

**Mari Tikkamäki**

**Puolikkaat miehet, maalatut naiset. Sukupuolen ja ruumiillisuuden spektaakkelit  
performatiiveina Leena Parkkisen romaanissa *Sinun jälkeesi, Max* (2009)**

Pro gradu  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos  
Kirjallisuus  
2016

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	3
1.1 Tutkimuskohde.....	4
1.2 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet.....	8
2 PERFORMATIIVISUUS, SPEKTAAKKELI JA OUDOKSI TEHTY RUUMIILLISUUS.....	11
2.1 Performatiivisuuden perusteet.....	12
2.1.1 Kieli ja diskursiivinen valta.....	12
2.1.2 Sukupuoli toistotekoina.....	14
2.1.3 Performanssi ja esitys.....	17
2.1.4 Performatiivisuusteoria kirjallisuudentutkimuksessa.....	19
2.2 Toiseus speaktaakkelina.....	25
2.2.1 Me, muut ja yksinkertainen maailma.....	29
2.2.3 Kummajaishahmon tapaus.....	30
2.2.4 Groteskissa ruumiin rajat hämärtyvät.....	34
2.3 Vieraannuttaminen ja oudoksi tekeminen.....	36
3 SINUN JÄLKEESI, MAX -ROMAANIN PERFORMATIIVINEN LUENTA.....	38
3.1 Kaksoisolennot ja oudoksi tekemisen keinot.....	40
3.2 Hermafrodiittien tanssi ja naamioitumisen teema.....	44
3.4 Maalattu Maria ja sivuhenkilömiehen osa.....	48
3.3 Speaktaakkelin silmässä: katse ja esiintyminen.....	55
3.6 Madame Maxim ja nimeämisen mahti.....	58
3.7 Ihmeellinen Iris ja speaktaakkelin loppu.....	62
4 PÄÄTÄNTÖ.....	69

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä – Author Tikkamäki, Mari	
Työn nimi – Title Sukupuolen ja ruumiillisuuden speaktaakkelit performatiiveina Leena Parkkisen romaanissa <i>Sinun jälkeesi, Max</i> (2009)	
Oppiaine – Subject kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year kesäkuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 74 s. + lähteet 8 s.
Tiivistelmä – Abstract  Tutkielmani tarkastelee sukupuolen, ruumiillisuuden ja identiteetin teemoja Leena Parkkisen palkitussa romaanissa <i>Sinun jälkeesi, Max</i> (2009). <i>Sinun jälkeesi, Max</i> on tarina Isaacista ja Maxista, jotka syntyvät siamilaisina kaksosina 1800-luvun lopun Saksaan. Romaani vie lukijan sirkuksen ja kummajaisnäytösten ihmeitä ja illuusioita täynnä olevaan maailmaan. Teoreettisina lähtökohtinani toimivat Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuusteoria sekä Stuart Hallin ajatukset Toisen speaktaakkelista. Pyrin kytkemään tutkielman kirjallisuuden tutkimukseen ytimeen pohtimalla, millaisia erityisesti kirjallisuudelle ominaisia tapoja romaani hyödyntää Toiseuden ja identiteetin teemojen käsittelyssä. Kummajaisahmojen ruumiillisuus paitsi nostaa esiin kysymyksiä identiteetistä myös uhmaa binaarisia vastakkainasetteluja. Hypoteesini onkin, että kummajaisahmojen kautta ja rinnalla kuvattuna myös sukupuoli <i>toistuu toisin</i> ja paljastaa performatiivisen luonteensa.	
Avainsanat – key words Sukupuoli, identiteetti, ruumiillisuus, kummajaisahmo, performatiivisuus, Leena Parkkinen, Judith Butler	

# 1 JOHDANTO

Tämä tutkielma käsittelee ruumiillisuuden, identiteetin ja sukupuolen teemoja kaunokirjallisuudessa. Tutkimuskohteenani on Leena Parkkisen romaani *Sinun jälkeesi, Max* (2009). Kuten pian tulemme huomaamaan, esiintyminen ja speaktaakkelinomaisuus ovat romaanissa keskeisessä osassa. Näin ollen Judith Butlerin performatiivisuusteoria ja Stuart Hallin ajatus Toisen speaktaakkelista muodostavat tutkielmani teoreettisen selkärangan.

## 1.1 Tutkimuskohde

”[Y]hdestäkään kirjasta emme löytäneet mitään itsemme kaltaista. Kaikkien satujen ja kirjojen lapsilla oli kaksi kättä, kaksi jalkaa ja yksi sydän. Se tuntui ikävyyttävältä, aivan kuin kirjailijat eivät olisi yrittäneet aivan kaikkeaan.” (Parkkinen 2009, 111.)

Leena Parkkisen romaani *Sinun jälkeesi, Max* (2009) voitti ilmestymisvuonnaan *Helsingin Sanomien* kirjallisuuspalkinnon vuoden parhaana esikoiskirjana. Palkintoraatiin kuuluneen kriitikko Antti Majanderin mukaan teos kuvaa ”toiseuden kokemuksen niin väkevästi kuin sen ylipäättään voi tehdä” (*Helsingin Sanomat* 23.4. 2009). Isaac ja Max ovat toisenlaisia kuin useimpien kertomusten lapset, mutta heidän epätavallinen ruumiinsa on monen kertomuksen, jymyjutun tai sensaatiouutisen arvoinen. Isaac ja Max ovat niin kutsut siamilaiset kaksoset, joka tarkoittaa lääketieteellistä tilaa, jossa kaksoset jakavat osan sisäelimistä keskenään. Minäkertoja Isaac kuvailee lukijalle heidän ruumiinsa anatomiaa seuraavasti:

Minä kiinnityn veljeeni vasemmasta kyljestäni. Selkärankamme yhtyvät lantiosta. Meillä on yhteensä kolme keuhkoa, kaksi sydäntä, yksi maksa, kolme munuaista, puolitoista penistä. Kävelemme ja tanssimme. Siitä onko meillä kaksi vai yksi sielua, en ole tietoinen. Max todennäköisesti sanoisi, että yhdestäkin koituu liikeuralle tarpeeksi vastusta. (Parkkinen 2009, 136.)

Romaanin keskeinen jännite syntyy Maxin ja Isaacin erilaisista luonteista. Rohkea Max on luontainen päähenkilö. Hän haluaa loistaa lavalla ja kerätä ihmisten katset ja suosionosoitukset.

Usein ulkopuoliseksi itsensä kokeva nostalgiaan ja surumielisyyteen taipuvainen Isaac on kuitenkin romaanin kertoja. Vaikka elämä on yhtä sirkusta, Isaacin kuvaamana maailma näyttäytyy runollisena ja melankolisena. Veljekset ovat tottuneet ”jakamaan kaiken, pienimmätkin flunssat, valvottujen öiden epätoivon, jaetun ruumiin yksinäisyyden.” (Parkkinen 2009, 151.)

*Sinun jälkeesi*, Max kuvaa Isaacin ja Maxin vaiherikasta elämää Isaacin muistojen kautta. Romaani koostuu eri elämänvaiheita kuvaavista episodeista, jotka seuraavat toisiaan epäkronologisesti. Siirtymiä ajasta ja paikasta toiseen ohjaavat ennemmin Isaacin kertojahahmon assosiaatiot. Antaakseni tämän tutkielman lukijalle kokonaiskuvan romaanin tapahtumista olen kuitenkin seuraavassa järjestänyt romaanin luvut suurin piirtein aikajärjestykseen. Isaacin ja Maxin lapsuus, heidän vaiheikas esiintyjän uransa ja suhteensa Irikseen muodostavat romaanin kolme keskeistä tarinalinjaa.

Tarinan juuret ovat itse asiassa jo ajassa ennen Isaacin ja Maxin syntymää, sillä Isaac kuvailee takaumana vanhempiensa vaiheita (*Kohtaaminen sekatarakaupassa* 1899). Kaksipäiset, tässä vaiheessa nimettömät lapset eivät kuitenkaan saa kasvaa vanhempiensa huostassa, vaan heidät lähetetään syrjäiselle maaseudulle (*Lapsuus 1900, Maalla 1908, Lapsuus 1909*). Tädin ja isoisän luona he saavat viettää turvallista ja jopa idyllistä elämää. Käänte kuitenkin tapahtuu, kun kaksosista otettu valokuva päätyy huijarin käsiin ja tämä viekoittelee tädin luovuttamaan pojat kiertävään sirkukseen (*Petos 1910*).

Sirkukseen joutuminen ei lopulta ole Isaacille ja Maxille onnettomuus, sillä siellä he voivat kokea kuuluvansa joukkoon. Isaac kuvailee, kuinka on oppinut rakastamaan taikatemppuja ja sirkuksen ihmeen tuntua. Isaac ja Max voivat kerrankin olla tavallisia ja tasa-arvoisia, sillä kaikki ovat ”yhtä kummallisia, yhtä vääntyneitä” (Parkkinen 2009, 126). Kaksosten elämä kuitenkin muuttuu murrosiän ja seksuaalisen heräämisen myötä. Sirkuksessa kaksosista huolta pitävä tiikerinkesyttyjä Madame Maximin antama seksuaalikasvatus on myös varsin kyseenalaista. (*Madame Maxim 1911*).

Myllerryksestä huolimatta Isaacin ja Max harjaantuvat sirkuksessa taitaviksi esiintyjiksi. Vähitellen esiintyjän ura lähtee nousukiitoon tai ainakin vie veljekset maailman kolkasta toiseen.

Vieraillessaan viimein aikuisiällä äitinsä luona, kaksosista on jo varttunut maailmankansalaisia, joilla on hienostelevat elkkeet. Maxista on myös varttunut varsinainen naistenmies, Isaacista taas

melankolinen tarkkailija (*Valkoinen talo* 1921). Isaacin ja Maxin esiintyjän uralta kuvataan heidän aikaansa pariisilaisessa kabareeteatterissa (*Pariisi* 1928) ja amerikkalaisessa Freak Show'ssa (*Alligaattorikaksoset* 1930). Myös yhteiskuntaluokat ja niihin pohjautuva ihmisten keskinäinen eriarvoisuus ovat romaanin sivuamia teemoja. Isaac ja Max kokevat sosiaalisen nousun ja edustavat maailmanmatkaajina eräänlaista yläluokkaa: heillä on varaa ylellisyyteen, josta suurin osa tavallisista ihmisistä voi vain haaveilla. Samalla he kuitenkin eivät koskaan unohda kovaa menneisyyttään sirkuksen kaupattuina orpolapsina. Kyse on poukkoilevasta ryysyistä rikkauksiin -tarinasta, jossa kurjuus ja loisto ovat läsnä kuin kolikon kääntöpuolina: ” Olen nukkunut joka ikisen yöni veljeni vieressä. Milloin perunasäkeistä kyhätyissä kasoissa, milloin bordellin takahuoneessa tai 60 dollarin käsin kirjailluissa lakanoissa.” (Parkkinen 2009, 8.)

Helsinki on syrjäinen pikkukaupunki, johon Isaac ja Max päätyvät vahingossa kiertueensa varrella. Siellä he kohtaavat Iris-nimisen naisen, joka nousee romaanin kolmanneksi päähenkilöksi. (*Helsinki* 1928, *Musta päivä* 1928). Venäläinen seurapiirikaunotar Iris elää näyttävää ja epäsovinnasta elämää 1920-luvun Helsingissä. Hän poseeraa taiteilijan mallina, tuhlaa kauppiasaviomiehensä rahoja uusiin puvustoihin ja järjestää speaktaakkelimaisia juhlia ystävättärensä rouva Munan kanssa. Esiintyjinä Isaac ja Max kuitenkin aistivat Iriksen keinotekoisuuden. Kuka Iris todella on, entä Isaac? Iris asettuu Isaacin ja hänen kertomuksensa peiliksi, kaksoisolennoksi Maxin tapaan. Iris ei lopulta itsekään ole varma totuuden ja valheen rajoista tai siitä, kuka hän on rooliensa ja elämästään rakentamansa speaktaakkelin takana. Isaac rakastuu Irikseen, mutta kaksosten kiertue-elämä jatkuu. Iriksen takia Isaac kuitenkin suostuttelee Maxin palaamaan Helsinkiin. (*Iriksen juhlat* 1931, *Puuterirasia putoaa* 1931, *Krookukset* 1932, *Koska hän tulee* 1932, *Torni* 1932, *Iris pakenee* 1932.)

Vaikka romaani muodostaa kokonaisuuden ja kehyskertomuksen, jota edellä olen kuvaillut, yksittäiset kerrontaan upotetut tarinat toimivat myös ikään kuin erillisinä pienoismalleina. Romaania voi kuvailla myös kertomuksen kudokseksi, jossa lukuisten sivuhenkilöiden tarinat lomittuvat ja vertautuvat Isaacin ja Maxin elämään. Niissä kerrotaan kabareetanssijoista, alligaattorikaksosista, elävistä tykinkuulista ja tatuoiduista akrobaateista. Kerronta on novellimaisen tiheää, yksityiskohdat tiivistyvät merkityksiksi. Yhdistävä tekijä on Toiseuden ja katsottavana olemisen teema. Katse, yhdeksi valtavaksi silmäksi sulautuva yleisö, on keskeinen motiivi. Kuvaavaa on, että romaanin keskeisimmän naishahmon nimi, Iris, viittaa silmän iirikseen. Kertoja-

Isaac samaistuu luontevasti tarinamaailman naisiin. Isaacin ja Maxin lisäksi kyse on lukuisten naishahmojen tarinoista: kaksosten äidistä, maaseudulla uurastavasta tädistä, tiikerinkesyttävä Madame Maximista, banjonsoittaja Luciasta ja akrobaatti Monasta. Jos romaani on näytös sirkuksen lavalla, sivuhenkilöt ovat esiintyjä, jotka kertoja-Isaac kutsuu muistoistaan näyttämölle. He ilmestyvät, vetävät numeronsa ja katoavat sitten varjoihin mistä ovat tulleetkin – tai vaihtoehtoisesti menehtyvät yleisön silmien edessä traagisella ja dramaattisella tavalla. ”Olen lahjakas siinä, että katselen Maxin ja minun elämästä poistuvia ihmisiä. Se on minun erityiskykyäni.” (Parkkinen 2009, 28.)

Elämä kuitenkin kuluttaa epätavallista ruumista. Kolmekymmentävuotiaina Isaac ja Max ovat jo vanhentuneet harmaapäisiksi. Huonoiten voi kuitenkin kaksosten yhteinen maksa. Alkoholistiveli, joka jakaa saman maksan on koominen ja traaginen visio. Kärjistyksen kautta käsitellään sitä, miten yksilön rappio kuluttaa myös hänen läheisiään: ”Aiheutit minullekin krapulan. Saisit juoda vähemmän.” (Parkkinen 2009, 34.) Kerrontaa katkovat hetket, joissa varsinaisesti ei tapahdu paljoakaan vaan joissa Isaac summaa elettyä elämäänsä ja kommentoi kertomaansa. Niissä Isaac tyypillisesti havahtuu hereille hotellihuoneessa tai on yksin ajatuksissaan ilman veljeään. Viimeisen kerran Isaac havahtuu, kun veljeä ei enää ole. Isaacin ja Maxin elämän viime minutteja kuvaava luku sijoittuu romaanin loppuun. Romaanin viimeisessä luvussa valot sammuvat ja Isaac ja Max poistuvat näyttämöltä lopullisesti. Isaacin seremoniallinen kertojan ääni hiljenee.

*Sinun jälkeesi, Max* -romania on vastaanotossa (ks. Majander 2009) verrattu Günter Grassin *Peltirumpu*-romaniin (1959), joka kuvaa natsi-Saksaa maagisen realismin kautta. Peltirummun päähenkilö Oscar lopettaa kolmevuotiaana kasvamisen vastalauseena aikuisten maailman mielettömyydelle. *Sinun jälkeesi, Max* -romani päättyy kuitenkin vuoteen 1934 ja Isaac ja Max myös lähtevät pois Saksasta jo aiemmin, joten natsismi ei nouse romaanin aihepiiriksi. Toista maailmansotaa kaksoset eivät koskaan näe, joten tässä suhteessa romaani eroaa merkittävästi vertailukohdaksi nostetusta *Peltirummusta*. Sen sijaan sirkusmiljöö, vieraannuttamiseksi sekä historian ja mytologiaan mielikuvitukseksi hyödyntäminen nousevat yhdistäviksi tekijöiksi.

Vaikka *Sinun jälkeesi, Maxia* voisi aihepiiriensä perusteella kuvitella tummasävyiseksi tai synkäksi romaaniksi, minäkertojan ote on kuitenkin enemmän viipyilevän runollinen. Nostalgia, menneisyyteen kohdistuva katkeransuloinen kaipaus, on merkittävässä osassa kerronnassa

ilmentäen minäkertoja-Isaacin persoonallisuutta. Kummajaisnäytökset kuuluvat kertojan mukaan menneisyyteen: ”Aika on ajamassa kummajaisesitysten ohi. Elokuvat tarjoavat katsojilleen paljon merkillisempiä asioita kuin kahtia jakautuneet miehet. Maxin ja minun sukupolvi on katoamassa. Yksikään leikkaus ei ole vielä onnistunut, mutta lääketiede kehittyy.” (Parkkinen 2009, 263.)

## 1.2 Tutkimuksen lähtökohdat ja tavoitteet

**Tutkimukseni tavoitteena** on selvittää, miten Leena Parkkisen *Sinun jälkeesi, Max* -romaanissa kuvataan sukupuolta, ruumiillisuutta<sup>1</sup> ja identiteettiä. Lähestyn ruumiillisuuden ilmiökenttää feministisen tutkimusperinteen viitekehyksestä, jolloin sukupuoli muodostuu keskeiseksi, joskaan ei ainoaksi ruumiillisuutta jäsentäväksi tekijäksi. Samoin kuin luku kaksi toistuu romaanissa motiivina, myös sukupuolella on kyse kahtiajakoisesta mallista. Sukupuolen käsite viittaa miehiin ja naisiin, ruumiilliseen ja kulttuuriseen eroon. Laajemmin ottaen sukupuolella on kuitenkin kyse sosiaalisesta järjestelmästä, kahden välisestä suhteesta. (Juvonen, Rossi & Saresma 2010, 12–13). *Sinun jälkeesi, Max* -romaanista on aiemmin kirjoitettu yksi pro gradu -tutkielma, joka myös käsittelee ruumiillisuutta, mutta keskittyy ennen kaikkea vammaistutkimukseen ja freak show'n kulttuurihistoriaan. (Asikainen, 2013.) Sukupuolinäkökulmasta romaanissa riittää edelleen paljon tutkittavaa.

Sukupuolen ja **ruumiillisuuden** suhde on feminismien perinteessä tärkeä keskustelunaihe. Keskeistä on kysyä ja kyseenalaistaa, missä määrin biologiset seikat määrittelevät sukupuolta, missä määrin taas on kyse valtarakenteista ja kulttuurisesti vakiintuneista ajattelu- ja toimintamalleista. Simone de Beauvoir esitti *Toinen sukupuoli* -teoksessaan (1949) kuuluisan väitteensä ”Naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan.” 70-luvulla feministit puolestaan ensi kerran erottivat toisistaan käsitteet *gender* ja *sex* kiinnittääkseen huomiota siihen, kuinka sukupuoli on paitsi biologinen (*sex*) myös kulttuurinen ilmiö (*gender*). Alettiin puhua sukupuolirooleista, jotka olivat historiallisesti muuttuvia.

---

<sup>1</sup>Ruumis viittaa ihmisen tai eläimen koko elimistöön. Vanha, jo Agricolalla esiintyvä ruumis-sana viittaa sekä elävään, että kuolleeseen. Se on siis yläkäsite verrattuna 1940-luvulla lääketieteen tarpeesta käyttöön otettuun keho-sanaan, joka viittaa ainoastaan elävään ruumiiseen. (Eronen 1/1999.) Arkikielessä ja murhamysteereissä ruumiiseen liittyy kuitenkin usein kuoleman sivumerkitys. Tässä tutkielmassa puhun kuitenkin ruumiillisuudesta ja ruumista esimerkiksi kehollisuuden sijaan. Termi sopii mielestäni hyvin *Sinun jälkeesi, Maxin* ajoittain synkkäsävyyisen ja raadolliseenkin maailman analyysiin. Kummajaismainen ruumis säilyttää usein kauppa-arvonsa kuoleman jälkeenkin. Esimerkiksi Elefanttijalkaisen Lise-Lotten kuolleesta ruumiista tarjotaan 20 000 dollaria. (Parkkinen 2009, 30.)



Sukupuolirollin käsitteeseen liittyy kuitenkin oletus siitä, että sen takana on jotain; tässä tapauksessa siis biologian määrittelemä sukupuoli. Feministifilosofi Judith Butler puolestaan meni 1990-luvun alussa ajattelussaan pidemmälle esittäen *Hankala sukupuoli* -teoksessaan radikaalin väitteensä siitä, ettei biologista sukupuolta ole omissa, sillä myös biologista ruumista koskevat puhutavat ovat kulttuurisidonnaisia. Biologinen sukupuoli on Butlerin mukaan diskursiivinen ja kulttuurinen luomus sekkin.

Tässä tutkielmassa omaksun konstruktivistisen näkökulman sukupuoleen ja ammennan Butlerin kehittämästä **performatiivisuuden teoriasta** välineitä tarkastella sukupuolta ja ruumiillisuutta. Tiivistettynä sukupuolen performatiivisuus tarkoittaa, että sukupuolten olemassaolo perustuu toistoon, rituaaleihin ja tekoihin. Performatiivisuuden käsite on myös läheistä sukua **performanssille**, joka taas viittaa esittämiseen ja esityksiin, esittävän taiteen ja teatterin maailmaan. Kytkeä on tutkimani teoksen kannalta kiinnostava, sillä *Sinun jälkeesi*, *Max* -romaanissa erilaiset esitykset, näytökset ja speaktaakkelit ovat keskeisessä osassa.

Tutkimusmetodiani nimitän **performatiiviseksi luennaksi**, jossa hyödynnän performatiivisuuden teorian aiempia sovelluksia. Performatiivisuuden teoria on ikään kuin tutkielman selkäranka, johon pyrin suhteuttamaan muut hyödyntämäni teoriat ja havaintoni tutkimuskohteesta. Narratologian käsitteet, kerronta ja kertoja ovat tutkielmassa keskeisiä. Erityisen kiinnostunut olen Ute Bernin ajatuksesta siitä, kuinka performatiivisuus ilmenee tarinan ja kerronnan tasoilla. Performatiivisuuden teorian mukaan myös ”ihmiskummajaisuus” saa alkunsa nimeämisen hetkestä. Käsitteelen tässä tutkielmassa ihmiskummajaisuutta sukupuolen rinnalla, siihen vertautuvana kulttuurisena konstruktiona. Kummajaiseksi ei synnytä, myös kummajaiseksi tullaan. Siinä missä sukupuoli ei ole vain biologinen vaan yhtä lailla kulttuurisesti tuotettu ilmiö, myöskään kummajaisuus ei perustu pelkkään anatomiaan. Freak show'ssa luonnonoikkuina esitellyt ihmiset eivät ole kummajaisia vain siksi, että heidän ruumiinsa eroaa tavanomaisesta. Sen sijaan kyse on ajattelun, esittämisen ja representaation tavoista. (Gogdan 1996, 24; ks. Goffman, 1963.)

Butlerin performatiivisuusteorian pohjalta muodostamani **hypoteesi** on, että sukupuolen ja kummajaisuuden liioittelu ja speaktaakkelinomaisuus paljastavat lopulta niiden keinotekoisien, toistoon perustuvan luonteen. Jatkohypoteesini on, että kun freak show ja sukupuoli näyttävät romaanissa rinnakkain, myös sukupuoli ”oudontuu”. Oudontamisen eli oudoksi tekemisen käsitteen

lainaan venäläisiltä formalisteista. Pyrkimyksenäni on näin kytkeä tämä tutkielma osaksi laajempaa keskustelua kirjallisuuden merkityksestä ja potentiaalista. Romaani, jossa liikutaan Toiseuden kuvaamisen ääri rajoilla (ks. Majander 2009) on eittämättä merkityksellinen tutkimuskohde kirjallisuuden ja todellisuuden suhteen näkökulmasta.

Performatiivisuuden rinnalla tarkastelen sukupuolta ja ruumiillisuutta Stuart Hallin **Toisen speaktaakkelin** käsitteen avulla. **Identiteetit** tarvitsevat olemassaolonsa tueksi **Toiseuden**: jotta voisimme kertoa, keitä olemme, on oltava olemassa jotain, mitä emme ole. Hall myös korostaa, kuinka se, mitä pidetään normaalina, kytkeytyy aina valta-asetelmaan. Toiseutta korostetaan ja se nostetaan kulttuurisen speaktaakkelin keskiöön juuri siitä syystä, että näkymätön normaali vahvistuisi. (Hall 1999, 153.)

Tutkielmani ydin, tutkimusongelma, on tutkimastani romaanista kumpuavien teemojen ja taustateorioiden leikkauspisteessä. Tarkastelen kerrotun identiteetin, ruumiillisuuden ja sukupuolen problematiikkaa erityisesti Judith Butlerin performatiivisuusteorian ja Stuart Hallin Toisen speaktaakkelin käsitteen avulla. Tutkimusongelmasta seuraa seuraavanlaisia tutkimuskysymyksiä:

- 1) Miten sukupuolen, identiteetin ja ruumiillisuuden performatiivisuus ilmenee romaanin kerronnassa?
- 2) Millä tavoin sukupuoli ja ruumiillisuus toistuvat romaanissa toisin tai *oudontuvat*?
- 3) Miten Toisen speaktaakkeli toteutuu romaanissa?

Tutkielman teoreettisesti painottunut osuus kulkee nimellä ”Performatiivisuus, speaktaakkeli ja oudoksi tehty ruumiillisuus”. Se jakaantuu kolmeen alalukuun, joista jokainen tarjoaa ruumiillisuuden, sukupuolen ja identiteetin ilmiökenttiin oman näkökulmansa. Ensimmäisessä niistä käsittelen Judith Butlerin performatiivisuuden teoriaa, etenkin sen taustoja ja sovelluksia kirjallisuudentutkimukseen. Myös performatiivisuuden lähikäsite performanssi nousee keskeiseksi. Erityisesti Ute Bernin ajatukset ruumiillisen ja kirjallisen performanssin suhteesta perustelevat tutkimuksen mielekkyyttä. Toisessa alaluvussa vaihdan näkökulmaa eli käsittelen identiteettiä ja Toiseutta Stuart Hallin jäsenyyksiin tukeutuen. Keskeinen käsite tässä luvussa on Toisen speaktaakkeli. Kuljetan kuitenkin edelleen mukana performatiivisuusteoriaa: ajatuksena on kytkeä teorit yhteen niin, että speaktaakkeleiden voidaan nähdä toimivan performatiiveina, identiteettejä

toistaen. Jotta voisin tarkastella spektakelisoidun sukupuolen ja freak show'n yhteyttä tarkastelen Toiseus spekaakkelinä -osiossa myös sitä, mistä kummajaisnäytöksissä on kyse. Luvun lopuksi käsittelen myös hieman groteskin käsitettä. Kolmannessa luvussa jatkan *oudoksi tekemisen* saralla. Nostan esille venäläisiltä formalisteilta ja Bertolt Brechtiltä polveutuvat ajatukset **vieraannuttamisesta**. Tämän jälkeen siirryn jo hieman analyysin puolelle tarkastelemaan, millaisia vieraannuttamisen keinoja *Sinun jälkeesi*, *Max* -romaani hyödyntää kielen ja kerronnan tasolla.

Varsinaisessa analyysiluvussa sovellan edellisessä luvussa esiteltyä teoriaa tutkimaani romaaniin. Tutkimukseni keskittyy ennen kaikkea romaanin henkilöihäihin. Keskushenkilöiden Isaacin ja Maxin ohella käsittelen erityisesti seurapiirikaunotarta Iristä ja sirkuksen tiikerinkesyttäjää Madame Maximia. Jo alkusoinnun perusteella Isaacin ja Iriksen samoin kuin Maxin ja Maximin välille voi olettaa jonkinlaisen yhteyden. Romaanin kokonaisuudessa Iris nousee jopa päähenkilöksi Isaacin ja Maxin rinnalle, kun taas Madame Maxim esiintyy varsinaisesti vain yhdessä kaksosten nuoruuteen sijoittuvassa episodissa. Iris ja Madame Maxim ovat henkilöihähoja, jotka molemmat uhkaavat tai häiritsevät Isaacin ja Maxin yhteyttä. Siinä missä Isaacia ja Maxia kuvaillaan kahtia jakautuneeksi mieheksi, valitsemani naishahmot ilmentävät keskenään hyvin erilaista naiseutta. Päättänessä vedän yhteen sitä, mitä taustateorioiden ja romaanin törmäyttämistä seurasi. Palaan edellä esitettyihin tutkimuskysymyksiin tavoitteeni koota tutkielman langat yhteen. Avaan myös hieman tutkielman kirjoitusprosessia eli sitä, miten tämä pro gradu sai muotonsa. Tutkielman lopussa tarjoan myös aihioita jatkotutkimukselle.

## 2 PERFORMATIIVISUUS, SPEKTAAKKELI JA OUDOKSI TEHTY RUUMIILLISUUS

Tutkimani romaanin ja näin myös tämän tutkielman polttopisteessä on kysymys identiteetistä. Identiteetti voidaan määritellä vastaukseksi kysymykseen: Kuka minä olen? (Isaacin ja Maxin tapauksessa varteenotettavia identiteetin pulmia ovat myös: Mistä minä alan? Mitkä ovat minun rajani? ) Stuart Hallin mukaan kaikkiin identiteetteihin liittyy aina kertomuksen ja fiktiivisyyden aspekti. ”Jos tunnemme, että meillä on yhtenäinen identiteetti kohdusta hautaan, tämä johtuu ainoastaan siitä, että olemme rakentaneet lohduttavan tarinan tai minäkertomuksen itsestämme” Hall kirjoittaa identiteetistä. (Hall 1999, 23.) Toisaalta kertomus ”minusta” ja identiteetistä ei ole lähtöisin vain yksilöstä itsestään vaan myös ulkoapäin. Jälleen Hallia siteeraten ”identiteetti vaihtelee sen mukaan kuinka subjektia puhutellaan ja kuinka se esitetään.” (Hall 1999, 28). Kertomistakin voidaan tarkastella tekemisenä: kyse on siitä, että sanoilla tuotetaan todellisuutta.

### **2.1 Performatiivisuuden perusteet**

Performatiivisuuden käsite tarjoaa välineen tarkastella identiteettikategorioiden rakentumista (Rojola & Laitinen 1998, 7), ja niinpä se on olennaisessa osassa myös tässä tutkielmassa. Performatiivisuuden merkitykseen päästään käsiksi englannin kielen to perform -verbin kautta. Kyseinen teonsana viittaa yhtäältä suorittamiseen ja toisaalta dramaattiseen esiintymiseen. Performatiivisuudessa olennaista on ajatus tekemisestä ja suorittamisesta pelkän olemisen sijaan. Vieläkin olennaisempaa on, että toiminta tai tekeminen toistuu ja on toistettavissa.

Tämän tutkielman keskeisin performatiivisuuden teoreetikko on feministifilosofi Judith Butler. Hän käsittelee performatiivisuuden teoriassaan sukupuolten ja subjektien rakentumista diskursiivisesti, toiston kautta. Tässä tutkielmassa viittaa ennen kaikkea Judith Butlerin teokseen *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990, suom. *Hankala sukupuoli* 2006) mutta myös teorian myöhempiin tarkennuksiin. Butlerin teoria ammentaa monesta suunnasta: yhtäältä performatiivisuuden käsite on perua kielentutkimuksesta, toisaalta Butlerin diskursiivikäsitys on lähellä Michel Foucaultin ajatusta diskursseista vallan verkostona. Lisäksi Butler käsittelee teoksissaan psykoanalyysiä ja mm. Jacques Lacanin psykoanalyttista teoriaa subjektin alkuperästä. Taustateorioiden tuntemuksen kautta Butlerin (omissa teksteissä) vaikeaselkoisesti muotoiltuja ajatuksia on helpompi ymmärtää. Seuraavaksi käsittelem performatiivisuuden teorian lähtökohtia.

### 2.1.1 Kieli ja diskursiivinen valta

Performatiivisuuden käsitteen juuret ovat puheaktiteoriassa ja kielifilosofi J. L. Austinin (1911–1960) arkikielestä tekemissä havainnoissa. Austin esitti teoksessaan *How to do Things with Words* (1962) kysymykset, jotka ovat performatiivisuuden tarkastelussa edelleen olennaisia: milloin ja miten jonkin asian sanominen on jonkin asian tekemistä? (Mankki 2013, 306 ; Carlson 2006, 94; Rojola & Laitinen 1998, 7.) Austinin mukaan kielessä on ilmauksia, jotka eivät vain kuvaile olemassa olevaa maailmaa ja siinä vallitsevia asiantiloja vaan muuttavat niitä konkreettisesti. Lausumat, jotka alkavat sanoilla kuten ”lupaan”, ”vannon”, ”kiroan” tai ”julistan” sisältävät tiettyssä yhteydessä performatiivista valtaa muuttaa asioiden tilaa. Performatiivi eli puheteko edellyttää siis tiettyä rakennetta, kielellistä formulaa. Klassinen esimerkki performatiivin toteutumisesta ovat sanat, jotka pappi lausuu vihkiessään pariskunnan avioliittoon. (Pulkkinen 2000, 52; Rojola & Laitinen 1998, 9–10.)

Austinin mukaan performatiivinen puheteko vaatii määrättyt olosuhteet ja onnistumisehdot. Kuka tahansa ei voi mielivaltaisesti tai pilanpäiten alkaa julistaa kadulla kohtaamiaan ihmisiä avioliittoon, eikä myöskään näytelmässä tapahtunut vihkiminen ole voimassa esiripun laskeuduttua.

Performatiivinen puheteko vaatii oikean tilanteen ja osanottajat. Taustalla on siis oltava valmis kulttuurinen konventio, totunnainen käytäntö, joka on kiteytynyt tiettyyn muotoon. Olennainen osa on siis instituutioilla, jotka ylläpitävät rituaaleja ja seremonioita. (Mankki 2013, 306; Rojola & Laitinen 1998, 9.) Austinin performatiiveissa on siis kyse kulttuurisista merkeistä (Pulkkinen 2000, 52) ja puhujan ja kuulijan uskosta niiden toimivuuteen. (Rojola & Laitinen 1998, 17; ks. Butler 2006, 271.)

Jacques Derrida korostaa Austinin teorian tulkinnassaan toiston merkitystä. Keskeiseksi nousee siis havainto, että performatiivi ei toimi, ellei sen tukena ole toistuvaa käytäntöä. Derrida kuitenkin kritisoi Austinin tekemää erottelua onnistuneisiin ja epäonnistuneisiin performatiiveihin. Derrida puhuu sitaationaalisuudesta, eli yleisestä toistettavuudesta. Sellaisetkin performatiivit, jotka konteksti tai puhujan intentio tekee ”epäonnistuneiksi”, esimerkkinä näyttelijän näyttämöllä vannoma vala, ovat osa sitaationaalisuutta. Myös ne vahvistavat niitä konventioita, jotka puolestaan mahdollistavat, että mikään performatiivi voi toimia, siis muuttaa jotakin todellista asiantilaa. (Pulkkinen 2000, 52, Rojola & Laitinen 1998, 18; Derrida 1982, 324–325.)

Poststrukturalistinen ja feministinen tutkimus kehittivät ajatusta performatiivisuudesta eteenpäin jäljittäen sitä, mistä performatiivisten lausumien sisältämä valta todella on peräisin. Mainitut tutkimussuunnat korostavat, kuinka performatiivisuuden voima piilee taustalla vaikuttavissa auktoriteeteissa ja diskurssien muodostamisissa vallan verkostoissa. (Rojola & Laitinen 1998, 21.)

Foucault'n *Seksuaalisuuden historia* -trilogiassa ( I-III, ensimmäinen osa 1976, myöhemmät osat 1984) esitetyt ajatukset vaikuttavat merkittävästi Judith Butlerin performatiivisuuden teorian taustalla. Foucault'n ”genealoginen strategia” on kääntää syy- ja seurausuhteet pääläelleen: se miten yksilö toimii, ei selitykään sisäsyntyisellä identiteetillä, vaan identiteetti on seurausta teoista ja toiminnasta. (Karkulehto 2007, 63; ks. Pulkkinen 2003; 87–111, 175–176.)

Olennaista on ajatus vallan ja diskurssien tuottaman tiedon suhteesta. Diskurssi on sekä Foucault'lla että Butlerilla keskeinen käsite. Diskurssi voidaan Foucault'n ajattelua mukaillen määritellä

kielenkäytön osa-alueeksi, joka kytkeytyy tietynlaiseen ideologiaan. Esimerkkejä diskursseista ovat politiikan, uskonnon, tieteen ja eri ammattialojen piirissä käytetyt puhutavat. Diskurssit paitsi ilmenevät puheessa ja kirjoituksessa, myös vaikuttavat kokonaisvaltaisesti tapoihimme ajatella, jäsentää ja kokea ympäröivää todellisuutta. Diskurssit kytkeytyvät valtaan, sillä niiden kautta tuotetaan tietoa ja määritellään todellisuutta. Diskursiiviset käytännöt säätelevät siis sitä, mitä todellisuudesta voidaan sanoa, ja kuka ylipäätään pääsee ääneen. (Karkulehto 2011, 18.)

## 2.1.2 Sukupuoli toistotekoina

Judith Butlerin *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990, suom. *Hankala sukupuoli* 2006) on monella tavalla feminististä ajattelua ja teoriaa mullistava teos. Haastava teos ottaa kantaa aiemman feministisen teorian sisäisiin ongelmiin ja kyseenalaistaa oletuksen identiteettien muuttumattomuudesta. *Hankalassa sukupuolessa* Butler esittelee sukupuolen ja subjektin luonnetta koskevan performatiivisuuden teorian. Suomentamattomassa *Bodies that Matter* -teoksessa (1993) ja sitä seuranneissa lyhyemmissä artikkeleissa Butler vielä tarkentaa performatiivisuuden teoriaansa.

Butlerin keskeinen ajatus on, että sukupuoli rakentuu toiston kautta: sukupuoli siis on olemisen sijaan tekemistä. Sukupuolta suoritetaan toistamalla ja matkimalla kulttuurisesti vakiintuneita eleitä. Sukupuolten olemassaolo perustuu näin kulttuuriseen sääntöjärjestelmään, ei ihmisruumiiden eroavaisuuksiin. Se, minkä muotoisen ruumiin kanssa ihminen maailmaan syntyy, vaikuttaa kuitenkin siihen, minkälaiseen sääntöjärjestelmään hänet liitetään. Siinä missä Austinilla ja Derridalla performatiivit ovat kielellisiä tekoja, Butler siis laajentaa performatiivisuuden ajatusta eikielelliseen viestintään, jotka hän myös lukee diskursiivisuuden piiriin. Sukupuolta siis tuotetaan toistamalla ilmeitä, eleitä ja käytösmalleja. (Pulkinen 2000 43, 51–52.)

Kieli ja diskurssit ovat Butlerin teoriassa etualalla. Butlerin teoriaa edeltänyt feministinen ajattelu oli korostanut sex/gender-jaottelua, siis biologisen ja kulttuurisen sukupuolen eroa. Radikaalia konstruktivismia edustava Butler kuitenkin kiistää tämän jaottelun mielekkyyden. Hänen mukaansa

myös biologinen sukupuoli on kulttuurin ja diskurssien muovaama konstruktio. Näin ruumiista on mahdotonta puhua ilman, että liittäisi ruumiin samalla jonkin diskurssin piiriin. Näin biologista sukupuolta (sex) ei tulisi tulkita ytimeksi, joka ikään kuin piilottelee kulttuurisen sukupuolen (gender) alla, vaan biologisessa sukupuolella on paremminkin kyse siitä, mitä kulttuurissa normalisoidaan ja luonnollistetaan. (Mankki 2013, 300–301; Liljeström 1996, 119.)

Butlerin performatiivisuuden teoriassa keskeistä on, että subjekti rakentuu, muuntuu ja saa jatkuvuutensa tietyssä yhteiskunnallisessa kontekstissa (Hynninen 2000, Butler 1993, 108–109). Butlerin performatiivisuuden teorian näkökulmasta ”mies” ja ”nainen” ovat kielessä olevia kategorioita tai positioita, joita siteeraamalla sukupuolta tuotetaan. Kyse on siis jaetuista konventionaalisista merkitystä, joita uudistetaan toiston kautta. Näin sukupuolten rakentaminen on jatkuva prosessi. (Mankki 2013, 305.)

Butlerin mukaan diskurssi siis edeltää minuutta, sillä diskurssi sanelee ennalta ne paikat tai positiot joihin subjekti voi asemoida itsensä: ”Voin sanoa minä jos minä on ensin sanottu.” (Sit. Rojola & Laitinen 1998, 21.) Butlerin teoria liittyy näin Stuart Hallin ajatukseen postmodernista subjektista. Postmoderni määrittäytyä ajattelutapana suhteessa moderniin: siinä missä moderni olettaa, että subjektilla on kiinteä ja muuttumaton ydin ja perusta, postmoderni hylkää tämän ajatuksen ja keskittyy pintaan ja kerrokseen (Hall 1999, 21–23).

Vaikka toistaminen siis jatkuu pakonomaisena tekojen ketjuna, Butler kuitenkin painottaa, kuinka sukupuolen *toisin toistaminen* on mahdollista. Kun toisto jatkuu tarpeeksi kauan, se alkaa väistämättä jossain vaiheessa saada tahattomia tai tahallisia variaatioita. (Rossi 2003, 13.) Butlerin mukaan parodia ja liioittelu näyttäytyvät mahdollisuutena paljastaa vallitseva diskurssi ja sen keinotekoisuus. ”Nauru vakavien luokitusten kustannuksella liittyy feminismiin saumattomasti”, hän kirjoittaa *Hankalan sukupuolen* esipuheessa. (Butler 2006, 40.) Juuri parodisten esitysten kautta meidän on siis mahdollista nähdä muutoin näkymättömäksi ja ”luonnolliseksi” tekeytyvä sukupuolen tuottamisprosessi.

Butler kirjoittaa, kuinka sukupuolta jäljittelevä drag eli ristiinpukeutuminen, samoin kuin lesbojen butch/femme-identiteetit, tulevat parodian keinoin paljastaneeksi sen, kuinka sukupuoli on itsessään



jäljittelyä. Alkuperäistä identiteettiä ei ole olemassa, vaan koko sukupuolen olemassaolo perustuu imitaatioon. Sukupuoli on siis aina joksikin tekeytymistä ja sellaisen ideaalin tavoittelua, jota ei ole olemassakaan. (Butler 2006, 231.) Toisin sanoen ”sukupuolen idean luovat monet erilaiset sukupuoliteot, eikä sukupuolta olisi lainkaan olemassa ilman noita tekoja.” (Butler 2006, 234.)

Tavallaan sukupuolen siis voi ajatella vertautuvan teatteriesitykseen, jossa jokainen on ennalta määrättyssä roolissa. Butler itse kuitenkin huomauttaa, että on performatiivisuuden teorian väärintulkittamista ajatella, että olisi mahdollista ”nousta aamulla ylös, katsoa vaatekomeroon ja päättää mitä sukupuolta haluaa tänään olla.” (Kotz & Butler 1995, 263). Vaikka sukupuolet ovat Butlerin mukaan yksinomaan toistoa, tuo toistoprosessi on luonteeltaan pakonomainen, eikä sen ulkopuolelle ole mahdollista astua. Sukupuolen esittäminen ei lopu, kun näytös tai performanssi on ohi. (Butler 1997, 36.) Vaikka toistoprosessin ulkopuolelle ei olekaan mahdollista päästä, toisto ei kuitenkaan ole luonteeltaan automaattista tai mekaanista, vaan jättää tilaa improvisaatiolle ja näin myös ”virheille” ja toisin toistumiselle. Olennaista on, että sukupuolen ”tekeminen” on aina sosiaalista toimintaa. Niinpä sukupuolia toistetaan aina jonkun kanssa tai jollekin toiselle, olkoonkin, että tuo toinen voi joskus olla vain kuvittelun tuotosta. (Butler 2004, 1.)

Butlerin performatiivisuuden teoria viitoittaa tietä sukupuolen ja ruumiillisuuden tarkasteluun myös queer-näkökulmasta. *Sinun jälkeesi, Maxin* maailmassa on paljon määritelmiä pakenevaa ”outoa, kummallista ja kyseenalaista”, kuten queer-termi voidaan suoraan suomentaa. Sanan alkuperäinen merkitys englannin kielessä on luonteeltaan halventava nimitys normista poikkeaville seksuaalisille suuntauksille ja identiteeteille, kuten homoseksuaaleille tai ”naismaisille” miehille. Termi on kuitenkin sittemmin otettu haltuun uudessa voimauttavassa merkityksessä niin aktivismissa kuin yliopistollisessa tutkimussuuntauksessa. Queeria voidaan pitää sateenvarjokäsitteenä, jonka alle mahtuvat paitsi seksuaaliseen suuntautumiseen liittyvät homot, lesbot ja bi-identiteetit, myös ristiin pukeutajat sekä trans- ja intersukupuoliset. Lisäksi queer kattaa myös normatiivista heteroseksuaalisuutta kyseenalaistavat heteroseksuaalisuuden muodot. (Karkulehto 2007, 28.)

### 2.1.3 Performanssi ja esitys

Performatiivisuuden käsite liittyy teatraaliseen esiintymiseen viittaavan merkityksensä kautta paitsi

suorittamiseen ja toistoon, myös teatterin ja esittävän taiteen maailmaan. Butlerin teoria identiteetin performatiivisuudesta on saanut vaikutteita teatteriteoriasta (Hakkarainen 2008, 189) ja se voidaan itsessään nimetä yhdeksi 1900-luvun lopun vaikutusvaltaisimmista esitystutkimuksista. (Carlson 2006, 85.) Butlerin teoria voidaan lukea merkittäväksi osaksi laajaa ”performatiivista käännettä”, joka on tapahtunut muun muassa sosiologiassa sekä kulttuurin- ja kielentutkimuksessa. Keskeistä tälle käännteelle on se, että kulttuurin ilmiöitä kuvataan teatteriin liittyvien metaforien kautta. (Hakkarainen 2008, 189; Kaskisaari 2001, 15.)

Kuten edellä on tullut ilmi, performatiivisuuden merkitykset ovat laaja-alaistuneet sitä myötä, kun eri teoreetikot ovat ottaneet käsitteen omakseen. Performatiivisuus ei ole lähtökohtaisesti samaistettavissa **performanssiin**, joka viittaa 1970-luvulla kehittyneeseen nykyaikaisen taiteen muotoon.<sup>2</sup> Käsitteet ovat kuitenkin performatiivisuuden käsitteen lauantuessa lähentyneet toisiaan, minkä esimerkiksi Lea Rojola, Lea Laitinen ja Leena-Maija Rossi toteavat hedelmälliseksi. (Rojola & Laitinen 1998, 7; Rossi 2015, 29.) Performanssista on tullut 2000-luvun taiteessa merkittävä kriittinen vertauskuva, ja vaikuttaisi siltä, että esittämisen ja performatiivisuuden näkökulmasta on mahdollista tarkastella hyvin suurta osaa inhimillisestä toiminnasta. (Carlson 2006, 11.)

Performanssi on esitys, jolla on alku ja loppu. Judith Butler korostaa, että sukupuolten performatiivisuus eroaa performanssista olennaisesti siksi, että performanssi on ajallisesti rajattu. Kun performanssi jossain vaiheessa tulee päätökseensä, sukupuolen performatiivisuus taas jatkuu loputtomiin pakonomaisena toistotekojen ketjuna. (Hakkarainen 2008, 189; Butler 1997, 36.) Toisaalta myös performanssissa toiminnan toistaminen on tärkeä aspekti (Carlson 2006, 11). Performanssin ja performatiivisuuden suhde on näin ollen monimutkainen: performanssikin on aina osa kulttuuria ja näin siis osaltaan osallistuu identiteettien toistoprosessiin.

Performanssi taidemuotona vaikuttaa kuitenkin olevan väline identiteettien kriittiseen tarkasteluun. Lukuisat feministitaiteilijat ovat tutkineet ja kyseenalaistaneet naiseutta performanssin keinoin. (Carlson 2006, 224; Sederholm 2002, 77–78.) Nykyaikaisen taiteen yhteydessä performatiivisuus viittaa toiminnalliseen ilmaisuun. Kyse on tilasta, ajasta ja hetkellisten vaihtoehtoisten toimintatapojen

---

<sup>2</sup> Kielitoimiston sanakirja määrittelee performanssin seuraavasti: ” 1. suoritus, toteutus 2. kuvataidemuoto jossa taiteilija luo ja esittää teoksen esitystilanteessa ja on itse osa teosta; esitys jossa teatteri- ja tanssi-ilmaisu yhdistetään kuvaan, musiikkiin tms.”

etsimisestä. Performatiiviselle nykytaiteelle on tyypillistä se, etteivät sanojen ja kuvien kirjaimelliset merkitykset yksin riitä selittämään teosta kokonaisuutena. Tilaa jää siis paitsi monitulkintaisuudelle, myös ”ylimääräiselle” ainekselle, joka pakenee käsitteellistä määrittelyä. (Sederholm 2002, 77–78.)

*Sinun jälkeesi*, Max -romaani sijoittuu menneisyyteen: paitsi kiertävien sirkusten myös kabareen värikkääseen ja boheemia maailmaan. Hieman yllättäen ollaan kuitenkin myös performanssitaiteen juurilla: 1800-luvun lopulla syntynyttä kabareeta tutkinut Laurence Senelickin mukaan kabaree toimi kasvualustana avantgarde-taiteelle ja monille merkittäville esitystaidetta mullistaneille uudistuksille. Näin kabareen ja performanssin välillä vallitsee yhteys: teatteriteoreetikko Marvin Carlsonin mukaan kabareen voidaan nähdä ennakoineen nykyisen performanssitaiteen dynamiikkaa. (Carlson 2006, 135–36.) Myös historiallinen kytkeä siis puolustaa osaltaan performanssin käsitteen käyttöä romaanin analyysissä.

Perinteinen teatteri ja performanssitaide eroavat periaatteessa toisistaan. Perinteisen teatterin puolella draaman ytimessä on ajatus siitä, että näyttelijä menee lavalla vertauskuvallisesti ”toisen nahkoihin” tai ruumiillistaa esittämänsä hahmon, joka on saanut alkunsa näytelmäkirjailijan kynästä. Produktioon on osallistunut suuri joukko ihmisiä ohjaajasta lavastajaan. Performanssissa puolestaan on korostuneemmin kyse yksilöstä, hänen ruumiistaan, elämänsä historiastaan ja hänen henkilökohtaisesta kulttuurisesta kokemuksestaan. Performanssia voidaan kuvata yksilön taiteeksi, jossa yksilön oma ruumiillisuus asettuu katseiden kohteeksi ja kannanoton välineeksi. (Carlson 2006, 19.) Toisaalta teatterin ja performanssitaiteen raja-aidat ovat 2000-luvun vaihteessa alkaneet murentua, eikä jakoa niiden välillä voida enää pitää yksiselitteisenä. (vrt. Carlson 2006, 11).

Butlerin performatiivisuuden teoriaa kohtaan on esitetty myös perusteltua kritiikkiä. Kritiikin ydin kulminoituu siihen, että todelliselle muutokselle ei näytä jäävän tilaa tai mahdollisuutta. Poliittisiksi välineiksi ei näytä jäävän kuin mimiikka ja parodia. Kuten Tuhkanen (2004) kiteyttää, kriitikot eivät löydä butlerilaisesta performatiivisuudesta tulevaisuuden tuottamisen teoriaa. (Tuhkanen 2004, 306–207). Onko kyse sirkuksesta, jossa jokainen jää loputtomasti toistamaan ja parodioimaan samoja manereita ilman ulospääsyä, kiertämään maneesilla kehää?

Performanssin voima perustuu sen kykyyn paeta lopullista kielellistymistä, lukkoon lyötyjä joko–tai –merkityksiä. Vaikka merkityksiä rajaava kieli jähmettää todellisuutta tietynlaiseksi, kaunokirjallisuuden kielen voi kuitenkin nähdä erityistapauksena, mikä liittyy kirjallisuuden luonteeseen taiteenlajina. Kaunokirjallisuuden ominaisuus on monitulkintaisuus ja se, ettei merkityksiä ole mahdollista ammentaa tyhjiin eikä antaa teoksesta lopullista ja lukkoon lyötyä totuutta. Tältä pohjalta on siis mahdollista tehdä analogia performanssin ja kaunokirjallisen teoksen välille. Voisiko *Sinun jälkeesi*, *Maxia* lukea kirjallisena ja itsensä tiedostavana performanssina, jossa tutkitaan ruumiillisuuden ja identiteetin mahdollisia rajoja?

## 2.1.4 Performatiivisuusteoria kirjallisuudentutkimuksessa

Edellä olen käsitellyt performatiivisuuden teoreettisia lähtökohtia kielen- ja sukupuolentutkimuksessa sekä hieman myös teatteritieteessä. Kuinka sitten soveltaa performatiivisuuden ja performanssin teoriaa kaunokirjallisen teoksen tutkimuksessa? Butlerin performatiivisuuden teoriaa on sovellettu eri tavoin eri tieteenalojen piirissä, eikä ”performatiivinen luenta” ole yhtenäinen metodi. Yhdistävänä tekijänä voidaan kuitenkin pitää oletusta, että kulttuurinsa tuotoksena myös tekstit itsessään ovat performatiivisuuden läpäisemiä ja toistavat siis kielellisin keinoin kulttuurissa valitsevia presentaation tapoja. Tutkimuksen mielekkyys kuitenkin perustuu siihen, ettei mikään performatiivinen toistoprosessi ole absoluuttisen pakottava, vaan vastarinta on mahdollista. (Kaskisaari 2001, 9.) Seuraavaksi käsittelemän tämän tutkielman kannalta kolmea kiinnostavaa näkökulmaa: vastakarvaisen lukemisen strategiaa, kerronnan performatiivisuutta ja omaelämäkertoihin sovellettua performatiivista luenta.

### **Vastakarvaan lukeminen**

Tälle tutkielmalle läheisten tutkimusalojen sukupuolentutkimuksen (naistutkimuksen ja kriittisen miestutkimuksen) ja queer-tutkimuksen teorianmuodostuksessa pyritään eroon hierarkkisista ja arvottavista mies–nainen- ja hetero–homo-luokitteluista. Vastaavaa perinteisten identiteettien purkamista harjoitetaan myös esimerkiksi vammaistutkimuksen (ks. Reinikainen 2007) ja jälkikolonialistisen tutkimuksen piirissä. Tasa-arvoon tähtäävän tutkimuksen metodina toimii ideologioiden paljastamiseen tähtäävä dekonstruktivistinen lukutapa. Tätä voidaan soveltaen

nimittää myös *vastakarvaan lukemisen* strategiaksi. (Karkulehto 2011, 76–77.) Kyse on siis tekstissä esiintyvien arvottavien hierarkioiden osoittamisesta ja niitä tuottavien mekanismien purkamisesta. Voidaan esimerkiksi osoittaa, että ”näkyvätön” normaali itse asiassa tarvitsee marginaalia itsensä määrittelyyn. Tekstistä myös etsitään säröjä, monitulkintaisuuksia, aukkoja ja ristiriitoja, joiden kautta kuvaa tekstin rakentamasta todellisuudesta päästään analysoimaan uudesta näkökulmasta. (Karkulehto 2011, 77.)

Vastakarvaan lukemisessa on näin kyse huomion kiinnittämisestä sukupuolen *toisin toistamiseen* tai *toisin toistumiseen*. Tässä tutkielmassa harjoittamaani lukutapaa ei kuitenkaan varsinaisesti voi luonnehtia vastakarvaan lukemiseksi. Keskeinen väittämäni on, että romaani saattaa ruumiillisuuteen ja sukupuoleen liittyvät ilmiöt outoon, normaaliuteen liittyviä oletuksia kyseenalaistavaan valoon. Kuitenkaan romaania ei tarvitse tähän tulokseen päätyäkseen lukea vastustavasti, vaan ”myötäkarvainen” tarkkaavainen lähiluku riittää. Erityiselle tarkkaavaisuudelle on tosin tarvetta, sillä romaanin kertojalla on taipumusta epäluotettavuuteen ja sanomansa naamioimiseen:

Pahinta on, että kaikilla tähän tarinaan osallistuvilla on kauan sitten muodista menneet vaatteet. He liehuvat oransseissa sareissa, höyhenpuuhkissa, kukonaskeltweedissä. - - He kävelevät niin kuin eivät tietäisi miten vakavaa elämä on. He nauravat tietämättä mitään politiikasta eikä heillä ole mitään yhteiskunnallista viestiä kerrottavana. (Parkkinen 2009, 391.)

Kertojan väittämää siitä, ettei hänen tarinansa henkilöihahmoissa ole mitään yhteiskunnallista, en sellaisenaan niele. Tutkielman kokonaisuutta ajatellen vastakarvaan lukemista osuvampi kielikuva on kuitenkin sanoa, että luen romaania ”performatiivisten silmälasien” läpi. Näiden lasien läpi katsottuna *Sinun jälkeesi*, *Max* -romaanissa on piirteitä, jotka tuntuvat pukevan performatiivisuuden teorian sanoiksi jopa hämmentävän hyvin. Parkkinen romaanin piirteet, kuten esimerkiksi se, että sukupuolta ja erityisesti naisena olemista koskevia vaatimuksia kommentoidaan suoraan, viittaavat puolestaan siihen, että sukupuolen kriittinen tarkastelu on romaanissa intentionaalista. Kirjailijan intention pohtiminen on toki kirjallisuudentutkimuksen perinteessä todettu triviaaliksi: teoksen itsensä tarkastelu riittää (ks. esim. Eagleton 1997, 66). Intentionalisuuden tunnussa kyse saattaa myös olla siitä, että useimmiten etsivä löytää juuri sitä, mihin suuntaa huomionsa. Tästä ilmiöstä

niin aloittelevan ja kokeneemman tutkijan on tärkeää olla tietoinen.

### **Kerronnan performatiivisuus**

Sukupuolen lisäksi myös kerrontaa voi tarkastella performatiivisuuden näkökulmasta.

Tutkimuskohteeni antaa hyvän lähtökohdan myös tällaiselle lukutavalla, sillä *Sinun jälkeesi*, *Max*-romaanissa kertominen ja kerronta ovat kohosteisessa osassa. Isaacin ja Maxin elämäntarina palvelee kehyskertomuksena useille lyhyemmille kertomuksille. Näiden tarinoiden kertoja on aina jokin henkilöahmoista. Näin kerrontatilanne ja kuulijoiden rooli nousevat korosteiseen asemaan.

Tarkastelemalla kerrotun ja ruumiillisen performatiivisuuden suhdetta hahmottuu myös se, miksi ruumiillisuutta on mielekäästä tutkia kaunokirjallisen teoksen tapauksessa. Ute Bern jakaa performatiivisuuden nimenomaan ruumiilliseen ja ei-ruumiillisen performatiivisuuteen (Bern 2009, 96). Edellä käsitelty Butlerin teoria keskittyy lihallisten ruumiiden performatiivisuuteen, kun taas kerronta edustaa jälkimmäistä, ei-ruumiillista performatiivisuutta. Vaikka kaunokirjallisilla henkilöahmoilla ei olekaan lihallista ruumista, ruumiin performatiivisuus todellistuu tai aktuaalistuu vasta kerronnan, siis ei-ruumiillisen performanssin kautta. (Bern 2009, 97.)

Ei-lihallinen, tekstuaalinen performatiivisuus voidaan edelleen Bernin mukaan lukea kahteen alakategoriaan: toinen painottaa esittämistä, toinen taas kerrontaa. Ensimmäisessä tapauksessa performatiivisuus on luo dramaattisen illuusion mimesiksen ja suoran kerronnan kautta. Bern käyttää esimerkkinä erään romaanin kohtausta, jossa ensin kuvaillaan tapahtumapaikka, vuorokauden aika, säätila ja henkilöahmojen fyysinen asemoituminen suhteessa toisiinsa. Tämän jälkeen henkilöahmojen käymä dialogi esitetään suorana kerrontana. Kertojan läsnäolo ja ohjailu on häivytetty tekstistä minimiin, ja niinpä romaanikatkelman voisi siirtää esitettäväksi teatterin lavalle ilman suuria muutoksia. (Bern 2009, 97.) Tekstin lukeminen tietenkin eroaa draaman tai elokuvan seuraamisesta siinä, että ”teatterin lava” sijaitsee lukijan pään sisällä ja mielikuvitukselle jää tilaa rakentaa tarinan todellisuus lukijan omasta kokemusmaailmasta käsin.

Toisessa tapauksessa performatiivisuus taas kiinnittää huomion kerronnan aktiin. Kertoja on näkyvästi esillä ja esimerkiksi kommentoi omaa kerrontaansa tai puhuttelee suoraan lukijaa. Näin lukija ohjataan kuvittelemaan kerrontatilanne, jossa tarinankertojan lisäksi on läsnä jonkinlainen

kuulija tai muu vastaanottaja. Vastaava esitys ja ”performanssi” voisi olla tarinankertoja, joka kertoo tarinaansa yleisölle värittäen kertomusta samalla puheensa sävyllä ja elehdinnällä. (Bern 2009, 97.)

Tarinan tason performatiivisuus merkitsee dramaattisen illuusion rakentamista mimesiksen ja suoran kerronnan kautta. Tällöin avainasemassa on se, mitä *näytetään*, kun taas kertojan rooli on häivytetty huomaamattomaksi. (Bern 2009, 97.) Luku *Musta päivä 1928* alkaa seuraavalla kuvauksella Iriksen asunnosta:

Iris lojui matolla selällään ja poltteli savuketta. Kaivopuiston asunnon kattokruunusta roikkui silkkihuiveja. Iris oli pystyttänyt ruokasaliinsa teltan. Raskas tammipöytä oli kannettu ullakolle ja huone näytti mielisairaana beduiinin asunnolta. Aivan kuin teltan olisi piirtänyt joku 1800-luvun absintissa kahlannut kuvittaja. Messinkisillä pöydillä oli kulhoja täynnä tahmeita tomusokerin peittämiä makeisia, lattialla lojui malvan, vaaleanpunaisen ja keltaisen sävyisiä tyynyjä ja keskellä kaikkea Iris, päässään valkoinen turbaani. (Parkkinen 2009, 98.)

Lukija saa tietää ajan ja paikan: on vuosi 1928 ja ollaan Helsingissä, asunnossa lähellä Kaivopuistoa. Iriksen omalaatuisuutta kuvastava asetelma on pysähtynyt ja maalauksellinen: vähän kuin Iris olisi jälleen asettunut taiteilijan malliksi. Lukija voi mielessään kuvitella tapahtumapaikan, henkilöahmot ja esineet. Värien ja materiaalien kuvaus luo aistillisia mielikuvia. Kuitenkaan kyse ei ole puhtaasti ainoastaan tarinan tason performatiivisuudesta, sillä vertaus ”mielisairaana beduiinin asuntoon” paljastaa kertojan läsnäolon: kertoja kommentoi näkemäänsä ja sitä, millaisia miellelyhtymiä se hänessä herättää: Iris vaikuttaa kertojasta hieman hullulta itsekin. Kun miljöö on kuvattu, tarinan maailma alkaa elää dialogin kautta. Osapuolia ovat Iris, Isaac ja Max:

Neula rahisi savikiekkoa vasten. Jazz virtasi huoneeseen. Iris huokasi.

”Tule”, minä sanoin. ”Opetamme sinut tanssimaan kuin kabareetyttö.”

”Päättäni särkee”, Iris sanoi. Antakaa minun kuolla rauhassa.”

Hän nyki kiinalaista aamutakkiaan tiukemmin päälleen ja nosti jalkansa ylös niin että sukat näkyivät.

”Viuhka on tärkeä”, minä sanoin ja räpäytin auki sulilla koristellun kapineen.

”Ja hattu. Se nostaa pituutta ja pituus tekee paljon lavalla”, Max nosti knalliaan.  
Iris nojautui kyynärpäidensä varaan. Me kumarsimme ja ojensimme jalkamme ylös.  
”Oletteko koskaan tanssineet parin kanssa?”  
”Ei”, Max sanoi. ”Kaksi luo symmetrian. Kolmas on liikaa.”  
”Kokeillaan”, Iris sanoi. ”Opettakaa minulle joku numero.” (Parkkinen 2009, 99.)

Henkilöhahmojen toiminta, jota dialogin välissä on kuvattu, olisi myös mahdollista näyttää teatterin lavalla. Naseva dialogi kuljettaa epätavallista kolmiodraamaa. Iriksen henkilöhahmo elää dramatiikasta, Isaac ja Max taas ilmehtivät kuin mykkäfilmissä tai musikaalissa – pian kaikki tanssivat.

### **Omaelämäkerran performatiivisuus**

*Sinun jälkeesi*, *Max* -romaanissa kerronta ja fiktiivinen omaelämäkerrallisuus korostuvat. Performatiivisuuden teema limittyy kertoja-Isaacin epävarmuuteen siitä, ovatko hänen muistonsa todellisia. Kuvittelulla ja mielikuvilla on elämäntarinassa osansa: ”Näen kuvia asioista, joita en voi muistaa. - - Jokaisen tarinan olen kertonut itselleni tarpeeksi monta kertaa. Niistä on tullut tosia.” (Parkkinen 2009, 136.) Ollaan performatiivisuuden perusajatuksen äärellä: kun jotain toistetaan riittävän usein, siitä tulee osa todellisuutta. Performatiivisuus siis toimii myös mielen sisällä: tarinassa, jota ihminen kertoo itselleen omasta itsestään ja identiteetistään.

Näin ollen hyödyllistä on myös tarkastella sitä, miten performatiivisuuden käsitettä on käytetty omaelämäkertojen tutkimuksessa. Keskeisin näistä lähestymistavoista on Marja Kaskisaaren (2000) butlerilaisen performatiivisuuden teorian pohjalta kehittämä *performatiivinen luenta*. Elämäkerrassa on kyse diskurssista, joka tarjoaa subjektille tietynlaista paikkaa. Omaelämäkerta siis heijastelee aina kulttuurissa vallalla olevia kerronnan tapoja, ja omaelämäkerrassa esiintyvä minä on aina heijastus kulttuurisesta omaelämäkerrallisesta minästä. (Kaskisaari 2000, 5.) Vaikka *Sinun jälkeesi*, *Max* on fiktiivinen elämäkerta, romaania ja sen kerrontaa voidaan silti tarkastella samoin välinein kuin ”oikeita” omaelämäkertoja. *Sinun jälkeesi*, *Max* on myös Isaacin henkilöhahmon elämäkerta, ja sellaisena se toistaa omaelämäkerrallista diskurssia ja elämäkerran konventioita. Identiteetin ja muiden ”totuuksien” suhde kerrottuun ja kertomukseen on romaanissa keskeinen aihepiiri. Kaskisaari nojaa foucault’laiseen ajatukseen siitä, että omaelämäkerrassa olennaista on



tunnustusrituaali. Tunnustaminen paljastaa osan subjektista, mutta toisaalta verhoaa toiset puolet pimentoon. Kaskisaaren mukaan omaelämäkerta liittyykin performatiiviseen valtaan: omaelämäkerrassa nimetään ja tuotetaan subjekteja. (Kaskisaari 2000, 6–8.)

### **Performatiivinen luenta tämän tutkielman metodina**

Tässä tutkielmassa sovellan *Sinun jälkeesi, Max*-romaanin performatiivista luentaa, jossa yhdistelen edellä kuvattuja lähestymistapoja. Edellä esitetyt ajatukset performatiivisuudesta, toistosta ja toisin toistumisesta ovat tutkielmassani keskeisiä. Yhtäältä etsin sukupuolen ja ruumiillisuuden toisin toistumisen paikkoja Butlerin performatiivisteoriaan tukeutuen. Toisaalta tarkastelen myös kerronnan performatiivisuutta ja sitä, kuinka todellisuutta, totuutta ja identiteettejä rakennetaan. Parkkisen romaanissa lukijan huomiota tarkoituksella ohjataan todellisuuden tulkinnanvaraisuuteen. Tämä ikään kuin tarjoaa langanpäitä, joista alkaa kerä auki performatiivisuuden vyyhtiä.

Performatiivisuusteoriaa on sovellettu lukuisissa akateemisissa opinnäytteissä, artikkeleissa ja teoksissa. Omalta pieneltä osaltaan tämä tutkielma osallistuu näiden kaikkien tekstien käymään keskusteluun performatiivisuuden merkityksestä. Kuten Leena-Maija Rossi kirjoittaa, performatiivisuusteorian suosio on johtanut myös siihen, että osaa sen sovelluksista on kritisoitu väärintulkinnoksi. Erityisesti performatiivisuuden ja performanssin käsitteiden sekoittuminen herättää hänessä edelleen epämukavuuden tunnetta. Kuitenkin Rossi huomauttaa, että myös Butlerin teorian ”väärin siteeraaminen” voi tarjota uusia tapoja sukupuolinormien kyseenalaistamiseen. Butlerin teoria pitää *toisin toistumista* mahdollisuutena – Miksei teoriaa itseäänkin voisi siis toistaa toisin? (Rossi 2015, 28–30.) Performanssia käsitellessäni viittasin Sederholmin performanssitaidetta käsittelevään artikkeliin. Tätä artikkelia Rossi käyttää esimerkkinä performanssin ja performatiivisuuden ”epämukavasta” sekoittamisesta. (Rossi 2015, 45; Sederholm 2002, 76) Kuitenkin juuri Sederholmin ajatukset performanssiin sisältyvästä selittämättä jäävästä ja epämääräisestä aineksesta johdattivat minua pohtimaan jopa, voisiko *Sinun jälkeesi, Max* -romania lukea kirjallisena performanssina. Näin *toisin toistaminen* johdattaa epävarmuuden alueelle – analyysiluvussa nähdään mihin se vie.

## 2.2 Toiseus speaktaakkelinä

Nyt syvennyn vuorostaan Stuart Hallin **Toisen speaktaakkelin** käsitteeseen.

Esiintymislavametaforaa käyttäen voi ajatella, että performatiivisuus ja Toisen speaktaakkeli ovat kaksi valokeilaa, jotka tässä tutkielmassa leikkaavat toisensa. Molemmat valaisevat identiteettiä korostaen ja paljasten ilmiöstä tiettyjä puolia. Lähden liikkeelle Toiseuden ja Speaktaakkelin määrittelemisestä edeten Hallin tapaan käyttää käsitteitä yhdessä. Tämän jälkeen pohdin, kuinka Hallin teoriaa pystyy soveltamaan *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin lähilukuun. Viimeiseksi sukellan jo *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin maailmaan, kysyen kuinka teoksessa kuvattu freak show toteuttaa Toisen speaktaakkelin toimintaperiaatteita. Myös freak show'ssa esiintyminen ja teatraalisuus ovat keskeisessä osassa, joten myöskin tässä luvussa performatiivisuuden näkökulma kulkee mukana.

Ihminen on sosiaalinen olento, ja niinpä hänen identiteettinsä on seurausta erosta Toiseen. Sosiaalinen ulottuvuus ja ihmisten välisen erojen havaitseminen ovat identiteetin määrittymiselle ja nimeämiseksi olennaisia. Psykoanalyttisistä näkökulmista Toiseus syntyy silloin, kuin lapsi havaitsee oman erillisyytensä. Hän ei olekaan yhtä äidin tai muun mielihyvää ja turvaa tarjoavan hoivaajan kanssa, vaan erillinen subjekti ja toimija. Poissulkeminen on jälleen olennaisessa osassa: aina kun kerromme, keitä itse olemme ja mihin joukkoon kuulumme, tulemme samalla rajanneeksi jotain pois. (Hall 1999, 12.) Meidän ja muiden diskurssille on tyypillistä, että maailma *halkaistaan* symbolisesti kahtia. Muut siis asettuvat vastakohtaksi ja peilikuvaksi ”meille.” Näin syntyy käsitys absoluuttisesti erilaisesta Toisesta. (Hall 1999, 123–124.)

Toiseuden lähtökohdaksi voi paikantaa myös inhimillisen kielen. Modernin lingvistiikan perustajan, Ferdinand Saussuren mukaan kielen luonteeseen kuuluu, että merkitykset muodostuvat aina suhteessa johonkin muuhun. Sanat siis saavat merkityksensä vastakohtien kautta; sen kautta, minkä ne sulkevat ulkopuolelleen. Lapsena opimme, että esimerkiksi yö ja päivä, tyttö ja poika ovat toistensa vastakohtia. Sanat ovat olemassa siksi, että eronteko johonkin muuhun on kielijärjestelmässä tarpeellinen. (Hall 1999, 40, 153). Binaariset oppositiot ja eronteot ovat tärkeitä, sillä ne mahdollistavat maailman kielentämisen ja merkityksellistämisen. Kuitenkin binaaristen oppositioiden *mustavalkoistavasta* luonteesta on myös haittaa. Ne yksinkertaistavat ja pelkistävät todellisuutta, Hallin sanoin ”vangitsevat maailman monimutkaisuuden joko–tai -ääripäihinsä.”

Keskeistä on, että oppositioiden välillä vallitsee useimmiten valtasuhde, jossa heikompi osapuoli määrittellään vahvemman ehdoilla. (Hall 1999, 153.)

**Spektaakkeli** määrittellään Kielitoimiston sanakirjassa suurelliseksi mutta pintapuoliseksi näytelmäksi, elokuvaksi tai juhlaksi. Spektaakkelissa olennaista on visuaalisuus, mistä kertoo myös sanan etymologia: latinan ”spectaculum” tarkoittaa katsomista ja näkemistä.

Spektaakkelin historia kytkeytyy myös optisten laitteiden kehitykseen. Jo 1600-luvulla taikalyhdyn, *laterna magican*, avulla voitiin heijastaa kuvajaisia suurien joukkojen ihmeteltäväksi. (Seppänen 2006, 59; Huhtamo 1997, 14.) *Sinun jälkeesi, Max* -romaani on yhtä spektaakkelia: romaanissa kuvataan niin kummajaisnäytöksiä, sirkusesityksiä, kabareita kuin myös suurellisia naamiaisjuhlia. Myös elokuvat ovat läsnä viittauksina mykkäfilmeihin ja Greta Garbon kaltaisiin varhaisiin Hollywood-tähtiin.

Selkeyden vuoksi on syytä huomauttaa, että sekä spektaakkelin että performanssin käsitteet ovat limittäisiä, sillä molemmat voivat viitata esityksiin ja esittävään taiteeseen. Performanssin yhteydessä mainitsin eri viihdemuotoja yhdistelevän *kabareen*, mitä voidaan hyvin kuvailla myös spektaakkeliksi. Performanssin ja spektaakkelin käsitteiden painopiste on kuitenkin erilainen: performanssissa on kyse yksilöstä, hänen suorituksestaan ja ruumiistaan tietynä hetkenä (ks. Sederholm 2002, 77–78), kun taas spektaakkelissa yksilö enneminkin sulautuu osaksi ihmisjoukkoa ja esityksen visuaalista kokonaisuutta. Spektaakkelille tyypillistä on, että siihen osallistuu suuri joukko ihmisiä. 1700-luvun valistusfilosofi Rousseau piti kaikelle kansalle avoimia ulkoilmassa esitettyjä historiallisia spektaakkeleita perinteisiä teatteriesityksiä demokraattisempana vaihtoehtona. Siinä missä Rousseau kritisoi perinteistä teatteria dekadentin ylimystön keskinäiseksi leikiksi, spektaakkeliin pääsivät osalliseksi suuretkin massat. Venäjän vallankumouksen jälkeen järjestetyt massaspektaakkelit, joihin saattoi osallistua satoja tai jos tuhansia ihmisiä, vaikuttivat puolestaan kauaskantoisesti kokeellisen esitystaiteen kehitykseen, myös 1900-luvun loppupuolella kehittyneeseen performanssitäiteeseen. (Carlson 2006, 138.)

Toisaalta spektaakkelissa on kyse myös kuvista ja niiden rakentamista merkityksistä. Siinä missä

performanssiin kuuluu (ruumiillinen) läsnäolo, speaktaakkelissa läsnäolo korvautuu kuvilla ja heijastumilla, joilla ei ole enää kiinteää viittaussuhdetta mihinkään ”todelliseen” tai ”alkuperäiseen”. Yhteiskuntakriitikko Guy Debordin (1931-1994) määritelmän mukaan ”speaktaakkeli on ihmisten keskinäinen sosiaalinen suhde, jossa kuvilla on keskeinen asema.” (Debord 1987). Debordin mukaan koko kapitalistinen yhteiskunta on itsessään speaktaakkeli, jossa mainoskuvat ja niiden luomat mielikuvat ovat keskiössä. Speaktaakkelissa ”todellinen maailma muuntuu yksinkertaistaviksi kuviksi” (Debord, 1987) jotka heijastuvat katsojan verkkokalvoille aina jonkin mediumien välittämänä. Speaktaakkelin kuvat eivät ole vain irtautuneet todellisuudesta; todellisuutta kuvien takana on mahdoton enää tavoittaa. (Debord 1987 Seppälän 2006 mukaan, 60-61.)

”Speaktaakkelin yhteiskunta” kytkeytyi Debordilla 1960-lukuun, kulutusyhteiskunnan syntyyn ja mainonnan räjähdysmäiseen lisääntymiseen (Seppälä 2006, 62), joka siis eroaa huomattavasti *Sinun jälkeesi, Maxin* 1900-luvun alkupuolen mielikuvamaisemasta.<sup>3</sup> Vaikka Debordin kapitalismikritiikki ei siis ole tämän tutkielman kannalta kovin oleellista, ajatus speaktaakkelista, jossa nähdynsi tuleminen on ensiarvoisen tärkeää, soveltuu myös romaanin tarkasteluun. Romaanin kuvaamalla ruumiillisuuden markkinoilla on kyse katseen kohteena olemisesta mutta myös taidosta myydä ja luoda mielikuvia. Kummajaishahmojen speaktaakkeli rakentuu paitsi esiintymisten myös mainosjulisteisiin painettujen kuvien kautta. Uskottavalta *vaikuttaminen* on kummajaisten maailmassa avainasemassa:

Max tuijotti kepinenässä törröttäviä kutistettuja päitä. ”Ovatko nuo oikeita?” Tirehtööri virnisti. - - 'Mitä on oikea?' – Loppujen lopuksi on kyse vain uskosta. Se, mikä voisi olla totta on yhtä tärkeää kuin totuus.” (Parkkinen 2009, 171.)

Kuten edellisestä voi päätellä, speaktaakkelilla ja performatiivisuudella on yhtymäkohtansa. Depordin kuvaamaa speaktaakkelin yhteiskuntaa ja performatiivisuuden teoriaa yhdistää rituaalien ja toiston saama suuri painoarvo. Teoria speaktaakkelin yhteiskunnasta tarjoaa varsin pessimistisen näkemyksen yhteiskunnasta, jossa identiteetistä tulee esittämistä ja teatterinomaisia rituaaleja siihen

<sup>3</sup> Depordin kuvaileman speaktaakkelin pauloissa yksilöstä on tullut kuluttaja, joka rakentaa identiteettiään vain brändien ja tavaroiden avulla. Uusi tavara tuottaa kuitenkin tyydytystä vain hetken, ja niinpä kulutus jatkuu ikuisena kierteenä, vieraannuttaen yksilöä yhä kauemmas todellisuudesta. (Depord 1987 Seppälän 2006 mukaan, 60- 61.)

pisteeseen asti, että yksilön osaksi on jäädä oman elämänsä ulkopuoliseksi tarkkailijaksi, katselijaksi (spectateur). Speaktaakkelia ei ole Debordin mukaan mahdollista vastustaa, eikä sen vaikutuspiirin ulkopuolelle näin ole mahdollista päästä. (Sederholm 2002, 81.) Butlerin performatiivisuuden teoria, mikäli näitä kahta eri aikoina ja konteksteissa syntynyttä teoriaa on ylipäättään mielekästä verrata, on kuitenkin toiveikkaampi, sillä se jättää auki mahdollisuuden *toisin toistamiselle* ja vastustamiselle.

*Sinun jälkeesi*, Max -romaanin päähenkilön Isaacin kannalta ajatus yksilöstä vieraantuneena speaktaakkelin katsojana on kiintoisa, kokeehan Isaac usein elävänsä veljensä Maxin kautta. Palaan ajatukseen oudontamista ja vieraannuttamista käsittelevässä luvussa ja lopulta analyysiluvussa, jossa tarkastelen Isaacin henkilöhahmon kehitystä.

### 2.2.1 Me, muut ja yksinkertainen maailma

Edellä olen luodannut speaktaakkelin käsitteeseen liittyviä merkityksiä. Speaktaakkelissa olennaista ovat visuaalisuus ja pinta, kuvat ja niissä rakentuvat merkitykset. Mitkä sitten ovat Toisen speaktaakkelin erityispiirteet? Stuart Hallin ajattelussa Toisen speaktaakkeli viittaa kuvallisiin representaatioihin<sup>4</sup>, joiden kautta rakennetaan, vahvistetaan ja ylläpidetään eroa Toiseen. *Identiteetti* -teoksessaan Hall keskittyy rotua käsitteleviin elokuvien ja lehtikuvien kaltaisiin visuaalisiin esityksiin, huomauttaen kuitenkin, että samoja ajatuksia on mahdollista soveltaa muihinkin identiteetin ulottuvuuksiin, kuten sukupuoleen. (Hall 1999, 139.)

Sosiaalinen ulottuvuus ja ihmisten välisten erojen havaitseminen ovat identiteetin määrittymiselle olennaisia. Hall painottaa, kuinka identiteetit perustuvat aina erojen tunnistamiselle ja merkitsemiselle. Olennaista on, että samalla kun määrittelemme, keitä itse olemme ja mihin joukkoon kuulumme, tulemme samalla rajanneeksi jotain pois. (Hall 1999, 12.) Meidän ja muiden diskurssille on tyypillistä, että maailma *halkaistaan* symbolisesti kahtia. Muut siis asettuvat

---

<sup>4</sup> Representaatio (eng. representation) viittaa uudelleen esittämiseen. Representaatio samanaikaisesti sekä esittää, edustaa että tuottaa kohdettaan. Esimerkki representaatiosta on mainoskuva, joka paitsi esittää kohdettaan myös liittyy siihen merkityksiä. Representaatio edustaa jotain suurempaa kategoriaa tai kokonaisuutta, esimerkiksi naiseutta. Näin representaatiot osallistuvat ympäröivän maailman ja sosiaalisen todellisuuden merkityksellistämiseen. (Paasonen 2010, 40.)

vastakohtaksi ja peilikuvaksi ”meille.” Näin syntyy käsitys absoluuttisesti erilaisesta Toisesta. (Hall 1999, 123–124.)

Erojen korostaminen on keskeistä Toisen speaktaakkelissa. Hall kirjoittaa, kuinka Toiseus on merkittynä olemista: ”Valtaväestöstä erottuvien (-- ) ihmisten presentaatiossa on kyse siitä, kuinka tätä erilaisuutta tulkitaan. Erilaisuus merkitsee, se 'puhuu'.” (Hall 1999, 146.) Erontekoon pyrkivässä merkitsemisessä pelataan usein stereotyyppioilla, yksinkertaistuksilla ja yleistyksillä. Samalla vahvempi osapuoli näyttäytyy ikään kuin näkymättömän ”normaalin” edustajana, kun taas toinen on tiettyjen ominaisuuksiensa perusteella merkitty olemaan nainen, maahanmuuttaja, vammainen, homoseksuaali, värillinen ja niin edelleen. (Hall 1999, 153.)

Toiseuden speaktaakkelissa oleellisia ovat erilaiset **stereotypisoimisen** käytännöt. Yleistäminen ja ilmiöiden tyypittely on sinänsä maailman hahmottamisen kannalta hyödyllistä ja jopa välttämätöntä. Siinä missä tyypittely on ajattelun väline, stereotypia puolestaan näyttää maailman liiankin yksinkertaisessa valossa. Stereotyypeissä yksilön tai ihmisryhmän koko olemus samaistetaan vain muutamaan yksinkertaiseen ja helposti muistettavaan piirteeseen. Stereotyyppioissa oleellista on, että erot nähdään muuttumattomina ja olemuksellisina: toisin sanoen ne luonnollistetaan. (Hall 1999, 189-190.) Stereotyyppioissa on niin ikään kyse vallasta ja tiedosta. Kun erot näyttäytyvät luonnollisina, valtaa pitävän ryhmän hegemonia ei horju. (Hall 1999, 192.)

Sinun jälkeesi, Max -romaanissa, joissa Isaacin ja Maxin muodostaman ”meidän” välinen yhteys on niin tiivis, että suonissakin virtaa yhteinen veri. Toisaalta he myös peilaavat omaa yhteyttään ja ainutlaatuisuuttaan muiden kautta. Lapsuuden maatilalla Isaacin ja Maxin elämänpiiri on suppea. Tarinat Muista, niin puolikkaista lapsista kuin intiaaneistakin, välittyvät kuitenkin kirjojen ja kertomusten kautta:

Minä olisin halunnut sinetöidä jutun verivalalla, mutta Maxista se oli typerää.

”Meidän veremme on muutenkin yhteistä.”

”Niin kuuluu tehdä. Niin intiaanitkin tekevät.”

”Intiaanit ovat muita”, Max sanoi. Maxille on olemassa me ja muut. -- Me käsitti yksinkertaisen maailman. (Parkkinen 2009, 95.)

Stereotyyppit ovat yhteydessä ihmisten haluun erottaa me ja muut toisistaan. Kyse on kahtia jakamisen strategiasta, jonka avulla pidetään yllä sosiaalista ja symbolista järjestystä: stereotyyppien kautta epänormaali, poikkeava ja epämiellyttävä rajataan normaalin ja hyväksyttävän ulkopuolella. Stereotyyppien kautta vahvistetaan näin ”meidän normaalien” muodostamaa kuvitteellista yhteisöä. (Hall 1999, 191.) Stereotyyppien kautta pyritään puolestaan häivyttämään ne erot, jotka eivät sovi kokonaiskuvaan ”muista” (Hall 1999, 123-124).

### 2.2.3 Kummajaisshahmon tapaus

Myös kummajaisshahmon<sup>5</sup> speaktaakkelissa on kyse Toiseuden rakentamisesta ja vahvistamisesta. Kummajaismaisten (eng. freak) ruumiiden esittelystä muodostuu *Sinun jälkeesi, Max* -romaanissa Toiseuden speaktaakkeli. Seuraavaksi taustoitan sitä, mistä *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin kuvaamassa freak show’n speaktaakkelissa on kyse. Käsittelen freak show’ta verrattain suppeasti, sillä tästä näkökulmasta *Sinun jälkeesi, Max* -romaanista on jo tutkittu yhden pro gradun verran (ks. Asikainen 2013). Varsinaisissa tutkimuslukuissa tarkoitukseni on rajata tarkastelun kohde sukupuoleen. Havaintoni on kuitenkin, että sukupuoli risteää, limittyy ja vertautuu romaanin kerronnassa jatkuvasti juuri kummajaismaisuuden kanssa, mistä syystä on tarpeen käsitellä freak show’n perusteita myös tässä tutkielmassa.

Epämuotoisella ruumiillisuudella vaikuttaisi mytologian ja satujen perusteella olevan paikkansa kulttuurin kollektiivisessa alitajunnassa. Hirviöiden ja ihmiskummajaisien voidaan nähdä edustavan Toiseutta, jonka kautta käsitellään alitajuisia pelkoja ja toiveita samoin itseen ja yhteiskuntaan liittyviä myyttejä. Myyttiset hahmot kentaureista ja kykloopeista aina seitsemään kääpiöön jäsentävät normaalin ja epänormaalin suhdetta (Garland-Thomson 1, 1996.) Leslie Fielderin mukaan kummajaiset herättävät sekä pelkoa että sympatiaa, sillä he sekoittavat ja kyseenalaistavat

---

<sup>5</sup> Epänormaalilla on romaanissa monta nimeä: friikki, hirviö, epäsikiö, luonnonoikku, ihme, invalidi, sensaatio. Tässä tutkielmassa käytän englannin kielen *freak*-sanon suomenkielisenä vastineena pääasiallisesti ihmiskummajaisista tai kummajaisshahmoista.

niitä kategorioita, jotka tavallisesti jäsentävät olemassaoloamme. Ihmiskummajaiset eli friikit ovat siis yksilöitä, jotka kyseenalaistavat ja haastavat konventionaaliset jaottelut. Minä ja toinen, inhimillinen ja eläimellinen, pieni ja suuri, faktat ja myytit voivat olla läsnä samassa ruumiissa. (Lindsay 1996, 356; Fieldler 1978.)

Freak show on merkittävä luku ruumiillisuuden speaktaakelin historiassa. Kummajaismaisuuuden esittäminen kytkeytyy 1800-luvulta 1930-luvulle jatkuneisiin freak show'n esityskäytänteisiin, joissa ruumiiltaan, psyykeltään tai käytökseltään normeista poikkeavat ihmiset asetettiin näytteille maksavan yleisön katsottavaksi. Kummajaisnäytökset olivat merkittävä ilmiö erityisesti viktoriaanisen ajan Pohjois-Amerikassa mutta myös Euroopassa (Bogdam 1996, 25–35). Toisaalta esimerkiksi Leslie Fieldler (1978) esittää, ettei freak show koskaan ole itsessään kuollut, se on vain saanut uusia muotoja<sup>6</sup>.

Historiallisesti freak show oli kaupallista liiketoimintaa, ja friikkejä markkinoitiin kuin mitä tahansa tuotetta. Kummajaisnäytökset kiersivät kaupungista kaupunkiin, ja mainosmiehet ja promootorit pyrkivät suostuttelemaan yleisön lippuluukulle. Freak show oli nimensä mukaisesti show'ta, ja sen esiintyjille rakennettiin uusi julkinen identiteetti, jolla ei useinkaan ollut paljonkaan tekemistä todellisuuden kanssa. Vaikka esiintyjien ruumiin anomaliat olivat usein todellisia, ja vaikka näytöksiä markkinoitiin jopa sivistyksen varjolla, freak show oli kaukana objektiivisesta totuudesta. Elämäntarinoita muokattiin ja kirjoitettiin uusiksi sen mukaan, minkä uskottiin avaavan yleisön kukkaronnyörit. Kummajaisahmot elivät elämäänsä lavaesiintymisten, mainoskuvien ja heidän ”todellisista” elämäntarinoistaan kertovien kirjasten kautta. (Bogdam 1996, 25-28.)

Kummajaisahmoissa oli näin ollen kyse enemmän esittämisen tavoista kuin yksilön omaisuuksista sinänsä. Pelkästään poikkeuksellisen pitkä mies ei houkutellut yleisöä– jättiläisen ympärille piti rakentaa tarina ja speaktaakeli. Friikiksi oli mahdollista tulla monella tapaa. Yhtäältä kummajaismaisuuuden lähtökohta saattoi olla synnynnäinen epämuodostuma, kuten siamilaisten kaksosten tapauksessa (born freaks). Toisaalta kummajaismaisuuus voi olla seurausta ruumiin muokkaamisesta, kuten tatuoinneista (made freaks). Kolmanneksi kummajaisen tittelin voi

---

<sup>6</sup> Esimerkkejä nykyajan kummajaisahmoista voivat olla esimerkiksi kehonrakentajat ja (ks. Lindsay 1996, 356-367) tai Michael Jacksonin (ks. Yuan 1996, 368) ja Nicki Minajin kaltaiset kosmeettisia operaatiota läpikäyneet pop-tähdet.



saavuttaa esittämällä epätavallisen ja uskaliaan performanssin: nielaisemalla miekan tai lumoamalla käärmeen (nouvelty act). (Bogdam 1996, 23-24.)<sup>7</sup>

Presentaatiomallit jakoivat kummajaishahmoja siinä missä heidän fyysiset piirteensä. Eksoottisessa presentaatiomallissa korostettiin hahmojen eksoottista tai primitiivistä alkuperää, joka saattoi olla totta tai vaihtoehtoisesti täysin keksittyä. Heidän kerrottiin olevan kotoisin kaukaisista maailmankolkista, kuten mystisestä idästä tai pimeästä Afrikasta, mikä osaltaan liitti kummajaisnäytökset osaksi kolonialisoidun Toisen presentaatiota. Ruumiin anomalioiden rinnalla esiteltiin ja liioiteltiin eksoottisten maiden kummallisia tapoja. Välttämättä hahmojen fyysisessä ruumiissa ei ollut mitään sinänsä ”vikaa”, vaan kummajaismaisuus perustui ainoastaan kulttuuriseen ja rodulliseen vierauteen. Näytöksissä stereotyyppinen ja jopa rasistinen kuva kaukaisten maisten asukkaista vahvistui niin esiintymisasujen kuin esiintymisen ja maneereiden kautta. ”Villi-ihmisten” tapojen outoutta korostettiin: suosittuja teemoja olivat muun muassa ihmisuhrit, polygamia ja kannibalismi. Eron korostamisen seurauksena eksoottinen Toinen näyttäytyi alempiarvoisena suhteessa ”sivistyneeseen” länteen. (Bogdan 1996, 28-29; ks. myös Said 1978 ja Hall 1999).

Vastakohtainen ylevöittävä presentaatiomalli puolestaan esitti kummajaishahmon vammastaan huolimatta normaalina, jopa tavallista tallaajaa parempana yksilönä. Nyt hahmolla olikin eurooppalaiset juuret, aristokraattisesta alkuperästä vihjaava titteli, koulutusta ja moninaisia kykyjä. Nämä kummajaishahmot esittelivät kykyään selvitä vammansa kanssa, ja osoittivat tässä suurta fyysistä taituruutta. Vaihtoehtoisesti he esittivät perinteisiä ohjelmanumeroita, tanssivat, soittivat ja lauloivat. Hahmot esitettiin yläluokkaisina, eräänlaisina julkisuuden henkilöinä. Tärkeässä roolissa olivat myös ulkonäöstä huolehtiminen sekä silinterihattujen, puuhkien ja kalliiden korujen kaltaiset asusteet. Vaikka kummajaishahmon erikoislahjojen korostaminen olikin eksotisointiin verrattuna positiivinen ilmiö, kyse oli kuitenkin edelleen freak showsta. Kaksoisviesti syntyi eronteosta ”normaaleihin”. Jos kummajaishahmot todella olivat niin eteviä, kuin mitä väitettiin, miksi heidän piti ansaita elantonsa ruumiinsa poikkeavuuden esittelyllä? (Bogdan 1996, 29–30; 35.)

---

<sup>7</sup> Muun muassa sivuhenkilö Rodolfo on esimerkki hahmosta, jonka kummajaismaisuus rakentuu samaan aikaan hyvin monesta eri suunnasta. Rodolfo on maanisdepressiivinen kääpiö, joka työskentelee elävänä tykinkuulana. Rodolfo on siis synnynnäisesti lyhytkasvuinen ja kärsii mielenterveyden häiriöstä. Tämä ei kuitenkaan riitä, vaan Rodolfo myös ottaa osaa vaaralliseen performanssiin, jossa hänet ammutaan tykillä yläilmoihin.

Ihmiset tulivat sirkukseen hakemaan viihdykettä, ja niinpä sääli ja kärsimyksen kuvaus ei kuulunut freak show'n maailmaan. 1900-luvun alusta alkaen yleisö kuitenkin tuli entistä tietoisemmaksi, että sirkuksen kummajaiset itse asiassa olivat sairaita ja kärsivät erilaisista kehityshäiriöistä. Tiedon lisääntyminen maailmasta vähensi myös eksotiikan puoleensavetävyyttä. (Bogdan 1996, 33–34.) Kummajaisahmojen konstruktioaluonteen korostaminen ei vie kuitenkaan pois sitä tosiseikkaa, ettei freak show'n esiintyjillä useinkaan ollut todellista valinnan mahdollisuutta. Olisi monin verroin miellyttävämpää ajatella, että ura showbisneksessä tarjosi näille yksilöille mahdollisuuden itsenäiseen elämään ja jopa voimaantumiseen. Todellisuudessa vain pieni osa kummajaisahmoista saavutti taiteilijan statuksen ja sai arvostusta kykyjensä vuoksi. Useimpien ”työ” oli olla näytteillä, epämiellyttävän huomion ja tirkistelyn kohteena. (Gerber 1996, 38–39.)

#### 2.2.4 Groteskissa ruumiin rajat hämärtyvät

Groteskin käsite on jotain, jota siamilaisista kaksosista kertovaa romaania tutkiessa on suorastaan pakko mainita. Tarkastelen siis Toiseuden speaktaakkeli -osion lopuksi, mitä groteskin käsitteellä mahdollisesti on annettavaa tälle tutkielmalle. Toiseuden speaktaakelilla on yhtymäkohtia groteskin ruumiin estetiikkaan. Hallin mukaan Toiseuden speaktaakkeli on kulttuurin keskiössä siksi, että kiellettyyn kytkeytyy outoa houkuttelevuutta. Myös groteskin käsite kytkeytyy juuri tabun ja kontrollin rikkomiseen. Groteskiin ruumiillisuuteen liittyy olennaisena ylitse pursuileva kaoottisuus, arvaamattomuus ja kesyttömyys suhteessa normeihin. (Kalha 2002, 149.)

Groteskin käsite on perua kirjallisuudentutkija Mihail Bahtinilta (1895-1975). Bahtinilla groteski liittyy ruumiin ja maailman hetkelliseen sekoittumiseen: kyse on erityisesti hedelmöityksen, raskauden ja synnytyksen hetkistä. Ruumis avautuu maailmalle myös esimerkiksi ihmisen syödessä, pierressä ja kuollessa: ”Yksilöllisyys esitetään siinä [groteskissa kuvassa] yhteensulautumisen vaiheessa, kuolevana ja vasta syntyvänä - - se ei ole yksi ruumis, mutta ei myöskään vielä kaksi ruumista.” Bahtinin mukaan groteskin kuvan peruspiirre on kahden ruumiin esittäminen yhtenä tai yhtyneenä. (Bahtin 1965, 20, 26, 41.) Isaac ja Max sopisivat siis oppikirjamerkiksi groteskista ruumiista: siamilaisten kaksosten kohdalla minun ja toisen, itsen ja ulkopuolisen rajat sumenevat.

Bahtinilainen groteski liittyy läheisesti keskiajan karnevaalikulttuuriin. Karnevaalissa lakkautettiin tilapäisesti kaikki ihmisten väliset erottelut ja raja-aidat, ja vapauduttiin hetkeksi arkielämän normeista ja kielloista (Bahtin 1965, 14). Ihmiset saivat hetkeksi luopua virallisesta asemastaan feodaaliyhteiskunnassa, olipa se sitten pappi, aatelinen tai talonpoika, ja pääsivät osalliseksi karnevalistisesta naurusta. Keskiajan naurukulttuuriin kuuluivat narrit ja ilveilijät mutta myös kääpiöt, jättiläiset ja hirviöt. (Bahtin 1965, 6.) Varhaisromantiikan aikakaudella groteskin merkitys muuttui, ja siitä tuli yksilöllisyyden ja subjektiivisuuden ilmaisemismuoto. Groteski ilmeni mm. goottilaisessa kauhuromaanissa. (Bahtin, 1965, 35.) Määrittelemättömyytensä ja muodottomuutensa vuoksi groteskin voidaan nähdä samaistuvan klassisten subjektikäsitusten ulkopuolelle suljettuihin Toiseuksiin: rahvaanomaisuuteen ja ruumiillisuuteen. (Matilainen 1996, 53.) Kuten Victor Hugo on muotoillut, groteskia löytyy lopulta kaikkialta, mistä sitä etsii. Elämä itsessään vaikuttaisi olevan samaan aikaan sekä rujoa ja kauheaa että koomista ja hullunkurista. (Bahtin, 1965, 41.)

Syy nostaa groteskin käsite esiin tässä tutkielmassa liittyy hypoteesiini sukupuolen ja kummajaismaisuuuden rinnastumisesta. Groteski liittyy ruumiin totunnaisia rajoja rikkovaan kummajaismaisuuuteen, mutta myös naisruumiiseen. Vaikka Bahtin tunnistaa groteskissa myös vapauttavan naurun mahdollisuuden, Bahtinin teoria on kuitenkin sukupuolen kriittisen tarkastelun kannalta ongelmallinen. Ensinnäkään Bahtinin ajattelu ei ole vapaata pelon ja inhon tunteista, joita kulttuurissa on liitetty naisen ruumiillisuuteen. (Kalha 2002, 149.) Useat bahtinilaisittain groteskit piirteet liittyvät korostuneesti naisen ruumiiseen. Juuri nainen tulee raskaaksi, synnyttää, valuu kuukautisverta. Nainen on siis ikään kuin enemmän ruumis kuin mies. Toiseksi Bahtin liittyy groteskin huumorin ennen muuta keskiajan karnevaalikulttuuriin, eikä karnevalismi itsessään sisällä muutoksen mahdollisuutta. Väärän kuninkaan päivänä roolit ja valtahierarkiat kyllä rikotaan, mutta muutos on vain hetkellinen. Karnevaalin jälkeen valtasuhteet palaavat aina ennalleen, ja näin karnevalismi pitkällä tähtäimellä vain vahvistaa voimassa olevia valtasuhteita.

Vaikka *Sinun jälkeesi*, *Max* -romaanin voi runsaudessaan kuvailla myös karnevalistiseksi, olennaista on, että sen päähenkilöt eivät koskaan voi riisua kummajaisen roolia yltään. Heille kummajaisuus ei ole hetkellistä hulluttelua, vaan jotain, jonka kanssa heidän on elettävä jokainen minuutti. Bahtinilaisen karnevalismin sijaan tukeudun tässä tutkielmassa Judith Butlerin ajatukseen, jonka

mukaan ruumiillisuuden performatiivisuus on luonteeltaan jatkuvaa ja pakonomaista. Liioittelu voi kuitenkin toimia parodiana, osoittaa ideaalin ruumiin tyhjäksi kategoriaksi. Näin myös muutoksen ja *toisin toistumisen* mahdollisuus säilyy.

Tämän tutkielman kysymyksenasettelujen kannalta kiinnostavaa on, että feministiset ajattelijat, kuten Rosi Braidotti ja Julia Kristeva, ovat rinnastaneet naiseuden ja kummajaismaisuuden. Braidotti on verrannut hirviömäisyyttä ja naiseutta toisiinsa. Molemmat edustavat normienvastaisuutta ja ovat siis keskenään analogisia kategorioita. Toiseuksia ylläpidetään ja vahvistetaan diskursiivisesti, koska oletettu normaali vaatii aina vastaparinsa. (Kalha 2002, 150, Braidotti 1997, 64-65.) Julia Kristeva on puolestaan jäsentänyt kiehtovan ja kammottavan samanaikaisuutta abjektin käsitteen kautta (Kalha 2002, 150, Kristeva 1982, 8-9). Abjektin käsite selittää, miksi siamilaiset kaksoset ja muut *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin kummajaisahmot vetävät yleisöä ja lukijaa puoleensa. Kristevalla abjekti liittyy erityisesti naisen ruumiiseen ja sukupuolisen toiseuden merkkeihin. Naisen ruumiiseen ja äitiyteen kuuluukin Kristevan mukaan merkitysten epävakaisuus, ambivalenssi. Naisen ruumiissa risteävät niin pyhyiden ja pahuuden, halun ja hirvityksen merkitykset. (Kalha 2002, 150; Kristeva 1982, 8-9.)

Edellinen selittää osaltaan *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin minäkertojan luontevaa samaistumista naishahmoihin. Välillä Isaac on kuitenkin hukassa itseltään, näkee itsessään ainoastaan kummajaisen. Kuinka joku niin tuttu, kuin oma ruumis, voisi jatkuvasti olla mytologinen tai hirviömäinen? *Sinun jälkeesi, Max* -romaanissa on kyse pelon ja vierauden tunteiden tuolle puolelle pääsemisestä, eletystä ja koetusta ruumista. Jäsenän ajatusta seuraavaksi *oudontamisen* käsitteeseen avulla.

## 2.3 Vieraannuttaminen ja oudoksi tekeminen

”Miltä se tuntuu?”

”Mikä?”

”Erilaisuus, outous? Se, ettei voi koskaan olla yksin?”

Kohautan hartioitani.

”Paha sanoa, kun en tiedä muusta.” (Parkkinen 2009, 262.)

Performatiivisuuden ja Toisen speaktaakkelin lisäksi nostan vielä teoriaosuuden loppuun kolmannen, tällä kertaa lähtökohtaisesti kirjallisuustieteellisen käsitteen. *Oudontaminen* eli vieraannuttaminen (ven. ostranenie, eng. defamiliarization) on keskeinen käsite, jolla pyrin sitomaan tämän tutkielman kirjallisuudentutkimuksen ytimeen; kysymykseen siitä, mikä tekee kirjallisuudesta erityistä. Venäläisillä formalisteilta polveutuvan ajatuksen mukaan *kirjallisuudellisuutta* on tehdä kieli oudoksi rikkomalla automatisoituneita kielenkäytön tapoja. Kirjallisuuden tutkija Terry Eagleton avaa formalistien ajattelua vertaamalla kieltä ilmaan. Suurimman osan ajasta hengittämistä ja kieltä ei tiedosta. Jos ilman laadussa tai tiheydessä tapahtuu äkillinen muutos, hengittämiseen kiinnittää huomiota ja kokemus omasta ruumiillisuudesta muuttuu intensiivisemmäksi. Tavallisuudesta poikkeava ”kirjallisuudellinen” kieli taas ohjaa myös vieraantumaa arkitodellisuudesta, näkemään sen uudessa valossa. (Eagleton 1997, 14-15.)

Tässä tutkielmassa en varsinaisesti keskity kirjallisuuden kielenkäyttöä uudistavaan ulottuvuuteen, vaikka Parkkisen romaanin kieli onkin hyvin elinvoimaista. Sen sijaan nimitän oudontamiseksi tapaa, jolla kirjallisuus mahdollistaa tuttujen ja itsestäänselvyyksiltä näyttävien ilmiöiden tarkastelun uudesta näkökulmasta, uusin silmin. Näin määriteltynä oudontaminen kuvastaa mielestäni hyvin tapaa, jolla *Sinun jälkeesi, Max* käsittelee ruumiillisuuden aihepiiriä. Siamilaisina kaksosina syntyneiden Iisacin ja Maxin näkökulmasta ”epänormaali” on arkista, ”normaali” taas jotain sellaista, mitä on mahdotonta edes kuvitella.

Ajatus vieraannuttamisesta on olennaisessa osassa myös näytelmäkirjailija ja ohjaaja Bertolt Brechtin teatteritaidetta käsittelevissä kirjoituksissa. Brechtin mukaan näyttämöllä on pyrittävä vieraannuttamisen efektiin, v-efektiin (Brecht käyttää saksankielen sanaa *Verfremdung*), jotta samaistumisen illuusio särkyisi. Vieraantumisen kautta, hämäävästä samastumisesta luopumalla, katsoja saa mahdollisuuden tarkastella teoksen kuvaamaa maailmaa kriittisesti. (Brecht 1991, 152.)

Myös brechtalaisessa vieraannuttamisessa on kyse pyrkimyksestä ymmärtää kirkkaammin jotain

tavalliselta ja itsestään selvältä vaikuttavaa, välittämän läheistä ilmiötä. Vieraannuttavan, esteettisen efektin kautta tutusta ja arkisesta tulee jotakin huomiota herättävää ja odottamatonta. (Brecht 1991, 159.) Brechtin ajatukset vieraannuttamisesta ja sen taiteellisista funktioista ovat siis lähellä venäläisten formalistien ajatuksia. On kuitenkin huomattava, että siinä missä venäläiset formalistit olivat kiinnostuneita kirjallisuudesta ja kielestä, Brecht kirjoittaa nimenomaan näyttämötaiteesta. Tämän performatiivisuusteoriaan nojautuvan tutkielman kannalta *näyttelemisen* on kuitenkin kiintoisa näkökulma sekkin.

Teatterintekijänä Brecht painottaa näyttelijän työtä ja näyttelemisen konkreettista tekniikkaa vieraannuttamiseksi rakentamisessa. Näyttelijän on alleviivattava yleisölle, että siinä, mitä näyttämöllä tapahtuu, on kyse *esityksestä*, ei todellisuudesta. Näin teatterin lava ei saa tekeytyä erilliseksi todellisuudeksi, jota yleisö katselee neljänneen, puuttuvan seinän läpi. Sen sijaan näyttelijän on pyrittävä osoittamaan paitsi tietoisuutensa yleisön läsnäolosta myös vältettävä täydellistä rooliinsa eläytymistä. Paremminkin *suoritusta* tarkastellaan ulkopuolisena. (Brecht 1991, 152.)

Ajatus oudoksi *tekemisestä* soveltuu yksin Judith Butlerin performatiivisuuden teorian kanssa, jonka mukaisesti identiteetit ovat *tekemistä*. Ruumiillisuudessa ja sukupuoliudessa jos missä on kyse arkisista ja jokapäiväisistä ilmiöistä. Ajatus ruumiillisuuden ja sukupuolen esittämisestä vieraannuttavalla tavalla, keinotekoisuutta korostaen, vaikuttaa performatiivisuusteorian valossa *toisin toistumisen* paikalta. Onko vieraannuttamisen kautta mahdollista paljastaa identiteettien performatiivinen luonne purkamalla ne takaisin osatekijöiksi, yksittäisiksi teoiksi?

### 3 *SINUN JÄLKEESI, MAX* -ROMAANIN PERFORMATIIVINEN LUENTA

Edellisessä luvussa esittelin tutkielman teoreettiset lähtökohdat nostaen kuitenkin samalla esimerkkejä ja havaintoja tutkimuskohteestani. Tässä luvussa syvennän *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin tarkastelua. Kuten otsikko antaa ymmärtää, punaisena lankana toimii ajatus performatiivisuudesta, mutta en unohda myöskään Toiseuden speaktaakkelin ja *oudontamisen* käsitteitä. Miten näiden näkökulmien törmäyttäminen paljastaa *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin tavasta kuvata ruumiillisuutta, sukupuolta ja identiteettiä?

Performatiivisuuden näkökulma korostaa, ettei sukupuoli ole itsestäänselvyys, joka sellaisenaan *on olemassa* maailmassa. Sen sijaan sukupuolta tuotetaan ja uusinnetaan jatkuvan toistamisen kautta. Arkielämässä emme ole tietoisia siitä, että jatkuvasti tuotamme identiteettejä. Sen sijaan parodia, pilailu ja kärjistyksen tekevät tuottamisprosessin näkyväksi. (Butler 2006, 232; Laitinen & Rojola 1998, 23-24.) *Sinun jälkeesi, Max* -romaanissa liikutaan jatkuvasti todellisuuden ja illuusion rajapinnoilla. Lukija johdatetaan identiteettien tekemisen, teennäisyyden ja epäluotettavuuden äärelle yhä uudelleen. Romanin sirkusmaailmassa on tyypillistä, että esiintyjillä on vaihtoehtoisia identiteettejä. Kysymys todellisesta minuudesta vuotaa kuitenkin myös esiintymislavojen ulkopuolella. Kuten Isaac toteaa Maxille: ”Sinä olet liikkunut liian kauan maneesilla. Oikeassa maailmassa ihmisillä on oikeat nimet, vain yksi nimi.” (Parkkinen 2009, 34.)

Analyysini keskittyy erityisesti romaanin henkilöihin. Performatiivisuusteorian näkökulma ohjaa tarkastelemaan henkilöiden sukupuolta heidän toimintansa ja esiintymisensä kautta. Mikä valta on sanoilla ja nimeämisellä? Kuinka henkilöt *siteeraavat* sukupuolta? Essentialististen ja ennalta määrätyn sukupuolten sijaan lähtöoletus on, että sukupuolet syntyvät tekemisen ja toiston kautta. Näin ollen pyrin etsimään säröjä ja feminiinisyyden ja maskuliinisuuden risteämissä, sukupuolen *toisin toistumista*.

Maxin ja Isaacin ruumiillisuuden rinnalla romaanissa kuvataan erityisesti naisten ruumiillisuutta. Siinä missä uteliaat katseet kohdistuvat kaksosten ruumiillisuuteen, myös he ovat katsojia, jotka

tarkastelevat naisten kehoja. Olennaista on myös kokemusten jakaminen: ”Me kävimme läpi jokaisen fyysisen yksityiskohdan Maxin rakastajattarista, joka ainoan huokauksen, arven ja tuuman ihoa. Se vahvisti tunnetta yhteisestä lihasta, jaetusta kokemuksesta.” (Parkkinen 2009, 151.) Toisaalta haluan kiinnittää lukijan huomiota siihen, että en varsinaisesti puhu miehistä ja naisista, vaan mies- ja naishahmoista. Käyttämällä sanaa hahmo haluan korostaa kirjallisen henkilöahmon, esitetyn hahmon ja toisaalta sukupuolen performatiivisuuden yhteyttä. Butlerin sanoin ”[s]ukupuolet eivät voi olla tosia, eivätkä valheellisia, eivät todellisia eivätkä näennäisiä, eivät alkuperäisiä, eivätkä jäljitelmiä. Noiden kaikkien määreiden uskottavina kantajina sukupuolista voidaan kuitenkin myös tehdä kokonaan ja täysin *uskomattomia*.” (Butler 2006, 236.)

Romaanin naishahmoista tarkastelen erityisesti tiikerinkesyttäjä Madame Maximia ja petollista kaunotarta, Iristä. Maxim painii lavalla tiikerien kanssa, patologinen valehtelija Iris taas rakentaa suojakseen roolihahmoja. Teorialuvussa performatiivisuuden ja performanssin käsitteiden suhde osoittautui monimutkaiseksi, mutta erityisen kiinnostavaksi. Onko performanssi ruumiillisuuden *toisin toistumisen* paikka, niin kuin esimerkiksi Butlerin kuuluisa drag show -esimerkki voisi antaa olettaa? Olennaista on mielestäni kysyä, millaisia mahdollisuuksia esiintyminen tarjoaa romaanin henkilöahmoille: onko roolit saneltu ulkoapäin, vai pystyvätkö esiintyjät leikittelemään identiteeteillä? Toisaalta henkilöahmojen todellinen ja alkuperäinen ”minuus” näyttäytyy epävarmana, jopa siihen pisteeseen asti, ettei sitä enää tunnu löytyvän roolien alta.

### 3.1 Kaksoisolennot ja oudoksi tekemisen keinot

Parkkisen romaanissa siamilaisuus on esiintymislavoilla sensaatiomainen show, mutta niiden ulkopuolella kyse on selviytymisestä maailmassa, joka on suunniteltu toisenlaisille, toisen muotoisille ihmisille. Oudoksi tekemisen ytimessä on näin ollen näkökulmanvaihdos, joka tekee oudosta arkista ja arkisesta vastaavasti outoa. Isaacille ja Maxille heidän ruumiidensa yhteys on arkipäiväinen ja normaali asia, eivätkä he osaa kuvitella, millaista olisi olla erillinen, ”puolikas, niin me kutsumme muita.” (Parkkinen 2009, 29.)



Toisiinsa kiinnikasvaneiden kaksosten tilaa pidetään traagisena, mikä ei kuitenkaan välttämättä vastaa heidän omaa kokemustaan. Rajoittavimpina tekijöinä he kokevat ulkopuolisten ihmisten asenteet, hämmennyksen ja pelon. (Grosz 1996, 62.) Romaanissa Isaacin ja Maxin yhteiselo ja keskinäinen huolenpito näyttöytyy sympatiaa herättävänä. Lapsuudessaan Isaac ja Max lukevat puolikkaista ihmisistä kirjoja ja tuntevat sääliä: ”Tylsiä kaksikäisiä lapsia, joilla on äiti ja isä. Sellaisten lasten elämä on varmasti kamalaa. Joskus makasimme iltaisin vuoteessa ja pohdimme noita lapsia. 'Muita' niin kuin Max sanoi.” (Parkkinen 2009, 111.) Näin lukutilanne, jossa *Sinun jälkeesi*, Max -romaanin lukija mahdollisesti säälii ja kauhistelee Isaacin ja Maxin osaa, joutuu parodian kohteeksi.

Siamilaisiin kaksosiin liittyvä kauhu kytkeytyy pelkoon oman ruumiin autonomian katoamisesta: mitä jos omassa ruumiissa asuisikin joku toinen? Vaikka ”puolikas” lukija pystyy vain hämärästi kuvittelemaan, miltä elämä siamilaisena kaksosena tuntuisi, Isaac ja Max eivät henkilöahmoina ole kauheita tai pelottavia. Isaacin ja Maxin välinen kiintymys ja tapa, jolla he aina lopulta pitävät toistensa puolia pienistä erimielisyyksistä huolimatta, tekee heistä hyvin sympaattisia hahmoja. Se, mikä ensi alkuun vaikuttaa kauhealta ja kammoksuttavalta, paljastuukin tutuksi ja inhimilliseksi.

Suomalaisen kirjallisuuden kaksoisolentoja tutkineen Markku Envallin mukaan kaksoisolentojen kautta käsitellään minään ja identiteettiin kohdistuvia psykososiaalisia uhkia (Envall 1981, 90). Kaksoisolennolla viitataan yksinkertaisimmillaan toista erehdyttävästi muistuttavaan henkilöön. Envall kuitenkin pyrkii laajentamaan kaksoisolennon määritelmää siten, että kaksoisolennoksi voidaan tulkita myös mielen vieraaksi koettu alue tai kokijan ”varjo, peilikuva, muotokuva tai jopa ruumiinjäsen”. (Envall 1981, 27.) Näin tulkittuna Isaacia ja Maxia voi siis pitää myös toistensa kaksoisolentoina. Isaacin kokemus veljestä muistuttaa kaksoisolentokokemusta: ”Kuvastus, jonka näkee astuttuaan hämärään huoneeseen. Ei ihan minä, mutta kummasti samankaltainen.” (Parkkinen 2009, 112.)

Isaac myös mainitsee Maxin olevan se osa itsestään, josta pitää eniten: minän ja toisen raja ei siis ole selvä. Toisaalta juuri vertailemalla itseään Maxiin, *erottamalla itsensä*, Isaac päätyy kokemaan

alemmuudentunnetta. Max on Isaacille samaan aikaan rakastettu veli, minuuden ristiriitainen puoli ja rohkea alter ego, jonka kautta Isaac elää elämäänsä. Max on osa Isaacin minuutta, niin kuin merkitykselliset ihmiset aina, mutta samalla konkreettisesti osa Isaacin ruumista:

Siamilaista veljeä voisi verrata puutuneeseen käteen. Sen muodon aavistaa, mutta liikkeissä on kummaa vierautta. Vähän kuin heräisi yöllä nukuttuaan kätensä päällä. Käden liikkeet näkee. Sormia voi taivuttaa. Mutta se ei tunnu osalta ruumiista. Vähitellen se rupeaa kihelmöimään, veri kulkee tiheänä laskimoissa. Sellainen on minun ja Maxin yhteys. Olen oppinut sulkemaan sen hetkeksi ulkopuolelle. Lokeroimaan veljen jonnekin itseni ulkopuolelle, mutta joskus se on mahdotonta. Emme ole kaksi ihmistä sen enempää kuin yksikään. (Parkkinen 2009, 16.)

Ruumiillisen yhteyden lisäksi Isaacilla ja Maxilla on lapsuudessa salakieli ”lintujen kieli”, jota vain he ymmärtävät. Toisaalta Isaac kuvailee tunteneensa Maxin ja tämän tuntemukset päänsä sisällä, jolloin kieli oikeastaan näyttäytyy tarpeettomana. Isaac kertoo kuulleensa Maxin äänen päänsä sisällä myös aikuisena, elämän ja kuoleman hetkellä, kun kaksoset ovat esiintymässä trapetsilla:

”Isaac”, ääni sanoi. ”Pidä molemmat jalat ilmassa. ” Avasin silmäni. Horjahdin. Se olisi riittänyt tiputtamaan meidät, mutta Max sai kiinni liikkeestäni. Yleisö luuli, että horjuminen kuului esitykseen ja taputti sekä pomppi tuoleillaan. - - En uskaltanut katsoa Maxia, mutta tunsin hänet vielä sisälläni. (Parkkinen 2009, 88.)

Ruumiin ja mielen rajanveto kyseenalaistuu, mutta samoin minun ja toisen. Siamilaiset kaksoset tarjoavat ruumiiseen tuntuvaan metaforan Toiseudelle ja toisaalta myös kahden ihmisen väliselle riippuvuussuhteelle. Metaforat eli vertauskuvat ovat tärkeä osa ajatteluamme, sillä konkreettisten mielikuvien kautta pystytään *kurottautumaan kohti* abstraktin tason ilmiöitä. Usein metaforat kytkeytyvät ruumiilliseen olemiseemme maailmassa, mikä taas on ajatteluamme ja päättelyämme rajoittava tekijä (Kähkönen 2003 98; ks. myös Lakoff & Johnson 1999.) *Sinun jälkeesi, Maxissa* päähenkilöparin ruumiillisuus vaikuttaa myös ruumiilliseen olemiseen pohjautuviin metaforiin. Tätä kautta automatisoituneet ajattelun rakenteet ja tiedostamattamme käyttämät kognitiiviset metaforat

(ks. Lakoff & Johnson 1999) ikään kuin tulevat näkyviksi.

Myös sanaan *sukupuoli* sisältyy ajatus kahdesta puolikkaasta. (ks. esim. Rossi 2010, 14). Isaac ja Max ovat samaan aikaan erillisiä ja yksi, mikä jo lähtökohtaisesti sotkee binaarisia vastakkainasetteluja. Toisaalta Isaacin ja Maxin näkökulmasta muut ovat puolikkaita, minkä tulkitsen *oudontavaksi*, normaaliuden oletukset nurinkurin kiepauttavaksi näkökulmanvaihdokseksi. Ajatus puolikkuudesta laajenee romaanissa kuitenkin myös vertauskuvalliselle tasolle, koskemaan ihmisiä yleensä.

*Sinun jälkeesi*, *Max* -romaanissa esiintyvää kahtia jakautuneen ruumiin teemaa voi peilata antiikin filosofi Platonin *Pidot* -dialogissa esitettyihin ajatuksiin. Platon kertoo *Pidoissa* myytin rakkauden alkuperästä. Myytin mukaan ihminen ei alun alkujaan ollut yksi vaan kaksi. Kaksinaisuus oli yksinäisyyden vastakohta, onnen ja tasapainon tila. Aivan kuin Isaacilla ja Maxilla, alkuihmisellä oli kahdet kasvot, kaksi paria käsiä ja jalkoja, samoin kuin kahdet sukuelimet. Kun ihminen oli itsessään kaksi, se ei tarvinnut muita. Jumalat eivät kuitenkaan katsoneet alkuihmisen itseriittoisuutta hyvällä. Kokonaiset, harmoniassa elävät ihmiset eivät nimittäin nähneet syytä uhrata jumalille. Tämän takia ylijumala Zeus päättivät halkaista ihmiset keskeltä kahtia. Tästä lähtien ihmiset ovat harhailleet maailmassa puolinaisina etsien kadonnutta vastinpariaan. (Rosenberg 2004, 99–100, Vänskä 2002, 165, Platon 1979, 189c–193d.) Queer-näkökulmasta on kiinnostavaa, että Platonin mukaan sukupuolia oli alun perin olemassa kolme. Alkuihminen saattoi olla mies-mies, nainen-nainen tai nainen-mies. Viimeinen tapaus oli androgyyni, jonka ruumissa yhdistyivät molemmat sukupuolet (kreik. andros + sgyne, miesnainen). Tästä siis seuraa, että osa ihmisistä etsii itselleen taas eri sukuista, osa samaa sukupuolta olevaa puolikasta. Platonilla hetero- ja homoseksuaalinen rakkaus näyttäytyvät siis samanarvoisena. (Vänskä, 2002 166.) Ajatus vastinpariaan etsivistä puolikkaista tiivistää *Sinun jälkeesi*, *Max* -romaanin universaalin sanoman. Groteskit ja rujot etsivät rakkautta ja peilikuvaa toisesta. Jännite syntyy kuitenkin siitä, että romanttinen rakkaus ja seksuaalisuus asettuvat uhkaksi Isaacin ja Maxin keskinäiselle symbioosille.

Myös Parkkisen romaanin kerronta hyödyntää useita keinoja, joita voitaisiin formalistien termein kuvailla ”estäviksi ja viivyttäväksi” (ks. Eagleton 1997, 15–16). Ensinnäkään tapahtumat eivät

etene vauhdikkaasti eteenpäin, vaan huomio kiinnittyy kerrontaan itseensä. Välillä Isaac kuvailee tiettyä henkilöahmia, tapahtumaa tai paikkaa hyvinkin yksityiskohtaisesti, mutta sitten murskaa tuotetun mimeettisyyden illuusion huomauttamalla, että hänen muistonsa ovat epävarmoja ja toisiinsa sekoittuneita. Metafiktiiivinen kommentointi toimii niin ikään etäännyttämisen keinona. Metafiktiiivisyys on kerronnan strategia, joka kiinnittää huomion kerrontaan, sen ehtoihin ja edellytyksiin. Metafiktio tuo esille romaanin luonnetta fiktiona, kirjallisuutena ja taiteena. Se myös käsittelee kirjallisuuden merkitystä ja kirjailijan roolia. (Hallila 2013, 85–86.) Tulevaisuuden kirjallisuushistorioitsijat voinevat mainita metafiktiiivisyyden 1990- ja 2010-lukujen suomalaista proosakirjallisuutta yhdistäväksi piirteeksi (Hallila 2013, 86). Myöskään *Sinun jälkeesi*, Max ei tee tässä tapauksessa poikkeusta valtavirrasta. Metafiktiiivisyydellä on myös kiinnostava yhteys kerronnan performatiivisuuteen: Ute Bern esittää, että metafiktiiivisiä piirteitä sisältävä, itsensä tiedostava teksti on aina luonteeltaan performatiivinen. (Bern 2009, 13.)

Vieraannuttavana tyylikeinona toimii myös ylä- ja alatyylin vaihtelu, jonka lopputuloksena huomio suuntautuu kieleen itseensä. Ylevyyttä rakentavat kertojan viljelemät viittaukset Raamattuun ja antiikin mytologiaan. Isaac pohtii kaimaansa, Vanhan testamentin Iisakia, ainoaa lasta sekä Rooman perustaneita kaksosia, Romulusta ja Remusta. Jopa Montmartren paheellisessa teatterissa Lucia lukee kaksosille Raamattua ennen revyyän alkua. Lucian uskonnollisuus kietoutuu mystiikkaan ja kohtalonuskoon: hän tökkää hiusneulansa Raamattuun, ja alkaa siteerata Jobin kirjaa. Alatyyliset sanavalinnat ja humoristinen sanailu kuitenkin luovat kontrastin, pudottavat takaisin maallisen ja ruumiillisen piiriin:

”[Lucia] katsoi vuoroin Raamattuun, vuoroin meihin ja räpäytti sitten kirjan kiinni. huokaisten. ”Ei tämä liity teihin.”

Max ryki. Potkaisin häntä nilkkaan.

”Tiedätkö jonkun jota tämä koskee?”

”Pitää yrittää uudestaan. Joskus neula sanoo, mitä sattuu. --

”Kenties sun häpykarvasi toimisivat paremmin”, Lucia ehdotti.

”Ehkä mä haen pinsetit ja kokeilen. Täytyy varoa, ettei koko vehje eksy mukaan samalla.”

”Henget voivat olla kiinnostuneempia Isaacista”, Max ehdotti. ”Hänen karvojaan on vähemmän ja siksi ne ovat varmaan teologisesti arvokkaampia.”

Tuijotin yhtä kohtaa Raamatussa. ”Hänen telttanuoransa katkaistaan irti.”

”Ehkä se on joku sirkuksesta. Sielläkin on teltoja”, ehdotin. ( Parkkinen 2009, 227.)

Kuten edellisessä katkelmassa, romaanin henkilöhahmot pyrkivät usein katkomaan merkitykset. Usein he kommentoivat omia ja toistensa kertomuksia typeriksi, tai kiistivät niiden liittyvän mihinkään. Merkitykset ja rinnastukset jäävät kuin riippumaan ilmaan, lukijan pohdittaviksi.

Viimeiseksi vieraannuttamisen keinoksi nimeän speaktaakkelinomaisuuden ja kerrotun elämäntarinan suhteen. Speaktaakkeli vaikuttaa heijastuvan esiintymislavoilta kaksosten koko elämään: ”Tehtäisiin vaihteeksi jotain tavallista. Jotain mitä oikeat ihmiset tekevät. Miksi kaiken pitää aina olla speaktaakkeli?” ( Parkkinen 2009, 103.) Edellisessä sitaatissa Isaac kommentoi, kuinka speaktaakkeli eli ole ”oikeiden ihmisten” elämää. Speaktaakkeli toimii siis vieraannuttavana, keinotekoisuuden ja epäaitouden paljastavana piirteenä.

### 3.2 Hermafrodiittien tanssi ja naamioitumisen teema

Romaanin kohdat, jossa sukupuolen *toisin toistuminen* on ilmeisintä, tarjoavat langanpäitä, joista lähdän selvittämään auki performatiivisuuden vyyhtiä. Aloitan siis *Sinun jälkeesi*, Max -romaanin drag show -kohtauksia, jotka performatiivisuusteorian mukaan paljastavat sukupuolen keinotekoisuuden luonteen. Tarkastelun kohteena on luku ”Pariisi 1929”, jossa Isaac ja Max esiintyvät pariisilaisessa Marinara -teatterissa, nukkavierussa paheiden pesässä. Käytännössä teatteri on elähtäneen kabareen<sup>8</sup> ja bordellin yhdistelmä. Samppanja on väärennettyä, kultaukset rapistuvat ja hiiret jyrsvät tapetteja. Orkesterissa soittavat ”tytöt” ovat yli-ikäisiä ja heidän asiakkaansa tylsistyneitä ja hikoilevia porvareita. Isaac ja Max odottavat teatterin verhojen takana ja kuuntelevat, kuinka seremoniamestari esittelee heidät yleisölle:

”Karrmiva shensaatio!” seremoniamestari töräytti. ”Heidät löydettiin Siperian kätköistä, toisiinsa liimaantuneina. He elivät susien kanssa, söivät raakaa lihaa!” - - ”Löysin heidät itse luolasta. He murisivat kuin eläimet. Heidän kyntensä ylettyivät polviin. Kesti vuosia opettaa heidät tanssimaan.” --”Saammeko esitellä: Maria ja Max. Siamilaiset kaksoset, joilla on

---

<sup>8</sup> Laurence Senlickin mukaan avantgardetaiteen ja siis myös performanssitaiteen juuret ovat eurooppalaisessa varieteehen painottuvassa kabareessa (Carlson 2006, 136).

kumpikin sukupuoli.” (Parkkinen 2009, 228.)

Kummajaishahmon konstruktioaluonne tulee katkelmassa erityisen selvästi esiin. Tarinan ja sen kertojan, seremoniamestarin rooli korostuu. Hänellä on tilanteinen valta nimetä (vrt. Austen ja kielen performatiivisuus). Seremoniamestari ottaa vallastaan ilon irti. Hän esittää kaksoset villedinä ja eläimellisinä, kun taas itse esiintyy petojen kesyttäjänä. Loppuhuipennus liittyy kuitenkin sukupuoleen: lavalle kuulutetaan eksoottinen olento, jolla on kumpikin sukupuoli. Esiin eivät astukaan Isaac ja Max, vaan Maria ja Max. Tarina on kuitenkin niin yliviety ja liioiteltu, että jopa humalainen yleisö tunnistaa petoksen.

Kertoja ei paljasta, kenen ajatus on, että Isaac esittää revyyssä Mariaa. Marian feminiinisyys ja keinotekoisuus korostuu ja vahvistuu suhteessa Maxiin, joka ei esitä muuta kuin itseään. Hermafrodiittitanssi jatkuu teatteri Marinaran ohjelmistossa koko kevään, vaikka esitys ei vaikuta olevan mieleinen sen paremmin yleisölle kuin esiintyjille itselleenkaan. Ilta illan jälkeen jatkuvassa spektaakkeli muistuttaa sukupuolten pakonomaisesta toistosta. Siinä missä esiintyminen on Isaacille ja Maxille aiemmin ollut voimaannuttavaa, Marinara-teatterin show'ssa tanssiessaan kumpikaan ei vaikuta onnelliselta:

”Max joi yhä enemmän. Pelasi kaiken minkä sai käsiinsä. Ja minä. Sanotaanko, etteivät iltapavut ole minun juttuni. Uskottelin itselleni, että Maria oli rooli, jonka puin päälleni yhtä aikaa vaalean peruukin kanssa.” (Parkkinen 2009, 229.)

Feminiinisuuden ja maskuliinisuuden käsitteitä on pitkään käytetty lujittamaan sukupuolten binaarista oppositiota ja vahvistamaan ajatusta sukupuolten ”luonnollisesta” erosta. Toisin sanoen naisten feminiinisyyttä ja miesten maskuliinisuutta korostetaan sukupuolieron vahvistamiseksi. (Rossi 2003, 61.) Todellisuudessa on kuitenkin kyse on jatkumosta, jossa sekä feminiiniseksi että maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä ilmenee molempien sukupuolten edustajissa (Rossi 2003, 59). Esiintyessään Maria ja Max näyttävät, kuinka feminiinisyys ja maskuliinisuus ovat läsnä yhdessä ruumiissa, kuin kolikon kaksi puolta. Paradoksaalisesti samaan aikaan siis korostetaan eroa ja

samuutta.

Isaacin sukupuoli ei ole ilman Marian rooliakaan aivan yksiselitteinen. Isaac kyllä identifioituu Maxin tavoin mieheksi, mutta toisaalta hänen sukupuolensa on syntymästä saakka vaikeasti määriteltävä. Lääkäri huomaa vastasyntyneen Isaacin sukupuolella ”jotain outoa”:

”Ei voinut olla mahdollista, että se oli tyttö. Tohtori tiesi ettei ollut mahdollista, että samanmunaiset kaksoset olisivat eri sukupuolta. Miten kiinnostavaa. 'Minä kirjoitan Berliiniin.' Ehkä oli vain niin, ettei penis ollut laskeutunut normaalisti. Joskus vastasyntyneiden sukupuolielimet tulevat esiin vasta muutaman kuukauden iässä. Tiedettiin sellaisiakin tapauksia, että vasta tyttölapsen ehdittyä viidentoista vuoden ikään tämän leukaan oli kasvanut mustia karvoja ja ääni kähissyt. Lähemmissä gynekologisissa tutkimuksissa oli paljastunut, että kivekset olivat jääneet potilaan sisälle alikehittyneinä mutta kuitenkin rehellisinä mieheneliminä. Sirkuksen parrakkaat naiset. Niin, tiede selitti monia ihmeitä. (Parkkinen 2009, 72-73.)

Judith Butler kirjoittaa Hankalassa sukupuolella, kuinka ”ei ole mitään syytä olettaa, että sukupuolia olisi vain kaksi.” (Butler 2006, 10.) Myöhemmissä, *Hankalan sukupuolen* jälkeisissä kirjoituksissaan Butler myös käsittelee trans- ja intersukupuolisuutta ja sitä, kuinka kahden sukupuolen malli johtaa siihen, että sukupuoleltaan epämääräisinä syntyneet lapset leikataan jompaakumpaa ”normaalia” sukupuolta vastaaviksi. Taustalla vaikuttavat kysymykset siitä, mikä on elämänarvoisaa elämää – voidaanko määritellä anatomisten ominaisuuksien normien mukaisuuden perusteella. (Butler 2004, 2.) Kummajaisten maailmassa mies–nainen -opposition purkamista pitemmälle: ainoastaan sukupuolten kahtiajakoinen malli ei ala rakoilla, vaan myös sukupuolen suhde sukupuolettomaan näyttäytyy problemaattisena (Lindsay 1996, 356; ks. Fieldler 1978). Mistä sukupuoli lopulta alkaa?

Naamioitumisen teema, todellisen identiteetin salaaminen, on olennaisessa osassa romaania. Iriksen kertomassa tarinassa sisarukset Saara ja Daavid haluavat pukeutua täsmälleen samanlaisiin

mekkoihin:

Et sinä voi, Saara sanoi ja tiesi samalla, että David voisi. Niin hän aikoikin. Kuvauttaa itsensä tyttönä. Pilata kalliin valokuvan. Eikä Saara saisi häntä muuttamaan mieltään. Mutta päivä ei menisi kokonaan pilalle, ei jos Saara liittyisi mukaan leikkiin. Teeskentelisi mukana. (Parkkinen 2009, 30.)

Myös sukupuoli näyttäytyy siis roolileikkinä, jossa olennaista on, että kaikki osapuolet näyttävät mukana. Valokuvaan tallentuu kaksi tyttöä. Iriksen ystävättären Rouva Munan dekadenssia henkivissä naamiaisjuhlissa sukupuoli näyttäytyy aavistuksina enemmän kuin itsestäänselvyksinä. Näyttelemiseen ja performatiivisuuteen kytkeytyvät merkitykset värittävät kerrontaa:

Munan juhlissa oli tungosta. Työnnyimme läpi naamioituneen väkijoukon. Nauravia leijonanpäitä, Puckeja, venetsialaisia naamioita. Joku läikäytti paidalleni drinkin. Käännyin katsomaan ja näin Dianysokseksi pukeutuneen kauniin pojan nauravan naamiosilmukka otsalle nostettuna. - - Hänen keskustelukumppanillaan oli sudenpää ja leveä lantio. (Parkkinen 2009, 277.)

Viininjumala Dianysokseksi pukeutuminen ja naamiot johdattavat ajatukset antiikin Kreikan teatteriin. Naamioitumisen seurauksena sukupuolen itsestäänselvyys alkaa rakoilla: ”Leveä lantio” on yksittäinen anatominen ominaisuus, eikä vielä varma tae naiseudesta. Myös ilmaus ”kaunis poika” yllättää, sillä oletusarvoisesti kauniiksi kuvaillaan tyttöjä ja naisia. Puck puolestaan on Shakespearen *Kesäyön unelma* -näytelmässä esiintyvä henkiolento, joka loihtii näyttelijän pukemasta aasinpäästä oikean. Useiden Puckien läsnäolo viestii, että teeskennelystä saattaakin tulla totta.

### 3.4 Maalattu Maria ja sivuhenkilömiehen osa

Jotta *toisintoistumisen* paikat avautuisivat, lukijan on oltava tietoinen normeista ja kulttuurista stereotyyppioista, jota kulloinkin rikotaan. Tavallaan onkin ristiriitaista, että saavuttaakseen jotain



uutta, on lähdeittävä liikkeelle varsin vanhoista ja tunkkaisiltakin tuntuvista ajattelutavoista. Paradoksaalisesti *toisintoistuminen* tekee normaaleiksi naamioituneet käytännöt näkyväksi. Riittävätkö pienet säröt kuitenkin purkamaan stereotyyppisiä ja kulttuurin pinttyneitä vastakkainasetteluja? Kuten myös *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin kirjoittaja Leena Parkkinen toteaa, ajattelu muuttuu hitaasti, ihminen muuttuu hitaasti (Miettinen 2009). Seuraavaksi käsittelen länsimaisen kulttuurin pinttyneitä naiskuvia, sekä tapaa, jolla *Sinun jälkeesi, Max* kenties onnistuu niitä toisin toistamaan.

Palaan vielä Isaacin esitykseen Mariana. Marian roolissa esiintyessään Isaac samaistuu naisen asemaan, tai ainakin tutustuu naisten vaatteiden epämukavuuteen: ”Sellaiset sukat hiertävät. Naistenvaatteet aina puristivat, painoivat ja työnsivät jostain. Aivan kuin naiset haluaisivat jatkuvasti muistuttaa naiseudestaan, ettei elämän pitänytkään olla mukavaa.” (Parkkinen 2009, 221.) Kun Isaac näkee peilikuvassa uuden, naisellisen puolen itsestään, nainen on sekin ristiriitainen:

Minä vilkaisin peiliin. Irtoripset loivat varjot poskille, silmät säteilivät belladonnatipoista, vaalea peruukki työnsi kiharoita pääpannan alta. Jollakin oudolla tavalla muistutin äitiä. Laihempaa äitiä, nuorta äitiä, äitihuora. (Parkkinen 2009, 225.)

Maria, samoin kuin monet muutkin romaanin nimistä ovat raamatullista alkuperää. Tavallisuutensa takia Maria-nimi tuskin muuten kiinnittäisi huomiota, mutta kaksijakoinen ruumis ja viimeistään ”äitihuora” johdattaa assosiaatiot feministien kritisoimaan dikotomiseen naiskuvaan. Kristinuskon perinteestä juurtava naiskuva on jakautunut kahteen joko tai -ääripäähän. Toinen vaihtoehto on pyhimysmäinen synnitön äitihahmo, toinen taas seksuaalisuuden ”likaama” syntinen nainen. Synnittömyyden ja epäseksuaalisuuden huipentuma on Neitsyt Maria, jonka pyhyys on tavallisten naisten tavoittamattomissa. Toinen ääripää taas on luomiskertomuksen heikko ja lihallinen Eeva, joka houkuttelee Aatamin lankeemukseen. Samoin Maria Magdalenan hahmo on kristillisessä perinteessä totuttu tulkitsemaan katuvaksi ja synnintuntoiseksi prostituoiduksi. (Koivunen 2005, 10, Palin 1996, ks. myös Irigaray 1985, 185–7). Ytimessä on kaksinaismoralismi, sillä ”se mikä miehelle on ollut sallittua ja luonnollista on leimannut naisen arvottomaksi” (Koivunen 2005, 10.) Jalustalle kohottaminen ja ”huonoksi naiseksi” leimaaminen vaikuttavat sulkevan toisensa pois. Yliluonnollisen hyveelliseksi kohottaminen on kuitenkin rajoittavaa sekin, pienimmätkin

inhimilliset rikkeet riittävät hajottamaan sädekehän. (Koivunen 2005, 16.)

”Sinä ja sinun eilinen tyttösi” sanoin Maxille naisen mentyä. ”Minun on oltava uskollinen niille naisille, joita en ole vielä tavannut.”

”Tarkistitko edes ammattilupakortin? En ole koskaan tavannut ketään tyttöä, joka unohtaisi sukkansa. Amatööri.”

”Tämä tyttö oli erilainen. Niin puhdas.”

”Niinhän ne kaikki. Rahoittavat opintojaan tai sairasta äitiään. Naisilla on aina perustelut. Sen takia naiskirjailijoita on niin vähän. Ne kuluttavat kaiken aikansa keksiessään tekosyitä.” (Parkkinen 2009, 14.)

Palataan hetkeksi kaksosten lapsuuteen. Kurittomat Isaac ja Max pakenevat ruokottomuuksia karjuvaa isoisäänsä ja päätyvät kesken naurunkohtauksen pohtimaan huora-sanan merkitystä. Nuori Isaac tulee kuin vahingossa sekoittaneeksi polarisoidut naiskuvat. Kyse on ikään kuin lipsahduksesta, väärintoistumasta. Jälleen kerran huomio kiinnittyy kieleen itseensä:

”’Huoransikiöt’ minä sanoin ja me kikatimme. Nauru tulvi varpaista asti. Se levisi keuhkoihin, tärisytti napaa ja ravisteli ruumista. Lopulta pysähdyimme hengittämään.

”Mikä on huora”, Max kysyi kun emme enää huohottaneet. ”Äiti”, minä sanoin.” (Parkkinen 2009, 82).

Isaacin ja Maxin suhde heidän biologiseen äitiinsä on ristiriitainen, onhan tämä hylännyt, todennäköisesti olosuhteiden pakosta, epämuodostuneen jälkikasvunsa. Kaukana kaupungissa asuva äiti on kaksosille läpi lapsuuden tuttu vain tädin kertomien tarinoiden kautta. Välillä täti kertoo tarinaa hyveellisestä ja enkelinkiharaisesta äidistä, välillä taas rosoisempia tarinoita kahdesta pellonreunassa juoksevasta pikkutyöstä. Jälleen kerran tarinat toistavat todellisuudesta monta versiota. Toinen sisarista, täti, jää maaseudulle, Estelle puolestaan muuttaa kaupunkiin myyjättäreksi. Eräänä päivänä hän kohtaa sekavatavarakaupassa tulevan miehensä, valokuvaajan ja Isaacin ja Maxin isän. Isän perhe edustaa köyhtynyttä yläluokkaa ja Estellelle tehdään selväksi, ettei puotityttöä ikinä voida hyväksyä puutarhakaupunginosaan. Köyhän valokuvaajan vaimona äidin elämä ei muutu niin paljon kuin hän on luullut: ”Äiti oli luullut päätyvänsä jonnekin muualle,

silkkiverhojen ja tupsujen havinaan. Hänelle oli luvattu hopeinen käyntikorttivati. Ei ihme, että hän tunsu itsensä petetyksi.” (Parkkinen 2009, 70–71.)

Viikot äiti uurastaa valokuvausliikkeessä, mutta viikonloppuisin pariskunta tekee eväsretkiä. Isä haluaa ”luoda” ja suuntaa siis kameran objektiivin jumaloimaansa Estelleen. Kaksosilla on hallussaan tädin piirongin laatikosta varastettu isän ottama muotokuva äidistä, jota katsoessaan Isaac eläytyy isänsä näkökulmaan:

Isä nostaa salaman. Hänen nuori vaimonsa puettuna lihalliseksi jumalaksi. Näky samalla kiihottaa ja pelottaa häntä. Ehkä hän hiukan pelkää nuorikkoaan. Kosteasilmäistä lempeää Estelleään, jonka silmissä välähtää epämaisellinen tahdonvoima. Alistunutta Estelleä, entistä puotityttöä. Minun äitini pukeutuneena Junoksi. Minun äitini Medeia. (Parkkinen 2009, 71).

Kertoja kuvailee, kuinka jumalallisuus ja ruumiillisuus sekoittuvat. Uhkaavuus, lempeys, tahdonvoima ja alistuminen rakentavat jännitteistä merkityskenttää. Medeian, lapsensa surmanneen äidin hahmo nousee kerronnassa toistuvasti esiin ambivalentin naiseuden ja äitiyden kuvajaisena. Miehelleen kostavan Medeian myyttinen naishahmo on toista maata kuin Neitsyt Maria.

Tarinan mukaan äiti käy jättämässä tuo ”hirviölapsensa” tilalle vaaleassa kesäpuvussaan, mutta ei palaa koskaan katsomaan heidän varttumistaan. Äidin poissa ollessa kaksoset keskittyvät rakentamaan hänestä myyttistä haavekuvaa. Myytin rakennusosina toimivat tädin kertomukset, mutta myös äitiä esittävä, tädin piirongin laatikosta kähvelletty valokuva. Max kiinnittää seinälle lehdestä leikkaamansa kölnivesimainoksen, jossa Max kuvittelee näkevänsä siinäkin äitinsä. Max on viehtynyt kuvaan ja väittää vielä aikuisenakin, että kuva on *jäljennös* heidän äidistään otetusta valokuvasta.

- -nainen kurottaa paljain käsin kohti taivasta. Naisen jaloissa kirmailevat paratiisin eläimet.

Tiikeri kiehnäsi naisen hametta vasten kuin pahainen kollikissa. Kaksi apinaa riiteli

kunniasta kannatella naisen viittaa. Riikinkukko ja kettu patsastelivat sulassa sovussa. Naisen hiukset levittäytyvät vaaleaksi verkoksi niin kuin vuosisadan alun jugendkuvissa oli tapana. Hänen pukunsa oli solmittu toiselta olkapäältä käärmeenmuotoisella soljelle. Laskokset etenivät hänen vartalooaan pitkin säännöllisinä poimuina. Jälkeenpäin mainoksen estetiikka muistutti uskonnollisia lehtisiä. (Parkkinen 2009, 84.)

Mainoskuvassa naiseudesta rakentuu eräänlainen Toisen spektaakkeli, jossa naiseus rinnastuu eksoottisiin eläimiin ja luontoon. Toiseus rakentuu sen kautta, että kohde kuvataan yksipuolisen idealisoituna, säröttömän täydellisenä. Käsiään taivasta kohti kurottavien naisineen ja paratiiseineen mainos luo ylevän vaikutelman. Eläinten kesyys kuvastaa, kuina myös naiseus on kuvassa tiettyyn muottiin kesytetty. Isaac ja Max puolestaan vertautuvat kahteen apinaan, jotka kannattelevat naisen viittaa.

Kerronta luo kontrastin mainoskuvassa rakentuvaan spektaakkeliin siirtymällä seuraavaksi kuvaamaan äidin sisaren elämää maalaistalossa: ”Äitiä kutsuttiin komeaksi, tättiä vain isoksi” (Parkkinen 2009, 85). Tätti hoitaa yksin kaikki talon raskaat työt, kaivaa ojia, kyntää ja pui. Vaikka tätti kuinka tekee töitä siinä missä miehetkin, ”sanottiin, jopa, ettei yksikään mies kaivanut salaojaa paremmin kuin hän”, silti isoisa toivoo, että hänellä olisi poika: ”Jos olisi poika...” isoisa saattoi sanoa ja katsoa tättiä, joka kiittämättömänä ei aikonut vaihtaa sukupuoltaan. ”Onhan nuo” tätti nyökkäsi meihin päin. Isoisa ei vaivautunut vastaamaan. (Parkkinen 2009, 82).

Sukupuolella ei myöskään performatiivisuusteorian valossa ole kyse valinnasta, vaan toisto on luonteeltaan pakottavaa. Myöskään tuolloin vielä nimettömät ”nuo” eli Isaac ja Max eivät rampuutensa vuoksi edusta isoisan haikailemaa poikaa, joka nostaisi maatilan köyhyydestä. Silti kylän postineidin ajatusten kautta kuvataan kuinka tädin olemus häiritsee sukupuolten kahtiajakoista mallia:

[T]ädin voimakkaat käsivarret, päivettynyt iho ja harppova kävelytyyli erottivat hänet naisellisuuden pyhästä akselistä. Tätti oli kummajainen, nainen joka teki miesten töitä, ei hyvä miehenä eikä naisena, vaikea sijoittaa. ( Parkkinen 2009, 115.)

Nainen, joka ei toimi naisen vaan miehen tavoin, toistaa sukupuolta ”väärin”. Ulkotöissä päivettynyt iho ja harppova kävelytyyli rikkovat naissukupuoleen kuuluvan eleistöä vastaan, siis butlerilaisittain toistavat sukupuolta toisin. Tädin käytös toisin toistaa sukupuolta, jolloin häntä kutsutaan kummajaiseksi. Samalla kuitenkin paljastuu, millaisista eleistä ja toistoteoista sukupuolet tavanomaisesti rakentuvat.

”Tytöt pitivät vapaa-aikanaan loputonta esitystä, täynnä räikeitä eleitä ja höyhenpuuhkia. - - Ehkä minä vain ymmärsin, miten tarpeettomia miehet olivat noille naisille. Sopivia asiakkaita ja yleisöksi, mutta vapaahetkinään he halusivat vain juoruta, kuunnella Lucian kertomuksia ja syödä voileipiä sängyssä. ”He hyväksyivät meidät, koska meidän rujoutemme teki meistä vähemmän miehiä. Merkittyjä niin kuin suurimmasta osasta heistä.” (Parkkinen 2009, 232.)

Naiseuden ja loputtoman esityksen suhde väreilee romaanin kerronnassa. Kun ”merkityn” naisen osaa esitetään räikeillä eleillä ja höyhenpuuhilla, mieheyden performatiivisuus ei ole yhtä ilmiselvää ja näkyvää. Kuitenkin Isaacin ja Maxin vammaisuus tekee heistä ”merkittyjä” ja ”vähemmän miehiä”, mikä itse asiassa on itsessään paljastavaa. Miehet voivat kyllä edustaa Toiseutta esimerkiksi etnisen taustansa, seksuaalisen suuntautumisen tai luokkansa kautta, mutta valkoinen vammaton heteromies näyttäytyy silti useimmiten näennäisen tunnuspiirteettömänä. (Jokinen 1999, 15–16.)

Kriittinen on tieteenala, joka tarkastelee miehiä ja maskuliinisuutta nimensä mukaan kriittisesti. Keskeistä on kysyä, miten mieheyttä tuotetaan ja millaisia merkityksiä se kulttuurissamme saa. Kriittisen miestutkimukset juuret ovat feministisessä perinteessä, ja niinpä myös kriittinen miestutkimus pyrkii muokkaamaan sukupuolijärjestelmää tavoitteenaan sukupuolten välinen tasa-arvo. Miestutkimus näkee miehen sukupuolena siinä missä naisenkin, mikä on näkökulmana yllättävän uusi siihen nähden, kuinka paljon kaikki ihmisiä koskevat tieteet ovat historiallisesti keskittyneet miehiin. Miesten tekemän tieteen valtavirta on pitkään ottanut mieheyden ihmisyyden oletusarvona, jolloin miestä ei edes ole osattu mieltää sukupuolena samalla tavalla kuin naista,

erityistapausta. (Markola, Östman & Lamberg, 2014, 7-24; Jokinen 1999, 8; 15-16.)

Jos naiskuvien taustalla vaikuttavat ikivanhat kulttuuriset dikotomiat, myös mieheyteen liittyy tavoittamattomia ideaaleja. Kriittinen miestutkimus korostaa, että yksi yhtenäinen ja kaikkien miesten jakama maskuliinisuus on itsessään fiktiota. Kriittisen miestutkimuksen käyttöön ottama hegemonisen maskuliinisuuden käsite viittaa tapaan, jolla tietynlainen maskuliinisuus nostetaan ideaaliksi ylitse muiden maskuliinisuuden mahdollisten ilmenemismuotojen. Se, millaista maskuliinisuutta ihannoidaan, on vahvasti aika- ja paikkasidonnaista, historiallisesti muotoutunutta. Ideaalina ja ihanteena hegemoninen maskuliinisuus on myös useimmille miehille tavoittamatonta. (Sipilä 1994, 19–20)

*Sinun jälkeesi, Max* -romaanin mieshahmojen joukosta ei juuri löydy sankareita tai voittajia. Jos he voittavat, he eivät useinkaan turvaudu reiluun peliin. Sivuhenkilömiehet ovat tyypillisesti huijareita tai konnia, sirkustirehtöärejä ja klovneja, jotka rakentuvat karikatyyrimäisesti vain muutaman piirteen tai tavoitteen ympärille. He alkoholisoituvat ja ajelehtivat elämässään sekä kehittävät rakkaudesta mustasukkaisuuden pakkomielteen. Edellä mainitsin Krauter-klovnin ja hänen intensiivisen tuijotuksensa. Klovni pitää akrobaatti-Monaa otteessaan, teeskennellen tämän isää. Mona on Krauterille kiitollisuudenvalassa akrobaatin koulutuksestaan, vaikkakin Krauterin opetusmenetelmät ovat varsin julmat. Tytön elämä on harjoittelua, muuten hän on lukittuna vaunuun. Mustasukkainen klovni näyttäytyy samaan aikaan karmivana ja surkuhupaisana hahmona. Klovnit ovat sirkuksen ilveilijöitä, joilta kuitenkin puuttuvat erityiskyvyt. ”Ilman Monaa se paskiainen ei pääsisi tivoliin ilman lippua. Kiertää rinkiä pureskeltujen villakoiriensa kanssa ja kertoo saman vitsin joka ilta.” (Parkkinen 2009, 204.) Krauter on klovni myös esitysten ulkopuolella: ”Miehen tiesi klovniksi ilman maskiakin. Klovneilla on tietty tapa kävellä, jalkaterät ulospäin kääntyen.” (Parkkinen 2009, 202.) Myöskin Madame Maximin puoliso Hanz ja Iriksen aviomies Kenkäkauppias Ruusuvuori jäävät karismaattisuudessa täysin puolisojensa varjoon.

Syvin henkilökuva rakentuu Isaacin ja Maximin välisestä suhteesta. Isaac kuvailee erityisen lämpimästi hetkiä, joina kokee olevansa tasa-arvoinen veljensä kanssa:

Käännyn Maxiin päin ja hän inahtaa unissaan. Silitän hänen poskeaan. Max työntää unikärpäsen pois kasvoiltaan. Tyrkkää käteni sivuun. Huuliltani purkautuu kiherrys. Kuin olisin taas kymmenenvuotias ja suunnittelemassa pilaa, varastamassa keittiöstä säilöttyjä kirsikoita. Kierrän käteni Maxin ympärille. Äkillinen hellyys vavahduttaa ruumistani. Tunnen tarvetta pusertaa Maxia. Suudella veljen olkapäätä. Veljeni, vertaiseni. (Parkkinen 2009. 263).

Toisaalta romaanin nimi *Sinun jälkeesi, Max* viittaa kuitenkin tapaan, jolla Isaac antaa veljen kulkea ensimmäisenä: ”Maxilla oli pakkomielle kulkea ensimmäisenä ovesta vasen kylki edellä. Hän väitti sen liittyvän tasapainoonsa.” (Parkkinen 2009, 18.) Max vaatii paljon tilaa. Kaksosten lapsuudessa hän jopa vetää veljesten ruumiin yhtymäkohtaan viivan aiheuttaen tappelun. Toisaalta myöhemmällä iällä Isaac tuntee helpotusta voidessaan antaa Maxin tehdä päätökset puolestaan.

Kuva siitä, millaisia Isaac ja Max ovat, rakentuu romaanissa heidän käymiensä vuoropuheluiden kautta. Kumpikin väittää tietävänsä tarkalleen, millainen *toinen* heistä on. Maxin mukaan Isaac haluaa korostaa syvällisyyttään ja älykkyyttään kohotakseen muiden, myös Maxin yläpuolelle. Isaac puolestaan väittää, että Max pystyy antautumaan elämän nautinnoille, koska ei välitä kenestäkään muusta kuin itsestään. Valoisa, elämää ja itseään rakastava Max edustaa äkkiseltään ideaalia, johon Isaac jatkuvasti vertaa itseään. Usein Isaac potee alemmuudentuntoa ja pelkää menettävänsä Maxin. Riippuvuus Maxista on sekä ruumiillista että henkistä. Isaacilla on vain yksi toimiva käsi ja niinpä hänen on koko elämänsä ajan täytynyt sopeutua ja luottaa veljensä apuun. Heikompina hetkinään hän tuntee olevansa loinen, taakka veljelleen. Isaac pelkää mahdollisuutta, että Max haluaisikin erotusleikkauksen. Isaacin on mahdotonta kuvitella elämää ilman Maxia, sillä hänen identiteettinsä kulmakivet ovat veli ja toisaalta heidän jakamansa kummajaishahmon rooli.

Samaistuminen, haluaminen ja ihailu ovat mutkikkaassa suhteessa toisiinsa. (Koivunen 2005, 12–13). Problematiikka koskettaa yhtä lailla romaanin puolikkaita miehiä, Isaacia ja Maxia.

Kummallista on romaanissa tapa, jolla Isaac osittain samaistuu, osittain haluaa omistaa ihailevansa Maxin. Kyseessä on koko elämän kestävä ”parisuhde” kuten kirjailija Parkkinen on kuvaillut (Parkkinen Prosak -klubilla 2009). Suhteessa on kyse samankaltaisuuden ja vertaisuuden kokemuksesta. Minä sulautuu toiseen, toisen ominaisuudet siirtyvät määrittämään itseä. Isaacin

ulkoisten sukupuolielinten tilalla oleva arpi muistuttaa tämän kipeästä uhrauksesta. Jotta hän ja Max selviäisivät hengissä, kirurgi on poistanut Isaacin ulkoiset sukuelimet, tehnyt hänestä neutrin. Isaacin ja Maxin seksuaalisen eriparisuuden seurauksena Isaacin ulkopuolisuuden kokemukset voimistuvat entisestään.

### 3.3 Speaktaakkelin silmässä: katse ja esiintyminen

Kuten edellä on tullut ilmi, katseen ja katsotuksi tulemisen tematiikka on romaanissa olennaisessa. Identiteetin performatiivisuuden perusta on ruumiissa: puheesta ja eleistä, mutta myös katseesta. Kulttuurin symbolijärjestelmän valtasuhteista kertoo, kuka saa nimetä ja katsoa. (Hakkarainen, 2008). *Sinun jälkeesi, Max* -romaanissa ”yleisö sulautuu yhdeksi silmäksi” (Parkkinen 2009, 47.) Jäljelle jää persoonaton Katse, jonka katsottavaksi Isaac ja Max asettuvat. Katse, jonka oletamme tarkkailevan itseämme – *gaze*. Käsite *gaze* on alun perin peräisin psykoanalytiikko Jacques Lacinilta ja sitä ovat sittemmin hyödyntäneet feministiset elokuvatutkijat. Kameran linssi symboloi ulkopuolista Katsetta (Rossi 2003 21; Silverman 1996, 125–161) ja myös se toistuu romaanissa muun muassa kaksosten isän valokuvaajan ammatin kautta. Kiinnostavaa on, että ulkopuolisuudentunnetta poteva Isaac tuntee itsensä tirkistelijäksi, toisaalta hänen ruumiinsa on uteliaisuuden kohde:

Oikeastaan meidän vartalomme asetti tekosyyn. Syyn uteliaisuudelle. Se oli kai osa Maxin viehätysvoimaa. Maxia ei tarvinnut naida, synnyttää viittä lasta, pestä kauluksia. Maxin mukana seurasin minä, sivustakatsoja, voyeristi. Tyttö pystyi näkemään itsensä meidän molempien silmin.” (Parkkinen 2009, 217.)

Laura Mulvey käsittelee klassikoksi muodostuneessa artikkelissaan ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) katsetta, mielihyvää ja elokuvallista kerrontaa. Skopofilia (eng. Scopophilia) viittaa katsomisesta saatavaan mielihyvään (pleasure of looking). (Mulvey 2009, 16.) Niin katsojana oleminen kuin katsotuksi tuleminen ovat mahdollisia mielihyvän lähteitä. Katsomisesta saatava mielihyvä on Mulveyn psykoanalyysiin tukeutuvan näkemyksen mukaan vahvasti sukupuolittunut.



Hänen mukaansa länsimaisessa visuaalisessa kulttuurissa miehet kuvataan aktiivisina toimijoina, kun taas naiset asetetaan passiivisiksi objekteiksi, halun kohteiksi. (Mulvey 2009, 16.) Judith Butler kuitenkin kritisoi Mulveyn sukupuolikäsitystä kaavamaisuudesta. Naiset voivat identifikoitua mieshahmoihin ja miehet naishahmoihin. Anatomiset ominaisuudet eivät sanele sitä, keneen elokuvan henkilöön katsojan on mahdollista samaistua. Samoin halun muodot ovat heteroseksuaalisuutta moninaisemmat. (Butler 2006, 16–25.)

Banjonsoittaja Lucian ruumiin kokoa kuvataan majesteettisin kielikuvin: ”Lucia oli sitä, mitä maalla sanottiin isoksi tytöksi. Reidet kuin Pantheonin pylväät. Leuat kuin esirippu” (Parkkinen 2009, 221.) Siinä missä naisten lihavuus ja rajojen yli pursuaminen tuomitaan kulttuurissamme kärkkäämmiin kuin miesten (ks. Harjunen 2010, 241), Lucia kääntää lihavuutensa voitokseen tekemällä ruumiillisuudestaan performanssin, joka paljastaa usein epämieluisan totuuden muista.

Lucian bravuuritemppu oli näytellä vatsallaan. Näppäräsorminen maskeeraaja maalasi hänen vatsaansa kasvot. Toisinaan komeuden päälle liimattiin tekoriipset. Lucia osasi liikuttaa vatsaansa niin, että maalatut kasvot ilmeilivät kuin oikeat. Napa soikkeni suppuuuna ja lateli Lucian äänellä heksametriä tai törkeyksiä (Parkkinen 2009, 236).

Lucian sanotaan olevan tarkkasilmäinen ja näkevän muista sen, mikä heidän luonteessaan on olennaista, pystyvän ”tiivistämään sen äänenpainoihin ja korostuksiin”. Näin hän laittaa vatsansa esittämään pistävää parodiaa tanssityöistä ja löytämään jokaisesta naurettavan piirteen. Vatsamakkaroihin kiinnittyvä katse siis kääntyy takaisin katsojaan itseensä. Ainoa, jota Lucia ei koskaan esitä, on Isaac. Tätä on Lucian mukaan hyödytöntä esittää, sillä hän ei kuitenkaan tunnista itseään.

Ulkopuolinen katse vaikuttaa vainoavan erityisesti Isaacia. Isaac ja Max joutuvat sirkukseen kauppatavarana, jolloin heidät nähdään objekteina, välineinä rahanteolle. Juuri tämä on se ”kummajaiskauppiaan” katse, jonka Isaac on omaksunut myös itsensä tarkkailuun. Tuo ulkopuolinen, sisäistetty katse vertautuu tapaan, jolla naisten voidaan olettaa omaksuneen kulttuuriset ”miehiset” katsomisen tavat. (ks. Koivunen 2005, 10.) Näinpä Isaac kertojanakin ikään kuin kaupaa lukijalle omaa kummajaismaisuuuttaan: tarjoilee elämäntarinan, niin kuin klassiseen

kummajaisnäytökseen kuuluu. Paradoksaalisesti kaiken näkyvyyden ja speaktaakkelin keskellä kertoja-Isaac on kuitenkin itselleen sokea piste:

”Vaikka mä näppäisin valokuvan susta, sä et sitä näkisi.” ”Kuulitko mitä Lucia sanoi?” kysyin Maxilta kerran myöhemmin. ”Se vanha nauta on kerrankin oikeassa”, Max sanoi. ”Kun sä katsot peiliin, et näe itseäsi. Sinä näet meidät. Tai sen mitä luulet muiden näkevän meitä katsoessaan.” ”Kummajaisen.” ”Niin, Isaac. Sinä et voi hetkeksikään unohda olevasi erilainen. Jopa muut unohtavat sen joskus.” Parkkinen (2009, 236.)

Kummajaishahmo, friikki, on sosiaalinen konstruktio, jossa on kyse enemmän merkityskasaumista ja erojen korostamisesta kuin yksilön ruumiista sinänsä. Toiveikkaamman näkökulman mukaan freak show'n keinotekoisuus etäännyttäisi esiintyjät näyttelyesineistä, tekisi heistä uraa luovia subjekteja objektien sijaan. (Bogdan 1996, 25–28.) Tästä huolimatta freak shown historia voidaan perustellusti nähdä synkeänä. Esiintyjät olivat useimmiten hyväksikäytön uhreja, eikä heillä ollut todellista autonomiaa tai valinnan vapautta. Taiteilijoiksi kohonneet kummajaishahmot olivat lopulta vain yksittäistapauksia. (ks. Gerber 1996, 40–44.) Kuitenkin vaikka *Sinun jälkeesi*, Max -romaanin fiktiivinen maailma on tummansävyinen ja täynnä surullisia tarinoita, esiintymisen kuvaukset ovat täynnä elossa olemisen intensiteettiä. Kipu, hiki ja uhma kääntyvät riemuksi ja onnistumiseksi. Isaacin ja Max näkevät itsensä uraa luovina taiteilijoina ja opettelevat tanssimaan uhmataksen oletuksia.

Kummajaishahmot edustavat usein ääripäitä. Merenneitona esiintyvällä Sabinalla ei luita, eikä hän pysty edes syömään ilman muiden apua. Trapetsitaitelija Mona sen sijaan on pelkkää jännettä: ”hänet tunnisti tytöksi vain lavalla, jossa paljetit ja toppaukset loihitivat hänelle vartalon” (Parkkinen 2009, 202). Monan ihoa kirjoavat tatuoinnit tekevät hänestä kummajaishahmon, joka vetää katset puoleensa. Ihoon hakatuissa kuvissa hekumoidaan synnillä ja kärsimyksellä: tämän ihoon on tatuoitu Hieronymus Boschin *Himojen puutarha* ja *Pyhän Antoniuksen kiusaukset*.

Tatuointien takia Mona siis on samanlaisessa asemassa kuin Isaac ja Max, eikä voi luopua kummajaisen roolistaan. Monan elämä keskittyy sirkusareenalle ja esityksiin: 'Etkö sinä vietä

syntymäpäiviä?' Max kysyi. 'Kakkua ja ilmapalloja'. 'Minä olen se kakusta hyppäävä tyttö.' Mona sanoi. (Parkkinen, 2009, 207.) Tatuointien lisäksi Monalla on kuitenkin erityiskykyjä. Hän ihmeellisen lahjakas trapetsitaiteilija, joka lumoo yleisön liitäessään pelotta ilman halki. Mona nauttii yleisön katseista ja ihailusta:

Etsii yleisöstä sen yhden, jota tuijottaa koko esityksen ajan. Minä yleensä valitsen lapsen. Mieluiten pienen tytön. Kun lapsi päästää ensimmäisen huokauksen, minä tiedän. Minä en ole enää Mona. Minä olen liekki. (Parkkinen 2009, 209.)

Kenties tyttö ihailee Monaa ja samaistuu tähän, itseämpään rohkeaan ja ihmeelliseen esiintyjään. Toisaalta Mona kohtaa toisenlaisen, naisruumista objektivoivan katseen. Riideltään Krauter-Klovnin kanssa Mona karkaa ja päätyy esiintymään ”ihmeiden junaan”. Ihmeiden juna on tunneli, jossa vaunuissa istuvat sotilaat pääsevät tirkistelemään rooliasuissa keikisteleviä tyttöjä. Kyse on siis stereotyyppisistä kuvaelmista, jossa naiset asettuvat objekteiksi ja näyttelyesineiksi. Pakkomielteinen Krauter-klovni saapuu tuijottamaan Monaa päivästä päivään:

”Hän ei tullut sanomaan, tuijotti vain. - - Kun lamppu minun kohdallani oli sammunut tunsin pimeydessä yhä hänen katseensa, värittömät silmänsä suuntautuneena minuun. Hän ajoi junalla joka päivä kolme viisi kertaa niin, että vaunun kuljettaja rupesi tervehtimään häntä. Tytöt laskivat pilaa siitä kummasta isonenäisestä miehestä, joka ei osannut pitää hauskaa, tuijotti vain. Minun karmi, kun kuulin heidän naurunsa. Halusin juosta pois, mutta en tiennyt minne mennä. (Parkkinen 2009, 210.)

Mona odottaa, että Krauter tulisi raahaamaan hänet väkivalloin takaisin, mutta mitään ei tapahdu. Klovni tuijottaa, eikä Monalla ole paikkaa mihin kätkeytyä. Piina päättyy, kun Mona tekee jotain, mitä ei ole tehnyt aiemmin: katsoo takaisin. Kun Mona katsoo Krauteria ensimmäisen kerran kunnolla ja näkee tämän kuihtuneet ja vanhentuneet kasvot. Katsoessaan silmästä silmään klovnia, Monaa ei enää pelkääkään, vaan tuntee ainoastaan sääliä. Tämän jälkeen Mona palaa sirkukseen.

### 3.6 Madame Maxim ja nimeämisen mahti

Seuraavaksi käsittelen tarkemmin erästä romaanin ristiriitaisinta naishahmoa. Madame Maxim on sirkuksen tiikerinkesyttävä, joka on Isaacin sanoin hänen ensimmäinen rakastajattarensa. Madame on aikuinen nainen, joka viettelee sirkusvaunussaan nuoria poikia. Vaikka Madamen toiminta on hyvin kyseenalaista, hän ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti paha hahmo. Hän tarjoaa turvaa sirkuksen kolkossa maailmassa ja suhtautuu Isaaciin ja Maxiin äidillisen lempeästi. Tulkitsenkin Madame Maximin *toistavan toisin* ja häiritsevän naiseuteen liitettyjä binaarisia vastakkainasetteluita: hoivaava ”puhdas” äitihahmo ja seksuaalisten halun ”likainen” kohde ruumiillistuukin samaan naiseen. Madame on yhtä aikaa pelottava ja lempeä, epämiellyttävä ja kiehtova hahmo. Pitääkö Madamea vihata vai rakastaa? Onko hän ihmishirviö vai oidipaalisesti sävyttyneiden fantasioiden täyttymys? Teksti ei sanele mustavalkoista totuutta, vaan lukijan on kohdattava moraalinen ristiriita, pahuuden ja hyvyyden läsnäolo samassa henkilöhahmossa.

Sirkustirehtööri luovuttaa Isaacin ja Maxin juuri Madame Maximin huostaan, sillä tämä ”pärjää purevien otusten kanssa” (Parkkinen 2009, 155). Madamen pulleita pohkeita, suuria känsäisiä käsiä ja lentäjänlakin alta pursuavia hennanpunaisia hiussuortuvia kuvailtuaan kertoja-Isaac toteaa: ”En usko, että olin koskaan nähnyt mitään yhtä kaunista”. (Parkkinen 2009, 156.) Isaac haaveilee aikuisena kasvattavansa samanlaiset viikset kuin sirkuksen tirehtöörillä ja hankkivansa vaimon, joka muistuttaa mahdollisimman paljon Madamea.

Madame kertoo tarinoita ja jopa nimeää Isaacin ja Maxin kerran omistamiensa ja menettämiensä leijonanpentujen mukaan. Madamen valta-asemaa korostaa, että hänellä on performatiivinen valta nimetä itsensä ja muut, muuttaa sanoilla todellisuutta. Toisinaan Madame esiintyy myös nimellä Madame Rufus: ”Mahtavalla naisella pitää olla useampi nimi.” (Parkkinen 2009, 156). Toisaalta esiintyjien keksityt nimet ovat myös osa speaktaakkelia, esiintyjien ympärille rakentuvaa mysteeriä. Kuten Madame toteaa: ”kuulkaa, minussa on oikeaa vain tiikerit” (Parkkinen 2009, 176).

Sirkuksen lavalla Madame painii tiikereiden kanssa. Isaac punastuu, kun ajattelee Madamea mustassa nahkahaalarissaan houkuttelemassa tiikereitä ulos häkeistään. Ilmassa viuhuu ruoska, mutta Madamen ääni on hiljainen ja samettinen. Hän saa suuret pedot tottelemaan, kävelemään

takatassuillaan ja hyppäämään renkaan läpi. Madamen käskyihin alistuessaan tiikerit hyrisevät tyytyväisyydestä. Vaikka maneesin ylle lasketun häkin takana sirkusyleisö kiljahtelee ja voihkii innostuksesta, kissojen huomio on kiinnittynyt ainoastaan kouluttajaan. ”Ne eivät koskaan räpäyttäneet silmiään. Viiksetkin värisivät Madamen hengityksen tahdissa.” ( Parkkinen 2009, 162.) KISSAPEDOT seksuaalisuuden ja vaaran symbolina tuodaan hyvin eksplisiittisesti ilmi:

Seksistä siinä on kyse. Siksi tiikereillä on miehen nimet. Yleisö haluaa kuvitella minut rakastelemassa niitä kissoja. Kuuntelitteko te sitä voihketta? Joka ilta ne toivovat minun selviävän hengissä tai yhtä hyvin tulevan revityksi kappaleiksi. (Parkkinen 2009, 162.)

Kaikista kissapedoista Madame mainitsee pitävänsä eniten tiikereistä niiden arvaamattomuuden takia. Tiikerit ovat naaraita, mutta ne kantavat miehen nimiä Gabriel ja Mikael. Oikeista uroksista on Madamen mukaan vain harmia, sillä ne tulevat mustasukkaisiksi ja käyvät toistensa kimppuun.

Kontrastia Madamen hahmon aktiivisuudelle tuo hänen aviomiehensä on Heinz. Sirkuksen alkoholisoituneen työmiehen ja entisen pikkurikollisen elämänasenne on vetelän passiivinen. Madame mainitsee, että hänellä oli kerran panteri, joka kesyyntyi liikaa. Madamen mukaan kissojen kanssa on oltava tarkkana, sillä ”[j]os niitä hyysää liikaa, muuttuvat ihmisiksi” (Parkkinen 2009, 173). Kroonisesta pitkästymisestä kärsivässä Heinzissa puolestaan hyysäämistä riittää. Vaikka Heinzin vartalossa näkyy fyysinen työ, velttona riippuvat posket ja eteenpäin työntyvä alahuuli kuvastavat hänen velttoja elämänasennettaan. Heinz kiertää sirkuksen mukana, mutta ei ole itse matkalla minnekään. Jää epäselväksi, mikä Heinzissa Madamea viehättää. Maxim saa kuriin vaaralliset kissapedot, mutta myöntää olevansa ”retkussa juopporetkuun, jota kiinnostaa vain viina ja minun tienestini” (Parkkinen 2009,173).

Tiikerit ilmestyvät myös murrosikään tulleiden Isaacin ja Maxiin uniin. Madame ruokkii tiikerit, seksuaalisuuden vertauskuvat, hevosen lihalla. Samalla kun mätänevien hevostenruhojen ja tiikerin rasvan haju sekoittuu ilmassa, heräävä seksuaalisuuskin saa rinnalleen rappion, mätänevän raadon vieraannuttavan estetiikan. Eräänä yönä Isaac tuntee pimeässä Maxim vatsalle leviävän siemennesteen kosteuden ja hätäntyy luullessaan Maxim vuotavan verta. Maxim kehossa tapahtuu muutoksia, joita ennallaan säilyvä Isaac ei ymmärrä.

Eräänä päivänä Maxim kutsuu Isaacin ja Maxin vaunuunsa riidellyään miehensä Heinzin kanssa. Isaacille ensimmäinen seksikokemus edustaa kuvaa äärimmäisestä vieraantumisesta: kun Maxin edustama ruumis parittelee, Isaac, eli sielu, katselee sivusta. Etäännyttävä elementti on myös groteski kuolleen hevosen pää, jota kuvaillaan kesken viettelykohtausta:

Madame kallisti päätään ja hipaisi minun huuliani. Se ei ollut suudelma. Pikemminkin hän hengitti suuhuni. Ajattelin Madamen reisiä. Hevosenpää tuijotti minua kottikärryistä. Sen silmä oli pullahtanut ulos ja levisi pehmeänä tahnana poskea kohti. Mahlassa herkutteli kaksi toukkaa. (Parkkinen 2009,175.)

Madame vannottaa Isaacia ja Maxia pitämään salaisuuden ja maalaa heidän kasvonsa: ”Joko te pojat maalaatte itsenne?” Seksuaalista lankeamista seuraa siis merkityksi tuleminen. Ryyppyreissultaan palaava Heinz luulee kaksosia aaveeksi: ”Sillä on kaksi päätä ja klovnin kasvot ja suupielistä vuotaa verta.” (2009, 178.) Punatut huulet näyttävät vuotavan verta; Isaac kertoo näin kiertoteitse, kuinka klovniksi maalatut kaksoset ovat haavoittuneita.

Tämän tutkielman puitteissa tarkoitus ei ole paneutua seikkaperäisesti psykoanalyttiseen kirjallisuudentutkimukseen. Mahdollinen tulkita on, että Isaacin ja Maxin kaksinainen ruumis symboloi traumasta johtuvaa minän hajaannusta. Kerronnassa mainitaan suorasanaisesti, että Isaac ja Max etsivät naisista äidinkorviketta. Madame Maximin lisäksi tällainen hahmo on pariisilaisessa kabareessa esiintyvä Lucia. Kertojan mukaan suurikokoisesta Luciasta viehättyneet miehet näkevät tässä äidin: ”Sellaiset miehet ovat oma lajinsa. Ne jotka kaipaavat niin paljon äidin syliä, että ovat valmiita maksamaan ympärille puristuvasta hyllyvästä painosta, käsivarsista ja rakkauskahvoista joita on kahden sijaan kuusi.” (Parkkinen 2009, 221.) Lucian tavatessaan Isaac ja Max ovat kuitenkin jo aikuisia, joten läsnä ei ole samanlaista moraalista ristiriitaa, kuin mitä Madamen kohdalla. Lopulta Isaacin kertojaääni puhuu kuitenkin Madamesta anteeksi antavaan, erikoisen ymmärtävään sävyyn: ”Ehkä Madame vain sekoitti päässään äidinrakkauden ja seksin.” (Parkkinen 2009, 180.)

*Sinun jälkeesi Max* -romaanissa on paljon unenomaisuutta, ikään kuin alitajunnasta kumpuavia näkyjä ja teemoja. Unenomaisuuteen liittyy myös seksuaalisuuteen liittyvien tabujen, kuten

insestitabun rikkominen. Alligaattorikaksosten Alfa ja Alicen välillä samankaltaisuuden ihannoiti saa häiritseviä piirteitä. Alligaattorikaksosissa yläluokkainen rappioituminen kohtaa liskomaisuuden ja suomuisen ihon. Kuten kummajaismaiselle ruumille on tyypillistä, kaksi ristiriitaista ominaisuutta, eläimellinen ja ihmismäinen siis sekoittuvat alligaattorikaksosissa toisiinsa. Alfa mieltää friikit tavallista ”roskaväkeä” ylemmäksi lajiksi. Hän on myös ”seka-avioliittoja” vastaan, ja hänen mielestään friikkien tulee pariuuta ainoastaan kaltaistensa kanssa. Kerronta antaa ymmärtää, että alligaattorikaksosten ”friikkiys” on seurausta lähisukulaisten solmimista avioliitoista. Samuuden viehätys kääntyy romaaniin kummalliseksi, queeriksi tai pervoksi. Freak show'n alligaattorikaksoset rakastuvat toisiinsa, omaan suomuiseen kuvajaiseensa.

### **3.7 Ihmeellinen Iris ja speaktaakkelin loppu**

Viimeisenä tarkastelen Iriksen henkilöahmoa performatiivisuuden näkökulmasta. Iris eroaa aiemmin käsittelemistäni naishahmoista siinä, että hän ei ole sirkussa tai kabareessa esiintyvä artisti. Sen sijaan Iriksen koko elämää voisi luonnehtia valheiden seitiksi, loppumattomaksi näytelmäksi tai performanssiksi. Siinä missä Isaac ja Max eivät koskaan pääse kummajaisen roolistaan, Iris on kuin oman elämänsä näyttelijätär, joka ei pääse eroon roolistaan.

Isaac ja Max kohtaavat Iriksen ensimmäisen kerran Helsingissä, kuvanveistäjän ateljeessa. Molemmat ovat saapuneet paikalle poseeraamaan taiteilijan malleina. Isaac ja Max saavat tietää, että Iris on rikkaan kenkäkauppias Ruusuvuoren nuori venäläinen vaimo, jolla on kuitenkin meneillään rakkaussuhde taiteilija Robertin kanssa. Iris ei kuitenkaan jää lepäämään laakereilleen taiteilijan muusana, vaan kiskoo Isaacin ja Maxin mukaan huikentelevaiseen elämäänsä. Alkajaisiksi Iris haluaa syödä leivoksia Ekbergillä, ostaa elokuvakameran, pitää skandaalinkäryiset juhlat ja ajaa työläiskaupunginosaan ”käymään huorissa”. Iristä voidaan kuvailla dekadenttina henkilöahmona: dekadentti kirjallisuus kuvaa tyypillisesti rappeutunutta sukupolvea, jolla hienostuneet mutta luonnottomat mieltymykset (Järvelä 2013, 79). Iris julistaa vihaavansa luontoa ja rakastavansa aviomiehensä sukulaisten järkyttämistä. Kenties juuri erikoisuuden tavoittelu saa Iriksen alun alkaen kiinnostumaan Isaacin ja Maxin seurasta.

Isaacin ja Maxin näkökulmaerojen kautta kuva Iriksestä ikään kuin kaksoisvalottuu. Isaac rakastuu Irikseen tavalla, jota ei osaa pukea sanoiksi edes Maxille. Juuri kaipauksen selittämättömyys ja kielentymättömyys johtaa siihen, että Isaac alkaa kokea itsensä vahvemmin erillisenä persoonana, ei ainoastaan veljensä varjona. Iris on Isaacille saavuttamaton kaipauksen kohde, mutta myös peilikuva, Isaacin vastinpari. Max taas epäilee Iristä alun alkaen valehtelijaksi ja teeskentelijäksi: ”Tuo Kleopatra ei tarvitse myrkyllisyydessään edes käärmettä” (Parkkinen 2009, 46.) Parkkinen myös mainitsee romaaninsa innoittajaksi mm. *Freaks*-elokuvan (1932), jossa esiintyy todellisten friikkien lisäksi myös petollisen kaunottaren hahmo. (Ylen *Aamun kirja*-ohjelma 19.5. 2009). *Freaks* elokuvassa kaunis trapetsitaiteilija Cleopatra esittää rakastuvansa kääpiö Hansiin, mutta todellisuudessa havittelee Hansin omaisuutta. Max on oikeassa: Iris todella on epäluotettava. Toisaalta Iriksen motiivi ei lopulta ole raha, vaan huomio. Kuten Iriksen ystävätär Rouva Muna kiteyttää: ”Iris on prinsessa ja prinsessat tarvitsevat yleisön”.

Itserakkauteen taipuvaisen taitelija Robertin visiona on veistää Iriksestä Uusi Ihminen. Muotoillessaan Iriksestä kuvapatsaan Robert puhuu ikään kuin muovaisi Iristä itseään; ikään kuin Iriksen ruumis olisi materiaalia taiteelle. Iris muokkautuu ja mukautuu, keimailee ja miellyttää. ”Katso sen ilmeitä. Näyttelijä.” ”Naiset ovat.” (Parkkinen 2009, 34). Sananvaihto sopii butlerilaiseen ajatukseen siitä, että sukupuoli perustuvat imitaatioon. (Butler 2006, 1.) Sen seikan, että Iris niin ilmiselvästi teeskentelee, voidaan siis nähdä tekevän näkyväksi sitä, että sukupuolen toteutumiseen liittyy aina imitaation ja toistamisen aspekti.

Iriksen suhde sekä naisiin että miehiin on ongelmallinen. Madam Muna on Iriksen ainoa ystävätär. Isaacin ja Maxin kanssa hän tulee kuitenkin hyvin toimeen. Iris kelpuuttaa Isaacin ja Maxin täyttämään kaipaamansa tyttökaverin paikan: Isaacilla on sitä paitsi parempi hipiä, kuin useimmilla tytöillä.” (2009, 56.) Kolmikkona he kulkevat Helsingin katuja kertoen tarinoita. Isaac ja Max ovat kasvaneet sirkuksen illuusioden ja tarinoiden maailmassa, ja niinpä he ovat harjaantuneita tunnistamaan valheen:

”Jos sinun on välttämättä keksittävä onnellinen lapsuus, niin keksisit edes jotain tyylikkäämpää.”

Hymy mureni Iriksen huulille.



”Te ette tiedä minusta mitään.”

”No, no tyttöseni”, Max sanoi. ”Ei sillä, ettemme ymmärtäisi hyvän tarinan päälle.”

”Vaatii kauheasti vaivaa, että muistaa alituisen, että omaa traagisen kohtalon,” Iris virnisti.

”Joskus saattaa kulua kokonainen aamupäivä ennen kuin ajattelen sitä. Sitten se juolahtaa mieleeni. Voi, kuinka ajattelen silloin, kuinka erilaista kaikki olisikaan jos olisi ollut onnellinen lapsuus.” (Parkkinen 2009, 35.)

Iriksen alkuperäinen nimi ei ole Iris, mutta kukaan ei enää muista vanhaa nimeä. Iris paljastaa, kuinka valheet ovat vieneet hänet mukanaan:

Valehteleminen on hassu juttu. Sen aloittaminen on niin helppoa. Jättää vain jotain kertomatta. Ihmiset suhtautuvat ystävällisemmin, jos liittävät häneen tarinan, jonka oikeasti haluavat kuulla. Minä teen ihmisille palveluksia. Olen muille mitä he haluavat minun olevan heille. Lopulta sitä rupeaa elämään valheen elämää. Niin kuin muuta ei ikinä olisi ollutkaan. Valheesta tulee totta, eikä ole enää varma oliko todellista Iristä koskaan oikeasti olemassa. (Parkkinen 2009, 39.)

Haluavatko Isaac ja Max sitten kuulla traagisen tarinan, joka peilaa heidän omia vaihteitaan? Kertooko Iris heille totuuden? Vähitellen Isaac ja Max kuulevat tarinoita ”vanhasta Iriksestä”, jonka Iris sanoo hukanneensa. Pala palalta alkaa selvitä, että Iriksen elämän lähtökohdat ovat olleet varsin kovat. Iris suljetaan komeroon ja hän jää yksin. Iris muistaa silti äitinsä kauniina ja hyvänä, mutta hän katoaa yöhön. Tilalle ilmestyvät kasvattitädin lumppukauppiaan yrmeät kasvot. Samoin kuin Isaac ja Max, myös Iris siis joutuu tätinsä holhoamaksi. Iris kasvaa Pietarissa Milonskakadulla, jossa täti pyörittää käytettyjen vaatteiden liikettä. Vieraannuttavana efektinä toimii tapa, jolla Iris viljelee huomioita, jotka rinnastavat elämän ja fiktiiviset romaanit. Välillä elämä on sopivan kirjallisuudellista: ”Lumppukauppiaan sisarentytär, eikö se olisi hyvä nimi romaanille?” (Parkkinen 2009, 53) Välillä taas kliseistä ja moneen kertaan kerrottua: ”Antaa olla. Alan kuulostaa halvalta romaanilta.” (Parkkinen 2009, 55.) ”

Tädin myymät kierrätetyt vaatteet liittyvät niin ikään identiteetin teemaan, siirtymiin:

”Tädin liikkeessä asioivat palvelustyöt, jotka saivat palkakseen emäntiensä vanhoja vaatteita. Sillä eihän palvelustyttö tehnyt mitään kävelypuvulla tai samettihatulla. Mutta oli

niitäkin, jotka halusivat pukeutua kuin hienot naiset, vaikka eivät hienoja olleetkaan. (Parkkinen 2009, 53.)”

Naisia on kolmea lajia: hienoja naisia eli emäntiä, palvelusväkeä ja prostituoituja. Kaksijakoisuuden teema toistuu romaanissa myös naiskuvin: naiset eivät ole pelkästään Toinen sukupuoli, vaan viimeksi mainitut, ”ei-kunnialliset naiset” ovat kaksinkertaisesti Toisia. Iris tirkistelee näitä naisia takahuoneesta, ihmettelee heidän asujaan ja opeteltua nauruaan.

Iriksen elämäkokemukset peilaavat Isaacin ja Maxin elämää. Siinä missä Isaac ja Max myydään sirkukseen, murrosikäinen Iris joutuu sukupuolensa takia ahdinkoon. Jälleen kerran Jeremia-niminen huijarihahmo ilmestyy, tällä kertaa ystävälliseksi sedäksi tekeytyneenä:

'On haaskausta, että sinun kaltaisesi tytöt tekevät ikävää työtä. (- -) Se mitä sinä tarvitset on kunnollinen mekko. Mekko joka on kireä oikeista paikoista ja löysä sopivista. Sinä tarvitset aviomiehen tai sitten miehen, jolla on varaa taata asioita.' (Parkkinen 2009, 100.)

Kun Iris on kerran nähty Jeremian kanssa kahvilassa, yhtäkkiä Iris aletaan nähdä ”huonona tyttönä” ja hän menettää työnsä. Samalla tavoin kuin Madame Maxim kajoaa Isaaciin ja Maxiin, myös Iris joutuu seksuaalisen hyväksikäytön kohteeksi. Kamaluus kuitenkin kulminoituu siinä pisteessä, kun Iris tajuaa, että hänen tätinsä (samoin kuin Isaacin ja Maxin tati) on huijarin lumoissa. Siitä asti Iris kertoo kärsineensä ”mustista päivistä”:

”Ystäväsi toi tuliaisina oikein hienon selkäpalan”, tati sanoi. ”vaihda vaatteet ennen ruokailua.” Jeremialla oli sama puku kuin viimeksi. Kun riisuuduin takistani, hän iski tädin selän takana minulle silmää. Silloin se iski. Tunsin miten ilma pakeni ruumiista. Löysäsin kaulusta, mutta sydän hakkasi. Istuin alas tuolille. ”Sinulla on vielä takki päälläsi”, tati sanoi. En saanut hengitettyä, rinta puristui kasaan. Avasin suuni, mutta en saanut sanottua mitään. Se oli ensimmäinen kerta. Ensimmäinen musta päivä.” (2009, 102.)

Sota muuttaa myös Iriksen elämän. Iris kohtaa tulevan aviomiehensä Jakob Ruusuvuoren poikkeuksellisissa olosuhteissa. Sodan syttyessä 16-vuotias Iris piiloutuu autiotaloon, jossa näkee nälkää. Talosta hän löytää hääpuvun, jonka aikoo myydä ruokaa vastaan. Myöhemmin Jakob pelastaa veriseen hääpukuun pukeutuneen Iriksen sodan runteleman Pietarin kadulta ja olettaa tämän olleen morsian:

”Sinä olit menossa naimisiin”, Jakob sanoi.

Se oli toteamus. Hän ei kysynyt minulta mitään ja minä tunsin tarvetta kertoa hänelle. En oikeastaan tehnyt sitä laskelmoidusti. En turvakseni seuraavaan ruoka-annoksen. Ehkä viini oli noussut päähäni. Kenties halusin kertoa hänelle tarinan, jonka hän ansaitsi. Jakob tahtoi olla sankari, ei pelastaa ketä tahansa. Hän halusi ilmestyä paikalle niin kuin romaanihenkilöt tekevät. Kiiltävissä liiveissä. Viikset ojennuksessa. Hän näki itsensä kertomassa tarinaa kadulle pyörtyneestä morsiamesta, työstä pulassa. Niinpä minä kerroin hänelle tarinan häistäni. (Parkkinen 2009, 149.)

Jakob esittää väitteen ”sinä olit menossa naimisiin” kuin kyse olisi todellisuudesta. Iris puolestaan tarttuu väärinkäsitykseen jatkaen tarinaa. Hän haluaa pois Pietarista parempiin oloihin, muttei usko, että Jakob pelastaisi lumppukauppiaan sisarentytärtä. Lopulta tarina avioliitosta kääntyy todeksi. Austenin puheakti-teoriasta peräisin olevan ajatuksen mukaan kielelliset lausumat voivat olla myös tekoja, jotka muuttavat todellisuutta (Rojola & Laitinen 1998, 16). Valehtelun kautta Iris taas luo itselleen uuden identiteetin. Toisaalta romaanissa myös todetaan, että Iris on sekä huono näyttelijä että valehtelija. Keskeistä ei olekaan, että Iris valehtelisi hyvin. Tärkeintä on, että Jakob haluaa uskoa Iriksen tarinaa, jolloin molemmat osallistuvat ikään kuin saman performanssiin ja sen näyttelemiseen. Jakob haluaa näytellä sankarin osaa ja tuo Suomeen lapsimorsiamen, jonka nälkiintyneet ajatukset laskelmoivat vain seuraavaa ruuanmurenta.

Palaan vielä Austin kieliteoriaan, tarkemmin ottaen erääseen tämän käyttämään metaforaan. Austin nimittäin viittasi epäonnistuneisiin performatiiveihin kielen parasiitteina. Performatiivit siis ovat kuin loisia, jotka Austinin mukaan kuuluisivat kielen etiologian, siis eräänlaisen ”kielen tautiopin”, piiriin (Austin 1962, 22). Performatiiviset lausumat siis sairastuvat, jos puhuja ei ole sanojensa takana ja konteksti on väärä. ”Perverssit ja parasiittiset” performatiivit eivät sitoudu konventioihin,

ainoastaan matkivat niitä. (Rojola & Laitinen 1998, 16–17.) Ajatus parasiittisista ja sairastuneista performatiiveista on *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin yhteydessä kiinnostava kielikuva. Yhtäältä Isaacin alemmuudentunne ja riippuvuus Maxista saa hänet tuntemaan itsensä kirjaimellisesti parasiitiksi. Toisaalta kaikki sirkuksen kummajaiset eivät ole ”aitoja”, jolloin merkityksellisimmäksi nousee performanssi ja merkityksiä toistava teatteri itsessään.

Iriksen kuvaillaan olevan Suomeen saapuessaan vain nälkäinen lapsi, joka pakenee menneisyytensä kipeyttä. Nyt hänestä tulee aikuisen miehen, kenkäkauppias Ruusuvuoren vaimo. Vaikka Jakob kohtelee Iristä lempeästi, avioliitto on täysin epätasaväkinen. Kun Isaac ja Max kohtaavat Iriksen, hän on jo varttunut naiseksi, joka julistaa vihaavansa luontoa ja haluaa täyttää elämänsä kaikella keinotekoisella, vaatteilla ja rihkamalla. Iris ei edusta modernia ja itsenäistä naista, vaan on riippuvainen elämänsä miehistä, joita alkaa Jakobin jälkeen ilmestyä yksi toisensa jälkeen. Isaacin ja Maxin tavoin Iris ei ole koskaan yksin, vaan hänen kannoillaan juoksevat näkymättömät varjot. Iris etsii rakkautta onnettoman avioliittonsa ulkopuolelta. Vuolaasti taiteestaan puhuva yltiöromanttinen Robert ja suojeluskunnan uniformu päällään nukkuva sotilaallinen Henrik ovat molemmat ääripäitä ja karikatyyrejä. Lopulta Iriksen aviomies saa tarpeekseen Iriksen uskottomuudesta, mutta Iris haluaisi jatkaa näytelmää:

”Joskus minä kaipaen Jakobia.”

”Te ette olleet onnellisia.”

”Onko sillä niin paljon eroa, jos kumpikin teeskentelee hyvin?” Parkkinen (2009, 279.)

Pelastaakseen avioliittonsa Iris kertoo olevansa raskaana ja opettelee pullantuoksuisen äidin roolia. Traaginen ristiriita syntyy, kun lukija on jo aiemmin kuullut toiselta henkilöahmolta, ettei Iris todellisuudessa voi saada lapsia: Iriksen kohtu on Pietarissa tapahtuneen pahoinpitelyn jälkeen täynnä arpikudosta. Myös Iris on siis vammautunut hahmo. Vamma vertautuu Isaacin arpeen, joka on niin ikään verhottu ja katseilta piilossa. Kuitenkin minuuden hajoaminen valheellisiksi kertomuksiksi alkaa vähitellen suistaa Iristä kohti hulluutta. Avioliittonsa kulissin romahdettua Iriksen tarina itsestään alkaa hajota, ja hän alkaa käyttäytyä itsetuhoisesti:

”Nostin hänen kätensä ilmaan. Siihen oli kirjoitettu partaveitsellä kaksi kertaa IRIS. ”IRIS, IRIS”, kuin hän olisi halunnut varmistaa nimensä. (Parkkinen 2009, 294.)

Iris yrittää epätoivoisesti nimetä itseään, kirjoittaa itse merkitykset ruumiinsa pintaan. ”Sinä olet päästäsi sekaisin”, Max sanoi. ”Tarkoitin ihan oikeasti hullu” (Parkkinen 2009, 102.) Myöhemmin lääkärit ja selittävät, mistä Iriksen ongelmassa on kyse ja nimeävät Iriksen hysteerikoksi. Sairautta hoidetaan sitomalla hänet kylpyammeeseen ja ripottelemalla päälle jäähileitä. Hysteria kytkeytyy sukupuolen ja ruumiin tematiikkaan historiallisena esimerkki naisruumiin patologisoimisesta. Kyse oli naisen biologisten elämänvaiheiden tulkitsemisesta sairaudeksi tai hulluudeksi. Sittemmin hysteria on kadonnut lääketieteen oppikirjoista. Hysteria on myös esimerkki terveen ja sairaan, normaalin ja epänormaalin määritelmien aika- ja paikkasidonnaisuudesta. (Salmela, 2011.) Iris vastaa psykiatrin kysymyksiin miellyttäminen ohjenuoranaan: Lopulta aloin kertoa hänelle kaikkea, mitä ajattelin hänen haluavan kuulla, luulin että hän rauhoittuisi, mutta hän teki vain enemmän muistiinpanoja. Luulen, että hänellä oli huono äitisuhde.” (Parkkinen 2009, 305.)

Spektaakkeliin kuuluu loppuhuipennus. Jo johdannossa mainitsin, kuinka *Sinun jälkeesi*, Max romaanin henkilöahmot poistuvat näyttämöltä. Lucia taas sairastuu ja kuihtuu vähitellen. Monet, kuten Madame Maxim, vain katoavat ja jäävät pyörimään kuvajaisiksi Isaacin muistoihin. Toiset kohtaavat dramaattisen loppunsa estradilla, niin kuin trapetsilta tippuva Mona:

Ensin se näytti kuuluvan numeroon. Viime hetken venytetty hyppy. Niin uskalias, että näytti melkein tipahtavan. Siniseksi maalatut nilkat ojennettuina hän näytti toispuoleisen olennotta, Haadeksen kasvatilta. Hän syöksyi ilman halki. Hetken luulin nähneeni hänen hymyilevän. Kieppuen pikkuinen ruumis paiskautui kohti maneesia. On mahdotonta, että hän olisi pudonnut ääneti. Ihmisruumis päästää aina jonkinlaisen vinkaisun, mätäkähdyksen, tömäyksen. Ihmisruumis, jonka selkä hajoaa neljäksi palaseksi. Perna silpoutuu irronneesta kylkiluusta. (Parkkinen 2009, 212.)

Iris – valehtelija, mukautuja, selviytyjä, sen sijaan jatkaa elämäänsä. Romaanin lopussa hän katoaa

jättäen Isaacille kirjeen. Iris on anastanut entisen aviomiehensä rahat ja on nyt matkalla taiteilijarakastettunsa kanssa kohti Neuvostoliittoa. ”Minä olen rikkaruoho, Isaac. Uusissa yhteiskunnissa rikkaruohot menestyvät.” (Parkkinen 2009, 307.) Robertin veistämistä muotokuvista Rouva Muna on säilyttänyt ja liimannut kokoon sen, joka esittää Isaacia ja Maxia:

Tuntuu oudolta nähdä itsensä toisen silmin. Ihminen vierastaa omaa peilikuvaansaakin, mutta veistos, jossa oma liha muotoutuu toisen katseen voimasta, on samaan aikaan sekä kiehtova, että pelottava. Kannattelen työtä yhdellä kädellä. Liimaus kulkee Maxin selän poikki jalkoihin. (Parkkinen 2009, 308.)

Munan mukaan rakastavaiset erotetaan, mutta ”Iris pärjää. - - Iriksen kaltaiset pärjäävät aina. En ihmettelisi vaikka Iris olisi jo Stalinin rakastajatar.” (Parkkinen 2009, 308.) Isaacin mielikuvassa Iris sulautuu uniformupukuisten naisten joukkoon. Taiteilijan ja muusan karattua romaani lähestyy loppuaan.

Kolmekymmentävuotiaat Isaac ja Max tuntevat vanhuuden jo jäytävän kehoaan. Pimeässä huoneessa kivulloinen Max nukahtaa ja Isaac yrittää palauttaa Iristä mieleensä. Tämän kasvot tuntuvat kuitenkin olevan sumun peitossa. Isaac kuvittelee olevansa kävelyllä puutarhassa ja näkevänsä Iriksen liikkumassa rannalla. Silloin kaikki muuttuu: ”Käveleminen on erilaista, juoksuni kevyttä. Sitten huomaan, että jotain on vialla. Nostan käden poskelleni ja huomaan itkeneeni. Se on oikea käsi. Vilkaisen viereeni. Maxia ei ole. Minä seison huvilan pihalla yksin.” (Parkkinen 2009, 310). Samoin kuin Isaacin rakkaus Irikseen on katkaissut veljesten yhteyden, ennakoit unen Iris viimeistä, lopullista eroa.

Aivan kuin romaanin nimessä, Isaac lähtee Maxin jälkeen. Kuoleman ja elämän rajalla ylevä, jumalallinen ja ruumiillinen sekoittuvat. Nyt speaktaakkelin katsoja on enää karpänen: ”Sen kärsä liimautuu kaikkeen elävään ja kuolleeseen, mutta se varoo lähestymästä meitä - - Minä ja Max heijastamme sen tuhansista silmistä.” (Parkkinen 2009, 311.) Hetken Isaacin ja Maxin ruumis uhmaa jopa kuollut/elävä -vastakkainasettelua. Näkymättömälle yleisölle Isaac muistuttaa, että on Abrahamin poika, jonka isä halkaisi eläimet uhrilahjana. Hän kertoo vielä viimeisen tarinan antiikin myytin Zeun pojasta ja tämän veljestä. Toinen oli jumala, toinen kuolevainen. Olympos-vuoren laelta ja Haadeksen syvyyksistä palataan kuitenkin lopuksi kuvaamaan karpäsiä: ne eivät ole

koskaan yksin.

## 4 PÄÄTÄNTÖ

On aika palata tutkimuskysymyksiin ja siihen, millaisia vastauksia niihin on edellä löydetty. Kiinnostuksen kohteeksi asetetut teemat, ruumiillisuus, sukupuoli ja identiteetti ovat lähtökohtaisesti hyvin laajoja. Performatiivisuusteoria ja samoin kuin Toisen speaktaakeli osoittautuivat kuitenkin antoisiksi teoreettisiksi lähtökohdiksi, jotka rajasivat tutkimusaiheita ja johdattivat analyysiä kiinnostaville poluille.

Ensimmäinen tutkimuskysymykseni oli selvittää, miten performatiivisuus ilmenee *Sinun jälkeesi, Max* -romaanissa. Keskeinen lähtökohta oli Judith Butlerin ajatus sukupuolen performatiivisesta toistosta ja mahdollisuudesta *toisin toistumiseen*. Sukupuolinäkökulman rinnalle nousivat kysymykset siitä, kuinka performatiivisuus ilmenee kerronnan tasolla ja kuinka kerronta merkityksellistää ruumiillisuutta. Tarinan maailmassa yksittäiset puheteot toimivat performatiiveina esimerkiksi silloin, kun sirkustirehtööri nimeää esiintymislavalle astuvan hahmon kummajaiseksi. Kerronnan tasolla metafiktiiviset, kerrontaa kommentoivat piirteet puolestaan tuovat näkyväksi kerronnan performatiivisuutta. Kolmanneksi *Sinun jälkeesi, Max* -romaanin ruumiillisuuden speaktaakelien voidaan kokonaisuutena tulkita toimivan performatiiveina, jotka toistavat ja *toisin toistavat* kulttuurissa vallitsevia käsityksiä sukupuolesta ja ruumiillisuudesta.

Performatiivisuuden ja performanssin käsitteiden suhde osoittautui monimutkaiseksi, mutta erityisen kiinnostavaksi. Esiintyminen, performanssi vaikuttaa olevan romaanin henkilöahmoille väline uusien identiteettien ja roolihahmojen luomiseen: vaihtaessaan sirkusta he voivat ottaa itselleen uuden nimen ja elämäntarinan. Toisaalta henkilöahmojen todellinen ja alkuperäinen ”minuus” näyttäytyy epävarmana, jopa siihen pisteeseen asti, ettei sitä enää tunnu löytyvän roolien alta. Näytellyn, esitetyn ja rakennetun (kummajais)hahmon rakentaminen vertautuu tapaan, jolla kaunokirjallinen hahmo rakentuu.

Toiseksi kysyin, miten sukupuolen ja ruumiillisuuden voidaan nähdä toistuvan romaanissa toisin ja *oudontuvan*. Tässä kohtaa haluan hieman avata sitä, millä tavoin päädyin tarkastelemaan romaania juuri tästä näkökulmasta. Gradun kirjoittaminen oli pitkä ja hankalakin prosessi, josta



tutkimuskohteeni hengessä voisi kertoa montakin erilaista tarinaa. Kiinnostavaa on, ettei *Sinun jälkeesi, Max* ensilukemalta ollut lempikirjani. Romaanin kieli ja maailma kiehtoivat, mutta toisaalta romaanissa oli lukuisia epämiellyttäviä ja epämääräisellä tavalla häiritseviä kohtia. Gradun kokonaisuus jäsenyi, kun otin mukaan performatiivisuusteorian ja sukupuolinäkökulman. Sukupuolen *toisin toistumisen* ajatus palautti mieleen ensimmäisen lukukokemuksen. Jälkikäteen voikin kertoa, että tutkielma sai alkunsa epämääräisestä häiritsevyyden tunteesta ja pyrkimyksestä selittää sitä.

Häiritsevyyden tunnetta jäljittäessäni nostin tutkielmaan mukaan venäläisiltä formalisteilta perua olevan oudontamisen käsitteen. Performatiivisuusteorian valossa sukupuolen oudontumisen hetkissä on nimenomaan kyse sukupuolen toisin toistumisesta. Johdannossa esittämäni hypoteesi oli, että sukupuoli oudontuu, kun sitä romaanissa kuvataan freak show'n kummajaisahmojen kautta ja rinnalla. Analyysiluvussa tarkastelemieni romaanikatkelmien perusteella olen löytänyt kolme tapausta, jotka tulkiten teoksessa sukupuolta oudontaviksi:

- 1) romaanin kuvaamat ruumiit sekoittavat binaarisia oppositioita, myös sukupuolen kaksijakoista mallia
- 1) speaktaakkelinomaisuus johtaa siihen, että sukupuolta ja ruumiillisuutta kuvataan romaanissa liioittelun ja kärjistysten kautta
- 3) esityksissä ja performansseissa identiteetillä ja sukupuolieroilla leikitellään tietoisesti

Tutkielman nimi *Puolikkaat miehet, maalatut naiset* kuvastaa romaanista lukemiani sukupuolen speaktaakkeleita ja vetää samalla yhteen esiin nostamiani näkökulmia identiteettiin. Samoin kuin *Sinun jälkeesi, Max*issa kyse on moninaisista ja monitulkintaisista merkityksistä. Puolikkaista miehistä pitää sisällään ajatuksen Toisen välttämättömyydestä identiteetille, toisaalta taas vihjaa, että sukupuoli ei toteudu täydellisenä. ”Maalatut naiset” puolestaan korostaa tapaa, jolla identiteetit ovat tekojen, merkitsemisen ja merkityksellistämisen tulosta. Sanapari viittaa myös merkittyihin naisiin ja heidän Toiseuteensa. Vaikka romaanissa myös miehet maalaavat kasvonsa ja kaikki henkilöt ovat rooleineen enemmän tai vähemmän puolikkaita, leikittely ei kuitenkaan ole vapaata, sillä aikakauden ja yhteiskunnan valtarakenteet pusertavat naisia ja miehiä muotteihinsa.

Kolmas tutkimuskysymykseni oli, miten Toisesta rakentuu romaanissa speaktaakkeli. Kerronnan

spektaakkelinomaisuus on tukahduttavaa: asuja, kimallusta, paljetteja, rooleja ja roolinimiä, tuntemattomaksi jääviä henkilöihahmoja. Teoriaosuudessa taustoitin sitä, kuinka kummajaisihahmo on sosiaalinen konstruktio, jossa on kyse näyttämisen, nimeämisen ja kertomisen tavoista. Elämäntarinaansa kertoessaan Isaac siis itse asiassa lainaa *freak shown* perinnettä ja presentaatiomalleja, myös silloin kuin korostaa itsensä ja Maxin asemaa taiteilijoina ja tyylikkäänä herrasmiehinä. Myös romaanin episodirakenne korostaa spektaakkelin tuntua. Kertoja Isaac rakastaa kertomuksia ja viljelee kaunokirjallisia viittauksia. Samalla hän kuitenkin tulee kiinnittäneeksi huomion itseensä kertojana, samoin kuin identiteetin kertomukselliseen ulottuvuuteen. Sirkuksesta ja kummajaisnäytöksistä muodostuu lopulta laaja metafora ihmisten maailman kummallisuuksille.

Olellaiseksi nousi havainto moninaisten erojen risteämisestä ja yhteisvaikutuksista, ja tästä näkökulmasta tutkimusta voisi jatkaa eteenpäin. Katsaus kummajaisnäytösten historiaan paljasti muun muassa, kuinka suuressa roolissa ”rodun” ja vieraiden kulttuurien stereotyyppiset esitykset näissä näytöksissä olivat. Tästä ja niin ikään queer-näkökulmasta *Sinun jälkeesi, Maxia* voisi tarkastella vielä yksityiskohtaisemmin. Kiinnostavaa olisi laajentaa tutkimuskohde Leena Parkkisen myöhempiin romaaneihin ja teosten välisiin intertekstuaalisiin kytkentöihin. *Galtbyltä Länteen* (2013) on syrjäiselle saarelle sijoittuva murhamysteeri, jonka ytimessä on myös erikoislaatuinen sisarusuhde. 50-luvulle sijoittuva *Säädylinen ainesosa* (2016) puolestaan kuvaa kotirouva Saaran ja vakoojaksi paljastuvan maailmannaisen Elisabethin ystävyyttä. Teemoiltaan romaanit palaavat samoihin peruskysymyksiin identiteetistä, sukupuoliesta, ihmisten välisistä eroista ja läheisyydestä.

## LÄHTEET

### Tutkimuskohde

Parkkinen, Leena (2009) *Sinun jälkeesi, Max*. Turku: Teos.

### Painetut lähteet:

Austin, J. L. (1962) *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University Press.

Bahtin, Mihail (1995) *Francois Rabelais: Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen (*Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, 1965) Taifuuni: Helsinki.

Braidotti, Rosi (1997). ”Mothers, monsters and Machines” teoksessa K.Conboy, N. Medina & Starbury (toim.) *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York: Columbia University press.

Beauvoir, Simone (2009) *Toinen sukupuoli*. Suom. Koskinen, Iina & Hanna Lukkari. (*Le Deuxième Sexe*, 1949) Helsinki: Tammi.

Berns, Ute (2009) “The Concept of Performativity in Narratology: Mapping a Field of Investigation.” *European Journal of English Studies* 3:1, 93–108.

Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija. (*Gender Trouble*, 1990) Helsinki: Gaudeamus.

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

Butler, Judith (2004) *Undoing gender*. New York: Routledge.

Bogdan, Robert (2006) "The social construction of freaks" teoksessa *Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York university press, 23-37.

Carlson, Marvin (2006) *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like.

de Lauretis, Teresa (2004) "Fantasiasta ja sen subjektista" teoksessa *Itsepäinen vietti: Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Koivunen, Anu (toim.) Palin, Tutta & Sivenius Kaisa (suom.) Tampere: Vastapaino. 139–168.

Garland-Thomson, Rosemarie (1996) "Introduction: From Wonder to Error –A Genealogy of Freak Discourse in Modernity" teoksessa *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Toim. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York University press. 1–11.

Gerber, David (1996) "The "Careers" of People Exhibited in Freak Shows: The Problem of Volition and Valorization" teoksessa *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Toim. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York University press. 38–54.

Grosz, Elizabeth (1996) "Intolerable ambiguity" teoksessa *Freakery. Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*. Toim. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York University press. 55–66.

Eagleton, Terry (1997) Kirjallisuusteoria. Johdatus. Suom. Tuulevi Ovaska (*Literature Theory. An Introduction 1996*) Tampere: Vastapaino.

Envall, Markku (1988) *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.

Eronen, Riitta (1999) ”Ruumis – elävä?” Kielikello 1999:1.

Fiedler, Leslie (1978) *Freaks. Myth and Images of the secret self*. New York : Simon and Schuster.

Foucault, Michel (2010) *Seksuaalisuuden historia: Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Suom. Kaisa Savelius. Toinen, uudistettu painos. (*Histoire de la sexualité I–III 1978–1984*, ) Helsinki: Gaudeamus.

Hakkarainen, Marja-Leena (2008) ”Peilejä ja naamioita. Katse, puhe ja mimiikka kulttuurisina performatiiveina Yoko Tawadan matkaromaanissa *Überseesungen* ja Emine Sevgi Özdamarin kertomuskokoelmassa *Der Hof im Spiegel*” teoksessa Karkulehto Sanna (toim.) *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Oulu: Oulu University Press, 187–204.

Harjunen, Hannele (2009) *Women and Fat. Approaches to the Social Study of Fatness*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

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

Hallila, Mika (2013) ”Metafiktiivistä menoa” teoksessa *Suomen nykykirjallisuus I*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS, 85–94.

Irigaray, Luce (1996) *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.

Jokinen, Arto (2003) ”Miten miestä merkitään?” teoksessa Jokinen, Arto (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press, s. 7–31.

Juvonen, Tuula, Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (2010) ”Kuinka sukupuolta voi tutkia?” Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 9–17.

Järvelä, Juha (2013) *Waltari ja sukupuolen maailmat*. Helsinki: Avain.

Kalha, Harri (2002) ”Marilyn Monroen groteski ruumis” teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä. Helsinki: Gaudeamus, 132-158.

Karkulehto, Sanna (2011) *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.

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

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

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

Koivunen, Hannele (2005) *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.

Kotz, Liz & Butler, Judith (1995) ”Haluttu ruumis” teoksessa *Kuva ja vastakuvat*. Toim. ja suom. Leena-Maija Rossi (Kotz & Butler 1992, ”The body you want” ) Helsinki: Gaudeamus.

Kähkönen, Marjut (2003) ”Auki molemmista päistä. Ruumiilliset metaforat ja feminismi” teoksessa *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Toim. Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 55. Helsinki: SKS

Käkelä-Puumala, Tiina (2003) ”Persoonat, funktio, teksti – henkilöahmojen tutkimuksesta” teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä- Puumala. Tietolipas 174. Helsinki: SKS, 241–271.

Laitanen, Lea & Rojola, Lea (1998) ”Keskusteluja performatiivisuudesta” teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta, toim. Lea Laitanen ja Lea Rojola*. Tietolipas 160. Helsinki: SKS. 7–33.

Lakoff, George & Johnson, Mark (1999) *Philosophy in Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books.

Lindsay, Celile (2006) ”Bodybuilding: a postmodern freak show” teoksessa *Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body*. New York: New York university press, 23–37.

Lyytikäinen, Pirjo (1997) *Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

Markola, Pirjo, Östman, Ann-Catrin & Lamberg, Marko (2014) ”Onko suomalaisella miehellä historiaa?” teoksessa *Näkymätön sukupuoli. Mieheyden pitkä historia*. Tampere: Vastapaino. 7–24.

Majander, Antti (2009) ”Friikeistä syntyi viisas esikoinen”. Kirja-arvostelu, *Helsingin Sanomat* 23.4.

Mankki, Laura (2014) ”Performatiivinen sukupuoli: Judith Butlerin kritiikin ja politiikan tyylit” teoksessa *Vain pelkkää retoriikkaa? 12, Jokapäiväinen valtamme : kielen ja ajan politologiaa* toim. Laura Mankki & Antti Vesikko. Jyväskylä: YFI. 300–326.

Mulvey, Laura (1973) ”Visual pleasure and Narrative Cinema” teoksessa Mulvey Laura (2009) *Visual and other pleasures*, toinen painos. Basingstoke : Palgrave.

Peterson, Shirley (1996) ”Freaking Feminism: The life and loves of she-devil and night at the circus as narrative freak show” teoksessa *Freakery. Cultural spectacles of the extraordinary body*. Toim. Rosemarie Garland Thomson. New York: New York University Press, 291–301.

Platon (1999) ”Pidot” teoksessa Teokset III. Suom. Marja Itkonen-Kaila Helsinki: Otava.

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

Seppänen, Janne (2006) *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino.

Sipilä, Jorma (1994) ”Miestutkimus – Säröjä hegemonisessa maskuliinisuudessa” teoksessa Jorma Sipilä, & Arto Tiihonen (toim.) *Miestä rakennetaan, maskuliinisuuksia puretaan*. Tampere: Vastapaino, 17–33.

Palin, Tutta. (1996) ”Ruumis” teoksessa *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: vastapaino, 225- 244.

Pulkkinen, Tuija (2000) ”Judith Butler – sukupuolen suorittamisen teoreetikko” teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.) *Feministejä, aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino, 43–60.



Reinikainen, Marjo-Riitta (2007) *Vammaisuuden sukupuolittuneet ja sortavat diskurssit. Yhteiskunnallisdiskursiivinen näkökulma vammaisuuteen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

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

Rojola, Lea (2004) ”Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus” teoksessa Marianne Liljeström (toim.): *Feministinen tietäminen. Keskusteluja metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 25–43.

Rojola, Lea (1998) ”Mitä Eva söi eli nimen voima” teoksessa Lea Laitinen & Lea Rojola (toim.): *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: SKS, 251–279.

Saderholm, Helena (2002) ”Performatiivinen taide ja naisidentiteetin rakentaminen” teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 76–103.

Tuhkanen, Mikko (2004) ”Mustista Venuksista pervoihin sekasikiöihin. Rodun ja seksuaalisuuden hybridiksestä tieteisissä” teoksessa *Pervot pidot. Homo- lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 289–311.

Vänskä, Annamari (2006) *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.

Vänskä, Annamari (2002) Pojista tulee tyttöjä, tytöistä tulee poikia. Calvin Kleinin mainoskuvien androgynian ristiriitaisuus teoksessa *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. toim. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä Helsinki: Gaudeamus, 159–180.

Yuan, David (1996) ”The Celebrity Freak: Michael Jackson's Grotesque Glory” teoksessa *Freakery. Cultural Spectacles of Extraordinary body*. Toim. New York: New York University Press. 368–384.

### **Painamattomat lähteet:**

Asikainen, Anne (2013) *Kummajaishahmo ja ruumiin spehtaakkelin Leena Parkkisen teoksessa Sinun jälkeesi*, Max (2009). Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Miettinen Virve (2009) Leena Parkkinen – Sinun Jälkeesi Max. Teosesittely. Leena Parkkinen Virve Miettisen haastattelussa. Teksti julkaistu aiemmin kirjailijatielokanta *Sanojen ajassa*.

<http://www.kirjasampo.fi/fi/node/293#.VQg7ylqYTUr> Linkki tarkistettu 4.6. 2016.

Leena Parkkinen Prosa-klubilla Anna Tuluston haastattelussa 9.1. 2010. Videotallenne.

<https://vimeo.com/37728020> Linkki tarkistettu 25.1.2016.

Leena Parkkinen YLE:n Aamun kirja -ohjelman haastattelussa 19.5. 2009. Videotallenne.

<http://yle.fi/aihe/artikkeli/2009/05/19/leena-parkkinen-sinun-jalkeesi-max> Linkki tarkistettu 4.6.

2016

Hynninen, Anna (2004): Toisto ja variaatio omaelämäkerrallisessa kerronnassa. *Elore* 11(2).

[http://www.elore.fi/arkisto/2\\_04/hyn204.html](http://www.elore.fi/arkisto/2_04/hyn204.html). Linkki tarkistettu 4.6. 2016.

Matilainen, Kari (1996) Bahtinin karnevalistinen modernin kriisidiskursseissa. *Filosofinen n&n aikakauslehti*, 3/96.

[http://netn.fi/396/netn\\_396\\_mati.html](http://netn.fi/396/netn_396_mati.html) Linkki tarkistettu 4.6. 2016.