

Kathleen Rowe Karlyn

## Roseanne: kuriton nainen kotijumalattarena<sup>1</sup>

Vähän syntymäni jälkeen Salt Lake Cityssä Utahissa kaikki muut pikkuvauvat nukkuivat sikeästi hoituhuoneessa, mutta minä kiruin keuhkojeni kyllyydestä yrittäen työntää nyrkkiä suuhuni ja hiertäen samalla nenänpäästäni kaiken nahan. Minulle laitettiin pienempien pakkopaita... Äitini on tykääntynyt kyseiseen tarinaan, koska hänelle se kielii jostakin, mitä hän pitää minun suunnattomana ruokahalunani ja ylenmääräisenä vihaisuutenani. Itse luulen, että olin vain pitkästynyt.

*Roseanne: My Life As A Woman*<sup>2</sup>

Televisiojulkiksiin liittyvä keskustelu keskittyy usein vertaamaan heitä elokuvatähtiin – tekeekö televisio kuuluisuuksista lukuisten kriitikoiden nimittämiä ”rappeutuneita symboleja”, jotka ”rahjustavat kohti tähteyttä” ja antautuvat ”elävien kuolleiden dialogiin”.<sup>3</sup> Tämä artikkeli käsittelee televisiojulkista Roseanne Barria. Hän ei ole ainoastaan rahjustanut vaan myös kitissyt, herjannut, rouskuttanut, pyllistänyt ja retkottanut jalat levällään itselleen oudon ja ristiriitaisen aseman kulttuurissamme, jota selittää vain osittain joko televisioon tai elokuvaan liittyvä tähteyden käsite. Kritiikin esiin nostama rappio-metafora on kyllä yhdenmukainen Barriin yhdistetyn groteskin tyylin kanssa, mutta se ei näytä sopivan hänen yhtä lailla ihailtavaan elinvoimaansa ja *jouissanceensa*. Käytän tässä tekstissä nimeä ”Roseanne” viittaamaan Roseanne Barriin merkinä, henkilönä, joka tunnetaan ainoastaan hänen lukuisista rooleistaan ja esiintymisistään populaaridiskurssissa. Seuraan tässä Barrin omaa tapaa häivyttää rooliensa välisiä rajoja: loppujen lopuksi hänen tv-ohjelmallaan on hänen nimensä, ja haastatteluissa hän kuvailee ”näyttelevänsä omaa itseään”.

Barrin tilannekomedia ohitti toisen esityskauden loppua lähestyessään vääjäämättömästi *Bill Cosby Shown* katsojatilastojen kärjessä. *People Weekly* -lehden lukijat nimittivät hänet suosikikseen naispuolisten televisiotähtien joukossa, ja hän sai saman tittelin myös People’s Choice -palkintogaalassa

<sup>1</sup> Artikkelini on julkaistu alunperin kirjoittajanimellä Kathleen K. Rowe *Screen*-lehden numerossa 31:4 (Winter 1990), 408-419, ja sittemmin teoksessa Charlotte Brunson, Julie D’Acci ja Lynn Spigel (eds.), *Feminist Television Criticism: A Reader*. Oxford: Oxford University Press 1997, 74-83. C Oxford University Press (kaikki oikeudet).

<sup>2</sup> Roseanne Barr, *Roseanne: My Life As A Woman*. New York: Harper and Row 1989, 3.

<sup>3</sup> Sanonta ”rahjustaa kohti tähteyttä” on Jeremy Butlerilta.

<sup>4</sup>Janet Woollacott, "Fictions and Ideologies: The Case of the Situation Comedy". Teoksessa Tony Bennett, Colin Mercer ja Janet Woollacott, *Popular Culture and Social Relations*. Philadelphia: Open University Press 1986, 196-218; Patricia Mellencamp, "Situation Comedy, Feminism, and Freud". Teoksessa Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment*. Bloomington: Indiana University Press 1986, 80-95.

keväällä 1989. Tästä huolimatta Emmy-palkintojen jakajat ovat väheksyneet, tv-kriitikot ovat suhtautuneet alentuvasti ja sensaatiolehdistö (valtalehdistöstä puhumattakaan) on haukkunut "Roseannea" (sekä henkilöä että televisiosarjaa). Esimerkkinä voisi ajatella vaikkapa tapaa, jolla *Esquire*-lehti pyrki kesyttämään Roseannen. Numerossa, jossa käsiteltiin lehden suosituimpia (ja vähiten suosittuja) naisia, julkaistiin rinnakkain kaksi miesten kirjoittamaa tarinaa: toisen otsikko oli myönteinen "Roseanne – Yay" ja toisen kielteinen "Roseanne – Nay". Tai sitten seuraavia poimintoja *Star*-lehdestä (6.2.1990): "Roseannen pakkoavioliitto – 'hääit helvetistä'", "Isukki kieltäytyy luovuttamasta raskaana olevaa morsianta", "Älä nai sitä huumehörhöpummia!", "Kaasot ovat lesboja – best man on sulhasen huumevieroituskaveri", "Ex-aviomiehen viime hetken yritys estää seremonia", "Rosie ja Tom hotkivat kaksi hääkakun kolmesta kerroksesta". Vaikka sensaatiolehdistö elää *ylettömyydestä*, Roseannen tapauksessa siihen liittyy usein annos häijyyttä ja yritys vääntää hänen itsestään tekemä määritelmä koomisesta melodramaattiseksi.

Tuollainen ambivalenssi johtuu monista tekijöistä. Richard Dyer saattaisi selittää sitä niillä ideologisilla vastakkainasetteluilla, joilla Roseanne leikittelee – kuinka Roseanne-tähden ruumis onnistuu maagisesti sovittamaan yhteen naisten kokeman ristiriidan yhteiskunnassa, joka samanaikaisesti kannustaa "kuluttamaan" mutta näyttämään siltä kuin ei kuluttaisi. Janet Woollacott saattaisi käsitellä tilannekomedioille tyypillistä diskurssien yhteentörmäystä – sitä, kuinka *Roseanne*-shown aikaansaama mielihyvä ei kumpua niinkään sankarin toiminnan aiheuttamasta kerronnallisesta jännitteestä eikä hänen hauskoista sutkauksistaan kuin siitä ekonomiasta tai nokkeluudesta, jolla show liittää toisiinsa kaksi perhe-elämän diskurssia, joista toinen perustuu traditionaaliseen liberalismiin ja toinen feminismiin ja sosiaaliseen luokkaan. Patricia Mellencamp saattaisi soveltaa Roseanneen Freudin vitsianalyysiä – kuten hän sovelsi sitä Lucille Balliin ja Gracie Alleniin – ja ehdottaa, että Roseannen komiikka uhmaa Isää tuomalla Äidin etualalle tendenssivitsien maskuliinisella alueella.<sup>4</sup>

Kaikki edellä mainitut selitysmallit olisivat osuvia, mutta mikään niistä ei selittäisi täydellisesti Roseannea ympäröivää ambivalenssia. Tällainen selitys vaatii tarkempaa katsetta sukupuoleen ja Roseannen kaltaisten naishahmojen historiallisiin representaatioihin. Uskon, että nämä hahmot löytyvät "kurittoman naisen" perinteestä, kirjallisuus- ja sosiaalhistorian törkeiden ja rajoja rikkovien naishahmojen topoksesta. Roseanne käyttää "kurittomuuden semiotiikkaa" paljastaakseen kuilun, jonka hän näkee sijaitsevan yhtäältä uuden vasemmiston sekä 60-luvun lopun ja 70-luvun alun naisliikkeiden ideaalien ja toisaalta kaksi vuosikymmentä myöhäisemmän työväenluokkaisen perhe-elämän välillä.

Koska naispuolinen kurittomuus on hyvin ambivalentti ilmiö, sen käyttö sekä lisää että vähentää Roseannen suosiota. Kenties kaikkein merkittävin kurittomuus liittyykin hänen tapaansa esittää itsensä *tekijänä* pikemminkin kuin näyttelijänä – tekijänä, joka luo ja kontrolloi kuvaa itsestään. Se, että hän pitää kiinni "tekijyydestään", *Roseannen* merkityksen luomisesta ja kontrolloinnista, on kuriton teko *par excellence*, mikä herättää pilkkaa ja hylkimisreaktioita paljolti samalla tavoin kuin Jane Fondan varhaisemmat yritykset "kirjoittaa itse itsensä" (Fondan tapauksessa tosin pikemminkin melodraaman kuin komedian genressä). Selvitän tätä seuraavaksi kolmessa luvussa, joista ensimmäisessä teen suppean katsauksen kurittoman naisen perinteeseen, toisessa tarkastelen Roseannen ruumiillistamaa kuritonta *ylettömyyttä* ja *vallattomuutta*, ja kolmannessa tutkin hänen tilan-nekomediasar-

jansa yhtä jaksoa, joka dramatisoi naispuolisen kurittomuuden ja ”tosi naiseuden” ideologian välistä yhteentörmäystä.

<sup>5</sup> Patricia Parker, *Literary Fat Ladies: Rhetoric, Gender, Property*. New York: Methuen 1987.

## Kuriton nainen

<sup>6</sup> Natalie Zemon Davis, *Society and Culture in Early Modern France*. Stanford: Stanford University Press 1975, 124-151.

Sosiaalishistorioitsija Natalie Zemon Davis määritteli kurittoman naisen ensimmäisen kerran kirjassaan *Society and Culture in Early Modern France* vuonna 1975. Hänen mukaansa kuriton nainen liitetään usein seksuaaliseen nurinkääntöön, ”naiseen päällä”. Davis kirjoittaa, että kurittoman naisen edustamalla seksuaalisella nurinkäännöllä on vähemmän tekemistä sukupuolijakoon liittyvän sekaannuksen kuin laajempien sosiaaliseen ja poliittiseen järjestykseen liittyvien kysymysten kanssa, jotka tulevat ajankohtaisiksi silloin kun ”alapuolelle” kuuluva (joko naiset tai naisiksi pukeutuneet ja heidän imagonsa omaksuneet miehet) kaappaa aseman ”yläpuolelle” kuuluvalta. Tällainen topos ei rajoitu ainoastaan varhais-moderniin Eurooppaan, vaan se väikkyi taustalla aina, kun naisia, erityisesti naisten ruumiita, pidetään konventionaalisten sukupuoli-representaatioiden kannalta ylettöminä – liian lihavana, suulaina, vanhoina, likaisina, raskaina, seksuaalisina (tai ei tarpeeksi seksuaalisina). Naisten yletön lihavuus liitetään usein myös ylettömään itsepäisyyteen ja puhehaluun (Patricia Parker nimittää niitä ”lihaviksi teksteiksi” retoriikkaan, sukupuoleen ja omistamiseen liittyvässä tutkimuksessaan *Literary Fat Ladies*, jossa hän jäljittää aiheen kannalta keskeisiä kirjallisia esimerkkejä aina vanhasta testamentista 1900-luvulle).<sup>5</sup> Kuriton nainen vahingoittaa ruumiillaan ja puheellaan ääneen lausumatonta feminiinistä lakia ”olla tekemättä itsestään speaktaakkelia”. Pidän kuritonta naista nainen-subjektin prototyypinä – transgressiivisena ennen kaikkea silloin, kun hän vaatii oikeutta omaan haluunsa.

Kuriton nainen on moniarvoinen ja hänen sosiaalinen valtansa on epäselvä. Hän on tukenut perinteisiä rakenteita, kuten Zemon Davis huomauttaa.<sup>6</sup> Mutta kuriton nainen on myös edesauttanut niin miesten kuin naistenkin poliittista tottelemattomuutta tekemällä tällaisesta tottelemattomuudesta yleensä ajateltavissa olevaa. Kuriton nainen voi merkitä kaikkien hierarkioiden kumoamiseen liittyvää radikaalia utopistisuutta. Kuriton nainen voi myös merkitä saastuttamista (likaa tai ”asioita jotka ovat pois paikaltaan”, kuten Mary Douglas saattaisi selittää). Tällaisena kuriton nainen alkaa uhata niitä käsitteellisiä luokituksia, jotka järjestävät elämäämme. Edellä mainituista syistä – johtuen vallasta, joka polveutuu kurittoman naisen liminaalisuudesta, sen raja-aitoihin ja tabuihin liittyvistä miellelyhtymistä – kuriton nainen ei aiheuta ainoastaan ihastusta, vaan myös inhoa ja pelkoa. Hänen vastarintasemansa perustuu hänen ambivalenttiuteensa, joka selittää usein pois koomisella tai karnevaalisuudella – mutta ei aina.

Kuriton nainen on juoruillut ja kaakattanut historian marginaalissa vuosituhansia aina Vanhan testamentin Saarasta, joka nauroi Jumalalle (ja jolla on roolinsa myös Roseannen omaelämäkerran jaksossa, joka on kunnianosoitus hänen isoäidilleen), keskiaikaisten ihmenäytelmien uppinkiskaiseen ja suulaaseen rouva Nooaan (joka ei astu arkkiin ennen kuin hän on mielestään valmis), ”hullun eukon” (”Mère Folle”) kansanhahmoon ja Erasmus Rotterdamilaisen aiheeseen hänen teoksessaan *Tyhmyyden ylistys (The Praise of Folly)*. Kurittoman naisen myöhäisempiin inkarnaatioihin kuuluu 1930-luvun screwball-komedioiden sankaritar, Miss Piggy, ja nykyisten groteskien ja

<sup>7</sup> Mary Russo, "Female Grotesques". Teoksessa Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies, Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press 1986, 217.

<sup>8</sup> Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana University Press 1987, 109.

pyhien naispuolisten hirviöiden pyhättö: Tammy Faye Bakker, Leona Helmsley, Imelda Marcos ja Zsa Zsa Gabor. Näiden naisten ympärille rakentunut mediadiskurssi paljastaa samanlaisen tunteiden sekamelskan, joka liittyy Roseanneen. Heidän käsittelyään julkisuudessa luonnehtii myös vastaava julmuus ja taipumus karnevalisointiin, mihin liittyy heidän työntämisensä melodraaman parodioihin – genreen, joka päinvastoin kuin suuri osa komediasta rankaisee kuritonta naista oman halun puolustamisesta. Tällaiset melodraaman parodiat tekevät kurittomasta naisesta *meidän* naurumme kohteen, kun ne samalla kieltävät häneltä oikeuden omaan valtaan ja mielihyvään.

Yllä mainittujen naisten järjestystä kyseenalaistava – karnevalistinen ja karnevalisoiva – valta sisältää paljon mahdollisuuksia feminismille. Tämän vallan feministinen haltuunotto voisi auttaa problematisoimaan kaksi feministisen katsoja- ja subjektiteorian kannalta keskeistä aluetta: ensinnäkin feminiinisyyden sosiaaliset ja kulttuuriset normit ja toiseksi ymmärryksemme siitä, kuinka speaktaakelin ja visuaalisen kieli konstruoi meitä sukupuolituneina subjekteina. Mary Russo kysyy esseessään "Female Grotesques": "Missä mielessä naiset voivat todella tuottaa tai tehdä itsestään speaktaakkeleja?... Rajoja rikkova naishahmo julkisena speaktaakkelina on edelleenkin merkittävä, ja kaikkia mahdollisuuksia muuttaa tällainen representaatio myyttejä purkavaksi tai utopistiseksi malliksi ei ole vielä kulutettu loppuun."<sup>7</sup> Russo esittää, että kurittoman naisen parodinen ylettömyys ja häneen liittyvät koomiset konventiot antavat mahdollisuuden käsitellä feminiinisyyden ongelmakysymyksiä, *tehdä näkyväksi ja naurettavaksi* sen mitä Mary Ann Doane on kutsunut "feminiinisyyden troopeiksi tai kielikuviksi".

Tällainen käsitys speaktaakkelista eroaa Laura Mulvey'n ajatuksista. Se hyväksyy vallan ja visuaalisen mielihyvän välisen suhteen, mutta perää tuon suhteen ymmärtämistä enemmän historiallisesti määräytyneenä ja samalla epävakana. Pikemminkin foucault'laisena kuin freudilaisena se ehdottaa, että visuaalinen valta virtaa moniin suuntiin ja että speaktaakelin positiossa ei ole kyse vain heikkoudesta. Koska julkinen valta perustuu laajalti näkyvyyteen, miehet ovat kautta aikain ymmärtäneet tarpeen varmistaa valtansa sekä katsomalla että olemalla katseen kohteina – tai pikemminkin muokkaamalla (tekijänä) itsestään speaktaakelin. Koska naiset on jo entuudestaan sidottu osaksi visuaalisen vallan verkostoa, he saattavat alkaa neuvotella sen ehtoja uusiksi. Tällainen muutos muistuttaisi Teresa de Lauretin puoltamaa kertomusten strategista käyttöä, jolla "konstruoidaan toisenlaisia yhtenäisyyden muotoja, muutetaan representaation ehtoja, tuotetaan representoimisen edellytyksiä toiselle – ja sukupuolituneelle – sosiaaliselle subjektille".<sup>8</sup> Palauttamalla miehinen katse meidän on mahdollista paljastaa katsoja (tehdä hänestä speaktaakeli). Ja käyttämällä hyväksi valtaa, joka jo sisältyy naiseen kuvana, voimme alkaa tehdä tyhjäksi "näkyttömyyttämme" julkisessa sfäärissä.

### **Roseanne speaktaakkelina**

Roseannen luoma speaktaakeli on hänelle *itselleen* ja hänen *itsensä* tuottama, ja siihen on tietoisesti rakennettu näkökulma etnisyyteen, sukupuoleen ja sosiaaliseen luokkaan. Suuri osa tämän speaktaakelin vaikutuksesta kumpuaa siitä, että hän rakentaa sen "Roseanneksi", "itsensä" kuvaksi – olemukseksi,

jota hän on puolestaan tietoisesti muokannut haastatteluissa, julkisissa esiintymisissä ja ehkä kaikkein yksiselitteisimmin omaelämäkerrassaan. Kyseinen kirja korostaa jo pelkällä olemassaolollaan niitä mahdollisuuksia, jotka sisältyvä Roseannen merkinä, koska se luo hänen ”minästään” historiallisen ja antaa hänen tekijyydelleen materiaalisen ulottuvuuden.

Omaelämäkerrassa kuvataan ”Roseannen” kehityskaaren avainkohtia: kuinka hän oppi naispuolisesta vallasta nähtyään ensimmäisen kerran elämässään naisen (isoäitinsä) nousevan miestä (isäänsä) vastaan; kuinka hän oppi marginaalisuudesta ja pelosta viettäessään lapsuutensa juutalaisena Utahissa juutalaisvainojen varjossa; ja hänen omia kokemuksiaan hulluudesta ja laitoshoidosta. Hulluus on johtoaihe sekä hänen omaelämäkerrassaan että häntä käsittelevissä sensaatiolehdissä.<sup>9</sup> Roseannen lopulta tapahtunut feminismin ja vastakulttuurisen politiikan löytäminen johti illusioiden haihtumiseen, kun naisliikkeessä ottivat vallan hyvin erilaiset naiset kuin hän itse; Roseannen mukaan ”huolettisesti valitut”, valtaapitäville sopivat naiset.

Roseannen kivuliaan lapsuuden ja varhaisaikuisuuden rinnalla eli rakkaus nauruun, eriskummalliseen ja hyviin vitseihin. Hän halusi aina kirjoittajaksi, ei näyttelijäksi. Esiintyminen oli kuitenkin ainoa ”paikka”, jossa hän koki olevansa turvassa. Ja koska hän pystyi lapsuudestaan lähtien aina sanomaan mitä halusi niin kauan kuin se oli hauskaa, *koominen* esiintyminen antoi hänelle mahdollisuuden tulla kirjoittajaksi, ”kirjoittaa itseään”. Hänen päätöstään tulla koomikoksi ehkäisi kuitenkin vaikeus löytää naiskomiikan perinnettä, johon paikantaisi oman äänensä. Tämän seurauksena hän löysi näkökulmansa (tai ”asenteensa”) havaittuaan, että hän voisi käsitellä naisten alistamista omaksumalla alistamisen oman kielen. Helen Andelinin *Fascinating Womanhood* (1974) oli yksi kaikkein suosituimmista naiseuden oppikirjoista hänen äitinsä sukupolven keskuudessa. Kirja opetti naisia manipuloimaan miehiä tulemalla ”kotijumalattariksi”. Roseanne keksi kuitenkin, että tällaisia sanontoja voisi käyttää myös ”itsemäärittelyyn, kapinointiin ja toden puhumiseen” – sellaisen totuuden kertomiseen, joka hänen tapauksessaan on sekä ironinen että alistettuja tukeva. Niinpä hän perusti näyttelmissensä ja menestyksensä ”feminiinisyden kielikuvien” (”todellisen naiseuden” ideologian, täydellisen vaimouden ja äitiyden) paljastamiseen keskittymällä sen vastakohtaan kehittämiseen (kuvaan kurittomasta naisesta).

Roseannen rajojen rikkominen on selvemmin paradigmaattista kuin syntagmaattista. Se näkyy vähemmän hänen tv-sarjansa dramatisoimissa tarinoissa kuin hänen ruumiiseensa liitetystä kuvastosta: julkisuuden henkilö Roseannessa, joka tatuoi pakaransa ja pyllisti yleisölle; sarjan henkilö Roseannessa, jolle piereskely ja nenän kaivaminen ovat yhtä arkipäiväisiä kuin likaiset tiskivuoret ja sietämättömät pojut pomoina. Sekä Roseannen ruumista että hänen puhettaan määrittää *ylettömyys* ja *vallattomuus* – ominaisuudet, jotka leimaavat hänet porvarillisten ja feminiinisten sopivuuksäännösten vastakohtaksi.

Mikään Roseannen ylettömistä ominaisuuksista ei näytä niin huomionarvoiselta kuin hänen painonsa. Yli satakilaisen naisen viikoittainen esiintyminen parhaaseen katselu aikaan näytettävässä tilannekomediassa on todellakin itsessään merkityksellistä. Hänen ruumiinsa edustaa bahtinilaista groteskia ruumista, joka liioittelee ulokkeitaan, pullistumiaan ja aukkojaan toisin kuin ne piilottava monumentaalinen, muuttumaton ”klassinen” tai ”porvarillinen” ruumis. Bahtinin analyysi asettaa implisiittisesti etusijalle naisruumiin, ennen

<sup>9</sup> Esimerkiksi ”Roseanne menettää järkensä!” (”Roseanne goes nuts!”), *Enquirer* 9.4.1989; ”Minun hullu vuoteni” (”My insane year”), *People Weekly* 9.10.1989. Hulluus liitetään muiden poikkeavuuden leimojen tavoin usein kurittomaan naiseen.

<sup>10</sup> Suunnaton on englanniksi ”gargantuan”. Suom. huom.

<sup>11</sup> Nancy M. Henley, *Body Politics: Power, Sex and Non-verbal Communication*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1977, 38.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 91.

<sup>13</sup> *New York Times*issa 31.7.1989 julkaistussa kirjoituksessa ”What am I anyway, a Zoo?” Roseanne käy läpi asioita, joita ihmiset uskovat hänen puolustavan – tavallista kotirouvaa, äitityttä, post-feminismia, ”pienempiään”, lihavia, ”amerikkalaista sensaatiolehtien kuningattaruutta”, ”ruumiinpolitiikkaa”, seksiä, ”vihaista naista sinänsä”, ”pahamaineisen ja sensaatio-maisesti kuuhullun Abzugienne-naisen villiä pakoa ovulaation aikana” jne.

<sup>14</sup> Roseanne Barr 1989, 51.

<sup>15</sup> *People Weekly* 1989, 85-86.

kaikkea äidin ruumiin, joka raskauden ja synnytyksen myötä ottaa ainutlaatuisella tavalla osaa karnevalistiseen draamaan kääntämällä sisäisen ulkoiseksi ja ulkoisen sisäiseksi, sekoittamalla kuoleman elämään ja elämän kuolemaan. Roseannen samankaltaisuus groteskin ruumiin kanssa käy ilmi alkaen hänen omaelämäkertansa ensimmäisestä kappaleesta, jonka kuvaus hänen ”jättiläismäisestä ruokahalustaan” jo vastasyntyneenä lapsena tuo mieleen Bahtinin Rabelais-tutkimuksen.<sup>10</sup> Roseanne yhdistää lihavuutensa ruumiinkielen ja puheen ”rajattomuuteen”: hän retkottaa jalat levällään, raahustaa ja mätkähtää huonekaluille. Hänen puheensa on jopa sen sisällöstä erotettuna kuritonta (epäselvästi äännettyä ja kieliopiltaan sekavaa) ja yletöntä (sävyllään ja voimakkuudeltaan). Hän nauraa kovaäänisesti, kirkuu kimeästi ja puhuu valittavalla nasaaliäänellä.

Sekä lihavuus että vallattomuus rikkovat feminiiniseen olemukseen ja käyttäytymiseen liittyviä kulttuurisia koodeja. ”Huonomaineisia” naisia kuvailaan kevytmielisiksi ja heidän ruumiillisuutensa – erityisesti seksuaalisuutensa – nähdään kontrolloimattomaksi. Lihavuus on tietysti erityisen tärkeä aihe naisille, sillä patriarkaatin naisen ruumiiseen jättämät jäljet eivät todennäköisesti näy missään muussa yhteydessä yhtä salakavalasti ja ilkeästi kuin laihuuden kultissa. Lihavat naiset leimataan epänaisellisiksi, kapinallisiksi ja seksuaalisesti poikkeaviksi (liian vähän tai liian paljon seksuaalisiksi). Liian lihavat tai vailla rajoja liikkuvat naiset ottavat liian paljon tilaa, ja feminiinisyttähän mitataan sillä, miten vähän nainen vie tilaa.<sup>11</sup> Sitä mitataan myös naisten ilmaisutapojen tungettelevuudella. Kuten Nancy Henley huomauttaa, kaikissa kulttuureissa sellaiset äänet, joita ei ole tarkoitettu kuultaviksi, koetaan kovaäänisinä riippumatta siitä, mikä niiden desibelitaso on (esimerkiksi ”kirkuvat” feministit). Vastaavalla tavalla piereskely, röyhtäily ja nenän kaivaminen kavaltavat, ettei ruumista ole pystytty pitämään kurissa. Naisilla ei yleensä ole mahdollisuutta käyttää ”ruumiin-toimintoihin liittyvää äärimmäistä rajattomuutta” kapinointikeinona, mutta kuten Henley toteaa, ”mikäli siitä joskus tulisi osa naisten repertoaria, siihen liittyisi suuresti valtaa”.<sup>12</sup>

Naisten käyttäytymismallien laajentaminen on täysin yhdenmukainen Roseannen ammatillisten tavoitteiden kanssa.<sup>13</sup> Hän kirjoittaa haluavansa ”rikkoo kaikkia sosiaalisia normeja... ja nähdä, että sille nauretaan. Nauraa käkätän, jos huomaan loukanneeni jotakuta, koska ihmiset, joita loukkaan tarkoituksellisesti, suuttavat minua vietävästi”.<sup>14</sup> *People Weekly* -lehden haastattelussa Roseanne kuvailee, kuinka hänen tv-ohjelmansa entinen tuottaja Matt Williams yritti antaa hänelle potkut: ”Hän laati listan kaikista tekemistäni loukkaavista asioista. Ja minä teen loukkaavia asioita... *Olen sellainen. Se on tapani toimia*. Niinpä Matt teki toimistollaan listaa siitä, kuinka karkea olen, montako kertaa minä pieraisin ja röyhtäisin, ja toi listan kanavan pomoille osoittaakseen, että olin täysin kontrolloimaton” (painotus kirjoittajan). Tietenkin Roseanne oli kontrolloimaton – *Mattin* kontrollin ulottumattomissa. Roseannen mukaan Matt halusi, että ohjelma rakentuisi kastraatiovitseille, ja hän olisi jakanut roolit uusiksi pikkupojan näkökulmasta. Roseanne halusi jotain muuta – muuta kuin mitä hän pitää television normina; hän halusi ”miehisen näkökulman tulevan naisen suusta... erityisesti perheympäristössä”.<sup>15</sup>

Huolettomuus, jolla Roseanne suhtautuu ruumiiseensa ja jonka hänen kevytmielisyytensä tekee näkyväksi, aiheuttaa suurimman osan häneen kohdistuvasta levottomuudesta. Roseannen huolettomuus kertoo siitä, mitä Pierre Bourdieu kuvailee ”eräänlaiseksi välinpitämättömyydeksi toisten objektivoivia

katseita kohtaan, mikä neutralisoi näiden katseiden valtaa” ja ”anastaa niiden anastavan aseman”.<sup>16</sup> Huolettomuus ei leimaa Roseannen kapinallisuutta ainoastaan suhteessa sukupuolikoodeihin vaan myös suhteessa luokkaan, koska luonteva suhde omaan ruumiiseen on yläluokkien etuoikeus. Työväenluokalle ruumis on todennäköisemmin hämmennyksen, arkuuden ja vieraantumisen lähde, koska ”legitiimin” ruumiin normit – kauneus, hyvä kunto jne. – hyväksytään kyllä yli luokkarajojen, mutta ei mahdollisuuksia niiden saavuttamiseen. Kulttuurissa, joka määrittelee luonnon ”sottaiseksi”, fyysiseen kauneuteen ei liitetä ainoastaan esteettisiä vaan myös moraalisia arvoja, mikä vahvistaa niiden ylemmyudentuntoa, jotka näkevät vaivaa tehostaakseen ”luonnollista” kauneuttaan.<sup>17</sup>

Roseannen välinpitämättömyys hänen ruumiinsa perinteisiä ”lukutapoja” kohtaan paljastaa noihin lukutapoihin sisältyvän ideologian. Mitä tulee hänen lihavuuteensa, hän vastustaa kulttuurin yrityksiä määritellä ja arvioida häntä painon perusteella. Ylistämällä julkisesti ruokaan liittyvää himokasta nautintoa hän esittää, että naisten tulee ottaa maailmassa enemmän eikä vähemmän tilaa. Myös hänen kommenttinsa kuukautiskierrosta hyökkäävät vastaavalla tavalla ”legitiimiä” naisruumista vastaan, joka ei menstruoi julkisuudessa. Palkintogaalassa hän julisti, että hänellä oli ”krampeja, jotka voisivat tappaa vaikka hevosen”. Hän säpsähdytti Oprah Winfreyä tämän puheohjelmassa kuvailemalla erityistä mielihyvää, jota hän koki tietäessään, että hänellä ja hänen siskollaan oli ”ne päivät” – he olivat ortodoksisjuutalaisen säännöstön mukaan saastaisia – silloin kun he saivat kantaa isoäitinsä arkkua. Omaelämäkerrassaan hän kirjoittaa naisen (so. itsensä) saamisesta Yhdysvaltain presidentiksi: ”Kampanjamottoni tulee olemaan: ”Äänestä Rosieta ja saat tuoretta verta Valkoiseen taloon – aina 28 päivän välein””.<sup>18</sup> Hän ei kehota hyväksymään mainosten rumputulta, joka kertoo naisille, etteivät he koskaan voi olla tarpeeksi nuoria, laihoja ja kauniita eikä heidän kotinsa – heidän ruumiinsa jatke – voi koskaan olla tarpeeksi moitteeton. Hän pikemminkin hylkää ”likaistumisen tabut”, jotka vaalivat naisten hiljaisuutta, sääliä ja itsevihaa yllyttämällä heitä pitämään sukuelimensä samoin kuin keittiövälineensä deodoroituina, antiseptisoituina ja ”suihkunraikkaina”. Sen sijaan hän paljastaa naisten lihavuuden, ärtyisyyden ja sotkuisuuden sosiaaliset syyt työväenluokkaisen perhe-elämän paineissa, joissa myöhäinen roska-ruokailallinen saattaa olla järkevä hemmotteluvalinta sen jälkeen, kun on päivän lajitellut liukuhihnalla muovihaarukoita.

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1984, 208.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 206.

<sup>18</sup> Roseanne Barr 1989, 117.

## Demonisia haluja

*Roseannen* tilannekomedian jakso (esitetty ensimmäisen kerran televisiossa 7.11.1989), jota seuraavaksi aion käsitellä, on jossain määrin epätyyppillinen johtuen sen tyyllillisestä ylettömyydestä ja refleksiivisyydestä. Valitsin kuitenkin kyseisen jakson, koska se määrittelee niin selkeästi naispuolisen kurittomuuden ja sen vastakohdan, uhrautuvan vaimon ja äidin ideologian, käyttämällä hyväksi ja samalla rinnastamalla kolmenlaista tyyliä: realistista tilannekomediatyyliä ideologian kilpakkenttänä työväenluokkaisen vaimon ja äidin maailmassa, surrealistista unijaksoa naispuolisen kurittomuuden ilmentämisessä ja musikaalikatkelmaa tuon unen sisällä yhdistämässä todellista kurittomaan. Unijaksot kuvaavat poikkeuksetta tiedostamattomien halujen purkautumista. Tässä tarinassa uni liittyy selvästi *naisen* halun

<sup>19</sup> *People's Court* on todellisuus-tv-ohjelma, jossa tuomari ratkoo osallistujien oikeudellisia kiistoja tv-kameroiden edessä. Suom. huom.

purkautumiseen, siis keskeiseen kurittoman naisen merkkiin.

Jakso alkaa samalla tavoin kuin sarjan jaksot joka viikko: tavallisessa rikkoutuvien putkistojen, alituisten vaatimusten ja työhuolien maailmassa. Roseanne haluaa viettää kymmenen minuuttia kuumassa kylvyssä koettuaan sanojensa mukaan ”elämänsä pahimman viikon” (hän on juuri irtisanoutunut Wellmanin tehtailta). Mutta hän ei pääse kylpyhuoneeseen miehensä Danin ja lastensa takia. Odotellessaan hän nukahtaa. Tässä vaiheessa kaikki tilannekomedian tunnusmerkit katoavat. Musiikki ja valaistus viittaavat ”uneen”. Roseanne kävelee kylpyhuoneeseensa, mutta se onkin muuttunut ylenpalttiseksi roomalaistyylliseksi kylpyläksi, jossa häntä hemmottelee kaksi miespalvelijaa yläruumiit paljaina (”rintakaksoset”, kuten Dan heitä myöhemmin nimittää). Hänestä on tullut lumoava punapää.

Kuitenkin jopa unessa hänen perheensä ja sen tukena tiukasti seisova instituutio – laki – vainoavat häntä. Hänen perheenjäsenensä ilmestyvät yksi toisensa jälkeen ja jatkavat nalkuttamista vaatien hänen huomiotaan ja keskeyttäen hänen kylpynsä. Ja yksi toisensa jälkeen, täysin epäröimättä, hän tappaa heidät siististi sopivalla tavalla. (Yhdessä tapauksessa hän värisyttää nenäänsä ennen taikojen tekemistä, mikä viittaa 60-luvun lopun ja 70-luvun alun kurittomiin naisiin tilannekomediassa *Vaimoni on noita* [*Bewitched*].) Kosto ja kostofantasiat ovat tietenkin feministisen mielikuvituksen keskeistä kuvastoa (Marleen Gorrisin *A Question of Silence* [1982], Nelly Kaplanin *A Very Curious Girl* [1969], Cecilia Conditin *Possibly in Michigan* [1985], Karen Arthurin *Lady Beware* [1987]). Tässä tapauksessa Roseanne ei kuitenkaan murhaa koston vaan kylvyn takia.

Roseannen kurittomuus kohtaa uuden haasteen, ideologia nostaa jälleen päätään ja unesta uhkaa muodostua painajainen, kun hänet pidätetään murhasta syytettynä ja tuodaan oikeuteen. Hänen perheensä *ei ole* oikeasti kuollut ja todistaa hänen ystäviensä kanssa häntä vastaan antaen ymmärtää, että hän on murhannut heidät kaikki siksi, että hän on epäonnistunut vaimona ja äitinä. Hänen ystävänsä Crystal toteaa: ”Hän on äänekäs, pomottava ja puhuu suu täynnä ruokaa. Hän ruokkii lapsensa jäisillä kalapuikoilla ja suurikalorisilla limonadeilla. Eikä hän ole tarpeeksi siisti.” Hän ei myöskään kohtele miestään oikein, vaikkakin, kuten Roseanne selittää, ”ainoa tapa pitää mies tyytyväisenä on kohdella häntä aika ajoin kuin saastaa”. Oikeudenkäynti samoin kuin itse uni dramatisoivat niitä edeltäneen kehyskertomuksen tulkinnasta käydyn taistelun: oikeus tuomitsee hänen kylpemishalunsa narsistisena ja hedonistisena ja hänen hädin tuskin tukahdutetun turhautumisensa murhanhimona. Kyseiset halut ovat hyvälle ja uhrautuville äideille tabuja. Roseannelle kylpeminen (ja ”murhat”, joita se *vaatii*) on sekä aistillisuuteen että oikeudenmukaisuuteen liittyvistä syistä nautinnollista. Kukin saa ansionsa mukaan. Sattumalta ABC-kanava esitti jakson lomassa mainoksia dokudraamasta *Small Sacrifices* (12.-14.11.1989), joka kertoo yhden lapsistaan murhaneesta todellisesta äidistä Diane Downsisista.

Oikeudenkäyntikohtauksen aikana käy selväksi, että Roseanne koettelee vakavasti oikeuden valtaa ulottaa järjestyksensä myös häneen. Oikeuden ajamat tiukat vastakkainasettelut alkavat hämärtyä ja liittoutumat muuttuvat. Roseanne puolustaa lapsiaan, kun tuomari – tuomari Wapner *People's Court* -ohjelmasta<sup>19</sup> – huutaa heille. Siskonsa puolustama Roseanne vaihtaa paikkaa lastensa kanssa, ja nämä katuvat hänelle aiheuttamaansa tuskaa. Danin muuttuessa äkillisesti syyttäjistä pehmeä-ääniseksi iskelmälaulajaksi ja luonnetodistajaksi oikeussalista tulee musikaalinäyttämö. Dan alkaa laulaa,

ja pian tuomari, valamiehistö ja kaikki muutkin tanssivat ja laulavat Roseannen ylistystä omituisessa musikaalinumerossa. Naisen halu *ei* ole hirveää; sen toteuttaminen, kuten hänen ystävänsä Vanda laulaa, ”ei ole huonoa käytöstä”. Roseannen ylistys käytännössä vapauttaa hänet syytöksistä, mikä ei kuitenkaan vakuuta tuomaria, joka pitää häntä paitsi syyllisenä myös oikeuden halventajana. Unityön jälkeen Roseanne herää, ja tuomarin nuijan ääni muuttuu putkistoa korjaavan Danin vasaroinniksi. Myös Danin työ on valmis, mutta lapset vaativat edelleen hänen huomionsa. Dan vitsailee, ettei maailmasta löydy kodin veroista paikkaa, mutta Roseanne vastaa ”marjat” (”Bull”). Vihdoin hän pääsee kylpyyn ja sulkee kylpyhuoneen oven kuoron laulaessa säettä ”Me rakastamme Roseannea”.

Tarve tuoda fantasia jakson loppuun on tärkeää. Ensinnäkin se, mikä viime kädessä tyydyttää Roseannen, ei ole perheen sivuuttaminen vaan perheenjäsenten tunnustus *hänen* tarpeilleen ja heidän hänelle osoittamansa tunteenilmaukset – ”me rakastamme sinua Roseanne”. En väitä, että Roseannen tv-sarja jollakin ihmeellisellä tavalla ylittäisi prime time -televisiosarjan rajoitukset. Tietyissä mielessä kyseinen lopetus edustaa hänen valtansa sentimentaalista kesyttämistä ja omaksumista, muutosta potentiaalisesti radikaalista pelkästään liberaaliin. Mutta se kertoo myös halusta olla latistamatta ristiriitoja. Suuri osa Roseannen vetovoimasta perustuu hienonhienoon tasapainoon, jota hän pitää yllä yksilön ja instituution välillä, sekä hänen vihansa ja huumorinsa henkilöitymättömään luonteeseen, jonka kohteena eivät ole niinkään hänen kanssaihmisensä kuin se, mikä tekee heistä sellaisia kuin he ovat. Se, minkä Roseanne kyseisessä jaksossa *todellisuudessa* murhaa, on ”täydellisen vaimon ja äidin” ideologia, jonka hän paljastaa itsessään murhanhimoiseksi.

Rakenne, jonka puitteissa Roseannen maine puhdistetaan – ja myös tuon rakenteen rajoitukset –, ovat loppukohtauksessa tärkeitä. Vaikka lainkirjain tehdään naurettavaksi, se säilyttää valtansa ja jää viime kädessä neutraaliksi ja muuttumattomaksi. Ylenkatse näyttää olevan Roseannen suurin rikos. Vieläkin tärkeämpää on se, että vaikka Roseanne saa nauttia maineensa puhdistumisesta, se voi tapahtua ainoastaan unessa. Tosi elämässä sitä ei voisi hyväksyä. Kehyskertomuksen realismi osoittautuu väistämättä itsessään tärkeäksi. Ja kurittoman fantasian ja ideologian välinen neuvottelu on mahdollista toteuttaa unijaksossakin vain käyttämällä hyväksi musikaalin ja sen konventioiden raskasta tykistöä. Kuten Rick Altman on osoittanut, vain harvat populaarit muodot ruumiillistavat populaarikulttuurin utooppisia tavoitteita yhtä selkeästi kuin musikaali, jossa muutoin vaikeasti ratkaistavia ristiriitoja käsitellään laulu- ja tanssinumeroissa. Näin tapahtuu myös tässä *Roseannen* jaksossa. Musikaalinumero tuo ohikiitävän ratkaisun niihin ongelmiin, joilla Roseanne tyypillisesti leikkii. Kohtaus tekee näkyväksi sen, mitä on muutoin mahdotonta esittää: Lihavan naisen, joka on myös seksuaalinen olento. Homssuisen vaimon, joka on hyvä äiti. ”Vallattoman” naisen, joka pitää myös yllä järjestystä. Naisen, joka inhoaa avioliittoa mutta rakastaa miestänsä. Naisen, joka inhoaa ”tosi naiseuden” ideologiaa ja pitää kuitenkin itseään kotijumalattarena.

Roseannesta ja kurittomasta naisesta olisi paljon enemmänkin sanottavaa, kuten hänen taisteluistaan säilyttää kontrolli tv-ohjelmansa tekijänä (ja oikeus kerätä ohjelman saamat kiitokset ja voitot itselleen), siitä kuinka hän hyödyntää groteskia elokuvassa *Naispaholainen (She-Devil, 1989)*, hänen esiintymisistään stand up -koomikkona, hänen huumorinsa ominaisuudesta,

<sup>20</sup> Kathleen Rowe Karlyn on sittemmin julkaissut kurittoman naisen teemasta kirjan *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*. Austin: University of Texas Press 1995. Suom. huom.

<sup>21</sup> Kiitokset Ellen Seiterille artikkelin varhaisemman version hyödyllisistä kommentaisteista.

jota hän nimittää ”hassuksi naiseudeksi”, hänen juutalaisidentiteetistään ja etnisyyden tukahduttamisesta hänen tv-sarjassaan sekä sarjan muuttumisesta melodramaattisemmaksi ja sen tavoista käsitellä sosiaalista luokkaa. Kurittoman naisen laajempi tarkastelu löytäisi paljon kiinnostavaa niin Hollywoodin screwball-komedioista kuin feministisistä avantgarde-elokuvista ja -videoista.<sup>20</sup> Tällainen tutkimus käsitelisi sukupuolen, vihan ja Meduusan naurun kytköksiä – suhteita, joita Héléne Cixous on löytänyt nauramisen, kirjoittamisen ja ruumiin väliltä – sekä näiden merkitystä naiskatsojuuden teorioille.

Ja vaikka tässä artikkelissa on painotettu naisen kurittomuuteen liittyvää vastarinnan mahdollisuutta, on yhtä tärkeää valottaa sen naisvihamielisiä käytötapoja, kuten esimerkiksi Foxin tilannekomediassa *Pulmuset (Married... With Children, 1988-)*. Toisin kuin Roseanne, joka käyttää naispuolista kurittomuutta tökkiäkseen naisille sallitun käyttäytymisen rajoja, *Pulmusten* Peg valjastaa käyttöönsä kurittoman naisen stereotyyppin tavalla, joka ottaa siihen vain vähän etäisyyttä ruumiillistaen ”miehistä näkökulmaa”, jota Roseanne näkee niin monissa perheestä kertovissa televisio-ohjelmissä.

Roseanne suuntaa katseen vaihtoehtoihin. Aivan samalla tavoin kuin ”kotijumalattaruudesta” myös speaktaakkelin tekemisestä voi tulla keino kapinoida ja määritellä itseä – etenkin jos sitä käytetään näkyvyyden anastamiseen, mikä loppujen lopuksi on edellytys kaikenlaiselle olemassaololle julkisessa sfäärissä. Roseanneen liittyvä ambivalenssi, jota olen edellä yrittänyt selittää, nousee ehkä ennen kaikkea siitä, että hän osoittaa kuinka television tähti-järjestelmän kaltainen suunnaton koneisto voidaan valjastaa tällaiseen käyttöön.<sup>21</sup>

Suomentanut **Juha Herkman**

Kiitokset Martti Lahdelle ja Iris Ruoholle suomennoksen kommentaisteista.