

Martti Lahti

## Michel Foucault'n pesula



Diskurssin käsitteen avulla meidän on helpompi lähestyä kysymystä merkityksen historiallisesta, poliittisesta ja kulttuurisesta kiinnittymisestä samalla, kun kuitenkin huomioimme merkityksen olevan signifiikaation tulos. Diskurssit muotoutuvat historiallisesti, sosiaalisesti ja institutionaalisesti ja merkitykset ovat näiden institutionalisoitujen diskurssien tuottamia. Tästä seuraa, että tuotettavissa olevia merkityksiä rajoittavat kulttuurisesti muuttuvat sosiaaliset suhteet, jotka itse saavat muotonsa tai representaationsa eri diskursseissa.

Kokemustamme siis edeltävät ja osittain määräävät erilaisten, mahdollisesti toisiaan tukevien tai toistensa kanssa ristiriidassa olevien diskurssien tarjoamat subjektin positiot, kuten esimerkiksi luokka, sukupuoli, rotu, etnisyys, kansakunta,... Oma yksilöllisyyden kokemuksemme muodostuu näistä erilaisista positioista, joita otamme eri yhteyksissä, ja juuri tässä kokemuksessamme historiallisesti ja sosiaalisesti muodostuneita diskursseja uudelleen tuotetaan ja säädellään.

Diskurssien historiallisuuden vuoksi niiden määrittämät tiedon alat ovat myös muuttuvia, eli aina se mikä voi ensin näyttää yhteiskunnassa *luonnolliselta* ja *annetulta* (kuten esimerkiksi sukupuolisuuden eri muodot tai homouden redusointi pelkäksi seksuaaliseksi toiminnoksi) on itse asiassa erilaisissa diskursseissa konstituoitua. Tätä kautta, kuten Michel Foucault toteaa<sup>1</sup>, diskurssit liittyvät myös valtasuhteisiin. Diskurssit ovat historiallisesti strukturoituja ja toisiinsa liittyviä, ja niistä toiset ovat voimakkaampia ja yhteiskunnallisesti legitimoidumpia kuin toiset. Siten suuri osa sosiaalisesti muodostamistamme merkityksistä on seurausta erilaisten diskurssien ideologisesta taistelusta. Tätä korostaa Foucault'n ajatus, että kaikki dominointisuhteet vaativat sen kanssa korreloivan tiedon alan. Eli koska diskurssit määräävät objektinsa, niiden ulkopuolista totuutta ei ole. Määrittäessään käsitteet, joita

käytämme analysoidessamme objekteja, diskurssit rajoittavat, mitä voidaan sanoa ja viitoittavat, kuka voi puhua. Näin diskurssista itsestä tulee "the thing for which and by which there is struggle"<sup>2</sup>.

Tämä on tärkeä osa tekstianalyysia, koska sitä voidaan käyttää jäljittämään diskurssien välisen taistelun merkkejä ja strategioita esimerkiksi elokuvista. Tällöin yritämme tarkastella, miten erilaiset diskurssit kulkeutuvat kulttuuriin teksteihin ja miten nämä tekstit artikuloivat, sitovat eri diskurssit yhteen. Meidän on kuitenkin muistettava, etteivät diskurssit itse ole tekstuaalisia. Katsojan mukana elokuvateksteihin tulee paljon erilaista historiallista ainesta, jota "ei ole tekstissä". Esimerkiksi sosiaaliset erot mahdollistavat erilaisten diskurssien mukaantulon, ja tämän vuoksi elokuvadiskursseihin kulkeutuvat myös katsojasta johtuvat sosiaaliset muodostumiset, kuten luokka, sukupuoli ja seksuaalinen suuntautuminen.

Tarkastelemalla diskurssin, tiedon ja vallan kolmiyhteyttä voi ymmärtää, miten seksuaalisuuteen liittyviä diskursseja on käytetty ja käytetään vallan välineinä (tuotmassa subjektiviteetteja). Vallassa olevat ovat perinteisesti pitäneet oikeutenaan määritellä seksuaalisuuden eri muodot oman kokemuksensa ja omien käsitteidensä kautta. Tämä on tarkoittanut esimerkiksi homojen patologisointia ja marginalisointia erilaisissa lääketieteellisissä, lakitieteellisissä, poliittisissa ja kulttuurisissa diskursseissa. Elokuvat ovat olleet hyvin näkyvä osa tätä määrittelyä, jossa - mikäli homoja on yleensä näkynyt elokuvissa - heidät on joko kuvattu hyvin vääristyneinä ja groteskeina tai parhaimmillaankin narraatioissa, jossa homous on ratkaistava tai parannettava ongelma tai homot on alistettu passiivisen uhrin asemaan.

Tällaiset dominoivat diskurssit synnyttävät kuitenkin aina (esimerkiksi määrittäessään ja kategorioidessaan jotain diskurssinsa ulkopuolelle) *vastadiskursseja*, koska

määrittävä diskurssi implikoi myös toisen kuin vain oman subjektin positionsa. Kun homoseksuaalisuus nimettiin ja ihmisiä alettiin kategorisoida sen avulla, homot saattoivat ryhmittyä sen implikoiman subjektiviteetin ja identiteetin alle, mikä antoi heille diskursiivisen paikan josta puhua omalla äänellään.

(—) to demand that its legitimacy or “naturality” be acknowledged, often in the same vocabulary, using the same categories by which it was medically disqualified.<sup>3</sup>

Vastadiskurssin esiintyntyminen on esimerkki siitä, miten kaikki diskurssit liittyvät toisiin diskursseihin. Tämän suhteen ei tarvitse olla kontradiktorinen; diskurssit voivat yhtä hyvin määritellä toisiaan, vahvistaa tai vaientaa toisiaan, muuttaa toistensa merkityksiä eri tavoin. Tässä mielessä voimme nähdä *Poikien pesulan* suhteessa homoseksuaalisuutta vaientaneisiin diskursseihin (ovat ne siten elokuvia tai muita institutionalisoituneita diskursseja), joiden hiljaisuutta se käyttää oman vastadiskurssinsa pohjana kirjoittamalla homoseksuaalin halun näkyviin katsojasubjektille ja mahdollistamalla näin myös toisenlaisen subjektiviteetin konstituoinnin. Tämä onkin diskursseista puhuttaessa keskeistä: diskurssit eivät vain määrittele ja luo objekteja, vaan määritellensä, kategorioidessaan, luokitellensa ja asettaessaan eri suhteisiin objekteja diskurssit tuottavat myös subjektiviteetteja.

## Elokuvan sukupuolistettu ruumis

Teresa de Lauretis kirjoittaa (puhuessaan elokuvasta sukupuoliteknologiana) Michel Foucault'n vallan ja diskurssin teorian elimellisen osan seksuaalisuuden analyysin ongelmana olevan, ettei siihen sisälly sukupuolistettua seksuaalisuutta.<sup>4</sup> Foucault ei de Lauretis mielestä ota huomioon, että seksuaalisuudella on sekä miehinen että nais(ell)inen muotonsa (joista jälkimmäinen on uudemman feministisen tutkimuksen kysymyksenasettelussa osoittautunut hyvin heterogeeniseksi ja moninaiseksi<sup>5</sup>). De Lauretisin kritiikki on ymmärrettävää, koska jos keran seksuaalisuus (sukupuolisuus) välittyy ja syntyy erilaisten diskurssien kautta, kuten Foucault'kin kirjoittaa, on erittäin keskeistä millainen sukupuolisuuden käsite tällaisten diskurssien kautta välittyy. Tämä ei ole tärkeää vain abstraktin subjektiviteetista irroitetun seksuaalisuuden käsitteen kannalta, vaan ennen kaikkea koska diskurssit eivät välitä vain tietoa (mm. käsittein tai kategorioin), vaan ne myös konstituivat diskursseihin osallistuvia subjekteja tiedon kautta. De Lauretisin kritiikki perustuu siis siihen, että jos Foucault esittää seksuaalisuuden sukupuolettomana, niin silloin hän asettaa yhteiskunnassa vallitsevien arvojen mukaisesti miehen sukupuolisuuden ja subjektiviteetin normiksi ja sulkeistaa naisen ja hänen subjektiviteettinsa diskurssin ulkopuolelle.

De Lauretisin väitteen ongelma on, ettei hän ota huomioon, että Foucault'n malli implikoi sukupuolisuuden ja

kaantumisen miehiseen ja naiseseen, koska Foucault'lla sukupuolisuus palautuu diskursseihin, jotka asettavat miehen ja naisen erilaisiin (valta)positioihin. Itse asiassa Foucault korostaa, miten naisen ruumis (ja siten naisen subjektiviteetti) on joutunut hysteeristetyksi ja yksipuolisesti perheeseen sidotuksi:

(—) the feminine body was analyzed - qualified and disqualified - as being thoroughly saturated with sexuality; whereby it was integrated into the sphere of medical practices, by reason of a pathology intrinsic to it; *whereby, finally it was placed in organic communication with the social body* (whose regulated fecundity it was supposed to ensure), the family space (of which it had to be a substantial and functional element), and the life of children (which it produced and had to guarantee, by virtue of a biogenico-moral responsibility lasting through the entire period of the children's education): the Mother, with her negative image of 'nervous woman', constituted the most visible form of this hysterization.<sup>6</sup>

Foucault kuvaa tiivistetysti, miten patriarkaallinen yhteiskunta alistaa naisen sosiaalisesti miehelle määrittelemällä naisen (lasten) tuotannon ja naisen oman ruumiin kautta perheen alueeseen ja arvoihin kuuluvaksi. Miehille tässä järjestelmässä jää julkisen (yhteiskunnallisen) vallan alue, josta käsin naisen ruumis voidaan patologisoida.

Puhuessaan Foucault'n mallin sukupuolisuuden käsitteen vajavuudesta de Lauretis jättää huomiotta oman analyysinsa implikoiman miehen subjektiviteetin heterogeenisyyden (naisen subjektin heterogeenisyyden lisäksi). Tämä taas liittyy hyvin suoraan Foucault'n mallin yleiseen ja toisaalta yllä esitetyn lainauksen erityiseen tulkintaan. Yllä tulee nimittäin esille argumentteja, joita voi perustellusti käyttää homoseksuaalisuuden diskurssin ja representaation analyysissa (sekä sitä kautta jälleen tuohon diskurssiin liittyvän subjektiviteetin analyysissa). Voi väittää, että vastaavasti (analogisesti, ei samalla tavoin) kuin naisen ruumis niin myös homon<sup>7</sup> ruumis on kyllästetty seksuaalisuudella ja sitä kautta liitetty ennen kaikkea lääketieteelliseen ja patologiseen diskurssiin; ja tätä kautta sen luoma sosiaalinen ruumis, tässä subjektiviteetti, on sidottu toiseuden ja häiriön alueelle - diskurssin objektiksi (siksi, mikä nimetään, ei siksi jolla on valta nimetä).

De Lauretis argumentin toinen (vaikkakaan ei hänen oman naisen subjektiviteetin analyysinsa kannalta) ongelma on, että hän palauttaa miehen sukupuolisuuden ja subjektiviteetin melko yksioikoisesti yhdeksi ja pysyväksi, jonka mallina on heteroseksuaalin (valkoisen) miehen subjektiviteetti. De Lauretis jättää huomiotta, että myös miesten sukupuolisuudessa (ja toisaalta subjektiviteetissa) on eroja, jotka palautuvat ainakin osittain esimerkiksi rotuun, luokkaan ja seksuaaliseen suuntautumiseen. Tämä konkretisoituu homoseksuaalisen ja heteroseksuaalisen maskuliinisuuden representaatioiden eroissa (ja sitä kautta niihin liittyvien diskurssien subjektiviteeteissa).

Tällainen maskuliinisuuden yksinkertaistaminen tai sen tutkimatta jättäminen voi johtaa vaillinaisiin subjektivite-

teetin ja vallan analyysihin. Mikäli emme tutki myös miehen ruumiin ja subjektiviteetin representaatioita, saatamme ajautua tilanteeseen, jossa maskuliinisuus ja patriarkaalisuus näyttävät olevan ahistoriallisia, pysyviä ja monoliittisia valtopositiota. Mikäli sen sijaan ymmärrämme maskuliinisuuden jatkuvana vastakohtaistenkin diskurssien määrittämänä ja muuttuvana positiona, alamme ehkä paremmin ymmärtää, miten patriarkaalinen ideologia määrittää ja rajaa sekä naisten että miesten seksuaalisuutta ja subjektiviteettiä.

Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö patriarkaalinen diskurssi asettaisi miestä valta-asemaan. Kyse on pikemminkin siitä, ettei miessubjektille ja hänen diskurssilleen pitäisi antaa eräänlaista ruumiitonta ääntä, joka määrittää näkymättömästä positioistaan muut diskurssit. Muutoin miehen subjektiviteetti otetaan edelleen annettuna, analysoimattomana ja diskurssin ulkopuolisena (siis sen ja vallan lähteenä), jolloin teoria voi toisintaa juuri kritisoiduunsa - miehen käyttämistä annettuna viitekehyksenä, johon muut subjektiviteetin muodot palautuvat. Olisi vältettävä tilanne, jonka yhtä ilmentymää Kaja Silverman on tarkastellut elokuvissa: Hänen analyysinsä perusteella miehen subjektiviteetti saa ideaalisimman ilmentymänsä elokuvissa, joissa miehen ääni puhuu ruumiittomana (voice-overina) samastuen autoritaariseen tietoon, potenssiin ja lakiin - siis symboliseen isään:

(—) we could say that male subject finds his most ideal realization when he is heard but not seen; when the body (—) drops away, leaving the phallus in unchallenged possession of the scene. Thus (—) the dis-embodied voice-over can be seen as “exemplary” for male subjectivity, attesting to an achieved invisibility, omniscience and discursive power.<sup>8</sup>

Jos kuitenkin tietynä historiallisena hetkenä yhteiskunnassa kiertää useita erilaisia kilpailevia, jopa vastakohtaisia, diskursseja, kuten de Lauretiskin toteaa<sup>9</sup>, niin tällöin voi perustellusti olettaa, että homomiehen subjektiviteetti konstituoituu näissä diskursseissa toisin kuin heteroseksuaalisen miehen. Tätä väitettä voi perustella seuraavasti: Miehen sukupuoliisuus ja subjektiviteetti ovat usein eri diskursseissa annettu mutta nimeämätön ja näkymätön<sup>10</sup> viitekehys, jolla on valta nimetä muut. Homoseksuaalinen (vastaavasti kuin naisen) subjekti on tuomittu redusoimalla se *pelkäsi* seksuaalisuudeksi itse asiassa subjektiviteetin ulkopuolelle poikkeamaksi (ja siten ahdistusta heteroseksuaalisessa miehessä aiheuttavaksi). Homot määritellään seksuaalisuuden näkyvyyden kautta nimeämällä seksuaalinen akti ihmisen identiteetin ainoaksi perustaksi (jonka kautta kyseiseen identiteettiin samastuva ihminen voidaan tuomita marginaalisuuteen). Homoseksuaalisuus jää siten diskursseissa tavallaan seksuaalisuudeksi ilman subjektiviteettiä.<sup>11</sup>

Vaikka homot määritellään erilaisissa diskursseissa poikkeamiksi ja siten erottuviksi tai näkyviksi, niin heiltä kuitenkin paradoksaalisesti kielletään *oma* representaatio ja siten paljolti oma (katsomis)kokemus ja subjektiviteet-



*Poikien pesula, pääosissa Daniel Day Lewis (Johnny) ja Gordon Warnecke (Omar)*

ti. Toisaalta homokatsojat voivat käyttää heteroseksuaaliselle yleisölle suunnattuja representaatioita ja diskursseja oman kokemuksensa kautta.<sup>12</sup> Kokemuksen kannalta prosessi lienee kuitenkin erilainen, sillä katsojan täytyy tällöin konstituoida oma subjektiviteettinsä, ottaa positiona diskurssissa, kiellon tai uudelleenmerkityksellistämisen kautta. Representaatiolle on annettava toinen konteksti ja merkitys kuin mihin dominoivat diskurssit sen sijoittavat yksinkertaisesti sen vuoksi, että homoseksuaalisuuden representaatiot ovat lähes poikkeuksetta hyvin vääristyneitä ja negatiivisilla konnotaatioilla merkityksellistettyjä ja tällaisten kuvien käyttö oman identiteetin peilinä on hyvin ongelmallista ja vaikeaa.

Oman identiteetin kokemukset, identifikaatiot, ovat elintärkeitä erityisesti marginalisoiduille ryhmille kuten homoille, joilta dominoiva kulttuuri pyrkii kieltämään identiteetin. Identifikaation merkitys ei olisi niin suuri, jos se olisi vain yksi psyykinen mekanismi toisten joukossa, mutta oman representaation kokemisen, identifikaation, tekee merkittäväksi se, että se konstituoii subjektiviteettiä, minkä kautta yksilöitä säädellään eniten.<sup>13</sup> Niiden ryhmien kohdalla, joilla ei ole valtadiskursseissa omaa ase-



Kuva Suomen elokuva-arkisto

maa, joiden subjektiviteetti on jäänyt näkymättömäksi, korostuu entisestäänkin oman representaation kokemuksen tärkeys, koska näiden ryhmien jäsenet joutuvat usein tukeutumaan vain valtakurssien välittämiin representatioihin.

Keskeistä homoseksuaalisuuden kirjoittamisessa elokuvan diskurssiin, mistä *Poikien pesula* on osuva esimerkki, on siten se, ettei elokuvan konstruoima tila tai pikemminkin katsojan elokuvaan konstruoima tila ole koskaan vain tekstuaalinen - vain kuva- tai ääniraitaa - sillä diegesiksen ulkopuolinen kirjoittuu katsojan mukana kuviin. (Tämä koskee tietysti kaiken tyyppisiä narraatioita, mutta erityisen tärkeää tämä on ollut homoille, koska elokuva on masokulttuurina jättänyt homot lähes täysin historiansa ulkopuolelle.) Diegesiksen 'ulkopuolinen' ei tosin kirjoitaudu tekstiin narratiivisen suturen, kuva-vastakuva-järjestelmän, kautta vaan siten, että katsoja tavoittelee narraation kautta historiallisia ja sosiaalisia diskursseja. Tai niin kuin de Lauretis ilmaisee ajatuksen:

Finally, then, the space constructed by the film<sup>14</sup> is not only a textual or filmic space of vision, in frame and off (—) But beyond

that, the film's space is also a critical space of analysis, a horizon of possible meanings which includes or extends to spectator ("extends beyond the fiction").<sup>15</sup>

Vaikka erilaiset subjektiviteetin muodot perustuvat henkilökohtaiseen historiaamme, niin kuitenkin on oleellista, miten tulkitsemme historiaamme. Millaisen merkityksen kokemuksemme saa, ei ole tuossa kokemuksessa annettuna vaan siinä millä tavoin kokemus tulkitaan, millaisten diskurssien kautta se kirjoitetaan tai kuvataan. Toisaalta, koska merkitys syntyy ja on olemassa aina vain systeemin osana, palaamme jälleen diskursseihin ja niiden vuorovaikutukseen (subjektiin systeemissä, ei erillisinä, omalakisena - subjektinhan tarvitsemme ennen kuin meillä voi olla merkityksiä, sillä merkit ovat tyhjiä ennen kuin subjekti merkityksellistää ne).

*Poikien pesulan* kaltaisten uusien elokuvien, joista löytyy homoteema, tärkeys tulee tässä mukaan siinä, että ne tarjoavat signifioijien uudenlaisen kentän, jonka sitten voimme helpommin liittää toisenlaisiin, homoseksuaalin subjektiviteetin kannalta traditionaalisia representaatioita tai diskursseja merkittävämpiin systeemeihin tai konteksteihin. Ts. jos homokatsojien on aikaisemmin täytyntä "peilata" omaa kokemustaan groteskien, vääristyneiden, sairaiden, vieraiden tai täydellisen poissaolon paradoksin kautta<sup>16</sup>, niin *Poikien pesulasta* on helpompi löytää tämä yhteiskunnan poissaolevaksi nimeämä kokemus. Näin *Poikien pesula* toimii osana "vastadiskurssia", joka kääntää valtakurssin subjektille antamat rajat ja määritykset itsensä hyväksi, homojen subjektiviteetin osaksi.

Selvästi tämä näkyy mm. elokuvan tavassa hyödyntää Thatcherismia kerronnassaan. Siihen liittyvät kriittiset kommentit eivät löydy niinkään suoraan *Poikien pesulasta*, vaan pikemminkin katsoja tuo ne mukanaan vastaanottoprosessiin. Elokuva antaa tavallaan hyvin pienin viittein ainekset, jotka sitten yhdistyneenä katsojan mahdolliseen tietoon Britannian entistä konservatiivisemmasta perhe-, rotu- ja seksuaalipolitiikasta luovat kriittisen vastaanoton mahdollisuuden. Tämä on yksinkertainen väite, mutta unohtamme liian helposti, ettei tämän kaltaisilla viitteillä historiaan ole mitään referenttiä, jos näemme elokuvan hermeettisenä ja historiallisesta merkityksenannosta irrallisena objektina.

## Kokemuksen nimet

[Heterosexual] men have the power of naming, a great and sublime power. This power of naming enables men to define experience, to articulate boundaries and values, to designate to each thing its realm and qualities, to determine perception itself.<sup>17</sup>

Elokuvan nimi, *My Beautiful Laundrette*, joka kiertää maailmassa erilaisina ilmoituksina, mainoksina, haastatteluisia jne. jo ennen elokuvanäytäntöä, on erityisasemassa elokuvan diskursiivisessa ketjussa. Nimi lupaa katsojalle kokemuksia, orientoi, luo odotuksia, rakentaa tari-

naa, koska nimellä oletetaan usein olevan melkein indeksinen suhde itse elokuvaan.<sup>18</sup> Elokuvan nimi on yksi osa jatkuvaa dialogia elokuvan ja sen katsojan välillä.

Nimeämällä elokuvan keskuksiksi pesulan (*My Beautiful Laundrette*) käsikirjoittaja/ohjaaja -pari nimesi myös keskeiseksi kysymykseksi sen, mikä on otsikon minä ("my"). Tarinan pinta voidaan lukea kapitalistisen unelman toteutumiseksi. Elokuva esittää yrityskulttuurin ideologiaa noudattavan tarinan kahdesta sivullisesta miehestä, jotka omalla työllään ja yrittämisellään menestyvät, saavat ympäristön epäuskosta huolimatta rähjäisen pesulan kukoistamaan (tosin heroiniikaupan avulla). Lisäksi näistä miehistä toinen englanninpakistanilainen Omar sioutuu samalla voimakkaasti yrityskulttuurin keskuksen perheeseen.

Ironisesti tähän kapitalistiseen unelmaan kuitenkin kirjoittuu tarinan edetessä häiriö, miesten välinen halu, homoseksuaalisuus. Se on ristiriidassa ydinperheen tuotavuuteen ja sisäisiin valtasuhteisiin perustuvan kapitalistisen unelman kanssa. Nimeäminen ("minun pesulani") kerää katsojan huomion alueeseen, joka on varattu yksinomaan miehille, ja jossa miesten yksityinen kokemus kohtaa katsojien julkisen tilan. Omarin ja Johnnyn kokemusmaailma sekä sen eräänlainen symboli, pesula, on muista valtasuhteista - niin pakistanilaisten patriarkalisesta järjestyksestä kuin Johnnyn englantilaisten ystävien rasisesta maailmasta - erillään ja kuitenkin luokkayhteiskunnan kautta niissä kiinni vastaavasti kuin subjektiviteetti on sekä elokuvan henkilöillä että toisaalta katsojalailaisten diskurssien kohtauspaikka.

Toisaalta, mikäli huomioimme pesulan korostuksen nimestä lähtien, voimme ottaa elokuvan vastaan kertomuksena siitä, miten myös homosubjektiviteetti rakentuu yhteiskunnan taloudellisissa valtarakenteissa ja luokkajärjestelmässä. Elokuvan nimi viittaa ironisesti miesten asemaan pesulan pitäjänä, eli tavallaan ei (angloamerikkalaisessa maailmassa) vain vierastyöläisten ammatissa vaan myös naisten ammatissa. Näin elokuva alusta lähtien käyttää analogiana naisten ja homomiesten asemaa yhteiskunnassa. Samoin elokuva nimi luo heti etäisyyttä elokuvan katsomiseen ironisella kommentilla, miten varsin rähjäisestä pesulasta tulee kiiltävä isoin neoinvaloin varustettu pesula - eräänlainen kuva kapitalistisesta unelmasta, joka kuitenkin kääntyy siis homoseksuaalin halun kirjoittautumiseksi elokuvatekstiin.

*Poikien pesula* on, kuten jo viittasin, mielenkiintoinen myös sen suhteen, miten naiset asettuvat elokuvan tarinaan ja kuviin. Periaatteessa voisi väittää, että elokuvassa naiset ovat marginaalisoituja, koska *Poikien pesula* toimii tuon marginaalisuuden kuvana. Tarinassaan elokuva kuitenkin nostaa marginaalisuuden kokemuksen tarinan keskeiseksi rakennusaineeksi. Naiset ja heidän kokemuksensa eivät ole siis *Poikien pesulassa* marginaalisia elokuvan katsojan kannalta, jolle tällaisen kokemuksen kuvaus on kritiikkiä eikä marginalisointia.

Naiset tuntuvat elokuvassa itse asiassa omistavan kat-

seensa. Selvin esimerkki lienee Tania, jonka erilaisuus muusta perheestä merkitään kielen tasolla: Tania kieltäytyy käyttämästä pakistaninenglantia ja puhuu sen sijaan yläluokkaista murretta. Tania myös näkee pakistanilaisen perheensä valtarakenteen ja patriarkalisuuden. Konkreettisesti tämä käy ilmi kohtauksessa, jossa Tania keskustelee Omarin kanssa isänsä liikkeen tulevaisuudesta. Selkeästi Tania antaa ymmärtää, että Omar on itse asiassa saamassa hänen paikkansa pelkästään sen vuoksi, että tämä on mies ja Tania nainen. Tania on myös ainoa, joka kokonaan hylkää patriarkaliset arvot ja jättää perheen.

Tanian lisäksi Rachel sekä Nasserin ja Salemin vaimot tietävät enemmän kuin miehensä. Rachel mm. kertoo Tanialle syyn, miksi hänen on pakko pysyä Nasserin kanssa: englantilainen yhteiskunta ei jätä keski-ikäiselle naiselle muuta mahdollisuutta kuin yrittää elää riippuvaisena miehestä.

Nasserin vaimokin näkee ja tiedostaa asioita, vaikka hänen on marginaalisen asemansa vuoksi vaiettava tästä tiedosta aivan kuin naiskatsojan on feministisen teorian mukaan vaiettava katsomossa ja yhteiskunnassamme. Selvimmin naisen asema näkyy kuvissa, joissa Nasserin vaimo joutuu hiljaisena katsomaan tapahtumia miesten takaa - kuvan taustalta. Perinteisen kuvaan keskittyvän analyysin termein tällainen olisi helppo lukea niin, että *Poikien pesula* sulkeistaa naisen kokemuksen. Mutta mikäli otamme huomioon katsojan sekä hänen asemansa yhteiskunnan diskurssien kentässä, niin tällainen kuva sallii naisen tunnistaa oman kokemuksensa, löytää sen elokuvasta ja samalla nähdä, miten yhteiskuntamme pyrkii sivuttamaan sen. Näin kyseessä olisi eräänlainen vastadiskurssin muoto, eli elokuva käyttää klassisia dominoinnin elementtejä, mutta nimeää ne uudelleen puhutellen katsojansa naisena.

Elokuvan kerronnan kannalta on tärkeää, että naiset - jotka kulttuurimme usein määrittää homojen tapaan lähinnä vain seksuaalisuuden kautta - myös tunnistavat seksuaalisuuden näkymättömätkin muodot. Nasser, joka sen sijaan on patriarkalisen diskurssin subjekti, ei esimerkiksi näe, ymmärrä, miesten homoutta. Yllätettyään Johnnyn ja Omarin lepäämästä rakastelun jälkeen pesulan takahuoneessa (ennen sen avajaisia) Nasser kieltää näkemänsä ja uskottelee itselleen Johnnyn ja Omarin olleen vain nukkumassa. (Tania sen sijaan tunnistaa oman marginaalisuutensa kautta miesten välisen seksuaalisen suhteen heti elokuvan alkupuolikolla, kun Johnny tulee vierailulle Omarin suvun luo.)

Pesulakohtaus on merkittävä senkin takia, että jälleen kuvasta löytyy eräänlainen kaksoistietoisuus (joka näkyy myös naisten funktiossa kerronnassa). Ennen kuin Nasser yllättää miehet, katsoja näkee seuraavan kohtauksen: Nasser ja Rachel tanssivat elokuvan sisäisen yleisön (pesulaan jonottajien) edessä kuin merkinä heteroseksuaalisen spektaakkelin läsnäolosta ja esilläolosta kulttuurissamme. Katsoja näkee kuitenkin heteroseksuaalisen sopimuksen toisen puolen, homoseksuaalisen halun siir-



tämisen kuvan taka-alalle piiloon mutta silti (itselleen) näkyväksi. Näin elokuva pyrkii huomioimaan homojen kokemuksen eli näyttää homouden ja toisaalta sen suhteen vallitsevaan heteroseksuaalisuuteen ja kulttuurin taipumukseen kieltää homous näkymättömiin.

## Kielen kokemus

*Poikien pesula* liikkuu koko ajan alusta alkaen raja-alueilla - sukupuolisuuden, luokan, rodun. Elokuva alkaa kohtauksella, jossa ylemmää keskiluokkaa edustava pakistanilaisenglantilainen rikollinen, Salim, heittää mustan miehen avulla vuokratulostaan ulos valkoisen miehen, joka myöhemmin paljastuu homoksi ja entiseksi fasistiksi.

Yksi eron konkreettisia ja samalla häilyviä rajoja on *Poikien pesulassa* kieli, joka nostaa seksuaalisuuden eron rinnalle rodullisen eron. Kielen osuus elokuvassa on merkittävä ensinnäkin sen vuoksi, että kieltä voi pitää todellisuuden perustana ja sen rakentajana, kuten esimerkiksi Russel, Wittgenstein, Heidegger ja Derrida ovat eri muodoissa esittäneet. Siten kieli on kulttuuri, koska eri kielissä olevat subjektit "asuttavat" eri todellisuuksia. Tämä raja eri kulttuurien välillä on kuitenkin häilyvä. *Poikien pesulassa* pakistanilaisten oma kulttuuri on englantilaisten kielessä ja kulttuurissa mutta kuitenkin siitä erillään oman murteensa kautta. Elokuvassa on näin kielessäkin läsnä eron kokemus, joka ei palaudu yksinkertaisesti vastakohtiksi asettuviin ja paikoilleen kiinnitettyihin positiioihin.

Katsomiskokemuksen kannalta eri kielet ja kielimurteet ovat tärkeitä, koska *Poikien pesula* yrittää tarjota vaihtoehdoisen kielenkäyttötavan. Englannin kieli on Yhdysvaltojen ja Englannin kolonisoivan aseman vuoksi usein toiminut angloamerikkalaisen teknologian, talouden ja vallan projektiona. Tämä on elokuvissa ollut jopa niin vahvaa, että ei-angloamerikkalaisten asettaminen hierark-

kiassa alemmaksi on usein merkitty juuri kyvyttömyytenä puhua englantia (vrt. esimerkiksi Afrikka- tai intiaanielokuvien englantia murtaen puhuvat "villit").<sup>19</sup> *Poikien pesula* tuo kielten asettumisen hierarkkiaan kokemuksen osaksi kieltämällä hierarkkian *luonnollisina pidetyn* järjestymisen ja näyttämällä, miten se palautuu kulttuurin rotu- ja luokkaeroihin sekä taloudellisiin ja seksuaalisiin valtasuhteisiin. Englanti ei ole *Poikien pesulassa* enää annettu ja ruumiiton Jumalan ääni<sup>20</sup>, joka tunkeutuu hallituttujen kokemukseen, vaan se on historiallinen ja siten melkein materiaallinen vallan väline tai ilmentymä.

Koska kieli ei *Poikien pesulassa* ole enää valtakoodi, jonka subjektit vain ongelmattomasti omaksuisivat, vaan vallan alue jonka subjektit sisäistävät soziaalistettuina ja soziaalistamisen kautta, kielestä tulee elokuvan keskeinen osa-alue. Kieli rajaa kokemuksia ja soziaalista vuorovaikutusta luomalla todellisuutta. Monessa englantilaisen uuden aallon elokuvassa tämä näkyy yläluokan ja työväenluokan murteiden vastakkainasettamisena<sup>21</sup>, mutta *Poikien pesula* lisää kokemukseen vielä rodun tai etnisyyden. (Tässä yhteydessä on tärkeää muistaa Bakhtinin ajatus, ettei ole olemassa poliittista taistelua, joka ei koskisi myös kieltä.) Kielet voivat siis alistaa, sortaa mutta myös vapauttaa kuten *Poikien pesulassa*, jossa kieli palautuu eroon sekä sorron välineenä että toisaalta vapauttavana.

Kieli onkin *Poikien pesulassa* selvästi identiteetin perusta. Ensinnäkin elokuvassa on koko ajan läsnä useampi englannin murre sekä vielä pakistanilaisten oma kieli. Nämä eri kielet rakentavat rajoja: Tania, joka erottuu suvun muista naisista puhuu yläluokkaisimmin, pakistanilaiset puhuvat omaa kielitansa silloin, kun he haluavat käyttää valtaa Johnnyn ja sulkea hänet rajan toiselle puolelle tilanteeseen, jossa etnisten vähemmistöjen työläiset itse usein ovat.

Kielen kautta elokuva tarjoaa katsojille kriittisen etäisyyden tapahtumiin, koska läsnä on koko ajan etäisyyttä

luova ero, joka ei palauta kaikkia subjekteja valkoisen heteroseksuaalisen miehen subjektiviteettiin. Kieli alleviivaa alusta alkaen yhteyttään identiteettiin ja subjektiviteettiin korostaen, miten kieli puhuu subjektinsa ja luo subjektiviteetin rajat: jos Nasserille ei ole homoutta käsitteenä tai subjektiviteettina olemassa, hän pystyy kieltämään sen mahdollisimman pitkälle jopa homoseksuaalin halun edessä, kuten pesulakohtaus osoittaa. Kielen ja identiteetin yhteys tulee heti alussa esiin kohtauksessa, jossa Nasser rakastelee Rachelin kanssa autokorjaamon konttorihuoneistossa: Nasser kehottaa Rac-

*Rachel (Shirley Anne Field) ja Nasser (Saeed Jaffrey) heteroseksuaalisessa speктаakkelissa Kuva Suomen elokuvaarkisto*



helia puhumaan Nasserin omaa kieltä ranskan sijasta, jolloin Rachel vaihtaakin englantiin kuin kertoen, miten Nasser on omaksunut englantilaisen yhteiskunnan arvot.

Vielä korostetummin kolonisoidun identiteetin yhteys ympäröivään kulttuuriin näkyy kohtauksessa, jossa Nasser heittää Johnnyn avulla mustan miehen ulos talostaan. Tapauksesta järkyttyneenä ja tavallaan oman tilanteensa siinä näkeväenä Johnny kysyy Nasserilta, eikö ole oudon näköistä, että pakistanilainen heittää toisen mustan kylmästi kadulle. Tähän Nasser vastaa yksinkertaisesti, että hän ei ole pakistanilainen - hän on liikemies. Mielenkiintoista kohtauksessa on, että katsoja tietää Johnnyn joutuneen alussa Nasserin sukulaisten, Salimin, ulosheittämäksi. Nasser taas palkkaa Omarin kautta Johnnyn juuri samaan työhön. Johnny joutuu kapitalismin puristuksessa työhön, joka itse asiassa toisintaa hänen omaa sortoaan eli Johnny joutuu osaksi valtasysteemiä, jonka uhri hän itsekin on. Näin valta näyttäytyy elokuvassa koko ajan suhteena, joka palkkaa subjekteja käyttöönsä, suhteena jolla ei näytä olevan muita agentteja kuin historian tarinaan kirjoittama thatcherismi.

Salemin ja Nasserin asema ei samastu elokuvassa yksinkertaisesti vain ylemmän keskiluokan valta-asemaan, sillä he eivät ole kuitenkaan valkoisia, minkä Saleminkin omalla paradoksaalisella tavallaan myöntää sanoessaan Omarille, että "Thatcher on tyytyväinen minuun, kun olet omiesi kanssa". Lause kertoo selvästi, miten thatcherilainen ideologia ja diskurssi on värvännyt Salemin subjektikseen. Salem tavallaan erottaa itsensä "omista" ottamalla aseman, josta hän voi puhua irrallaan "omistasi". Tässä luokkaero ohittaa rodullisen eron ja erottaa Salemin Omarista. Samalla Salem kuitenkin joutuu myös muun englantilaisen yhteiskunnan ulkopuolelle. *Poikien pesula* näyttää loppuun asti leikkivän erilaisilla ristiin menevillä valta-asemilla ja diskursiivisilla positioilla.

### Erojen loputon kierto?

Homi K Bhabha kirjoittaa *Screenin* artikkelissaan "The Other Question"<sup>22</sup>, että mikäli representaatio sallisi erojen leikin eikä pyrkisi kiinnittämään representaatiota valmiiseen stereotypiaan, niin tämä vapauttaisi katsojat kolonialistisen diskurssin vallasta. Eron ja liikkeen mahdollisuus vapauttaisi signifioijan iho/kulttuuri rodullisen tyologioiden signifioidusta - rodullisten ja kulttuuristen tyologioiden - dominoinnista.

Erolla tarkoitetaan tässä Trinh Minh-han<sup>23</sup> tavoin sellaista palautumatonta kontekstia, joka puhuu itse (toisten määrittelemää) identiteettiä vastaan. Se on eroa erossa itsessään ja eroja identiteetissä ja identiteeteissä siinä mielessä, että ero viittaa loputtomaan määrään erilaisia "minään" liittyviä tekijöitä. Ongelmana on eron käsitteessä yleensä ollut, että esimerkiksi seksuaalisen tai etnisen vähemmistön subjekti on palautettu yhdeksi ja kiinteäksi, *käsiteltäväksi*, eikä olla nähty eroja identiteetissä ja erossa

itsessään. Katsoja on mukana useammassa diskurssissa (subjekti prosessina), jotka muokkaavat aina yksittäistä teksti/subjekti -suhdetta. Tässä mielessä on vain teoreettista käsitteellistämistä puhua homokokemuksesta kuin sen voisi pysäyttää paikalleen. Homojen seksuaalinen kokemus yhdistyy erilaisiin luokkaan, rotuun ja sukupuolisuuteen palautuviin subjektiuden kokemuksiin, joista syntyvä identiteetti ei ole suinkaan yksi ja pysyvä, "homoseksuaali", vaan se on erilaisten ja muuttuvien identiteettien sarja. Tällä en toisaalta kuitenkaan tarkoita, etteikö olisi olemassa homoille yhteisiä ja spesifejä diskursseja, joiden kautta he voivat kirjoittaa omaa identiteettiään kiinnittämättä sitä paikalleen.

*Poikien pesulassa* eron läsnäolo toteutuu kieltämällä tai muokkaamalla jatkuvasti homouteen ja etnisyyteen liittyviä ennako-oletuksia. Pakistanilaisia ei näytetä valkoisten käänteiskuvina, pimeinä peileinä, vaan heidät kerrotaan suhteessa englantilaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan, joka sekoittaa heidän traditioonsa omia arvojaan. *Poikien pesula* tarjoaa kuvan ja kokemuksen kolonialistista kolonialistisen valtion rajojen sisällä. Tavallaan tässä toistuu lapsen Imaginaarisen kokemuksen analogia, mutta vain analogia. Peilivaiheessa lapsi joutuu olettamaan pysyvän ja erillisen kuvan oman identiteettinsä lähteeksi voidakseen postuloida erilaisuuden ja samanlaisuuden kokemuksensa. Tällä kertaa diskurssi, joka on ollut yhteiskunnassa pysyvä erillisyyden kokemuksen lähtökohta (valkoisten kannalta), ei *Poikien pesulan* katsojiskokemuksessa ole enää pysyvä vaan koko ajan muuttuva ja siten yksinkertaista dominoivan diskurssin mukaista merkityksellistämistä karkaava. Aivan kuten Homi K Bhabha toteaa kolonialistisen diskurssin stereotyyppioista<sup>24</sup>, tässäkin tapauksessa subjekti löytää tai tunnistaa (analogiana peilivaiheelle) itsensä kuvasta, joka on samalla vieraannuttava, erillisyyttä ja eroa korostava Imaginaarinen.

Tällä kertaa, toisin kuin kolonialistisessa diskurssissa, representaation ja subjektin suhde sallii eron havaitsemisen liikkeessä eikä pysäytä tuota liikettä käsiteltäväksi ja hallittavaksi, kuten kolonialistinen diskurssi tekisi. Liike säilyy sitomalla katsoja erilaisiin rotuun, seksuaalisuuteen ja luokkaan liittyviin diskurssin positioihin, joiden läpi kulkee homoseksuaalin halun representaatio, halun joka ei sisälly patriarkaaliseen sopimukseen.

**Hanif Kureishi**, elokuvan käsikirjoittaja, kertookin Jane Rootin haastattelussa<sup>25</sup>, että elokuvan miehet ovat "really the two sides of me...because I'm half Pakistani and half English. I got the two parts of myself together...kissing." Tämä lainaus ei tarkoita, että elokuvan merkitykset olisivat palautettavissa sen tekijöihin, mutta se selittää osaltaan elokuvan tuottanutta kontekstia, mikä näkyy elokuvan tuottamassa heterogeenisessä subjektissa.

*Poikien pesulassa* yksi ja yhtenäinen subjektiviteetti on merkitty heterogeeniseksi korostamalla siihen vaikuttavia eri tekijöitä: luokkaa, rotua ja seksuaalista suuntautumista. Elokuva vastaa yhteiskunnan erilaisiin diskurssei-

hin sekä näiden tarjoamiin positioihin sanoen, ettei ole yhtä homoutta, vaan on erilaisten etnisten ryhmien (valkoisten ja pakistanilaisten) homojen subjektiviteetti - ei siis valkoinen ja homo vaan valkoinen homo. Erot ovat läsnä jo subjektissa eivät vain subjektien välillä ja se mihin positioon katsoja kulloinkin identifioituu saattaa vaihdella. Tämä on tärkeää sen takia, että emme yrittäisi palauttaa katsojaa vain yhdeksi pysyväksi (elokuviin luomaksi) subjektiksi vaan näkisimme, että eri subjektiviteetit syntyvät eri diskursseissa ja synnyttävät eri elokuvat.

## Viitteet:

*My Beautiful Laundrette/Poikien pesula*. Iso-Britannia 1985. Tuotanto: Working Title Ltd., SAF - Channel 4:lle / Sarah Radclyffe, Tim Bevan. Ohjaus: Stephen Frears. Käsikirjoitus: Hanif Kureishi. Kuvaus: Oliver Stapleton. Leikkaus: Mick Audsley. Musiikki: Ludus Tonalis. Näyttelijät: Saeed Jaffrey (Nasser), Roshan Seth (isä), Daniel Day Lewis (Johnny), Gordon Warnecke (Omar), Derrick Branche (Salim), Shirley Ann Field (Rachel), Richard Graham (Genghis). Pituus: 98 min.

1. **Michel Foucault**, "The Order of Discourse". Kirjassa **Robert Young** (toim.), *Untying the Text: A Poststructuralist Reader*. Routledge & Kegan Paul: Lontoo ja New York 1987 (alk. 1981) (Foucault'n artikkeli alkuaan vuonna 1970 pidetty luento), s. 53.

2. Ibid., 53.

3. **Michel Foucault**, *History of Sexuality. An Introduction*. Penguin Books: Middlesex 1987 (alk. 1976), 101.

4. **Teresa de Lauretis**, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press: Bloomington ja Indianapolis 1987, 14 - 15.

5. Tähän uudempaan formulointiin ovat erityisesti vaikuttaneet vähemmistöryhmien (mustat, latinalaisamerikkalaiset, homot, etniset vähemmistöt,...) feministit. Katso esimerkiksi *Feminist Studies / Critical Studies*, toim. **Teresa de Lauretis**. Indiana University Press: Bloomington 1986.

6. Foucault 1976, 104. Kursivointi minun.

7. Puhun lähinnä homomiehistä, mutta soveltuvien osin argumenttini koskenevat myös homonaisia ja heidän asemaansa eri diskursseissa.

8. **Kaja Silverman**, "Dis-Embodying the Female Voice". Kirjassa **Mary Ann Doane**, **Patricia Mellencamp** and **Linda Williams** (toim.), *Revision. Essays in Feminist Film Criticism*. University Publication of America, Inc. ja The American Film Institute 1984, 134.

9. de Lauretis 1987, 16.

10. Maskuliinisen subjektiviteetin näkymättömyys on tietysti toisenlaista kuin naisen subjektin näkymättömyys: Maskuliini-

sen subjektiviteetin näkymättömyydestä seuraa esimerkiksi elokuvatuotkimuksessa, että usein puhuttaessa katsojan teoriasta itse asiassa puhutaan (heteorseksuaalisen) mieskatsojan teoriasta ja jätetään naiskatsojan mukanaan tuomat spesifit kysymykset sivuun. Naisen subjektiviteetin näkymättömyys taas tarkoittaa aivan päinvastaista, marginaalisuutta ja naisen äänen kieltämistä.

11. Vertaa **Caroline Sheldon**, "Lesbians and film: some thoughts". Kirjassa **Richard Dyer** (toim.) i, New York Zoetrope: New York 1984 (laajennettu painos, alk. 1977), 8 - 9.

12. Katso esimerkiksi **Richard Dyer**, *Heavenly Bodies*. Macmillan: Lontoo 1987, erit. Judy Garlandia käsittelevä osuus (s. 141 - 194).

13. Subjektiviteetin diskursiivinen konstituutio kohdistuu yksilön mieleen, tunteisiin ja ruumiiseen, joiden kokemuksia se yrittää säädellä identifioimalla yksilön tiettyyn diskurssin positioon. Hyvä johdatus tällaiseen Foucault'n malliin perustuvaan ajatteluun löytyy **Chris Weedonilta**, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Basil Blackwell: Oxford 1987, erit. 107 - 126.

14. De Lauretis puhuu tässä **Chantal Ackermanin** elokuvasta *Jeanne Dielman* (1975), mutta lainaus sopii hyvin myös homokatojasta kirjoittamiseen, sillä marginaalisoidun yhteiskunnallisen asemansa vuoksi homot on usein jätetty representaation ulkopuolelle ja näin he ovat joutuneet kurottamaan historiaan, diegesiksen ulkopuolelle, kuten Dyer on osoittanut (vrt. viite 12).

15. de Lauretis 1987, 133.

16. Katso laajemmin esim. **Richard Dyer**, "Rejecting Straight Ideals: Gays in Film". Kirjassa **Peter Steven** (toim.), *Jump Cut. Hollywood, Politics and Counter-Cinema*. Between the Lines: Toronto 1985 (Dyerin artikkeli alk. 1978), 292.

17. **Andrea Dworkin**, *Pornography: Men Possessing Women*. The Women's Press: Lontoo 1981, 17.

18. **Ella Shochat** ja **Robert Stam**, "The Cinema after Babel - Language, Difference, Power". *Screen* vol 26, no 3-4 (May - August 1985), 43.

19. Ibid., 36.

20. Vertaa *ibid.*, 36.

21. Ibid., 53.

22. **Homi K Bhabha**, "The Other Question - the Stereotype and Colonial Discourse". *Screen*, vol 24, no 6 (November - December 1983), 27.

23. **Trinh T. Minh-ha**, "Difference: 'A Special Third World Women issue". *Feminist Review*, no 25, March 1987, 15.

24. Bhabha 1983, 29.

25. Lainaus **David Robinson**, "Only sentiment". *Sight & Sound*, vol. 55, no. 1 (Winter 1985/86), 67.