

”Noh, enhän mä nää mitään ton hunnun läpi.”
Sukupuolen läpinäkyvät rajat Rosa Liksomien sarjakuvassa
”Anandamarxin työt yleisessä uimahallissa”

Kasimir Sandbacka

Tässä artikkelissa tarkastelen, miten sukupuoli rakentuu ja asettuu kyseenalaiseksi Rosa Liksomien sarjakuvassa ”Anandamarxin työt yleisessä uimahallissa”, joka on osa Liksomien *Roskaa*-teosta (1991). Pohdin erityisesti tarinan ironiaa ja sitä, miten tarinassa kieltoa ja tabua merkitsevää vaate, huntu, muuttuu transgression työkaluksi. Artikkelelläni on kaksi keskeistä teoreettista lähtökohtaa: Judith Butlerin teoria sukupuolen performatiivisuudesta ja Linda Hutcheonin ajatukset postmodernismista ja ironiasta. Ennen varsinaista sarjakuvan tarkastelua esittelen ja taustoitan teosta kokonaisuutena. Taustoitusta auttaa sijoittamaan tarkasteltavan sarjakuvan teoksen ja yleisemmin suomalaisen kirjallisuuden kontekstiin ja tuo esille sen, että tarkastelutapani on tietoisesti valittu tulkintastrategia, ei ainoa mahdollinen tapa lukea ”Anandamarxin työt yleisessä uimahallissa”-tarinaa.

Häilyvä postmoderni – Roskaa suomalaisen kirjallisuuden kentässä

Roskaa on Rosa Liksomien vähemmän tunnettuja teoksia. Se on tekstiä ja kuvia sisältävä hybridi, jota voisi kutsua sarjakuvaksi tai yleisemmin ikonotekstiksi. Se ei ole muodoltaan yhtenäinen, vaan sisältää noin kolmekymmentä



kuvallista tarinaa, vajaa parikymmentä lyhyttä novellia ja muutaman yhden lauseen mittaisen pätkän ”suorasanaista kertomakirjallisuutta” (ks. R, 219–224). Teoksen lajin häilyvyys asettaa haasteita lukijalle. Sen takakansiteksti alkaa ilmeisen lajin kieltämisellä: ”Roskaa ei ole sarjakuvia vaan sarja kuvia.” Kiellosta huolimatta Liksomin Internet-kotisivut kategorisoivat *Roskan* sarjakuvakirjaksi (www.rosaliksom.com). Lajin epävarmuus kyseenalaistaa lukijan ennakko-odotukset: on eri asia lukea teos sarjakuvana kuin sarjana kuvia. Kuvallisia tarinoita on myös vaikea lukea suorana jatkumona Liksomin aiempien teosten *Yhden yön pysäkin* (1985) ja *Unohdetun vartin* (1986) novelleille, sillä *Roskan* visuaalinen rakenne vaatii omanlaisiaan luku- ja tulkintastrategioita.

Kai Mikkosen (2005, 57) mukaan kuvan ja sanan vuorovaikutus toimii metaforan ja ironian tapaan kahden käsitteellisen alueen välillä. Ikonoteksti sisältää jo rakenteellisesti kaksi diskurssia, joiden suhde on lukijan ja katsojan tajunnassa syntyvä tulkinta (ks. Mikkonen 2005, 56). Harri Kalhan (2005, 33) mukaan yksilön assosiaatiot ja mielikuvat sekoittuvat julkisiin ideologioihin, kun subjektiivinen katse taidekriitikissä käännetään ”objektiiviseksi” kieleksi. Kun tulkitsija sanallistaa kuvan, hän varustaa sen samalla kielen ideologialla. Tämä ei tarkoita sitä, ettei kuva itsessään voisi olla ideologisesti latautunut, vaan sitä, että käännöstyössä kuvasta sanaksi tulkitsija joutuu aina valitsemaan joitain merkityksiä rajaamaan toisia tulkintansa ulkopuolelle. *Roskassa* kuvan ja sanan ideologinen yhteispeli on hyvin korostunutta: diskurssit kommentoivat toisiaan, pyrkivät kiinnittämään toisensa

joihinkin merkityksiin ja peittämään tai piilottamaan toisia merkityksiä. Samalla ne kiinnittävät huomion siihen niin sanallisten kuin visuaalisten diskurssien kuurupiiloon, johon olemme kaikki osallisia: poliittiseen leikkiin, jossa rakennamme ympäröivää maailmaa näkemällä yhtä ja sanomalla toista.

Artikkelikokoelman *Kurittomat kuvitelmat – Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen* johdantoartikkelissa Markku Soikkeli (2003, 9) toteaa, ettei 1990-lukua voida pitää vedenjakajana suomalaisessa kirjallisuudessa, vaikka kokoelman artikkelit hahmottavatkin lajien murtumia. Liinaleena Leiwo puolestaan kirjoittaa ”pahan koulukunnasta”, johon hän lukee Esa Sariolan, Annika Idströmin, Eira Stenbergin, Olli Jalosen, Juha Seppälän ja ”jossain määrin” myös Rosa Liksomin. Pahan koulukunta ei Leiwon mukaan muodosta mitään opillista koulukuntaa, vaan kertoo tietystä tyylistä käsitellä pahuudeksi nimitettyä asiaa. Koulukunnan teokset kuvaavat suomalaista todellisuutta, jota hallitsevat synkät tulevaisuuden näkymät. Leiwo toteaa, että 1980–1990-lukujen vaihde merkitsi suomalaisen onnena-ajattelun loppua. Hän pitää Neuvostoliiton hajoamisen ja taloudellisen laman leimaa-aikaa yhteiskunnallisena murroskohtana, jolla on ollut heijastevaikutuksia myös suomalaiseen kirjallisuuteen. Vuosikymmen taitteessa pahan koulukunnan teosten painopiste siirtyykin yksityisestä yleiseen suuntaan. Leiwo löytää koulukunnan teoksista kärkevää yhteiskuntakritiikkiä: ”kuva[n] pahoinvoivasta suoritusyhteiskunnasta, joka vähitellen muuntuu kohti jotain uutta ja erilaista” (Leiwo 2003, 103–109.)

Miten *Roskaa* on sijoitettavissa tähän lajimurtumien ja yhteiskunnallisen kritiikin kenttään? On vaikeaa ja ehkä myös tarpeetonta esittää *Roskassa* olevan mitään yhtenäistä tai yksiselitteistä sanomaa, mutta on selvää, ettei yhteiskunnallista näkökulmaa voida teoksen käsittelyssä ohittaa. Tämän voi todeta jo siitä, miten teoksen kuvallisten kertomusten osiot on otsikoitu: ”Metafysiikka”, ”Parapsykologia”, ”Dogmatiikka”, ”Sosiaaliset instituutiot”, ”Kansatiede”, ”Lääketiede terveydenhoito” ja ”Kotitalous”. Ellei otsikoita halua tulkita täydellisiksi harhautuksiksi, mikä ei *Roskan* tapauksessa ole lainkaan mahdotonta, on selvää, että ne vähintäänkin herättävät lukijassa epäilyksen yhteiskunnallisista kytkennöistä. Myös Leiwo näkee Liksonin tuotannon ottavan 1990-luvun alussa askeleen aiempaa yhteiskunnallisempaan suuntaan. Hän ei kylläkään käsittele *Roskaa*, mutta toteaa, ettei Liksom novellikokoelmassaan *BamaLama* (1993) enää tyydy pelkkien syrjäytyneiden rivikansalaisten kuvaamiseen. (Leiwo 2003, 109.) Voidaan siis epäillä, että siirtymä kohti yhteiskunnallista kantaaottavuutta on tapahtunut jo *Roskassa*.

Paras tapa lähestyä *Roskan* lajia lienee kuitenkin tarkastella teoksen postmodernia kontekstia. Lyytikäisen mukaan postmodernin nykyromaanin keskeinen rakennusperiaate on kannibalisointi: lajit sisältävät toisia lajeja ikään kuin ne olisivat syöneet ne sisään. Tällöin rajat niin eri lajien kuin primaari- ja sekundaarilähteiden välillä hämärtyvät. (Lyytikäinen 2005, 19–20.) Toisin sanoen: eri diskurssit tai maailmat sisältyvät toisiinsa. Diskurssien keskinäistä kannibalisointia esiintyy *Roskassakin*. Voidaan ajatella, että teos on ”syönyt” ainakin sarjakuvan,

novellin ja elämäkerran lajeja. Lisäksi vaikuttaa siltä, että *Roskaa* on kannibalisoanut osia Liksonin omasta tuotannosta. Siinä missä Leiwo näkee *BamaLaman* vievän Liksonin proosaa yhteiskunnallisempaan suuntaan, Mervi Kantokorven mukaan se on Liksonin kertomuskokoelmien huippu, jossa (yhdessä *Kreislandin* (1996) kanssa) liksomilainen tekstistrategia muuttuu itseään ja muita ajan diskursseja kommentoivaksi. Kantokorven mukaan Liksonin aiemmat novellikokoelmat ovat vielä luettavissa vähäosaisten elämään perehdyttävänä vakavana sosiaalipornona, mutta myöhemmät teokset muuntavat tuotannon keskeiset teemat parodisiksi muunnelmiksi. (Kantokorpi 1997, 13, 16.)

Siirtymä yhteiskuntaa ja kansaa kuvaavasta proosasta itsereflektiiviseksi, ironiseksi ja muita tekstejä kommentoivaksi parodiaksi voidaan pitää osana Brian McHalen kuvailemaa kirjallisuushistoriallista muutosta modernismista postmodernismiin. Hän näkee tämän muutoksen siirtymänä epistemologisista kysymyksistä ontologisiin. Kun modernismille tyypillisiä kysymyksiä voisivat olla vaikkapa ”Miten tulkiten tätä maailmaa, jonka osa olen?” tai ”Mikä on osani tässä maailmassa?”, postmodernismille relevantteja ovat esimerkiksi ”Minkälaisia maailmoja on olemassa?” ja ”Mitä tapahtuu, kun erilaiset maailmat törmäävät?” (McHale 1989, 9–10.) *Roskassa* tällaiset eri maailmojen ja diskurssien yhteentörmäykset, itsereflektio ja parodia ovat keskeisessä osassa. Teosta ei kuitenkaan ehkä ole yhtä helppo huomata Liksonin aiemman tuotannon kommentoinniksi tai parodiaksi kuin vaikkapa *BamaLamaa*: sen visuaalisesti painottunut esitysmuoto

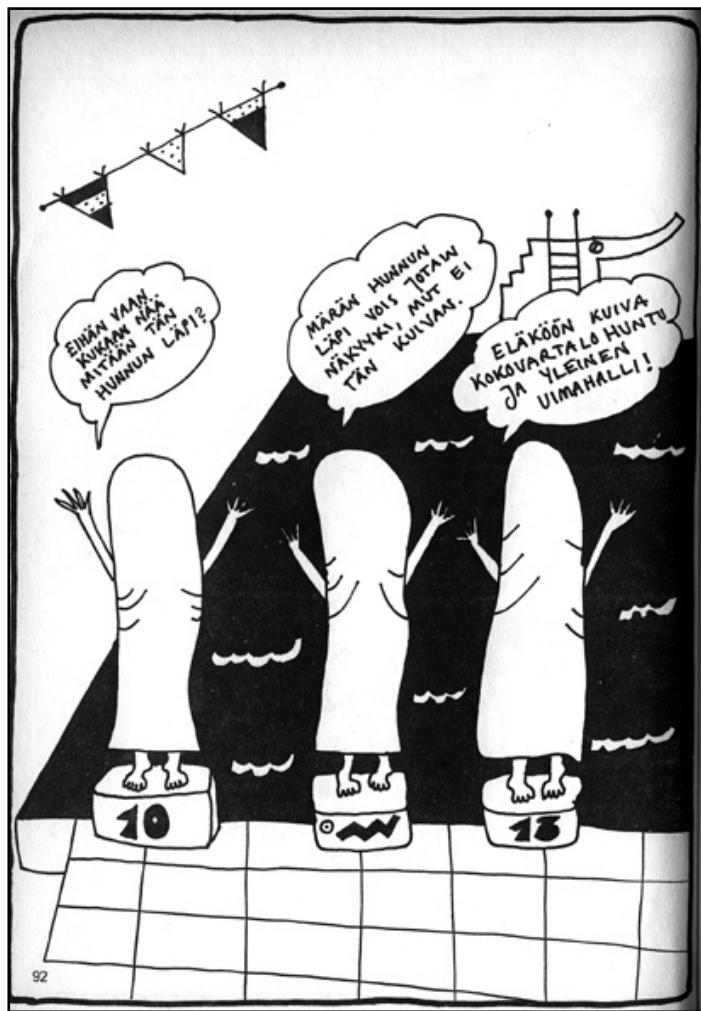
eroaa hyvin selkeästi novellikokoelmista – myös kuvite-
tusta *Väliasema Gagarinista* (1987), jossa kuvallisuus on
tekstiin nähden toissijaisessa asemassa. *Roskaa* voidaan
helposti ohittaa jonkinlaisena kokeiluna, harha-askeleena
tai jopa ”rimanalituksena” (ks. Kantokorpi 1997, 9). *Ros-
kan* ironia nauraakin jossain määrin myös kirjallisuus-
ja kirjailijainstituution vakavuudelle: kaikki muu kuin
suorasanainen proosa on roskaa, ja vain kirjailija on
Suomessa vakavasti otettu taiteilija.

Roskan nimen ottaminen tosissaan kielii kuitenkin tulkin-
nan laiskuudesta. Yhtäaikaiset kieltämisen ja myöntämi-
sen tai peittämisen ja paljastamisen leikit ovat kieltämättä
Roskalle leimallinen piirre. Ne haastavat lukijan vetämällä
maton hänen ennakko-odotustensa alta ja kampittavat
lukijan yrityksiä sitoa teosta pysyviin, vakaisiin merki-
tyksiin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki tulkin-
tayritykset olisivat tuhoon tuomittuja. Merkityspelit ovat
osa teoksen kuvallisten ja sanallisten elementtien monita-
soista vuoropuhelua, joka tuottaa päällekkäisiä, limittäisiä
ja risteäviä maailmoja. Maailmojen epävakaus aiheuttaa
lukijassa ontologista epävarmuudentunnetta: sekaannusta
siitä, missä maailmassa liikutaan ja mistä diskursseista
maailmat kulloinkin rakentuvat. McHale kytkee maail-
mojen välissä huojumisen paitsi fantasiakirjallisuuteen,
myös laajemmin postmoderniin kirjallisuuteen (ks. McHa-
le 1989, 74–76 ja 1992, 151–157). Ontologinen epävar-
muus kyseenalaistaa totuuden monoliittisuuden, mutta
kiinnittää huomion myös tulkinnan mahdollisuuksiin,
vaikeuksiin ja rajoihin. Lopulta tulkinnassa korostuu
tulkitsijan vastuu hänen oman positionsa tiedostamisesta
ja tulkintastrategioiden valinnasta.

”Märän hunnun läpi vois jotain näkyä” – perfor- manssista transgressioon

”Anandamarxin työt yleisessä uimahallissa” on *Roskal-
le* tyypillinen tarina, jossa maailmojen sekoittuminen
ja erilaiset peittämisen ja paljastamisen strategiat ovat
osa merkitysleikkiä, jossa hämärtyvät niin identiteetti,
sukupuoli kuin poliittiset kannanotot. Tarinassa kolme
hunnutettua hahmoa viettävät aikaa uimahallissa. He
ovat neuroottisen huolissaan siitä, että heidän vartalonsa
tai kasvonsa saattaisi vilahtaa hunnun alta tai, mikä pa-
hempaa, että heidän huntunsa muuttuisivat kastuessaan
läpinäkyviksi. Tarinan viimeisellä sivulla pelko käy toteen,
kun ”tytöt” nousevat altaasta ja märät hunnut paljastavat
heidän alastomat vartalonsa. He eivät kuitenkaan vaikuta
huomaavan alastomuuttaan, kuten eivät sitäkään, että yksi
heistä onkin todennäköisesti ”mies”: hänen peniksensä
näkyä kastuneen hunnun läpi.¹ Mies rauhoittelee kahta
muuta: ”Olkaa ihan iisisti, en mä ainakaan nää mitään,
vaikka teidän hunnut onki ihan litimärät” (R, 94). Hänen
silmäniskunsa kuitenkin paljastaa rauhoittelun ironian:
hän näkee enemmän kuin myöntää. Joko naiset eivät oi-
keasti huomaa, että hunnut ovat märkinä läpinäkyviä tai

1 Butler kyseenalaistaa sukupuolielimet sukupuolen apriorisina,
diskurssia edeltävinä merkkeinä (ks. esim. Butler 2006, 193). Hän
pyrkii näin haastamaan myös sex-gender-jaottelun. Kun kirjoitan
”miehestä”, tarkoitan nimenomaan sitä diskursiivista konstruktia,
jossa ruumiiseen ja sen muotoihin kytkeytyy tietynlaisia kulttuurisia
oletuksia. Koska käytän sanaa ”mies” kuvaavaan ”hahmoa, jolle on
piirretty penis”, osallistun tavallaan sukupuolen ja -elimen kytkevän
diskurssin jatkamiseen. Näkisin kuitenkin, että on mahdollista
kirjoittaa ”miehestä” ja pitää samalla mielessä sukupuolen
konstruktioaluonnetta: sekä tarinan ”tytöt” että ”miehet” on ajateltava
lainausmerkkeihin.



sitten he teeskentelevät olevansa siitä tietämättömiä.

Butlerin mukaan erilaiset ruumiillisen läpäisevyyden ja läpäisemättömyyden paikat määrittävät ruumiin ääri-
vii-
vat (Butler 2006, 224). Tällä hän viittaa erityisesti seksiin:
mitkä ruumiinosat tai aukot ovat huokoisia tai läpäiseviä

ja minkä paikkojen läpäisy on tabu. Anandamarxilaiset ovat vieneet ruumiin rajojen piirtämisen äärimmilleen. Hunnutettu ruumis pyritään tekemään kokonaan läpäise-
mättömäksi – ei ainoastaan toisille ruumiille, vaan myös toisten katseelle. Hunnun käyttö ja paranoidi oman nä-
kymättömyyden varjelu ovat totaalaisia yrityksiä säilyttää ruumiin ja identiteetin puhtaus eristämällä ne selkeiden, merkittyjen rajojen sisälle. Ruumiin rajat vakautetaan Butlerin mukaan eristämällä itsestä saastuttavana pi-
detty toiseus, joka on alun perin osa identiteettiä (Butler 2006, 225). Huntu rajaa naisen ruumiin sisälleen, mutta osittaa myös analogisesti naisen identiteetille asetetut rajat. Naiseksi (naisen ruumiiksi) määrittyy se, mikä on rajojen (hunnun) sisällä. Samalla huntu on näkyvä kuva siitä, miten kulttuuri piirtää ruumiin rajoja: se on kuvaksi tai kankaaksi tullut diskursiivinen rajapinta. Se on raja itsen ja toisen, puhtaan ja saastaisen, sallitun ja kielletyn välillä.²

2 On huomattava, että tulkitsemis huntua länsimaisesta positiosta. Tulkintaani on epäilemättä vaikuttanut se, minkälainen kuva minulle on muodostunut huntujen käytöstä muissa kulttuureissa, mutta haluan silti rajata ei-länsimaisten kulttuurien tavat merkityksellistä huntua tulkintani ulkopuolelle. En siis pyri tekemään tulkintaa muiden kuin anandamarxilaisten hunnun käytöstä enkä kytkemään sitä muuhun kuin omaan länsimaiseen kulttuuriini.

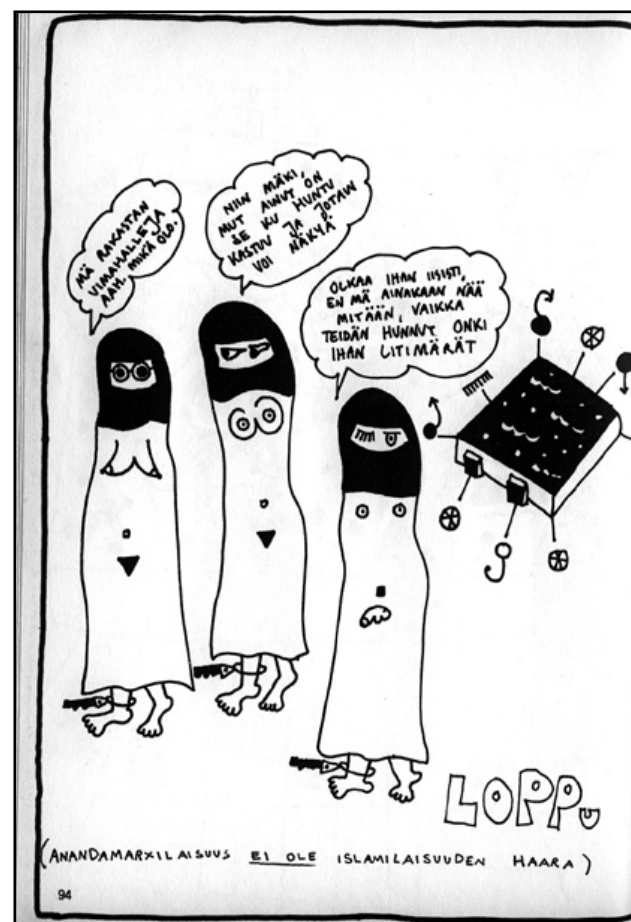
Tiedostan, ettei tällainen rajaus ole täysin ongelmaton, sillä siihen sisältyy riski tulla ymmärretyksi *Roskan* kaltaisena kaksoiskoo-
dauksena. Tarina anandamarxin työistä päättyy suluissa olevaan toteamukseen: "Anandamarxilaisuus ei ole islamilaisuuden haara" (R, 94, alleviivaus Likso-
min). Jokainen voi itse päätellä, ottaako tarina kantaa islamilaisuuteen ja siitä kirjoittamiseen vai ei. Minun tarkoitukseni ei ole kuitenkaan vihjailla mitään muiden kulttuurien huntuihin kytkeytyvistä merkityksistä – sellaiset tulkinnat vaatisivat todella syvällistä ja eettisesti tiedostavaa paneutumista tarkasteltaviin kulttuureihin.

Mitä tapahtuu, kun hunnun merkitsemä diskursiivinen raja ylitetään, ja hunnun alla onkin mies? Miehen transgressio voidaan tulkita eräänlaiseksi drag-performanssiksi, joka Butleria (2006, 231) mukailleen on sukupuolen luonnollisuuden kyseenalaistavaa ja sen jäljittelevän rakenteen paljastavaa sukupuoliparodiaa. Performanssissaan mies toistaa naissukupuolen kulttuurisia piirteitä paitsi pukeutumalla huntuun, myös osallistumalla heidän paljastumiskammoiseen diskurssiinsa. Ennen kuin mies paljastuu tarinan lopussa määrän hunnun ansiosta, häntä on vaikea, ellei mahdoton erottaa naisista. Vaikka sinne tänne piirrettyjä silmäniskuja voi pitää identiteettiin liittyvinä vihjeinä, vaikuttaa siltä, että mies jäljittelee naisten käytöstä ja habitusta täydellisesti. Miehen performanssi kyseenalaistaa huntuihin liittyvän perusoletuksen: sen, että hunnun alta löytyy aina nainen. Hunnusta tulee sukupuolisena merkitsijänä ambivalentti, kun ruumis ei korreloikaan esitetyn sukupuolen kanssa.

On kuitenkin huomattava, että ajatus miehen performanssin kumouksellisuudesta pohjautuu siihen oletukseen, että anandamarxilaisten kulttuurissa huntu on nimenomaan naisen asuste. Tarinan nyrjäytys kohdistuukin, kuinkas muutenkaan, myös lukijan asenteisiin. Voihan olla, että huntu ei merkitse anandamarxilaisille sukupuolta. Se voi olla täysin sukupuolineutraali asuste. Anandamarxilaisten halu kätkeytyä huntuun voi liittyä seksuaalisuuteen tavalla, joka ei tee eroa erilaisten ruumiiden välille. Se voi olla halua kätkeytyä kaikkien eikä ainoastaan niin sanotun vastakkaisen sukupuolen katseilta. Hahmojen käytös suihkussakin viittaa tähän. He vakuuttelevat toi-

silleen: ”En mä tsiigaa sua”, ja ”Noh, enhän mä nää mitään ton hunnun läpi”, ja kieltävät tirkistelyn (R, 90). He siis haluavat kätkeytyä myös toisiltaan.

Tarinan nimi, ”Anandamarxin *tytöt* yleisessä uimahallissa”, kertoo kuitenkin siitä, että tarinassa on kyse jonkinlaisesta sukupuolen nurinkääntämisestä. Tarinasta paljastuva mies kiinnittää huomion nimeen ja tuo esiin siihen sisältyvän



ironian. Tarinan tyttöys on monitulkintainen, epävakaa konstruktio, joka verhoutuu parodiseen huntumotiiviin. Tyttöyden ironia tarttuu huntuun, esineellistyneeseen identiteetin rajaan, ja muuttaa sen transgression työkaluksi. Voimme hyödyntää sitä ja kääntää tarinan oletetun asetelman kokonaan ylösalaisin: ehkäpä hunnut anandamarxilaisten kulttuurissa ovatkin miesten asuste ja naiset ovat livahtaneet uimahalliin miehiksi pukeutuneena. Voidaan ajatella, että miehen silmänisku onkin suunnattu juuri naisille, jotka ovat yhtä tietoisia alastomuudestaan kuin mieskin. Miehen lausahdus ”en mä ainakaan nää mitään” (R, 94) voisi hyvin saada jatkokseen ”jos ette tekkään”: se voidaan nähdä kutsuna yhteiseen leikkiin, jossa kaikkea nähtyä ei tunnusteta. Leikissä anandamarxilaiset tiedostavat paitsi toistensa alastomuuden myös hunnun konstruoidun luonteen sukupuolisena merkitsijänä. Toisin sanoen heillä on yhteinen ymmärrys sukupuoliroolien performatiivisuudesta, mutta he eivät lausu sitä äänen, jotta performanssi voisi jatkua.

”En mä ainakaan nää mitään” – itsestään tietämätön subjekti

Miksi anandamarxilaiset osallistuvat leikkiin myöntämättä sitä? Miksi he käyttävät huntuja, mutta kastautuvat veteen, joka tekee ne läpinäkyviksi? Ennen kuin he hypäävät altaaseen, yksi heistä toteaa: ”Märän hunnun läpi vois jotain näkyä, mut ei tän kuivan” (R, 92). He kyllä tiedostavat, että huntu voi kastuessaan muuttua läpinäkyväksi, mutta päättävät siitä huolimatta uida. Vaikuttaa

siltä, että tabujen piirtämät ruumiin rajat osoittavat yhtä aikaa kiellon ja halun paikan. Kielto saa anandamarxilaiset pelkäämään alastomuutensa näkymistä, mutta halu ajaa heidät uimahallille, missä heidän hunnutetut ruumiin rajansa muuttuvat epävakaaiksi. Butlerin mukaan rajaa subjektin sisäisen ja ulkoisen välillä ylläpidetään sosiaalisen kontrollin vuoksi. Hän pitää sisäistä ja ulkoista kielellisinä termeinä, jotka artikuloivat sekä haluttuja että pelättyjä fantasioita. Ne ovat mielekkäitä vain viitatessaan niitä eristävään, vakauttavaan rajaan, joka ylläpitää yhtenäissubjektia lujittavaa kahtiajakoa. (Butler 2006, 226.) Hunnun muuttuminen läpinäkyväksi on anandamarxilaisten haluttu ja pelätty fantasia, joka kertoo itsestä eristetyn toisen kaipuusta. Kastelemalla huntunsa anandamarxilaiset voivat epävakauttaa rajan subjektinsa sisäisen ja ulkoisen välillä, mutta samalla ylläpitää sosiaalista kontrollia kieltämällä läpinäkyvyyden sanallisesti.

Anandamarxilaisten halun häivyttää yhtenäissubjektia säilyttävää rajaa voi nähdä osana postmodernia tapaa kyseenalaistaa todelliset, muuttumattomat, eheät identiteetit. Butlerin (2006, 69) mukaan identiteetin jatkuvuus ei ole ihmisyyden looginen piirre, vaan sosiaalisesti ylläpidetty ymmärrettävyyden normi. Michel Foucault puolestaan tarjoaa halulle selityksen, joka liittyy kyseenalaisen sukupuolisuuden totuuden etsintään. Hänen mukaansa sukupuolisuudesta on teollisena aikana tullut suuren epäilyn kohde. Se on olemassaolomme heikko ja pimeä, mutta aina läsnä oleva kohta, joka herättää levottomuutta ja pelkoa. Samalla kun vaadimme sukupuolen kertovan totuuden

meistä, kerromme totuuden sukupuolesta tulkitsemalla sen mitä se totuudestaan kertoo. Tieto subjektista on vuosisatojen ajan rakentunut näissä jatkuvasti toisiinsa viittaavien prosessien keskinäispeleissä. (Foucault 1998, 55.) Sukupuolisuus on kuin puoliläpäisevä kalvo tai kaksisuuntainen peili, jonka taakse yritämme nähdä, mutta joka heijastaa takaisin vain omia tulkintojamme.

Anandamarxilaisten peittämisen ja paljastamisen leikki on tulkittavissa osaksi sukupuolen ja subjektin keskinäistä peliä, jossa niiden oletetaan kertovan totuuden toisistaan. Foucault (1998, 55) kirjoittaa, että pelissä rakentunut tieto ei kuitenkaan ole tietoa subjektin muodosta, vaan siitä, mikä jakaa subjektin kahtia ja saan sen tietämättömäksi itsestään. Toisin sanoen näkyväksi pelissä tulee identiteetin sisäisen ja ulkoisen välinen raja, sosiaalinen kontrolli, anandamarxilaisten huntu. Onko tarinassa sitten kyse tästä pelistä vapautumisesta? Pääsevätkö anandamarxilaiset perille subjektinsa totuudesta? Näyttäisi siltä, että vaikka hunnut muuttuvatkin läpinäkyviksi, he jatkavat mieluummin pelin pelaamista kuin luopuvat siitä kokonaan. Huntujen kasteleminen kertoo kuitenkin, että he ovat ainakin tiettyyn pisteeseen asti valmiita rikkomaan pelin sääntöjä: sosiaalinen kontrolli ei täysin pysty hallitsemaan prosessia, jossa he etsivät totuutta.

Lopulta huomio kääntyy lukijaan ja hänen tapaansa hahmotta sukupuolisuutta. Vaikka anandamarxilaisten hunnut muuttuvatkin läpinäkyviksi, ne eivät välttämättä paljasta lukijalle niitä diskursseja, joissa sukupuoli Butlerin mukaan rakentuu. Hän pitää passiivista, diskurssia

edeltävää ruumista epäilyttävänä konstruktiona (Butler 2006, 219). Lukija tunnistaa sukupuolen diskurssiivisten vihjeiden avulla: hän yhdistää hahmojen ruumiisiin kirjailut piirteet sukupuoliin ja erottaa sukupuolet toisistaan. Ruumiin paljastumisen ironinen voima perustuu ainakin osaksi halun heteroseksualisointiin, joka organisoii feminiinisen ja maskuliinisen naispuolista ja miespuolista merkitseviksi, vastakkaisiksi ominaisuuksiksi (Butler 2006, 69). Ilman oletusta halun heteroseksuaalisuudesta ja tietynlaisesta maskuliinisuudesta, yhden anandamarxilaisen paljastuminen mieheksi lakkaisi olemasta yllättävä. Mikään tarinassa ei sinänsä rajaa halua heteroseksuaaliseksi: kätkeytyväthän anandamarxilaiset myös toisiltaan.

”...jos ette tekään” – postmoderni ironia ja tulkitsijan vastuu

Yhtäaikaisen peittämisen ja paljastamisen peli, jota anandamarxilaiset pelaavat, voidaan ymmärtää myös eräänlaiseksi postmodernismin analogiaksi. Hutcheonin mukaan postmodernismissä ideologinen ja muodollinen osallisuus sekoittuu omintakeisella tavalla kriittisyyteen. Hän kutsuu tätä postmodernismin sisä-ulkopuoliseksi (*inside-outsider*) positioksi. (Hutcheon 1992, 201.) Postmodernismi käyttää ja väärinkäyttää perinteisiä konventioita parodisesti (Hutcheon 1992, 20). Anandamarxilaiset osallistuvat hunnuilla pelattuun peliin, mutta rikkovat sen sosiaalisten normien sanelemia sääntöjä ironisesti kastelemalla hunnut. Läpinäkyväksi muuttuva huntu ei ole ainoastaan subjektin sisäisen ja ulkoisen välinen häilyvä

raja: se on myös kulttuuristen rakenteiden toisintamisen ja niiden kritisoinnin välinen epäilyttävä raja.

Tarina herättää kysymyksen postmodernismin poliittisuudesta tai sen mahdollisuudesta poliittisuuteen. Voiko se olla kriittinen hallitsevia kulttuurisia normeja kohtaan, vaikka se toimii niiden sisältä käsin? Voiko se olla yhtä aikaa hunnun sisä- ja ulkopuolella? Terry Eagleton on kritisoinut postmodernismia siitä, että se on perinyt modernismin pirstaloituneen minuuden, muttei ota siihen lainkaan etäisyyttä, vaan esittää oudot tapahtumat ja kokemukset vakavalla naamalla. Se hylkää perinteisen representaation ideologian, mutta erehtyy kuvittelemaan, että tämä tarkoittaa myös totuuden kuolemaa. Koska postmoderni taide ei usko totuuden esittämisen mahdollisuuteen, se lakkaa etsimästä totuutta ja muuttuu epäpoliittiseksi. (Eagleton 1992, 157–159.)

Anandamarxilaisten silmäniskut voidaan postmodernin poliittisessa kontekstissa tulkita kahdella, toisilleen vastakohtaisella tavalla. Ne joko viestittävät, että anandamarxilaiset näyttävät seuraavan yhteiskunnan normeja, mutta todellisuudessa kritisoiivat niitä, tai että kritiikki on näennäistä ja todellisuudessa anandamarxilaiset mukautuvat normeihin. Hutcheon asettaa vastakkain tällaisen postmodernismin poliittisen kaksoiskoodauksen ja feministien poliittisen agendan. Siinä missä feminismeillä on selkeät vastarinnan tavoitteet, postmodernismi yhtä aikaa myötäilee ja haastaa vallitsevaa kulttuuria. (Hutcheon 1995, 142.) Hän kuitenkin toteaa, että feministiset taitelijat ovat voineet tehdä ruumiin representaation politiikan

näkyväksi juuri postmodernismin keinoin: parodioimalla ja kääntämällä ennako-odotukset pääläelleen samalla pysyen taiteen konventioiden sisällä (Hutcheon 1995, 156). Vaikuttaa ilmeiseltä, että tarinaa anandamarxin tytöistä on vaikea pitää epäpoliittisena. Eivätkö anandamarxilaisten ruumiiden paljastuminen nimenomaan alleviivaa representaation politiikkaa kääntämällä lukijan odotuksen ylösalaisin? Eikö huntu muuttuessaan tarinan lopussa asusteena läpinäkyväksi tule paradoksaalisesti subjektin diskursiivisena rajana näkyväksi? Tarina ei tarjoa tyhjentävää vastausta kysymykseen omasta poliittisuudestaan, mutta kiinnittää jälleen kerran huomioon siihen, jolta vastaus mahdollisesti löytyy: tulkitsijaan.

Tarinan poliittinen häilyvyys ja ironinen perusjuonne pakottavat lukijan kiinnittämään huomion hänen omaan ideologiseen lähestymistapaansa. Hutcheonin mukaan ironia koostuu ironisen puhunnan, puhujan, tulkitsijan ja diskursiivisen tilanteen moninaisista suhteista. Se ei ole yksinkertainen koodi, jonka purkamalla tulkitsija löytää oikean totuuden. Tulkitsijalle ironia on tarkoituksellinen teko: päätelmä, että tekstistä löytyy paitsi muu kuin kirjaimellinen merkitys myös asenne niin lausuttuun kuin lausumattomaan merkitykseen. Teon alullepanija on usein tekstuaalinen tai kontekstuaalinen ristiriita. (Hutcheon 1994, 11–12.) On lopulta tulkitsijan vastuulla päättää, onko puhunta ironinen vai ei (Hutcheon 1994, 43). Tämä langettaa merkittävän vastuun lukijalle. Koska ironian nauru syntyy tulkitsijassa, kertoo se yhtä paljon hänen itseydestään kuin siitä toiseudesta, josta hän naurulla pyrkii erottautumaan. Nauru on siis merkki tulkitsijan positiosta

suhteessa tekstiin: hänen ottamastaan tai kuvittelemastaan etäisyydestä naurunalaiseen asiaan.

Onko tulkitsijan mahdollista etäännyttää itsensä anandamarxilaisten leikistä? Jos ironia on tulkitsijan tarkoituksellinen teko, mikä mahdollistaa hänen toimijuutensa siinä kulttuurisessa kentässä, jonka osa hän on? Ironian pohja katoaa, ellei tulkitsija aseta sitä yhteiskuntamme kontekstiin ja näin ollen hyväksy, että ironian piikit osuvat häneenkin. Kysymykset liittyvät Butlerin (2006, 89) pohdintaan identiteetin nurin kääntämisen mahdollisuudesta: kuinka yleensä on mahdollista kritisoida sukupuoleen liittyviä käsitteitä välttämättä niitä tuottava vallan ja diskursiivisten suhteiden matriisi? Kun anandamarxilaiset uivat altaassa, heistä jokainen valitsee itselleen roolin, subjektiposition: yksi ui ”norppaa”, toinen ”haikaraa” ja kolmas ”Särkänniemen delfiini Veraa” (R, 93). Roolit vaikuttavat humoristisilta, mutta niissä saattaa piillä tulkintastrategia, joka mahdollistaa ironisen naurun ilman, että tulkitsija kieltää oman osuutensa naurunalaiseen asiaan.³

3 Kirjoitan ”tulkitsijasta”, koska Hutcheon käyttää sitä käsitteenä ironian yhteydessä: hän puhuu ironisoijasta (*ironist*) ja tulkitsijasta (*interpreter*), jonka osuutta ironian tuottamisessa hän korostaa. Tulkitsija voi nähdä ja pyrkiä näkemään ironiaa sielläkin, missä se ei ole ironisoijan tarkoittamaa. (Ks. Hutcheon 1994, 10–12.) Pia Livia Hekanaho nimittää väitöskirjassaan *Yhden äänen muotokuvia: Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista* (2006) toimintaansa luennaksi erotuksena tulkinnasta. Hän viittaa myös Harri Kalhaan, joka teoksessaan *Tapaus Magnus Enckell* (2005) pitää tulkintaa ehdottomampana ja yksikkömuotoisempana käsitteenä kuin luentaa. (Hekanaho 2006, 17; Kalha 2005, 301.) Leena-Maija Rossi (2006, 5) ei pidä Kalhan luennan ja tulkinnan vastakkainasettelua mielekkäänä, sillä molemmat käsitteet ovat varsin joustavia. Minä

Tulkitsijan on tiedostettava kaksi asiaa: hänen positionsa on samanlainen konstruktio kuin anandamarxilaisten ottamat roolit ja hän uiskentelee samassa diskursiivisessa vedessä⁴: altaassa, josta tarkkaavainen lukija löytää niin outoutetut sukupuolisymbolit kuin silmäniskunkin (ks. R, 94). Käänteisesti voidaan ajatella, että ironian funktio on tehdä nämä asiat näkyväksi lukijalle. Korostaisin kuitenkin tulkitsijan roolia: hänen ei tule ainoastaan tiedostaa oman positionsa konstruoitua luonnetta, vaan hänen on tietoisesti valittava positio, josta käsin hän voi suhtautua kriittisesti kulttuuriin ja itseensä sen osana. Itsekriittisyyden tärkeys korostuu postmodernissa, jonka poliittinen ambivalenssi sallii sitä käytettävän toisilleen vastakkaisiin ideologisiin tarkoituksiin (ks. Hutcheon 1995, 168; Butler 1993, 125). Tulkitsijan on valmistauduttava nauramaan myös itselleen, sillä kun hän nousee anandamarxilaisten altaasta, ei hänenkään huntunsa ole yhtä peittävä kuin ennen.

pyrin ainoastaan yhdenmukaisuuteen Hutcheonin käsitteistön kanssa, en arvottamaan tulkintaa ja luentaa suhteessa toisiinsa.

4 Karina Horsti toteaa teoksessa *Etnisyys ja rasismi journalismissa* (2002), että on mahdollista kirjoittaa ”vastavirtaan” ja olla silti samassa vedessä kritiikin kohteen kanssa. Kritiikki voi päätyä uusintamaan juuri niitä rakenteita, joita se pyrkii purkamaan. (Horsti 2002, 114.) Jälkikolonialisessa kulttuurintutkimuksessa on toistuvasti kiinnitetty huomiota tähän ongelmaan (ks. esim. Lehtola 2005, 48; Löytty 2005, 12).

Yleinen uimahalli – peittävät ja paljastavat diskursit

”Anandamarxin tytöt yleisessä uimahallissa” -tarinan ironinen tulkinta tekee sukupuolen konstruoidun luonteen näkyväksi. Kyse on valitsemastani tietoisesta tulkintastrategiasta, jota olen hyödyntänyt tarkastellakseni tarinaa juuri sukupuolisuuden ja siihen liittyvien kulttuuristen normien näkökulmasta. Tarinan keskeisenä motiivina toimii anandamarxialaisten käyttämä hunttu. Se merkitsee rajaa monella tapaa: rajaa identiteetin sisäisen ja ulkoisen, sallitun ja kielletyn, mukautuvan ja kumouksellisen välillä. Se osoittaa yhtä aikaa kiellon ja halun paikan ja kertoo itsestä eristetyn toisen kaipuusta. Kun hunttu muuttuu läpinäkyväksi, kategorioiden puhtaus on mennyttä ja sukupuolen performatiivisuus tulee näkyväksi. Lopulta huomio kääntyy lukijan ontologisiin rajanvetoihin: miten hänen kategoriansa rakentuvat ja millä perustein.

Monet näkökulmat, kuten tarinan erittäin ajankohtaiset uskonnolliset konnotaatiot ovat rajautuneet tarkasteluni ulkopuolelle. Toisaalta monet muutkin tarinat *Roskassa* olisivat hedelmällisiä tutkimuskohteita sukupuolisuuden näkökulmasta. Tarinoissa sukupuoli-identiteetin rakentuminen kytkeytyy moninaisiin postmoderneihin tai posthumanistisiin identiteettidiskursseihin. Teoksen limittyvät ontologiat kyseenalaistavat vakaat identiteetit ja muuttumattomat, monoliittiset maailmat. Ruumiit muuttavat muotoaan, sulautuvat toisiinsa ja saavat koneiden tai eläimien piirteitä.

Tarinan postmoderni ambivalenssi asettaa tulkitsijan vastuuseen tulkinnastaan: ironia ei ole tekstin immanentti ominaisuus, vaan sen löytäminen on tietoinen teko. Tämä ei tietysti sulje pois tekijän ironista intentiota, mutta korostaa lukijan osuutta tekstin merkitysten luomisessa. On tulkinnallinen valinta nähdä anandamarxilaisten silmäniskut ironisina merkkeinä ja hunttu jonkinlaisena sukupuoliperformanssin vertauskuvana. Pulahdus altaaseen anandamarxilaisten kanssa suo meille tilaisuuden tarkastella, mitä diskursseissamme paljastetaan ja mitä jää peittoon. Yleinen uimahalli on tarinan näyttämönä hyvin oireellinen: tyypillisesti ihmiset eristetään kahteen erilliseen kylpyosastoon peseytymisen ajaksi, vain jotta he pääsisivät tämän jälkeen uiskentelemaan samaan altaaseen hädin tuskin mitään peittävässä, ihonmyötäisissä uima-asuissa. Tarina panee miettimään, mitä kulttuurin pohjamutiin kätkeytävät asiat paljastavat pulpahtaessaan pintaan. Minkälaista käytöstä meiltä odotetaan, mikä on kiellettyä ja miten toimintamme on sidottu konstruoitujen sukupuolten dikotomiaan? Minkälaisia huntuja yllemme puetaan ja milloin ne kastuvat läpinäkyviksi?

Lähteet

- Butler**, Judith 1993: *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York & London: Routledge.
- Butler**, Judith 2006: *Hankala sukupuoli (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990)*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Eagleton**, Terry 1992: Capitalism, Modernism and Postmodernism. Teoksessa Patricia Waugh (toim.): *Postmodernism. A Reader*. Lontoo & New York & Melbourne & Auckland: Edward Arnold, 152–159.
- Foucault**, Michel 1998: *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto. Nautintojen käyttö. Huoli itsestä (Histoire de la Sexualité I, II, III, 1976, 1984, 1984)*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Hekanaho**, Pia Livia 2006: *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Horsti**, Karina 2002: Maahanmuuttajajournalismi – välivaihe monikulttuuriseen journalismiin. Teoksessa Pentti Raittila (toim.): *Etnisyys ja rasismi journalismissa*. SJL:n Mediakriittinen julkaisusarja 6. Tampere & Helsinki: Journalismin tutkimusyksikkö, Tampereen tiedotusopin laitos ja Suomen Journalistiliitto, 109–144.
- Hutcheon**, Linda 1992: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & Lontoo: Routledge.
- Hutcheon**, Linda 1994: *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Florence (KY, USA): Routledge.
- Hutcheon**, Linda 1995: *The Politics of Postmodernism*. Lontoo & New York: Routledge.
- Kalha**, Harri 2005: *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: SKS.
- Kantokorpi**, Mervi 1997: Kymppi juksauksessa. Rosa Liksomia lukiessa. Teoksessa Mervi Kantokorpi (toim.): *Muodotonta menoa. Kirjoituksia nykykirjallisuudesta*. Helsinki: WSOY, 7–29.
- Lehtola**, Veli-Pekka 2005: Mielikuvien rajasota. Kiistoja Koltamaan ja kolonialismin maastossa. Teoksessa Olli Löytty (toim.): *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 203–223.
- Leiwo**, Liinaleena 2003: Illusiottomassa kirjallisuudessa pilkottaa valo. Eli mihin katosi pahan koulukunta. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.): *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turun yliopisto, Taiteiden tutkimuksen laitos, 101–120.
- Liksom**, Rosa [Ylävaara, Anni] 1991: *Roskaa*. Helsinki: WSOY.
- Lyytikäinen**, Pirjo 2005: Esipuhe. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen & Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.): *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: SKS, 7–23.

Löytty, Olli 2005: Johdanto: Toiseuttamista ja tilakurittomuutta. Teoksessa Olli Löytty (toim.): *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Helsinki: Gaudeamus, 7–26.

McHale, Brian 1989: *Postmodernist Fiction*. Lontoo & New York: Routledge.

Mikkonen, Kai 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.

Rossi, Leena-Maija 2006: Alaston mies, väri ja asento = homoa? = ongelma? *SQS Journal* 1/2006. [Http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/SQSRossi%20Arvostelu.pdf](http://www.helsinki.fi/jarj/sqs/SQSRossi%20Arvostelu.pdf). Luettu 20.5.2008.

Soikkeli, Markku 2003: Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.): *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Taiteiden tutkimuksen laitos. Turun yliopisto, 9–28.