

Pervo parrasvaloissa

*Queer-draamaa
Teksasista Kokkolaan*

LASSE KEKKI

TOIM. PIA LIVIA HEKANAHO & JARMO HAAPANEN



e e t o s

Pervo parrasvaloissa
Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan

Pervo parrasvaloissa
Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan

Lasse Kekki

Toimittaneet Pia Livia Hekanaho & Jarmo Haapanen



e e t o s

Vuonna 2004 perustettu Eetos on yhdistys, jonka tarkoituksena on ylläpitää, tukea ja edistää monitieteellistä ja kriittistä humanistisen alan toimintaa ja tutkimusta. Eetos-yhdistyksen toiminnallisena lähtökohtana on asettua tieteen, taiteen ja filosofian solmukohtiin.

Eetoksen e-julkaisut

- Teemu Taira ja Pasi Väliäho (toim.): *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. 2015 (nid. 2004, Eetos-julkaisuja 1).
- Teemu Taira: *Notkea uskonto*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 2).
- Karve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 3).
- Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. 2015 (nid. 2013, Eetos-julkaisuja 11).
- Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka (toim.): *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representationin jälkeen*. 2016 (nid. 2013, Eetos-julkaisuja 13).
- Teemu Taira: *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys*. 2017 (nid. 2014, Eetos-julkaisuja 14).
- Teemu Taira: *Pehmeitä kumouksia. Uskonto, media, nykyaika*. 2019 (nid. 2015, Eetos-julkaisuja 17).
- Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (toim.): *Posthumanismi*. 2020 (nid. 2014, Eetos-julkaisuja 15).
- Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Texasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen. 2023 (nid. 2010, Eetos-julkaisuja 9).
- Tuomas Martikainen ja Marja Tiilikainen (toim.): *Islam, hallinta ja turvallisuus*. 2023 (nid. 2013, Eetos-julkaisuja 12).

Eetos-julkaisuja 9
<http://www.eetos.org>

© 2010 & 2023 kirjoittajat

ISBN 978-952-7385-03-6 (PDF)
ISSN 2343-1210 (PDF)
ISBN 978-952-99461-8-1 (nid.)
ISSN 1795-3014 (nid.)

Kirjan kuvia on käytetty tieteellisessä tarkoituksessa.

Sisällys

Esipuhe	9
I Luonnoton näyttämö	13
Esittämisen ongelmat	13
Seitsemän näytelmää	18
Luonnoton teatteri	20
Homo- ja queer-teatterin tutkimusta kohti	27
Queer-katse teatteriin	31
II Pervoteatterin kulissit	39
Katsaus homoon teatterihistoriaan	39
Aika ennen toista maailmansotaa	40
Iso-Britannia ja Yhdysvallat	45
Stonewallin jälkeen	51
Teatterin homokaanonin rakentaminen	54
Suomen homo- ja lesboteatterin historiaa	60
III Queerit kyyneleet	71
Niobe	71
Terrence McNallyn Corpus Christi	80
Queerien Kuningas	88
Joshua ja Judas homoromanssina	93
Joshua eroottisena objektina	98
Halun vapauttaminen ja vangitseminen	101

Keskilänsi on vaarallinen paikka:	
Matthew Shepard ja The Laramie Project	105
Reportterin silmä	107
Moisés Kaufmanin Laramie-projekti	112
No Tears for Queers	116
Queer Matt	121
Naapurin pojasta Kristus-hahmoksi	125
Queerit kyyneleet	130
Queer Laramie	133
Pervolapsi – tyttöpoika	137
 IV Kadotettu pervoaika	 151
Pervoa ja groteskia	151
Pervoteatterin taltuttaminen	152
Phyllis Nagyn Weldon Rising	159
Miten esittää homoja ja lesboja?	162
Normalisoituva miljö	168
Menneisyys ja homonostalgia	170
Tapettu Jimmy	174
Häpeä	177
Nouseminen	180
”Nothing matters” – Philip Ridley’n Vincent River	182
Kaappipuhetta	185
Liittoutumisia	187
Teinihomo Davey	192
Rikos	196
Tunnustuksesta todistukseen	198
 V Rakkausleikkejä	 211
Kun rakkaus sattuu	211
Uusbrutalistit	214
Cleansed – puhtaat sielut, puhtaat ruumiit	217
Anaalinen kauhu	221
Ristiinpuettu sukupuoli	225

Eläköön puukko!	230
Suomalainen rakkausleikki	232
Perhe on paras	238
 VI Pervo parrasvaloissa	249
Queer-draamaa ja pervoa teatteria	249
Performatiivisuus ja draama	252
Kokkola on kueeri – Leea Klemolan Kokkola	259
Naismaskuliininen Marja-Terttu	265
Marja-Tertun rakkaus	273
Kokkolan homososiaalinen yhteisö:	
Onni on iso ja hetki täysi	280
Hyperbolan täyttymys: Marja-Terttu hylkeenä	286
 VII Queer-draama ja ajallisuuden paradoksi	293
Homosta pervoon draamaan	293
Ajallisuuden paradoksi	295
 Kuvaluettelo	299
Lähteet	301
Asiasanat	317

Kohti parrasvalojen pervoja

Lasse Kekin teos *Pervo parrasvaloissa* tutkii teatterin ja esityksellisyyden pervoutta, pervon hahmon teatterissa saamia merkityksiä sekä paikantuu metodisesti pervotutkimuksen kentälle. *Pervo parrasvaloissa* pyrkii vastaamaan koko teoksen kattavaan kysymykseen: millainen on queer-teoriaa toteuttava *pervokatse* teatterin tutkimuksen lähtökohtana ja minkälaisen kuvan se tarjoaa draaman taiteesta ja maailmasta teatterin ulkopuolellakin? Teoksessaan Lasse tarkastelee siksi erityisesti homomiehen teatterilista representaatiota viime vuosina ja vuosikymmeninä sekä tämän representaation pervouttamisen keinoja ja mahdollisuuksia brittiläisessä, yhdysvaltalaisessa ja suomalaisessa nykydraamassa. Näiden representaatioiden aukkojen ja halkeamien kautta päästään tarkastelemaan pervoutta nykydraamassa – sitä, millä tavoin pervoksi määrittyvä draama poikkeaa sitä edeltäneestä kunniallisuutta, kaapista ulostuloa ja identiteettipolitiikkaa painottaneesta homoteatterista. Pervoa tutkimusmatkaa tehdään kirjassa homofobisesta Keskilänneestä helteisen New Yorkin lihanpakkausalueelle, Lontoon East Endin lähioön ja lopulta jopa Leski-Peltosen kotisohvalle. *Pervon parrasvaloissa* huipentaa sen kuudes luku, jossa Lasse analysoi Leea Klemolan näytelmää *Kokkola* (2004) sekä hyperbolisen esittämisen pervoa teatterillisuutta. *Kokkolassa* parrasvaloihin astelevat Nice-baarin 60-vuotias portsari Marja-Terttu Zeppelin ja muut keskipohjalaiset pervohenkilöt.

Pervoa ei kuitenkaan ole vain tämän kirjan teema ja näkökulma, vaan myös teoksen vaiheet ideasta käsikirjoitukseksi ja viimein valmiiksi kirjaksi ovat aiheeseen ja käsittelytapaan sopivasti eriskummalliset – pervot. Tämä kirja, *Pervo parrasvaloissa*, on dosentti Lasse Kekin Suomen Akatemian rahoittaman tutkijatohtorikauden keskeisin julkaisu. Marraskuussa 2006 Lasse katosi konferenssimatkallaan Kairossa. Käsikirjoitus oli valmis, sen kaikki luvut argumentteineen olivat paikoillaan, samoin kirjallisuusluetelo. Kokonaisuus oli kuitenkin vielä vailla viimeistä silausta, ja teksti kaipasi kielellistä hiontaa ja selkiytystä. Tämän viimeistelyn otimme toimittajina tehtäväksemme. Olimme lukeneet Lassen käsikirjoitusta sen eri vaiheissa kommentoiden käsikirjoituksen argumentaatiota, kieltä ja rakennetta, joten käsikirjoitus ja Lassen mietteet olivat meille tuttuja.

Aloittaessamme toimitustyötämme pohdimme, minkä tyyppistä teosta olimme Lassen käsikirjoituksesta työstämässä. Olimmeko tuottamassa kriittistä editiota, johon merkitsisimme näkyviin kaikki kohdat, joissa toimittajina olemme lisänneet jotakin käsikirjoitukseen, poistaneet siitä jotakin, muokanneet tai selkiyttäneet tekstiä? Totesimme pian, ettei toimittajien hiontatyön ja alkuperäisen käsikirjoituksen erojen merkitseminen näkyviin ollut tässä tapauksessa realistinen hanke: olemme joutuneet hiomaan kieltä, rakenteita ja asioiden esitystapaa kaikkialla käsikirjoituksessa. Olemme kirjoittaneet virkkeitä uudestaan, selkiyttäneet niitä ja korjanneet kieltä kovinkin ottein – huolehtien samalla siitä, että välitämme parhaamme mukaan alkuperäisten virkkeiden ajatukset. Joissakin kohdin olemme myös joutuneet tekemään päätöksiä, minne sijoittaa jokin kappale tai tarkentava kommentti, joiden paikat vaihtelivat käsikirjoituksen eri versioissa. Lause lauseelta olemme muokanneet tekstiä sujuvammaksi ja helpommin lukijalle avautuvaksi – pitäen samalla päämääränämme Lassen ajattelun tuomista lukijan ulottuville. Samalla olemme pysytelleet mahdollisimman uskollisina myös Lassen nautittavalle ilmaisutyyliille. Siksi me kaikki kolme olemme painaneet kädenjälkemme lopulliseen teokseen.

Tarkka lukija pannee pian merkille senkin, että tekstissä viitataan esityksiin, teoksiin ja tapahtumiin, jotka ovat ilmaantuneet maailmaan paljonkin vuoden 2006 jälkeen. Teoreettisesti *Pervo parrasvaloissa* -teoksen käsikirjoitus osoittautui jopa yllättävän ajankohtaiseksi, mutta yhtä ja toista on silti ehtinyt tapahtua näyttämöillä. Samoin uusia, tämän teoksen aihepiiriin kannalta ohittamattomia tekstejä on ilmestynyt. Otimme toimitustyömme ohjenuoraksi pyrkimyksen tuottaa ensisijaisesti ajantasaista tutkimuskirjallisuutta, jolloin teos palvelisi mahdollisimman hyvin alan tutkijoita, opiskelijoita sekä kaikkia teatterin ja pervouden suhteista kiinnostuneita. Tästä syystä emme tyytyneet vain päivittämään esitystietoja, vaan olemme lisänneet tekstiin ja lähdeluetteloon *Pervo parrasvaloissa* -teoksen teeman ja käsittelytavan kannalta olennaiseksi tulkitsemaamme aineistoa – sellaista aineistoa, jonka kohdalla ajattelimme: tämän Lassekin ottaisi mukaan. Historiallisen muistomerkin sijasta pyrkimyksemme on ollut toimittaa teos, joka kuluu kaikkien aiheesta kiinnostuneiden käsissä ja joka tarjoaa lukijalleen tietoa mahdollisesta jatkolukemistosta.

Olemme pitäneet kiinni Lassen käsikirjoitukseensa omaksumasta käytännöstä, jossa näytelmiin, joista on julkaistu suomenkielinen käännös, viitataan niiden suomenkielisillä nimillä. Sen sijaan suomentamattomista näytelmistä käytetään niiden alkukielistä nimeä. Olemme myös hioneet ja tarkentaneet viitteitä ja jopa kirjoittaneet niitä lisää kohtiin, joissa ajattelimme lukijan hyötyvän esimerkiksi selityksistä Englannin renessanssi- tai restauraatioajan teatterin konventioista. Me toimittajat vastaamme myös teoksen kuvatoimituksesta ja asiasanojen valinnasta. Kaikki kuvat ovat meidän valitsemiamme ja olemme myös laatineet kuvatekstit. Käsitteitä queer ja pervo pyrimme käyttämään tavalla, jota Lasse itsekin suosi: queer ja pervo ovat synonyymisiä, mutta queer on sävyltään virallisempi ja etäännyttävämpi. Pervoa käytämme erityisen mielellämme ilmaisemaan sen kotoutumista kieleemme, ajattelumme ja elämämme näyttämöille, siksi pervo painottuu erityisesti teoksen loppupuolella puhuttaessa suomalaisesta nyky-

draamasta. Pervo-termin käytössä kuulumme siis Lassen kanssa samaan turkulaiseen koulukuntaan.

Haluamme kiittää Koneen Säätiötä apurahasta, jonka turvin viimeistelimme käsikirjoituksen julkaisuvalmiuteen. Kiitämme myös hankkeeseemme innostuneesti suhtautuneita ja meitä suosituksillaan auttaneita kirjallisuuden- ja teatterintutkimuksen vaikuttajia professori Pirjo Ahokasta, professori Hanna Suutelaa sekä hankettamme Teatterimuseon johtajan arvovallalla tukenutta ja suositellutta Hanna-Leena Helavuorta. Hanna Suutelalta saimme myös arvokkaita ja tarkkanäköisiä kommentteja toimitustyöemme puolivälissä, kun haimme teokselle selkeintä mahdollista kieliasua ja parasta tapaa päivittää ne tiedot, jotka päivittämistä kaipaivat. Kiitämme myös kaikkia meille kuva-aineistoa toimittaneita avuliaita tahoja niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Haluamme kiittää myös Kaisa Ilmosta, joka on ollut meille korvaamattomana tukena hankkeen eri vaiheissa. Kiitämme lämpimästi Kaija Näres-Kekkiä ja Tero Kekkiä luottamuksesta toimittajia kohtaan. Aivan erityisesti haluamme kiittää Juha Sillanpäästä hyvästä seurasta, ystävyydestä ja kaikesta tuesta.

Kiitämme Eetos ry:n hallitusta, joka päätti ottaa *Pervon parasvaloissa* kustannusohjelmaansa. Sopivampaa kustantajaa ei tälle kirjalle olisi voinut löytyä, sillä kuuluuhan Lasse itse Eetoksen perustajajäseniin. Erityisesti haluamme kiittää ilostuttavan sujuvasta yhteistyöstä yhteyshenkilöämme Eetos ry:n varapuheenjohtajaa Katve-Kaisa Kontturia, oikolukijaamme Petri Rautiaista sekä taitajaamme Päivi Valotietä, jonka asiantuntemuksesta on ollut korvaamatonta apua meille kirjan viimeistelyssä.

Helsingissä ja Turussa syyskuussa 2010
Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen

Esittämisen ongelmat

Merkittävät Englannin renessanssiajan näytelmäkirjailijataiturit, William Shakespeare ja Christopher Marlowe, syntyivät molemmat vuonna 1564. Anakronistista ilmaisua käyttäen voidaan sanoa, että vuosi oli varsin merkittävä myös homo- ja lesboteatterin kannalta.¹ Kyseiset näytelmäkirjailijat olivat tietenkin tietämättömiä siitä, että juuri heistä tulisi ”pervoteatterin” historioinnin varhaisia kulmakiviä. Heidän aikanaan elettiin sodomian synnin varjossa, eikä edes koko termiä homoseksuaalisuus ollut tuolloin olemassa. Shakespeare ja Marlowe eivät siis voineet olla homoja eivätkä myöskään kirjoittaa homodraamoja. Tosin samasta syystä he eivät voineet olla myöskään heteronäytelmien kirjoittajia, sillä heteroseksuaalisuuskin oli tuolloin tuntematon käsite.² Nyttemmin Shakespearen komedioiden moninkertaiset ristiinpukeutukset kuuluvat seksuaalisuuden ja sukupuolen tutkimuksen keskiöön eikä sellaisten henkilöhahmojen kuin *Venetsian kauppiaan* Antonion halun kohde, nuori herra Bassanio, jää kenellekään epäselväksi. Marlowen tragedia *Edvard II* taas on noussut kuolematomien ”homoklassikoiden” joukkoon, sillä teos näyttämöllistää sangen konstailematta Edvard-kuninkaan julman kohtalon tämän syöksyessä tuhoon miespuolisen rakastajansa, Gavestonin, takia.

Tämä kirja, *Pervo parrasvaloissa*, ei käsittele renessanssiteatteria, vaikka siihen useaan otteeseen palataankin, vaan nykydraaman homo- ja queer-representaatioita. Mitä näillä termeillä – homo,

queer tai sen suomenkielinen vastine pervo³ – sitten oikein tarkoitetaan? Homolla tarkoitetaan suomen kielessä lähinnä homoseksuaalista miestä ja lesbolla homoseksuaalista naista. Tässä suomen kieli eroaa englannista, jossa sana *gay* voi periaatteessa tarkoittaa sekä homomiestä että lesbonaista vaikkakin yleisesti lesbosta käytetään nimitystä *lesbian* ja homomiehestä *gay man*. Tässä kirjassa homo merkitsee siis homoseksuaaliseen identiteettiin paikantuvaa miestä ja vastaavasti lesbo homoseksuaaliseen identiteettiin paikantuvaa naista. Queer ja suomenkielinen pervo merkitsevät taas tiettyyn identiteettiin paikantuvan identiteettikäsitteen ylittävää tai siihen sopeutumaton henkilöä, jonka toiminta, eleet, puheet ja liikkeet horjuttavat normaalin ajatukseen ankkuroituvaa seksuaali- ja sukupuolikulttuuria. Voidaan myös sanoa, että jo pelkkä pervon olemassaolo tai läsnäolo horjuttaa normaaliksi luettua heteroseksuaalista kulttuuria. Tässä kirjassa käytän queeria ja pervoa rinnakkain tavalla, josta on tullut varsin yleinen käytäntö suomalaisessa pervotutkimuksessa. Hieman painokkaammin tosin viljelen queerin suomalaista ja suomalaistunutta versiota pervo, koska pidän siitä kovasti.

Kun otamme nämä käsitteet lähtökohdaksi, Shakespearen tai Marlowen ”homohahmot” eivät esitäkään homoja vaan sodomiitteja – siis eräänlaisia aikansa pervoja. Sen sijaan tässä kirjassa analysoitavasta nykydraamasta erityisesti amerikkalaisten näytelmien, Terrence McNallyn *Corpus Christin* (1998) ja Moisés Kaufmanin *The Laramie Projectin* (2000) homoseksuaalisuutta kuvaavat maailmat ankkuroituvat selkeästi homoidentiteettiin (*gay male identity*) ja sen taustalla olevaan 1960-luvun lopulla alkunsa saaneeseen identiteettipolitiikkaan. Huomattavasti kompleksisempi on kirjan neljännen luvun näytelmien, amerikkalais-brittiläisen Phyllis Naggyn *Weldon Risingin* (1992) ja brittiläisen Philip Ridleyn *Vincent Riverin* (2000), esittämä maailma. Näiden näytelmien homohenkilöiden identiteetti ei palaudu nyt perinteiseksi koetun mutta aikanaan radikaaliksi mielletyn identiteettipolitiikan mukaiseen homoidentiteettiin, vaan näytelmien homot toimivat maailmassa,

jossa yksilö kääntyy itseensä sulkien pois ympäröivän maailman.⁴ Viidennessä luvussa, jossa yhdistetään brittiläisen Sarah Kanen näytelmän *Cleansed* (1998) ja suomalaisen Pentti Halosen *Rakkausleikin* (2002) analyysit saman kokonaisuuden alle, homoiden-titeetti saa sisältönsä suljetussa tilassa koettujen ihmissuhteiden kautta. Näytelmät kuvaavat tilannetta, jossa käsittämätön sidonnaisuus toiseen pervouttaa sekä itsessään jo problemaattista rakkauden ideologiaa että siihen sitoutuvia homohenkilöitä. Kanen ja Halosen groteskeissa näytelmissä tarkastellaankin juuri halun, ruumiin ja homoseksuaalisuuden monimutkaisia kysymyksiä.

Pervo parrasvaloissa -kirjan päättää luku, jossa käsittelen Leea Klemolan näytelmää *Kokkola* (2004). Suomessa juhlistu ja palkittu *Kokkola* kuvaa pervoa maailmaa. Tätä anarkistista seksuaalisuuden ja sukupuolen kategorioita horjuttavaa näytelmää hallitsevat erikoiset sukupuolen, seksuaalisuuden ja halun yhdistelmät, jotka eivät näytä palautuvan mihinkään konventionaaliseen skenaarioon – ei ymmärrettävään homo- tai lesboidentiteettiin eikä homo- tai lesbopolitiikkaan.

Tarkastelen siis *Pervo parrasvaloissa* -teoksessa sitä, *miten* homo- tai queer-henkilöt *esitetään* amerikkalaisessa, brittiläisessä ja suomalaisessa nykydraamassa. Tutkimuksellinen painopisteeni onkin juuri sanoissa *miten* ja *esittää*. Teatteri ilmiönä, taiteena ja instituutiona sopiikin tämän kysymyksen esittämisen kontekstiksi erinomaisesti, sillä kuten arvovaltainen teatterintutkija J. L. Styan aikoinaan totesi, teatterin merkityksiä ei käsitetä läsnä oleviksi vaan tuotetuiksi.⁵ En siis ole kiinnostunut siitä, mitä homo, lesbo tai queer olemuksellisesti olisivat, vaan siitä, miten homoihin, lesboihin ja pervoihin liitetyt merkitykset tuotetaan ja miten ne draamakirjallisuudessa ja näyttämöllä *representoidaan*.

Teatteriin olennaisesti kuuluva representaatio on kuitenkin monisäikeinen käsite. Siksi onkin paikallaan aluksi selvittää, mitä käsitteellä tarkoitetaan. Draamassa ja näyttämöllä jäljitellään toimintaa, joka usein koetaan juuri ”todellisen” elämän esittämiseksi. Teatterin historiassa jäljittelyyn on suhtauduttu milloin ongelmat-

tomasti, milloin ongelmallisesti riippuen lähinnä siitä, hyväksytäänkö ”todellisuuden” jäljittelyn mahdollisuus ylipäätään. Suurin osa länsimaisesta teatteriperinteestä pohjaa suoraan tai välillisesti aristoteliseen käsitykseen draamasta. Niinpä draaman historiaan kuuluu ajatus teatterista paikkana, jossa todellisuutta pystytään tarkastelemaan tavalla, joka ei ole muualla mahdollista. Toisin sanoen näkemällä jäljittelyä me ymmärrämme todellisuudesta, elämästä, jotain arkiymmärrystä syvempää. Jotta tähän syvempään ymmärrykseen päästäisiin, tulee representaation tapahtua kulttuurisen käsitteistömme sisällä. Kuten amerikkalainen teatterintutkija Michal Kobialka kirjoittaa, representaatio on tällöin ”lupaus performatiivisesta aktista, mikä merkitsee, että lupauksen antava subjekti ymmärtää tai tuntee ongelman tai tekstin. Samalla tämä edellyttää, että täyttääkseen lupauksensa subjekti ryhtyy konvention tai ryhmän ja sitä säätelevän järjestelmien edustajaksi.”⁶

Homojen ja lesbojen kohdalla tällainen arkiymmärrystä syvennävä representaation käsite merkitsisi sitä, että näyttämöltä voisimme hakea syvempiä vastauksia sellaisiin kysymyksiin kuin, mitä on olla homo tai lesbo sekä miten homot ja lesbot elävät, toimivat ja kokevat. Katsoja voi siis luoda elämyksellisen katseensa näyttämöllä esitettyyn homojen ja lesbojen elämään ja samalla hän voi miettiä, onko tuo elämä kuvattu todenmukaisesti ja mitä tuo kuvaus hänelle merkitsee. Hän voi mahdollisesti myös olla pitämättä esityksestä, jos se vaikuttaa epäoikeudenmukaiselta tai vääristelysti kuvatulta.

Vaikka tällainen representaation vaatimus on pitkään domonoinut – ja dominoi yhä – homo- ja lesbodraaman tarkastelussa ja käsitteellistämisessä, on helppo huomata, että se on naiivi, kuten seuraavassa luvussa osoitankin. ”Käytäntöjen visuaalisen ja sosiaalisen representaation metapoliittisen järjestämisen ohjelma ei kuitenkaan ole koskaan ollut vakaa,” Kobialka kirjoittaa.⁷ Hän tarkoittaa väitteellään sitä, ettei esityksissä tai teksteissä ole yhtä ja kaikille yhtäläistä representaation mallia, eikä niitä ole tuottanut edes yhdenlaisen representaation ajatus, vaikka siihen olisikin

pyritty. Usko yhtäläiseen representaatioon olisi lähinnä sama asia kuin esityksen sitominen jonkinlaiseen läsnäolon metafysiikkaan.⁸ On myös muistettava, kuten elokuvatutkija Anu Koivunen on todennut oman Niskavuori-tutkimuksensa teoreettisia vaiheita esitellessään, ettei ole välttämättä mielekästä tutkia, miten sukupuoli representoidaan elokuvissa, vaan tutkia miten sukupuoli on *aina-jo*-representaatioiden kyllästämä.⁹ Koivusen huomion mukaisesti painotan, että homous/pervous on *aina-jo*-representaatio ennen kuin se edes näyttämölistetään. Toisin sanoen uudetkin homoseksuaalisuutta kuvaavat esitykset määritellään helposti niiden toteuttajien aikeista riippumatta saman ja usein stereotyyppisesti rakentuneen järjestelmän mukaisesti. Feministinen performanssitutkija Peggy Phelan onkin todennut, että kuva tai esitys todellisuuden representaationa on aina jo osaksi fantasmaattinen.¹⁰ Tähän *aina-jo*-valmiina olevaan representaatioon ovat aina vaikuttaneet ideologian, vallan, kulttuurin ja ajattelutapojen välisten suhteiden monet vaihdokset ja muutokset. Juuri näitä asioita teatterihistorian tulisi tutkia.¹¹ Tämä on myös oma lähtökohtani tässä kirjassa.

Pyrin ristiinlukemaan ideologioiden, kulttuurien ja ajattelutapojen muokkaamia homoseksuaalisuuden representaatioita seitsemässä nykynäytelmässä. Tarkastelen sitä, miten nämä homoseksuaalisuuden representaatiot näyttämölistyvät, kehittyvät, särkyvät, tulevat torjutuiksi, kuolevat, kapinoivat tai muuttuvat käsittämättömiksi. Erityisesti minua kiinnostaa se, miten toiseus tuotetaan näytelmissä. Toiseudella tarkoitan juuri pervoutta. Homoseksuaalisuuden representointi ei merkitse samaa kuin pervouden representointi, vaan pervouden representointi tapahtuu, kun homoseksuaalisuuden representaatio alkaa särkyä juuri vallan, ideologioiden ja ajattelutapojen epävakauden johdosta. Särkyminen mahdollistuu siksi, että representaatio välittää aina enemmän kuin aikoo, eikä se ole koskaan totalisoivaa.¹² Phelanin mukaan juuri representaation välittämä ylijäämä mahdollistaa representaatioiden moninkertaiset ja vastustavat luennat. Ylijäämän lisäksi representaatio tuottaa halkeamia ja aukkoja eli se epäonnistuu yrityksessään tuottaa täy-

dellinen reproduktio kuvaamastaan kohteesta. Homojen ja lesbojen esittämisessä nykykulttuuri on mielenkiintoisessa tilanteessa. Mitä enemmän se pyrkii kehystämään uusia ja yhä uusia kuvia aiemmin representoimattomista toiseuksista, sitä enemmän se samalla luo uusia tapoja nimetä ja siten hallita toiseuden kuvauksia ja esityksiä.¹³ Homoseksuaalisuuden representaatiot tuottavat siis kuitenkin aina aukkoja ja halkeamia, joissa nämä representaatiot sortuvat, epäonnistuvat tai muuttuvat käsittämättömiksi. Tämä avaa tien pervouden tarkastelulle nykydraamassa.

Seitsemän näytelmää

Ensimmäisissä näytelmissä, joita analysoin, representaatioihin liittyvä epävakaa valta ja ideologia on helposti paikannettavissa yhteiskuntaan ja ympäröivään yhteisöön. Nämä näytelmät, Terrence McNallyn *Corpus Christi*, Moisés Kaufmanin *The Laramie Project*, Phyllis Nagyn *Weldon Rising* ja Philip Ridley'n *Vincent River* ovat luonteeltaan mitä selvimmin yhteiskunnallisia näytelmiä. Tämän jälkeen käsittelen teoksia, joissa valta ja ideologia kumpuavat teatteriperinteen sisältä sekä homoseksuaalisuuden patologisoinnin historiasta. Sarah Kanen *Cleansed-* ja Pentti Halosen *Rakkausleikki*-näytelmissä representaatioiden suhdetta valtaan ja ideologioihin onkin kiinnostavaa tutkia, koska näytelmissä ei tunnu olevan ulkopuolista valtaideologiaa ja teokset näyttävät käpertyvän itseensä. Viimeiseksi tarkastelen Leea Klemolan *Kokkola*-näytelmää, jossa representaatio ilmenee hyperbolisena niin suhteessa sen tuottavaan aikaan kuin näytelmän tyyliinkin.

Kirjan nimi, *Pervo parrasvaloissa*, on yhtäältä ironinen ja leikkisä, mutta toisaalta myös surullinen ja häivähdyksenomainen. Uuden vuosituhannen taitetta on usein sanottu queeriksi aikakaudeksi: homot ja lesbot ovat päässeet parrasvaloihin. Uuden vuosituhannen ensimmäisellä vuosikymmenellä puhuttiin ja puhutaan vieläkin suorastaan queer-buumista, jota ylläpitää mediamaailma

mainoksineen, musiikkivideoineen ja ennen kaikkea queer-tv:n avulla: *Queer as Folk*, *Will & Grace*, *Sillä silmällä*, *Täysosuma*, *Sekaisin Miriamista*, *L-koodi* jne.¹⁴ Yhteiskunnallisesti homot ja lesbot ovat saavuttaneet länsimaissa yhteiskunnissa varsin legitiimin aseman ja niinpä useissa Euroopan maissa sekä monissa Yhdysvaltojen osavaltioissa voidaan juhlia homohäitä tai puida eri hedelmöitysmenetelmien paremmuutta lesbo- ja homoparien perheellisäystä silmällä pitäen. Tässä kirjassa tarkastelemieni näytelmien homot eivät kuitenkaan suunnittele vauvan hankkimista eivätkä pääse sen paremmin parrasvaloihinkaan. Tai jos pääsevät, on huomio vain hetkellistä.

Pervo, joka tässä kirjassa halajaa näyttämöiden parrasvaloihin, saa pervon kohtalon. Parrasvalojen sijaan näytelmien homot tapeetaan, silvotaan tai heidät esitetään muuten groteskeina hahmoina. Kirjassa analysoitavien näytelmien homoseksuaalisuus/queerius/pervous näyttäytyy aina historiallisesti aikaan ja paikkaan sidotuna. Tämä identiteettien historiallisuus merkitsee samalla, että homoidentiteetit ovat monimerkityksellisiä, kerroksellisia ja itsessään ristiriitaisia. Vaikka on totta, ettei ole olemassa positiivista jatkumoa kohti vapautuvaa homoidentiteettiä, olisi kuitenkin surullista olla ”luomatta” kuvaa pervouden potentiaalisesta muutosvoimasta. Sen vuoksi päätän tämän kirjan lukuun Leea Klemolan näytelmästä *Kokkola*, jossa lopulta on yksi pervo, joka on ja pysyy parrasvaloissa näytelmän alusta hamaan loppuun asti. Hän on Marja-Terttu Zeppelin, 60-vuotias Nice-baarin portsari, jonka queer-potentiaali säilyy äärimmäisissäkin olosuhteissa: niin humalassa, goretex-haalareissa kuin hylkeenäkin.

Klemolan *Kokkolan* nostaminen esimerkilliseksi queer-näytelmäksi – suorastaan käännekohtaksi suomalaisen homo-, lesbo- ja queer-teatterin lyhyessä historiassa – ei silti tarkoita sitä, että McNallyn, Kaufmanin, Nagyn, Ridleyn, Kanen tai Halosen näytelmät olisivat itsetuhoisia, itseänsä vihaavia, homofobisia tai läpeensä pessimistisiä teoksia. Päinvastoin heidän näytelmänsä kuvaavat äärimmäisen tarkasti seksuaalisuuden, sukupuolen ja toi-

seuden representaatioita uuden vuosituhanneen vaihteen molemmin puolin. Ne kuvaavat häpeilemättä sitä, miten homoseksuaalisuus asettuu yhteiskuntaa jäsentäväksi seikaksi ja miten kompleksinen, ristiriitainen ja raju homoseksuaalisuuden asema yhteiskunnassa voi olla huolimatta siitä, että queeriudesta on osaltaan tehty uuden vuosituhanneen trendikkyuden merkki. Tämän kirjan rujut perovot kertovat ihan jostain muusta kuin trendikkyydestä. He ovat trendikkyytteen kelpaamattomia mallikelvottomia olioita, mutta mikäpä sopisi paremmin näiden luonnottomien luontokappaleiden esittämiseen kuin teatteri – tuo ihmisluontoa luonnollisesti kuvaava luonnoton taidemuoto.

Luonnoton teatteri

Jotta homoseksuaalisuuden, luonnottomuuden, toiseuden ja esittämisen syvä yhteenkietoutuneisuus tulee ymmärretyksi, on palatava kuitenkin jälleen alkuun, renessanssiin, Marloween ja Shakespearen. Marlowen jo mainittu tragedia *Edvard II* valmistui vuonna 1592, ja useat tutkijat katsovat sen olleen Marlowen viimeinen näytelmä¹⁵ ennen hänen dramaattista kuolemaansa. Hän sai seuraavana vuonna surmansa kapakkatappelussa groteskillä tavalla. Kymmenen vuotta *Edvard II* jälkeen näyttämölle ilmaantui nykyisin huomattavasti tunnetumpi tragedia, Shakespearen *Hamlet*. Tragedian ensimmäinen painettu versio, Quarto I (Q1), ilmestyi vuonna 1603, joskin tragedia kirjoitettiin vuosien 1599–1601 välisenä aikana.¹⁶ Marlowen tragediaa *Edvard II* ja Shakespearen *Hamletia* yhdistää eräs teatterihistorian kannalta kiinnostava asia: molemmissa tragedioissa nimittäin paljastetaan, miten näytelmä tai näytös toivottiin tuona aikana esitettävän. Toisin sanoen niissä kuvaillaan näytelmää näytelmässä. Tällainen upotustekniikka, *mise en abyme*, korostaa näytelmien näytelmällisyyttä eli niiden metateatterillista luonnetta. *Hamletissa* itse prinssi saa teatteriohjaajan aseman johdatellessaan näyttelijäseuruetta teatterikielen

saloihin. Näyttelijäseurueen vakavana tarkoituksena on esittää hoville Wienissä tapahtuneesta herttua Gonzagon murhasta kertovaa näytelmää *Hiirenloukku*, joka tosiasiaa kuvaakin salakavalasti Hamletin isän, kuninkaan murhan. Hamletin ohjeet näyttelijäseurueelle kuuluvat näyttelijätyön historioinnin peruslukemistoon. Ohjeita pidetään usein jopa avaimena renessanssiteatterin näyttelijätyön menetelmiin ja konventioihin. Siten Hamletista tulee yksi teatterihistorian varhaisemmista tunnetuista ”teatteriohjaajista”.

Hamletin ohjeet korostavat, miten näyttelijöiden tulee olla näytellessään luonnollisia ja eleissään kohtuullisia. Nämä ohjeensa Hamlet lainaa itse asiassa roomalaisen reettorin Ciceron määritelmästä, jonka mukaan komedia on elämän imitaatiota, tapojen peili ja totuuden kuva (*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*)¹⁷:

HAMLET: Esittäkää tämä puhe niin kuin minä sen teille lausuin, antakaa sen tulla ripeästi kieleltänne; mutta jos saarnaatte sitä, niin kuin monet teistä näyttelijöistä tekevät, niin yhtä hyvin kuulisin palovartijan huutavan säkeitäni julki. Älkää myöskään liiaksi huitoko ilmaa käsillänne, – näinikään, – vaan tehkää kaikki hillitysti; sillä intohimonkin virrassa, myrskyssä ja, niin sanoakseni, pyörteessä teidän tulee noudattaa ja osoittaa kohtuutta, joka tekee sen miellyttäväksi. Oh, sydäntäni vihlaisee, kun kuulen tuollaisen karkean, peruukkipäisen riiviön repivän intohimon riekaleiksi, halkaistakseen korvat permantorahvaalta, joka enimmältä osalta ei tajua muuta kuin tolkuttomia elenäytöksiä ja meteliä.

[---]

Oh, on näyttelijöitä, joiden esitystä olen itse katsellut ja kuullut muiden kiittävän, jopa ylenpalttisesti, jotka – pilkkaamatta sanoen – eivät puhuneet kristittyjen lailla eivätkä kävelleet kuin kristityt, pakanat tai yleensä ihmiset, vaan pöyhistelevät ja mylvivät niin, että luulin luonnon päiväläisen tehneen ihmisiä ja tehneen työnsä tökerösti; niin inhoittavasti he jäljittelevät ihmisyyttä. (H, 89–90)¹⁸

Hamletin ohjeissa varoittavina esimerkkeinä ovat siis ylenpalttiset ja suorastaan luonnottomat näyttelijät. Ylitsevuotavan liioitteleva näyttelijä tai mitäänsanomattoman vaisu ilmaisu ovat Hamletille kauhistus ja häpeäksi teatteritaiteelle.¹⁹ Hamletin sinänsä viisaat ohjeet herättävät kuitenkin kysymyksiä: Minkälaiseen katsojakokemukseen hän ohjeensa perustaa? Minkälaista teatteria Hamlet onkaan nähnyt? Mitkä olivat ne esitykset, joissa peruukkipäiset riiviöt (*robustious periwig-pated fellow*) repivät intohimon aivan riekaleiksi eivätkä näyttelijät kävelleet kuin ihmiset, vaan pöyhistellessä ja mylvien (*strutted and bellowed*) inhottavasti jäljittelivät ihmisyyttä? Miksi teatteriohjaaja Hamlet oli niin huolissaan luonnottomuudesta, joka näytti piinaavan hänen näkemäänsä renessanssiteatteria? Vastaus saattaa olla yksinkertainen. Ehkä Hamlet oli nähnyt paljon teatteriesityksiä, joissa näyttelijöiden ”ihmisyyden ja luonnollisuuden jäljittely” oli romahtanut. Varsinkin kun otetaan huomioon, että Hamlet puhuu oikeastaan sellaisesta teatterista, jossa ”luonnollisesti” nuoret pojat esittävät kaikki naisroolit – tätä mitenkään luonnottomana pitämättä. Hamletin oli täytynyt nähdä teatteria, joka ihmisyyden jäljittelysään on ollut todella shokeeraavaa. Ehkä Hamlet oli nähnyt Marlowen tragedian *Edvard II*.

Myös Marlowen tragediasta löytyy teatteriohjaaja ja kuvailu näytelmästä näytelmässä. Kuningas Edvard II:n suosikki ja rakastettu, korkeammalle kurottava alempisäätyinen Gaveston, suunnittelee nimittäin italialaisia naamiohuveja²⁰ kuninkaansa iloksi:

GAVESTON: [---] Minä tarvitsen riehakkaita runoilijoita,
miellyttäviä sanataitureita.
Muusikoita, jotka jousiensa kosketuksella
taivuttavat kuninkaani siten, miten haluan.
Musiikki ja runous ovat hänen ilonsa;
sen tähden järjestän italialaiset naamiohuvit yöllä;
ihania puheita, komedioita ja miellyttäviä näytöksiä;
ja päivällä hänen kulkiessaan ulkona
ovat paasipoikani puetut kuin metsän nymfit,

palvelijani käyskentelevät kuin satyyrit tanhuvilla,
tanssivat pukinsorkillaan vanhoja tansseja.
Ja joskus nähdään ihana poika Dianan hahmossa
kimaltelevin hiuksin veden virratessa,
helmiäiskruunut paljailla käsivarsillaan,
ja voimakkaissa käsissään oliivipuu,
peittämässä ne paikat, joita miehet halajavat nähdä.
Ja kylvetettäköön hänet lähteessä, ja siellä, aivan vieressä,
eräs kuin Aktaion nähdään tirkistelemässä lehvikön lävitse,
ja vihainen jumalatar muuttaa hänet
juoksevan uroshirven kaltaiseksi,
joka kuolee haukkuvien koirien repimänä:
tällaiset tarinat parhaimmillaan ilahduttavat kuningastani.
(EII, 34)²¹

Gavestonin suunnittelemisissa näytöksissä on tuskin mitään luonnollista ja hillittyä. Eikä Gaveston ole liiemmin kiinnostunut siitä, miten näyttelijät – paasipojat – esittäisivät roolinsa metsien nymfeinä tai pukinsorkkaisina satyyreina. Päinvastoin näissä Gavestonin kuvaelmissa on jotain hillitöntä ja ne tuntuvat korostavan esitysten teatterinomaisuutta. Koska Gaveston ei korostanut renessanssihyveitä ja ihmisen luonnollisuutta, ei hänestä voinut tulla teatterihistorian suurta teatteriohjaajaa Hamletin tavoin. Hän on vain ”huvimestari”, mutta erityistapaus kuitenkin, sillä hänellä on kyky korostaa näytelmää näytelmässä, renessanssiteatteriin itseensä kuuluvaa piirrettä nähdä oma instituutionsa näyttämöllisenä.

Gaveston menee teatteriharrastuksessaan kuitenkin aivan liian pitkälle. Kuninkaan ja Gavestonin arkkivihollinen, vallantavoittelija Mortimer nuorempi, ei pysty hillitsemään inhoansa kuvatesaan Gavestonia:

NUOREMPI MORTIMER:

[---]

Herransa tuloilla hän saapastelee hovissa ylväästi kuin Midas kintereillään alhaiset ulkomaiset roistot,
joiden korskeat mielikuvitukselliset livreet

loihtivat sellaisen näytelmän
kuin itse Proteus, muodonmuutosten jumala, ilmestyisi.
En ole koskaan nähnyt sitä liukasta konnaa niin reippaana.
Hän käyttää helmin koristeltua lyhyttä italialaista huppuviittaa
ja hänen toskanalaislakissaan on arvokkaammat jalokivet
kuin kruunussa. (EII, 69)²²

Nuoremman Mortimerin puhe on peittelemätöntä. Hänen inhonsa kohde on keikistelevä sodomiitti-Gaveston, joka ei edes yritä peitellä aikeitaan ja asemaansa hovissa. Mortimerin syyttävät sanat ja Gavestonin kuvailemat italialaiset naamiohuvit tuovat sodomian/homoseksuaalisuuden historiasta ja sen teatterillisestä esittämisestä esille kaksi olennaista seikkaa: sodomia/homoseksuaalisuus esitetään, eikä se siten ole luonnollista. Ja jotta luonnottomuus olisi mahdollista, se ei voinut olla peräisin Englannista. Homoseksuaalisuuden tulee siten olla peräisin luonnottomista maista ja renessanssin aikoihin tuon luonnottoman maan statuksen sai hyvin usein juuri Italia. Ei ole siis sattumaa, että ranskalaisyyntyinen Gaveston järjestelee italialaisia naamiohuveja ja käyttää jopa italialaista huppuviittaa ja toskanalaislakkia. Italian asema homoseksuaalisuuden Arkadiana säilyi itse asiassa läpi vuosisatojen. Monien muiden lisäksi taidehistorioitsija J. J. Winckelmann, valokuvaaja Wilhem von Gloeden, kirjailijat Thomas Mann ja E. M. Forster sekä suomalainen taidemaalari Magnus Enckell. ammensivat Italian-matkoillaan inspiraationsa eroottisesta mieskauneudesta, joka tuntui puhkeavan kukkaan juuri tässä maassa.²³ Edellä mainittujen taiteilijoiden tuotannon kohdalla korostuu lisäksi vahva jako ”viriilin ja dekadentin” etelän sekä ”pidättyväisen ja sivistyneen” pohjoisen välillä.

Edvard II, renessanssiteatteri ja näyttämöiden italialaiset elkeet luovat teatterihistoriaan kiehtovan ja samalla kummallisen tilanteen. Vuosisatojen ajan sodomiitit ovat olleet samanaikaisesti sekä läsnä että näkymättömissä teattereiden näyttämöillä. Nicholas de Jongh kirjoittaaakin homoseksuaalisuutta ja teatteria käsittelevän teoksensa *Not in Front of the Audience* (1992) esipuheessa homo-

seksuaalisuuden ja teatterin välisen suhteen epätavallisen kiehtovasta ristiriitaisuudesta: homoja ei ole voinut olla näyttämöllä, mutta samalla teatteria on luonnehdittu aina 1500-luvun lopulta *rehottavan* (*rampantly*) homoseksuaaliseksi. De Jongh lainaa brittiläisen teatterin *grand old mania*, sir Ian McKelleniä (s. 1939), joka eräässä haastattelussa kertoi ryhtyneensä näyttelijäksi kuultuaan, että ”jokainen teatterissa oli queer.” De Jongh päättää esipuheensa toteamalla lakonisesti, että tuo teatterissa kaikkialla rehottava homoseksuaalisuus, jonka ylläpitäjinä olivat teatterin kaikki queerit (muuta siellä ei ollutkaan), ohjasi suurimman osan 1900-luvusta katsojia vihaamaan homoja.²⁴

Teatterin ja homoseksuaalisuuden yhteenkietoutuneisuuteen on kiinnittänyt huomiota myös teatterintutkija Tiina Rosenberg. Hän on useaan otteeseen toistanut, että kulttuuri – ja varsinkin teatteri – on itsessään queer eli sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteen antinormatiivinen, mutta ihmisillä on vimma normaalistaa se. Queer ilmenee teatterissa erityisesti sukupuolen ambivalenttisuutta korostamalla, ja tämä taas ilmenee naamioitumisena: ”Teater är per definition en förklädnadsakt,” kirjoittaa Rosenberg.²⁵ Jo teatterin määritelmään kuuluu sen vaatima tekeytyminen joksikin toiseksi. Aina antiikin näytelmistä nykypäivän drag show -esityksiin on ristiinpukeutuminen (*cross-dressing*) sekä hyödyntänyt teatteritraditioiden konventioita että samalla käyttänyt niitä sukupuolijärjestelmien testialueena.²⁶ Queer-teatterihistorian tavoitteena on siis pervouttaa se, mikä on itsessään pervoa. Toisin sanoen queer-lähestymistavat teatteriin ja sen historiaan raaputtavat teatterista pois ”normaaliuden” leimaa lukemalla näytelmiä ja teatterihistoriaa pervoin silmin.

Queer-linssit tuottavat myös uutta queer-teatteria. Teatterihistoriaa voi esittää myös toisin. Voidaan palata Shakespearen aikaan ja esittää *Hamlet* tai *Loppiaisaatto* pelkäästään miesnäyttelijöiden turvin. Tai voidaan vaikka vaihtaa roolihahmojen ja näyttelijöiden sukupuolet vastakkaisiksi kuten tehtiin kanadalais-yhdysvaltalaisen teatteriryhmän Mabou Minesin Shakespeare-produktiossa

Lear (1990), jossa naiset näyttelivät miesten roolit ja vice versa.²⁷ Esittäjän ja esitettävän sukupuolilla leikkimisen ei tarvitse rajoitua pelkästään niihin näytelmiin, jotka on kirjoitettu silloin kun moinen toiminta oli luonnollista. Sen sijaan naisnäyttelijät voivat esittää vaikkapa Tennessee Williamsin klassikkoa *Viettelyksen vau- nu* keskenään, kuten teatteriryhmä Split Britches teki vuonna 1991 queer-väännöksellään, joka sai nimekseen *Belle Reprieve*.²⁸

Siinä missä varhaisemmasta teatterihistoriasta etsitään viittauksia homoseksuaalisuuteen ja lesbouteen, asettaa nykyteatterin tutkimus aivan uudenlaisia haasteita. Lähestyttäessä vuosituhannen taitetta eli aikaa, jota käsittelen, ei tarvitse enää luoda tuomitsevaa katsetta ”heteroiden” esittämiin homokarikatyyreihin eri näytelmissä. Sen sijaan kysymykseksi nousee, miten lukea itsessään ”homoja näytelmiä”? On kuitenkin muistettava, että tämän kysymyksen äärelle pääsemiseen on kulunut varsin pitkä aika. Vuosi 1927 on sikäli historiallinen, että tuolloin Yhdysvalloissa kuultiin näyttämöllä ensimmäisen kerran lause ”olen homoseksuaalinen”. Tämä tapahtui Mae Westin *The Drag* -näytelmässä. Sitten kului- kin parikymmentä vuotta ennen kuin lause kuultiin uudelleen. Leueen MacGrathin ja George S. Kaufmanin näytelmässä *The Small Hours* (1951) päähenkilö Peter kerää voimia, jotta voisi uskoutua äidilleen kertoakseen, miksi on masentunut ja polttaa marihuanaa: ”Olen latentti homoseksuaali, se minussa on vikana.”²⁹

Queer-katse teatterihistoriaan on muuttanut rajusti ymmärrystämme draamasta ja teatterista. Enää ei puhuta homoseksuaalisuuden ja teatterin yhteydessä vuoden 1927 ”syntymisestä” tai 1950-luvun ”latentista vaiheesta”, vaan 2000-luvun alussa ajatus ”latentista homoseksuaalisuudesta” on päinvastoin muuttunut ajatuksiksi siitä, etteivät homoseksuaalit näyttämöllä ole latentteja, vaan koko kulttuuri itsessään on ”latentisti homoseksuaalista” tai jopa latentisti queeria.

Homo- ja queer-teatterin tutkimusta kohti

Draaman ja teatterin homotutkimuksen aiemmasta asemasta, ja tämä koskee kaikkea sukupuolta ja seksuaalisuutta esille tuovaa teatterintutkimusta, voidaan ottaa esille yksi kuvaava esimerkki. Jo mainittu performanssi- ja esitystaiteen tutkimuksen (*performance studies*) uranuurtaja, Stanfordin yliopiston professori Peggy Phelan, jonka erityisiä teatterintutkimuksellisia kiinnostuksen kohteita ovat rotu, sosiaalinen sukupuoli (*gender*) ja performanssi, osallistui vuonna 1986 Holstebrossa, Tanskassa järjestettyyn ISTA:n (International School for Theatre Anthropology) konferenssiin tunnetun teatteriantropologi Richard Schechnerin pyynnöstä, koska konferenssin teemana oli ”The Female Role as Represented on the Stage in Various Cultures”. Phelan valmisti esitelmänsä siinä uskossa, että koko yleisö luultavasti voi tuskissaan itse representaation käsitettä miettiessään, mutta erityisesti hän odotti konferenssin ”monikielisen oopperan tavoin” mietiskelevän erilaisia representaatioiden politiikkoja naisroolin esittämisessä eri kulttuureissa ja kulttuurien välillä.³⁰ Hän oli täysin väärässä.

Merkittävän teatteriohjaajan, Jerzy Grotowskin oppilaan Eugenio Barban organisoima konferenssi *ei* ollut lainkaan kiinnostunut representaatioiden politiikoista. Sellaiset teemat kuten kulttuurinen hegemonia, sosiaalinen sukupuoli sekä seksuaalinen domianssi ja alistaminen sivuutettiin. Barba ilmoitti suoraan tapahtuman ohjelmassa, ettei konferenssi ollut kiinnostunut esiintyjien/näyttelijöiden roolien psykologisista/poliittisista seuraamuksista ja merkityksistä. Konferenssin fokus olikin ”näyttelijän energiassa”. Barban mielestä näyttelijän energian tutkiminen biologis-fysiologisella tasolla sallii meidän transkulttuurisesti tutkia eri teatterihistoriallisia traditioita – ei historiallisesti määräytyneinä systeemeinä vaan kehon järjestelmän tekniikoina. Barban mukaan näyttelijän energia ilmenee niin näkyvänä kuin näkymättömänäkin ja näistä jälkimmäinen on Barban kiinnostuksen kohteena. Näkymätön energia syntyy (ja on) esi-ilmaisevalla tasolla (*pre-expressive level*)

ja tämän näyttelijän ”puhtaan” energian Barba haluaa löytää ja vapauttaa.

Phelan huomasi hämmästyksekseen, että Barban esi-ilmaiseva taso kuulosti hyvin paljon siltä, mitä psykoanalyttisissä kirjoituksissa kuvattaisiin esioidipaaliseksi tasoksi. Phelan toteaa jyrkästi, että molemmissa pyrkimyksissä, niin Barban esi-ilmaisevaa tasoa kartoittavassa tarkkailussa kuin esioidipaalisuuteen liitettyihin varhaista kuvitteellista eheyttä korostavien teorioiden kohdalla, kyse on jonkinlaisesta nietzscheläisestä romantiikasta, suunnattomasta kaipuusta itsen ”parhaimpaan, oikeimpaan minään”, jonka voidaan katsoa toteutuvan vain jatkuvalla kääntymisellä pois päin, taaksepäin, toisin sanoen jatkuvalla kääntymisellä pois kilpailevien, materiaalisten ja sekulaarien merkityksien kohinasta.³¹ Barban organisoimasta konferenssista Phelan löysi kuitenkin omaa ajatteluansa herättäviä esityksiä, jotka jollain tavalla ”häiritsivät” häntä. Phelan kiinnitti huomionsa aasialaiseen teatteritraditioon ja tanssiperinteeseen: balilaiseen tanssiin, intialaiseen kathakaliin, gotipuaan ja odissiin, japanilaiseen kabukiin ja kiinalaiseen oopperaan, eli sellaisiin klassisiin tanssin ja teatterin muotoihin, joissa miehet usein esittävät naisia. Tällaiset klassiset naisroolit, esittivät niitä sitten miehet tai naiset, eivät poraudu sen paremmin muodoltaan kuin sisällöltäänkään naisen identiteettiin, vaan ne ovat lähinnä sellaisia representaatioita, joiden viehätys perustuu juuri niiden pintaan, ulkoisuuteen.

Kulttuuriantropologisesti orientoituneille tutkijoille, kuten Barballe, kiintoisin kysymys ei kuitenkaan ollut näiden esitysten naisroolien esityksellisuuden ulkoisuus, vaan harjoituksen oppi ja kurinalaisuus. Sen sijaan länsimaisille (nais)tutkijoille kiintoisaa oli niiden ristiriitaisten merkitysten joukko, jotka nämä tanssit herättivät, ei naiseus *per se*, vaan sosiaaliset ja poliittiset mielikuvat, joita ne palvelivat ja esittivät. Erityisesti yksi tanssija herätti Phelanin ajattelemaan näitä kysymyksiä: kyseessä oli 11-vuotias gotipua-tanssija nimeltä Gautam. Gotipua-tanssi on intialainen 1500-luvulla kehittynyt klassisen odissin esimuoto, jossa nuoret

pojat tanssivat naisiksi pukeutuneina yleisölle. Gautaman käyttämä vahva meikki ja vaaleanpunainen asu ovat perinteisiä vietellevyyden merkkejä. Pojan performaatio oli hyvin vakuuttava todistaen, että pojat voivat esittää aikuisen naisen rooleja, mutta eivät aikuisen miehen. Toisin sanoen poika on ”lähempänä” naista kuin miestä. Tanssi on suunnattu aikuisille miehille eikä missään vaiheessa kukaan katsojista unohda sitä, että poika on poika, ei nainen.

Phelan lukee Gautamaa kovin ”länsimaisesti”. Hänen mukaansa Gautaman tanssi kuvastaa eroottisten korvikkeiden funktiota (Freudin fetissiteoria) kiihdyttämällä haluun, jota yleensä kaikki performanssit käyttävät hyväkseen. Gautaman mestarillisesti toteuttama nais-image toimii, ei niinkään tuomalla ”naisen” vaihdon speaktaakkeliksi katsojan ja esiintyjän välille, vaan jättämällä hänet vertauskuvallisesti ulkopuolelle. Naisen korvaa siis esille asetettu image-nainen, joka samalla tekee todellisen naisen tarpeettomaksi. Phelan tulkitsee vielä lisää ja viittaa Freudiin, jonka mukaan kaikki fetissit toimivat falloksen korvikkeina turvaten näin miesten narsistisen fantasian projektion, jossa kaikki kiinnittyy falloksen yliveritaisuuteen samalla torjuen kastaatiouhan. Gautaman tanssi synnyttää miesten välille fantasian naisista vaihdon kohteina. Toisin sanoen ”naisen rooli” osoittautuukin vain yhdeksi vahvikkeeksi miesten primäärille halulle, jonka miehet kohdistavat miehiin/poikiin (homoeroottisuus). Samalla se kuvaa kohtuutonta voimasuhdetta katsojan ja esiintyjän välillä (nuori poika imartelee katsojan fyysistä ja näkyvää miehuullisuutta). Phelanin mukaan fetissoitu nais-image (*drag*) lyhyesti sanoen vahvistaa patriarkaalisen tiedostamattoman struktuurin sen kumoamisen sijaan.

Esitettyään näkemyksiään konferenssissa Phelan sai vastaansa arvostelun ryöpyn. Aasialaisen tanssin tutkija, itsekin klassisen intialaisen tanssin ammattilainen, professori Avanthi Meduri väitti, että länsimainen feministinen näkökulma vahingoittaa aasialaisen tanssin integriteettiä itsessään. Phelan myöntääkin osittain kolonialisoivan katseensa, mutta hänen kirjoituksensa herättää lukuisia

kysymyksiä, joiden myötä selviää myös, miksi tämä tapaus on ollut tärkeää ottaa esille pohjustettaessa draaman ja teatterin queer-tutkimusta. Esimerkiksi vuonna 1986, jolloin Phelan osallistui edellä mainittuun konferenssiin, koko queer-tutkimusta ei ollut olemassakaan. Tuona aikana draaman ja teatterin feministinenkin tutkimus pyrki vasta etabloimaan omaa olemassaoloaan. Sen sijaan tämän päivän tutkimuksen valossa monet Phelanin esittämät huomiot otettaisiin vastaan hyvin relevantteina näkemyksinä.

Phelanin esittämät arviot Barban organisoimasta teatterin naisrooleja käsittelevästä konferenssista tekevät näkyviksi monia niitä teatterintutkimuksen suuntausten sokeita pisteitä, joissa tutkimus on näyttänyt ummistavan silmänsä ympäröivältä maailmalta. Tämä herättää lukuisia kysymyksiä siitä, miten tutkimukselle on käynyt, kun se on kääntynyt itseensä. Onko teatterihistorian muotoihin, konventioihin ja traditioihin ankkuroituva teatterintutkimus siis tutkimuksen sokeutta? Voiko erityisesti muiden kulttuurien teatteritraditiota lukea samansukupuolisen halun näkökulmasta, vaikkei sitä kyseisen tradition sisällä olisikaan sellaiseksi koskaan merkityksellistetty tai koettu? Ja mistä me tiedämme, ettei sitä ole? Onko mahdollista lukea toisen kulttuurin tai ajan traditioon lukeutuvia esityksiä anakronistisesti, kuten Phelan tekee tulkitsemalla gotipua-tanssia Freudin näkemysten ja fetisiteorian pohjalta? Voiko Phelanin eksplikoima primaari homoeroottinen halu olla esitystä jäsentävä tekijä ja ovatko naiset tai paremminkin nais-imaget loppujen lopuksi aina pelkkiä statisteja näissä esityksissä?

Kysymykset ovat sängen johdattelevia, mutta samalla ne paljastavat, miten hankalaa toisenlaisen katseen tuominen teatterintutkimukseen on ollut ilman, että sitä on yritetty tukahduttaa teatterin traditioihin ja konventioihin vetoamalla. Paradoksaaliseksi uuden katseen tuominen teatterintutkimukseen tekee se, että traditiot ja konventiot – ainakin länsimaaisessa teatterissa – ovat kuitenkin usein juuri seksuaalikulttuurin saralla ambivalenteiksi tulkittuja. Tämä tulee esille muun muassa teatterin ristiinpukeutumisen traditiossa, joka korostaa nimenomaan seksuaalisuuden

ja sukupuolinormien ylittämisen teemojen yhteen kietoutumista. Itse asiassa Laurence Senelick on kirjoittanut, ettei homodraaman ja -teatterin historioinnin ongelmana ole niinkään homoseksuaalisuuden ja homoeroottisuuden tukahduttaminen näyttämöltä, vaan ongelmat johtuvat lähinnä aineiston hankkimiseen ja löytämiseen liittyvistä vaikeuksista.³² Olisiko se seikka, ettei homo- ja lesboteatterin historiaa ole aineistoitu, arkistoitu, tallennettu tai haluttu tunnistaa, ollut aiheuttamassa kollektiivista harhaluuloa siitä, ettei homoseksuaalisuus ole kuulunut teatterin traditioihin ja konventioihin tai ettei sitä ainakaan tarvitse huomioida? Senelickin tavoin Alan Sinfield esittää teoksessaan *Out on Stage* (1999), että homo-halun esittäminen näyttämöllä on ollut paljon runsaampaa kuin yleensä on annettu ymmärtää.³³ Tämän esittämistradition unohtamista on voinut edesauttaa homoseksuaalisuuden esittämisen nopea muutos: 1970-luvun puolivälin jälkeen epäsuoraa ilmaisua näyttämöllä ei enää ole tarvittu. Samalla homo- ja lesboteatteri on kehittynyt omaksi käsitteekseen ja aihetta kuvaava esitysmateriaali on lisääntynyt niin voimakkaasti, ettei 1970-lukua edeltävää homoutta tai lesboutta esittävää teatteria ole koettu eksplisiittisesti homo- tai lesboteatterina.

Queer-katse teatteriin

Millainen sitten on teatteriin suuntautuva queer-katse? Kuten todettua, queer-tutkimusote ymmärtää homojen, lesbojen ja queerien eli pervojen representaatiot teatterissa aina hyvin kompleksisina eri ideologisten ja eri historiallisten näkemysten taistelutantereina. Tämän lisäksi queer-katse kohdistuu toiseuden monimutkaiseen läsnäoloon sen kieltävässä normaaliuden keskuksessa. Tätä voi kutsua myös perverssiksi dynamiikaksi Jonathan Dollimoren termiä lainaten.

Dollimore teoretisoi perusteellisesti tätä dynamiikkaa teoksessaan *Sexual Dissidence* (1991). Dollimoren kirja ilmestyi queer-teorian läpimurron kynnyksellä eli samoihin aikoihin kuin Ju-

dith Butlerin *Gender Trouble* (1990) ja Eve Kosofsky Sedgwickin *Epistemology of the Closet* (1990). Dollimore ei ollut kuitenkaan omaksunut queer-termiä vaan puhuu perverssistä dynamiikasta. Nykyisin se voitaisiin nimetä vaikkapa queeriksi dynamiikaksi tai pervodynamiikaksi. Tämä perverssi dynamiikka auttaa meitä ymmärtämään vanhempaa, kaapin ajan teatteria ja erityisesti renessanssiteatteria, mutta myös nykyteatteria ja -draamaa. Perverssillä dynamiikalla Dollimore tarkoittaa sitä pelottavaa yhteenliittymää, jonka avulla toiseus on luonnostaan normaaliuden sisällä ja osittain juuri normaaliuden tuottamaa ja sitä vastaan rakentuvaa. Toisin sanoen homoseksuaalisuus on heteroseksuaalisuudessa itsessään ja osittain jopa sen tuottamaa.³⁴ Tällaisissa konstruktioissa toiseuden merkitys on olla *proksimaali* eli lähinnä oleva. Eli, jotta toiseus voisi olla ymmärrettävä, täytyy toiseuden olla lähellä sitä, mistä se erotuu toiseksi. Teatterihistoriassa proksimaali on usein konstruoitu toiseksi prosessissa, joka tekee helpoksi sen syrjäyttämisen, kuten tulevaisu luvuissa tullaan näkemään. Mutta proksimaali on myös se, joka mahdollistaa ”toiseuden” takaisin vetämisen ”samuuteen”. Tätä Dollimore kutsuu transgressiiviseksi uudelleenkirjoitukseksi (*transgressive reinscription*), joka voidaan ymmärtää alistetun ja/tai tukahdutetun ja/tai syrjäytetyn paluuksi ”normaaliuteen” proksimaalin kautta.

Tämän logiikan mukaisesti ei ole oleellista, että pervous lakkaisi olemasta, eli että kaikki muuttuisi ”normaaliksi” (mikä normaaliuden käsitteen kannalta on mahdotonta), vaan että kulttuuria voidaan kirjoittaa yhä uudelleen transgressiivisesti eli tuoda esille kulttuurin pervologiikka. Perverssi dynamiikka synnyttää turhauttavien normien sisällä sisäistä epätasapainoa johtaen transgressiiviseen uudelleenkirjoitukseen. Tämä viittaa puolestaan antisentiaaliseen, transgressiiviseen toimijuuteen, joka saattaa tiivistää epätasapainon määrää kääntämällä tämän epätasapainoisuuden normeja vastaan.³⁵ Tällainen transgressio syntyy ja mahdollistuu – ei siis lannistu – siitä ymmärryksestä, ettei ole olemassa vapautta historian ulkopuolella, ei vapautta harhaanjohtavassa mielikuvassa

autonomisesta yksilöllisyydestä.³⁶ Dollimoren ajattelu ohittaa siis binaarisen opposition heteroseksuaalisuus/homoseksuaalisuus samaan tapaan kuin queer-teoreetikot tekevät.

Teatterin pervouttaminen tapahtuu siis materiaalisessa todellisuudessa ja teatterihistorian puitteissa. Toisin sanoen Shakespearea ei tarvitse pervouttaa, sillä draamatikon tuotanto on sitä jo itsessään. Toivottavasti Dollimoren ajatus perverssistä dynamiikasta ja transgressiivisistä uudelleenkirjoituksesta säilyy koko tämän kirjan ajan lukijan mielessä. Tarkastelen nimittäin juuri pervoja, noita queereja hahmoja, jotka eivät mahdu normien sisälle. Samalla he kuitenkin saattavat horjuttaa ja muuttaa kulttuurisia normeja. Otan Dollimoren ajatukset ohjenuorakseni enkä siksi kirjoittajana usko homo- tai lesboidentiteetteihin olemuksellisesti olemassaolevina enkä siihen, että jossakin muualla – taivaassa? – olisi pervot vapauttava tila tai voima. Tämän vuoksi kussakin luvussa näyttämön pervoja tarkastellaan suhteessa näytelmän kuvaamaan ympäristöön. Toisin sanoen kohdistan mielenkiintoni siihen perverssiin dynamiikkaan, joka tekee päähenkilöistä pervoja eli toiseuttaa heidät. Tästä syystä niin hetero- kuin homoseksuaalinenkin diskursiivinen todellisuus on vahvasti kontekstualisoitu jokaisen näytelmän kohdalla.

Queer-historian ymmärtäminen laajemmin selittää myös sitä, miksi en ole kiinnostunut miettimään sellaisia kysymyksiä kuin, ketkä ovat homo- tai lesbonäytelmäkirjailijoita tai mitkä teokset ovat homo- tai lesboteatteria. En siis keskity pelkästään eksplisiitisten homonäytelmäkirjailijoiden homonäytelmiksi miellettyihin teoksiin, vaan tutkimukseni kohteina on hyvin laaja kirjo eri näytelmäkirjailijoiden teoksia, joita yhdistää se, että niissä esitetään varsin problemaattisia ei-heteroiksi hahmottuvia henkilöitä.

Kaiken kaikkiaan queer-lukeminen ja -katsominen avaa uusia näkökulmia näytelmien homo- ja lesbohenkilöihin, jotka on teatterihistoriassa usein kuvattu masentavasti ja ahdistavastikin. Tämä queer-lukeminen ja -katsominen toimii kaksoisstrategian avulla: toimintaa voidaan pitää joko tietoisena tai tiedostamatto-

mana strategiana ylläpitää tai vastustaa erilaisia diskursseja. Toisin sanoen queer-myönteisiä diskursseja kannustetaan kirjoittamaan auki, mutta heteronormatiivisia diskursseja sen sijaan paljastetaan ja vastustetaan. Ollakseen queer-teatterintutkija lukijan tai katsojan ei kuitenkaan tarvitse olla homo tai lesbo; sen sijaan queer-teatterintutkijan tulee olla tietoinen homo–hetero-erottelun jäsentävästä voimasta keskuksen ja marginaalin kahtiajaossa.³⁷ Queer-teatterintutkija on siis strategisesti vahvoilla, kun hän tulkitsee esitystä kaksien lasien läpi: homot, lesbot, queerit nähdään näyttämöllä samalla sekä homofobisen ja heteronormatiivisen menneisyyden että uusien queer-linssien läpi. Loppujen lopuksi queer-katseen korostaminen teatterissa on kuitenkin tietyllä tavalla vanhan ker-
taamista, sillä kuten edellä on väyksiin asti toistettu, on teatteri itsessään aina mielletty queeriksi, antiluonnolliseksi luonnollisuuden kategorian haastavaksi – pervoksi – taiteenlajiksi.

Viitteet

¹ Englannin renessanssisajasta puhuttaessa ei voi käyttää nimityksiä homo- tai lesboteatteri. Näin tehtäessä homoseksuaalisuuden historiallinen konstruktioluonne sivuutetaan ja homoseksuaalisuus ymmärretään ylikulttuurisena ja ylihistoriallisena ilmiönä. 1980-luvulla kansainvälistä homo- ja lesbotutkimusta hallitsikin juuri kiista homoseksuaalisuuden konstruktio-
nistisesta tai essentialistisesta tulkinnasta. Kiistassa oli kyse siitä, ymmärretäänkö homoseksuaalisuus essentialisesti eli olemuksellisesti ja siten samalla ylihistoriallisena ja ylikulttuurisena ilmiönä, kuten essentialistit asian tulkitsivat. Vai tuliko kaikki seksuaalisuuden muodot ymmärtää konstruoituina, rakentuneina ja siten historiallisesti ja kulttuurisesti kontingenteina, kuten konstruktionistit argumentoivat. Konstruktionistinen suuntaus on pitkälle kiitollinen Michel Foucault’lle sekä poststrukkturalistiselle teorianmuodostuksen ideoille, mutta ennen kaikkea radikaalisti homo- ja lesbotutkimukseen vaikuttaneelle sosiologille Mary McIntoshille tämän homoseksuaalisuutta koskevista ajatuksista. McIntoshin artikkelia ”The Homosexual Role” vuodelta 1968 pidetään homoseksuaalisuuden konst-

ruktionistisen tutkimuksen pioneerityönä. Kirjoituksessaan hän varoittaa anakronistisesta homoseksuaalisuuden tutkimuksesta, jossa historialliset henkilöt pakotetaan modernin homoseksuaalisuuden käsitteen mukaisiksi (McIntosh 1981, 36–38). Vaikka he olisivat tunteneet samansukupuolista halua, he eivät ole voineet konstruoida mitään erityistä, meidän ajallemme ominaista homoidentiteettiä.

² Halperin 1990, 8–9; Sinfield 1994, 12, 19.

³ Suomalaiset homo-, lesbo- ja queer-tutkijat ovat keskustelleet hyvin vilkkaasti queer-sanan suomenkielisestä vastineesta. Aiheesta tarkemmin ks. Kekki 2006a, 3–18.

⁴ Judith Halberstam on kirjoittanut identiteettipolitiikan muuttumisesta 1970-luvulta tähän päivään seuraavasti: ”Kuten erityisesti monet marxilaiset tutkijat näyttävät mielellään huomauttavan, on identiteettipolitiikka 1900-luvun lopulla muuttunut joissakin tapauksissa tarpeellisesta ja strategisesta universalismin kritiikistä käpristyneeksi ja likinäköiseksi itsen politiikaksi.” (Halberstam 2005, 20. Suom. L.K.)

⁵ Ks. Solomon 1997, 10.

⁶ Kobialka 2005, 172.

⁷ Kobialka 2005, 173; ks. myös Linker 1995, 210.

⁸ Esityksen ja läsnäolon problematiikasta ks. Diamond 2005, 169–177; Postlewait ja Davis 2003, 5.

⁹ Koivunen 2004, 247–248.

¹⁰ Phelan 2005, 1.

¹¹ Kobialka 2005, 173.

¹² Phelan 2005, 2.

¹³ Phelan 2005, 2.

¹⁴ Queer-televisiosta ja mediamaailman queer-buumista tarkemmin ks. Karkulehto 2001, 28–29; Karkulehto 2003, 36–44; Rossi 2003, 152–153.

¹⁵ Marlowen näytelmien valmistusjärjestys ei ole aivan selvä ja esimerkiksi Clifford Leech katsoo, että *Edvard II* valmistui vuosien 1590–1591 välisenä aikana, ja vasta tämän jälkeen Marlowe olisi kirjoittanut näytelmät *The Massacre at Paris* ja *The Jew of Malta*. (Leech 1986, 23.) Näytelmän painohistoria on kuitenkin hyvin yksiselitteinen. Auktoriteksti on Zürichin

kopio ensimmäisestä Quartosta (Q), joka on päivätty vuodelle 1594 ja painettu oktaavona. Seuraavat Quartot (Q2–Q4, 1598, 1612, 1622) on painettu taloudellisemmin ja niissä on vain vähän kirjoitusasun ja oikeinkirjoitukseen liittyviä modifikaatioita.

¹⁶ Hibbard 1994, 4–5.

¹⁷ Donatuksen (300-luvulla jaa.) mukaan luonnehdinta oli peräisin Ciceroilta, ja renessanssiaikana rektorin ohje tulkittiin erityisesti hyvän komedian laatimisen ohjenuoraksi. Antiikin auktorien kirjoitukset draamasta jäljittelynä nostettiin esikuvan asemaan etenkin 1600-luvun klassismin ajan teatterissa.

¹⁸ HAMLET: Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier had spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who, for the most part, are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise. (III, ii, 1–12.)

[---]

HAMLET: [---] O there be players that I have seen play, and heard others praise, and that highly, not to speak it profanely, that, neither having the accent of Christians, nor the gait of Christian, pagan, nor no man, have so strutted and bellowed that I have thought some of Nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably. (III, ii, 26–33.)

¹⁹ Joachim Fiebach tuo kiinnostavasti esille, että juuri nykyaikaista Eurooppaa muokannut protestanttisuus suhtautui ja suhtautuu edelleen pohjimiltaan vihamielisesti huomiota herättävään käytökseen, liioitteluun, näytäviin aistillisiin ilmaisiin eli yksinkertaisesti teatteriin. Fiebach 2005, 151, 153.

²⁰ Naamiohuvit ja pikkunäytelmät, joihin aatelliset itse osallistuivat, olivat erittäin suosittuja Englannissa renessanssiaikana.

²¹ GAVESTON: [...] I must have wanton poets, pleasant wits,
Musicians, that with touching of a string
May draw the pliant king which way I please:

Music and poetry is his delight;
Therefore I'll have Italian masques by night,
Sweet speeches, comedies, and pleasing shows;
And in the day, when he shall walk abroad,
Like sylvan nymphs my pages shall be clad;
My men, like satyrs grazing on the lawns,
Shall with their goat-feet dance an antic hay;
Sometime a lovely boy in Dian's shape,
With hair that gilds the water as it glides,
Crownets of pearl about his naked arms,
And in his sportful hands an olive-tree,
To hide those parts which men delight to see,
Shall bathe him in a spring; and there, hard by,
One like Actaeon, peeping through the grove,
Shall by the angry goddess be transform'd,
And running in the likeness of an hart,
By yelping hounds pull'd down, and seem to die:
Such things as these best please his majesty. (I, i, 51–71.)

²² YOUNGER MORTIMER: [---] He wears a lord's revenue on his back,
And, Midas-like, he jets it in the court,
With base outlandish cullions at his heels,
Whose proud fantastic liveries make such show
As if that Proteus, god of shapes, appear'd.
I have not seen a dapper Jack so brisk.
He wears a short Italian hooded cloak,
Larded with pearl, and in his Tuscan cap
A jewel of more value than the crown. (I, I, 409–417.)

²³ Ks. esim. Kalha 2005, 126–150.

²⁴ De Jongh 1992, xiii.

²⁵ Rosenberg 2000, 9.

²⁶ Rosenberg 2000, 9.

²⁷ Produktiosta tarkemmin Solomon 1997, 130–144.

²⁸ Produktiosta tarkemmin Rosenberg 2000, 143–163.

²⁹ Siteeraus de Jongh 1992, 83.

³⁰ Phelan 1993, 155.

³¹ Phelan 1993, 156.

³² Senelick 1999, xi.

³³ Sinfield 1999, 330.

³⁴ Dollimore 1991, 33.

³⁵ Dollimore 1991, 33.

³⁶ Dollimore 1991, 33.

³⁷ Queer-lukemisesta enemmän Kekki 2004b, 21–24; 33–36.

Katsaus homoon teatterihistoriaan

Pervo parrasvaloissa tarvitsee itselleen tietenkin myös kulissit. Tässä kirjassa analysoimieni homoseksuaalisuutta representoivien näytelmien kulisseina ovat sekä angloamerikkalaisen että suomalaisen homo-, lesbo- ja queer-teatterin historia. Vaikka varoitankin tässä luvussa lineaaristen ja vapautumiskehittymiseen uskovien homo- ja lesboteatterin historiikkien rakentamisesta, on kuitenkin syytä hahmottaa niitä konteksteja, joihin seuraavien lukujen näytelmät sijoittuvat. Koska käsittelemäni näytelmät kuvaavat suurimmalta osalta juuri miesten homoseksuaalisuutta, seuraava taustoitus on rakennettu nimenomaan miesten homouden kuvaamisen varaan. Tästä syystä lesboja representoivat näytelmät jäävät sivuosaan. On selvä, että tällainen lähestymistapa – jälleen kerran – marginalisoi lesbokulttuurin.¹ Toisaalta myös rinnakkainen, homo- ja lesbo-representaatioita rinnatusten tarkasteleva, lähestymistapa voi olla hankala, kuten Terry Castle on huomauttanut teoksessaan *The Apparitional Lesbian* (1993). Hänen mukaansa tästä rinnakkaisesta lähestymistavasta huolimatta lesbous hämärtyy ja unohtuu huomion kiinnittyessä kuitenkin homomiehiin.² Ehkä on siis parempi ajatella niin, että tässä kirjassa fokus on loppujen lopuksi erityisesti pervouden representaatioissa ja niissä mekanismeissa, joissa pervous rakentuu, eikä niinkään homojen tai lesbojen kuvauksissa.

Pervo parrasvaloissa -kirjan keskiössä on angloamerikkalainen ja suomalainen draama. Rinnastus on varmasti outo, mutta kiin-

nostava. Tämä lähestymistapa painottaa ehkä turhankin osoittelevasti juuri angloamerikkalaisen teatterin vaikutusta homo- ja lesboteatteriin jättäen huomioimatta varsinkin suomalaiselle teatteriperinteelle keskeiset muut teatteriperinteet, kuten skandinaaviset, saksalaiset, ranskalaiset ja venäläiset, monista muista puhumattakaan. Tarkastelen silti ensiksi Ison-Britannian ja Yhdysvaltojen homoteatteriperinnettä, minkä jälkeen hahmottelen kysymystä suomalaisen homoteatterin olemassaolosta. Aivan ensimmäiseksi on kuitenkin palattava 1800-luvun lopulle, modernin homoseksuaalisuuden syntyyn, josta historiallisia anakronismeja välttelevä homo- ja lesboteatterin historiointi voidaan aloittaa. Tämä 1800-luvun lopun seksologian ajan homoteatteri kulminoituu itseoikeutetusti Oscar Wildeen. On kuitenkin muistettava se, mitä edellisessä luvussa kirjoitin luonnottomasta teatterista ja niistä monimutkaisista toiseuden mekanismeista, jotka Wildea edeltävästä teatterihistoriasta on löydettävissä. Näihin luonnottomuuksiin palataan vielä moneen otteeseen eikä myöskään varhaisempaa teatteria jätetä rauhaan.

Aika ennen toista maailmansotaa

Tyypillistä moderneille yhteiskunnille ei suinkaan ole se, että ne olisivat pakottaneet seksuaalisuuden pysymään salassa, vaan se, että ne pakottavat puhumaan siitä koko ajan sillä perusteella, että juuri se on *salaisin sala* (Michel Foucault).³

Ennen ”homoseksuaalisuuden syntyä”⁴ 1800-luvun loppupuolella sodomia oli yleisnimitys, jolla viitattiin samansukupuoliseen haluun ja tekoihin. Sodomialla ei tarkoiteta kuitenkaan samaa kuin homoseksuaalisuudella, vaan se kattaa valtavan joukon erilaisia seksuaalisia tekoja, joista samansukupuolisten seksuaaliset teot muodostavat vain osan. Sodomian käsitettä kuvaa lähinnä irstailevaisuus, eikä siinä ollut kyseessä pelkästään seksuaalirikos vaan myös poliittinen ja uskonnollinen rikos.⁵ Varhaisempina kristilli-

sinä aikoina sodomia liitettiin syntiin, rikokseen, paholaiseen ja elämellisyysyteen, mikä synnytti suurta vihamielisyyttä sodomiaa harjoittavia eli sodomiittisia tekoja suorittavia henkilöitä kohtaan. Vaikka sodomian taustalla olevia tekijöitä olisikin etsitty abstraktimmista syistä, kuten synnistä tai paholaisen vallassa olosta, johtui inho ja viha konkreettisesti kuitenkin ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen liitetystä asioista. Renessanssin aikana myös naismaisuu- den liittäminen homoseksuaalisuuteen oli yleistä. Ja tähän toteutui erityisesti teatterissa, jossa nuoret miehet esittivät kaikki naisten roolit. Naismaisuus miehissä tuoksauti yleiseltä irstailevaisuudelta ja ”ylenpalttiselta eläältä”.⁶ Vaikkeivät Marlowen edellisessä luvussa kuvatussa tragediassa *Edvard II* kuningas ja Gaveston olekaan erityisen naisellisia, heidän ”italialaiset naamiohuvinsa” tuovan mieleen nimenomaan nautinnollisuuteen heittäytymisen.

Näyttämöllä roolihahmon sukupuoli ei tarkoita eikä tuo esille ainoastaan hänen biologis-seksuaalisia ominaisuuksiaan vaan kuvaa myös imaginaarisia ja sosiaalisia olettamuksia, jotka liitetään hänen persoonaansa, valtaan ja asemaansa maailmassa.⁷ Naisten ulkoistaminen uskonnollisesta draamasta, klassisesta draamasta ja länsimaiselta näyttämöltä ei ole sattumaa. Michelene Wandor kirjoittaa, että naiset sulkeistettiin näyttämöltä, koska oli epäsopivaa esittää heidät sellaisessa asemassa julkisesti.⁸ Kun naiset sulkeistettiin näyttämöltä, heidän roolinsa esittivät miehet. Wandor kirjoittaa: ”Aikomukseni on osoittaa, että lähestymällä draamaa sukupuolen funktion näkökulmasta voi laajentaa esityksien merkitysten, esteettisen nautinnon ja tulkinnan mahdollisuuksien kirjoa ja joissakin tapauksissa saavuttaa paljon paremman ymmärryksen siitä, minkä tähden tarkalleen joku tietty näytelmä toimii niin tehokkaasti.”⁹

Homohistorioitsija Alan Bray liittää koko Elisabetin ajan teatterilaitoksen tietynlaiseen miesprostituution harjoittamiseen. Brayn mukaan teatteri yhtäältä kokosi yhteen sodomiitteja ja katamiitteja. Katamiiteiksi kutsuttiin sodomiittien halujen ja tekojen kohteita. He olivat nuorempia miehiä, joiden seksuaalisuus miellettiin pas-

siiviseksi ja samalla naismaiseksi; toisin sanoen katamiitit toimivat sodomiittisissa akteissa vastaanottavina osapuolina. Toisaalta joidenkin näyttelijöiden asema rinnastui prostituutioon. Erityisesti tämä ilmeni nuorten poikanäyttelijöiden suhteissa teatteriseurueiden suojelijoihin.¹⁰ Synti, hekuma ja irstailevaisuus siis liitettiin yhteen ja tulkittiin renessanssiaikana sodomian ilmentymiksi ja missäpä muualla se olisikaan ilmennyt niin näkyvästi ja julkeasti kuin bordellien – ja ennen kaikkea miesprostituution – eteishalleissa: teattereissa.

1800-luvun lopun seksologia syrjäytti tavat tulkita sodomia/homoseksuaalisuus eläimellisyyden ja paholaismaisuuden avulla. Seksologit luokittelivat ilmiön sairaudeksi. Yhteiskunnan asuttivat nyt monet uudenlaisesti sairaat, joista kaksi sairaustyyppiä oli erityisen silmälläpidon alaisia: ”hysterinen nainen” (tästä kuuluisimpana esimerkkinä neurologi Jean-Martin Charcot’n tutkimukset Salpêtrièren sairaalassa) ja homoseksuaali (tai uranialainen, kolmas sukupuoli, invertti jne. – seksologinen tutkimusperinne antoi tälle rakkaalle lapselle monta nimeä). Nämä henkilöt poikkesivat muista yhteiskuntaan sopeutumattomista, kuten alkoholisteista tai morfiiniaddikteista, siten, ettei heitä määritelty ulkoisen käyttäytymisen, ympäristön tai perintötekijöiden vaan heidän oletetun olemuksellisen luonteensa perusteella. Hysteristen naisten ja homoseksuaalien kuviteltiin toimivan valloilleen päässeen halun yllyttäminä. Tämä vangitseman halu ajoi heidät moraaliseen alennustilaan, jonka merkkeinä olivat prostituutioon vajoaminen, irstailu ja muut antisosiaaliset toiminnot. Kuten arvata saattaa, tällaisten henkilöiden olemassaolo vetosi erityisesti keskiluokkaisen porvariston mielikuvitukseen.¹¹

On kiinnostavaa kysyä, miksei 1800-luvun loppupuolella vaikuttanut naturalistis-realistinen teatteri tarttunut homoseksuaalisuuden kysymykseen, kun se kuitenkin samanaikaisesti kiinnitti huomiota likipitään kaikkiin mahdollisiin muihin yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Tämähän käy hyvin selville muun muassa Emile Zolan, Henrik Ibsenin ja Minna Canthin näytelmistä. Var-

haista homo- ja lesbodraamaa tutkinut Laurence Senelick vastaa kysymykseen hieman erikoisesti. Hänen mukaansa naturalistinen draama pohjautui niin vahvasti medikaaliseen ja juridiseen paradigmaan korostaen ympäristön ja perinnöllisyyden vaikutusta, ettei se kyennyt luomaan yleisellä tasolla asioita kuvaavia henkilöitä, vaan ainoastaan lähinnä uniikkeja poikkeusyksilöitä, kuten esimerkiksi Strindberg tekee näytelmässään *Neiti Julie*.¹² Saman voi sanoa monista Henrik Ibsenin henkilöhahmoistakin, kuten vaikkapa Brandista, Hedda Gablerista ja Peer Gyntistä.¹³ Naturalismin jälkeinen draaman valtautui symbolismi keskittyi abstrahoituihin hahmoihin ja ideoihin eikä siten kyennyt kuvaamaan homoseksuaalia tyyppinä naturalismia paremmin. Etsiessään vastausta kysymykseen, miksi avoimet ja ikään kuin realistiset homoseksuaalisuuden kuvaukset puuttuvat, Senelick huomioi toki homoseksuaalisuuden viitteellisen, nyanssoidun ja kätketyn läsnäolon teatterissa tuona aikana. Toinen ja ehkä ratkaisevampi syy avoimen homoseksuaalisuuden kuvauksen puuttumiseen varhaisessa naturalistis-realistisessa draamassa oli kuitenkin ajan lainsäädäntö ja sensuuri, joka ilmeni monien muidenkin arkaluonteisia aiheita käsittelevien näytelmien kohdalla. Esimerkiksi George Bernard Shaw'n prostituutiota käsittelevä ja aikoinaan valtavasti kohuttu *Mrs Warrenin ammatti* valmistui vuonna 1893, mutta se esitettiin ensimmäisen kerran vasta vuonna 1902.

Sensuuri ja aiheen arkaluonteisuus johtivat siihen, etteivät näytelmäkirjailijat tarttuneet homoseksuaalisuuteen tai jos he sitten lopulta tarttuivat, tulos saattoi olla sangen omituinen. Hyvä esimerkki on saksalaisen August Adolf Friedrichin 5-näytöksinen *In eigener Sache* (1904) (Sopivassa tapauksessa), josta Senelick käyttää epiteettiä ”poikkeuksellisen huono”.¹⁴ Näytelmä kertoo arvostetusta saksalaisesta parlamentin lakireformitoimikunnan jäsenestä tohtori Auerista. Tohtorilla on kuitenkin sadistissävytteisiä seksuaalisia haluja 15-vuotiasta Ernstiä kohtaan, jonka tutorina hän toimii. Ymmärrettyään patologisen tilansa Auer turvautuu hypnoosihoi-toihin parantuaakseen ja suunnittelee vieläpä rakkauden kohteen-

sa Ernstin sisaren Elsen kosimista. Tällä aikeella Auer suututtaa luotettunsa, erään sanomalehden toimittajan, joka on rakastunut Elseen. Auerin hankkeen suututtamana entinen toimittajaystävä laatii tästä häväistyskirjoituksen. Auer päättää nostaa kunnianloukkaussyytteen, mutta hänen luoksensa tuleekin kiristäjiä, jotka uhkaavat levittää hänestä arkaluontoisia tietoja. Tosin hän ei ole tehnyt mitään laitonta. Tätä ennen Auerilla on ollut erikoinen keskustelu Ernstin kanssa, jossa hän on puhjennut ilmaisemaan haukkumasanojen siivittämiä rakkaudentunnustuksia naiiville ja luottavaiselle nuorukaiselle.

Yhtä ”suorasti” Auer ilmaisee asiansa morsiamelleen, jolle hän kertoo laveasti ja pitkävetaisesti ongelmastaan, jota hän kutsuu sairaudeksi kieltäytyen hyväksymästä sitä osaksi ”kauneuden palvelonnan kulttia” tai luonnollista tunne-elämää. Kun Auer päättää erota Elsestä, tämä kieltäytyy erosta ja päättää seurata miestä vaikka hullujenhuoneelle tai oikeustupaan. Viimeinen näytös tapahtuu komiteahuoneessa, jossa käsitellään homoseksuaalisuudesta tuomittavien vankeusrangaistuksien poistamista. Auer puolustaa poistamista ”sopivissa tapauksissa”, mutta kun tieto Elsen itsemurhasta saavuttaa hänet, hän luovuttaa. Lopulta Auer toivoo vain oikeudenmukaista päätöstä eikä osaa päättää onko homoseksuaalisuus rikos, hulluutta vai korkeakulttuuria.

Friedrichin ”poikkeuksellisen huonossa” näytelmässä tulee esille erittäin hyvin se erikoinen tilanne, jossa Saksassa elettiin 1900-luvun alussa. Toisin kuin muissa Euroopan maissa, saksalaiset homoliikkeen pioneerit ja homoseksuaalisuuteen myönteisesti suhtautuneet seksologit, kuten tohtori Magnus Hirschfeld, olivat saaneet alulle vakavasti otettavan keskustelun homoseksuaalisuuden juridisesta asemasta. Friedrichin näytelmä ei tässä kontekstissa olekaan huono näytelmä, vaan se kuvaa hyvin niitä ideologisten representaatioiden päällekkäisyyksiä, jotka Berliinissä tuolloin vaikuttivat. Saksassa näytelmät, jotka käsitelivät homoseksuaalien kiristämistä paljastuksen uhalla, olivat vahvasti pedagogisia tähdäten usein Hirschfeldin ja muiden homoliikkeen pioneerien

pyrkimysten tavoin juuri lakireformiin. Friedrichin näytelmästä poiketen useissa tuon ajan näytelmissä kiristyksen uhria kohtaan tunnetaan myös sympatiaa, kuten Herbert Hirschbergin näytelmässä *Fehler* (1906) (Virheitä).

Nämä varhaiset saksalaiset homoseksuaalisuutta vakavasti käsittelevät näytelmät ovat kuitenkin homodraaman historiassa harvinaisuuksia, ja yleisesti homoseksuaalisuutta representoivaksi draaman tyyliksi tuli kiertoilmauksin ja vaikenemisin operoiva kaapin retoriikka.¹⁵ Homoseksuaalisesta alakulttuurista lainatulla termillä kaappi (*closet*) tarkoitetaan homo- ja lesboteatterintutkimuksessa seksuaaliseen tietoon paikantuvaa salaisuuden ja vihjaamisen sekä peittämisen ja paljastamisen dialektiikkaa, joka ohjaa merkittävästi näytelmien lukemista tai esitysten katsomista. Kaapin retoriikan kyllästämillä näytelmillä tarkoitetaan oikeastaan koko toista maailmansotaa edeltävän ajan homo- ja lesbodraamaa sekä homo- ja lesboteatteria. Yksi tämän kaapin ajan homoseksuaalisia teemoja sisältäviä näytelmiä jäsentävistä aiheista on juuri salaisuus ja siihen oleellisesti yhdistetty kiristäminen. Tässä suhteessa Friedrichin *In eigner Sache* osuu juuri tuon ajan homoseksuaalisuuden representaation ytimeen.

Iso-Britannia ja Yhdysvallat

1900-luvun homodraamaan perinteisesti liitetyt seikat, kuten vihjailut, leikkimielisyydet, sukkeluudet ja camp-estetiikka, periytyvät Oscar Wildelta. Näytelmiensä ohella Wilde antoi myös homoseksuaalisuudelle kasvot eli hänessä kulminoitui 1900-luvun stereotyyppisen homon hahmo. Tämä stereotyyppi tuli maailman tietoisuuteen, kun Wilde tuomittiin vuonna 1895 homoseksuaalisuutensa tähden kahdeksi vuodeksi vankilaan. Wilden näytelmät muodostavat modernin näytelmäkirjallisuuden campin tukijalan ja samalla niistä on tullut yksi suosituimmista tutkimuskohteista tarkasteltaessa identiteettiä konstruoituna, imitoituna tai teat-

ralisoituna piirteenä.¹⁶ Wilden näytelmät, kuten *Sulhaseni Ernest* (1895), korostavat juuri yksilön identiteetin konstruktio- luonnetta ja muuntumiskykyä ”autenttisen minän” kustannuksella.¹⁷

Wildemaista kaapin retoriikkaa tarvittiinkin varhaisemmassa homoteatterissa, sillä aina toiseen maailmansotaan asti homoseksuaalisuus oli Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa rikos ja sairaus. Homoseksuaaleja kuvattiin muun muassa slangitermein ”queens”, ”queers”, ”fairies”, ”faggots”, ”poofs”, ”pansies”, ”puffs” tai ”sissies”, jotka useimmiten viittaavat feminiinisyys- teen. Sitä, miten homo oikeasti uhkasi heteroa ei suoraan artikuloitu, vaan hänestä saattoi oirehtia vaarallinen feminiinisyys, paholaismaisuus tai dekadent- tius, joka viettelee nuoria homoseksuaalisuuteen. Joka tapauksessa homoseksuaalisuus näyttämöllä markkeerasi, oli se sitten piilevää tai näkyvää, aina kriisiä.¹⁸ Vuosien 1925–1956 välillä homoseksuaalisuus esitettiin itsemurhan, alkoholismin, hermoromahduksen, kuoleman, vangitsemisen, karkottamisen, kiristyksen tai pelkän kärsimyksen tematiikan kautta. Homoseksuaalisten henkilöiden tunnetilat rajoittuivat häpeään, pelkoon, syyllisyyteen, hämmen- nykseen, depressioon tai hysteriaan. Ruumiinkuvauksissa homo- seksuaalisuus liitettiin feminiinisyys- teen eli näytelmien homohen- kilöt olivat laihoja tai honteloita, eivät rotevia tai atleettisia. Homo- seksuaaliset henkilö- hahmot kiinnittivät liioiteltua huomiota myös vaatteisiinsa. 1920-luvulla yksi synonyymi homoseksuaalisuudelle olikin ylipukeutuneisuus, dandyismi, joka viittasi taas narsismiin, yhteen homoseksuaalisuuden patologisointimuotoon.¹⁹ Yksinker- taisesti näyttämöiden homohenkilö kuvasti usein niitä piirteitä, jotka yhdistettiin naisiin: jalous, runollisuus, hermostuneisuus ja taiteellisuus, emotionaalisuus ja lavartelevaisuus.²⁰

Siinä missä romaani lajina saattoi varhemmin tyyli- tellä kierto- ilmauksien ja vihjailujen verkkojen avulla puhetta homoseksuaa- lisuudesta, oli teatteri julkinen, avoin ja yhteisöllinen taidemuoto, mikä yhtäältä loi omia rajoituksiaan esityksiin, mutta myös toi- saalta saattoi ylläpitää kollektiivista rivien välistä katsomisen tai- toa. Silti on syytä muistaa, että homoseksuaalisia aiheita esittävät

näytelmät olivat kiellettyjä esimerkiksi New Yorkin osavaltion vuoden 1927 lainsäädännössä ja samaten Britannian laissa (sama laki siis koski Englantia, Walesia, Skotlantia ja Irlantia, sittemmin Pohjois-Irlantia).²¹ Kaapin retoriikkaa ei tule kuitenkaan ymmärtää pelkästään kahlehtivana salakielenä, vaan sen avulla homoseksuaalisia painotuksia saattoi myös salakuljettaa näennäisesti heteroseksuaalisina pidettyihin näytelmiin.

Hyvinä esimerkkeinä homo- ja heteronäytelmän monitulkintaisesta yhteen kietoutumisesta voi mainita amerikkalaisten näytelmäkirjailijoiden Tennessee Williamsin ja William Ingen teosten naishahmot. Esimerkiksi John M. Clum kutsuu Williamsin *Viettelyksen vaunun* (1947) päähenkilöä Blanchea termillä ”kaappihahmo” (*closeted character*).²² Näytelmä muuttuukin ymmärrettävämmäksi, kun Blanche, joka on erotettu opettajantoimestaan sen vuoksi, että hänellä on ollut suhde 17-vuotiaan poikaoppilaansa kanssa, tulkitaan vanhemmaksi, hysteeriseksi homomieheksi. Sisarensa Stellan ja tämän aviomiehen Stanley Kowalskin luona Blanche on samalla sekä kauhuissaan että jännittynyt Stanleyn läsnäolosta. Stanley edustaa ”todellista” maskuliinisuutta, joka sekä pelottaa että kiihottaa Blanchea. Blanche kärsii myös valosta, sillä se paljastaa hänen todellisen ikänsä ja mikä pelottavinta, valo myös riisuu valheellisen roolin. Päiväunelmissaan Blanche odottaa pelastajaansa, jota hän kutsuu Ruusukavaljeerikseen. Williams korostaa jälleen ambivalentteja sukupuolirooleja, sillä Ruusukavaljeeri viittaa suoraan oopperan housuroolitraditioon, joissa naiset esittävät miesrooleja.²³ Tällaisista oopperoista kenties tunnetuin on Richard Straussin *Ruusuritari* (1911), josta Williams on lainannut nimen Ruusukavaljeerille. Blanche syyllistyy kiikhossaan kuitenkin vaaralliseen hybrikseen, jolloin hänen tilaansa hyväksi käyttävä Stanley raiskaa hänet. Näin ollen traagisen tapahtuman ”syyllinen” ei toki ole Stanley vaan Blanche, joka lopulliseksi rangaistukseksi toimitetaan mielisairaalaan.

Samalla tavalla Ingen näytelmä *Tule takaisin, pikku Sheba* (1950), joka päällisin puolin kertoo alkoholismista, voidaan lukea

myös queer-näkökulmasta. Näytelmässä kotirouva Lola on pitkästynyt kuoliaaksi (seksuaalisesti frustroitunut) ja puhuu lakkaamatta kadonneesta koirastaan Shebasta. Vaihtelua pitkästytävään arkeen tuo uusi alivuokralainen, taideopiskelija Marie. Hänen mallinaan toimii nuori opiskelijapoika, Turk, joka kuvataan komeaksi, lihaksikkaaksi ja seksuaalisesti viriiliksi.²⁴ Turk jopa poseeraa puolialastomana Marielle ja Lolalle. Kuva lihaksikkaasta nuoresta miesvartalosta näyttääkin täyttävän näyttämön pitkän näytelmän kulun. Lola voidaankin tulkita turhautuneeksi homomieheksi, joka katsoo komeita miehiä tietäen, ettei voi koskea heihin.

Kaiken kaikkiaan ennen 1960-lukua homoseksuaaliset teemat esitettiin amerikkalaisissa näytelmissä melodramaattisesti: paheena, joka usein legitimoii homon väkivaltaisen kohtelun.²⁵ Homodraamasta kirjoittaneen Don Sheweyn onnettomien kohtaloiden esimerkkiaineistoon kuuluvat muun muassa seuraavat näytelmät: Lillian Hellmannin *The Children's Hour* (1934), Robert Andersonin *Tea and Sympathy* (1953), Arthur Millerin *Näköala sillalta* (1955), William Ingen näytelmät *The Cell* (1962) ja *Natural Affection* (1963), LeRoi Jonesin *The Toilet* (1964) sekä Frank Marcusin *The Killing of Sister George* (1965).²⁶

Isossa-Britanniassa homodraaman historia on hyvin samankaltainen kuin Yhdysvalloissakin. Ensimmäisen maailmansodan ja vuoden 1956 välisen ajan merkittävimmät brittiläiset näytelmäkirjailijat, kuten komedioistaan tunnettu Noël Coward ja vakavimmista aiheista kirjoittanut Terence Rattigan, hyödynsivät taitavasti kaapin retoriikkaa ja välttivät näin ennakkosensuurin.²⁷ Yläluokkainen tapakomedia alkoi kuitenkin hiipua Britannian näyttämöillä toisen maailmasodan jälkeen. Brittiläinen feministinen teatterintutkija Micheline Wandor esittää teoksessaan *Look Back in Gender* (1987), että toisen maailmansodan jälkeisessä brittiläisessä yhteiskunnassa niin miesten kuin naistenkin roolit muuttuivat radikaalisti. Molemmat sukupuolet yritettiin sopeuttaa takaisin yhteiskuntaan: miehet rintamalta kotiin ja naiset ammustehtailta kotirouviksi. Miehen ihannekuva muuttui, kun en-

tisen sotasankarin piti muuttua maskuliinisesti viriiliksi perheen ansioista vastaavaksi isäksi.²⁸ Brittiläisen teatterin käännekohtana pidetään vuotta 1956. Tällöin sai ensi-iltansa John Osbornen näytelmä *Look Back in Anger*, joka osui keskelle kylmän sodan aikaa. Osbornen näytelmässä kuvataan hyvin aseksuaalista miestä, Cliffiä, joka asettuu oudolla tavalla näytelmän seurustelevan parin, Jimmyn ja Alisonin, väliin. Wandor huomauttaa, että näytelmän ainoa uhkaamaton fyysinen läheisyys syntyy Cliffin läsnäolosta, joka ilmenee viattomalla, peitellysti homoeroottisella olemisella.²⁹ Osbornen näytelmä kuvaa kuitenkin ennen kaikkea maskuliinisuuden kriisiä ”nuoren vihaisen miehen”, Jimmyn, hahmossa.

Passiivisuuden ohella homoseksuaalisuuden kuvaus laajeni brittiläisessä draamassa myös vahvasti poliittiselle tasolle toisen maailmansodan jälkeen. Homouden kuvaamista alkoi varjostaa Yhdysvalloista levinnyt mccarthyismi eli vainoharhainen oikeistolainen politiikka, joka kommunistien ohella vainosi myös homoseksuaaleja. Homoseksuaaleista tuli potentiaalisia vakoilijoita ja pettureita, eikä syy ollut niinkään ideologisessa ajattelussa vaan siinä, että homot olivat – jälleen kerran – oivia kiristysten kohteita: he olivat ”näkymättömiä pettureita”. Kun varhaisesta seksologiasta saakka oli vakuuteltu, että homoseksuaalisuus *näky*, syntyi nyt uusi pelottava ajatus, jonka mukaan homo voi esiintyä heterona. Tämä pelko kumuloitui joukkoepäilyyn, jonka uhriksi saattoivat joutua myös ”oikeasti” heteroseksuaalit. Hyviä teatterillisiä esimerkkejä tällaisen paranoian leviämisestä ja sen kohtalokkaista seurauksista ovat muun muassa Robert Andersonin näytelmä *Tea and Sympathy* (1953) Yhdysvalloissa ja Philip Kingin näytelmä *Serious Charge* (1954) Englannissa.³⁰

Seuraava käännekohta brittiläisen teatterin historiassa oli vuosi 1968, jolloin Englannin hallinnon 400 vuotta voimassa olleiden ennakkosensuurivaltuuksien kumoaminen tapahtui uuden teatterilain yhteydessä.³¹ Näytelmien ennakkosensuurilain, jota kutsutaan hovimarsalkan titteliin viittaavalla historiallisella termillä Lord Chamberlain³², merkitystä on vaikea kuvitella näin

jälkeenpäin, mutta esimerkkinä toimikoon amerikkalaisen Arthur Millerin näytelmän *Näköala sillalta* esittämisen kieltäminen Isossa-Britanniassa vuonna 1956. Syynä näytelmän epäämiseen oli päähenkilö Eddien antama suudelma, jolla tämä yrittää vakuuttaa läheisilleen, että hänen tyttärensä kanssa seurusteleva siirtolaispoika on homo (nykyisin sama kohta luettaisiin tietysti niin, että Eddie on homo). Sensuurilain kumoaminen vuonna 1968 vaikutti myös klassikkonäytelmien uudelleentulkintoihin, josta tärkein esimerkki on ennen kaikkea Shakespearen, Marlowen ja ylipäätään koko renessanssiteatterin homoseksuaalistaminen. Niinpä vuonna 1969 nuori näyttelijä, silloin vielä tuntematon Ian McKellen,³³ näytteli Marlowen tragedian Edvardia aivan uudella tavalla Prospect Theatre Companyn produktiossa. Esitys oli *Edvard II:n* ensimmäinen avoin homoluenta.³⁴ Samana vuonna esitettiin myös John Bartonin ohjaus Shakespearen näytelmästä *Troilus ja Cressida*, jonka jälkeen queerit piirteet on ollut helppo tuoda Shakespeare-ohjauksiin.³⁵ On kuitenkin tärkeää muistaa, että viimeisen 30 vuoden aikana uudelleen herännyt kiinnostus renessanssiteatteria ja erityisesti Marlowen *Edvard II* -näytelmää kohtaan on tapahtunut ennen kaikkea homoseksuaalisen vapautusliikkeen myötä, mikä liittyy myös laajemmin erilaisten, kuten feminististen tai mustien, kansalaisliikkeiden poliittiseen nousuun.³⁶

Voidaan siis sanoa, että homoseksuaalisuuden esittäminen alkoi muuttua pikku hiljaa 1950-luvulta lähtien, jolloin homoja ei esitetty enää arkkityyppisesti pahoina tai vaarallisina, mutta toki edelleen kärsivinä. 1960-luvun lopulta lähtien homoseksuaalisuutta kuvaavat näytelmät muuttuivatkin sitten radikaalisti. Homotietoinen ja identiteettipoliitiikkaan sitoutuva teatteri kaatoi negatiivisia myyttejä ja uudenlainen homosankari syntyi homoteattereiden ja homonäytelmäkirjailijoiden aktiivisuuden tuloksena.

Stonewallin jälkeen

Avoimen ja eksplisiittisen homo- ja lesbodraaman sekä -teatterin synty ja kehitys on sidoksissa homoseksuaaliseen vapautumiseen, jonka käännekohtana pidetään Stonewall-mellakoita New Yorkissa vuonna 1969. Stonewall Inn oli homojen ja transvestiittien suosima kapakka, jonka toimintaa poliisit jatkuvasti häiritsivät. Tämä johti protesteihin, joita pidetään ainakin amerikkalaisen homoliikkeen symbolina. Orastavan homoteatterin nousu oli nähty Yhdysvalloissa kuitenkin jo vuotta aiemmin Mart Crowleyn ristiriitaisesti tulkittu näytelmän *The Boys in the Band* (1968) myötä. Crowleyn draamaa on tulkittu niin itseironiseksi kuin itseinhoa ilmentäväksi.³⁷ Joka tapauksessa Crowleyn näytelmää edeltävä homodraaman historia oli varsin masentava – varsinkin jos toiveena oli ollut ajatus miellyttävien ja edustavien homohahmojen esittämisestä. Amerikkalaisen avoimen homoteatterin (openly gay theater) synty liittyy siis homoyhteisön protestointiin ja vaatimukseen nähdä aitoja ja kunniallisia eli myönteisiä homohahmoja näyttämöillä. John M. Clum onkin jaotellut amerikkalaisen homoteatterin vaiheista neljä ”impulssia”. Ensimmäinen impulssi oli homohistorian dramatisointi ja rohkean oikeustaistelun näyttämöllistäminen. Anarkistinen impulssi merkitsi luovaa vastavoimaa tukahduttavalle heterokulttuurille. Romanttinen impulssi kuvasi homojen rakkaussuhteita ja kanonisoiva impulssi juhli homojen luovuutta muun muassa dramatisoimalla homotaiteilijoiden elämäkertoja.³⁸

Yhdysvalloissa homoteatteria esitettiin aluksi New Yorkin Broadwayn off-off-näyttämöillä sellaisissa teattereissa kuin Joe Cinon vuonna 1958 perustamassa The Caffe Cinossa ja Al Carminesin luotsaamassa Judson Poets’ Theaterissa (1961). Hyvä esimerkki tällaisesta homodraamasta on Doric Wilsonin *Street Theater* (1982), jonka ensi-ilta oli pienessä teatterissa Tribecassa. Myöhemmin esitys muutti erääseen homokuppilaan Greenwich Villageen. *Street Theater* dramatisoi komedian keinoin Stonewall-mellakoiden tapahtumia. Esitys oli tyylielty ja ironinen – yksi sen

ivan kohde oli edellä mainittu huonomaineinen *The Boys in the Band* -näytelmä. Homoteatterin seuraava askel oli luonnollises-
tikin Broadwayn porttien avaaminen ja se toteutui Harvey Fier-
steinin *Torch Song Trilogyn* (1981) valtaisalla menestyksellä. Tämä
näytelmä kertoo lämpimin ja ymmärtävin virein drag-taiteilijan
suhteesta kolmeen rakkauteensa: äitiin, rakastajaan ja kasvattipoi-
kaan.

1980-luvulle tultaessa Yhdysvalloissa toimi jo useita homo- ja
lesboteattereita kuten Theater Rhinoceros San Franciscossa, Glines
New Yorkissa ja OutProud Atlantassa. Erityisesti radikaali lesbo-
feministinen teatteri alkoi herättää huomiota, ja sen keskeiseksi
edustajaksi tuli Peggy Shaw'n, Lois Weaverin ja Deb Margolinin
vuonna 1981 perustama Split Britches. Myös Englannissa toimi
avoimia homo- ja lesboteatteriryhmiä, joista tunnetuin oli lontoo-
lainen vuonna 1975 perustettu Gay Sweatshop Theatre Company,
joka lopetti toimintansa vuonna 1997. Toinen varhainen Lontoos-
sa toiminut homoteatteriryhmä oli Tim Luscomben vuonna 1991
ideoima London Gay Theatre Company. Tämä ryhmä suorastaan
pervoisti teatteritradition esimerkiksi tulkinnallaan *Hamletista*,
jossa keskitytään Horation ja Hamletin homosuhteeseen. 1990-lu-
vun alussa juuri edellä mainitun London Gay Theatre Compa-
nyn esitykset kirvoittivat brittiläisen iltapäivälehdistön ivailemaan
ja tarjoamaan seurueelle uusia näytelmän nimiä, kuten *The Fairy*
Wives of Windsor tai *Tight-Ass Andronicus*.³⁹

Homoteatteri syntyi siis suurelta osin urbaanissa kulttuurissa,
mutta ei säröittä. Esimerkiksi Don Sheweyn mukaan se saattoi
helposti kääntyä sisäänpäin lämpiäväksi gettokulttuuriksi: ”Kuten
minkä tahansa vähemmistöteatterin poliittisine sanomineen, on
homonäytelmien jatkuvana riskinä vajoaminen rajoittuneeseen
(joskin vapauttavana pidettyyn) gettojutusteluun, päämäärättö-
mään propagandaan tai siirappiseen melodraamaan.”⁴⁰ Tällaisen
”gettojutustelun” vaara on väistynyt useaan otteeseen niin aidsin
kuin homovihamurhien myötä.

Homoteatterin menneisyys ja traditio on siis varsin monisäikeinen asia ja se herättää lukuisia kysymyksiä. Yksi keskeisemmistä kysymyksistä kuuluu tietenkin: miten voimme määritellä homodraaman ja -teatterin? Yhden ratkaisumallin antaa Alan Sinfield teoksessaan *Out on Stage*, jossa hän määrittelee neljä tekijää, jotka tarvitaan, jotta homoteatteri voidaan erottaa omaksi teatterikäsitteekseen. Nämä ominaispiirteet toimivat erottavina tekijöinä valtavirran teatterin ja alakulttuurisen homoteatterin välillä. Tekijät ovat: a) teatteriryhmä (*company*), b) paikka (*venue*), c) katsojakunta (*constituency*) ja d) puhuttelevuus (*address*).⁴¹ Edellä mainitut piirteet ovat hyvin käyttökelpoisia sekä homoteatterin määrittelyssä että toisaalta sen analysoinnissa. Näistä selkeimmin homoteatteriksi tunnistettava tekijä on avoimen homoteatteriryhmän idea, kuten esimerkiksi edellä mainitut amerikkalaiset ja brittiläiset teatteriryhmät. Sinfieldin toisen määritelmän, paikan, mukaan homoteatteria eikä avointa homodraamaa ajatella useinkaan esitettävän esimerkiksi kansallisteattereiden päänäyttämöillä. Esimerkiksi kun Tony Kushnerin *aidsia* ja homoseksuaalisuutta käsittelevä näytelmä *Angels in America* esitettiin vuonna 1994 Suomen Kansallisteatterissa, lankesi sille esityspaikaksi pieni Omapohja-näyttämö. Lopuksi voidaan todeta Sinfieldiä mukaillen, että homodraama ja -teatteri puhuttelee tietysti erilaisia yleisöjä eri tavalla.

Ajatus homoteatterista synnyttää tietysti myös homoteatteri-festivaali-idean, ja näitä maailmalle onkin jo ilmaantunut. Yhdet näkyvimmat ovat Dublinin kansainväliset homoteatterifestivaalit, jotka toisaalta pyrkivät palvelemaan juuri kansallisen ja kansainvälisen homoyleisön tarpeita, mutta myös haastamaan tavalliset dublinilaiset laventamaan teatterikäsitystään.⁴² Tämä tuo festivaaleille omaa haurasta kauneuttaan, mutta heterogeeninen yleisö voi tuottaa homoteatterifestivaaleille myös ongelmia: voiko samanaisesta painottaa yhteisöllisyyttä ja kosiskella ”suurta yleisöä”? Eli voiko vahvasti identiteettipolitiikkaan nojautuva homoteatterifestivaali saada yleisempää huomiota? Homoteatterinimikekin voi olla jo sinällään vanhanaikainen ja uudet, perinteisesti homo- ja

lesboteattereiksi laskettavat ryhmät saattavat nykyisin kutsua itseään queer-teattereiksi, kuten teki vuonna 1999 Tukholmassa perustettu Komonq. Tämä ruotsalainen ryhmä kutsui itseään ”queer-perspektiiviseksi teatteriksi”.⁴³

Teatterin homokaanonin rakentaminen

Homo- ja queer-teatterin tutkimuksen muutoksista ja niiden välisestä suhteesta kertovat kolme keskeistä homoteatterin pioneeri-historiaa. Nämä ovat jo mainittu brittiläisen Nicholas de Jonghin *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage* (1992), amerikkalaisen John M. Clumin *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* (1992) ja sen uudistettu laitos *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama* (2000) sekä brittiläisen Alan Sinfieldin niin ikään jo esille tullut *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century* (1999). Teokset ovat hyvin vertailukelpoisia ja siinä mielessä tärkeitä tälle kirjalle, että ne kaikki käsittelevät amerikkalaista ja brittiläistä homomiehistä kertovaa draamaa. Niiden ilmestymisajankohdat muodostavat noin kymmenen vuoden jakson aina vuodesta 1992 vuoteen 2000. On siis kysymys juuri samasta ajanjaksosta, jolloin queer-teoria ensiksi hahmottui ja sitten vakiinnutti asemansa homo- ja lesbotutkimuksen sekä sukupuolentutkimuksen kentällä muuttuen pelkästä homo- ja lesbotutkimuksesta laajemmaksi ei-heteronormatiivisuuden tutkimukseksi.

De Jonghin historiikkia, joka tarkastelee ajanjaksoa vuodesta 1925 vuoteen 1985, säätelee homotutkimukseen liittyvä vapautumisen ideologia, jonka mukaan yhteiskunnassa – ja samalla näyttämöillä – edetään oikeanlaiseen ja positiiviseen homoiden-titeettien kuvaamiseen. ”Oikeaoppiseen” homouden kuvaukseen tähtäävä ideologia näkyy selvästi de Jonghin käyttämässä retorikassa. Esipuheessaan hän kertoo nojautuvansa Jungin feminiinisen ja maskuliinisen arkkityyppeihin kirjoittaessaan 1900-luvun

kuvauksista homoseksuaalisuudesta. Vaikka de Jongh huomioi varovasti mainiten, että jotkut sosiaalisen sukupuolen merkit ovat kuitenkin kulttuurin tuottamia eivätkä biologisesti määräytyneitä, on positiivisesti määräytyvä identiteetin käsite hänen kirjansa lähtökohta.⁴⁴ Tämä lähtökohta sinetöi koko kirjan ja näin ollen hänen mukaansa miltei kaikki varhaiset homonäytelmät ovat epäonnistuneita ja vääränlaisia sen vuoksi, että ne kuvaavat homoseksuaalit feminiinisinä, sairaina, halveksuttavina ja itseinhoon vajonneina epäluotettavina hylkiöinä. De Jonghin mielestä homodraama vievät eteenpäin vain sellaiset näytelmät, jotka kykenevät taistelemaan homostereotypioita vastaan, kuten J. R. Ackerleyn ensimmäisen maailmansodan loppupuolelle sijoittuva *The Prisoners of War* (1925). Tämän näytelmän tärkein sanoma on, ettei homoseksuaalisuudessa ole kysymys depressiosta vaan tukahduttamisesta.⁴⁵

De Jonghin mukaan homodraaman ja -teatterin varsinainen käännekohta tapahtui vasta 1970-luvulla homojen vapautusliikkeen airueena tapahtuneiden, jo aiemmin mainittujen, Stonewall-mellakoiden jälkeen, jonka jälkeen eri konteksteissa esitetyt homonäytelmät toivat esille tuoreita teemoja ja ideologioita.⁴⁶ Hän kutsuukin tätä autenttisen homoteatterin ajaksi kirjoittaen: ”Autenttinen homoteatteri syntyi 1970- ja 1980-luvuilla, kun homoteatteriryhmät esittivät näytelmiä homoyhteisöille. Tämä teatteri hylkäsi kielteiset myytit, joihin homoseksuaalisuus oli hautautunut.”⁴⁷ Pioneerinäytelmistä merkittävimmät olivat Julian Mitchellin *Another Country* (1981), Hugh Whitmoren *Breaking the Code* (1986) ja ennen kaikkea Martin Shermanin *Vaaleanpunainen kolmio* (1979). Kaikki nämä näytelmät kertovat sankarillisista homoseksuaaleista, jotka jollakin tavalla kapinoivat yhdenmukaisuuden heille langettamia rangaistuksia vastaan. Mitchellin näytelmä problematisoi vakoilun, kiristyksen ja homoseksuaalisuuden yhteen kietoutumista Englannissa esikuvanaan historiallinen henkilö, homoseksuaali diplomaatti Guy Burgess, joka vakoili Neuvostoliiton hyväksi ja loikkasi lopulta Moskovaan vuonna 1951.

Whitemoren näytelmä kertoo homoseksuaalisuutensa vuoksi vainotuksi tulleesta toisen maailmansodan brittisankarista, matemaatikko Alan Turingista, joka ratkaisi natsien salakieliset viestikoodit. Shermanin *Vaaleanpunainen kolmio* taas kertoo Maxista, joka on noussut mukavuuden, alkoholin ja huumeiden täyteisestä Berliinin-nuoruudestaan ymmärtämään poliittisen ja kollektiivisen homoliikkeen merkityksen jouduttuaan keskitysleirille toisen maailmansodan aikana.

Do Jonghin tapa lähestyä homoseksuaalista identiteettiä on vahvasti sidoksissa niin feministiseen liikkeeseen, homojen vapautustaisteluun kuin myös mustien vapautustaistelun varhaisiin vaiheisiin eli identiteettipolitiikan aikakauteen. Tämän politiikan mukaisesti aiemmin syrjityt ja toiseutettuun asemaan kahlehditut ryhmät taistelivat muuttaakseen diskriminoidun sukupuolensa, seksuaalisuutensa, luokkansa tai etnisyytensä vastarinnan paikaksi ja voimavaraksi.⁴⁸ De Jonghin kirjan alleviivaamat ajatukset homo- ja lesboidentiteettien spesifisyydestä ja homoseksuaalisen kulttuurin autenttisuudesta olivat juuri identiteettipolitiikan strategioita, jotka perustuivat olettamukseen, että kaikki homot ja lesbot jakoivat *yhtäläisen* identiteettipolitiikan. Hänen kirjansa ilmestymisen aikoihin homo- ja lesbotutkimus alkoi kuitenkin, kuten queer-teoreetikko Annamarie Jagose kirjoittaa, kyseenalaistaa ja vastustaa identiteettikategorioita ja niiden lupaus yhteisyydestä ja poliittisesta tehokkuudesta.⁴⁹ Tämä huomio on yksi queer-teorian kulmakivistä sekä oleellinen tekijä, joka erottaa queer-lähtökohtaisen draaman tutkimuksen homo- ja lesbolähtökohtaisesta tutkimuksesta omaksi erilliseksi osa-alueekseen.

Ylipäättään, vaikka perinteinen homo- ja lesbopolitiikka ja -tutkimus on vastustanut hierarkisoivien hetero–homo-dikotomioiden rakentamista, on se queer-tutkijoiden mukaan kuitenkin hyödynttänyt ja käyttänyt tätä eron käsitettä niin retoriikassaan kuin käytännössään.⁵⁰ Toisin sanoen identiteettipolitiikan varjolla ”normaalit” homomiehet erotettiin epäilyttävistä ”toisista” homomiehistä marginaalista näin esimerkiksi sadomasokistiset nahkaho-

mot, biseksuaalit tai vaikkapa feminiiniset homomiehet, ja tämän saman tekee De Jonghin kirja näyttämön homohenkilöiden kohdalla.

Myös John M. Clumin teokset *Acting Gay* ja *Still Acting Gay* lähestyvät homoidentiteettiä queer-teorian kannalta ongelmallisella tavalla. Vaikkei Clum rakennakaan historiikkiansa vapautukseen täydellistyvän periodisoinnin kautta kuten de Jongh tekee, vaan jaottelee teoksensa teemojen avulla, on hänen huolensa homoidentiteetistä yksi kirjan kantavista voimista. Erityisesti tämä tulee esille teoksen uuden version *Still Acting Gayn* esipuheessa, jossa Clum tuntuu oikeastaan haikailevan samanlaisen homoidentiteetin perään, joka de Jonghin kirjassa rakentuu. Clum kysyy, onko seksuaalisuuksien moninaisuuksien esittämisen mahdollisuuksien moninkertaistuessa ja ”kulttuurigurujen” painottaessa seksuaalisuuden virtaavuutta ja liikkuvuutta, homoseksuaalisuudella enää mitään virkaa. ”Kulttuuriguruilla” Clum tarkoittanee queer-teoreetikkoja, jotka hänen mukaansa sekoittavat identiteetin käsitettä. Viittaamalla brittiläisen draaman edesmenneeseen pahaan poikaan, Joe Ortoniin, Clum kirjoittaa: ”Polymorfinen perverssiys, jota Joe Orton juhli, on noille ihmisille [queer-teoreetikoille?] tulevaisuuden noste.”⁵¹ Korostaen kirjansa itseironista nimeä, *Still Acting Gay*, Clum toteaa ylpeänä, että monenlaisten identiteettien sekamelskaisessa ajassa hän on edelleen homo siten, miten se hänestä tuntuu miellyttävältä. Aiempi homodraama saattaa kuitenkin olla mennyttä, sillä kuten Clum toteaa, ”homona oleminen on olennaisesti helpompaa kuin ennen, koska monet meistä ovat osa laajempaa sosiaalisten verkkojen kudosta.”⁵² Homot eivät välttämättä asu enää getoissa ja jos asuvat, niin he asuvat niissä omasta tahdostaan.

Kuten de Jonghille, myös Clumille aids oli todellinen homodraaman kohtalonkysymys. De Jonghille se merkitsi yritystä taistella uudelleen esille pulpahtavaa hylkiön leimaa vastaan, ja Clum käyttää runsaasti tilaa analysoidakseen aids-draaman piirteitä.

Aids ei ole ollut enää vuonna 2000 näyttämöllä sidoksissa paatokseen ja niinpä Clum voi helpottuneena todeta:

Eikä aids ole enää poliittisen aktiivisuutemme fokuksessa siten kuin se oli 1990-luvun alussa. Taistelemme nyt täysien kansalaisoikeuksien puolesta. Samaan aikaan kun liittovaltion, osavaltioiden ja paikallisen hallinnoinnin päättäjäläimet, näköjään kaikkein konservatiivisimmat maalliset instituutiot yhteiskunnassamme, muuttuvat hitaasti eri alueilla, merkittävä määrä isoja kaupallisia yhtiöitä ja instituutioita tunnustaa oikeutemme olla kunniallisia ja ylpeitä siitä, keitä me olemme.⁵³

Tässä kohtaa Clum näyttää astuvan 2000-luvun homoliikkeen ansaan. Hänen iloitessaan siitä, että yhä useammat kaupalliset yritykset ja instituutiot ovat käyttäneet hyödykseen homojen oikeuden olla kunniallisia ja ylpeitä siitä, mitä he ovat, on queer-tutkija jokseenkin eri mieltä. Clum iloitsee siitä, että yritykset ja instituutiot ovat heränneet huomaamaan, että homot ovat ”normaaleja”. Hän ei kuitenkaan kyseenalaista sitä, mitä oikeuksia oikeasti ollaan saavuttamassa. Tämä problematiikka konkretisoituu seuraavassa luvussa, jossa käsitellään kahta amerikkalaista näytelmää, jotka on kirjoitettu aivan samoihin aikoihin kuin Clumin teoksen uusi versio ilmestyi. Terrence McNallyn näytelmä *Corpus Christi* ja Moisés Kaufmanin näytelmä *The Laramie Project* ovat lähtöisin samanlaisesta ajattelusta kuin Clumin kirja eli uskosta siihen, että homot ja lesbot saavuttavat täydet kansalaisoikeudet, mutta nämä kaikki jättävät huomiotta kysymyksen mainittujen oikeuksien sisällöstä. 1990-luvun ja 2000-luvun alun amerikkalainen todellisuus ei todellakaan ole tukenut tätä ajatusta tasa-arvoisuudesta kuin hyvin valikoidusti.

Kolmas mainitsemani historiikki, Alan Sinfieldin *Out on Stage*, on sikäli erilainen kahteen edelliseen verrattuna, ettei se keskity pelkästään homomiesten representaatioihin vaan kiinnostuksen kohteena on myös lesbojen kuvaaminen draamassa. Sinfieldin lähestymistapa on myös lähimpänä sitä nykyteatterin queer-luentaa,

johon itse pyrin. Sinfield ei lähde liikkeelle olettamuksesta, että olisi olemassa yleinen käsitys homoseksuaalisuudesta, ja että tämä käsitys sitten ilmentyisi eri aikoina eri tavoin näyttämöllä. Sen sijaan hän tarkastelee sekä teatterin että homoseksuaalisuuden käsitteitä niiden historioiden lävitse. Teatteri-instituution muutokset vaikuttavat yhdessä sukupuolen ja seksuaalisuuden ideologisten muutosten kanssa.⁵⁴ Sinfieldiä seuraten *Pervo parrasvaloissa* fokusoi representaatioihin eikä allekirjoita ajatusta, että queer-historia olisi pelkästään sitä, mitä homot ja lesbot ovat itse tehneet. En myöskään oleta, että queer-historia rakentuisi pelkästään homoseksuaalien myönteisten kuvausten varaan.⁵⁵ Jätän Sinfieldin tarkastelun tässä pienemmälle huomiolle, koska viittaa häneen useasti tulevista luvuista.

De Jongin, Clumin ja Sinfieldin teosten pohjalta voidaan hyvin tiivistää olennaiset muutokset tavoissa, joilla homo- ja lesboteatteria on viime vuosikymmeninä tutkittu. Varhaisempi identiteettipolitiikkaan nojautuva homo- ja lesboteatterin tutkimus nojautui homo- ja lesboidentiteetin käsitteeseen, joka ikään kuin on matkalla kohti yhä täydellistyvää vapautumistaan. Tällainen täydellistymisen odottamiseen perustuva homoidentiteettikäsite selittää sekä de Jonghin että Clumin kirjojen homodraaman ja -teatterin positivistisen lineaarisuuden vaatimuksen. Teleologiseen historiakäsitykseen tukeutuva näkemys teatterista palautuu kuitenkin viime kädessä positivistiseen ajatteluun ja sen myötä positivistiseen teatterihistoriankirjoitukseen, joka on jo vuosikymmeniä koettu ongelmalliseksi.⁵⁶ Tällainen yhtenäisen identiteetin käsite ja positivistinen ajattelu estävät, kuten teatterihistorioitsija Bruce A. McConachie on todennut, ”teatterihistorioitsijoita näkemästä moniin käsittelemiinsä aiheisiin liittyviä yhteiskunnallisia merkkejä”.⁵⁷ Homoidentiteetin ymmärtäminen olemuksellisesti annettuna estää de Jonghin ja Clumin kaltaisia homoteatteriteoreetikolta näkemästä niitä ”yhteiskunnallisia merkkejä”, joissa näytelmien homohenkilöt representoituvat.

Queer-teoreetikko Judith Butler onkin todennut, miten varhaisempi homoseksuaalinen identiteettipolitiikka olettaa ”oikeiden subjektien” olemassaolon, subjektien, joita se toivoo edustavansa ja vapauttavansa.⁵⁸ Queer-tutkimus sen sijaan pyrkii käsitteellistämään uusia tapoja ajatella identiteettiä. Sovellettaessa queer-teoriaa teatteriin queer-katse hylkää homojen ja lesbojen myönteisen kuvauksen vaatimuksen eikä se myöskään perusta katsettaan historialliselle jatkumolle, jonka mukaan homojen ja lesbojen näytämölliset representaatiot tulisivat yhä autenttisemmiksi teatterin ”kehittyessä”. Asenteet ja ilmaukset, jotka ilmaisevat siirtymistä homoseksuaalisuuden tunnustamista ja näkyväksi tekemistä kohti – retorisesti nimenomaan ”*sitää kohti*” – sillä järkevimmissäkin keskusteluissa ilmiöstä homoseksuaalisuus, ”se” on edelleen *jossain* tai *jossain toisaalla* – kertovat kiistämisestä, hysteriaista, paranoiasta, pelosta, vihasta, kostonhimoisuudesta, ambivalenssista, suvaitsemattomuudesta ja paljosta muusta. Kuten Jonathan Dollimore on huomauttanut, nykyinen kulttuurimme on intohimoisen kiinnostunut sellaisista homoseksuaalisuuden representaatioista ja kuvis- ta, jotka ovat erittäin selvästi ja mitä ilmeisimmin *tuolla jossain*, vältellen kuitenkin täydellistä tunnistamista.⁵⁹ Autenttisuuden sijasta läsnäolon ja poissaolon heiluriliike kertoo jotain oleellisempaa homoseksuaalisuuden representaatioista ja varsinkin suhtautumisesta homoseksuaalisuuteen, ja tätä poukkoilevaa representaatioiden politiikkaa *Pervo parrasvaloissa* pyrkii omalta osaltaan tarkastelemaan.

Suomen homo- ja lesboteatterin historiaa

Minkälainen on sitten Suomen homo- ja lesboteatterin historia? Kysymys jää vaille kattavaa vastausta, sillä sitä ei ole tutkittu. Vanhempaa teatterihistoriaamme on vasta viime aikoina alettu lähestyä homo- ja lesbonäkökulmista, jonka tuloksena on nostettu esille esimerkiksi työläiskirjailija Elvira Willmanin tuotanto ja eri-

tyisesti hänen *Kellarikerroksessa*-näytelmänsä (1907), joka on varsin avoin homoseksuaalisuuden kuvauksessaan.⁶⁰ Vaikka näytelmän keskiössä onkin neljä köyhyyden prostituutioon pakottamaa naista, siinä esiintyy myös tärkeänä hahmona maisteri Vikstedt, jolla on salaisuus. Maisterin vuodekumppani on nimittäin väärää sukupuolta.

Myös ulkomaisten ”homonäytelmien” ja homoseksuaalisten näytelmäkirjailijoiden teosten esityshistoria on osa kotimaista homo- ja lesboteatterihistoriaamme. Tästä hyvä esimerkki on Oscar Wilden *Salomen* kantaesitys Kansallisteatterissa vuonna 1905 nimiroolin esittäjänään Elli Tompuri. *Salomen* esitystä Suomessa tutkinut Helka Mäkinen tuo väitöskirjassaan esille tuolloin Helsingissä vaikuttaneen homokulttuurin, joka verhoutui usein taiteelliskorkeakulttuuriseen kaapuun. Suomen yhteydestä Eurooppaan kertoo se, että Wilden henkilö ja hänen homoseksuaalisuutensa tähden saamansa vankeusrangaistus tunnettiin myös Suomessa.⁶¹ Nämä pienet esimerkit kertovat siitä, että suomalaisen homo- ja lesboteatterin historia on olemassa, joskin suurelta osin vain tutkimatta.

Lupaavaksi aluksi suomalaisen teatterihistorian uudelleen katseluun pervolinssien lävitse voi tulkita näyttelyn *Camp! – Ravintola Sateenkaaren unelmia*, joka oli esillä Teatterimuseossa 16.10.2009–28.2.2010. Näyttelyn esitteessä sen lähtökohdista ja tavoitteista kerrotaan seuraavaa: ”Teatterimuseo on penkonut oman arkistonsa aineistoja ja saanut lainaksi yksityisten arkistojen aarteita. Näyttely esittelee menneitä esityksiä ja roolitöitä, jotka tarjoavat mahdollisuuksia toisin katsomiseen kutsuen lähestymään itseään vaihtoehtoisin silmälasein. Camp-asennetta ei pihtailla. Näyttely on yritys purkaa suomalaisen teatterihistorian heteronormatiivisuutta. Teatterimuseo haluaa kyseenalaistaa sitä, kenen äänet historiassa kuuluvat, kenen kuvat näkyvät.”⁶² Näyttelyn yhteydessä toimitettiin myös verkkojulkaisu *Camp! – Taipuisaa teatteria*, jossa paneuduttiin campin, sukupuolen, seksuaalisuuden ja teatterin suhteiden tarkastelemiseen sekä ristiinpukeutumisen

kysymyksiin. Erityisesti huomiota kiinnitettiin suomalaisen teatterihistorian tarkastelemiseen campin ja queerin näkökulmista.⁶³

Suomen teatterikentällä muutos homo- ja lesboteatterin suhteen tapahtui 1980-luvulla, jolloin homo- ja lesboteemat tulivat eksplisiittisesti näyttämölle. Tätä edeltävä homo- ja lesboteatterimme historia rakentuu yksittäisten teatterivaikuttajien, niin ohjaajien, näyttelijöiden, puvustajien kuin lavastajienkin enemmän tai vähemmän suorasta toiminnasta. Näytelmien homoteemoja on voitu joko alleviivata tai häivyttää, ja olisikin kiinnostavaa esimerkiksi miettiä 1950- ja 1960-luvuilla esitettyjen Tennessee Williamsin näytelmien painotuksia suomalaisissa teattereissa. Joka tapauksessa teatterihistoriamme on täytynyt olla monenkirjavien diskurssien säätelmä. Vaikka kansallinen teatterimme valjastettiin alusta alkaen kansallisuusaatteen ja politiikan näyttämöksi,⁶⁴ on se, samoin kuin ooppera ja baletti, samanaikaisesti myös mielletty hyvin feminiiniseksi taiteen lajiksi, jopa dekadenssin ilmentymäksi ja ”homoseksuellien” pesäkkeeksi. Monien tunnettujen teatterivaikuttajien, kuten vaikkapa Tampereen Työväen Teatterin johtajan Eino Salmelaisen⁶⁵ ja Kansallisteatterin näyttelijän Tarmo Mannin ”taipumukset” olivat kaikkien tiedossa.

Vihjailuihin ja salaisuuksiin piiloutuva tai homoseksuaalisuutta patologisoiva teatteri jäi Suomessa historiaan viimeistään 1980-luvulla, jolloin homoseksuaalisuutta alettiin esittää avoimesti näyttämöllä. Teatterintutkija Hanna-Leena Helavuori on todennut, että juuri 1980-luvulla monoliittinen mieskuva alkoi murtua näyttämöllä. Yksi sen oire oli sukupuolen sekoittuminen ja liukuminen, mutta myös vimmatu maskuliinisuuden uudelleenrakennusprojekti Jouko Turkan tyyliin.⁶⁶ Tanssilla, tanssiteatterilla sekä esitys- ja performanssitäiteellä on ollut aivan erityisen merkittävä roolinsa sukupuolen ja seksuaalisuuden uudelleen tulkitsemisessä sekä homoeroottisen tematiikan korostamisessa 1980-luvulta alkaen. Itse asiassa sillä on ollut näkyvämpi ja vahvempi vaikutus kuin perinteisellä teatterilla. Jorma Uotisen monet sukupuolta häivyttävät ja kyseenalaistavat koreografiat, Jack Helen Brutin ja

Homo \$:n performanssit, turkulaisen Tanssiteatteri Erin lukematomat produktiot ja vaikkapa Ismo-Pekka Heikinheimon teokset, vain muutamia esimerkkejä mainitakseni, ovat uraauurtavalla tavalla luoneet kotimaista esittävää homo- ja lesbotaideetta.

Näytelmäkirjallisuudessamme homoseksuaalisuutta käsiteltiin 1980-luvulla ensiksi homoeroottisella tyylyllä eksplisiittisen homo- tai lesbonäytelmän sijaan. Monissa Pirkko Saision 1980-luvulla KOM-teatterissa esitetyissä näytelmissä on läsnä homoeroottinen virittyneisyys, kuten *Hävinneiden legendassa* (1985), *Hississä* (1986) tai *Betoniyö*-romaanin dramatisoinnissa vuonna 1982. Homoseksuaalisuus saatettiin liittää myös narsismiin tai biseksuaalisuuteen kuten tapahtui esimerkiksi Jussi Parviaisen *Juska Paarma* -trilogian, *Diletantti* (1982), *Jumalan rakastaja* (1983) ja *Valtakunta* (1984), kohdalla. Homoseksuaalisuuteen viitataan näiden lisäksi esimerkiksi maailmanmainetta niittäneessä Bengt Ahlforsin ja Johan Bargumin aids-näytelmässä *Onko Kongossa tiikereitä?* (1986), joka keskittyy kuitenkin aids-aiheen käsittelyyn heteroseksuaalisissa suhteissa. Aidsin vastaisessa taistelussa teatterilliset keinot olivat olleet alusta lähtien mukana Yhdysvalloissa, mutta nämä varhaiset esitykset ovat unohtuneet. Huomion arvoista kuitenkin on se, että aids-draamassa naiset oli marginalisoitu eikä heille kirjoitettu niissä kunnollisia, sävykkäitä rooleja. Mieskeskeisessä aids-draamassa, jota muuten myös edellä mainittu Ahlforsin ja Bargumin näytelmä tässä suhteessa edustaisi, naiset olivat joko viruksen välittäjiä, uhreja tai uhrautuvia hoitajia.⁶⁷

Ensimmäisten varsinaisten suomalaisten homo- tai lesboteatteriryhmien synnyn ja historian kartoittaminen ei ole helppo tehtävä. Suomesta puuttuu pysyvien homo- ja lesboteattereiden perinne toisin kuin esimerkiksi Yhdysvalloissa ja Britanniassa, joissa homo- ja lesboteattereita on ollut isoissa kaupungeissa aina 1970-luvulta lähtien ja joissa myös homo- ja lesboteemaisia näytelmiä on esitetty institutionalisoiduilla näyttämöillä.⁶⁸ Tämän vuoksi meiltä puuttuvat myös homonäytelmien tai homoteemaisten näytelmien aiheuttamat sosiaaliset konfliktit ja yhteiskunnalliset skandaalit,

joita on ollut erittäin runsaasti edellä mainituissa maissa. Teatteriskandaalin näyttämöksi tarvitaan näköjään tunnettu ja julkisin varoin ylläpidetty teatterirakennus, sillä pienet, varsin tuntemattomina pysyvät kokeelliset työt ja performanssit, jotka yleensä esitetään myönteisessä tilassa, eivät synnytä julkisia skandaaleja.

Kuten muuallakin läntisessä maailmassa ovat useat avoimet homo- ja lesboteatterihankkeet Suomessa olleet hyvin improvisoituja, ajan henkeen tarttuvia ja niiden elinkaari on ollut hyvin lyhyt. Usein ne ovat jääneet myös dokumentoimatta. Poikkeuksen muodostaa Naisasialiitto Unionin siipien suojissa 1980-luvun lopulla toiminut naisteatteriryhmä Naistraktori, josta Katri Mehto on kirjoittanut artikkelikokoelmassa *Uusin silmin. Lesbien kulttuuriin* (1996). Naistraktori toimi noin vuoden ajan ja sen produktiot koostuivat performansseista sekä Victoria Ramstetterin kauhutarinasta dramatisoidusta näytelmästä *Markiisitar ja luostarinoviisi*. Mehto, joka itse toimi Naistraktorissa, korostaa harjoitusten, esitysten ja koko toiminnan välittömyyttä ja intiimiyyttä.⁶⁹ Intiimiyyttä korostaa myös se, että Naistraktorin esitykset oli suunnattu valikoidulle, feministisesti tiedostavalle yleisölle ja esityspaikka oli patriarkaatilta suojattu alue eli Naisasialiitto Unionin omistama, vain naisille avoin huvila Villa Salin.

Naistraktori, jonka toiminta päättyi vuonna 1990, ennakoi tulevien vuosien avointa eksplisiittisen homo- ja lesboteatterin kautta. Tämän nousun taustalla on koko 1990-luvun ja 2000-luvun alun vahvistunut homokulttuuri, jossa alettiin hyödyntää myös teatterillisuutta erilaisten sateenkaaritapahtumien ja pride-juhlien kohokohtina. 1990-luvulla alkaneen homo- ja lesbokulttuurin buumi näkyy ennen kaikkea elokuvan, television, musiikkivideoiden ja tähtikultin alueella. Niinpä tähteyteen, homoikoniuteen, liittyvät esitykset ovat olleet suosittuja. Monet drag queen- ja drag king-ryhmät, tähti-imitaatiot ja sukupuoli purkavat performanssit ovat homo- ja lesbokulttuurin nousun juhlittuja merkkejä. 1990-luvulta alkaen suomalaiset teatterit seurasivatkin tarkasti maailmalla mainetta niittäneitä homodraamoja, joista joitakin esitettiin myös

kotimaan näyttämöillä. Näistä ulkomaalaisten vaikutteiden antajista eittämättä merkittävin oli jo edellä mainittu amerikkalaisen Tony Kushnerin apokalyptisen *Angels in American* pohjoismainen kantaesitys Suomen Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä vuonna 1994. Ulkomaisten teosten rinnalle ilmestyi myös vähitellen kotimaisia näytelmiä kuten Janne Saarakkalan *Cape Town* (1998), jossa homoseksuaalisuus on kiinnostavasti etäännytetty toisaalta suomalaiselle maaseudulle ja yhtäältä Afrikkaan.

Saarakkalan *Cape Townia* voidaan pitää yhtenä suomalaisen homodraaman uranuurtajana, ja sitä jopa markkinoitiin näytelmään liittyneen työkirjan avulla suorastaan homopedagogisesti. Työkirjaan tutustuva lukija/katsoja saattoi tavanomaisen näytelmään liittyvän informaation saamisen lisäksi pohdiskella muun muassa kaapin käsitettä erilaisten työtehtävien avulla. Työkirjan pedagogista luonnetta selittänee osaksi se, että *Cape Town* esitettiin Teatteri Pienessä Suomessa, joka on tunnettu lasten- ja nuortennäytelmistään. Vaikka *Cape Town* onkin homonäytelmä, tuntuu kuitenkin vieraalta ja vaikealta luoda sellaista traditiota tai käsitettä kuin suomalainen homo- ja lesboteatteri. Syy tähän on yksinkertaisuudessaan se, että Suomen väkiluku on niin pieni, ettei sen pohjalta voi muodostua vakituista katsojakuntaa pelkästään homo- ja lesboaiheisia teoksia esittävälle teatterille. Toinen yhtä vartenotettava syy on se, ettei meillä välttämättä ole kovinkaan paljoa teatteriohjaajia ja näytelmäkirjailijoita, joita kiinnostaisi kertoa ja kuvata tarinoita homoudesta tai lesboudesta. Poikkeuksen tähän avoimen homo- ja lesboteatterin poissaoloon muodostaa näkyvä teatterillinen homokulttuuri, johon jo sinällään sisältyy sekä teatteriesityksiä että esityksellisyyden teatterillisuutta.

Syyt, miksi avoimesti homo- ja lesboteatteriksi julistautuva teatteri uupuu Suomesta, ei ole kuitenkaan niin yksiselitteinen kuin edellä annoin ymmärtää. Homo- tai lesboidentiteetti rakentuu Suomessa yhtäältä globaalien angloamerikkalaisten representaatioiden orkestroimana – tai ainakin nämä representaatiot näyttävät hallitsevan homokulttuuria – mutta toisaalta suomalainen homo-

ja lesboidentiteettien kirjo rakentuu paikallisina, kotimaisina identiteettinä, jotka eivät lopulta olekaan täysin samanlaisia kuin globaalit homo- tai lesboidentiteetit. Tässä suhteessa kotimainen näytelmäkirjallisuutemme on erityisen kiinnostavaa silloin, kun se käsittelee homoseksuaalisuutta. Ei ole siis sattumaa, että tässä kirjassa käsiteltävät kotimaiset näytelmät, Halosen *Rakkausleikki* ja Klemolan *Kokkola* saavat viimeiset vuorosanat.

Viitteet

¹ Feministisen ja samalla lesboteatterin ja sen tutkimuksen keskeisiä teoksia ovat Sue-Ellen Casen *Feminism and Theatre* (1988), Jill Dolanin *The Feminist Spectator as Critic* (1988) ja Gayle Austinin *Feminist Theories for Dramatic Research* (1990). Lesboteatterin historiointin kannalta myös seuraavat teokset ovat ohittamattomia esim. Mehto 1996; Sinfield 1999; Solomon 1997; Wandor 1987.

² Castle 1993, 12.

³ Foucault 1998, 32.

⁴ Termin *Homosexualität* kehitti alun perin vuonna 1869 unkarilainen journalisti Karl Maria Kertbeny. Englannin kieleen termi *homosexuality* ilmaantui 1890-luvulla, jolloin Charles Gilbert Chaddock käytti termiä kääntäessään seksologi Richard von Krafft-Ebingin tutkimusta *Psychopatia Sexualis* englanniksi. Yhdysvalloissa termiä käytettiin ensimmäisen kerran vuonna 1892 lääketieteellisessä julkaisussa. Itse sanana ”homoseksuaalisuus” on, kuten Havelock Ellis on asian ilmaissut, ”barbaarinen neologismi, joka on syntynyt hirviömaisestä kreikan ja latinan sukujen sekoituksesta.” (Spencer 1995, 10.)

⁵ Bray 1994, 41.

⁶ De Jongh 1992, 7.

⁷ Wandor 1987, xiii.

⁸ Wandor 1987, xiv.

⁹ ”My intention is to show that approaching drama from the point of view of the function of gender can expand horizons of meaning, aesthetic

pleasure, and the interpretive possibilities of plays, and in some cases enable us to arrive at a much more accurate understanding of exactly how it is that a particular play works so effectively.” Wandor 1987, xiv. (käännös JH).

¹⁰ Bray 1995, 54–55.

¹¹ Senelick 1999, 1–2.

¹² Senelick 1999, 2.

¹³ Solomon 1997, 47, 64–65.

¹⁴ Senelick 1999, 2.

¹⁵ Kaapin retoriikasta tarkemmin ks. Hekanaho 2004, 6–7, 16–17; Hekanaho 2006a; Karkulehto 2007.

¹⁶ Tällaisia tutkimuksia ovat muun muassa Ed Cohenin, *Talk on the Wilde Side* (1993) ja Alan Sinfieldin *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment* (1994).

¹⁷ Ks. esim. Sedgwick 1993, 52–72.

¹⁸ De Jongh 1992, 3. Onkin merkille pantavaa, että juuri kiristys on varhaisen homodraaman ensimmäinen aihe. Vaikka *blackmail* onkin vanha englanninkielen sana, se sai vasta 1890-luvulla nykyisen merkityksensä: rahan antaminen siinä pelossa, että toinen muutoin paljastaa vahingollisen salaisuuden. Varhaisissa brittiläisissä näytelmissä kiristysteema kääntyy kuitenkin usein pääläelleen, ja homoista tulee kiristäjiä. Koska heidät on syyllistetty yhteiskunnan silmissä, nyt he vuorostaan syyllistävät. (Senelick 1993, 201–229.)

¹⁹ Freud liitti homoseksuaalisuuden muun muassa narsismin käsitteeseen. Freudin mukaan homoseksuaaliset miehet etsivät nuoria miehiä, jotka muistuttavat heitä itseään sellaisina kuin heidän äitinsä rakastivat heitä, ja joita he itse voivat rakastaa samalla lailla kuin heidän äitinsä rakastivat heitä. (Freud 1978, 56. Viite 1. Lisätty 1910.)

²⁰ De Jongh 1992, 2–3.

²¹ De Jongh 1992, 16. The Wolfenden Report -nimellä tunnetussa liberaalissa työryhmäaloitteessa esitettiin jo 1957 täysi-ikäisten (siis yli 21-vuotiaiden) miesten välisten homoseksuaalisten tekojen dekriminalisoimista, kunhan ne tapahtuivat yksityisissä tiloissa. Aikaisemmat sodomiakiellot kumonnut laki tuli kuitenkin voimaan vasta 1967. Samansukupuolisen seksiseuran etsiminen julkisista tiloista pysyi edelleen kriminalisoituna, ja tätä

kieltoa käytettiin tehokkaasti homomiehiä vastaan. Brittiläisten teatterien ennakkosensuuri poistui vasta 1968.

²² Clum 1992, 150.

²³ Housuroolitraditiosta enemmän ks. Rosenberg 2000, passim.

²⁴ John M. Clum kirjoittaa Ingen ja Williamsin näytelmistä seuraavasti: ”Inge ja Williams kirjoittivat seksuaalisia fantasioita, jotka juhlistivat miesten seksuaalista vetovoimaa kääntämällä totutut katsojan ja katsottavan roolit päällelleen asemoimalla katsojaksi naistenhenkilönsä.” (Clum 1992, 23.)

²⁵ De Jongh 1992, passim; Shewey 1988, 13.

²⁶ Shewey 1988, 13.

²⁷ Innes 1992, 90; Sinfield 1999, 15.

²⁸ Wandor 1987, 4.

²⁹ Wandor 1987, 9.

³⁰ De Jongh 1992, 54–55.

³¹ Potter 2001, 95.

³² Renessanssiaikana näytelmien ennakkosensuurista vastasi vuoden 1581 määräyksellä hovin ylin seremoniamestari (engl. Master of Revels), jonka tuli tarkistaa ja hyväksyä kaikki esitettävät tekstit. Brittiläisen teatterin toimintaa pitkään säädellyt sensuurilaki tuli voimaan vuonna 1737, ja teatterien ennakkosensuuri määriteltiin tällöin hovin korkean virkamiehen, hovimarsalkan (engl. Lord Chamberlain), tehtäväksi. Vaikka teatterisensuurin lakkauttamiseksi kampanjoitiin toistuvasti (1832, 1909, 1949), se saatiin lakkautetuksi vasta vuonna 1968 Theatre Actin säätämisen myötä.

³³ Brittiläinen näyttelijä Ian McKellen saavutti tunnustusta 1970-luvun lopulla saaden parhaan näyttelijän Lawrence Olivier -palkinnon roolistaan Martin Shermanin näytelmässä *Vaaleanpunainen kolmio*, joka kertoo kahdesta homomiesvangista natsien keskitysleirillä. McKellenin julkinen ulostulo homona vuonna 1988 liittyy osaltaan pääministeri Margaret Thatcherin aikaisen homofobisen Englannin vastustamiseen. McKellen aateloitiin vuonna 1991.

³⁴ Marlowen ”uudelleenlöytäminen” 1900-luvulla Englannissa perustui usein Shakespearen näytelmien kanssa paralleeleihin esityksiin. Esimerkiksi vuosina 1965–1966 esitettiin Stratfordissa rinnakkain Shakespearen

Venetsian kauppias ja Marlowen *The Jew of Malta* -teoksia. Ian McKellen esitti *Edvard II:n* rinnalla nimiroolia Shakespearen tragediassa *Rikhard II*. ”Itsenäisesti” *Edvard II:a* esitettiin Swan-teatterissa Stratfordissa vuosina 1990–1991. Tätä ennen *Edvard II:a* esitettiin Englannissa vain teatteriyhdistyksissä ja akateemisissa piireissä. William Poelin Elizabeth Stage Societyssa *Edvard II* esitettiin jo vuonna 1903; akateemiset esitykset nähtiin vuosina 1951 ja 1958, molemmat Cambridgen yliopistossa. (Potter 2001, 88–90.)

³⁵ Sinfield 1994, 10.

³⁶ Miller 1996, 171; ks. myös Innes 1992, 448–451.

³⁷ Scheie 1999, 1–2; Clum 2000, 207.

³⁸ Clum 1992, 200–201.

³⁹ Sinfield 1994, 9.

⁴⁰ Shewey 1988, 11.

⁴¹ Sinfield 1999, 342.

⁴² Dublinin kansainvälisistä homoteatterifestivaaleista tarkemmin ks. Kekki 2006b, 31–33.

⁴³ ”Teater med queerperspektiv”. Ks. www.komonq.org ja <http://www.pellehanaeus.se/>.

⁴⁴ De Jongh 1992, xii.

⁴⁵ De Jongh 1992, 30; ks. Sinfield 1999, 85.

⁴⁶ De Jongh 1992, 143–144.

⁴⁷ De Jongh 1992, 144.

⁴⁸ Rutherford 1990, 12; Weedon 1987, 1–6.

⁴⁹ Jagose 1996, 91; ks. myös Kaplan 1997, 137–144.

⁵⁰ Jagose 1996, 82–83.

⁵¹ Clum 2000, xi.

⁵² Clum 2000, xi.

⁵³ Clum 2000, xv.

⁵⁴ Sinfield 1999, 1.

⁵⁵ Sinfield 1999, 3.

⁵⁶ McConachie 2005, 14–29.

⁵⁷ McConachie 2005, 16.

⁵⁸ Butler 1990, 148–149.

⁵⁹ Dollimore 1991, 29.

⁶⁰ Hyttinen 2006. SKS julkaisi 2007 työläiskirjailija Elvira Willmanin (1875–1925) kolme näytelmää (*Lyyli*, *Kellarikerroksessa*, *Juopa*) yhtenä niitenä.

⁶¹ Mäkinen 2001, 41–54.

⁶² Ks. <http://www.teatterimuseo.fi/nayttelyt/vaihtuvat-nayttelyt/camp-ravintola-sateenkaaren-unelmia/>

⁶³ Ks. Teatterimuseon oma tiedote näyttelystä <http://www.teatterimuseo.fi/nayttelyt/vaihtuvat-nayttelyt/camp-ravintola-sateenkaaren-unelmia/>. Verkkojulkaisun Camp! – Taipuisaa teatteria kirjoittajat ovat Harri Kalha, Pia Livia Hekanaho, Pentti Paavolainen, Anna Thuring ja Hanna-Leena Helavuori. Ks. http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf.

⁶⁴ Ks. esim. Suutela 2005, 17–24.

⁶⁵ Juvonen 2002, 177–179.

⁶⁶ Helavuori 1999, 12.

⁶⁷ Watkins 1998, 167–180.

⁶⁸ Shewey 1988, 12.

⁶⁹ Mehto 1996, 293–297.

Niobe

Vuonna 1935 englantilainen naisvalokuvaaja madame Yevonde asetti näytteille kuuluisan valokuvasarjansa ”The Goddesses”, Jumalattaria. Jumalattarien ja mytologisten sankarittarien, kuten Arielin, Minervan ja Penthesileian joukossa oli myös kuva kyynelehtivästä Niobesta. Madame Yevonde, oikealta nimeltään Yevonde Cumbers Middleton (1893–1975), kyllästyi 1930-luvun alussa mustavalkokuvaan ja tutustui Vivex-väriprosessointitekniikkaan. Madame Yevonden pitkä ura naisvalokuvaajien puolestapuhujana kulminoitui, kun Royal Photographic Society järjesti hänen 80-vuotispäiviensä kunniaksi retrospektiivisen näyttelyn vuonna 1973. Hänen töitään esitellään usein valokuvanäyttelyissä ja kokoomateoksissa, joiden aiheena on sosiaalisen sukupuolen esittäminen ja kuvaaminen (*gender performance*).¹ Madame Yevonden valokuvat ovat eittämättä queereja, ja Nioben kuva Jumalattaria-sarjasta viittaa omalla traagisella tavallaan nykydraaman häväistyihiin queer-hahmoihin. Mutta kuka oli Niobe? Ja miten hän liittyy amerikkalaiseen nykydraamaan, Jeesuksesta kertovaan Terrence McNallyn näytelmään *Corpus Christi*, Yhdysvaltain Keskilämmen homoviharikoksiin sekä Matthew Shepardin murhan pohjalta tehtyyn näytelmään *The Laramie Project*?

Niobe oli Lyydian tarunomaisen kuninkaan Tantaloksen tytär. Niobe syyllistyi aikoinaan hybrikseen ylpeillen ystävättärelleen Letolle lukuisista lapsistaan. Niobella oli 7 poikaa ja 7 tytärtä, kun

taas Letolla oli vain kaksi lasta, Apollon ja Artemis. Rangaistukseksi Nioben ylpeilystä Leton lapset surmasivat nuolilla Nioben lapset, joita kutsutaan niobideiksi. Nioben 14 lapsesta jäivät henkiin vain poika Amyklas ja tytär Meliboia. Meliboia kalpeni surmattujen sisarustensa näkemisestä niin kovasti, että sai lisänimen Khloris, kelmeä. Surun murtamana Niobe pakeni Sipylos-vuorelle, jossa hän muuttui kyyneleitä vuodattavaksi kiveksi. Niobe symboloi siis hetkellistä hybristä – tunnetta loistokkuudesta ja menestyksestä – joka saa mitä pikimmiten rangaistuksensa. Samalla tavalla voidaan nähdä myös nykyteatterin pervot näyttämöllä: he loistavat hetkellisen hurmion vallassa parrasvaloissa, mutta vain hetkellisen. Tässä tarkastelemistani nykydraaman homoseksuaalisista henkilöistä näyttävät useat syyllistyvän voimantuntoon, joka kuitenkin tukahdutetaan pian traagisesti. Hetkellinen loistokkuus, väkivaltainen rangaistus ja tästä kohtalosta aiheutuva traagisuus luovat nykydraaman homohahmoille Nioben kohtalon kaltaista glamouria – jaloja kyyneleitä.

Nioben yhteys pervoihin on kuitenkin yllätyksellinen, koska se ei rajoitu ainoastaan kaukaiseen yhteyteen hetkellisen näyttämöllisen hurmioitumisen kanssa. Niobe kuuluu nimittäin myös teatterihistorian kadonneeseen homomenneisyyteen. Antiikin Kreikan tragediat – toisin kuin antiikin maailma sinänsä – eivät ole varsinaisesti homoseksuaalisen menneisyyden kartoittamisen aarreaitta. Syy tähän on se, ettei yksikään säilyneestä 33 antiikin tragediasta käsittele homoutta tai homosuhteita tai tarkemmin sanoen pederastisia² suhteita. Tiedämme kuitenkin Naukratiksessa Egyptissä n. 200-luvulla eaa. syntyneen kreikkalaisen kirjailijan Athenaioksen teoksista sen, että – jälleen anakronistista ilmaisua käyttäen – homoseksuaalisia teemoja käsitteleviä tragedioita on ollut ja että ”yleisö iloisesti hyväksyi sellaiset tarinat”. Athenaios mainitsee yhtenä esimerkkinään sittemmin hävinneen Aiskhyloksen tragedian *Myrmidones* (Myrmidonit).³ *Myrmidoneissa* kuvataan sankari Akhilleuksen Patroklostakohtaan tuntemaa rakkautta, joka huipentuu tämän kuollessa Akhilleuksen käsivarsille taistelun

tuoksinassa eikä suudelmien määrässä säästellä lopun koittaessa. Antiikintutkija David Halperin muistuttaa lukijoitaan myös toisesta tragediasta, jossa Akhilleus ja Patroklos seikkailevat. Kyseessä on Aiskhyloksen kadonnut Akhilleus-trilogia, jonka eräessä säilyneessä fragmentissa Akhilleus ylistää Patrokloksen reisiä ja suudelmia. Halperin tulkitsee trilogian kuvaavan Akhilleusta rakastajan (*erastês*) ja Patrokloksen rakastetun (*erômenos*) rooleissa.⁴

Toinen tragedia, jonka Athenaios mainitsee *Myrmidonien* lisäksi, vaikuttaa vieläkin kiinnostavammalta. Se on Sofokleen *Niobe*. Miten *Niobesta* sitten tulee ”homonäytelmä”? Athenaios kertoo, että näytelmä tunnettiin myös nimellä *Paideraastia* (Pederastia) ja niinpä Plutarkhos on siteerannut tragedian säettä, jossa yksi pojista kutsuu rakastajaansa apuun saadakseen suojelusta Apollonin nuolilta.⁵ Arvoitukselliseen Nioben hahmoon tulee näin yksi piirre lisää: Niobe olikin ”homopoikien” äiti. Johtuiko närkästys ylpeilevää Niobeä kohtaan lopulta siitä, ettei hän kerskunut pelkästään lapsiensa lukumäärällä, vaan että hänen poikansa ilmensivät konstailematta pederastista kulttuuria. Oliko Nioben hurmiollinen ylpeys monikertaisesti hävytöntä ja siksikö Apollonin ja Artemiksen oli surmattava tämän lapset ja sinetöitävä siten Nioben kohtalo?

On kolmaskin hyvä syy valita nainen, Niobe, symboloimaan nykydraaman homohenkilöitä. Jumalattaria-kuvasarja 1930-luvulta palauttaa itse asiassa mieliin homojen ja lesbojen niin sanotun ”kaapin ajan” eli ajan, jolloin homoseksuaalisuus tuli salata ja siihen kätketysti viittaaminen oli taitolaji. Tämän taitolajin katsotaan suorastaan synnyttäneen camp-tyylin, ironian ja liioittelun tyylin, joka yhdistetään juuri homoseksuaaliseen tunnistamiseen ja tietämiseen.⁶ Teatterintutkija Sue-Ellen Case on kuvannut campia siten, että se ”sekä ilmaisee typeräksi sävytetyllä ironialla homoseksuaalien elämää että kirjoittaa heidän sortamisensa historian samaan juoneen. Samalla tavoin se hävittää heteroseksististen realististen mallien hallitsevan voiman.”⁷ Valokuva Niobesta kuuluu eittämättä camp-estetiikkaan, jossa tyyli, antirealistisuus

ja traagisuus kietoutuvat yhteen. Itse valokuvaajan, madame Yevonden, katsotaan saaneen inspiraationsa maailmansotien välisen ajan Pariisiin ja Lontoon yöelämän sukupuolirooleja rikkoneista ja niillä leikitelleistä pukujuhlista (*costume ball*).⁸



Madame Yevonden tulkinta surmattuja lapsiaan itkevstä Niobesta. Ylpeän äidin hybris kääntyi murheeksi.

Kuten 1920- ja 1930-luvun pukujuhlissa, myös teatterissa nais- hahmo saattoi hyvinkin olla (homo)mies tai edustaa homomiestä ja päinvastoin. Koska teatterin maailmassa ennen 1960-luvun loppua homoseksuaaliset henkilöt esitettiin hyvin kielteisinä ja homoeroottinen halu kätkeytyi, useat homonäytelmäkirjailijat, muun muassa amerikkalaiset Tennessee Williams ja William Inge, kirjoittivat ”homoroolinsa” naishahmoilleen,⁹ kuten edellisessä luvussa kävi ilmi. Kuvaavasti Williams ”tappoi” homomiehensä ennen kuin näytelmä oli ehtinyt edes alkaa (esimerkiksi Allan näytelmässä *Viettelyksen vaunu*, Skipper näytelmässä *Kissa kuumalla katolla* ja Sebastian näytelmässä *Äkkiä viime kesänä*). Tappettuaan homoseksuaaliset mieshahmonsensa Williams antoi homo-

seksuaaliset piirteet hysteerisille naisille, jotka homoyleisö saattoi identifoida homoiksi.¹⁰ Tällainen homomiesten identifioituminen naishahmoihin paljastaa miten liikkuvia ja mielivaltaisia sukupuoliroolit ovat olleet ja ovat yhä edelleen.

Sukupuoliroolien liikkuvuuden tarkastelun ohella erityisen kiehtovia ovat homososiaalisuuden ja homoseksuaalisuuden välisestä eroa tarkastelevat näytelmät, kuten amerikkalaisen Naomi Wallacen dramatisoima *Birdy* (1996), joka perustuu niin ikään amerikkalaisen William Whartonin samannimiseen romaaniin (1978). *Birdyn* draamallisen nykyhetken tapahtumat sijoittuvat toisen maailmansodan jälkeiseen aikaan sotilasmielisairaalaan, jonne Al Columbato on kutsuttu, jotta hän auttaisi saamaan kontaktin sotapsykoosista kärsivään ja linnuksi muuttuneeseen Birdyyn. Näytelmä palautuu kuitenkin poikien nuoruuteen ja syvään ystävyYTEEN, jonka voi tulkita myös homoseksuaaliseksi rakkaudeksi, jota ei koskaan voitu yhteisön odotusten paineissa tunnustaa.

Jos madame Yevonden Niobe kuvastaa camp-estetiikan keinoin ylpeyteen langennutta kreikkalaista jumalatarta – ja samalla kaapin ajan homohahmoja teatterissa – niin ruotsalaisen valokuvaa-ajan Elisabeth Ohlsonin kuvasarja *Ecce Homo* (1998) siirtää katseen kristilliseen traditioon. Ohlsonin kuvasarja kertoo samalla myös ”sateenkaarikansan” kulttuurista viime vuosituhannen vaihteen kynnyksellä. Ohlsonin valokuvien Jeesus ei ole kuitenkaan perinteinen Vapahtaja, vaan kaikkien queerien Kuningas. 12-osaaisessa kuvasarjassa liikutaan niin lesboparien, sateenkaariperheiden, aid-sin, nahkahomojen, transvestiittien ja homovihamurhien äärellä. Yhdeksäs kuva ”Ristiinnaulitseminen”¹¹ pysäyttää katsojan: joukko skinheadejä on hakannut nuoren homon kuoliaaksi rantakalliolla Tukholmassa. Valokuvan taustalla häämöttää Tukholman kaupungintalo iltahämymisessä silhuetissa ja kuvan etualalla olevan kuolleen homon ylle lankeaa ristin varjo. Ohlson on itse selittänyt Matteuksen evankeliumin tekstiin (Matteus 27: 45–46) viittaavaa valokuvaansa seuraavasti:

Tämä kuva on ranskalaisen¹² taiteilijan Gérômen innoittama. Murhattu homomies makaa Kristuksen ristiinnaulitsemisen varjossa. Samalla tavalla Gérômen kuvassa nähdään vain ristin varjo.¹³

Vaikka Ohlson etäännyttää murhatun homomiehen viitteellisesti vain ristin varjoon eikä ristille, on kuvan viesti selvästi katsojan omakohtaisen luennan ulottuvissa. Kuoliaaksi hakattu homo on itse Kristus tai ristiinnaulittu Kristus on homo.



Ecce Homo -kuvasarjassa Kristus elää ja kuolee sateenkaarikansan keskeellä. Johannes Kastaja kastaa Jeesuksen, Ristiinnaulittu skinien vihamurhan uhrina ja pervokansan värikäs viimeinen ehtoollinen.

Paljon huomiota herättänyt ja erityisesti uskonnollisten piirien vastustama Ohlsonin *Ecce Homo* -näyttely on Tukholman kesäkuun 1998 avajaisnäyttelyn jälkeen kiertänyt pitkin maailmaa: vuonna 1999 Wienissä, Berliinissä, Düsseldorfissa, Pariisissa, Antwerpenissä, Maarianhaminassa, Lontoossa, Pärnussa ja Kööpenhaminassa. Uuden vuosituhannen ensimmäisenä vuonna näyttely oli esillä Roomassa, Baselissa, Reykjavikissä, New Yorkissa, Sydneyssä sekä Helsingissä.¹⁴ Suomessa Ohlsonin näyttelyä vastustaneet ihmiset olivat tuohtuneita sen vuoksi, että heidän mielestään *Ecce Homo* -näyttelyssä nimenomaisesti haluttiin kuvata Jeesus homoseksuaalina, vaikka Ohlson itse ei kokenut tätä edes tehneensä.¹⁵ Kyse on oikeastaan metaforisesta rinnastamisesta: Kristus on ihmisen kuva, samanaikaisesti siis homo ja ei-homo. *Ecce Homo* -näyttelyä koskevassa kiistassa oli silmiinpistävän vahvasti esillä se, että historialliseksi ymmärretty henkilö Jeesus, Kristus Vapahtaja ja valokuvanäyttelyn esittämä Jeesus homojen, lesbojen ja queerien keskuudessa, rinnastettiin kaikki yksi yhteen. Näyttelyn aiheuttamaa kulttuurikiistaa tutkineen Satu Silvannon mukaan *Ecce Homo* -näyttelyn vastaanotto osoittaa, että kiistan ydin oli itse asiassa käsityksessä pyhydestä, eikä niinkään Ohlsonin valokuvissa itsessään. Ne katsojat, jotka suhtautuvat *Raamatun* sanaan pyhänä, suhtautuvat myös sukupuolieroon, yhdenmukaisuuteen ja ajatukseen samoja arvoja kannattavasta kansakunnasta yhtä lailla pyhänä. Toisille taas rakkaus, erilaisuus ja suvaitsevaisuus ovat pyhiä asioita ja tällöin *Ecce Homo* -näyttelykin koettiin pyhänä. Silvanto toteaa:

Ecce Homo on siis tulkittavissa sekä pyhäksi kokemukseksi että pyhänhäväistykseksi näkökulmasta riippuen. Tämä tuo esiin, että yhteiskunnassamme on hyvin ristiriitaisia käsityksiä siitä, mikä on pyhää. Pyhäksi voivat määrittyä muun muassa rakkaus, yksilö, tai taidenäyttelykokemus. Toisille pyhiä ovat taas *Raamatun* sana, sukupuoliero ja yhtenäinen kansakunta. Kovin yhtenäisestä kansakunnasta näin erilaiset pyhäkäsitykset eivät kuitenkaan kerro.¹⁶

Uusi vuosituhat alkoi siis valokuvalla, jossa homosta oli tullut Kristuksen kaltainen kärsijä: ylevä, loukattu ja kuollut. Ohlsonin valokuva ”Ristiinnaulittu” ja madame Yevonden Niobe esittävä valokuva toimivat tämän kirjan amerikkalaista homodraamaa käsittelevän osan symboleina.

Niin kuva murhatusta homosta Tukholman rantakallioilla kuin kuva kreikkalaisesta jumalattaresta, Niobesta, kyynelehtivänä, liikkumattomana ja tuhottuna, yhdistyvät vuosituhaten vaihteen amerikkalaisen homodraaman henkilöhahmoissa. Tarkastelemieni homonäytelmien, *Corpus Christin* ja *The Laramie Projectin* päähenkilöt toisintavat niin Kristus-figuureja kuin yksinäisyyteen vangittuja kyynelehtiviä diivojakin. Kristus-figuraatio tulee jo nimellisesti ilmi Terrence McNallyn näytelmässä *Corpus Christi* (1998), joka kertoo Joshuan (hepreaa, kreikaksi Jeesus) tarinan amerikkalaisessa Corpus Christin kaupungissa Teksasissa. Keskilänsi on maantieteellinen koordinaatti myös Matthew (Matt) Shepardin tapauksessa niin todellisuudessa kuin näytelmässä *The Laramie Project*. Shepard joutui vuonna 1998 amerikkalaisen pikkukaupungin homovihan uhriksi. McNallyn näytelmän nimi *Corpus Christi* kertoo monimerkityksellisesti molemmista näytelmistä. Kaupungin nimenä se viittaa Keskilänteen ja sen teologiset merkitykset liikkuvat aina uhrautumisesta ja ehtoollisesta lihallisuuteen. Latinankielinen ilmaus *Corpus Christi* merkitsee kirjaimellisesti Kristuksen ruumista, joka ehtoollisella muuntuu tarkoittamaan samaa kuin Elämän leipä. Katolisen ehtoolliskäsitteen mukaan leipä ja viini muuttuvat ehtoollisessa oikeasti ja olemukseltaan Jeesuksen lihaksi ja vereksi. Pyhitetyn ehtoollisleivän eli konsekroidun hostian hahmossa Kristus antaa lihansa muiden nautittavaksi näiden pelastukseksi. Tämä on se keskeinen intertekstuaalinen logiikka, jonka mukaan sekä McNallyn että Kaufmanin näytelmät toimivat: homo uhrautuu/uhraataan muiden homojen pelastukseksi.

Pervo parrasvaloissa -teoksen ensimmäiset analysoitavat näytelmät käsittelevät siis homoseksuaalia marttyyrinä, joka tapetaan

seksuaalisuutensa tähden. Joshuaa ja Matthew'sta tulee sananmukaisesti homofobian todistajia (kreik. *martyr* = todistaja) ja uhreja. Molempia henkilöitä ympäröi homogeeniselta vaikuttava



Pietä aidsin aikakaudella. Elisabet Ohlsonin valokuvasarjassa Ecce Homo kuollut aids-potilas saa Kristuksen paikan murheellisen äitinsä sylissä.

yhteisö. Joshuan tapauksessa yhteisö koostuu hänen ympärillään olevista opetuslapsista, ja Matthew'n kohdalla yhteisön muodostaa amerikkalainen Laramien pikkukaupunki. Kaiken kaikkiaan molemmat näytelmät ovat tutkielmia juuri yhteisön suhtautumisesta seksuaalisuuteen. *Corpus Christissä* yhteisö on itsessään homoseksuaalinen ja *The Laramie Projectissa* taas homofobinen. Kumpikaan yhteisöistä ei ole kuitenkaan stabiili vaan pikemminkin hauras ja ristiriitainen.

Terrence McNallyn Corpus Christi

Tekساسissa, Corpus Christin kaupungissa kasvanutta Terrence McNallya (1939–) pidetään Yhdysvaltojen tärkeimpänä homoseksuaalisuutta kuvaavana näytelmäkirjailijana sitten Tennessee Williamsin. McNally aloitti uransa 1960-luvulla ja hänen esikoisnäytelmänsä *And Things That Go Bump in the Night* (1964) aiheutti aikanaan skandaalin New Yorkin teatterielämässä. Näytelmä on apokalyptinen kuvaus hirviömaisestä perheestä, joka uhraa joka yö yhden satunnaisen vieraansa. 1970-luvulla McNally keskittyi homoelämää kuvaaviin farssimaisiin näytelmiin kuten *The Ritz* (1974) ja *Frankie ja Johnny kuun varjossa* (1987). Yhteiskunnallista ulottuvuutta McNallyn näytelmiin toi aids-kriisi, jonka seurauksena syntyi epidemiaa käsittelevä näytelmäkvartetti *The Lisbon Traviata* (1985, uusi versio 1989), *Lips Together, Teeth Apart* (1991), *A Perfect Ganesh* (1993) ja *Love! Valour! Compassion!* (1994). Taiteen – niin musiikin kuin kuvataiteidenkin – parissa liikutaan Maria Callasia käsittelevässä näytelmässä *Mestari luokka* (1995) sekä hänen uusimmissa pienoisnäytelmissään *The Stendhal Syndrome* ja *Prelude & Liebestod* (2004).¹⁷ Tämän luvun keskiössä oleva Kristuksen elämää queerittava *Corpus Christi* valmistui vuonna 1998. McNallyn esikoisnäytelmän tavoin *Corpus Christi* aiheutti skandaalin New Yorkissa uskonnollisten piirien vastustaessa näytelmän esittämistä. Manhattan Theater Clubin ulkopuolelle oli kokoontu-

nut noin 2000 mielenosoittajaa, joista puolet oli uskonnollisia protestoijia ja kiihkoilijoita ja toinen puoli sananvapauden kannattajia ja vaalijoita.¹⁸

McNallyn *Corpus Christi* liittyy toisen maailmansodan jälkeiseen kirjallisuuteen, jossa Jeesus esitetään myös seksuaalisena henkilönä. Tällaisia tunnettuja romaaneja ovat muun muassa Niko Kazantzakiksen *Viimeinen kiusaus* (1952), Jukka Larssonin (Pirkko Saisio) *Viettelijä* (1987), Jose Saramagon *Jeesuksen Kristuksen evankeliumi* (1991), Marianne Fredrikssonin *Marian evankeliumi* (1999) ja Dan Brownin *Da Vinci -koodi* (2003) sekä Pirkko Saision näytelmä *Hävinneiden legenda* (1985). Toisin kuin *Corpus Christi* nämä teokset keskittyvät lähinnä Jeesuksen ja Magdalan Marian suhteeseen. Tässä mielessä McNallyn näytelmä on varsin radikaali homoseksuaalistamalla Jeesuksen ja kiinnittämällä huomion Jeesuksen ja Juudaksen suhteeseen. Jeesuksen hahmon homoseksuaalistaminen on poikkeuksellista, mutta sen sijaan (katolisen) uskonnon, pappeuden ja aidsin/seksuaalisuuden pelon käsitteleminen homodraamassa on yleistynyt 1990-luvulta lähtien. Esimerkiksi amerikkalaisen Nick Patriccan altruistisesta homoseksuaalisesta papista kertova näytelmä *Oh, Holy Allen Ginsberg* (1994, uusi versio 2006) kuuluu juuri tähän kategoriaan. Jeesusta, apostoleita ja aidsin/ruton pelkoa käsittelee myös Pirkko Saision käsikirjoittama tv-draama *Leonardon ikkunat* (1986), joka sijoittuu kahdelle aikatasolle, 1400-luvulle ja 1990-luvun loppupuolelle. Leonardo da Vincin ”Viimeisen ehtoollisen” maalaamisesta ja restauroinnista kertovaan tv-elokuvaan sisältyy myös homoeroottista jännitteisyttä joidenkin apostoleina poseeraavien miesten välillä.

McNallyn kotikaupunkiin sijoitettu *Corpus Christi* kertoo siis Joshua-nimisen henkilön, uuden vuosituhannen vaihteen homoseksuaalisen Jeesuksen tarinan. Näytelmän esittää 13 miesnäyttelijän ryhmä eli Joshua ja 12 apostolia, joista pääroolia lukuun ottamatta kaikilla näyttelijöillä on useita rooleja. Joshuan tarinaa seurataan aina tämän lapsuudesta 1950-luvulta kouluikään ja myöhempään aikaan, jolloin hänet tunnetaan ihmeitä tekevänä

Vapahtajana, Queerien Kuninkaana. Näytelmässä Judas-hahmo ilmaisee tämän suoraan repliikissään:

Ja sotilaat toivat Hänet kasarmiltaan ja riisuiivat Hänet ja sitoivat Hänet pylvääseen ja ruoskivat Häntä samalla kun toiset polvistuivat ja palvoivat Häntä Queerien Kuninkaana. (CC, 75)¹⁹

Kärsimysnäytelmää toistaen *Corpus Christi* päättyy Joshuan ristiinnaulitsemiseen. Näytelmän lavastus on pelkistetty ja näyttämöä hallitsee kaksi asiaa: pieni vesilammikko ja alati palava tuli. Vesi viittaa puhdistumisen lisäksi suoraan Kristuksen ristiinnaulitsemiseen: ”Yksi sotilaista kuitenkin työnsi keihään hänen kylkeenensä, ja haavasta vuoti heti verta ja vettä” (Joh. 19:34). Tuli viittaa taas ehtoollisella läsnä olevaan Kristukseen, jonka symbolina on juuri liekki. Näyttelijät eivät poistu lavalta, vaan istuvat penkeillä näyttämön reunalla, silloin kun eivät itse osallistu näytelmän kulkuun. Paljain jaloin esiintyvien näyttelijöiden puvustus on kaikilla sama eli valkoinen paita ja khakihousut. Näyttämöllistettynä *Corpus Christi* kuuluu osittain brechtiläiseen teatteritraditioon, jossa rikotaan näyttelijän ja roolin suhdetta. Mutta ennen kaikkea se pyrkii uudistamaan keskiaikaisten syklinäytelmien traditiota, joissa kuvaelmien avulla kerrottiin *Raamatun* tapahtumista.²⁰ Näytelmä ei pyri luomaan minkäänlaista illuusiota teatterillisuudesta vaan pikemminkin luomaan vahvan rituaalinomaisen tunteen, jossa katselijat todistavat ja myötäelävät jälleen kerran Kristuksen kärsimysnäytelmän, joka on tällä kertaa varsin erilaisesti toteutettu ja tulkittu.

Näytelmän aiheen vuoksi on varsin luonnollista, että *Corpus Christi* on pyritty näkemään juuri kristilliseen perinteeseen kuuluvana ja sitä uudistavana näytelmänä. Hyvä esimerkki tällaisesta lähestymistavasta on Raymond-Jean Frontainin kirjoittama artikkeli, joka on julkaistu hänen toimittamassa teoksessaan *Reclaiming the Sacred: The Bible in Gay and Lesbian Culture* (2003). Kristillisestä näkökulmasta lähtevien tulkintojen lisäksi näytelmästä on esitetty myös varsin kriittisiä tulkintoja, joissa arvostelun kohteena



"Näytelmän esittää 13 miesnäyttelijän ryhmä [---] pääroolia lukuun ottamatta kaikilla näyttelijöillä on useita rooleja". Kun rooleja jaetaan, kuka tahansa voi olla kuka tahansa. Kuvissa: casting, Maria ja lapsi, Joshua ja nuoruuden kaveri Peggy, itämaan viisaat miehet, ja viimeisinä kuvina homoromanssi: Joshua ja Judas.

on ollut sisäänpäin kääntynyt homomieskulttuuri. Tällaisen lähestymistavan on omaksunut esimerkiksi tässäkin kirjassa useaan otteeseen mainittu homoteatterihistorioitsija John M. Clum.

Näiden näkökulmien lisäksi voidaan hahmottaa kolmas tapa lukea *Corpus Christiä*. Perimmiltään *Corpus Christi* on 1950-lukuun peilautuva fantasia Joshuan ja Juudaksen välisestä mahdottomasta homoromanssista, joka hetkellisen toteutumisen jälkeen tulee normalisoida palaamalla kärsimysnäytelmän askelkuvioihin,

kavallukseen ja ristiinnaulitsemiseen. Fantasia siitä, että Joshualla olisi eroottinen suhde niin Juudaksen kuin muiden opetuslapsien kanssa on niin radikaali, että heti tällaisen fantasian esittämisen jälkeen fantasia tulee kieltää. Toisin sanoen *Corpus Christi* -näytelmä ei voi poiketa alun ja lopun lineaarisesta dynamiikasta. Näytelmässä tapahtuu kuitenkin homoeroottisen fantasian hetkittäinen pidäkkeetön purkautuminen eli siirtyminen hallitsemattomaan ja eriytymättömään homoseksuaaliseen haluun. Tämä korostuu vahvasti seksuaalistettujen mieshahmojen, homoapostolien, eroottisten kiintymyksien ja halujen esittämisessä. Erotisoitujen mieshahmojen yhdessäolo näyttämöllä vie lukijan/katsojan mielen homoseksuaalisen halun piiriin, joka samanaikaisesti sekä esitetään että kielletään. Kieltäminen ja tuomitseminen tapahtuu löytämällä ”syy” Joshuan tuhoon Juudaksen rakkaudesta.

Itse asiassa voidaan väittää, että McNallyn näytelmä kumpuaa 1970-luvulta peräisin olevasta ajatuksesta homoseksuaalisuuden radikaalista potentiaalisuudesta, joka kulminoituu homoseksuaalisissa miesyhteisöissä. *Corpus Christi* esittää juuri tällaisen miesten keskeisen yhteisön. McNally sijoittaa tämän homoseksuaalisen yhteisön Jeesuksen ja apostolien pariin – tämä saattaa vaikuttaa hätkähdyttävältä idealta, vaikka tuo yhteisö onkin perinteisesti esitetty miesvaltaisena. Mikä ajatus on tämän yhteisöllisyyden takana? Mistä ajattelusta McNally luo homoseksuaalisen miesyhteisönsä?

Teoksessaan *Homos* (1995) yhdysvaltalainen kirjallisuuden tutkija Leo Bersani tarkastelee ja kehittää 1990-luvun miesten homokulttuurin eri vaiheita. Bersanin perusväite on se, että homoseksuaalisen vapautumisen, homokulttuurin esille tulemisen ja ennen kaikkea aidsin myötä homokulttuurista on tullut näkyvä, mutta samalla myös poissaoleva ilmiö. Kyseessä on toisaalta yhteiskunnan suvaitsevaisuuden kasvu, mutta yhtäältä myös vaivoin peitelty kauhukuva yhä näkyvämmiksi tulevista homomiehistä. Juuri tätä ristiriitaista asetelmaa vasten voimme ymmärtää *Corpus Christin* heilurimaisen liikkeen toisaalta miesyhteisön eroottisuuden korostamisen ja yhtäältä yhteisön normalisoimisen välillä.

Bersani kirjoittaa homojen yhteiskunnallisesta ”vaarallisuudesta” käyttäen esimerkkinään laivastossa merisotilaana palvelevaa homomiestä. Jos homomiehet saavat näkyvämmän tilan laivastossa, alkaa laivaston maskuliinisuuden ylläpitämisen teatterillisuus paljastua. Tämä imaginaarisuuden esilletulo alkaa kieltää laivaston maskuliinisuutta ylläpitävää näennäistodellisuutta, johon se mitä ilmeisimmin perustuu. Toisin sanoen laivaston homosotilas saattaa saada käyttökelpoisen opetuksen siitä, ettei identiteetti olekaan vakava asia, eli maskuliinisuus, jota hän imitoi, ei koskaan ole ollut olemassa ennen kuin sitä imitoitiin.²¹ Yksinkertaistaen Bersanin väitteen mukaan homojen saadessa näkyvämpää sijaa yhteiskunnassa, sen oma teatterillisuus alkaa paljastua ja tästä syystä homot tulee lopulta torjua yhteiskunnasta. Tämän lisäksi vielä uhkaavampaa on se, että homot saattavat tuoda yleisesti ilmi toisenlaisen elämäntapansa, joka radikaalisti torjuu normaalistetun maailman mielikuvat oikeasta elämästä.

Bersani onkin hyvin kriittinen sitä ajatusta kohtaan, että homot voisivat koskaan assimiloitua yhteiskuntaan ”täydellisesti”, koska assimilaatio ja täydellinen yhteiskuntakelpoisuus itse asiassa on koko homoudelle vieras asia. Bersani ei tarkoita homoudella olemuksellisesti määräytyvää homoseksuaalisuutta, vaan homouden merkityksellistymistä sen suhteessa muuhun yhteiskuntaan.²² Bersani kuuluttaa radikaalia mahdollisuutta, jota hän kutsuu termillä *homo-ness*. Hän kirjoittaa:

[---] *homo-ness itsessään edellyttää massiivisen suhteiden uudelleen määrittelyn.* Vielä fundamentaalisempaa kuin normalisoivien metodologioiden vastustaminen, on homoseksuaalien potentiaalisesti vallankumouksellinen kelpaamattomuus sosiaalisuuteen siten kuin sosiaalisuus ymmärretään. Tämä kelpaamattomuus saattanee olla homoseksuaalisen halun sisäänrakennettu aines.²³

Corpus Christin miesyhteisö kuvastaa alun perin tällaista sosiaalisesti kelpaamatonta homokulttuuria, jonka ei tarvitse suhteuttaa itseään ympäröivään maailmaan.

Bersanin teoksesta voidaan lukea vielä lisää syitä siihen, miksi *Corpus Christi* näyttää uhkaavalta ennen kuin näytelmä normaalistaa itse itsensä. Lukiessaan hyvin tarkkaan Michel Foucault'n haastatteluita, Bersani löytää tämän homokulttuuria koskevien ajatusten ytimen. Foucault katsoo homosuhteiden uhkaavan heteroseksuaalista parisuhdejärjestelmää samalla kun homosuhteet paljastavat, miten heteroseksuaalinen parisuhdejärjestelmä ylläpitää omaa valta-asemaansa. Tällöin Foucault'n mukaan itse homohalu, homoseksuaaliset teot eivät synnytä homofobiaa, vaan homofobian synnyttävät näiden tekojen tuottamat erilaisten suhteiden liittoutumat ja kuva onnesta ja intiimiydestä homoseksuaalien kesken. Bersani huomaa, miten ristiriidassa tämä näkemys on suhteessa Foucault'n yleisempään seksuaalisen nautinnon deseksualisointiprosessiin, joka ylittää tai ohittaa parisuhteeseen liitetyn seksuaalisuuden. Tunnetaanhan Foucault juuri siitä, että hän etsi genitaalisten alueiden ja parisuhteen ulkopuolelle ulottuvaa nautintojen maailmaa, josta hyvä esimerkki on muun muassa homojen S/M-kulttuuri. Foucault'n lausuntojen ristiriitaisuudesta²⁴ huolimatta Bersani nostaa esille yhden tärkeän seikan tämän ajattelusta: Foucault'n teorioihin ei koskaan sisälly viime vuosina niin muodikkaaksi tullutta utooppista visiota pariutumisesta. Toisin sanoen Foucault'n ajattelussa ei ole pastoraalista lupauksia huolehtivista ja hoivaavista parisuhteista.²⁵ Sen sijaan juuri miesten väliset suhteet, ei välttämättä parisuhde, vaan yhdessäolo ilman institutionalisoituja muotoja oli Foucault'n kiinnostuksen kohteena.²⁶ Tällainen yhteisö, kuten *Corpus Christin* homomiesyhteisö, voi itsessään korvata lupauksen hoivaavasta parisuhteesta.

Corpus Christin alkulupauksena nähdään siis homoseksuaalinen miesyhteisö, joka ohittaa heteronormatiivisesti määrittyvät vaatimukset parisuhteista sekä alun ja lopun dynamiikasta keskittyen multihomoeroottisen halun esilletuomiseen. Tämä jää kuitenkin vain lupaukseksi ja näytelmä alkaa ”normaalistaa” itse itseään. Normaalistamisprosessi tulee esille myös näytelmän vastaanotossa. Toisaalta *Corpus Christi* halutaan lukea kristillisessä

valossa ja toisaalta taas homomiesyhteisöjen kielteiseksi katsottuja tyylejä heijastavana näytelmänä.

Näytelmän kristillistä virettä korostava Raymond-Jean Frontain lähtee argumentaatioissaan liikkeelle siitä, ettei *Raamatun* sanomaa voi omistaa kukaan yksinään. Ne jotka omistavat ”totuuden” *Raamatun* tulkinnasta muodostavat väijäämättömästi lahkoja, jotka alkavat vihata ulkopuolisia.²⁷ John M. Clumin kriitikki on sen sijaan Frontainin luennan antiteesi, jonka mukaan sisäänpäin kääntynyt homomieskulttuuri luo itse juuri mainitunlaisen ”lahkon”, jonka ”vihan” kohteena ovat erityisesti heteroseksuaalit. Jo näytelmän nimen mukaisesti Frontain liittää *Corpus Christin* keskiaikaisiin mysteerinäytelmiin, sykleihin, joiden tehtävänä oli nostattaa yleisössä halu kieltää tämän maailmallisen maailman katoavat nautinnot ja yhtyä puhtaaseen ja henkistyneeseen, mutta vasta tulevassa olevaan toiseen maailmaan. *Corpus Christi* ei kuitenkaan pyri innostamaan maallisen syntisyyden kieltämiseen vaan demonstroimaan sitä vapauttavaa seikkaa, että ”kaikki ihmiset ovat jumalallisia”.²⁸ Frontainin mukaan McNallyn näytelmän tarkoitus ei ole suinkaan queerittaa Jeesus tai *Raamattu*, vaan alleviivata sitä, että homoseksuaalisuuden hyväksyminen on armaa ja tämän armon voi jakaa vapauttavan rituaalin kautta, jonka nimi on teatteri.²⁹

Frontain on jaotellut raamatullisia aiheita hyödyntävän homokirjallisuuden tradition kahteen kategoriaan, ja *Corpus Christin* voidaan katsoa lukeutuvan osittain molempiin perinteisiin. Näiden erilaisten, mutta selvästi toisiinsa liittyvien kategorioiden mukaisesti homokirjailijat voivat muuntaa niitä raamatullisia trooppeja, jotka on yleensä käsitetty homofobisiksi (tämä tapa on luonteeltaan transgressiivinen) tai sitten he voivat tuoda esille sellaisia raamatullisia tekstejä ja aiheita, jotka todentavat tai suorastaan kutsuvat homoeroottista lukemista ja tulkintaa. Tällaisen *Raamatun* soveltuvuutta korostavan impulssin keskeisiä esimerkkejä ovat muun muassa Daavidin ja Joonatanin, Noomin ja Ruutin sekä Jeesuksen ja Johanneksen tarinat.³⁰ *Corpus Christi* pyrkii

kumoamaan juuri *Raamatun* homofobisuutta ylläpitäviä tekstejä esimerkiksi siten, että Joshua vihkii ylipappien kauhuksi avioliittoon kaksi opetuslastaan, Jamesin ja Bartholomewin. Tämä merkitsee samalla myös Joshuan oman tuomion sinetöintiä. Näytelmä samanaikaisesti kumoaa *Raamattuun* sisältyviksi ajatellut homofobiset kirjoitukset rakkauden sanomallaan ja hyödyntää kaikki apostolien ja Jeesuksen keskinäistä rakkautta kuvaavat kohtaukset homoseksuaalistamalla ne.

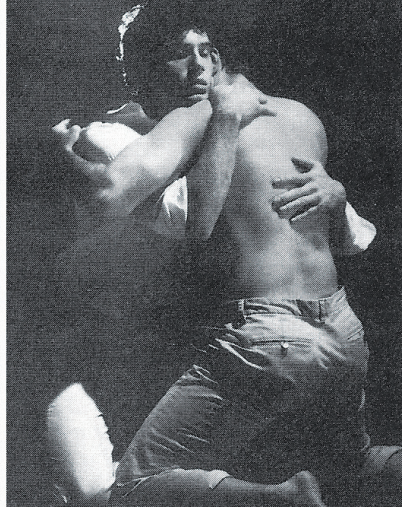
Queerien Kuningas

Ensimmäinen strategia, jolla *Corpus Christi* häivyttää siihen sisältyvän homoeroottisen fantasian apostolien ja Jeesuksen seksuaalisesta yhteisöstä, on apostolien ”normaalistaminen” länsimaisen homoidentiteetin käsitteen piiriin. Näytelmä alkaa siten, että näyttelijöille jaetaan apostolien ja Jeesuksen roolit. Roolien jakajana toimii John (Johannes), joka samalla kastaa näyttelijät antamalla heille apostolien nimet. Näytelmän alku tihentyy, kun enää Joshuan ja Judaksen roolit ovat jakamatta. Roolien jaon ennalta arvaamattomuus korostaa kärsimysnäytelmän sattumanvaraisuutta. Joshuan ja Judaksen roolit olisivat voineet mennä toisinkin päin. Roolien jakaminen sinetöi näyttelijöiden kohtalon ja kuin ennakkoiden näytelmän päättymistä Joshua sanoo Judakselle:

JOSHUA: Rakastin sinua, tiedät sen.

JUDAS: Et siten kuin halusin. (CC, 8)³¹

Joshuan ja Judaksen repliikit siirtävät näytelmän tason suoraan homoseksuaalisuuteen. Judaksen repliikki kertoo hänen tunteistaan rakkaudesta Joshuaa kohtaan, joka ei ole saanut toivottua vastakaikua. Judaksen sanat vihjaavat myös siitä, että perimmäinen syy kavaltaamiseen oli pettymys siihen, ettei hän saanut toivomansa kaltaista vastarakkautta.



Yhdessä vähän ennen loppua. Joshua lepää Judaksen sylissä. "Sinä olet minun äitini ja isäni ja veljeni ja sisareni. Me kaikki olemme äitejä, isiä, veljiä ja sisaria. Ymmärrätekö nyt?" (CC, 68).

Sylikkään – Joshua ja Matthew. "Matthew ei koskaan palannut toimistoonsa lakifirmassa. Sen sijaan hän antoi pois kaiken minkä omisti. Kotinsa, autonsa. Isänsä sormuksen. Kaiken." (CC, 58).

Johnin eli Johannes Kastajan kastaessa näyttelijöitä rooleihinsa tulevat apostolit kertovat ammattinsa. Ammattiluettelo on sangen kiinnostava, koska se pyrkii myös kuvaamaan 1990-luvun homoyhteisön kuviteltua ammattiskaalaa: kirjailija (John), historian opettaja (James), lääkäri (Bartholomew), laulaja (Simon), lakimies (Matthew), näyttelijä (Thomas), arkkitehti (James the Less), kamppaaja (Thaddeus), rattopoika (Philip), kalastaja (Peter), hieroja (Andrew). Vain Judaksen ammattia ei mainita. Ammattinimikkeet ovat sekoitus *Raamatun* apostolien oikeita ammatteja (kalastaja), hyvin menestyvien homomiesten ammatteja (lääkäri, arkkitehti) sekä perinteisiä homoseksuaalisuuteen liitettyjä ammatteja (kamppaaja) sekä raamatullisesti että nykyisinkin "syntisiä" ammatteja (rattopoika). Kiinnostavasti kaksi apostolia toiseutetaan kasteti-

lanteessa – rattopoika Philip ja Judas. Nämä näytelmän henkilögallerian homonormatiivisuudesta poikkeavat henkilöt kuvas-tavat erinomaisesti sitä huomiota, jonka Alan Sinfield on tehnyt teatterin historiallisesta merkityksestä: ”Teatteri on ollut erityinen paikka poikkeavien seksuaali-identiteettien luomisessa”.³² Sinfiel-din esittämä huomio poikkeavien seksuaalisuuksien esittämisestä jää kuitenkin *Corpus Christissä* puolitiehen, sillä ”normaaleihin” homoidentiteetteihin sopimattomat henkilöt normaalistetaan näy-telmässä. Rattopoika Philip on näytelmän maailmassa aluksi ul-kopuolinen, luultavasti kreikkalainen – suora viittaus antiikin kreikkalaiseen, pederastiseen rakkauteen – eikä hänen taustastan-sa tiedetä kovinkaan paljon:

PHILIP: He eivät tiedä paljoakaan minusta. Ja se käy minulle hyvin. Mutta tämän verran tiedetään varmasti: Hän [Philip] oli luultavasti kreikkalainen. Hänen isänsä oli apteekkari. Hän oli hiukan päälle kolmekymmentä kun hän tapasi Joshuan ja muut. Heillä ei ole mitään tietoa siitä, miten vanha hän oli kuollessaan tai miten hän kuoli. Ja siinä kaikki, hyvä yleisö. He eivät tiedä mitään muuta hänestä. Hän ei ole niitä ihmisiä, jotka jättävät it-sensänsä jälkiä. On mukava olla Philip. Voisin olla kuka tahansa, joka haluaisin olla. Paitsi Hän. En koskaan voisi olla Hän.

MATTHEW: Unohdit kertoa heille, että olit rattopoika.

PHILIP: Sen on täytynyt lipsahtaa mielestäni. (CC, 5–6)³³

Näytelmä kuvaa takautuvasti, miten Joshua valitsee apostolit. Valintatilanteessa Philip esitetään syrjään vetäytyvänä ja joukkoon kuulumattomana. Hieman aiemmin hänet oli nähty apostolien juhlassa tanssitelineellä: ”*Korkealla kaikkien yläpuolella on go-go-poika. Se on PHILIP. Hänellä on kulkuset nilkoissaan*” (CC, 53).³⁴ Philipin hahmossa yhdistyvät go-go-pojan homomaailmaan kuu-luva tanssijapoikaolemus ja renessanssidraamaan viittaava narrin hahmo kulkusineen. Muut apostolit varoittavat Joshuaa Philipistä, mutta Joshua ei piittaa ja parantaa hiv-positiivisen Philipin. Phi-lipin pelastaminen voidaan nähdä kristillisessä valossa laupiaana

tekona, mutta 1990-luvun lopun taustaa vasten Philip on ennemminkin kuvaus syrjäytyneestä amerikkalaisesta ”runaway-kidistä”, joka on päätynyt Hollywoodiin myymään itseään tai sitten hänet voidaan samastaa itäeurooppalaisiin poikaprostituoituihin, joita Euroopan kaupunkeihin ilmaantui Neuvostoliiton hajottua. Philipin toiseutta korostaa myös häntä näyttelevä henkilö, joka erittelee suhdettaan Philippiin. Näin Philippiä näyttelevä näyttelijä etäännyttää itse asiassa itsensä Philipin roolista. Philip rakennetaan siis näytelmässä samanaikaisesti pelastettavissa olevaksi, mutta myös eroottisesti vaaralliseksi ja kiehtovaksi. Toisin sanoen näytelmässä luodaan Philippiin omistava katse: Philipin voi pelastaa (omistaa) ja häntä voi katsella. Philip on siten kolonialistisen katseen kohde.

Kuvaus Philipistä toisintaa etnisesti toisiin tai ulkomaalaisiin poikaprostituoituihin kohdistuneet fantasiat, joissa valkoiset miehet voivat projisoida kolonialisoivia haaveitansa.³⁵ Poikaprostituoituilla ei ole menneisyyttä eikä taustaa, ja usein he ovat ulkomaalaisia. Philip voidaan nähdä myös parempaa elämää tavoittelevien homojen teatterihistoriallisessa kaaressa aina Christopher Marlowen tragedian *Edvard II* Gavestonista Harold Pinterin näytelmän *Uudet linjat* (1961) Billiin, jota vanhempi ja varakas Harry ylläpitää. Pinterin *Uudet linjat* on kuitenkin viime kädessä luokkayhteiskunnan kuvaus ja näytelmän lopuksi Harry nöyryyttääkin Billiä asettamalla tämän takaisin ”omaan luokkaansa”.³⁶

Pinterin näytelmässä luokka on siis se oleellinen tekijä, jonka kautta Billy ymmärretään kiipijäksi. Sen sijaan *Corpus Christin* Philipin kohdalla ulkomaalaisuus jäsentää sosiaalista eroa ja samalla se yhdistää McNallyn näytelmän laajempaan homokulttuurin transnationalistiseen vaiheeseen, joka on sävyttänyt homodiskursseja erityisesti Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen. Tarkastellessaan eri visuaalisista teoksista representoituvaa Itä-Euroopan homoseksualisointia sekä niissä esitettyä homoseksuaalista halua, Nicholas F. Radel on kuvannut, miten läntinen homokulttuuri on kirjoittanut Itä-Eurooppaan omat halunsa ja fantasiansa.³⁷ Radel kirjoittaa Itä-Euroopan siirtolaismiehistä, joiden tuli luopua omista etnisistä

maskuliinisuuksistaan ja seksuaalisuuksistaan pystyäkseen assimiloitumaan valtavirran Amerikkaan.³⁸ Samalla tavalla Philipin uhkaava seksuaalisuus pitää, kuten puritaanisen Amerikan perinteeseen kuuluu, feminisoida ja siten esittää epämaskuliinisena. Tämän vieraan maskuliinisuuden assimilaation valossa *Corpus Christi* ei suoranaisesti olisikaan apostolien – homomiesten – yhteisöllisyyden kuvaus, vaan kuvaus siitä, miten länsimainen homo-fantasia sulauttaa vieraat homot ylivertaiseen yhteisöönsä.

Muukalaistaustaisen Philipin sulauttaminen homoyhteisöön on merkki transnationaalisen homoyhteisön fantasiasta, joka perustuu siihen, että globaali homoyhteisö on yhtä kuin kuvitelma valkoisesta amerikkalaisesta homoyhteisöstä. Näin *Corpus Christin* herättämä monikulttuurinen ja queer-amerikkalainen utopia onkin luettavissa imperialistisena eleenä. Philipin luopuminen prostituutiosta ja siitä saatava palkkio – aidsista parantuminen – voidaan nähdä unelmana vapautumisesta. Vapautuminen merkitsee oikeanlaista ulostuloa – *coming outia*, joka vahvistaa homo-seksuaalista länsimaista myyttiä siitä, että kaikkien homojen tulisi tulla ulos kaapeistaan ”oikeanlaiseen” homouteen. Näin Philip ja hänen uhkaava eroottisuutensa investoidaan yhteisön halun kohteeksi; Philipiä ympäröivä yhteisö muuntaa sen identiteettiä uhkaavan subjektin, Philipin, omankaltaiseksi subjektikseen ja tämä uusi, ei-uhkaava identiteetti voidaan ottaa yhteisön identiteetin rakennusaineksi, todisteeksi sen ylivertaisuudesta.

Myös Judaksen kuvaus on yhtälailla kiehtova kuin Philipinkin. Judas kertoo itsestään:

JUDAS: Judas Iscariot, skorpioni. Marraskuun kuudes. Päättele itse vuosi. Olen fiksu. Pidän lukemisesta. Pidän musiikista. Hyvästä musiikista. Pidän teatterista. Hyvästä teatterista. Pidän joistain urheilulajeista. Pidän väkivallasta. Pidän itsestäni hyvää huolta. Heikot kropat inhottavat minua. Minulla on iso kyrpä.

Äänekästä tyytymättömyyttä joukosta.

Se on tärkeää. Se on tärkeää minulle. Tällä kertaa jokainen meistä kertoo totuuden itsestään! Jopa Joshua. (CC, 8)³⁹

Judaksen hahmossa yhdistyvät taas kovan homojätkän tyyppi ja katu-uskottavuus. Näytelmässä Judas jää aina yksinäiseksi, tarkkailevaksi hahmoksi, joka seurailee syrjästä muita. *Corpus Christissä* Joshuan homoyhteisön – homoapostolien – joukossa on siis kaksi marginalisoitua tapausta, Philip ja Judas. Jos Philip kuvataan vaarallisen kiihottavaksi, niin Judas on vaarallinen: "[--] Pidän väkivallasta. Pidän itsestäni hyvää huolta. Heikot kroat inhottavat minua. Minulla on iso kyrpä." (CC, 8). Palautettaessa *Corpus Christin* tulkinta Clumin näkemyksiin näytelmästä näytelmäkirjailijan 1950-luvun nuoruuden fantasiana, on Judas mitä ilmeisimmin aran homopojan koulufantasioiden kohde: homofobinen ja ilkeä urheilijakorsto, joka ehkä sen sijaan, että kiusaisi koulupolkeaa, pelastaisikin tämän. Clum on varmasti oikeassa osoittaessaan sormea 1950-luvun ahdistavaan heteronormatiiviseen kulttuuriin, joka eittämättä sai monet homot inhoamaan myös itseään.

Joshua ja Judas homoromanssina

Takautuma menneisyyteen ja Joshuan nuoruuteen tapahtuu näytämötarvikkeiden jakamisella heti roolien jaon jälkeen. Homojen camp-huumoria korostaen sellaiset pyhät esineet kuin ehtoolliskalkki ja orjantappurakruunu sekä maallisemmat asiat kuten pieni lelukoira (nimeltään Nebuchadnezzar), James Deanin kuva ja high schoolin kirjaintunnus (*varsity letter*) ovat yhdessä oleellista näytämörekvisiittaa. Kun Joshuan nuoruuteen liittyvät esineet rinnastetaan orjantappurakruunuun, niistä tulee pyhiä. Tunnetun uskontotieteilijän Mircea Eliaden mielestä pyhään liittyy aina myös jotain paradoksaalista, sillä vaikka pyhä on maallisen vastakohta, pyhä ilmenee esineissä, jotka ovat olennainen osa maallista, profaania maailmaa. James Deanin kuvasta, Nebuchadnezzar-koirasta

ja kirjaintunnuksesta tulee näytelmässä enemmän kuin maallisia esineitä, sillä kuten Eliade kirjoittaa, pyhästä esineestä tulee jostain muuta, ”ilman että se lakkaa olemasta *oma itsensä*”.⁴⁰ *Corpus Christissä* pyhän merkityksen saa kristillisen tradition mukaisesti Joshuan eli Jeesuksen tarina, mutta myös ahdistavassa ilmapiirissä kasvaneen homopojan tarina muuntuu pyhäksi kärsimystarinaksi. Vaikeuksien kyllästävä nuoren homopojan kasvutarina pyhitetäänkin näytelmässä juuri esineiden kautta. Näin tavaroiden kokoamisen merkitys ei ole raamatullisen passiomateriaalin keräämisessä, vaan tarinan siirtämisessä Joshuan nuoruuteen eli homopojan kasvutarinaksi *Corpus Christissä*, Teksasissa. Kahvipurkkiin kätetty James Deanin kuva ja apostoli Matthew’n kysymys Joshuan urheiluharrastuksista siirtää Joshuan queer-nuoren (*queer kid*) rekisteriin.

JAMES: Lukion kirjaintunnus.

THOMAS: Makeeta.

MATTHEW: Mistä urheilusta?

JOSHUA: Ilmaisutaidosta ja draamasta. (CC, 10–11)⁴¹

Myös Joshuan syntymä on kuvattu varsin campisti. Menneisyyttään taaksepäin katseleva Joshua näkee, kun Mary synnyttää hänet (nuken), jonka jälkeen Mary ja Joseph keskustelevat Joshuan nimestä:

JOSEPH: Millä nimellä kutsumme Häntä??

MARY: Kerroin sinulle. Jesus.

JOSEPH: Sanoin sinulle että ei. Tämä on Teksas. Se kuulostaa meksikolaiselta. (CC, 14–15)⁴²

Ristimänimen antamisen ohella neitseellinen syntymä käännetään näytelmässä campiksi voimavaraksi ennakoiden aikaa, jolloin lapsentekoon ei välttämättä tarvita miestä ja naista. Heteroseksuaalinen rakkaus asetetaankin näytelmässä kyseenalaiseksi ja homoseksuaaliseen rakkauteen verrattuna se kuvataan vahingoittavana,

väkivaltaisena ja naista alistavana. Frontain huomauttaa miten amerikkalaisessa high school -miljöössä seksuaalisuudesta tulee aggressiiviseen kilpaurheiluun rinnastettavaa toimintaa ja tyttöystävistä puhutaan kuin urheiluasuoritusten kaltaisista pisteistä, joita voi laskea ja verrata.⁴³ McNallyn näytelmä pyrkii luomaan oikeastaan rinnakkaisen kuvan Ed Graczykin niin ikään texasilaiseen pikkukaupunkiin, McCarthyyn, sijoittuvalle näytelmälle *Ethän lähde, Jimmy Dean* (1982).

Graczykin näytelmä kuvaa mestarillisesti 1950-luvun Teksasin ahdistavaa patriarkaalista seksuaalista maailmaa. *Jimmy Dean* -näytelmän tapahtumat sijoittuvat vuodelle 1975, josta palautetaan aina välillä vuoteen 1955, aikaan jolloin Deanin elokuva *Jättiläinen* filmattiin lähistöllä. Graczykin näytelmässä kuusi naista eli kuusi James Deanin ”opetuslasta” ja fan clubilaista päättävät pitää klubinsa ”The Disciples of James Dean” 20-vuotisjuhlakokouksen. Näytelmän keskeinen idea on yhden jäsenen, Monan, elämänvalhe James Deanistä hänen aviottoman lapsensa isänä. Todellisuudessa lapsi on tehty pikkukaupungin pojan, tyttömäiseksi kuvatun Joen kanssa, joka myös kuului Deanin apostolikerhoon. 20 vuotta myöhemmin tapaamiseen osallistuu myös Joe, mutta nyt aluksi tunnistamattomana sukupuolenkorjausleikkauksen läpikäyneenä Joannena. McNallyn *Corpus Christissä* viitataan Graczykin näytelmään, kun Joshua tapaa James ”Jimmy” Deanin aavikolla vaellusvuosinaan:

JIMMY: Missä tahansa on parempi kuin täällä. Joku kertoi, että

Sinä näit *Eedenistä itään* kaksitoista kertaa.

JOSHUA: Ja *Nuoren kapinallisen* kymmenen.

JIMMY: Entäpä *Jättiläisen*?

JOSHUA: Vain kerran.

JIMMY: Mitäs vikaa *Jättiläisessä* on?

JOSHUA: Ei mitään. Se ei vain kerro Minusta. (CC, 43)⁴⁴

Joshuaa ei tietenkään voinut kiinnostaa Deanin *Jättiläinen*-elokuva, jossa Deanin roolihahmo on jo vanheneva ja kuoleva, mutta

sen sijaan Joshuaa olisi voinut kiinnostaa Graczykin näytelmä, jossa feminiinistä maskuliinisuutta pakotetaan muottiin sekä valheiden että elämänvalheiden avulla. *Corpus Christissä* James Dean on Joshuan kiusaaja tämän etsikkoaikana aavikolla.

Corpus Christi tuo esille myös Joshuan pienuuden, joka korostuu siinä seikassa, ettei hän halua pelata amerikkalaista jalkapalloa muiden kaupungin poikien lailla.

PAPPI: [---] Kuinka vanha olet?

JOSHUA: Kolmetoista.

PAPPI: Kolmetoista? Sinä olet pieni ikäiseksesi. Kuvittelin että Sinä olisit kymmenen. (*Kiinnittää toisen pojan huomion*) Miten vanhalta sanoisit tämän näyttävän?

POIKA: Yhdeksän. Hän on väärässä koulussa. (CC, 21)⁴⁵

Corpus Christi toistaa tyypillistä koulumaailman heteronormatiivista ylläpitoa. Vitsailun lomassa toisten oppilaiden epäilykset Joshuan homoseksuaalisuudesta vahvistuvat. Näytelmässä ilmenee juuri ”punaniska”-mentaliteetin paikallisuus, jonka mukaan kaikki epäilyttävä ja paikkakunnan ulkopuolelle suuntautuva kiinnostus tulee tuomita. Erityisen epäilyttäviä ovat sellaiset henkilöt, jotka ovat kiinnostuneita ”taiteista” tai harrastavat ”niitä” tai jotka koetaan erityisen ”sensitiivisiksi”. Frontainin mukaan juuri taide kuvastuu merkinä, joka haastaa katsomaan turvallisen paikallisuuden taakse.⁴⁶ Taiteen torjunnassa on kyse hegemonisen maskuliinisuuden rakentamisesta ja ylläpitämisestä, jota Keskilännen pikkukaupungissa ilmentää erityisesti urheilu. Tarkemmin katsottuna urheilu hierarkisoituu jopa fallisesti, kuten kirjallisuudentutkijat Judith Still ja Michael Worton kirjoittavat:

Urheiluaktiviteetit ovat kuitenkin hierarkisoituneet fallisesti. Sellaiset lajit kuin baletti ja taitoluistelu, jotka ovat yhtä lailla vaativia, mutta taiteellisuuteen assosioituja (ja sen vuoksi myös feminiinisyys), katsotaan vähemmän maskuliinisiksi kuin jalkapallo, rugby, koripallo, baseball tai nyrkkeily. [---] Pelikentillä

ja pukuhuoneissa... hallitsee edelleen viriili fallinen isä: ”hänen” tekstinsä on kirjoitus, jota hänen poikansa pitää seurata, vaikka tuo teksti on yleensä fallokraattisen yhteiskunnan sanelema eikä niinkään hänen omien empiiristen ja intuitiivisten kokemusten-luomaa.⁴⁷

Koulun vessassa kolme poikaa kiusaa Joshuaa työntämällä tämän pään vessanpönttöön kunnes Judas keskeyttää toiminnan. (CC, 32–33). Tämän tilanteeseen puuttumisen ansiosta Joshua ja Judas ystäväystyvät. Näytelmä alkaa kuvata hyvin tutulta vai-kuttavaa romanssia sillä erotiuksella, että tällä kertaa romanssin muodostaa poikapari. Judas ja Joshua kuluttavat aikaansa muun muassa tuijotuskilpailun avulla, jonka Judas voittaa. Sovitun olut-palkinnon sijaan Judas haluaakin palkinnokseen suudelman. Tämän pyynnön ja toteutuksen kautta kuva Judaksesta viettelijänä alkaa syntyä. Judas ei kuitenkaan viettele Joshuaa syntiin vaan romanssiin:

JUDAS: Hän [Judas] ja Joshua jakoivat yöt, joista hän toivoi –
 JOSHUA: Me molemmat toivoimme –
 JUDAS: Etteivät ne koskaan päättyisi.
 JOSHUA: Ehkä hän on unohtanut sen yön kun me maalasimme
 ”J&J4VR” vesitorniin eikä seuraavana päivänä kukaan muu kuin
 me tienneet keitä J ja J olivat. (CC, 39)⁴⁸

McNallyn näytelmä alleviivaa sitä, miten kristillinen yhteisö saattaa kääntää rakkauden viettelyksi. *Corpus Christi* painottaa Judaksen onnetonta rakkautta ja luo siten transgressiivisen uudenlaisen tulkinnan *Raamatusta*. Samaten näytelmä viittaa viimeaikaisiin *Raamatun* tulkintoihin, joissa on korostettu hyvin voimakkaasti naisten läsnäoloa Jeesuksen elämässä. Nämä luennat keskittyvät niin Marioiden rooleihin Jeesuksen elämässä kuin vaikkapa Luukkaan evankeliumissa kerrottuun tarinaan Jeesuksesta ja syntisestä naisesta.⁴⁹ Yleisesti ottaen naiset ymmärsivät ja tukivat *Raamatun* kuvaamaa Jeesusta samanaikaisesti kun patriarkaalinen maailma

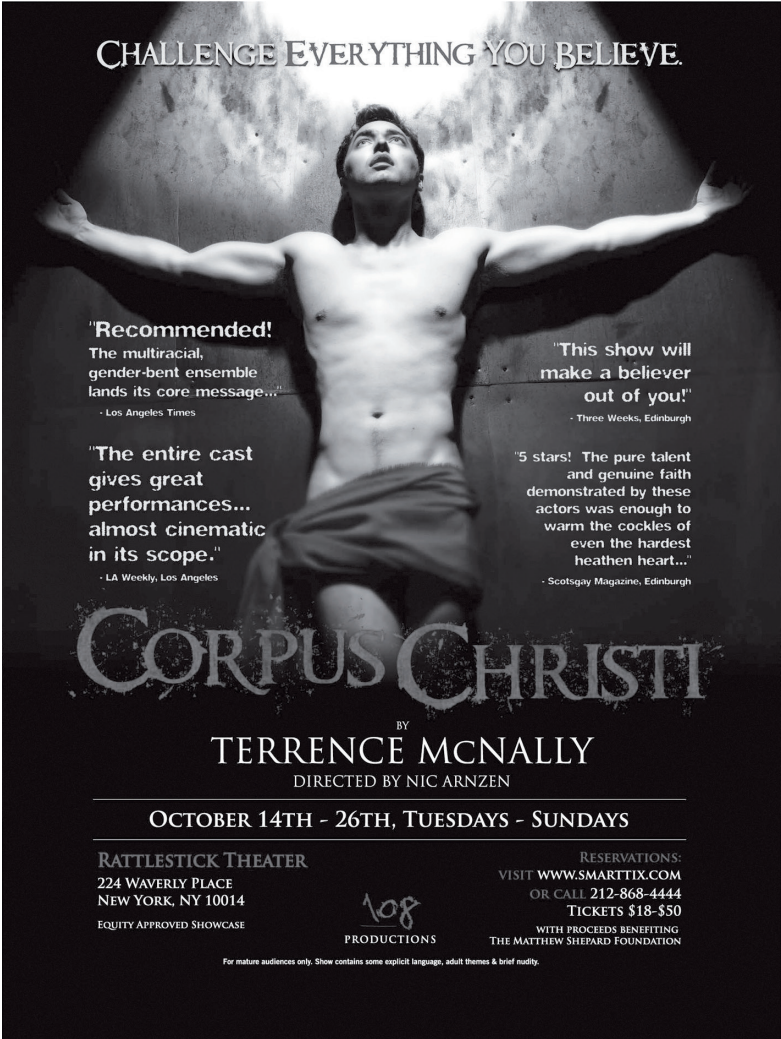
tuomitsi hänet ristille. Samalla tavoin myös näytelmässä *Corpus Christi* ymmärtäjäksi osoittautuu tyttö, Joshuan ystävä Patricia, joka ymmärtää tämän homoutta (CC, 36).

Joshua eroottisena objektina

Teoksessaan *Still Acting Gay* (2000) John M. Clum kritisoi *Corpus Christiä* voimakkaasti nuoruuden ja seksikyyden korostamisesta. Toisin kuin newyorkilaiset teatterikriitikot, Clum ei pitänyt McNallyn näytelmää tylsänä vaan huolestuttavana ja raivostuttavana teoksena, joka herättää vakavia kysymyksiä homomieskulttuuriin liittyvästä nuoruuden palvonnasta, narsismista ja yhden asian politiikasta.⁵⁰ Clumin kritiikin kohteena on erityisesti esityksen avoin, vogueuristinen erotiikka. Clum kysyykin, miksi kaikki apostolit ovat hyvännäköisiä nuoria miehiä – eikö joukkoon olisi mahtunut pari vanhempaakin opetuslasta. Miksi näyttelijät riisuvat esityksen alussa ”tavalliset vaatteensa” ja vaihtavat ne sitten yleisön edessä khaki-asusteisiin? Vastauksena Clum toteaa: ”Nuoruus on seksikästä, ikä ei ole. Nuoruus on idealistista ja optimistista, ikä tuo tuskaa ja kyynistää”.⁵¹

Clum ei kuitenkaan näe yhtäläisyyksiä miltei alastomana ristiinnaulittavan Joshuan ja länsimaisen homoikonografian merkittävimmän hahmon, Pyhän Sebastianin välillä.⁵² Kuten Richard A. Kaye kirjoittaa, juuri tämä puuhun sidottu ja nuolilla lävistetty marttyyri on toiminut kristillisessä perinteessä usein homoeroottisen halun kuvastajana. Pyhän Sebastianin kuvaukset ja niiden ymmärtäminen ovat vaihdelleet niin miesfiguurin feminiinistamisestä kuin 1900-luvun seksologian homoseksuaalisen tyyppin kuvaajasta aina sadomasokistisen homoeroottisen halun tunnukseksi. Antiikin ja *Raamatun* miesten välisten suhteiden rakkaudellisuutta ja molemminpuolisuutta korostavista tarinoista poiketen Pyhän Sebastianin hahmo korostaa yksinäisyyttä, rakkaudetto muutta ja kuoleman kaipuuta. Tämä piirre on syy, miksi Kayen

mielestä juuri Pyhä Sebastian tuli kuvaamaan 1900-luvun alun patalogisoitua ja medikalisoitua homoidentiteettiä homoeroottisia tekoja korostavan käsityksen sijasta.⁵³



CHALLENGE EVERYTHING YOU BELIEVE.

"Recommended!"
The multiracial,
gender-bent ensemble
lands its core message..."
- Los Angeles Times

**"This show will
make a believer
out of you!"**
- Three Weeks, Edinburgh

**"The entire cast
gives great
performances...
almost cinematic
in its scope."**
- LA Weekly, Los Angeles

**"5 stars! The pure talent
and genuine faith
demonstrated by these
actors was enough to
warm the cockles of
even the hardest
heathen heart..."**
- Scottsgay Magazine, Edinburgh

CORPUS CHRISTI
BY
TERRENCE McNALLY
DIRECTED BY NIC ARNZEN

OCTOBER 14TH - 26TH, TUESDAYS - SUNDAYS

RATTLESTICK THEATER
224 WAVERLY PLACE
NEW YORK, NY 10014
EQUITY APPROVED SHOWCASE

108 PRODUCTIONS

RESERVATIONS:
VISIT WWW.SMARTTIX.COM
OR CALL 212-868-4444
TICKETS \$18-\$50
WITH PROCEEDS BENEFITTING
THE MATTHEW SHEPARD FOUNDATION

For mature audiences only. Show contains some explicit language, adult themes & brief nudity.

Haastava ja haluttava Kristuksen ruumis.

Ei ole suinkaan sattuma, että juuri 1990-luvulla McNally haluaa nostaa esille homoseksuaalin marttyyrinä – tällä kertaa kuitenkin Pyhän Sebastianin sijasta Jeesuksena. Syy tähän voimakkaaseen kuvaan uhrautuen kuolevasta pyhimyksestä löytyy aids-kriisistä. Aids-kriisi nimittäin synnytti uudenlaisen suhtautumisen kärsivään miesruumiiseen ja tämä lähestymistapa tuli esille myös Pyhän Sebastianin hahmon uudelleen kuvauksissa 1990-luvulla. Pyhimystä ei enää kuvattu passiivisena ja kauniina nuorukaisena, joka kuolee uskonsa puolesta vaan militanttina, uudelleen poliittoisituneena ja maskuliinista aktivismia harjoittavana homona. Toisin sanoen Pyhä Sebastian toimi aids-kriisin myötä kahdella uudella tavalla. Ensiksikin lohdutusta tuovana pyhimyksenä, jonka toivottiin pitävän ”rutto” loitolla ja toiseksi poliittisena figuurina, joka kuvastaa uhmaa valtiota vastaan ja korostaa yhteisöllisyyttä. Kaye huomioikin, miten queer-tutkija Douglas Crimpin kiteytys aidsin merkityksestä osuu juuri Pyhän Sebastianin hahmoon: surutyö ja poliittinen aktivismi.⁵⁴ McNallyn Joshua-hahmo on siis siinä mielessä homoikonografiaa uudistava, että hän muuttaa Pyhälle Sebastianille tyypilliset piirteet kuulumaan Joshualle eli Jeesukselle. Aids-ajalle tyypillisesti McNallyn näytelmässä Joshua uhmaa päättäjiä ja korostaa yhteisöllisyyttä. Toisin kuin Pyhä Sebastian, Joshua ei kuvaa yksinäistä homoseksuaalista identiteettiä, vaan opetuslapsiaan rakastavaa ja heidän ympäröimänään olevaa homovapahtajaa.

Sivuuttaen kristilliseen traditioon liittyvän homoikonografian Clum lukee *Corpus Christiä* ainoastaan näytelmäkirjailijan biografian valossa ja yhdistää näytelmän ajan, 1950-luvun teksasilaisen pikkukaupunkilaisuuden, McNallyn omaan nuoruuteen. Clum kritisoi näytelmää sen täysin mieskeskeisestä maailmasta, jossa harvat naisroolit, kuten Marian roolin, näyttelee myös miesnäyttelijä. Tässä miesten täyttämässä maailmassa miesten väliset suhteet ovat joko homoseksuaalisia tai homofobisia. Clumin mielestä *Corpus Christi* kuvaa 1950-luvun homojuorujen sävyttämää amerikkalaista maailmaa, jossa homojen toiveena oli, että

erityisesti homovihamieliset ja hyvännäköiset filmitähdet olisivat kaappihomoja.⁵⁵ Clum näkee tämän ahdistuneen toiveajattelun menneen maailman merkiksi ajattelematta, että se saattaa olla aivan yhtä totta tänäkin päivänä. Tässä mielessä *Corpus Christi* olisi edelleenkin oivallinen nykypäivän sisäänpäin kääntyneen homomieskulttuurin kuvaus. Clumin kritiikin terävin kärki osuu kuitenkin ikään: McNally on vanhemman polven homonäytelmäkirjailija, josta on tullut ”valtavirtaa”.⁵⁶ Clumin mielestä McNallyn näytelmä on ”äärimmäinen esimerkki oman asiansa ajamisesta ja omahyväisyydestä, jonka tarkoituksena on johtaa homokriitikoiden katseet homokulttuuriin”.⁵⁷

Frontain reagoi Clumin McNallyn näytelmään kohdistettuun kritiikkiin kirjoittamalla, ettei McNallyn näytelmä ole homoseksuaalisuuden idealisaatio, vaan vahva ennakkoluulojen kritiikki erityisesti silloin, kun ennakkoluulot ovat luonteeltaan uskonnollisia. Frontainin mukaan McNally haastaa oikeasti juuri sen yksinkertaistavan homoliikkeen poliittisen korrektiuden, johon Clum laskee *Corpus Christin* osaltaan kuuluvaksi. Frontainin selitys on kuitenkin yhtäältä varsin ontuva ja toisaalta voimakas ja älykäs. Hänen mukaansa Joshuaa ei petä näytelmässä homofoobikko vaan toinen homomies, Judas, joka myy tämän ruumiin. Frontain kirjoittaa, että samalla tavalla uskonnollinen oikeisto, joka yrittää vaientaa McNallyn homomyönteisen sanoman, saa avukseen Judaksen kaltaisia pelkurimaisia homoja, jotka eivät uskalla nousta vastustamaan toisen homomiehen hakkaamista vaan pyytävät itselleen huomiota.⁵⁸

Halun vapauttaminen ja vangitseminen

Sen sijaan että pohdittaisiin Frontainin ja Clumin tavoin *Corpus Christin* homoyhteisön etiikkaa on kenties mielenkiintoista tarttua heidän tarjoamiin selitysmalleihin näytelmän ”todellisista impulsseista”. Frontain tarjoaa ratkaisuksi erotiikan ja rakkauden ylis-

tystä, ja Clum puolestaan näkee näytelmän ilmentävän näytelmäkirjailijan regressiota 1950-luvun fantasioihin sekä homomiesten nuoruuden ja kauneuden palvontaan. Miten näytelmässä Joshua ja Judas ja muut nuoret miehet oikein kuvataankaan?

McNallyn näytelmän nimi viittaa keskiaikaisten syklinäytelmiin ohella myös aivan toisenlaiseen lihallisuuteen. ”Corpus Christi” on katolisen kirkon eukaristinen juhlapäivä, jolloin juhliitaan Kristuksen pyhää ruumista. Näytelmässä rakastaja-vapahtajan ruumis on puolialastomana kaikkien nähtävillä ja palvottavana.⁵⁹ Frontainin mukaan *Corpus Christi* itse asiassa ylistää seksuaalisuutta armona, vapauttavana voimana, jota tulee juhlia. Näin Frontainin katsantokannassa näytelmä ylittää kaikki ahdasmieliset tulkinnat, joiden mukaan McNallyn näytelmä häpäisisi kristillistä sanomaa tai ylläpitäisi säädyttömyydellään homofobisia hyökkäyksiä ja kiihkoilua.⁶⁰ Näytelmän vapauttavaa sanomaa korostavassa tulkinnassaan Frontain ei näe herjaavana aspektina edes näytelmän ironiaan kätkeytyä vihjetä siitä, että Joshua on maannut kaikkien apostoliensa kanssa, vaan korostaa Joshuan saarnaaman rakkauten erikoislaatuisuutta – ei himoa, ei toisten hyväksikäyttöä.⁶¹

Jeesuksen homoseksuaalisuuteen viittaaminen tapahtuu näytelmässä kiertoilmauksin. Vihjaavassa kohtauksessa Joshua kertoo ensiksi, että yksi hänen opetuslapsistaan on kavaltava hänet sinä iltana. Kun Matthew kysyy, ettei Joshua varmaan tarkoita heitä, kommentoi Thomas Joshuan vastausta kavaltajan henkilöllisyydestä seuraavasti:

JOSHUA: Hän joka on jakanut monia aterioita Minun kanssani.

Hän joka on maannut Minun kanssani. Hän joka on sanonut rakastavansa Minua ja joka tietää, että rakastan häntä.

THOMAS: Sehän voi olla kuka tahansa meistä. Näettehän? Sainoinhan teille, että Hän pilailee. (CC, 69)⁶²

Näytelmäkirjailija McNally on itse näytelmänsä esipuheessa hyvin avoin Jeesuksen seksuaalisuuden suhteen.

Jeesus Kristus kuuluu meille kaikille, sillä Hän on me kaikki. Valitettavasti kaikki eivät usko tähän. Hyvin harvat kristityt ovat halukkaita näkemään, että heidän Herransa ja Vapahtajansa oli oikea mies oikeine haluineen, erityisesti seksuaalisine haluineen. Heille sen kuvitteleminen, että Hän ei ollut pelkästään seksuaalisesti aktiivinen vaan myös homoseksuaali on rienausta. Ja he haluavat kieltää muilta oikeuden ajatella Hänestä näin. He eivät ymmärrä, että iso osa meidän ihmisyydestämme ilmenee juuri seksuaalisuudessamme eikä se ole ihmisyyden ulkopuolinen osa.⁶³

Kuten alussa todettiin *Corpus Christi* antaa aavistuksen toisenlaisesta homoeroottisesta yhteisöstä, jossa homoseksuaalinen halu voisi olla vapautunutta ja ei-heteronormatiivista. Ajatus vapautuneesta halusta juontaa 1970-luvulle aikaan ennen aidsia, jolloin homoseksuaalisuus saatettiin ymmärtää radikaaliksi yhteiskuntaa horjuttavaksi voimaksi. Nykyistä ajatusta queer-potentiaalista ennakoii ranskalaisen Guy Hocquenghemin radikaali homoseksuaalisen halun käsite, jonka hän tuo esille teoksessaan *Désir homosexuel* (1972).

Postfreudilaisen psykoanalyttisen teorian nousun myötä 1970-luvulla Hocquenghemin teos pyrkii syntetisoimaan laajan ideajoukon yhdistämällä niin seksuaalisuuden, identiteetin, homoseksuaalisuuden, halun, vallan, kapitalismin kuin valtionkin käsitteitä.⁶⁴ Hocquenghemin provokatiivisin väite koskee falloksen konstituoitua yliarvostusta ja sitä miten fallinen kapitalistisen kulttuuri on riippuvainen samanaikaisesta anuksen sekä anaalisen halun ja nautinnon aliarvostuksesta. Hän korostaa, miten fallinen halu on patriarkaalisen heteroseksuaalisuuden ydin ja miten homoseksuaalinen halu ja erityisesti anaalinen halu tarkoittaa radikaalia uutta irtautumista patriarkaalisesta sosiaalisesta järjestyksestä fallisissa kapitalistisissa yhteiskunnissa.⁶⁵ Hocquenghemin mukaan todellinen vallankumous voidaan löytää kapitalistisen oidipaalisen järjestelmän ulkopuolelta. Jeffrey Weeks kiteyttää tämän ajatuksen seuraavasti: "[--] ja vain sosiaalisten järjestelmien ulkopuo-

listen autonomisten ja spontaanien ryhmittymien aktiivisuudessa voidaan vallankumous saavuttaa. Tästä seuraa Hocquenghemin projektin keskeinen asia eli sulkeistettujen ja marginalisoitujen juhlinta sosiaalisen muutoksen todellisena materiaalina.”⁶⁶ Tässä tilanteessa, kuten Bersani on toisaalla samantapaisesti esittänyt, konventionaalinen sosiaalisuus lakkaa eli erilaiset intressit jäävät taka-alalle ja voimme löytää toisenlaisen olemisen ja toisenlaisen nautinnon. Nautinnon, joka ei palvele intressiä, tyydytä intohimoa tai täytä halua eikä perustu reproduktion ideologiaan. Se on pikemmin tiettyä olemisen tyyliä, itsensä vähentämiseen (*self-subtract*) perustuvaa olemista.⁶⁷ Bersanin vähemmänoleminen, rytminen oleminen, on tietynlaista ”transsia” tai ”dizzynä” olemista, ajautumista hieman houreenomaiseen tilaan, jossa itse vähenee ja nautinto – epämääräinen, hajamielinen, sattumanvarainen – kasvaa.⁶⁸

Voisiko Joshuaa tai hänen apostolien muodostamaa yhteisöä pitää juuri hetkellisenä kuvauksena Bersanin kuvaamasta yhteisöstä, jossa konventionaaliset normit katoavat ja toisenlaisen nautinnollisuus saa sijansa? Voisiko näytelmän luku/katsomiskokemus tuottaa homoerootista nautintoa? Voisiko se kuvata halua, viettiä, jolla ei ole objektia tai jolla on 12 objektia? Lee Edelman kirjoittaa teoksessaan *No Future* (2004) *sinthomoseksuaalisuudesta*⁶⁹, jolla hän tarkoittaa seksuaalisuutta, joka ei perustu lineaarisuuteen, alun ja lopun diskurssiin, vaan tulevaisuuden hylkäävään tämänhetkisyyteen. Nyt-hetki vastustaa radikaalilla tavalla tulevaisuuden ideologiaa, jonka symbolina toimii lapsi. Edelman näkee viattoman lapsen ideologian muodostavan suorastaan kultinomaisen (*cult of the Child*) palvonnan, jonka todellinen kohde on usko reproduktiiviseen tulevaisuuteen.⁷⁰ Edelmanin vahvasti Jacques Lacanin teorioihin pohjaavan ajattelun mukaan *sinthomoseksuaalit* eivät välitä tulevaisuudesta, eivät tulevaisuuden takaavasta turvallisuudesta, eivätkä tulevaisuuteen liittyvästä tarinasta. Tämä liittyy Lacanin reaalisen kategoriaan (*réel*), olemisen rekisteriin, jota ei voi kuvata millään positiivisella termillä, vaan ainoastaan negaation kautta.⁷¹

Corpus Christi tuottaa mielihyvää hetkittäin silloin kun näytelmä poikkeaa alun ja lopun ideologiasta ja juhlii estotta ajatusta aikaan ja paikkaan sitoutumattomasta homoseksuaalisesta halusta, joka aika ajoin ilmenee näytelmässä kunnes näytelmä itse kirjoittaa nämä hetkensä pois.

*Keskilänsi on vaarallinen paikka:
Matthew Shepard ja The Laramie Project*

Tässä luvussa käsittelemäni toinen näytelmä, Moisés Kaufmanin ja The Tectonic Theater Projectin kirjoittama *The Laramie Project* jatkaa queerien kyynelten virtaa. Näytelmän uhrina on Jeesuksen sijaan Matthew Shepard, 21-vuotiaana tapettu wyomingilainen nuori mies. Hyvin samalla tavoin kuin *Corpus Christissä*, normatiivista seksuaalisuutta – niin homoseksuaalisuutta kuin heteroseksuaalista – uhkaavat vaarat eliminoidaan myös *The Laramie Projectissa*. Tällä kertaa parannuksen kohteena on yhteisö, Yhdysvaltojen Keskilämmen pikkukaupungin asukkaat. *The Laramie Projectin* analysointi onkin syytä aloittaa itse paikan käsitteestä.

Sekä näytelmässä *Corpus Christi* että *The Laramie Projectissa* homoseksuaali kuvataan marttyyrinä. Tuon marttyyrin synty sijoittuu *Corpus Christissä* taaksepäin katsovaan kuvaukseen Keski-



Kaikkien Laramie: homot ja tyttöpojat eivät kuulu Keskilänteen.

lännen pikkukaupunkilaisuudesta. Menneisyyden kuvauksen sijaan Kaufmanin *The Laramie Project* vie lukijan/katsojan suoraan tämän ajan Keskilännen todellisuuteen. Kuten queer-teoreetikko Judith Halberstam on todennut, homo- ja lesbotutkimus sekä queer-tutkimus ovat kiinnittäneet vain vähän huomiota maaseudun ja muiden ei-urbaanien alueiden queer-elämään. Suurin osa yhteisöjen, seksuaalisten identiteettien ja sukupuoliroolien queer-tutkimuksesta on perustunut kaupunkilaisväestön kokemuksiin ja samalla on hylätty ajatus ei-urbaanien seksuaalisuuksien, sukupuolten ja identiteettien potentiaalisesta produktiivisuudesta.⁷² Ensimmäinen oire orastavasta kiinnostuksesta ei-kaupunkilaiseen queer-elämään oli 1990-luvulla kerätyn maaseudun homojen ja lesbojen suullisen perinteen julkaiseminen.⁷³ Elämäkerralliset homo- ja lesbotarinat Keskilännen farmeilta ja Kalliovuorten rancheilta avasivat uutta näköalaa näkymättömään amerikkalaiseen homohistoriaan. Nämä Amerikan homofarmareiden ja homocowboyden tarinat ovat yleensä skandinaavisten tai saksalaisten siirtolaisten jälkeläisten tarinoita, kuten käy ilmi Will Fellowsin kokoauman suullisen perinteen tallentamisen projektista *Farm Boys: Lives of Gay Men from the Rural Midwest* (2001).

Suullisen perimätiedon keruun myötä 2000-luvulla maaseutujen ja syrjäseutujen homoseksuaalien tarinoihin on alettu kiinnittää yhä enenevässä määrin huomiota. Keskilänsi on suorastaan valtavirtaistumassa Ang Leen palkitun elokuvan *Brokeback Mountain* (2005) myötä. Elokuva perustuu amerikkalaisen kirjailijan Annie Proulx'n samannimiseen novelliin, joka sisältyy tämän novellikokoelmaan *Lyhyt kantama* (1999). *Brokeback Mountain* kertoo kahden cowboyn, Jack Twistin ja Ennis Del Marin, Keskilännen ylätasangoilla syttyneestä ja pari vuosikymmentä kestäneestä karheen kauniista rakkaussuhteesta, joka on yhteisön homofobian pelon varjostama.

Keskilännen homo- ja lesbotarinat eivät ole kaikki kuitenkaan niin valoisia kuin Fellowsin haastattelemien farmaripoikien tai yhtä riipaisevan kauniita kuin Jackin ja Ennisin rakkaus Proulx'n

novellissa ja Leen elokuvassa. Lokakuussa 1998 kaksi amerikkalaista miestä, Russell Henderson (21 v) ja Aaron McKinney (21 v) pahoinpitelivät epäselvissä olosuhteissa samanikäisen Matt Shepardin ja jättivät tämän aitaan sidottuna kuolemaan Laramien pikkukaupungin laitamille, Wyomingin osavaltiossa, Yhdysvaltain Keskilännessä. Pahoinpitelyn jälkeisenä päivänä maastopyöräilemässä ollut opiskelija Aaron Kreifels löysi tajuttoman Mattin, joka kuoli viisi päivää myöhemmin sairaalassa palaamatta koskaan tajuihinsa. Amerikkalaista yhteiskuntaa järkytti vuosituhaten vaihteen molemmin puolin juuri Keskilännessä tapahtuneiden viharikosten sarja. Etnisyyteen, sukupuoleen ja seksuaalisuuteen kohdistuvan vihan johdosta tehtyjä rikoksia kutsutaan ”viharikoksiksi” tai ”suvaitsemattomuusrikoksiksi” (*hate crime*). Tämä oikeudellinen termi saavutti kansainvälisen sateenkaariväestön tietoisuuden 1990-luvulla juuri Yhdysvaltain Keskilännessä tapahtuneiden raakojen surmien myötä. Näistä tunnetuimmat ovat Shepardin murhan lisäksi transsukupuolisen henkilön,⁷⁴ Brandon Teenan, murha Nebraskassa vuonna 1993, Montanan Missoulassa tapahtunut transsukupuolisen Jennifer Paten (Buddy Jo Rishel) murha vuonna 2003 sekä mustan miehen, James Byrd Juniorin murha Jasperissa, Teksasissa vuonna 1998. Brandon Teenan, Shepardin ja Paten murhasta poiketen Byrdin murha oli rasistinen eikä seksuaalisuuteen liittyvä.

Reportterin silmä

Homoylpeyden, paraatien ja queer-trendiiden⁷⁵ aikana Shepardin murhavuonna 1998 yksistään Yhdysvalloissa tehtiin 33 homovihamurhaa. Amerikkalaiset tutkijat, toimittajat ja taiteilijat ovat pyrkineet viime vuosina analysoimaan ja kuvaamaan homoviharikoksia, niiden syitä, muotoja ja seurauksia. Ruotsalaisen freelance-toimittajan Johan Hiltonin vuonna 2005 julkaistun reportaasikirjan *No tears for queers – Ett reportage om män, bögar*

och hatbrott johdosta laajempi viharikoskeskustelu on saavuttanut myös Pohjoismaat. Homovihamurhat ovat osa myös pohjoismaista arkipäivää. Tämä tulee teoksessa esille kouriintuntuvasti. Hilton on valinnut kolme murhatapausta, joiden taustoihin hän on perehtynyt laajasti. Kirjan aloittaa, jälleen kerran, Matt Shepard, mutta teoksen kaksi muuta tapausta ovat ruotsalaisia: Johan Pettersson hakattiin kuoliaaksi vuonna 2002 pienessä Katrineholmin kaupungissa ja maahanmuuttajataustainen Josef Ben Meddour ammuttiin 1997 Göteborgissa. Hiltonin laaja reportaasikirja käsittelee kutakin tapausta omana kokonaisuutenaan, joskin Petterssonin kohdalla tilaa saa myös vuonna 1995 kuoliaaksi puukotettu tunnettu jääkiekkopelaaja Peter Karlsson. Karlssonin tapauksesta Hiltonin kirja toteaa lakonisesti, että tunnetun jääkiekkopelaajan murhan yhteydessä ruotsalaisille suurempi shokki oli Karlssonin homoseksuaalisuus kuin se, että hänet tapettiin brutaalisti.

Olennaista homo- ja lesbovihamurhien käsittelyssä on se, etteivät ne jää pelkästään sanomalehtien otsikoiden tai oikeuspyytäkirjojen tasolle. Sanomalehdet saattavat uutisoida homofobiset rikokset usein kiertoilmauksin tai viittaukset homoseksuaalisuuteen jätetään kokonaan pois vetoamalla uhrien omaisille kohdistuvaan haittaan.⁷⁶ Näin viharikokset jäävät eksplikoimatta ja näkymättömiin. Miten homoviharikoksista voi sitten kirjoittaa? Miten niiden taustoja ja tapahtumien kulkuja voi draamallistaa?

Useiden viharikoksia käsittelevien dokumenttiteosten valmistuminen kertoo omaa kieltänsä siitä, kuinka suuren kiinnostuksen tapahtumat ovat herättäneet. Dow Whitney ja Marco Williamsin ohjaama dokumenttifilmi *A Texas Murder in Black and White* (2002)⁷⁷ pureutuu Byrdin tapaukseen ja Scott Ricen dokumenttielokuva *The Jennifer Pate Story* (2004) taas kuvaa Jennifer Paten murhaa. Kaikki nämä murhat saivat runsaasti julkisuutta ja yksi syy tähän on niitä yhdistävä keskeinen seikka: ne kaikki tapahtuivat pikkukaupungeissa. On tietysti kysyttävä, miksi juuri pikkukaupunkilaisuus aiheuttaa niin suuren kohun vaikka suurkaupungeissa tapahtuu viharikoksia päivittäin. Yksinkertaistava-

na vastauksena voidaan sanoa, että pikkukaupunkilaisuus iskee amerikkalaisuuden ytimeen. Shepardin murhanneet Henderson ja McKinney eivät olleet pikkukaupunkiin saapuneita muukalaisia, vaan kaupungin omia asukkaita, paikallisia poikia.⁷⁸

Erityisesti Brandon Teenan ja Matt Shepardin murhat ovat jääneet kansalliseen ja kansainväliseen lesbo-, homo- ja queer-tietoisuuteen. Amerikkalaiset kirjoittajat ja taiteentekijät näyttävät mytologisoineen hyvin nopeasti Brandon Teenan ja Matt Shepardin hahmot, ja nämä nousivatkin pian sateenkaariväen kansainvälisiksi marttyyri-ikoneiksi. Halberstam kutsuu Brandon Teenan henkilön ympärille rakennettua tarinoiden määrää suorastaan ”Brandon-teollisuudeksi”.⁷⁹ Tällainen teollisuustuotanto tai paremminkin kivun fetisointi identiteetin merkiksi on tyypillistä juuri todistamiskulttuurille, jossa toisen merkiksi nousee juuri identiteettiin kohdistunut väkivaltainen vahingoittamishistoria.⁸⁰ Molemmat murhat nostivat suuren kansallisen kohun ja molemmista tapauksista tehtiin fiktiiviset teokset. Susan Muska ja Gréta Olafsdóttir käsikirjoittivat ja ohjasivat Brandon Teenasta dokumenttiteoksen *The Brandon Teena Story* (1998). Kimberly Peirce ohjasi myös Brandon Teenasta kertovan elokuvan *Boys Don’t Cry* (1999), jonka pääosaa esittänyt näyttelijä Hilary Swank sai suoriutuksestaan Oscar-palkinnon.⁸¹ Matt Shepardiasta valmistui vuonna 2000 Moisés Kaufmanin ja The Tectonic Theater Projectin kollektiivisesti kirjoittama näytelmä *The Laramie Project*. Näytelmän ensi-ilta oli helmikuussa 2000 Denverissä Coloradossa ja se ilmestyi kirjana seuraavana vuonna. Broadwaylla näytelmä esitettiin niin ikään vuonna 2000 ja saman vuoden marraskuussa näytelmä vietiin myös Laramiehin. Amerikkalaisten teatteriesitysten jälkeen näytelmää on alettu esittää myös Euroopassa. Keväällä 2004 *The Laramie Project* esitettiin muun muassa Dublinin ensimmäisillä homonäytelmäfestivaaleilla sekä Berliinissä. Vuonna 2002 valmistui näytelmän pohjalta HBO-televisiokanavan tuottama ja niin ikään Kaufmanin ohjaama samanniminen tv-elokuva.

Edellä mainittu *The Laramie Project* -näytelmän elokuvaversio ei ole suinkaan ainoa Shepardin murhaa käsittelevä filmatisointi, vaan itse asiassa kolmas. MTV-televisiokanavan tuottama ja Tim Hunterin ohjaama kolmiosoinen tv-sarja *Anatomy of a Hate Crime* valmistui vuonna 2001 ja kanadalaisen Roger Spottiswooden ohjaama tv-elokuva *L'affaire Matthew Shepard* (*The Matthew Shepard Story*, Kanada/USA) vuotta myöhemmin eli samana vuonna kuin HBO:n *The Laramie Projectin* tv-elokuvaversiokin.⁸² *Anatomy of a Hate Crime* ja *L'affaire Matthew Shepard* poikkeavat *The Laramie Projectista* siinä mielessä, että niissä, toisin kuin *The Laramie Projectissa*, on myös itse Matthew Shepardiille kirjoitettu rooli. Shepardin murhasta ja Laramien kaupungista on valmistunut myös Beverly Seckingerin dokumenttielokuva *Laramie Inside Out* (2004), jonka tarkoituksena on kuvata kaupunkia sisältä päin, ei-ulkopuolisen silmin. Samanlainen tarkoitus on myös Beth Loffredan haastatteluihin perustuvalla ja Laramien ”sielunelämää” tarkastelevalla kirjalla *Losing Matt Shepard* (2000). On tärkeää huomioda myös, että Shepardin tapaus johti yleisempiinkin homoviharikospohdintoihin, kuten esimerkiksi Mary E. Swigonskin, Robin Sakina Maman ja Kelly Wardin toimittamaan teokseen *From Hate Crimes to Human Rights. A Tribute to Matthew Shepard* (2001), jossa lähinnä sosiaalityöntekijät tarkastelevat lesbojen, homojen ja transihmisten ihmisoikeuksia sekä homoviharikoksia eri näkökulmista.

Kiinnostavaa kaikissa edellä mainituissa teoksissa on se, että niiden tekijät vierailivat tai asuivat Laramiessa. Vaikka yksikään tekijätaho ei tuntenut Mattia henkilökohtaisesti, piirtyy kaikissa teoksissa voimakas kanssaelämisen tunne suhteessa rikoksen uhuriin. Näytelmässä *The Laramie Project* itse Matt Shepard jää myytiseksi hahmoksi osittain myös jo senkin takia, ettei hänelle ole kirjoitettu roolia näytelmään. Kyseessä on dokumenttidraama, jossa kaupunkilaiset muistelevat Mattia ja tapahtumien kulkua. Itse asiassa näytelmästä tulee amerikkalaiseen pikkukaupunkilaisuuteen liittyvän kansallisen trauman yhteisöllinen terapiaistunto. Amerikkalaisessa Matt Shepard -mytologiassa Mattille varataan

ainoastaan mustavalkoinen kuva – joko Kristukseen verrattavissa oleva marttyyrihahmo tai itsetuhoisen elämäntavan omaksuneen hiv-positiivisen narkomaanin ansaittu kohtalo.

Näkemykset Keskilänneestä vaihtelevat eri kirjoittajien teksteissä. Esimerkiksi Beth Loffredan teoksessa *Losing Matt Shepard* päädytään lopulta tulevaisuudenuskoon. Vaikkei Laramien kaupunkiin ole muodostunutkaan näkyvää queer-yhteisöä, Loffreda painottaa, että Wyoming voi olla myös homoeläväinen osavaltio. Keskilännen elämäntyö, luonnon avaruuden arvostaminen ja homokontaktien solmimista edistävä internet voivat luoda erilaista, mutta yhtä arvokasta homoelämää Keskilänneessä kuin mitä on Yhdysvaltojen rannikoillakin. Jonkinlainen välitilinpäätös matkalla parempaan tulevaisuuteen on se, että Laramien kaupunki äänesti (täpärästi) vuonna 2000 viharikossäädöksen (*the bias crime ordinance*) puolesta. Halberstam on kuitenkin hyvin kriittinen tämän kaltaisten edistystarinoiden suhteen. Hänen mukaansa voidaan toki ajatella, että Brandon Teenan ja Shepardin tapauksissa yksityiset loukkaukset muuttuvat poliittiseksi tiedostamiseksi, mutta kyse saattaakin olla Halberstamin mielestä siinä, että keskiluokkainen homo- ja lesboyhteisö vain valitsee pari nuorta ja valkoista marttyyria vahvistaakseen omaa jo pitkälle turvattua asemaansa sekä saavuttaakseen vielä lisää tunnustusta ja huomiota valtion taholta. Suhtautuminen raakoihin murhiin kertoo ennen kaikkea valikoivasta muistamisesta ja poliittisesta aktivismista, trauman vähemmän pyyteettömästä mobilisaatiosta.⁸³

Siinä missä amerikkalaiset homovihamurhia käsittelevät teokset sortuvat helposti mytologisointiin ja jopa pateettisuuteen, ruotsalaisen Hiltonin teoksen *No tears for queers* kirjoitustyöli on äärimmäisen neutraali ja neutraaliudessaan tehokas. Hilton onnistuu saamaan jopa loputtomasti käsitelystä Shepardin tapauksesta uutta irti. Itse asiassa ensimmäisen kerran Mattista piirtyy inhimillisempi kuva – niin hyvässä kuin pahassakin. Tästä on kiittäminen Hiltonin haastattelulähteen Romaine Pattersonin teeskentelemätöntä muistelua.

Moisés Kaufmanin Laramie-projekti

Näytelmän *The Laramie Project* synty on hyvin poikkeava. Näytelmän on kirjoittanut newyorkilainen teatteriryhmä The Tectonic Theater Project yhdessä johtajansa Moisés Kaufmanin kanssa. Kaufman on Venezuelassa juutalaiseen perheeseen syntynyt ja aikuisiässä New Yorkiin asettunut teatteriohjaaja ja näytelmäkirjailija. Suuren yleisön tietoisuuteen Kaufman tuli vuonna 1997 Oscar Wilden oikeudenkäyntejä kuvaavalla näytelmällään *Gross Indecency: The Three Trials of Oscar Wilde*.

Puolentoista vuoden ajan The Tectonic Theater Project -ryhmä matkusti yhteensä kuusi kertaa Laramiehen haastattelemaan kaupunkilaisia. Projektilaisten tarkoituksena oli 1) näytelmäaiheen tutkiminen paikan päällä ja 2) teatterin kielen ja muodon kokeileminen.⁸⁴ Kaufman viittaa näytelmän esipuheessaan Bertolt Brechtiin ja tämän kuuluisaan katukohtaukseen, jossa silminnäkijät kuvaavat onnettomuutta. Brechtin lisäksi muita teatterillisiä esikuvia voitaisiin löytää esimerkiksi Syrjittyjen teatterin perustajan, brasilialaisen Augusto Boalin teatterin yhteisöllisyyttä ja kollektiivisuutta painottavista ajatuksista, vaikkei *The Laramie Projectia* missään tapauksessa voida pitää yhteisöteatterin traditionaaliseen lajiin kuuluvana. Itse asiassa näytelmää lähempänä olevana tyyilajina voitaisiin pitää 1960- ja 1970-lukujen eurooppalaista, erityisesti saksalaista dokumenttidraama, kuten esimerkiksi Peter Weissin tai Rolf Hochhuthin teoksia.⁸⁵ Tuoreempia vertailukohteita voidaan hakea afrikkalais-amerikkalaisen ohjaajan, näytelmäkirjailijan ja elokuvantekijän Anna Devere Smithin dokumenttidraamoista. Teatterimetodinaan Smith haastattelee töitään, kuten *Fires in the Mirror: Crown Heights, Brooklyn and other Identities* (1991), varten sellaisia henkilöitä, jotka ovat olleet välittömästi tai välillisesti tekemisissä Amerikan kansakunnan käännekohdissa. Smith toisin sanoen kuvaa ”Amerikkalaisen kulttuurin sulatusuunia, joka kieläytyy sulattamasta.”⁸⁶ *The Laramie Project* ei ole myöskään ainoa homovihamurhan taustoja selvittävä näytelmä. Arvoituksellisen

nimimerkin Verity-Alicia Mavenawitzin taakse kätkeytyvän irlantilaisen näytelmäkirjailijan teoksessa *The Drowning Room* (2006) homoviharikoksen uhrin ystävät kokoontuvat muistelemaan vainajaa ja selvittämään tapahtumien taustoja. Näytelmän sanoma on anteeksianto ja parantuminen. Ymmärryksen kohteena on yhden tappajan isä, joka ilmaantuu paikalle muistotilaisuuteen.

Siitä huolimatta, että Laramien rauhallista pikkukaupunki-imagoa on Shepard-kirjoittelussa painotettu, on kirjallisuudentutkija Amy Tigner kuitenkin korostanut, että Laramie ja Wyoming edustavat tosiasiaissa väkivallan perinnettä – nimittäin villin lännen sekä todellista että myyttistä väkivaltaista menneisyyttä. Tigner yhdistääkin *The Laramie Projectin* pastoraalin lajiin siten, että lännentarina (*Western*) on pastoraalielegian moderni versio.⁸⁷ Tigner näkee *The Laramie Projectin* juuri kaupunki vastaan maaseutu ja itä vastaan länsi akseleilla. Historiallisten elegioiden tavoin *The Laramie Projectissa* idän urbaanit viihdyttäjät (näytelmäseurue New Yorkista) tulevat kertomaan lännen asioista ja samalla ottavat maaseudun asukkaiden roolit itselleen esityksissään. Kuten pastoraalielegia, *The Laramie Project* kokoaa järkyttyneen ja surevan yhteisön yhteen Matt Shepardin traagisen kuoleman jälkeen. Ele-



Laramie: elä ja anna muiden elää?

gian tavoin keskushahmo (Shepard) ei ole itse läsnä teoksessa vaan ainoastaan ihmisten mielissä.

Vaikka näytelmä toimii dokumentaarisella tavalla hajottaen näyttelijän, haastattelijan ja kertojan osia, on se kuitenkin jaettu perinteisesti kolmeen näytökseen ja teos noudattaa selkeää juonellisuutta huippukohtineen ja lopun seestymisineen. Michal Kobialka muistuttaa puhuessaan radikaaleista avantgardistisista pyrkimyksistä teatterihistoriassa, että nämä harvoin kykenevät tuhoamaan normaalistavan representaation. Kobialka kirjoittaa: ”Parhaimmillaankin esteettinen kapinointi synnyttää dialektisia tai binaarisia vastakkainasetteluja niin kauan, kunnes hegemoninen rakenne omaksuu niiden representaatiotekniikat ja mitätöi niiden sisällön säännönmukaistamalla niitä instituutioita ja käytäntöjä, joissa vastustusta ja haasteita saattaisi syntyä.”⁸⁸ *The Laramie Project*, Kobialkaan viitaten, näyttää itse synnyttävän, mutta myös mitätöivän oman esteettisen kapinansa. Voidaan jopa väittää, että teoksen tietynlainen aristotelinen rakenne tukee näytelmän katarttista luonnetta, joka on yksinkertaisesti helppo osoittaa amerikkalaista yhteiskuntaa vain osin kritisoiavaksi ja loppujen lopuksi järjestelmää tukevaksi. Itse asiassa näytelmä käyttää traumaa väärin siinä mielessä, miten Ann Cvetkovich kirjoittaa teoksessaan *An Archive of Feelings* (2003): ”Vastustan niitä tapoja, joilla traumaa voidaan käyttää nationalismiin vahvistamiseksi, jolloin trauma kuvataan haavaksi, joka täytyy parantaa kansallisen yhtenäisyyden nimissä.”⁸⁹ Näytelmää voidaan kutsua myös vanhemman Amerikan tutkimuksen tradition valossa ja Sacvan Bercovitchin termin mukaisesti amerikkalaiseksi jeremiadiksi. Bercovitchin mukaan jeremiadi eli *Raamatun* Jeremian kirjaan viittaava tyyllinen tehokeino, ”on yksi kulttuurikritiikin, kuten kirjallisuuden tai elokuvien, tärkeimmistä välineistä, jonka avulla voidaan kriittisesti tarkastella amerikkalaista kulttuuria ilman, että amerikkalaista ideologista, eli moraalista, uskonnollista, taloudellista, sosiaalista tai intellektuaalista konsensusta horjutetaan”.⁹⁰

Olen käyttänyt melko paljon tilaa näytelmän syntyprosessin selvittämiseksi, koska se kuvastaa mielestäni teatterintekijöiden vilpitöntä pyrkimystä ottaa selville, miksi juuri Shepard murhattiin ja miten Keskilännen pikkukaupunki suhtautui tuohon murhaan. Myös näytelmän esittämisen leviäminen Eurooppaan kuvastaa hyvin teoksen koskettavuutta. Mutta miksi näytelmän perusteeseiksi nousevat armo, anteeksianto ja suoranainen ymmärrys Laramien kaupunkia ja etenkin rikoksentekijöitä kohtaan? Miksi näytelmästä tulee anti-queer, kansallista eheytystä ja parantamista korostava teos ja voidaanko *The Laramie Project* lukea mukaan niihin ”pahoihin trauman parannuksiin”, joita Cvetkovich luettelee? Näitä kansallisen trauman (*national trauma*) statuksen saaneita asioita ovat muun muassa holokaustin ja Vietnamin sodan lisäksi myös aids. Cvetkovichin mielestä kansallisen trauman tekee ”pahaksi” se seikka, että traumasta hyväksytään julkiseksi vain osa, jolloin esimerkiksi aids-aktivismiin kohdalla sulkeistetaan prostituoidut, etnisesti toiset ja huumeidenkäyttäjät ja keskitytään kansallisesti ”sopiviin” aids-aiheisiin ja tekoihin. Tämä kulminoituu sellaisissa kulttuurisissa ilmiöissä, kuten yleistä myötätuntoa osoittavien punaisten nauhojen (*red ribbons*) käytössä, musikaalissa *Rent*, *Philadelphia*-elokuvassa, ja jopa yhteisöllistä surua kokoavassa The NAMES Project AIDS Memorial Quilt -projektissa ja kumouksellisenä koetussa Tony Kushnerin näytelmässä *Angels in America*.⁹¹ Samaten Sara Ahmed muistuttaa teoksessaan *The Cultural Politics of Emotion* (2004), että kivun ja väkivallan kokemukset saattavat kaventaa niihin sisältyviä erojen merkityksiä tai suorastaan sosialisoida kivun uudeksi universalismin muodoksi.⁹²

Toisaalta Cvetkovich huomauttaa, että traumaa on parempi käsitellä julkisesti ja kollektiivisissa muodoissa kuin yksityisesti ja terapeuttisesti.⁹³ Voidaan tietysti oikeutetusti kysyä, eivätkö Cvetkovichin luettelemat kulttuuriset ilmiöt ja vaikkapa juuri *The Laramie Project* ole erityisen hyviä esimerkkejä hänen kaipaamisestaan julkisista trauman prosessoinneista. Olisiko siis oikein jättää Laramie-projekti tähän, luokitella se sellaisten kansallisia traumoi-

ja käsittelevien kertomusten pariin kuten *Philadelphia* tai *Rent*? Mielestäni on kuitenkin tärkeätä katsoa tarkemmin niitä kohtia, jotka tekevät teoksesta anti-queerin, kansallisen kertomuksen ja toisaalta on tärkeätä katsoa, onko tässä anti-queerissa näytelmässä sittenkin pervoja halkeamia, queereja momenteja.

No Tears for Queers

Näytelmä rakentuu siis kaupunkilaisten omakohtaisista tarinoista ja heidän suhteestaan Mattiin ja tämän murhaan. Pikkukaupungin henkilögallerian esille tuominen yhdistää *The Laramie Projectin* vahvasti yhteen amerikkalaisen draaman klassikkoteoksen eli Thornton Wilderin *Meidän kaupunkimme* (1938) kanssa.⁹⁴ Tosin sillä erolla, että nyt puolifiktiivinen itärannikon New Hampshiren Grover's Corners on vaihtunut mitä todellisimpaan Wyomingin Laramiehen. Amerikkalaisesta teatterihistoriasta löytyy muitakin vastaavia esimerkkejä, kuten mustien ja valkoisten konflikteja kollektiivisesti tarkasteleva James Baldwinin näytelmä *Laulu valkoiselle miehelle* (1964) ja rasismien uhreiksi joutuneista naisista kertova Adrienne Kennedyn näytelmä *The Ohio State Murders* (1992). *The Laramie Projectissa* rakennetaan useiden henkilöiden kohdalle draamallista kaarta, jonka katalysaattorina toimii Matt Shepard. Esimerkiksi opiskelija Jedadiah Schultz kasvaa Shepardin kohtalon ja myös Kushnerin näytelmän *Angels in America* avulla kohtaamaan homoseksuaalit paremmin. Kushnerin näytelmän harjoituksista yliopistolla tulee Schultzille itsensä haastamisen käännekohta. Reggie Fluty, naispuolinen poliisi ja aitaan sidotun verisen Mattin irrottaja, joutuu kohtaamaan taas omat pelkonsa aids-tartunnan suhteen. Näytelmä pyrkii kaikin tavoin olemaan ”neutraali” eli toisin sanoen se paneutuu myös murhaajien taustoihin. Näytelmä loppuu Mattin isän ylevöittävään puheeseen, jossa hän pyytää armoa poikansa murhaajille.

Näytelmän keskeisenä symboliikka toimii luonto, tila ja avaruus, ja ne esitetään koko ajan urbaanin Amerikan vastapainona. Tässä lähes tyhjässä, avarassa maisemassa ihmiset ovat rehellisempiä kuin kaupungeissa. Kuten Wyomingin yliopiston (Laramie) teatteriosaston johtaja Rebecca Hilliker sanoo:

REBECCA HILLIKER: [---] Et ehkä pidä siitä mitä heillä on sanottavanaan ja et varmaan pidä heidän mielipiteistään sillä he voivat olla tosi punaniskoja, mutta he ovat vilpittömiä ja rehellisiä... (LP, 11)⁹⁵

Keskilämmen arvot toistuvat koko ajan sloganeina näytelmässä: ”VIHA EI OLE LARAMIEN ARVO” (LP, 14), ”Laramie on: elä ja anna toisten elää” (LP, 17).⁹⁶ Näitä arvoja Laramie, jonka asukasluku oli 26 687 näytelmän tekemisen aikaan, toistaa jatkuvasti. Itse asiassa *The Laramie Project* näyttää toisintavan hyvin tehokkaasti kahta rajaseutuun kohdistuvaa myyttiä, jotka ovat rajaseudun tyhjyys ja nuoruus. Amerikan sydänmaa, *the heartland*, on avara ja tyhjä alue, jossa voi elää rauhassa ja antaa toisten elää samalla tavalla rauhassa. Birminghamilainen tutkija Anna Wilson nostaa tämän myytin toisen puolen esille tutkimuksissaan. Wilson esittää, ettei ole olemassa queeria sydänmaata, tilaa, jossa saa elää omalla tavallaan. Jos sellaista joku rakentaisi, kuten Brandon Teena tai Matt Shepard tekivät, se tuhotaan ja tuo tuhoaminen tehdään ymmärrettäväksi amerikkalaisen kulttuurin teini-ikäisyteen vetoavalla toteamuksella: Amerikka on nuori kulttuuri ja erityisesti sen sydänmaat ovat nuoria, sen ihmiset, erityisesti nuoret ovat ajattelemattomia, oppimattomia ja rajuja käytöksessään ja joskus tuo rajuus vuotaa ylitse, kuten tapahtui Brandon Teenan ja Shepardin murhaajien kohdalla.⁹⁷

On hyvä huomata, että villin lännen enemmän tai vähemmän mytologisoitu väkivallan perinne ei ole oikeastaan koskaan katkenut. Ennen Brandon Teenan ja Shepardin viharikosmurhia Keskilänsi liitettiin nuoruuteen ja järjettömään väkivaltaan muun

muassa Truman Capoten romaanissa *Kylmäverisesti* (1966), joka kertoo kansasilaisen perheen tappaneista miehistä tai Terrence Malickin elokuvassa *Julma maa* (1973) – kuvauksessa kahden nuoren verisestä amokin juoksusta Dakotan lakeuksilla. Nuoruus ja ennenaikaisuus korostuvat *The Laramie Project*issa, kun tohtorin sanomana kuullaan Mattin vanhempien lausuma pojastaan: ”*Hän tuli kypsymättömään maailmaan ja lähti maailmasta liian varhain*” (LP, 70).⁹⁸ Laramie eikä koko Keskilänsi ylipäättään ole vielä kypsynyt Mattin kaltaisten henkilöiden tyyssijaksi. Sen sijaan suuret urbaanit rannikkokaupungit olisivat ottaneet Mattin avosylin vastaan.

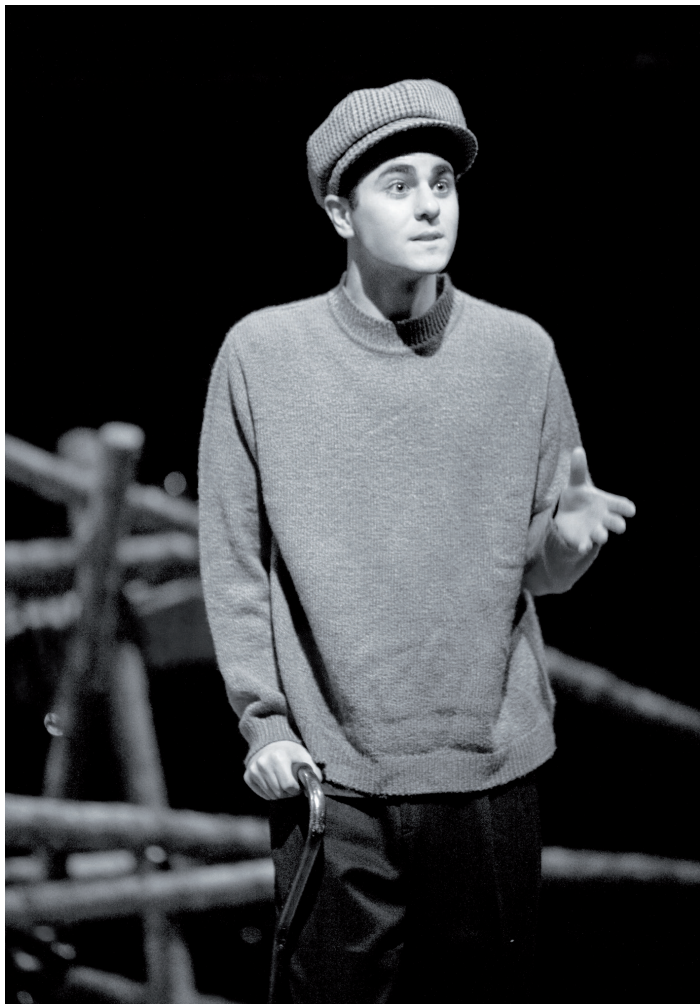
Keskilännen ja rannikkokaupunkien polarisoiminen johtaa nopeasti queer-yhteisön urbaaniin ”sitä saa mitä tilaa” -reaktioon, kuten Halberstam kirjoittaa Brandon Teenaa koskevassa artikkelissaan todeten samalla lakonisesti, että aivan kuin brutaalius olisi väistämätön seuraus Brandon Teenan yrityksestä käydä miehestä jossain jumalanhylkäämässä paikassa.⁹⁹ Kaiken kaikkiaan Wilson ja Halberstam pyrkivät lähestymään samaa ongelmaa, queerin hylkivää Keskilänttä, hieman erilaisista näkökulmista. Siinä missä Wilson tukeutuu American Studies -perinteeseen näkemällä viharikosten ymmärtämisen amerikkalaisen kulttuurin nuoruuden painottamisen kautta, niin Halberstam taas kysyy, miksei tuota vihaa ruokkivaa kulttuuria tutkita maskuliinisuuden, luokan ja etnisyyden kautta. Molemmat tutkijat, kuten monet muutkin, ovat samaa mieltä siitä, että olisi erittäin kohtalokasta jättää urbaani city-keskeinen kulttuuri queeriksi ja maaseutu epäqueeriksi. Tällöin lujitettaisiin ainoastaan vastakohtapareja maaseutu/kaupunki, traditionaalinen/moderni, läntinen/ei-läntinen, luonto/kulttuuri, moderni/postmoderni.¹⁰⁰

Lännen pervouttamista Laramie-projekti ei kuitenkaan kykene tekemään. Nuoruus, villiys ja ajattelemattomuus tehdään ymmärrettäviksi murhaajien, Hendersonin ja McKinneyn, taustojen avulla. He ovat köyhiä, valkoista roskaväkeä (*white trash*), joiden tunnusmerkistä käy asuminen asuntovaunuasunnoissa (*trailer*

house) (LP, 33; LP, 47). Näytelmässä poliisin äiti Marge Murray toteakin: ”Se mistä on kyse, on luokkajako” (LP, 16).¹⁰¹ Murhaajien representoima maskuliinisuus juontuu epävarmuudesta, tietynlaisesta maskuliinisuuden haavoittuvaisuudesta, jota korostaa ylimitoitettu homofobia. Tuleeko nuoruuden hurjuus, kulttuurin ”teini-ikäisyys” selitetyksi asioilla, jotka näytelmässä kääntyvät nuorten murhaajien puolustukseksi jopa siinä määrin, että uhrin isä pyytää näytelmän lopussa kuolemantuomion hylkäämistä? Epätietoisuuteen vajoavat sympatianosoitukset tulevat nuoria lähellä olleiden suusta, kuten Hendersonin vuokraemännän Sherry Aanensonin toteamuksesta: ”Russell vain oli niin suloinen” (LP, 33).¹⁰² Näytelmän tulkinnessa herää lopulta kysymys, ettei Keskilännen kulttuuria halutakaan muuttaa. Ja sitä onkin vaikea muuttaa näytelmän peruslähtökohdasta käsin, jonka suurin tarve on ”ymmärtää”.

The Laramie Project alkaa pikku hiljaa kertoa tarinaa siitä, miksi Matt oikeastaan ”piti” murhata. Hän ei ollut isokokoinen, ei mitenkään atleettinen, kuten taksinkuljettaja Doc O’Connor sanoo: ”[---] Se oli pikkumies, jotain viis ja kaks pitkä, läpimärkä, veikkaan korkeintaan yhdeksänkymmentäseitsemän paunaa” (LP, 18).¹⁰³ Mattin pienuuteen ja nuoreen ulkonäköön viitataan jatkuvasti – ikään kuin hän olisi ollut lapsi. Beth Loffreda raportoi, miten poliisi Reggie Fluty todistuksessaan kertoi, ettei hän Mattin löytäessään uskonut tämän olevan iältään 13 vuotta vanhempi.¹⁰⁴ Mattia kutsutaan myös diminutiivilla Choo-choo (LP, 19). Pienikokoisuutensa lisäksi hänen uskonnollinen taustansa on katolisessa kirkossa syvästi presbyteerisessä Keskilännessä, ja mikä pahinta, hänellä on eurooppalaisia taipumuksia. Hän tilaa esimerkiksi baarissa aina Heinekenia (LP, 29). Lisäksi hänellä tuntuu olevan rahaa, yksinkertaisesti hän on ”rich little bitch”, kuten Aaron McKinneyn ystävä Shannon häntä kutsuu (LP, 60). Eurooppalaiset taipumukset, mannermaiset käytöstavat ja kiinnostus politiikkaan, kuten ihmisoikeuskysymyksiin, olivat peräisin Mattin kouluvuodesta Sveitsissä. Fireside-baarin pitäjä Matt Galloway

sanookin: "[---] Hmm. Täydelliset käytöstavat, kohtelias, älykäs" (LP, 29).¹⁰⁵ Repliikki repliikiltä näytelmä antaa lukijalle/katsojalle sellaisen kuvan, että Matt todella oli väärässä paikassa. Hänen olisi pitänyt elää itärannikolla tai edes Coloradon Denverissä.



UBC-yliopiston draaman osaston produktiossa Matthew Shepardin roolissa Erich Freilich.

Queer Matt

The Laramie Project on ennen kaikkea näytelmä homoon kohdistuvasta viharikoksesta, joka johtuu uhrin seksuaalisesta suuntautumisesta. Erikoisella tavalla näytelmä ei kuitenkaan valaise lainkaan Mattin omaa seksuaalisuutta. Itse asiassa Mattin seksuaalisuutta, queeriutta tai pervoutta, ei pohdita, ja jos siitä puhutaan, se ilmaistaan kiertoilmausten kautta. Homoseksuaalisuudesta tulee itse asiassa näytelmässä vain stereotypia, ulkoa käsin määritelty kuva homoseksuaalisesta tyypistä. Mattin seksuaalisuus, siihen ehkä liittyvät traumat, yksinäisyys ja kuoleman koittaessa myös hiv-positiivisuus jäävät näytelmässä käsittelemättä. Cvetkovichin sanoin seksuaalista traumaa varjostaa näkymättömyyden vaara, joka johtuu erityisesti yksityistä ja julkista jäsentävästä korostuneen sukupuolitetusta jaosta.¹⁰⁶ Cvetkovich tarkoittaa tässä naisten kokemaa seksuaalista traumaa ja sen jäämistä näkymättömäksi, mutta käsitykseni mukaan homoseksuaalin ja erityisesti feminiinisen homon kokema seksuaalinen trauma voi jäädä yhtä lailla näkymättömiin. Julkinen Matt on outo, muttei varsinaisesti seksuaalisuutensa takia, vaan ulkoisen olemuksensa ja käytöksensä vuoksi. Mattin ulkoa käsin stereotyyppitetty homoseksuaalisuus peittää hänen mahdollisen seksuaalisen haavoittuneisuutensa.

Mattin hiv-positiivisuus ohitetaan näytelmässä hyvin nopeasti (LP, 53) keskittyen naispoliisin pelkoon omasta tartunnastaan. Itse asiassa Mattin hiv-positiivisuus jää koko Shepard-mytologiassa hyvin erikoiseen asemaan. Itse näytelmässä sitä ei käsitellä miltei lainkaan, mutta Loffredan kirjassa on varsin pieni ja erikoinen alaviite. Loffreda viittaa Melanie Thernstromin esseen *Vanity Fair* -lehdessä,¹⁰⁷ jonka mukaan Matt olisi käynyt useissa hiv-testeissä sen jälkeen kun hänet oli joukkoraiskattu Marokon-matkalla. Testit olisivat olleet negatiivisia ja yleiseksi käsitykseksi on jäänyt, ettei Matt tiennyt olevansa hiv-positiivinen.¹⁰⁸ Sen sijaan ruotsalainen Johan Hilton tapasi näytelmässään esiintyvän henkilöhahmon Romaine Pattersonin myöhemmin New Yorkissa re-

portaasikirjansa *No tears for queers* kirjoittamista varten. Romaine uskoo, että Matt tiesi olevansa hiv-positiivinen. Mattin terveydentila oli heitellyt useita kertoja ennen Laramiehen muuttamista ja vain puoli kuukautta ennen muuttoaan Matt joutui Denverissä sairaalaan. Romaine kysyi aids-testistä ja Matt vastasi, että testi oli ollut negatiivinen. Romaine on kuitenkin sitä mieltä, että testi oli ollut positiivinen, mutta Matt ei ollut halunnut kertoa sitä. Samoihin aikoihin Matt kuitenkin vakavoitui alkaen pohtia elämäänsä, kertoo Romaine.¹⁰⁹

Mattin hiv-positiivisuus ja hänen mahdollinen joutumisensa joukkoraiskatuksi Marokossa herättää kysymyksiä Mattin Euroopan-vuodesta sekä luo varjon Mattin puhtoisen naapurin pojan olemukseen. Silti *The Laramie Project* jättää huomioimatta Mattin queerin seksuaalisuuden ja siten ainoastaan vahvistaa yhteisön heteronormatiivisuutta. *The Laramie Project* osoittaa miten kaukana Laramien kaupunki on queer-kulttuurin rakentamisesta, ainakin siinä mielessä kuin queer-tutkijat Lauren Berlant ja Michael Warner asian käsittävät. Heidän mukaansa queer-kulttuurin rakentaminen ei tarkoita ainoastaan yhteisöllisiä turvataskuja (*safe zones*) queerille seksuaalisuudelle, vaan identiteettien, ymmärryksen, julkisuuden, kulttuurin ja seksin muuttuvia mahdollisuuksia, silloin kun heteroseksuaalinen pari ei enää ole viittauskohde tai etuoikeutettu esimerkki seksuaalisesta kulttuurista.¹¹⁰ *The Laramie Project* heijastaa mikrotasolla sitä, miten queerin seksuaalisuuden potentiaalisuus tukahdutetaan, vaikka sillä voisi olla hyvinkin radikaali merkitys, kuten Cvetkovich ytimekkäästi kirjoittaa: "[...] queerit seksuaalisuudet voivat rikkoa kulttuurisia ja valtiollisia nationalismeja, jotka vahvistavat heteronormatiivisuutta."¹¹¹ Voidaan sanoa, että *The Laramie Projectissa* patologisoidaan näkymättömiin perverssi seksuaalisuus ja seksuaaliset identiteetit, joita Mattilla on mahdollisesti saattanut olla juuri (hetero)normatiivisen homoidentiteetin kustannuksella. Tällöin trauma ohitetaan, mikä Cvetkovichin ajattelussa merkitsee lähinnä seksuaalisuuden puhdistamista:

Paikan mahdollistaminen traumalle seksuaalisuuden kentässä on yhdensuuntaista yrityksissä pitää seksuaalisuus queerina eli pitämällä paikkaa avoinna häpeälle ja perversioille seksuaalisuuden julkisissa keskusteluissa sen sijaan, että seksuaalisuudet pestäisiin likaisuudesta, jotta niistä tulisi hyväksyttäviä.¹¹²

”Laramie on: elä ja anna toisten elää” (LP, 17),¹¹³ slogan, joka toistuu näytelmässä, kuvaa erinomaisesti sitä, miten heteronormatiivinen yhteisö käsittää yksityisyyden ja intiimiyden. Se on yksityistä ja samalla näkyvää. Laramiessa hoettu ajatus, että jokainen voi elää rauhassa, kuvaa osuvasti sitä, miten heteroseksuaalinen kulttuuri saavuttaa suuren osan metakulttuurisesta ymmärrettävyydestään juuri intiimiyden ideologioiden ja instituutioiden kautta.¹¹⁴ Berlant ja Warner kirjoittavat, miten yhteisö on kuviteltu juuri intiimiyden, paritutumisen ja sukulaisuuden näytöksellisyyden muodossa ja miten tulevaisuus on rajoitettu sukupolvikertomuksiin ja tähän liittyvään reproduktioon.¹¹⁵ Laramien iskulause pyrkii peittämään siinä julkiseksi tuodun ideologian, jonka mukaan yksityisyys on heteroseksuaalisuutta. Laramiessa ei ole queer-kulttuuria, ellei oteta huomioon yliopiston homo- ja lesbo-opiskelijoiden järjestöä. Toisin sanoen Laramiessa queeria seksuaalisuutta voi harjoittaa ainoastaan heteronormatiivisessa ympäristössä tai sitten etsiä seuraa internetin kautta. Kaiken kaikkiaan näennäisesti neutraali, mutta todellisuudessa heteronormatiivinen¹¹⁶ intiimiys–julkisuus-dikotomia estää turvallisen queer-kulttuurin syntymisen Laramiehen. *The Laramie Project* osoittaa, miten Mattin queerius, homoseksuaalisuus, voidaan loppujen lopuksi pyyhkiä näkymättömiin. Se ei-homoseksuaalistetaan (*de-gayng*), kuten Leo Bersani asian ilmaisi: ”homoseksuaalisuuden ei-homoseksuaalistaminen voi ainoastaan vahvistaa homofobista sortoa. Se toteuttaa omalla tavallaan homofobian olennaista tavoitetta: homojen eliminointia.”¹¹⁷

Myös Mattin persoonasta ja perhetaustasta annetaan näytelmässä hyvin vähän tietoa. Itse asiassa *The Laramie Project*issa

haastateltavat eivät voisikaan antaa paljoa tietoa Mattista, sillä tähän oli asunut Laramiessa vain kolme kuukautta ennen kuolemaansa. Romaine Patterson sanoo hyvin selkeästi, etteivät laramielaiset tunteneet Mattia ja epäilee samalla, että voiko hän itsekään sanoa tunteneensa Mattin, vaikka olikin tuntenut tämän muista kaupunkilaisista poiketen kahden vuoden ajan.¹¹⁸ Mattin persoonallisuuden valottajana Patterson on poikkeus. Hän ei korota Mattia marttyyriksi vaan antaa Hiltonin kirjassa tästä muista poikkeavan kuvauksen:

– Outo, se taitaa olla oikea sana, sanoi Romaine. Paremmin kuin mikään muu tuo sana kuvaa Mattia. Hän oli outo. Hän ei sopinut minnekään. Luuseri. Pieni ja hintelä räpäle, jolta kuka vaan saisi peloteltua paskat housuun parissa sekunnissa. Ennen kaikkea hän näytti ihan kaksitoistavuotiaalta ja hänellä oli viisi miljoonaa kompleksia. [---] Mutta minä tykkäsin hänestä ihan hirveästi. Herrajumala, minähän rakastin sitä. Tiedätkö miksi? Silloin kun hän voi hyvin, hänessä oli jonkinlaista sisältä tulevaa iloa, hän sai ihmiset tuntemaan olonsa valtavan hyväksi. [---]

– Sinähän tiedät, että hän oli maanis-depressiivinen, Romaine jatkoi. Kun hän oli masentunut, hän oli niin kuin jokin kapinen koira. Lakkasi pesemästä itseään ja alkoi käyttäytyä kummallisesti. [---] Mutta silloin kun hän voi hyvin... Silloin hän oli fantastinen.¹¹⁹

Ylipäätään kaikkien henkilöiden karaktäärit muodostuvat näytelmässä sen mukaisesti, mitä The Tectonic Theater Projectin (TTP) näyttelijä-käsikirjoittajat haluavat heistä kertoa tai jättää kertomatta ja näin näytelmän dokumentaarinen, todellisuuteen pyrkivä ilmaisu jää loppujen lopuksi teatteri-ilmaisun jalkoihin. Tigner kirjoittaakin TTP:n metodista kriittisesti: ”Prosessi kaventaa ristiriitaisissa ja vaihtelevissa subjektipositioissa olevat ihmiset keskitetyiksi näytelmähenkilöiksi”.¹²⁰ Esimerkkinään Tigner käyttää Aaron Kreifelsia, joka löytää tajuttoman Mattin. Kreifels saa näytelmässä lännensankarin yksinäisen roolin; hevonen on tosin

vaihtunut maastopyörään. Hän löytää Mattin ja pelastaa tämän yksinäiseltä kuolemalta. Sankaritekonsa jälkeen Kreifels palaa yhteisöön viisaampana ja ikään kuin sisäistyneenä:

AARON KREIFELS: Se kolahti minulle juuri tänään, juuri sillä minuutilla, kun astuin ulos oikeustalosta. Näet, että syy, miksi Jumala tahtoi minun löytävän hänet, oli se, ettei hänen tarvinnut kuolla siellä ulkona yksin, ymmärrättehän. (LP, 97)¹²¹

TTP:n käsikirjoittajat jättävät Kreifelsilta pois hänen homofobiset lausahduksensa, eivätkä siten paljasta tämän homovastaisia asenteita.¹²² Tällaiset puheet eivät olisi tietenkään sopineet teoksen yksinäiselle nuorelle sankarille.

Naapurin pojasta Kristus-hahmoksi

Beth Loffreda on pohtinut hyvin pitkään, miksi Mattin murha saa niin suuret sympatian osoitukset osakseen? Loffredan luettelemien syiden tarkastelu paljastaa myös sen, että mainitut syyt johtuvat murhaan assosioituvista mielikuvista, eivät niinkään itse Mattista. Monet naispuoliset Laramien asukkaat huomauttavat, että Mattin sukupuoli herättää sympatioita ja ettei vastaavaa kohua olisi syntynyt jos kyseessä olisi ollut esimerkiksi raiskattu ja tapettu tyttö.¹²³ Cvetkovich viittaa myös Shepardiin todetessaan, että viharikoksisissa huomion saavat valkoiset ja keskiluokkaiset amerikkalaiset, kun taas jokapäiväinen transsukupuolisten, huumeidenkäyttäjien, prostituoitujen, etnisesti toisien ja kodittomien ja köyhien häirintä ei saa osakseen juurikaan huomiota.¹²⁴

Sympatian suurin aiheuttaja on kuitenkin Mattin naapurinpojan olemus; hän olisi voinut olla kenen tahansa poika, veli tai serkku. Kun toiset ja erityisesti homofobiset kaupunkilaiset katsoivat Mattin olemuksen heijastavan homoutta ja feminiinisyttä, toiset taas näkevät Mattin ilmentävän hellyttävää poikamaisuutta

(*boyish look*), johon kuuluu huolestuneen mietteliäs (*pensive*) katse, sulaisuus, joka konkretisoituu Mattin valloittavaan haavoittuvaisuuteen. Lapsenomaisuutta henkivät Mattin käyttämät liian isot villapaidat.¹²⁵ Kaiken kaikkiaan Matt, jolla oli hammasraudat kuollessaan, oli ”lapsi”. Mattin olemukseen liittyy tietynlainen lapsuuden viattomuuden korostamiseen käytetty perverssi kahtiajakaisuus. Matt, jota epäillään heteromiesten vikittelystä, ja joka on joutunut joukkoraiskauksen kohteeksi Marokossa, näyttäytyy viattoman lapsen tai teinin kuvana, viattomana seksuaalisuudesta, mutta samalla homoseksuaalisuutensa uhrina, vaikkakin siten, että hänen ei-ketään uhkaava kuvansa jättää Mattin seksuaalisuuden lopulta monille täysin abstraktioksi.¹²⁶ Vain harvat henkilöt näytelmässä, kuten yliopiston kansliassa työskentelevä Sherry Johnson, tuovat ilmi omat epäilyksensä koko Shepardin kuvan suhteen:

SHERRY JOHNSON: [---] Minusta tuntuu, että paljolti on kyse siitä, että media kuvaa Matthew Shepardia pyhimyksenä. Ja tekee hänestä marttyyrin. Enkä usko, että hän oli. En usko, että hän oli niin puhtoinen. (LP, 64)¹²⁷

Murha vie myös kaupunkilaisten ajatukset uskonnollisen Amerikan kipupisteisiin. Ensiksi murha vie ajatukset etelävaltioiden mustien lynkkauksiin ja toiseksi se tuo mieleen villin lännen ”yhteisöllistä rauhaa” häiritsevien ihmisten tapot. Henkitoreissaan kuolemaan jätetty Matt on kuin entisaikojen varoittavaksi esimerkiksi villin lännen kaupungin ulkopuolelle jätetyn lynkatun ruumiin muisto. Tai samanlainen varoitus tunkeilijoille kuin vanhan villin lännen tapa naulata tapettu kojootti ranchin aitaan, kuten Lee Edelman sitä luonnehtii.¹²⁸ Mattin tapauksessa rikollisen ruumis sublimoituu kuitenkin marttyyrin ruumiiksi, jota korostavat puheet krusifiksinomaisesta asennosta. Mattin kuoleman jälkeen hänen figuuriaan alettiin käyttää mitä monimerkityksisimmissä yhteyksissä. Toisaalta hänestä tuli anti-homokampanjoinnin vihan

kohde ja yhtäältä hänestä tuli Yhdysvaltain homo- ja lesboliikkeen marttyyri, suorastaan kristusmainen hahmo. Loffreda onkin todennut näistä figuraatioista seuraavaa:

Ei sen takia, etteikö meidän pitäisi puhua Mattista, murhasta ja hakea uupumatta siihen liittyviä tosiseikkoja sekä myös kontekstualisoida sitä. Minusta riski näyttää olevan siinä, miten hänen kuvaansa on niin usein käytetty hyväksi kutsuttaessa koolle nopeita ja näyttäviä demonstraatioita, jotka jättävät varjoonsa uut-
teran ja hitaan työn paikallisen oikeuden puolesta.¹²⁹

Mattin figuurin ylevöittämisen keinoista vahvin on eittämättä juuri Kristukseen vertaaminen. Matt on oman aikamme Jeesus. Ikään kuin kohtalonomaisesti Mattin nimi, Matthew, viittaa kristinuskoon ja evankelistasta Matteukseen. Paikallisen unitaarikirkon pastori vertaa uhria suoraan Jeesukseen:

STEPHEN MEAD JOHNSON: Aita – olen ollut siellä neljä kertaa, vinyt sinne myös vierailijoita. [--] Se on niin kolkko ja autio, ettet voi ajatella muuta kuin Matthew’ta siellä kahdeksantoista tunnin ajan miltei pakkasella putoavassa lämpötilassa, kuva hänestä siellä yksin ja ”Jumalani, Jumalani, miksi hylkäsit minut?”, tulee mieleen. (LP, 34)¹³⁰

Mattin hahmon sublimaatioon viitataan myös edellä tarkastellun Terrence McNallyn näytelmän *Corpus Christi* esipuheessa, jossa McNally kirjoittaa Shepardin tapauksen ja oman näytelmän yhteyksistä: ”Tajuttomaksi hakattuna ja aitaan sidottuna miltei pakastuvassa säässä, kädet levitettyinä groteskiin ristiinnaulitsemisasentoon, hän kuoli kärsien kauheita tuskia samalla tavalla kuin toinen nuori mies, joskin 1998 vuotta aiemmin kidutettuna ja ristiinnaulittuna Jerusalemin ulkopuolella lohduttomalla paikalla nimeltä Golgata”.¹³¹ *The Laramie Projectin* rakenne seuraa omalla tavallaan pitkäperjantain tapahtumia. Kaupungissa järjestettävät rukoushetket ja muistotilaisuudet ovat kuin pääsiäisajan

yövärtioita (*vigils*) (LP, 56–57). Kun näytelmän vastavoima, kansasilaisen Westboron baptistikirkon pastori ja nettisivuston God-HatesFags.comin ylläpitäjä Fred Phelps saapuu kannattajineen Mattin hautajaisiin kantaen muun muassa sellaisia kylttejä kuin ”No Tears for Queers”, ”Fag Matt in Hell” ja ”God Hates Fags”¹³², järjestävät Mattin puolesta surevat aktivistit enkelitempauksen (LP, 79–80),¹³³ jossa suurilla siivillä varustetut ”enkelit” asettuvat Phelpsien joukkojen eteen peittäen näiden homovihamieliset kyltit. Tällaiset homoviharikoksia vastustavat representaatiot nostattavat vahvoja mielikuvia, jotka tuovat osaltaan mieleen tämän luvun alussa kuvatun Elisabeth Ohlsonin Jeesuksen elämästä kertovan valokuvasarjan *Ecce Homon* (1998) yhdeksännen kuvan ”Ristiinnaulitseminen”.

The Laramie Projectissa Mattin kohtaloon huipentuva ajatus yhteisöllisestä kanssaelämisestä merkitsee ajatusta yhdessä kärsimisestä, yhdessä koetusta myötätunnosta. Kuten Marjorie Garber on kirjoittaessaan myötätunnon (*compassion*) käsitteen etymologiasta tuonut esille, sanan merkityksessä on tapahtunut ratkaiseva muutos 1600-luvulla. Aina 1300-luvulta 1600-luvulle myötätunto, joka tulee latinan kielen etuliitteestä *com-* (yhdessä) ja verbistä *patior* (kärsiä), merkitsi sekä *yhdessä kärsimistä toisen kanssa* että emootiota, jota *tunnettiin kärsivän puolesta*. Jälkimmäisessä tapauksessa kärsimys ei ole tasavertaista, vaan ikään kuin ylhäältä päin katsottua. 1600-luvulla myötätunnon merkitsijäksi nousi tämä jälkimmäinen, emootiota kuvaava tulkinta, johon liitettiin myöhemmin myös nautintoa korostava aspekti. Myötäeläjä kokee mielihyvää puhuessaan toisen kärsimyksistä ja pyrkiessään liennyttämään niitä.¹³⁴ Garber aivan oikein huomauttaa tähän liittyvästä (freudilaisesta) konnotaatiosta: toisen tuska saattaa mahdollistaa myötäkärsijälle väylän nautintoon.¹³⁵

Näytelmän *The Laramie Project* voi tietysti problematisoida kysymällä, kykeneekö se ja tarvitseeko sen edes pyrkiä yhteisölliseen *yhdessä kärsimiseen toisten kanssa*. Onko kyseessä ainoastaan etäännytetty ylhäältä päin luotu silmäys Matt Shepardin ”ristiinnaulitse-

miseen”, joka saattaa tuottaa nautintoa: empaattista, sympaattista tai jopa seksuaalista nautintoa? Lauren Berlant on huomauttanut, ettei myötätunnon pitäminen sosiaalisena tai esteettisenä teknologiana emootion sijaan välttämättä vähennä myötätunnon arvoa sinänsä keskeisenä tekijänä sosiaalisessa elämässä. Toisin sanoen myötätunnon kriittinen tarkastelu ei vähennä myötätunnon kohteen arvoa vaan pikemmin selittää myötätunnon dynamiikkaa, sen optimismin ja myös poissulkemisen dynamiikkoja.¹³⁶ Juuri tällaiset kriittiset huomiot ovat tarpeen Shepard-tapauksen analysoinnissa ilman että ne vähentävät tai aliarvioivat Shepardin murhan aiheuttamaa tuskaa ja myötätuntoa.

Juutalaissyntyisen Moisés Kaufmanin näytelmässä ekumeenisen, uskontoja lähentävän ja parantavan sanoman levittäjiksi nousevat kuitenkin ei-kristityt. Erityisesti amerikkalaiset konservatiiviset kirkkokunnat osoitetaan ahdasmielisiksi. Mormonikirkko ei voi antaa Hendersonille anteeksi tämän rikosta ja niinpä hänet erotetaan seurakunnasta. Varsinaista homovihaa ylläpitävät kuitenkin Amerikan raamattuvyöhykkeen vaikutusvaltaiset baptistit (biblisistit). Sen sijaan sellaisista henkilöistä kuten musliminaisopiskelijasta Zubaida Ulasta tulee näytelmän totuudenpuhuja: “[---] Mutta tämä on sellainen kaupunki. Jos tämä ei olisi sellainen kaupunki, niin miksi se olisi tapahtunut täällä?” (LP, 59).¹³⁷ Queer-parannusvoiman symboliksi nousee lopulta Kushnerin *Angels in America* (LP, 84–85), jonka harjoituksiin osallistuu juuri amerikanjuutalainen Jedadiah Schultz. Queer-kriittisen ja queerparannuksen näkökulman antaminen toiseutta ja siirtolaisuutta korostaville henkilöille (muslimit, juutalaiset) ei ole suinkaan sattuma, vaan näin *The Laramie Project* näyttää korostavan sitä ajatusta, että maahanmuuttajuus voi kyseenalaistaa, uhata ja traumatisoida, mutta myös parantaa kansallista identiteettiä. Samaten Shepardin perheenjäsenet, vaikkakin Matt on syntynyt Wyomingissa, ovat myös tietynlaisia maahanmuuttajia, sillä isä on työskennellyt Saudi-Arabiassa ja Matt on käynyt koulua Sveitsissä. Cvetkovich tähdentää, että queer-lähestymistapa muukalaisuuteen

voi normatiivisuutta ylläpitävän assimilaation sijaan luoda juuri uudenlaisia kulttuureja: ”Sekä alkuperäiseen palaamisen fantasia että assimiloitumisen halu voivat molemmat olla strategioita, joilla pyritään unohtamaan ei-paikantumisen aiheuttama trauma. Sen sijaan painopiste tässä on mahdollisuudessa nähdä ja tunnistaa traumaattinen menetys voimavarana luoda uusia kulttuureja”.¹³⁸ Juuri ei-paikantuneissa kulttuureissa ja henkilöissä on loppujen lopuksi muutoksen mahdollisuus, *The Laramie Project* -näytelmä korostaa.

Queerit kyöneleet

The Laramie Project ei kuitenkaan pidä Mattin kristusmaista figuuria yllä loppuun asti, vaan Mattin hahmo muuttuu kärsivästä marttyyrista tragikoomisen pelottavaksi hahmoksi, variksenpelättimeksi. Kristuksen uhri- ja marttyyrihahmon sijasta Matt variksenpelättimenä toimii oikeastaan paremmin queer-figuraationa. Variksenpelättimen vahvan queer-arvon huomasi muun muassa amerikkalainen lesbomuusikko Melissa Etheridge tehdessään Mattin muistolle laulun ”Scarecrow” vuoden 1999 albumiinsa *Breakdown*. Variksenpelätin symboliikka lähti liikkeelle Mattin löytäneen Aaron Kreifelsin todistuksesta:

AARON KREIFELS: [---] Sitten, äh, nousin ylös ja olin jotenkin pyyhkimässä tomua itsestäni ja katselin ympärilleni ja huomasin jotain, joka sitten lopulta osoittautui Mattiksi. Hän makasi aidan luona ja minä – minä luulin, että se oli vain variksenpelätin. Ajattelin, katsos kun Halloween oli tulossa, ajattelin, että se on Halloween-pila... [---]. (LP, 35)¹³⁹

Variksenpelättimessä tuntuu konkretisoituvan queer-häpeä ja se korostaa Mattin murhan brutaaliutta paljon paremmin kuin vertaus Kristukseen. Variksenpelätin-figuraatio toistui Mattin maatessa tajuttomana sairaalassa. Mattin viimeiset päivät ajoittui-

vat homecoming-viikonloppuun ja samalla kun Laramien homecoming-paraatissa osoitettiin myötätuntoa Mattille, Coloradon Fort Collinsissa paraatiin liitettiin lava, jossa oli variksenpelätin homofobisilla kylteillä verhoiltuna: ”I’m Gay” ja ”Up My Ass”.¹⁴⁰ Shepardin tapauksesta kirjoittanut Lee Edelman näkee Mattin kohtalon radikaalisti toisella tavalla kuin yleinen mielipide tai näytelmä antaisi olettaa. Edelmanille Mattin tapaus edustaa kahdenlaista yhteisöllistä uhkaa; ensiksi se uhkaa perheen tulevaisuutta (lapsi tapetaan), mutta Matt on myös itsessään uhka. Sympaattinen ja harmittomaksi koettu ”naapurin poika” onkin vaarallinen tekijä, joka tulee eliminoida. Variksenpelätin ei niinkään ole karkottamassa Laramiasta muita lintuja, vaan höyhenillään koreilevia Mattin kaltaisia ”lintuja”. Eli Matt tapetaan varoittavaksi esimerkiksi muille homoseksuaaleille.¹⁴¹ Toisin sanoen, Edelmanin ajattelussa Matt liittyy historialliseen häpeän kyllästämään menneisyyteen.

Queer-tutkija Eve Kosofsky Sedgwickille häpeä/häveliäisyys (*shame*) on keskeinen käsite homo- ja lesbokirjallisuuden teoretoinnissa. Häpeä liittyy Sedgwickillä hänen queer-mahdollisuuksien projektiinsa, joka tuntuu aina alkavan erilaisesta, häpeän kyllästämästä lapsuudesta. Toivon mukaan siitä päästään aikuistuessaa tilaan, jossa häpeätunne ei ole kadonnut vaan muuttunut miltei loputtomaksi muuntautumiskyvyn energian lähteeksi eli poliittisesti potentiaaliksi queeriksi.¹⁴² Häpeä ja häveliäisyys merkitsevät Sedgwickille itse asiassa kykyä tuntea haavoittuvaisuutta toisen puolesta. Kun häpeän ymmärtävä ja sen kokenut queer-identifioitunut henkilö havaitsee jonkun toisen kokeman pettymyksen, häpeän ja kivun, tämän häpeään taipuvaisen henkilön täyttää sama tunne, joka johtaa vahvaan eristyneisyyden kokemukseen.¹⁴³ Seksuaalisuudesta johtuva häpeä, jonka usein laukaisee todellinen tai kuviteltu torjunta, on kieltämättä yksi homo- ja lesbotaitteessa usein toistuva, mutta usein myös artikuloimaton piirre.

Cvetkovichin mielestä queer-teoria ja traumateoria ovat siinä mielessä vaelluskumppaneita, että ne molemmat etsivät ratkaisuja,

eivät vain seksuaalisuuden, vaan myös emotionaalisen ja persoonallisen elämän rakentamiseksi, poliittisen todellisuuden ja sen variaatioiden rakennusaineiksi.¹⁴⁴ Queer-parannusprosessit – häpeä-luovuus – voivat kääntää juuri negatiiviset tunteet tai traumat pääläelleen – ei niitä torjuen vaan ottaen ne haltuun.¹⁴⁵ Kiellettyjen, torjuttujen ja aliarvostettujen asioiden takaisin saaminen ja haltuunotto ovat esimerkkejä tietynlaisesta häpeä-luovuudesta. Tällaisia esimerkkejä voivat olla vaikkapa drag-kulttuuri tai häpeästä voimavaransa ammentava julkinen kulttuuri.¹⁴⁶ Queer-häpeä kulminoituu näytelmässä *The Laramie Project* Reggie Flutyn sanoissa:

REGGIE FLUTY: [---] Häntä peitti osittain, kuten sanoin, kuiva veri ja verta oli kaikkialla hänen päässään – ainoat alueet hänen kasvoissaan, jossa ei ollut verta, osoittautuivat kyynelten aikaansaamiksi. (LP, 36)¹⁴⁷

Kuva Martin viimeisistä hetkistä tajuissaan on niin raju, että häpeä-orientoitunut lukija/katsoja ei voi tuntea muuta kuin häpeää ja yksinäisyyttä Martin puolesta. Ollessaan yksin Matt menettää tajuntansa ja hänen piestyihin verisiin kasvoihinsa piirtyvät



Kaupunki muistaa, mutta valikoiden.

puhtaat kyynelten aiheuttamat urat. Tämä on näytelmän tärkeä queer-hetki ja se on niin voimakas kuva, että se tulee romuttua näytelmän lopussa.

Näytelmä päättyy yleiseen anteeksiantoon ja ”paranemiseen”. Mattin isän Dennis Shepardin muistopuhe pojalleen kuuluu seuraavasti:

DENNIS SHEPARD: [---] mutta hän ei ollut yksin. Siellä olivat hänen elämänikäiset ystävänsä, ystävänsä, joiden kanssa hän oli kasvanut. Varmaan moni miettii keitä nämä ystävät olivat. Ensiksi hänellä oli kaunis öinen taivas ja samat tähdet ja kuu, joita hän oli tavannut katsella kaukoputkellaan. Sitten hänellä oli päivänpaiste ja aurinko, joka loisti hänelle. [---] Hänellä oli vielä yksi ystävä mukanaan, hänellä oli Jumala. [---] (LP, 95)¹⁴⁸

Lopuksi Mattin isä toteaa, että on aika aloittaa parannusprosessi (LP, 96).

Queer Laramie

Laramien kaupungissa vaikuttavat illuusioiden. Laramielaisten mukaan he asuvat kaupungissa, jossa on tilaa elää ja antaa toisten elää. Toisin sanoen, heidän kaupungissaan suvaitaan erilaisia ja erilaisuutta. Laramie on myös heteronormatiivinen kaupunki, joka näytelmän kuluessa paljastuu yllätykselliseksi paikaksi, jossa on vaikka kuinka paljon homoja. Näin Laramie paljastuu itse asiassa sen ajatuksen tyyssijaksi, että toiseus, homoseksuaalisuus on oleellisesti läsnä siinä, mikä yrittää sen itsepintaisesti kieltää. Jos homoseksuaalisuus käsitetään heteroseksuaalisuuden vastakohtaksi, sen paikaksi tulee toimia alakulttuurina erossa hegemonisesta valtakulttuurista. Valta- ja alakulttuureista puhuttaessa luodaan väijäämättömästi kategorioita, hierarkioita ja oppositioasetelmia. Jacques Derridan tunnetun ilmauksen mukaisesti binaariasetelmat ovat aina väkivaltaisessa suhteessa toisiinsa, joissa

toinen termi dominoi toista.¹⁴⁹ Osoittaessaan omaa ylivertaisuuttaan hegemoninen kulttuuri tulee riippuvaiseksi toisesta samalla kun se alkaa luoda ja ylläpitää toiseutta – toiseuden diskurssia. Historiallisesti toiseus on nähty hierarkkisesti keskuksen vastakohtana: ”valkoisuus” edeltää etnistä toiseutta, heterous edeltää homoutta, mies naista jne. Paradoksaalisesti näin ei olekaan, vaan kuten Kaufmanin näytelmässä tulee ilmi, toiseus sijoittuukin juuri siihen keskukseen, josta keskus yrittää nähdä toiseuden toiseutena, siihen kuulumattomana. Homoseksuaalisuus onkin osa heteroseksuaalisuutta ja *vice versa*. Toisin sanoen, kuten Jonathan Dollimore toteaa, homoseksuaalisuus on oleellinen osa heteroseksuaalista kulttuuria, joka itsepintaisesti yrittää kieltää sen. Samalla heteroseksuaalinen kulttuuri kieltäytyy itsepintaisesti tunnustamasta sitä, millä tavoin tämä kieltämiseen liittyvä kulttuurinen marginalisointi on suorassa suhteessa sen kulttuuriseen merkitykseen.¹⁵⁰ Ytimekkäästi: ”*Absoluuttinen toinen on erottamattomasti aina läsnä.*”¹⁵¹

*The Laramie Project*issa alkaa kuulua eräänlainen queer-huohotus eli sen toteaminen, ettei kaupunki ole niin heteroseksuaalinen kuin se antaa ymmärtää. Taksinkuljettaja Doc O’Connorin repliikki: ”Wyomingissa on enemmän homoseksuaali-ihmisiä kuin silmä paljastaa” (LP, 21)¹⁵² tai McKinneyn ystävän Shannonin sanat: ”[---] puolet laramielaisista, jotka tunnen ovat homoseksuaaleja” (LP, 61)¹⁵³ puhuvat puolestaan. Homoseksuaalisuuden pysyminen kaapissa aiheuttaa kaupunkilaisissa pelkoa, jota edesauttaa se, ettei siellä ole näkyvää homoyhteisöä. Loffredan mukaan Laramiessa itse asiassa tapahtuu paljon miesten välistä seksiä, mutta yhteisöllistä avoimuutta ei ole lainkaan. Erilaisten yhteisöllisten kanavien puuttuminen ja paljastumisen pelko on johtanut siihen, että miesten välistä seksiä koskevat tiukat maskuliinisuuden säännökset. Tosin internet on kuitenkin muuttanut tilannetta hieman ja miehet voivat solmia monipuolisempia suhteita sen välityksellä.¹⁵⁴ Avoin homo tai lesbo on kuitenkin kummajainen Laramiessa. Niinpä yliopiston professori Catherine Connolly voikin todeta

näytelmässä: ”Olin ensimmäinen ulostullut lesbo tai homo kampuksen opettajakunnassa.” (LP, 21)¹⁵⁵

On tärkeätä analysoida miten viharikos ”mitätöidään” – aivan kuten esimerkiksi Halberstam, Wilson, Cvetkovich ja monet muut kirjoituksissaan analysoivat. Mutta on myös tärkeätä mennä mittaattomaksi tekemisen analysoinnin tuolle puolen ja kysyä onko Laramie sittenkin queer. Paradoksaalisesti homon murhaajille vankila näyttäytyy homofobisen, mutta homoseksuaalisen väkivallan tyyssijana, jossa tarjouskilpailu murhaajien takamuksista on jo alkanut.¹⁵⁶ Nuori laramielainen Andrew Gomez toteaaakin näytelmässä: ”Olen jo kuullut, että huutokauppa noista pojista on jo alkanut. [--] Pelkäisin mennä vankilaan, jos olisin yksi noista pojista” (LP, 67).¹⁵⁷ Toisen syytetyistä, McKinneyn, puolustus vetosi asiakkaansa puolesta *the gay panic defense* -argumenttiin eli homoseksuaaliseen paniikkiin. Eve Kosofsky Sedgwick on tuonut teoksessaan *Between Men* (1985) esille sen, että homoseksuaalisessa paniikissa on viime kädessä kyse heteroseksuaalisen miehen epävarmuudesta siitä, että hänen oma heteroseksuaalisuutensa asetuisi ulkopuolisten silmin kyseenalaiseksi.¹⁵⁸ McKinneyllä on ollut traumatisoivia homoseksuaalisia kokemuksia nuoruudessaan serkkunsa kanssa sekä 20-vuotiaana, kun hän oli mennyt vahingossa (!) floridalaiseen homo- ja lesbokirkkoon.¹⁵⁹ McKinneytä oli kohdannut omien sanojensa mukaan ”viiden minuutin emotionaalinen viha ja kaaos” sen jälkeen kun Matt oli tarttunut McKinneyn etumukseen ja nuolaissut tämän korvaa.¹⁶⁰ Homopaniikki on erinomainen esimerkki siitä, miten sosiaaliset ongelmat redusoidaan ”taudeiksi”, jotka vaativat jatkuvaa diagnosointia.¹⁶¹ McKinneyn kohdalla homopaniikin oikea nimi on köyhyys, syrjäytyneisyys, huumeet, kouluttamattomuus ja väkivaltainen maskulinistinen kulttuuri sekä kykenemättömyys käsitellä näistä aiheutunutta traumaattista todellisuutta.



Tekoja ja selityksiä.

Pervolapsi – tyttöpoika

Kuten tässä luvussa olen esittänyt, *The Laramie Projectissa*, samoin kuin Loffredan teoksessa *Losing Matt Shepard*, kiinnitetään jatkuvasti huomiota Mattin pieneen kokoon ja lapsenomaisuuteen. Loffredan kirjan mukaan eräs opiskelija kertoi, miten Matt oli ”kaikilla tavoilla pieni”, käytti minisytyttimiä ja joi Heinekenia, kaikkein pienimmässä pullossa myytävää tuontiolutta.¹⁶² Pienuus ja lapsenomaisuus ovat oikeastaan kiertoilmauksia, joita kaupunkilaiset käyttävät siitä, että Matt oli feminiininen, ”tunnistettavissa oleva” homo. Juuri tämä feminiinisyys on yksi ratkaiseva syy, siihen miksi näytelmässä Matt piti murhata ja miksi Mattin murhaajia tulisi ymmärtää. Sedgwick, joka on kirjoittanut juuri tyttömaisten poikien lainsuojattomuudesta, väittää suoraan, että edistykselliset ja homoliikkeeseen myönteisesti suhtautuneet tai siihen sitoutuneet psykologit ja psykiatrit keskittyvät (tai ovat valmiita keskittymään) kylläkin useanlaisten homomiesten tutkimiseen, mutta ”terve” homoseksuaalinen mies on kuitenkin heille (a) jo aikuinen ja (b) maskuliinisesti käyttäytyvä.¹⁶³

Mistä tämä homoseksuaalisuuden problematisoinnin epävarmuus ja epäröinti tyttömaisten poikien suhteen sitten johtuu? Sedgwick ei niinkään näe syyksi yleistä feminiinisten piirteiden kammoa (*effeminofobia*), vaan taustalla on hänen mukaansa pikemminkin homoliikkeen vuosikymmeniä kestänyt pyrkimys katkaista historiallinen ja patologisoiva traditio, jossa sosiaalinen sukupuoli (gender) ja seksuaalisuus sidotaan toisiinsa kuuluviksi kategorioiksi.¹⁶⁴ *Inversion* murtaminen – biologisen ja sosiaalisen sukupuolen ja seksuaalisuuden erottaminen – eli homoja ja lesboja ”normalisoiva” tendenssi (mies voi olla maskuliininen vaikka haluaakin miestä) jättää tyttömaisen pojan ypyöksiin – normaaliutta ahdistavan abjektin positioon.¹⁶⁵ Sedgwickin mielestä tämän ”normalisoivan” tendenssin taustalla on homomiesten ja homoliikkeen aktivistien kollektiivinen amnesia; he ovat ”unohtaneet” oman mahdollisen lapsuuden historiansa – lapsuutensa tyttöpoikina.

Tämä johtaa taas vahingoittavaan teoreettiseen tilanteeseen, jossa tiedostamattomat ja samalla tukahduttavat homofobisesti, gynefobisesti ja pedofobisesti rakentuneet vihantunteet tulevat helposti keskeisiksi monissa homomyönteisiksi tarkoitetuissa keskusteluisissa ja analyyseissä. Tässä kontekstissa tyttöpojasta tulee kiusallinen ”avoin salaisuus” homomiesten keskuudessa.¹⁶⁶ Sedgwickin johdopäätökset ovat synkkiä. Hänen mukaansa poikien lapsuusajalla maskuliinisen gender-identifikaation painottaminen on pahimmillaan viesti siitä, ettei siihen sitoutunut ajattelu kykene millään tavalla vastustamaan kaikkialle levinnyttä toivetta: hygieenistä länsimaista fantasiaa maailmasta ilman homoja¹⁶⁷, toivetta, *ettei* homoja *olisi olemassa*.¹⁶⁸ Tähän synkkään näkyyn näyttää myös *The Laramie Project* päättyvän. Yhteisöä ja normatiivisia seksuaalisuuksia uhkaava tyttömainen poika, Matthew Shepard, tulee uhrata konsensuksen nimissä. Uhraamisen peittämisen myytinrakennus on tehokkain keino.

Kuten todettua, Shepardin murhan jälkeen alkoi nopeasti myytin rakentaminen, joka ilmeni niin nettisivustojen kuin vaikkapa Mattin muistolle omistetun runoantologian *Blood and Tears: Poems for Matthew Shepard* (1999) julkaisemisen muodossa. Myytti seurailee erityisesti Kristus-figuraatiota sekä rinnastuksia sellaisiin amerikkalaisiin marttyyrihahmoihin kuin Martin Luther King. Väkivaltaisiin eroottisiin miellelyhtymiin sekoittuva myytti huipentuu väärään huhuun siitä, että löydettyä Matt aitaan sidottuna tämä olisi ollut alaston.¹⁶⁹ Mattista luotiin myös toisenlaista kuvaa huumeita käyttävänä prostituoituna¹⁷⁰ – itsetuhoisena ihmisenä, joka oikeasti ansaitsikin kohtalonsa. *The Laramie Project*issa on kuitenkin queerit momenttinsa, queerit kyynleet, ja näkemällä Matt Shepard sopeutumattomana queer kidinä – perivolapsena – voimme ymmärtää, miten hänen hahmonsensa niin traagisesti rikkoi näennäisen heteronormatiivista Keskilännen elämää sekä sen kuvitteellista sopusointua.

Sekä *Corpus Christi* että *The Laramie Project* ovat näytelmiä pervouden kynnyksellä. Molemmissa näytelmissä yhteisön läsnä-

olo on erittäin vahvasti mukana, mikä korostaa sen tarpeellisuutta homoidentiteettiä ylläpitävänä voimana. Näytelmissä kadotetaan kuitenkin mahdollisuus horjuttaa sekä hetero- että homonormatiivisia rajoja. Sen sijaan näytelmät alkavat tukea valikoituneen homoyhteisön sisäistä koheesiota marginalisoimalla siihen sopimattomat queerit. Uhraamalla pervonsa, Joshuan ja Mattin, normatiivinen homoseksuaalisuus pyrkii lunastamaan paikkansa amerikkalaisen

In June 2008, members of Tectonic Theater Project
returned to Laramie, Wyoming to explore how
the town had changed in the ten years
since Matthew Shepard's murder.

What they found defied their expectations.

The result is a new play about how we construct our own history.

This is the continuing story of an American Town.

THE LARAMIE PROJECT: TEN YEARS LATER

AN EPILOGUE



WRITTEN BY MOISES KAUFMAN, LEIGH FONDAKOWSKI, GREG PIEROTTI, ANDY PARIS AND STEPHEN BELBER

Kymmenen vuotta myöhemmin.

kansakunnan rakentamisessa. *Corpus Christi* ja *The Laramie Project* ovat tärkeitä näytelmiä siksi, että ne kuvaavat hyvin, miten transgressiivinen uudelleenkirjoitus pyrkii toimimaan näytelmien sisällä ja miten transgressiivisuus lopulta torjutaan. Yksinkertaisesti sanottuna, Joshuan ja Mattin hahmoista sopiva osa sulautetaan osaksi kunniallista homonarratiivia ja sopimaton osa tapetaan.

Viitteet

¹ Ks. esim. Blessing 1997.

² Pederastia eli poikarakkautta harjoitettiin erityisesti Ateenan kaupunkivaltiossa antiikin aikana. Pederastia oli instituutio, jonka myötä aikuiset miehet kasvattivat ja koulivat nuorukaisia kaupunkivaltion aikuisen kansalaisen rooliin. Osa tätä kokonaisuutta oli eroottinen suhde varttuneen rakastajan ja nuoren rakastetun välillä. Rakkaussuhteen tuli päättyä, kun nuorukaisen parrankasvu alkoi.

³ Crompton 1995, 345.

⁴ Halperin 1990, 86.

⁵ Crompton 1995, 345.

⁶ Cleto 2002, 2–3; Sontag 1983, 105–119. Camp-estetiikasta elokuvassa, ks. esim. Babuscio 1991, 431–449. Mielenkiintoisen camp-sanakirjan on puolestaan laatinut Philip Core, joka tiivistää campin perusolemuksen seuraavasti: ”Camp on valhe, joka kertoo totuuden.” Core 1984, 7. Camp-problematisoinnista enemmän, ks. esim. Bergman 1991, 103–121. Muun muassa Richard Dyer pitää campia selkeästi homo(mies)perinteeseen kuuluvana tyylinä: ”Camp on yksi asia, joka ilmaisee ja tukee homomiehenä olemista”, Dyer 1992, 135. Dyer kylläkin arvostelee campia siitä, ettei se käsittele mitään erityisen vakavasti, Dyer 1992, 135–137, 145; Campin ja queerin funktiota kuvaa Alexander Doty seuraavasti: ”Campin ääni on sekoitus ironiaa, tunteita, vakavuutta, leikillisyyttä ja vihaista naurua. Campin politiikat voivat olla taantumuksellisia, liberaaleja tai radikaaleja riippuen esimerkiksi, jonka otat huomioon ja ideologisesta agendastasi lukijana. Mutta yksi asia campia koskien on varmaa – ainakin minulle: camp on queeria. Campissa ei ole mitään heteroa.” (Doty 2000, 82.)

⁷ Case 2002, 189.

⁸ Blessing 1997, 39.

⁹ McDonough 1997, 25.

¹⁰ Ks. esim. Fisher 1995, 20–21; toiset tutkijat, kuten Nicholas de Jongh ovat voimakkaasti eri mieltä ja katsovat Williamsin kuvanneen juuri naisia naisrooleissaan eikä homomiehiä. (De Jongh 1992, 69–70.)

¹¹ Ks. Silvanto 2002, 25.

¹² Silvannon teoksen tekstissä sana ranskalainen on vahingossa vääntynyt tanskalaiseksi, kyseessä on tietenkin ranskalainen taiteilija Jean-Léon Gérôme (1824–1904).

¹³ Silvanto 2002, 24.

¹⁴ Silvanto 2002, 35–36.

¹⁵ Silvanto 2002, 49.

¹⁶ Silvanto 2002, 113–114.

¹⁷ Suomessa McNally tunnetaan varmaankin parhaiten suosituksen elokuvan *Housut pois* (*The Full Monty*, 1997) käsikirjoittajana. *Housut pois* -musikaalia on esitetty Suomessakin useassa teatterissa. Helsingin kaupunginteatterissa sitä esitettiin Kurt Nuotion ohjauksena vuonna 2002, vuonna 2007 se oli Turussa Teatteri Tarmon ohjelmistossa, Tampereen Komediateatteri esitti sen syksyllä 2008, ja vuonna 2009 musikaalin esitti Pauliina Saloniuksen ohjaamana Salon teatteri. Ks. <http://www.housutpois.com>. Sitä ovat esittäneet myös kesäteatterit Heinolassa (2008) ja Kajaanissa (2009). Keväällä 2010 *Housut pois* -musikaalia esitetään Tommi Erkon ohjauksena Savonlinnan Teatterissa.

¹⁸ McNulty 1998, 64.

¹⁹ JUDAS: "And the soldiers took Him to their company quarters and stripped Him and bound Him to a pillar and scourged Him while others knelt and adored Him as the King of the Queers" (CC, 75). Sekä *Corpus Christi* että *The Laramie Project* -näytelmien sitaattien suomennokset Lasse Kekki ja Jarmo Haapanen.

²⁰ Syklinäytelmiä esitettiin keskiajalla Englannissa juuri Corpus Christi -juhlan yhteydessä toukokuun lopussa tai kesäkuun alussa.

²¹ Bersani 1995, 18.

²² Bersani 1995, 76.

²³ Bersani 1995, 76. Suom. LK.

²⁴ Foucault'n kirjoitusten ristiriitaisuus selittyy lähinnä hänen tuotantonsa eri vaiheista ja tässä viitattu Foucault'n ajatus liittyy hänen ajattelunsa eettiseen käänteeseen. (Halperin 1995, 79–81.)

²⁵ Bersani 1995, 83.

²⁶ Halperin 1995, 80.

²⁷ Frontain 2003, 232.

²⁸ Frontain 2003, 232.

²⁹ Frontain 2003, 232, 251.

³⁰ Frontain 2003, 1–2.

³¹ JOSHUA: I did love you, you know.

JUDAS: Not the way I wanted. (CC, 8)

³² Sinfield 1999, 1.

³³ PHILIP: They don't know much about me. I like that. This much is certain: He [Philip] was probably Greek. His father was an apothecary. He was in his early thirties when he met Joshua and the others. They have no idea how old he was when he died or how. And that's all, folks. They don't know anything else about him. He's not one of those people who leave a record. I like being Philip. I can be anyone I want to be. Except Him. I could never be Him.

MATTHEW: You didn't tell them you were a hustler.

PHILIP: It must have slipped my mind. (CC, 5–6)

³⁴ *High above them all is a go-go boy. It is* PHILIP. *He has bells on his feet.* (CC, 53)

³⁵ Kuten Barbara Gibson kirjoittaa: ”Pokat, jotka vierailevat ahkerasti Lontoon keskustan ”poikapaikoissa” ovat miltei kaikki valkoisia. Monet heistä haluavat vuokrata afrikkalais-karibialaisen pojan valtaileikkuihin, jotka viittaavat mustien orjuuteen, nöyryyttämiseen sekä machoon mustaan oriin. Toiset haluavat vuokrata taas kaakkoisaasialaisen pojan esiintymään alistetuna, feminiinisenä ja passiivisena.” (Gibson 1995, 164.). Suom. LK.

³⁶ HARRY: Bill on slummipoika näet. Hänellä on slummihuumori. Sen vuoksi en ota häntä koskaan mukaani juhliin. Koska hänellä on slummi-

mieli. Minulla ei ole mitään vastaan slummimieltä, *per se*, ymmärrähän, ei mitään. On olemassa tietty slummimieli, joka on ihan täydellisesti OK slummeissa, mutta kun sellainen slummimieli pääsee slummista ulos niin se joskus sinnittelee itsepintaisesti näet, se mädäntää kaiken. Sellainen Bill on. Hänessä on jotain lievästi mädäntynyttä, eikö vain? Kuin niljake. Ei niljakeissa ole mitään vikaa kunhan pysyttylevät reviiireillään, mutta tämä yksi ei pysyttele. Tämä matelee kivojen talojen seiiniä pitkin jättäen limavanan, etkös vain poju? (C, 142–143). Suom. LK ja JH.

HARRY: Bill's a slum boy, you see, he's got a slum sense of humour. That's why I never take him along with me to parties. Because he's got a slum mind. I have nothing against slum minds *per se*, you understand, nothing at all. There's a certain kind of slum mind which is perfectly all right in a slum, but when this kind of slum mind gets out of the slum it sometimes persists, you see, it rots everything. That's what Bill is. There's something faintly putrid about him, don't you find? Like a slug. There's nothing wrong with slugs in their place, but this one won't keep his place - he crawls all over the walls of nice houses, leaving slime, don't you, boy? (C, 142–143)

³⁷ Radel 2001, 41.

³⁸ Radel 2001, 45.

³⁹ JUDAS: Judas Iscariot, Scorpio. November sixth. You figure the year. I'm smart. I like to read. I like music. Good music. I like theater. Good theater. I like some sports. I like violence. I take good care of myself. Weak bodies disgust me. I've got a big dick.

There are razzes from the ranks.

It's important. It's important to me. Everybody is going to tell the truth about himself this time! Even Joshua. (CC, 8)

⁴⁰ Eliade 2003, 34.

⁴¹ JAMES: A high school varsity letter.

THOMAS: Cool.

MATTHEW: For what sport?

JOSHUA: Speech and drama. (CC, 10–11)

⁴² JOSEPH: What are we gonna call Him?

MARY: I told you. Jesus.

JOSEPH: I told you no. This is Texas. It sounds like a Mexican. (CC, 14–15)

⁴³ Frontain 2003, 234.

⁴⁴ JIMMY: Anyplace is better than here. Somebody told me You saw *East of Eden* twelve times?

JOSHUA: And *Rebel Without a Cause* ten.

JIMMY: What about *Giant*?

JOSHUA: Just once.

JIMMY: What's wrong with *Giant*?

JOSHUA: Nothing. It wasn't about Me. (CC, 43)

⁴⁵ PRIEST: [--] How old are You?

JOSHUA: Thirteen.

PRIEST: Thirteen? You're small for Your age. I thought You were ten. (*Calling to another boy*) How old would you say this one looks?

BOY: Nine. He's in the wrong school. (CC, 21)

⁴⁶ Frontain 2003, 233.

⁴⁷ Still & Worton 1993, 43. Suom. LK.

⁴⁸ JUDAS: He and Joshua shared. Nights he wished -

JOSHUA: We both wished -

JUDAS: Would never end.

JOSHUA: Maybe he would have forgotten the night we painted "J&J4VR" on the water tower and the next day nobody knew who J and J were but us. (CC, 39)

⁴⁹ Hornsby 2006, 75–81.

⁵⁰ Clum 2000, 280.

⁵¹ Clum 2000, 280.

⁵² Pyhän Sebastianin historiallisesta homoikonografiasta tarkemmin ks. Kaye 1996, 86–91.

⁵³ Kaye 1996, 91.

⁵⁴ Kaye 1996, 98.

⁵⁵ Clum 2000, 281–282.

⁵⁶ Clum 2000, 283.

⁵⁷ Clum 2000, 282.

⁵⁸ Frontain 2003, 252–253.

⁵⁹ Frontain 2003, 235. Oikeasti Joshuaa esittävä näyttelijä ei ole aivan alasti vaan hänellä on ristiinnaulitsemiskohtauksessa valkoiset jockey-alushousut.

⁶⁰ Frontain 2003, 236–237.

⁶¹ Frontain 2003, 236.

⁶² JOSHUA: One who has shared many meals with Me. One who has lain with Me. One who has said he loves Me and knows that I love him.

THOMAS: That could be any one of us. See? I told you He was joking. (CC, 69)

⁶³ McNally 1998, v.

⁶⁴ Moon 1993, 9–10.

⁶⁵ Hocquenghem 1993, 96.

⁶⁶ Weeks 1993, 33.

⁶⁷ Bersani 2002, 11.

⁶⁸ Bersani 2002, 20–21.

⁶⁹ Edelmanin uudiskäsitteen erikoinen kirjoitusasu korostaa sen yhdistävän Jacques Lacanin psykoanalyttisen käsitteen sinthome ja länsimaisen kulttuurin tiedontuotannossa keskeisen aseman saaneen homoseksuaalin.

⁷⁰ Edelman 2004, 19–21; ks. myös Ahmed 2004, 244–145.

⁷¹ Dean 2002, 21–41.

⁷² Halberstam 2005, 34. Ks. myös Hekanaho 2006b, 112–117.

⁷³ Halberstam 2005, 42. Ks. myös Kramer 1995, 200–213.

⁷⁴ Brandon Teena määritellään usein myös poikana esiintyneeksi tytöksi. Brandon Teenan tapausta laajasti pohtinut Judith Halberstam korostaa, että Brandon Teena oli ”a young transgender man”. (Halberstam 2005, 15.)

⁷⁵ Loffreda 2000, 25.

⁷⁶ Juvonen 2004, 47.

⁷⁷ Dokumenttielokuva *A Texas Murder in Black and White* tehtiin siten, että sen kuvauksesta ja tekemisestä vastasi kaksi ryhmää, toinen ryhmä koostui afrikkalaisamerikkalaisista ja toinen valkoisista. Näin tekijät onnistuivat

pääsemään syvemmälle Jaspersin pikkukaupungin arvoihin ja ennakkoluuloihin.

⁷⁸ Tigner 2002, 139; ks. myös Hilton 2005, 24.

⁷⁹ Halberstam 2005, 16.

⁸⁰ Ks. Ahmed 2004, 32.

⁸¹ Brandon Teenan tapauksesta sekä hänestä tehdyistä dokumenttiteoksista ja elokuvasta tarkemmin, ks. Halberstam 2003, 159–169; Halberstam 2005, 22–75.

⁸² Mattia näytteli *Anatomy of Hate Crimessä* Cy Carter ja *L'affaire Matthew Shepardissa* Shane Meier.

⁸³ Halberstam 2005, 16–17.

⁸⁴ Kaufman 2001, vi; Shewey 2000, 14–17; ks. myös Loffreda 2000, 126–127.

⁸⁵ Esimerkeiksi voisi mainita muun muassa Peter Weissin Auschwitz-oikeudenkäyntejä käsittelevän näytelmän *Tutkimus* (1965) ja Rolf Hochhuthin toista maailmansotaa käsittelevän *Sotilaat* (1965).

⁸⁶ Lloyd 1998.

⁸⁷ Tigner 2002, 140.

⁸⁸ Kobialka 2005, 175.

⁸⁹ Cvetkovich 2003, 16.

⁹⁰ Bercovitch 1978, 176. Kurs. SB.

⁹¹ Cvetkovich 2003, 160–161.

⁹² Ahmed 2004, 31.

⁹³ Cvetkovich 2003, 156.

⁹⁴ Thornton Wilderin *Our Town* kuten myös Kushnerin *Angels in America* toimivat hyvin vahvasti näytelmän intertekstuaalisena materiaalina. (Tigner 2002, 148–150.)

⁹⁵ REBECCA HILLIKER: [---] And you may not like what they have to say, and you may not like their opinions, because they can be very redneck, but they are honest and they're truthful... (LP, 11)

⁹⁶ HATE IS NOT A LARAMIE VALUE (LP, 14); Laramie is live and let live. (LP, 17)

- ⁹⁷ Wilson 2004.
- ⁹⁸ *He came into the world premature and left the world premature.* (LP, 70)
- ⁹⁹ Halberstam 2003, 165.
- ¹⁰⁰ Halberstam 2003, 162.
- ¹⁰¹ MARGE MURRAY: What it is, is a class distinction. (LP, 16)
- ¹⁰² SHERRY AANENSON: Russell was just so sweet. (LP, 33)
- ¹⁰³ DOC O'CONNOR: It's a little guy, about five-two, soakin' wet, I bet-cha ninety-seven pounds tops. (LP, 18)
- ¹⁰⁴ Loffreda 2000, 5. Matt oli 5 jalkaa ja 2 tuumaa pitkä ja painoi vain hiukan yli 100 paunaa.
- ¹⁰⁵ MATT GALLOWAY: [---] Um, absolute mannerisms. Manners. Politeness, intelligence. (LP, 29)
- ¹⁰⁶ Cvetkovich, 2003, 30.
- ¹⁰⁷ Melanie Thernstromin essee ”The Crucifixion of Matthew Shepard” ilmestyi *Vanity Fairin* maaliskuun numerossa vuonna 1999.
- ¹⁰⁸ Loffreda 2000, 127.
- ¹⁰⁹ Hilton 2005, 99–100.
- ¹¹⁰ Berlant ja Warner 2000, 311–312.
- ¹¹¹ Cvetkovich 2003, 121.
- ¹¹² Cvetkovich 2003, 63.
- ¹¹³ ”Laramie is live and let live” (LP, 17).
- ¹¹⁴ Berlant ja Warner 2000, 317.
- ¹¹⁵ Berlant ja Warner 2000, 318.
- ¹¹⁶ Berlant ja Warner kirjoittavat: ”Heteronormatiivisuus on enemmän kuin ideologia, tai ennakkoluulo, tai fobia homoja ja lesboja vastaan. Se tuote-taan miltei kaikilla sosiaalisen elämän muodon aspekteilla: kansallisuudes-sa, valtiossa, laissa, kaupassa, medikalisaatiossa ja koulutuksessa kuten myös narraatioiden konventioissa ja affekteissa, romanssissa ja muissa kulttuurin suojelluissa paikoissa.” Berlant ja Warner 2000, 318–319. Suom. LK.
- ¹¹⁷ Bersani 1995, 5.
- ¹¹⁸ Hilton 2005, 95.

¹¹⁹ - Udda, jag tror det är ordet, säger Romaine. Det är framför allt ett ord som ger en klockren beskrivning av Matt. Han var udda. Passade inte in någonstans. En loser. En liten tanig jävel som vem som helst skulle kunna spöa skiten ur på två sekunder. Först och främst såg han ut som en tolvåring och hade fem miljoner komplex. [---] Men jag tyckte så mycket om honom, Gud, jag älskade honom. Vet du varför? När han mådde bra hade han en sådan inre glädje liksom, han fick människor att må väldigt bra. [---] - Du vet, han var manodepressiv, fortsätter Romaine. När han var deppig såg han ut lite som en skabbig hund. Slutade tvätta sig, blev konstig. [---] Men när han mådde bra...Han var fantastisk. Hilton 2005, 97–98. Suom. PLH.

¹²⁰ Tigner 2002, 144.

¹²¹ AARON KREIFELS: It just hit me today, the minute that I got out of the courthouse. That the reason that God wanted me to find him is, for he didn't have to die out there alone, you know. (LP, 97)

¹²² Tigner 2002, 145.

¹²³ Loffreda 2000, 26.

¹²⁴ Cvetkovich 2003, 273.

¹²⁵ Loffreda 2000, 26.

¹²⁶ Loffreda 2000, 26–27.

¹²⁷ SHERRY JOHNSON: [---] And a lot of it is my feeling that the media is portraying Matthew Shepard as a saint. And making him as a martyr. And I don't think he was. I don't think he was that pure. (LP, 64)

¹²⁸ Edelman 2004, 116.

¹²⁹ Loffreda 2000, 19.

¹³⁰ STEPHEN MEAD JOHNSON: The fence – I've been out there four times, I've taken visitors. [---] It is so stark and so empty and you can't help but think Matthew out there for eighteen hours in nearly freezing temperatures, with that view up there isolated, and, the "God, my God, why have you forsaken me" comes to mind. (LP, 34)

¹³¹ McNally 1998, vi. Sinänsä Mattin krusifiksinkaltainen asento aitaan sidottuna on myytti. Oikeasti Matt makasi tajuttomana maassa. Loffreda 2000, 5–6.

¹³² Phelps tunnetaan yhtenä 1990-luvun johtavista uskonnollisista antihomokampanjoijista. Ks. Loffreda 2000, 18.

- ¹³³ Enkeli-tempauksesta ks. myös Loffreda 2000, 92–94.
- ¹³⁴ Garber 2004, 20.
- ¹³⁵ Garber 2004, 20. Lauren Berlant huomauttaa, että freudilainen käsite *Schadenfreude*, toisen kärsimyksestä muodostuva myötätuntoinen nautinto, alkaa kertoa ainoastaan loputtomasta tarinasta eli moderniin liittyvästä yllytyksestä tuntea myötäkärsimystä jopa silloin, kun se viihdyttää. (Berlant 2004, 5.)
- ¹³⁶ Berlant 2004, 5.
- ¹³⁷ ZUBAIDA ULA: But it is that kind of a town. If it wasn't this kind of a town, why did this happen here? (LP, 59)
- ¹³⁸ Cvetkovich 2003, 122.
- ¹³⁹ AARON KREIFELS: [---] So, uh, I got up, and I was just kind of dusting myself off, and I was looking around and noticed something – which ended up to be Matt, and he was just lying there by a fence, and I – I just thought it was a scarecrow. I was like, Halloween's coming up, thought it was a Halloween gag... [---]. (LP, 35)
- ¹⁴⁰ Loffreda 2000, 10–11.
- ¹⁴¹ Edelman 2004, 116.
- ¹⁴² Sedgwick 1995, 210.
- ¹⁴³ Sedgwick 1995, 212.
- ¹⁴⁴ Cvetkovich 2003, 48.
- ¹⁴⁵ Cvetkovich 2003, 88–89; ks. myös Sedgwick 2003, 61–65.
- ¹⁴⁶ Sedgwick 2003, 63–64.
- ¹⁴⁷ REGGIE FLUTY: [---] He was covered in, like I said, partially dry blood and blood all over his head – the only place that he did not have any blood on him, on his face, was what appeared to be where he had been crying down his face. (LP, 36)
- ¹⁴⁸ DENNIS SHEPARD: [---] but he wasn't alone. There were his lifelong friends with him, friends that he had grown up with. You're probably wondering who these friends were. First he had the beautiful night sky and the same stars and moon that we used to see through a telescope. Then he had the daylight and the sun to shine on him. [---] He had one more friend with him, he had God.[---] (LP, 95)

¹⁴⁹ Derrida 1988, 48.

¹⁵⁰ Dollimore 1991, 28.

¹⁵¹ Dollimore 1991, 182. Kurs. JD.

¹⁵² DOC O'CONNOR: There's more gay people in Wyoming than meets the eye. (LP, 21)

¹⁵³ SHANNON: [---] half the people I know in Laramie are gay. (LP, 61)

¹⁵⁴ Loffreda 2000, 70–77.

¹⁵⁵ CATHERINE CONNOLLY: I was the first “out” lesbian or gay faculty member on campus. (LP, 21)

¹⁵⁶ Loffreda 2000, 107.

¹⁵⁷ ANDREW GOMEZ: Now I heard they was auctioning those boys off. [---] I'd be scared to go to prison if I was those two boys. (LP, 67)

¹⁵⁸ Sedgwick 1985, 89–90.

¹⁵⁹ Loffreda 2000, 132.

¹⁶⁰ Loffreda 2000, 132.

¹⁶¹ Cvetkovich 2003, 45.

¹⁶² Loffreda 2000, 135.

¹⁶³ Sedgwick 1994, 156.

¹⁶⁴ Sedgwick 1994, 157.

¹⁶⁵ Sedgwick 1994, 157.

¹⁶⁶ Sedgwick 1994, 158.

¹⁶⁷ Sedgwick 1994, 163.

¹⁶⁸ Sedgwick 1994, 161.

¹⁶⁹ Hilton 2005, 74–75.

¹⁷⁰ Hilton 2005, 95.

Pervoa ja groteskia

Tämä luku keskittyy – edelleen – tapetun homomiehen hahmoon kahdessa näytelmässä. Ensimmäisessä tarkastelemassani näytelmässä, amerikkalaissyntyisen Phyllis Nagyn (1962–) *Weldon Risingissa* (1992), päähenkilön Natty Weldonin poikaystävä Jimmy on tapettu brutaalisti. Toisin kuin *The Laramie Projectissa*, näytelmässä esiintyy kuitenkin myös uhri, Jimmy, jonka tappo esitetään toistuvasti takaumina. *Weldon Risingin* tapahtumat sijoittuvat vielä Yhdysvaltoihin, New Yorkiin. Toisen tässä luvussa analysoimani näytelmän, *Vincent Riverin* (2000), tapahtumapaikkana on Lontoon East End. *Vincent Riverin* on kirjoittanut kulttimaineen saanut brittiläinen näytelmäkirjailija Philip Ridley (1964–). Näytelmä on kahden henkilön, Anitan ja Daveyn, trillerinomainen vuoropuhelu, joka kietoutuu Anitan homoseksuaalin pojan, Vincentin, tapon ympärille. Molempien näytelmien alkuasetelma on sama: pervo on tapettu ennen kuin näytelmä ehtii alkaa.

Näytelmäkirjailija Nagy ja hänen *Weldon Rising* -näytelmänsä toimivat erinomaisesti sekä ajallisen että myös maantieteellisen siirtymän symboleina tässä kirjassa. Nagyn näytelmä sijoittuu nimittäin amerikkalaisen homo- ja lesboliikkeen konservatiiviseen käänteeseen aikoihin, joka alkoi jo 1980-luvulla, mutta voimistui 1990-luvun alussa uusliberalismin hengessä.¹ Maantieteellisellä muutoksella puolestaan viitataan New Yorkissa syntyneeseen näytelmän kirjoittajaan Phyllis Nagyyn, joka 1990-luvun alkupuolel-

la muutti pysyvästi Lontooseen. Muutosta osoittaa sekin, että tästä luvusta alkaen ja Nagyn myötä edellisen luvun miesnäytelmäkirjailijoiden hegemonia murtuu.

Tämä luku eroaa aiemmasta myös siten, ettei kumpaakaan näytelmäkirjailijoista lasketa eksplisiittisesti lesbo- tai homonäytelmäkirjailijaksi eikä heidän näytelmiään yleensä lueta homonäytelmiksi. Tämä on kiinnostavaa, koska useimmissa Nagyn näytelmissä on sekä homo- että lesbohenkilöitä. Vastaavasti Ridley'n näytelmät sisältävät usein homoteemoja. Syy tähän epäkanonisointiin on siinä, etteivät Nagyn tai Ridley'n näytelmät asetu niin sanotun homo- ja lesboidentiteettipolitiikan kehyksiin eikä niistä siten voi puhua homo- ja lesboliikkeeseen sitoutuneena näytelmäkirjallisuutena, jota edellisen luvun näytelmät *Corpus Christi* ja *The Laramie Project* puolestaan erityisen hyvin edustivat. Vertailukohdina Nagyn ja Ridley'n teosten kaltaisille homo- tai lesbodraaman kaanoniin lukeutumattomille näytelmille on löydettävissä niin Yhdysvalloista kuin Englannistakin. Esimerkkeinä voidaan mainita vaikkapa amerikanjuutalaisen Nicky Silverin aidsia ja makaa-beria perhettä kuvaava näytelmä *Lentoliskot* (1993) sekä brittiläisen Mark Ravenhillin *Alastonkuvia* (1999), jossa kuvataan niin ikään aidsia sekä seksuaalipakolaisuutta. Näitä näytelmäkirjailijoita yhdistää yleensä hyvin groteski tapa kuvata homoseksuaalisuutta ja siihen liitettyjä asioita kuten aidsia ja prostituutiota.

Pervoteatterin taltuttaminen

Teoksensa *The Queer Renaissance* (1997) alussa amerikkalainen kirjallisuudentutkija Robert McRuer saattoi voida todeta tutkivansa sitä, miten amerikkalaiset queer-kirjailijat ovat viimeisten 15 vuoden ajan hahmottaneet teoksissaan vaihtoehtoisia suhteita, yhteisöjä ja identiteettejä.² McRuerin esimerkkikirjailijoita ovat muun muassa Edmund White, Randall Kenan, Tony Kushner ja Sarah Schulman. Edellisessä luvussa en keskittynyt McRuerin

mainitseisiin kirjailijoihin, joiden töiden kautta olisi voinut piirtää suorastaan utooppisia pervovisioita – tarkoitan tässä nyt lähinnä Kushnerin näytelmää *Angels in America*. Sen sijaan tarkastelin kahta yhteisöllisyyttä kuvaavaa näytelmää, joissa päähenkilöt tapettiin raa’asti. 1990-luvun homo- ja lesbodraama onkin paradoksin kyllästämää. Homo- ja lesbonäytelmien määrä on lisääntynyt huomattavasti ja myös homo- ja lesboteatteri on saanut osakseen ennen kokematon näkyvyyttä. Toisaalta transgressiivinen homo- ja lesboteatteri näyttää ajautuvan yhä klaustrofobisempaan tilaan. Kääntäessäni katseeni Nagyn *Weldon Risingiin* ja Ridleyyn *Vincent Riveriin* kysymys vaihtoehtoisten maailmojen rakentamisesta näyttää katoavan yhä ulottumattomampiin. Näissä näytelmissä perwoaika on kadotettu.

Ennen ryhtymistä varsinaiseen Nagyn ja Ridleyyn näytelmien analysointiin on syytä palata edellä esittämiini väitteisiin kadotetusta perwoajasta sekä homo- ja lesbodraaman klaustrofobisesta tilasta. Molempien taustalla tulkitaan usein olevan globaalin homo- ja lesboidentiteetin haaksirikko. Dan Rebellato tuo esille Mark Ravenhillin koottujen näytelmien (*Plays: 1*) esipuheessa mielenkiintoisen seikan viitatessaan Naomi Kleinin kohuttuun markkinavoimia käsittelevään kirjaan *No Logo* (2000). Kuten Klein antiglobalisaatiokirjassaan spekuloi, antautui vähemmistöjen identiteettipolitiikka 1990-luvun alussa markkinavoimien käsiin. Klein paikallistaa markkinavoimien käänteen brändi-kriisiin, joka huipentui elokuussa 1992 niin sanottuun ”Marlboro-perjantaihin” (*Marlboro Friday*). Tällöin perinteinen brändi, Marlboro-tupakkamerkki ”antautui” halpasavukkeiden edessä ja tupakkaa valmistava Philip Morris alensi Marlboro-savukkeiden hintaa 20 prosentilla. Perinteisten kuluttajajoukkojen hylätessä vanhat arvokkaat tuotemerkit oli markkinavoimien pakko etsiä uusia kuluttajia ja samalla uusia brändejä heille markkinoitavaksi. Moniarvoisuudesta tuli ajan henki ja sen seurauksena myös perinteisesti poliittisesti aktiiviset ryhmät kuten homo- ja lesboaktivistit saivat mitä halusivat, kirjoittaa Klein. Seurasi viiden vuoden mittaiset

punaisten aids awareness -nauhojen, Malcolm X -baseball-lakkien ja Silence=Death-teepaitojen orgiat.³ Kleinin ajatuksista innoittuneena Rebellato ryhtyy spekuloiimaan: ”Parempaa edustavuutta kampanjoissaan marginaalisista ryhmistä tuli houkutteleva kohde mainosteollisuudelle, ja niinpä moninaisuuden tunnustaminen oli markkinoilla helposti siirrettävissä omalle paikallensa. Tämä on jännittävä ja haastava ajatus, ja se pitäisi ottaa vakavasti kaikkine hankauksineen.”⁴ Näin homokulttuuri ja homo- ja lesboidentiteetti tuli yhä vahvemmin liitetyksi ajatukseen identiteetistä osana konsumerismia.

Rebellato vihjaa myös avoimen ja suurta huomiota saaneen 1990-luvun homodraamankin antautuneen tuotteistettavaksi ja markkinavaimien käytettäväksi. Valtavirtaistuneen homodraaman esimerkkeinä Rebellato mainitsee Jonathan Harveyn optimistisen näytelmän *Beautiful Thingin* (1993) ”iloiseksi tekevän nautinnon” ja Kevin Elyotin suosituksen komedian *My Night With Regin* (1994) ”huolellisesti laaditun vakavuuden”.⁵ Suomen teatterilavoilta tämä angloamerikkalainen vakavanhauska valtavirtahomodraama puuttuu miltei tyystin. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, etteikö sitä Suomen näyttämöillä kaivattaisi. Tästä kertoo nimittäin Harveyn ja Elyotin näytelmille läheisen vertailukohteen tarjoavan ruotsalaisen Michael Drukerin komediallisen *Patrik 1,5* -näytelmän (1995) huomattava ja alueellisesti tasapainoinen menestys maassamme. *Patrik 1,5* kertoo keski-ikäisestä homoparista, joka aikoo adoptoida puolentoista vuoden ikäisen pojan. Pilkkuvirheen takia pienokainen osoittautuukin 15-vuotiaaksi teinipojaksi Patrikiksi. Näytelmän suosio on ollut Suomessa hämmästyttävän laaja. Sitä on esitetty niin ruotsinkielisillä näyttämöillä kuten Svenska Teaternissa (2000) ja Åbo Svenska Teaternissa (2005) kuin suomenkielisissä teattereissa, kuten Rovaniemen teatterissa (2004), Porin (2004) ja Lappeenrannan kaupunginteatterissa (2006), Tampereen Teatterissa (2006), turkulaisessa Linnateatterissa (2006) sekä Helsingin ylioppilasteatterissa (2008). Kiehtovinta Drukerin komedian suomalaisessa menestystarinassa on se, että näytelmä on

ylittänyt niin kielimuurit kuin alueelliset erot. Erityisesti se näyttää koskettavan ihmisiä osittain periferiaksi miellettyissä keskisuurissa kaupungeissa.

Mistä homodraaman valtavirtaistuminen sitten alkoi, mistä se kertoo ja mitä se merkitsee näyttämön pervohahmoille? Alan Sinfield pohtii homodraaman valtavirtaistumista kirjassaan *Out on Stage*. 1980-luvulla monet homonäytelmät saavuttivat suuren suosion, kuten Harvey Fiersteinin *Torch Song Trilogy* (1981) ja Jerry Hermanin/Harvey Fiersteinin/Jean Poiret'n *La Cage aux Folles* (1983), joka tunnetaan elokuvana myös englanninkielisellä nimellä *Birdcage* ja jota on Suomessakin esitetty musikaalina nimellä *Lainahöyhenissä*.⁶ Silti nimenomaan 1990-luvun alku oli Sinfieldin mielestä kuitenkin homodraaman valtavirtaistumisen käännekohhta. Homodraaman nousun airueksi hän nimeää jo mainitun Harvey'n näytelmän *Beautiful Thing*, joka kertoo koskettavasti kahden teinipojan Sten ja Jamien rakkaudesta homofobisessa brittilähiössä.⁷ Jonkinlainen kulminaatiopiste valtavirtaistuneelle homodraamalle lienee Jonathan Larsonin musikaalin *Rent* (1996) suunnaton suosio ympäri maailmaa. Sinfieldin kirja ilmestyi vuonna 1999, eikä hän teostaan lopetellessa aavistanut, että markkinavoimat kaappaisivat queer-potentiaalin vielä monin verroin tehokkaammin television queer-buumin myötä 2000-luvulla. Joka tapauksessa Sinfield on kiinnittänyt huomiota julkisen ja yksityisen voimistuvaan eroon, ja hän on oikeassa kirjoittaessaan paradoksaalisesta tilanteesta, jossa 1990-luvulla homokulttuuri toimi. Sinfield viittaa siihen, miten julkiset säädökset ja erilaisen kulttuuritoiminnan mahdollistavat sektorit ovat hakeneet aids-kriisistä oikeutuksen rahoituskanavien sulkemiseen niin Englannissa kuin Yhdysvalloissakin estäen siten queer-kulttuurin tuottamisen julkisella sektorilla, vaikka samaan aikaan markkinavoimat ovat syilleilleet tuota samaa kulttuuria.⁸

Sinfield ei vuonna 1999 käyttänyt houkuttelevaa fraasia ja kirjoittanut, että oikeistolainen uusliberalismi ja markkinavoimat syyleivät queer-kulttuurin kuoliaaksi. Tänä päivänä hän ehkä käyt-

täisi. Monet merkittävät angloamerikkalaiset yhteisöä, vastarintaa ja queer-kulttuuria tarkastelevat tutkijat ovat nimittäin tulleet tähän johtopäätökseen. Näistä usein hyvinkin poleemisista teoksista on syytä mainita Michael Warnerin *The Trouble with Normal* (1999), Lisa Dugganin *The Twilight of Equality?* (2003) ja Judith Halberstamin *In a Queer Time and Place* (2005). Uusliberalismi, markkinavoimat, oikeistohomojen lobbaus, julkisen ja yksityisen eron kasvaminen sekä voimistuva homonormatiivisuus ovat johtaneet kadotettuun perwoaikaan. Kadotettu perwoaika saattaa näyttäytyä menneen ajan nostalgiana ja Stonewallin kapinoiden muisteluina. Puhutaan jopa homonostalgiaa, ajasta jolloin kaikki oli parempaa. Näin tekee muun muassa Kleinin *No Logo* -kirjassa siteerattu Daniel Mendelsohn väittäessään, että ”homoidentiteetti on kutistunut lähinnä tuotemerkkien välillä valitsemiseksi [...] ainakin kulttuurista puhuttaessa, syrjijminen lienee ollut parasta mitä homokulttuurille on tapahtunut. Ilman sitä emme ole mitään.”⁹ Tällainen nostalgia on absurdia jo tämän kirjan edellisen luvun valossa, jossa Keskilänsi osoittautui hengenvaaralliseksi paikaksi Matt Shepardille ja monille muille. Nostalgiaa ei tee houkuttelevammaksi sekään tieto, että syrjijminen jatkuu yhä Yhdysvalloissa niin avoimena homofobiana kuin itsesyrjintänäkin.¹⁰

Teoksessaan *The Trouble with Normal* Warner hyökkää rajusti amerikkalaisen homo- ja lesbopolitiikan kimppuun syyttäen sitä ”normaaliuden politiikasta” – toisin sanoen 1990-luvun alusta alkaneesta konservatiivisesta lobbauksesta, jonka ensisijainen tähtäin oli homouden seksuaalisen aspektin häivyttäminen ja siitä seuraava palkinto eli homoliittojen hyväksyminen. Warnerin teesi lyhykäisyydessään on se, että homojen ja lesbojen vimmatu pyrkimys tulla normaaleiksi aiheuttaa suunnatonta tuhoa queer-kulttuurille. Se on vahingollista useimmille homoille ja lesboille ja erityisesti niille, jotka eivät halua tai voi saavuttaa ”normaalin lesbon tai homon” statusta.

Warnerin mielestä ”virallinen homoliike” (*official gay movement*) eli Yhdysvaltojen tärkeimmät kansalliset homo- ja lesbojär-

jestöt, niiden kansallinen media ja näkyvimvät puolestapuhujat, ovat kadottaneet poliittisen agendansa lumoutuessaan yhä enemmän ja enemmän hyväksytyiksi tulemisen ajatuksesta.¹¹ Warnerin mukaan taustalla on perustavanlaatuinen väärinymmärrys *häpeän politiikoista* – asiasta, jota jo edellisessä luvussa käsittelin. Häpeän politiikkoja muovaavat Warnerin mukaan kaksi tekijää eli stigma ja häpeä. Stigma merkitsee henkilön kuin poltinrauta, kun taas häpeä seuraa häpeällisistä teoista. Ihmisten roolikäyttäytymistä tutkineen sosiaalipsykologi Erving Goffmanin termiä lainaten Warner kutsuu stigmaa ”pilaantuneeksi identiteetiksi”, jolloin saastunut on henkilö, ei tämän teko.¹² Häpeä sen sijaan katoaa ja muuttaa merkitystä sekä jalostaa kantajaansa. Häpeällisiä tekoja tehnyt henkilö voi rypeä itsesyytöksissä, häväistä itsensä, toipua, muuttaa toiseen kaupunkiin, aloittaa alusta ja jopa lopulta muistella häpeäänsä. Tämä on häpeäorientoituneen ihmisen omaelämäkerrallista arkea.

Sen sijaan stigmasta ei toivuta. Homoliikkeen ensisijainen ja historiallinen pyrkimys oli taistella sekä stigmaa että häpeää vastaan. Homoseksuaalisessa teossa ei ole mitään häpeällistä, vakuuttivat jo varhaiset seksologit 1800-luvun lopulta alkaen. Warnerin mukaan viimeaikaisen homoliikkeen stigman vastainen taistelu perustuu ideaan, jonka mukaan erottamalla ”häpeälliset teot” – pervoseksi – homoseksuaalisuudesta, homoseksuaalisuus puhdistuu ja stigma katoaa. Homo- tai lesboidentiteetti yhdistää homot ja lesbot, koska identiteettiä korostamalla seksi ja siitä seuraava häpeällisyys häviävät. Warner kirjoittaakin ironisesti, että aina tuntuu löytyvän homoseksuaaleja, jotka ovat *järkyttyneitä*, järkyttyneitä siitä havainnostaan, että toiset harrastavat ”poikkeavaa” seksiä. Warner jatkaa, ”ja varmasti nämä antavat ymmärtää, että heidän oma arvokkuutensa perustuu homoidentiteettiin, jolla ei ole mitään tekemistä seksin kanssa. Jos jotkut harrastavat seksiä – tai liikaa seksiä tai paheellista seksiä – heidän pitääkin hävetä”.¹³

Warner siis sijoittaa konservatiivisen käänteen alun 1990-luvun alkupuolelle, presidentti Bill Clintonin virkakauden alkuun.

Tähän aikaan liittyvät useat poliittisesti virittyneet kulttuuriskandaalit, joista tunnetuin on NEA-kiista. Vuonna 1990 Yhdysvaltojen taiteen edistämissäätiö National Endowment for the Arts (NEA) peri rahoituksensa takaisin neljältä palkitulta performanssitaiteilijalta, joista kolme oli homoseksuaaleja ja yksi uhmakas feministi. NEA-kiista jatkui koko 1990-luvun eri oikeusasteissa ja sitä pidetään vuosikymmenen merkittävimpänä osoituksena konservatiivisen ajattelun ja poliittisen vallan vaikutuksesta taide-elämään. Performanssitaiteilijat (Tim Miller, Holly Hughes, John Fleck ja Karen Finley) tutkivat esityksissään omaelämäkerrallista aineistoa, perhesuhteitaan, seksuaalista heräämistään ja ystävyys-suhteitaan.¹⁴ Myös konservatiiviset homot tuomitsivat tämänkaltaisen homoseksuaalisuuden omaelämäkerrallisen kuvaamisen taiteessa ja tämän taiteellisen toiminnan käyttämisen yhteiskunnallisen vaikuttamisen keinona. Warner siteeraa *The New Republicin* toimittajan Andrew Sullivanin manifestiä vuodelta 1993, jonka mukaan homojen tulee hylätä ”seksuaalisuutensa tulkitseminen kulttuurisesti kumoukselliseksi”, mikä, kuten hän jatkaa, ”vieraannuttaa suuren enemmistön homoseksuaaleista, jotka eivät ainoastaan hyväksy seksuaalisuutensa olevan luonnollista alkuperää, vaan myös toivovat sen tulevan integroiduksi yhteiskuntaan sellaisena kuin se on.”¹⁵ Toisin sanoen Sullivanin mukaan suurin osa homoista ja lesboista haluaa tulla nähdyiksi normaaleina. Warner tähdentää, että Sullivanin mielipideohjauksella oli suuri vaikutus 1990-luvun amerikkalaiseen homopolitiikkaan. Sara Ahmed arvostelee Sullivanin assimilaatioajatuksia jyrkästi ja kiteyttää tämän propagoiman ”normaaliusdiskurssin” seuraavasti: ”Assimilaatioon sisältyy halu lähestyä ideaalia, jossa on jo epäonnistuttu eli se on halua identifikaatioon, jossa on jo muualta käsin nimetty henkilö epäonnistuneeksi subjektiksi. Assimilaation valinta – queer-pinta, heteromaski¹⁶ – on selvästi ainoastaan heteronormatiivisen väkivallan kannattamista, joka erottelee oikeutettuja ja väärää elämäntapoja.”¹⁷

Juuri tähän 1990-luvun alkupuolen homoseksuaalisuuden normalisoimisen vimman aikaan sijoittuu siis Nagyn *Weldon Rising* -näytelmä. Näytelmässä homonostalgia kohoaa tuskallisen kadotetuksi pervoajaksi, melankoliaksi eli ymmärtämättömyydeksi siitä, mikä kenties on menetetty. Nagyn *Weldon Rising*, verrattomasti tulevaisuutta ennakoiva näytelmä, kuvaa juuri tätä melankoliaa. Kadotettu pervoaika voi olla myös klaustrofobista ymmärtämättömyyttä mistään niistä mahdollisuuksista, joita ympäristö, yhteisö tai rohkeus voisivat homoille tarjota. Tästä taas kertoo Philip Ridley'n *Vincent River*.

Phyllis Nagyn Weldon Rising

Phyllis Nagy kirjoitti näytelmäänsä *Weldon Rising* edellä kuvaillun konservatiivisen koalition syntyaikana. Hän viimeisteli teostaan talvella 1992 omien sanojensa mukaan hehtisen periodin keskellä ensimmäisellä vierailullaan New Yorkista Englantiin, jonne hän matkusti työskennelläkseen The Royal Court Theatressa.¹⁸ Vaikka Nagy oli kirjoittanut useita näytelmiä jo 1980-luvulla, juuri *Weldon Risingista* tuli hänen ensimmäinen oman produktionensa saanut näytelmänsä.¹⁹ Nagyn kohtalo Yhdysvalloissa olikin olla ”Amerikan parhaiten tunnettu ei-esitetty näytelmäkirjailija”. Tilanne muuttui kuitenkin hänen työskennellessään Englannissa. Pian *Weldon Risingin* The Royal Court Theatren ja Liverpool Playhousen kantaesityksen jälkeen hänen aiemmat näytelmänsä *Butterfly Kiss* ja *Disappeared* esitettiin Englannissa ja sittemmin hänen näytelmiänsä on esitetty myös Yhdysvalloissa.

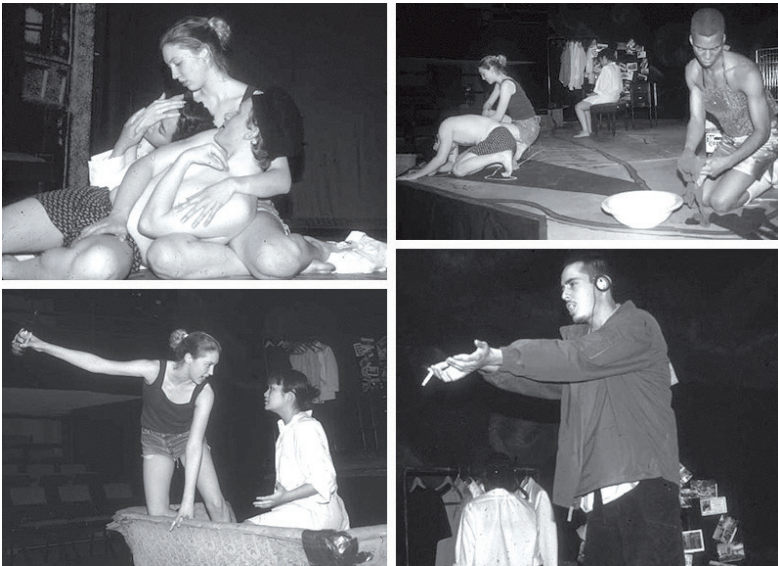
Nagyn homoseksuaalisuutta käsittelevät näytelmät ovat heittäneet ristiriitaista vastakaikua. Hänen varhainen 1980-luvun lopulla kirjoittamansa *Bar Girl* ei saavuttanut suosiota amerikkalaisen lesboyleisön joukossa. Syynä tähän lienee ollut se, että näytelmä kuvasi lesboyhteisöissä vähemmän puhuttuja ja epämiellyttäviä asioita kuten sen sisäistä rasismia ja heteronaisiin ihastu-

misia. Kuten useat muut Nagyn näytelmät, *Bar Girl* huomioitiin myöhemmin ja vuoden 1994 Los Angelesin produktio oli jo yleisömenestys. Myös Englannissa Nagylla oli ongelmia identiteettipoliittisesti motivoituneen homo- ja lesboteatterin kanssa. Nagy kirjoitti tilaustyönä lontoolaiselle homoteattereiden pioneeriryhmälle Gay Sweatshopille teoksen *Entering Queens* (1992), jonka avantgardius ei saanut yleisöltä lainkaan vastakaikua.²⁰ Tätä vastoin käymistä lukuun ottamatta Nagyn ura Englannissa on ollut erittäin menestyksenkäs. Hänen siirtolaisuutta käsittelevä näytelmänsä *Never Land* sai ensi-iltansa The Royal Court Theatressa vuonna 1998, kymmenen vuotta myöhemmin se sai Nagyn itsensä ohjaamana Amerikan ensi-iltansa Los Angelesissa. Nagy on dramatisoinut myös Nathaniel Hawthornen romaanin *Tulipunainen kirjain* (1995) sekä Patricia Highsmithin dekkarin *Lahjakas herra Ripley* (1998). Lisäksi Nagy on kirjoittanut myös versionsa Anton Tšehovin *Lokista* (2003), ja vuonna 2005 hän ohjasi samalle näyttämölle, Chichesterin festivaaliteatteriin, Hawthornen *Tulipunaisen kirjaimen*. Viime aikoina Nagy on siirtynyt elokuvan pariin ja hänen esikoisohjauksensa *Mrs. Harris* valmistui 2005. Hän asuu edelleen Lontoossa työskennellen näytelmäkirjailijana, dramaturgina sekä teatteri- ja elokuvaohjaajana.²¹

Esipuheessaan Nagyn koottuihin näytelmiin Michael Coveney arvelee amerikkalaisen näytelmäkirjailijan tulleen suosituksi ulkomailla, Englannissa, osittain juuri siksi, että hänen paikalliset ”päähänpinttymänsä” ilmenevät terävämpinä, kun ne nähdään kuvaamansa kontekstin ulkopuolella.²² Nagy onkin tutkinut amerikkalaisen ja englantilaisen kulttuurin eroavaisuuksia näytelmässään *The Strip* (1995), jossa joukko amerikkalaisia ja englantilaisia henkilöitä ajautuu sattumalta kohtalokkaasti yhteen auringonpimennyksen alla. Coveney korostaa, miten Nagyn näytelmät syntyvät erityisen tiiviissä yhteydessä sekä omaan aikaansa että kontekstiinsa. *Weldon Rising* -näytelmän kliimaattiset tuntemukset ydinreaktorin sulamisesta ja Harmageddonista kuvaavat Coveneyn mielestä Nagyn vaistomaista reaktiota väkivallan aaltoon ja

– osin homofobiseen, osin yleiseen – paranoiaan, jonka hän aisti kotikaupungissaan New Yorkissa, West Villagen kaduilla.²³

Weldon Risingin tapahtumat ajoittuvat vuoden kuumimpaan yöhön Little West 12th Streetillä, New Yorkin lihanpakkausalueella (*meat-packing district*). Lesbopari Tilly ja Jaye tarkkailevat asunnostaan kotikatuaan ja erityisesti näytelmän päähenkilöä Natty Weldonia, jonka rakastettu Jimmy on tapettu. Näytelmän toiseutta edustaa Marcel, transvestiittiprostituoitu ilman pysyvää kotiosoitetta. *Weldon Risingin* muut henkilöt ovat takaumina ilmaantuvat tapettu Jimmy sekä tämän tappanut Boy, joka kuvataan niin kauniiksi ja niin vaaralliseksi, ettei kaksi henkilöä voi kuvailla häntä samalla tavalla.



”Älä aloita tota taas, Jaye. Me ollaan snobeja. Meil ei oo varaa ostaa edes kunnon vessapaperia ja me luullaan, että on hienostuneempaa elää hinttien kanssa. Usko vaa, must tuntuu ku oisin Eliza Doolittlen dragissä. Eikä kaljaa oo enää. Me juotii 27 koppaa eikä se noussu päähän.” (WR, 38)

Miten esittää homoja ja lesboja?

Kuten edellä mainitsin, Nagyn homoseksuaalisia teemoja käsitelleet näytelmät *Bar Girl* ja *Entering Queens* eivät ole saavuttaneet homo- tai lesboyleisön suosiota. Yhtenä syynä tähän on pidetty Nagyn henkilöhahmojen ”epäempaattisuutta” – toisin sanoen he eivät vetoa katsojien positiivisiin tunteisiin. *Weldon Risingin* hahmot ovat samalla tavalla ”epämiellyttäviä”, ja esimerkiksi lesbopari Tilly ja Jaye ovat ensisilmäyksellä nähtyinä miltei kaljaaryystävien lepakoiden karikatyyrejä. Verrattuna *Corpus Christin* Joshuaan ja apostoleihin tai *The Laramie Projectin* synnyttämään mielikuvaan Matt Shepardista Nagyn näytelmä toimii aivan erilaisella teatterimetodiikalla. Siinä missä *Corpus Christin* tai *The Laramie Projectin* katsojia houkutellessaan samastumaan kuvattaviin henkilöihin sekä kokemaan myötätuntoa heidän kohtaloittensa vuoksi, Nagyn näytelmässä katsoja etäännytetään näytelmän henkilöistä. Tässä kirjassa käsiteltävistä näytelmistä *Weldon Rising* on kaikkein brechtiläisin tai paremminkin ainoa brechtiläinen näytelmä.

Queer-draamasta ja -teatterista puhuttaessa korostetaan usein, miten se tuo näkyviin oman teatterillisuutensa. Kuten johdannossa ja myös seuraavissa luvuissa esitän, tämä ajatus johdetaan Judith Butlerin performatiivisuutta koskevasta teoretisoinnista, joka on varsin käyttökelpoinen väline tarkasteltaessa esimerkiksi sitä, miten sukupuoli tai seksuaalisuus performoidaan näyttämöllä. Tällöin sukupuolen performatiivinen luonne valkenee täydessä mitassaan, kun se asetetaan parrasvaloihin. Juuri henkilöhahmon esitettävyyden (sukupuoli, seksuaalisuus, identiteetti) mahdollisuus on teatteritaiteen kulmakivi sekä yhdistävä säie teatterin ja queer-teorian välillä. Etäännyttävän esitettävyyden ja kerrottavuuden eli *eeppisyyden* ajatus ei tietenkään ole yksinomaan teatteriin suhteellisen vähän huomiota kiinnittävien queer-teoreetikkojen keksintö, vaan kunnia tästä kuuluu toki Bertolt Brechtille (1898–1956).

Brechtin eepin teatterin ajatuksia ei ole kuitenkaan liiemmin sovellettu queer-teoriassa eikä brechtiläisen esitettävyyden ja queer-teorian performatiivisuuden välistä suhdetta ole pohdit-

tu kovinkaan paljon. Syy tähän on ilmeinen. Ensi silmäyksellä queer-teoreetikot ja Brecht puhuvat aivan eri asioista. Siinä missä queer-teoreetikoita kiinnostavat heteronormatiivisia rakenteita horjuttavat kulttuuriset tekstit sekä identiteetin performatiivinen muodostuminen, Brechtiä taas kiinnostivat kapitalistisia rakenteita horjuttavat voimat ja yksilön yhteiskunnallinen *gestiikka* eli yhteiskunnallisten olosuhteiden ilmentyminen eleissä. Feministiset tutkijat ovat myös huomauttaneet kovin yksioikoisesti, että Brecht kuvasi naisia stereotyyppisesti yhdistäen naisten emansipaation sosialismin rakentamiseen.²⁴ Brechtin ja queer-teorian läheisyys tulee kuitenkin ilmi silloin, kun Brechtin ajatuksia identiteetin rakentumisesta tuodaan esille. Muun muassa Joachim Fiebachin kiteytys Brechtin ajattelusta tuo varsin vahvasti mieleen Butlerin queer-teoriaa muokkaavan identiteettikäsitteen: ”Brechtin mielestä yksilön hengissä pysyminen vaikutti varmalta vain siinä tapauksessa, että tämä luopui kaikista pysyvän identiteetin ja autenttisuuden vaatimuksista ja hylkäsi harhakuvan siitä, että ihmisellä on vakaa, staattinen perusidentiteetti tai autenttinen luonne.”²⁵ Queer-teatterin piirissä Nagyn näytelmä *Weldon Rising* on varsin poikkeuksellinen ja kunnianhimoinen yritys luoda brechtiläistä homodraamaa.

Kuten tunnettua, Brecht rakensi oman eepin teatterinäkemysensä antiteesiksi draamalliselle eli aristoteliselle teatterille, joka hänen mukaansa vain passivoi katsojat viettelemällä heidät hetkelliseen tunteiden ja elämysten kokemuksiin. Kuuluisassa kirjoituksessaan ”Mahagonnyn kaupungin nousu ja tuho” (1930/38) Brecht tuli esittäneeksi sittemmin klassikoksi nousseen kaavakuvion draamallisen teatterimuodon ja eepin teatterimuodon välisistä eroista.²⁶ Brechtin eepin teatterin merkittävimmät ideat olivat muuttaa näyttelijäntyötä eläytyvästä näyttelemisestä tarkkailuvaan näyttelemiseen sekä rikkoa ihmisen toiminnan, maailman ja yhteiskunnallisten rakenteiden muuttumattomuutta ylläpitävä aristotelinen yhtenäinen juonikuvio. Aristotelisen dramaturgian horjuttaminen tapahtui brechtalaisessa teatterissa muun muassa korostamalla kohtausten irrallisuutta ja rikkomalla tapahtumien

kulku lauluin, kuoron ja dokumentaaristen tehokeinojen avulla tai siten, että näyttelijät puhuivat suoraan yleisölle. Brechtin teatteriteoreettisten ajatusten tavoin Nagyn näytelmä *näyttää* meille henkilöhahmot ja heidän maailmansa kysyen miten tätä maailmaa voidaan muuttaa.

Weldon Rising toteuttaa siis monessa mielessä Brechtin ajatuksia. Näytelmää ei ole jaettu näytöksiin tai kohtauksiin vaan kohtaukset tapahtuvat erillisinä, joskin usein osittain päällekkäisinä. Tämä korostaa sitä, ettei näytelmän toimijoita, Nattya, lesboparia, Marcelia tai tappajapoikaa, yhdistä mikään yhteinen lineaarinen juoni, vaan ainoa heitä yhdistävä tekijä on tapon todistaminen. Muutoin heidän elämänsä ovat erillään toisistaan. Tätä korostavat myös näytelmän lavastusohjeet, kuten Tillyn ja Jayen asuntoa koskeva ohjeistus: ”Huoneistoa ei tule esittää naturalistisesti. Tärkeintä on tunne, että naiset katselevat Nattya ja Marcelia erillisestä tilasta” (WR, 4).²⁷

Vielä oleellisempikin Brechtin ajatus ilmenee Nagyn näytelmässä, ja se koskee näyttelijän asemaa. Brechtin avain näyttelijäntyyöhön on *vieraannuttamiseksi* (*Verfremdungseffekt*), jonka merkitystä hän mielellään selvitti vanhan kiinalaisen näyttelemistäiteen avulla. Eeppisessä teatterissa näyttelijä tekee näkyväksi eron itsensä ja roolin välillä. Toisin sanoen hän etäännyttää itsensä roolista, kuten Brecht näyttelijästä kirjoittaa: ”*Hän ilmaisee tietävänsä, että häntä katsellaan*” ja toiseksi ”*esiintyjä katselee itseään*.”²⁸ Tämä Brechtin vieraannuttamiseksi-ajatus on avain myös Nagyn näytelmän roolihahmojen tulkitsemiselle. Näyttelijät, jotka Nagyn näytelmässä esittävät lesboparia tai Nattya tai Marcelia, eivät kuvaa esittämiensä roolihahmojen tunteja eivätkä eläydy heidän kohtaloihinsa vaan *esittävät*, millaisia nämä henkilöt ovat heidän tilanteissaan. Näytelmä *esittää* henkilöidensä kahlitsevan yhteiskunnallisen tilanteen ja samalla se *esittää*, miten tuo tilanne voidaan lopulta muuttaa. Kun Nagyn näytelmää *Weldon Rising* tarkastellaan Brechtin vieraannuttamiseksi-ajatuksen valossa, sen havaitaan rakentuvan niin, ettei siinä haluta eikä edes toivota katsojien

samastuvan roolihahmoihin. Katsojien ei siis tule eläytyä roolihahmoihin varsinkaan sillä tavoin, että he tuntisivat näitä kohtaan sympatiaa tai ymmärtäisivät hahmoja. Tässä suhteessa *Weldon Rising* on raaka näytelmä eikä se herauta pisaraakaan myötätuntoa yhdellekään henkilöhahmoistaan.

Näyttelijän ja roolihahmon erillisyyks tulee selvimmin esille Marcelin hahmossa. Marcel esitetään itse asiassa moneen kertaan vieraannutetusti. Aluksi näytelmässä korostuu Marcelia näyttelevän näyttelijän ja Marcelin roolin välinen ero. Ensi kädessä näyttelijä esittää siis Marcelin roolia, häikäisevää nuorta transvestiitiprostituoitua. Mutta myös Marcelin roolihahmossa tapahtuu etäännytystä ja Marcel etäännyy Marcelin roolista transvestiitiprostituoituna puhumalla itsestään kolmannessa persoonassa. Marcelin hahmo voidaan nähdä Erving Goffmanin stigmaa käsittelevän teoretisoinnin valossa ”sopimattomien identiteettien” piiriin kuuluvaksi henkilöksi, joka löytää *hallinnan* vaihtoehdon. Kuten teatterintutkija Marvin Carlson kirjoittaa, tätä hallintaa voidaan hyödyntää siirtämällä identiteettiesitys stigmasta itsestään *sädekehävaikutukseen* (*halo effect*).²⁹ Kulttuuriantropologi Esther Newtonilta lainatulla termillä ”sädekehävaikutus” tarkoitetaan ”kulttuurisesti standardoitujen ja sukupuolikoodattujen – maun, käyttäytymisen ja puheen, jotka normaalisti viestivät seksuaalisesta suuntautumisesta – kaanonien loukkaamista.”³⁰

Tällaista sädekehävaikutusta korostaa Marcelin alleviivatun maskuliininen transvestiittiolemus, joka kuvataan näyttämöohjeissa seuraavasti: ”Erittäin paljon mies. Ei lainkaan feminiininen tai sievistelevä” (WR, 3).³¹ Marcelia tarkkaileva Jaye, lesboparin toinen osapuoli, kysyykin Marcelilta tämän kolmannen persoonan hahmosta:

JAYE: Etkö sä olekin anakronismi?

MARCEL: Tämä on Marcel. Marcel ...häilyy.

JAYE: Miksi sä puhut itsestä kolmannessa persoonassa?

MARCEL: Marcel ON kolmas persoona. (WN, 36–37)³²

Marcelin etäännyttävä, kolmannessa persoonassa esitetty hahmo on monessa mielessä merkityksellinen. Marcelin hahmossa korostuu queer-teorian mukainen identiteetin ja seksuaalisuuden performatiivinen luonne. Judith Butler on eri teoksissaan kehittänyt ajatusta performatiivisuudesta, jonka mukaan identiteettiä ylläpidetään ja tuotetaan performatiivisesti eli toistamalla. Toiston taustalla ei ole mitään koherenttia ”minää”, joka suorittaa toiston, vaan ”minä” syntyy ja säilyy toistettaessa. Butlerin mukaan sosiaalinen sukupuoli (*gender*) ei ole lähtöisin biologisesta sukupuolesta (*sex*) eikä se ole myöskään sen ilmentymä, vaan sosiaalisen sukupuolen performatio tuottaa sosiaalisen sukupuolen, joka kuvitellaan jonkin ytimen ilmentymäksi.³³ Tässä suhteessa Nagyn näytelmässä Marcelin transvestisuus korostaa pinta-syvyys-ajattelun mielivaltaisuutta. Butlerin ajattelu purkaa myös ruumiin essentialistisen olemuksellisuuden. Ruumis ei ole olemassa sinällään, eli se ei ole subjektin olemisen biologinen tai luonnollinen perusta. Ruumis ei tuota itseä ja, mikä vielä tärkeämpää, se ei tuota myöskään itsen seksuaalista suuntautumista tai edes seksuaalisuutta.³⁴ Butlerin ajattelu näyttää konkretisoituvan Nagyn näytelmässä, jossa selvästi korostuu niin sosiaalisen sukupuolen kuin biologisenkin sukupuolen ambivalenttisuus. Marcelin transvestisuuden lisäksi esimerkiksi näytelmän lesbopari, Tilly ja Jaye, performatiiviset maskuliiniset naisiksi. Tämä sosiaalisen ja biologisen sukupuolen ambivalenttisuus tuodaan esille etäännyttämällä se ironisesti, kuten tapahtuu Tillyn ja Jayen maskuliinisuuden kohdalla:

TILLY: Voi jessus MIKSI me alettiin elää paikassa joka on täynnä homomiehiä?

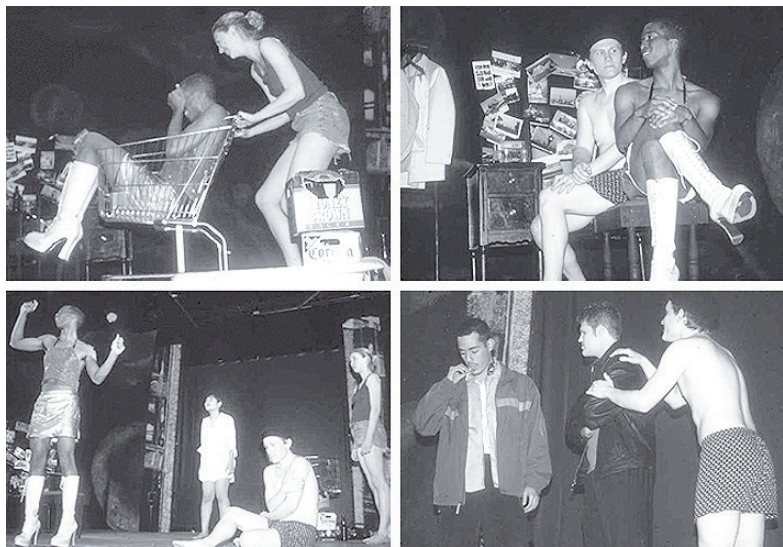
JAYE: Koska me ajatellaan *olevamme* homomiehiä. (WN, 51)³⁵

Samalla tavalla Nagyn näytelmä näyttää meille, miten Marcel rakentaa itselleen prostituoidun Marcelin roolin, joka esitetään siis kolmannessa persoonassa. Tähän rooliin kuuluu huonosti tiedetty tai epämääräisesti muisteltu menneisyys aivan kuten Philipin ta-

pauksessa *Corpus Christissä*. Marcel paljastaa kuitenkin nimensä, itsensä, katkeran itseironisesti:

MARCEL: Marcel Hughes. H-U-G-H-E-S. Kyllä. Se on minun...oikea...nimeni. Synnyin 227-27 Horace Harding Expresswaylla, Queensissa, New Yorkissa. Äitini, Sally Hughes, oli apuhoitaja. Tai sairaanhoitaja, en koskaan muista kumpi. Isäni, jonka nimeä en saa nyt mieleen, oli pikkuliikemies. Hyvin pieni. Hänellä oli pieni koppi, jota hän piti lähinurkilla ja kutsui sitä lehtikioskiksi. (WN, 47–48)³⁶

Usein kumouksellisiksi luonnehdituissa queer-näytelmissä Marcelin kaltaiset moninkertaisesti toiseutetut hahmot toimivat rohkeina muutoksen tuojina tai parantajahahmoina, kuten esimerkiksi Tony Kushnerin näytelmän *Angels in America* ex-drag



Trans-prostituoitu Marcel sekä kaunis ja vaarallinen Boy hallitsevat katua ja kohtauksia näytelmässä Weldon Rising. Tapahtumien sijoittuminen kadulle on kuin kunnianosoitus Brechtin kuuluisalle katukohtaukselle, jossa jokaisella kokijalla on tapahtumista oma tulkintansa.

queen Belize, joka itseironisella tyyllillään ja häikäisevällä, mutta alleviivatun keinotekoisella ihanuudellaan saavuttaa totuudenpuhujan aseman. Marcelilla on kaikki elkeet olla tällainen ”pretentiously fabulous” -henkilö Belizen tapaan ja siten saavuttaa näytelmän toiseutetun sankarin asema. Mutta Marcel ei toimi rohkeana pelastajana, vaan luikkii karkuun, kun Jimmy puukotetaan kuoliaaksi. Tällöin juuri kolmannen persoonan käyttö korostaa sitä, että Marcel *esittää* Marcelia, joka ei ole ”vastuussa” omasta olemuksestaan.

Normalisoituva miljö

Nagyn näytelmä kuvaa erityisen tarkasti nykyisyydestä pois päin kääntyneitä homoja ja lesboja, jotka ovat eristäytyneet omaan yksityisyyteensä. Sekä lesboparin että Nattyn ja Jimmyn menneisyys tuodaan useaan otteeseen esille korostamaan menneisyyden kadotetun yhteisöllisyyden merkitystä. Nagyn näytelmää voidaan pitää jopa yksityisyyttä korostavan homo- tai lesboparisuhteen kauhuskenaariona. Kaupungin kuumuus ja Jimmyn murha ovat halvaannuttaneet näytelmän henkilöt. Tilly ja Jaye ovat sulkeutuneet asuntoonsa viettäen aikaansa lähinnä olutta juoden. Natty myy lamppeja kaupassaan. Vieraantuneisuutta korostaa myös näytelmän lavastus, ekspressionistinen kaupunkimaisema. Yhtä näyttämön sivua hallitsee lisäksi suunnaton kartta, jonka tulee yksityiskohtaisesti kuvata kaupunginosaa. Lavastus paikantaa näytelmää 1920-luvun saksalaiseen klaustrofobiseen ekspressionismiin ja sen pakahduttava kuumuus tuo taas mieleen Tennessee Williamsin näytelmien tukahduttavan kostean ilmapiirin. Ennen kaikkea näytelmän tapahtumapaikka, New Yorkin lihanpakkausalueella sijaitseva Little West 12th Street hylättyine teollisuusrakennuksineen, on tietysti postmodernin maantieteen näyttämö. Tilan perinteinen infrastruktuuri (teollisuus) on hajonnut ja homot, lesbot, transvestiitit sekä rikolliset ovat vallanneet tilan. Tappaja Boy toteaa ensimmäisessä takautumassa seuraavasti:

BOY: [---] Mä tulen ulos haukkaamaan vähän raitista ilmaa ja kattomaan maisemia. Ja mä näen kaikkialla mun ympärillä HINTTEJÄ.

JIMMY: Ei sinua kukaan tänne käsenyt.

BOY: Mitä? Tarvinko mä luvan kävellä kadulla?

JIMMY: Et. Entä me? (WN, 16–17)³⁷

Näytelmässä alue näyttäisi olevan asutettu *queer-subjekteilla*, sellaisilla kuin koditon prostituoitu Marcel. Queer-subjekteilla Judith Halberstam tarkoittaa niitä, jotka elävät – tahallisesti, vahingossa tai pakon sanelemina – ”miten sattuu”. ”Tavallisten” ihmisten nukkuessa turvallisesti kodeissaan he valvovat hylätyissä paikoissa. He elävät pääoman kasvun logiikan ulkopuolella. Queereilla Halberstam tarkoittaa muun muassa: ”reivareita, klubbailijoita, hiv-positiivisia ilman kumia panijoita (poz barebackers), vuokrapojuja, seksityöläisiä, kodittomia, huumeiden välittäjiä ja työttömiä.”³⁸ Puhuessaan queer-subjekteista, myös kodittomista, huumeiden välittäjistä ja työttömistä, Halberstam ottaa myös mahdollisesti jopa arveluttavan askeleen queer-teoretisoinnissa erottaessaan queeriudesta aina sen oleelliseksi osaksi ymmärretyn ei-normatiivisen seksuaalisuuden. Joka tapauksessa on kuitenkin ymmärrettävää nähdä yhtäläisyyksiä ei-normatiivisten seksuaalisuuksien ja ei-normatiivisen elämäntapojen välillä, ja monesti nämä vielä asettuvat limittäin.

Nagyn näytelmä ennakoi sekä identiteettipolitiikan että queer-aktivismiin kriisiä, joka kulmineitui myöhemmin 1990-luvulla homokulttuurin polarisoitumiseen. Tämän homokulttuurin toisiansa tavoittamattomat ääripäät lienevät homoliittoja ajava suurkaupungeissa toimiva konservatiivinen ”gay lobby” ja homovihan uhreiksi joutuneet maaseudun periferian brandon teenat ja matt-hew shepardit. Paradoksaalisesti Nagyn näytelmän hiostava kuuma New York, hylättyjen tehdasrakennusten urbaaniin viidakoon hukkuva legendaarinen lihanpakkausalue ei juurikaan eroa Keski-lännen kylmyydestä. Näytelmässä *Weldon Rising* ei ehkä ole niin kiintoisaa se, miten Nattyn herääminen kuvataan, vaan se miten

sekä Natty että Jaye ja Tilly ylläpitävät yksityisyyteen kiinnittyviä näkemyksiään omista identiteeteistään. Näin Nagyn näytelmän ”homomaaailma” eroaa ratkaisevasti edellisen luvun kahden näytelmän kuvaamasta maailmasta. Nagyn näytelmän henkilöt ovat ajautuneet New Yorkissa niin perinteisten, yhä konservatiivisemmiksi käyvien homoidentiteettien kuin mahdollisten queer-resistanssien – vastustavien queer-tekojen – ulkopuolelle. Ja tulee muistaa, että New York on kaupunki, joka juuri 1990-luvulla menetti omaa queer-historiaansa kaupungin ”puhdistamisen” vuoksi.³⁹

Halberstam tuo esille teoksessaan *In a Queer Time and Place* (2005) käsitteet queer-aika ja queer-paikka. Halberstam lähtee liikkeelle jo edellisessä luvussa esille tuodusta Michel Foucault’n ajatuksesta, ettei homoseksuaalisuus uhkaa sen torjuvia ihmisiä niinkään seksuaalisuutensa vuoksi, vaan ”tapana elää”.⁴⁰ Toisin sanoen queer-ystävyyssuhteet, queer-verkostot ja näiden olemassaolo suhteessa tilaan ja ajankäyttöön merkitsevät nimenomaisesti sitä, mikä ymmärretään homoseksuaalisuuden aiheuttamaksi uhkaksi. Homoseksuaalit yksinkertaisesti kieltäytyvät elämästä ”normaali-aikaa”, johon liittyy tietty ajankäyttö, elämänkaari ja suhtautuminen ympäristöön.⁴¹ Halberstamin queerissa tavassa elää kiedotaan yhteen niin alakulttuurille ominaiset tavat, vaihtoehtoisten yhdistymisten metodit, sukupuoliä horjuttavat ja sekoittavat ruumiillistumat kuin myös kaikki ne representaatioiden muodot, jotka on omistettu näiden itsepintaisesti kummallisten ja poikkeavien olemisen tapojen sieppaamiseen.⁴² Luonnollisestikaan kaikki homot ja lesbot eivät elä queeristi ja *Weldon Rising* -näytelmän henkilöiden voidaan katsoa toimivan menetetyssä queer-ajassa, mutta myös sen kynnyksellä.

Menneisyys ja homonostalgia

Kadotetun perwoajan ja sen uudelleen saavuttamisen mahdollisuus korostuu nostamalla tapettu Jimmy näytelmän sankariksi. Ensimmäisessä takaumassa siirrytään Jimmyn ja Nattyn normalisoituun

homoparisuhde-aikaan ennen Jimmyn tappoa. Tuolloin Jimmy ei ollut onnellinen, ja niinpä hän tuo esille kaipuunsa toisenlaiseen elämään kuin mitä heillä on Nattyn kanssa:

NATTY: Meidän täytyy jäädä kotiin, mutta ei. Jimmy haluaa mennä enkä minä voi estää sitä. Me riitelemme. Minä otan kaiken epämuodikkaimman solmion toivoen että hän häpeäisi tulla nähdyksi kanssani. Mutta ei. Me lähdemme. Me lähdemme asunnosta. Me olemme kadulla. Me menemme eteenpäin.

(Jimmy tulee)

JIMMY: Se tekee sinulle vaan hyvää. Tule ulos ja kohtaa kaltaisesi.

NATTY: He eivät ole kaltaisiani. Minä omistan pienen liikkeen. Minulla on asiakkaita. En ole poliittinen. He ovat sinun kaltaisiasi.

JIMMY: Tanssiminen on kivaa, Natty. Ei poliittista.

[--]

JIMMY: Sinulla ei ole homokavereita.

NATTY: Minä en ole tarpeeksi hyvännäköinen saadakseni homokavereita. Mene sinä. Minä menen kotiin leipomaan muffinsseja. Jimmy, älä vaan pakota minua tansseihin, missä tapaam poikia, jotka eivät saa koskaan seksiä, mutta etsivät sitä aina vaan. (WN, 9–10)⁴³

Jimmyn kaipuun lisäksi oheinen dialogi kertoo myös Nattyn kääntymisestä itseään kohti, tilanteesta, jossa hän tuntee vain lamppukauppansa asiakkaat eikä lainkaan itsensä kaltaisia homoja. Tätä Nattyn itse tuottamaa kaappi-identiteettiä Jimmy kritisoi tuomalla esiin omat toiveensa.

JIMMY: Natty, kaikki tietää että sinä olet homppeli. Jopa ne sinun...asiakkaat.

NATTY: Kuka sinulle tuon kertoi?

JIMMY: Et sinä ketään pysty kusettamaan. Sitä paitsi, ei se ole sitä että me hypellään kadulla käsi kädessä ja lauletaan Judy Garlandin lauluja.

NATTY: En näe mitään syytä esitellä minun seksuaalisuuttani.

JIMMY: Joo, joo. Tuttu tarina.

NATTY: Etkö sinä tosiaan ole viidessätoista vuodessa oppinut minusta mitään? Olen hienotunteinen.

JIMMY: Sinä olet näkymätön.

[---]

JIMMY: Minä tarvitsen ihmisiä. Musiikkia. Savuisia huoneita.

NATTY: Hyvä. Poltan sinulle kartongin Camelia. Kunhan jäät kotiin kanssani.

JIMMY: Ole vaarallisempi minulle.

NATTY: Rakasta minua pelkuruuteni tähden.

JIMMY: Olen tehnyt sitä viisitoista vuotta. Nyt on muutoksen aika.

NATTY: Minä olen allerginen muutoksille. (WN, 10–12)⁴⁴

Jimmyyn repliikit kuvastavat selvästi väsymystä ja pettymystä ”normaaliaikaan”, jonka sijaan hän kaipaa queer-kulttuurista aikaa, joka tuottaisi vaihtoehtoisia ajallisuuden hahmottamisen käsitteitä, joiden avulla tulevaisuus voidaan kuvitella normaaliuden logiikan ulkopuolelle.

Näytelmässä homonostalgia paikantuu 1970-luvulle, joka näyttyy kadotetun queer-kulttuurin kulta-aikana. Homonostalgia ymmärretään usein pettymykseksi moderniin homoliikkeeseen ja homoidentiteettiin, jota kompensoidaan esimerkiksi kaipuulla vanhempaan aikaan ja toisenlaisiin kulttuureihin. Pettymystä nykyaikaan selitetään juuri modernin homokulttuurin kaupallistumisella, joka lupaa tavaramarkkinoiden tarjoavan tyydytyksen. Tämän johdosta esimerkiksi David Aldersonin mukaan (post)modernissa homokulttuurissa homous on menettänyt ”viattomuutensa”.⁴⁵ Homonostalgia sijoittuu siis aikaan, jolloin homoseksuaalisuus asettui joko kulttuurisen ymmärryksen ulkopuolelle tai radikaalisti muutti kulttuuria, kuten 1970-luvun vapautuksen aikana koettiin tapahtuvan. Tämän logiikan mukaisesti homoseksuaalisuuden siirtäminen kulttuurisen ymmärryksen piiriin tai sen normalisoiminen valtakulttuuriksi ”tuhooa” jotain oleellista homoseksuaalisuuden kokemisesta.

Toisaalta kaipuu ja kaipuun määritelmä ovat oikeita, sillä ”diskojen aikana” 1970-luvulla ajan ja paikan normaalius saattoi järkeä. Yhtäältä kaipuuta voidaan pitää myös kaipuuna selkeään oppositioasetelmaan, jolloin vihollinen oli selvä. Tämän logiikan mukaisesti itseinhoinen homoseksuaalisuus vieraannutti ja radikaali homoseksuaalisuus johti kumouksellisuuteen, mistä seurasi, että ainoastaan yhteisöön sitoutuva identiteetti saattoi toimia kumouksellisenä. Näytelmän tapahtumien aikaan, 1990-alkupuolella tilanne ei suinkaan ollut enää näin yksinkertainen. Homoseksuaalisuudesta on tullut ”kunnollista” ja hyväksyttävää ja sitä korostavat ei-hyväksyttävät homot, kaikenlaiset queer-subjektit, jotka eivät mahdu tai alistu normaalin piiriin. Näytelmän henkilöt, Natty sekä Jaye ja Tilly eivät loppujen lopuksi näytä mahtuvan kumpaankaan kategoriaan, vaan ovat vieraantuneet sekä hyväksyttävästä ja ”normaalista” homoseksuaalisuudesta että queer-subjektin kumouksellisuudesta.

Homoseksuaalisen kulttuurin aiempi kuviteltu autenttisuus, ei-kaupallisuus ja viattomuus ovat kuitenkin hyvin häilyvästi käsitettäviä seikkoja. Tämä pätee varsinkin kaipuuseen toisenlaiseen kulttuuriin, joka Nagyn näytelmässä korostuu näytelmän henkilöiden suhtautumisessa tappajapoikaan. Tappajapoika rikkoo kadun *status quon* ja se tehdään näkyväksi tämän rikollisen olemuksen erotisointina. Kuten Dennis Altman muistuttaa, länsimainen globaali (post)moderni homoidentiteetti näyttää pyrkivän kolonisoimaan muut, ”primitiivisemmät” homoseksuaalisuudet – esimerkiksi juuri romantisoimalla ne.⁴⁶ Nimenomaan näytelmän erotisoitu ja ambivalentti suhtautuminen tappajapoikaan paljastaa henkilöiden täydellisen epävarmuuden elämäänsä kohtaan. Jimmyn tappo toimii kuitenkin näytelmässä muutoksen katalysaattorina.

Tapettu Jimmy

Weldon Rising alkaa aivan kuin *The Laramie Project* tilanteesta, jossa rikos on jo tapahtunut. Toisin kuin Matt Shepard *The Laramie Projectissa*, Nagyn näytelmän tapettu homo Jimmy nähdään useaan otteeseen näyttämöllä. Näytelmän lopussa hän ilmaantuu esityksen reaaliaikaan ja johdattaa Nattyn vanhasta elämästä uuteen. Jimmyn ansiosta Natty Weldon kykenee lopulta ”ylösnousemukseensa”.

Näytelmä palaa toistuvasti Jimmyn tappokohtaukseen. Tilly ja Jaye ovat nähneet ikkunastaan kun Jimmy tapettiin, mutta he eivät tehneet muuta kuin soittivat poliisin paikalle:

JAYE: Tilly. Me voidaan mennä ulos nyt. Se on ohi nyt.

TILLY: Meidän olisi pitänyt auttaa sitä. Meidän olisi pitänyt juosta ulos kadulle.

[---]

TILLY: En kestä tätä, Jaye, en kestä. Me nähtiin kun mies tapettiin ja mä en pysty nyt liikkumaan. Mä haluan istua ikkunalla ja mädäntyä. Ja vetää lärvit. (WN, 7–8)⁴⁷

Vastaavasti Natty on paennut peloissaan juosten tapahtuman keskeltä:

NATTY: Miten te saatoitte. Miten te saatoitte...*katsoa?*

JAYE: Miten sä saatoit juosta pakoon? (WN, 45)⁴⁸

Ennen tappajapojan viimeistä ilmestymiskertaa näytelmässä silminnäkijät kertaavat tapahtuman ja kuvaavat näkemäänsä. Antaessaan todistajanlausuntojansa he kuvailevat Boyn kukin eri tavalla. Marcelista tappaja oli sulava, komea, iso latino, jolla oli kaunis iho. Jayesta tappaja taas vaikutti punertavanvaalealta pisamineen ja Tillystä pieneltä ja jäntevältä. (WR, 36).

Kuten edellisessä luvussa tuli esille, piti *The Laramie Projectin* kirjoittaja Moisés Kaufman yhtenä näytelmänsä esikuvana Brech-

tin kuuluisaa katukohtausta. Vaikka *The Laramie Projectia* voisi-kin ensi silmäykseltä pitää Brecht-vaikutteisena, sen lähtökohdat ovat kuitenkin aivan jossain muualla kuin Brechtin ajattelussa. Sen sijaan Brechtin katukohtausta on syytä palauttaa mieliin nimenomaan *Weldon Risingin* kohdalla ja erityisesti edellä käsitellyn todistajanlausuntokohtauksen vuoksi. Katukohtausta, jota Brecht käyttää eepin teatterin alkeellisena perusmallina, tarkoittaa tilannetta, jossa silminnäkijät esittävät paikalle kerääntyneille ihmisille, miten onnettomuus tapahtui. Katsojat eivät ole nähneet onnettomuutta, kuten eivät *Weldon Risingin* katsojatkaan ole nähneet, miten Jimmy tapettiin, ja siten he voivat olla kertojan kanssa tapahtuneesta eri mieltä tai nähdä sen toisin.⁴⁹ Näyttelijät esittävät todistajanlausuntojansa, ja niiden silmiin pistävä ristiriitaisuus korostaa sitä, miten irrationaalisen diskursiivisesti henkilöt rekisteröivät ympäristöään muuttaakseen sen vain omaa subjektiviteettiaan tukevaksi kertomukseksi. *Weldon Risingissa* huomattavaa on juuri se, etteivät näyttelijät pyri edes luomaan illuusiota siitä, että heidän silminnäkijäkuvauksensa tappajasta olisivat tosia. Tässä suhteessa näyttelijöiden kuvaukset Jimmin tappajasta ovat aivan yksi yhteen Brechtin ajatusten kanssa:

Ratkaisevaa on se, että *katukohtauksessamme* jää pois eräs tavanomainen teatterin päätunnusmerkeistä: *illuusion* luominen. Katukohtauksen esittäminen on luonteeltaan toistoa. Tapahtuma on sattunut, nyt se toistetaan. Jos *teatterikohtausta* tehdään tässä suhteessa *katukohtauksen* tavoin, niin teatteri ei enää peittele olevansa teatteria niin kuin ei kadunkulman esityksessäkään peitellä sitä, että kyseessä on näytös (eikä uskotella, että esitys on itse tapahtuma). Silloin teatterissa annetaan avoimesti näkyä, että esitys on harjoiteltu ja teksti opeteltu ulkoa, annetaan näkyä, että esitys vaatii suurta teknistä koneistoa ja suuria valmisteluja. Mutta missä silloin on *elämys*, tarjoaako kuvattu todellisuus sitten enää lainkaan elämyksiä?⁵⁰

Siteerasin Brechtiä pitkästi sen vuoksi, että juuri katukohtauksessa tiivistyy Nagyn näytelmän vieraannutettujen henkilöhahmojen idea. Brecht päättää yllä olevan sitaatin kysymykseen: missä on *elämys*? Hän vastaa siihen itse. Näyttelijä ei eepissä teatterissa missään tapauksessa yritä välittää katsojille elämystä, vaikka saattaisikin esittää kohtauksen elävästi. Tämä ei suinkaan vähennä näytöksen arvoa vaan päinvastoin: ”*näytöksen arvo pikemmin vähenisi* siitä, jos hän saisi tuon kauhistuksen taas syntymään.”⁵¹ *Weldon Risingissa* roolihahmot eivät herätä sympatioita eikä heidän muistelunsa tuota minkäänlaista elämystä. Epämääräinen muistelu loppuu Boyn ilmaantuessa kolmannen ja samalla viimeisen kerran. Boyn viimeinen ilmaantuminen näytelmässä ikään kuin sinetöi rikoksen eikä sitä enää toisteta. Siinä missä *Corpus Christi* ja erityisesti *The Laramie Project* pyrkivät kuvaamaan pervoja kohtaan syntyvää vihaa monesta näkökulmasta, myös tappajien kannalta, ei *Weldon Risingissa* tappajan toiminnalle anneta minkäänlaista ymmärtävää selitystä. Valot kohdistuvat Boyhin ja hän sanoo:

BOY: Mulle ei merkitse mitään *kenet* mä tapan. Voisin kertoa teille että se oli *henkilökohtainen* asia. Mä voisin kertoa miten helvetin kaunis teräs on yössä, paljaana taivaan alla. Mutta mä *en* aio puhua *niistä* asioista. Mä panen teidät pistämään mut uutisiin ja nyökkään joukolle tyhmiä ihmisiä, jotka puhuu väärinymmärtämisestä ja säälistä ja huonosta kasvatuksesta. Mä nauran niille paskaset naurut. Mitä? Kuka sanoi jotain ennakkoluulorikoksesta? Mitä vittua on ENNAKKOLUULO? Tämä on VIHAA. (WN, 49–50)⁵²

Brechtiläisin teatterisilmin tappajapoika ei voisi olla piiruakaan ”sympaattisempi” kuin hän on vihaa tihkuvassa monologissaan. Jos hän olisi, näytelmän katsojat eivät ymmärtäisi, että juuri tappajapoika on este näytelmän henkilöiden irtaantumiselle tuhoisasta todellisuudestaan. He ovat nimittäin rakastuneet tappajapoikaan, joka on ”niin kaunis ja vaarallinen, ettei kaksi ihmistä pysty muis-

tamaan häntä samalla tavalla. Hyvin nuori ja pettämättömän kohtelias jopa väkivaltaisimmillaan. Hän on kaikkien pelkojen summa.”⁵³ Rakastuminen on tässä tietysti kärjistetyksi sanottu, mutta tarkoitan sillä kiinnittymistä, takertumista ja rakastumista menneisyyden traumaan, joka estää näytelmän henkilöitä toimimasta. Tämä trauma tuodaan näytelmässä esille toki myös psykososiaalisella tasolla kunkin henkilön kohdalla, mutta jos näytelmän taso jäisi pelkästään yksittäisten ihmisten yksittäisiksi kertomuksiksi New Yorkin kuumimpana päivänä, jäisi katsojilta ymmärtämättä Nagyn näytelmän ydin. *Weldon Rising* on yhteiskunnallinen näytelmä, joka esittää *miten* homot ja lesbot *takertuvat* turhaan itsensä prosessointityöhön ymmärtämättä toistavansa yhteiskunnan heihin itseensä asemoimaa *häpeää*.

Häpeä

Teatterihistoriaan olennaisesti kuuluvat homoseksuaalisuus ja häpeä on historiallisesti liitetty läheisesti toisiinsa. Häpeä on johtanut suorastaan ”Salaisuuden veljeskuntiin”, yhteisöihin, jotka ovat olleet olemassa vain niiden merkkien välityksellä, joita yhteisöjen jäsenet vaihtavat ja jotka, hetken verran, saattavat horjuttaa yhteiskunnallisen rakenteen läpinäkyvää rauhallisuutta.⁵⁴ Vaikka yhteiskunta ei enää tuomitse homoja ja lesboja rikollisiksi tai mielenvikaisiksi, voidaan ajatella, että jonkinlainen kollektiivinen muisto tai jälki on jäänyt jäljelle synnin, rikollisuuden ja sairauden ajasta. Seurauksena on kollektiivinen häpeä, käsite, johon tulevaisuuden visioita avaavat queer-teoreetikot nykyään ankkuroituvat.⁵⁵ Perinteisesti häpeä erotetaan syyllisyydestä siten, että häpeä terävöittää sitä tunnetta, miten ihminen *on*, kun taas syyllisyys liittyy siihen mitä ihminen *tekee*.⁵⁶ Ymmärrettävästi homoseksuaalisuus saattaa ylläpitää molempia tunnetiloja.

Uudempi häpeä-orientoitunut ja traumaan radikaalilla tavalla suhtautuva queer-teoretisointi kuitenkin korostaa menneisyyden

kipupisteiden toisenlaista käyttöönottoa. Ann Cvetkovich muistuttaa traumaa ja julkista lesbokulttuuria valottavassa teoksessaan *An Archive of Feelings* (2003), että queerit lähestymistavat traumaan voivat syventää niitä luovia ratkaisuja, joilla ihmiset traumaan käsittelevät.⁵⁷ *Weldon Rising* piirtää yhtäältä kuvaa siitä, miten homoseksuaalisuuden aiheuttama häpeä vaikuttaa henkilöihmiin ja toisaalta näytelmässä vääjäämättömästi edetään tilanteeseen, jolloin häpeästä lopulta halutaan päästä eroon.

Tällaisesta tilanteesta muistuttaa hyvin keskustelu, jonka Natty ja Jaye käyvät muistellessaan omaa historiaansa ja aikaa, jolloin he kuvittelivat, ettei kukaan tiennyt heidän olevan homoseksuaaleja.

NATTY: En kertonut kenellekään muulle kuin Jimmylle, että olen homo, ennen kuin täytin 30. Kukaan ei tiennyt.

JAYE: Niinhän me kaikki ajatellaan. Kukaan ei tiedä. Kannamme sitä kuin se olisi kunniamerkki. Me ollaan sairaita kun me tehdään niin mutta silti me vaan tehdään niin. Ja sitten joku päivä me parannutaan. Karistetaan häpeä irti ja ihmetellään että miksi vitussa me koskaan annettiin sille paras meistä. Tempu on vapautua siitä, *ennen* pimahtamisen hetkeä. Ennen kuin se rouhii meidät palasiksi. (WN, 46)⁵⁸

Jayen puheessa häpeä toimii ensiksi valheellisen ylpeyden merkinä, ajatuksena siitä, ettei kukaan tiedä henkilön homoseksuaalisuudesta mitään. Valheellinen ylpeys kääntyy kuitenkin syövyttäväksi häpeäksi, josta on päästävä eroon ennen kuin se saavuttaa rajan, jonka ylittyessä se luhistaa kantajansa. Häpeästä laajasti kirjoittanut Elspeth Probyn avaa sen monimutkaista asemaa kirjoittamalla seuraavasti: ”Häpeä ei ole erityisen mukava tai poliittisesti ’hyvä’ eikä se ole millään yksinkertaisella tavalla olemuksellisesti ’paha’ tai transgressiivinen”.⁵⁹ Probyn ottaa huomioon senkin, että häpeä näytetään ymmärrettävän teoreettisella tasolla kahdella eri tavalla. Ensiksi häpeä voidaan käsittää tunnetilana (*emotion*), jolloin se pelkistetään kognitiiviseksi tapahtumaksi, johon tuntevan ruumiin kokemukset eivät sovi. Toinen lähestymistapa korostaa

häpeää tunteena (*affect*), jolloin ollaan kiinnostuneita myös siitä, mitä tapahtuu ruumiissa eli miten ruumis reagoi (esimerkiksi hermostollisesti) häpeään.⁶⁰ *Weldon Risingissa* kuvattu häpeä kuuluu selvästi Probynin esittämistä häpeän kategorioista jälkimmäiseen, jossa ruumiillisuuden huomioon ottavan lähestymistavan mukaisesti häpeä palautetaan päivittäiseen arkikokemukseen. Häpeä yksinkertaisesti muokkaa näytelmän henkilöitä, ja häpeä laajenee radikaalisti kattamaan myös henkilöiden ruumiin, joka reagoi tähän ennalta arvaamattomasti. Poliittisin termein ilmaistuna tällainen häpeä mahdollistaa yhteyksien luomisen toisten häviöiden ruumiiden kanssa tavalla, jonka ylpeys-tematiikka on menettänyt.⁶¹

Probyn korostaa, että ylpeys-tematiikkaan kuuluu aina häpeä, vaikka ylpeys pyrkii kieltämään itsestään karkottamansa toisensuhtensa, häpeän. Kun ylpeyttä tarvitaan strategisena aseena poliittisessa taistelussa, on häpeä kuitenkin se, joka syventää ja vahvistaa queer-historiaa.⁶² Tarkemmin sanottuna huomion kiinnittäminen häpeään saattaa auttaa meitä pääsemään niiden normatiivisten kategoriointien taakse, jotka näyttävät usein hallitsevan kulttuurintutkimusta. Homoseksuaaliseen vapautusliikkeeseen ja identiteettipoliittiseen tukeutuva ylpeys-retoriikka on pyrkinyt vuosien ajan ”normalisoimaan” homot ja lesbot. Radikaalit queer-tutkijat, kuten Douglas Crimp, muistuttavat, että homojen ja lesbojen vapautusliikkeen ylpeys-tematiikka saattaa olla vain hetkellistä.⁶³ Samaan aikaan kun tuhannet homot ja lesbot marssivat *pride*-viikoillaan, näennäisen liberaalit amerikkalaiset kaupungit tiukentavat ja estävät homojen ja lesbojen sekä julkisia että yksityisiä elämänehtoja sulkemalla yöklubeja ja tehostamalla homojen ja lesbojen suosimien alueiden kontrollia.⁶⁴ Hyvänä esimerkkinä siitä, miten julkinen queer-seksuaalisuus ja -elämäntapa kielletään, on New Yorkissa koko 1990-luvun jatkunut Times Squaren puhdistus. Teoksessaan *Times Square Red, Times Square Blue* (1999) Samuel R. Delany väittää, että prostituution, huumeiden ja aidsin vastaisessa kamppailussa tuhottiin samalla queer-elämäntavan yhteisöllisyys julistamalla se yksityiseksi asiaksi. Paheksuttu seksu-

aalisuus ”siivottiin” Times Squarelta näkymättömiin. Tavallisuutta ja yhteiskunnallista samanlaisuutta korostavat homot ja lesbot tuskin kuitenkaan surevat porno- ja seksibisneksen ”turmeleman” aukion ”puhdistamista” siten kuin Delany sekä myös Michael Warner tekevät kirjoissaan.⁶⁵ *Weldon Rising* kuvaa juuri tällaista New Yorkia, joka on puhdistuksen kourissa. Näytelmässä häpeä kääntyy lopulta kuitenkin uudenlaiseksi ylpeydeksi ja voimavaraksi, josta osoituksena on se, että näytelmän henkilöt kykenevät lopuksi irrottamaan itsensä oman elämänpiirinsä kahleista. He kirjaimellisesti nousevat elämänsä yläpuolelle.

Nouseminen

Näytelmän *Weldon Rising* keskeinen symboli on veitsi. Se katkaisee näytelmän henkilöiden siteet menneisyyteen. Trauman läpikäyminen tarpeeksi monta kertaa johtaa lopulta muutokseen. Kullakin kerralla Jimmy toimii ikään kuin katalysaattorina Nattyn muutokselle. Tämä tapahtuu näytelmän lopussa, kun Jimmy johdattaa Nattyn ryhdistäytymään ja ylittämään rajansa eli *nousemaan* (*rising*). Nousemisen motiivia korostaa myös New Yorkin lämpötilan jatkuva *nouseminen* (WR, 35). Symbolisesti Natty silpoo näyttämöä hallitsevan suuren lihanpakkausaluetta kuvaavan kartan samalla veitsellä, jolla Jimmy on tapettu. Marcel katoaa valojen välkkyessä leijuvan auton mukana. Natty ja Jimmy astuvat kartan sisään ja poistuvat. Heidän peräänsä häviävät myös Jaye ja Tilly juhlanan valkoisen välähdyksen saattelemina. Kaikki kohoavat, nousevat samalla tavoin kuin kaupungin lämpötila.

JAYE: Kaupunki repee. Ei mitään uutta.

NATTY: Jokin loppuu. Jokin hajoaa.

[---]

RADIO: ...ei voida enää havaita. Lämpötilaa ei voida enää mitata. 93 astetta viimeinen lukema. Viimeinen lukema. Viimeinen lukema. Ilmapuntari on seisahtunut. Jones Beach on vajonnut

Atlanttiin. Kehotamme kaikkia asukkaita... (Radio alkaa kohista.) (WN, 55–56)⁶⁶

Näytelmän loppu tuntuu kuvaavan potentiaalisia mahdollisuuksia avata uusia tapoja oman elämän kertomiseksi sekä omak-sua vaihtoehtoisia suhteita aikaan ja tilaan – mahdollisuuksia, joita Halberstam kirjassaan *In a Queer Time and Place* perää.⁶⁷ Keskeisenä symbolina uusien mahdollisuuksien avaamisessa toimii lavastuksen keskeisen elementin, suuren kartan, puhkominen. Näyttämöohjeissa karttaa kuvataan seuraavasti: ”Yksi sivusta pitää olla kokonaan peitetty yksityiskohtaisella lihanpakkausalueen kartalla. Kartta on valtava, häkellyttävä” (WN, 2).⁶⁸ Kartta edustaa staattista ennalta ohjailtua elämänmallia, jonka kaikki näytelmän henkilöt lopussa rikkovat. Ennen kaikkea näytelmän miljöötä kuvaava kartta on yksiulotteinen ja siten tilan ja ajan staattisuutta korostava. Näytelmässä henkilöt eivät ole voineet hyödyntää tilan avaruudellista ulottuvuutta, koska tämä mahdollisuus on pimitetty heiltä sekä ajan että paikan normalisomisella. Natty ei ole voinut lähteä kaupungille, ”koska ei kuulu sinne”. Hänen on täytynyt olla sidottuna aikaan, koska hänen ”kauppansa vaatii niin”. Kun Natty Jimmyn johdattalema lopulta rikkoo kartan, he voivat astua queer-aikaan ja queer-tilaan:

(NATTY iskee veitsen kartan läpi, uudelleen ja uudelleen.)

JIMMY: On aika lentää, Natty Weldon.

NATTY: Nosta minut. (JIMMY nostaa NATTYN syliinsä. He astuvat kartan läpi ja häviävät. JAYE ja TILLY ovat loistava näky tuhon keskellä. Mahtava valkoisen valon välähdys ja he katoavat. Rikkirevitty kartta alkaa täristä rajusti.)

PIMEYS

LOPPU. (WN, 60)⁶⁹

”Nothing matters” – Philip Ridley’n *Vincent River*

Lontoon East Endissä syntynyt Philip Ridley tunnetaan sekä monipuolisena kirjoittajana että kuvataiteilijana. Hän on kirjoittanut kolme aikuisten romaania, kolme kuunnelmaa sekä kahdeksan lastenkirjaa, joista tunnetuimmat ovat *Riksraks* (1991) ja *Graffiti-kid* (1997). Elokuvakäsikirjoittajana ja -ohjaajana Ridley on tullut tunnetuksi teoksillaan *Lapsuuden loppu* (1990), *Intohimon iltapäivä* (1995) sekä *Heartless* (2009). Hän on myös kirjoittanut libreton oopperaan *Tarantula in Petrol Blue* (2009). Ridley’n tunnetuimmat näytelmät ovat hänen kaksi ensimmäistä näytelmäänsä *Disney Killer* (1991) ja *Maailmankaikkeuden nopein kello* (1992), joita on esitetty myös useissa suomalaisissa teattereissa. Erityisen ansiokkaaksi Ridley’n toiminta katsotaan nuorten- ja lastennäytelmien parissa. Hän käsittelee normeista poikkeavaa nuorten seksuaalisuutta näytelmissään *Kipinähai* (1999) ja *Vincent River* (2000). *Kipinähai* kertoo nörttipojasta, Jakesta, joka on paennut itälontoolaisen tornitalon katolle omiin maailmoihinsa. Nuorisojoukko uhkaa Jakea ja pelastaakseen itsensä hän keksii parhaan mahdollisen tarinan, joka tempaisee kiusaajajengin mukaansa. Sekä *Kipinähai* että *Vincent River* kuuluvat myös kotimaiseen ohjelmistoomme.⁷⁰ *Vincent Riveriä* esitettiin vuonna 2003 Seinäjoen kaupunginteatterissa Maarit Ruikan ohjauksena. Jo ennen tätä Suomen kantaesitystä Soila Valkama oli ohjannut näytelmästä Radioteatterille puolen tunnin mittaisen kuunnelmaversion.⁷¹

Vincent Riverin tapahtumat sijoittuvat Lontooseen. Näytelmän kulku keskittyy Vincent-nimisen homomiehen murhan selvittämiseen. Murha ja sen taustat paljastuvat katsojille nuoren pojan Daveyn ja Vincentin äidin Anitan keskusteluista. Itse asiassa seuraavassa luvussa tarkemmin käsiteltävään brittiläiseen uusbrutalistiseen tai *in-yer-face*-teatteritraditioon kuuluu useita homoihin kohdistuvaa väkivaltaa kuvaavia teoksia. Tällaiset näytelmät, kuten Sarah Kanen *Cleansed* (1998), Mark Ravenhillin *Faust is Dead* (1997) tai *Alastonkuvia* (1999) eivät välttämättä kuvaa suo-

raan homoviharikoksia, mutta niiden voidaan silti katsoa käsittelevän samaa ilmiötä. *Vincent River* on kuitenkin ennen kaikkea näytelmä homoseksuaalisuuden tunnustamisesta ja homofobian todistamisesta. Samalla näytelmässä painottuu koko ajan, miten homoseksuaalisuus ja homofobia⁷² kietoutuvat yhteen, eikä niitä siksi voi tarkastella erikseen. Homoseksuaalisuuden tunnustaminen, kaapista ulostulo, tai tunnustamattomuus sävyttää näytelmän jokaista henkilösuhdetta. Vincent ei ollut koskaan tullut ulos kaapista äidilleen, Anitaalle, mutta sen sijaan Davey tunnustaa lopulta homoutensa Anitaalle. Tapahtumien taustoista ymmärrämme myös sen, että Vincent on oikeastaan tunnustanut homoutensa ensimmäistä kertaa Daveylle. Vincentin murha suorastaan laukaisee tunnustusten ja todistusten vyyhden.⁷³



Anita, 53, ja Davey, 17, kohtaavat Vincentin – Anitan pojan ja Daveyn rakastajan – kuoleman tunnustusten ja todistusten vyyhdessä.

Vincent River on siis pitkä duologi eli kaksinpuhelu nuoren Daveyn ja vanhemman Anitan välillä – muita henkilöitä ei näytelmässä olekaan. Davey ja Anita eivät ole koskaan aiemmin tavanneet, mutta heitä yhdistää salaisuus, joka liittyy Anitan tapettuun poikaan Vincent Riveriin. Ridley'n näytelmä on mielenkiintoinen siinäkin suhteessa, että se kuvaa eri-ikäisten henkilöiden kohtaamisia. Anita on 53-vuotias ja hänen poikansa Vincent oli kuollessaan noin 35-vuotias. Davey on vain 17-vuotias. Näin näytelmä

kasvaa myös eri sukupolvien kohtaamisten kuvaukseksi Itä-Lontoon lähiössä. Näytelmän aloitus muistuttaa heti East Endin kurjuudesta; Daveyllä on tappelun seurauksena musta silmä ja Anita on joutunut muuttamaan edellisestä asunnostaan uhkausten ja palopommien vuoksi. *In-yer-face*-teatterille tyypilliseen tapaan ympäristö on muuttunut uhkaavaksi eloonjäämistaistelun kentäksi. Kaiken kaikkiaan *Vincent Riverissä* aika ajoin toistuva sanonta ”nothing matters” kuvastaa näytelmän tunnelmaa erinomaisesti. Samalla ”nothing matters” muuttaa merkitystään koko näytelmän ajan. Toisaalta se tarkoittaa väkivaltaisen, homofobisen Itä-Lontoon lohduttomuutta, yhtäältä se nousee merkitsemään Daveyn ja Vincentin intiimin kohtaamisen rohkeutta: mikään eikä kukaan saa merkitä mitään heidän välillään. Tai kuten näytelmän suomentaja Sami Parkkinen on sanonnan osuvasti laittanut: ”Vitut me muista!” (VRs, 73–74).⁷⁴

Daveyn tullessa tapaamaan Anitaa Vincentin taposta on kulu-
nut kolme kuukautta. Heidän keskustelunsa kääntyy pian Anitan tapettuun poikaan ja käy selväksi, että Davey on tuntenut Vincentin. Näytelmän lopuksi paljastuu myös tapon kulku – miesjoukko on hakannut Vincentin kuoliaaksi Itä-Lontoossa Shoreditch Risen hylätyn rautatieaseman käymälässä, Bethnal Greenin metroaseman lähistöllä.⁷⁵ Tämä vessa, kuten paikallinen sanomalehti sitä kutsuu, on: ”Itäisen Lontoon tunnetuin riettauden pesä!” (VRs, 14).⁷⁶ Viittaaminen yleiseen käymälään representoi heti sen, min-
kälaisiin homoseksuiin liitettyihin seksikäytänteisiin näytelmän homoseksuaalit kirjoittautuvat. Homoseksin toteuttaminen tapahtuu salaisesti, anonyymisti ja ilman parisuhteen tai avoimeksi mielletyn homoidentiteetin normaalistavaa vaikutusta. *Vincent River* ei ole avoimesta homoseksuaalisuudesta kertova draama, vaan siinä henkilöiden ainoaksi mahdolliseksi ymmärtämä homoidentiteetti voidaan konstruoida kruisailu-kulttuurin (*cruising*) kautta.⁷⁷ Anonyymien seksuaalipartnerin etsintä, katseiden ja eleiden, käyskentelyn ja vetelehtimisen teatterillinen näytelmä, kruisailu, tapahtuu yleisesti tiedossa olevissa, mutta hiljaisuuden peittä-

missä paikoissa, kuten puistoissa, yleisissä käymälöissä tai uimahalleissa. Eräät tutkijat näkevät kruisailu-kulttuurin olevan jopa jatketta moderniin ja modernismiin liitettylle flanööritraditiolle. Esimerkiksi kirjallisuudentutkija Mark W. Turnerin mukaan kruisailu-kulttuuri suorastaan queerittaa modernismiin liitetyn flanööritradition totalisoivat narratiivit, jotka sulkevat pois urbaanista kokemuksesta ylipäättänsä naisten sekä homojen ja lesbojen kokemukset. Kruisailu-kulttuurissa vilkuilu ”sillä silmällä” on aktiivista ja vuorovaikutteista, kun taas flanööritraditiossa painotetaan käveleskelevän ja ympäristöään tarkkailevan urbaanin nuoren miehen vieraantuneisuutta.⁷⁸ Davey mieltää oman homoseksuaalisen identiteettinsä niin vahvasti kruisailun kautta, ettei hän kykene seksuaaliseen kanssakäymiseen kodin piirissä, Vincentin talossa, vaan pyytää, että he menisivät seuraavana iltana Shoreditch Risen hylätyn aseman liepeille. Pyynnön toteuttaminen osoittautuu kohalokkaaksi.

Kaappipuhetta

Tässä kirjassa analysoituista näytelmistä *Vincent River* käsittelee selkeimmin kaapin retoriikkaa eli homoseksuaalisen salaisuuden tietämisen, tunnustuksen ja yhteisymmärryksessä säilytettävän hiljaisuuden puhetta.⁷⁹ Varsinaisesti kaapin retoriikkaa kuvastaa tapetun Vincentin ja hänen äitinsä suhde. Daveyn merkitys näytelmässä on rikkoo yhtäältä tämä hiljaisuus ja toisaalta suorittaa homoseksuaalinen tunnustus Vincentin puolesta sekä samalla todistaa tämän taposta. Davey on itsekin kaapissa ylläpitäessään puhetta tyttöystävästään, jonka kanssa hän on katkaissut suhteensa vasta Anitan tapaamista edeltävänä päivänä. Suhteen katkaisemisen välitön syy oli Daveyn syöpään kuolleen äidin hautajaiset, mikä kertoo myös siitä, että Davey seurusteli ainakin osittain vain miellyttääkseen sairasta äitiään. Eve Kosofsky Sedgwick esittää teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) ajatuksen, että suuri

osa länsimaiseen kulttuuriin liittyvästä ajattelusta ja tiedon muodostumisesta on kokonaisuudessaan rakentunut yhä enemmän kriisiytyvälle homo–hetero-jaottelulle.⁸⁰ Toisin sanoen Sedgwickin mukaan ihmisten ei tarvinnut 1800-luvun lopulla ainoastaan identifioitua vääjäämättömästi miehen tai naisen sosiaalisiin sukupuoliin vaan *myös* heteroseksuaaleiksi tai homoseksuaaleiksi.⁸¹ Ongelmaksi tuli kuitenkin se, että näistä neljästä määreestä vain kolmea kyettiin rakentamaan diskursiivisesti enemmän tai vähemmän myönteisessä hengessä. Sen sijaan homoseksuaalisuuden diskurssi yksinomaan patologisoitiin lääkäreiden, psykiatrien, papiston ja oikeusoppineiden myötävaikutuksella, ja niinpä kulttuurisissa kuvauksissa jäi homoseksuaalisuudelle usein vain paikka kaapissa. Homoseksuaalisesta alakulttuurista lainatulla termillä kaappi (*closet*) tarkoitetaan taiteentutkimuksessa siis seksuaaliseen tietoon paikantuvaa salaisuuden ja vihjaamisen sekä peittämisen ja paljastamisen dialektiikkaa, joka ohjaa merkittävästi lukemistamme ja näkemistämme.⁸² Näitä vihjeitä Vincentin ja Daveyn homoseksuaalisuudesta viljellään näytelmän *Vincent River* ensireplikeistä alkaen.

1900-luvun alkupuolen taustaa vasten on helppo ymmärtää, miten merkittävältä ja vapauttavalta homoista ja lesboista saattoi tuntua, kun 1970-luvun identiteettipolitiikan hengessä homo- ja lesbonäytelmien ”valtagenreksi” tuli juuri ulostulodraama. Ulostulonäytelmissä seurataan usein päähenkilön sisäistä heräämistä toisenlaisen seksuaalisuuden tiedostamiseen ja itsensä hyväksymiseen – ja usein myös onnelliseen rakkaussuhteeseen. Voidaan kuitenkin kysyä, onko homonäytelmissä homoseksuaalisuuden tunnistaminen, kaapista ulostulemisen kuvaus, vain jatkoa Michel Foucault’n kritisoinnille *repressiohypoteesille*? Foucault’n mielestä käsitys seksuaalisuudesta puhumisen tukahduttamisesta ja siitä vaikenemisesta ennen modernia aikaa on itse asiassa täysin väärä. Foucault’n mukaan seksuaalisuudesta ei oikeastaan koskaan ole puhuttu niin paljon kuin juuri viimeisten 300 vuoden aikana.⁸³ Foucault ei myöskään näe eroa patologisten seksuaalidiskurssien ja

niihin kriittisesti suhtautuvien arvioiden välillä, koska kriittinen suhtautuminen kuuluu loppujen lopuksi samaan historialliseen tiedonmuodostukselliseen verkostoon eli *episteemiin*, jonka se pyrkii tuomitsemaan.⁸⁴

Tunnustusproblematiikan tradition mukaisesti tietyt ammatilliset kuuntelijat, papit ja sittemmin psykoanalyttikot, saavuttivat hierarkkisen aseman suhteessa tunnustajaan omaksumalla kyvyn tietää toisen sielun tai mielen tilasta.⁸⁵ Erityisen kiehtovaa oli tieto tunnustajan seksuaalisuudesta. Tämän logiikan mukaisesti tunnustaminen on ainoastaan väkivaltainen ja valtaa tukeva prosessi. Tunnustaminen voidaan kuitenkin nähdä toisin eli tietynlaisena verbaalisena konstruointina ja konstituointina, joka tarjotaan totuudeksi minästä.⁸⁶ Tämä on se homoseksuaalisuuden tunnustuksellisuuden olennainen piirre, jota näytelmässä *Vincent River* tähdennetään. Ilman eksplikoitua homoseksuaalista identiteettiä näytelmän Vincent on ollut vain puolittainen henkilö vailla yhteisöllistä asemaa. Näin Vincentin hahmosta konstruoiuu näytelmässä epävarman homoseksuaalin identiteetti, joka on altis joutumaan väkivallan uhriksi.

Liittoutumisia

Kaapin epistemologian mukaisesti Anita tietää poikansa olevan homoseksuaali, muttei myönnä sitä itselleen. Kun hänen naapurinsa pahoittelevat lehdissä ollutta uutista Vincentin murhasta ja tuovat samalla julki ymmärryksenä siitä, että tämä oli ollut homo, Anita kieltää asian kuin suojellakseen poikaansa viimeiseen asti, kuten kulmakaupassa tapahtuu.

ANITA: [--] ”Mikä harmi”, Sharma sanoo. ”Vincent oli paljon muutakin.” ”Ensinnäkään Vincent ei ollu sitä jos sä sen haluat tietää”, mä sanon sille. ”Nimittäin jos se olis ollu niin mitenköhän mä en sitten muka tienny? Mä olen sen äiti, Herran Jumala.” (VRs, 17)⁸⁷

Mutta Anita ei tiedä tai paremminkin ei ole halunnut tietää poikansa homoseksuaalisuudesta. Tämä merkitsee kaapin diskursusin eli hiljaisuuden ja tunnustamattomuuden *status quon* jatkumisesta. Anitan ja Vincentin tilanne kuvastaa hyvin Sedgwickin kuvaamaa kaapin epistemologian diskurssia:

”Kaappius” itsessään on performanssi, jonka on pannut alulle hiljaisuuden puheakti – ei tavanomainen hiljaisuus, vaan hiljaisuus, joka aiheutuu erityisesti sen epäsäännöllisyydestä suhteessa sitä ympäröivään diskurssiin, joka erottaen konstituoii sitä.⁸⁸

Murhan jälkeen Anita löytää Vincentin sängyn alta laatikollisen homopornolehtiä ja ainoa asia, joka häntä huolestuttaa on se, löytävätkö naapurit ne roskapöntöstä, mistä syystä hän vie ne bussilinjan päätepysäkin roskiksille asti. Anitan suhtautuminen poikaansa sekä Vincentin ja Daveyn tarinat kertovat ulostulon monimutkaisesta asemasta yhteiskunnassa. Itse asiassa ulostulo ei suinkaan ole välttämättä kannustettu tai toivottu asia. Kulttuurissamme kehoitetaan ulostuloon ja toisaalta pidetään samanaikaisesti yllä painetta pysytellä kaapissa. Tämä kulminoituu juuri perhepiirissä ja usein homoseksuaalisesti tuntevan ihmisen lähellä olevat henkilöt toivovat *status quon* jatkuvan.⁸⁹ Juuri tämä toteutuu sekä Vincentin että Daveyn perheissä. Toisin sanoen, sosiaaliset sanktiot ja normit estävät ulostuloja heteronormatiivisessa yhteiskunnassa. Kaapin syvin olemus näyttäisikin olevan heteroseksuaalisen väestön suojaaminen ja heteroseksuaalisuuden illuusion vahvistaminen, kuten David Halperin osuvasti kirjoittaa:

Oman homoseksuaalisuutensa ”paneminen kaappiin” on myös mukautumista sosiaaliseen käskyyn, jonka ei-homoiksi identifioituvat ihmiset ovat määränneet homoille, käskyyn joka suojaa edelliset ei niinkään tiedolta jonkun homoseksuaalisuudesta, vaan pikemminkin vaatimukselta ottaa huomioon tieto jonkun homoseksuaalisuudesta.⁹⁰

Vaikka Anita haluaa ylläpitää hiljaisuutta, näytelmässä korostuu kuitenkin hänen omasta elämäkokemuksestaan kumpuava sensitiivisyys alistettuja ja kaltoin kohdeltuja ihmisiä kohtaan. Näytelmään on sijoitettu useita vihjeitä vihan, vainon ja kärsimyksen historiallisesta ketjusta, jonka uhriksi myös Vincent on lopulta joutunut. Muistellessaan nuoruuttaan 1960-luvulla Anita mainitsee työnantajansa Mr. Gelderin. Hän oli ”puolalainen”, joka oli kokenut ”kaikenlaista” sodan aikana. Anita kertoo, että Mr. Gelderin käteen oli tatuoitu nimi, mutta Davey korjaa sen numeroksi ymmärtäen hyvin, että Mr. Gelder oli ollut keskitysleirivanki (VR, 28–29). Anitan teinirakkaus ja samalla Vincentin isä taas oli musta nuori mies (VR, 29) ja tämän suhteen takia Anita on aikoinaan joutunut yksinhuoltajaksi ja paarialuokkaan vuonna 1964. Anitan ja Vincentin suhteen herkkyyttä kuvaa se, miten Anita kertoo Vincentiä lapsena järkyttäneestä sanomalehtikuvasta; kyseessä on kuuluisa Vietnamin sodan aikainen valokuva juoksevasta, napalmin polttamasta, alastomasta pikkutyöstä (VR, 42–43).

Sanalla sanoen *Vincent River* korostaa monin tavoin syrjittyjen ja vähemmistöjen yllättäviä alliansseja. Näin se liittyy myös brittiläisen työväenluokkaa ja homoseksuaalisuutta kuvaavien näytelmien traditioon. Anitan tarina on kuin jatkoa brittiläisen teatterin varhaiselle homokuvaukselle eli Shelagh Delaney'n näytelmälle *Hunajan maku* (1958). Tämä 1950-luvun kohuttu teos kertoo dysfunktionaalisesta äiti-tytär-suhteesta. Delaney'n näytelmässä yksinhuoltajaäidin Helenin tytär Jo tulee raskaaksi mustalle merimiespojalle. Jo kykenee luomaan ainoan turvallisen ihmis-suhteensa taloon muuttavan vuokralaisen, nuoren homon Geofin kanssa.⁹¹ Geofista tulee Jo'ta tukeva äitihahmo, joka korvaa lähinnä osa-aikaprostituoiduksi kuvatun oikean äidin, Helenin. Geof saa näytelmän lopussa lähteä, kun epäonnistunutta äiti-tytär-suhdetta vahvistetaan ja se vie lopulta kyseenalaisen voiton Jo'n ja Geofin suhteesta. Ei ole kaukaa haettua tulkita Ridley kirjoittavan ikään kuin jatkoa Delaynen näytelmälle ja kertovan, mitä

tapahtuusi tulevaisuudessa Jo'n (Anita) lapselle (Vincent), jolla on afrikkalaistaustainen isä.

Ridley ja Delaney'n näytelmät kuvaavat itse asiassa työväenluokkaisia perheitä, joita homoseksuaalisuus koskettaa. Tässä suhteessa brittiläinen homoseksuaalisuutta käsittelevä näytelmäkirjallisuus poikkeaa amerikkalaisesta homodraamasta. Toisin kuin Yhdysvalloissa, jossa homoseksuaalisesta pääomasta "taistelevat" myös oikeistopiirit, Englannissa (ja koko Länsi-Euroopassa) lesbo- ja homopolitiikkaa on liki mahdotonta kuvitella laajan vasemmistolaisen aktivismin ulkopuolelle.⁹² Tämä heijastuu myös brittiläiseen näytelmäkirjallisuuteen. Sen sijaan oikeiston ja homoseksuaalisuuden liittouma (epäpyhä allianssi) on brittiläisessä näytelmäkirjallisuudessa näkymättömissä. Kirjallisuudessa sitä ovat ylipäättään käsitelleet hyvin harvat kirjoittajat ja harvinaisen poikkeuksen muodostavat Alan Hollinghurstin romaanit *The Swimming-Pool Library* (1988) ja *The Line of Beauty* (2004).⁹³ Oikeistolainen homoseksuaalinen tendenssi suosii ajatusta, jossa homoidentiteetin toivotaan rakentuvan erossa näkyvistä ja poliittisista alakulttuureista ja vähemmistöjen liittoutumista. Alan Sinfieldin ajatusta oikeistoliberalismiin kuuluvasta meritokraattisesta koulutusjärjestelmästä voi soveltaa myös "oikeaoppisen" homon ideologiaan: "Täytyy hylätä alakulttuuri tullakseen Ihmiseksi."⁹⁴ Tämä hylkäämisen retoriikka ei ole tuulesta temmattu, vaan sitä propagoidaan angloamerikkalaisissa "homobestsellereissä", kuten medianäkyvyyttä saaneen saaneessa toimittaja Michelangelo Signorilen kirjassa *Life Outside* (1997), jossa annetaan muun muassa ohjeita siitä, miten homoseksuaalisesta alakulttuurista, jota kirjassa kutsutaan "kultiksi", vieroitutaan hieman AA-kerhon tapaan: "Kuusi askelta kultista irtautumiseksi".⁹⁵

Näytelmässä *Vincent River* Anitan korkealle virinnyt solidaarisuuden tunne nousee keskiluokkaisten oikeistopiirin sijaan työväenluokasta. Tiedostavuus on johtanut Anitan toimimaan myös poikaansa suorasukaisella käytöksellä puolustavana emona. Anitan kertoessa poikansa kouluajoista paljastuu, että Vincentiä on

pilkattu tämän tyttömäisen olemuksen ja oletetun homouden takia. Vincentillä oli koulun joulukuvaelmassa siivet, sillä hän esitti enkeliä (VR, 40). Kun eräs äiti on kysynyt ilkeästi, mihin Vincent homomaisella (*fairy*)⁹⁶ esiintymisellään tähtää, on Anita vastannut suoraan takaisin:

ANITA: Se tulee ja sanoo että ”aikooksun poikas pyrkii Liberace-Showhun vai mihin?” Mä sanon sille että ”No jaa, ainakaan se ei esitä aasin perää niin ku eräät!” – No niin! (VRs, 42)⁹⁷

Enkeli-motiivi toimii näytelmässä laajemminkin homoseksuaalisuuden synonyyminä, mutta myös homoseksuaalisuuden ylevöitettynä vertauskuvana. Näin *Vincent River* liittyy homoseksuaalisuuden ja enkeliyden yhdistävään kulttuuriseen jatkumoon, josta esimerkkinä voi mainita muun muassa venäläisen Mihail Kuzminin romaani *Siivet* (1906). Kuzminin romaanissa enkeli-figuuri toimii symbolina päähenkilön homoseksuaalisuutensa hyväksymisessä. Enkelit toimivat usein myös suojelijoina, kuten Isaac Julienin elokuvassa *Looking for Langston* (1989), joka kertoo afrikkalaisamerikkalaisesta homoseksuaalisesta runoilijasta Langston Hughesista. Tony Kushnerin näytelmässä *Angels in America* enkelilähettiläs sen sijaan pyytää pysähdystä maailman sekavaan muutokseen, jonka aids on aiheuttanut. Näytelmässä *Vincent River* myös Davey on saanut siivet. Ollessaan kaksitoistavuotias hän näkee bussissa erään tytön katsovan nuortenlehdestä kuvaa, jossa poptähti poseeraa yläruumis paljaana (VR, 62–63). Tuo kuva saa hänet emotionaalisesti ja eroottisesti syttymään ja niinpä hän illalla masturboi katsellen samaista kuvaa. Daveyn saaman orgasmin voima on niin suuri, että hän kuvittelee itselleen siivet:

DAVEY⁹⁸: Mulla on siivet. Mielettömän kokoset vittu keksinnöt sojottaa mun selästä. Ne on vähän märät ja röpeliäiset joten mä jännitän paria lihasta ja – shhuuuh! Ne aukee! Ja ne on aivan ihanat. Valkoset sulat. Mä jännitän taas ja – Flap! Ja taas! Flap! Ja – vittu soikoon, mähän kohoan! Mä lennän. Suoraan ylöspäin ja

kohti kattoa. Lyön pääni hehkulamppuun. En oo ikinä ollu näin onnellinen. Näin vapaa – joku koputtaa ovelle. Äiti! ”Älä tuu äiti sisään! Äiti --!” Mutta ovihan aukee. Se tulee sisään. Se kattoo ylös. Se näkee mut. (VRs, 72)⁹⁹

Teinihomo Davey

Homoseksuaalisuutta käsittelevien näytelmien joukossa *Vincent River* on hyvin harvinaislaatuinen, sillä se käsittelee aktiivisesti seksuaalista teinihomopoikaa. Davey kätkee kuitenkin homoseksuaalisuutensa ja pitää perheensä vuoksi heteroseksuaalista kulisssia yllä seurustelemalla Rachelin kanssa. Daveyn molemmat vanhemmat ovat korostaneet hegemoniseen maskuliinisuuteen kasvamisen tärkeyttä, jota on osaltaan kyseenalaisesti korostanut Daveyn isän väkivaltaisuus. Daveyn identiteetti performoituu siis kahtalaisena, mikä tulee esille juuri nimeämisen kautta. Daveyn tilanne osoittaa ajallista välimatkaa tietämisen ja nimeämisen välillä eli homoseksuaalisen diskursiivisuuden läsnäolon ja identiteetin muodostuksen välillä. Teoksessaan *Excitable Speech* (1997) Judith Butler painottaa, miten juuri kielellä on ratkaiseva osa käsityksessämme subjektin muodostumisen prosessista. Kuten Butler demonstroi, kieli ylläpitää ruumiillista olemista siten, että ruumiin sosiaalinen olemassaolo tulee mahdolliseksi.¹⁰⁰ Homomiehille kieli, puheaktit voivat olla erityisen vaarallisia, sillä juuri nimeämisen, toisen homoksi kutsumisen, vaikutukset ovat ennalta arvaamattomia. Yhtäältä nimeäminen voi johtaa homoseksuaalisuuden kieltämiseen, joka toisaalta saattaa johtaa juuri niihin muotoihin, joilla homoidentiteetti myöhemmin, usein hyvin itsetuhoisesti, konstruoidaan. Teoreettisesti tulkiten nimeämisen toistettavuus johtaa siihen mihin henkilö on nimetty, toisin sanoen hän alkaa käyttäytyä oletusten mukaisesti. Tämä on juuri sitä, mitä J. L. Austin kutsuu perlokutiivisiksi puheakteiksi.¹⁰¹ Jos nimeäminen tapahtuu aggressiivisesti, se ylläpitää homofobisuutta ja tällöin myös homoidentiteetti omaksutaan väkivaltaisesti tai itsetuhoisesti kuten on

näyttänyt tapahtuvan Vincentin ja Daveyn kohdalla. Tästä itse-
tuhoisuudesta Davey onnistuu kuitenkin irtautumaan ajallisen
etäisyyden avulla.

Tämä ajallinen etäisyys, joka erottaa puheaktin sen tulevai-
suuden vaikutuksista, on oleellinen, ja se voidaan käsittää useis-
sa tapauksissa mahdollisuuksia sisältäväksi aikaväliksi. Se jättää
henkilölle tilaa miettiä uudelleen sellaisten sanojen ja identiteet-
tien kuten ”homo” tai ”queer” merkityksiä.¹⁰² Toisin sanoen jos
homo ei kyseenalaista ja vastusta loukkaavia identiteettimäärit-
telyjä, hän saattaa sisäistää termit heteroseksuaalisessa konteks-
tissa. Tämä saattaa johtaa itsesääliin ja enemmän tai vähemmän
heteronormatiivisesti ymmärretyn käyttäytymisen sisäistämiseen.
Ajallinen etäisyys ei ainoastaan johda annetun homoidentiteetin
omaksumiseen, vaan se mahdollistaa myös koko homoidentiteetin
toisenlaisen ymmärtämisen ja toteutumisen. Ulkoa käsin tulevan
nimeämisen vastakohtana itse tehtävä tunnustus voidaan kuiten-
kin nähdä myös toisin, jos tunnustamisessa kiinnitetään huomio
tunnustuksen verbaaliseen muotoon. Kuten Butler toteaa, jos sa-
nominen on tekemistä ja erityisesti itsensä tekemistä, silloin tun-
nustaminen on tekemistä yhdessä – tunnustajan ja tunnustuksen
kuulijan välillä – eikä tuon tunnustusprosessin lopputulosta voida
ennalta arvata.¹⁰³ Tämä monimutkainen ajallisuuden ja etäisyy-
den merkitys Daveyn identiteetin muodostuksessa kulminoituu
hänen kahteen nimeensä. Kotona Daveytä kutsutaan Davidiksi, ja
nimi merkitsee hänen heteroseksuaalista identiteettiään (VR, 60,
65) eli David on homofobialta suojattu nimi, joka torjuu homosek-
suaalista nimitystä. Sen sijaan homoseksuaalisessa maailmassaan
hän on Davey. Homoseksuaalista identiteettiä korostavan nimen
myönteisestä haltuunotosta kertoo se, ettei hän halua Anitan kut-
suvan häntä Davidiksi.

Monista homoseksuaalisuutta käsittelevistä näytelmistä poike-
ten *Vincent Riverissä* Davey on aktiivinen teinihomo, joka muun-
taa perinteistä vanhemman aktiivisen miehen ja nuoremman pas-
siivisen pojan asetelmaa. Homofobian kyllästävässä kulttuurissa

Davey aloittaa ”uransa” vanhempien miesten kanssa 14-vuotiaana. Seksisuhteet alkavat yleisistä vessoista, ja niiden malli on pederastisen käytännön mukainen, jolloin homoseksuaalinen rakkaus hahmottuu nimenomaan kypsän miehen ja nuoremman miehen väliseksi suhteeksi.¹⁰⁴

DAVEY: [---] Veden lirinä voimistuu. Se avaa vyötänsä. Vetää vetoketjun. Mun sydän – tosiaan lyö. Vuoristorata. Se panee mun käden sen housuihin. Kuumaa. Miten paljon karvaa. Ja ...mä tiedän mitä mä teen...(VRs, 67)¹⁰⁵

15-vuotiaana Davey laajentaa seksisuhteittensa reviiriä ja nousee erään aikuisen miehen autoon:

DAVEY: Mä olen viidentoista. [---] me ajetaan ja ajetaan. Mile End Road. Ylikulkusilta. Jonnekkain vaan. Sitä hikoiluttaa. Se on hermona. Mä panen käteni sen polvelle. Me käännytään pois moottoritiltä. Pienempi tie. Sivutie. Sitte hyvä ku kinttupolku. Auto siihen parkkiin. Mä lähestyn sitä. Avaan sen farkut. (VRs, 68)¹⁰⁶

Seksuaalisuuteensa rutinoitunut Davey on ymmärrettävästi Vincentin ja Daveyn kohtaamisessa aktiivisempi osapuoli. Näin ollen näytelmässä *Vincent River* käännetään vielä ympäri pederastisen halun malli, jonka mukaan kyseessä on juuri vanhemman miehen halu nuorempaa miestä kohtaan. Daveyn tapauksessa kyse on sen sijaan nuoremman pojan halusta aikuista miestä kohtaan. Tämä halu on kuitenkin kulttuurisesti niin vaarallinen, että se tulee tukahduttaa alkuunsa. Niinpä nuoren Daveyn ja vanhemman Vincentin suhde tuhoutuu Vincentin tappoon ennen kuin se ehtii kunnolla edes alkaa.

Davey on tavannut Vincentin sairaalan lastenkirjastossa, jonne Vincent on päässyt kirjaston päälliköksi muutettuaan takaisin äitinsä luokse keskeytetttyään opintonsa taidecollegessa Newcastlessa. Vincent on tapaamisessa epävarma ja Davey viettelee hänet.

Eroottinen lataus kulminoituu kun Vincent lukee kotonaan Daveyille amerikkalaisen Walt Whitmanin runoa ”I Sing the Body Electric”, jonka aikana Davey kiihottuu. Homorunouden suuren gurun säkeet eivät kuitenkaan riitä ja Daveyn virittyneisyys katoaa. Seksuaalinen kanssakäyminen ei onnistu Vincentin kotona vaan siihen tarvitaan todellista whitmanilaista jännitettä ja elekttronista värinää:

DAVEY: ”Ei seiso. Eikä se o...se ei johdu susta, Vincent. Oikeesti. Se on tää paikka. Mä tiesin ettei ois pitänyt tulla tänne.”
(VRs, 80)¹⁰⁷

Daveyn aktiivisuus ja toimiminen homoeroottisen halun katalysaattorina muistuttaa eräästä toisesta brittiläisen draaman nuoresta homohahmosta eli jo mainitun Harold Pinterin pienoisenäytelmän *Uudet linjat* (1961) Billistä. Pinterin näytelmässä 40-vuotias Harry ylläpitää vaatesuunnittelijan uralle päässyttä parikymppistä Billiä. Bill sekoittaa kaksi vuotta naimisissa olleen avioparin, Stellan ja Jamesin, elämän. James epäilee, että Billillä ja Stellalla on ollut yhden yön suhde näiden työmatkalla Leedsissä. James tuo epäilyksensä ilmi niin vaimolleen, Harrylle kuin Billille. Mahdollista aviorikosta – joka Pinterin näytelmien tyyliin jää lopulta selvittämättä – oleellisempi seikka on pienoisenäytelmässä kuvattu Jamesin vahvistuva homoeroottinen halu Billiä kohtaan. James suorastaa kiittää ivalliseen sävyyn vaimoaan tästä ”heräämisestään”.

JAMES: [---] Ei todellakaan, luulen että minun pitäisi ennen kaikkea kiittää sinua. Kahden vuoden avioliiton jälkeen näyttää siltä ikään kuin, vaikkakin vahingossa, olet avannut minulle kokonaan uuden maailman (C, 132).¹⁰⁸

Pinterin näytelmän kylmästä ironiasta poiketen Davey ei ole seksuaalisuuttaan laskelmoivasti hyväksikäyttävä henkilö. Paremminkin hän on monisyisten homofobisten diskurssien varjossa

seksuaalisuuttaan toteuttava teinipoika, joka vieraiden miesten kyytiin lähtiessään yhtäältä etsii isän hyväksyntää ja toisaalta rankaisee itseään homoseksuaalisuudestaan antautumalla lähinnä seksuaalisesti hyväksikäytettävän asemaan.



"Davey: Taidetta se rakasti! Se olis halunnu olla taiteilija. Se olis voinu mennä taidekouluun. Se olis voinut tavata itsensä kaltaisia luovia ihmisiä. Ne olis sanonu että 'hei näähän on loistavia!' Ja Vincent siihen: 'Ihan tosi kukaan ei oo koskaan sanonu noin.' Se olis saanu itseluottamusta. Se olis maalannu isompia ja parempia tauluja. Joku galleristi olis nähny niitä. 'Mikä taiteilija! Kukaan ei koskaan o maalannu krokotiiliä niin kuin sinä!'" (VRs, 54)

Rikos

Vincent River huipentuu Vincentin tappoon johtaneiden olosuhteiden selvityssä Anitalle, kun trauma eletään uudelleen. Katalyyttorina trauman uudelleen elämiseen, sen performoimiseen toimii Daveyn Anitalle tarjoama marisätkä, jonka he yhdessä polttavat. Huumaantuminen auttaa heitä astumaan vaadittavan askeleen, jotta Vincentin ja Daveyn kohtalokkaan illan tapahtu-

mat voivat tulla ilmi. Trauman performoimiseen tarvitaan myös Vincentin hahmo, joka herätetään henkiin siten, että Anita ottaa tämän roolin. Tämän tapahtuessa Anita häipyä Daveyn mielestä. Juuri Anita on ollut este Vincentin vapautumiselle samoin kuin Daveyn vanhemmat ovat muodostaneet esteen Daveyn omalle elämälle. Tappoiltana Vince ja Davey tapaavat White Churchin edustalla Bethnal Greenin metroasemalla. Kirkon päällä loistava Kristus-patsas (tai Vincentin äiti tai Daveyn vanhemmat) ei enää katso heitä.

DAVEY: "[---] sano sille ämmälle että painuu vittuun! Sä olet iso poika jo...mitäs sä tosta olet mieltä? Kaveriparka tuolla noin ristillä. Kato ny? Realismia vai mitä toi on? Eikä kukaan räpäytä silmänsäkään. Ja kyse on jumalauta siitä että sitähän kidutetaan hengiltä. Se telotetaan. Entä jos se oliski sähkötuolissa? Se pantas merkille ihan eri malliin hä? [---] Mikä nyt...? Vittu vieläks sä murehdit sitä äitiäs?...Näköjään. Unohda nyt jo se! Sillä ei o mitään sanomista meidän välisissä asioissa. Kato tänne nyt! Sillä ei oo mitään sanaa tähän."

Tauko.

"Mä haluun että sä panet mua Vince."

[---]

"Paikka oli väärä. Mä tiedän...toisen paikan. Hyvän paikan."

(VRs, 81–82)¹⁰⁹

Daveyn ja Vincentin aktin jälkeen Davey poistuu edeltä aseman vessasta. Ulkona on alkanut sataa lunta ja läheisestä kirkosta kuuluu etäisesti lasten laulua. Idylli särkyy saman tien kun Davey kuulee joukon miehiä menevän käymälään. He huomaavat Vincentin.

DAVEY: "[---] Vincent on siinä! Se juoksee ulos vessasta. Sen jalat rutisee hajonneen lasin päällä. [---] Tekee mieli huutaa että pysy siellä vaan Vince! Pysy -! Se on myöhästä. Se heittäjä on nähnyt sen. [---] Ne kerääntyvät Vincentin ympärille. Se jolla on se huppari se puhuu sille jotain. Se pullonheittäjä osottaa vessaa. Mä

kuulen ku Vincent sanoo ”Ei! Enhän! Enhän!” [---] Mun pitäis mennä sinne ja auttaa sitä. Mutta mun jalat ei toimi. Mun pitäis huutaa. [---] Ne ei nää mua. Ja...nehän on vaan tavallisia kavereita. Yhellä on samanlainen takkiki kun mulla. [---] Se joka heitti pullon tönäsee sitä täysiiä. Se putoo polvilleen. Ne nauraa. [---] Naulat on iskeytyny siihen kerta kerran perään. Sen haarat on veren peitossa. Tummia läiskiiä vatsan päällä. Ruhjeita. Syviä haavoja rintakehässä. Ammottava haava kaulan halki. [---] Se ei liiku. Se ei hengitä. Ei mitään. Kuollu. Vincent on kuollu. Murhattu. Vincent on murhattu. (VRs, 84–86)¹¹⁰

Trauman läpikäyminen päättyy Daveyn lakoniseen lauseeseen omasta – nyt itse hylätystä – identiteetistään Rachelin poikaystävänä: ”Oi jees, mä olen täydellinen sulhanen, mä. Täydellinen poikaystävä. Vanhempieni täydellinen poika.”¹¹¹

Tunnustuksesta todistukseen

Verrattuna moniin muihin ulostulonäytelmiin *Vincent River* antaa hyvin erilaisen kuvan homoseksuaalisuuden tunnustamisesta. Homoseksuaalisuuden tunnustaminen ei vie näytelmää päähenkilön onnelliseen vapautumiseen. Itse asiassa näytelmä on pikemmin kuvaus tunnustamatta jättämisestä. Se mikä identiteettipoliitiikan valossa näyttää oikealta ja ”todelliselta” eli avoimuuteen ja tunnustuksellisuuteen perustuvalta homoidentiteetiltä, voikin olla vain realistisen representaation harhaa. Realismiin perustuva draamallinen kerronta korostaa juuri ulostulotarinoitensa kautta totuudellisuutta; tunnustushan liitetään juuri totuuden paljastamiseen.¹¹² Identiteettipoliitiikan valossa jää huomioimatta se, että realismiin pohjautuva tunnustuksellisuus on kuitenkin vain yksi diskurssi monien joukossa. ”Totuuden” saastuttaminen esteettisen keinotekoisuudella, jota juuri camp tai queer tyyleinä tekevät,¹¹³ on suuri uhka, kuten Jonathan Dollimore kirjoittaa:

Esteettisissä pohdiskeluissa on yleistä huomio, jonka mukaan se, mikä näyttää mimeettiseltä realismilta onkin tosiasiallisesti konvention, lajin, muodon tai jonkin muun keinotekoisen tuotetta. Joillekin tämä on pettymyksen hetki, jossa todellisuus, totuus ja autenttisuus antautuvat tai saastuvat keinotekoisuuden ja luonnottomuuden tähden.¹¹⁴

Vincent River tarjoaa kuitenkin erittäin kiinnostavan tulevaisuuden kuvan. Anitan ja Vincentin menneisyys, homofobinen ympäristö ja Vincentin tappo ovat traumatisoineet näytelmän henkilöt, Anitan ja Daveyn. Yllätyksellisesti Ridley rakentaa *Vincent Riverin* lopussa epälineaarisen, ei suoraan sukuperintöön perustuvan perheyhteyden Anitan ja Daveyn välille. Tämä korostuu näytelmässä siten, että henkilöiden roolit vaihtuvat ja sekoittuvat useaan otteeseen. Anitasta tulee sekä Daveyn äiti että myös Vincent, kun Anita eläytyy Vincentin viimeisiin hetkiin toimimalla tämän sijaisnäyttelijänä Daveyn kertoessa murhaan johtaneista tapahtumista. Anitan ja Daveyn lähentyminen ja uudenlaisen äiti–poika-suhteen muodostuminen näyttäisi painottavan queer-teoriassa esille tuotuja



Yllätyksellisesti Ridley rakentaa Vincent Riverin lopussa epälineaarisen, ei suoraan sukuperintöön perustuvan perheyhteyden Anitan ja Daveyn välille.

näkemyksiä uudenaikaisista sukulaisuus- ja perhesuhteista, jotka eivät perustu biologisiin sukulaisuhteisiin.¹¹⁵

Sekä Phyllis Nagyn *Weldon Rising* että Philip Ridley'n *Vincent River* kääntyvät loppujen lopuksi todistusnäytelmiksi. Ne eivät ole pelkästään yksilöllisiä homoseksuaalisia tunnustusnäytelmiä – ulostulonäytelmiä – vaan historiallista homokulttuuria ja siihen kohdistuneita vainoja kuvaavia todistusnäytelmiä.¹¹⁶ *Weldon Rising* ja *Vincent River* kuvaavat erittäin taitavasti, miten homoseksuaalisuuden käsittäminen yksityiseksi saattaa johtaa umpikujaan ja tarjoaa siten otollisen pelikentän homofobisille voimille. Tämän todistajaksi joutuvat niin *Weldon Risingin* henkilöt kuin Davey ja Anita *Vincent Riverissä*.

Viitteet

¹ Duggan 2003, xix.

² McRuer 1997, viii.

³ Klein 2001, 110–111. On kuitenkin hyvä huomata esimerkiksi Lisa Dugganin kritiikki Kleinin yksinkertaistavasta käsityksestä vastarintarintaliikkeistä ja alakulttuureista (Duggan 2003, 74–75).

⁴ Rebellato 2001, xii–xiii.

⁵ Rebellato 2001, xii.

⁶ *Lainahöyhenissä* on esitetty esimerkiksi Heinolan kesäteatterissa (2007) ja Rauman kaupunginteatterissa (2008).

⁷ Sinfield 1999, 340.

⁸ Sinfield 1999, 340.

⁹ Siteeraus Klein 2001, 114.

¹⁰ Vuonna 1998 Yhdysvalloissa homo-, lesbo- ja bi-nuoret joko yrittivät itsemurhaa tai tekivät itsemurhan kuusi kertaa useammin kuin heteronuoret (Klein 2001, 114).

¹¹ Warner 2000, 24–25.

¹² Warner 2000, 27–28.

¹³ Warner 2000, 31.

¹⁴ NEA-kiistasta tarkemmin Carlson 2006, 240–242.

¹⁵ Siteeraus Warner 2000, 52.

¹⁶ Ahmed viittaa tällä sanonnalla Frantz Fanonin kolonialismia sekä mustien ryhmänsisäistä ja sisäistettyä kolonialismia käsittelevän teoksen *Black Skin, White Mask* (1952) nimeen.

¹⁷ Ahmed 2004, 150.

¹⁸ Nagy 1998, ix.

¹⁹ Tosin pienen vermontilaisen teatterin näyttelijäryhmä oli näyttämöllistänyt Nagyn esikoisnäytelmän *Plaza Doloresin* 1980-luvulla.

²⁰ Sinfeld 1999, 338.

²¹ Aston 2003, 110–111.

²² Coveney 1997, xv.

²³ Coveney 1997, xi.

²⁴ Feministisistä Brecht-luennoista tarkemmin ks. Diamond 1988, 82–92; Solomon 1997, 70–94.

²⁵ Fiebach 2005, 153.

²⁶ Brecht 1991, 84–85.

²⁷ ”The apartment should not be represented naturalistically. What’s important is the sense that the women watch Natty and Marcel from a separate space” (WR, 4). Kaikki näytelmän *Weldon Rising* suomennoksen muutokset LK ja JH.

²⁸ Brecht 1991, 124–125.

²⁹ Carlson 2006, 236; Newton 2002, 96–107.

³⁰ Newton 2002, 105.

³¹ ”*Very much a man. Not at all effeminate or mincing*” (WR, 3).

³² JAYE: Aren’t you an anachronism?

MARCEL: This is Marcel. Marcel...hovers.

JAYE: Why do you refer to yourself in the third person, Marcel?

MARCEL: Marcel IS the third person. (WR, 27–28)

³³ Butler 1990, 25.

³⁴ Butler 1990, 6–7.

³⁵ TILLY: Oh God WHY did we choose to live in a neighborhood full of gay men?

JAYE: Because we think we *are* gay men. (WR, 38)

³⁶ MARCEL: Marcel Hughes. H-U-G-H-E-S. Yes. That is my...actual... name. I was born at 227-27 Horace Harding Expressway in Queens, New York. My mother, Sally Hughes, was a practical nurse. Or practically a nurse. I can never remember which. My father, whose name I cannot bring myself to utter, was a small businessman. Very small. He owned a shed, took it to a corner, and called it a newsstand. (WR, 35)

³⁷ BOY: [---] I come out for some air. Want to see myself a little scenery. And all around me there are faggots.

JIMMY: Nobody asked you to come here.

BOY: What. Do I need an invitation to walk down the street?

JIMMY: No. Do we? (WR, 13)

³⁸ Halberstam 2005, 10.

³⁹ Times Square New Yorkissa oli vuosikymmenet nuhruinen seksityöläisten, pornokauppojen, peep-show-esitysten sekä homo- ja heteropornoa esittävien elokuvateattereiden alue. Samalla se oli keskeisiä homojen kruisauksipaikkoja, jossa hyvin erilaisista taustoista tulevat miehet kohtasivat anonyymien seksin merkeissä. Rudy Giulianin pormestarikaudella 1990-luvulla Times Square siistittiin – eli homot, seksityöläiset ja kaikenlainen porno karkotettiin alueelta tarkoituksena houkutellessa sinne maksukykyisiä turisteja ja lapsiperheitä. Siistimiskampanjassa vedottiin juuri perhearvoihin, turvallisuuteen ja edustavuuteen. (Delany 1999; Warner 2000, 149–195; Hekanaho 2007, 55–56.)

⁴⁰ Foucault 1997, 136.

⁴¹ Halberstam 2005, 4–5; Hekanaho 2006b, 115–116; Hekanaho 2007, 53–55.

⁴² Halberstam 2005, 1.

⁴³ NATTY: [---] We'll have to stay home, but no. Jimmy's ready to go and I can't stop him. We argue. I choose my most unfashionable tie, hoping he'll

be embarrassed to be seen with me. But no. We go. We leave the apartment. We're on the street. We're moving.

JIMMY *enters*.

JIMMY: It'll be good for you. Get out and meet your peers.

NATTY: They're not my peers. I own a small business. I have customers. I'm not political. They're your peers.

JIMMY: Dances are fun, Natty. Not political.

[---]

JIMMY: You have no gay friends.

NATTY: I'm not good-looking enough to have gay friends. You go. I'll go home and bake muffins. But please, Jimmy, don't make me go to a dance where I'll meet lots of boys who can't have sex, looking to have it anyway. (WR, 9–10)

⁴⁴ JIMMY: Natty, everybody knows you're queer. Even your ...customers.

NATTY: Who told you that?

JIMMY: You don't fool anybody. Besides, it's not like we skip down the avenue holding hands and singing Judy Garland songs.

NATTY: I don't see any reason to broadcast my sexuality.

JIMMY: Yeah, yeah. I know this story already.

NATTY: Really. In fifteen years have you learned nothing about me? I'm discreet.

JIMMY: You're invisible.

[---]

JIMMY: I need people. Music. Smoke-filled rooms.

NATTY: Fine. I'll smoke a carton of Camels for you. Just come home. With me.

JIMMY: Be more dangerous for me.

NATTY: Love me for my cowardice.

JIMMY: I've done that for fifteen years. It's time for a change.

NATTY: I'm allergic to change. (WR, 10–11)

⁴⁵ Alderson 2000, 36.

⁴⁶ Altman 2001, 22; ks. myös Baer 2002, 499–521.

⁴⁷ JAYE: Tilly. It's all right to go outside now. It's all over.

TILLY: We should have helped him. We should have run out into street then.

[---]

TILLY: I can't help this, Jaye. I can't. We watched a man die and I can't move now. I want to sit at the window and rot. And drink till I drop. (WR, 8)

⁴⁸ NATTY: How could you. How could you...*watch*?

JAYE: How could you run? (WR, 33)

⁴⁹ Brecht 1991, 117.

⁵⁰ Brecht 1991, 118. Kurs. BB.

⁵¹ Brecht 1991, 118. Kurs. BB.

⁵² BOY: Makes no difference to me *who* I kill. I could tell you that it was a *personal* thing. I could tell you about how goddamned pretty the blade is at night. Out in the open air. But I'm not *going* to talk about *those* things. I'm gonna let you put me on the news and I'm gonna nod my head at a lot of stupid people talking about misunderstanding and compassion and bad upbringings and I'm gonna fucking laugh out loud. What? Who said something about bias crimes? What the fuck is BIAS? This is about HATE. (WR, 37)

⁵³ BOY, *so beautiful and dangerous that no two people can remember him in quite the same way. Very young and unfailingly polite, even when violent. The sum of all fears.* (WR, 3)

⁵⁴ Hocquenghem 1993, 89.

⁵⁵ Tästä keskustelusta tarjoaa erinomaisen esimerkin David Halperinin ja Valerie Traubin toimittama artikkelikokoelma *Gay Shame* (2009), johon on koottu vuonna 2003 Michiganin yliopistossa järjestetyn Gay Shame -konferenssin antia.

⁵⁶ Sedgwick 2003, 37.

⁵⁷ Cvetkovich 2003, 48.

⁵⁸ NATTY: I was thirty before I told anybody except Jimmy that I was gay. Nobody knew.

JAYE: That's what we all think. Nobody knows. We wear it like it's a medal of honour. We're sick to do it, but we do it anyway. And then one day, we get well. Shake the shame right outta hair and wonder, well, why in the fuck did

we ever let it get the best of us? The trick is to get rid of it. *Before* the point of implosion. Before it eats us to pieces. (WR, 34)

⁵⁹ Probyn 2000, 35.

⁶⁰ Probyn 2005, 330.

⁶¹ Kekki 2006c, 128, 137, 142.

⁶² Probyn 2000, 25.

⁶³ Crimp 2002, 63, 66–67.

⁶⁴ Crimp 2002, 58, 63–64.

⁶⁵ Delany 1999, *passim.*; Warner 2000, 149–195.

⁶⁶ JAYE: The city's falling apart. Nothing new there.

NATTY: Something's ending. Something's busting up.

[--]

RADIO: ...no longer registering. Temperature can no longer be measured. Two hundred degrees at last reading. Last reading. Last reading. Barometric pressure is at a standstill. Jones Beach has fallen into the Atlantic. We advise all residents to –

RADIO *goes to static.* (WR, 41)

⁶⁷ Halberstam 2005, 2.

⁶⁸ "One surface must be covered entirely by a detailed map of the meat-packing district. The map is enormous, overwhelming." (WR, 4)

⁶⁹ NATTY *slushes through the map with the knife. Again. And again.*

JIMMY: Time to fly, Natty Weldon.

NATTY: Lift me.

JIMMY *lifts NATTY into his arms. They step through the map. They're gone. JAYE and TILLY are a splendid sight amid the ruin. A glorious flash of white light and they disappear.*

The torn-up map begins to shake, violently.

Blackout. (WR, 45)

⁷⁰ *Kipinähaita* ovat esittäneet Tampereen yliopiston näyttelijäntöyden laitos (NÄTY, 2004) ja Joensuun kaupunginteatteri (2007).

⁷¹ *Vincent Riveriä* esitettiin Seinäjoella myös koululaiskiertynäytäntöinä ja yhteensä kaikkien 18 esityksen katsojamäärä oli 1283 henkeä. Syksyllä

2010 näytelmää esitetään jälleen Suomessa, nyt Mikko Roihan ohjauksena. Produktio toteutetaan usean teatterin yhteistyönä: mukana ovat Vapaa teatteri, Turun ja Lahden kaupunginteatterit, Korjaamo-teatteri ja Tampereen Työväen Teatteri.

⁷² Homofobia-käsitteen toi julkiseen keskusteluun George Weinberg teoksessaan *Society and the Healthy Homosexual* (1972). Termistä ja käsitteestä tarkemmin ks. esim. Innala 1995.

⁷³ Tunnustamisen ja todistamisen käsitteistä homoseksuaalisuuden kuvaamisen ja kaapista ulostulon konteksteissa ks. Kekki 2007.

⁷⁴ Sami Parkkisen suomennoksessa näytelmän tapahtumien kulku sekä eräät yksityiskohdat poikkeavat käyttämästäni Faber and Faber -kustantamon laitoksesta. Muun muassa Daveyn roolinimi on Parkkisen suomennoksessa Jamie. Käytän kuitenkin johdonmukaisesti pojasta nimeä Davey silloinkin kun siteeraan Parkkisen suomennosta. Sami Parkkinen muistaa varmasti kääntäneensä tekstille uskollisesti (sähköpostiviesti 23.2.2006), joten näytelmästä oli sitä suomennottaessa liikkeellä mitä ilmeisimmin toisenlainen versio ja voidaan olettaa, että Ridley teki korjauksia ja muutoksia Faber and Faberin kustantamaa näytelmäkirjaa varten. Näytelmästä on tosiaan olemassa varhaisempi versio, jossa toinen päähenkilö on nimeltään Jamie. Sami Parkkisen suomennos on tehty tämän laitoksen pohjalta. Ridley on muokannut draamasta myöhemmin toisen, hieman lyhyemmän version, jossa miespäähenkilön nimenä on Davey, ja kyseessä on yllä mainittu Faber and Faberin kustantama versio. Roihan ohjaamassa versiossa nuoresta miehestä käytetään kuitenkin nimeä Jamie. Tieto ohjaaja Mikko Roihalta (sähköpostiviesti 24.4.2010).

⁷⁵ Shoreditch ei kanna mukanaan vain viittauksia East Endin historiallisestikin kovaan ja karskiin maineeseen, vaan samalla paikannimi kytkee *Vincent Riverin* lontoolaisen teatterihistoriaan – tarkemmin sanoen juuri homoseksuaalisten kohtaamisten, ristiinpukeutumisen ja muiden ”riettauksien pahamaineiseen pesään” eli Shakespearen ja Marlowen ajan renessanssiteatteriin. Nimenomaan Shoreditchin vilkas esikaupunkialue oli tuolloin teatterien kukoistusalueutta Lontoossa, ja jopa Englannin ensimmäinen julkinen teatterirakennus nimeltään ”The Theatre” nousi vuonna 1576 juuri Shoreditchiin. Yksi selitys teatterien kukoistukselle alueella oli juuri se, ettei Lontoon tiukka puritaaninen lainsäädäntö ulottunut sinne!

⁷⁶ ”The most notorious den of iniquity in East London” (VR, 14).

⁷⁷ Ks. esim. Gove 2000, 21–34.

- ⁷⁸ Turner 2003, 43–46.
- ⁷⁹ Käsitteistä kaapin kielioppi ja kaapin retoriikka ks. Hekanaho 2006a, 21–24, 56–73; Karkulehto 2007, 55, 168–171; Kekki 2007, 138.
- ⁸⁰ Sedgwick 1990, 1.
- ⁸¹ Sedgwick 1990, 2.
- ⁸² Hekanaho 2004, 6–7, 16–17; Hekanaho 2006a, 83–86, 120–121.
- ⁸³ Foucault 1990, 33–35.
- ⁸⁴ Foucault 1990, 10–11.
- ⁸⁵ Ks. esim. Butler 2004, 161–163.
- ⁸⁶ Butler 2004, 163.
- ⁸⁷ ANITA: Mr Sharma says, 'He was more than just that.' I say, 'Well he wasn't that at all, for your information. If he was...don't you think I'd know? I'm his mum, for Chrissakes. His mother.' (VR, 18)
- ⁸⁸ Sedgwick 1990, 3. "Closetedness" itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence – not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it. (Sedgwick 1990, 3.)
- ⁸⁹ Tällainen kompleksinen tilanne on esitetty erinomaisesti muun muassa Ken Olinin elokuvassa *Doing Time on Maple Drive* (1991). Elokuvassa perheen äiti ei kykene hyväksymään ja kohtaamaan sitä tosiseikkaa, että hänen poikansa on homo. Tilanne kehkeytyy elokuvassa niin pitkälle, että poika yrittää itsemurhaa. Hän mieluummin kuolee kuin puhuu homoseksuaalisuudesta.
- ⁹⁰ Halperin 1995, 29.
- ⁹¹ Innes 1992, 449.
- ⁹² Sinfield 1994, x.
- ⁹³ Kekki 2007, 139–142, 151–160; Hekanaho 2009, 176–188.
- ⁹⁴ Sinfield 1994, 20.
- ⁹⁵ Signorile 1997, 307–322.
- ⁹⁶ Keijukaista tarkoittava 'fairy' on tunnettu homoon viittaava slangi-ilmaus.

⁹⁷ ANITA: [---] 'What's he auditing for? *The Liberace Show*?' I say, 'Well, at least my son's not the rear end of donkey!' – Eureka! (VR, 41). Alkuperäisen suomennoksen muutokset LK.

⁹⁸ Suomennoksessa Davey on alun perin Jamie. Ks. viite 62. Muutos LK.

⁹⁹ DAVEY: I've got wings. Huge fucking wings. They're a little bedraggled. So I flex a few muscles and – whoosh! They open up. And – oh, they're wonderful. White feathers. Flex again and – flap! Again! Flap! And – fuck me. I'm going up. Flying. Go right to the ceiling. Bump me head on the light bulb. Never felt so happy. So free. Then there's a knock at the door. It's Mum! 'Don't come in, Mum!' But the door's opening. Mum looks up at me. (VR, 72)

¹⁰⁰ Butler 1997, 5, 18, 27.

¹⁰¹ Perlokutiivisten puheaktien vastakohtana toimivat varsin konventionaaliset illokutiiviset puheaktit, jotka tekevät samalla kuin ilmaisevat, kuten tapahtuu esimerkiksi vihkimisen yhteydessä: ”Julistan teidät...”. (Butler 1997, 3.) Kuten Tuija Pulkkinen on huomauttanut, tällaiset illokutiiviset performatiivit tuottavat tuloksen vain oikeissa olosuhteissa. (Pulkkinen 1998, 215.)

¹⁰² Butler 1997, 15.

¹⁰³ Butler 2004, 173.

¹⁰⁴ Kopelson 1994, 49–52; Hekanaho 2006a, 152–156.

¹⁰⁵ DAVEY: [---] Water trickles louder. Everything's so clean and peaceful. He's undoing his belt. Unzipping. My heart – oh, it's pounding. I know what to do – (VR, 65)

¹⁰⁶ DAVEY: I'm fifteen. [---] We drive and drive. Mile End Road. Flyover. Dunno where I am. He's sweating a little. He's nervous. Put my hand on his knee. We turn off the motorway. Down a road. Side turning. Alleyway. We park. I say, 'Don't worry. Do what you want. Nothing matters.' I reach out. Unbuckle his jeans – (VR, 65–66)

¹⁰⁷ DAVEY: [---] I told him it wasn't his fault. It was the place. Bedroom and stuff. It was too safe. I said to him, 'Let's try again tomorrow.' And Vince said, 'Yeah.' (VR, 79)

¹⁰⁸ JAMES: [---] No, really, I think I should thank you, rather than anything else. After two years of marriage it looks as though, by accident, you've opened up a whole new world for me. (C, 132)

¹⁰⁹ DAVEY: [---] ...Well, tell your mum to fuck off! You're a big boy now... What d'ya make of that, Vince? Poor sod on the cross up there. Look at him! Realistic or what? And no one bats an eyelid. We're looking at a bloke being tortured to death. Executed. If it was some poor sod in an electric chair, people'd notice then, wouldn't they? What's wrong...? Still brooding 'bout your fucking mum, ain't ya? Yes, you are. Forget her! She ain't nothing to do with us. Look at me! Look! She ain't nothing to do with us.'

Pause

'I want you to fuck me, Vince. The place was all wrong last night. I know ...another place. My special place.' (VR, 80)

¹¹⁰ DAVEY: [---] There's Vince! He's running out of the toilet. His feet crunch on broken glass. [---] I want to yell out, 'Stay where you are, Vince! Stay where you -!' Too late! The one who threw the bottle has seen him. [---] They crowd round Vince. The one with the hood is saying, 'I reckon it's queer.' [---] I should go down there and help. But my legs won't move. Should call out. [---] They can't see me. And...they're just ordinary blokes. One's wearing a jacket like mine. [---] The one who threw the bottle pushes Vince hard. Vince falls to his knees. Stay there, Vince! They laugh. [---] He's been hit with the nails. His groin is full of blood. His stomach is covered with dark patches. Bruises. Deep cuts all over his chest. A gaping wound across his neck. [---] He's not moving. Not breathing. Nothing. Dead. Vincent is murdered. (VR, 83–85)

¹¹¹ DAVEY: Oh, yeah, I'm the perfect fiancé, me. The perfect boyfriend. Perfect son. (VR, 85). Suom. LK.

¹¹² Ks. Kekki 2007, 150–151.

¹¹³ Esimerkiksi Alexander Doty kuvaa campin ja queerin funktiota seuraavasti: "Camp's tone is a mixture of irony, affection, seriousness, playfulness, and angry laughter. Camp's politics can be reactionary, liberal, or radical, depending on the example you are considering and your ideological agenda as a reader. But one thing about camp is certain – at least for me: Camp is queer. There is nothing straight about camp." (Doty 2000, 82.)

¹¹⁴ Dollimore 1991, 311–312.

¹¹⁵ Ks. esim. Butler 2004, 102–130.

¹¹⁶ Kekki 2007, 136–138, 160.

Kun rakkaus sattuu

”Rakkausleikkejä” on tämän kirjan viidennen luvun nimi, ja se viittaa ironisesti kummankin seuraavaksi analysoitavan teoksen, Sarah Kanen näytelmän *Cleansed* (1998) ja Pentti Halosen näytelmän *Rakkausleikki* (2002), tematiikkaan. Molemmissa näytelmissä rakastetaan, mutta varsin omalaatuisella tavalla. Luvun nimi viittaa myös teatterihistorian ristiinpukeutumistraditioon. Niin renessanssin komedioissa kuin nykyisissä Hollywood-elokuvissa-kin ristiinpukeutuminen liitetään yleensä joko koomisuuteen, rakkauden kiemuroihin tai molempiin yhdessä. Näissä teatteriesityksissä ja elokuvissa heteroseksuaalisuus voi hetkellisesti tunnustaa alkuperäisyyden ja luonnollisuuden puutteensa, mutta silti säilyttää valtansa. Tällaisista tapauksista Judith Butler käyttää esimerkkinään niitä dragin muotoja, joita heteroseksuaalinen kulttuuri tuottaa itselleen.¹ Vaarattomia koomillisia esimerkkejä ovat muun muassa Jack Lemmon ja Tony Curtis *Piukoissa paikoissa* (1958), Julie Andrews elokuvassa *Victor/Victoria* (1982), Dustin Hoffman elokuvassa *Tootsie* (1982) tai vaikkapa Asko Sarkola ja Esko Roine Ken Ludwigin komediassa *Diivat* (2004). Kaksikko Esko Roine ja Asko Sarkola ristiinpukeutuu jälleen, nyt ”kummiksi mummoiksi” esiintyessään vuonna 2010 Helsingin kaupunginteatterissa Joseph Kesselringin mustassa komediassa *Arsenikkia ja vanhoja pitsejä* (1939).² Nämä esimerkkitaipaukset tarjoavat rituaalisen va-

pautuksen heteroseksuaaliselle taloudelle, jonka täytyy jatkuvasti valvoa omia rajojaan pervouden hyökkäyksen varalta.

Kanen ja Halosen näytelmät eroavat kuitenkin oleellisesti edellä mainituista komedioista, joilla heteroseksuaalinen matriisi vahvistaa itseään. Tässä luvussa käsittelemäni näytelmät representoivat sitä vimmaa, pakkomielleisyyttä ja väkivaltaisuutta, joka liittyy heteroseksuaalistettavaan rakkauteen ja ruumiiseen. Kun Kanen näytelmässä kuvataan äärimmilleen virittynyttä väkivaltaisuutta ja Halosen näytelmässä groteskiin ilmaisuun heittäytyvää inestistä halua kahden veljen välillä, ei lopputulos voi olla komediallinen. Kanen ja Halosen näytelmät kääntyvät ympäröivän sosiaalisen todellisuuden sijaan teatterihistorian traditioon toisintamalla ristiinpukeutumisen ideaa väkivaltaisesti sekä sen patologisia aspectteja korostaen. Ristiinpukeutuminen tai toisen sukupuolen ruumiiseen pukeutuminen eivät olekaan enää hauskoja asioita, vaan ne muuttuvat klaustrofobiseksi paniikiksi ja paranoiaksi ”oikean” sukupuolen menettämisestä. Tämä pelko ilmenee konkreettisena ruumiin silpomisena Kanen näytelmässä *Cleansed* ja groteskina tälläytymisenä Halosen näytelmässä *Rakkausleikki*.

Kanen ja Halosen näytelmät tekee tässä yhteydessä erityisen mielenkiintoisiksi se seikka, ettei niitä ole alun perin kirjoitettu homo- ja lesbokulttuurin parissa tai tietoisesti osaksi homo- ja lesbokulttuuria. Yleisesti Kanen tuotantoa ei lasketa homoteatterin piiriin, eikä Halosenkaan näytelmä ole mikään ”tyypillinen homonäytelmä”. Kanen näytelmä löysi kuitenkin brittiläisen homoyleisön³ ja Halosen näytelmää markkinoitiin Helsingissä ”saateenkaariväelle” ja erityisesti nais- ja miespareille.⁴ Näytelmän *Cleansed* Suomen kantaesitys nähtiin Mikko Kannisen ohjaamana vuonna 2001 KokoTeatterin ja Circus Maximuksen yhteisproduktiona Sami Saikkosen koreografialla siivitettyinä. Sarah Kanen tuotantoa on esitetty Suomessa varsin aktiivisesti: hänen viidestä näytelmästään on suomeksi esitetty neljää.⁵ KokoTeatteri ja Circus Maximus avasivat väylän *Cleansed*-produktiollaan, ja KokoTeatteri vastasi vuonna 2004 myös Kanen debyyttinäytelmän *Blastedin*

Suomen-ensi-illasta.⁶ *Crave – Jano* sai Suomen-kantaesityksensä Teatteri Jurkassa vuonna 2001 Jukka Heinäsen ohjauksena. Kanen postuumiksi jäänyt fragmentaarinen *4.48 Psykoosi* esitettiin vuonna 2001 Kansallisteatterissa Michael Baranin ohjaamana; sittemmin näytelmää ovat esittäneet vuonna 2009 esimerkiksi Teatteri Iltatähti Kokkolassa ja Vantaan Näyttämö.



Sarah Kanen raastavimpiin teoksiin kuuluu rakkaudettomuuden kokemusta tutkaileva Crave – Jano.

Uusbrutalistit

Ridley'n näytelmä *Vincent River* keskittyy yhtäältä nuoren queer-seksuaalisuuden avaamiseen ja toisaalta patoutuneen äiti-poika-suhteen purkamiseen. Mutta brittiläinen nykydraama ei ole jättänyt myöskään homojen ruumiillisuutta rauhaan. Onkin mielenkiintoista, että monet homoseksuaalisuutta käsittelevät tai sitä sivuavat näytelmät esittävät homot groteskeina ja patologisoituina ruumiina. Niin sanottu uusbrutalistinen draama tai ”in-er-face-teatteri” kuvaa homot satunnaisen väkivallan kohteina: ulkopuolisina, käsittämättöminä ja abjekteina – käsitteellistettävyyden piiristä pois suljettuina – ruumiina. Uusbrutalistisella – tai ”hepoa ja sodomiaa” (smack and sodomy plays)⁷ – draamalla tarkoitetaan lähinnä 1990-luvun jälkipuoliskon uuden sukupolven näytelmäkirjallisuutta, jonka merkittävimpanä ilmentymänä voidaan pitää aikakauden brittiläistä draamaa, muun muassa Mark Ravenhillin, Jez Butterworthin, Rebecca Prichardin ja Sarah Kanen tuotantoa. Uusbrutalistisesta draamasta kirjoittanut Aleks Sierz nimittää teoksessaan *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today* (2001) uutta draamaa ”vasten kasvoja -teatteriksi”.⁸ Uusbrutalistisen draaman ei-brittiläisiä edustajia voisivat olla muiden muassa amerikkalainen Tracy Letts sekä saksalaiset Marius von Mayenburg ja David Gieselman. Itse lukisin samaan joukkoon myös suomalaiset teatterintekijät Jouko Turkan, Leea Klemolan ja Pentti Halosen. On kuitenkin huomattava, että eräät brittiläisen nykynäytelmän tutkijat katsovat ”vasten kasvoja -teatterin” elinvoiman olevan hiipumassa ja näkevät ilmiön vain naiivina yrityksenä shokeerata.⁹

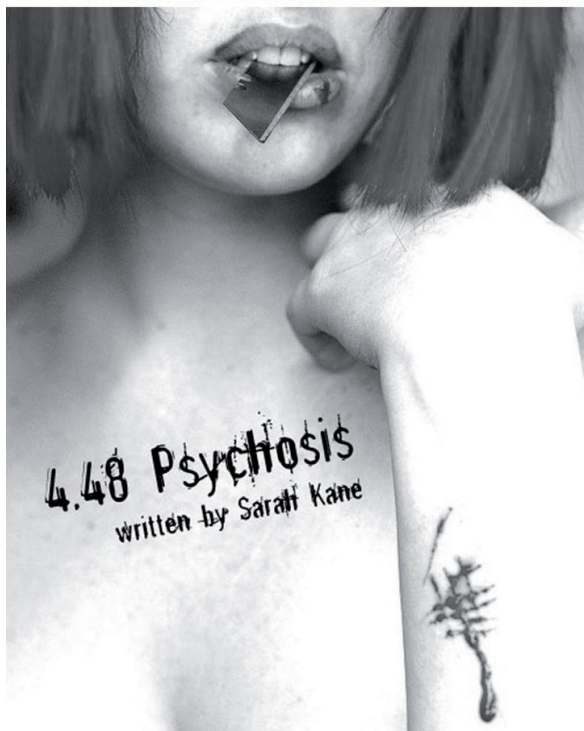
Uusbrutalistisen teatterin juuret ovat sosiaaliin epäkohtiin puuttuneessa ja yleensä vasemmistolaisia näkökulmia esille tuoneessa, shokkivaikutusta hyväksi käyttäneessä, 1960- ja 1970-luvun brittiläisten näytelmäkirjailijoiden ryhmässä, jota kutsutaan myös epiteetillä ”New Jacobeans”. Tähän ryhmään kuuluivat muun muassa Edward Bond, Howard Brenton ja Howard Barker.¹⁰ Jakobiaaniselalla teatterilla tarkoitetaan traditionaalisesti väki-

vallan kuvaamiseen ja groteskiin ilmaisuun mieltyneitä renessanssikirjailijoita¹¹, joiden tuotanto ajoittuu kuningatar Elisabet I:stä valtaistuimelle seuranneen kuningas Jaakko I:n aikaan ja joiden perinnettä ”New Jacobeansin” tai ”uusjakobiinien” katsottiin jatkaneen 1900-luvulla.¹² Vaikkei uusbrutalistista draamaa lasketaakaan varsinaisen homo- tai lesbodraaman piiriin, korostaa Sierz kuitenkin myös homoseksuaalisuutta käsittelevän teatterin merkitystä uusbrutalistisessa draamassa ja sen taustavaikuttajana.¹³



*Sarah Kanen esikoisnäytelmässä *Blasted* Ianin ja Caten hotellihuoneesta tulee maanpäällinen helvetti.*

Uusbrutalistisen teatterin nimekkäin näytelmäkirjailija on edesmennyt Sarah Kane (1971–1999). Kane sai aikoinaan Englannissa epiteetin ”kohutuin, mutta vähiten katsottu näytelmäkirjailija”.¹⁴ Hänen läpimurtoteoksensa *Blasted* on vuodelta 1995, ja se aiheutti väkivaltaisuudellaan 1990-luvulla Englannin teatterielämässä suuren kohun. Näytelmä sijoittuu sisällissotaa käyvään kaupunkiin, jossa mies ja nainen, Cate ja Ian, ovat sulkeutuneet hotel-



*Hajoavan minuuden ja itseinhon kuvat hallitsevat
Kanen postuumia näytelmää 4.48 Psychosis.*

lihuoneeseen. Tilanteen muuttaa huoneeseen tunkeutuva sotilas, joka muuttaa ennestään kaoottisen tilanteen suorastaan brutaaliksi. Näytelmän klaustrofobinen tunnelma ja väkivalta ovat Kanen mukaan lähtöisin hajoavan Jugoslavian tilanteesta, joten näytelmää voidaan pitää selkeänä moraalisena kannanottona sisällissotaan ajautuneen maan julmuuksiin.¹⁵ *Blasted*-näytelmää seurasi Senecan *Faidra*-tragediaa seuraileva *Phaedra's Love* (1996). Vuonna 1998 Kanelta ilmestyi kaksi näytelmää, *Crave* ja *Cleansed*, joista jälkimmäinen on siis tämän luvun ensimmäinen aihe. Kane hirttäytyi 28-vuotiaana helmikuussa 1999 pitkällisen masennuskauden seurauksena. Hänen ”testamenttinaan” pidetty fragmentaarinen ja monologinomainen psykoosia kuvaava teoksensa *4.48 Psychosis* esitettiin vasta näytelmäkirjailijan kuoleman jälkeen vuonna 2000.

Cleansed – puhtaat sielut, puhtaat ruumiit

Queer-näkökulmasta Sarah Kanen *Cleansed* on hämmentävä ja haastava näytelmä. *Cleansed* on, kuten hänen muutkin näytelmänsä, shokeeraava lähinnä brutaalin väkivaltaisuuden takia, joka kohdistuu niin ruumiiseen kuin psyykeeseenkin. Näytelmää on tulkittu eräänlaiseksi rakkauden testiksi, jossa sadistinen psykiatrimies Tinker kiduttaa koehenkilöitään kahdessakymmenessä kuvaelmassa. Sierzin mukaan *Cleansedin* idealismi perustuu luottamukseen rakkauden voimaan läpeensä pahassa maailmassa.¹⁶ Kanen esikuviksi on usein nimetty Shakespeare, Georg Büchner ja Samuel Beckett sekä kaksi jo mainittua brittiläisen draaman sosiaalisen todellisuuden kuvauksen uudistajahahmoa: Edward Bond ja Howard Baker. Kane itse nimesi näytelmän innoittajaksi Büchnerin *Woyzeck*-näytelmän kohtausten fragmentaarisuuden ja keskeneräisyyden vuoksi.¹⁷ Intertekstuaalisia viitteitä on etsitty niin George Orwellin romaanista *1984* kuin Shakespearen *Loppiaisaatostakin*.

Joka tapauksessa *Cleansed*-näytelmän innoittajana on ollut länsieurooppalaisen teatterin ei-realistinen ja äärimmäisyyteen pyrkivä traditio, joka pyrkii ranskalaisen teatterivisionäärin Antonin Artaud'n hengessä totaaliseen teatteriin. Näytelmää on vaikea sijoittaa mihinkään ymmärrettävään psykologiseen maailmaan tai sosiaalisen todellisuuden kartalle, mitkä molemmat ovat olleet perinteisesti brittiläisen näytelmän kulmakiviä. Kuten Graham Saunders kirjoittaa Kanen tuotantoa tarkastelevassa teoksessaan *"Love me or kill me"* (2002), tämän näytelmät eroavat brittiläisestä traditiosta muun muassa siinä suhteessa, etteivät henkilöhahmot näytelmissä pidä yhteiskunnan tilaa kartoittavia monologeja eivätkä edusta yleensäkään mitään poliittista kantaa tai yhteiskunnallista näkökulmaa.¹⁸ Tässä suhteessa Kanen näytelmät eroavat voimakkaasti muista uusbrutalistisista draamoista, kuten esimerkiksi Mark Ravenhillin näytelmistä.

Cleansed tapahtuu siis sadistisen Tinker-nimisen henkilön yliopistolaboratoriossa, jossa tämä nöyryyttää, kiduttaa ja alistaa kuutta henkilöä.¹⁹ Tinkerin terrorisoimat henkilöt ovat sisaruspari Grace ja Graham, homopari Rod ja Carl sekä 19-vuotias Robin ja peep show -esiintyjänä toimiva Nainen. Henkilöt muodostavat neljä rakkaussuhdetta eli Grahamin ja Gracen inestisen rakkaussuhteen, Rodin ja Carlin homoseksuaalisen rakkaussuhteen, Robinin ja Gracen rakkaussuhteen sekä Tinkerin ja Naisen välisen suhteen. Tinkerin tarkoitus on ehkäistä jokainen inhimillinen tunne henkilöiden välillä. Hän pyrkii tähän rankaisemalla henkilöitä joko henkisesti tai fyysisesti kaikista tunteiden ilmauksista. Päähenkilö Grace etsii tapettua veljeään tullakseen osaksi tämän identiteettiä toisintaen näin fantasiaa identiteettiään vaihtavista inestisistä kaksosista²⁰ hieman Shakespearen *Loppiaisaaton* kaksosmotiivin kaltaisesti. Grace ei kykene ymmärtämään Grahamin menetystä ja näkee tämän hahmon niin Robinissa kuin Carlissakin ja lopulta myös itsessään. Homopari Rod ja Carl puolestaan edustavat näytelmän rakastavaisia, joista Carl on idealistinen ja Rod realistinen suhtautumisessa rakkauteen.



Tinkerin laboratorio on ankaran tyylitelty tila, jossa henkilöt riisutaan kuvitteellisesta ihmisyydestään.

Cleansed on erittäin vaikea ja haastava teos sekä ohjata että näyttämöllistää. Väkivaltaisten kohtausten toteuttaminen vaatii mielikuvitusta, ja tarkkojen symbolien esille tuominen puolestaan edellyttää visuaalista silmää. Esimerkiksi Helsingissä Koko-Teatterin ja Circus Maximuksen produktiossa hakkaajajengit ja Carlia kaluavat rotat toteutettiin kasvottomien ja sangen orientalistisvaikutteisten hahmojen avulla. Mikko Kannisen ohjauksessa hyödynnettiin myös taitavasti Arttu Kontkasan luomaa erikoista äänimaailmaa, ja Grahamia esittäneen Sami Saikkosen koreografinen ilmaisu loi erityistä herkkyyttä kuolleen veljen ja tämän Grace-sisaren symboliselle suhteelle.²¹

Identiteetti ja ruumis ovat näytelmässä *Cleansed* liukuvia ja hajoavia tekijöitä, ja jokainen näytelmän henkilö kantaa fragmentteja toisen henkilön identiteetistä.²² Näytelmän nimen, *Cleansed*,

mukaisesti näytelmän henkilöt ”puhdistetaan” eli pestään saastasta, joka ilmenee valheellisuutena, ruumiillisuutena ja seksuaalisuutena. Tinker testaa henkilöiden rakkautta ja osoittaa, miten he nöyryytyksen jälkeen ovat valmiita kieltämään rakkautensa toimimalla päinvastoin kuin ovat alun perin aikoneet tai luvanneet. Kun Carl näytelmän alussa on vannonut rakastavansa Rodia ikuisesti, Rod vastaa tähän sanomalla rakastavansa Carlia vain nyt-hetkellä.

ROD: (*ottaa sormuksen ja tarttuu CARLin käteen*)

Kuuntele. Mä sanon tään yhdesti.

(*Laittaa sormuksen CARLin sormeen.*)

Mä rakastan sua *nyt*.

Mä oon sun kanssa *nyt*.

Mä teen parhaani, hetkestä toiseen, etten mä pettäis sua.

Nyt.

Se siitä. Ei muuta. Älä pakota mua valehtelemaan sulle. (Cs, 6)²³

Rakkauskäsityksessään realistinen Rod on oikeassa ja niinpä Carl pettää hänet, kun Tinker kiduttaa Carlia. Tämä pyytää Tinkeriä tappamaan mieluummin Rodin kuin itsensä. Tinker viittaa Carlin aiempiin rakkauspuheisiin ja imitoi tätä julmasti.

CARL: Mä pyydän älä vittu tapa mua.

TINKER: Mä rakastan sua Rod mä kuolisin sun puolestas.

CARL: Ei mua mä pyydän ei mua älä tapa mua Rod ei mua
älä tapa mua

ROD EI MUA ROD EI MUA (Cs, 13)²⁴

Rakkauden epäluotettavuus ja toisaalta sen kauneus ovat olleet *Cleansed*-näytelmän tulkitsijoiden keskiössä. Esimerkiksi Saunders nostaa *Cleansed*-luennassaan Tinkerin hahmon paradoksaalisesti ja ironisesti henkilöksi, joka halutessaan systemaattisesti tuhota toisten rakkauden itse asiassa samanaikaisesti kaipaa itse rakkauden ilmaisemista ja antamista.²⁵ Joka tapauksessa näytelmässä re-

presentoituva ambivalentti ja tuhoava rakkauskäsitys kertoo niistä sukupuolta ja ruumista kohtaan tunnetuista vainoharhaisista ja kouristuksenomaisista vihantunteista, jotka kohdistuvat sekä naisen että erityisesti homoseksuaalin ruumiiseen. *Cleansed* tekee näkyväksi yhteiskuntaan syvään juurtuneen kammon, mutta samalla myös homoseksuaalisuuden feminisoimista kohtaan tunnetun obsession, pakkomielteen, joka huipentuu anaalisessa kauhussa.



Kanen Cleansed tekee ruumiinavauksen sukupuolelle ja seksuaalisuudelle.

Anaalinen kauhu

Homoseksuaalisuus ja siihen liitetty feminiinisyys ja anaalisuus liittyvät maskuliinisen hegemonian kriisiin ja sitä seuraavaan yritykseen rakentaa maskuliinisuus uudelleen. Kuten brittiläinen näytelmäkirjailija David Edgar on todennut, uusbrutalistisen draaman väkivaltaa, shokeerausta, groteskiutta ja yleistä arvotyhjyyttä esittävien näytelmien taustalla on 1990-luvulla virinnyt kiinnostus ja huoli maskuliinisuudesta.²⁶ Katsotaan jopa, että nuori miespuolisten brittiläisten kirjoittajien joukko käänsi ihaillevan katseensa David Mametin ja Quentin Tarantinon kaltaisiin amerikkalaisiin kirjoittajiin ja väkivaltaa korostaviin elokuviin, kuten Tarantinon *Reservoir Dogs*iin (1992) ja *Pulp Fiction*iin (1994) sekä Oliver Stonen *Natural Born Killers*iin (1994).

Myös kaikki Kanen näytelmät tutkivat sairaalloista ja epävarmaa miesidentiteettiä ja sen heteroseksuaalisille suhteille aiheutta-

mia seuraamuksia. Saunders huomioi, miten naishahmojen alistaminen Kanen näytelmissä näyttää paradoksaalisesti lupaavan näytelmien mieshahmoille pelastusta tai osittaista pelastusta.²⁷ Homojen alistaminen kuuluu sekin miesidentiteetin epävarmuuden tunteen häivyttämiseen. Samoin kuin naisten alistaminen, myös alemmiksi katsottujen miesten, siis homoseksuaalien, etnisesti toisiksi määrittävien tai viholliskuvaa kantavien miesten alistaminen antaa toivoa pelastuksesta. Miehen feminisointi on yksi alistamisen keino ja se korostuu juuri Kanen näytelmässä *Cleansed*, mutta myös hänen näytelmässään *Blasted*, jossa hotellihuoneeseen tunkeutuva sotilas raiskaa Ianin. Ylipäätään brittiläisessä draamassa miehen raiskaus toimii sotilaallisen miehittämisen symbolina, jolla raiskattava alistetaan, nöyryytetään ja feminisoidaan. Tässä suhteessa *Blasted*-näytelmän vertailukohteena toimii Howard Brentonin 1980-luvun kohunäytelmä *The Romans in Britain* (1980), jossa Julius Caesarin Britannian valloitusretkeen osallistuvat roomalaiset sotilaat raiskaavat nuoren keltin Marbanin.

Näytelmässä *Cleansed* alistaminen toimii osoittamalla alistettu mies naiseksi. Kun Graceen rakastunut Robin tuo tälle suklaata, Tinker ulottaa sadistiset kidutusmenetelmänsä myös ruumiin pinnan sisäpuolelle. *Cleansedin* kidutusmenetelmät viittaavat usein näytelmäkirjallisuuden yleiseen traditioon ja vievät nuo menetelmät äärimmäisyyksiin. Tinker syöttää Robinille rasiallisen suklaata heittämällä tälle suklaapalan toisensa perään palauttaen traagisesti mieleen Eugene Ionescon näytelmän *Velvollisuuden uhrit* (1953) ahmimiskohtaukseen. Tinkerin syötettyä koko suklaarasian sisällön Robinille tämä laskee lamaantuneena alleen. Kutsuen Robinia naiseksi Tinker käskää hänet siivoamaan lätäkön.

TINKER heittää hänelle viimeisen suklaan.

ROBIN oksentaa. Syö sitten suklaan.

TINKER heittää häntä tyhjällä rasialla, huomaa sitten että ROBIN on laskenut alleen.

TINKER: Kuvottava pikku pervo, siivoo toi.

ROBIN seisoo lätäkössä, epätoivoisena.

TINKER tarttuu ROBINia päästä ja pakottaa alas, hankaa hänen kasvojaan hänen omaan virtsaansa.

TINKER: Siivoo se, ämmä. (Cs, 37)²⁸

Vihamielisyys ei-maskuliinisuutta kohtaan huipentuu homoseksuaalisuuteen ja anaalisuuteen, joka on historiallisesti liitetty sodomiittien likaisuuteen ja elämellisyysyteen ja joka nykyisin liitetään homojen oletettuun feminiinisyysyteen. Varhaisempina aikoina homoseksuaalisuuden liittäminen syntiin, rikokseen, paholaiseen ja elämellisyysyteen ylläpiti vihamielisyyttä ja inhoa sodomiitteja kohtaan. Vaikka homoseksuaalisuuden syytä olisikin etsitty abstraktimmasta merkityksestä, kuten synnistä, johtui inho ja viha konkreettisesti kuitenkin ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen liitetystä asioista. Homohistorioitsija Arthur Gilbert esittää sodomiaa kohtaan tunnetun vihan syyksi suunnattoman pelon anaalisuutta kohtaan. Anaalisuus liitettiin paholaiseen sekä saastaan, ja vastaavasti jätökset liittivät ihmiset eläimiin. Näin sodomiitit olivat yhtä kuin paholainen, kuolema ja elämellisyys.²⁹

Anaalisuuden kammo liittyy näytelmässä *Cleansed* konkreettisimmin juuri näytelmän homopariin Rodiin ja Carliin. Neljännessä kohtauksessa Tinker orkestroi Carlin hakkauksen siten, että se muistuttaa skinhead-jengin suorittamaa homomukilointia: ”*Näkymättömissä oleva miesjoukko hakkaa CARLia lujaa* (Cs, 12).³⁰ Tinker osoittaa suunnattoman julmuuden lisäksi makaa-beria ”hellyyttä” Carlia kohtaan pyytämällä miehiä lopettamaan hakkaamisen. Tämän jälkeen Tinker ”raiskaa” Carlin penetroi-malla hänet sauvalla.

TINKER: Älkää tappako sitä.

Säästäkää se.

(Suutelee CARLin kasvoja hellästi)

CARL (avaa silmänsä)

TINKER: Sun ruumiis läpi menee pystysuora reitti, sellanen suora linja jonka läpi voi työntää jotain ilman et se tappaa sut heti. Se alkaa täältä.

(Koskettaa CARLin peräaukkoa) (Cs, 12)³¹

Cleansed-näytelmän sadistinen kohtaus viittaa selkeästi Marlowen renessanssitragediaan *Edvard II*, jossa kuningas murhataan työntämällä hehkuva rautatanko anuksesta läpi koko hänen vartalonsa. Kane on itse kieltänyt yhteyden Marlowen tragediaan toteamalla sauvan viittaavan Bosnian sodan aikaisiin julmiin kidutusmenetelmiin, joita serbit harjoittivat muslimeita kohtaan.³² Joka tapauksessa tanko tuo pikemminkin mieleen Marlowen näytelmän. Joskin toisin kuin kuningas Edvard II, lävistetty Carl jää henkiin. Sen sijaan hänen poikaystävänsä Rod tapetaan.

Sadistisen kohtelun jälkeen Tinker nöyryyttää Carlia verbaalisesti utelemalla tämän ja Rodin seksielämästä. Seuraavaksi Tinker leikkaa Carlin kielen, minkä jälkeen tämä ei enää voi puhua, ainoastaan itkeä. Myös Carlin jäsenet leikataan rottien kalvettaviksi. Carlin sadistinen raiskaus yhdistää Kanen näytelmän myös antiikin Filomela-myyttiin. Roomalaisen runoilijan Ovidiuksen mukaan Traakian kuningas Tereus raikasi kauniin Filomela-neidon, jonka jälkeen hän leikkasi Filomelan kielen, jottei tämä voisi kertoa tapahtuneesta.³³ Filomelan sisaren Proknen ja jumalten puututtua asiaan Tereus sai rangaistuksensa ja Filomela muutettiin – satakieleksi. Nöyryytyksen ja sadismin lisäksi raiskaus feminisoi Carlin. Tätä feminisointia korostaa vielä Carlin kohtalon liittäminen Filomela-myyttiin tekemällä hänet mykäksi.

Cleansed-näytelmän takertuminen anaaliseen pakkomielteeseen voidaan tulkita johtuvan yhteiskunnan sisäistetystä paranoiasta, jossa korostuu kuva anaalisen nautinnon tuhoavasta voimasta. Leo Bersanin suurta huomiota herättäneen artikkelin ”Is the Rectum a Grave?” (1988) mukaan aidsin myötä homofobisesta fantasmaattisesta kuvasta on tullut avoin mielikuvituksellinen spektaakkeli, jonka mukaan homot nauttivat seksistä ”jalat levällään ilmassa” eivätkä pysty kieltäytymään ”naisena olemisen itsetuhoisesta ekstaasista”.³⁴ Bersanin väitteiden taustalla on hänen pelkonsa siitä, että liberaali homoliike ylistämällä identiteettien kirjoa itse asiasa lankeaa sisäistämään sorron. Bersani kyseenalaistaa roolipelien ”vallankumouksellisen voiman” ja viittaa vanhaan argumenttiin,

jonka mukaan sorretti omaksuu hänelle tarjotun roolin. Näytelmässä *Cleansed* representoituu erittäin selvästi juuri kaksoisliike, joka tapahtuu sortamisen ja sortamisen kohteeksi asettumisen välillä. Alistajan sadistisimman kuvitelman mukaisesti homo nauttii siitä, että häntä alistetaan. Homoseksuaalisuuteen kohdistuva paranoia ilmenee lopulta ruumiin silpomisessa ja sukupuolen vaihtamisessa toiseksi.



Juuri maskuliinisuuden hauraus on Tinkerin ahdistuksen lähde.

Ristiinpuettu sukupuoli

Perinteisessä ristiinpukeutumistutkimuksessa on etsitty syitä, miksi näyttelemisen oli naisilta kielletty ja millä logiikalla nuoret pojat sitten valittiin esittämään naisroolit. Tarjotut selitykset ovat yleensä vaihdelleet praktisista moraalisiin. Kootessaan syitä naisten epämiselle näyttämöltä Tiina Rosenberg huomioi muun muassa

Glynne Wickhamin teoksessaan *Early English Stages* (1965) esittämän väitteen, että kiellon syynä oli ennen kaikkea puhekoulutuksen puutteesta johtuva naisten äänen hauraus, joka johti naisäänen soveltumattomuuteen niin ulkoilma- kuin katedraaliakustiikkaankin. Joidenkin tutkijoiden mukaan naiset oli torjuttu teatterimaailmasta, koska he eivät osanneet lukea. Naisten kansalaisoikeuksien puuttuminen sekä kirkollinen kiello, joka epäsi naisilta luvan astua lavalle, lienevät kuitenkin uskottavimmat syyt siihen, mikseivät naiset saaneet näytellä.³⁵ Ristiinpukeutumisen problematiikka monimutkaistuu, kun mukaan otetaan poikanäyttelijät, jotka esittävät naisia, jotka pukeutuvat miehiksi.³⁶ Nykyisin ristiinpukeutumista tulkitaan usein sen transgressiivisuutta korostavalla tavalla. Tämän tulkinnan mukaan ristiinpukeutuminen on osa dynamiikkaa, joka dekonstruoi sukupuolta itseään, jättäen seksuaalisuuden konventionaaliset kategoriat hämäräksi, epätietoisiksi taikka poissaoleviksi.³⁷ Mutta kuten tämän luvun alussa totesin, ristiinpukeutuminen ei aina horjuta sukupuolisuutta tai heteronormatiivisuutta, vaan se päinvastoin voi tukea niitä. Kanen näytelmä *Cleansed* todentaa tätä ajatusta varsin omaperäisellä tavalla. Näytelmässä ristiinpukeutuminen ei toimi sukupuolten liukuvuuden tai häilyvyyden osoittajana, vaan representoimassa juuri sitä seikkaa, joka nimenomaisesti on ristiinpukeutumisen taustalla. Kyseessä on biologiseen ruumiiseen kohdistunut paniikki, joka ilmeni niin renessanssiajalla kuin 1990-luvun Englannissakin.

Kuten todettua, useat tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota *Cleansedin* yhtymäkohtiin Shakespearen *Loppiaisaaton* kanssa ja erityisesti kummassakin näytelmässä toteutuvaan ristiinpukeutumiseen ja inestiseen rakkauteen. *Loppiaisaatossahan* kadonnutta kaksoisveljeään Sebastiania etsivä Viola pukeutuu pojaksi ja asettuu Illyrian herttuan Orsinon palvelukseen. Komediasa sisarusrakkauden kuvaukset monistuvat kun ilmenee, että kreivitar Oliiviakin suree edesmennytta veljeään. *Loppiaisaaton* pojaksi, Cesarioksi, pukeutuva Viola eli mieheksi ristiinpukeutuva nainen (joka Shakespearen aikana oli tietenkin poika) kuuluu klassisen

draaman ja oopperan toiseen housuroolikategoriaan, jossa naiset pukeutuvat miehiksi syystä tai toisesta siten, että katsojat ovat tietoisia tästä naamioitumisesta. Violan lisäksi tällaisia Shakespearen näytelmien henkilöitä ovat esimerkiksi Portia *Venetsian kauppiassa* ja komedian *Miten haluatte* päähenkilö Rosalind. Nämä ristiinpukeutumiset saatetaan tulkita uhmakkaaksi ja transgressiiviseksi eleeksi patriarkaalisen yhteiskunnan sääntöjä vastaan. Toisen ristiinpukeutuvien naisten kategorian muodostavat sellaiset esitykset, joissa naispuoliset näyttelijät tai laulajat esiintyvät teoksen todellisuudessa koko ajan miehinä, kuten Octavian Richard Straussin oopperassa *Ruusuritari* tai Cherubino Mozartin *Figaron häissä*.³⁸

Näytelmässä *Cleansed* ristiinpukeutumisen traditio korostuu alusta saakka. Klassisen poikanäyttelijän roolin saa nuori Robin, joka Gracen pyynnöstä riisuu sosiaalisen sukupuolensa merkit – eli miehen vaatteensa – ilmestyttyään ensimmäisen kerran näytelmään sen kolmannessa kohtauksessa. Grace pukeutuu Robinin asusteisiin, jotka samalla ovat myös Gracen veljen Grahamin vaatteet. Myöhemmin Robin vastaavasti pukeutuu Gracen vaatteisiin.

GRACE pukeutuu ROBINin/GRAHAMin vaatteisiin.

Pukeuduttuaan hän seisoo hetken aikaa täysin liikkumatta.

Hän alkaa vapista.

Hän murtuu ja vaikeroi hallitsemattomasti.

Hän romahtaa (Cs, 9)³⁹

Myöhemmin Grace toteaa: ”Mä näytän siltä. Sano et sä luulit mua mieheks” (Cs, 9)⁴⁰. Graceen rakastunut Robin ja Grace toisintavat Grahamin ja Gracen rakkaussuhteen siten, että Grace on nyt veljensä Grahamin vaatteissa ja Robin puolestaan on Gracen asussa – siis sen henkilön vaatteissa, jota Graham on rakastanut. Henkilöiden ykseyttä korostaa myös se, että Graham ilmestyy aika ajoin tilanteeseen ja sulautuu Robinin hahmoon siten, että nämä esittävät saman repliikin yhtäaikaaisesti.

Grace ei kykene hyväksymään veljensä kuolemaa, ja tämän vuoksi hän vajoaa harhaisiin mielentiloihin herättämällä veljensä

henkiin mielikuvituksessaan.⁴¹ Toisin sanoen Grace ylläpitää veljeään kohtaan tuntemaansa rakkauttaan sekä sulautumalla veljekseen että näkemällä tämän muissa henkilöissä, ensiksi Robinissa ja sitten Carlissa. Tämä ristiinpukeutumisen avulla ylläpidetty rakkaus saa kuitenkin rangaistuksensa. Tinkerille nainen ei voi olla muuta kuin nainen. Tätä yksiviivaisuutta kuvastaa hänen oman rakkaudenkohteensa, peep show -esiintyjän nimi: Nainen (Woman). Gracen rangaistus on sadistinen: Tinker muuttaa näytelmän lopussa Gracen konkreettisesti mieheksi leikkaamalla irti tämän rinnat ja liittämällä Graceen Carlin sukupuolielimet. Näin Tinker rankaisee ruumiillisella tasolla Gracea tekemällä hänestä sen veljen, jonka Grace haluaa säilyttää. Toisin sanoen Tinker maskuliinistaa Gracen, joka horjuttaa omaa sosiaalista sukupuoltaan naisena (naisen *genderiään*). Tinkeristä tulee tässä renessanssin ristiinpukeutumisen konventioita monitulkintaisesti mukailevassa näytelmässä esitykseen olennaisesti kuuluva puritaanihahmo, joka *Cleansedin* intertekstiin *Loppiaisaattoon* viitaten on totuttu näkemään koomisena hahmona eli Shakespearen näytelmän moraalia vartioivana Malvoliona.⁴² Tinker ei ole kuitenkaan näytelmän koominen hahmo vaan sadistinen mies, joka pyrkii paljastamaan laboratorionsa koehenkilöiden valheellisuuden sekä rankaisemaan heitä leikkimielisyydestä. Moraalisessa ankaruudessaan ja sensuurihengessään hän toimii kuten renessanssiajan puritaaniset teatterinvastustajat.⁴³

Kirjoittaessaan renessanssiajan yhteiskunnallisesta tilanteesta Jean E. Howard tuo esille sen seikan, että Lontoossa naiset saattoivat todellakin ristiinpukeutua arkielämässä ja jopa kuningas Jaakko I kehotti papistoa varoittamaan kansaa tästä vaarasta.⁴⁴ Puvulla oli tärkeä yhteiskuntaa ja sen luokkia jäsentävä sosiaalinen merkitys, kuten Phillip Stubbes toi esille tunnetussa antiteatterillisessä teoksessaan *Anatomie of Abuses* (1583). Stubbesille pukukoodin rikkominen ei ollut ainoastaan merkki sosiaalisesta rappiosta, vaan juuri se itse asiassa aiheutti sosiaalisen rappion. Stubbes lisää, että kun miehet pukeutuvat naismaisesti ja naiset miesmäisesti,

erot seksuaalisten – tai paremminkin sukupuolisten – ”luokkien” (*kinds*) välillä häviävät. Ristiinpukeutuminen merkitsi lisäksi eri asioita miehille ja naisille. Miesten kohdalla naisen asuun pukeutuminen vähensi sitä arvovaltaa, joka automaattisesti kuului miehelle ja asetti siten ristiinpukeutuvan miehen häpeälliseen asemaan. Naisen asuihin pukeutuvat miehet olivat itse asiassa niin ”out of place”, että he tulivat hirviömäisiksi, luonnottomiksi.⁴⁵ Juuri tämän hirviömäisyyden esille tulon vuoksi Tinker, *Cleansed*-näytelmän puritaani, näyttämöllistää tuon kauhun palauttamalla alistamiensa henkilöiden sukupuolet näytelmässä ”oikeaan järjestykseen”.



Cleansed – puhdistettu: Rakkaus puhdistetaan sanoin ja teoin. Rakastavien liioittelevat sanat toteutetaan näyttämöllä julman sananmukaisesti.

Eläköön puukko!

Näytelmässä *Cleansed* sukupuolenvaihdos on äärimmäinen kommentti teatterin ristiinpukeutumistraditioon sisältyvää sukupuolivimmaa kohtaan. Näytelmässä kouristuksenomainen tarve palauttaa näyttämölistetty yksi sukupuoli – renessanssiajan miehen tai pojan ruumis – ilmenee, kun Gracesta ja Carlista tehdään sama henkilö. Yhtä sukupuolta painottava ajattelu päättyi sukupuolen ja seksuaalisuuden historiasta kirjoittaneen historiantutkija Thomas Laqueurin mukaan vasta 1700-luvulla, jolloin sukupuolikäsitys muuttui ja alettiin painottaa sukupuolista dimorfismia (kaksimuotoisuutta) eli sukupuolten biologista erottamista. Sen avulla miehen ja naisen kategoriat tuottuivat essentiaalisiksi ja luonnollisiksi.⁴⁶ Tästä syystä on muistettava, että ”mies” ja ”nainen” ovat ongelmallisia käsitteitä vanhemmassa draamassa, ja tämä yksiuolteisen monimutkainen sukupuoli ajattelu saattaa jatkua yhtä lailla myös nykydraamassa, mitä oireilua *Cleansed* osaltaan representoi.

Samaksi henkilöksi tekeminen tapahtuu siis poistamalla Gracelta rinnat ja liittämällä tälle Carlin silvotut sukupuolielimet. Näytelmän 18. kohtauksessa Carl makaa tajuttomana Gracen vieressä: ”Hän [Carl] on alasti lukuun ottamatta veristä sidettä nivusten ympärillä” (Cs, 41).⁴⁷ Kuvaus Carlista verisine siteineen ja silvottuna on selvä viittaus renessanssin teatteriperinteeseen sekä italialaiseen kastraattilaulajatraditioon, joka levisi Englantiin restauraatioajalla 1600-luvulla. Italian maine luonnottomuuden tyyssijana tuli jälleen todistetuksi, kun vuonna 1667 teatteriyrittäjä Thomas Killigrew tuotti kastraattilaulajia englantilaisen yleisön iloksi.⁴⁸ Tie kastraattilaulajille oli avautunut Italiassa, kun katolinen kirkko oli kieltänyt naisten esiintymisen julkisesti näyttämöllä. Ensimmäiset tiedot kastraattilaulajista paikantuvat vuoteen 1599 ja Vatikaanin Sikstiiniläiskappelin kuoroon. Vaikka katolinen kirkko oli julkisesti kieltänyt kastraatit, se kuitenkin ylläpiti salaa tätä toimintaa luoden samalla Euroopan parhaan musiikkikoulutuksen näille silvotuille pojille. Koska 1600-luvulla ei tunnettu mitään niin

kaunista kuin naissopraanon ääni, tämän puuttuessa oli luotava korvike, kastraattilaulaja. Niinpä kastraatit dominoivat oopperaa 1600- ja 1700-luvuilla. Lesley Ferris kirjoittaa osuvasti kastraattien toimineen vertauskuvina intohimoja herättäneellä sosiaalisen ja kulttuurisen sukupuolen ristiriitaisuuksien saralla. Heitä ylistettiin yhtäältä kauniista äänestään, ja yleisö usein hurrasi huutamalla ”Long live the knifel”, mutta toisaalta heidän vaillinaiset ruumiinsa olivat inhon ja pilkan kohteina.⁴⁹ *Cleansed*issä juuri Carlin kohtelu näyttämöllistää väkivallan ja intohimon liiton, jonka kohdistumisen Carliin voisi kiteyttää juuri huudolla ”Kauan eläköön puukko!”

Kanen näytelmässä *Cleansed* ei kuitenkaan leikitellä. Gracen muuttuminen mieheksi, veljekseen Grahamiksi tai Carlin muuttuminen Graceksi eivät kumpikaan edusta ”ruumiillisuudella leikkittelyä”. Ei ole kysymys itsen muokkaamisesta, vaan raa’an väkivaltaisesta muutoksesta.

Sataa vettä.

CARL ja GRACE istuvat vierekkäin.

GRACE näyttää ja kuulostaa nyt täsmälleen GRAHAMilta.

CARLilla on ROBINin vaatteet, siis GRACEn (naisen) vaatteet.

Yksi rotta pureksii GRACEn/GRAHAMin haavoja, toinen CARLin.

GRACE/GRAHAM: Kroppa kunnossa. (Cs, 46)⁵⁰

Gracen sanat ”Kroppa kunnossa” (”Body perfect”) näytelmän viimeisessä kohtauksessa kuvastavat Kanen näytelmän kylmää ironiaa, joka hylkää ruumiillisuuden pintana, tekstuaalisena leikkinä. Kun Billy Wilderin kuuluisa sukupuolen häilyvyydellä leikittelevä elokuva *Piukat paikat* voi päättyä ironiseen kommenttiin ”oikeasta” sukupuolesta toteamalla ”Nobody’s perfect”,⁵¹ Sarah Kane sen sijaan tietää näytelmässään *Cleansed*, mihin leikkittely makaa-beristi loppuu: ”Body perfect”, täydellinen ruumis.

Cleansed tarjoaa yhden vastauksen kysymyksiin, miten homo-body ja pervon ruumis tulevat esitetyiksi näyttämöllä ja miten ne

tulevat nykydraamassa neuvotelluiksi.⁵² Lävistetty, amputoitu ja mykäksi tehty, rakkauteen uskova Carl sopii näytelmän loppukohdaukseen, jossa näytelmän ”viimeinen pari” kohtaa. Parin osapuolet ovat: naisen (Gracen) vaatteisiin pukeutunut Carl ja miehen (Grahamin) vaatteisiin pukeutunut Grace. Näytelmä loppuu, kun heteronormatiiviseksi ”pariksi” amputoidut Carl ja Grace katsovat yhdessä auringonnousua. Kanen näytelmän ero tässä kirjassa aiemmin käsiteltyyn homoseksuaalisuutta representoivaan draamaan paikantuu siten pervoon ruumiiseen. Kun homoseksuaalisuutta käsittelevä draama edellisissä tapauksissa esitti homon feminiinisenä, lapsenomaisena, groteskina tai valmiiksi kuolleenä, *Cleansed* puolestaan tekee homosta pervon ruumiin konkreettisesti: homon ruumis silvotaan, kastroidaan ja tapetaan, tai vaihtoehtoisesti homon sukupuoli vaihdetaan miehestä naiseksi. Siinä missä monet queer-henkiset näytelmät tutkivat ja neuvottelevat pohdittaviksi uudenlaisia identiteettien ja seksuaalisuuksien mahdollisuuksia, Kanen näytelmä redusoi kaikki tällaiset mahdollisuudet tyhjiin päätyen väkivaltaiseen ja kyseenalaiseen katharsikseen.

Suomalainen rakkausleikki

Kanen näytelmä *Cleansed* saa seuraavaksi rinnalleen yllättävän parin, nimittäin suomalaisen Pentti Halosen (1962–) näytelmän *Rakkausleikki* (2002). Suomalaisuudella jatketaan myös seuraavassa luvussa, jonka aiheena on Leea Klemolan *Kokkola*. Nämä suomalaiset näytelmäkirjailijat ovat ”ristiinkirjoittamisen” kannalta kiinnostavia, sillä heidän uransa näytelmäkirjailijoina alkoi yhdessä. Halonen on kirjoittanut Klemolan kanssa Maailmankirjallisuuden naisia -trilogian eli näytelmät *Kahelianainen* (1995), *Seksuaali* (1998) ja *Anne Krankin päiväkirja* (2001). Sen sijaan *Rakkausleikki* on Halosen oma näytelmä. Hänen itse ohjaamansa *Rakkausleikin* kantaesitys oli vuonna 2002 Aurinkoteatterin ja Sirius Teaternin yhdessä toteuttamana produktiona Betania-talossa Helsingin Punavuorella. Halonen on Aurinkoteatterin perustajajäsen yhdessä

Irina Krohnin ja Klemolan kanssa. Nykyisin hän työskentelee käsikirjoituksen lehtorina Turun taideakatemiassa.

Pentti Halosen *Rakkausleikki* pyrkii varsin hämmästyttävällä tavalla palauttamaan ”biologisen tasapainon” halun ja ruumiin välille. Sarah Kanen näytelmien dialogi jää usein beckett’mäisen viittauksenomaiseksi, mutta Halosen näytelmä on täynnä loputonta puhetta muistuttaen siinä muun muassa Jouko Turkan näytelmää *Osta pientä ihmistä* (2000). *Rakkausleikki* kertoo kahdesta homoveljeksestä, Ramses ”Peltsi” ja Mikko ”Missi” Peltosesta sekä heidän äidistään Leski-Peltosesta. Peltosten lisäksi näytelmässä on kaksi muuta homomiestä, bisneshenkinen Krister Suura ja ”prostituutti” Niilo alias Nipa. Ahdistuskohtauksista ja itsetuhoisesta käyttäytymisestä kärsivä, vastenmieliseksi kuvattu Peltsi ja hillitty Krister pyörittävät lautapelejä välittävää myyntifirmaa. Missi ja Nipa vierailevat säännöllisesti toimistossa, joka on samalla myös Peltsin koti. Leski-Peltonen käy siivoamassa toimistossa.



Rakkausleikki kertoo kummia homoista, bisneksestä ja suomalaisesta veljesrakkaudesta.

Rakkausleikki on erityisen kiinnostava siinä, miten se representoi homoseksuaalisuuden ja feminiinisuuden yhdistäviä diskursseja. Näytelmän näyttämöohjeissa kiinnitetäänkin huomiota henkilöhahmojen feminiinisuuden ja maskuliinisuuden vaihteluihin seuraavasti:

KIELI

Kielen murteellisuudet eivät tässä ilmaise kielimaantiedettä tai sosiaalipolitiikkaa vaan henkilön sisäistä tilaa, hänen maskuliinisuuden/feminiinisuuden, äänen mataluuden/korkeuden, puheen hitauden/nopeuden, aggression/mielistelyn asteita, tosissaan oloa ja huumorintajua. (RL, 1)

Näin jo näyttämöohjeet antavat suuntaviivoja siihen, että *Rakkausleikki* tarkastelee homouteen liittyviä feminiinisuuden ja maskuliinisuuden ”asteita” korostaen sitä, että niillä on keskeinen rooli homoseksuaalisuuden representaatioissa. Kiinnostavasti näytelmän feminiiniset henkilöt Nipa ja Missi nostavat esille *miesfeminiinisuuden* käsitteen. Judith Halberstamin käsitteen *naismaskuliinisuus* (*female masculinity*) esille tuominen on jo nyt tärkeää, sillä tässä luvussa käsittelen sen vastaparia eli miesfeminiinisyyttä. Jos Halberstam katsoo naismaskuliinisuuden olevan hämmästyttävän vähän tutkittu ja puhuttu asia, koska se rikkoo niin hetero- kuin lesbonormeja, on miesfeminiinisyys ehkä vieläkin vähemmän esille tuotu asia. Halberstam kuittaa miesfeminiinisuuden oudolla väitteellä sanoen, että ”se täyttää tietynlaisen rituaalisen funktion miesten homososiaalisissa kulttuureissa”.⁵³ Lukijalle jää epäselväksi, mitä hän tällä väitteellä tarkoittaa. Tarkoittaako Halberstam sitä, että juuri miesten feminiinisydestä tulee erityinen tekijä, joka homososiaalisissa rituaaleissa lujittaa patriarkaatin koheesiota? Vai tarkoittaako hän sitä, että feminiiniset miehet asettuvat homososiaalisten rituaalien ulkopuolelle varoittavaksi esimerkeiksi? Asia lieenee kummallakin tavalla, mutta selitykset eivät kerro mitään itse feminiinisistä pojista tai miehistä. Luonnollisesti Halberstamilla ei ole *naismaskuliinisuutta* käsittelevässä kirjassaan tarvetta miettiä

sitä, miten feminiiniset miehet representoituvat, mutta tässä luvussa siihen on suuri tarve.

Feminiinistä pojista ja miehistä puhuttaessa on todettava Alan Sinfieldin hämmästyttävä huomio, jonka hän esittää kirjassaan *Cultural Politics – Queer Reading* (1994): ”Monet ihmiset haluavat puhua tänä aikana ’maskuliinisuudesta’, mutta ’naismaisuuteen’ on liian kiusallista tai vaikeaa viitata.”⁵⁴ Sinfield tarkoittaa tässä tietenkin miesten naismaisuutta tai feminiinisyyttä. Naismaisuudella kuvataan stigmatisoivaa eroa oikeaoppisiin sukupuolisteoreotyyppioihin ja niinpä naismainen mies on (1) ”väärä” ja (2) alempi (nainen). Maskuliininen nainen on taas (1) ”väärä” ja (2) hävyttömän tunkeileva (halu maskuliinisuuteen). Feminiinistä miestä halveksitaan ja maskuliininen nainen koetaan loukkaavaksi tämän röyhkeän julkeuden vuoksi.⁵⁵ Koko ajattelun takana on halu partioda seksuaalisia kategorioita, eikä se koske ainoastaan homoja tai lesboja, vaan kaikkia ihmisiä. Keskityn *Rakkausleikin* analyysissäni seuraavaksi juuri feminiiniseen mieheyteen ja jätän naismaskuliinisuuden yhdeksi aiheeksi seuraavan lukuun.

Sinfield esittää, että aina Oscar Wilden oikeudenkäyntiin eli vuoteen 1895 asti, naismaisuus oli hyvin epävarma selitysmalli tai merkki samaan sukupuoleen kohdistuvasta halusta. Oikeastaan naismaisuutta pidettiin ennemminkin merkkinä siitä, että mies oli liiallisen emotionaalinen ja vietti liikaa aikaa naisten kanssa.⁵⁶ *Rakkausleikin* miesten voidaankin tulkita olevan ristiriitaisten ja anakronisten homoseksuaalidiskurssien muovaamia. Naismaisuus representoituu *Rakkausleikissä* ensiksi arkaaisena selitysmallina, jonka mukaan miehet ovat liian tunteellisia vietettyään liian paljon aikaa naisten kanssa. *Rakkausleikissä* ei tosin tarvita naisystäviä, sillä veljesten äiti, kaikkialle tunkeva hahmo, toimii sekä veljesten äitinä, kaverina ja kämppiksenä, kaiken kaikkiaan kaikkien naisten symbolina. Siksi näytelmässä ei olekaan muita naishahmoja. Toiseksi naismaisuus toimii *Rakkausleikissä* 1900-luvun ”modernin” homoseksuaalisuuden eli inversion merkkinä, jonka mukaan vietinvääristymää sairastavalla homoseksuaalilla oli naisen sielu

miehen ruumiissa ja *vice versa*.⁵⁷ Tähän ajatukseen sopii se, että Nipa ja Missi pukeutuvat ja esiintyvät mielellään naismaisesti.



Prostituutti Nipa ja Missi tuovat näyttämölle homoa miesfeminiinisyyttä.

Näytelmän traagiset hahmot ovatkin juuri Missi ja Nipa, nuoret hyväksikäytetyt homot, joiden identiteetit ovat varsin sekaisin. Kuten jo aiemmin olen painottanut, Judith Butlerin usein toistetun ajatuksen mukaan sukupuoli ei ole essentialistinen piirre vaan toistamalla ylläpidetty konstruktio. Länsimainen binaarinen sukupuoli-ajattelu etsii kuitenkin itsepintaisesti kaksinapaisesta jaottelusta poikkeavat identiteetit ja alistaa ne valtaansa.⁵⁸ Näin tapahtuu myös Halosen näytelmässä, jossa poikien ruumiit kuvataan feminiinisiksi ja molemmat tälläytyvät naisen ”fylleihin” muuntuakseen Leski-Peltosen kaltaisiksi. Poikien muuntautumisyriytykset korostavat yhtäältä sukupuolen konstruoitua luonnetta ja toisaalta ironisoivat yrityksiä konstruoida sukupuoli toisella taval-

la. Poikien sukupuolen toisintoistamisesta ei tule kuitenkaan kumuksellista toimintaa vaan traagisten tekojen sarja. Samalla teot korostavat identiteetin epäkoherenttia ja ristiriitaista luonnetta. Missin homo/trans-identiteetti on selvästi sekavalla tavalla vasta muotoutumassa.

MISSI: Mun äiti haluis että mä oisin tyttö. Mut en mä kun mulla on munat. Ja mä nussin teitä kaikkia. Mä oon valtiatar. Ja mä otan teiltä suihin.

SUURA: Sä lupaat vaan kun oot tollanen.

MISSI: En oo transu. Ei saa sanoo toista transuks. Vittu mä tapan sut jos sanot mua huoraks. Vittu mä kusen sun päähäs saatanan lesbo. (RL, 5)

Näytelmän pojat näyttävät toisintavan selvästi niitä määreitä, joita Halberstam esittää jo aiemmin mainitussa analyysissään transsukupuolisesta Brandon Teenasta – tosin sillä erolla, ettei Halosen *Rakkausleikki* tapahdu maaseudulla vaan Helsingissä. Halberstam puhuu Brandonin yhteydessä kahdesta toisiinsa kiitoutuneesta asiasta, jotka tekevät tästä sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti henkilön, joka on ”ajan ja tilan ulkopuolella”. Brandon on figuuri, joka representoi anakronistista selitysmallia eli homoseksuaalisuuden teoretisoinnin aiempaa mallia, joka perustui ajatukseen sukupuolen inversiosta. Samalla Brandon edustaa väärää paikantumista (*dislocatedness*) eli hän on henkilö, joka valitsee mieluummin maaseudun kuin kaupungin sukupuolensa esittämisen teatterilavaksi.⁵⁹ *Rakkausleikissä* anakronian risteymät tulevat hyvin esille ja näytelmässä viitataan koko ajan ajassa taaksepäin. Naisten vaatteet, joihin pojat pukeutuvat, ovat menneisyydestä, jostain 1950-luvun alusta, jolloin inversio oli suomalaisessa yhteiskunnassa vielä homoseksuaalisuuden patologinen selitysmalli.⁶⁰ Leskin sanoissa homoseksuaalisuus rinnastuu sairauteen ja vanhahtaviin, agraari-Suomesta kertoviin kielikuviin.

LESKI: Sekin tuli portaissa mua vastaan se teidän kaveri [Nipa] se sairaan näkönen poika. Mikäs sen nimi on? Ettei se vaan oo joku miesrakastaja? (RL, 3)

Näytelmässä käytetyt termit ja sanat viittaavat siis joko menneisyyteen tai sitten ne muuttuvat poikien puheissa hokemiksi, joiden sisältöä he eivät tajua. Yksinkertaisesti sanoen *Rakkausleikin* homot ovat kaukana nykyisistä gay-identiteettiä korostavista homoista.⁶¹ Sen sijaan he näyttäisivät Brandon Teenan tavoin ilmentävän homoseksuaalisuuden inversiomalliin perustuvaa selitystä, jonka juuret ovat 1800- ja 1900-luvun taitteen seksologien ajattelussa. Nykyaikainen homokulttuuri kaikkine trendeineen puuttuu näytelmästä kokonaan.

Perhe on paras

Näytelmä perustuu homojen ”rakkausleikkiin”: nelikko pelaa suhteillaan, paljastaa todellisia rakkauksiaan ja kiduttaa toisiaan henkisesti ymmärtäen samalla, miten riippuvaisia he ovat toinen toisistaan.

NIPA: Niin no joo. Okei. Mutta fakta on se että meitä on neljä ja me kaikki rakastetaan toisiamme. (RL, 9)

”Rakkausleikin” lopputuloksena Krister ja Nipa löytävät toisensa samoin kuin veljekset Pelti ja Missi. Kaiken kruunaa omnipotentti, mutta poikiensa touhuista tietämätön Leski-Peltonen. Leski tuo inversiomallin rinnalle myös toisen homoseksuaalisuuden selitysmallin, joka edelleen siirtää näytelmän homoseksuaalisuuden representaatioita varhaisempaan aikaan. Kyse on erityisesti toisen maailmansodan jälkeen virinneestä käsityksestä nimenomaan omnipotentin äidin ratkaisevasta vaikutuksesta poikansa homoseksuaalisuuteen. Ajatus omnipotentin äidin roolista poikansa homoseksuaalisuuden kehityksessä perustuu alun perin

Sigmund Freudin teorioihin (esimerkiksi *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905 ja *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910). Äitiä syyllistäviä psykoanalyttisiä teorioita kehitti edelleen 1950-luvulla Yhdysvalloissa etenkin Irving Bieber, joka korosti voimakasta äitisuhdetta ja poissaolevan isän merkitystä homoseksuaalisuuden ”synnyssä”.⁶² Freudin ja Bieberin ajatukset palauttavat homoseksuaalisuuden mielenkiintoisella tavalla koko länsimaisen teatterin tragedian alkujuuriin: Sofokleen *Oidipuksen* nimihenkilö tappaa tietämättään isänsä ja nai äitinsä siittäen tälle jopa lapsia. Vaikka kertomusta Oidipuksesta onkin ollut tapana lukea nimenomaan kuvauksena heteroseksuaaliseksi subjektiksi tulosta, jo sen taustalla häilyy myytti samansukupuolisesta, soveliaisuuden rajat ylittävästä himosta, kuten Jonathan Dollimore on huomauttanut.⁶³ Yhtä lailla kysymys homoseksuaalisuudesta on usein liitetty käsitykseen oidipaalisuudesta siinä muodossa kuin se ilmenee psykoanalyttisessä teoriaperinteessä. Kumpaaakin ajatusta 1900-luvun näytelmäkirjallisuus on sittemmin tulkinut uudelleen varsin usein kriittisesti ja ironisesti.

Rakkausleikki leikkitteleeekin draaman oidipaalisella kaarella hie-
man samaan tapaan kuin Arthur Kopit tekee varhaisessa psyko-
analyysia irvailevassa näytelmässään *Isä, isä raukka, äiti on ripus-
tanut sinut komeroon ja minä olen niin alakuloinen* (1960). Voidaan
kuitenkin ajatella, että ironisoidessaan homojen äitisuhdetta Ha-
losen näytelmä sittenkin uusintaa ajatusta äidistä homoseksuaali-
suuden merkityksellistäjänä ja aiheuttajana. *Rakkausleikki* viittaa
äidin kaikkivoipaan merkitykseen jatkuvasti ja esimerkiksi Leski-
Peltonen toteaa poikansa transvestisuudesta seuraavasti:

LESKI: [---] Mikkohan sen [kissan] haluaa mutta eihän se sitä
hoida. Kun eihän se oo koskaan kotonakaan enää nykyään. Kun
on kaikkia transvesiitti-seminaareja. Siälä se kulkee mua kuule
syyttelemässä. Ite on aina halunnu naisten vaatteis olla, en minä
oo sitä pakottanut. En oo niin kauheen naisellinen itekään. On-
han mullaki usein pitkähousut jalassa. (RL, 11)

Näytelmä päättyy erikoislaatuiseen perheen yhteiseen iltaan. Leski-Peltonen on muuttanut poikiensa luokse ja Missi on pukeutunut äidikseen sellaisena kuin tämä oli nuorempana.

Missi tulee sisään avaimillaan kissa sylissään. Tästä eteenpäin Missi on siis pukeutunut ja fyllännyt itsensä Leskiksi. Hän muistuttaa kovasti Leskiä nuorena, 1940-luvun ja 1950-luvun vaihteesta. [...] Peltonen tulee vessasta sisään huoneeseen kantaen kädessään amppelia. Amppelissa on nyt joulutähti. Hän on juuri kastellut kukan. Peltonen on otteiltaan miehekäs ja isällinen. (RL, 14)

Loppujen lopuksi perhekuvaelmassa Peltsi ja Missi toisintavat vanhempiensa suhteen ja samaan petiin mahtuu vielä äitikin. Missin imitoidessa äitinsä hahmoa inestinen homosuhde on tehty käsitettäväksi, koska hän imitoi nyt äitiään. Sukupuolen toistaminen ontuu kuitenkin pahasti ja Missistä tulee heikko jäljennös äidistään. Näytelmän groteski perhekuva lukitsee homoseksuaalisuuden tiukasti heteronormatiiviseen ja oidipaaliseen vankilaan; Peltsistä ja Missistä tulee pervon ruumiita.



Onnellinen perhe puolustaa perusarvoja. Peltsin, Missin ja Leski-Peltosen koti-ilta.

Kanen *Cleansed* ja Halosen *Rakkausleikki* jättävät katsojan/lukijan hämmentyneeseen tunnelmaan.⁶⁴ Kaiken kaikkiaan Kanen ja Halosen näytelmät palauttavat homoseksuaalisuuden groteskiin ja traagiseen valoon. Näytelmät näyttävät muistuttavan siitä, että ymmärretyn ja hyväksytyn homon rinnalle tarvitaan aina pervon ruumis: abjekti ja makaaberi pervo. Toisaalta näytelmät itsepintaisesti palauttavat halun ja ruumiin heteronormatiiviseen akseliin; jos ei muuten niin silpomalla homon ruumiin. Tässä luvussa tarkastelemani uudempi draama eroaa aiemmasta, ennen 1970-lukua kirjoitetusta draamasta juuri ruumiillisuuden ja homouden tematisoinnissaan. Ennen draamassa haluttiin paljastaa homo esittämällä tämä pervon ruumiina, meikattuna, feminiinisenä tai groteskina. Uudemmassa draamassa homosta sitä vastoin tehdään pervo ruumis konkreettisesti: homon ruumis silvotaan, kastroidaan, tapetaan tai homon sukupuoli vaihdetaan miehestä naiseksi.⁶⁵



Rakkausleikissä rakkaus satuttaa: miehet kiroilevat, itkevät ja rakastuvat niin, että kipeää tekee.

Käsitlemäni näytelmät ovat kuitenkin erittäin taitavasti kirjoitettuja ja niiden tarkoitus lienee muistuttaa itse ruumiillisuudesta. Valitsemani näytelmät representoivat ruumiillista ahdistusta erinomaisella tavalla. Kanen näytelmässä ahdistus on luonteeltaan katharttista ja Halosen näytelmässä taas groteskia ja itseironista. Kummassakin näytelmässä ruumiillisuus palautetaan perustavanlaatuiseksi elementiksi seksuaalisuuden ”tuottajana” tai ”synnyttäjänä” poiketen näin queer-teorian implikoimasta sukupuolen ja seksuaalisuuden toistettavuuden käsityksestä. Kanen näytelmässä homon ruumis tuhotaan. Halosen näytelmässä seksuaalinen halu yhtäältä ”normalisoidaan” transgenderiyden avulla, toisaalta näytelmän homosuhteen inestinen ja oidipaalinen luonne hyväksytään tragikoomisessa valossa. Queer-teorian mukainen ruumiin ymmärtäminen kirjoituksena, toistona ja liukuvana merkityksenä sekä samalla ruumiin kyseenalaistaminen perustana, syvempien merkitysten tuottajana, aiheuttaa ahdistusta, ja Kanen ja Halosen näytelmät voidaan nähdä osoituksina siitä, miten tuskallista ruumiillisuus voi loppujen lopuksi olla.

Viitteet

¹ Butler 1999, 44.

² Kinnunen 2010, ”Kummat mummot Esko ja Asko”.

³ Sierz 2001, 114.

⁴ *Rakkausleikkiä* esittänyt Aurinkoteatteri & Sirius Teatern tarjosivat muun muassa keväällä 2002 mies- ja naispareille kaksi lippua yhden hinnalla. Tarjous liittyi myös osaltaan parisuhdelain eduskuntakäsittelyyn. *Rakkausleikin* ensi-ilta oli samana päivänä, jona eduskunta hyväksyi lain samansukupuolisten parisuhteiden rekisteröimisestä. *Z-lehti* huomioi *Rakkausleikin* myös hyvin positiiviseen sävyyn. (Talikka 2002, 11.)

⁵ Kanen *Phaedra's Love* ei ole vielä saanut näyttämöensi-iltaansa Suomessa, mutta se kuuluu esimerkiksi Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tut-

kimuksen opintovaatimuksiin. Kanen vaikutus ja näkyvyys suomalaisessa nykyteatterissa on kaikkineen huomattava.

⁶ *Blastedin* ohjasi Sami Ylisaari ja teoksen suomennoksesta vastannut Anna Veijalainen esitti naispäähenkilöä Catea. Näytelmän miesrooleissa nähtiin Henry Hanikka (Ian) ja Ilari Johansson (sotilas).

⁷ Muita nimityksiä ovat muun muassa ”the britback” ja ”the Theatre of Urban Ennui”.

⁸ Sierz 2001, 3–35.

⁹ Esim. Sakellaridou 2003.

¹⁰ Saunders 2002, 19.

¹¹ Eriyisen väkivaltaisia jakobiinisessa teatterissa olivat niin sanotut kostotragediat (revenge tragedy). Lajin tunnettuja edustajia olivat esimerkiksi George Chapmanin (n. 1559–1634) ja Thomas Middletonin (1580–1627) tragediat. Itse asiassa myös elisabetiaanisen draaman tunnetuin edustaja, Shakespearen *Hamlet* (n. 1599–1601), kuuluu juuri kostotragedioihin. Lajin ensimmäinen ja vaikutusvaltainen edustaja Englannissa oli Thomas Kydin (1558–1594) *The Spanish Tragedy*, joka on kirjoitettu vuosien 1582–1592 välisenä aikana. Kostotragedian genren taustalla kummittelee roomalaisen Senecan (n. 4 eaa. – 65 jaa.) tragedioiden verinen haamu.

¹² Jakobiininen ajanjakso (Jacobean Era) sai nimensä kuningas Jaakko I:n (1566–1625) mukaan. Hän oli alkuaan Skotlannin kuningas Jaakko VI, joka Elisabet I:n kuoltua vuonna 1603 peri myös Englannin valtaistuimen. Elisabetin kaudella alkanut kirjallisuuden ja teatterin kukoistus jatkui jakobiinisella ajalla, ja molemmat ajanjaksot mahtuvat renessanssiteatterin katkokäsitteen alle. Tässä yhteydessä on varsin kiinnostavaa sekin, että Elisabet I tunnetaan naimattomana pysytelleenä Neitsytkuningattarena, mutta myös Jaakko I:n yksityiselämä on kiinnostanut kovasti sekä aikalaisia että myöhempiä tutkijoita. Miessuojattejaan rakastanut ja huhujen ympäröimä kuningas on usein julistettu jopa yhdeksi historian tunnetuista homoista. (Ks. Bray 1982/1995; Young 1999). Onpa jopa esitetty, että Marlowen näytelmässä *Edward II* kuvattujen miestenvälisten suhteiden taustalla olisivat juuri kuningas Jaakon hovin tapahtumat. Normand 1999, 172–197.

¹³ Sierz 2001, 25–28.

¹⁴ Sit. Roihankorpi 2004, 183.

¹⁵ Saunders 2002, 27–28.

¹⁶ Sierz 2001, 114.

¹⁷ Greig 2001, xi.

¹⁸ Saunders 2002, 9.

¹⁹ Vaikka Graham onkin kuollut jo ennen näytelmän alkua, hän on näyttämöllä Gracen pukeutuessa kuolleeksi veljekseen.

²⁰ Sierz 2001, 114.

²¹ Harju 2001, B5; *Cleansed*-näytelmän taltiointi.

²² Greig 2001, xii.

²³ ROD: (*Takes the ring and Carl's hand.*)

Listen. I'm saying this once.

(*He puts the ring on Carl's finger.*)

I love you *now*.

I'm with you *now*.

I'll do my best, moment to moment, not to betray you.

Now.

That's it. No more. Don't make me lie to you. (C, 111)

²⁴ CARL: Please don't fucking kill me God.

TINKER: I love you Rod I'll die for you.

CARL: Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me

ROD NOT ME ROD NOT ME (C, 117)

²⁵ Saunders 2002, 98.

²⁶ Saunders 2002, 29.

²⁷ Saunders 2002, 31.

²⁸ **Tinker** *tosses him the last chocolate.*

Robin *eats it.*

Tinker *throws the empty box at him, then notices that Robin has wet himself.*

TINKER: Filthy little perv, clean it up.

Robin *stands in the puddle, distressed.*

Tinker *grabs Robin's head and forces it down, rubbing his face in his own urine.*

TINKER: Clean it up, woman. (C, 140–141)

²⁹ Siteeraus de Jongh 1992, 6.

³⁰ ”*Carl is heavily beaten by an unseen group of men*”. (C, 116)

³¹ TINKER: Don’t kill him.

Save him.

(*He kisses **Carl**’s face gently.*)

CARL

(*Open his eyes.*)

TINKER: There’s a vertical passage through your body, a straight line through which an object can pass without immediately killing you. Starts here.

(*He touches **Carl**’s anus.*) (C, 116)

³² Saunders 2002, 90. Kanen mukaan Bosnian sodassa serbit käyttivät omaa ristiinnaulitsemistekniikkaansa, jossa seiväs työnnetään anuksesta sisään, kunnes sen pää tulee ulos toisesta olkapäästä. Näin serbit jättivät Kanen mukaan satoja muslimeja kitumaan, sillä tämän menetelmän avulla voi kestää viisi päivää ennen kuin uhri kuolee.

³³ Ovidius 1997, 192–215.

³⁴ Bersani 1988, 211–212.

³⁵ Rosenberg 2000, 50–51; Solomon 1997, 27–30.

³⁶ Solomon 1997, 21, 30–32, 34–35.

³⁷ Hekanaho 2008, 38–39, 42–43.

³⁸ *Ruusuritarin* Octavian moninkertaisine ristiinpukeutumiseen on itse asiassa tulkittavissa muunnelmaksi *Figaron häiden* Cherubinosta, housurooliin eräänlaisesta origosta. Hekanaho 2008, 43.

³⁹ **Grace dresses Robin’s/Graham’s clothes.**

When fully dressed, she stands for a few moments, completely still.

She begins to shake.

She breaks down and wails uncontrollably.

She collapses. (C, 113)

⁴⁰ ”I look like him. Say you thought I was a man.” (C, 114)

⁴¹ Saunders 2002, 95.

⁴² Saunders 2002, 96. Puritaanihahmo on kiintoisa myös siksi, että nous-
tuaan Britanniassa valtaan puritaanit lakkauttivat teatterit sisällissodan jäl-
keen vuonna 1642, ja kiello kiristyi vuosi vuodelta. Teatterielämä elpyi vas-
ta vuonna 1660 kuningasvallan palauttamisen myötä Kaarle II:n noustua
valtaistuimelle. Renessanssiteatterin pitkää kulta-aikaa seurasi siten lyhyen
puritaanivallan katkoksen jälkeen restauraatioajan draama ja teatterien
uusi kukoistus. Vuonna 1660 sallittiin myös ensimmäisten naispuolisten
ammattinäyttelijöiden esiintyminen lontoolaisilla näyttämöllä. (Hekanaho
2008, 43.)

⁴³ Englannin renessanssiteatterin ajan katsotaan ulottuneen aina Elisabet
I:n valtaistuimelle noususta vuonna 1558 vuoteen 1642, jolloin puritaanit
määräsivät teatterit suljettaviksi. (Renessanssidraaman suhteesta ideologi-
siin rakenteisiin ks. Dollimore ja Sinfield 1985/1992, 210–212; Kavanagh
1985/1992, 149–151.)

⁴⁴ Aikalaiskirjoituksissa mieheksi pukeutunut nainen ei eksplikoi niinkään
perversiota vaan seksuaalista höllyyttä eli huoruutta. Naiset, jotka poistui-
vat taloistaan ja puhuivat liikaa, olivat huoria; paras nainen piti suunsa ja
ovensa kiinni (symbolisesti). Poistuessaan yksin miehiksi pukeutuneina he
jättivät taakseen alistetun asemansa ja tulivat siten itsenäisiksi. (Howard
1993, 26.) Tämä herätti närkästystä renessanssiaikana ja oli oire siitä, että
varhaismoderni Englanti ei käynyt läpi pelkästään – hyvin tutkittua ja do-
kumentoitua – sosiaalisen liikkuvuuden vaihetta kokien samalla taloudel-
lisiä vaihteluita, vaan sille oli ominaista myös huomattava sukupuolijärjes-
telmän epävakaus.

⁴⁵ Howard 1993, 25. Uushistoristit korostavat, että renessanssiajalla tun-
nettiin vain yksi sukupuoli, jolloin ristiinpukeutuminen oli teatterissa suo-
rastaan vääjäämätöntä. Puritaaneja edustanut pamfletisti Philip Stubbes
(n.1555–n.1610) kuitenkin katsoi juuri ristiinpukeutumisen merkitsevän
luonnottomuutta ja halusi siksi kieltää teatterin. Tämäkin kertoo osaltaan
renessanssiajan lukuisista diskursseista: yhtäältä vallitsi biolääketieteelli-
nen diskurssi, mutta voimissaan oli myös raamatullinen diskurssi, jonka
mukaan Jumala loi miehen ja naisen (toisen tosin kylkiluusta). Howardin
mukaan renessanssi tarvitsi seksuaalihierarkian, joka – kiinnostavaa kyllä
– ei välttämättä saanut perustansa biologiasta, kuten 1800-luvun lopulta
alkaen on ajateltu, vaan siitä, että sukupuolten hierarkia ja ero tuli tuottaa
ja varmistaa joko ideologisilla interpellaatioilla silloin, kun se oli mahdol-
lista ja voimankäytöllä silloin, kun se oli välttämätöntä. (Howard 1993,
23–26.)

⁴⁶ Laqueur 1990, 24.

⁴⁷ CARL [...] *He is naked apart from a bloodied bandage strapped around his groin.* (C, 145)

⁴⁸ Ferris 1993, 15. Italian asema Englannin teatterimailman kauheana toisena ei päättynyt kuitenkaan restauraatioaikaan. Puritaaninen pelko teatterin feminisoivasta vaikutuksesta niin esittäjiin kuin katsojiinkin realisoitui jälleen Englannissa, kun kastraatit esiintyivät sikäläisillä näyttämöillä. Esimerkiksi romaaneistaan paremmin tunnetun Henry Fieldingin näytelmien ja satiirien pilkan kohteena oli usein Farinelli, italialainen, joka oli kastraateista suurin. Kastraatit eivät horjuttaneet vallitsevaa yhteiskunnallista järjestelmää ainoastaan sukupuolen ja seksuaalisuuden saralla, vaan toinenkin teatteria, seksuaalisuutta ja sukupuolta jäsentävä seikka liittyi kastraatteihin – nimittäin luokka. Kastraatit olivat usein köyhien vanhempien poikia, jotka annettiin kirkon kasvatettaviksi. Heidän kanssasisariaan olivat samanaikaisesti baletin areenalle uhratut pikkutyöt, jotka muodostivat *corps de ballet*'n. Köyhät kastraattipojat ja balettityöt ovat esimerkkejä sosiaalisen luokan fetissoimisesta – alaluokka toimii keskeisenä tekijänä, kun dominoiva hegemoninen kulttuuri yhtä aikaan käyttää heitä hyväkseen ja hillitsee omaa sukupuolista neuroosiaan. (Ferris 1993, 16.)

⁴⁹ Ferris 1993, 15.

⁵⁰ *It is raining.*

Carl and Grace sit next to each other.

Grace now looks and sounds exactly like Graham. *She is wearing his clothes.*

Carl wears Robin's clothes, that is, Grace's (women's) clothes.

There are two rats, one chewing at Grace/Graham's wounds, the other at Carl's.

GRACE/GRAHAM: *Body perfect.* (C, 149)

⁵¹ Rosenberg 2000, 40.

⁵² Homo-bodyt voidaan tulkita itsemääritellyiksi homorepresentaatioksi, jotka vaativat kääntöpuolekseen abjektoidun ”pervoruumiin”. Homo-bodylla tarkoitan homon ruumiillisuuden representaatiota, joka on normatiivisesti hyväksyttäväksi muokattu ja muokaten itseksi mielletty. Homodyn tai homon ”kunniallisen” representaation legitimoivat pervon ruumis, joka mielletään ”ruumiiksi”, yksinäiseksi, hylätyksi ja vastenmieliseksi niin valtakulttuurin kuin homokulttuurinkin taholla. Marginalisoidut pervo-

ruumiit edustavat ruumiita, jotka merkityksellistyvät heteronormatiivisen sekä myös valtahomokulttuurin vastakuvina. Kekki 2003, 141–142.

⁵³ Halberstam 2004, 9.

⁵⁴ Sinfield 1994, 15.

⁵⁵ Sinfield 1994, 15.

⁵⁶ Sinfield 1994, 15.

⁵⁷ Kennedy 1988, 56–84; Dannecker 1981, 33–38.

⁵⁸ Butler 1990, 151, viite 6.

⁵⁹ Halberstam 2005, 16.

⁶⁰ Stålström 1997, 205–215.

⁶¹ Yhtä lailla kaukana *Rakkausleikin* henkilöhahmot ovat sellaisesta queer-bodyn representaation mahdollisuudesta, jonka tarjoaa esimerkiksi Tony Kushnerin tunnettu AIDS-teemainen näytelmä *Angels in America I–II* (1991, 1992). ”Queer-bodyn” tai näyttämöllisen queerin voi määrittellä ymmärrettäväksi uudelleenneuvotelluksi homorepresentaatioksi, jonka avulla homon ja pervon ruumiin tukahduttava dikotomia pystytään ylittämään. (Kekki 2003, 143, 153.)

⁶² Lo 1995, 441–442; Stålström 1997, 120–134.

⁶³ Oidipuksen traagisen kohtalon takana on hänen isänsä Laioksen rikos ja siitä langetettu rangaistus. Teeban kuningas Laios rakastui kauniiseen Khrysippos-nuorukaiseen, jota hän opetti ajamaan hevosvaljakolla. Laios ryösti ja raiskasi pojan, joka teki sen seurauksena itsemurhan. Avioliiton suojelija, jumalatar Hera, raivostui tästä ja rankaisi teebalaisia lähettämällä sfinksin piinaamaan kaupunkia sekä kieltämällä Laiokselta jälkeläiset. Oidipus-myytissä taustoinen homo- ja heteroseksuaalinen rakkaus ja teot limityivät siten yllättävästi yhteen. Dollimore 1991, 204; Hekanaho 2006a, 152.

⁶⁴ Ks. esim. Ruuskanen 2001, 24.

⁶⁵ Ks. Kekki 2003, 143.

Queer-draamaa ja pervoa teatteria

Tämä kirja on edennyt nyt viimeiseen varsinaiseen lukuunsa, joka jatkaa edellisen luvun loppupuolen mukaisesti suomalaisin sävyin aiheenaan Leea Klemolan näytelmä *Kokkola* (2004). Kun edellisten näytelmien homo- ja queer-hahmot ovat voineet loistaa parrasvaloissa korkeintaan hetken verran, niin tässä luvussa esitellään kirjan alun lupauksen mukaisesti pervo, joka on ja pysyy parrasvaloissa näytelmän alusta hamaan loppuun asti. Hän on Marja-Terttu Zeppelin, Nice-baarin 60-vuotias portsari.

Edellisissä luvuissa mielenkiinto kohdistui siihen, miten erilaiset homo- ja queer-hahmot on esitetty nykydraamassa. Tarkastelun painopisteen ollessa juuri representaatioiden kysymyksissä – eli homouden ja queeriuden tai tämän kirjan nimen mukaisesti pervouden esittämisessä näyttämöllä – näyttävät analysoidut teokset usein toimivan kaksoislogiikalla. Yhtäältä näytelmät haltuunottavat lakia eli sisäistävät heteroseksuaalista matriisia, vaikka ne toisaalta samalla pyrkisivätkin kumoamaan sitä. Tällaista samanaikaisuuden problematiikkaa Judith Butler on pyrkinyt selvittämään kirjoituksessaan ”Sukupuoli liekeissä” (1993), joka käsittelee transihmisiä ja drag-maailmaa kuvaavaa Jennie Livingstonen elokuvaa *Paris is Burning* (1991). Butler selittää edellä mainittua ambivalenssia siten, ettei kyse ole ensiksi heteroseksuaalisen matriisin sisäistämisestä ja sitten sen kumoamispyrkimyksestä, vaan kyse on molemmista toiminnoista samanaikaisesti. Ambivalens-

si säilyy ratkaisemattomana, tilannetta horjuttavana jännitteenä, vaikkakin sitä usein seuraa kohtalokkaan epäkumouksellinen haltuunotto.¹

Viitatessaan yleisemmin dragiin ja erityisesti *Paris is Burning* -elokuvan päähenkilön Venus Xtravaganzan, latinonaisen eli latinan, preoperatiivisen transsukupuolisen, ristiinpukeutujan ja prostituoidun mahdolliseen kumouksellisuuteen, Butlerin *Gender Troublessa* näytti siltä, että juuri drag olisi ollut kumouksellisen toiminnan ydin. Butler haluaa korostaa, ettei dragin ja kumouksen välillä ole mitään välttämätöntä suhdetta ja että dragia voidaan käyttää niin hyperbolisten seksuaalisten sukupuolinormien epäluonnollistamisessa kuin niiden uudelleen idealisoinnissakin. Butler kirjoittaa: ”Näyttää siltä, että parhaimmillaan drag on tietyn ambivalenssin sija, joka heijastaa yleisempää tilannetta, jossa yksilö on osallinen niissä valtajärjestelmissä, jotka hänet muodostavat – näin ollen yksilö on sisällä samaisissa valtajärjestelmissä, joita hän itse vastustaa.”² Butlerin ajatuksen mukaisesti voidaan sanoa, että edellisissä luvuissa representoidut homot tai queerit ovat jääneet niiden valtajärjestelmien sisälle, joita he pyrkivät vastustamaan. Ja kuten huomattiin, näytelmistä on usein luettavissa vain epäkumouksellinen haltuunotto. Dragin sukupuolenkaltaisuudella Butler ei tarkoita, että olisi olemassa oikea, autenttinen sukupuoli, jota drag sitten toistaisi, vaan hegemoninen heteroseksuaalisuus on itsessään jatkuvaa ja toistuvaa pyrkimystä jäljitellä tavoittamattomia sukupuolen ideaaleja.

Onko ristiinpukeutuminen heteroseksuaalisuuden pönkittäminen lisäksi vielä misogyynistä? Miten tämä liittyy ristiinpukeutumiseen tänään? Alisa Solomon esittää, että miehet, jotka nykyään pukeutuvat naisiksi, useinkin parodioivat sukupuolta. Sen sijaan naiset, jotka pukeutuvat miehiksi, pyrkivät esittämään sukupuolta ja sen rakentumista.³ Butler puolestaan viittaa teatterihistoriaan ja toteaa, miten usein homoseksuaalisuus ja drag on liitetty toisiinsa. Tässä tilanteessa toimii helposti vaarallinen syrjäyttämismekanismi: ristiinpukeutuminen kuvataan AINA homoseksuaalisena

toimintana ja homoseksuaalisuus itsessään sidotaan naisvihaan ja samalla tulkitaan homoseksuaalisuuden juurien olevan misogyniassa. Näin drag ei olisi mitään muuta kuin naisten syrjäyttämistä ja feminiinisyiden haltuunottoa. Dragista tulee tällä logiikalla vain pettymyksen tai torjunnan katkeroittaman rakkauden seuraus, alun perin halutun ja nyt vihatun Toisen sisällyttämistä subjektiin itseensä. Nämä syrjäyttämiselitykset sivuuttavat ajatuksen, että voisi olla olemassa sellainen nautinto, halu ja rakkaus, joka ei määrity täysin sen kieltävän tahon kautta. Butler toteaa, että *Paris is Burning* on elokuva, joka samanaikaisesti näyttäisi sekä ottavan haltuun että kumoavan rasistisia, misogynisiä ja homofobisia alitietoisuuksien normeja⁴. Miten se voi olla mahdollista? Miten selittää tätä ambivalenssia? Kyseessä ei ole ensin haltuunotto ja sitten kumous. Joskus kyse on molemmista samanaikaisesti – joskus ambivalenssi pysyy kiinni ratkaisemattomassa jännitteessä ja joskus sitä seuraa kohtalokkaan epäkumouksellinen haltuunotto.⁵

Homo- ja lesbodraamassa epäkumouksellinen haltuunotto näyttää toteutuvan sitä varmemmin, mitä inhimillisemmäksi homoa ja homoseksuaalisuutta pyritään kuvaamaan. Näin tapahtuu esimerkiksi Matthew Shepardin traagisen hahmon kohdalla näytelmässä *The Laramie Project*. Mitä realistisemmin homoseksuaalisuutta pyritään representoimaan, sitä voimakkaammin heteroseksuaalinen matriisi näytetään omaksuttavan. Jill Dolanin aikoinaan lesboteatterista esittämä huomio, jonka mukaan realismi tyyllilajina tekee erilaisuudesta hyväksyttävän ainoastaan konstruoidessaan sen samanlaisuudeksi,⁶ näyttäisi pitävän paikkansa homoteatterinkin suhteen ainakin ensiksi käsittelemieni amerikkalaisten näytelmien, *Corpus Christin* ja *The Laramie Projectin* valossa. Sen sijaan Phyllis Nagyn vieraannuttavia, brechtiläisiä keinoja käyttävä näytelmä *Weldon Rising* ei normaalista homoseksuaalisuutta, vaan se pikemmin näyttää, mitä homoseksuaalisuudelle tapahtuu, kun se yrittää heteroseksuaalistua. Verrattaessa näytelmää *Weldon Rising* *Corpus Christiin* ja *The Laramie Projectiin*, Dolanin huomio realismista heteroseksuaalistavana lajina pitää varsin hyvin paik-

kansa. Mutta kuten näytelmistä *Cleansed* ja *Rakkausleikki* edellisessä luvussa kävi ilmi, heteroseksuaalisen matriisin sisäistäminen ei rajoitu ainoastaan realismia lähestyviin näytelmiin, vaan myös groteskit tai teatteritraditiota kommentoivat näytelmät saattavat jäädä sisäistämisen ja kumoamisen heiluriliikkeeseen. Edellisissä luvuissa olen siis tutkinut, vahvistavatko homoseksuaalisuuden esitykset kulttuurisia oletuksia vai tarjoavatko ne mahdollisuuksia vaihtoehtoisille oletuksille homoseksuaalisista representaatioista.

Tässä luvussa pyrin ohittamaan jopa sen itse itseään tuottavalta ja itsetarkoitukselliselta vaikuttavan sisäistämisen ja kumoamisen heiluriliikkeen todentamisen, joka on yleensä ollut tutkimuksessa homorepresentaatioiden tarkastelua seuraava vaihe. Tämän ohittamisen mahdollistaa varsin erikoislaatuinen suomalainen näytelmä eli Leea Klemolan *Kokkola*, joka kuvatessaan keskipohjalaisia pervohenkilöitä näyttää ylittävän tyystin homo–hetero-jaottelun ja edellä mainitun sisäistämisen ja kumoamisen heiluriliikkeen. Avain tämän jaottelun ylittävän näytelmän tulkinnalle löytyy, kun analysoinnin painopiste siirretään representaatioiden tarkastelusta itse draaman ja teatterin ominaispiirteiden tarkasteluun. On kuitenkin syytä huomata, ettei representaatioiden ja draaman sekä teatterin ominaispiirteiden tarkastelua voi kokonaisuudessaan erottaa toisistaan, vaan pikemminkin kysymys on siitä, minkälaisiksi representaatiot muodostuvat, kun niitä tarkastellaan yhdessä itse teatterin esityksellisyyden ominaispiirteiden kanssa. Joka tapauksessa kyse on palaamisesta siihen yksinkertaiseen väitteeseen, jonka esitin jo kirjan aluksi: draama ja teatteri ovat itsessään pervo taiteenmuoto.⁷

Performatiivisuus ja draama

Paluu draaman ja teatterin perusteisiin on paikallaan myös siksi, että queer-teoreetikot ovat pitkään olleet jokseenkin sokeita draaman- ja teatterintutkimukselle ja vastaavasti teatterintutkijat ovat



Pervoutta pullollaan ovat esimerkiksi Kokkolan oopperan Figaron häiden kreivitär ja Susanna.

olleet yhtä lailla tietämättömiä queer-teoreettisista näkökulmista. Vaikka erityisesti Butlerin ajatukset sukupuolen performatiivisesta luonteesta ja sen siteeraamisen ambivalenttisuudesta tuodaan toki esille sellaisissa teatteriteorian perusesityksissä, kuten tunnetun teatterintutkijan Marvin Carlsonin *Esitys ja performanssi* (2004), ne jäävät kuitenkin lähinnä maininnan tasolle.⁸ Poststruktuurilaisen queer-tutkimuksen vaikeus kohdata draamatekstejä ja teatteriesityksiä voidaan selittää sitomalla tämä vaikeus oikeastaan itse tekstin käsitteeseen.⁹ Silloin kun draamatekstejä ylipäätään poststruktuurilaisessa queer-teoretisoinnissa käsitellään, ne on usein ”teatterillistettu” tai ”performoitu” pois omista lähtökohdistaan. Draama lajina tai esitys suljettuna teoksena jäävät ahtaasti tulkituissa post-moderneissa teoreettisissa lähestymistavoissa diskursiivisen sodan uhreiksi, ja tutkijoiden huomion saavat teatteriesitystä ja draamaa

avoimemmat *tekstit* tai ajan ja paikan hetkellisyyteen liittyvät performanssit. Tämän vuoksi sellaiset avoimemmat *tekstit*, kuten mainokset, elokuvat, valokuvat, videoteokset ja performanssit, ovat olleet otollisia queer-teoretisoinnille. Niinpä queer-teoreetikot ovatkin kiinnostuneet enimmäkseen muista taiteenlajeista, kuten elokuvasta, performanssista ja drag-kulttuurista sekä poliittisen liikehdinnän, esimerkiksi aids-aktivismiin tarkastelemisesta teatterinomaisena toimintana.

Saksalainen teatterintutkija Torsten Graff on esittänyt artikkelissaan ”Gay Drama / Queer performance?” (2001) väittämän, jonka mukaan homoteatteri ja homodraama sekä queer-teoria ovat ajautuneet *kummaan* tilanteeseen (*queer situation*). Kun homonäytelmäkirjailijat ovat olleet menestyksekkäitä Yhdysvaltain teatterilavoilla jo kaksi vuosikymmentä, näyttää queer-teoria puolestaan perustavanlaatuisesti hylänneen draaman.¹⁰ Myös Alisa Solomon on teoksessaan *Re-Dressing the Canon* (1997) ihmetellyt lähinnä feministisen tutkimuksen haluttomuutta tarkastella teatteria *itsessään* ja varsinkin sen kanonisoitua historiaa.¹¹ Oudosti ne tutkimuksen alat, queer-teoria ja feministinen tutkimus, jotka tarkastelevat erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita käyttäen apunaan sellaisia teatterillisiä metaforia kuten rooli, esittäminen ja performatio, näyttävät unohtaneen itse teatterin.

Vaikka draama ja teatteri eivät ole olleet queer-teorian ja -teoreetikkojen suosiossa, teoreettisessa mielessä queer-teorian performatiivisuuden idean ja teatteritaiteen esityksellisuuden suhdetta on pohdittu hyvinkin paljon.¹² Näissä keskusteluissa on kiinnitetty huomiota ennen kaikkea siihen, miten queer-teoria määritellään identiteettiä, sosiaalista sukupuolta ja seksuaalisuutta, näyttää luovan analogian teoreettisten termien ja näyttämön käytänteiden välille. Butler on eri teoksissaan kehittänyt ajatusta performatiivisuudesta eli teoriaa, jonka mukaan identiteettiä, sosiaalista sukupuolta ja seksuaalisuutta ylläpidetään ja tuotetaan performatiivisesti. Nämä identiteettiä rakentavat elementit eivät säily, ellei niitä jatkuvasti performoida eli toisteta. Toiston taustalla ei ole mitään

koherenttia ”minää”, joka suorittaa toiston, vaan ”minä” syntyy ja säilyy toistettaessa. Butlerin mukaan sosiaalinen sukupuoli (*gender*) ei ole lähtöisin biologisesta sukupuolesta (*sex*) eikä se ole myöskään biologisen sukupuolen ilmentymä, vaan juuri sosiaalisen sukupuolen performatio synnyttää sosiaalisen sukupuolen, joka *kuvitellaan* jonkin ytimen ilmentymäksi.¹³

Tällä Butler tarkoittaa sitä, ettei ole olemassa oikeaa, autenttista sukupuolta ja seksuaalisuutta, joita sitten sukupuolen ja seksuaalisuuden performatioissa toistettaisiin, vaan hegemoninen heteroseksuaalisuus on itsessään jatkuvaa ja toistuvaa pyrkimystä jäljitellä omaa idealisaatiotaan. Butlerin mielestä heteroseksuaalisuuden vimma toistaa tätä jäljittelyä on niin suuri, että pystyttäessään ”patologisoivia käytäntöjä ja normalisoivia tieteitä tuottaakseen ja pyhittääkseen omat väitteensä alkuperäisyydestä ja soveliaisuudesta” se vihjaa itsessään ”heteroseksuaalisuuden performatiivisuuden olevan täynnä levottomuutta, jota se ei kykene lannistamaan.”¹⁴ Vaikka performatiivisuuden teorian ja teatterillisuuden analogia auliisti myönnetään, ei queer-teatterintutkimus ole vienyt ajatusta sen pidemmälle itse *draamatekstissä* tai *esityksessä* itsessään oleviin queer-elementteihin. Sen sijaan queer-teatterintutkimusta tekevät ovat olleet erittäin kiinnostuneita – mistä tämäkin kirja osaltaan oikein hyvin kertoo – queer-hahmojen rakentumisesta näyttämöllä: niistä queer-identiteeteistä, joita näytelmissä on ja jotka niissä syntyvät. Queer-teorian ja teatterin tutkimuksen suhteiden tarkastelussa Torsten Graffin teoreettinen avaus on poikkeus.

Graff lähtee liikkeelle huomiosta, jonka mukaan homoteatterin kahta viimeistä vuosikymmentä kuvaavat valtavirtaistuminen sekä myös kaupallistuminen. Graffin mielestä ei ole analysoitu riittävästi siirtymää, joka on seurannut homoteatterin muutoksesta taiteelliseksi ja taloudelliseksi menestykseksi. Toisin sanoen teatterin- ja draamantutkimuksessa on jäänyt pohtimatta kysymys, miten draama ja teatteri, jotka alun perin olivat välineinä homoyhteisön (ja sittemmin merkittävästi myös aids-ongelman) sosiaalisessa näkyväksi tekemisessä, auttoivat myöhemmin homo-

kulttuurin kaupallisessa hyödyntämisessä. Provokatiivisesti voisi väittää, että queer-teoria on hylännyt teatterin ja siten luonut tilaa homokulttuurin pakkolunastukselle ja hyödykkeellistämislle.¹⁵ Graff esittää teatterintutkimuksesta kaksi yleisempääkin väitettä. Niistä ensimmäisen mukaan teatterintutkimus on yhtäältä muuntunut esitystaide- ja performanssitutkimukseksi, joka hyödyntää hyvin poststrukturalistista tutkimusotetta, muttei keskity traditionaaliseen draamaan. Tai sitten se on jäänyt ”perinteiseksi” teatterintutkimukseksi, joka on puolestaan juuttunut konventionaaliseen metodologiaan ja teoriaan. Teoreettisen keskustelun vieraantuminen draamasta on jättänyt draamakeskustelun vanhoja paradigmoja toistavien tutkijoiden käsiin tai sitten lehdistön kulttuurisivujen täytteeksi, Graff väittää poleemisesti. Hän huomauttaa, miten kiinnostus performanssiin ja esityksellisyyteen ajoittuu vaiheeseen, jolloin homo- ja lesbotutkimuksen paradigmaattinen muutos queer-teoriaksi tapahtui. Queer-teoria painotti 1990-luvulla sosiaalisia ja kulttuurisia käytänteitä, ja teatterillisen paradigmanmuutoksen voidaan katsoa johtuneen kolmesta tekijästä. Nämä tekijät ovat: 1) vastakulttuurin tradition uudelleen omaksuminen, 2) performanssin institutionalisointi kulttuurisen uudelleen merkityksellistäjän ja neuvottelijan etuoikeutettuun asemaan, 3) antropologinen/performatiivinen käänne teoriassa eli Richard Schechnerin teos *Between Theater and Anthropology* (1985) ja sen tulkintojen uudelleen modifioinnit 1990-luvulla Judith Butlerin *Gender Trouble* -teoksen avulla.¹⁶

Ennen kuin siirryn soveltamaan Graffin ajatuksia Klemolan näytelmän *Kokkola* tulkintaan, on syytä valottaa hänen väitteitään hieman tarkemmin. Graffin ajatukset lähtevät teatteriantropologiaan läheisesti sitoutuneen performanssi- ja esitystaiteen tutkimuksen ja queer-teoriaa hyödyntävän draamatutkimuksen vertailusta. Tunnetun teatteriantropologin Richard Schechnerin rituaaliteoria pohjautuu ajatukselle, jonka mukaan rituaalistettu toiminta on kahdesti esitettyä käyttäytymistä eli *käyttäytymisen toisintoa*, jossa toiminta tietoisesti erotetaan sitä suorittavasta henkilöstä.¹⁷

Schechnerin antropologisessa lähestymistavassa kiinnostuksen keskiössä on raja-aluetta ja rajatilaisuutta korostava *liminaalinormi* (*liminal-norm*) tai vain *liminaalinen*, joka sijoittuu kahden vaikiintuneen aseman tai sosiaalisen tilan väliin mahdollistaen rajoja ylittävän eli transgressiivisen tilan, kuten esimerkiksi transsin. Rituaalissa kiinnitetään huomio sisäiseen (*intern*) ja samalla hyväksytään sen erityinen ja autenttinen luonne, joka vastustaa kaikkea hierarkkista vallankäyttöä, jossa sekä tuotetaan että käytetään tietoa ja arvoja. Sisäisyys ja rajatilaisuus rituaaleja konstituioivina tekijöinä määrittävät myös performanssia sekä ulkoisesti eli muodon tasolla että sisäisesti sellaiseksi tapahtumaksi, jossa spatiaaliset, temporaaliset ja symboliset välissäolot (*inbetweenness*) mahdollistavat hallitsevien normien kyseenalaistamisen, niillä leikittelyn ja niiden transformaation. Tiivistäen voidaan sanoa, että Schechnerin rituaaliteoriassa välissäolo tulkitaan transgressiiviseksi.¹⁸

Verrattaessa Schechnerin liminaalisuuden käsitettä Butlerin performatiivisuus-teoriaan rituaalin, performanssin tai teatteriesityksen kuva kuitenkin muuttuu. Butlerille nimittäin kaikki teot ovat performatiivisia, mutta sillä ehdolla, että ne toistuvat ja tapahtuvat diskursiivisuuden rajoissa. Butler korostaa, että niin rajoittavat kuin myös produktiiviset/transformatiiviset ulottuvuudet konstituivat kaikki, eivätkä siis ainoastaan liminaalisuuden merkitsemässä välitilassa tapahtuvat performatiot. Butlerin performatiivisuuden *juju* piilee siinä, ettei hän erota sisäistä ja ulkoista diskurssia (vaikkapa voimaa ja vastavoimaa), vaan painottaa sitä, miten performatio toistaa *itsessään* toistettavan. Butlerin performatiossa tapahtuu kuitenkin disidentifikaatio – ei-täydellinen tunnistaminen – joka johtuu täydellisen toiston mahdottomuudesta. Siten juuri tämä aksiomaattinen mahdottomuus, jonka mukaan voisi omaksua ja sisäistää – eli toistaa – normin täydellisesti, avaa uutta mahdollistavan tilan, jossa queer-identiteetit voivat syntyä ja tulla siten ymmärrettäviksi ja käsitteellistettäviksi.

Queer-teatterillisuus voidaan ymmärtää seksuaalisuuksien neuvottelun tai jopa kiistelyn alueena, jossa uudelleenmerkityksellis-

tävät käytänteet voidaan mobilisoida performatiivisesti äärimmilleen. Butlerin teoria performatiivisuudesta auttaa ymmärtämään yhtä lailla arkipäivää kuin identiteetin muodostamisen kysymyksiäkin. Mutta se mahdollistaa myös vahvasti tekstilähtöisen homodraaman uudelleen arvioimisen ja jopa arvottamisen queer-politiikan ja queer-tutkimuksen kentillä. Sovellettaessa Butlerin teoriaa teatteriin ei edellytetä yhteiskunnallisten valtasuhteiden ja sosiaalisten rajoitteiden ulkopuolista tilaa, mikä taas on nähdäkseni tyypillistä esitys- ja performanssitutkimukselle. Väitän, että performanssi- ja esitystaiteen tutkimus peräänkuuluttaa draamallisten toteutusten de-teatralisointia – tulkinnallista tilannetta, jossa autenttinen voi hetkellisesti ilmaantua ja vaikuttaa yhteiskuntaan ja sen organisoitumiseen. Butlerilaisen performatiivisuuden logiikan mukaisesti sen sijaan peräänkuulutetaan *metateatterillisuutta*. Tämä avainkäsite paljastaa autenttisuuden kulttuuriseksi konstruktioksi, joka toimii teatterin siteeraamisen eli lainaamisen logiikalla. Butler tulkitsee siis teoriassaan identiteetin rakentuvan määritelyjen performatioiden uudelleen lainaamisen ketjun tuloksena, käytänteinä, jotka voivat syntyä ja tulla ymmärrettäviksi ainoastaan sosiaalisessa todellisuudessa.

Queer-teatteri fokusoi siis paljastamiseen ja ymmärrettäväksi tekemiseen eli se pyrkii paljastamaan niitä performatiivisia disidentifikaatioita, joiden avulla identiteettejä pyritään konstituimaan. Toisin sanoen, queer-teatterille avautuu mahdollisuus tehdä näkyväksi kaikkien identtisten toistojen mahdottomuus teatterillistamalla identiteetit liioittelevilla eli hyperbolisilla representaatioilla. Samanaikaisesti queer-teatterin kuitenkin onnistuu paljastaa teatterillisuus jo itsessään dissimuloivaksi – ei-täydellisesti suoritettun toiston – strategiaksi. Queer-draama kääntää oikeastaan teatterillisuuden itseään vastaan, tai ainakin teatterillisuuden dissimuloivaa potentiaalia vastaan, tekemällä teatterillisuudesta itsensä näytelmän ja teatteriesityksen ytimen, aiheen tai subjektin. Queer-draama on siis metateatterillista draamaa. Teatterillistamalla teatterillisuuden eli paljastamalla ja tekemällä näkyväksi te-

atterillisuuden vaatiman liioittelevuuden queer-näytelmät pyrkivät biologisen sukupuolen, sosiaalisen sukupuolen, seksuaalisuuden ja näitä kaikkia ohjaavien käytäntöjen epäluonnollistamiseen (denaturalisointiin). Tähän päästään uudelleen merkityksellistämisen (resignifikaation) strategian avulla. Juuri näin tapahtuu Leea Klemolan näytelmässä *Kokkola*.¹⁹

Kokkola on kueeri – Leea Klemolan Kokkola

Leea Klemolaa (1965–) pidetään yhtenä Suomen omaperäisimmistä näytelmäkirjailijoista. Klemolan taidot eivät rajoitu ainoastaan kirjoittamiseen, vaan hänet tunnetaan myös näyttelijänä sekä ohjaajana. Näytelmiä kirjoittaessaan hän on työskennellyt usein Pentti Halosen, *Rakkausleikin* kirjoittajan kanssa, kuten edellisessä luvussa kävi ilmi. Klemolan omia näytelmiä ovat *Jessika – vapaana syntynyt* (2002) sekä *Kokkola* (2004). *Kokkola* on itse asiassa kokonaisen Kylmän trilogian eli arktisen trilogian ensimmäinen osa. Trilogian seuraava osa *Kohti kylmempää – Retkikunta jääkauteen*, jonka Klemola kirjoitti yhdessä Klaus-veljensä kanssa, sai ensi-iltansa vuonna 2008 Tampereen teatterissa.²⁰ Trilogian tuleva päätösosa sijoittuu näillä tietämin Afrikkaan tai sitten vielä aiempaa-kin kylmempiin olosuhteisiin, ja myös tämän näytelmän Klemola kirjoittaa yhdessä veljensä Klaus Klemolan kanssa. Leea Klemola on palkittu niin elokuvarooleistaan kuin *Kokkola*-näytelmästäkin, ja vuonna 2009 hänet palkittiin taiteellisista ansioistaan Pro Finlandia -mitalilla.²¹

Klemolan taiteellisiin aluevaltauksiin kuuluu lisäksi ooppera. Mozartin *Figaron häät* hän ohjasi Kokkolan saaristossa sijaitsevaan Öjan kylään kesällä 2006, ja menestyksekkään oopperan esityksiä jatkettiin samassa paikassa myös kesällä 2007. Klemola kirjoitti myös libreton kokonaan uusiksi Fritz-Olle Slotten kanssa. Klemolan ja Slotten libretossa lauletaan suomeksi ja Öjan ruotsinmurteella sekä hieman saksaksi ja italiaksi. Oopperan musiikista vas-



Ihanan pulska Figaro, kreivin pervon ihastuksen kohde.

tasi Keski-Pohjanmaan kamariorkesteri Sakari Oramon johdolla. Klemolan tulkinta *Figaron häistä* jatkaa osittain niitä liioittelevia ja kansanomaisen humoristisia piirteitä, joita on myös *Kokkola*-näytelmässä. Klemola muun muassa hylkää epäkiinnostavana kreivi Almazivan halun Susannaa kohtaan ja siirtääkin oopperan painopistettä queeriksi muuttamalla kreivin himon kohteeksi Figaron.²² Vielä radikaalimpi on oopperan tarjoama tulkinta Cherubinosta, yhdestä oopperahistorian tunnetuimmista housurooleista. Klemolan tulkinnassa oopperasta Cherubino ei edustakaan naista, joka transgressiivisesti purkaa maskuliinisuutta ollessaan miehen roolissa, vaan henkisesti jälkeenyänyttä miestä, joka tahtoi välillä olla äiti ja välillä vauva. Toisin sanoen Klemola kääntää jälleen ristiinpukeutumisen motiivin pääläelleen. Klemolan *Figaron häät* on tulkinnallisesti niin rikas esitys, että se toivon mukaan saa tulevaisuudessa aivan oman analyysitilansa, joten ei siitä enempää tässä yhteydessä.²³ Klemola on jatkanut myös oopperaohjaustensa sarjaa. *Figaron häistä* tuttu Kokkolan ooppera esitti vuonna 2009 Helsingin Kaapelitehtaalla Alban Bergin oopperan *Lulu*.²⁴ Klemo-



Sirkus Schönin vetonaula, karvainen apinanainen, on basson esittämän parrakkaan naisen tytär.

lan tulkinnessa ja ohjauksessa oopperan nimihenkilö, legendaarinen viettelijätär onkin huomattavan estoton, yltä päältä karvainen nainen, joka toimii nuhruisen sirkuksen vetonaulana. Haastavan nimiroolin lauloi Anu Komsa ja oopperaorkesterina toimi Radion Sinfoniaorkesteri Sakari Oramon johdolla.

Mutta palataanpa teatteriin. *Kokkolan* kantaesitys oli Klemolan itsensä ohjaamana vuonna 2004 Tampereen Teatterin Frenckell-näyttämöllä. Esityksen suosiosta kertoo se, että sitä on esitetty myös Helsingissä Aurinkoteatterin tiloissa ja syksyllä 2008 *Kokkolan* otti ohjelmistoonsa Kokkolan kaupunginteatteri.²⁵ Jonkinlaisen *Kokkola*-ilmiön kantavaksi käsitteeksi on noussut Heikki Kinnusen päärooli Marja-Terttu Zeppelininä. Tämä Kinnusen ylittämätön suoritus asettuu aivan omaan arktiseen ulottuvuuteensa *Kokkolan* teatterimainosjulisteeissa, jossa peruukkipäinen näyttelijä seisoo meren jäällä Marja-Tertun rooliasussa, punaisissa goretex-haalareissa. *Kohti kylmempää* -näytelmässä Heikki Kinnunen on jälleen Marja-Terttu, joka johtaa ilmastonmuutoksen

ja voimakkaiden tunteiden ahdistamaa suomalais-grönlantilaista retkikuntaa Grönlannin jäätiköillä. Luoteis-Grönlannissa sijaitsevaan Etahiin, joka on pohjoisin koskaan asuttu kylä, olisi tarkoitus perustaa uusi yhdyskunta maailman pohjoisimman grillikioskin ympärille.

Kokkola kertoo vajaan kahden viikon tapahtumasarjan eräänä kylmänä helmikuuna Kruunupyyn ja Kokkolan tietämillä sekä merenjäällä. Näytelmän päähenkilö on siis Marja-Terttu Zeppelin, joka rakastaa intohimoisesti kaksoisveljeään Sakua. Marja-Terttu työskentelee Nice-baarissa, jota hänen tyttärensä Maura emännöi. Keskeisiä henkilöitä ovat myös Mauran ystävä Minna Huhta, Marja-Terttun poikaystävä Vili sekä Sakun invalidivaimo Katariina Käsäkangas. Nice-baarin lisäksi näytelmässä on toinenkin ”huo-
lintakeskus” eli Minnan poikaystävän Piano Larssonin johtama yritys ”Henkilöhuolinta Piano Larsson”, jonka strateginen keskus on yleisilmeeltään erittäin siisti bussi. Pianon lisäksi firmassa työskentelevät Arijoutsu Prittinen ja Harri Lömmark.



Vili Tiippanaisen, täysin tilannetajuttoman henkilön, seurassa.

Kokkolan tapahtumia vie eteenpäin Marja-Tertun suuri haave matkustaa Grönlantiin ja tähän haaveeseen yhdistyvä rakkaus Saku-veljeä kohtaan. Saku ja tämän vaimo Katariina sen sijaan harjoittelevat nukan avulla vanhempina olemista tähtäimessään lapsen hankkiminen. Lapsen kanssa olemisen harjoittelu on sikäli merkittävää, että lapsenhankkimista varjostaa toisaalta pelko Sakun väkivaltaisuudesta ja toisaalta huoli invalidiäidin ja Sakun kykenevyydestä vanhemmuuteen. Perhe-elämän kuvauksen lisäksi näytelmää ohjaavat eri henkilöiden tuskalliset ihastumiset ja rakkaudentunteet. Vili rakastaa Marja-Terttua, joka ei lämpene Vilin tunteille. Saku puolestaan pyrkii tekemään pesäeroa sisarusrakkauteen hylkäämällä Marja-Tertun matkatarjoukset. Itseensä ahdistuksissaan viiltelevä Maura on rakastunut Minnaan, joka taas seurustelee Pianon kanssa.

Kokkola huipentuu, kun Marja-Terttu katoaa meren jälle Kokkolan edustalla. Rakkaudesta tuskaantuneena hän muuttuu hylkeeksi. Transformatio ei ole kuitenkaan niin syvälinen kuin saattaisi olettaa, vaan kyseessä on panteistisen rituaalin sijasta pikemmin hylkeen rooliin ujuttautuminen. Näytelmän lopussa jälttä löydetty Marja-Terttu ja hänen pelastuspartionsa matkustavat sulassa sovussa Pianon henkilöhuolintabussilla kohti kotia. *Kokkolan* tyyliä on vaikea luonnehtia, mutta itse kutsun sitä queeriksi. Kyseessä on siis pervonäytelmä.

Verratessaan *Teatteri*-lehdessä *Kokkolan* esityksiä Suomessa ja näytelmän Moskovan-vierailulla Joel Lehtonen pohtii, että näytelmän tyyliä voisi kutsua kotimaassa esitettynä neorealistiseksi absurdismiksi ruotsalaisen näytelmäkirjailijan Lars Norénin hengessä. Sen sijaan Venäjän-vierailullaan näytelmän tyyli olisi hänen mukaansa vaihtunut tilannekomediaksi tai absurdiksi komediaksi.²⁶ Ehkä tietämättään lähimmäksi queeria lähestymistapaa pääsee Lehtosen siteeraama venäläinen teatterikriitikko Polina Ignatova, joka luonnehtii *Kokkolan* näyttelijöiden näyttämötyöskentelyä seuraavasti: ”Toisaalta – suomalaiset näyttelevät tarkoituksellisen liioitellusti jonkinikäisessä folkloristisessa hengessä, josta seuraa

tyylilajillinen hybridi, jota ei voi kutsua muilla sanoin kuin hyvin tehty realistinen absurdismi.”²⁷ Ignatovan mainitsema folkloristinen henki lieenee hätiköity viittaus siihen, että katse kohdistuu urbaanin Helsingin sijasta periferiaksi miellettyyn Keski-Pohjanmaahan. Sen sijaan hänen huomionsa näyttelemisen tuottamasta hybridisestä tyylilajista on osuva. Hybridiys tulee esille erityisesti siinä, miten näytelmässä sukupuoli, seksuaalisuus, ristiinpukeutuminen ja kaksoissisaruus esitetään.

Kuten edellisessä luvussa analysoimani näytelmät *Cleansed* ja *Rakkausleikki*, myös Klemolan *Kokkola* on velkaa Shakespearen ristiinpukeutumista ja kaksoissisaruusteemoja hyödyntäville komedioille. *Cleansed*- ja *Rakkausleikki*-näytelmiin verrattuna *Kokkola* ei kuitenkaan hyödynnä ristiinpukeutumismotiivia tai kaksoissisaruuks-myyttiä homoseksuaalisen halun tai homoseksuaalisen inestin ”normalisoivana” tai selittävänä tekijänä. Näytelmässä ristiinpukeutumisella on päinvastoin erityinen hyperbolinen merkitys, jonka avulla homoseksuaaliseen ja inestiseen haluun liittyviä, hetero-olettamukseen perustuvia lähtökohtia puretaan ja tehdään teatterillisesti näkyviksi. Näytelmän luku- ja esitysohjeeksi annetaan hieman monimerkityksellisesti seuraava tieto: ”Marja-Terttu Zeppelinin rooli on kirjoitettu miehen esitettäväksi. Tätä, kuten kaikkia muitakin näyttämö-ohjeita, on lupa muuttaa” (K, 7). Klemola tuli vakuuttuneeksi alkuperäisestä päätöksestään, että Marja-Tertun rooli on tarkoitettu miehen esitettäväksi keskusteltuaan roolista Heikki Kinnusen kanssa. Kinnunen esitti Klemolalle oivalluksen ”sisäisen naisen” näyttelemisestä, jolla ei ole mitään tekemistä feminiinin tai maskuliinin kanssa.²⁸ Kinnusen esittämä ajatus ”sisäisestä naisesta” saattaa jäädä hämäräksi, ja mielestäni Marja-Terttu Zeppelinin hahmon transgressiivinen radikaalius piilee oikeastaan siinä, ettei hänen esittäjäänsä (miesnäyttelijä) ja rooliaan (nainen) problematisoida millään tavalla. Marja-Terttu on yksinkertaisesti naisrooli, jota esittää mies. Marja-Tertun hahmoa ei pidäkään ymmärtää ristiinpukeutumisen traditiossa siten, että kyseessä olisikin oikeasti mies, joka esittää naista tai tarkem-

min sanoen naispuolista roolihenkilöä, vaan niin että kyseessä on naismaskuliinisuuden representaatio, jota esittää mies.



Titaanien kohtaaminen: Marja-Terttu ja Piano. Ei seksi-ihimisiä kumpikaan.

Naismaskuliininen Marja-Terttu

Teoksessaan *Female Masculinity* (1998) Judith Halberstam haastaa maskuliinisuuden ja/tai mieheyden tutkimuksen korostamalla, ettei maskuliinisuus ole vain niiden henkilöiden asia, jotka sattuvat oletettavasti olemaan biologisesti miehiä. Halberstam nostaa esille naismaskuliinisuuden (*female masculinity*) käsitteen, jolla hän kuvaa maskuliinisuutta naisissa. Klemolan *Kokkola*-näytelmä sitä vastoin ”haastaa” Halberstamin naismaskuliinisuuden idean näyttämällä, ettei naismaskuliinisuus, kuten eivät myös muutkaan sukupuolen representaatiot, ole annettuja. Sen sijaan ne ovat performatiivisesti toistettuja representaatioita. Yksinkertaistaen: Marja-Tertun hahmo esittää, miten naismaskuliinisuutta esitetään

ja tämän esittämisen konstruktioaluonne tulee *Kokkolassa* selkeästi esille, kun sitä esittää mies. Tällöin Marja-Tertun roolia voidaan tarkastella kaksoisstrategian avulla, josta Alisa Solomon kirjoittaa feministisen teatterintutkimuksen yhteydessä.²⁹ Solomonin kiinnostus kohdistuu siihen, miten ”nainen” esitetään näyttämöllä: näyttelijän ja esitettävän roolin välinen suhde rikkoo arkielämään ujutetun ”luonnollisuuden” ihanteen. Esityksessä näemme sekä miten sukupuoli tai sukupuolinen identiteetti voidaan esittää (*representoida*) että miten samanaikaisesti elävä henkilö, näyttelijä (mies, nainen, transsukupuolinen) voi olla läsnä (*presentoitua*). Ja mikä tärkeintä, näyttelijän on mahdollista kommentoida sitä henkilöä, jota hän esittää eli tehdä lainausmerkit esittämänsä ”miehen”, ”naisen”, ”homon” tai ”lesbon” ympärillä näkyviksi. Kuten Solomon kirjoittaa, semioottisin termein tämä tarkoittaisi sitä, että näyttelijä venyttäisi signifioitua ja signifioijan eroa keskittämällä huomion juuri tähän esittäjän ja esitettävän väliseen kuiluun. Kuilua korostamalla näyttelijä rikkoo sen illuusion, että katsojille esitetään jotain sellaista, mikä olisi luonnollista.³⁰

Tiina Rosenberg kutsuu teoksessaan *Byxbegär* (2000) tätä kuilua, venyttämistä, queeriksi. Hänen tutkimuksessaan oopperan ja teatterin housurooleista eli naisrooleista, joissa naamioidutaan miehiksi, queerin muodostaa se riitasointuisuus, joka syntyy läsnäolon ja esittämisen välillä.³¹ *Kokkolassa* taas miesnäyttelijä esittää naista, joten kyse voisi olla käänteisesti hameroolista. Oopperan housurooleissa, vaikkapa Octavianin roolissa Richard Straussin *Ruusunritarissa*, ei-heteroseksuaalinen riitasointuisuus, queer, toteutuu vastaamattomuuksien vyyhdissä: esittäjän (nainen) biologinen sukupuoli on eri kuin esitettävän roolihenkilön sosiaalinen sukupuoli (mies) eli läsnäolo (*presentaatio*) on eri kuin se, mitä esitetään (*representaatio*). Yksinkertaisesti sanoen, näemme siis ruumiin ja kuulemme äänen, jotka kuuluvat naiselle. Tämä nainen esittää kuitenkin miestä.³² Oopperan ja teatterin historiassa on usein ollut tärkeää kuvatonlaisen ei-heteroseksuaalisen riitasointuisuuden peittäminen tai poisselittäminen. Tärkeintä näissä seli-

tysmalleissa on ollut se, että heteroseksuaalinen tasapaino saadaan palautettua esittäjän ja esitettävän välisen ristiriidan synnyttämän häiriön tilalle. Voidaan esittää esimerkiksi varsin ”luonnollistava” selitys: koska *Ruusuritarin* Octavian on vasta 17-vuotias nuorukainen, hän on oikeasti vielä myöhäispuberteettinen eikä siten vielä ääneltään täysin maskuliininen ja tämän vuoksi on luonnollista, että häntä esittää nainen (sopraano/mezzosopraano). Monimutkaisempi selitysmalli on halun heteroseksuaalisen mallintamisen tunkeutuminen kaikkialle – jopa sinnekin, missä sitä ei ole. Koska halun on oltava *aina* heteroseksuaalinen, on Octavianinkin (vaikka häntä esittääkin nainen) *oltava* mies, koska hän haluaa naista.³³ Selitysmallit romuttuvat, jos toteamme ykskantaan, että näemme näyttämöllä kaksi naista. Toisin sanoen lesbo- tai transvestiittidentiteetti horjuttaa kaksinapaista sukupuolijärjestelmää. Rosenbergin mukaan ydin on siinä, *etteivät* naiset housurooleissaan imitoi miehiä, vaan että naiset miehen vaatteissa asettavat itsensä aktiivisen halun positioon suhteessa toiseen naiseen.³⁴ Rosenberg onkin antanut housurooleja eli naisten ristiinpukeutumista näyttämöllä kuvaavan kirjansa nimeksi *Byxbegär* eli ”housuhalu”. Halu pukeutua housuihin, toisin sanoen vastakkaisen sukupuolen vaatteisiin, ei ole housujen puutetta vaan *positiivista seksuaalista energiaa*. Rosenberg ei siis suostu näkemään halua platonilaisittain, freudilaisittain tai lacanilaisittain puutteesta syntyvänä, vaan halu on hänelle positiivista ja produktiivista voimaa.³⁵

Katsoessamme *Kokkolaa Ruusuritarin* tulkintojen valossa, voimme yhtälailla sanoa näkevämme näyttämöllä kaksi miestä ja tulkita näytelmän siten, että mies (Marja-Terttu) on asettunut naisen rooliin mahdollistaakseen homoseksuaalisen halunsa toista miestä kohtaan. Näin ei kuitenkaan näytelmässä ole, ja Marja-Terttu on luettava naiseksi. Näemme siis Marja-Tertun hahmossa naisen, joka asettuu miehen rooliin. Toisin sanoen *Kokkolassa* näemme, miten mies esittää naista, joka esittää mieheksi positioituvaa naista, joka on rakastunut veljeensä ja jota toinen mies rakastaa. Tässä monimutkaisessa kuviossa *Kokkola* itse asiassa viittaa

seksuaalikulttuurisesti erityiseen Elisabetin ajan teatteriin. Tätä oudosti sukupuolitetun pyöreän teatterin näyttämöä, jonka tuli kuvata koko maailmaa³⁶, on Alan Sinfield kirjoittaessaan renessanssikomedioista osuvasti kuvannut seuraavasti:

Entäpä sitten komedioiden ristiinpukeutuminen. Viime aikoihin asti tutkijat ovat sulkeneet pois sen ennakoiden komedioiden ristiinpukeutumisia seuraavia avioliittoja väittäen, että ristiinpukeutuminen oli ainoastaan konventionaalista ja vailla merkitystä. Mutta kun pojat näyttävät tyttöjä, jotka näyttävät poikia, jotka rakastavat tyttöjä, jotka oikeasti ovatkin poikia, niin kaikkein perinteisinkin tutkija saattaisi ajatella, että jotakin perin outoa on tekeillä.³⁷

Jos tutkijat ovat ymmällään Shakespearen ristiinpukeutujanais-ten edessä, tuottaa myös Marja-Tertun roolin tulkinta vaikeuksia, kuten edellä on nähty. Missään tapauksessa Marja-Tertun roolin tarkoitus ei ole parodioida naista tai edes naismaskuliinista naista, kuten usein esimerkiksi drag-esityksissä saattaa tapahtua. Näin Marja-Terttu poikkeaa siitä Alisa Solomonin tekemästä huomios-
ta, jonka mukaan miehet, jotka nykyään pukeutuvat esityksissä naisiksi, usein parodioivat naissukupuolta. Sen sijaan naiset, jotka pukeutuvat miehiksi, pyrkivät esittämään sukupuolen ambivalenttisuutta.³⁸ Marja-Tertun hahmo sitä vastoin näyttää hyperbolisesti miten ambivalentisti niin maskuliinisuus kuin feminiinisyyskin rakentuvat.

Itse asiassa maskuliinisuudella saattaa olla hyvinkin vähän tekemistä biologisen mieheyden kanssa, sillä naiset voivat olla myös maskuliinisia, aivan kuten Marja-Terttu. Perinteinen tapa, jolla naismaskuliininen nainen on ymmärretty, on butch-lesbo.³⁹ Halberstamin mukaan naismaskuliinisuus ei suinkaan ole välttämättä butch-lesboutta vaan pikemminkin maskuliinisuuden kategoriaa horjuttava positio, josta hän kirjoittaa: ”Käytän naismaskuliinisuuden käsitettä tutkiakseni queeria subjektipositiota, joka voi onnistuneesti haastaa hegemonian tyytyväisyyttä takaavia su-

kupuolimalleja.”⁴⁰ Halberstamin mukaan naismaskuliinisuus on erityisen hedelmällinen tutkimuskohde, koska se on parjattu sekä heteroseksistisissä että feministisissä projekteissa eikä näytä asettuvan ”sopivaksi” tutkimuskohteeksi missään tutkimuksessa, ja hän jatkaa: ”[---] naismaskuliinisuutta on yleisesti pidetty niin hetero- kuin homonormatiivisissa kulttuureissa patologisena merkinä väärästä identifikaatiosta ja sopeutumattomuudesta, kaipuusta olla vallassa ja hallita valtaa, joka on kuitenkin aina tavoittamattomissa.”⁴¹ Sekä hetero- että homonormatiivisissa lähestymistavoissa naismaskuliinisen naisen voimakkuuden kaipuu ja halu valtaan koetaan yhtäältä kiusallisena itsepetoksena ja toisaalta naurettavana toimintana. Huoli naismaskuliinisista naisista ei olisi kuitenkaan näin suuri, ellei heitä koettaisi loppujen lopuksi uhkaaviksi.

Voiko naismaskuliinisen naisen representaatio sitten onnistua olematta uhkaava tai naurettava ja kykeneekö Marja-Tertun hahmo haastamaan sekä hetero- että homonormatiiviset näkemykset naismaskuliinisuudesta? Kun Marja-Terttu nähdään näytelmässä ensimmäisen kerran, hän on työpaikallaan Nice-baarissa vahvassa humalassa. Hänen asusteensa korostavat maskuliinista olemusta: ”*Marja-Tertulla on yllään portsarin univormu ja päässään 'I Love Greenland' -lippalakki*” (K, 14). Marja-Tertulla on valtaa, ja hän tiedostaa sen itsekin. Itse asiassa Marja-Terttu ei jätä huomioimatta omaa erinomaisuuttaan missään vaiheessa.

MARJA-TERTTU: Ykstoistatuhatta euroo tippiä puolesa vuossa! Oonko mää nero vai mitä häh! [---] Miten mää voin olla näin kykenevä ihminen! Ei tämmöstä oo olemassakaa! (K, 14)

Marja-Terttu on omaksunut myös ”miehiset” juomatavat sekä estottoman humalaisen käytöksen. Toisaalta hänen humalainen vessareissunsa päättyy huonosti ja tuhruiset vaatteet pitää vaihtaa. Neuvokkaasti Marja-Terttu puettaa päällensä upouudet goretex-haalarit:

MARJA-TERTTU: (*samalla kun häntä puetaan*) Voisiksää samalla kun sää puet mua nii tyyrätä muhun vähän alkoholiviinaa ku oot nii kaseva. (*tajuua kohta kuinka mainion sanonnan keksi ja alkaa nauramaan*) Tyyrätä...miten voi kukaan keksiä mitään näin mahtavaa sanontaa...(K, 30)

[--]

Ei tuu läpi ainakaa ku mullon nää helevetin hyvät goretex haalarit nimittäin kokovartalovaippa tälläki...hetkellä...mutta mää vois in tyyrätä tästä mun...(K, 32)

Halberstam on pannut merkille, miten juuri transsukupuoliset ja naismaskuliiniset ruumiit luovat ympärilleen niin ajan kuin paikankin suhteen rikkaan tulevaisuuden ja anakronismien täyttämän fantasian maailman.⁴² Vaikkei Marja-Tertun hahmo ehkä kuvastakaan ajan ja paikan suhteen rikasta tulevaisuutta, mahdollistaa Marja-Tertun olemus kuitenkin juuri näytelmän aikaa



Stereot pauhaa. "Marja-Terttu: [--] tässä perkele Gröönlantilaiset laulaa Finlandiaa gröönlanniks..." Portsarinero Marja-Terttu Zeppelin kehuu itseään, unelmoi ja soittaa veljelleen Sakulle, että ylihuomenna lähdetään Gröönlantiin. (K, 15)

ja paikkaa horjuttavien piirteiden toteutumisen. Ajan ja paikan muuttuvat ulottuvuudet ilmenevät myös Marja-Tertun fyysisessä olemuksessa: hänet esitetään ihmisenä, joka voi transformoitua eläimeksi. Humalassa toikkaroiva Marja-Terttu keksiikin koko näytelmää jäsentävän muodonmuutoksen idean: "...joopa-joo... ollappa hylje" (K, 31). Hiukan myöhemmin Marja-Terttu antaa jo esinäytöksen tulevasta muodonmuutoksestaan jalkojen lakattua kantamasta häntä.

MARJA-TERTTU: (*samalla kun lähtee ryömimään kohti baaritis-kiä*) Kai se on hylkeen sitte ite...rantauduttava. (K, 34)

Marja-Tertun esiintyminen hyperbolisena hahmona, naismaskuliinisena naisena, jota esittää mies, ja joka avoimesti kertoo suuresta rakkaudestaan veljeään kohtaan, saattaisi asettua käsitteellistettävyyden ulkopuolelle. Näin ei kuitenkaan tapahdu, sillä oudot ja normeja rikkovat piirteet tehdään tunnistettaviksi absurdin arkirealismien avulla, jota pohjoiseen ulottuvuuteen kuuluvan näytelmän kohdalla edesauttaa henkilöhahmojen runsas alkoholinkäyttö. Tämä arkirealistaminen auttaa ymmärtämään, ettei Marja-Tertun kohdalla kuvata jotain vasta käsitteellistettäväksi tulevaa hahmoa, vaan jo olemassa olevaa hahmoa, joka ei välttämättä kielellisty muutoin kuin metaforien – esimerkiksi ryömivän hylkeen – kautta. Siinä missä identiteettipolitiikkaan sitoutunut homo- ja lesboliike oletti ”oikeiden subjektien” olemassaolon – subjektien, joita se toivoo edustavansa ja vapauttavansa – niin queer-tutkimus sen sijaan pyrkii käsitteellistämään uusia tapoja ajatella identiteettiä. Nämä uudet identiteetit eivät ole kuitenkaan vasta tulossa olevia, vaan jo olemassa olevia. Kuten Butler kirjoittaa:

Tavoitteena ei ole [tässä] juhlistaa joka ikistä uutta mahdollisuutta mahdollisuuden *vuoksi*, vaan uudelleen kuvailla ne mahdollisuudet, jotka ovat *jo* olemassa, mutta jotka ilmenevät kulttuurin voimasta ja vallasta käsittämättömiksi ja mahdottomiksi muovautuneina.⁴³

Marja-Terttu edustaa siis käsittämättömäksi hahmottuvaa, mutta kuitenkin ymmärrettävästä todellisuudesta representoituvaa henkilöä, joka samalla luo sekä uudenlaista identiteetin käsitteellistettävyyttä että tuo oman performaationsa rakentuneisuuden näkyville liioittelevan hahmonsa kautta. Butlerin performatioteoriassa performatiion paikka on aina sosiaalisen organisaation oikeudellisissa ja normeja luovissa struktuureissa. Ei ole olemassa tilaa olla olemassa sosiaalisen todellisuuden ulkopuolella. Toisin sanoen dissimulaatio, ei-täydellisesti suoritettu toisto (eli mahdotomuus toistaa normi), paradoksaalisesti reprodusoi ja uudelleen legitimoii normin, jota performatio ei voi täydellisesti sulauttaa itseensä. Kun identiteetin imitointi jää näkyväksi, kuten Marja-Tertun tapauksessa, sukupuolten – myös naismaskuliinisuuden – ja yleensäkin identiteettien toistettava, jäljennettävä luonne paljastuu. Voidaan myös väittää, että Butlerin teoriassa kaikki identiteetit ovat itsessään *queereja* suhteessa vallitsevaan normiin. Tiettyt identiteetit on kuitenkin institutionalisoitu luonnollisiksi, kun taas toiset on torjuttu poikkeavina, patologisina tai queereina.⁴⁴ Luonnollisten ja patologisoitujen identiteettien asymmetrisen dikotomian epäluonnollistamiseksi queer-käytänteet pyrkivät paljastamaan luonnollisuuden konstruktioluonteen tekemällä käsitteellistettävyyteen aukkoja, välejä ja halkeamia. Tässä ovat keinoina uudelleen merkityksellistämisen strategiat sekä tavat kumota yritykset, joissa heteronormista poikkeavat pyritään alistamaan normittavalle vallalle nimeämällä heidät halventavin termein. Tässä suhteessa Marja-Terttu ei alistu minkäänlaisiin häneen kohdistuviin normalisointipyrkimyksiin. Luonnollisten ja patologisoitujen identiteettien hierarkian kumoamisessa *Kokkola* on siinäkin suhteessa poikkeuksellinen näytelmä, ettei se lopulta kategorisoi mitään näytelmässä representoituvaa identiteettiä poikkeavaksi, mutta ei myöskään ”normaaliksi”.

Marja-Tertun rakkaus

Kokkola-näytelmän erityinen piirre on siinä, että se strukturoi monet niin heteroseksuaalisesti kuin homoseksuaalisestikin jäsentyvät halun ja rakkauden dynamiikat uudella tavalla. Lesbohalu esitetään näytelmässä hyvin suorasukaisesti, ja tämä kulminoituu Mauran, Minnan ja Pianon välisiin suhteisiin. Maura ei ujustele ilmoittaa rakkauden kohteestaan Pianolle: ”Terve. Mää täälä yritän iskeä sun tyttöystävääs” (K, 36). Tähän Piano vastaa pyytäen samalla tupakkaa: ”Anna mennä vaan. Onko höönestä heittää” (K, 36). Siinä missä Mauran ja Minnan välille näyttäisi syntyvän suhde, jää moni muu halun toive toteutumatta näytelmässä. Halu ei strukturoidu *Kokkolassa* heteronormatiiviseen aktiivinen mies ja passiivinen nainen -asetelmaan, vaan naiset ovat pääsääntöisesti huomattavasti aktiivisempia pyrkiessään toteuttamaan halunsa fantasioita. Tämä tulee esille myös sukupuolten välisissä suhteissa, joissa nainen edustaa valtapositiota, kuten Marja-Terttu suhteessa Viliin tai Katariina suhteessa mieheensä Sakuun. Ensisilmäykseltä valta-asetat näyttäisivät kääntyneen näytelmässä pääläelleen, samalla kuitenkin uusintaen käänteisesti valtahierarkioita. Valtapositiot eivät silti ole *Kokkolassa* niin yksiselitteisiä. Itse asiassa ne ovat varsin monitulkintaisia.

Valta-asetemien monimerkityksellisyys paljastuu sosiaalisen formaation ja halun päämäärän saavuttamisen välisessä ristiriidassa. Vaikka sekä Marja-Terttu että Katariina edustavat näytelmässä miesystäväänsä dominoivia vahvoja naisia, heidän halussaan ei kuitenkaan ole valtaa. Katariina ei pysty pelastamaan miestänsä perheenisäksi Marja-Tertun vaikutuspiiriin ulottumattomiin, eikä Marja-Terttu onnistu inestisen halunsa toteuttamisessa. Sen sijaan nämä halut tehdään – jälleen kerran – hyperbolisiksi. Katariinan halu Sakua kohtaan kohdistuu pääosin lapsen saamiseen eikä niinkään Sakuun itseensä, mikä tulee näytelmässä esille nuken kanssa tehtävissä groteskeissa harjoituksissa. Näytelmän suureksi rakkaudeksi kohoaa kuitenkin Marja-Tertun rakkaus veljeään kohtaan.

Tämä inestinen rakkaus ja sen purkaminen jäsentää näytelmää alusta loppuun asti.

Inestisen rakkauden symboliksi nousee matka Grönlantiin, jonne Marja-Terttu on hankkinut itselleen ja veljelleen matkaliput. Suurpiirteisesti Marja-Terttu mieltää matkan juuri hänen ja Sakun rakkauden osoitukseksi. Tilanne kuitenkin kärjistyy, ja väkivaltainen Saku hakkaa ensimmäisen näytöksen lopussa Marja-Tertun, joka samassa yhteydessä repii Grönlannin matkaliput. Sinänsä erittäin rauhanomaisessa näytelmässä hakkausepiso-di on poikkeuksellinen. Sen ensisijainen tarkoitus on luoda dra-maati-tista jännitettä, joka hetken verran näyttää luovan tarinaa siitä, että kaikkia normeja horjuttava Marja-Terttu asetetaan ruotuun. Näin ei kuitenkaan tapahdu. Marja-Tertun hakkaaminen on myös yksi syy, miksi Klemola halusi tämän roolin miehen esittämäksi. Hän ei tahtonut, että Marja-Terttu luetaan automaattisesti uhriksi tässä tilanteessa, ja niin kahden miespuolisen näyttelijän esittämä tappelu-kohtaus tekee katsomiskokemuksesta tasa-arvoisemman, kirjoittaa Klemola.⁴⁵ Marja-Terttu ei siis suinkaan lannistu vaan toisen näytöksen alussa hän yrittää kiinnittää Sakun huomion huutelemalla tämän pihamaalla.

MARJA-TERTTU: Mikset sää vastaa mulle puhelimee? Mun on kato henkisesti helevetin vaikia lomailla jos oon koko ajan susta huolissani.

SAKU: Mullon nyt Marja-Terttu oma elämä. Voit painua helevettiin siitä pihalta sekottamasta.

Hiljaisuus.

MARJA-TERTTU: Nyt ei Saku tämä kuuskymmentä vuotta yhdessä kuljettu matka missään nimessä sitä ei kannatta tuolla tavalla päättää. Meijän pitää jäähä toistemme syjämmii voimavaroiks. Onko selevä?

Hiljaisuus. Saku vain seisoo.

MARJA-TERTTU: Tämä on ihan yksinkertainen homma voit elää omaa elämääs eikä tarvi koskaan enää tavata, sanot vaa että sinä aina aina aina rakastat minua hautaan asti. Ja että minä loppuviimein oon kuitenkin sulle maailman tärkein ihminen.

SAKU: Mä hakkasin sut kerran. Mää voin hakata sut millon tahansa uudestaan. (*menee*). (K, 68)



Marja-Terttu on perustanut jälle Sakun tarkkailuaseman. Marja-Terttu: "Minä oon Gröönlandissa mannerjäätiköllä henkisesti saatana onko selevä!" (K, 85)

Tämän pettymyksen jälkeen Marja-Terttu katoaa. Piano löytää hänet seitsemän päivän kuluttua meren jäältä, jonne Marja-Terttu on pystyttänyt Sakun tarkkailuaseman. Marja-Terttu nimittäin tarkkailee Sakun tekemisiä kiikarilla ja yrittää etsiä tämän olemuksesta jotain kaihon merkkejä Marja-Tertun poistumisen johdosta. Tarkkailu tapahtuu kuitenkin huonolla menestyksellä, eikä Saku näytä osoittavan suremisen merkkejä.

Kokkola on siis näytelmä inestisestä rakkaudesta, joka ei kuitenkaan näytä mahtuvan inestiin liittyvien tabujen ja heteroseksuaalisuutta ylläpitävien diskurssien joukkoon. Sukulaisuuden on perinteisesti katsottu rakentuvan heteroseksuaalisen avioliiton vaaraan, jota ohjaa inestitabu. Tämä merkitsee sitä, että aviopuoliso

on etsitty oman perheen ulkopuolelta. Viime vuosina sukulaisuuskysymys on joutunut merkittävän uudelleenpohdiskelun kohteeksi homo- ja lesboavioliitto-oikeuksien ja niiden myötä erityisesti lapsiin, huoltajuuteen ja perhekäsityksiin liittyviin kysymysten vuoksi. Monet queer-teoreetikot, kuten Butler, ovat kysyneet, onko sukulaisuus aina jo valmiiksi oletettu heteroseksuaaliseksi.⁴⁶ Butler kokoa kriittisesti yhteen ne kulttuuria määrittävät piirteet, jotka antropologit Claude Lévi-Straussista asti ovat yhdistäneet inestitabuun ja luonnollistaneet parinmuodostuksen malliksi. Butler kiinnittää huomionsa siihen, miten inestitabu tuottaa heteroseksuaalisuutta ja samalla paradoksaalisesti ylläpitää myös ”rodun” puhtautta.⁴⁷ Inestitabua ei saa ottaa nimittäin liian tosissaan, vaan liian läheltä naimisen lisäksi on rajoittauduttava naimasta myös liian kaukaa omasta ”rodustaan” tai etnisestä ryhmästään.⁴⁸

Marja-Tertun halu on tietysti inestitabun kannalta tuomittavaa. *Kokkola*-näytelmässä ei kuitenkaan rakenneta niitä inestiiä selittäviä tai normalisoivia representaatioita, jotka hallitsivat näytelmiä *Cleansed* ja *Rakkausleikki*. *Rakkausleikissä* homoseksuaalinen inestinen halu veljesten kohdalla heteroseksuaalistettiin ristiinpukeutumisen kautta ikään kuin tekemällä halu ”vähemmän” patologiseksi sen sijaan, että osapuolina olisi selkeästi kaksi veljestä. *Cleansed*-näytelmässä taas sinänsä jo alun perin heteroseksuaalisen inestisen halun tabu rikottiin vaihtamalla ”alkuperäinen” veli veljeksi puettuun toiseen mieheen. Vahvaksi tabuksi miellettyä isän ja pojan välistä inestistä suhdetta kuvaa sen sijaan eteläafrikkalaisen Ashraf Johaardien kirjoittama näytelmä *Happy Endings Are Extra* (2003), joka sekin on syytä tuoda tähän vertailukohdaksi. Kolmen näyttelijän voimin esitetty pienimuotoinen teos kertoo näennäisesti yhden heteroseksuaalisen parin, Gabrielin ja Chantellen, suhteen hajoamisesta. Suhdetta ei kaada miehen avoin biseksuaalisuus eikä naisen turhautuminen suhteeseen, vaan miehen suhde rattopoika Chriisiin. Miesten suhde paljastuu yllätyksellisesti isän ja pojan väliseksi, ja näytelmä avaa monia homosuhteisiin liittyviä tabuja shokeeraavasti. Pienimuotoisilla psy-

kologisoivilla eleillä vanhemman miehen ja nuoren pojan suhde kohoa suorastaan fantasmaattiselle tasolle. Prostituutio, hyväksikäyttö, kiintyminen ja inestinen rakkaus eivät näyttäydy yksinkertaisina ja ennalta annettuina Gabrielin ja Chrisin suhteessa.

Kokkolassa inestinen halu on luonteeltaan heteroseksuaalista, muttei kuitenkaan aivan sitä. Nimittäin jos Marja-Tertun ja Sakun välistä inestistä halua haluttaisiin ”normaalistaa”, sen tulisi pysyä havaittavan selvästi erottuvien vastakkaisten sukupuolten edustajien välillä. Näin ei kuitenkaan tapahdu, vaan Marja-Terttu on naismaskuliininen nainen. Halberstamin esille tuoman ja edellä mainitun, perinteiseen ajatteluun liittyvän logiikan mukaisesti Marja-Terttu olisi butch-lesbo, jonka halun kohteen tulisi silloin olla feminiininen sisar. Sen sijaan Marja-Tertun rakkaus pikemminkin korostaa homososiaalista veljellistä rakkautta kahden eri sukupuolta olevan henkilön välillä. Myöskään Sakun maskuliinisuutta ei korosteta missään vaiheessa, vaan näytelmässä pikemmin tuodaan esille, että Saku ”...leikki niin nätisti nukeilla jo pikkupoikana” (K, 53).

Psykologit, psykiatrit ja traumateoreetikot ovat luonnollisesti pyrkineet vuosikausia etsimään vastauksia lasten mielenterveyttä väkivaltaisesti tuhoavan inestin tuottamiin ongelmiin. Inestikokemusten käsitteellistämistä vaikeuttaa se, että ne tulevat esille useimmiten retrospektiivisesti vasta aikuisiällä, samalla uhreja syvästi traumatisoiden. Lapsuudessa koettu inestinen hyväksikäyttö torjutaan useimmiten kokonaan, eli toisin sanoen inestistä ei edes ymmärretä tai myönnetä koskaan tapahtuneeksi.⁴⁹ *Kokkola* ei kuitenkaan kerro lapsen ja aikuisen välisestä inestistä vaan kaksoissisarusten välisestä halusta. Tässä kohden näytelmään on rakennettu hyvin ohut jännite, joka saattaisi kertoa siitä, että Maura on itse asiassa Sakun ja Marja-Tertun lapsi.

MARJA-TERTTU: [---] Tääle perkele rueta kyseenalaistamaan Sakun lapsirakkautta. Se leikki niin nätisti nukeilla jo pikkupoikana että minen unoha sitä ikinä. Sinuaki kylyvetti ja puki ja kampas ja hyppytti. Saku tykkää lapsista niin palijo että minä

hankkisin niitä sen kans vaikka tusinan. Minen suoraan sanoen palijo ihanampaa elämää vois kuvitella mutta minoon sisko joten son sikäli mahotonta.

MAURA: Siitähän tässon koko ajan kysymys. (K, 53)

Marja-Tertun jatkuva avoimuus ja puhe tunteistaan veljeään kohtaan näyttävät kuitenkin kuvastavan inestistä sidettä, joka ilmenee vain imaginaarisen piirissä. Ylipäättään, kuten Butler toteaa, on olemassa varmasti inestisiä siteitä tai muotoja, jotka eivät ole välttämättä traumaattisia tai jotka tulevat traumaattisiksi ainoastaan sen sosiaalisen häpeän vuoksi, minkä ne tietoisuudessa tuottavat.⁵⁰ Esimerkiksi 1800-luvun kirjallisuudessa veljen ja sisaren välinen inestinen suhde saatettiin kuvata usein idyllisenä.⁵¹ Vaikkei *Kokkola* edustakaan 1800-luvun romanttista kirjallisuutta, on mielenkiintoista huomata, ettei Marja-Terttu tunne minkäänlaista häpeää veljeänsä kohtaan kokemastaan rakkaudesta. Hän joutuu vain toteamaan, että käytännön tasolla se on mahdotonta. Pikemminkin inestinen halu näyttäisi liittyvän hyvänolon tunteeseen, jonka Sakun läheisyys Marja-Tertulle tuo.

MARJA-TERTTU: [---] Täällä ollaan. Minä ja velipoika lastenrattaissa. Muistakko Saku? Molemmat omassa pussissa. Vierekkäin maataa valtavasti vaatetta päällä. Helevetin kylmä on ulukona ei haittaa. Mitää ei puhuta eikä silimiin katota kuunnellaa vaa kylmän ääniä. Yksin ollaan molemmat eikä kuitenkaa olla. Äiti missä lystää sitä kukaan kaipaa. Turvallisessa kylmän sylissä maataa mahtavaa on ei oo kiire mihinkää ku ei kellon päälle vielä ymmärretä. (K, 47)

Marja-Tertun mahdoton halu veljeään kohtaan legitimoit oikeastaan toista Marja-Tertun halua eli halua haluttomuuteen. Juuri haluttomuus näyttäisi selittävän Marja-Tertun kylmää suhdetta Viliin. Näin näytelmä ikään kuin liioittelee saavuttamattoman halun kohdetta alleviivaten samalla, kuinka tällainen halun kohde saattaakin olla loppujen lopuksi haluttomuuden peittelyä. Tätä ei

kuitenkaan pidä tulkita siten, että Marja-Terttuun pitäisi yhdistää psykopatologisoivissa diskursseissa naisiin liitettävää frigiditeettiä, vaikka kyseessä onkin kylmiin paikkoihin ihastunut henkilö.⁵² Jälleen biologiseen seksuaalisuuteen liitettävät psykologisoivat historiakerrostumat kyseenalaistuvat kun muistetaan, että rooli on kirjoitettu miehen esitettäväksi.

Marja-Tertun kanssa paralleelinen hahmo on Piano, jonka kanssa he yhdessä häävät jäätiköltä sinne ilmaantuneen Vilin. Kun Klemola visioi kohtausta, hänen mielessään kummitteli koko ajan lause ”Jumalat juhlivat jäätiköllä”, ja tämä lause siirtää ajatukset myös antiikin tragedioihin.⁵³ Marja-Terttu ampuu Vilin perään haulikolla, ja Vilin kadottua näköpiiristä tunnustautuvat Marja-Terttu ja Piano yhdessä aseksuaaleiksi. Tällä Klemola haluaa kuvata pelkästään kahden samanlaisen, mutta eri sukupuolta olevan henkilön rakkautta, joka ei sisällä seksiä.⁵⁴

MARJA-TERTTU: Minä en oo seksi-ihimisiä.

PIANO: Luojan kiitos. En oo nimittäin minäkään. (K, 95)



Jään ja kylmän ääniä kuuntelemassa.

Kokkola esittää hyvin selkeästi niitä diskursiivisia muotoja, joita inestinen suhde voi saada aikaan. Jopa näytelmän huipennus, Marja-Tertun muuntuminen hylkeeksi, voidaan lukea hyperboliseksi inestisen halun dramatisoinniksi. Marja-Tertun mustasukkaisuuden kohde on luonnollisesti Sakun vaimo Katariina, joka on ikään kuin ottanut Marja-Tertun paikan. Kuten jo totesin, Katariina on invalidi ja pyörätuoliin sidottu. Ilman apuvälineitä Katariina kykenee liikkumaan eteenpäin vain itseään raahaamalla kuin hylje. Marja-Tertun pukeutuminen hyljeasuun on ikään kuin Sakulle lähetetty viesti, jonka sisältö on se, että myös Marja-Terttu voi tarvittaessa olla yhtä avuton ja liikuntarajoitteinen kuin Katariina. Viimeisenä epätoivoisena eleenään hän siis projisoi itsensä Katariinan paikalle.

Inesti-teemaa esittäessään *Kokkola* horjuttaa inestiin liittyviä tabuja, joiden mukaan sisarusten välinen inestinen suhde on aina heteroseksuaalinen ja jos ei se ole, niin se tulee representaation tasolla heteroseksuaalista. Queer-teatterillisuutta⁵⁵ ilmentävä *Kokkola* sen sijaan kuvaa esityksellisyyden mahdollisuudet siten, että inestin esityksellisyydessä uudelleenmerkityksellistävät käytänteet voidaan mobilisoida performatiivisesti äärimmilleen ja siten toistaa inestiin liittyvät diskursiiviset tasot toisin.

Kokkolan homososiaalinen yhteisö: Onni on iso ja hetki täysi

Kokkolan kuudes kohtausta tapahtuu Piano Larssonin bussissa, jossa Marja-Terttu nukkuu humalaansa pois alapedillä ja Minna yläpedillä. Lömmarkki on sammunut pöytään ja Arijoutsin tarjoilee hereillä oleville miehille punaviiniä. Piano laittaa soimaan Juhani Markolan kappaleen *Rakkauden aamu*. Seuraa yksi näytelmän kliimakseista, hyperbolinen homososiaalisuuden performointi:

Lömmarkki herää vähän. Miehet juovat ja kuuntelevat mahtavaa musiikkia. Vähän lantio keinuu. Onni on iso ja hetki täysi. Piano läiskii välillä iskulleen Lömmarkkia kasvoihin. Lömmarkki on

mielissään. Arijoutsu kaataa viinaa päähänsä. Piano ottaa uuden pullon. Musiikki vie, meteli kasvaa, lyöntejä jaellaan, lujaa, myöskin vyöllä. Mitä paremmin osuu sen enemmän naurattaa. Vaatteet vähenevät, viinaa riittää. Minna nousee välillä pedistään, hakee kuulosuojaimet. Menee takaisin nukkumaan. Kappale loppuu. Lömmarkkki menee laittamaan sen uudelleen alusta, lyö samalla savikiekon rikki päähänsä.

PIANO: Nyt ei oo enää mikää pyhää!

Sama touhu jatkuu ja kasvaa, kunnes Rakkauden aamu ja alastomat miehet katoavat ja feidautuvat pimeyteen. (K, 39)



Pitkän pitkät bussijuomingit Huolintakeskuksessa: tavalliset suomalaiset ryyppäjäiset muuntuvat Kokkolassa uudenlaisen homososiaalisuuden ylistykseksi.

Performaation liioitteleva luonne paljastuu sen pituudessa.⁵⁶ Useissa avainkohdissa *Kokkola* on rytmitetty ”liian” pitkäksi. Bussikohtauksen lisäksi muita tällaisia kohtauksia on muun muassa Marja-Tertun meren jäällä Sakulle suunnattu Pink Floydin kappaleen *Wish You Were Here* esitys nauhurin avittamana. Bussikohtauksen

pituus ja outous herättää katsojissa ristiriitaisia tunteita. Näytelmästä kokonaisuudessaan hyvin innostunut Aila Lavaste kirjoittaa esimerkiksi bussikohtauksesta seuraavasti: ”Mitä pitempään kohtaus kestää, sitä aseettomammaksi ja avuttomammaksi tullen. Mitä tämä on? Kaikki opitut tavat ja opiskellut näkökulmat, kaikki vastaukset putoavat pois.”⁵⁷ Rikkomalla aikaan ja keston liittyvät presentatioon kiinnitetyt vaatimukset *Kokkola* alleviivaa omaa esityksellisyyttään. Toisin sanoen näillä pitkitetyillä toistoilla näytelmä paljastaa imitaationsa performatiivisen luonteen, ja bussikohtauksesta tulee itse asiassa performanssi näytelmässä, joka pohjautuu ajan ja hetkellisyuden korostamiseen. Nämä erillisiksi performansseiksi kohoavat kohtaukset mahdollistavat näytelmässä erilaisten sosiaalista todellisuutta jäsentävien suhteiden uudelleen-tulkinnan. Bussikohtauksessa suurennuslasin alla on nimenomaisesti miesten välinen homososiaalisuus.

Homososiaalisuudella tarkoitetaan niitä siteitä ja keinoja, joiden avulla homoeroottinen halu muuntuu patriarkalisessa yhteiskunnassa homofobian mahdollistamana homososiaalisiksi siteiksi, miesten väliseksi lojaaliudeksi, jolle patriarkaalinen yhteiskunta perustuu.⁵⁸ Homososiaalisuutta teoretisoineen Eve Kosofsky Sedgwickin mielestä näyttäisi selvältä, että kulttuurissamme vallitsee asymmetria toisaalta verrattain toisiinsa sidotulta näyttävän naisten homososiaalisuuden ja naisten välisten homoseksuaalisten suhteiden sekä toisaalta toisiinsa radikaalisti eron tekevän miesten homososiaalisuuden ja homoseksuaalisten suhteiden välillä.⁵⁹ Miesten ja naisten homososiaalisuus ja homoseksuaaliset suhteet ovat kuitenkin saaneet ja saavat yhä erilaisia merkityksiä. Miesten väliset intiimit suhteet ovat merkityksellistyneet eri tavoin eri aikoina, kuten esimerkiksi antiikin Kreikassa pederastian muodossa, ja vastaavasti monissa muissa kulttuureissa, kuten vaikkapa Uuden Guinean heimokulttuureissa.⁶⁰ Näin miesten homososiaalisuutta ei pidä nähdä sellaisena maskuliinisuuden ehdottomana merkinä, jossa homososiaalisuus erotetaan muusta ja tulkitaan kulttuuriseksi rakenteeksi, joka perustuu homoseksuaalisuutta

kohtaan tunnetulle pelolle ja vihalle. Kun Sedgwick kirjoittaa, että ”homososiaalisten jatkumoiden rakenne on kulttuurisesti sidottu eikä ’miehisyyden’ tai ’naiseuden’ sisäinen piirre,”⁶¹ voidaan homososiaalisuuden ymmärtää näyttäytyvän myös ei-homofobisena miestenvälisenä sosiaalisuutena, joka ei pönkitä patriarkaattia ilmenemällä nais- tai homovihamielisenä.

Bussikohtauksen näkeminen performanssiin liittyvänä vastakulttuurina johtuu siitä, että performanssi ja esitystaide laajemminkin vastustavat kapitalistisia mekanismeja hyödykkeellistää taide, ja samalla ne kyseenalaistavat tekstin privilegoidun aseman kulttuurissamme. Tämän vuoksi bussikohtauksen muoto muuntuu näytelmässä ”sääntöjen vastaiseksi” eli se ei noudata näytelmän yleistä rytmiä. Sääntöjen vastaisuudella performanssi vastustaa reproduktion ja säilömistä logiikkaa ja onkin ennakoitavissa, että juuri bussikohtaus muuntuu eniten *Kokkolan* esityksissä. Tähän katoamisen logiikkaan sopivat erinomaisesti varhaiset aids-performanssit kuten myös Pianon ja kumppaneiden homososiaalinen rituaali. Performanssin logiikan myötä homososiaalisen yhteisön käsite tulee avoimeksi ja loputtomaksi prosessiksi, menetetyn ja vielä tulevan neuvotteluksi.⁶²

Hetkellisyyden ja yhteisöllisyyden tapahtumaa korostavine näkökulmineen performanssi pyrkii rikkomaan esiintyjien ja katsojan vastakkainasettelua. Sen sijaan että katsoja tarkkailisi bussikohtauksessa tapahtuvaa esiintymistä sen ominaisuuksia eritellessä, katsoja vieraantuukin ylipitkän kohtauksen aikana kadottaen omaa katsojapositiotaan. Tämä on juuri se transgressiivinen dimensio, joka aikoinaan sävytti 1980-luvun aids-performansseja ja joka 1990-luvun queer-performansseissa ilmeni yrityksenä luoda yhteisö rituaalisena kulttuurisena käytänteenä. Kun yhteiskunta ymmärretään pysyvyyden, poissulkemisen ja funktionaalisen erittelyn logiikan kautta, on yhteisö sen sijaan muuttuvainen, inklusiivinen ja avoin konsepti, joka toteutuu vain preesensissä, nyt-hetkellä. Tässä suhteessa homoyhteisöt ovat, kun ne toteutuvat performanssin tavoin, jo valmiiksi queereja. Samaten bussikoh-

tauksen homofobiaan paikantumaton homososiaalinen yhteisö on queer. Tällaiset performanssinomaiset yhteisöjen kuvaukset ovat viitteiden karnevalisointeja, toisin sanoen ei-viitattavissa olevia – ja juuri se aiheuttaa katsojassa outouden tunnetta. Vaikka nämä performanssit eivät olekaan referentiaalisia, viitattavissa olevia, ovat ne kuitenkin todellisuuteen sidottuja käytänteitä, jotka eivät voi ylittää oman produktionsa läsnäolevuutta, nykyhetkisyyttä, vaikkakin niillä on merkittäviä implikaatioita tulevaisuuden politiikkoihin.⁶³ *Kokkolan* bussikohtaus toimii juuri tällä logiikalla. Yhtäältä homososiaalinen yhteisö juopotteluineen on suorastaan arkipäivästä suomalaisuutta, mutta toisaalta bussikohtaus on jostain ennen näkemätöntä, joka todellakin viittaa mahdollisiin tulevaisuuden politiikkoihin.

Kaiken kaikkiaan *Kokkolassa* Piano Larssonin johtama henkilöhuolintafirma on homososiaalinen yhteisö, jossa ei esiinny minkäänlaista kammoa homoseksuaalisuutta kohtaan. Miesten uskomaton eläytyminen Markulan *Rakkauden aamu* -kappaleen tahtiin toteuttaa hellää, suorastaan rakastettavaa homososiaalista yhteyttä, joka ei perustu tuhoavaan maskuliinisuuteen. Kasvavaa tunnelatausta kuvaa hyvin kohtausten parenteesi: ”*Onni on iso ja hetki täysi*” (K, 39). Kohtauksen taustalla on Klemolan huomio veljensä Klaus Klemolan ja tämän ystävien maailmankuvasta, joka oli ladattu erikoisella huumorin- ja tilannetajulla sekä heidän itse luomallaan nöyryyttämisen filosofialla. Klemola kirjoittaa huomiostaan seuraavasti: ”Minua kiinnosti myös heidän suhteensa miehenä olemiseen. Heillä oli meneillään ikään kuin projekti, jossa he uudelleenarvioivat koko maskuliinisuuden käsitettä.”⁶⁴

Homososiaalisuuden esittäminen ilman misoginiaa tai homofobiaa on kuitenkin erittäin harvinaista. Tässä kohden *Kokkola* esittäytyykin varsin radikaalina näytelmänä, joka kykenee esittämään homososiaalisuuden toisin. Suomalaisista teoksista *Kokkolalle* on vaikeata löytää vertailukohtia, mutta yksi teos, Perttu Lepän elokuva *Helmiä ja sikoja* (2003), on syytä mainita. Elokuva kertoo Hirvosen veljeksistä, jotka ryhtyvät valmentamaan sisar-

puoltaan tenavatähtikilpailua varten. Yksi veljeksistä, Poju, on homo, jota veljekset suojelevat homofobisilta hyökkäyksiltä. Pojun homous esitetään elokuvassa tyystin arkipäiväisenä, veljesten elämään itsestään selvästi kuuluvana tosiseikkana. Veljekset eivät osoita homofobisia tai misogyniisia piirteitä, vaikka heidät on sinänsä kuvattu varsin arkisina pohjoiskarjalaisina nuorina.

Kokkolassa myönteinen suhtautuminen homoseksuaalisuuteen ilmenee myös Pianon hyväksyvässä asennoitumisessa tyttöystävänsä lesbouteen. Itse asiassa Piano on ollut huolestunut Minnan käytöksestä, joka on ollut kovin ailahtelevaa. Minna on mennyt muun muassa ajelulle nuoren poliisin Seppo Lempiälän kanssa, ja tämä ajelu on suututtanut Mauran. Ensimmäinen näytös päättyy varsin sekavasti, kun Saku hakkaa Marja-Tertun ja Piano kuulee sanelukoneesta Minnan äänen, joka kertoo jättävänsä tämän, koska rakastaa Muraa. Seuraavassa näytöksessä, jonka tapahtum aika on parin päivän päästä, Piano päättää selvittää tilanteen.

PIANO: Mää tiään että soot Minna kuusvuotta sitte tullu murrosikään. Mää tiään että sullon tarve kokeilla kaikkia asioita. Mutta jotku pelisäännöt pitää sopia. A: Missä vitussa se Lempiäinen⁶⁵ on?

MINNA: Emmää tiää.

PIANO: Jätkät kattoo. Muihin vastaat kyllä tai ei.

ARIJOUTSI: Kuka vitun Lempiäinen?

PIANO: Ihan sama. Josson ketää pihalla nii aja pois ne. B, rakastaksää Muraa? (*tauko*) Nyt ei voi tukeutua mihinkää lähimmäisrakkaushommaan Minna.

MAURA: Ei se tiää.

[---]

PIANO: Nyt Minna vastaat kunnolla tai Maura on kohta taas vatsahuuhtelussa.

MINNA: Rakastan rakastan.

MAURA: Just joo.

MINNA: Ihan mahoton mun on mitää sanoo ku te kiristätte. (*pitkä tauko*) Joo.

PIANO: Asia selevä. (*tauko*) Mää luulen että me voidaan näistä jo jotain pelisääntöjä rakentaa. (*tauko*) Nyt on nii että sulla teinipää viiraa pahasti, mut sullon tää rakkaus Mauraan. Sää et voi rueta Lempiäisten Nissanin takapenkillä elämää. Jos tämän piät, minä pään huolen siitä että mikää muu ei muutu. Mullon vahavempänä ihmisenä varaa antaa periks ja kattoo vaa näitä suuria linjoja. Ihan turha rueta muitten kärsimään kauheita. Sopiiko? (*tauko*) Hyvä. (*Menee pulkkaan istumaan, sanoo Lömmarkille ja Arijoutsille*) Minä haen Marija-Tertun. Hoitakaa te tämä pää. (K, 74–75)

Minnan ja Mauran rakkaus ei kuitenkaan sulje ulkopuolelleen Pianoa. Näytelmän keskeiselle yhdistäjähahmolle Pianolle juuri yhteisö on kaikkein tärkein elementti (K, 76). Minna ymmärtää Pianon olevan pikemmin hänen veljensä ja niin tilanne ratkeaa eikä Minnan ja Mauran suhde sulje Pianoa edes Minnan perhepiiristä pois. Tästä pitää huolen Minnan äiti Seija, joka suhtautuu Pianoon suojelevasti:

SEIJA: Rakastu sie Minna vaikka elefantiin, tyttärheen tai polkupyöhrään mutta Pianolle sie et sölkäästi käänä, isäs ei sitä kes-tä. Piano son meän perheessä ja pyssyy. (K, 81)

Kaiken kaikkiaan *Kokkolassa* esiintyvät suhteet tekevät liioittelevasti näkyväksi, miten halut ja kiintymykset eivät rakennu heteroseksuaalisen sukulaisuuden varaan. Sen sijaan näytelmässä representoidaan yhteisöllinen, monille muunlaisille suhteille rakentuva maailmankuva, jonka symbolina toimii Pianon henkilöhuolintayritys.

Hyperbolan täyttymys: Marja-Terttu hylkeenä

Kuten moneen otteeseen on käynyt ilmi, näytelmän päättää Marja-Tertun muodonmuutokseen liittyvä tapahtumien sarja. Kadon-

nutta Marja-Terttua etsivät läheiset löytävätkin hylkeen, jonka he oitis ymmärtävät olevan Marja-Tertun uusi olemus. Tämä hetkellinen näky saattaa vaikuttaa suorastaan aiemmin mainitulta teatteriantropologiselta rajatilaisuudelta. Marja-Terttu on todellakin muuttunut hylkeeksi! Mutta näin asia ei suinkaan ole. Oma teatterillisuuttaan korostava näytelmä ei voi langeta metafyyseen ansaan. Marja-Tertulla ei voi olla muuta performaation mahdollisuutta kuin se, mikä on käsitteellisesti mahdollista. Hylkeeksi muuttuminen on mahdollista vain silloin kun esittää hyljettä. Performatiivisuus-teoriaa sovellettaessa teatteriin, ei teatterin oleteta esittävän tai toteuttavan maailmaa, joka edellyttäisi tilaa yhteiskunnallisten ja sosiaalisten rajoitteiden ulkopuolella, mikä taas on tyypillistä silloin, kun etsitään esimerkiksi rituaalien tai performanssien merkitystä. Kun rituaali- tai performanssitutkimus puhuu draamallisten toteutusten de-teatralisoinnin puolesta eli puolustaa käsitystä, jonka mukaan autenttinen voi hetkellisesti ilmaantua vaikuttamaan yhteiskuntaan ja sen organisoitumiseen, niin butlerilaisen logiikan mukaisesti peräänkuulutetaan *metateatterillisuutta*, joka paljastaa autenttisuuden kulttuuriseksi konstruktioksi, joka toimii yksinomaisesti teatterille ominaisella lainaamisen eli sitaation logiikalla.

Loppukohtauksessa avantoon pulahtanut Marja-Terttu nousee sieltä pian katiska päässään ja raottaa hyljeasuaan. Mahtipontinen ristiinpukeutumisoperaatio on päättynyt. Ei ole olemassa toista ulottuvuutta, metafyyistä totuutta tai aivan uudenlaista olemisen mallia. Tämän Marja-Tertun viimeinen esitys todistaa – se on hyperbolisen esittämisen täyttymys. Ja niinpä näytelmä voi loppua, kun litimärkä Marja-Terttu ja kumppanit ahtautuvat Pianon bussiin ja lähevät matkalle uuteen kotiin, Grönlantiin.

Viitteet

¹ Butler 1999, 46.

² Butler 1999, 43.

³ Siteeraus Ferris 1993, 13.

⁴ Afrikkalais-amerikkalainen elokuvatutkija bell hooks syytti elokuvaa *Paris is Burning* mustien (homomiesten) objektifioinnista. Butlerin mielestä elokuva taas pönkittää Naisen fantasmaattista asemaa sillä, että ”aidoksi” tuleminen, todelliseksi naiseksi tuleminen merkitsee lupausta pelastumisesta köyhydestä, homofobiasta ja rasisisesta alistuksesta (Butler 1999, 47). (Ohimennen on syytä huomauttaa, kuinka tämä fantasmaattinen unelma itse asiassa ”toteutuu” Neil Jordanin elokuvassa *Crying Game* vuodelta 1992. Elokuvassa transsukupuolinen Dil ja IRA-taistelija Fergus pelastavat toinen toisensa sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti.) Venus Xtravaganzas-ta Butler kirjoittaa: ”Miten paljon tahansa Venus ylittääkään sukupuolta, seksuaalisuutta ja rotua performatiivisesti, normatiivisen feminiinisuuden ja valkoisuuden etuoikeuksia ylläpitävällä hegemonialla on viime kädessä valta luonnollistaa Venuksen ruumis uudelleen ja pyyhkiä pois aiemmat ylitykset. Tämä häilytys on hänen kuolemansa.” Butler 1999, 49. Artikkelin suomennos Susanna Paasosen.

⁵ Butler 1999, 46.

⁶ Dolan 1989, 148–151.

⁷ Ks. myös Hekanaho 2008, 34–51. Queer-teorian ja nykydraaman *kummasta* tilanteesta kertoo ehkä sekin, että teatterin sijasta artikkelissa foku-soidaan nimenomaan oopperan monitahoiseen pervouteen.

⁸ Carlson 2006, 114–117; 265–266.

⁹ Graff 2001, 12.

¹⁰ Graff 2001, 11.

¹¹ Solomon 1997, 9–10.

¹² Ks. esim. Parker & Sedgwick 1995; Worthen 1998, 1095–1098; Fiebach 2005; Diamond 2005.

¹³ Butler 1990, 25. Suom. LK.

¹⁴ Butler 1999, 44.

- ¹⁵ Graff 2001, 11. Vrt. myös Klein 2001, 110–111.
- ¹⁶ Graff 2001, 13–14.
- ¹⁷ Carlson 2006, 16–17.
- ¹⁸ Graff 2001, 18–19. Ks. myös McKenzie 2004, 26–31.
- ¹⁹ Ks. Hekanaho 2008, 40–42.
- ²⁰ Huhtala 2006; Ruuskanen 2008; Moring 2008.
- ²¹ Lisäksi Klemolan yhdessä Kaarina Hazardin kanssa käsikirjoittama tv-draama *Hopeanuolet* (2007) sai parhaan tv-käsikirjoituksen Venla-palkinnon.
- ²² Ks. esim. Kuusisaari 2006; Tiikkaja 2006; Hekanaho 2008.
- ²³ Tilauksen täytti vuonna 2008 *Naistutkimus*-lehdessä ilmestynyt Pia Livia Hekanahon artikkeli ”G1-Garon kesähäät Öjassa. Leea Klemola, Kokkolan ooppera ja *Figaron häiden* pervoutusoperaatio”.
- ²⁴ Kokkolan Oopperayhdistys toimii virallisissa yhteyksissä virallisella nimellään West Coast Kokkola Opera. *Lulu*-oopperan esityksestä ja estetiikasta ks. käsiohjelma 2009; Hakola 2009.
- ²⁵ Kokkolan kaupunginteatterin produktion ohjasi Petteri Sallinen ja Marja-Terttua näytteli Osmo Matikainen (Palovuori 2008).
- ²⁶ Lehtonen 2005, 6.
- ²⁷ Lehtonen 2005, 6.
- ²⁸ Klemola 2005, 3.
- ²⁹ Solomon 1997, 11.
- ³⁰ Solomon 1997, 11.
- ³¹ Housuroolien traditiosta ja sen tutkimuksesta ks. Blackmer ja Smith 1995; Abel 1996, 146–162; Rosenberg 1999; Hadlock 2000.
- ³² Rosenberg 2000, 41.
- ³³ Rosenberg 2000, 42.
- ³⁴ Rosenberg 2000, 43.
- ³⁵ Rosenberg 2000, 12. Kursivointi teoksessa. Ks. myös Belsey 1985/1992, 180–190.

³⁶ Sattuvasti Lontoon Southwarkiin nousikin vuonna 1599 teatteri, joka sai nimekseen The Globe. Tämä teatteri oli seuraavina vuosina Shakespearen ja hänen näyttelijäseurueeseensa esiintymisareenana ja koki toisen tulemisensa vuonna 1997, jolloin renessanssiteatterin mallin mukaan rekonstruoitu teatteri aloitti toimintansa nimellä Shakespeare's Globe miltei samalla paikalla.

³⁷ Sinfield 1994, 10–11.

³⁸ Siteeraus Ferris 1993, 13.

³⁹ Butch viittaa rotevuuteen ja karskiuteen ja lesboyhteisössä sana viittaa lesboon, joka tuntee olonsa kotoisaksi noudattaessaan maskuliinista pukeutumis- ja elekkoodia, ks. Hekanaho 2006c, 216.

⁴⁰ Halberstam 2004, 9.

⁴¹ Halberstam 2004, 9.

⁴² Halberstam 2005, 15.

⁴³ Butler 1990, 148–149. Suom. LK. Kurs. JB.

⁴⁴ Graff 2001, 20–21.

⁴⁵ Klemola 2005, 3.

⁴⁶ Butler 2000, 74–76; Butler 2004, 102–130.

⁴⁷ Butler 2004, 152–153.

⁴⁸ Butler 2004, 122.

⁴⁹ Butler 2004, 154.

⁵⁰ Butler 2004, 157.

⁵¹ Butler 2004, 159.

⁵² Klemola 2005, 3.

⁵³ Klemola 2005, 3. Lauseen voi tulkita viittaavan antiikin draamallekin keskeisten kreikkalaisten jumalten juhlintaan Olympoksen vuorella, kaukana ihmisten arkisesta maailmasta. Kenties avara jäätikkö yhdistyy nyt Olympoksen korkeuksiin ja arjen yläpuolelle noustessaan Marja-Terttu ja Piano mahdollisesti rinnastuvat olympolaisiin jumaliin, tulevat näiden kaltaisiksi.

⁵⁴ Klemola 2005, 3.

⁵⁵ Queer-teatterillisuudesta ks. myös Kekki 2004, 68–92; Rosenberg 2004, 93–119; Karkulehto 2007, 134–137.

⁵⁶ Kiitän teatterintutkija Riku Roihankorpea tästä huomiosta.

⁵⁷ Lavaste 2005, 11.

⁵⁸ Sedgwick 1985, 1–5

⁵⁹ Sedgwick 1985, 4–5.

⁶⁰ Antropologit ovat olleet pitkään kiinnostuneita ei-eurooppalaisten kansojen perinteisistä tavoista jäsentää sukupuolta ja seksuaalisuutta. Esimerkiksi Uudessa Guineassa tunnetaan institutionalisoituja samansukupuolisia parisuhteita. Vastaavasti sekä Uuden Guinean heimokulttuureissa että Melanesian saarilla metsästäjä-keräilijöiden piirissä nuorukaisten varttuneemmille miehille suorittama fellaatio on olennainen osa mieheksi kasvamisen rituaaleja.

⁶¹ Sedgwick 1985, 5.

⁶² Graff 2001, 14–17.

⁶³ Graff 2001, 17.

⁶⁴ Klemola 2005, 2.

⁶⁵ Piano tietää hyvin poliisin nimen olevan Lempiälä, mutta käyttää puheessaan tästä jatkuvasti erilaisia vittuilumuotoja.

VII Queer-draama ja ajallisuuden paradoksi

Homosta pervoon draamaan

Analysoidessani seitsemää näytelmää olen kirjassani keskittynyt nimenomaan kahteen kysymykseen. Ensimmäinen kysymys on selvä: miten homoseksuaalisuus tai pervous representoituu amerikkalaisissa, brittiläisissä ja suomalaisissa nykydraamoissa? Toinen kysymys ei ole ollut niinkään näkyvästi esillä, vaan se löytyy enemmän tai vähemmän rivien välistä: mitä on homodraama ja mitä on queer-draama?

Ensimmäiseen kysymykseen on helppo vastata vetämällä yhteen edellisten lukujen anti. Homoliikkeeseen ja homoidentiteetin ajatukselle perustuvat amerikkalaiset näytelmät, Terrence McNallyn *Corpus Christi* (1998) ja Moisés Kaufmanin *The Laramie Project* (2000), nostivat homoseksuaalin, nimenomaan homomiehen, marttyyrin kuvaksi ja ihmisoikeustaistelun symboliksi. Näytelmät asettuivat toisaalta transgressiivisen teatteritaiteen edustajiksi ja toisaalta taas amerikkalaisen konsensuksen ylläpitäjiksi. Näytelmät pyrkivät heiluriliikkeen tapaisesti kumoamaan heteronormatiivista kulttuuria palautuen usein kuitenkin ojasta allikkoon, homonormatiivisen ideologian edustajiksi.

Homoliikkeen ulkopuolella toteutetut ja epävarmaa homoidentiteettiä representoivat draamat, kuten amerikkalaisen Phyllis Nagyn näytelmä *Weldon Rising* (1992) ja brittiläisen Philip Ridleyn *Vincent River* (2000) siirsivät katseen huomattavasti kompiloidumpaan homoseksuaalisuuden kuvaukseen. Nagyn brechti-

läistä metodiikkaa käyttävä näytelmä muunsi teatteriestetiikkaa vieraannuttavan katsomiskokemuksen suuntaan, kun taas Ridley'n trillerinomainen duologinäytelmä toi esille homokulttuurin vähemmän ihannoituja puolia, kuten eri sukupolvia edustavien homojen suhteet.

Ristiinpukeutuminen ja homoseksuaalisuuden patologisointi olivat puolestaan brittiläisen Sarah Kanen ja suomalaisen Pentti Halosen näytelmien analyysin lähtökohtina. Kanen näytelmää *Cleansed* (1998) tai Halosen *Rakkausleikkiä* (2002) onkin hyvin vaikea pitää sinänsä homonäytelminä. Ne pikemmin kuvaavat ja alleviivaavat teatteritraditioon liittyvää vimmaa sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämiseen.

Kirjan viimeinen analysoitava näytelmä oli Leea Klemolan *Kokkola* (2004), jossa pyrin ylittämään representaation tarkastelun kiinnittämällä huomiota näytelmän hyperboliseen tyyliin ja siten avaamaan uudenlaista siltää draaman- ja teatterintutkimuksen ja queer-teorian soveltamisen välille. Verrattuna muihin analysoimissani näytelmissä esiintyviin henkilöihin *Kokkola*-näytelmän päähenkilöstä Marja-Terttu Zeppelinistä tuli varsin ”esimerkillinen” pervohahmo. Yksi syy tähän on tietysti myös siinä, että muissa näytelmissä päähenkilöt joko tapettiin tai esitettiin groteskeina hahmoina.

Kaiken kaikkiaan homoseksuaalisuuden representaatio näyttämöllä jää avoimeksi. Yksinkertaisesti sanoen, teattereissa on olemassa kaikenlaisia homoseksuaalisuuden representaatioita, eikä ole syytä esittää toivomusta oikeanlaisesta tai hyväksyttävästä homorepresentaatiosta. Yksi kysymys kuitenkin askarruttaa: miksi vuosien 1992 ja 2004 välisenä aikana, jolloin länsimainen kulttuurimme on queerittunut tai kenties jopa pervoutunut, on löydettävissä hyvin monia homonäytelmiä, joissa homopäähenkilö tapetaan? Tällaisen tendenssinhän tuli kuulua homoteatterin traditiossa kaapin ajan näytelmäkirjallisuuteen ja päättyä viimeistään Stonewall-kapinoihin. Kysymys jää vaille vastausta. Joko tämän kirjan kirjoittaja on perverssillä tavalla valinnut analyysikohteik-

seen kyseisen kaltaisia näytelmiä tai sitten länsimainen kulttuurimme käy läpi vielä rajumpaa ja näkymättömämpää neuvottelua normaaliuden ja pervouden välillä kuin voimme aavistaakaan.

Kuten Janelle Reinelt Homi K. Bhabhaan viitaten kirjoittaa, teatteria voi tutkia juuri kansallisten monitulkintaisuuksien ilmentymänä ja samalla osallistua leikkiin, jossa luodaan ajatus kansakunnasta samalla kun sen vakaus kiistetään. ”Tämä merkitsee elämistä kulttuurin merkityksen epävakauden ja performatiivisuuden ajan häilyvyyden keskellä”, Reinelt tiivistää.¹ Analysoitujen näytelmien homorepresentaatiot kertovat myös homoliikkeen, homoidentiteetin ja näyttämötaiteen globaalista ja paikallisesta suhteesta. Amerikkalaiset homonäytelmät ovat erilaisia kuin brittiläiset, ja suomalaiset näytelmät eroavat näistä molemmista. Tämän kirjan perusteella on hyvin vaikea kuvitella angloamerikkalaiseen homoidentiteettiin perustuvaa ja sitä kuvaavaa suomalaista homonäytelmää. Meillä on kuitenkin loppujen lopuksi erilaiset merkitykset ja termit homoseksuaaliselle kulttuurille, kuten Halosen ja Klemolan näytelmät ovat osoittaneet. Tämä on piristävä asia ja mukavan pervoa poikkeavuutta.

Ajallisuuden paradoksi

Mutta mikä sitten on homonäytelmä ja mikä queer-draamaa? Tässä kirjassa, *Pervo parrasvaloissa*, olen ottanut lähtökohdakseen väitteen, että perustavanlaatuinen tukeutuminen homoliikkeen läsnäoloon ja homoidentiteetin käsitteeseen tekee kyseisestä draamasta juuri homonäytelmän. Sukupuolta ja seksuaalisuutta epämääräisemmin kyseenalaistava ja heteroseksuaalista matriisia ambivalentisti horjuttava dramatiikka on taas queer-näytelmän tunnusmerkki. Queer-draamassa ei sitouduta täydellistyvän tai vapautuvan homo- ja lesboidentiteetin ajatukseen. Poikkeava tai luonnottomaksi, perverssiksi, katsottu seksuaalisuus on kuitenkin molempien näytelmämuotojen ydin. Ratkaiseva ero on kuitenkin

siinä, että homodraamassa homoseksuaalisuus pyritään normaalistamaan ja sitomaan osaksi yhteiskuntaa, kun taas queer-draamassa poikkeavaa, pervoa seksuaalisuutta juhlitaan ja se katsotaan mahdollisuudeksi uudenlaisen maailmankuvan jäsennyssprosessissa. On kuitenkin todettava, että homo- ja queer-draaman ero on usein vain veteen piirretty viiva ja siksi termit ovat tässäkin kirjassa usein sekoittuneet.

Homodraaman ja queer-draaman erottelua leimaa myös arvottava piirre. Nykyisen queer-teoretisoinnin valossa juuri queerit näytelmät, taideteokset ja elokuvat nähdään transgressiivisinä, rajoja rikkovina sekä sukupuolisuutta, seksuaalisuutta ja kulttuuria radikaalisti toisin toistavina. Sen sijaan identiteettipolitiikkaan nojautuvat homonäytelmät nähdään esimerkkeinä vanhakantaisista ja assimilaatioon pyrkivistä kulttuurituotteista. Tällainen erottelu perustuu kuitenkin ajallisuuden harhaan. Se, mikä tänään nähdään radikaalina, queerina näytelmänä, voi huomenna tuntua institutionalisoituneelta taiteelta. Ja se, mitä ennen pidettiin tukahduttavana ja pateettisena, homoseksuaalisuutta vihjaillen kuvaavana näytelmänä, voikin tämän päivän queer-luennan valossa vaikuttaa radikaalilta kuvaukselta seksuaalisuuden ambivalenttisuudesta. Sukupuolittuneita merkityksiä tulkitaan eri aikoina eri tavoin. Vaikka kirjallisuuden ja taiteen tavoin myös teatteria pidetään hyvin feminiinisenä toimintana – ja tätä käsitystä on hyvin vähän problematisoitu – saatetaan silti esimerkiksi kanoniseen asemaan kohotettu Shakespeare haluta tulkita maskuliiniseksi, väkivaltaiseksi ja kieleltään ronskiksi.²

Erinomainen esimerkki ajan paradoksaalisuudesta on tässäkin kirjassa useaan kertaan mainitun Tony Kushnerin näytelmän *Angels in America* kaleidoskooppiomainen muuntuvuus, jota on saatu seurata nyt jo yli 15 vuoden ajan. Näytelmän varhainen esitys Suomessa Kansallisteatterin Omapohja-näyttämöllä vuonna 1994 oli teatterin pervouttamisen juhlaa. Näytelmän moninaiset homohenkilöt avasivat homoidentiteettien kirjon, ja aidiin radikaalisti suhtautuva teos esitti suorastaan apokalyptisia visioita homosta

maailmasta. Kun Amerikan enkelit saapuivat suomalaisten olohuoneisiin vuonna 2004 Mike Nicholsin ohjaaman kuusituntisen televisiosarjan myötä, oli kuva näytelmästä muuttunut. 1980-luku, jota Kushnerin näytelmä kuvaa, oli muuttunut auttamattomasti epookiksi, viihdyttäväksi ja taiten tehdyksi 60 miljoonaa dollaria maksaneeksi huikaisevaksi spehtaakkeliksi. Mutta koettiinko tätä televisiodraamaa enää yhteiskunnan pilareita horjuttavaksi teokseksi? *Angels in Americassa*, kuten kaikissa muissakin queereiksi luonnehdituissa näytelmissä, queerin, pervouden, tunne on aina paikkaan ja aikaan sidottu.

Tämän kirjan toisessa luvussa esittelin Alan Sinfieldin määritelmät neljä tekijää, jotka tarvitaan, jotta homoteatteri voidaan erottaa omaksi teatterikäsitteekseen. Nämä tekijäthän olivat: teatteriryhmä, paikka, katsojakunta ja puhuttelevuus.³ Määreet sopivat myös ajatukseen queer-draamasta, mutta haluan lisätä listaan vielä yhden tekijän: ajallisuuden. Oikeanlainen hetki, aika ja tila synnyttävät queer-momentin, jossa uudenlaiset seksuaalisuuden ja yhteisöllisyyden käsitykset voivat juhlia. Näyttämöllä queer-hetket tulevat, ovat ja menevät, mutta paradoksaalista kyllä, emme voi koskaan tietää millaisessa ajassa oikeastaan elämme ja mihin se meidät johtaa.

Viitteet

¹ Reinelt 2005, 189.

² Sinfield 1994, 9–10.

³ Sinfield 1999, 342.

Luvun 3 kuvitus

Niobe sarjasta *The Goddesses*, 1935. Valokuvaaja Madame Yevonde (1893–1975). Malli Lady Malcolm Campbell.

Kuvia sarjasta *Ecce Homo*, 1998. Johannes kastaa Jeesuksen, Ristiinnaulittu, Ilmestys opetuslapsille: Queerien Kuningas sekä Viimeinen ehtoollinen. Valokuvaaja Elisabeth Ohlson Wallin.

Pietà sarjasta *Ecce Homo*, 1998. Valokuvaaja Elisabeth Ohlson Wallin.

Kaksi kuvakollaasia Terrence McNallyn näytelmästä *Corpus Christi*, Manhattan Theatre Club, 1998. Kuvat Joan Marcus.

Näytelmän *Corpus Christi* juliste vuodelta 2008. Rattlestick Theater, New York.

Todellinen Amerikan Keskilämmen pikkukaupunki Laramie, 2001. Kuva Tim Chesnut.

Kuvia näytelmästä *The Laramie Project*. Stuyvesant Drama Group, 2009. Kuva Erica Sands.

Eric Freilich University of British Columbia -yliopiston draaman osaston produktiossa *The Laramie Project*, 2009. Kuva Tim Matheson.

Laramien väkeä alabamalaisen Theatre UAB:n produktiossa, 2008. Kuva Cliff Simon.

Justin J. Moses näytelmässä *The Laramie Project*. Epicentre Theatre Company, 2009. Kuva Jennie Sharpe.

Mainosjuliste *The Laramie Project: Ten Years Later. An Epilogue*. Vuonna 2008 joukko The Tectonic Theaterin näyttelijöitä palasi Laramien pikkukaupunkiin. Näytelmässä tutkitaan, millä tavoin wyomingilaiskaupunki on selvinnyt Matthew Shepardin murhaa seuranneista kymmenestä vuodesta.

Luvun 4 kuvitus

Kaksi kuvakollaasia St. Mary's Collegen draaman osaston produktiosta Phyllis Nagyn näytelmästä *Weldon Rising*, 2000. Kuvat Joanne Klein, St. Mary's College of Maryland, Department Theater, Film, and Media Studies.

Kuvia Vapaan Teatteriyhdistyksen produktiosta *Vincent River*, 2010. Roo-leissa Tiina Weckström ja Markus Riuttu. Kuvat Mika Meskanen ja Pekka Homanen.

Luvun 5 kuvitus

Kaksi kuvaa Vassarin yliopiston Philaetheis-teatterin produktiosta Kanen näytelmästä *Crave*, 2009. Kuvat Kelley Van Dilla, Philaetheis.

Sarah Kanen esikoisnäytelmän *Blasted* mainosjuliste. Vuonna 2008 brittiläinen teatteriryhmä 19;29 (Nineteentwenty-nine) esitti tätä hotellihuoneeseen sijoituvaa näytelmää autenttisesti hotellihuoneessa Mosser Hotelissa San Franciscossa.

Kuva Kanen viimeiseksi jääneestä näytelmästä *4.48 Psychosis*. King's Collegen draaman osasto, Halifax Nova Scotia, 2009. Kuva Mark Buckley.

Kanen näytelmän *4.48 Psychosis*. juliste. Tenth Muse Theatre, 2007.

Kuvia KokoTeatterin ja Circus Maximuksen produktiosta *Cleansed*, 2001. Kuvat Tero Vesterinen ja Jaakko Vuorenmaa, KokoTeatteri & Circus Maximus.

Kuvia näytelmästä *Rakkausleikki*. Kuvat Pentti Halonen, Teatteri Univer-sum (Aurinkoteatterin ja Sirius Teaternin yhteistuotanto).

Luvun 6 kuvitus

Kuvia Leea Klemolan oopperaohjauksista:

Figaron häät esitettiin Kokkolan Öjassa kesinä 2006–2007. Kuvat Esa Melametsä, West Coast Kokkola Opera.

Alban Bergin moderni oopperaklassikko *Lulu* Kaapelitehtaalla 2009. Kuvat Maarit Kytöharju, West Coast Kokkola Opera.

Kohtauksia näytelmästä *Kokkola*. Kuvat Mikko Hiltunen, Tampereen Teatteri.

Kohtauksia *Kokkolan* esityksistä Kokkolan Kaupunginteatterissa. Kuvat Jyrki Tervo, Kokkolan Kaupunginteatteri.

Kohdeteokset

Halonen, Pentti 2002. *Rakkausleikki*. Käsiohjelma & näytelmäteksti. Helsinki: Aurinkoteatteri & Sirius Teatern.

Kane, Sarah 1998. *Cleansed*. Teoksessa Sarah Kane: *Complete Plays: Sarah Kane*. London: Methuen.

Kane, Sarah 1998/2001. *Cleansed*. Suom. Tuomas Timonen. Teatteriryhmän kappale, ei julkaistu.

Kaufman, Moisés and The Members of Tectonic Theater Project 2001. *The Laramie Project*. New York: Vintage Books.

Klemola, Leea 2005. *Kokkola*. Helsinki: Kirja kerrallaan.

McNally, Terrence 1998. *Corpus Christi*. New York: Grove Press.

Nagy, Phyllis 1992/1998. *Weldon Rising*. Teoksessa Phyllis Nagy: *Plays: 1*. London: Methuen Drama.

Nagy, Phyllis 1992/1994. *Weldonin nousu*. Suom. Jani Manninen. Helsinki: Näytelmäkulma.

Ridley, Philip 2000. *Vincent River*. London: Faber and Faber.

Ridley, Philip 2000/2001. *Vincent River*. Suom. Sami Parkkinen. Helsinki: Näytelmäkulma.

Tutkimuskirjallisuus

Abel, Sam 1996. *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*. Boulder, Colorado: Westfield Press.

- Ahmed, Sara 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Alderson, David 2000. Desire as nostalgia: The novels of Alan Hollinghurst. Teoksessa David Alderson ja Linda Anderson, toim.: *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Manchester University Press, 29–48.
- Altman, Dennis 2001. "Rupture or Continuity? The Internationalization of Gay Identities". Teoksessa John C. Hawley, toim.: *Post-Colonial, Queer: Theoretical Intersections*. Albany: State University of New York Press, 19–41.
- Aston, Elaine 2003. *Feminist Views on the English Stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Babuscio, Jack 1978/1991. The Cinema of Camp. Teoksessa Winston Leyland, toim.: *Gay Roots: Twenty Years of Gay Sunshine*. San Francisco: Gay Sunshine Press, 431–449.
- Baer, Brian James 2002. Russian Gays/Western Gaze. Mapping (Homo) Sexual Desire in Post-Soviet Russia. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 8:4, 499–521.
- Belsey, Catherine 1985/1992. Disrupting sexual difference: meaning and gender in the comedies. Teoksessa John Drakakis, toim.: *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 166–190.
- Bercovitch, Sacvan 1978. *The American Jeremiad*. Madison: Wisconsin University Press.
- Berlant, Lauren ja Michael Warner 2000. Sex in Public. Teoksessa Lauren Berlant, toim.: *Intimacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 311–330.
- Berlant, Lauren 2004. Introduction. Teoksessa Lauren Berlant, toim.: *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. New York: Routledge, 1–13.
- Bersani, Leo 1988. Is the Rectum a Grave? Teoksessa Douglas Crimp, toim.: *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge: MIT Press, 197–222.
- Bersani, Leo 1995. *Homos*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bersani, Leo 2002. Sociability and Cruising. *Umbr(a)* 2002, 9–23.
- Blackmer, Corinne E. ja Patricia J. Smith, toim. 1995. *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*. New York: Columbia University Press.
- Blessing, Jennifer 1997. *Prose is a Prose is a Prose: Gender Performance in Photography*. Toim. Jennifer Blessing. New York: Guggenheim Museum.

- Bray, Alan 1994. Homosexuality and the Signs of Male Friendship in Elizabethan England. Teoksessa Jonathan Goldberg, toim.: *Queering the Renaissance*. Durham: Duke University Press, 40–61.
- Bray, Alan 1982/1995. *Homosexuality in England*. New York: Columbia University Press.
- Brecht, Bertolt 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. (*Schriften über Theater*). Helsinki: VAPK-kustannus.
- Brustein, Robert 2000. The Staged Documentary. *New Republic*, Vol. 222, Issue 25, 2000, 29–30.
- Brown, John Russell ja Bernard Harris, toim. 1960. *Jacobean Theatre*. London: Edward Arnold.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1993/1999. Sukupuoli liekeissä. Haltuunoton ja kumouksellisuuden kysymyksiä. Suom. Susanna Paasonen. *Lähikuva* 2–3, 1999, 40–54.
- Butler, Judith 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performance*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 2000. *Antigone's Claim. Kinship Between Life and Death*. New York: Columbia University Press.
- Butler, Judith 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Camp! – Taipuisaa teatteria 2009. Verkkojulkaisu. Kirjoittajat Pia Livia Hekanaho, Hanna-Leena Helavuori, Harri Kalha, Pentti Paavolainen, Anna Thuring. Helsinki: Teatterimuseo 2009. http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf. Sivuilla käyty 25.5.2010.
- Carlson, Marvin 1996/2006. *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like-kustannus.
- Case, Sue-Ellen 1989/2002. Towards a Butch-Femme Aesthetic. Teoksessa Fabio Cleto, toim.: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 185–199.
- Castle, Terry 1993. *The Apparitional Lesbian*. New York: Columbia University Press.
- Cleto, Fabio 1999/2002. Introduction: Queering the Camp. Teoksessa Fabio Cleto, toim.: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1–42.

- Clum, John M. 1992. *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: Columbia University Press.
- Clum, John M. 2000. *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*. New York: St. Martin's Griffin.
- Core, Philip 1984. *Camp: The Lie That Tells the Truth*. London: Plexus.
- Coveney, Michael 1998. Introduction. Teoksessa Phyllis Nagy: *Plays: 1*. London: Methuen, xi–xvi.
- Crimp, Douglas 2002. Mario Montez, For Shame. Teoksessa Stephen M. Barber ja David L. Clark, toim.: *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*. London and New York: Routledge, 57–70.
- Crompton, Louis 1995. Greek Literature, Ancient. Teoksessa Claude J. Summers, toim.: *The Gay and Lesbian Literary Heritage*. New York: Henry Holt and Company, 342–348.
- Cvetkovich, Ann 2003. *An Archive of Feeling. Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham: Duke University Press.
- Dannecker, Martin 1978/1981. *Theories of Homosexuality*. Saksan kielestä kääntänyt David Fernbuch. London: Gay Men's Press.
- De Jongh, Nicholas 1992. *Not in Front of the Audience: Homosexuality On Stage*. London: Routledge.
- Dean, Tim 2002. Art as Symptom: Žižek and the Ethics of Psychoanalytic Criticism. *Diacritics* 32:2 Summer, 21–41.
- Delany, Samuel R. 1999. *Times Square Red, Times Square Blue*. New York: New York University Press.
- Derrida, Jacques 1972/1988. *Positioita. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*. Suom. Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Diamond, Elin 1988. Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism. *The Drama Review*, Volume 32, Number 1, Spring 1988, 82–94.
- Diamond, Elin 1996/2005. Johdatus esitykseen ja kulttuuripolitiikkaan. Teoksessa Pirkko Koski, toim.: *Teatteriesityksen tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Helsinki: Like-kustannus, 169–183.
- Dolan, Jill 1989. Breaking the Code: Musings on Lesbian Sexuality and the Performer. *Modern Drama*, Volume xxxii, Number 1, March 1989, 146–158.

- Dollimore, Jonathan ja Alan Sinfield 1985/1992. History and ideology: the instance of *Henry V*. Teoksessa John Drakakis, toim.: *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 206–227.
- Dollimore, Jonathan 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- Doty, Alexander 2000. *Flaming Classics: Queering the Film Canon*. New York: Routledge.
- Duggan, Lisa 2003. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press.
- Dyer, Richard 1992. *Only Entertainment*. London: Routledge.
- Dyer, Richard 2002. *The Culture of Queers*. London: Routledge.
- Edelman, Lee 2004. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Eliade, Mircea 1957/2003. *Pyhä ja profaani*. Suom. Teuvo Laitila. Helsinki: Loki-kirjat.
- Ferris, Lesley 1993. Introduction. Current Crossings. Teoksessa Lesley Ferris, toim.: *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 1–19.
- Fiebach, Joachim 2002/2005. Teatterillisuus: suullisesta perimätiedosta televisioituun ”todellisuuteen”. Teoksessa Pirkko Koski, toim.: *Teatteriesityksen tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Helsinki: Like-kustannus, 133–168.
- Fisher, James 1995. ”The Angels of Fructification”: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage. *The Journal of Southern Culture*. Volume XLIX, Number 1, Winter 1995, 13–32.
- Fortier, Mark 1997/2001. *Theory/Theatre: An Introduction*. London: Routledge.
- Foucault, Michel 1976/1998. *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Foucault, Michel 1981/1997. Friendship As a Way of Life. *Essential Works of Foucault 1954–1984. Vol. 1: Ethics: Subjectivity and Truth*. Toim. Paul Rabinow. New York: New Press, 135–140.
- Foucault, Michel 1976/1990. *The History of Sexuality. Vol. I: An Introduction*. London: Penguin Books.

- Freud, Sigmund 1905/1978. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Studienausgabe*. Band V. *Sexualleben*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag GmbH.
- Frontain, Raymond-Jean 2003a. Introduction. Teoksessa Raymond-Jean Frontain, toim.: *Reclaiming the Sacred: The Bible in Gay and Lesbian Culture*. Second Edition. New York: Harrington Park Press, 1–24.
- Frontain, Raymond-Jean 2003b. "All Men Are Divine": Religious Mystery and Homosexual Identity in Terrence McNally's *Corpus Christi*. Teoksessa Raymond-Jean Frontain, toim.: *Reclaiming the Sacred: The Bible in Gay and Lesbian Culture*. Second Edition. New York: Harrington Park Press, 231–257.
- Garber, Marjorie 2004. Compassion. Teoksessa Lauren Berlant, toim.: *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. New York: Routledge, 15–27.
- Gibson, Barbara 1995. *Male Order. Life Stories from Boys Who Sell Sex*. London: Cassell.
- Gove, Ben 2000. *Cruising Culture: Promiscuity, Desire and American Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Graff, Torsten 2001. Gay Drama / Queer Performance? *Amerikastudien/ American Studies* 46:1, 11–25.
- Greig, David 2001. Introduction. Teoksessa Sarah Kane: *Complete Plays*. London: Methuen, ix–xviii.
- Haapanen, Irmeli 2006. Pentti Halonen kannustaa nuoria tavoittelemaan mahdotonta. *Turun Sanomat* 5.3.2006, 19.
- Hadlock, Heather 2000. The Career of Cherubino, or the Trouser Role Grows Up. Teoksessa Mary Ann Smart, toim.: *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*. New Jersey: Princeton University Press, 67–92.
- Hakola, Kimmo 2009. Hämmätyvä Lulu. *Uusi Suomi* 8.3.2009. <http://www.uusisuomi.fi/kulttuuri/52640-arvio-hammentava-lulu>. Sivulla käyty 6.5.2010.
- Halberstam, Judith 1998/2004. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Halberstam, Judith 2003. The Brandon Teena Archive. Teoksessa Robert J. Corber ja Stephen Valocchi, toim.: *Queer Studies. An Interdisciplinary Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 159–169.

- Halberstam, Judith 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- Halperin, David M. 1990. *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge.
- Halperin, David M. 1995. *Saint=Foucault. Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press.
- Halperin, David M. ja Valerie Traub 2009. *Gay Shame*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Harju, Hannu 2001. Rakkauden etsintää lopun ajan maailmassa. *Helsingin Sanomat* 28.10.2001, B5.
- Hekanaho, Pia Livia 2004. Valheen jäljillä: Kertojan tunnustukset ja itsepetokset Marguerite Yourcenarin pienoismaaneissa. *Avain* 2/2004, 6–25.
- Hekanaho, Pia Livia 2006a. *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Hekanaho, Pia Livia 2006b. Queer-metodologiaa ja pervomuistia kaupungissa ja maalla. *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 1, 112–117.
- Hekanaho, Pia Livia 2006c. Sukupuoli ja seksuaalisuus butch-femmekulttuurissa. Teoksessa Taina Kinnunen ja Anne Puuronen, toim.: *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus, 215–231.
- Hekanaho, Pia Livia 2007. Pervoika ja ongelmallinen parisuhdenormatiivisuus. *SQS – Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti* 1, 52–61.
- Hekanaho, Pia Livia 2008. Figaron kesähäät Öjassa. Leea Klemola, Kokolan ooppera ja Figaron häiden pervoutusoperaatio. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1, 34–51.
- Hekanaho, Pia Livia 2009. Alan Hollinghurst – Kauneudesta, rakkaudesta ja muista rikoksista. Teoksessa Päivi Kosonen, Eila Rantonen ja Päivi Mäkirinta, toim.: *Imperiumin perilliset. Esseitä brittiläisestä nykykirjallisuudesta*. Helsinki: Avain 2009, 176–188.
- Helavuori, Hanna-Leena 1999. Mistä on isot pojat tehty? Mieheydet näytämällä. *Teatteri* 5/1999, 10–12.
- Hibbard, G.R. 1994. General Introduction. Teoksessa G. R. Hibbard, toim.: William Shakespeare *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press, 1–66.
- Hilton, Johan 2005. *No tears for queers – ett reportage om män, bögar och hatbrott*. Stockholm: Bokförlaget Atlas.

- Hocquenghem, Guy 1972/1993. *Homosexual Desire*. Ranskan kielestä kääntänyt Daniella Dangoor. Durham: Duke University Press.
- Hornsby, Teresa J. 2006. The Annoying Woman: Biblical Scholarship After Judith Butler. Teoksessa Ellen T. Armour ja Susan M. St. Ville, toim.: *Bodily Citations. Religion and Judith Butler*. New York: Columbia University Press, 71–89.
- Howard, Jean. E. 1993. Cross-Dressing, the Theater, and Gender Struggle in Early Modern England. Teoksessa Lesley Ferris, toim.: *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 20–46.
- Huhtala, Hannele 2006. Nainen kylmästä. *Voima* 6. <http://ffi.voima.fi/voima-artikkeli/Nainen-kylm%C3%A4st%C3%A4/1449>. Sivulla käyty 28.4. 2010.
- Hyttinen, Elsi 2006. ”Kuka maisteri Vikstedtin vieressä nukkuu?” Homoseksuaalisuuden käyttö varhaisen työläiskertomuksen raaka-aineena. Paimamaton seminaariesitelmä. Pervot ajat. Turun VI lesbo-, homo- ja queer-tutkimusseminaari, Turun yliopisto 30.9 – 1.10.2006.
- Innala, Sune M. 1995. *Structure and development of homophobia*. Fil. Dr., Göteborgs Universitet, DAI, Vol. C57–03, 1043–1105.
- Innes, Christopher 1992. *Modern British Drama 1890–1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jagose, Annamarie 1996. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Juvonen, Tuula 2002. *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.
- Juvonen, Tuula 2004. Nyt se näkyy, nyt taas ei. Heteronormatiivisuus ja homoseksuaalisuuden esillepano Helsingin Sanomissa. *Tiedotustutkimus* 27: 2, 34–55.
- Kalha, Harri 2005. *Täpaus Magnus Enckell*. Helsinki: SKS.
- Kaplan, Caren 1997. The Politics of Location as Transnational Feminist Critical Practice. Teoksessa Inderpal Grewal ja Caren Kaplan, toim.: *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 137–152.
- Karkulehto, Sanna 2001. ”Alas heterojen fasistinen oikeaoppineisuus.” *Queer as Folk* -sarjan politiikkaa ja estetiikkaa. *Lähikuva* 1, 25–39.
- Karkulehto, Sanna 2003. Unisex-tuotteista unisex-wcihin. Queer-estetiikka osana jälkimodernia viihde- ja kulutusteollisuutta. Teoksessa V. A.

- Heikkinen, toim.: *Kameleonttikuluttaja ikuista mielihyvää ja unelmaa etsimässä*. Helsinki: Haaga Research Center, 36–45.
- Karkulehto, Sanna 2007. *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kaufman, Moisés 2001. Introduction. Teoksessa Moisés Kaufman and The Members of Tectonic Theater Project: *The Laramie Project*. New York: Vintage Books, v–vii.
- Kavanagh, James H. 1985/1992. Shakespeare in ideology. Teoksessa John Drakakis, toim.: *Alternative Shakespeares*. London: Routledge, 144–166.
- Kaye, Richard A. 1996. Losing His Religion. Saint Sebastian as Contemporary Gay Martyr. Teoksessa Peter Horne ja Reina Lewis, toim.: *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*. London: Routledge, 86–105.
- Kekki, Lasse 2003. Homo-body ja ”pervo ruumis” nykydraamassa. Teoksessa Tanja Sihvonen ja Pasi Väliäho, toim.: *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä. – Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*. Turku: Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus/Media Studies A 53, 141–159.
- Kekki, Lasse 2004a. Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Kaisa Ilmonen ja Lasse Kekki, toim.: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like-kustannus, 13–45.
- Kekki, Lasse 2004b. ”Joutavat triumfit, naamiaiset, irstaat näytökset”. Sodomian performatiivinen rakentuminen Christopher Marlowen tragediassa *Edward II*. Teoksessa Kaisa Ilmonen ja Lasse Kekki, toim.: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like-kustannus, 68–92.
- Kekki, Lasse 2006a. Pervon puolustus. *Kulttuurintutkimus* 23:3, 3–18.
- Kekki, Lasse 2006b. Identiteettipoliittikkaa vai tosi teatteria? Yhteisöllisyys kukki Dublinin homoteatterifestivaaleilla. *Teatteri* 5, 31–33.
- Kekki, Lasse 2006c. Pervolapsen häpeä ja toivo. Teoksessa Taina Kinnunen ja Anne Puuronen, toim.: *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus, 127–142.
- Kekki, Lasse 2007. Kaapin näkyvyys. Tunnustus homokirjallisuudessa. Teoksessa Heikki Kujansivu ja Laura Saarenmaa, toim.: *Tunnustus ja todistus. Näkökulmia kahteen elämän esittämisen tapaan*. Helsinki: Gaudeamus, 134–160.

- Kennedy, Hubert 1988. *Ulrichs. The Life and Works of Karl Heinrich Ulrichs: Pioneer of the Modern Gay Movement*. Boston: Alyson Publications.
- Kinnunen, Raila 2010. Kummat mummot Esko ja Asko. Helsingin kaupungiteatterin ohjelmiston esittely: Arsenikkia ja vanhoja pitsejä. <http://www.hkt.fi/ohjelmisto/play.php?name=arse>. Sivulla käyty 30.4.2010.
- Klein, Naomi 2000/2001. *No Logo*. London: Flamingo.
- Klemola, Leea 2005. Kirjailijan sanat. Teoksessa Leea Klemola: *Kokkola*. Teatteri-lehden julkaisusarja Nro 32, 2–3.
- Kobialka, Michal 1999/2005. Rajoista ja rampeista – Teatterihistoria, käytäntö ja teoria. Teoksessa Pirkko Koski, toim.: *Teatterin ja historian tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Helsinki: Like-kustannus, 168–201.
- Koivunen, Anu 2004. Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatuutikijan metodologinen itsereflektio. Teoksessa Marianne Liljeström, toim.: *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 228–251.
- Kopelson, Kevin 1994. *Love's Litany. The Writing of Modern Homoerotics*. Stanford: Stanford University Press.
- Kramer, Jerry Lee 1995. Bachelor Farmers and Spinsters. Gay and Lesbian Identities and Communities in Rural North Dakota. Teoksessa David Bell and Gill Valentine, toim.: *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*. New York: Routledge, 200–213.
- Kuusisaari, Harri 2006. Pölyt pois oopperasta. Leea Klemola haluaa tuoda Figaron häiden henkilöt tälle vuosisadalle. *Rondo – Classica* 7, 6–7.
- Laqueur, Thomas W. 1990. *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lavaste, Aila 2005. Että tapahtuisi jotain uutta. Teoksessa Kaisa Korhonen ja Katri Tanskanen, toim.: *Näytös vailla loppua. Teatterin ja tanssin vuosi 2005*. Helsinki: Like-kustannus, 6–13.
- Leech, Clifford 1986. *Christopher Marlowe: Poet for the Stage*. Toim. Anne Lancashire. New York: AMS Press.
- Lehtonen, Joel 2005. Menikö Kokkola läpi Moskovassa? *Teatteri* 7, 6.
- Linker, Kate 1983/1995. Representaatio ja seksuaalisuus. Teoksessa Leena-Maija Rossi, toim.: *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Suom. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus, 208–244.
- Lloyd, Carol 1998. Voice of America. *Salon* 1998:5. www.salon.com/bc/1998/12/cov_08bc.html. (Sivulla käyty 12.4.2006).

- Lo, Mun-Hou 1995. David Leavitt and the Etiological Maternal Body. *Modern Fiction Studies*, 41 Fall-Winter 1995, 439–465.
- Loffreda, Beth 2000. *Losing Matt Shepard: Life and Politics in the Aftermath of Anti-Gay Murder*. New York: Columbia University Press.
- Marlowe, Christopher 1592/1969/1986. *Edward the Second*. Teoksessa *The Completed Plays*. Edited with an Introduction by J.B. Steane. London: Penguin Books Ltd.
- Marlowe, Christopher 1592/2003. *Edvard II. Edward the Second*. Suom. Jarmo Haapanen ja Lasse Kekki. Turku: Faros.
- McConachie, Bruce A. 1985/2005. Kohti positivismin jälkeistä teatteri-historiaa. Teoksessa Pirkko Koski, toim.: *Teatterin ja historian tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Helsinki: Like-kustannus, 14–52.
- McDonough, Carla J. 1997. *Staging Masculinity. Male Identity in Contemporary American Drama*. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.
- McIntosh, Mary 1968/1981. The Homosexual Role. Teoksessa Kenneth Plummer, toim.: *The Making of the Modern Homosexual*. London: Hutchinson & Co., Ltd, 30–44.
- McKenzie, Jon 2001/2004. The Liminal-Norm. Teoksessa Henry Bial, toim.: *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 26–31.
- McNally, Terrence 1998. Preface. Näytelmässä Terrence McNally: *Corpus Christi*. New York: Grove Press, v–vii.
- McNulty, Charles 1998. The Last Temptation of MTC. *American Theatre*, December 1, 1998, Vol. 15, Issue 10, 64–68.
- McRuer, Robert 1997. *The Queer Renaissance. Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities*. New York: New York University Press.
- Mehto, Katri 1996. Naistraktorin jälkikäyntiä – subjektiivisen nautinnon muistijälkiä. Teoksessa Pia Livia Hekanaho, Kati Mustola, Anna Lassila ja Marja Suhonen, toim.: *Uusin silmin. Lesbinen katse kulttuuriin*. Helsinki: Yliopistopaino, 293–300.
- Miller, Carl 1996. *Stages of Desire: Gay Theatre's Hidden History*. London: Cassell.
- Moon, Michael 1993. New Introduction. Teoksessa Guy Hocquenghem: *Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press, 9–21.
- Moring, Kirsikka 2008. Napajäät ryskyvät Leea Klemolan huikean absurdisa tarinassa. *Helsingin Sanomat* 16.2.2008. <http://www.hs.fi/kulttuuri/>

artikkeli/Napaj%C3%A4%C3%A4t+ryskyv%C3%A4t+Leea+Klemolan+huikean+absurdissa+tarinassa/1135234111269. Sivulla käyty 6.5.2010.

Mäkinen, Helka 2001. *Ellä Tompuri – Uusi nainen ja punainen diiva*. Helsinki: Yliopistopaino.

Nagy, Phyllis 1998. Preface. Teoksessa Phyllis Nagy: *Plays: 1*. London: Methuen Drama, ix–x.

Normand, Lawrence 1999. What passions call you these? – *Edward II* and James VI. Teoksessa Darryl Grantley ja Peter Roberts, toim.: *Christopher Marlowe and English Renaissance Culture*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 172–194.

Newton, Esther 1972/2002. Role Models. Teoksessa Fabio Cleto, toim.: *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 96–109.

Ovidius Naso, Publius 8 jaa./1997. *Muodonmuutoksia*. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY.

Palovuori, Riitta 2005. Kokkolassa kaikki huonosti. Mustan huumorin kuningatar: Leea Klemolan Kokkola-näytelmä syksyn puheenaihe. *Pietarsaaren Sanomat*. <http://www.pietarsaarensanomat.fi/story.aspx?storyID=27421>. Sivulla käyty 6.5.2010.

Parker, Andrew ja Eve Kosofsky Sedgwick 1995. Introduction: Performativity and Performance. Teoksessa Andrew Parker ja Eve Kosofsky Sedgwick, toim.: *Performativity and Performance*. London: Routledge, 1–18.

Phelan, Peggy 1993. Crisscrossing Cultures. Teoksessa Lesley Ferris, toim.: *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 155–170.

Phelan, Peggy 1993/2005. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Routledge.

Pinter, Harold 1961. *The Collection*. (Näytelmä esitetty suomeksi nimellä *Uudet linjat*). Teoksessa *Three Plays*. New York: Grove Press, 40–81.

Postlewait, Thomas ja Tracy C. Davis 2003. Theatricality: an introduction. Teoksessa Thomas Postlewait ja Tracy C. Davis, toim.: *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–39.

Potter, Lois 2000/2001. Marlowe Onstage: The Deaths of the Author. Teoksessa J.A. Downie ja J.T. Parnell, toim.: *Constructing Christopher Marlowe*. Cambridge: Cambridge University Press, 88–101.

Probyn, Elspeth 2000. *Carnal Appetites: FoodSexIdentities*. London and New York: Routledge.

- Probyn, Elspeth 2005. *Blush: Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pulkkinen, Tuija 1998. *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Radel, Nicholas F. 2001. The Transnational Gayze: Constructing the East European Object of Desire in Gay Film and Pornography after the Fall of the Wall. *Cinema Journal* 41, No.1, Fall 2001, 40–62.
- Rebellato, Dan 2001. Introduction. Teoksessa Mark Ravenhill: *Plays: 1*. London: Methuen Drama, ix–xx.
- Reinelt, Janelle 1999/2005. Kansakunta kansojen näyttämöllä. Teoksessa Pirkko Koski, toim.: *Teatteriesityksen tutkiminen*. Suom. Johanna Savolainen. Helsinki: Like-kustannus, 184–216.
- Roihankorpi, Riku 2004. Sarah Kanen särkynyt dialektiikka. Teoksessa Pia Houni ja Tiia Kurkela, toim.: *Arvoituksellisia tulkintoja – Draama-analyysyjä*. Tampere: Tampereen Taideaineiden laitoksen julkaisuja 7, 181–211.
- Rosenberg, Tiina 1999. Queer Opera. Visualitet, virilitet, vokalitet i operans byxroller. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 13:2, 15–28.
- Rosenberg, Tiina 2000. *Byxbegär*. Göteborg: Anamma.
- Rosenberg, Tiina 2004. Tintomara. Queerteatraalinen luenta C. J. L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Teoksessa Kaisa Ilmonen ja Lasse Kekki, toim.: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like-kustannus, 93–119.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas. Televisiomainonta sukupuolituotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija 2006. Heteronormatiivisuus. Käsitteen elämää ja kummastelua. *Kulttuurintutkimus* 23:3, 19–28.
- Rutherford, Jonathan 1990. A Place Called Home: Identity and the Cultural Politics of Difference. Teoksessa Jonathan Rutherford, toim.: *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 9–27.
- Ruuskanen, Annukka 2001. Kuolemansairaat maailmat. *Teatteri* 8, 24.
- Ruuskanen, Annukka 2008. Nooan arkki grillikioskissa. Leea ja Klaus Klemolan *Kohti kylmempää* on metafora ihmiskunnan olemuksesta. *Teatteri* 3. <http://www.teatterilehti.fi/19-nooan-arkki-grillikioskissa-leea-ja-klaus-klemolan-kohti-kylmempaa-on-metafora-ihmiskunnan-olemuksesta/>. Sivuilla käyty 7.5.2010.

- Sakellaridou, Elizabeth 2003. Millennial Artaud: ReThinking Cruelty and RePresentation. Painamaton konferenssisivelmä, The Fleshmadetext -konferenssi, Thessalonikin Aristoteles-yliopisto, 14.–18.5. 2003.
- Saunders, Graham 2002. *"Love me or kill me". Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester University Press.
- Scheie, Timothy 1999. Acting Gay in the Age of Queer: Pondering the Revival of *The Boys in the Band*. *Modern Drama*. Volume XLII, Number 1, Spring 1999, 1–15.
- Schoenbaum, Samuel 1987. *William Shakespeare: A Compact Documentary Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1993. *Tendencies*. London: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky ja Adam Frank, toim. 1995. *Shame and Its Sisters. A Silvan Thomas Reader*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Senelick, Laurence 1993. The Homosexual as Villain and Victim in Fin-de-Siècle Drama. *Journal of the History of Sexuality*. Volume 4, No 2, 201–229.
- Senelick, Laurence 1999. *Lovesick: Modernist Plays of Same-Sex Love, 1894–1925*. London: Routledge.
- Shakespeare, William 1603/1994. *Hamlet*. Oxford: Oxford University Press.
- Shakespeare, William 1603/1955/2000. *Hamlet*. *Tanskan prinsssi*. Suom. Yrjö Jylhä. Helsinki: Otava.
- Shapiro, James S. 1991. *Rival Playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare*. New York: Columbia University Press.
- Shapiro, James S. 2005. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. London: Faber and Faber.
- Shewey, Don 1988. Gay Theatre Grows Up. *American Theatre*, May 1988, 11–17, 52–53.
- Shewey, Don 2000. Town in a Mirror. *American Theatre*, May/June 2000, 17:5, 14–17, 67–68.

- Sierz, Alex 2001. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*. London: Faber and Faber.
- Signorile, Michelangelo 1997. *Life Outside: The Signorile Report on Gay Men: Sex, Drugs, Muscles, and the Passages of Life*. New York: Harper Perennial.
- Silvanto, Satu 2002. *Ecce Homo – katso ihmistä. Valokuvanäyttely kulttuuri-kiistana*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 74.
- Sinfield, Alan 1994. *Cultural Politics – Queer Reading*. London: Routledge.
- Sinfield, Alan 1999. *Out on Stage: Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press.
- Solomon, Alisa 1997. *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*. New York: Routledge.
- Sontag, Susan 1964/1983. Notes on "Camp". *A Susan Sontag Reader*. Suffolk: Penguin Books, 105–119.
- Spencer, Colin 1995. *Homosexuality: A History*. London: Fourth Estate.
- Still, Judith ja Michael Worton 1993. Introduction. Teoksessa Judith Still ja Michael Worton, toim.: *Textuality and Sexuality. Reading Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 1–68.
- Stålström, Olli 1997. *Homoseksuaalisuuden sairausleiman loppu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Suutela, Hanna 2005. *Impyyt. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Helsinki: Like-kustannus.
- Talikka, Pekka 2002. Hedelmäpeliä Rööperissä. *Z-lehti* 3/2002, 11.
- Tigner, Amy I. 2002. The Laramie Project: Western Pastoral. *Modern Drama* 45:1, Spring 2002, 138–165.
- Tiikkaja, Samuli 2006. Figaron häät järjestetään nyt Öjassa. *Helsingin Sanomat* 8.7.2006.
- Turner, Mark W. 2003. *Backward Glancing: Cruising the Queer Streets of New York and London*. London: Reaktion Books.
- Wandor, Michelene 1987. *Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-War British Drama*. London: Methuen.
- Warner, Michael 1999/2000. *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*. Cambridge: Harvard University Press.
- Watkins, Beth 1998. Women, AIDS, and Theatre: Representations and Resistances. *Journal of Medical Humanities* 19: 2/3, 167–180.
- Weedon, Chris 1987. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Oxford: Basil Blackwell.

- Weeks, Jeffrey 1978/1993. Preface to the 1978 Edition. Teoksessa Guy Hocquenghem: *Homosexual Desire*. Durham: Duke University Press, 23–47.
- West Coast Kokkola Opera 2009. *Alban Bergin Lulu / Alban Bergs Lulu*. Käsiohjelma.
- Willman, Elvira 2007. *Lyyli, Kellarikerroksessa, Juopa*. Suomalaisen kirjallisuuden klassikoita. Helsinki: SKS.
- Wilson, Anna 2004. Geographies of the Queer Self: Is there a Queer Heartland? Painamaton konferenssisitelmä, Queer Matters -konferenssi, King's College, Lontoo 28.–30.5.2004.
- Worthen, W.B. 1998. Drama, Performativity, and Performance. *PMLA* Volume 113, Number 5, 1093–1107.
- Young, Michael B. 1999. *King James and the History of Homosexuality*. New York: New York University Press.
- Zimmerman, Susan 1992. Introduction. Erotic Politics: the Dynamics of Desire on the English Renaissance Stage. Teoksessa Susan Zimmerman, toim.: *Erotic Politics: Desire on the English Renaissance stage*. New York: Routledge, 1–11.

- ajallisuus 172, 193, 296–297
- Berlant, Lauren 122–123, 129, 147, 149, 302
- Bersani, Leo 84–86, 104, 123, 224, 302
- Blasted* 212, 215, 217, 222, 243
- Bray, Alan 41, 243, 303
- Brecht, Bertolt 112, 162–164, 167, 175–176, 201, 303
- brechtiläinen 82, 162–163, 176, 251, 293
- Butler, Judith 32, 60, 162–163, 166, 192–193, 208, 211, 236, 249–251, 253–258, 271–272, 276, 278, 287–288, 303
- Carlson, Marvin 165, 253, 303
- Cleansed* 15, 18, 182, 211–212, 217–232, 241, 244, 252, 264, 276, 294, 301
- Clum, John M. 47, 51, 54, 57–59, 68, 83, 87, 93, 98, 100–102, 304
- Corpus Christi* 14, 18, 58, 71, 78, 80–88, 90–98, 100–103, 105, 127, 138, 140, 152, 162, 167, 176, 251, 293, 301
- Cvetkovich, Ann 114–115, 121–122, 125, 129, 131, 135, 178, 304
- De Jongh, Nicholas 24, 25, 54–57, 59, 67–68, 141, 304
- Dollimore, Jonathan 31–33, 60, 134, 198, 239, 248, 305
- Dyer, Richard 140, 305
- Edvard II* 13, 20, 22, 24, 35, 41, 50, 69, 91, 224, 311
- Filomela 224
- Foucault, Michel 34, 40, 86, 142, 170, 186, 305
- Freud, Sigmund 29, 30, 67, 103, 128, 149, 239, 267, 306
- Frontain, Raymond-Jean 82, 87, 95, 96, 101–102, 306
- Graff, Torsten 254, 255, 256, 306
- Haapanen, Jarmo 12, 141, 311
- Halberstam, Judith 35, 106, 109, 111, 118, 135, 145, 156, 169, 170, 181, 234, 237, 265, 268–270, 277, 306–307
- Halonen, Pentti 15, 18–19, 66, 211–212, 214, 232–233, 236–237, 239, 241–242, 259, 294–295, 301
- Halperin, David M. 73, 188, 204, 307
- Hekanaho, Pia Livia 12, 70, 202, 246, 248, 290, 303, 307

- Helavuori, Hanna-Leena 12, 62, 70, 303
- Hamlet* 20, 25, 52, 243, 307, 314
- homodraama 13, 31, 45, 48, 51, 53, 55, 57, 59, 64–65, 67, 78, 81, 154–155, 163, 190, 254, 258, 293, 296
- homonostalgia 156, 159, 170, 172
- homonäytelmä 33, 50, 52, 55, 61, 63, 65, 73, 78, 109, 152, 155, 186, 212, 294–296
- hyperbola, hyperbolinen 9, 18, 250, 258, 264, 268, 271, 273, 280, 286–287, 294
- häpeä 22, 46, 123, 130–132, 157, 171, 177–180, 229, 278
- In eigner Sache* 43, 45
- Juvonen, Tuula 308
- kaappi 9, 32, 45–48, 65, 67, 73, 75, 92, 101, 134, 155, 171, 183, 185–188, 206–207, 294, 309
- Kalha, Harri 70, 303, 308
- Kane, Sarah 15, 18, 19, 182, 211–218, 221–222, 224, 226, 231–233, 241–243, 245, 294, 301
- Karkulehto, Sanna 308, 309
- katukohtaus 112, 167, 175–176
- Kaufman, Moisés 14, 18, 19, 26, 58, 78, 105, 106, 109, 112, 129, 134, 174, 293, 301, 309
- Kekki, Lasse 9–10, 12, 141, 248, 309, 311, 313
- Klemola, Leea 9, 15, 18–19, 66, 214, 232–233, 249, 252, 256, 259–261, 264–265, 274, 279, 284, 289, 294–295, 301, 310
- Kobialka, Michal 16, 114, 310
- Koivunen, Anu 17
- Kokkola* 9, 15, 18–19, 66, 232, 249, 252–253, 256, 259–267, 272–273, 275–278, 280–286, 294, 301, 310
- The Laramie Project* 14, 18, 58, 71, 78, 80, 105–106, 109–110, 112–119, 121–123, 127–130, 132, 134, 137–138, 140–141, 151–152, 162, 174–176, 251, 293, 301, 309
- Larsson, Piano 262, 280, 284
- Marlowe, Christopher 13, 14, 20, 22, 35, 41, 50, 68–69, 91, 224, 243, 311
- McNally, Terrence 14, 18–19, 58, 71, 78, 80, 81, 84, 87, 91, 95, 97–98, 100–102, 127, 141, 293, 301, 311
- miesfeminiinisyytys 234, 236
- Nagy, Phyllis 14, 18–19, 151, 152, 153, 159, 160, 162–164, 166, 168–170, 173–174, 176–177, 200–201, 251, 293, 301, 304, 312
- naismaskuliinisuus 234–235, 265, 268–272,
- Naistraktori 64, 311
- the New Jacobians 214–215
- Niobe 71–75, 78
- pederastia 72–73, 90, 140, 194, 282
- performatio 29, 166, 254–255, 257–258, 272–273, 281, 287
- performatiivisuus 16, 162–163, 166, 208, 252–258, 265, 280, 282, 287, 295, 309, 312, 314
- pervon ruumis 231–232, 240–241, 247–248
- pervolapsi 137–138, 309
- pervouttaa 9, 15, 25, 33, 118, 296
- Phelan, Peggy 17, 27–30, 312
- Probyn, Elspeth 178–179, 312–313
- Pulkkinen, Tiina 208, 313
- Pyhä Sebastian 98–100, 144
- queerittaa 80, 87, 185
- queer-draama 162, 258, 293, 295–297

- Rakkausleikki* 15, 18, 66, 211–212,
232–235, 237–239, 241–242, 248,
252, 259, 264, 276, 294, 301
- Rebellato, Dan 153–154, 313
- representaatio 9, 13, 15–18, 20, 27–28,
31, 39, 44–45, 58–60, 65, 91, 114,
119, 128, 170, 198, 212, 225–226,
230, 232, 234–235, 237–238, 242,
247–252, 254, 258, 265–266, 269,
272, 276, 280, 286, 293–295
- Ridley, Philip 14, 18–19, 151–153, 159,
182–183, 189–190, 199–200, 206,
214, 293–294, 301
- ristiinpukeutuminen 13, 25, 30, 61,
206, 211–212, 225–230, 245, 246,
250, 260, 264, 267–268, 276, 287,
294
- Roihankorpi, Riku 291, 313
- Rosenberg, Tiina 25, 225, 266–267,
313
- Rossi, Leena-Maija 313
- Ruuskanen, Annukka 313
- Sedgwick, Eve Kosofsky 32, 131, 135,
137–138, 185–186, 188, 207,
282–283, 312, 314
- Senelick, Laurence 31, 43, 67, 314
- Shakespeare, William 13–14, 20, 25,
33, 50, 68–69, 206, 217–218,
226–228, 243, 264, 268, 290,
296, 307, 314
- Shapiro, James S. 314
- Shepard, Matthew 71, 78, 105,
107–111, 113–117, 120–121,
125–129, 131, 133, 137–138,
147–148, 156, 162, 174, 251
- Shewey, Don 48, 52, 314
- Sinfeld, Alan 31, 53–54, 58–59, 67,
90, 155, 190, 235, 268, 297, 305,
315,
- sodomia 13, 24, 40–42, 67, 214, 223
- sodomiitti 14, 24, 41–42, 223
- Suutela, Hanna 12, 315
- sädekehävaikutus (halo effect) 165
- Teena, Brandon 107, 109, 111,
117–118, 145–146, 237–238
- uusbrutalistit 182, 214–215, 218, 221
- Vincent River* 14, 18, 151, 153, 159,
182–187, 189–194, 196, 198–200,
205, 206, 214, 293, 301
- vieraannuttamiseksi (Verfremdungseffekt) 164
- Warner, Michael 122–123, 147,
156–158, 180, 302, 315
- Weldon Rising* 14, 18, 151, 153,
159–165, 167, 169–170, 174–180,
200–201, 251, 293, 301
- Wilde, Oscar 40, 45–46, 61, 112, 235
- Zeppelin, Marja-Terttu 9, 19, 249,
261–262, 264, 294

Eetos-julkaisuja

- Eetos 1: *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliäho (2004). E-julkaisu 2015.
- Eetos 2: Teemu Taira: *Notkea uskonto* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 3: Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 4: *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha (2007).
- Eetos 5: Jukka-Pekka Puro: *Minä viestii. Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta* (2007).
- Eetos 6: *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliäho (2008).
- Eetos 7: Jukka Sihvonen: *Idiootti ja samurai. Tunteeton sotilas elokuvana* (2009). 3. painos.
- Eetos 8: Hanna Väättäinen: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisö-tanssiryhmässä* (2009).
- Eetos 9: Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kookolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen (2010). E-julkaisu 2023.
- Eetos 10: Kaisa Kurikka: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013). 2. painos.
- Eetos 11: Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze* (2013). E-julkaisu 2015.
- Eetos 12: *Islam, hallinta ja turvallisuus*. Toim. Tuomas Martikainen ja Marja Tiilikainen (2013). 2. painos. E-julkaisu 2023.
- Eetos 13: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Hongisto ja Kaisa Kurikka (2013). 2. painos. E-julkaisu 2016.
- Eetos 14: Teemu Taira: *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys* (2014). 2. painos. E-julkaisu 2017.
- Eetos 15: *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2014). 5. painos. E-julkaisu 2020.
- Eetos 16: Susanna Paasonen: *Pornosta* (2015). 2. painos.
- Eetos 17: Teemu Taira: *Pehmeitä kumouksia. Uskonto, media, nykyaika* (2015). E-julkaisu 2019.
- Eetos 18: *Rasismi ja filosofia*. Toim. Jani Sinokki (2017). 2. painos.
- Eetos 19: *Mielikuvituksen maailmat. Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*. Toim. Merja Polvinen, Maria Salenius ja Howard Sklar (2017).
- Eetos 20: *Uskontososiologia*. Toim. Kimmo Ketola, Tuomas Martikainen ja Teemu Taira (2018). 2. painos.
- Eetos 21: *Kuulumisen reittejä taiteessa*. Toim. Kaisa Hiltunen ja Nina Sääskilahti (2019).
- Eetos 22: Anna Helle: *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa* (2019).
- Eetos 23: Jukka Sihvonen: *Mieluummin en. Vastahangan estetiikkaa ja etiikkaa* (2020).

Yhteistyössä Faros-kustannus Oy:n kanssa:

Charlie Gere: *Digitaalinen kulttuuri* (2006).

Miksi esityksellisyiden, performatiivisuuden ja teatterillisuuden käsitteistä kiinnostuneiden queer-teoreetikkojen joukko ei ole suunnannut katsettaan teatterin ja draaman tutkimukseen, kummastelee Lasse Kekki queerin draamantutkimuksen pioneeriteoksessaan *Pervo parrasvaloissa*. Hän paikkaa tätä kummaa puutetta tarkastellen monipuolisesti yhdysvaltalaisen, brittiläisen ja suomalaisen nykydraaman homo- ja pervohahmoja. Kekki kirjoittaa näkyviin yhteydet sukupuolten ja seksuaalisuuksien suhteita tutkivan queer-teorian ja teatterin, taidemuodoista pervoimman, välillä. Tässä tarkastelussa metateatterillisuuden käsite on oleellinen. *Pervo parrasvaloissa* puhuttelee niin queer- ja sukupuolentutkijoita, draaman teoreetikkoja ja teatterintutkijoita kuin moninaisia teatterin ja kirjallisuuden ystäviäkin. Siistien ja bodattujen homokehujen rinnalle parrasvaloihin astuvat nyt rujot ja runnellut pervot ennakoimattomine tulevaisuuksineen. Pervosta on vaikka hylkeeksi!

Lasse Kekin käsikirjoituksen ovat toimittaneet julkaisuvalmiiksi feministisen ja queer-teoreettisen kirjallisuudentutkimuksen dosentti Pia Livia Hekanaho ja FM Jarmo Haapanen, joka on tutkinut ja suomentanut erityisesti englantilaisen renessanssidraaman mestarin Christopher Marlowen tuotantoa.

