

TAMPEREEN YLIOPISTO

Marleena Huuhka

VIIMEINEN MAMMUTTI

Rajojen ja lajien ylityksiä näytelmissä *New Karleby* ja *Jessikan pentu*

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tammikuu 2013

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän, median ja teatterin yksikkö

HUUHKA, MARLEENA: Viimeinen mammutti. Rajojen ja lajien ylityksiä näytelmissä *New Karleby* ja *Jessikan pentu*.

Pro gradu-tutkielma, 104 s. + kuvia

Teatterin ja draaman tutkimus

Tammikuu 2013

Tutkielmani tarkastelee lajien välisten rajojen, suhteiden ja siirtymien kuvauksia näytelmissä *New Karleby* (2011) ja *Jessikan pentu* (2012). *New Karleby* on Leea ja Klaus Klemolan kirjoittama, ja Leea Klemola ohjasi sen Tampereen Teatteriin helmikuussa 2011. *Jessikan pentu* on Leea Klemolan kirjoittama ja ohjaama. Se sai ensi-iltansa Kuopion Kaupunginteatterissa tammikuussa 2012.

Tutkielmani alkuosassa esittelen toiseuden teoriaa ja queer-teoriaa, jotka toimivat koko tekstin kehyksinä. Esittelen lyhyesti myös eläimen ja ihmisen väliseen rajaan liittyviä ideologioita ja biologisia näkökulmia. Teen katsauksen eläimen esittämiseen suomalaisessa teatterikentässä 2000-luvulla osoittaakseni Klemolan teosten ainutlaatuisen lähestymistavan. Eläin asettuu tutkimuskohteissani ihmisen rinnalle tasaveroisena toimijana.

Lajien välistä kanssakäymistä tarkastelen kohdistamalla katseeni spesismiin, ruokaan ja lajien väliseen seksiin. Lajirajojen ylityksiä analysoin teorioideni Chuck ja Carl Dyken ajatus identiteettien monimuotoisuudesta, Judith Butlerin käsitys sukupuolen (tässä lajin) performatiivisuudesta sekä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin ajatukset eläimeksi tulemisesta (becoming-animal, devenir-animal). Tarkastelen erityisesti niitä tapoja, joilla lajiraja tehdään mahdolliseksi purkaa ja ylittää.

Väitän, että *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* laji esitetään sukupuolen tapaan esitettynä rakenteena. Tämä asettaa sekä ihmisyyden että eläimyyden ainoastaan yhdeksi yksilön identiteettiä määrittäväksi kategoriaksi. Tutkimuskohteissani teatteri näyttäytyy tilana, jossa näitä kategorioita voidaan horjuttaa ja purkaa.

Asiasanat: Leea Klemola, eläin, drag, becoming-animal, Mandelbrotin joukko, queer, lajien välinen seksi, mummo, täplähyeena, koira, ihminen, pervo, mammutti, toiseus

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
1.1 Eläin, pervo ja teatteri.....	1
1.2 Tutkimuskohteiden esittely	9
1.2.1 New Karleby	9
1.2.2 Jessikan pentu.....	10
2 FILOSOFINEN RAJA.....	12
2.1 Eläimen ja ihmisen teoreettinen raja.....	12
2.1.1 Lihakone	13
2.1.2 Pirstaleinen eläin	15
2.2 Eläimen esittäminen teatterissa	18
2.2.1 Eläinten kasvot	18
2.2.2 Eläimet postmodernin ajan esityksissä ja elokuvissa	21
2.3 Eläinten esittely	29
2.3.1 Eläimet New Karlebyssä.....	29
2.3.2 Eläimet Jessikan pennussa	34
3 BIOLOGINEN JA SEKSUAALINEN RAJA.....	39
3.1 Ajatuksia biologisesta rajasta.....	39
3.1.1 Mitä tahansa sorkista kypärään	42
3.1.2 Juustoa, jänistä ja nakkeja.....	47
3.2 Lajien välinen seksi ja intimiteetti	48
3.2.1 Bordelli hyeenoille	51
3.2.2 Rajusti ja himokkaasti	54

4 YLITYKSIÄ RAJOISSA.....	61
4.1 Mandelbrotin joukko.....	61
4.1.1 Kokkolalainen raja.....	64
4.1.2 Ihminen/koira	66
4.2 Drag-eläin lajirajan ylityksen yrityksenä.....	68
4.2.1 Ihmisiksi puetut.....	72
4.2.2 Terapeutin takki.....	78
4.3 Toiseksi tuleminen.....	80
4.3.1 Mummoksi muuttuminen.....	83
4.3.2 Hännälliseksi tuleminen	87
5 LOPUKSI	91
6 LÄHTEET.....	97
Tutkimusaineisto	97
Muu näytelmäkirjallisuus	97
Mainitut esitykset	98
Mainitut elokuvat.....	99
Muu kirjallisuus	99
Verkkolähteet	102

1 JOHDANTO

1.1 Eläin, pervo ja teatteri

Eläin on monta asiaa. Eläin on biologiaa, filosofiaa, mytologiaa, tiedettä, taidetta, ruokaa, rakkautta, ystävyyttä, ällöttävää, suloista, kaunista, rumaa, hyvää, paha, määrittelemätön ja kategorisoitu. Eläin on jatkuvan performanssin väline – eläin on vääristynyt peili, jonka avulla yritämme tehdä oletuksia meistä ja muista. Eläin ei ole mitään tai vain jotain mitä tässä tutkielmassa väitän, vaan se on paljon enemmän.

Eläimen ja ihmisen suhteeseen liittyy paljon historiallisia ja mytologisia painolasteja: odotuksia, faktoja, fiktioita, uskomuksia, tekoja, tietoa, oletuksia ja tunteita. Koska tätä suhdetta voi lähestyä lukemattomilla eri tavoilla, täytyy muistaa, että tämä tutkimus on ainoastaan yksi kirjallinen esitys eläimestä muiden joukossa. Huolimatta ihmisyyteni asettamista rajoituksista aion rynnätä varomatta ja taakseni katsomatta syvälle metsään, jossa minua odottavat kokkolalaiset täplähyeenat ja kesytetyt terapiakoirat sekä ihmiset, jotka elävät suhteissa noihin eläimiin.

Haluan tässä tutkielmassa näyttää, millä eri tavoilla ihmisen ja eläimen välistä rajaa voidaan hahmottaa teoreettisesti. Aion keskittyä siihen, miten näiden teorioiden voidaan nähdä materialisoituvan teatteriesityksissä. Sen lisäksi, että hahmotan tapoja esittää eläimen ja ihmisen välistä rajaa, yritän myös löytää sellaisia teoreettisia kehyksiä, joilla näitä rajoja voidaan ylittää, mitätöidä ja kiertää. Teatterissa näitä ylityksiä voidaan tehdä, sillä teatteri medianana ja taiteenlajina antaa mahdollisuuden kokeiluihin, joiden uskottavuus ei ole kiinni fyysisten eläinten tai ihmisten todellisuudesta.

Kirjailija ja ohjaaja Leea Klemola on muokannut ja muuttanut kategorioita useissa ohjauksissaan. *Kokkolassa* (2004) nähtiin miehen esittämä maskuliininen nainen, Marja-Terttu, joka esityksen lopussa muuttui hylkeeksi. Klemolan ohjaamassa oopperassa *Lulu* (2009) seksikäs viettelijätär esitettiin karvaisena ”apinanaisena” (Kekki 2010, 261). Klemolan tuotanto on täynnä ylityksiä niin sukupuolella kuin lajissakin. Olen kuitenkin rajannut aineistokseni kaksi näytelmää/esitystä. Toinen on Leea ja Klaus Klemolan kirjoittama ja Leea Klemolan ohjaama *New Karleby* (2011) ja toinen

Leea Klemolan kirjoittama ja ohjaama *Jessikan pentu* (2012). Molemmissa esityksissä osa henkilöistä on eläimiä. Leea Klemola kuvailee suhdettaan eläimiin *Niin & Näin* -lehden haastattelussa näin:

On hienoa, että en voi ihmisenä väittää paljon mitään eläimistä. Palaan eläimiin yhä uudelleen, ja tätä on kaipuu epäinhimilliseen, joka on silti tuntemattomassa yhteydessä ihmiseen. Olla jotain samaa, mutta kuitenkin jotain aivan muuta. (Salminen 2011, 8.)

Eläin on siis Klemolalle mahdollisuus kokea ja koetella toiseutta ja samalla itseään, tehdä tutkimusmatkoja muun alueelle. Klemola on sanonut myös, että ”eläin on äärimmäinen toinen” (harjoituspäiväkirja). Äärimmäinen toinen on Klemolalle kaukaisinta, mikä on vielä mahdollista tunnistaa. Klemolan äärimmäinen toinen ei siis voi olla kivi tai puu, vaan kyse on nimenomaan eläimeksi määriteltävästä toiseudesta.

Stuart Hallin mukaan toiseus on välttämätöntä identiteetin muodostumiselle. Hall esittää neljä teoreettista selitysmallia toiseudelle: kaksi kielitieteellistä, yhden antropologisen ja yhden psykoanalyttisen. Ensimmäinen kielitieteellinen selitysmalli pohjaa kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren ajatuksiin. Ydinajatus on, että ”eroilla on väliä, koska ne ovat välttämättömiä merkityksen kannalta: ilman niitä merkitystä ei voisi olla olemassa. Tästä hyväksi esimerkiksi käy sanapari valkoinen/musta” (Hall 1999, 153). Emme siis voi hahmottaa jotain, esimerkiksi ihmistä, ilman toisen eli ei-ihmisen olemassaoloa.

Toinen kielitieteen selitysmalli väittää, että ”eroa tarvitaan, koska merkityksiä on mahdollista rakentaa ainoastaan dialogissa 'Toisen' kanssa” (Hall 1999, 154). Merkitys on lähtökohdiltaan dialogista ja se syntyy ”dialogiin osallistuvien välisistä eroista. – – Toinen on merkityksen kannalta olennainen” (Hall 1999, 154). Ongelmana on tosin se, että jos kaikki on jatkuvasti avoinna neuvottelulle, ei pysyviä merkityksiä voi muodostua, emmekä voi itse kontrolloida omaa merkitystämme. (Hall 1999, 154.) Tämän lähestymistavan toiseus on siis neuvottelua. Jos katsomme ihmisen ja eläimen välille rakentuvaa eroa, neuvottelu on yleensä yksipuolista. Eläimellä ei ole yhteisen kielen puuttuessa mahdollisuutta osallistua omaan määrittelyynsä, vaan eläimen puolesta dialogia käyvät ihmiset kuten esimerkiksi minä sekä Leea Klemola.

Antropologisen selitysmallin mukaan ”kulttuuri on riippuvainen siitä, että asioille annetaan merkitys jakamalla niitä erilaisiin positioihin luokittelujärjestelmän sisällä. Erojen merkitseminen on siten kulttuuriseksi kutsutun symbolisen järjestelmän perusta.” (Hall 1999, 155.) Kulttuuri siis perustuu binaaristen vastakohtien mahdollistamille luokitteluille, joissa asioilla on tietty paikka. Hallin mukaan kulttuuria järkyttävät väärässä paikassa olevat asiat: esimerkiksi lika on paikallaan pihalla mutta ei makuuhuoneessa. Symbolisten kategorioiden rikkominen on tabujen ja kirjoittamattomien sääntöjen rikkomista. (Hall 1999, 156.) Eläimellä voidaan ajatella olevan tiettyjä hyväksytyjä paikkoja näissä symbolisissa kategorioissa. Eläimen astuminen niiden ulkopuolelle esimerkiksi työntekijäksi tai seksikumppaniksi aiheuttaa häiriöitä kulttuurisessa järjestyksessä. Hallin mukaan se mikä on kiellettyä on kuitenkin myös keskeistä, sillä määritellessään sallitun tulee kielletystä vaikutusvaltaista (Hall 1999, 157).

Psykoanalyttisen selitysmallin mukaan ”Toinen on perustava minuuden muotoutumisen, subjektiviteetin ja seksuaalisen identiteetin kannalta” (Hall 1999, 157) . Hallin mukaan tätä ajatusta edustavat esimerkiksi Sigmund Freudin käsitys seksuaali-identiteetin muodostuksesta – lapsen pitää tehdä sukupuolestaan riippuen ero toiseen vanhempaan ja samaistua toiseen – sekä Jacques Lacanin ajatus lapsen subjektiksi tunnistautumisesta peilivaiheen aikana. Koska subjekti muodostuu suhteissa merkityksellisiin toisiin ei sillä ole annettua tai vakaata ydintä. Toinen on osa meitä mutta myös jotain joka meiltä puuttuu, jotain ulkopuolista. Tästä syystä subjekti ei voi koskaan olla kokonainen. (Hall 1999, 157-159.)

Psykoanalyttikko ja feministi Julia Kristeva on kirjoittanut teoksessa *Muukalaisia itsellemme* (*Etrangers à nous-mêmes* 1988, suom. 1992) muukalaisuudesta, toiseudesta, oman minämme osana. Kristevan ajattelu kumpuaa Freudin kammottavan (saksaksi unheimlich) käsitteestä. Meitä ahdistava ja pelottava toiseus on meistä ulkoistettua outoa: vierastamme omaa pimeää puoltamme. ”Tunnistaessani oman kammottavan outouteni en kärsi tai nauti siitä ulkopuolelta. Outo on minussa, meissä: olemme siis kaikki muukalaisia. Jos minä olen muukalainen, ei muukalaisia ole.” (Kristeva 1992, 189-196.)

Jos ajatlemme eläimen ja ihmisten välistä ideologista eroa, on Kristevan ajatus muukalaisesta sisällämme olennainen. Niin kauan kuin eläin on toinen voimme surutta riistää ja käyttää sitä hyväksemme: jos hyväksymme toisen erilaiseksi mutta samanarvoiseksi, meidän täytyy muuttaa

kulutuskäyttäytymisemme ja maailmankuvamme täysin. Myös kaikki eläimelliseksi tai ei-inhimilliseksi käyttäytymiseksi mielletty toiminta saa uuden merkityksen: loppujen lopuksi käyttäytymisemme on aina inhimillistä ja aina outoa.

Outo on niin psykoanalyysin kuin queer-tutkimuksenkin kiinnostuksenkohde. Kirjassaan *Pervo parrasvaloissa* (2010) Lasse Kekki tekee laajan katsauksen suomalaiseen ja englanninkieliseen homo- ja queer-teatteriin. Kekki keskittää pervokatseen erityisesti Leea Klemolan tuotantoon.

Kekki kuvailee pervon perimmäistä olemusta seuraavasti:

Queer ja pervo merkitsevät [– –] tiettyyn identiteettiin paikantuvan identiteetikäsitteen ylittävää tai siihen sopeutumaton henkilöä, jonka toiminta, eleet, puheet ja liikkeet horjuttavat normaalin ajatukseen ankkuroitavaa seksuaali- ja sukupuolikulttuuria. [– –] pelkkä pervon olemassaolo tai läsnäolo horjuttaa normaaliksi luettua heteroseksuaalista kulttuuria. (Kekki 2010, 14.)

Pervo on siis jotakin, joka läsnäolollaan uhmaa vallitsevaa heterokulttuuria. Vaikka Kekin katse keskittyy ensisijaisesti sukupuoleen ja seksuaalisuuteen, voi queer ulottautua myös lajien välisille rajoille. Eläimet ja niiden representaatiot voivat uhmata olemassaolollaan vallitsevaa ihmiskulttuuria. Eläin onkin saamassa yhä enemmän huomiota kansainvälisellä queer-kentällä: ihmisyyteen liittyvät konstruktiot on jo pitkälti kyseenalaistettu, poikkeamat valtavirtaistettu ja kaupallistettu, mutta eläin on edelleen monella tapaa suljettu pois.

Millainen sitten on queer/pervo eläin tai ylipäättään pervo ei-ihminen? Aluksi voisi ehkä kysyä, millainen on ei-pervo eläin? Myra J. Hird aloittaa artikkelinsa *Animal Trans* (2008) siteeraamalla J.D. Weinrichia, joka kirjoittaessaan homoudesta ja luonnollisuudesta on sanonut: ”When animals do something that we like we call it natural. When they do something that we don’t like, we call it animalistic.” (Weinrich J. 1982, *Is Homosexuality Biologically Natural?* teoksessa Paul, Weinrich, Gonsiorek & Hotveltd [toim] *Homosexuality: Social, Psychological, and Biological Issues*. Sage Publications., 203, sit. Hird 2008, 227.) Tämä sitaatti kiteyttää Hirdin mukaan sen moraalisen painolastin, joka eläimille on ihmiskunnan taholta annettu. Eläimet on haluttu nähdä perhettä, hoivaa ja sukupuolien välistä suhdetta vahvistavina ja täten ihmiskunnan moraalisääntöjä

luonnollistavina. Eläimet siis voivat olla joko hyviä ja luonnollisia tai eläimellisiä ja pahoja riippuen moraalista ja uskonnollisesta näkökulmasta. (Hird 2008, 227.)

Hird kirjoittaa, että ei-ihmis-eläimet ovat toimineet ihmisten sosiaalisten suhteiden valottajina ja symbolisina käyttäytymisen esilaulajina. Ei ole olennaista miten eläimet todella toimivat, vaan miten niiden kuvitellaan toimivan. Eläimet ”todentavat” ihmisille ”tyypillisiä” rakenteita ja ominaisuuksia kuten perhettä, epäitsekkästä jälkeläisistä huolehtimista, uskollisuutta ja sukupuolten toisiaan täydentävää luonnetta. Eläinten käyttäytyminen toimii siis ihmisen käyttäytymisen luonnollistajana huolimatta siitä, onko tällä oletetulla käyttäytymisellä mitään tekemistä eläinten biologisen tai sosiaalisen todellisuuden kanssa. ”Luonto” ja ”luonnollisuus” ovat mukana moraalikeskusteluissa niin kauan kuin ne nähdään parempina tai moraalisesti ylempinä. Hirdin mukaan esimerkiksi eläinten homoseksuaalinen käyttäytyminen on häirinnyt juutalais-kristillistä käsitystä luonnon moraalista ylemmyydestä. (Hird 2008, 227-228.) Tällä Hird tarkoittaa sitä, että luonnon on nähty olevan pohjimmiltaan ei-pervo paikka, jossa pervot poikkeukset tuhoataan tai hylätään. Eläinten seksi- ja perhe-elämä on kuitenkin käsittämättömän monimuotoista, eikä eläinten todellinen normi useinkaan ole sama kuin niille ihmisten toimesta oletettu normi. Esimerkiksi ”yksinhuoltajuus” tai ilman vanhempaa kasvaminen on normi eläinkunnassa, mutta ihmisten eläinkuvastossa eläimet huolehtivat aina jälkikasvustaan. (Hird 2008, 234.) Eläimet myös saavat seksistä nautintoa, masturboivat, käyttävät ehkäisyä ja parittelevat samaa tai eri sukupuolta olevien kanssa tai ryhmässä (Hird 2008, 234-235) – kaikki asioita, jotka ihmisilmiöinä ovat olleet ja ovat osittain edelleen luonnottoman leiman alla.

Leea ja Klaus Klemolan näytelmissä eläinten perhemallit ja seksuaaliset taipumukset asettuvat rinnakkaisiksi ihmisten vastaaville. Vaikka eläinten ja ihmisten väliset erot eivät ole sen suurempia kuin ihmisten keskinäisetkään, annamme eläimille eri lähtökohdat. Pyrin tässä tutkimuksessa tarkastelemaan seksuaalisuutta ja perhettä lajista erillisinä, sekä ihmisille että eläimille ongelmallisina käsitteinä. Klemolan ohjauksissa on nähtävissä lähestymistapa, jota Robert Azzarello kutsuu ”pervoksi luonnoksi”. Azzarello tiivistää pervon luonnon merkityksen seuraavasti:

Queer nature, by refusing the opposition between the natural and the unnatural, dramatizes its own ontological impossibility and asks us to consider alternative modes of representation, new constructions of

humans, natures and sexualities, and unconventional ethical systems grounded in the indeterminate subjects of queer theory and environmental studies. (Azzarello 2008, 154.)

Pervo luonto voi siis Azzarellon mukaan osoittaa uusia asioita jotka lepäävät perinteisten binääristen ajattelumallien ulkopuolella. Feministinen tutkimus on Hirdin mukaan ollut pitkään vastahakoinen tarttumaan luonnontieteisiin oman sosiaalista ja kulttuurista korostavan traditionsa takia, mutta nyt myös fyysiset ja biologiset kehityskulut ovat nousseet esiin. Luonnon seksuaalinen ja sukupuolinen monimuotoisuus on pervoa varsinkin koko eläin- ja kasvikuntaa edes pintapuolisesti tarkastellessa. Hird nostaa esimerkiksi merirokot. Erään merirokkolajin naaraan sisällä saattaa asua tuhansia koiraita. Tällainen seksuaalinen malli ei todellakaan vastaa mitään nykyistä määrittelyä, vaan näyttää vilauksen siitä, mitä kaikkea luonnossa voikaan tapahtua. (Hird 2008, 240.) Tällainen vilaus luonnosta näyttämölistetään Leea ja Klaus Klemolan esityksissä.

Feministisen tradition haluttomuus tutkia biologiaa johtui tavasta nähdä aine muuttumattomana ja muutoksia vastustavana, jolloin sukupuolen ja seksuaalisen variaatiot asettuivat muuttuvina kulttuurin puolelle. Hird toteaa, että ei-ihmis-eläinten trans-oleminen on olennaista myös feminismille: trans ei ole ainoastaan kulttuurinen ilmiö. (Hird 2008, 230-231.) Trans tarkoittaa suomeksi läpi tai yli menemistä tai läpikuultamista. Se on siirtymisen ja ylittämisen sana, joka usein liitetään trans-sukupuolisiin ja transvestiitteihin tai muihin normin ulkopuolella oleviin seksuaali- tai sukupuoli-identiteetteihin.

Hird näkee trans-käsitteen paljon sukupuolta laajempänä. Trans voi olla liikettä yli ja läpi kaikkien perinteisten luokitusten ja kategorioiden. Trans voi tulla näkyviin lajissa/sukupuolessa/geeneissä/kansallisuudessa/fuusioissa ja missä tahansa muuallakin, missä on mahdollista häiritä luonnollistettuja kategorioita. Trans ei siis ole pelkästään kulttuurista toimintaa, vaan myös materia voi ylittää kategorioita. (Hird 2008, 231-232.)

Tässä tutkielmassa käsittelen näitä lajienvälisiä trans-mahdollisuuksia *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa*. Molemmissa näytelmissä käsitellään paniikkihäiriöiden, masennuksen ja iän runtelemaa ruumista, jossa avautuu potentiaalisia polkuja muutoksille lajien välillä ja sisällä. Ruumis ja keho ovat solukasoja, joissa muutoksia tapahtuu jatkuvasti. Olemme ihmisinä erottamaton osa muuta

luontoa, ja siksi myös alisteisia lukemattomille biologisille prosesseille. Vaikka maailman outoutta on vaikea hahmottaa, voimme aloittaa matkamme Myra J. Hirdin siteeraaman J.B.S. Haldanen sanoin:

My own suspicion is that the Universe is not only queerer than we suppose, but queerer than we can suppose (Haldane, J. 1928 *Possible Worlds and Other Papers*. Harper and Brothers., 298, sit. Hird 2008, 227).

Ensimmäisessä luvussa esittelen tutkimuskohteeni ja niissä esiintyvät eläimet. Luvut kaksi ja kolme keskittyvät ihmisen ja eläimen välisen eron kuvaamiseen. Esitän esimerkkejä siitä, millaista kanssakäymistä eri lajien välillä voi olla ja miten tätä kanssakäymistä Klemolan teoksissa kuvataan. Neljännessä luvussa esittelen teorioita, joiden avulla on mahdollista liikkua rajojen ja määritelmien yli. Näiden teorioiden rinnalla käsittelen näiden teorioiden materialisoitumista Klemolan esityksissä.

Eläinten käsittely nimenomaan teatterissa on tärkeää, sillä eläimen materiaallinen, ruumiillinen todellisuus tyypistyy usein pelkäksi lihaksi. Una Chaudhuri toteaa, että esityksen piirteet kuten ruumiillistuminen, läsnäolo ja yhteisessä tila-ajassa tapahtuvat kohtaamiset ovat äärimmäisen tärkeitä hahmottaessamme lähestymistapaamme ja suhdettamme eläimiin (Chaudhuri 2007b, 9). Vaikka Klemola ei pääsääntöisesti tuo eläviä, ”oikeita” eläimiä näyttämölle, näyttämöllä kohtaavat eläinten ja ihmisten representaatiot.

Klemolan esitykset ovat jatkumoa suomalaiselle realistisen teatterin perinteelle. Lavalla ei saa tapahtua mitään sellaista mikä ei näytä autenttiselta: on oltava syy miksi hahmot liikkuvat kuten liikkuvat ja syy siihen miksi ne reagoivat kuten reagoivat. Vaikka Klemolan näytelmissä tapahtuu paljon absurdeja ja ehkä järjettömiltäkin tuntuvia asioita, ne ovat kaikki perusteltuja näytelmien maailman sisällä. Lisäksi teatteritilaan liittyvät häiriöt on usein tuotu näkyviin ja sanallistettu: näyttämömiehiä saatetaan pyytää antamaan jotakin tai äänimiehiä soittamaan tietynlaista musiikkia. Näyttämön ja teatterin fyysinen todellisuus ei unohdu, vaan pysyy koko ajan osana esitysten todellisuutta. Tästä äärimmäisenä esimerkkinä on *Jessikan pentu*, jossa koko esityksen tapahtumapaikkana on se näyttämö ja teatteri, jossa sitä kulloinkin esitetään.

Leea ja Klaus Klemolan *Kokkolaa* on luonnehdittu tyylilajiltaan neorealistiseksi absurdismiksi (Kekki 2010, 263). Realismin lisäksi Klemolan teoksiin kuuluu musta huumori ja parodia, joiden avulla käsitellään suuria yksilöllisiä, yhteisöllisiä ja yhteiskunnallisia kipupisteitä. Sekä ihmiset että eläimet suhtautuvat itseensä ja ympäröivään maailmaan kiihkeästi ja humoristisesti. Repliikkien hauskuus ei siis kuvaa ensisijaisesti eläimyyttä tai ihmisyyttä vaan koko esityksen välittämää maailmankuvaa: Klemolan teokset ovat lämpimiä parodioita yhteisöistä.

Tutkimukseni taustalla on koko ajan nähtävissä pervon teatterintutkimuksen lyhyt traditio. Kekki kuvaa queer-katseen olemusta seuraavasti:

queer tutkimusote ymmärtää [– –] 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. (Kekki 2010, 30.)

Perverssi dynamiikka tarkoittaa sitä, että toiseus on aina ”normaaliuden” sisällä ja sen rakentamaa. Toisin sanoen toiseuden täytyy olla lähellä, proksimaalia, ja ymmärrettävää, jotta sen voi erottaa normaalista. (Kekki 2010, 32.) Proksimaali toiseus on lähellä Kristevan ajatusta muukalaisesta sisällämme.

Lähellä oleva toiseus mahdollistaa sen vetämisen takaisin normaaliin. Kekin mukaan tämä ei tarkoita pervon tuhoamista, vaan mahdollisuutta kirjoittaa kulttuuria yhä uudelleen pervologiikan huomioon ottaen. Kun normit käyvät liian ahtaiksi, niiden ulkopuolelle syntyy pervoa toimintaa, joka ottaa osaa kulttuuriimme. (Kekki 2010, 32.) Toisin sanoen pervoilla on potentiaalia horjuttaa normistoa ja muuttaa näin kuvaamme maailmasta. Mediana ja taiteenmuotona läpeensä pervo teatteri on itsestään selvä paikka pervojen tekemälle norminkumoukselle, sillä kuten Lasse Kekki sanoo:

mikäpä sopisi paremmin näiden luonnottomien luontokappaleiden esittämiseen kuin teatteri – tuo ihmisluontoa luonnollisesti kuvaava luonnon taidemuoto (Kekki 2010, 20).

Tässä tutkimuksessa normeja heiluttavan pervon toisen roolissa ovat ihmisestä poikkeavat lajit, etupäässä muut eläimet. Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat: miten ihmisen ja eläimen välistä rajaa *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* esitetään? Entä millaisia mahdollisuuksia tuon rajan ylittämiseen näissä esityksissä tarjotaan?

1.2 Tutkimuskohteiden esittely

1.2.1 New Karleby

Vuonna 2011 Tampereen Teatterissa ensi-iltansa saanut *New Karleby* kertoo Leea ja Klaus Klemolan *Kokkola*-trilogian edellisistä näytelmistä (*Kokkola* 2004 & *Kohti kylmempää* 2008) tutun Piano Larssonin kotiinpaluusta epäonnistuneen yhteiskuntakokeilun jälkeen. Piano palaa Grönlannista Kokkolan Koivuhakaan vanhempiensa luokse yltä päältä ulosteen peitossa. Hän etsii uutta suuntaa elämälleen ja löytää sen yhdessä yrityksensä Henkilöhuolinnan muiden työntekijöiden Arijoutsin ja Harri Lömmärkin sekä epäonnistuneen näyttelijän Elli Frolovin kanssa. Taiteen avulla Piano aloittaa hitaan muutoksen mummoksi, joka edustaa hänelle ihmisyyden kehittyneintä muotoa.

Näytelmässä seurataan myös Pianon äidin Sihdin ja isän Kauluksen aviokriisiä, Pianon mummon Nancyn kuolemaa sekä läheisellä hajottamalla työskentelevän ja asuvan täplähyeenaperheen sopeutumista suomalaiseen yhteiskuntaan ja perhesuhteiden ja -rakenteiden muutoksiin.

Täplähyeenaperheeseen kuuluu viisi urosta ja yksi naaras. Perhettä hallitsee matriarkka Afrikka Keniatta Elisabet Ensimmäinen, jonka neljä miestä ovat George Brian, Joosef Ikea, Windows ja Jack Perkolaattori. Jack on läsnä vain äänenä ja kuolee ennen kuin hyeenat ehtivät näyttämölle. George Brian on ensimmäinen aviomies ja vanhin uroksista. Joosef Ikea on toinen aviomies, joka käyttäytyy hyvin samalla tavalla kuin George. Windows on perheen ”kapinallinen”, joka on vaihtanut nimensä Fäästen Joor Siitbeltsista Windowsiksi. Afrikan ja ukoiksi kutsuttujen urosten teini-ikäinen pentu on nimeltään Euroloordi.

Hyeenat ovat muuttaneet Suomeen Afrikasta. Ne ovat päätyneet kerjäämisen jälkeen pimeisiin töihin Sepon hajottamolle, jossa Kaulus Larsson käy aina silloin tällöin auttamassa. Hyeenoiden haasteena on sopeutuminen uuteen yhteiskuntaan, jossa niiden lajityypillisen käyttäytymisen toteuttaminen on vaikeutunut. Suuren reviirin ennen tarvinnut lauma asuu nyt yhdessä minibussissa aidatulla alueella.

Yhteisenä teemana koko näytelmälle on Klemolan mukaan turvallisuuden etsimisen ja vapauden kaipuun välinen ristiriita (harjoituspäiväkirja). Jokainen hahmo etsii itselleen tarkoitusta ja yhteisöä johon kuulua, mutta kamppailee samalla yhteiskunnan ja muiden henkilöiden odotuksia vastaan. Tämä ristiriita on nähtävissä niin perheen, seksuaalisuuden, diasporan kuin ystävydenkin dynamiikoissa.

1.2.2 Jessikan pentu

Jessikan pentu (2012) on jatkoa Leea Klemolan vuonna 2002 Kuopion kaupunginteatteriin kirjoittamalle ja ohjaamalle näytelmälle *Jessika – vapaana syntynyt*.

Jessikan pennussa Jessika Timmerbacka on kasvanut edellisen näytelmän teinityöstä aikuiseksi, joka käsittelee suhdettaan omaan poikaansa. Jessikasta tuntuu, että hän ja hänen miehensä Jari ovat täydellisesti epäonnistuneet kasvattajina. Ilves (jota ei esitä oikea Ilves) on muuttanut pois kotoa: perhe on menetetty ennen kuin se ehti muodostuakaan. Teknologia on sitonut miehet päivittämään ja äidin odottamaan päivitysten valmistumista: kaksikymmentä vuotta perhe-elämää tuntuu lipuneen Jessikan ohi kokematta.

Jessika vuokraa Kuopion kaupunginteatterin studion lavastaakseen uudelleen kasvatusprosessin kipukohtia: yleisö on paikalla armon saamisen varmistamiseksi. Ilves saa seurata tapahtumaa webkameran välityksellä. Mukana projektissa on Jessikan mies Jari, Jessikan äiti Eija sekä Jessikan terapiakoira Jekku, jonka Jessika on saanut psykiatrisessa päivystyksessä ollessaan. Kasvatuksen uusi yritys tapahtuu studion näyttämölle lavastetussa metsässä. Metsä on hyvä paikka, sillä sinne voi mennä eksymään ja olemaan eksyksissä yhdessä. Metsässä ei myöskään ole teknologiaa, vaikka näyttämö ulottaakin sähköiset kypälänsä intiimeiksi tarkoitettuihin hetkiin. Esityksessä Jessika etsii

itselleen tilaa ja aikaa, Jari etsii jonkinlaista mahdollisuutta ymmärtää Jessikaa, Eija-äiti yrittää auttaa lastaan ja Jekku häilyy eläimyyden ja ihmisyyden rajalla.

Teemallisesti *Jessikan pentu* käsittelee kesytetyksi tulemisen ja vapaana, mahdollisesti ”eläimellisenä” olemisen välillä olevaa ristiriitaa ja riippuvuussuhdetta. Kesytettynä elämiseen liittyvät perhe ja sen velvollisuudet, alistuminen teknologialle ja yhteiskunnan säännöille, kun taas vapaus on vaikeasti määrittyvä, abstrakti olotila, joka Jessikalle konkretisoituu ajaksi 12 000 vuotta sitten.

2 FILOSOFINEN RAJA

2.1 Eläimen ja ihmisen teoreettinen raja

Yleinen tapa ajatella ihmisen ja eläimen välistä rajaa on ideologinen. Ideologisella rajalla tarkoitan niitä seikkoja, jotka ihminen määrittelee merkitseviksi eroiksi minun ja toisen, esimerkiksi eläimen (tai banaanin) välillä. Niitä voivat olla esimerkiksi puhe, muisti, moraalitai järki – kaikki sellaiset asiat, joita toisella oletetaan olevan ja toiselta oletetaan puuttuvan.

Käyn seuraavaksi läpi joitakin menneitä ja nykyisiä filosofisia ja ideologisia tapoja katsoa ihmisen ja eläimen väliseen viivaan. Tämän tutkimuksen kannalta on olennaista hahmottaa niitä rakenteita ja filosofisia keskusteluja, jotka määrittävät jotkut meiksi ja jotkut toisiksi. Tämä katsaus ei tietenkään ole kattava tai täydellinen, sillä eläimestä on kirjoitettu käsittämättömän paljon. Oletan, että lukijalla on itsellään jonkinlainen ennakkokäsitys siitä, mitä eläin ihmiselle voi mahdollisesti tarkoittaa ja olla. Ennakkokäsitykset pohjaavat luultavasti alla esittelemiini ajatustapoihin.

Taiteessa eläimellä on ollut hieman erilainen asema kuin muualla yhteiskunnassa. Taiteessa on aina esitetty niin eläimiä, ihmisiä kuin hybridejä ja muita rajarikkomuksiakin. Koska omatkin tutkimuskohteeni ovat taidetta, on tärkeää tehdä pikainen tutustumisretki myös taiteen ja eläimen suhteeseen. Käyn läpi eläimen esittämiseen näyttämöllä (ja elokuvassa) liittyvää sanastoa ja problematiikkaa muun muassa zooësis-käsitteen kautta. Sen jälkeen käyn läpi myös elokuvan, mutta ennen kaikkea suomalaisen teatteri- ja esitystaiteen esityksiä eläimestä ja eläimyydestä.

Millä tavalla sitten eläinten ja ihmisten välistä eroa/rajaa kuvataan tutkimuskohteissani? Lähestyn kysymystä monesta eri suunnasta, mutta tässä luvussa tarkoitukseni on nimenomaan keskittyä niihin hetkiin, jolloin ihminen ja eläin nähdään selkeästi toisistaan erillään olevina olioina tai käsitteinä. Näihin hetkiin saattaa sisältyä pelkoa, lajisyrjintää ja yleistä epäluuloa. Näissä hetkissä roolihahmojen puheissa peilautuu se osa länsimaista kulttuurihistoriaa, joka näkee ihmisen ylempänä ja ratkaisevasti erilaisena olentona kuin muut.

2.1.1 Lihakone

Viimeiset vuosisadat länsimaisessa ajattelussa vallalla ollut käsitys eläimen ja ihmisen välisestä rajasta periytyy taiteentutkija John Bergerin mukaan Rene Descartesilta. Descartesin teorioissa eläimillä ei ollut sielua, vaan ne nähtiin vain lihakoneina ihmisen ollessa sekä henkeä että materiaa. Eläimen kokemus korvattiin viattomuudella: näin ihminen nousi lopullisesti ylemmäksi olennoiksi. (Berger 2009, 21.)

Ennen eläimen ja ihmisen täydellistä erottelua eläin oli Bergerin mukaan sanansaattaja, oraakkeli ja lupaus: eläin suorastaan kutsui ihmisen kesyttämään itsensä, sillä eläin oli samaan aikaan maaginen ja ravintoa tuottava. (Berger 2009, 12.) Ensimmäisenä dualismina voidaan nähdä eläimen yhtäaikainen kuolevaisuus ja kuolemattomuus – yksittäinen eläin oli verta ja lihaa mutta samalla eläin isolla E:llä, kokonaisen lajin symboli. Eläin oli ennen ruokaa ja palvottu, kun taas jälkiteollisessa maailmassa eläin on ruokaa mutta mahdollisesti palvottu. (Berger 2009, 16.)

Berger kirjoittaa, että eläin oli ensimmäinen ihmisen käyttämä metafora, koska ihmisen ja eläimen suhde oli luonteeltaan metaforinen. Käsitteellinen raja täsmentyi lajien välisissä yhteneväisyyksissä: ”Within that relation what the two terms – man and animal – shared in common revealed what differentiated them. And vice versa.” (Berger 2009, 16.) Bergerin mukaan ihminen erottautui eläimestä, koska ihmisellä oli kyky ajatella symbolisesti. Koska ensimmäiset symbolit olivat eläimiä, voidaan ajatella, että ero syntyi ihmisen ja eläimen välisestä suhteesta. (Berger 2009, 18.) Bergerille antropomorfisuus on jäänne eläinmetaforien jatkuvasta käytöstä ja siten osoitus ihmisen ja eläimen menneestä yhteiselosta. Nykyisessä eläimettömässä elämässä eläinmetaforien käyttö on menettänyt merkityksensä, ja tuntuu siksi Bergerin mielestä omituiselta ja väärältä. (Berger 2009, 21.)

Vaikka Berger on varmaankin oikeassa siinä, että eläinmetaforien vahva läsnäolo ihmiskulttuureissa johtuu varhaisesta toisesta erottautumisesta, on tämä näkemys vastavuoroisuudesta kuitenkin omituinen. Kaikki metaforat ja symboliseen ajatteluun nojaavat eron teot ovat ihmisten keksimiä ja kokemia, eikä siksi voida koskaan puhua täysin vastavuoroisesta suhteesta, ainakaan teoreettisella tasolla, sillä yhteisymmärrystä on vaikea todentaa, jos siitä on olemassa vain ”voittajan” tai

”alistajan” kuvaus. Yksittäiset kokemukset ihmisten ja eläinten välillä olivat ennen ja ovat edelleen tietenkin avoimia kaikenlaiselle vuorovaikutukselle ja jopa syvälle ymmärrykselle.

Friedrich Engels kirjoittaa esseessä ”Työn osuus apinan ihmistymisessä” (1876, suom. 1959), että ihmisen ja eläimen keskeinen ero on niiden tapa käyttää luontoa. Eläin toki käyttää luontoa hyväkseen, mutta ihminen tekee sen suunnitellusti, hän muuttaa ja hallitsee luontoa, muovaa sitä omia tarkoituksiaan palvelevaksi. (Engels 1959, 77.) Engelsin mukaan ihminen siis alistaa eläimet ja muun ”luonnon” koska pystyy: kyse on motivaatiosta. Koska eläin ei kykene samanlaiseen suunnitelmalliseen ympäristönsä manipulaatioon, se on tuomittu alistetuksi.

Eläimen lopullinen marginalisoituminen Bergerin mukaan seurausta teollistuneesta yhteiskunnasta, jossa eläimet ovat usein joutuneet esikärsijöiksi myös ihmisiä koskevissa työnteollisissa ja yhteiskunnallisissa murroksissa. Eläin- ja ihmistyöläiset on korvattu höyryllä ja sähköllä ja maaseutu on työnnetty kauas pois laajenevien kaupunkien tieltä. Descartesilainen ajatusmaailma haihtuu pois: eläimet eivät ole enää koneita vaan raaka-ainetta. (Berger 2009, 22-23.)

Vaikka eläin on marginalisoitu työstä ja ihmisten arkielämästä, lemmikkien määrä on jatkuvassa kasvussa. Bergerin mukaan lemmikit eivät ole eläimiä, vaan omistajiensa identiteetin jatkeita, palasia modernin ajan pienen perheyksikön vahvistumisessa yhteisön kustannuksella. Berger painottaa, että lemmikki on usein kastroitu eikä sillä muutenkaan ole mahdollisuuksia lajityypilliseen käyttäytymiseen. Koska ihminen on lemmikin kanssa ollakseen jotain erityistä jollekin ja lemmikki ihmisen kanssa koska ihminen täyttää sen tarpeet, on kummaltakin riistetty autonomia ja erillisten elämien rinnakkaisuus vaihdettu riippuvuussuhteeseen. (Berger 2009, 24-25.)

Berger kirjoitti tekstinsä 1970-luvulla, mutta kehitys ei ole muuttunut eläimen kannalta paremmaksi. Vaikka eläimet ovat edelleen raaka-ainetta ja lemmikkejä, ovat ne käytännössä katoamassa muualta – jatkuva sukupuuton aalto uhkaa lajeja ympäri maapallon. Emme kohtaakaan muita eläimiä, mutta elämme maailmassa, joka on täynnä niiden representaatioita. Una Chaudhuriin mukaan ihmisen kohtaamista eläimistä 98 prosenttia on ihmisen kasvattamia tai siittämiä, suurin osa ihmisten ruuaksi (Chaudhuri 2007b, 10). Vaikka eläin on läsnä, on se samaan aikaan näkymätön.

2.1.2 Pirstaleinen eläin

Postmodernin myötä myös ihmiskäsitys ollut jatkuvassa muutoksessa: subjekti ja persoona nähdään pirstaleisina ja jatkuvassa muutoksessa olevina. Miten tämä ajattelullinen muutos on vaikuttanut suhteeseemme eläimiin? Una Chaudhuri käsittelee esseessään *Animal Rites* (2007) eläinrepresentaatioita postmodernin ja ekologian näkökulmista. Chaudhurin mukaan ”postmoderni on lähestynyt eläintä kuten se on lähestynyt hullua, lasta, friikkiä, naista ja poikkeavaa – nähden nämä kategoriat kiistanalaisina pikemminkin kuin luotettavina ja viattoman deskriptiivisinä.” (Chaudhuri 2007a, 507.)

Ihmiskäsityksen muutokseen vaikuttaa myös posthumanismi, joka kyseenalaistaa ihmisen kategoriana ja luomakunnan kruununa. Posthumanismin nousu liittyy vahvasti tutkija Donna Harawayhin, joka julkaisi vuonna 1991 teoksensa *Cyborg manifesto*. Posthumanismi avaa ihmisen ulkoa tuleville orgaanisille ja epäorgaanisille hyökkäyksille, se siis mahdollistaa ajatuksen esimerkiksi kyborgista. Uudemmassa eläintutkimuksessa on myös pyritty rajojen purkamiseen: useat ennen ihmiselle uniikeiksi luullut piirteet kuten tietoisuus itsestä ja tylsistyminen ovat myös eläinten ominaisuuksia. (Hall & Birchall 2006, 263-264.)

Yrjö Sepänmaa kirjoittaa *Ihmisten eläinkirjan* (2009) jälkisanoina, että ihmisen ja eläimen asettaminen toisilleen vastakkaisiksi on yhtäältä väärin, sillä ihminen on yksi eläimistä, mutta toisaalta oikein, sillä ”ihminen eroaa lajinaan” ja katsoo lajijakoa näin ollen asianosaisena, eikä voi ottaa eroon ulkopuolista näkökulmaa. (Sepänmaa 2009, 220.) Ihminen, myös ”minä”, on siis aina alisteinen omalle lajilleen, vaikka haluaisimmekin joskus olettaa olevamme lajittomia.

Samanlainen geeniperimä ei johda yksilöiden väliseen identtisyyteen. Emme huomaa näitä eroja eläimissä yhtä helposti kuin ihmisissä, mutta eläinyksilöt ovat yhtä erilaisia keskenään kuin ihmisyksilötkin. Lähes sata prosenttia yhteisiä geenejä on kuitenkin vain melkein sama, ja tuo melkein jättää tilaa kaikelle mahdolliselle. Sepänmaan mukaan eläintä ajateltaessa on päätettävä, haluaako keskittyä eroihin vai yhtäläisyyksiin. Lajien käsittämätön määrä tekee ihmisen ja eläimen välisestä suhteesta haastavan, sillä mallieläimeksi valikoituu usein nisäkäs, jolloin ihmisen ja eläimen välinen suhde on ihmisen ja nisäkkään välinen. (Sepänmaa 2009, 220-221.) Muistamme olevamme melko lähellä apinoita, mutta unohdamme olevamme melko lähellä myös kaikenlaisia

muita ötököitä ja limanuljaskoita, joilla ei ole pinsettioitetta tai ”inhimillisiä” silmiä. On toki helpompaa tuntea samuutta jonkin vähän samalta näyttävän kanssa, mutta eläinarvo ei saisi olla riippuvainen ulkonäöstä.

Ihmisten ja eläinten biologisten muutosten rinnalla muuttuvat myös eri lajien väliset suhteet. Eläimet ovat Sepänmaan mukaan yhä useammin ihmisen manipulaation kuten jalostuksen kohteena. Biologinen ja kulttuurinen kuilu kasvaa jatkuvasti, mutta toisaalta ihmisen on nykyisten ympäristökatastrofien keskellä ymmärrettävä yhteinen perimä ja vastuu niin eliökunnasta kuin maapallostakin. Sepänmaa kirjoittaa, että ihmisen etuna eläimeen nähden ovat ymmärrys/tieto kuolemasta, joka mahdollistaa elinkaaren suunnittelun sekä pitkä ikä, jonka pitkittäminen edelleen on niin lääketieteen kuin teknologisenkin tutkimuksen ja kehityksen keskiössä. Ihmisellä nähdään olevan oikeus pitkään/pitkitettyyn ja rajoittamattomaan elämään, kun taas eläin alistetaan ihmisten toimesta kantojen säätelylle ja vankeudelle. Eläimen kuolema on usein ihmisen päätettävissä, vaikka tätä oikeutta päättää toisen kuolemasta onkin säädely lakien voimalla. Kituvalla eläimellä on oikeus nopeaan kuolemaan, kituvalla ihmisellä ei. (Sepänmaa 2009, 221-222.)

Emme kuitenkaan voi olettaa, ettei eläimillä olisi ymmärrystä kuoleman merkityksestä. Myytti kertoo, että ihminen ei ole koskaan löytänyt kuollutta karhua. Haavoittuneet tai sairaat karhut hakeutuvat kuolemaan pesiinsä tai muualle maan alle. Vanhuuteen karhut kuolevat yleensä talven aikana nukkuessaan. (www1.) Ymmärtääkseni myös muilla eläimillä esiintyy samanlaista käytöstä. Eikö juuri tiettyyn paikkaan kuolemaan tuleminen kerro ymmärryksestä tulevaa kohtaan? Eläin tietää, että elämä loppuu, ehkä ajattelee jotain olevan kuoleman jälkeen, ehkä ei. Eläin tietää kuolemasta luultavasti yhtä paljon kuin ihminen: tiedämme, että kaikki kuolevat joskus, toiset vanhoina ja toiset nuorina – jokaisen kuuluu kuolla. Kuolema on niin eläimen kuin ihmisenkin elämässä ainoa täysin varma asia.

Huolimatta sen keinotekoisuudesta suhde tai positio kuolemaan nähdään merkittävänä ero ihmisen ja eläimen välillä: ajattelemme helposti, että eläimen kuolema on jollakin tapaa luonnollisempi kuin ihmisen. Keväällä 2012 keskusteltiin paljon eutanasiasta, ja näyttää siltä, että puuttuminen ihmisen oikeuteen/velvollisuuteen elää mahdollisimman pitkään herättää edelleen äärimmäisen voimakkaita tunteita puolesta ja vastaan.

Kuoleman merkityksen aiheuttama ero ihmisen ja eläimen välillä on niin pyhä, että edes ihmisyksilöllä itsellään ei voi tai saa olla täydellistä valtaa ylittää sitä. Tämä pyhä ero juontaa varsinkin länsimaisessa perinteessä ja kulttuurissa juurensa kristinuskoon. Vanhan testamentin luomiskertomus pohjustaa perinteen ajatukselle ihmisestä maailman korkeimpana olentona – Jumala luo ihmisen omaksi kuvakseen hallitsemaan kaikkea muuta. Vaikka ihminen pettää Jumalan syntiinlankeemuksella, ei hänen asemansa suhteessa eläimiin muutu.

Sekä ihminen että eläin ovat Sepänmaan mukaan oikeutettuja hyvään elämään. Ihmisen hyvä elämä on erilainen kuin eläimen hyvä elämä, mutta molemmilla siihen kuuluu henkinen ja fyysinen reviiiri, mahdollisuus käyttää älyä ja fyysistä olemustaan (Sepänmaa 2009, 222-223). Käyttötavat, älylliset ja fyysiset ominaisuudet vaihtelevat lajeittain ja yksilöittäin, mutta perusajatus on sama.

On vaikea vetää rajaa spesismmin ja ei-spesismmin välille – kaikki ihmiset ja eläimet erikseen asettavat määritelmät tuntuvat jyrkän kategorisilta, vaikka kuinka yrittäisi pitää mielensä avoinna ja omat lajiin liittyvät ennakkoluulonsa aisoissa. Eläin on vaikea nähdä kokonaisena, se tuntuu aina olevan jonkinlaisessa sokeassa pisteessä. Ei ole kuitenkaan mitään perusteita väittää, että ihminen olisi jollain tavalla parempi kuin eläin. Ei ole myöskään syytä olettaa, että ihminen olisi jollain tavalla kehityksensä päässä ja että tämä kehitystaso olisi tavoiteltavaa muille lajeille. Toisaalta tunnen aina suurta riemua, kun joku eläin kykenee tekemään jotain ihmisten kehittämällä työkaluilla. Ihmisen teknologinen ylivalta on niin suuri, että vastarintaa voi tehdä vain omaksumalla tekniikan tai puremalla johdot poikki.

Luin hiljattain uutisen karhusta, jonka eräs karhututkija oli nähnyt kuvausmatkallaan. Karhu oli istunut joessa ja kyhnyttänyt itseään sileällä kivellä. Se oli tietävästi ensimmäinen dokumentoitu kerta, kun karhu käyttää työkaluja. (www2.) Eläimet eivät siis ole stabiilissa olotilassa, vaan ne muuttuvat ja kehittävät monenlaisiin suuntiin, kuten mekin. Työkalut ja luonnon muokkaaminen eivät olekaan ihmisen erikoispiirteitä, vaan yhteisiä kaikille eläville olennoille. Kuten erään kuvameemin kuvateksti sanoo: SOON.



Soon. (www3)

2.2 Eläimen esittäminen teatterissa

2.2.1 Eläinten kasvot

Tutkimuskohteissani eläimet on tuotu ihmisten rinnalle tasaveroisiksi toimijoiksi. Kommunikaation yksinkertaistamiseksi ne osaavat muun muassa puhua ja kävellä pystyasennossa. Leea Klemolan asenne eläimiä kohtaan on ainakin suomalaisella teatterikentällä ainutlaatuinen. Eläimen esittäminen näyttämöllä yhdessä ihmisen kanssa ei kuitenkaan ole ongelmaton tai yksinkertainen teko.

Eläinten kuvallinen esittäminen alkaa (ainakin säilyneen aineiston perusteella) luolamaalauksista ja pienistä patsaista noin 15000 vuotta ennen ajanlaskun alkua. *Maailman taidehistorian* mukaan ”Yleisimmin hyväksytyin tulkinnan mukaan eläimen piirtämisellä oli jokin rituaalinen tai maaginen

merkitys” ja ”Uroseläinten sukupuolielimiä ja muutamia ilmeisen tiineitä tammoja [-] on pidetty hedelmällisyyden symboleina.” (Honour & Fleming 2006, 41.)

Eläin on myös taiteessa toiminut ihmisten peilinä. Esimerkiksi hedelmällisyyttä, joka on ollut toivottu ominaisuus/tila niin ihmiselle kuin muillekin, on kuvattu eläimen avulla. Myös monet muut ihmisillä positiiviset ja negatiiviset ominaisuudet on usein asetettu eläimen hartioille – toisaalta taas eläimellä on ollut pitkään myös statistin rooli.

Koska tutkimuskohteeni ovat 2010-luvun esityksiä, on syytä jättää eläimen esittämisen historia taakse ja siirtyä miettimään eläinkuvaa viimeksi kuluneilla vuosikymmenillä. Eläin on siis noussut postmodernin ja posthumanismin kautta relevantiksi toimijaksi, joka ei enää ole pelkkä itsestään selvä mitättömyys. Eläin on subjekti, joka on määriteltävä uudelleen, eivätkä nämä uudelleenmäärittelyt ole yksinkertaisia lokeroita. Eläin ei ole enää pelkkää ruokaa, materiaalia, viihdettä tai haittaa kuten pitkälti koko teollisen ajan, mutta eläimen uudelleen määrittely tuottaa myös ristiriitaisuuksia.

Postmoderni eläin on esittävän taiteen näkökulmasta problemaattinen. Eläimen eläimellisyys joutuu koetukselle heti kun siitä tulee representaatio, sillä eläimen ulkopuoliset merkitykset kerääntyvät taakaksi eläimen päälle. Oikeiden elävien eläinten tuominen näyttämölle ei juuri eroa fiktiivisistä eläimistä, koska molemmat esitetään yleensä suhteessa ihmiseen.

Puhuvat eläimet ja niihin identifioituminen liitetään lapsuuteen ja lapsellisuuteen. Lapsi tunnistaa väärin itsensä eläimissä, hän ei tee eroa elävän ja ei-elävän välillä, hän näkee kaikissa itsensä ja näin ollen on sokea asioiden oikealle tolalle, joka on eläimen (ja kivien) absoluuttinen toiseus. Steve Bakerin mukaan taidetta (kirjallisuutta) hallinnoi aikuisen valkoisen miehen (luku)katse, joka marginalisoi ja jättää huomiotta rodun, luokan ja sukupuolen. (Baker 2008, 123-124.) Kulttuuriamme vaivaa ajatus siitä, että vain ne eläintarinat, jotka käsittelevät jotain muutakin kuin eläimiä, ovat kertomisen arvoisia (Baker 2008, 138). Bergerin mukaan taas modernissa eläin on pakotettu rikoskumppaniksi perheeseen ja speaktaakkeliin: Disneyn animaatiot ovat siitä räikein esimerkki. Ihmisten sosiaaliset käytännöt tehdään universaaleiksi eläinkunnan avulla. (Berger 2009, 26.) Tällaisia käytäntöjä ovat esimerkiksi riippuvuus rahasta ja heteroseksuaalisuus.

Una Chaudhuri tarjoaa termiä zooësis eläimen esittämisen tarkasteluun. Zooësisella Chaudhuri haluaa muun muassa kattaa eläimen esittämisen tradition ensimmäisestä tunnetusta luolamaalauksesta aina postmoderneihin nykyesityksiin niin kirjallisuudessa, teatterissa kuin elokuvassakin. (Chaudhuri 2007b, 9.) Zooësis on siis yhtä aikaa historiallinen ja hetkellinen termi, sillä se kantaa mukanaan merkitysisältöjä koko taiteen tunnetulta ajalta. Eläin kantaa siis mukanaan kaikkia aiempia roolejaan, eläin on toisin sanoen aina valmiiksi ladattu merkki. Historiallisen luonteensa lisäksi zooësis tiedostaa kaikkiin eläimeen liittyvien ihmistoimintojen – lemmikkien pidon, eläinkokeiden, härkätaistelujen, lihan syönnin, taksidermian ja niin edelleen – esityksellisyyden (Chaudhuri 2007b, 9).

Zooësis voi olla positiivista tai negatiivista, mutta sen on aina kohdattava jotenkin eläimen kasvot. Eläimen kasvot ovat olleet filosofiassa kiistan kohteena siitä asti, kun Darwin vuonna 1872 esitti, että tunteet ja niiden näkyvät ilmaisut eivät ole yksin inhimillisiä ominaisuuksia (Chaudhuri 2007b, 13). Eläimen kasvot tarkoittavat käytännössä sen tunteita ja sen kykyä katsoa takaisin, siis myös mahdollisuutta kohdata eläin tasa-arvoisena katseen tasolla. Kysymys eläimen kasvoista on herättänyt voimakkaita tunteita puolesta ja vastaan, sillä jos hyväksymme eläimen kasvot, joudumme miettimään uudelleen koko eläimen hyväksikäyttöön perustuvan koneiston.

Giorgio Agamben kutsuu tätä järjestelmää antropologiseksi koneeksi. Antropologinen kone perustuu ulossulkemiseen: koska oletamme aina ihmisen, luomme erityisyyden ja poikkeuksellisuuden tilan eli rakennamme koko ajan omaa eroamme eläimiin. On kyse kielestä ja siitä, onko ihmisen ja eläimen esikielellinen tila sama vai oletammeko me olleemme jotenkin erityisiä jo ennen puhuttua kieltä. Toisaalta antropologinen kone erottaa ihmisen myös meihin sisältyvästä ei-ihmisestä – teemme eron itsemme ja ”apinamiehen” välille. (Agamben 2004, 36-37.) Kasvot, tunteet ja sanallinen ilmaisu liittyvät siis aukottomasti toisiinsa. Eläimen esittämisen traditio tuntee sekä puhuvia että mykkiä eläimiä, mutta yleensä vain puhuminen kykenee nostamaan eläimen lähelle ihmisen statusta. Poikkeuksena ovat tietenkin esitykset ja elokuvat joissa kukaan ei puhu, esimerkkinä Oscareita kahminut *The Artist* vuodelta 2009.

Kasvoton eläin on jatkumoa Descartesin sieluttomalle eläimelle. Kasvottomuus alistaa toiminnan automaatioksi ja ennalta määräytyksi, biologiaksi, vaikka tiedämme eläimillä olevan myös sosiaalista ja kulttuurista toimintaa. Kasvot antamalla hyväksymme toisen vertaiseksemme, voimme katsoa ja

tulla katsotuksi takaisin. Tämän lähestymistavan ongelma on sen nisäkäs- (ja ehkä hieman myös siivekäs-) keskeisyys. Miten katsomme silmiin pikkiriikkistä muurahaista? Entä merirokkoa? Katseen avulla ihmisen on mittakaavan vuoksi mahdollista lähestyä vain tiettyjä lajeja. Nämä ongelmat eivät kuitenkaan koske tutkimuskohteitani, sillä koirilla ja hyeenoilla on kasvot, joita voi katsoa ja jotka katsovat takaisin.

Chaudhuri huomauttaa, että eläimen asettaminen esiin puhuvana toimijana ei ole eläimen kasvojen kirjoittamista, vaan asettamalla eläimen suuhun sanoja kirjoitamme puhtaaksi omia kasvojamme (Chaudhuri 2007b, 15). Siksi pro-eläin-zooësis joutuu aina miettimään miten se kohtaa eläimen kasvot. Jos eläin esitetään ”kasvollisena”, täytyy miettiä miten voidaan välttää alistava antropomorfisuus. Miten eläin voidaan kuvata kasvoineen tuhoamatta sen omia kasvoja? (Chaudhuri 2007b, 16.)

Kasvojen ja antropomorfisuuden haaste on aina kohdattava jotenkin. Omissa tutkimuskohteissani eläimet ovat hyvinkin antropomorfisia, mutta Klemolan lähtökohtana on ollut eläinten kuvaaminen niiden tutkituista ja todennetuista tarpeista (harjoituspäiväkirja). Ihmishalujen sijaan Klemola on siis pyrkinyt rakentamaan eläinten motiivit niiden ns. tieteellisesti todistetuille tarpeille. Kummassakin tutkimuskohteessa on kuitenkin myös fiktiivisiä, taiteilijan eläimille oletettavia motiiveja ja ajatuksia. Ehkä olennaisinta on se, että ihminen ei ole näytelmien eläimille mikään tavoiteltava status, vaan eri laji, jonka tapoihin sulaudutaan vain tarpeen mukaan.

2.2.2 Eläimet postmodernin ajan esityksissä ja elokuvissa

Koska Leea Klemola ei ole ainoa eläintä käsittelevä taiteilija, on syytä rakentaa hänelle viitekehys. Tämä viitekehys pitää sisällään teatteria, nykyteatteria ja elokuvaa viimeisen kolmenkymmenen vuoden ajalta. Painopiste on 2000-luvussa, sillä koska tapamme ajatella eläintä on ollut jatkuvassa muutoksessa, on hedelmällistä reunustaa Klemolan teokset aikalaistoimijoilla.

Elokuvissa eläimiä on aina ollut melko tärkeissä rooleissa. Eläimet voivat esittää erilaisia sivuhenkilöitä kuten karjaa, laumoja, kadulla kulkijoita tai metsän asukkeja. Niillä voi olla myös vähän suurempi osa esimerkiksi päähenkilön lemmikkinä. On myös valtavasti näytelmäelokuvia

joissa eläin on pääroolissa. Näitä on kahdentyyppisiä, sellaisia, joissa eläin puhuu, ja sellaisia, joissa se osoittaa tunteensa ja mietteensä muuten. Ensimmäisestä tyyppistä esimerkkinä on *Babe – urhea possu* vuodelta 1995. Baben lisäksi myös lähes kaikki muut henkilöt ovat eläimiä. Esitän tässä muutaman itseäni koskettaneen esimerkin elokuvista, joissa eläimet ovat pääosassa dubbaamattomina. Elokuvassa *As good as it gets* (1997) kurttuinen ja kränttyinen Jack Nicholson opettelee välittämistä sairaalaan joutuneen naapurinsa pienen koiran hoitajana. Robert Bressonin *Au hasard Balthazar* vuodelta 1966 kertoo aasista, joka joutuu kauppatavaraksi ja työvoimaksi, vaikka se tarvitsisi hellyyttä ja pysyvyyttä. Suorastaan raastava eläinelokuva on japanilainen *Nankyoku monogatari* (1983). Se kertoo Japanissa 1950-luvulla kansallissankareiksi nousseista koirista, jotka japanilaisen tutkimusryhmä joutui jättämään keskenään ilman ruokaa Antarktikselle yli vuodeksi. Kaikki viisitoista koira olivat kahlittuina, seitsemän niistä kuoli nälkään mutta kahdeksan onnistui pääsemään vapaaksi. Kuusi niistä kuoli talven aikana. Koiraveljekset Taro ja Jiro selvisivät ja ne löydettiin seuraavana keväänä. Nykyään Taron ja Jiron täytetyt ruumiit ovat näytteillä Japanissa. (www4.)

Animaatioelokuvissa eläimillä on paljon suurempi rooli kuin näytelmäelokuvissa. Disney on tehnyt elokuvia koirista, ketuista, kaloista – lista on loputon. Japanilaisessa animaatioissa eläimet ovat myös aikuisille suunnatun animaation tähtiä: esimerkkinä vaikkapa hamsteriaiheiset animaatiosarjat ja mangalehdet, joita on useita erilaisia. Animaatioissa olevat eläimet yleensä puhuvat, poikkeuksiakin toki löytyy, mutta puhumattomat eläimet ovat yleensä alisteisia puhuville eläimille tai ihmisille. Esimerkiksi Aku Ankalla ja Mikki Hiirellä on kummallakin lemmikkikoira, jota kohdellaan eläimenä, ei vertaisena. Ankkalinnan ympärillä asuu myös paljon ”villejä” eläimiä, rottia, karhuja ja lintuja, joiden eläimellinen käytös aiheuttaa usein ongelmia antropomorfisille lajitovereille.

Lähes kaikki eläimelle puhekyvyn antavat animaatiot tekevät eläimistä myös muulla tavalla karvaisia ihmiskopioita. Eläimet haluavat samoja asioita kuin ihmisetkin: rakkautta, perheen, ystäviä, menestystä, olla oma itsensä. Animaatioelokuvat harvemmin kertovat eläimistä, eikä se niiden tarkoitus olekaan. Varsinkin lapsille ja perheille suunnatut animaatiot sisältävät paljon huumoria ja samaistumistarkoituksessa tuotettuja tunteita, joiden tarkoitus on käsitellä ihmistä, ei eläintä. Näissä esimerkeissä eläimen kasvot siis valjastetaan ihmisen käyttöön äärimmäisen räikeästi.

Suomalaisella teatterinäyttämöllä eläimiä, sekä fyysisiä että fiktiivisiä esiintyy aina välillä. Kesäteattereissa hevoset kävelevät näyttämön poikki kuljettaen niin ruustinnoja kuin talonpoikiakin ja koirat tepastelevat näyttämöllä fiktiivisillä kävelyillä. Lastennäytelmät kertovat usein eläimistä, mutta myös aikuisille suunnatuissa esityksissä on oma eläintraditionsa. Suomalainen 2000-luvun teatteri on tehnyt useita avauksia kohti eläintä. Näitä kohtaamisia tapahtuu niin perinteisen teatterin kuin nykyteatterinkin puolella, lastenteatteria ja nukketeatteria unohtamatta.

Ns. perinteisen näytelmäkirjallisuuden ja teatteriesitysten kontekstissa eläimiä esitetään monin eri tavoin. Esimerkkeihini olen valinnut neljällä eri tavalla määriteltyjä eläimiä. *Täytetyssä koirassa* (1989) koirat ovat tarkkailijoita, jotka todistavat ihmisperheen elämää vuosikymmenien aikana. *Suomen hevosessa* (2005) on tuotantoeläimiä, *Koira tahtoo taivaalle* (2011) kuvaa lemmikin ja omistajan välistä suhdetta. *Rakkaudesta minuun* (2006) puolestaan esittää villieläimen hoivan symbolina. Lisäksi käsittelen lyhyesti *Tuntematonta sotilasta* (2007), jossa eläin näyttelee ihmistä.

Ruotsalaisen Staffan Göthen *Täytetty koira* kertoo kahdesta perheestä, Cerviengeistä ja Ljungeista, jotka asuvat naapureina usean vuosikymmenen ajan. Näytelmässä on kaksi koira, Lady ja Frankie boy, joista ensimmäinen on läsnä koko ensimmäisen näytöksen ja toinen lähes koko toisen. Koirat ovat todistajia ihmisten välisille tapahtumille, ne seuraavat ja välillä jopa neuvovat. Lady sanoo alkoholisoituvalle miehelle: ”Älä juo enää! Sinä tulet humalaan” (Göthe 1989, 73). Ensimmäisen näytöksen lopussa Lady jää auton alle ja perheen eläinentäyttäjä-isä ottaa ruumiin salassa itselleen. Täytetty koira paljastuu vasta näytelmän lopussa, jolloin se löytyy isän jäämistöistä. Frankie boy tarkkailee ihmisten elämää toisen näytöksen ajan, se esimerkiksi istuu sohvalla ihmisten kanssa televisiota katsomassa. Näytelmän jokaisessa kohtauksessa on siis paikalla koira, joka näkee kaikki ihmissuhdesotkut joita noiden kahden perheen välillä on. Koiran ja ihmisen aika on erilainen: ihmiset käyvät läpi samoja asioita kahden koiran elämän ajan.

Sirkku Peltolan KOM-teatterille kirjoittama *Suomen hevonen* käsittelee nimestään huolimatta hevosta lähinnä objektina ja metaforana maaseudun autioitumiselle ja maanviljelyselinkeinon ahdingolle EU:n aiheuttamassa kurimuksessa. Näytelmän alussa maanviljelijä Lassi myy poikansa Kain painostamana viimeisen hevosensa lihoiksi Italiaan. Näin säästää hevosen ylläpitokulut ja välttyy maksamasta pian voimaan tulevaa hevosen hautausmaksua. Suomenhevonen rotuna on metafora myyttiselle suomalaiselle maaseudun ihmiselle, jonka elintila käy jatkuvasti

kapeammaksi. Lassi kuvailee Harmo-hevosta näin: ”Sisukas ja säyseä. Ittepäinen ja nöyrä. Tyytyväinen laihaan laitumeensa. Kauheen vakava ja kärsivällinen.” (Peltola 2005, 18.) Lassin anopille, Äitelle, kyseinen hevonen on aina ollut tärkeä, sillä hän näkee toisen kumppanina eikä koneena. Hän kokee, että suomalaiset ovat tunteneet ”jotain syvempää yhteyttä hevoseensa. Lajitoveruutta.” (Peltola 2005, 26.) Äitelle Harmon katoaminen selitetään kertomalla, että Harmo on päässyt kivuttomasti piikin kautta hautaan.

Ensimmäisellä puoliajalla teurashevosta (muun muassa Harmoa ja naapuruston vanhoja tuttuja) oleva rekka ajaa kolarin ja sen seurauksena perheen pelto on täynnä kuolevaa ja kituvaa eläintä. Ne kaikki pistetään lihoiksi ja niistä tehdään valtavat määrät lihapullia. Lassi ei suostu syömään niitä, ja tästä syömättömyydestä muut saavat syyn epäillä pistelleensä poskeensa vanhoja ystäviä ja naapureita. Seurauksena on oksennusta ja huonoa oloa. Näytelmän lopussa Äite kuolee. Samalla kuolee myös koko vanha agraariyhteiskunta.

Peltolan näytelmässä eläimellä on selvä hyötyarvo. Hevonen on joko työvoimaa tai ruokaa. Hevosen tarpeettomuus nyky-yhteiskunnassa on myös ihmisen tarpeettomuutta. Emme tarvitse vaatimattomia ja ahkeria työläisiä, hiljaisia puurtajia, jotka omalla työllään pitävät yhteiskunnan ruokahuollon pelaamassa. Maanviljelys on alistettu byrokratialle, samoin kuin eläinten elämä. Näytelmässä käsitelty hautamaksi tunkeutuu intiimille alueelle: ihmisen pitää maksaa yhteiskunnalle, jotta kumppaninsa saa haudata. Ihmisten ja eläinten suhde on Peltolalle samassa muutoksessa kuin ihmisen suhde maaseutuun. Eläimestä tulee työkumppanin sijaan pelkkää lihaa. Peltolan eläinkuvassa näkyy Bergerin esittämä ajatusmaailma: eläin on muuttunut pelkäksi lihakoneeksi. Vaikka Peltolan sympatiat ovat katoavan maaseudun puolella, sen asukkaista vain ihmiset saavat subjektin aseman.

Aamulehden toimittaja Matti Kuusela kuvasi esikoisnäytelmässään *Koira tahtoo taivaalle* koiransa Armin (näytelmässä Risto) kuolemaa ja sitä edeltäneitä hetkiä. Pentti Julkunen kirjoittaa Uutispäivä Demarissa Kari Väänäsen ohjaamasta kantaesityksestä seuraavasti:

Koira reagoi isäntänsä puheeseen vain sen kriittisimmissä pisteissä, kun sanat "makkara" tai "pölynimuri" mainitaan. Muuten se makailee

mielipaikallaan ja toistaa haukotuksiaan ja muita raukeita eleitään.

[– –]

Hyvin ajoitetuilla hetkillä koira nousee lattialta ja pitää terävän monologin.

[– –]

Koiran viimeinen monologi käsittelee taivasta. Ruoka, pissalla käynti, naapurin koiran haju, tutulle makuupaikalle köllähtäminen ja muut hyvät asiat toistuvat taivaassa. Ihmisille lohduksi se sanoo, että siellä ei ole innovaatioita eikä keskiviikkoa, kiirettä, palaveria eikä "tilannetta". Mutta ei siellä sivumennen sanoen näy ihmisiäkään. Ihmiset ovat tuonpuoleisen alimmissa osissa. Heitä pidetään melko ahtaissa häkeissä, jotta he eivät pääsisi tekemään ikuisuudessa samoja tollon töitä, joita he tekevät ajassa. (www5.)

Julkusen kritiikistä voi päätellä, että kyseisen esityksen kuva koirasta perustuu eleelliseen toistoon sekä ihmisen ja eläimen välisen eron esittämiseen. Kun ihmisistä pitää monologejaan koira makaa lattialla ja reagoi vain muutamiin sanoihin. Välillä taas koira nousee pitämään monologeja, joissa heijastellaan ihmisen näkemystä koiran arvostamista asioista. Koira nousee jälleen kerran vapauden symboliksi: sen taivaassa ihmiset on teljety häkkiin jotta nämä eivät pystyisi tekemään sitä mitä ovat tehneet eläessään. Koiralla on siis aina ollut tieto siitä, miten elämää kannattaisi elää, koira on vapaa toistossaan, jota ainakaan Julkusen kritiikki ei problematisoi. Mikä tekee koiran toistosta vapaampaa kuin ihmisen? Onko osaansa raukeasti alistuminen vapaampaa kuin keskiviikkojen eläminen?

Anna Krogeruksen Kansallisteatterille kirjoittama *Rakkaudesta minuun* kertoo kahden aikuisen ja yhden lapsen perheestä, jossa kaikki ovat ulkopuolisia. Isä Lauri Jalovaara on sosiaalipornoksi luonnehditun keskusteluohjelman isäntä, äiti Tea on kotona tilauksia odottava uransa lapselle uhrannut sisustussuunnittelija ja Sylvia on ystävätön outo lapsi, jonka saama huomio ja hellyys tulee lähinnä pehmoleluilta. Naapurissa asuvat Saana ja Ilari, joiden kanssa Tealla ja Laurilla on salattuja suhteita. Sylvia käyttää Saanan koiraa Penttiä lenkillä ja Pentistä tuleekin Sylvian tärkein elollinen ystävä. Aikuisten keskittyminen vain itseensä jättää Sylvian yksin arassa elämänvaiheessa. Kuukautisten alkaminen koulun diskossa on hirveä häväistys nelosluokkalaiselle, joka paikatakseen mainettaan vie Pentin tilanteeseen, joka johtaa koiran kuolemaan.

Sylvia kertoo äidilleen, että pingviinit muodostavat kaikkein kylmimpänä aikana ringin, jonka keskellä poikaset pysyvät lämpiminä. Aikuiset vuorottelevat ringin ulkoreunoilla, niin että kukaan ei ole ulommaisena koko aikaa. Sylvia haluaa itsekin olla pingviinivauva, josta pidetään huolta ja jota suojellaan. Näytelmän lopussa äiti ja isä havahtuvat vanhemmuuteensa, mutta Sylvialle ei kelpaa mikä tahansa tapa toteuttaa perhettä. Sylvia haluaa muodostaa pingviinien ringin, jossa kaikki pääsevät keskelle lämmittelemään. Näytelmän loppuu Sylvian, Tean, Saanan ja Laurin pingviinipiiriin.

Krogeruksen näytelmän eläinkuva on eläintä ylistävä. Ihminen ei ole kykenevä kasvattamaan poikastaan oikein – ihmisvanhemmat eivät anna kaikkea aikaansa lapselleen, toisin kuin pingviinit. Taustalla näkyy ajatus siitä, että ihminen on vieraantunut luonnosta, eikä siksi osaa enää toimia lajilleen tyypillisellä tavalla. Pingviineiden kautta luonnollistetaan hoiva ja rakkaus omiin lapsiin – molemmat valtavia vanhemmuuteen liittyviä tabuja. Kuten queer-osiossa aiemmin kerroin, on tällaisella luonnon asettamisella moraalinen vartijaksi pitkät perinteet. Perhe on kaunista luonnollisuutta, jonka löytäminen antaa myös ihmiselle mahdollisuuden uudistua. Toisaalta Sylvian halu tulla pingviiniperheeksi kertoo myös siitä luontokuvasta, joka lapselle luontodokumenttien ja animaatioiden perusteella on muodostunut.

Kristian Smedsin Kansallisteatteriin ohjaaman *Tuntemattoman sotilaan* nostattamien muiden kohujen varjoon jäi sotamies Susi, jonka roolissa nähtiin vuorotellen kaksi (mahdollisesti) saksanpaimenkoiraa. Näiden koirien nimet olivat Enska ja Sissi. Jotain koiranäyttelijöiden arvostuksesta kertoo se, että Teatterin tiedotuskeskuksen esitystietokanta Ilonassa ei heitä mainita, sinne ovat päässeet ainoastaan ihmiset. Tämä koskee myös *New Karlebyta* ja Hessua (Hessusta enemmän luvussa 2.3.1.): vaikka näytelmässä halutaan katsoa eläimiä tasa-arvoisina, ei tämä tasa-arvo välttämättä kannu kyseistä esitystä kauemmas. (www6.)

Tuntemattomassa sotilaassa koira on ihmisen karikatyyri. Wikipediassa sotamies Sutta kuvaillaan näin: ”Hiljainen kannakselainen, joka on kuin kumppaninsa varjo, ei tee mitään omin päin ja antaa yleensä Rokan puhuakin puolestaan. ” (www7.) Sotamies Susi on ”kuin koira”, hiljainen, uskollinen seuraaja, jolla ei näytä olevan omaa tahtoa. *Tuntematon sotilas* on tyypiesimerkki ihmiskeskeisestä tavasta käyttää eläimiä näyttämöllä. Eläin typistyy esittämään ihmisen ominaisuuksia, se on koko lyhyen lavahetkensä ajan alisteinen ihmisoletuksille. Tässä esimerkissä

fyysinen eläin esittää ihmistä, jolloin eläimen kasvot väistämättä katoavat oletettujen ihmiskasvojen alle.

Niin sanottu nykyteatteri on tehnyt jo pitkään avauksia myös ei-ihmisten suuntaan. Koneet ja eläimet nousevat mahdollisiksi toimijoiksi ihmisten rinnalle, ihmisen yksinvalta näyttämöllä kyseenalaistetaan.

Tuija Kokkonen keskittyy esityksissään ja tekeillä olevassa väitöskirjassaan ei-inhimillisiin olioihin potentiaalisina toimijoina. Kokkonen toimii nykyteatterin kentällä, jossa tyypillistä on pyrkimys erilaisten rajojen ja konstruktoiden purkamiseen. Kokkonen kiinnostuksen kohde on kaikki ei-inhimillinen, joten suhde eläinten esittämiseen on lähtökohdiltaan hyvin erilainen edellisiin esimerkkeihin verrattuna. Kokkoselle luonto ei ole itsestäänselvyys vaan rakennettu ja jonakin ymmärretty asia. Ei-inhimillinen on käsitteenä yhtä ongelmallinen: se perustuu vastakkainasettelulle ihmisen ja kaiken muun välille. (Kokkonen 2010, 259.) Kun siis puhumme luonnosta, puhumme ennen kaikkea ihmisestä.

Tuija Kokkoselle kaikki läsnä olevat ei-ihmiset ovat potentiaalisia toimijoita esityksessä, joihin suhde muodostuu huomaamisen ja huomioimisen avulla. Ihmisen on mahdollista tulla vapaaehtoisesti heikoksi toimijaksi, joka esitystilanteessa tekee vähän tai jättää täysin tekemättä tehden näin tilaa mahdollisille muille toimijoille. Kyse on siis ihmisen suhteesta kaikkiin muihin. Kokkonen on huolestunut eläinten katoamisesta, niin sukupuuttoon kuolemisen kuin niiden katoamisesta jokapäiväisestä elämästämme. Kokkonen kirjoittaa näin:

Eläimet ovat siis muuttuneet kumppanilajeista, joiden kanssa eläminen ja joiden vastaukset keskeisesti muovasivat meidät ja myös järkemme, joksikin, joka on täysin ihmisen ulkopuolella, ei-ihmistä. Voisi kysyä, merkitseekö representaatioksi muuttuminen uhriksi muuttumista? Ainakin – edellä sanotun valossa – voi väittää, että inhimillisen subjektiviteetin keskeisin kysymys on suhde muihin kuin ihmisiin, ennen kaikkea eläimiin. Eläinten katoaminen näyttäisi muodostavan ennennäkemättömän uhan myös subjektivaation prosesseille. (Kokkonen 2010, 270.)

Eläinten katoamista Kokkonen on käsitellyt erityisesti teoksessa *Kronopolitiikkaa — III muistio ajasta* (2010—). Esityksen live-osuuden yksi osa tapahtui Helsingin Eläinmuseon yleisöltä suljetuissa kokoelmissa, joissa on kasoissa ja keoissa yli kymmenen miljoonaa ruumista. Kokkonen valottaa esityksen taustaa seuraavasti:

Esityksen lähtökohtana on ajatus maailmasta ilman eläimiä, mutta täynnä erilaisia eläinten representaatioita. Tämä eräs mahdollinen tulevaisuuskuva rakentuu kahdelle nykyhetken voimakkaalle suuntaukselle: eläinten kiihtyvälle katoamiselle sekä esityskäytäntöjen ja -tutkimuksen valtavalle kasvulle. Sen taustalla on filosofi Jacques Derridan esittämä ajatus inhimillisen subjektiviteetin perustumisesta eläimille. (www8.)

Näin lokakuussa 2012 Kiasman Esityskompostissa Katariina Nummisen projektin *Zoo – eläimen katsominen* avoimet harjoitukset. Esitys ilmeisesti valmistuu syksyksi 2013. Tulevan esityksen tekstimateriaali koostuu Nummisen Korkeasaarella salaa nauhoittamasta materiaalista joka on juuri sitä mitä esityksen nimi lupaa: puhetta eläimen katsomisesta. Eläintarhassa ei puhuta eläimistä vaan katsomisesta ja kuvaamisesta. Sanatarkasti litteroidun aineiston yleisimmät sanat olivat missä ja tuolla. Aikuiset pyysivät lapsiaan suorittamaan eläimen katsomisen nopeasti ja tehokkaasti, jotta voitiin siirtyä katsomaan toisia eläimiä. Eläin on siis objekti jota ei katsota sen itsensä vuoksi vaan eläintarhan kehyksen vuoksi: katsomme koska meidän kuuluu katsoa. Nummisen projektin tarkoitus onkin pohtia miten katsotaan ihmistä ja miten katsotaan eläintä, mitä eroa katseessa tuottaa objektin laji.

Nummisen teos tutkii ja rakentaa zooësista: se miten ihmiset katsovat eläimen esitystä eläintarhoissa on jatkumoa pitkälle perinteelle, jota rakentavat niin ihmisten kasvattamat kuin animoimatkin eläimet. Nummisen projektin keskiössä ovat esitystaiteen peruskysymykset ovat hyviä myös ”perinteisiä” teatteriesityksiä tarkasteltaessa. Miten katsomme ihmistä näyttämöllä ja miten eläintä? Entä ihmistä eläimen vaatteissa tai eläintä ihmisten vaatteissa? Onko eläimen kasvojen esittäminen milloinkaan muuta kuin ihmisen kasvojen käsittelyä? Mitä eläin voi ylittää teatterissa tarkoittaa?

2.3 Eläinten esittely

Tässä luvussa esittelen lyhyesti tutkimuskohteideni eläinhahmot. Kerron niistä eläimistä, jotka vain mainitaan, sekä niistä, jotka ovat esitysten keskeisiä henkilöitä. Molemmissa esityksissä eläinten läsnäolo niin esityksen näyttämöllä näkyvillä olevassa maailmassa kuin sen ulkopuolellakin on olennaista. Maailma, jossa elämme, ei ole ainoastaan ihmisten asuinpaikka, vaan kaikenlaiset tiaiset ja lehmät vaikuttavat tapahtumiin pelkällä olemassaolollaan. Lajien välinen vuorovaikutus on osa myös ihmisten välisiksi miellettyjä tapahtumia.

Käyn lisäksi läpi niitä hetkiä, jolloin *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* korostetaan ihmisen ja eläimen erilaisuutta. Nämä hetket luovat pohjan niille ylityksille, joita käsittelen myöhemmissä luvuissa. On tärkeää huomata, että eläimen ja ihmisen tasa-arvo ei ole itsestään selvä eikä neuvottelematta saavutettu edes näytelmien sisäisissä maailmoissa. Myös näytelmien eläimet kohtaavat lajisyrrjintää ja mitätöintiä.

On syytä muistuttaa siitä, että Klemola on kirjoittanut eläinten roolit ihmisten esitettäväksi. Tämä ei kuitenkaan vaikuta eläinten eläimyyteen, vaan on ainoastaan näyttelijävalintaa ohjaava kysymys. Kuten kaikki näytelmien ihmiset, myös näytelmien eläimet ovat representaatioita, ja sellaisina aina jonkun muun kuin itsensä esittämiä. Klemolan kantaesityksissä roolitukset ylittävät ikä-, sukupuoli- ja lajirajoja. Vanha nainen näytteli teinityttöä esityksessä *Jessika – vapaana syntynyt* ja mies maskuliinista naista, Marja-Terttua, *Kokkola-* ja *Kohti kylmempää* -näytelmissä. *New Karlebyssa* Nancy-mummon roolin tekee nuorehko nainen ja täplähyeenoina esittävät ihmiset. Myös *Jessikan pennussa* eläimen rooli on kirjoitettu ihmisen esitettäväksi. Esittäjän laji ei siis ole roolihahmon eläimyyttä vähentävä seikka, vaan toimii lajijaon perusteita kritisoivana ja kyseenalaistavana elementtinä.

2.3.1 Eläimet *New Karlebyssa*

New Karlebyssa on neljänlaisia eläimiä. On läsnä oleva, ”tavallinen” eli lajityypillisesti sekä tekstissä että näyttämöllä käyttäytyvä koira, diegeettisesti esiintyviä normaaleja eli tekstin tasolla

lajityypillisesti omassa ympäristössään käyttäytyviä eläimiä kuten tiainen ja sika, diegeettisesti esiintyviä ”epätavallisia” eli yksittäisiä inhimillisiksi oletettuja piirteitä omaavia eläimiä kuten humalahakuiset tilhet ja kalat sekä läsnä olevia ”epätavallisia” eläimiä eli puhuvia täplähyeenöitä.



Kaulus ja Hessu kävelyllä. (Kuva: Harri Hinkka.)

Läsnä oleva oikea eläin on koira nimeltä Hessu. Tampereen Teatterin ennakkomainonnan kuvissa Hessu poseerasi yhdessä Kauluksen (Heikki Kinnunen) ja Pianon (Klaus Klemola) kanssa. Esityksen tiedotteissa mainittiin, että koira esittää oikea koira. Hessun rooli ja nimi muuttuivat prosessin aikana. Aluksi Hessun roolihahmon nimi oli Hessu, myöhemmin Fjalar (kun sitä ei tarvinnut kutsua nimeltä) ja lopuksi sen nimi tippui tekstistä kokonaan pois. Käsiohjelmassa Hessun roolihahmo on Hessu. (*New Karleby*, käsiohjelma.) *New Karlebyn* piti aluksi alkaa kohtauksella, jossa Hessu ja Kaulus ovat metsässä kävelyllä. Tämä kohtaus jäi kuitenkin pois, ja Hessun roolin pienennettyä koko koira jätettiin pois. Klemola tuli kuitenkin lopulta toisiin ajatuksiin, näytelmä ikään kuin tarvitsi oikean eläimen

(harjoituspäiväkirja), joten lopullisessa näyttämöversiossa Hessu kävelee lavalla kahdesti, ensimmäisen puoliajan alussa ja lopussa Inkeri Mertasen esittämän Elli Frolovin kanssa. (Hessu kuitenkin kuoli esityskauden aikana, eikä sen tilalle otettu toista näyttelijää.) On siis jotain, jota vain oikea, fyysinen eläin pystyy esitykselle antamaan: eläimen representaatiot eivät ilmeisesti kykene saamaan aikaan samaa vaikutelmaa. Eläimellä ajatuksena ja eläimellä biologisena olentona on siis selkeä ero, vaikka tätä eroa Klemolan esityksissä yritetäänkin häivyttää.

Tavalliset poissaolevat eli ei-diegeettiset eläimet ovat sellaisia, jotka mainitaan kerran tekstissä muun keskustelun lomassa. Parhaana esimerkkinä on ehkä tiainen, jonka käsiohjelma määrittelee Kauluksen kaveriksi. Kauluksen ja tiaisen kaveruus perustuu siihen, että tiainen käy lintulaudalla,

jolle Kaulus vie auringonkukan siemeniä. (*New Karleby*, 50. Tästä eteenpäin käytän lyhennettä NK.) Tätä suhdetta voikin siis sanoa melko tyypilliseksi ihmis-lintusuhteeksi.

Epätavalliset poissaolevat eläimet ovat niitä, jotka esityksessä mainitaan erikoisissa, epätyypillisissä yhteyksissä, mutta jotka eivät kuitenkaan pääse näyttämölle asti. Hyeenateini Euroloordin etsiessä inhimillisimpiä käyttäytymistapoja Arijoutsu painottaa, että humalaa esiintyy ainoastaan ihmisillä, tilhillä ja joillakin kaloilla. Tilhi on käsiohjelman mukaan ”Känninen runkkari.” ja kala puolestaan ”Myös kannissä. Ei masturboi.” (*New Karleby*, käsiohjelma.)

Myös norsut ovat poissaolevia poikkeuksellisia eläimiä. Loppukohtauksessa Piano tuo Kaulukselle ja täplähyeenauroksille tupaantuliaislahjaksi norsun maalaamaan taulun, joka on tilattu thaimaalaisesta norsujen ”taiteilija-ateljeesta”. Taulussa on kuva norsusta kukka kärsässään. Itse taulu ei tee norsuista poikkeuksellisia, sillä taulu on kopio oikean norsun maalaamasta taulusta. YouTubesta löytyy video siitä, kuinka tuo taulu syntyy: norsu maalaa sen pensseliä kärsässään pitäen (esim. [www9](#)). Luultavasti valkoisen kankaan alla on teoksen ääriviivat, joita norsu sitten jäljittelee, mutta joka tapauksessa norsu maalaa. Poikkeuksen tuottaa täplähyeenoiden reaktio tauluun:

JOOSEF: Nii nei tietysti täplähyeenaita maalaa ollenkaan,
Intiannorsut?

GEORGE: Norsujen käsitys norsuista on aina ollu tuommonen että
ne on muka laihoja. (NK, 119.)

Täplähyeenat siis antavat norsuille varsin inhimilliseltä ja länsimaiselta kuulostavan tietoisuuden: norsut luulevat olevansa laihoja, mutta täplähyeenat tietävät ettei näin todellakaan ole. Täplähyeenat siis odottavat norsujen tarkastelevan itseään länsimaisen naisen kauneusihanteiden läpi. Hyeenoiden mielestä norsujen kuviteltu laihuus on naurettavaa ja epärealistista. Tässä kommentissa esiintyy pieni pervouden häivähdys: mieshyeenat ovat omineet länsimaisen naisen ulkonäköpaineet, mutta norsut jäävät sukupuolettomiksi, ne nähdään ainoastaan lajina. Hyeenat loukkaantuvat koska norsut eivät maalaa heistä kuvia, sillä he olettavat olevansa kuvauksellisempia kuin lihavat intiannorsut.

Kaikki edellä mainitut eläimet tulevat kyllä esiin suhteissa ihmiseen, mutta näkisin silti niiden asettuvan uhripositioiden ulkopuolelle. Osa niistä on pervoja: tilhet toteuttaessaan seksuaalisuuttaan

yksinään pelkän nautinnon vuoksi ja norsut maalatessaan narsistisia kuvia itsestään. Eläimet ovat *New Karlebyssa* mukana toimijoina, niiden kerrotaan tekevän jotakin, joka esitetään aina samanveroisena ihmisen tekemisen kanssa. Eläimen tekoja ei siis glorifioida eläimen takia vaan teon takia, esimerkiksi norsun maalaama taulu merkitsee Kaulukselle samaa kuin Leonardo Da Vincin *Mona Lisa* jollekin renessanssi-intoilijalle: hyvää taidetta. Täplähyeenoille sama taulu on vastenmielinen henkilökohtaisista syistä: he eivät pidä sen maalaajasta tai hänen malleistaan. *New Karlebyssa* myös eläimet voivat käyttäytyä narsistisesti.

New Karlebyn Kokkolassa eläimet ovat lemmikkejä, metsän asukkaita ja maahanmuuttajia. Niin sanottuihin tavallisiin eläimiin suhtaudutaan konventionaalisesti, niiden asema ei ole keskustelun kohteena. Hessua kävelytetään, tiaisia ruokitaan: ne elävät ihmisen sivussa. Täplähyeenat sen sijaan taistelevat samasta elintilasta ihmisten kanssa. Vieraslajilla on oma rajattu paikkansa, vaikka spesismiä yritetään ainakin puheen tasolla vältellä.

Kokkolan alkuperäisväestö, lähinnä ihmiset, painottavat *New Karlebyssa* useasti täplähyeenoiden eläimyyttä. Piano ja Arijoutsi palaavat Grönlannista Kokkolaan, jossa yllättäen asuu uusia ja outoja maahanmuuttajia. Pianon ensimmäinen kontakti täplähyeenoihin tapahtuu Sepon hajottamalla, jonne Kaulus tuo hänet ensimmäistä pesuiritystä varten.

Pimeällä hajottamalla kuuluu naurua, joka pelottaa Pianoa niin paljon, että tämä irrottaa itsestään ulostekokkareen ja valmistautuu heittämään sen kohti ensimmäistä hyökkääjää.

KAULUS: Maahan se nyt. Ei ne sinulle naura. Ne on aina tuommosia. Ne on Afrikasta.

PIANO: Tuo ei oo neekerin naurua.

KAULUS: En minä oo mitään neekereistä puhunu. Ne on täplähyeenaita.

PIANO: Mitä helevettiä me sitte täällä tehään? Miks sinoot minut tänne tuonu? Minä maistun pahalle! (NK, 24.)

Afrikkalaisuus merkitsee Pianolle ihmisyyttä. Kun naurajat paljastuvat eläimiksi, on ensimmäinen reaktio pelko syödyksi tulemisesta. Eläin siis kutistuu nopeasti pedoksi, joksikin, jonka läsnäolo on väistämättä uhka turvallisuudelle.

Ensimmäinen Pianon kohtaama täplähyeena on Afrikka, joka kaupittelee sekalaista tavaraa hajottamalla. Puukengän lesti, Burdan vuosikerta kaavoineen ja käytetty paristo saattaisivat mahdollisesti kiinnostaa Kaulusta, jolle kyseinen kauppatilanne on melko mukavaa kanssakäymistä jonkun (vaikka pelottavankin tyyppin) kanssa. Piano kuitenkin lopettaa tilanteen toteamalla ”Hei elikko. Ei osteta.” (NK, 28.) Sana elikko on tarkoitettu loukkaukseksi, se vähättelee ja alistaa eläimen.

Afrikan mentyä Kaulus moittii Pianoa tämän toiseuttavasta ja rasistisesta toiminnasta.

KAULUS: (*Pianolle*) Pitikö tuolla tavalla...oikein suu auki...
tuijottaa... niinku et ennen ois eläintä nähäny.
PIANO: No emmää varmaan oo nähänykkään tommosta.
(NK, 29.)

Toista ei saa tuijottaa, sillä epäilevä ja tutkiva katse tuottaa toiseutta. Toiseen, eläimeen, tulee suhtautua mahdollisimman neutraalisti, toinen pitää hyväksyä kaikkine omituisuuksineen. Piano on tottunut vain tietynlaisiin eläimiin, ja se mitä täplähyeena hänelle edustaa on täysin vierasta. Tilanteesta pitää päästä pois, ja se käy helpoimmin väheksymällä toista ja osoittamalla toisen erilaisuus. Sanat elikko ja eläin merkkäavat paitsi biologista lajirajaa myös ideologista rajaa: toiselle ei anneta samaa statusta kuin itselle.

New Karlebyssa suhtaudutaan toisiin aluksi kahdella tavalla: joko tuijottamalla ja tuomalla avoimesti esille toisen erilaisuus tai yrittämällä häivyttää toisen erilaisuus, keskittymällä ainoastaan yhteisiin ja normiston mukaisiin tapoihin. Esimerkiksi Kaulus ei kovin mielellään puhu siitä miten täplähyeenat eroavat ihmisistä, vaan painottaa näiden kotoutumista yhteiskuntaan.

Mutta ei palijo piä...näistä mennä ensimmäisenä huutelemaan.
Pimeissä hommissa. Hienoja työntekijöitä. Erilaisia ku...ku monet muut. Mutta kyllä minä Sepollekki jou'uin...sehän Seppoki piti niitä ihan...aina vain tyhyjää toimittavina ku ne tuola Hankkijanmäen ja Minimanin välillä kerijäilivät ja...ja musisoivat...mutta kyllä se Seppoki on ollu tyytyväinen...tai Seppohan on reissussa. (NK, 24.)

Toinen tulee helpommin hyväksyttäväksi kun erot häivytetään. Täplähyyeenojen elämyks pyritään piilottamaan: kuten aiemmin osoitin, näiden potentiaalisesti vaarallisten raadonsyöjien tuottama uhka piilotetaan työn teon alle. Suomalaisessa yhteiskunnassa työ on yksilön arvoa nostava tekijä. Täplähyyeenat ovat maahanmuuttajia, ja sellaisina hyväksytyjä vasta työn kautta. Kerjääminen ei varmastikaan ole miellyttänyt kokkolalaisia, mutta Kaulus eläinten ystävänä on hoitanut hyyeenat pois kaduilta ja töihin.

Keskustelu maahanmuuttajista ja työnteosta on ajankohtaista myös vuoden 2013 Suomessa. Yhtäältä maahanmuuttajien pelätään vievän kantaväestön työt, toisaalta taas ajatellaan näiden istuvan kotona yhteiskunnan rahoilla. Todellisuudessa maahanmuuttajat työllistyvät pimeisiin ja pienipalkkaiseihin hommiin aivan kuten *New Karlebyssakin*.esityksen maailman ja reaali maailman ero on selvä: esityksen Kokkolassa on jo hyväksytty ihmismaahanmuuttajat. Voimmeko siis koskaan hyväksyä eläimiä vertaisiksemme, jos emme pysty siihen toisten ihmistenkään kohdalla? Onko eläin myös tässä aina alisteinen ihmisille?

*New Karlebyss*a eläin on äärimmäinen toinen, joka etsii paikkaansa tarkoin rajatussa yhteisössä. Kotimaiset pieneläimet kuten tiaiset ovat sopeutuneet paremmin, mutta vieraslajeilla on enemmän ongelmia. Hyyeenat tulevat kuitenkin näyttämöllä kohdatuksi suoraan, toisin kuin esimerkiksi tiaiset. *New Karlebyn* hyyeenoilla on kasvot joihin katsoa ja jotka katsovat takaisin. Katse on yksi tapana lunastaa tilaa yhteisössä.

2.3.2 Eläimet *Jessikan pennussa*

Jessikan pennun käsiohjelmassa, Jessika Timmerbackan toimittamassa sanakirjassa eläin määritellään seuraavasti: ”Ennen vähemmän kuin ihminen. Kirii koko ajan välimatkaa. Tätä nykyä mysteerii. Mahdollinen Jumalan piilopaikka.” (*Jessikan pentu*, käsiohjelma.)

Jessikan pennussa on vain yksi lavalla läsnä oleva eläin, terapiakoira Jekku. Hahmoluetelossa Jekku esitellään seuraavasti: ”Mäenpään Jekku, koira parhaassa iässä, töissä psykiatrisella päivystyksellä terapeutina, Jessikan terapeutti” (*Jessikan pentu*, 2. Tästä eteenpäin käytän lyhennettä JP). Jessika päätyi romahduksen jälkeen psykiatriselle päivystykselle, jossa hän tapasi

Jekun. Jekku esitteli itsensä terapiakoiraksi, joka työskentelee osastolla ja on valmis auttamaan, mikäli tarvetta on. Jekku ja Jessika kävivät kävelyillä ja koirapuistossa: koiran kanssa Jessikan oli helppo olla, sillä Jekku katsoi suoraan silmiin toisin kuin ihmiset. Jessika sai uuden paniikkikohtauksen heti hänen miehensä Jarin haettua hänet kotiin. Jessikan ahdistusta helpottaakseen Jari vei Jessikan Korkeasaareen. (JP, 23.) Koska Jessikan ahdistus ei *Jessikan pennun* tapahtumien aikana ole vielä kokonaan hallinnassa, tapaa hän Jekun aina torstaisin. Jekku on henkisenä ja fyysisenä tukena mukana myös Jessikan ja Jarin pojan Ilveksen uudelleenkasvatuksessa.

Esityksen alussa Jessika esittelee Ilveksen uudelleenkasvatukseen osallistuvat perheenjäsenet. Koska projekti on ensisijaisesti ”ydinperheen” sisäinen, esittelee Jessika Ilveksen isän eli Jari Syväjoen. Myös Jessikan äiti Eija Timmerbacka, joka esittää Ilvestä, esitellään yleisölle. Eija tuodaan Ilveksen vaatteisiin puettuna näyttämön reunalle tervehtimään yleisöä. Selvästi perheestä erillään esitellään Jekku, terapiakoira. Jessika kertoo Jekusta hieman ohimennen odottaessaan Jaria ja Eijaa takaisin näyttämölle. Jekku on siis perheen ulkopuolella ja suhteessa vain Jessikaan.

Jessikan ja Jekun suhde on muille perheenjäsenille selvä: Jekku on Jessikan mielenterveydelle tärkeä, joskin vähän epäilyttävä, lemmikki. Jekku on koira, jota Eijan on vaikea hallita, ja joka asettuu usein sille paikalle, jossa Jarin kuuluisi mielestään olla. Jekun elämyys siis tulee esiin nimenomaan suhteessa Jariin ja Eijaan, Jessikalle Jekku on muutakin kuin lajinsa edustaja.

Jessikalle Jekku on äärimmäisen tärkeä. Pahasta burn outista ja masennuksesta kärsinyt Jessika tapasi Jekun psykiatrisen päivystyksen eläinterapeuttitöiminnan kautta. Jekku katsoo silmiin, toisin kuin Jessikan elämän ihmiset, ja viettää Jessikan kanssa yksinkertaista aikaa: he käyvät kävelyllä, kusella ja koirapuistossa (JP, 23). Jekku tulee lähemmäs Jessikaa kuin oma lajin edustajat, jotka toimivat enemmän käyttäytymisnormien kuin läheisyyden liikuttamina. Toisaalta koiran ja ihmisen välinen oleminen voi olla helppoa myös siksi, että molempien tarvitsema huomio on sellaista, jota toinen voi helposti antaa. Esimerkiksi Jessikan haluama hiljainen silmiin katsominen on helpompaa Jekulle kuin Jarille. *Jessikan pennussa* koiran katse on keskeisessä osassa – Jekku tulee tasa-arvoiseksi kasvojen ja katseen tasolla. Jekkua näyttelee alaston ihmisuro, joka on terapeutiksi tunnistamisen tähden puettu valkoiseen työtakkiin. Jekulla on myös valjaat, joista yleensä ”hyvin” käyttäytyvää koira on tarpeen tullen mahdollista hallita.

Edellä kuvatuista syistä Jekku on usealla tavalla Jessikan ja Jarin välissä. Jari ja Jessika ovat avioliittoon sitoutuessaan sitoutuneet myös kulttuuriseen käytäntöön, jonka mukaan aviopuolisot ovat toisilleen kaikkea mahdollista. Aviopuolisoiden pitää jaksaa kantaa ilot ja surut, olla seksipartneri ja terapeutti sekä ennen kaikkea muodostaa jonkinlainen kahden ihmisen yhteisö ulkomaailmaa vastaan. Kun tähän väliin tulee koira, tuntee Jari itsensä syrjäytetyksi. Jari olettaa Jessikan vihaavan häntä ja häneen henkilöityvää tekniikkaa (JP, 37-38). Koska hän ei esityksen alussa ymmärrä sitä mikä Jessikaa ”todella” ahdistaa, jää Jari esityksen aikana hiljaisen ja sovittelevan rationalistin rooliin.

Eija on äitinä huolissaan Jessikasta, sillä koiran ja ihmisen ystävyys ei saisi ylittää tiettyä rajaa. Esityksen lopussa, Jessikan ja Jekun painiessa teltassa Jarin, Eijan ja yleisön katseilta piilossa, sopimattoman kanssakäymisen, esimerkiksi seksin vaara on olemassa. Eijalle ihmisen ja eläimen välinen raja on täysin selkeä, hän ei esimerkiksi kutsu Jekkua koskaan nimeltä vaan aina koiraksi. Jekku ei siis ole yksilö vaan lajinsa edustaja ja sellaisena perheen ulkopuolelle määritelty.

Koiraksi kutsumisella määritetään eläimen asemaa: eläinten nimet ja eläimyys kun on usein alentavaksi ajateltua. Klemolalle eläin sanana ei kuitenkaan ole pelkästään alistava, vaan se on myös kuvaileva määre, jonka negatiivisuus riippuu sanan käyttäjän intentioista. Eläin siis voi olla myös positiivinen määre – Jessikalle eläimyys on tavoiteltava tila, sillä eläimenä voi vaan olla, kun taas ihmistä pitää esittää. Jekulle tämä ei ole yhtä yksinkertaista, sillä hänen eläimyytensä on kurissa pidettyä ja koulutettua eläimyyttä. *Jessikan pennussa* sana ihminen nousee samanlaiseen asemaan kuin sana eläin *New Karlebyssa*. Ihminen on lajirajan huomommalla puolella oleva määre.

Lavan ulkopuolella olevia eläimiä ovat mummatti, jänis, pienet aasialaiset sorkkaeläimet, myskihärät, kissat, lehmät, kanat ja Koko-gorilla. Lähes kaikki näistä eläimistä ovat jollain tavalla traagisia: niiltä on riistetty vapaus tai ne ovat kuolleet sukupuuttoon. Ainoastaan jänis ja kissa ovat autonomisia eläimiä.

Esityksen alkupuolella Jekku karkaa jahdatakseen jänistä, joka vilahtaa jossain näyttämön ulkopuolella. Jänis ja Jekku ovat täysin erilaisia eläimiä: jänis elää teatterin ulkopuolella, se juoksee vapaana metsässä, kun taas Jekku näyttelee Kuopion kaupunginteatterin lavalla ihmislapsen kasvatuksen rekonstruktiossa. Jekku on kesytetty ja kahlittu sisälle, kun taas jänis toteuttaa

eläimyyttään lähes estottomasti. On kuitenkin syytä muistaa, että Jekku ryntää jäniksen perään esityksen sisäisen esityksen maailmassa. Metsä on näyttämöllä, ja vaikka metsä ajatuksena jatkuu kauemmas, ympäröi Jessikaa perheineen Kuopion kaupunginteatterin rakennus ja sen ulkopuolella Kuopion kaupunki. Missä Jekku siis juoksee, ja mistä jänis on päässyt sisään teatteriin?

Jessikan pennussa on useita eläimiä, jotka toimivat heijastuspintana Jessikan tunteille. Mammutti, myskihärkä ja pienet sorkkaeläimet muuttuvat vapaudenriiston symboleiksi – eläimiksi, joiden eläimyys on kahlittuna.

Mammutti on ”sukupuuttoon kuollut norsun sukulainen” (*Jessikan pentu*, käsiohjelma). Mammutista on tehty Kuopion Eläintieteelliseen museoon mammuttirekonstruktio, joka on ”tekokarvoista, lasisilmistä ja muovisyöksyhampaista tehty täytetty oikean mammutin jäljitelmä” (*Jessikan pentu*, käsiohjelma). Mammutti on lisäksi päähenkilö Hevisauruksen kappaleessa *Viimeinen mammutti*, joka kuullaan esityksessä. Mammutti on myös symboli jollekin menetetylle menneisyydelle sekä myös ihmiselle (tai eläimelle) joka on väärässä paikassa. Viimeinen mammutti on ainoa, se on pohjattoman yksinäinen. Mammutin ja Jessikan ero on ensisijaisesti ajallinen. Tuhansia vuosia sitten sukupuuttoon kuollut valtava eläin on niin kaukana menneisyydessä, että rajan vetäminen näiden kahden välille tuntuu helpolta.

Myskihärät ovat mammutin aikalaisia, eivätkä kuulu Ranuan eläinpuistoon, jossa niitä on Suomessa mahdollista tavata. Jessikasta myskihärät tuntuvat läheisiltä, sillä nekin ovat väärässä paikassa väärään aikaan. Tosin myskihärät eivät Jessikan mukaan kärsi mielenterveyden ongelmista, vaan ovat terveitä eläimiä.

Korkeasaarella Jessika näkee jostain Aasiasta Suomeen rahdattuja sorkkaeläimiä, jotka näyttävät ”pienen pirun ja sian risteytykseltä”. Ne juoksevat hermostuneesti ympäri aitauksen reunoja, ja tämä ahdistus ja vankeus saavat Jessikan tuntemaan yhteenkuuluvuutta niiden kanssa.

Lehmät, kanat ja kissat ovat eläimiä, joiden eläimyyteen Jekku peilaa omaa menetettyä tai hukassa olevaa eläimyyttä. Hän on mielestään niin kesy, että eläimyyssasteikolla hän on tippunut kaikkia niitä alemmas, hän on siis eläimenä vähemmän ja huonompi kuin muut.

Koko-gorilla on Jekulle esimerkki eläimestä, joka on niin kesytetty, ettei siinä ole enää eläintä jäljellä ollenkaan. Koko-gorilla on syntynyt 1970-luvulla ja elää San Franciscon eläintarhassa Yhdysvalloissa. Koko ymmärtää yli tuhat viittomaa ja kaksituhatta sanaa englanniksi (www10).

Edellä mainitut erot ja rajanvedot ovat pinnallisia, eivätkä riitä kuvaamaan *Jessikan pennussa* esiintyviä ihmisten ja eläinten välisiä suhteita. Myöhemmissä luvuissa käsittelen paremmin niitä mahdollisia poikkeamia, joita eläinkäsityksissä tapahtuu.

3 BIOLOGINEN JA SEKSUAALINEN RAJA

Ihmisten ja eläinten välistä rajaa voidaan kuvailla ideologisten käsitteiden lisäksi myös biologian ja muiden luonnontieteiden termistöillä. Ihminen ja eläin ovat keskenään biologisesti erilaisia, mutta niin ovat myös ihmisyksilöt, eläinyksilöistä puhumattakaan. Biologisilla eroilla voidaan tarkoittaa kaikkea ihonväristä karvoituksen määrään, ja biologisilla faktoilla voidaan myös väittää todeksi mitä tahansa mistä tahansa, seksuaalikäyttäytymisen moraalista aina väkivallan sukupuoleen.

3.1 Ajatuksia biologisesta rajasta

Eläintieteen professori Peter Holland kirjoittaa, että biologisen määritelmän mukaan eläin on organismi, jolla on useampi kuin yksi solu ja joka käyttää ravinnokseen muita organismeja tai niiden palasia. Se pystyy liikkumaan ja aistimaan ympäristönsä sekä kehittämään erillisiä muna- tai siittiösoluja (tosin tämä kriteeri ei päde kaikkiin eläimiin). Edellä mainitut kriteerit koskevat osin myös kasveja ja limoja sun muita, mutta niillä ei ole epiteelisoluja, jotka siis erottavat solutasolla eläimet muista. Olennaisinta kuitenkin on se, että kaikki ne elikot ja otukset jotka tunnistamme ja nimeämme eläimiksi kuuluvat samaan sukupuuhun, eli jakavat saman kantaeliön. Näin ollen muissa taksonomiapuun haaroissa roikkuvat organismit eivät voi olla eläimiä, vaikka niillä eläinten ominaisuuksia olisikin. (Holland 2011, 1-4.)

Ihmisen ja eläimen erottava raja voidaan nähdä ideologisen lisäksi biologisena, jolloin se saattaa helposti piirtyä jähmeänä, muuttumattomana ja syntymästä asti määrättyinä. Raja on kuitenkin kaikkea muuta kuin suora: ihmisen ja simpanssin DNA on 98-prosenttisesti samanlainen, banaanilla ja ihmisellä taas on 50-prosenttisesti identtinen DNA. Pienet muutokset DNA:ssa aiheuttavat suuren muutoksen fyysisessä olemuksessa, mutta suurin osa rakennuspalikoista on joka tapauksessa samoja. (www11.) DNA:han perehtymättömänä on hankala sanoa mihin banaani loppuu ja mistä ihminen alkaa, mutta jotain eroa meissä on oltava.

Samankaltaisuudestamme huolimatta ei minussa ja banaanissa ole (ainakaan minun silmissäni) samaa näköä. Meidän eromme johtuu siitä, että ihmisessä ja banaanissa olevista kymmenistä

tuhansista geneeistä vain pieni osa on aktiivisia ja merkittäviä (www12). Meihin on siis kirjoitettu paljon tietoa, jolla ei tällä hetkellä ole käyttötarkoitusta.

Miten biologinen olemuksemme, samanlaisuutemme ja eromme toisista lajeista sitten tulevat oleviksi taiteessa? Teatterissa on usein (mutta ei suinkaan aina) kyse fyysisestä ruumiista fyysisten ruumiiden edessä. Tuo esillä oleva fyysinen ruumis on ammattinimikkeeltään näyttelijä, joka välittää esityksen luonteesta riippuen tiettyä informaatiota katsojille. Näyttelijän ja katsojan yhteistyöstä syntyy esityksen todellisuus, jossa se, mitä näyttämöllä tapahtuu, tulee mahdolliseksi.

Yleensä näyttämöllä olevia eläimiä – varsinkin sellaisia, joilla on puherooli – esittävät ihmiset. Näyttämön eläin on siis useimmiten biologisesti ihminen. Tätä seikkaa yleensä yritetään ainakin jollain tasolla häivyttää: eläinten tulee olla erinäköisiä kuin ihmisten. Katsojan tulee tunnistaa eri lajit, jotta niiden toimintaa voi jollain tavalla ymmärtää.

Ihmisillä ja eläimillä saattaa olla samantapaisia eleitä, mutta yleensä ihmistä ja eläintä samalla näyttämöllä esittäväillä on täysin erilainen tapa olla. Eläimet esitetään usein yhden eleen vankeina. Esimerkiksi jänistä esittävän näyttelijän eläimyys näyttää usein riippuvan siitä, muistaako tämä puputtaa. Kahden eri lajin väliset fyysiset erot voivat olla niin suuria, että niiden näytteleminen typistyy ei-toivotuksi parodiaksi.

Parodia liittyy Judith Butleriin, dragiin ja ennen kaikkea performatiivisuuteen. Butlerin käsite paljastaa sukupuolen – ja tässä tutkimuksessa myös lajin – riippuvuuden sen esittämisestä. Koska sukupuoli tai laji jota ruumiillamme ilmaisemme on pohjimmiltaan kuviteltu, ovat ruumiimme niitä ilmaisevat teot ja eleet luonteeltaan performatiivisia. Ei ole olemassa irrallista totuutta eleiden takana, vaan kaikki mitä teemme on osa identiteettimme rakentamista ja sen esittämistä.

Se on kehon pinnan politiikan avulla tapahtuvaa julkista fantasian säätelyä, sukupuolirajan vartiointia, joka erottaa sisäisen ulkoisesta ja muodostaa näin subjektin ”eheyden”. Toisin sanoen teot ja eleet, artikuloidut ja toteutetut halut luovat illuusion sisäisestä ja järjestäytyneestä sukupuoliytimestä. Tämä on diskursiivisesti ylläpidetty harha, jota seksuaalisuuden sääntelemiseksi pidetään yllä

lisääntymiseen kytketyn heteroseksuaalisuuden pakottavassa kehyksessä. (Butler 2006, 229.)

Heterokeskeisyys voidaan rinnastaa antropocentrisyyteen: valtavat kulttuuriset ja sosiaaliset koneistot pitävät myös ihmisen ja eläimen välistä rajaa pystyssä. Ihmisten täytyy käytöksellään osoittaa ihmisyyttä, näin ollen ihmisyyks on performatiivista kuten sukupuolikin. Eläinten käytös voi mahdollisesti olla sellaista myös luonnossa, mutta ainakin lemmikeiltämme odotamme lajin esittämistä oikein. Teatterissa eläimen esittämisen konventiot eli odotetut ja totutut eleet tulevat näkyviksi. Tässä luvussa käsittelem eläinten ja ihmisten käyttäytymiseen biologisesti ja kulttuurisesti liitettyjä tekoja. Parodiaan ja dragiin palaan luvussa 4.2.

New Karlebyssa eleet eläimyyden merkittäjinä ovat minimissä. Klemola on etsinyt muita keinoja merkitä ja esittää lajia – näin huomio kiinnittyy hahmoon lajin takana, eikä lajiin sinänsä. Toisaalta taas *Jessikan pennussa* on nähtävissä enemmän ”eläimellisiä” eleitä. Koira erottuu ihmisistä käytöksensä perusteella: vaistot ja vietit aiheuttavat liikkeitä, jotka ihmiset ovat pyrkineet itsestään tukahduttamaan. Näyttämöllä koiran liikkeet on kuitenkin rakennettu ilman eläimyyteen liitettäviä manereita: Jekun liikkeet voisivat olla myös ihmisen liikkeitä. Koiran ja ihmisen raja hämärtyy esityksen edetessä. Biologiset erot ovat osittain rakennettuja, eikä ihmisen ja eläimen erilaisuus ole itsestäänselvyys. Sama tapahtuu myös *New Karlebyssa* – ihmisen ja eläimen yhteiselo mahdollistuu uusien biologisten ja kulttuuristen tapahtumien kautta.

Näihin biologisiin mutta samalla kulttuurisiin ”tapahtumiin” kuuluu seksuaalisuus. Feministisen tutkimuksen perinteessä seksuaalisuus on nähty sekä biologisena että kulttuurisena instituutiona. Ihmisseksuaalisuus on vaihtelevasti ja tilanteesta riippuen viettejä tai valtapeliä, valuuttaa tai tukahdutettua voimavaraa. Käsite ei siis ole yksinkertainen eikä sen sisältöä voi yksinkertaistaa myöskään eläimistä puhuttaessa. Eläinten (ja myös ihmisten) seksuaalisuus on kaikessa kirjossaan valtavan ladattu käsite, joka kantaa selässään vastuuta myös ihmisen selittämisestä. Luonto ja luonnollisuus ovat varsinkin seksuaalisuudesta puhuttaessa tyhjiä käsitteitä, jotka on valjastettu lähinnä ideologisiin tarkoituksiin.

Eläinten seksuaalisuus nähdään usein jotenkin vapaampana ja aidompana kuin ihmisten. Eläimet seuraavat viettejään vapaasti ilman sen kummempia fetissejä tai perversioita, eläimet ovat

seksuaalisia aidolla tavalla. Tämä on kuitenkin kovin kapea käsitys valtavasta määrästä eri lajeja ja yksilöitä. Eläinten seksuaalisuuden täytyy olla samalla tavalla avoin neuvotteluille ja muutoksille kuin ihmisenkin seksuaalisuuden.

Biologiasta ja varsinkin eläinten biologiasta puhuttaessa käytetään usein sanoja kuten vaisto ja vietti. Ihmisistä puhuttaessa mukaan tulevat halu, tarve ja himo. Kaikilla niillä perustellaan jotain toimintaa, ja ne ovat siksi avainsanoja myös luonnollisuudesta puhuttaessa. Biologisesti vietti ja vaisto perustuvat molemmat ajatukseen siitä, että yksilöllä on alitajuntaisia toimimismalleja, jotka ovat olemassa ennen muuta kokemusta. Vietistä puhutaan yleensä seksuaalisuuden tai esimerkiksi imemisen yhteydessä, vaisto puolestaan yhdistetään asioihin kuten lisääntyminen tai itsesuojelu. Halu tarkoittaa tilaa, jossa subjekti toivoo muutosta johonkin. Himo on tämän tilan aggressiivisempi, kiihkeämpi vaihe. Molempia käytetään paljon seksistä puhuttaessa. Tarve puolestaan on jotain, jota yksilön on välttämätöntä esimerkiksi elossa pysymisen takia saada.

Tämän luvun kysymys voisikin siis olla: millaisia biologisia haluja, tarpeita ja vaistoja *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* esiintyy? Seksuaalisten tarpeiden lisäksi käsittelem myös muita biologisia tarpeita. Ruokailu ja ruumiinnesteet nousevat molemmissa esityksissä yhdistäviksi ja erottaviksi tekijöiksi.

3.1.1 Mitä tahansa sorkista kypärään

Yksi ihmisen ja eläimen perustavia tarpeita on ruoan tarve. Ruokakulttuuri eli syöminen on ihmisiä liikuttava ja yhdistävä tekijä, tästä esimerkkinä vaikkapa Suomessa kehitetyn Ravintolapäivän kasvava suosio niin kotimaassa kuin muuallakin (www13).

Ihmisten ruokakulttuuri näkyy *New Karlebyssa* oikeastaan vain yhdessä kohtauksessa. Ensimmäisen näytöksen viimeinen kohta eli niin sanottu kotikohta (harjoituspäiväkirja) tapahtuu Kauluksen ja Sihdin kerrostaloasunnon tupakeittiössä. On aamu. Ulosteseen koteloitunut Piano on tullut kotiin Grönlannista edellisenä iltana. Vanhemmat haluavat ennen pojan pesua viettää yhdessä laatuaikaa. Tämä laatuaika tarkoittaa ihanaa aamiaista koko perheen kesken. Sihti, jolle

koti on täysin vieras paikka, kuvittelee yhteisen aamiaisen olevan yhteiskunnan ja yhteisön häneltä vaatimaa perhettä yhdistävää luksusta.

SIHTI: Nyt mennään koko porukka Essolle EI! (*tauko*) Tehään kotona semmonen mikä Essolla on se...kahavi ja tousti...mikä se on perheaamu perheaamusyönti aamupala perheen kesken (NK, 44).

Koti miljöönä tekee ateriasta arvokkaamman, sillä perheen toimivuus keskittyy tiukasti kotiin. Perhe on todellinen yksikkö vasta kaikkien sen jäsenten ollessa saman pöydän ääressä suljettujen ovien takana. Sihdille aamiaisen valmistaminen on täysin tuntematonta toimintaa. Hän saa kasattua pöydälle vain syötäväksi kelpaamattomia asioita, kuten esimerkiksi ruukkukaktuksen. Kaulus on kodin hengetär, ja hänelle aamiaisen valmistaminen on hyvän tuottamista muille perheenjäsenille ja siksi helppoa. Kauluksen ongelma on muu perhe: yhteinen ruokahetki tyipistyy huutamiseksi ja tappeluksi, eikä kukaan edes koske Kauluksen tarjoamiin herkkuihin.

Vaikka *New Karlebyssa* ei nähdä täplähyeenoina murkinalla, niiden ruokavaliosta puhutaan muutamaan otteeseen. Kun Kaulus yrittää vakuuttaa Pianolle hyeenoiden olevan kuin ketkä tahansa kokkolalaiset työmiehet, hän kertoo, että: ”Ne syö Ainin grilliltä niinku muutki” (NK, 24). Mahdollisuus yhteiseen ruokailuun tekee toisesta helpommin lähestyttävän – Kaulus syö mieluummin villieläinten kanssa lihapiirakoita kuin tulee näiden syömäksi.

Kun Afrikka päättää jättää ukkonsa ja lähteä Ranualle eläinpuistoon (tai mihin tahansa, missä ei tarvitse nähdä uroksia), hän jättää samalla vastuun ukkojen ruokinnasta ja muusta huollosta Kaulukselle.

Tuosson kirjattuna ukkojen hoito-ohjeet. Kolome kertaa viikossa ruokaa kaks kauhallista maanantaina ja keskiviikkona. Lauantaina kuus kuutioo mitä tahansa kaikki käy sorkista kypärään. Sulattelevat niitä sitte sunnuntain siellon kauha siellä säkissä sielon puolisäkkiä jäljellä. Lääkäriä nei tarvi ikinä jos jotain tulee se on melekeen helepointa lopettaa samantien. Myrkyttämällä ei kannata non immuuneja kaikelle. Luoti hymykuopan kohalle tai sitte kaivaa kuopan ja käskee hypätä sinne ja sitte peittää sen ja piilottaa lapiot muilta. Oliko muuta? (NK, 37.)

Hyeenat ovat kaikkiruokaisia haaskansyöjiä, eikä Afrikka ole turhan tarkka siitä, mitä alaisilleen/perheelleen syöttää. Urbanissa ympäristössä on ilmeisesti niin paljon ruokaa tarjolla, että hyeenamiesten syömistä on säännösteltävä – se tuskin on kovin normaalia käytöstä haaskansyöjille, jotka pitkälti syövät sen mitä sattuvat milloinkin löytämään.

Afrikan ohjeissa täplähyeenaukot ovat tuotannon välineitä, työkaluja, joiden henki on arvokas niin kauan kuin ne pysyvät terveinä ja työkykyisinä. Täplähyeenat ovat ennen kaikkea villieläimiä, joiden selviytyminen ja laumassa hengissä pysyminen riippuu näiden kyvystä pitää huolta itsestään ja toisistaan. Lauman johtaja poistaa ei-hyödylliset yksilöt. Täplähyeenat edustavat sitä luontoa, joka on julma, joka raatelee ja on ”eläimellinen”. Hyeenoita pidetään haaskaeläiminä, joilla on arveluttava moraalit – esimerkkinä vaikkapa hölmöt mutta julmat hyeenat Disneyn *Leijonakuninkaassa*. Lemmikkieläinten aikakaudella kuitenkin myös hyeenat tulevat syötetyiksi.

Toinen syömistä koskeva keskustelu käydään väliajan jälkeen. Täplähyeenaurokset saapuvat kosimaan Kaulusta, jotta tämä liittoutuisi heidän eikä Afrikan kanssa perheeseen liittyessään. Kaulus ei ymmärrä perheeseen liittymistä kirjaimellisesti, vaan olettaa tullessa kutsutuksi jonkinlaiseen eläinmiesten kerhoon, jossa puuhaillaan kaikenlaista mukavaa hyvässä hengessä.

KAULUS: ...tarkottaako tämä nyt että... minä oon esimerkiks tervetullut syömään sitä...sitä MITÄ TAHANSA kuutiollisen teijän kans ens viikonloppuna?

GEORGE: No... saat sinä

WINDOWS: mitä tuomosen... ihmisen vatsalaukku kestää

JOOSEF: tämon vähän vaikiaa meillekki

GEORGE: saat sinä tietysti ruokaaki

JOOSEF: totta helevetissä (NK, 71.)

Yhdessä syöminen on yhdistävä tekijä. Lajien välisen yhdessä syömisestä esteenä voi kuitenkin olla toisen ruokavalio. Niin kauan kuin hyeenat syövät Ainin grillillä tai muuta ihmisruokaa, voi Kaulus huoletta liittyä heidän seuraansa. Vaikka ”mitä tahansa” on epämääräinen ja epäilyttävä kuvaus ruoasta, on Kaulus valmis ylittämään omat rajansa saatuaan kunnian liittyä täplähyeenoiden kerhoon. Hyeenat eivät ole kuitenkaan täysin vakuuttuneita ihmisen ruuansulatuselimistöstä.

Näiden urosten välillä suurin ero on siis biologia, joka estää uppoutumasta yhteisiin mässäilyaktiviteetteihin.

Näkyvin biologinen ero ihmisten ja täplähyeenoiden välillä on näiden naaraiden sukuelimissä. Täplähyeenanaarailla on penis, jota Kaulus kuvailee seuraavasti:

On. On. ...näittenki rouvalla, kyynärvarren mittanen... puolisääreen roikkuu. Hieno...hieno elin eli kyrpä tuotanoin. Naisdiktatuuri...han on...heillä. Hyvin toiminu tuhansia vuosia. Heilläkään... ei miehillä oo hääviä. (NK, 25.)

Penis on nähty vallan symbolina, mutta täplähyeenanaaraiden valta ei riipu yksin peniksestä, sillä myös uroksilla on sellainen. Valta siis rakentuu muista seikoista kuin peniksestä, eikä maskuliinisuus takaa autonomiaa. Täplähyeenoilla maskuliinisuuteen kuuluu alistettuna oleminen, ja siksi Sihdin alistaman Kauluksen ja hyeenaurosten välille muodostuukin side. Yhdessä he yrittävät etsiä omaa paikkaansa naisten määrittelemän perheyhteisön ulkopuolella. Klemola kutsui Kauluksen ja hyeenoiden irtiottoa feministiseksi vastaiskuksi (harjoituspäiväkirja). Vallankäyttö ja sen maskuliiniset prosessit eivät ole sukupuoleen sidottuja, eikä feminismi ole vain naisten väline vaan jokaisen sorretun mahdollinen taktiikka.

Esityksessä Afrikkaa näyttelevän näyttelijän lantiolle on sidottu kankaasta valmistettu penis. Täplähyeenanaaraiden penis todellakin ulottuu puoleen sääreen, mutta vasta mittakaavanmuutos eläimen vartalosta ihmisen vartaloon tekee sen todella näkyväksi. Oma penis mahdollistaa Afrikalle vapauden seksistä miesten kanssa:

Minä en aijo niitä enään tarvita en ees panemiseen minulla on oma muna (*kaivaa valtavan munan housuistansa*) minä panen tästälähin ite ittiäni ja kuuntelen Eva Dahlgreenia! (*uhoaa metrinen valtikka kädessänsä*) (NK, 38.)

Afrikka kokee olevansa yhteisössä ainoastaan seksivälineenä, joka joutuu tekemään kaikki kotityöt muiden pitäessä hauskaa keskenään. Täplähyeenoiden koko yhteisö ja sen toiminta rakentuu panovuorojen ja erityisesti niiden haluamisen varaan. Niitä saadaan palkinnoksi ja palkaksi, ja

niiden (sekä suoran väkivallan) avulla Afrikka on pystynyt tähän asti pitämään urokset kurissa. Urokset kuvailevat omaa elämäänsä seuraavasti:

JOOSEF: Ei me olla panomiehiä.
GEORGE: Me ollaan vonkamiehiä.
JOOSEF: Nii.
GEORGE: Elämän vonkamiehiä.
JOOSEF: Meidän elämän koko tarkoitus on...
GEORGE
&JOOSEF: pillun vonkaaminen
JOOSEF: Ja sen perässä juokseminen.
KAULUS: (vilpittömästi) Tekö tiätte mikä teijän elämän tarkoitus on?
GEORGE: (Joosefille) No eikö se näin oo?
JOOSEF: Joo
GEORGE: Kyyyllä.
JOOSEF: Kyllä mejän elämän tarkoitus on pillun vonkaaminen.
(NK, 34-35.)

Normaaleilla eli luonnonvaraisilla täplähyeenauroksilla elämän tarkoitus on todella ”pillun vonkaaminen”. Michiganin yliopiston ylläpitämän Animal Diversity Web-verkkosivuston mukaan täplähyeenaurokset ”viettävät suuren osan ajastaan kehittämällä suhteita klaanin naaraisiin” (www14). Hyeenauroksilla on *New Karlebyssa* jonkinlainen kollektiivinen seksuaalisuus, joka muodostuu nimenomaan miestenvälisissä suhteissa. Yhteisesti sovitut käytöstavat ohjaavat koko ryhmää, vonkaaminen on tavallaan ukkojen yhteinen harrastus, jossa Afrikka on ainoastaan seksuaalisuuden toteuttamisen väline. Kyse ei siis ole homo-, hetero- eikä biseksuaalisuudesta vaan jostain aivan muusta, luonnon ihmisenäkökulmasta pervosta vaihtoehdosta.

Hyeenoiden seksuaalisuus tuottaa merkittävän biologisen eron lajien välille. Lajien innokkuus paritella eroaa suuresti toisistaan: hyeenoille seksi on osa arkea, kun taas ihmispariskunta Sihti ja Kaulus kuvataan arjessa hellyydetömänä pariskuntana, joiden kiinnostus toisiaan kohtaan herää vain poikkeusolosuhteissa. Kaulus ja Sihti kohtaavat metsässä hyeenoiden ollessa Nancy-mummon kimpussa (kts. 3.2.1.). Erossa oleminen saa vanhat tunteet taas pintaan, ja Sihti ja Kaulus vetäytyvät rakastelemaan näyttämön ulkopuolelle.

Kauluksen ja Sihdin suhde muuttuu hyeenoiden vaikutuksesta. Sihdistä tulee vapaa ja huoleton, ja Kauluksesta tulee, kuten Klemola Kinnusta ohjeisti, vonkamies (harjoituspäiväkirja). Kaulus menettää oikeuden vaimoonsa, mutta saa oikeuden ja luvan vongata. Tästä alkaa eräänlainen vapaa suhde, jossa heillä on mahdollisuus kohdata toisensa silloin kuin huvittaa ja haluttaa, mutta kaikki pakko ja arki on suhteesta poistunut. Kyse on siis vetovoimasta, ei tottumuksesta. Suhde on siis eräänlainen hyeenoiden ja ihmisten tapojen yhdistelmä: monogaaminen mutta täysin vapaa. Kysymys vapauden ja turvallisuuden halun ristiriidasta nousee esiin: onko parisuhteen ainoa tarkoitus turvata seksin saanti arjessa?

3.1.2 Juustoa, jänistä ja nakkeja

Jessikan pennun alusta saakka on selvää, että lavalla on kahden lajin edustajia. Yksi lajien välisen eron rakentamisen alue on suhde biologisiin tarpeisiin ja vietteihin. Koiran biologisia tarpeita kuvaillaan jonkin verran: Jekulla on koko ajan pieni nälkä, jota perheen ihmiset tyydyttävät pienillä herkkupaloilla. Esityksen alussa Jekku saa Jessikalta juustoa ja lopussa Jarilta nakkeja, keskivaiheilla Jekku on itse tulosta tuottamattomassa jänisjahdissa. Koiran elämässä ruoka ja syöminen ovat olennainen osa lyhyenkin hetken kestävää kokemusta. Jekku on ainoa, joka syö esityksen aikana: ihmisten ruokailusta kyllä puhutaan, mutta se jää toteutumatta.

Ihmisten syömättömyys liittyy esityksen aikatasoihin. Vaikka esityksessä esityksen sisällä aikaa kuluu enemmän, elävät hahmot kuitenkin samaa aikaa katsojien kanssa. Tapahtumat kestävät vain puolitoista tuntia, ja sen aikaa ihminen voi hyvin olla syömättä. Antamalla herkkuja koiralle ihmiset pystyvät sulauttamaan sen omaan aikaansa – toisin sanoen ostamaan eläimeltä rauhallisuutta.

Ihmistä ja koira yhdistää *Jessikan pennussa* mammutin syöminen. Jekku kertoo Jessikalle, että kymmenen tuhatta vuotta vanhasta haudasta löytyneet ihminen ja koira olivat syöneet mammuttia viimeiseksi ateriakseen. Mammutin luita oli löytynyt ihmisen ja koiran haudan läheltä. (JP, 28.) Yhdessä syöminen nousee *Jessikan pennussa* tasa-arvon merkiksi. Kymmenen tuhatta vuotta sitten ei ollut ihmisen ruokaa ja koiran ruokaa vaan ruokaa – viimeinen mammutti on samalla tasavertaisuuden viimeinen merkki. Ihminen ja koira ovat yhteistyöllä tappaneet mammutin ja myös nauttineet tapon tuomista hyödyistä yhdessä. Mahdollisesti he ovat myös kuolleet yhdessä

mammutin aiheuttamiin vammoihin. Yhdessä ruokaileminen on myös ihmisten keskeisen tasa-arvon olennainen osa: rotuerottelussa mustat ja valkoiset eivät voineet syödä samoissa ravintoloissa, luokkayhteiskunnissa palvelijat syövät eri pöydissä kuin aateliset ja oma mummoni ei koskaan istunut samassa pöydässä muun perheen kanssa. Pöydän ulkopuolelle jätetty on aina alisteisessa asemassa.

Jekulla on ruokahalun lisäksi myös muita biologisia haluja ja vaistoja, jotka purkautuvat silloin kun hillityn terapiakoiran rooli rakoilee. Jekku on koulutettu, mutta koulutuskaan ei pysty täysin pidättämään eläintä lääkärintakin alla. Jekussa on jäljellä eläintä kesytyksestä huolimatta. Yksi tällainen murtuma nähdään Jekun ja Jessikan sulkeutuessa teltaan etsimään Jessikalle sopivaa aikaa ja paikkaa vanhasta haudasta. Jekku ei halua leikkiä kuollutta, vaan pienen painimatsin ennen kuolemaa. Jekku ei ole vielä kesy eikä sisäsiisti, vaan koira ilman ammatin tuottamaa vastuuta.

Kun Jessika ja Jekku painivat teltassa, ei ole täysin selvää, mitä Jekku tekee. Pureeko se Jessikaa ja Eijaa rajun leikin tiimellyksessä, vai onko kyseessä yhdistelmä halua purra ja paritella? Joka tapauksessa Jekku tekee asioita, jotka eivät kuulu sen toimenkuvaan terapeutina. Kyseistä telttakohtausta käsittelen tarkemmin luvussa 3.2.2.

3.2 Lajien välinen seksi ja intimiteetti

Yksi suurimmista seksuaalisuuteen liittyvistä tabuista on seksi eri lajien välillä. Se luokitellaan Myra J. Hirdin mukaan epänormaaliksi eikä poikkeamaksi, kuten esimerkiksi homoseksuaalisuus. Eri lajien välinen seksi ei kuitenkaan ole luonnossa mikään outous, vaan sitä esiintyy useiden lajien välillä. Esimerkiksi mehiläiset ja kukat tekevät sitä jatkuvasti, mutta niiden toiminta harvoin näyttäytyy meille lajirajoja ylittävänä, potentiaalisesti hirviöitä tuottavana seksinä. (Hird 2008, 235.)

Kalevalan viimeisessä runossa Marjatta, korea kuopus, menee paimeneen. Paimenessa ei ole hyvä tyttölapsen olla – eikä poikalapsenkaan, sillä Suomessa oli vielä vuonna 1990 voimassa vuoden 1734 lain jäänteitä ja niiden seassa pykälä, joka kielsi poikien paimenessa käynnin sodomian

välttämiseksi (Keskisarja 2011, 136) – sillä potentiaalisia vaaroja on runsaasti: sisilisko tai mato saattaa vietellä tytön. Marjattaa ei ”Ei mato maellutkana, sisilisko siuotellut.” vaan ”Kirkui marjanen mäeltä, puolukkainen kankahalta”. Tästä huudosta seuraa, että Marjatta poimii poimiessaan puolukoita syö yhden, joka ”vatsahan valahti”. Marjatta tulee raskaaksi ja synnyttää pojan, joka uhkaavasta kohtalosta huolimatta vakuuttaa Väinämöisen ja saa nimekseen Karjalan Kuningas. (www15.)

Vaikka runon todellinen tarkoitus ei varmaankaan ole tulla tulkituksi kirjaimellisesti, en voi olla herkuttelematta ajatuksella raiskaaja/viettelijäpuolukasta, joka houkuttelee viattoman immen turmioon jättäen madon ja sisiliskon nuolemaan näppejään. Vertauskuvien välissä piilee kuitenkin kaikuja sukupuolihierarkiasta: Marjatta tulee naisena hyväksi käytetyksi ja pilatuksi, hänelle annetaan uhrin osa, josta hän kumminkin voi nousta synnyttämällä pojan, Karjalan kuninkaan. Neitseellinen sikiäminen ei ole mikään harvinainen myytti, mutta ihmisen ja kasvin aktia voidaan pitää melko pervona rajanylityksenä.

Lukuun ottamatta kirjallisuuden ja muun kulttuurin kaanoniin liitettyjä sekaantumisia on lajien välinen seksi harmaata aluetta: tuomitsemme eläimiin sekaantuvat ihmiset, mutta pitäisikö meidän samalla tuomita myös kukkiin sekaantuvat mehiläiset? Entä millaisen taakan karjalan kansalle tuo puolukka kantaisänä? Millä tavoin ihmisen ja vaikkapa lehmän (tai hyeenan tai koiran) välinen raja on jyrkempi kuin mehiläisen ja kukan? Mikä tekee ihmisen ja eläimen välisestä suhteesta tabun?

Historioitsija Teemu Keskisarja kirjoittaa teoksessaan *Kyynelten kallio* (2011) suomalaisten kyseenalaisen kunniakkaasta menneisyydestä eläimiinsekaantujina 1600- ja 1700-luvuilla. Suomesta (ja tietenkin myös koko sen aikaisesta Ruotsista) tunnetaan enemmän sekaantumisesta langetettuja tuomioita kuin mistään muualta maailmasta. Tuomiona oli yleensä sekä ihmisen että partnereiksi valikoituneiden eläinten mestaaminen. (Keskisarja 2011, 105-108.)

Eläimiinsekaantuminen on Keskisarjan mukaan ollut äärimmäisen voimakas tabu, joka on historiallisesti näyttäytynyt kauheampana kuin sukurutsa tai homous. Vaikka mytologioissa eläimen ja ihmisen hybridit ovat olleet palvottuja ja hyväksytyjä, ei tämä rajattomuus pätenyt ”todelliseen” elämään. Eläimen ja ihmisen välillä nähtiin ainakin lainsäädännöllisesti olevan merkittäviä eroja. Keskisarja toteaa, että suomalaisten yliedustus tilastoissa saattaa liittyä Suomen perifeeriseen

positioon: pohjoisen pakanat eivät ymmärtäneet tabua samassa tahdissa kuin etelä- ja keskieurooppalaiset. Suhde eläimiin ja luontoon oli täällä ratkaisevasti erilainen. Kalliomaalauksissa eläimiin sekaannuttiin pyhässä ja ritualistisessa hengessä. Keskisarjan mukaan muinaisruotsissa eläin-ihmis-seksistä käytetty sana *tidelag* ei tarkoita sodomiaa vaan ”viittaa arkisesti hakaan tai laitumeen”. (Keskisarja 2011, 105-106.) Eläimen ja ihmisen välinen raja kulki agraariyhteiskunnassa aivan eri kohdassa kuin nykyään. Etäisyys ihmisestä riippui myös eläimen lajista: siat ja lampaat olivat vailla järkeä ja sielua, kun taas lehmät olivat luonteikkaita ja hevoset korkean arvostuksen kohteita. (Keskisarja 2011, 140-141.) Eläimen ja ihmisen erilaisuus ei siis ollut kiveen hakattu: eri lajien edustajat nähtiin pohjimmiltaan samankaltaisina, mutta eri järki/sielutasolla olevina, toisin sanoen ihminen nähtiin kehittyneempänä luomakunnan jäsenenä. Tästä kertoo myös todellinen pelko epäsiikiöistä ja kahden lajin jälkeläisistä: suomalaisillekin tuttu epäsiikiö on varmaan ollut muuli, joka osaltaan todisti hirviön syntymisen mahdollisuudesta.

Asenteet kuitenkin muuttuivat kristinuskon ja oikeuslaitoksen vakiintuessa, ja rikoksen vakavuus kasvoi myös kansan keskuudessa. Kansantarinat epäsiikiöistä ja lehmäihmisistä saivat ihmiset antamaan ilmi eläimiä, joihin oli joku oli sekaantunut. Ilmiantaminen johti kuitenkin väistämättä näiden eläinten kuolemaan. Niiden omistajille kyse oli suurista taloudellisista tappioista, mutta ”luonnottomuuksien” pelko oli suurempi kuin pelko tulojen menetyksestä. Jos omistaja ei antanut eläintään ilmi sekaantuja teki sen itse, sillä vain kaiken tunnustamalla oli mahdollisuus parannukseen Jumalan edessä. (Keskisarja 2011, 123-124.)

Suomen rikoslaista eläimeen sekaantuminen poistui 1970-luvulla, samaan aikaan kuin homoseksuaalisuuskin. Homoille haluttiin samat oikeudet kuin heteroillekin, kun taas eläimiin sekaantujille haluttiin suoja syyntakeettomuudella. Eläimiinsekaantumisesta tuli siis sairaus, jota ei kuitenkaan voida diagnosoida menneisyyden sekaantujille, sillä näiden asema yhteiskunnassa vaati usein enemmän avuja kuin ”vaikeasti alamittaisella ja häiriintyneellä” yleensä on. Sekaantujat nähtiin rikollisina, mutta ei perversseinä, sillä suurin ongelma ei ollut teon kohdistuminen eläimeen, vaan se, ettei kyseinen henkilö kyennyt hillitsemään halujaan. (Keskisarja 2011, 139, 141.)

Keskisarjan mukaan eläimiin sekaantujat olivat sosiaalisesti ja yhteiskunnallisesti vaihtelevaa porukkaa, ja suurin yhteinen nimittäjä oli sukupuoli. Naisia oli Keskisarjan aineistossa vain yksi, ja

tämäkin oli ilmeisesti väärin syytösten uhri. Eläimiin sekaantuminen oli siis agraariajan Suomessa miesten rikos. (Keskisarja 2011, 139.)

Eläimiin sekaantuminen voidaan nähdä (ja on syytäkin nähdä) monella tavalla moraalisesti ja eettisesti vääränä. Vaikka teolla voi lajista huolimatta olla fyysisiä ja psyykkisiä vaikutuksia eläimeen, kokevat esimerkiksi kissat ja hevoset kyseisen teon varmasti eri tavoin. Eläimiin sekaantuminen katsotaan aina hyväksikäytöksi, koska toisella osapuolella ei ole mahdollisuutta tai keinoja ilmaista tahtoaan ihmisille – ainakaan sanallisesti. On kuitenkin ongelmallista olettaa, että eläimen pitäisi pystyä ilmaisemaan tahtonsa puheella, joka on ihmisen kulttuurinen rakennelma. Eläimiin sekaantuminen voidaan nähdä rakenteena, joka liittyy ihmisen käsitykseen itsestään muun eläinkunnan yläpuolella. Eläinkunnassa, kuten jo aiemmin mainitsin, lajirajoja ylitetään usein, eikä siihen (ainakaan kaikilla lajeilla) liity stigmaa oman lajinsa mätänä yksilönä. Keskisarja kirjoittaa, että eläimille sekaantumisesta langetettu kuolemanrangaistus oli ongelmallinen 1700-luvun lainsäätäjille, koska rikoksen molempien osapuolinen teloittaminen asetti eläimen ja ihmisen tasarvoisiksi lain edessä. Teloitus lähetti piiloviestin siitä, että luonnottoman rajaa ei ollutkaan ylitetty. (Keskisarja 2011, 123.)

Kyse on ensisijaisesti ihmisen omasta moraalijärjestelmästä, joka on erilainen kuin millään muulla lajilla. Ei siis ole kyse siitä, onko eläimiin sekaantuminen luonnollista (koska sitä se luultavasti on) vaan siitä, että rakentamamme moraalisäännöt pyrkivät suojelemaan niitä, jotka eivät pysty puolustautumaan (yleensä eläimet, naiset ja lapset). En usko, että kukaan ihminen yrittäisi harrastaa seksiä vastahakoisen tiikerin kanssa, mutta vastahakoinen lammas on helpompi vaimentaa.

Kahden eri lajin välistä seksiä voidaan kuvata taiteessa, sillä taiteessa voidaan pyrkiä ylittämään ideologisia lajirajoja. Seuraavissa luvuissa käyn läpi *New Karlebyn* ja *Jessikan pennun* kohtauksia, joissa ihmisen ja eläimen välinen seksi joko tapahtuu tai on mahdollista.

3.2.1 Bordelli hyeenoille

Täplähyeenamiehet menettävät vaimonsa ensimmäisen ja toisen puolijajan välissä. Afrikka on lähtenyt uuden ystävänsä Sihdin kanssa viemään likaista Pianoa autopesuun. Sihti tulee

katumapäälle ja heittää potentiaalisesti potilaita pelottavan eläimen ulos autosta päin siltarumpua. Täplähyeenaurokset yrittävät ensin muodostaa omaa miesten yhteisöä yhdessä Kauluksen kanssa, mutta koska vonkaaminen on olennainen osa täplähyeenaurosten identiteettiä, täytyy näiden löytää uusi kohde vonkaukselle.

Kaulus Larssonin äiti Nancy on vanha huora, joka iästään huolimatta uskoo itseensä ja kykyynsä harjoittaa ammattiaan. Sihti ja Nancy yrittävät kaupata Pianon Grönlannista tuomia tavaroita tämän velkojen minimoimiseksi. Paras kauppapaikka sellaiselle miehiä kiinnostavalla roinalle on metsä, jossa miehet *New Karlebyn* maailmassa tykkäävät luuhata. Paikalle ei kuitenkaan satu yhtään potentiaalista ostajaehdokasta, mutta kolme vonkaamisen kohteensa menettänyttä täplähyeenaä syöksyy paikalle kalmanhajun houkuttelemina.

TÄPLÄUKOT:	Huora huora huora pillua pillua pillua!
NANCY:	Jonoon!
WINDOWS:	Minä olin tässä ensin!
GEORGE:	Minä olin tässä perheessä ensin!
JOOSEF:	Tuleeko sitä pillua!
WINDOWS:	(tönnii Georgea) Äläkää saatana tönikö!
NANCY:	Turvat kiinni kaikille riittää! (NK, 103.)

Täplähyeenojen ryhmähenki on rakoillut vonkaamattomuuden tilassa, sillä kuten jo aiemmin mainittiin, on heidän elämänsä tarkoitus ”pillun vonkaaminen”. Vonkaamisesta tulee kuitenkin tappelua ja tönimistä, eikä tilanne ole tyydyttävä kuin huoralle, joka on ”elämänsä kunnossa” täplähyeena-urosten käsittelyn jäljiltä. Paneminen ilman vonkaamista ei tunnu milteään, varsinkin kun se rikkoo täplähyeenojen perheharmonian. Ihmisen ja eläimen välinen raja ylitetään kolmesti ambulanssin takakontissa, satasella per laaki.

Täplähyeenojen ja Nancyn välisessä seksiaktissa on paljon piirteitä, jotka rikkovat ”perinteistä” eläimiin sekaantumisen kaavaa, ainakin mikäli sellainen voidaan johtaa Keskisarjan aineistosta.

Eläimet ovat tässä aktissa aktiivisia toimijoita, joille ihminen tarjoaa seksuaalista palvelua ja mielihyvää. Eläin ei siis ole uhri, vaan se ilmaisee halunsa ja suostumuksensa kovaäänisesti ja

innolla. Eläimen ja ihmisen välinen suhde ajatellaan aina alisteiseksi: koska eläimeltä puuttuu selkeistä sanoista koostuva, täsmällisesti ihmiselle ymmärrettävissä oleva kieli, ei se voi kertoa mitä haluaa. *New Karlebyssa* eläin kuitenkin kertoo mitä haluaa, tai ainakin mitä luulee haluavansa.

Eläimen katsotaan usein toimivan vaistojensa varassa ja viettiensä vietävänä, kun taas ihminen muka ajattelee ja perustelee päätöksensä rationaalisesti. Toisaalta taas naisten pukeutumisen kontrollia perustellaan sillä, että miehet eivät voi vaistoilleen ja vieteilleen mitään, vaan on naisten tehtävä hillitä heitä. Hyeenamiehet tulevat Nancy'n luo viettiensä ajamina, mutta Nancy ei, huora kun on, hillitse näitä vaan käyttää tilannetta rahan ansaitsemiseen.

Onko siis täplähyeenamiesten käytös inhimillistä vai eläimellistä? Tätä kysymystä voidaan lähestyä useasta eri näkökulmasta. Ensinnäkin voidaan ajatella, että kohtaaminen vahvistaa sukupuolistereotyyppioita: miehet ovat eläimiä eli eläimet ovat miehiä, ja nainen kerää tästä tosiseikasta hyödyn rahastamalla miehiä, ottamalla kaiken irti noiden viattomien viettiensä viemien toiminnasta. Toisaalta jos eläimiä tarkastellaan eläiminä, voidaan nainen nähdä ihmisenä, joka riistää ”luontoa”. Kohtausta voidaan myös mieltä vaihtokauppana, jossa kumpikin saa mitä lähtee hakemaan, eikä asiaan tarvitse liittää sen suurempaa sukupuoli- tai lajiroolidramatiikkaa.



Nancy. (Kuva: Harri Hinkka)

Kuten edellisessä luvussa mainitsin, naiset ovat historiallisesti olleet varsin pieni vähemmistö eläimiin sekaantujien joukossa. Mytologiat, joita jo pintapuolisesti edellisessä luvussa käsittelemme, toimivat usein metaforina muille asioille, eivätkä sinänsä kuvaa lajirajoja ylittäviä seksiakteja. Naisen parittelu eläimen kanssa on epätavallista, koska naisen on vaikeaa pakottaa eläin yhdyntään. Ihmisen ja eläimen välinen seksi vaatii sekä eläimeltä että ihmiseltä halua ja toimintaa.

Nancy siis ottaa naiselle uuden roolin kauhean sekaantumisrikoksen ihmisosapuolena – toisaalta Nancy'n iän takia epäsiikoiden syntyminen on suhteellisen epätodennäköistä, varsinkin kun voimme olettaa Nancy'n ammattitaidon ylettyvän myös ehkäisyyn. Vanhana naisena Nancy potkii

haluttavuusnormeja vastaan: vanhuksen haju on toiminut jopa houkuttimena eläimille. Tuleeko vanhasta ihmisestä siis seksuaalisesti eläimellinen?

Uros on ambulanssikohtauksessa aktiivinen toimija, joka käyttää hyväkseen naaraan tarjoamaa tuotetta. Toisaalta Nancy ei istu riistetyn prostituoidun rooliin, sillä Nancyn saamiset aktista ovat loppujen lopuksi paremmat kuin hyeenoiden. Nancy on aktin päättyessä elämänsä kunnossa ja 300 euroa rikkaampi, kun taas täplähyeenat ovat luisuneet ulos hyväksi todetusta tavasta toteuttaa seksuaalisuuttaan.

Ambulanssibordellikohtauksessa on siis kolme hyeenaa ja yksi ihminen. Asetelma on tietysti huoralle tyypillinen tai ainakin stereotyyppinen: miehet jonottavat jalat ristissä pikapanolle. En tiedä onko ollut tavallista, että paimenpojat sekaantuvat vuorotellen yhteen ja samaan vuoheen, mutta mahdollista se kuitenkin on. Eläimet siis asettuvat seksiä jonottavien ihmisten tilalle. Myös ihmisten ja eläinten lukumäärän suhde on olennainen. Kun eläimiä on enemmän kuin ihmisiä, voisi niiden ajatella olevan hallitsevassa asemassa. Määräenemmistön on mahdollista sanella tapaamisen ehdot, mutta tilanne on kuitenkin ensisijaisesti myyjän hallinnassa.

Seksinosto tilanteena sekoittaa eläinten tavan toimia yhdessä. Muuten harmonisesti parviällyn avulla elävä joukko riitaantuu ja hajoaa seksin takia: tämä on näkyvissä koko esityksen ajan Windowsissa, jolta Afrikka on evännyt panovuorot.

Seksi toimii *New Karlebyssa* sekä yhdistävänä että hajottavana tekijänä. Niin kauan kuin täplähyeenaurokset toteuttavat omaa, kollektiivista seksuaalisuuttaan, kaikki on hyvin, mutta sen tullessa mahdottomaksi myös yhteisö kärsii. Koko hyeenojen seksuaalisuus perustuu siihen, että urokset vonkaavat naaraalta. Kun vonkaus otetaan pois, ei jää kuin tyhjiys.

3.2.2 Rajusti ja himokkaasti

Jessikan ja Jekun intiimi suhde on käsillä koko esityksen ajan, mutta muutamassa ydinkohtauksessa se täyttää koko teatteritilan. Kun Jessikan perheen varsinainen uudelleenkasvatusesitys alkaa, tulevat näyttämölle ensin Jessika ja pian Jessikan houkuttelemana myös Jekku. Jekku ja Jessika

odottavat hetken aikaa muita lavalle/metsään. Jessika kysyy Jekulta haluaako tämä juustoa, ja pyytää juustosta tempuksi tassun sijaan pusua. Jekku suutelee Jessikaa suulle, näyttämöohjeiden mukaan *rajusti ja himokkaasti* (JP, 8). Himo on sana, jota käytetään Jessikan ja Jekun välillä tapahtuvasta sanattomasta kommunikaatiosta myös näytelmän loppupuolen näyttämöohjeissa.

Ensimmäisen suudelman jälkeen Jessika kiittää Jekkua ja antaa tälle juuston, jonka jälkeen Jessika kysyy haluaako Jekku lisää juustoa. Jekku suutelee taas. Jessika yrittää nolostuen estellä, ja huutelee Jaria ja Ilvestä näyttämölle.

Koirille annetaan usein herkkupaloja kiitokseksi jostain pienestä tempusta, kuten tassun antamisesta tai istumisesta. Näissä ihmisen ja koiran kahdenkeskisissä tilanteissa koira ilmaisee usein innostustaan ja läheisyyttään nuolemalla ihmisen kasvoja. Tätä kutsutaan pusujen antamiseksi. Koiran kanssa suukottelu ei kuitenkaan yleensä ole himokasta, sillä koirat eivät ilmaise himoan suutelemalla. Lisäksi koirien suukot ovat enemmänkin karheita nuolaisuja kuin varsinaisia suudelmia. Jekku kuitenkin ilmaisee himoan suutelemalla kuin ihminen.

esityksen puolivälissä on kohtaaminen, joka muuttaa Jekun ja Jessikan suhdetta ja samalla koko esityksen dynamiikkaa. Jekku on juossut jossain kulisissa näkemänsä jäniksen perään esityksen alkupuolella. Eija on pissannut housuunsa, ja Jari on vienyt tämän puvustoon/lämpioon etsimään vaihtohousuja ja muuta metsässä tarvittavaa rekvisiittaa. Jessika on yksin lavalla ja saa paniikkikohtauksen. Hän pyytää teatterin ääni- ja valomieheltä rauhoittavaa valaistusta ja musiikkia. Äänimiehen ensin tarjoamaa intialaista renkutusta Jessika ei kestä hetkeäkään, mutta Markku Tranbergin laulama *Jos vielä oot vapaa* luo teatteriin miellyttävän tunnelman. Kappaleen soidessa Jekku tulee takaisin. Jekku on, kuten koiran kuuluukin, alasti. Jekku on ottanut lääkärintakin pois jahdin ajaksi, ja nyt koko koira on mudan ja veren peitossa. *Jos vielä oot vapaa* säestää Jessikan molempia suhteita, sillä esityksen lopussa sama kappale soi Jessikan ja Jarin orastavaa yhteisymmärryksen taustalla.

Jekku kertoo Jessikalle olevansa epäeläin, joka on vuosituhansien kesyyntymisen seurauksena menettänyt jotain omasta elämydestään. Jessikan pyytäessä anteeksi ihmisten osuutta koiran kesyyntymiseen Jekku muistuttaa, että koirat ovat olleet aktiivisia toimijoita, ja kesyttäneet niin

itsensä kuin ihmisenkin. Jekku kertoo myös kymmenen tuhatta vuotta vanhasta haudasta, joissa ihminen ja koira ovat vierekkäin. Viimeisenä aterianaan ne olivat syöneet mammuttia.

Hevisauruksen *Viimeinen mammutti* hiipii soimaan kaiuttimista. Jessika tunnistaa kappaleen heti ja kappaleen pohjattoman surullinen tunnelma saa otteen hänen ruumistaan. Jekku ja Jessika painautuvat toisiaan vasten ja tanssivat hitaasti toisiaan hyväillen ja silittäen. Molemmat itkevät ja huutavat: *Viimeiseen mammuttiin* tiivistyy molempien epämukavuus oman lajin nykytilassa. Menneisyyden mammutit, ihmiset ja koirat tulevat näkyviin Hevisauruksen avulla. Aikojen kuluessa heikommaksi vetynyt yhteys kahden lajin välillä saavutetaan hetkeksi uudelleen.



Jekku, Jessika ja mammuttiaron tuuli. (Kuva: Sami Tirkkonen)

Hiukset pitkät harjailee
Kärsän vielä niistelee
Ja syöksyhampaatkin pesaisee
Päälle kylmän routajään
Painaa suuren suuren pään
Ja hännän oikaisee
Tuuli tuivertaa
Hankeen peittyy koko maa
Puun alle nukahtaa

Hyvää yötä viimeinen mammutti
On aika mennä nukkumaan
Hyvää yötä viimeinen mammutti
Sinut vielä muistetaan

Tähtiin katsoo muistaen
Sanat viisaat veljien
Suuret silmät hymyillen
Ummistaa
Missä kuljet milloinkin
On jossain koti kuitenkin
Sen vielä nähdä saat
Tuuli tuivertaa
Hankeen peittyy koko maa
Puun alle nukahtaa

Hyvää yötä viimeinen mammutti
On aika mennä nukkumaan
Hyvää yötä viimeinen mammutti
Sinut vielä muistetaan
(www16).

Jekun ja Jessikan syleily ei pääty kappaleen loppuun vaan Jarin saapumiseen näyttämölle. Jari huomaa Jekun tulleen takaisin ja ehdottaa heti tämän laittamista takaisin valjaisiin. Jessika torjuu tämän, sillä hän haluaa pitää kiinni hetkestä. Jarin tullessa Jekku kuitenkin tulee jälleen kesyksi koiraksi: se innostuu vain Jarin tuoman makkarapaketin tuoksusta.

Jessikan ja Jekun mahdollinen seksuaalinen kanssakäyminen tapahtuu, kuten *New Karlebyssakin*, katsojien silmiltä piilossa. *Jessikan pennussa* piilopaikkana toimii näyttämölle pystytetty teltta. Teltta on Jessikalle luola, suojapaikka, jossa on mahdollista päästä sellaiseen paikkaan ajassa, jossa ympäristö ei niin kovasti ahdistaisi häntä.

Mahdollinen pakopaikka on 10 000 vuotta vanha hauta, jossa ihminen ja koira makaavat rinnakkain. Tämän tunnelman saavuttamiseksi Jekku tulee telttaan Jessikan seuraksi, mutta vastustaa ajatusta siitä, että ihminen ja koira olisivat jo kuolleet. Jekun mielestä he ovat vielä hyvinkin elossa. Jekku aloittaa painimatsin johon Jessika lähtee hetken vastustelun jälkeen mukaan. Teltta hytkyy ja kuuluu ”ähinää ja voihkintaa”. (JP, 46.)

Jessikan ja Jekun ”painiessa” päättää Eija pelastaa tyttärensä koiran kanssa piehtaroinnin seurauksilta. Kun Jessika sanoo palaavansa 12 000 vuotta sitten olleeseen aikaan ja olevansa siellä mahdollisesti aivan eri ihminen, sanoo Eija tietävänsä ”just mihinkä se tuolla aikakoneella on menossa” (JP, 47). Koska kyseessä on lähes alaston ihminen ja täysin alaston koira suljetussa tilassa painimassa, voidaan olettaa myös Eijan pelkäävän viimeisen rajan ylitystä eli mahdollista ihmis-eläin-seksiä. Eija menee telttaan ja joutuu siellä painin keskelle ja Jessikan puremaksi.

Painin keskeltä Jekku livahtaa ulos nolona. Jekku on ylittänyt koiralle sopivat rajat, pettänyt itsensä ja rotunsa. Koulutetun koiran pitäisi pystyä hillitsemään itsensä ja vaistonsa, eikä antautua painille kesken terapeuttisen istunnon, jollaisena koko uudelleen koulutusprosessi meille esitetään. Jekku poistuu teltasta kontrollin menetyksen pelossa. Jessika pyytää Jekkoa takaisin telttaan esittämään ihmistä jo koiraa kanssaan, mutta tämä kieltäytyy, sillä potentiaalinen seuraus ”mopon käsistä lähtemiselle” on kivesten menetys.

Minä näin ku Vakkurin Asserilta lähti mopo käsistä ja seuraavaks se tuli kotia ilman palleja! Sen jälkeken se ei oo muuta teheny ku nukkunu perse patterissa. (JP, 50.)

Jekulle mahdollinen seuraus rajan ylityksestä on pakkosterilointi. Eläin joutuu kantamaan vastuun epäsovinnaisuudesta – ihmisen käytös ei ole lieventävä asianhaara. Jari tarttuu tilaisuuteen ja köyttää hämmentyneen koiran kiinni puuhun.

Koska Jessika on teltassa alusvaatteisillaan, tulee esiin se, mikä ihmisyyden takia on piilotettu vaatteiden alle. Eija huomaa Jessikan esiin päässeensä hännän ensimmäisenä. Eija käskee Jessikaa laittamaan housut jalkaan, ettei kukaan näkisi esiin tullutta häntää. Jessikan muutos on äidille potentiaalinen syytös: yleisö voisi ajatella, että hän on itse mennyt ylittämään rajoja, joita ei tule ylittää. Tästä ylityksenä mahdollisena seurauksena on kauhistuttava sekasikiöjälkeläinen. Yleisöllä/yhteisöllä on mahdollisuus tuomita Eija symboliseen kuolemaan, ajatella ikävästi ja puhua selän takana pahaa koko Eijan loppuelämän. Sekaantujaksi epäillyn on yritettävä puhdistaa maineensa ja todistaa kunnollisuutensa yhteisölle.

Tämän tutkielman kannalta ei ole kuitenkaan kiinnostavaa olettaa, että Eijalla olisi ollut suhde jonkin hännällisen eläimen kanssa. Jessikan häntä ei ole perua vanhemmilta, vaan jostain paljon kauempaa: kuten käsiohjelma kertoo, häntä on evoluution jäännös. Häntä ei ole kanssakäymistä lajien välillä vaan niiden yli, se on mahdollisuus tulla toiseksi. Jessikan häntää ja sen transmahdollisuuksia käsittelemme enemmän luvussa 4.3.2.

Kun Jessika lopulta tulee ulos teltasta, on näkyvissä Jessikan parinkymmenen sentin mittainen häntä, joka työntyy läpi alushousuissa olevasta reiästä. Jessika haluaa näyttää hännän kiinnisidotulle Jekulle. Jekku tutkii sen, koskettaa sitä ja toteaa ”himoaan hilliten” sen olevan oikea häntä. Jessika sanoo Jekulle, ettei voi jäädä tämän luokse, Jekku pyytää ”ihan vähäks aikaa vaan” (JP, 52). He seisovat hetken aikaa lähekkäin

Itseään pidätellen. Jessika ojentaa käden koskettakseen Jekkua. Jekku tarttuu Jessikaa lujasti kiinni olkavarresta. Puristavat, vääntävät, ja koskettavat toisiaan kuin yrittäisivät mahdollisimman paljon tallentaa ruumiiseensa muistia toisesta tässä lyhyessä hetkessä mikä nyt on annettu. Jessika painaa päänsä vielä vasten Jekun rintaa. Nyyhkyttää rajusti. Työntää sitten kädellään itseään Jekusta kauemmaksi. Jättää Jekun. Jekku seuraa Jessikaa sen verran mitä puuhun kytketty talutin antaa myöden. (JP, 52-53.)

Jessika jättää Jekun, vaikka häntä ja kymmenien tuhansien vuosien yhteinen menneisyys yhdistää heitä. Ihmisen ja koiran välinen raja ei siis tule lopullisesti puretuksi. Jessika lähtee Jekun luota hakeakseen katsomosta Jarin tanssimaan kanssaan. Kappale on *Jos vielä oot vapaa*, joka aiemmin

soi Jekun ja Jessikan kohtaamisen taustalla. Jessika palaa takaisin aviomiehensä luo, sillä perhe yhteisönä on vahvempi voima kuin kahden olennon keskinäinen rakkaus. Perheeseen liittyy vastuuta ja velvollisuuksia, jotka Jessika on loppujen lopuksi valmis Jarin rinnalla kantamaan.

Aivan esityksen lopussa Jessika irrottaa Jekun puusta, jotta tämäkin pääsisi kumartamaan esityksen sisäiselle yleisölle. Jekku kysyy Jessikalta: ”Mitäs Jessika jos minä kävisin leikkauttamassa itteni nii voisko niistä torstain tapaamisista kuitenkin vielä pitää kiinni?” (JP, 55.) Jessika toivoo, ettei Jekku hätiköisi leikkausta vaan odottaisi, jotta Jessika näkisi miten hänen ja Jarin mökkiprojekti ja sitä kautta parisuhde onnistuu. Jessika siis jättää auki mahdollisuuden hänen ja Jekun suhteelle.

Jekun ja Jessikan suhde on kahden eri lajin välistä ruumiillista ja henkistä rakkautta. Jekku ja Jessika tuntevat toisiaan kohtaan valtavaa henkistä ja fyysistä vetoa, himoa, jonka torjuminen on esityksessä pinnalla monta kertaa. Meille ei koskaan näytetä mitä teltassa tarkkaan ottaen tapahtuu, mutta Jekun kastointipelosta voimme päätellä sen olevan kontrollin ulkopuolella. Koirat leikataan paitsi niiden seksuaalivietin poistamiseksi myös niiden aggressiivisen ja villin, ”eläimellisen”, käytöksen kitkemiseksi. Ihmisen ja koiran vapaaehtoisesti yhdessä harjoittama seksuaalissävytteinen väkivalta ei kuulu normistoon, eikä sitä siksi voida Jessikalle sallia. Perheen toiminta tähtää siihen, että Jessika sopeutuisi ja eläisi häntänsä kanssa kuin ihminen.

4 YLITYKSIÄ RAJOISSA

Edellisissä luvuissa olen käsitellyt ihmisen ja eläimen välisen rajan filosofisia ja esityksellisiä konventioita ja ilmenemisiä, sekä sitä, miten *New Karleby* ja *Jessikan pentu* heijastavat näitä konventioita. Lisäksi olen käynyt läpi eri lajien välistä seksuaalista ja sosiaalista kanssakäymistä. Lajien välinen kanssakäyminen on kuitenkin eri asia kuin lajirajan ylitys: viimeisissä luvuissa haluankin näyttää, miten *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* tehdään matkoja lajista toiseen.

Tässä luvussa siirrän huomioni rajasta sen tuolle puolen. Tarkoitukseni on tehdä matka rajan ja eron epäselviin kohtiin, ja pohtia, miten epäselvyyden läpi on mahdollista päästä. Käyn läpi joukon teorioita, jotka käsittelevät epämääräisyyksiä ja rajaamattomuuksia. Tämän poikkitieteellisen luvun tehtävä on hahmottaa käsityskyvyn rajoja ja rajattomuuksia ja näyttää, miten teatteri voi tarjota työkaluja näiden ulottuvuuksien käsittelemiseen.

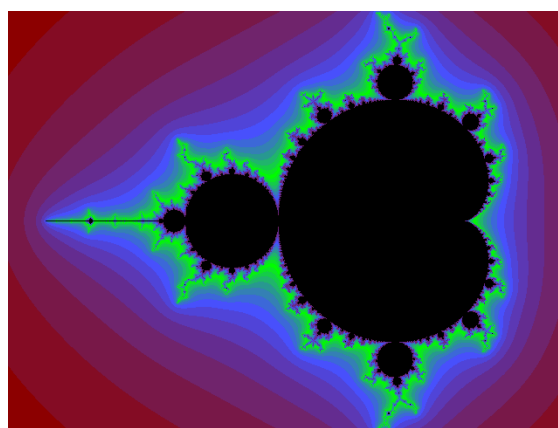
4.1 Mandelbrotin joukko

Identiteetillä ja sen muodostumisella on olennainen merkitys ihmisen ja eläimen välisen eron rakentamisessa. Esittelen epälineaaristen ulottuvuuksien teoriaa, joka sopii rajojen ja erojen havainnollistamiseen. Tämä teoria kulkee mukana myös muissa teoreettisissa keskusteluissa tarkistamassa, ettei mikään niistä sorru liikaan kategorisointiin.

Mikä erottaa minut ja valaan? Entä minut ja hämähäkin? Erot voivat olla näkyviä tai sisäisiä, ne voivat liittyä ruokatapoihin tai paritteluun, suhteeseen ”vanhempiin” tai lajitovereihin. On selvää, että vaikka eroja on paljon, on myös paljon yhteistä. Se yhteinen vaihtelee lajien ja yksilöiden välillä. Ei siis voida piirtää tai olettaa suoraa viivaa, joka merkkaisi eroa lajien välillä: raja on paljon monimutkaisempi. Ihmisen ja eläimen välisen eron kuvaaminen käy kovin tahmeaksi, jos nojautuu pelkästään biologisiin näkyviin ja piileviin faktoihin tai kulttuurisiin ja sosiaalisiin rakenteisiin. Feministisen tradition tapa kuvata ihmisten välistä eroa intersektionaalisuuden eli eri erojen leikkauspisteiden kautta on varteenotettava myös ihmisen ja eläimen väliselle erolle, mutta tarjoaa kuitenkin leikkauspisteisiin melko siistejä ja ihmiskeskeisiä vaihtoehtoja.

Chuck ja Carl Dyke esittävät, että identiteettiä tulisi tarkastella dynaamisen järjestelmän ulottuvuuksina. Ihmiset (ja eläimet) ovat ”ulottuvuuksiltaan vaihtelevia, ja sosiaaliset (ja ekologiset) järjestelmät ovat vaihtelevasti monimuotoisia” ja kaikki nämä vaihtelut, monimuotoisuudet ja ulottuvuudet vaikuttavat dynaamisesti toisiinsa. (Dyke & Dyke 2011, 22.) Identiteetit ovat emergenttejä, ne ovat riippuvaisia tilanteesta ja historiasta. Identiteettien vakaudella on Dykejen mukaan tilallisia ja ajallisia rajoitteita, jotka muuttuvat jatkuvasti: identiteetit siis kehittyvät vuorovaikutuksessa. Samanlaiset olosuhteet johtavat erilaisiin lopputuloksiin, ei siis ole mitään lineaarista kaavaa siinä, miten identiteetti muotoutuu, se on ennustamaton. (Dyke & Dyke 2011, 23.)

Mandelbrotin joukko on kuvallinen esitys pinnan pisteistä. Kun yksittäinen piste syötetään yhtälöön, laskee ”kone” sille määränpään, joka on joko tietty toinen piste tai ”matemaattisen äärettömyyden Mikä-mikä-maa”. Tason piste saa ”värinsä” ja nimensä tuon päämäärän mukaan, tiettyyn pisteeseen suuntaavat ovat sisäpuolisia, koneen merkkamatta jättämiä, ja mikä-mikä-maahan matkaavat ulkopuolisia, esimerkiksi mustalla merkattuja. Kun koneelta



Mandelbrotin joukko. (www17)

vaaditaan kaikkien sisäpuolisten ja ulkopuolisten merkitsemistä, se joutuu välillä arvaamaan: Mandelbrotin kuvio on siis kuva systemaattisista arvauksista. Sisä- ja ulkopuolisten raja saattaa näyttää selkeältä joukon usein nähdyssä suurennoksessa, mutta lähemmäs mentäessä voidaan nähdä, että jokaisen sisäpuolisen lähellä on ulkopuolinen tai epäilyttävä piste, eikä raja ole suora vaan loppumattoman monimutkainen ja joka puolella mittakaavasta riippumatta. Vaikka matemaattisessa ympäristössä sisäpuolisen ja ulkopuolisen eron määritelmä on tarkempi kuin esimerkiksi sosiaalisten erojen määritelmät, ei aika (tai aika kyllä, mutta ei ihmisen tai ihmiskunnan) yksinkertaisesti riitä selvittämään kaikkia sisä- ja ulkopuolisia. (Dyke & Dyke 2011, 23-24.)

Sosiaaliin (tai biologisiin) suhteisiin siirrettynä tämä matemaattinen malli voidaan nähdä seuraavasti: kategoriat eivät ole staattisia, vaan avaruuden ulottuvuuksia, eivät kuitenkaan toisista

irrallaan kuten yllä olevan esimerkin tason pisteet, vaan sidoksissa toisiinsa jatkuvassa puskemisen ja kiskomisen liikkeessä taivutetussa avaruudessa. Toisin sanoen

Kaikki yritykset vetää rajalinjoja ihmisten ympärille missä tahansa tiettyssä tasossa ovat turhia. Myös käsitteellisellä tasolla on epävakautta. Kun tarjolla olevien vaihtoehtojen avaruus muuttaa muotoaan, päätökset rajatapauksistakin muuttuvat – dynamiikan seurauksena ja sen osana. Kysymykset monimuotoisuudesta ja yhteisöstä koskevat sitä, millaiset tilat ovat mahdollisia, mitkä tilat ovat rinnakkain, ja millaisia saavutettujen yhteisten tilojen vakauden ehdot ovat.

Lisäksi pelissä on omaksuttuja, tietynlaisia tiloja kohti kiskovia käsitteellistyksiä esimerkiksi hyvästä ja pahasta tai merkityksellisyydestä. Nämä voimat luovat dynaamisen tilan, ja niiden vuorovaikutuksesta syntyy se epälineaarinen, venytetty ja taiteltu pinta, jolla sosiaalinen järjestelmä elää. (Dyke & Dyke 2011, 24.)

Oleennaista on se, että epälineaariset ilmiöt, jollaisia siis ovat niin Mandelbrotin joukko, identiteetit kuin lajimääritelmätkin, eivät ole ”osien” tai identiteetin palasten summa vaan näiden uudelleen järjestäytymistä. Tämä vuorovaikutteinen moninaisuus on mutkittavia ja leikitteleviä reunoja, ei kategorioita tai olemuksia. (Dyke & Dyke 2011, 24-26.)

Ihmisen ja ihmisen välinen raja on siis samanlainen kuin ihmisen ja eläimen välinen: se koostuu loputtomasti mutkittavasta yksityiskohtien nauhasta. Vaikka joudunkin selkeyden ja tutkimuksen ymmärrettävyyden vuoksi käyttämään määrittelyjä ja kategorioita, on syytä pitää mielessä niiden riittämättömyys ja epätarkkuus.

Seuraavissa alaluvuissa sovellan Dykejen ajatuksia sekä yhteisöjen että yksilöiden kuvaukseen. Millaisia rajoja tuottaa yhteisö, millaisissa suhteissa toisiinsa ovat näiden yhteisöjen jäsenet ja millä tavalla yksilö rajataan?

4.1.1 Kokkolalainen raja

Ihmisten ja eläinten välistä eroa *New Karlebyssa* voidaan tarkastella myös Mandelbrotin joukon avulla. Jos raja tosiaan syntyy lukemattomien yksityiskohtien muodostamasta nauhasta, voidaan olettaa, että myös Kokkolan asukkaat limittyvät ja erkaantuvat lukemattomilla eri tavoilla.

New Karlebyn asukkaita voi lajitella erilaisiin identiteettiä rakentaviin ja ylläpitäviin ryhmiin ja kategorioihin: miehet, naiset, eläimet, ihmiset, eläkeläiset, nuoret, työttömät, työssä käyvät, uskavaiset, taiteilijat, teini-ikäiset, kokkolalaiset, ulkomaalaiset, sinkut, parisuhteessa olevat, heterot, polygaamiset – ryhmien määrä on loppumaton. Mihinkään ryhmään kuuluminen ei kuitenkaan yksinään kerro mitään kenestäkään: samaan ryhmään kuuluvat henkilöt eroavat toisistaan miljoonilla eri tavoilla.

Aivan kuten Mandelbrotin joukko, myös *New Karlebyn* joukko koostuu henkilöistä, jotka muodostavat jollakin tavalla sisä- ja ulkopuolisiin rajatun kuvion. Kaukaa katsottuna näytelmän Kokkolan asukkaat ovat selkeärajainen joukko, mutta lähempänä rajojen suttuisuus tulee esiin. Tätä suttuista rajaa venyttävät muun muassa ne hahmot, jotka esiintyvät näytelmässä vain tekstin tasolla, puhumattakaan niistä, jotka kytkeytyvät noihin henkilöihin reaali maailmassa. Klemoloiden tekstissä esiintyy paljon oikeita kokkolalaisia oikeilla nimillään, jotka osallistuvat näin reunojen monimutkaiseen kuvioon.

Ei kuitenkaan ole mahdollista eikä tarpeellista erotella yksittäisiä henkilöitä toisista, piirtää niiden ympärille siistejä linjoja, sillä henkilöt ovat jatkuvassa tunkemisen ja puskemisen suhteessa toisiinsa. Draamalle on tyypillistä, että henkilöhahmo rakentuu ja ruumiillistuu suhteessa toisiin hahmoihin ja muihin asioihin, jotka tekstiin on kirjoitettu. Jotta joukko olisi joukko, jonkun täytyy kuitenkin jäädä ainakin osittain ulkopuolelle. *New Karlebyn* tapauksessa kaikki hahmot heiluvat jollakin tavalla sisäpuolisuuden ja ulkopuolisuuden välimaastossa kykenemättä tai haluamatta silti irrottautua kokonaan.

Esimerkiksi Euroloordille ei yhteisöön kuuluminen ole helppoa: hän yrittää koko näytelmän ajan mukautua johonkin ryhmään, mutta tulee aina suljetuksi ulos erilaisena. Syynä saattaa olla se, että vaikka Euroloordilla on monta identiteettiä määrittävää tekijää, jotka ovat yhteisiä muiden yhteisön

jäsenten kanssa, ne eivät pysty mitätöimään iän tuomaa rajausta. Euroloordi on esityksen Kokkolan ainoa teini, eikä se ole helppoa.

New Karlebyn loppukohtauksessa kaikki hahmot ovat ahtautuneet yhteen pikkubussiin, jolla ajetaan kovalla kiireellä kohti tuntematonta tulevaisuutta (ja tietenkin Snellmannin salia, jossa on ”Kokkolan naisvoimistelijoitten juhula esitys” [NK, 118]). Fyysinen läheisyys ei kuitenkaan tuota sisäpuolisen ja ulkopuolisen täydellistä häipymistä: osa hahmoista roikkuu edelleen yhteisön reunojen tuntumassa. Tällainen aina ulkosyrjällä oleva hahmo on Euroloordi.

Näyttää siltä, että vaikka yhteisön sisälle mahtuu kaikenlaista mönkijää, on sen rajapinnassa kuitenkin epävarmoja tapauksia, joiden kuuluminen kummallekaan puolelle ei ole määriteltävissä. Nuo tapaukset näyttävät omituisilta myös muiden silmissä, eivätkä välttämättä tule koskaan täysin hyväksytyiksi tai ymmärretyiksi.

Vaikka toisen erilaisuudelle antaisikin paljon tilaa ja ymmärrystä, eivät kaikki voi olla varmassa turvassa yhteisön sisäpuolella. Toisaalta, koska yhteisön rajapinta on jatkuvassa liikkeessä, ei ulkopuolisuus ole välttämättä pysyvä olotila. Yhteisön liikkeen seurauksena ennen varmalta sisäpuoliselta tuntunut tapaus saattaa muuttaakin muotoaan ja tulla epäilyttäväksi tai jopa ulkopuoliseksi.

Täplähyeenoiden kannalta olennaista on se, että sisäpuolisuus ei määrity ainoastaan lajin perusteella. Esimerkiksi täplähyeenaurokset muodostavat Kauluksen kanssa ryhmän, joka takaa tietyn aseman yhteisössä. Euroloordi taas ei lajinvaihtoyrityksistä huolimatta pääse samaan asemaan.

Epälineaarisuudella voidaan pureutua myös yksittäisten hahmojen välisiin eroihin. Katsomalla kahden hahmon välistä rajaa Mandelbrotin joukon läpi voidaan huomata, että se ei ole suora. Eisuora raja mahdollistaa ylityksiä kaikilla identiteettikategorioiden alueilla: kahden eri lajin yksilöt ovat väistämättä limittäisiä ja risteäviä.

Esimerkiksi Sihdillä ja Afrikalla on useita yhteisiä pisteitä huolimatta lajista. Sukupuoleen liittyvät kokemukset esimerkiksi ukkojen saamattomuudesta ja vallankäytöstä tekevät heistä hetkeksi

vierekkäisiä. Sukupuoli on kuitenkin näillä kahdella vain ulkoinen yhteinen merkittäjä, sillä kumpikin toteuttaa sukupuoltaan ihmismittapuulla väärin. Maskuliiniset eleet ja tavat, työmoraali ja vastuunpakeneminen perheessä tekevät Klemolan naishahmoista usein keskenään limittyviä.

Huolimatta lajien ja yksilöiden välisistä eroista *New Karlebyn* hahmogalleria näyttää kaukaa yhtenäiseltä – niin yhtenäiseltä kuin mikään Mandelbrotin joukon kuvaus ylipäätään voi näyttää. Erilaisten päämäärien ja sijaintien viidakossa jokainen piste ja henkilö on omalla paikallaan, eikä kokonaisuus voisi olla mitään muuta kuin mitä se nyt. Tämä on oletettavasti myös Klemolan pyrkimys kirjailijana ja ohjaajana: kuvata fiktiivistä yhteisöä mahdollisimman täydellisenä.

4.1.2 Ihminen/koira

Koska Jekku on koira, on hyödyllistä aloittaa esityksen ihmis-eläin-rajan limittäisyyden hahmottaminen koiran mytologiasta. Kesyttetty koira on ihmisen ja eläimen välissä, eräänlaisella raja-alueella. James Serpellin mukaan se on tavallaan arvostettu eläin ja ilman arvostusta jäävä ihminen, se on eläin joka vapaaehtoisesti tekee yhteistyötä ihmisen kanssa eikä siksi tule huomatuksi sinä yksilöllisenä, valtavan oppineena ja sopeutuneena lihansyöjänä, joka se on. Koira on mystinen otus, johon liitetään niin positiivisia kuin negatiivisiakin piirteitä. (Serpell 1995, 254.)

Koska koira määritellään usein suhteessa muihin, on se eläin joka tulee esiin toisten väleissä. Koira on toiminut portinvartijana ja sanansaattajana niin elämän ja kuoleman kuin luonnon ja kulttuurinkin välillä (Williams 2007, 93). Koirat työskentelevät nykyään usein oppaina, avustajina ja terapeutteina, kuten myös *Jessikan pennussa*. Koira toimii välittäjänä ja apurina, sillä se on jotain muuta kuin mitä me ajattelemme eläimeksi: sen käsitys maailmasta voi auttaa myös ihmistä havainnoimaan omaansa. Koska koira toimii välitilojen ja raja-alueiden vartijana on se juuri sopivaa seurata paniikkikohtausten ja hermoromahdusten riepottelemalle Jessikalle. Jekulla on mahdollisuus kuljettaa Jessika turvallisesti toiselle puolelle.

Jekku ja Jessika menevät pitkälti limittäin. Molemmat ovat kesyttämisen uhreja, ja kokevat enemmän yhteistä toistensa kuin oman lajinsa yksilöiden kanssa. Esityksen alussa Jekku on Jessikalle tärkeä, mutta ero lajien välillä tehdään kuitenkin vielä selväksi. Jessikan ja Jekun välinen

raja muuttuu läpi esityksen häilyvämmäksi ja vaikeammaksi määrittää – Jessika liikkuu kauemmas muista ihmisistä ja Jekku koirana kauemmas muista, ”oikeista”, eläimistä.

Donna Haraway puhuu kirjassaan *The Companion Species Manifesto* (2009) rinnakkaisesta evoluutiosta, jolla tarkoitetaan eri lajien kehittymistä yhdessä tavalla joka hyödyttää molempia. Tuttu esimerkki tästä ovat kukat ja mehiläiset, joiden yhteistyö määrittelee jopa tapaamme puhua seksivalistuksesta. Ihminen on kehittynyt yhdessä monien kumppanilajien kanssa: Harawayn mukaan siipikarja, siat, koirat ja virukset ovat kaikki ihmisen evoluution kannalta korvaamattomia yhteistyökumppaneita. Ihmisen ongelma on se, että oletamme aina ihmisissä tapahtuvien muutosten olevan kulttuurisia, mutta eläimessä, kuten koirassa tapahtuvien muutosten olevan biologisia. (Haraway 2009, 31.)

Eläimen ja ihmisen välinen side juontaa juurensa kaukaa menneisyydestä: koira on Jekun mukaan kesyttänyt itsensä ihmiselle ja ihmisen itselleen kaveriksi ainakin kaksitoista tuhatta vuotta sitten. Ihmisen ja koiran suhde ei siis ole pelkkä alistussuhde tai suhde jossa toinen muokkaa toista, vaan suhde, jossa molemmat muuttuvat yhteiselön seurauksena tai ansiosta. Tämä muutos ei kuitenkaan ole pelkästään positiivinen, sillä Jekun mukaan vain viisi tuhatta vuotta myöhemmin ihmisten aivot olivat kutistuneet kymmenellä prosentilla. Kesyyntymisen hinta – jonka myös Jessika on yhteiskuntaan kuulumisesta maksanut – on siis itsenäisyyden ja niin kutsutun vapauden menetys.

Haudassa maatessaan Jessikasta tuntuu siltä, että jotain puuttuu. Se jokin on koira, joka 10 000 vuotta sitten on haudattu ihmisen viereen. Samassa haudassa lepäävät koira ja ihminen kertovat meille kahdesta asiasta. Siitä, että koiran ja ihmisen välinen side on ollut niin vahva, että mahdollisesti yhdessä kuolleet yksilöt haudataan yhdessä. Toisaalta, jos koiraa ajattelee välitilojen ja rajojen vartijana on sen rooli haudassa opaskoira, se joka kuljettaa ihmisen kuoleman yli.

Huolimatta siitä, mikä noiden kymmenen tuhatta vuotta sitten samaan hautaan päätyneiden olentojen tarina on, haudassa ihmisen ja eläimen välinen raja katoaa. Pällekkäin tai vierekkäin kuolleet ruumiit katoavat samojen bakteerien ja hajottajien suihin, mätänevä liha ei enää ole toinen. Yhteinen hauta on päätös yhteiselle elämälle myös nykyajan ihmisille. Samaa hautaan haudatut ihmiset nähdään samassa tilassa: he tulevat olemaan yhdessä aina, oli kuolemanjälkeistä elämää tai ei. Ihmiset sekoittuvat, heistä tulee yhtä ja samaa. Biologisesti ajatellen hajoamme takaisin

rakennuspalikoiksi, ainoa yksilöä merkitsevä tekijä on mahdollinen ei-orgaaninen proteesi tai lävistys.

Kuolema on muutenkin rajoja hämärtävä tekijä. Elintoimintojen lakatessa opitut kulttuuriset rakenteet menettävät merkityksensä – ihmisyhteisöissä toki kuolema ei päätä symbolista elämää, vaan ihminen jatkaa olemassaoloaan hyvinkin pitkään. Jessikan kammoamassa vehkeiden ja teknologian maailmassa henkilön representaatio on olemassa virtuaalisesti ikuisesti.

Jessika sanoo ”Minut pitää lopettaa! Minut ois pitänyt vittu lopettaa jo ennenku minä synnyinkään.” äidilleen, kun tämä humalassa ja mustanaamio-pukuun sonnustautuneena haluaa tietää onko hänen roolisuorituksensa uudelleenkasvatuksen epäonnistumisen syy (JP, 37). Lopettamisella Jessikan olisi mahdollista siirtyä pois ahdistavasta tilanteesta ja tulla ainoastaan muistetuksi, ei enää vihatuksi. Kuolema on viimeinen askel kohti viimeistä mammuttia.

Jessikan ja mammutin välinen raja on muutenkin hyvin hento – tavallaan Jessika on mammutti. Tämän ajatuksen esittää Jari, joka analysoidessaan vaimonsa käytöstä toteaa tämän olevan ”henkinen mammutti”, joka on jotenkin päätynyt täysin väärälle aikakaudelle (JP, 38). Jessika on siis eräänlainen mammutin reinkarnaatio. Jessika ja mammutti voivat sekoittua toisiinsa vain esityksen ulkopuolisella tasolla. Molemmat ovat vertauskuvia yksinäisyydelle ja vapaudenkaipuulle. Esityksen sisällä Jessika ja mammutti ovat enemmänkin päällekkäisiä kuin limittäisiä, sillä he eivät ole olemassa samanaikaisesti.

4.2 Drag-eläin lajirajan ylityksen yrityksenä

Judith Butler kirjoitti teoksessaan *Hankala sukupuoli* (*Gender Trouble* 1990, suom. 2006), että sukupuoli-identiteetti tapahtuu ja pysyy yllä toistamalla oletuksien mukaisesti. Biologisen ja sosiaalisen sukupuolen erottaminen toisistaan on hankalaa, sillä teemme sukupuolitetuista kehoista oletuksia ja etsimme merkityksiä, jotka vaikuttavat sosiaalisen muodostumiseen. Samalla myös oletetut fyysiset ja materiaaliset ominaisuudet vahvistuvat ja alkavat toteuttaa itseään. (Butler 2006, 192.)

Jos sukupuoli, joka pitkään miellettiin (ja mielletään usein edelleenkin) biologiseksi, muuttumattomaksi ja hedelmöittymisen hetkellä määräytyksi ominaisuudeksi on luonteeltaan performatiivinen, toistettu ja tehty, eikö sama voi päteä silloin lajiinkin? Eikö ihmisuus, koiruus, lehmyys tai harakkuus ole yhtä lailla opittujen tapojen toistoa? Eläin oppii oikeat toiminta- ja käyttäytymismallit lajitovereiltaan, emoltaan tai esimerkiksi lemmikkien tapauksessa ihmiseltä. Eikö eläimiä usein rangaista siitä, että ne käyttäytyvät väärin? Esimerkiksi koira, joka hyökkää lapsen kimppuun, ei toimi niin kuin nuhteettoman lajin edustajan pitäisi – se rikkoo koulutustaan ja ”ihmisen paras ystävä” -roolia vastaan. Villieläimet taas voivat hylätä väärin käyttäytyvän yksilön – lajin mainetta ja puhtautta pidetään yllä poistamalla epäilyttävä yksilö. Samaa pätee myös ”eläimellisiin” ihmisiin, joiden paikka on usein mielisairaalassa tai vankilassa.

Jos laji muodostuu toistoista, eikö näin ollen laji alistu myös parodialle eli dragille? Eikö laji (biologisesta perustastaan huolimatta) toteudu käytöksessä ja käytännöissä? Jokaisella lajilla on tietyt raamit, joissa yksilön odotetaan toimivan, ja näiden raamien ulkopuolella oleminen saattaa johtaa yksilön tuhoon. Ihmisille annetaan kuitenkin muita lajeja enemmän vapauksia. Oletamme helposti, että ihminen voi suorittaa lajiaan useilla eri tavoilla, kun taas esimerkiksi kaikkien muurahaisten oletetaan olevan täsmälleen samanlaisia, ja myös toteuttavan muurahaisuuttaan täsmällisesti. Chuck ja Carl Dyken mukaan ”olemme sen sortin sovinisteja, että kiinnitämme harvemmin huomiota muiden lajien yksilöiden moniulotteisuuteen – lemmikkejämme lukuun ottamatta” (Dyke & Dyke 2011, 22).

Judith Butlerin mukaan drag parodioi ”usein ajatusta alkuperäisestä tai ensisijaisesta sukupuoli-identiteetistä”. Drag ”leikkii esiintyjän anatomian ja esitetyn sukupuolen välisellä erolla”. Butler sanoo, että dragissa on mukana kolme ruumiillista, liikkuvaa ulottuvuutta: ”anatominen sukupuoli, sukupuoli-identiteetti sekä sukupuolen suorittaminen tai esittäminen.” Esityksen toimivuus voi perustua esiintyjän anatomian, sosiaalisen sukupuolen tai sosiaalisen sukupuolen ja esityksen väliseen riitasointuun – biologisen ja sosiaalisen sukupuolen väliset luonnollisiksi oletetut syy-seuraus-suhteet tulevat näkyviksi tunnistaessamme sattumanvaraisuuden ja rajattomat mahdollisuudet. (Butler 2006, 230-231.)

Parodia (drag) ei Butlerin mukaan pyri jäljittelemään jotain kuviteltua originaalia, vaan sen kohteena on alkuperäisyyden käsite itsessään – ei ole olemassa alkuperäistä identiteettiä, vaan

sukupuoli muotoilee itsensä perättömän jäljitelmän pohjalta. Tarkemmin sanottuna alkuperäinen identiteetti on fiktiivinen ja tulee esiin imitaationa. Butlerin mukaan tämä loputon siirtyminen ja liikkuminen mahdollistaa uudelleen merkityksellistämisen ja kontekstualisoinnin. Hegemoninen väite sukupuoli-identiteettien luonnollisuudesta tulee tyhjäksi parodisen moninaisuuden edessä. (Butler 2006, 231-232.)

Drag on tehokasta vain silloin, kun sukupuolten (tai lajien) välillä on tunnistettavia ja merkityksellisiä eroja pukeutumisessa, kauneudenhoidossa, karvojen ajelussa, elekielessä, ilmeissä ja tilankäytössä (Aarnipuu 2010, 19). Se on siis stereotyyppien taidetta, joka perustuu samalla tunnistamisesta nauttimiseen ja sen kyseenalaistamiseen.

Drag on erottamaton osa teatteria ja sen historiaa. Antiikin Kreikassa näyttämölle päästettiin vain miehiä, ja koska naisen ura näyttelijänä alkoi vasta 1600-luvulla, oli toisen sukupuolen esittäminen enemmänkin sääntö kuin poikkeus. Ei kuitenkaan voida sanoa kaiken teatterin olevan dragia, vaikka esimerkiksi roolihahmolle sopiva vaatetus nähdään olennaisena osa toisen esittämistä. Tiia Aarnipuun mukaan samaakin sukupuolta olevan hahmon esittäminen on toisen sukupuolen esittämistä: naisnäyttelijän naishahmo saattaa olla aivan toisenlainen nainen. (Aarnipuu 2010, 30-31.) Saman täytyy olla totta myös ihmistä esittäessä: tapamme olla sukupuolella ja lajissa ovat yhtä performatiivisia. Koska olemme sokeita lajille, emme useinkaan tule ajatelleeksi, että ihmistä esittävä näyttelijä esittää sukupuolen lisäksi lajia.

Ristiinpukeutuminen teatterissa oli pitkään lähes pakollista, koska naiset eivät saaneet esiintyä näyttämöllä. Nuoret miehet näyttelivät puheteatterin naisroolit ja oopperassa kastroitit lauloivat korkeimmat naisten osat. Shakespeare käytti teatterin ristiinpukeutumistraditiota hyväkseen kirjoittamalla näytelmiin moninkertaisia sukupuoleen liittyviä väärinkäsityksiä. Kun naiset 1600-luvulta alkaen saivat jalansijaa teatterissa, kääntyi asetelma osin täysin vastakkaiseksi. Aarnipuun mukaan 1700-luvun lopulla ei ollut outoa, jos nainen teki Hamletin roolin. Naisten tulo näyttämölle oli Aarnipuun mukaan yksi olennainen syy siirtyminen perinteisten naisesitysten estetiikasta kohti drag-estetiikkaa. Diivat poistuivat valtavirrasta marginaaliin ja suurille näyttämöille jäivät vain sukupuolistereotyyppioita vahvistavat miesten esittämät täti-ihmiset. Naisten miesesitykset eli niin kutsutut housuroolit pysyivät pitkään kepeinä ja poikamaisina ilman täyden maskuliinisuuden vaaraa. Nainen miehen vaatteissa saattoi olla myös eroottinen esitys, sillä housut paljastivat

enemmän kuin pitkät hameet. Nainen housuissa toimi myös esimerkkinä vahvasta naiseudesta. (Aarnipuu 2010, 31-32.)

Ristiinpukeutumista on teatterissa niin hyväksytty kuin paheksuttukin. Aarnipuu toteaa, että läpi historian teatteria on paheksuttu koska ”siellä miehet näyttelevät naisia ja naiset miehiä ja muutenkin ihmiset esittävät ihan muuta kuin ovat” (Aarnipuu 2010, 33). Teatterissa näyttelijä siis tekee roolin, joka on jollain tavalla erillinen näyttelijän persoonasta. Tämä erillisyyks koostuu tavasta esittää tai parodioida hahmon rakennuspalikoina toimivia määreitä kuten sukupuolta, lajia, rotua, luokkaa tai mitä tahansa. Olennaista on se, ettei näyttelijä ole yhtä kuin roolinsa, vaikka rooli olisikin näyttelijä itse.

Kaikki sukupuolen esittämiseen ja parodioimiseen liittyvät ajatukset ovat sovellettavissa myös lajiin. Kuten olen jo aiemmin tässä tutkimuksessa esittänyt, ei eläime/istä voi sanoa mitään varmaa joutumatta jonkinlaiseen umpikujaan. On kuitenkin perusteltua olettaa, että meidän ajatuksemme tietyn lajin toiminnasta perustuu vastaavanlaisiin kulttuurisen hegemonian ylläpitämiin mielikuviin – kuvitteellisiin originaaleihin – kuin käsitys sukupuolestakin. Näemme tietyn lajin edustajan nimenomaan lajinsa edustajana, emme yksilönä, ja näin ollen tietyn eläimen oletetaan toimivan tietyllä tavalla: *luonnollisesti*. Yksittäisten lajien toimintaa on toki dokumentoitu ja eläimet tekevät usein samoja asioita samoilla tavoilla eli siis toistavat oppimiaan asioita, aivan kuten ihmisetkin. Emme kuitenkaan voi olettaa, että kaikki tapahtuisi aina saman kaavan mukaan. Luontodokumentit eivät voi koskaan kuvata kaikkea mahdollista, kaikki mahdollinen ei siis koskaan alistu dokumentaatiolle. Kameran ja eläinkokeiden ulkopuolelle jää käsittämätön määrä todellisuutta ja luonnollisuutta.

Drag animal voi tehdä näkyväksi lajitetun ja sukupuolitetun stereotyyppien verkoston, jonka kautta eläimiä katsomme. *Drag animal* voi näyttää meille sellaisen eläimen jonka odotamme näkevämme: aran jäniksen, rohkean leijonan tai viekkaan ketun. Vaihtoehtoisesti *drag animal* voi olla sellainen eläin, jonka lavalla olo saa meidät punastumaan luonnon julmuudesta tai pervoudesta. Toisaalta *drag animal* voi myös näyttää meille oman hyödyttömän kamppailumme – oman lajin oikein esittäminen koostuu muustakin kuin visuaalisista teoista.

Laurence Senelickin mukaan ristiinpukeutuminen (tai edellä mainituissa esimerkeissä toiseksi pukeutuminen) teatterissa tuo sukupuolen lisäksi esiin muiden muassa luokan, vallan, kauneuden ja speaktaakkelin problematiikkaa. Edellä mainittujen lisäksi listaan voidaan helposti liittää laji. Ristiinpukeutuminen teatterissa ei välttämättä sekoita tai häivyttä kategorioita, vaan luo uusia. (Senelick 2000, 10-11.) Jos esimerkiksi sukupuolen ja lajin kategoriat nähdään rakennettuina ja keinotekoisina, voidaan niitä helposti teatterin kontekstissa tuottaa lisää.

Molemmissa tutkimuskohteissani dragia tapahtuu sekä esityksessä että esityksessä esityksen sisällä. Moninkertainen kategorioiden kyseenalaistaminen mahdollistaa outouden kohtaamisen molempien esitysten katsojille.

4.2.1 Ihmisiksi puetut

Kun näyttelijät pukeutuvat hyeenoina, he pukeutuvat samalla toisen lajin edustajiksi. Näyttelijöiden tehtävä on välittää katsojalle jotain siitä, millainen hyeena mahdollisesti on tai voisi olla, näyttää yksi (tai useampi) mahdollinen ihmistulkinta hyeenan olemuksesta. Mutta onko kyseessä parodia ja drag vai vain ”normaalista” näyttelijäntyötä? Nähdäkseni *New Karlebyssa* hyeenat on pyritty näyttämölistämään hyeenoina, ei näyttelijöinä hyeenoiden vaatteissa. Vaikka teatterin todellisuus – näyttelijän työ, puvustus, maskeeraus ynnä muu – on koko ajan näkyvässä, nojataan vahvasti realismiin. Katsojan on siis tarkoitus nähdä hyeenat hyeenoina, ei ihmisinä dragissa. Ohjausprosessissa Klemola korosti jatkuvasti kaikkien hahmojen uskottavuutta: kaikkien ihmisten ja eläinten tuli olla mahdollisia, olemassa olevia yksilöitä (harjoituspäiväkirja). Hyeenoiden puhetaito rikkoi eläimyyttä, mutta oli tarpeellinen ymmärryksen saavuttamiseksi. Täplähyeenoiden roolit ovat eläinrooleja, jotka on kirjoitettu ihmisten esitettäväksi.

Vaikka hyeenaa esittävä näyttelijä ei ole dragissa hyeenana, on hän sitä hyeenana, joka yrittää esittää ihmistä. Yksi esityksen drag-tasoista löytyy hyeenojen käytöksestä. Afrikasta Suomeen töihin muuttaneet hyeenat työskentelevät ihmisten ehdoilla ja tavoilla, mutta eivät täysin pysty sisäistämään yhteiskunnan sääntöjä. Täplähyeenat on saatu töihin ”kerjälämästä ja musisoimasta”, eivätkä he enää siis uhkaa kokkolalaista yhteiskuntaa vetelehtimisellä. Toisaalta äärimmäiset toiset

eivät työelämässäkään onnistu piilottamaan erilaisuuttaan: hajottamo on kokkolalaisille, ainakin Kaulukselle, hieman uhkaava paikka.

Hyeenoiden ihmisdragiin kuuluu tapojen ja käytöksen lisäksi myös muita identiteetin määrittelyyn liittyviä piirteitä. Kaikilla hyeenoilla on ihmisperäiset nimet: Windows (entinen Fäästen Joor Siitbelts), George Brian, Joosef Ikea, Jack Perkolaattori, Afrikka Keniatta Elisabet Ensimmäinen ja Euroloordi kantavat kaikki nimissään tarkkaan valittuja merkityksiä. Windows on mahdollisesti ottanut ensimmäisen nimensä Suomeen suuntautuneen lentomatkan innoittamana, mutta vaihtanut sen Kokkolassa yleisempään ja merkityksellisempään Windowsiin. George Brian on yhdistelmä yleisistä englanninkielisistä miesten nimistä, ja mahdollisesti nimeen on haettu inspiraatiota myös näyttelijä Brian Georgelta. Yleisten miesnimien linjoilla on myös Jack Perkolaattori, joka on perus-Jackin vahvistamiseksi turvautunut kahvinkeittimeen. Tämä on suomalaisen yhteiskuntaan sulautuvalle hyvä valinta, sillä kahvia juodaan täällä väkilukuun suhteutettuna valtavia määriä. Joosef Ikea on valinnut nimikseen hengellisyyttä ja materialismia: etunimi viittaa todennäköisesti Raamattuun ja Ikea taas ruotsalaiseen huonekaluketjuun. Hengellinen ja maallinen sekoittuvat hyeenoiden tulkinnassa yhteiskunnasta, näillä kahdella ei ole ulkopuolelta tulleille eroa. Afrikan kaksi ensimmäistä nimeä kertovat henkilön menneisyydestä ja kotipaikasta. Elisabet Ensimmäinen viittaa Englannin maineikkaaseen matriarkkaan mutta myös Leea Klemolaan itseensä, tämän toinen nimi kun on Elisabet. Euroloordi on saanut nimensä ilmeisesti Lordin Euroviisu -menestyksen huumassa. Sillä hetkellä ajankohtaiselta tuntunut nimi on menettänyt hohtoaan, ja koko muu perhe nauraa Euroloordille tämän nimen takia (NK, 36).

Nimien lisäksi täplähyeenat rakentavat ihmisidentiteettiä vaatteiden avulla. Urokset ovat pukeutuneet kuten ketkä tahansa muutkin kokkolalaismiehet – mainospipot ja työvaatteet sopivat tilanteeseen kuin tilanteeseen. Afrikan asu on saanut vaikutteita sotilasunivormusta, ja on selkeästi miesten vaatteita harkitumpi. Euroloordi vaihtaa vaatteita uusia identiteettejä etsiessään – esityksen aikana hän pukeutuu niin Lömmarkiksi kuin mummoksikin.

Piano on avioeronsa ja muiden henkilökohtaisten ongelmiansa jälkeen koteloitunut paskaan ja muuhun ryönään. Kaulus on epäonnistuneen hajottamoreissun jälkeen luopunut toistaiseksi pesu yrityksistä, ja sulkenut Pianon parvekkeelle. Parvekkeelta on näköyhteys toiselle parvekkeelle, jonka takana olevassa asunnossa tapahtuu taidetta. Piano kuulee Ellin, epäonnistuneen

näyttelijättären, avaavan ääntään. Piano herättää Ellin huomion heittelemällä paskapanssaristaan irtoavia kokkareita tämän parvekkeen ikkunaan. Elli vastaa tulemalla ulos ja esittämällä huikean monologin, jossa Elli on hetken kohti tuhoaan syöksyvä ”nuori keraamikko-oppilas muinaisessa Hispanjassa”. Ellin muutos herättää Pianossa ristiriitaisia tunteita:

PIANO: Saako niin tehdä? Onko tuommonen luvallista?
ELLI: Mikä niin?
PIANO: Että yhtäkkiä onki joku muu. Tosi voimakkaasti.
ELLI: Mutta en minä ollut kukaan muu. Vaan hän, oli hetken minä.
PIANO: Hyi saatana.
ELLI: Taiteessa kaikki on luvallista. (NK, 40.)

Ellin innoittamana Piano näkee taiteen mahdollisuutena tulla joksikin muuksi. Siaksi tuleminen (kts. 4.3.1.) ei onnistunut, joten hän kertoo halunneensa olla aina vanha mummo, ei mikään teattereiden lavalla mekossa juoksenteleva nuori mies, ei mikään buumimummu, vaan oikea mummu. Piano toteaa, että hänestä olisi varmaan jo tullutkin sellainen ”ellei minun vanhan mummu-vaimoni voimakas maskuliinisuus olis estänyt minun omaa mummuuttani puhkeamasta täyteen kukkaansa” (NK, 41). Piano pyytää Elliltä vinkkejä mummuna olemiseen. Ellin mielestä mummous ei kuitenkaan ole niin yksinkertaista:

Ei semmosta kikkapussia millä tuosta niin vain yhtäkkiä ollaan vanha mummu huivi päässä hampaat lasissa ei sillä tavalla mummuksi tulla. Jokainen mummu on yksilö. Ensin pitää selvittää mitkä ovat tämän nimenomaisen mummun toiveet ja pelot, perhesuhteet leski vanhapiika onko lapsia lapsenlapsia. Onko kultturelli vai inhottava mummu, sössöttääkö vai onko puhe selkeää ja takariviin kuuluvaa, mikä aksentti, sanooko kirjekkuori vai kirjekuori. Onko venäläinen vakooja vai kymeestä kenties. Mitä hänelle tarkoittaa kehtaa? Ja ennenkaikkea puvustus. Erityisesti kengät. (NK, 41.)

Ellin mukaan ei mummoksi siis voi tulla nopeasti vaatteet päälleen vetämällä, vaan mummon sisäinen maailma on olennaisempi. Piano kuitenkin kertoo Ellille olevansa kiinnostunut enemmän mummun tuntemuksista kuin hänen ajatuksistaan. Tämän Elli tuomitsee seuraavasti:

OOOO zagrablöö! Sinä hyökkäät suoraan vaikutelmaan. Väärin!

Mutta omapa on mummusi. (NK, 41.)

Elli on alusta lähtien voimakkaasti vastaan sitä tapaa tulla mummoksi, jota Piano lähtee kokeilemaan. Mummoksi ei voi tulla parodian ja dragin kautta, vaan kyseessä on pidempi ja syvempi prosessi. On kuitenkin hyvä käydä läpi Pianon drag-mummon vaiheet, jotta tästä muodonmuutosprosessista saa selkeän kuvan. Ehkä drag-mummoa voi myös ajatella jonkinlaisena kotelona, joka suojaa kehittyvää ja muuttuvaa olemusta prosessin aikana.

Piano aloittaa koulutuksensa mummoksi etsimällä vanhan mummon ympärilleen erittämää turvallisuudentunnetta. Pianolla tämä turvallisuus kiteytyy laulaja Arja Havakassa, jonka olemusta Piano tulkitsee basson säestyksellä. Ellin mielestä mummon ulkoisen olemuksen synnyttävä turvallinen olo voi kuitenkin olla pelkkää kulissia, sillä rehvakaskin mummo voi olla sisältä pelokas, herkkä ja hauras. (NK, 66.) Piano tarttuu ensimmäisessä yrityksessään siis mummon



Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki Ellin opissa. (Kuva: Harri Hinkka)

välittämään tunnelmaan, jolloin toisto jää väistämättä kaukaiseksi ja heikosti tunnistettavaksi. Mummon sisäinen maailma ei välttämättä ole sopusoinnussa käyttäytymisen kanssa, ja siksi mummo ei ole toimiva.

Pianon muutos mummoksi käy toisessa vaiheessaan varsin ulkokohtaiseksi: mummoksi tuleminen on lähes kokonaan välineurheilua. Pianolle mummous on turvallisuutta, ja turvallisuus on helppoiten saavutettavissa turvallisuusvälineillä kuten sinisellä värillä, viiltosuojuilla hanskoilla, puukoilla, kypärällä ja paukkuliiveillä. Pianon yritys tulla mummoksi on dragia: parodia mummouden esittämisestä. Vaikka Piano on tosissaan, ei mummosta tule onnistunutta, sillä se on pelkkää pintaa, ”pelkkä parodia”, kuten Elli asian ilmaisee. (NK, 97.)

Piano siis toistaa edelleen mummoa väärin. Mummouden ytimen tavoittaminen ei välttämättä onnistu toistolla, sillä mummous ei ole ulkoisia eleitä, vaan jotain ihan muuta. Mummous on pitkän prosessin ja matkan tulos.

Euroloordi on, kuten jo aiemmin olen kuvannut, *New Karlebyn* yksinäisin hahmo. Teini-ikäinen eläin ei kuulu mihinkään joukkoon, ja ajautuu siksi esittämisen, yrittämisen ja toiseksi pyrkimisen polulle. Eläin on traaginen halutessaan ihmiseksi: se kuvittelee sopeutuvansa paremmin yhteiskuntaan tullessaan ihmiseksi. Ongelma on se, että pelkkä laji ei takaa kuulumista yhteisöön. Ihmiset sulkevat yhteisöistä ulos niin ihmisiä kuin eläimiäkin. Laji on vain yksi tekijä muiden joukossa, eikä sen ylitys tai alitus ole tae hyväksytyksi tulemisesta. Euroloordi yrittää kuitenkin sopeutua Henkilöhuollinnan ja mummojen joukkoon, mutta kumpikaan yrityksistä ei tee hänestä yhteisön jäsentä.

Euroloordin ensimmäinen yritys kohti ihmisyyttä on hankkia humala, sillä Arijoutsin mukaan kaikkein inhimillisinkin ”Mummu voi olla ihan sika. Humala on inhimillistä. Sitä ei oo muutaku ihmisillä ja tilhillä ja joillain kaloilla.” (NK, 69.) Humalaan pääseminen ei kuitenkaan onnistu hyeenalta kuten Arijoutsin on toivonut. Teräsvatsainen elukka voi juoda alkoholia mittaamattomia määriä tuntematta juurikaan mitään. Euroloordi kykenee esittämään humalaista ihmisyyttä vasta juotuaan kolme päivää putkeen, eikä silloinkaan onnistu toistossa. Arijoutsin ystäväksi tuleminen vaatii kykyä tulla humalaan. Olennaista on myös Euroloordin kutsuminen menetetyn ystävä, Harri Lömmarkin, nimellä. Nimen lisäksi Euroloordi pukeutuu hetkeksi myös samanlaisiin vaatteisiin kuin Lömmarkki – näyttämöllä on siis monessa kohtauksessa kaksi Lömmarkkia: alkuperäinen ja hyeenakopio. Euroloordin drag siis jäljittelee ideaa alkuperäisestä Lömmarkista. Tämän oletetun originaalin jäljiteltäviksi sopivat piirteet kuten humalahakuisuus ja pukeutuminen eivät kuitenkaan riitä Arijoutsille. Esityksen lopussa Arijoutsin hylkää Euroloordin ja palaa yhteen alkuperäisen Lömmarkin kanssa. Euroloordin Lömmarkki typistyy parodiaksi.

Etsiessään toista tapaa olla joku muu Euroloordi yrittää esittää mummoa, sillä mummo on kaikkein inhimillisin ihminen (NK, 68). Euroloordin mummo koostuu hameesta, huivista ja kassista sekä yrityksestä mennä bussilla uskoon, joka joillekin mummoille on tavoitepysäkki. Muutos ei kuitenkaan ole pintaa syvempi, sillä kaikesta yrityksestä huolimatta Euroloordi jää kiinni

eläinstatukseen. Ellin lemmikkinä hyeena yrittää epätoivoisesti toistaa montaa identiteettiä tai lajia, mutta epäonnistuessaan jää yksin, tulee isiensä pilkkaamaksi ja muiden mitätöimäksi.

New Karlebyssa suurin osa ihmishahmoista on jotenkin normin ulkopuolella. Yksilö ei pysty täyttämään yhteisön, yhteiskunnan tai omien oletuksiensa määrittämää vanhemmuutta, ystävyyttä tai taiteilijuutta: jokainen on jollakin tavalla omituinen. Oikeaa ihmisyyttä tai mitään muutakaan olemisen tapaa ei ole olemassa, vaikka sellaisiin jatkuvasti pyrimmekin. Esitämme siis koko ajan sukupuoltamme, ikäämme, asemaamme ja muita määreitämme vaihtelevissa määrin väärin.

New Karlebyn parodia kohdistuu ihmiseen, ja siihen miten yritämme (ja miten haluamme saada myös eläimet yrittämään) esittää ihmisyyttä. Yhteiskunnalliset normit ja oletukset aiheuttavat paineita hahmoille, jotka eivät pysty niitä saavuttamaan. Aina kyse ei ole edes pystymisestä vaan myös halusta, mutta vaikka haluaakin elää välittämättä normeista, on kuitenkin niiden vaikutusalueen sisäpuolella. Myös eläinten täytyy yrittää lunastaa paikkansa normien mukaisesti, tekemällä työtä ja olemalla kuten muutkin.

Vaihtoehtoja kuitenkin on: on mahdollista murtautua irti normeista ja elää sellaista elämää kuin haluaa. Vaikka yhteisö on hahmoille tärkeää, on vielä tärkeämpää löytää yhteisö, joka sulautuu yksilön haluihin. On siis tärkeää löytää omanhenkisiä kumppaneita tai tarvittaessa muovata toisista itsensä kaltaisia. Vaikka *New Karlebysta* löytyy myös muiden tahtoon mukautuvia ja muiden vuoksi muuttuvia henkilöitä, kuvataan nämä lähes poikkeuksetta alistettuina. Osovin esimerkki on tietenkin Euroloordi, joka on jatkuvassa muutosprosessissa muiden mieliksi ollakseen. Luultavasti Euroloordi kelpaisi itselleen jos hän kelpaisi edes jollekin muulle, mutta yksinäisyyden musertaessa nuori hyeena tekee kaikkensa tullakseen joksikin muuksi.

Koska tämä toiseksi tuleminen yrittäminen tapahtuu pitkälti ulkoisten merkitsijöiden kautta, näyttäytyy se usein parodisena. Toiseksi pukeutuminen ei kuitenkaan ole aina parodiaa: toiseksi pukeutuminen voi (ja usein onkin) osa toiseksi tulemisen prosessia. Parodia toimii yhtenä mahdollisena väylänä ymmärtää jotain siitä toisesta, joksi haluaa tulla. Se mitä toinen on ja ei ole ja miten sitä jotain tai ei mitään voi omassa kehossaan kokea on mahdollista harjoitella dragin avulla.

Drag ei siis ole ratkaisu kokkolalaisten identiteettiongelmiin: vaikka drag auttaa tekemään näkyviksi lajin ja muiden käsitteiden rakenteita, ei sen avulla voi kuitenkaan tulla toiseksi. Onko toiseksi tuleminen sitten mahdollista ollenkaan? *New Karlebyssa* tapahtuu paljon hahmojen liikettä ja muutosta, joista osa tapahtuu dragin tasolla, mutta joista osa menee pidemmälle ja syvemmälle. Yhtenä mahdollisena reittinä toiseksi on *becoming-something* (joksikin tuleminen), jota käsittelemme luvussa 4.3.

4.2.2 Terapeutin takki

Jekku käyttää valkoista lääkärintakkia. Takki erottaa terapiakoiran visuaalisesti mistä tahansa koirasta: valkoinen takki symboloi auktoriteettia, on sen kantaja mitä lajia tahansa. Valkoinen takki on viimeinen askel Jekun kesyyntymisessä. Jekku siis pukeutuu terapeutiksi tullakseen terapeutiksi. Valkoinen takki oikeuttaa ja tekee uskottavaksi koiran läsnäolon Jessikan perheen sisäisissä selvittelyissä. Jekku on ulkopuolinen tarkkailija, sillä hän ei ole ollut mukana Ilveksen kasvatuksen aikana. Jekku on tullut mukaan vasta Jessikan käsitellessä perheen aiheuttamia sotatraumoja.

Koiraksi pukeutuminen tarkoittaa *Jessikan pennussa* riisuutumista: eläintä ei esitetä karvapuvussa vaan alasti. Ihmisen nahka on siis myös eläimen nahka, yhteinen iho pitää sisällään sekä näyttelijän että hahmon. Kun koira pukeutuu ihmisen vaatteisiin, hän pukeutuu lajiin. Vaatteet tuovat ulkokohtaisen muutoksen, sillä ne auttavat esittämään toista lajia. Jekku kesytettynä ja syyllisyydellä kuormitettuna koirana ei ole kovin uskottava ihmisammattin harjoittaja, mutta ihmisen vaatteet tekevät myös koirasta potentiaalisen ihmisen.

Jekku palaa Jessikan luokse jänisjahdin jälkeen terapeutintakki kainalossa. Jessika on onnellinen siitä, että Jekku pelastaa hänet esityksen emännöinnin vastuusta. Kaikki katsovat nyt Jessikan mukaan Jekkua eivätkä enää häntä. Syyksi Jessika kertoo Jekun eläimyyden: se näkyy nyt selkeämmin, kun terapeutin takki ei enää kätke Jekun lajia. (JP, 27.) Eläin näyttämöllä vie siis yleisön huomion täysin. Koska Jekkua kuitenkin näyttelee ihminen, voidaan miettiä, tekeekö ihminen eläimenä samanlaisen vaikutuksen?

Onko Jekku sitten ihmisen vai koiran parodia? Vai onko Jekku parodia terapeutista? Onko Jekku parodia ollenkaan? Jekun näyttelijä esittää koiraan pienillä eleillä, pienillä yksityiskohdilla, jotka koiran liikekieltä yhtään tunteva tunnistaa. Silmiin (siis Jessikan) katsominen, vieressä liikkumatta seisominen, pään nopeat liikkeet ja ympyrää käveleminen merkitsevät koiruutta.

Jessikan äidin Eijan tehtävä, kuten aiemmin on kerrottu, on esittää kasvatuksen uudelleen lavastuksessa Jessikan ja Jarin poikaa Ilvestä. Poika on jo aikuinen, mutta koska kyse on kasvatusprosessista, pukeutuu Eija teini-ikäiseksi. Eija pukee päälleen Ilveksen vanhat vaatteet, liian isot vaelluskengät ja hupparin, jonka selässä on teksti ”trust me I’m a Doctor”.

Ilveksen vaatteiden lisäksi Eija pohjaa roolinsa tietokonepeleihin. Hän on harjoitellut teini-ikäistä poikaa istumalla ruudun ääressä, hän on harjoitellut ulkokohtaista teini-ikäisyyttä. Tätä tapaa lähestyä Ilveksen esittämistä voidaan nähdäkseni ajatella dragina, sillä se keskittyy vain Ilveksen pinnallisiin ominaisuuksiin. Ilvestä harjoitellaan vain ylipäättään tietokoneen edessä kykkimällä: olennaista ei ole se, mitä hahmo pelaa vaan että hän pelaa. Eija siis tekee parodian, karikatyyrin murrosikäisestä pojasta, jonka todellinen persoona on varmasti paljon syvempi. Tässä voidaan myös nähdä potentiaalinen syy uudelleen kasvatuksen epäonnistumiselle. Parodia-Ilves ja ns. todellisen Jessika eivät voi elää menneitä hetkiä uudelleen, vaikka uusia onkin mahdollista luoda.

Kun Eija Jessikan käskystä pissaa housuunsa, on Eijan mukaan vain kaksi mahdollisuutta jatkaa Ilveksen esittämistä. Eija voi joko esittää teini-ikäistä, joka on jollain tavalla jälkeenyäännyt, tai sitten 4-vuotiasta, joka saattaisi pissata housuunsa ilman ”kehityshäiriötäkin”. Jessika valitsee näistä jälkimmäisen. Eija on tämän jälkeen pitkään poissa näyttämöltä, mutta saapuu lopulta takaisin humalassa ja pukeutuneena Mustanaamio-trikoosiin. Humalaan Eija on hankkiutunut taantuakseen 4-vuotiaan tasolle, ja Mustanaamio-asu on ainoa aikuisen kokoinen potkupuku teatterin puvustossa.

Eijan yritys esittää 4-vuotiasta on vilpittönn, mutta lopputulos on ainakin Jessikan kannalta epäuskottavaa parodiaa. Lapsellisuus tai lapsenomaisuus ei ole sama asia kuin aikuisen ihmisen humala, vaan jotain, jonka tavoittamiseen tarvitaan muutakin. Parodia kykenee ainoastaan paljastamaan ennakkoluulomme lapsenomaisuudesta. Tämä lapseuden parodia ei kuitenkaan pysty tavoittamaan mitään neljävuotiaan olemuksesta. Tavallaan Eijan drag on siis dragia parhaimmillaan:

se kyseenalaistaa oletuksemme jonkun toisen olemuksesta, tekee ennakkoluulomme naurunalaisiksi.

4.3 Toiseksi tuleminen

Laurence Senelick kirjoittaa teoksessa *The Changing Room – Sex, Drag and Theatre* (2000) seuraavasti:

By nature a queer institution, the theatre is most itself when challenging the norms of its ambient culture. One of its most powerful means of doing so is shape-changing, particularly with regard to sex and gender. (Senelick 2000, 10.)

Teatterin olemus kytkeytyy sen mahdollisuuteen haastaa vallitsevaa kulttuuria muun muassa muodonmuutoksilla. Vaikka Senelickin tarkoittamat muodonmuutokset ovat lähinnä toiseksi pukeutumista, on ajatus teatterin olemuksesta olennainen myös muiden muutosta käsittelevien teorioiden ruumiillistamisessa.

Gilles Deleuze ja Félix Guattari kirjoittavat teoksessa *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia* (*Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie* 1980, engl. 1987) *becoming*-käsitteestä (ranskaksi *devenir*). *Becoming-something* – josta käytän suomeksi termiä joksikin tuleminen – tulee määritellyksi pitkälti sen kautta mitä se ei ole: se ei ole imitaatio eikä esitys, ei evoluutiota, ei edistystä tai taantumusta. Joksikin tuleminen ei tunne itsestään erillistä subjektia ja siksi se tuottaa vain itsensä. Joksikin tuleminen on prosessi, ja sellaisena totta. (Deleuze & Guattari 1987, 238.)

Deleuzelle ja Guattarille (tai velhoille, kuten he itseään kutsuvat) jokainen eläin on joukko. Eläin käsitteenä on monitahoinen ja pitää sisällään valtavan määrän yksityiskohtia, muun muassa seksuaalisuuksia. Ihminen kohtaa eläimen, koska ihmistä vetää puoleensa eläimen moninaisuus. (Deleuze & Guattari 1987, 239-240.) Eläimen moninaisuus mahdollistaa myös ihmisen osuuden, ihminen voi siis olla prosessissa yhdessä toisen kanssa. Eläimen moninaisuus tulee näkyväksi

eläimen ”salaperäisyydessä”. Koska emme voi koskaan tietää, aukeaa toiseen rajaton määrä mahdollisuuksia.

Oleellinen osa tätä muutosta ovat anomaliat eli poikkeavuudet. Deleuzen ja Guattarin mukaan anomaliat ovat rajanvetojen ja rajausten ilmiöitä. Anomaliat auttavat meitä ymmärtämään moninaisuuden logiikkaa, sillä anomalia näyttää poikkeavuudet moninaisuuksissa. Sellaisena se asettuu rajaksi, ja vain raja voidaan ylittää. (Deleuze & Guattari 1987, 245.)

Moninaisuus ja joksikin tuleminen ovat velhojen mukaan sama asia, eikä niitä määritellä ymmärryksen, keskustan tai osien kautta. Ulottuvuuksien määrä on määrittävä tekijä, eikä ulottuvuuksia voi tulla lisää eikä kadota ilman, että moninaisuus tai tulemisen prosessi muuttuvat. (Deleuze & Guattari 1987, 249.) Moninaisuus ja joksikin tuleminen voidaan siis määritellä myös Mandelbrotin joukon kautta: jatkuvasti muuttuvaa kamppailua kuulumisesta ja ei-kuulumisesta, rajojen loputonta liikettä.

Joksikin tuleminen ei siis ole esitys eikä imitaatiota, vaan liikettä yli oletettujen ja rakennettujen rajojen. *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* hahmot tulevat joksikin pitkien prosessien kautta. Muutos on lopullinen mutta silti jatkuvasti muuttuva. Joksikin tuleminen ei ole tahdon alainen prosessi, eikä sitä voi harjoitella tai suunnitella ennalta. Sellaisena se eroaa esimerkiksi dragin tavasta ylittää kategorioita.

Donna Haraway muistuttaa meitä siitä, että ruumiimme on täynnä erilaisia toisia – mikrobeja, bakteereja ja vaikka ketä – jotka vaikuttavat meihin. Osa niistä toimii jo nyt, osa taas tulee aktiiviseksi esimerkiksi kuolemamme hetkellä. Haraway kirjoittaa: ”To be one is always to *become with many*” (Haraway 2008, 4). Tuleminen itseksi on siis monen tekijän yhteinen prosessi. Molemmissa näytelmissä ruumiit ja niiden rajallisuus ovat keskeisiä teemoja. Ruumis pitää sisällään osan niistä joiden kanssa joksikin tullaan, osa taas löytyy ympäröivästä yhteisöstä. Vaikka yhteisön jäseniä käsitellään yksilöinä, ovat yksilön rajat aina neuvottelun tulos. Siksi toiseksi tuleminen on väistämättä yhteinen prosessi.

Deleuze ja Guattari kirjoittavat, että yksilö, itse, on pelkkä välivaihe joksikin tulemisten ketjussa. Moninaisuuksia rajaavat yksilöt, joista aukeaa reittejä toisiin moninaisuuksiin. Olevaisen säikeet

kurrottuvat eläimistä ihmisiin, ihmisistä molekyyliin ja hiukkasiin ja taas takaisin. Materia on jatkuvassa liikkeessä. (Deleuze & Guattari 1987, 249.) Olemme siis kaikki jatkuvasti erilaisten tulemisten välissä, jatkuvassa muutoksessa joka pitää meidät kiinni kaikessa muussa mitä universumi pitää sisällään.

Miten tämä ajatus sitten voidaan näyttää todeksi esittävässä taiteessa? Joksikin tuleminen ei ole imitaatiota tai eläimen ”identiteetin” esittämistä. Se ehdottaa mahdollisiksi useat päällekkäiset identiteetit ja lajit: eläin rakennetaan jostain muusta. Eläimeksi tuleminen voi tapahtua esimerkiksi ruokavalion, eläinten välisten suhteiden (koiraksi tullaan kissojen kanssa) tai ihmisen eläimelle pukemien asioiden, kuten valjaiden, kautta. (Deleuze & Guattari 1987, 274.) Eläimeksi tuleminen on siis suhde ympäröivään maailmaan.

you become-animal only if, by whatever means or elements, you emit corpuscles that enter the relation of movement and rest of the animal particles, or what amounts to the same thing, that enter the zone of proximity of the animal molecule. You became animal only molecularly. You do not become a barking molar dog, but by barking, if it is done with enough feeling, with enough necessity and composition, you emit a molecular dog.

(Deleuze & Guattari 1987, 274-275)

Klemola pyrkii ajatuksen ja tekstin tasolla tuottamaan edellä kuvattuja toiseksi tulemisia. Eläimiä ei esitetä pukeutumalla tai imitoimalla eläinten käytöstä suoraan. Eläintä esitetään omaksumalla pitkän tarkkailun avulla löydettyjä yksityiskohtia. Klemola ja osa näyttelijöistä olivat ennen *New Karlebyn* harjoituksia muutaman viikon hyeenoiden seurassa Keniassa: Klemola ilmeisesti halusi tarkkailla hyeenaita muutenkin kuin käsikirjoitettujen dokumenttien avulla. Klemolan perheeseen kuuluu koira nimeltä Peikko, joten myös *Jessikan pennun* ihmisen ja koiran välinen suhde on Klemolalle tuttu.

Näyttämöllä näkyvät eläimiksi tulemiset ovat siis pohjustettuja ja perustuvat eläimen kanssa olemiseen. Näissä esityksissä eläimeksi tullaan kyseisen eläimen kanssa, mutta myös suhteessa ihmiseen.

Esityksissä on myös muita tulemisiä joksikin. Piano tulee mummoksi, Jessika eläimeksi ja Jekku koiraksi. Kaikille näille tulemisille on yhteistä muutoksen pitkä kesto, sen intensiivisyys ja prosessimaisuus.

4.3.1 Mummoksi muuttuminen



George Brian. (Kuva: Harri Hinkka)

Hyeenoita ei *New Karlebyssa* esitetä eleiden tai imitaation kautta, vaan näyttelijöitä on ohjeistettu etsimään eläimen ja ihmisen välistä rajaa muilla tavoin. Harjoitusaikana keskeistä oli outouden etsiminen. Kyseessä on juuri Deleuzen ja Guattarin kuvaama anomalia, joka olemassaolollaan näyttää meille rajan. Vaikka toiseen voi osittain samaistua, osoittaa toisen ylittämätön outous meille eromme. Outous avaa myös oven mahdolliseen muutokseen, sillä se näyttää moninaisuuden kirjon myös vanhassa tutussa itsessämme. Outoutta etsittiin maskeerauksesta (kaikilla hyeenoilla oli mustat piilolinssit) ja käytöksestä (hyeenat esimerkiksi seisoivat liian lähellä ihmistä, ilman sosiaalista turvaväliä) (harjoituspäiväkirja).

Eläimen esittämisen lisäksi *New Karlebyssa* tapahtuu myös paljon muuta joksikin tulemista. Hahmoilla on, kuten jo edellisessä luvussa kerroin, painetta muuttua mummoiksi, ihmisiksi, naisiksi tai possuiksi. Toiseksi tuleminen ei ole yksinkertainen eikä yksiulotteinen toiminto. Ei ole yhtä ainoaa tapaa olla toiseksi tulemisen prosessissa.

Ensimmäinen vihje toiseksi tulemisen mahdollisuudesta koetaan esityksen alkupuoliskolla, kun puhutaan ensi kertaa Pianon ulkonäöstä. Piano on viettänyt monta kuukautta suljetussa grillissä keräten itseensä kaikenlaista ainesta. Sihti ei halua ottaa likaista Pianoa sisälle, vaan haluaa, että Kaulus pesee tämän. Pianon muodonmuutosprosessi alkaa koteloitumisesta. Paskakuoren alla on loppumattomia mahdollisuuksia toiseudelle. Kaulus, eläinten ystävä kun on, esittää Pianon tulevasta olomuodosta seuraavan arvion:

(tutkii paskaa hyppysissänsä) Ettei vain olis kuule jotain... jotain eläinkunnan peitettä. *(tauko)* Sialta sää kyllä näytät. Luonnolla on kato konstit. Sikahan on hieno eläin. Esimerkiks tryffelisika. Nehän on ihan yläluokkaa nyt ku on niitä tryffeleitä löytyny suomesta. Mettissä niitä ettivät. Ja ihminen vain kantaa koria ja silittää. (NK, 27.)

Pianon possuksi muuttuminen antaisi Kaulukselle mahdollisuuden uuteen isäpoikasuhteeseen: kerrankin olisi jotain yhteistä tekemistä. Tryffelipossun kanssa olisi helppoa samota metsiä yhteisen päämäärän perässä. Kauluksen on helpompi osoittaa hellyyttä eläimelle kuin ihmiselle – pojan muuttuminen siaksi tekisi myös fyysisestä kosketuksesta helpompaa.

Sukupuoli- ja lajirajan ylittämisestä vihjaillaan myös Kauluksen repliikissä, joka päättää ensimmäisen näytöksen. Hän on yrittänyt luoda kotiin palanneelle pojalleen ihanan perheaamiaisien, mutta epäonnistuu täysin. Häiritsemään tulevat Kauluksen vaimo Sihti, joka ei kuulu kotiin ollenkaan, ja kylpyhuoneessa muhiva täplähyeenanaaras Afrikka, joka muuttuu Kauluksen eläinkaverista Sihdin naiskaveriksi. Piano puolestaan kertoo aamiaisen aikana tulevansa isona mummoksi, joka ei kuulosta Kauluksen tai Sihdin mielestä hyvältä uravalinnalta. Kauluksen suhde omaan huoramummoäitiinsä ei ole kovinkaan helppo. Muiden lähdettyä ryminällä omille teilleen Kaulus jää pohjattoman yksinäisenä kuuntelemaan The Moody Bluesin kappaletta *Melancholy man* ja huutaa:

Muuttukaa! Muuttukaa kaikki vain naisiks! Eläimet muuttuu naisiks ja omat pojat muuttuu mummuiks! Se naapurin koiraki pitäis vissiin leikkauttaa! (NK, 54.)

Naiseksi tuleminen merkitsee Kaulukselle siirtymää kaiken logiikan, lämmön ja hellyyden tuolle puolen, kovaan maailmaan, jota hänelle edustavat Sihti, Nancy ja Pianon entinen vaimo Marja-Terttu. Miesten maailmassa on mahdollista välittää toisesta erilaisten pienten hommien ja yhdessä tekemisen kautta, mutta naisten maailmassa mukavat pienet asiat kitketään pois huutamalla ja käskemällä. Ihmiseksi tuleminen on Kaulukselle samanlainen kauhistus, sillä eläimet ovat Kauluksen parhaita ystäviä, joiden muuttuminen ihmisiksi vie pois kaikki samaistumisen mahdollisuudet.

Naiseksi tulemiseen viitataan uudelleen aivan esityksen lopussa. Kaikki esityksen hahmot ahdetaan palaneeseen, mutta täplähyeenoiden ja Kauluksen nätiksi laittamaan bussiin. Kaulus on keksinyt Afrikan kuolemasta masentuneilla täplähyeenauroksille uuden tarkoituksen elämään. Heidän tehtävänsä on kyyditä muita jonnekin, minne on kova kiire ja pakko päästä. Jotta matka olisi jännittävämpi, on bussista tehty mahdollisimman hengenvaarallinen. Täplähyeenanaaraan jättämää uhan aukkoa täytetään luomalla itse uhkaavia tilanteita: kaikki putket on käsitelty tärinästä räjähtäviksi ja kardaaniakseli saattaa tipahtaa tielle koska tahansa. Kun bussi on lähtenyt liikkeelle, laittaa Kaulus musiikkia soimaan. Kappale on Rexin *Naiseksi muutut niin*. Kyseessä on käännös Neil Diamondin kappaleesta *Girl, You'll Be a Woman Soon*. Alkuperäisissä sanoissa tytöstä tulee nainen, kun taas suomennetuissa sanoissa joku, tarkemmin määrittelemätön henkilö muuttuu naiseksi.

Naiseksi muutut näin
siis, rinnallain oot
pian katsot vain eteenpäin
pian aikuinen oot.
(www18.)

Naiseksi muuttuminen on myös aikuiseksi tulemistä. Kaulus omistaa kappaleen Pianolle, josta on tulossa mummo – sekä nainen että aikuinen. Eteenpäin katsominen mahdollistaa muutoksen, niin Piano kuin muutkin esityksen hahmot haluavat pois päin kipeistä muistoista kohti valoisaa ja pelottavaa tulevaisuutta.

Tämä kohtaaminen on näytelmän hahmojen tuleminen yhteisöksi. Klemola haki kohtaukseen yhteisen matkan tunnelmaa (harjoituspäiväkirja). Koska yhteinen matka ei ole ongelmaton, puhkeaa bussista rengas ja koko bussi keikahtaa epätasapainoon. Matkustajat tarrautuvat toisiinsa ja bussin rakenteisiin, jotta eivät kaatuisi. Matkaa kuitenkin jatketaan Rexin soudessa. Viimeinen kuva arktisessa trilogiassa on kohti kuolemaa, kohti tuntematonta loppua matkaavasta bussista ja ihmisten ja eläinten muodostamasta yhteisöstä sen sisällä.

Mummoksi tuleminen on *New Karlebyn* toiseksi tulemisista merkittävin. Mummo, vaikka biologisesti ihmisen kanssa samaa sukua onkin, asettuu henkisesti ja ideologisesti jonnekin ihmisen tuolle puolen. Mummo on Pianolle ihmisen korkein kehitysaste. Mummous on paikka, jonne matka on äärettömän pitkä, mutta joka on mahdollista saavuttaa hitaalla muutoksella. On syytä edelleen painottaa sitä, että mummo on *New Karlebyn* maailmassa oma lajinsa, jotain jonka saavuttaminen on mahdollista vain kuvitteellinen ihmisyyden ja sen painolasti hylkäämällä. Mummous mahdollistaa olemisen, joka on vapaa sukupuolesta.

Kuvasin aiemmissa luvuissa Pianon metamorfoosin alkuvaiheita, jotka keskittyivät mummouden ulkoisiin tunnusmerkkeihin. Muutos on mahdollinen vain sisäisen, pitkän prosessin kautta, kuten Piano esityksen lopussa ilmaisee. Mummous ei ole mahdollinen niiden Ellin kritisoidun kikkapussien kautta, vaan edessä on pitkä matka, jonka aikana voi esimerkiksi kutoa. Piano ja Nancy istuvat vierekkäin bussin penkillä:

NANCY: Äiti. (*nykii Pianoa hihasta*) Äiti.
PIANO: Jaha mitä?
NANCY: Mihinkä me mennään.
PIANO: Me mennään tosi pitkälle matkalle.
NANCY: Millon me ollaan perillä.
PIANO: Sinä oot perillä jo Nänsi. Minulla menee vielä varmasti yli kolomekymmentä vuotta.
NANCY: VITTUAKO ME TÄÄLÄ BUSSISSA SITTE TEHÄÄN!
PIANO: No Nänsi. Siivoappa suu.
(NK, 124-125)

Piano on siis matkalla sinne missä Nancy on jo perillä. Mummous on matka, jolle Piano on lähtenyt vapaaehtoisesti, Nancyn halusta tulla mummoksi emme tiedä. Dialogissa korostuu mummouden viimeisten vaiheiden suhde mummoksi tulemisen alkuun: Nancy luopuu kontrollista ja jättäytyy hoivattavaksi.

Ihmiseksi tuleminen on muutos, joka ei *New Karlebyssa* onnistu. Täplähyeenat ovat osin sopeutuneet ja mukautuneet ihmisten yhteiskuntaan, mutta aikuiset pitävät kuitenkin kiinni omasta identiteetistään. Käsittelin aiemmin Euroloordia, joka yritti muuttua ihmismummoksi. Joksikin tuleminen ei kuitenkaan onnistu, sillä toisin kuin Piano, Euroloordi ei löydä tulemisen ja olemisen tasapainoa.

Jos ajatellaan, että joksikin tuleminen tuottaa loppujen lopuksi vain itsensä, se tuottaa nimenomaan prosessin. Pianon mummoksi tuleminen on siis tulemista joksikin puhtaimmillaan: lopullinen muutos on mahdoton – näkyviin piirtyy ainoastaan matka.

4.3.2 Hännälliseksi tuleminen

Jekku on näyttämöllistetty joksikin tulemisen käsitteen kautta. Näyttelijä ei ole pukeutunut koiraksi vaan terapeutiksi: koiraa esittää alaston ruumis. Jekun koiramaiset eleet on siirretty ihmisnäyttelijälle sopivaksi. Ihminen ei siis ole fyysinen koira vaan oudosti käyttäytyvä ihmishahmoinen tyyppi. Eläimeksi tuleminen on prosessi, johon näyttelijä roolityöllään osallistuu.

Hahmona ja koirana Jekku on ollut joksikin tulemisen tilassa jo monien sukupolvien ajan. Ihminen koiraa esittämässä on vain yksi osa tätä jatkumoa. Jekku kertoo tuntevansa itsensä täysin epäonnistuneeksi eläimeksi, epäeläimeksi, jota työ ja muu ihmisten kanssa toimiminen ovat vuosituhansien aikana muokanneet kohti ihmisyyttä.

JEKKU: (katse yleisössä) Muttaku tämä syyllisyys ja kaikkiminen kyllä yhtään itteeni eläimeks tunne.

JESSIKA: Minä oon Jekku ihan varma että tuommonen syyllisyys se on koiralla ihan normaalia.

JEKKU: No niin onki. Just onki se syyllisyys ihan normaalia varsinkin palvelus-koirilla aivan kauhia syyllisyys sitä minä just tarkotanki että...ku on niin kesy...ettei oo enää eläin...että lehmät ja kanat kissoista nyt puhumattakaa on kaikki enemmän eläimiä että...että sillä tavalla eläimenä kertakaikkiaan siis täysin epäonnistunu.
(JP, 27)

Jekku kokee kesyn eläimen epäonnistuneeksi eläimeksi. Kesy eläin tuntee syyllisyyttä ja vastuuta, eikä siksi kykene täysin nauttimaan omasta itsestään. Välitilassa Jekku toimii kuten ihmiset haluavat, mutta ei kuten Jekku itse koirana mahdollisesti haluaisi. Jekun täytyy täyttää vaatimukset sekä eläimyydestä että ihmisyydestä.

Jekku kertoo Koko-gorillasta, joka on pidemmällä muutosprosessissa kuin Jekku.

Kysyttiin tuolta KokoGorillalta kysyttiin hänen hoitajansa kysy että miltäpä se nyt sitte Koko tuntuu olla gorilla? Nii Koko vastas, viittomakielellä, ettei hän oo eläin. Hän on ihminen. (*tauko*) Eikoo kauheeta. (JP, 28)

Koko-gorilla on jo identiteetiltään ihminen. Fyysinen todellisuus on kuitenkin toista, sillä Kokoa ei luultavasti koskaan hyväksytä täysivaltaiseksi yhteiskunnan jäseneksi. Se juuri tekee Kokon tilanteesta niin ikävän: identiteetti ja ruumis kuuluvat eri lajiin. Koko on siis trans-ihminen, jonka olotilan korjaamiseksi ei tarjota terapiaa tai leikkauksia. Koko on loppuun asti eläimen ruumiiseen kahlittu ihminen. Jekulle tämä on pahin mahdollinen vaihtoehto, sillä eläimyyden hylkääminen on koko edeltävän kokemuksen hylkäämistä. Vaikka Jekusta tulisi identiteetiltään ihminen, ei fyysinen laji vaihdu. Siksi esimerkiksi Jekun ja Jessikan suhde pysyy mahdottomana ruumiiden tasolla.

Jekku ei siis ole ihminen, vaan jatkuvassa ihmiseksi tulemisen tilassa. Koska tämä muutos koskee koko koirien moninaisuutta, on Jekku vain yksi osa suuremmassa muutoksessa. Voimme ajatella koiria ja ihmisiä Deleuzen ja Guattarin termein moninaisuuksina, ja Jekkua ja Jessikaa näitä moninaisuuksia rajaavina ”ovina”, joiden kautta toiseksi tulemisen prosessi on käynnissä. Toisin sanoen Jekku ja Jessika ovat välivaiheita kahden lajin välisen muutoksen loputtomassa prosessissa.

Koirien kohdalla yksi mahdollinen anomalia on katse. Jessika puhuu koirasta ja koiran intensiivisestä, terapeuttisesta katseesta. Katse erottaa Jekun ihmisistä, ja koska Jessika kykenee vastaamaan siihen, aukeaa näiden kahden välillä mahdollisuus tulemisen prosesseille.

Aivan *Jessikan pennun* lopussa Jessikan häntä näytetään yleisölle. Kuten Jessika Jekulle kertoo, on hänellä ollut se aina, mutta se on piilotettu varmaankin yhteisön reaktion pelossa. Eija näkee Jessikan hännän ensimmäisenä ja, kuten jo aiemmin kerroin, yrittää vakuuttaa yleisön omasta seksuaalisesta viattomuudestaan. Hän ei ole missään nimessä sekaantunut eläimiin – hänen ainoa virheensä on se, ettei hän leikkauttanut Jessikan häntää aikoinaan pois. Eija vertaa omaa tilannettaan siihen kun ”Vetelissä synty neekeri synty valakoihosille synty neekeri laps minä en oo rasisti mutta semmosta sattuu” (JP, 50). Eijalle elämyys on mahdollista myös ihmisellä, Jessikan syntymä on siis eräänlainen poikkeus, marginaalitapaus.

Käsiohjelmassa häntä selitetään näin: ”Monilla eläimillä. Joskus myös ihmisillä, evoluution jäännös. Leikataan pois välittömästi napanuoran jälkeen” (*Jessikan pentu*, käsiohjelma). Häntä on siis jäännös menneisyydestä, jota Jessika etsii. Vaikka ihmisellä voi olla häntä, ei se tee ihmisestä toisenlaista eläintä. Ihminen on eläin ilman häntäkin, eikä pelkän hännän olemassaolo voi muuttaa lajia. Häntä on kuitenkin jotain, joka Jessikasta on hiljennetty ja koulutettu pois. Ihmisyyden kulttuurisessa rakennusprosessissa häntä on tyypistetty tarpeettomana. Häntä on elämyyttä, autonomiaa ja mahdollisuus ylittää ihmisyyden asettamat rajat. Ihmisellä voi olla häntä, mutta se, kuten aiemmin siteeratusta käsiohjelmassa todetaan, leikataan pois välittömästi syntymän jälkeen. Häntä on siis jotain, joka ei kuulu ihmiseen: se on vierasta, outoa ja ei-luonnollista. Häntä on tätä kaikkea kuitenkin vain ihmiselle, sillä eläimelle häntä on kommunikaation väline ja tasapainoelin. Häntä on eläimelle ”luonnollista”, se kuuluu eläimeen.

Klemolalle osittaisen elämyyden saavuttaminen on eri asia kuin eläimenä oleminen. Eläimeksi tuleminen voidaan nähdä yrityksenä tavoittaa ihmisestä ulkoistettu eläimellisyys. Giorgio Agambenin antropologinen kone menettää tässä kohdassa hieman otettaan. Jos ihminen tulee verratuksi eläimeen eikä eläin ihmiseen, voidaan puhua jonkinlaisesta rajan ylityksestä. Jessika näyttää, että hänessä on jotain samaa kuin Jekussa, ei että Jekussa on jotain samaa kuin hänessä. Jekku on liikkeen suunta. Häntä on askel kohti ”apinamiehen” tunnustamista – sen myöntämistä, että ihminen on eläin.

Toinen mahdollisuus on ajatella Jessikan tulemisen prosessia ihmiseksi tulemisena. *Jessikan pentu* on jatkoa näytelmälle *Jessika – vapaana syntynyt*. Näytelmän nimi viittaa Joy Adamsin kirjaan *Elsa – vapaana syntynyt (Born Free, 1960)* josta myöhemmin (1966) tehtiin samanniminen elokuva. Tositapahtumiin perustuva kirja/elokuva kertoo leijonanpennusta, joka vanhempiensa kuoleman jälkeen päätyy ihmispariskunnan hoiviin. Pariskunta kasvattaa Elsan perheenjäsenenä, ja Elsan kasvettua aikuiseksi he vapauttavat sen luontoon. Elsa ei kuitenkaan hylkää adoptiovanhempiaan, vaan palaa näiden luokse aina halutessaan. (www19.)

Jessika on siis eläin ihmisen nahoissa. Ihmisten kasvattamana tämän on ollut pakko hyväksyä sosiaaliset rakenteet, jotka tekevät ihmisestä ihmisen. Myös Jessikan tuleminen on siis prosessi. Vaikka häntä on ollut hänellä aina, se tarkoittaa ainoastaan sitä, että prosessi on pitkä. Hännän voi joko piilottaa tai sen voi yrittää tehdä näkyvämmäksi. Jessika on ihmisen ja eläimen hybridi, jonka biologinen alkuperä jää meille hämäräksi. Ihminen voi syntyä väärään sukupuoleen, joten miksi ei myös väärään lajiin. Jos eläimet rakentavat identiteettinsä samoin kuin ihmiset, voi Jessikan sisäinen maailma olla lähempänä leijonaa kuin ihmistä.

5 LOPUKSI

Lajin voi huomata ulkoisesta olemuksesta, mutta kuten tässä tutkielmassa olen pyrkinyt osoittamaan, lajilla on paljon muitakin ulottuvuuksia. Laji ei ole itsestäänselvyys, vaan kulttuurinen, sosiaalinen ja biologinen rakennelma, jota pidämme yllä ideologisesti ja ruumiillisesti. Laji on yksi määrittävä sana, joka viiltää syvän juovan meidän ja toisten välille. Laji ei siis ole ylittämätön eikä lopullinen, vaan muutoksessa oleva käsite, jonka uudelleenmäärittelyyn Leea Klemolan teokset osallistuvat.

Molempien esitysten suuria kysymyksiä ovat yksilön vapaus, yhteisö sekä itsen ja toisen välinen kuilu. Näiden kysymysten äärellä tasapainoilevat sekä ihmiset että eläimet. Sekä *New Karlebyssa* että *Jessikan pennussa* käsitellään ihmisten kaipuuta vapautteen ja täysin autonomiseen elämään, jonka jokaisen ehdon voi sanella itse. Näitä vapauksia ovat rajoittamassa yhteiskunta ja muut yhteisön jäsenet, joiden omat vastaavat pyrkimykset ovat toisten tiellä. Ihmisten ajatukset henkilökohtaisesta vapaudesta eivät välttämättä sovi yhteen toisten vapauden kanssa: jonkun on pakko tehdä kompromissi.

New Karlebyssa Sihti ja Kaulus löytävät jonkinlaisen kompromissin ja jatkavat elämäänsä erillään toisistaan. Klemola korosti Sihdin ja Kauluksen uudessa suhteessa vapautta – vapautta tavata silloin kun huvittaa ilman kodin ja perheen tuomaa painolastia ja ahdistusta (harjoituspäiväkirja). Piano löytää oman vapautensa matkalta mummouteen. Mummous on *New Karlebyssa* todellisen vapauden symboli, yhteiskunnan ja yhteisön vaatimuksista iän ja mahdollisen höperryden takia vapautettu yksilö kykenee kuntonsa mukaan elämään juuri niin kuin haluaa.

Jessikan pennussa sekä Jari että Jessika joutuvat tekemään kompromisseja: Jari joutuu luopumaan osasta tekniikkaa, joka ilmiselvästi on ollut Jaria kiinnostava asia. Jessika taas joutuu hyväksymään elämisensä tässä ajassa sekä myöntämään Ilvekselle olleensa väärässä yrittäessään muuttaa tätä omia ideaalejansa vastaavaksi lapseksi ja nuoreksi.

Molemmat esitykset sijoittuvat suhteellisen pieniin suomalaisiin kaupunkeihin. *New Karleby* kertoo Kokkolasta ja *Jessikan pentu* Kuopiosta. Pienissä kaupungeissa voi omaehtoinen eläminen olla

hankalaa, sillä vähästä populaatiosta on hankalaa löytää samanhenkistä seuraa. Lisäksi pienten paikkakuntien ilmapiiri saattaa olla toiseutta torjuva. Toisaalta ainakin Klemolan Kokkola on salliva myös oudoille tapauksille. Ehkä pienemmät piirit pakottavat suvaitsevaisuuteen: jos et suvaitse muita, jäät yksin.

Eläimet ovat molemmissa esityksissä esimerkkeinä sekä vapaudesta että vapauden puutteesta. Eläimen ideaali on vapaasti juokseva villi eläin, jonka elämä koostuu ainoastaan eläimen oman hyvinvoinnin kannalta olennaisista teoista. Suomeen muuttaneet tai tänne joko työvoimaksi tai katsottaviksi tuodut villieläimet elävät jonkinlaista puolieläimen elämää. Ne ovat joko omaksuneet ihmisten tapoja selvitäkseen yhteiskunnassa tai ne on vangittu ja niiden reviiriä ja tapoja/käytöstä on rajattu. Koirat ovat ihmisten parhaita ystäviä, mutta samalla ne on kesytetty epäeläimiksi. Täplähyeenat taas joutuvat hillitsemään itseään hajottamon ulkopuolella, sillä muuten näiden villien maahanmuuttajien tavat saattaisivat herättää paheksuntaa kokkolalaisissa. Muut eläimet jäävät ilman omaa ääntä: niiden tilanteesta kertovat toiset eläimet ja ihmiset.

Molemmissa näytelmissä on nähtävissä selvä eläinten hierarkia: tuotantoeläimet ovat pohjalla, lemmikit keskivaiheilla ja villit ja vapaat saalistajat tai muut samoajat huipulla. Tuotantoeläinten asemasta kertoo se, että niiden kohtelusta ja vankeudesta ei näytelmissä puhuta mitään. Onko siis vuosisatoja jatkunut orjuus jo normalisoitunut, eikä sen vuoksi tärkeä asia keskusteltavaksi tai mietittäväksi?

Onko villieläimeen samaistuminen tai hännän kasvattaminen sitten pakokeino yhteisön normeista ja säännöistä? Eläinten yksi rooli on olla kieroutunut ideaali vapaudesta. Klemola ei oleta, että kaikki eläimet olisivat vapaampia kuin ihmiset, mutta eläimissä on vielä niitä, jotka omaehtoista elämää viettävät tai joille se edes jollain tasolla on mahdollista. Toisaalta eläimen vapaus on vapautta vain ihmisen näkökulmasta: me emme voi tietää, tunteeko villieläin itsensä vapaaksi, onko sillä ylipäättään jonkinlainen vapaus – ei-vapaus käsitepari käytössään. Ei-vapaus ei ole sama kuin vankeus, vaan se koostuu eläimen tavoista ja lauman sekä muiden lajien muodostaman yhteisön asettamista toiminnan esteistä tai kannustimista.

Vaikka Klemola haluaa käsittää ja esittää eläimet tasa-arvoisina ihmisten kanssa, on nimenomaan eläinten muututtava, jotta dialogi olisi mahdollista. Koska olemme ihmisiä, on meidän mahdotonta

kuvata lajien välistä kanssakäymistä muusta kuin omasta näkökulmastamme. Jotta voisimme ymmärtää, on meidän päästävä eroon ja yli kieli- ja kommunikaatiomuurista. Yhteinen kieli mahdollistaa eläimen esittämisen ilman tahatonta koomisuutta. Klemolan näytelmissä hypätään yli kielen etsimisestä ja tartutaan suoraan ymmärryksen ja hyväksynnän etsimiseen.

Koska olemme ihmisiä, ei ole mahdollista tehdä esityksiä, jotka eivät olisi antroposentrisiä. Vaikka näyttämöllä ei olisi yhtään ihmistä, on esitys silti ihmisen tekemä, ihmiselle tehty tai ihmisen esitykseksi kehystämä – teatteri- ja esitystaide sinänsä ovat ihmisen lävistämiä kenttiä. Voidaan kuitenkin miettiä mitkä ovat antroposentrisyyden mahdolliset positiiviset ja negatiiviset ulottuvuudet. Positiivisena voidaan nähdä ihmisen mahdollisuus välittää tietoa esityksen kautta toiselle ihmiselle. Vaikka eläin esitetäänkin ihmisen näkökulmasta, se kuitenkin esitetään, tuodaan hahmoksi ja toimijaksi ihmisen rinnalle. Toisaalta voidaan kysyä onko eläimen esittäminen enää eläimen esittämistä jos se tehdään ihmisen ehdoilla? Entä onko olemassa hetkeä tai tilannetta jolloin antropomorfisuus ei olisi antroposentrisiä ja positiivista spesismiä?

Tämän tutkimuksen johdannossa siteerasin Leea Klemolaa seuraavasti:

On hienoa, että en voi ihmisenä väittää paljon mitään eläimistä. Palaan eläimiin yhä uudelleen, ja tätä on kaipuu epäinhimilliseen, joka on silti tuntemattomassa yhteydessä ihmiseen. Olla jotain samaa, mutta kuitenkin jotain aivan muuta. (Salminen 2011, 8.)

Ehkä tässä lausunnossa tiivistyy Klemolan vastaus edellä esittämiini kysymyksiin. Eläimen kirjoittaminen ja esittäminen on mahdollinen paikka tutkia ihmistä ja ei-ihmistä, käsitellä sitä kaipausta joka ei välttämättä löydä tilaa taiteen ulkopuolella. Taide, varsinkin teatteritaide, on Klemolan näytelmissä portti muutokseen ja ymmärrykseen. Teatterin avulla on mahdollista tulla toiseksi, ymmärtää toista, kasvattaa uudelleen itsensä ja toinen – teatteri on siis avain kaikenlaiseen trans-olemiseen.

Luvussa 2.2. pohdin Una Chaudhurin zooësis-käsitettä ja eläimen esittämisen mahdollisuutta. Koska eläimet antropomorfisina heijastelevat aina ihmistä itseään, on syytä miettiä mitä se inhimillisyys on, jota *New Karlebyssa* ja *Jessikan pennussa* käsitellään.

Nähdäkseni esitykset nostavat esiin meidän biologisten kehojemme suhteen sääntöihin ja normistoihin, joita yhteisöissämme ja yhteiskunnissamme olemme viimeisten tuhansien vuosien aikana rakentaneet. Mikä meidän biologisessa olemuksessamme on sellaista, että haluamme noita normeja seurata? Ihminen on *Jessikan pennun* mukaan kesyttänyt itsensä pois tolaltaan. Olemme henkisen kehityksen seurauksena ulkoistaneet ruumiimme, emmekä enää tunne sitä tai sen rajoja. Molemmissa esityksissä käydään läpi henkisiä romahduksia, jotka tulevat esiin ruumiin fyysisenä oireiluna. Ihmiset ja ihmisten kanssa elävät eläimet ovat molemmat saman stressin alaisia. Eläimet eläintarhoissa, eläimet lemmikkeinä, eläimet terapeutteina ja eläimet ruumiillisissa töissä painivat samojen ahdistuksien kanssa. Vapauden kaipuu ja odotetun käyttäytymisen tuottamisen aiheuttama ristiriita on kaikkien tapahtumien keskiössä.

Sekä *New Karlebyn* että *Jessikan pennun* eläimet esitetään suhteessa ihmisyyteen ja eläimyyteen. On siis olemassa kuvitteellinen asteikko, jonka toisessa päässä on täydellinen eläin ja toisessa täydellinen ihminen. Tällä asteikolla hahmot, niin ihmiset kuin eläimetkin, sijoittuvat kukin omalle kohdalleen, ja tämä kohta määrittelee heidän asemaansa yhteisössä.

Väitän, että molemmissa näytelmissä laji esitetään sukupuolen tapaan rakennettuna ja esitettynä, ei siis syntymässä määritettynä ja muuttumattomana. Rakennettua lajia voidaan hahmottaa jatkumoiden tai rinnakkaisuuksien kautta. Lajin kyseenalaistaminen, samoin kuin sukupuolenkin, on asemaan ja toimijuuteen sidottu etuoikeus. Lajia tai sukupuolta kyseenalaistavilla yksilöillä on jonkinlainen koulutus ja paljon tietoa toisten lajien elämästä: Jessika ja Jekku tuntevat toisensa ja pystyvät siksi miettimään suhdetta toisiinsa. Jekku on myös terapiakoirakoulutuksen kautta siirtynyt ihmis-eläin-asteikolla kauemmas eläimestä. Asteikko ei kuitenkaan ole suora viiva eikä muuttumaton rakenne. Ihmisen ja eläimen raja ei aina ole ollut yhtä selkeä eikä yhtä selkeästi määritelty. Jessika kaipaa aikaan ennen tätä eroa: voimme siis olettaa, että 10 000 vuotta sitten ihminen ja eläin olivat rinnakkaisia toimijoita eivätkä saman jatkumon eri päitä. Jos eri toimijuudet ja olemisen muodot ovat rinnakkaisia eivätkä peräkkäisiä, ovat ne tasa-arvoisempia ja avoimempia rajojen rikkomisille ja ylityksille.

Molemmissa esityksissä on esitys esityksen sisällä. *New Karlebyssä* Ellin järjestämä ”näytelmäkerho” auttaa Pianoa matkalla mummouteen, *Jessikan pennussa* lapsen kasvatuksen epäonnistumista analysoidaan lavastamalla tilanne uudelleen. Taide näyttäytyy mahdollisuutena

käsitellä vaikeita asioita ja ymmärtää toisten toimintaa. Elli sanoo *New Karlebyssa* ”Taiteessa kaikki on luvallista” (NK, 40) ja *Jessikan pennussa* Eija selittelee näyttämön tapahtumia yleisölle sanomalla

Ihmiset varmasti vain....syvästi hämmentyneitä tuskin
koskaan...kukaan nähnyt...(osoittaa Jessikan häntää) kokenut mitään
vastaavaa...mutta taiteessa kaikki...kaikki on mahdollista. (JP, 54.)

Klemola painottaa molemmissa ohjauksissa taiteen vapautta normeista ja yhteiskunnan säännöistä. Taiteessa ja etenkin teatterissa kaikki on mahdollista ja luvallista. Yleisön ja esiintyjien hämmennys voi muuttua ymmärrykseksi ajan myötä. Ehkä kyse on myös Klemolan pyrkimyksestä realismiin: näytelmän sisäinen näytelmä ottaa selvän eron todellisuuteen ainakin käsitteiden tasolla. Kun mennään tarpeeksi kauas, nähdään tarkemmin myös lähelle – siksi näytelmien roolihahmot esittävät elämänsä tapahtumia kuvitteellisten ja reaalisten yleisöjen edessä.

Jessika perustelee Ilveksen uudelleen kasvatuksen paikkavalinnan seuraavasti:

Ja just ku on yleisö paikalla niin... Että jos kotona salaa yksin itteensä
häpiää eihän sitä mitään armookaan voi saada jos ei ees myönnä
mitään. (JP, 6)

Armon voi saada vain toisilta ihmisiltä. Jessika on valinnut teatterin mediakseen sen tarjoaman välittömän armahduksen takia. Teatterissa kun ei yleensä olla yksin, vaan näyttämön ja katsomon välillä on fyysinen yhteys. Armo ei kierrä välittävän median kautta, vaan on julkiseksi tekemisen kautta saatavilla heti. Teatteri on rippituoli, jossa voi tunnustaa tulematta välttämättä tunnistetuksi. *Jessikan pennun* käsiohjelmassa kuvataan teatteria näin: ”Paikka minne voi mennä kertomaan kaikkia sellaisia asioita, joista ei ystävilleen eikä perheenjäsenilleen kehtaa puhua edes päissään” (*Jessikan pennu*, käsiohjelma). Molemmat tutkimuskohteeni ovat vahvasti sidoksissa tekijäänsä, ne ovat Leea Klemolan näköisiä. Teatterissa tekijä voi tunnustaa ja katsoja mahdollisesti tunnistaa itsensä.

Tämän tutkimuksen nimenä on *Viimeinen mammutti*. Viimeinen mammutti on läsnä molemmissa esityksissä. Lajinsa viimeinen on aina pohjattoman yksinäinen, eikä toisen lajin edustajista ole

helppoa löytää ystäviä. Koska jokainen henkilöahmo on omalla tavallaan outo, ei toista samanlaista koskaan löydy. Taide tai teatteri kuitenkin tarjoaa mahdollisuuden olla tai tulla hetki jonakin toisena. Teatterin yhteisöllinen luonne mahdollistaa yhteisön niin esityksen sisällä kuin sen ympärilläkin. Kuten Donna Haraway kirjoittaa: ”To be one is always to *become with many*” (Haraway 2008, 4). Sekä esitysten sisäisissä yhteisöissä että teatterin todellisuuden yhteisöissä jonakin oleminen on yhdessä tulemista. Kaikki eivät tietenkään tule sisällytetyiksi näihin yhteisöihin: yhteisöllä on aina raja ja joku jää väistämättä sen ulkopuolelle. Yhteisöjen sisäpuolella viimeiset mammutit voivat tulla yhdessä toisiksi.

Yhteisö on molemmissa teoksissa kesyttämisen paikka. *Jessikan pennun* käsiohjelmassa sanotaan, että ”kesytetyillä eläinlajeilla on 10 prosenttia pienemmät aivot kuin villillä kantamuodolla” (*Jessikan pentu*, käsiohjelma). Kesyttäminen on molemminpuolisen riippuvuuden ja tarpeellisuuden prosessi. Joku kesytetään kaveriksi jollekin, joku kesytetään yhteiskunnan jäseneksi ja joku kesytetään parisuhteeseen. Kesyttäminen on ristiriidassa yksilön vapauden kaipuun kanssa. Palaamme taas eläimeen vapauden symbolina. Kesytetty eläin (ihminen) menettää osan aivoistaan ja alistuu kontrollille, kun taas kesyttämätön pitää järkensä. Villit eläimet kuitenkin toimivat laumoissa, joissa on hierarkioita, kontrollia ja turvallisuutta – onko vapaa eläin siis väistämättä yksinäinen eläin? Onko täysin autonominen vapaus edes saavutettavissa? Kummassakaan esityksessä ei nähdä vapaita eläimiä, vaan kaikki ovat tulleet kesytetyiksi. Vaikka täplähyeenat ovat muuttaneet Suomeen omasta halustaan, tulevat he kuitenkin yhteisön ja yhteiskunnan kesyttämiksi. Jekku taas on kesy vaikka ei haluaisi, koska on oman lajinsa historian uhri.

6 LÄHTEET

Tutkimusaineisto

Painamattomat

HUUHKA, MARLEENA 2011 Harjoituspäiväkirja *New Karlebyn* harjoituskaudelta.

KLEMOLA, KLAUS & KLEMOLA, LEEA 2011 *New Karleby*. Harjoituksissa käytetyt versiot. Viitteissä käytetty lyhennettä NK.

KLEMOLA, LEEA 2012 *Jessikan pentu*. Näytelmäkulma – Nordic Drama Corner. Viitteissä käytetty lyhennettä JP.

Esitystaltiointi *Jessikan pennusta*, kuvaus Raimo Pesonen.

Painetut

New Karleby, käsiohjelma. Käsiohjelman toimitus Leea Klemola, Klaus Klemola, Marleena Huuhka ja Sanna Huhtala. Tampereen Teatteri 2011.

Jessikan pentu, käsiohjelma. Käsiohjelman toimitus Leea Klemola, Maija Voutilainen ja Marita Jama. Kuopion Kaupunginteatteri 2012.

Muu näytelmäkirjallisuus

Painamattomat

GÖTHE, STAFFAN 1989 (suom. Ryömä, Liisa) *Täytetty koira (En uppstoppad hund)*. Näytelmäkulma.

Painetut

KROGERUS, ANNA 2006 *Rakkaudesta minuun*. Lasipalatsi.

PELTOLA, SIRKKU 2005 *Suomen hevonen*. Kustannus OY Aamulehti.

Mainitut esitykset

Jessika – vapaana syntynyt, ohjaus ja käsikirjoitus Leea Klemola, Kuopion Kaupunginteatteri

Kohti kylmempää, ohjaus Leea Klemola, käsikirjoitus Klaus Klemola & Leea Klemola, Tampereen Teatteri 2008.

Koira tahtoo taivaalle, ohjaus Kari Väänänen, käsikirjoitus Matti Kuusela, Rovaniemen Teatteri / Tampereen Työväen Teatteri 2011.

Kokkola, ohjaus Leea Klemola, käsikirjoitus Klaus Klemola & Leea Klemola, Tampereen Teatteri / Aurinkoteatteri 2004.

Kronopolitiikkaa – III muistio ajasta, konsepti Tuija Kokkonen, 2010- .

Lulu, ohjaus Leea Klemola, sävellys ja libretto Alban Berg, Kokkolan Ooppera 2009.

Tuntematon sotilas, ohjaus ja dramaturgia Kristian Smeds, kirjoittanut Väinö Linna, Suomen Kansallisteatteri 2007.

Zoo – eläimen katsominen (demo), ohjaus Katariina Numminen, Esityskomposti Kiasma 2012.

Mainitut elokuvat

The Artist, ohjaus Michel Hazanavicius, 2011.

As good as it gets, ohjaus James L. Brooks, 1997.

Au hasard Balthazar, ohjaus Robert Bresson, 1966.

Babe, ohjaus Chris Noonan, 1995.

Born free, ohjaus James Hill, 1966.

The Lion King, ohjaus Roger Allers & Rob Minkoff, 1994.

Nankyoku monogatari, ohjaus Koreyoshi Kurahara, 1983.

Muu kirjallisuus

AARNIPUU, TIIA 2010 *Sinivalkoisissa höyhenissä. Suomalainen drag*. Like.

AGAMBEM, GIORGIO 2004 *The Open. Man and Animal*. Stanford University Press.

AZZARELLO, ROBERT 2008 ”Unnatural Predators: Queer Theory meets Enviromental Studies in Bram Stoker’s Dracula” teoksessa GIFFNEY, NOREEN & HIRD, MYRA J. (toim.) *Queering the non/human*. Ashgate Publishing, Ltd.

BAKER, STEVE 2008 *Picturing the Beast. Animals, Identity and Representation*. University of Illinois Press.

BERGER, JOHN 2009 *Why Look at Animals?* Penguin Books.

BUTLER, JUDITH 2006 (suom. Pulkkinen, Tuija & Rossi, Leena-Maija) *Hankala sukupuoli (Gender Trouble)*. Gaudeamus.

CHAUDHURI, UNA 2007a ”Animal Rites” teoksessa JANELLE G. REINELT & JOSEPH R. ROACH (toim.) *Critical Theory and Performance. Revised and Enlargened Edition*. The University of Michigan Press.

CHAUDHURI, UNA 2007b ”(De)Facing the Animals. Zooësis and Performance”. *The Drama Review* 1/2007.

DELEUZE, GILLES & GUATTARI, FÉLIX 1987 (engl. Massumi, Brian) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia (Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie)*. The University of Minnesota Press.

DYKE, CHUCK & DYKE, CARL 2011 (suom. Lähde, Ville) ”Identiteetit – monimuotoisuuden dynaamiset ulottuvuudet”. *Niin & näin* 4/2011.

ENGELS, FRIEDRICH 1959 ”Työn osuus apinan ihmistymisessä” teoksessa MARX, KARL & ENGELS, FRIEDRICH *Valitut teokset. Osa II*. Karjalan ASNT:n Valtion Kustannusliike.

GIFFNEY, NOREEN & HIRD, MYRA J. 2008 ”Introduction: Queering the Non/Human” teoksessa GIFFNEY, NOREEN & HIRD, MYRA J. (toim.) *Queering the Non/Human*. Ashgate Publishing, Ltd.

HALL, GARY & BIRCHALL, CLARE 2006 *New cultural studies: adventures in theory*. Edinburgh University Press.

HALL, STUART 1999 (suom. & toim. Herkman, Juha & Lehtonen, Mikko) *Identiteetti. Vastapaino*.

HARAWAY DONNA J. 2008 *When Species Meet*. University of Minnesota Press.

- HARAWAY, DONNA J. 2009 *The Companion Species Manifesto*. Prickly Paradigm Press.
- HIRD, MYRA J. 2008 ”Animal Trans” teoksessa GIFFNEY, NOREEN & HIRD, MYRA J. (toim.) *Queering the Non/Human*. Ashgate Publishing, Ltd.
- HOLLAND, PETER 2011 *The Animal Kingdom. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- HONOUR, HUGH & FLEMING, JOHN 2006 (suom. Itkonen-Kaila, Marja; Kokkonen, Jüri; Mattila, Raija; Palin, Tutta & Sauri, Seppo) *Maailman taiteen historia (A World History of Art)*. Otava.
- KEKKI, LASSE (toim. HEKANAHO, PIA-LIVIA & HAAPANEN, JARMO) 2010 *Pervo parrasvaloissa . Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Eetos.
- KESKISARJA, TEEMU 2011 *Kyynelten kallio*. Siltala.
- KOKKONEN, TUIJA 2010 ”Esityksen mahdollinen luonto” teoksessa RUUSKANEN, ANNUKKA (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Like.
- KRISTEVA, JULIA 1992 (suom. Malinen, Päivi) *Muukalaisia itsellemme (Etrangers à nous-mêmes)*. Gaudeamus.
- SALMINEN, ANTTI 2011 ”Kuolevat kehot, elämyys ja pohjoinen tasa-arvo – kysymyksiä Leea Klemolalle”. *Niin & näin* 1/2011.
- SENELICK, LAURENCE 2000 *The Changing Room. Sex, drag and theatre*. Routledge.
- SEPÄNMAA, YRJÖ 2009 ”Jälkisanat” teoksessa KAINULAINEN, PAULIINA & SEPÄNMAA, YRJÖ (toim.) *Ihmisten eläinkirja. Muuttuva eläinkulttuuri*. PALMENIA.
- SERPELL, JAMES 1995 *The Domestic Dog*. The Cambridge University Press.

WILLIAMS, DAVIS 2007 ”Inappropriate/d Others – or, The Difficulty of Being a Dog”. *The Drama Review* 1/2007.

Verkkolähteet

www1

http://yle.fi/uutiset/karhu_kuolee_valmiiksi_haudattuna/6391523

tarkistettu 3.12.2012

www2

<http://www.hs.fi/ulkomaat/Yll%C3%A4tyshavainto+Karhut+osaavat+k%C3%A4ytt%C3%A4%C3%A4+ty%C3%B6kaluja/a1305557613326>

tarkistettu 16.10.2012

www3

<http://knowyourmeme.com/photos/117021-soon--2>

tarkistettu 16.10.2012

www4

http://en.wikipedia.org/wiki/Nankyoku_Monogatari

tarkistettu 7.12.2012

www5

<http://www.demari.fi/kulttuuri/teatteri-tanssi/4921-armi-kuusela-paasi-taiivaaseen>

tarkistettu 29.10.2012

www6

http://212.213.117.18/default_frameset.asp?CodeLanguage=fi

tarkistettu 6.11.2012

www7

http://fi.wikipedia.org/wiki/Tuntematon_sotilas

tarkistettu 17.9.2012

www8

<http://www.tuijakokkonen.fi/?page=12&requestlanguage=fi>

tarkistettu 30.10.2012

www9

<http://www.youtube.com/watch?v=He7Ge7SogrK>

tarkistettu 7.12.2012

www10

[http://en.wikipedia.org/wiki/Koko_\(gorilla\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Koko_(gorilla))

tarkistettu 26.9.2012

www11

http://ec.europa.eu/euraxess/links/china/docs/leaflet_dnabanananas.pdf

tarkistettu 6.6.2012

www12

<http://www.pbs.org/wgbh/nova/body/cracking-the-code-of-life.html>

tarkistettu 6.6.2012

www13

<http://www.rantapallo.fi/ruoka-juomat-viinit/suomalaistapahtumasta-tuli-hitti-ravintolapaiva-leviaa-maailmalle/>

tarkistettu 24.9.2012

www14

http://animaldiversity.ummz.umich.edu/site/accounts/information/Crocuta_crocuta.html

tarkistettu 7.11.2012

www15

<http://www.finlit.fi/kalevala/index.php?m=1>

tarkistettu 16.7.2012

www16

<http://www.karaoke-lyrics.net/lyrics/hevisaurus/viimeinen-mammutti-247294>

tarkastettu 12.11.2012

www17

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mandelbrot-Menge_farbig.png

tarkastettu 29.12.2012

www18

http://www.youtube.com/watch?v=ixt6Ue-_WUQ

tarkastettu 20.11.12

www19

<http://tv1.yle.fi/juttuarkisto/dokumentit/historiaa-elsa-leijonan-perinto>

tarkistettu 20.11.12