

**Sukupuolen rakentuminen ja performatiivisuus**  
**transsukupuolisuutta ja ristiinpukeutumista sisältävissä elokuvissa**  
*– The Danish Girl, The Crying Game, The Adventures of Priscilla,*  
*Queen of the Desert ja Some Like It Hot*

Tuuli Pitkänen  
Tampereen yliopisto  
Viestintätieteiden tiedekunta  
Kirjallisuustieteen  
tutkinto-ohjelma  
Kertomus- ja tekstiteorian  
maisteriopinnot  
Pro gradu -tutkielma  
Syyskuu 2017

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

PITKÄNEN, TUULI: Sukupuolen rakentuminen ja performatiivisuus transsukupuolisuutta ja ristiinpukeutumista sisältävissä elokuvissa – *The Danish Girl*, *The Crying Game*, *The Adventures of Priscilla*, *Queen of the Desert* ja *Some Like It Hot*

Pro gradu -tutkielma, 88 sivua

Syyskuu 2017

Tutkimukseni tarkastelee sukupuolen rakentumista ja performatiivisuutta neljässä kohdeteoksessa: *The Danish Girl* (2015), *The Crying Game* (1992), *The Adventures of Priscilla*, *Queen of the Desert* (1994) sekä *Some Like It Hot* (1959). Toisessa luvussa käsittelen transsukupuolisuutta ja transsukupuolista identiteettiä, ristiinpukeutumisen tematikkaa sekä naiseuden ja mieheyden stereotyyppioita ja kaksijakoisuutta. Kolmannessa luvussa tutkin rodun ja kansallisuuden kysymyksiä suhteessa sukupuoleen ja identiteettiin, piilotetun identiteetin teemaa sekä sukupuolen rakentumista ulkoisin elementein. Neljännessä luvussa paneudun erityisesti drag-esiintymiseen ja sen muovaamaan identiteettiin, sekä musiikin tuomaan symboliikkaan. Tarkastelen lisäksi seksuaalisuutta ja sukupuolta niiden aiheuttamien pelkojen ja jopa väkivallan näkökulmasta. Viidennessä luvussa perehdyn komediaan ja huumoriin sukupuolen esittämisen välineenä, sukupuolen identifioimiseen sekä naisen stereotyyppiseen rooliin Marilyn Monroen hahmon kautta.

Tutkimuskysymykseni ovat: kuinka transsukupuoliset henkilöahmot esittävät sukupuoltaan, millä tavoin ristiinpukeutuminen ja drag rakentavat esittäjänsä sukupuolta ja identiteettiä sekä minkälaisista toiminnoista, eleistä ja elementeistä sukupuoli kyseisissä elokuvissa rakentuu.

Tarkastelen kohdeteoksia ja tutkimuskysymyksiäni erityisesti Judith Butlerin kehittämän performatiivisuusteorian kautta. Butlerin mukaan sukupuolella eikä identiteetillä ole mitään alkuperää, vaan ne ovat sosiaalisen käyttäytymisen tuotoksia. Butler kritisoi feministisen teorian sex/gender-jaottelua, joka jakaa sukupuolen biologiseen ja sosiaaliseen sukupuoleen. Performatiivisuusteoriaa on kritisoitu muun muassa transsukupuolisuuden ja transeksuaalisuuden ulkopuolelle jättämisestä, minkä vuoksi tartuin erityisesti näihin teemoihin. Väitän, että sukupuoli-identiteetti ei ole pelkästään kulttuurisen ja sosiaalisen järjestelmän vallan seurausta, vaan persoonan ja kokemusten synnyttämää. Lisäksi esitän, että niin drag kuin ristiinpukeutuminen yleensä voi ilmentää esittäjänsä sukupuoli-identiteettiä, toisin kuin Butler väittää. Tarkastelen hahmoja James Phelanin mimeettisen ulottuvuuden teorian kautta, mikä tarkoittaa henkilöahmojen todellisuutta jäljitteleviä piirteitä.

Tutkimuksessani selvisi, ettei normien mukainen sukupuolen esittäminen välttämättä rakenna uskottavaa sukupuolta. Sukupuolta voidaan esittää rakenteiden mukaisesti tai niitä rikkoen, ja sukupuolen esittäminen on vahvasti yhteydessä omaan identiteettiin. Sukupuoli ja identiteetti ovat sidoksissa myös kokemusmaailmaan ja henkilön omaan sisäiseen kokemukseen sekä biologiaan. Sukupuolta rakennettiin monipuolisesti ja erilaisista elementeistä, niin feminiinisistä kuin maskuliinisista, koostuen. Stereotyyppit olivat tärkeässä roolissa sukupuolen rakentamisessa.

Avainsanat: sukupuoli, identiteetti, transsukupuolisuus, ristiinpukeutuminen, performatiivisuus

# Sisällys

1 Johdanto .....	1
2 <i>The Danish Girl</i> – transsukupuolinen identiteetti .....	8
2.1 Ristiinpukeutuminen .....	9
2.2 Stereotypiat .....	13
2.3 Visuaaliset ja auditiiviset efektit .....	17
2.4 Mieheyden ja naiseuden dikotomia .....	21
3 <i>The Crying Game</i> – transsukupuolisuus, rotu ja piilotetut identiteetit .....	25
3.1 Miltä sukupuoli näyttää .....	26
3.2 Rotu, kansalaisuus ja sukupuoli .....	31
3.3 Verhon takaa – piilotetut identiteetit .....	38
4 <i>Priscilla</i> , drag ja aavikon kuningattaret.....	43
4.1 Strasseja, glitteriä ja höyheniä – drag-identiteetin rakentuminen .....	44
4.2 Musiikin voima identiteetin rakentumisessa .....	51
4.3 Seksuaalisuuden ja sukupuolen uhka .....	57
5 <i>Some Like It Hot</i> ja naiseuden fantasia.....	63
5.1 Sukupuoli komediana .....	63
5.2 Identifiointin fantasiat .....	69
5.3 Marilyn Monroen myytti ja naisen rooli .....	74
6 Yhteenveto .....	78
Lähteet.....	82

## JOHDANTO

Tässä tutkimuksessani tarkastelen transsukupuolisuutta ja ristiinpukeutumista elokuvissa neljän kohde-elokuvan kautta, joita ovat *The Danish Girl* (2015), *The Crying Game* (1992), *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) sekä *Some Like It Hot* (1959). Käsittelen transsukupuolisuutta, ristiinpukeutumista, drag-esiintymistä sekä sukupuolten stereotyyppioita sukupuolen performatiivisuuden näkökulmasta. Lisäksi pohdin elokuvissa käytettyä komediaa ja huumoria sukupuolen esittämisen välineenä, sekä kansallisuuden ja rodun kysymyksiä suhteessa sukupuoleen. Tarkastelen myös identiteetin muotoutumista ja rakentamista.

Elokuvateollisuudessa ristiinpukeutuminen on ollut osa viihdettä jo mykkäfilmien aikakaudelta lähtien. Miesnäyttelijät Charlie Chaplinista lähtien pukeutuivat naisiksi mustavalkoisissa komedioissa, eikä asiassa ollut sen syvempää merkitystä tai viittausta. 1930-luvun Hollywoodissa otettiin kuitenkin käyttöön normeja rikkovan seksuaalisuuden sensurointi, joka jatkui 1960-luvulle saakka, jolloin kokeileva elokuva alkoi ylittää konservatiivisia sukupuolirooleja. Ensimmäisiä transsukupuolisuudesta ja sukupuolen moninaisuudesta kertovia elokuvia syntyi sensuurista huolimatta jo 1950-luvulla, kuten Ed Woodin teos *Glen or Glenda* (1953). 1960–70-luvuilla mukaan otettiin transsukupuolisia näyttelijöitä ja elokuvat alkoivat parodioida vanhoillisia arvoja ja sukupuolta koskevaa ahdasmielisyyttä, kuten esimerkiksi John Watersin *Pink Flamingos* (1972). 1980-luvulla nousivat esille erityisesti maskuliiniset tai androgyynit naishahmot, kuten vaikka Grace Jonesin esittämien hahmojen tai esimerkiksi Sigourney Weaverin tulkitseman luutnantti Ripley'n kaltaisten vahvojen naisten kautta. Varsinainen transsukupuolisuudesta kertovien elokuvien buumi heräsi kuitenkin vasta 1990-luvulla, esimerkiksi tässä tutkimuksessani käsittelemiä elokuvia *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1992) ja *Crying Game* (1994) mukana. 2000-luvulla käsiteltyjä aiheita transelokuvissa olivat muun muassa sukupuolenkorjausprosessi ja sen vaikutukset transsukupuolisiin ihmisiin ja heidän läheisiinsä. Esimerkkeinä mainittakoon *Normal* (2003), *Transamerica* (2005) ja tämän työni kipinän alkulähde *The Danish Girl* (2015). (Aarnipuu 2008, 191–197.)

Crossdressingistä eli ristiinpukeutumisesta on historiassa puhuttu fetissinä, ja yleensä liitetty se nimenomaan homoseksuaalisuuteen. Transsukupuolisuudesta on jäljitetty todisteita aina

Keskiajalle saakka, joten mikään uusi asia se ei ole. Ristiinpukeutumisen ja transsukupuolisuuden erot löytyvät siitä, että ristiinpukeutumisella tarkoitetaan kaikkea pukeutumista muun kuin oman sukupuolen yleisesti oletettuihin vaatteisiin, peruukkeihin ja niin edelleen.

Transsukupuolisuudessa on kyse sisäisestä identiteetistä, jossa henkilö kokee itsensä muun kuin biologisen syntyperänsä määräämän sukupuolen edustajaksi. (Hines 2007,10.)

1950-luvulla seksologi Harry Benjamin erotteli transvestismin ja transseksuaalisuuden määrittelemällä transvestiitit joukoksi miehiä, jotka halusivat pukeutua naisiksi, tai päinvastoin. Transseksuaalisuuden hän puolestaan määritteli haluksi jopa kuulua tämän tahdon mukaiseen sukupuoleen niin merkittäväällä tavalla, että henkilö haluaisi jopa korjata sukupuolensa lääketieteen keinoon. Näin ollen transvestismista muodostui eräänlainen harrastus, ja transseksuaalisuudesta merkittävämpi toiminta. Benjamin myös määritteli eri ”tilat” lääketieteen keinoin niin, että anatomisesti ihmiskehon ”normaali” kehitys ja terveydentila tukivat ”normaalia” seksuaalisuutta ja sukupuolta. Homoseksuaalisuus, transvestismi ja transseksuaalisuus määriteltiin siis lääketieteellisesti sairauksiksi ja kehon häiriöiksi. 1960-luvulla transseksuaalisuudesta puhuttiin ainoastaan tapauksissa, joissa henkilö kävi läpi sukupuolenkorjausoperaation. 1970-luvulla transseksuaalisuus-termin alkoi korvata sukupuoli-dysforia, mikä tarkoitti laajempaa kirjoa ihmisiä. Termi käsitti sen, kuinka ihmiset, jotka hakeutuivat sukupuolenkorjausleikkauksiin, todella tunsivat elävänsä ”väärässä kehossa”. Tähän kategoriaan lisättiin intersukupuoliset henkilöt, joilla ei ollut mahdollista selkeästi määrittää yhtä tiettyä sukupuolta. (Hines 2007, 11–13.)

Sosiaalitieteissä muodostui 1970-luvulla teoria siitä, kuinka ihmisen ruumiinosat olivat biologisia, mutta niiden tulkinta joko mieheksi tai naiseksi oli sosiaalisesti ja kulttuurisesti rakentunut toiminta. Tästä jäi ulkopuolelle transsukupuolisuus kokonaan, sillä teoria käsitti ainoastaan binaarisen sukupuolijärjestelmän. (Hines 2007, 15.) Tämä on ongelma myös Butlerin sukupuoliteoriassa, joka myös perustuu sosiaalisen ja kulttuurisen järjestelmän vaikutukseen. Butlerin mukaan mitään sukupuolen alkuperää ei ole olemassa, ei edes biologisesti. Jos alkuperää ei ole, voiko silloin olla transsukupuolisia henkilöitä?

Mitä sukupuoli sitten oikeastaan on, miten se määritellään? Feministinen teoria on määritellyt alun perin sukupuolen biologiseen sukupuoleen (*sex*) ja sosiaaliseen sukupuoleen (*gender*). Ensimmäisenä biologisen ja sosiaalisen sukupuolen erottelun esitteli antropologi Margaret Mead vuonna 1935 kirjassaan *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Teoriaa

kehitteli myöhemmin Simone de Beauvoir teoksessaan *Le Deuxième Sexe* (1949), jossa Beauvoir määritteli naisen sukupuolen suhteessa mieheen. Kuuluisa lausahdus hänen teoksestaan kuuluukin ”Naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan”. Sukupuolentutkija Judith Butler puolestaan kyseenalaisti kaksijakoisen teorian biologisesta ja sosiaalisesta sukupuolesta teoksessaan *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) vastustamalla biologisen ja sosiaalisen sukupuolen erottelua toisistaan. Hän kehitti teorian sukupuolen performatiivisuudesta. Omat vaikutuksensa Butler on saanut muun muassa ranskalaisen filosofin Michel Foucaultin sukupuolen genealogisesta tutkimuksesta sekä toisen ranskalaisen filosofin Jacques Derridan performatiivisuuden ideasta. Tässä tutkimuksessani tarkastelen sukupuolta nimenomaan Butlerin performatiivisuusteorian näkökulmasta.

Butlerin performatiivisen sukupuoliteorian mukaan sukupuoli on tekemistä, ei olemista. Sukupuoli muodostuu toistettavista eleistä, teoista ja ruumiin toiminnoista, jotka ovat syntyneet kulttuuristen normien kautta ja vakiintuneet ajan kuluessa. Butlerin mukaan sukupuolella ei ole mitään alkuperäistä toimijaa edes biologisesti, vaan sukupuoli on kaikin puolin sosiaalisesti tuotettu. Luonnollinen ruumis ei näin ollen muodosta tiettyä sukupuolista käyttäytymistä, vaan päinvastoin tietynlainen käyttäytyminen muodostaa sukupuolen. Sukupuoli ei ole olemista, vaan se tehdään, ja kaikki tämä tekeminen on riippuvainen kulttuurisista tekijöistä ja yhteiskunnan valtarakenteista. (Butler 1990, 70, 90, 235.)

Butlerin mukaan valtaapitävä heteroseksuaalinen kulttuuri asettaa rajat sukupuolisuudelle, ja nämä rajat ovat hyvin kaksijakoiset: mies-nainen, maskuliininen-feminiininen. Heteroseksuaalisuus on määrittelevä tekijä myös sukupuolisuudessa, riippumatta onko kysymyksessä edes seksuaalisuus vai sukupuoli. Sukupuoli on muuttuva tekijä, joka muokkaantuu aikakauden ja normien mukana. Sukupuoli on tarkkaan kategorisoitua, mikä auttaa sukupuolen normatiivisuuden ylläpitämisessä. (Butler 1990, 9, 6–7.) Tällaisena normatiivisena toimintana voidaan pitää sukupuolen performatiivisuutta, joka on tietynlaista rituaalista toimintaa. Butlerin teorian mukaan kaikki sukupuolisuus on dragia: jäljittelyä, imitaatiota. Tällainen sukupuolen esitys paljastaa sukupuolen kuvitteellisen todellisuuden. Sukupuolen imitointi osoittaa, että jo pukeutumisella pystytään esittämään haluamaamme sukupuolta. Butler toteaaakin sukupuoli-identiteetin rakentuvan performatiivisesti juuri niillä eleillä, joiden on ajateltu olevan identiteetin tuloksia. Sukupuolisuus on siis itseään imitoivaa. Kun ihminen esittää naista heteroseksuaalisen naisen oletuksen mukaisesti, hänet mielletään naiseksi. Tällöin on opittava ja mukauduttava sukupuolijärjestelmän sääntöihin ja normeihin.

Poiketessaan tästä järjestelmästä voi päätyä yhteiskunnan hyljeksimäksi kummajaiseksi. (Butler 1990, 137–138.)

Sukupuoli-identiteetti on Butlerin mukaan pelkkää illuusiota, normatiivinen ihanne. Identiteetti ei muotoudu ihmisen sisäisistä ominaisuuksista tai kokemusmaailmasta, vaan se on sukupuolittavan vallan pakottama seuraus. Sukupuoli-identiteetti rakentuu nimenomaan tästä performatiivisuudesta. Tämä sukupuolen rakentaminen tietyillä toiminnoilla on niin vakiintunutta sekä yksilön psyykeeseen että sosiaaliseen ympäristöön, että juuri ne nimenomaiset tavat ja teot muodostavat luonnollisen mallin sukupuolelle. Myöskään seksuaalinen suuntautuminen ei synny ihmisen psyykeessä, vaan kulttuurin asettamat lait ja yliminän näitä lakeja myötäilevä toiminta muodostaa seksuaalisuuden. (Butler 1990, 69, 131.)

Sukupuoli-identiteetin kohdalla puhutaan usein biologisesta sukupuolesta ja seksuaalisuudesta, mutta se pitää sisällään paljon enemmän. Se voi käsittää monta muuttujaa, kuten rodun ja etnisyyden, yhteiskunnallisen aseman, sukupuolen muutosjakson, maantieteellisen sijainnin ja kansalaisuuden. Transsukupuolinen identiteetti koostuu useasta rakennusosasta, ei ainoastaan biologiasta ja seksuaalisuudesta. Usein henkilö tuntee transsukupuolisuuden kokemuksen jo varhaisessa lapsuudessa tai viimeistään murrosiässä. Yleensä henkilöt kokevat jännitteen oletetun sukupuolen ja itse koetun identiteetin välillä joko kotona ja koulussa. Usein pääosaa sukupuoli-identiteetin kamppailussa esittävät nimenomaan vaatteet. Nuori voi esimerkiksi inhota oletetulle sukupuolelle määriteltyjä vaatteita, ja alkaa modifioida vaatetustaan identiteettinsä luonnolliseksi kokemalla tavalla. Tätä kutsutaan sukupuolikapinoinniksi. Lisäksi lapsuuden kokemuksia erilaisten harrastusten ja aktiviteettien sekä lelujen kanssa pidettiin usein merkittävänä herättäjinä oman sukupuoli-identiteetin suhteen. Sukupuoliroolit ja säännöt opitaan jo hyvin varhaisessa iässä, ja vastarintaa syntymässä määriteltyä sukupuolta vastaan on yhteiskunnallisesti nähtynä pidetty hyväksymättömänä. (Hines 2007, 50–52.)

Itse kritisoin Butlerin performatiivisuusteorian väitettä, ettei sukupuolella olisi mitään alkuperäistä toimijaa, ja että sukupuoli-identiteetti olisi normatiivinen illuusio. Omassa tutkimuksessani tarkastelen erityisesti sukupuoli-identiteetin rakentumista käsittelemieni elokuvien ja niiden henkilöihahmojen kautta. Väitän, että näiden henkilöihahmojen sukupuoli-identiteetti ei ole pelkästään sukupuolittavan vallan seurausta, vaan persoonan ja kokemusten synnyttämää. Keskityn erityisesti transsukupuoliseen ja transseksuaaliseen identiteettiin, sillä sen on väitetty jäävän Butlerin teorian ulkopuolelle. Tässä kontekstissa tarkastelen pääasiassa dragia

ja pinnallisuutta osana sukupuoli-identiteetin rakentumista. Drag ja ristiinpukeutuminen yleisesti ottaen parodioivat sukupuolta, ja viitaten Butlerin teoriaan sukupuolesta tekemisenä, mielestäni myös sukupuolen parodioiminen ja vakiintuneiden toimintojen matkiminen sitä kautta rakentavat sukupuolta, vaikkakin alkuperäisestä poikkeavalla tavalla.

Butlerin performatiivinen teoria on saanut paljon ylistystä ja tukea, onhan se kolmannen aallon feminismiin yksi merkittävimpiä teorioita. Myös kritiikkiä on satanut paljon, muun muassa yhdysvaltalainen etiikan professori Martha Nussbaum (1999) on artikkelissaan kritisoinut Butlerin kirjoitustyyliä, väittämällä esimerkiksi Butlerin nojaavan työssään vahvasti tieteelliseen terminologiaan ja sen uskottavuuteen käyttämättä kuitenkaan juuri mitään selittävyttä. Lisäksi Nussbaum kritisoi Butlerin feminististä teoriaa etäännyttämisestä eletystä kokemuksesta ja tosielämästä. Samaa ihmettelee myös professori Frederick S. Roden (2005) artikkelissaan ja kysyy miten tällainen akateeminen tutkimustyö saataisiin hyödynnettyä myös yliopistomaailman ulkopuolella.

Muita Butlerin kritisoijia ovat esimerkiksi transsukupuolisuuden tutkija Jay Prosser (1998), joka on kirjassaan kritisoinut Butlerin sukupuoliteoriaa erityisesti siitä, että se jättää ulkopuolelleen transsukupuolisuuden ja transseksuaalisuuden. Sukupuolentutkija Lisa Duggan (1998) kirjoittaa artikkelissaan, kuinka eri teorioiden taistelut keskenään ovat muokanneet koko feminististä keskustelua ja sukupuolentutkimuksen kenttää. Marxilaisuuden tutkija ja feminismikriitikko Teresa Ebert (1992/1993) haastaa puolestaan kaikki postmodernit feministiset teoriat ja myös Butlerin performatiivisuuden ja nimeää tällaiset teoriat naurettaviksi. Kritiikkiä on saanut myös Butlerin ajatus dragista vaihtoehtoisena esityksenä, jolla sukupuolta voidaan esittää toisin ja joka vertauskuvallisesti paljastaa kaikkien seksuaalisten identiteettien luonteen. Sara Salih (2002) pohtii tekstissään tätä dragin teoriaa ja teatteria ylipäätään queer-teorian näyttämönä. Salih käsittelee muun muassa dragia ja performatiivisuutta siitä kontekstista, kuinka vaikeaa on erottaa mullistavat ja kumoukselliset toiminnot niistä valtarakenteista, joita nämä toiminnot vastustavat. Dragista Butler on todennut, että se ei ilmennä tarkoituksellisesti esiintyjän omaa identiteettiä, ettei drag ole ”rehellinen ilmaisu” siitä, mitä esiintyjä esiintymisellään tarkoittaa. Se, että ottaa vaatekaapista tietyt vaatteet, esittääkseen tiettyä sukupuolta, ei ole sukupuolen performatiivisuutta, eikä näin ollen tee sukupuolta. (Butler 1990, 128.) Itse olen asiasta hieman eri kannalla, ja tässä työssäni paneudunkin siihen, miten drag voi ilmentää esittäjensä sukupuoli-identiteettiä.



Valitsin tarkastelukohteeksi elokuvat, sillä elokuva on rakentunut nykypäivän yhdeksi merkittävimmäksi taidemuodoksi. Itse suuntasin maisteriopinnoissani kertomus- ja tekstiteorian puolelle, ja elokuvat kertovat kertomuksia audiovisuaalisesti mitä monipuolisimmin, koskettavimmin ja mielenkiintoisimmin. Tutkimuksessani tarkastelenkin sukupuolen performatiivisuutta elokuvissa yksityiskohtia myöten: musiikin ja äänen merkitykset, puhe ja kieli, värimaailma ja esteettiset detaljit, sukupuolen symboliset viittaukset, rodun ja sukupuolen yhteys, esiintyvän taiteilijan identiteetin ja sukupuolen linkittyminen toisiinsa sekä eleiden, ilmeiden ja ennen kaikkea pukeutumisen (ristiinpukeutuminen) ja ulkoisen ehostuksen, kuten meikin, merkitykset sukupuolen rakentamisessa. Lisäksi pohdin käsittelemieni elokuvien päähenkilöiden identiteettiä ja sen rakentumista suhteessa sukupuoleen. Tarkastelen elokuvien henkilöhahmoja kirjallisuustieteen teorian näkökulmasta mimeettisinä hahmoina. James Phelan on luonut käsitteet kolmen tason henkilöhahmoista, jotka ovat mimeettinen, synteettinen ja temaattinen. Mimeettinen taso tarkoittaa hahmoja, jotka jäljittelevät todellisuutta todellisuudessa esiintyvien piirteiden kautta. Synteettinen taso osoittaa hahmojen keinotekoisuuden, ja temaattinen taso pitää sisällään hahmojen taustalla vaikuttavat ideologiat. (Phelan 1989, 1–2.) Tässä työssäni keskityn henkilöhahmojen mimeettiseen tasoon ja siihen kuinka elokuvien hahmot jäljittelevät todellisuutta, enkä siis tarkastele hahmoja todellisina henkilöinä. Helsingin yliopiston elokuvatutkimuksen professori Henry Bacon on käsitellyt henkilöhahmon rakentamiseen käytettyjä toimintoja, eleitä ja elementtejä tutkimukseni kannalta hyödyllisellä tavalla. Nämä toiminnot, eleet ja elementit pitävät sisällään esimerkiksi karakterisoidut vihjeet ja eleet hahmon sisäisestä maailmasta, henkilön suhtautuminen muihin ihmisiin, esineisiin tai asioihin, ominaiset käyttäytymistavat, maneerit, pukeutuminen, miljöö, henkilön ääni, kielenkäyttö, kasvojen piirteet, katse, meikki, musiikki, kuvakulmat, valaistus ynnä muut merkitystä rakentavat seikat. (Bacon 2000, 172–181.)

Koko tutkimukseni idea syntyi katsottuani elokuvan *The Danish Girl* (2015), minkä vuoksi halusin tutkia nimenomaan transsukupuolisuutta elokuvissa. Valitsin lisäksi kolme muuta elokuvaa eri genreistä monipuolisuuden kerryttämiseksi. Muiksi tutkimukseni kohteeksi valikoituivat *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994), *Crying Game* (1992) ja *Some Like it Hot* (1959). *Priscilla* valikoitui sen drag-tematiikan ja eräänlaisen kulttistatuksensa perusteella, *Crying Game* sen sisältämän rodullisen ja kansalaisuuden teeman vuoksi, jota pohdin suhteessa transsukupuoliseen identiteettiin. *Some Like It Hot* puolestaan tarjoaa mahdollisuuden tarkastella sukupuoliroolien komediaalista aspektia elokuvissa sekä pinnallista ja stereotyyppistä naiskuva.

Vastaa tutkimuksessani kolmeen pääkysymykseen:

- 1) Kuinka transsukupuoliset henkilöhahmot esittävät sukupuoltaan?
- 2) Millä tavoin ristiinpukeutuminen ja drag rakentavat esittäjänsä sukupuolta ja identiteettiä?
- 3) Minkälaisista toiminnoista, eleistä ja elementeistä sukupuoli kyseisissä elokuvissa rakentuu?

## ***The Danish Girl* – transsukupuolinen identiteetti**

*The Danish Girl* on vuonna 2015 valmistunut Tom Hooperin ohjaama draamaelokuva, jonka pääosaa esittää roolistaan Oscar-palkinnon voittanut Eddie Redmayne. Elokuva pohjautuu David Ebershoffin samannimiseen romaaniin vuodelta 2000 sekä Lili Elben muistelmiin *Man Into Woman* (1938). Keskiössä on tanskalaisen taidemaalari Einar Wegenerin elämä ja muutos miehestä Lili Elbe- nimiseksi naiseksi. Tässä osiossa pohdin pääasiassa elokuvan visuaalisia keinoja ja tyyliseikkoja, joilla tarinaa sukupuoli-identiteetin rakentumisesta kerrotaan. Perehdyn muun muassa ristiinpukeutumiseen, musiikkiin, väreihin, kuvakulmiin, valoihin ja varjoihin sekä symboliikkaan. Einarin matka miehestä naiseksi on ensimmäisiä aikakaudella, jolloin sukupuolenkorjaus oli vielä tuntematon käsite. Käsittelen elokuvassa kuvattua identiteetin kamppailua, jota Einar ja Lili keskenään käyvät. Käyn myös läpi transsukupuolisuutta sukupuoliteorioiden näkökulmasta ja erottelen muut käsitteet transseksuaalisuudesta transvestismiin. Koska elokuva on varsin uusi, ei siitä, eikä myöskään romaanista, tehtyä tutkimusta vielä liiemmin ole.

Einar Wegener syntyi Tanskassa Vejlen kaupungissa 1882. Wegener oli aikanaan kuuluisa ja menestynyt taidemaalari. Hän opiskeli Kööpenhaminan taideinstituutissa ja meni naimisiin opiskelutoverinsa Gerda Gottliebin kanssa vuonna 1904. Einar päätyi kerran Gerdan maalauksen malliksi, jossa hänen piti pukea ylleen sukkahousut ja mekko. Tuon hetken on kuvattu olleen käänteentekevä Einarin muutoksesta Liliksi. Einar alkoi aika ajoin pukeutua naiseksi ja esittäytyi Einarin julkisuudessa Einarin serkuksi. Vain hänen lähimmät ystävänsä tiesivät totuuden. Näitä tapahtumia myös elokuvassa kuvataan.

Einar ja Gerda muuttivat Pariisiin, jossa Einar pystyi esiintymään vapaasti naisena. On myös väitetty, että Einarin vaimo Gerda olisi itse ollut lesbo, jolloin Pariisissa hänkin olisi saanut elää omaa elämäänsä homoseksuaalina. 1930 Einar aloitti varsinaiset kirurgiset korjaustoimenpiteet Saksassa sukupuolensa muuttamiseksi miehestä naiseksi. Hänelle suoritettiin neljä leikkausta, joissa hänen sukupuolielimensä poistettiin ja hänelle siirrettiin kohtu ja munasarjat sekä rakennettiin emätin. Einar vaihtoi nimensä virallisesti Lili Ilse Elvenekseksi, jonka jälkeen Tanskan oikeus mitätöi Einarin ja Gerdan avioliiton, koska naisten välinen avioliitto ei ollut lainvoimainen. Einar käytti itsestään nimeä Lili Elbe, Pariisin läpi virtaavan joen mukaan.

Vuonna 1931 Lili palasi Dresdeniin neljänteen leikkaukseen, jossa hänelle siirrettiin kohtu. Sukupuolenvaihdosleikkaukset olivat tuohon aikaan vielä kokeellisia ja nämä Lilille suoritettut leikkaukset ensimmäisiä maailmassa. Lilin keho alkoi hylkiä siirrettyä kohtua ja hän kuoli kolme kuukautta leikkauksen jälkeen infektion aiheuttamaan sydänkohtaukseen. (Lili Elbe Biography 2016.)

## 2.1 Ristiinpukeutuminen

Ristiinpukeutumisella on pitkät perinteet elokuvan historiassa. Jo Charles Chaplin ja Stan Laurel käyttivät 1900-luvun alun elokuvissaan ristiinpukeutumista huumorin keinona. Humoristisena ristiinpukeutumista onkin yleisesti elokuvassa pidetty, mainittakoon esimerkkeinä muiden käsittelemieni elokuvien lisäksi *Mrs Doubtfire* (1993), *I Was a Male War Bride* (1949), *Shakespeare in Love* (1998) ja *Tootsie* (1982) Toinen puoli elokuvien ristiinpukeutumisessa on ollut traagisuudessa, jossa ristiinpukeutuja on esitetty usein joko väkivaltaa tuottavana tai saavana osapuolena. Ristiinpukeutuja väkivaltaisessa roolissa on esitetty esimerkiksi elokuvissa *The Silence of the Lambs* (1991), *Psycho* (1960), ja *Dressed to Kill* (1980), vain muutamia mainitakseni. Wendy Sue Pawlakin tutkimuksessa todetaankin, että transsukupuolisen identiteetin ja hirviömäisyyden samaistaminen on ollut pitkään mukana amerikkalaisen elokuvan populaarikulttuurissa. 1950-luvulta lähtien transsukupuoliset henkilöt on esitetty poikkeavina, murhanhimoisina sosiopaatteina. Pawlakin mukaan tällaiset kuvaukset transsukupuolisista henkilöistä väkivaltaisina, tuhoavina persoonina ylläpitävät ja luovat pelkoa ja inhoa transsukupuolisia ihmisiä kohtaan erityisesti ylempien sosiaaliluokkien keskuudessa. Rikostilastojen mukaan todellisuudessa transsukupuoliset henkilöt ovat todennäköisemmin väkivallan kohteena kuin tekijöinä. (Pawlak 2012, 10.) Mainitsen tällaista tematiikkaa sisältävistä elokuvista muun muassa *Boy's Don't Cry* (1999) sekä *The Crying Game* (1992).

Palatakseni elokuvaan *The Danish Girl* (käytän viittauksissa jatkossa lyhennettä *DG*), jossa ristiinpukeutuminen on ehdottoman keskeisessä roolissa koko elokuvan ja tarinan rakentumisen kannalta. Väkivallan ja ristiinpukeutumisen yhteys esiintyy myös tässä elokuvassa. Eräässä kohtauksessa päähenkilö Lili kulkee pariisilaisessa puistossa pukeutuneena housupukuun. Suoralta kädeltä hänestä ei voi ulkonäön ja pukeutumisen perusteella päätellä sukupuolta. Puistossa kaksi miestä juokseekin Lilin perään udellen häneltä onko tämä mies vai

nainen ja lopulta tilanne päättyy Lilin pahoinpitelyyn. Lili yrittää puolustaa itseään, mutta päättyy ylivoiman alla hakatuksi ja potkituksi. (DG 2015, 1.16,11 – 1.17,31.) Katsojana jäänkin pohtimaan olisiko hän Einarina kyennyt puolustamaan itseään ja karkottamaan hyökkääjät? Tuoko feminiinisyys hänelle heikkoutta? Jos hän olisi kävellyt puistossa joko selkeästi miehenä tummaan pukuun pukeutuneena, tai selkeästi naisena naiselliseen mekkoon ja meikkiin sonnustautuneena, koko tilannetta tuskin olisi syntynyt. Onko erilaisuus ja epäselvyys heikkoutta, mikä tässä kohtauksessa esiintyy sukupuolen epäselvinä rajoina?

Transsukupuolisuus kategorisoitiin 1800-luvulla, minkä jälkeen Hirschfeldin (1910) ja Ellisin (1928) urauurtavat tutkimukset jatkoivat teorioiden ja käsitteiden tarkentamista. Ellis muun muassa erotteli homoseksuaalisuuden transsukupuolisuudesta ja kritisoi ajattelua siitä, että seksuaalisella halulla samaa sukupuolta kohtaan ja ristiinpukeutumisella olisi suora yhteys toisiinsa. Lisäksi muut merkittävät seuraukset tapahtuivat siinä, että transseksuaalisuus erotettiin sekä homoseksuaalisuudesta että transvestismista. (Hines 2007, 10.) Einarin ensimmäinen korjausleikkaus, jossa hänen kiveksensä poistettiin, suoritettiin nimenomaan Magnus Hirschfeld`n Institute for Sexual Research- yksikössä. Loput kolme leikkauksista suoritti gynekologi Kurt Warnekross, joka oli sukupuolenkorjausleikkausten pioneereja.

Transsukupuolisuuden termiä ei vielä Lili Elben aikana ollut olemassa, jolloin hänet määriteltiin muun muassa homoseksuaaliksi ja fysiologisesti sairaaksi. Käytän siksi *The Danish Girl* -elokuvaa käsitellessäni termiä ristiinpukeutuminen, koska elokuvassa itsessään Lilin normeista poikkeaa tilaa ja toimintaa ei määritellä muuten kuin edellä mainitusti. Nykypäivänä ymmärrämme Einarin olleen transsukupuolinen.

Kuten alussa totesin, Einarin transformaatio Liliksi alkaa hyvin pienestä hetkestä, jossa Einar pukee ylleen sukkahousut. Elokuvan kohtauksessa Einar koskettelee ohuita, silkkisiä sukkahousuja hyvin varoen, vähän epäilevästi, mutta kuitenkin suurella kuriositeetilla. Kuvaus on hidasta ja viipyilevää, välillä sumenevaa, kuin jotain piilotettua olisi paljastumassa. Sukkahousujen päälle pukemisessa vaimo Gerda ohjeistaa Einaria, sillä tämä on aluksi pukemassa niitä ylleen väärin päin. (DG, 0.11,20-0.11,35.) Tässä tuodaan esille selkeästi naisen ja miehen eroavaisuus, vain nainen osaa pukea feminiinisen elementin, silkkiset sukkahousut, päälleen. Einar miehenä koskettelee sukkahousuja sormenpäällään erittäin varovasti, kun Gerda naisena osaa käsitellä niitä vakaimmin ottein. Maalaustaan varten Gerda asettelee Einarin ylle myös valkoisen tyllimekon, jota Einar aluksi säpsähtää huudahtaen ”T m

not putting it on!”, vaikka tilanne selkeästi häntä inspiroikin. Sukkahousut ja mekko yllään Einar hetkellisesti muuntautuukin hyvin nopeasti feminiiniseksi, ottaen rooliinsa mukaan naiselliset eleet ja asennot. Hän korjaa heti istuma-asentoaan ja siirtää polvensa ja varpaansa yhteen, kuten ajan naisilla oli korrektisti tapana istua. Einar kokeilee korostetusti feminiinisiä eleitä, kuten jalan taivutusta ja käsien liikkeitä, jotka mielletään yleisesti naisellisiksi. (DG, 0.10,28-0.13,42.) Mielenkiintoinen seikka kohtauksessa on myös mekon valkoinen väri, joka kuvastaa neitseellisyyttä ja viattomuutta, ja valkoisuus mielletään usein hääpuvun väriksi. Tämän voikin ajatella kuvastavan elokuvassa Einarin transformaation ja identiteetin muutoksen alkua. Kuten avioliitto ja häät ovat eräänlainen riitti naiseksi kasvamisessa, ja hääpuvun valkoinen väri kuvastaa lapsuuden viattomuuden tietynlaista loppumista, niin tässä kohtauksessa voi valkoisen tyllimekon nähdä kuvastavan myös Einarin siirtymistä naiseuteen. (Kuva 1.) Jos mekon väri olisikin ollut vaikka punainen, kohtaus olisi saanut hyvin erilaisen merkityksen ja intensiteetin. Pohdin elokuvan värimaailmaa enemmän myöhemmässä kappaleessa.

Ristiinpukeutumisen tematiikkaa elokuvissa voidaan pitää myös kaupallisena intressinä pysyvien sukupuoliroolien romahduksessa (Humm 1997, 162). Elokuvatuotannossa haluttiin siis tarttua markkinarakoon. Esimerkiksi aiemmin mainitut elokuvat *Tootsie* ja *Mrs Doubtfire* olivat aikansa kassamagneetteja ja merkkasivat Hollywood-tuotantojen kasvavaa kiinnostusta jälkimodernistisen maailman sukupuolirooleja rikkovan aikakauden alkua kohtaan. Haluttiin jotain uutta ja erilaista vanhoillisten ja perinteisten roolien tilalle, tai ainakin rinnalle. 1980- ja 90-luvuilla luotiin lukuisia Hollywood-elokuvia ristiinpukeutumisen ympärille, valtaosa niistä nimenomaan komedian genreen sidottuina. Ristiinpukeutuminen elokuvassa sukupuolinormien rikkojana tuntui olevan toimiva ja myös kaupallisesta näkökulmasta tehokas keino, mutta autoiko nimenomaan komedia purkamaan vakiintuneita sukupuolirooleja?

*The Danish Girl* ei ole komediaelokuva, mutta kuvaus Einarin identiteetin muutoksesta Liliksi tavallaan alkaa komediallisena. Ensimmäinen esiintyminen ulkomailmassa Lilinä alkaa vitsistä, johon Einarin vaimo Gerda hänet suostuttelee. (DG, 0.27,14-0.34,03.) He leikkivät eräänlaista roolileikkiä, ristiinpukeutumista puhtaimmillaan. Tässä vaiheessa tilanne näytetään vielä hauskana, hassuttelevana ja huvittavana tilannekomiikkana. Katsoja miettii koko ajan, milloin muut huomaavat kyseessä olevankin mies naiseksi pukeutuneena. Mutta kukaan muu ei huomaakaan tätä, kuin toinen ”samanlainen”, kuten elokuvassa todetaan. Vitsinä alkanut tilanne päättyykin dramaattiseen itkuun, nenäverenvuotoon ja paikalta pakenemiseen.

Elokuvallisessa mielessä ristiinpukeutumisen teema näkyy *The Danish Girl* -elokuvassa mielestäni monipuolisena ja myös vastakohtaisena voimana. Kun Einarin muodonmuutos on edennyt jo niin pitkälle, ettei hän enää kykene elämään maailmassa Einarina, niin katsojakin näkee kuvasta Lilin Einariksi pukeutuneena, eikä enää Einaria omissa vaatteissaan. Tämäkin on eräänlaista ristiinpukeutumista, vaikkakin siinä elokuvallisessa mielessä miesnäyttelijä on vain pukeutunut normaalisti mieheksi, mutta tarinassa hän on nainen, Lili Elbe, pukeutuneena Einar Wegeneriksi. Ristiinpukeutuminen elokuvassa on verhottu usein komedian ympärille. Toisaalta niin tällaisissa komedioissa kuin draamaelokuvissa, kuten esimerkiksi *Dallas Buyers Club* (2013), *La Mala Educación* (2004) tai *Orlando* (1992), ristiinpukeutujan taustoista paljastuu aina jonkinlainen vastoinkäyminen tai kriisi. Rouva Doubtfire syntyy, kun mies ei saa nähdä omia lapsiaan avioeroriidan keskellä. Tootsien kriisi on työnsä ja elantonsa menettäminen. Ongelmia ja vastoinkäymisiä nähdään AIDS:sta seksuaaliseen hyväksikäyttöön ja naisen asemasta yhteiskunnassa homoseksuaalisuuden piilotteluun. *The Danish Girl* sivuaa lyhyesti Einarin kriisitilannetta, joka juontaa juurensa hänen lapsuuteen. Hän suuteli lapsuudessaan parasta ystäväänsä Hansia, minkä nähdessään Einarin isä karkotti Hansin kokonaan Einarin elämästä. Kiinnostava yksityiskohta tässä seikassa on se, että tapahtuman kuvailussa Einarin yllä kerrotaan olleen esiliina. Vaatekappale, joka linkitetään hyvin vahvasti naiseen ja feminiiniseen tekemiseen, ruuanlaittoon. Onko Einarin suurin kriisi kuitenkin tuo lapsuuden hetki, joka vei häneltä ystävän ja tärkeän ihmisen, vai vuosien vankina eläminen Lilinä Einarin kehossa, vai lopulta hänen kohtalonsa kuolla oman identiteettinsä vuoksi?



Kuva 1. Einarin muutos miehestä naiseksi alkaa tästä tilanteesta.

## 2.2 Stereotypiat

Mainitsemani 1980 – ja 90-luvun ristiinpukeutumis-elokuvat esimerkiksi vilisivät stereotypioita ja niitä oikein ylikorostettiin. Missä kulki raja stereotyyppien vahvistamisessa ja niiden rikkomisessa, kun sama keino pystyi toteuttamaan molempia? Jos tarkastellaan esimerkiksi Judith Butlerin teoriaa ruumiista ja sukupuolesta, niin parodian ja komedian avulla voidaan paljastaa sukupuolen rakentuneisuus ja kyseenalaistaa normatiivinen heteroseksuaalisuus. Kuten *Priscillan* kohdalla käsitellen, Butlerin mukaan esimerkiksi drag on sukupuolen parodiaa. Se on imitointia äärimmilleen, kuten kaikki sukupuolitettu toiminta hänen mukaansa jollain tapaa on – jäljittelyä. Tällainen jäljittely paljastaa ne rakenteet, joilla sukupuoli rakentuu, ja näistä rakenteista myös stereotypiat koostuvat. Sukupuolentutkimuksen professori Susan Bordo puolestaan puhuu ruumiillisuudesta vallankäytön kontekstissa. Hänen mukaansa ruumiillisuus muodostuu normalisoivan vallan otteessa, normeja sisäistämällä, ja toisaalta myös eroja korostavana painottamalla ruumiiden voimaa vastustaa ja rikkoa niitä muokkaavia normeja. Länsimaisen heteronormin ulkopuolelle jääviä ruumiita laitetaan silti vielä nykypäivänäkin marginaaleihin, ja vaikka eroilla leikittely on muodikasta, tällaiset elementit näytetään eksoottisina tai poikkeavina. (Kyrölä 2006, 121–123.) Vallanpitäjiä ovat heteroseksuaalit ja cis-sukupuoliset, eli henkilöt, jotka kokevat syntymässä määritetyn sukupuolen omakseen. Lili Elbe, muiden muassa, jää siihen marginaaliin, joka näyttäytyy poikkeavana ja ulkopuolisena. Bordon mukaan keholle annetut kulttuuriset määritelmät ovat juuri niitä seikkoja, joita feministisessä tutkimuksessa tulisi kritisoida, sillä ”todellinen keho” on hänen mukaansa vain materiaa ja länsimaisen kulttuurin tuotos. Tämä on samalla kritiikki myös Butlerin ajatusta vastaan kehosta ”puhtaasti kirjallisena”, jollaisena Butlerin mukaan kehoa tulisi kohdella ja ajatella. Bordo muotoilee, että jos kehoa ajatellaan tällä tavoin kirjallisesti, ruumis voi hävitä kokonaan kehon ajattelusta. Kehosta tulee mielikuvituksen tuote, muovailtavaa materiaa. Naisen keho on sosiaalisesti muotoiltu, passiivinen, patriarkaaliseen maailmaan alistuva tuote, ja tätä kulttuurin muovaamaa ”todellisuutta” vastaan tulisi kapinoida. (Bordo 2003, 21,23,38.) Tässä on siis yhteys Butlerin sukupuoliteoriaan siinä kontekstissa, että sukupuoli on nimenomaan kulttuurisesti tuotettua. Jos mietin Bordon ajatusta kehosta ja muovailtavasta materiasta Lili Elben näkökulmasta, niin hänkin pyrkii nimenomaan tällaiseen kulttuurin ja yhteiskunnan normeihin asettuvaan kehon muokkaukseen. Lili Elben keho ja hänen identiteettinsä eivät kohtaa, jolloin Butlerin ajatus kehosta puhtaasti kirjallisena ei päde, sillä keho ei ole mitään ilman identiteettiä, mieltä, psyykettä. Silloin se on vain puhdasta materiaa,



kudosta. Lili putoaa juuri tähän sosiaalisesti muotoiltuun naiseuden kuoppaan, jonka patriarkaalinen yhteiskunta on kaivanut. Myös Lilin seksuaalisuus muovautuu heteroseksuaalisuuden suuntaan, ja mielikuvituksen tuotteena kehoa aletaan muokata jopa mahdottomuuksiin; lisääntymiseen ja äitiyteen, mikä on ollut naisen alistuva rooli koko ihmiskunnan historian ajan. Rooli, joka näkyy myös vahvasti naiseuden stereotyyppioissa.

Richard Dyer kuvailee stereotyyppien voiman olevan niiden tavassa herättää konsensusta eli yhteisymmärrystä tai yksimielisyyttä jostakin. Hänen mukaansa stereotyyppin ”uskotaan ilmaisevan yleisesti hyväksyttyä ja jaettua käsitystä sosiaalisesta ryhmästä, ikään kuin tuo yhteisymmärrys saisi alkunsa ennen stereotyyppiä ja siitä riippumatta”. (Dyer 2002, 50.) Nämä ajatuksemme ovat kuitenkin seurasta nimenomaan stereotyypeistä. Konsensus on illuusiota, ei todellisuutta. Stereotyyppit siis luovat itse itseään.

Stereotyyppit myös kantavat sisällään implisiittistä kertomusta, jonka mukaan representaatio tapahtuu. Esimerkiksi naisten representaatioihin liittyy kaikkiin kerronnallinen malli: ”Kertomuksella on alku ja keskikohta - - mutta ainoastaan hyvin harvoin esitetään sen loppua, vanhenemista ja kuolemaa”. Naiset eivät vanhene. Naisten kertomuksiin kuuluu syntymä, lapsuus, avioliitto, perhe-elämä. (Dyer 2002, 51.) Jos pohdin tätä kertomuksen mallia *The Danish Girl*ssä niin mallin mukaisesti tarinassa käydään läpi lapsuutta, avioliittoa, jopa perhe-elämää, joskin kuvitteellista sellaista. Ollessaan saksalaisessa sairaalassa toipumassa ensimmäisistä leikkauksistaan Lili juttelee terassilla toisen naispotilaan kanssa, jolle Lili toteaa haaveilevansa joskus saavansa omia lapsia. (DG 2015, 1.29,11 – 1.29,39.) Seikka, joka sukupuolenmuutosleikkauksen jälkeen ei lääketieteellisesti ole mahdollinen, nähdään elokuvassa kuitenkin ”naisen kertomukseen kuuluvana”. Eikö nainen ole todellinen nainen, ellei hän synnytä lapsia?

Stereotyyppien rooli on ”tehdä näkymättömästä näkyvää, niin että se ei pääse huomaamatta hiipimään kimppuumme”. (Dyer 2002, 53). Epävakaista, piilossa olevista asioista halutaan tehdä pysyviä, vakaita ja eriytyneitä, mikä puolestaan tuottaa järjestystä. Naisten kertomuksiin ei kuulu esimerkiksi vanheneminen. *The Danish Girl*ssä Lili Elbe ei ehdi vanheta, sillä hän kuolee sukupuolenmuutosleikkauksen aiheuttamiin komplikaatioihin. Tuottaako elokuva järjestystä vai päinvastoin rikkoo kaavaa? Lilin lapsuudessa on traumoja, jotka ovat vaikuttaneet hänen identiteettiinsä tai olleet ehkä jopa seurausta hänen sisäisestä identiteetin kamppailustaan. Hänen avioliittonsa mitätöidään. Hän haaveilee lapsista, mutta jokainen

katsoja tietää, etteivät nuo haaveet koskaan pysty toteutumaan. Kertomus päättyy kuolemaan. Tarina ei siis noudata perinteistä naisen representaation kaavaa. Johtuuko se siitä, että alun perin Lili oli Einar? Onko naisen representaatio riippuvainen biologisesta sukupuolesta, vaikka Einar olisikin aina kokenut olevansa Lili (mihin emme muuten saa elokuvassa vastausta oliko asia näin)?

*The Danish Girl* ei ole *Tootsien* tai *Mrs Doubtfiren* kaltainen komedia, eikä se ole myöskään vaikka *The Crying Gamen* tyylinen trilleri. 1980-luvun vallitsevan komedian lähestymistavan ohella crossdressingiä on esitetty paljon muissakin genreissä, kuten *Rocky Horror Picture Shown* (1975) musikaalista ja *The World According to Garpin* (1982) koskettavasta draamasta *I'm Not There* (2007) mustavalkoiseen taiteellisuuteen ja *Albert Nobbsin* (2011) romanttiseen draamaelokuvaan. Palatakseni kuitenkin stereotyyppien esittämiseen on esitetty väitteitä elokuvateollisuuden(kin) syyllistyneen sukupuolten epätasa-arvon uusintamiseen, muun muassa esittämällä elokuvien naishahmot sosiaalisesti alemmassa asemassa ja matalasti koulutettuina, sekä naiskuvan esittämiseen epätodenmukaisina. Perusteeltaan patriarkaalinen media esittää yksilotteisen mallin naisen yhteiskunnallisesta asemasta, näyttävät naisen ainoastaan mieskatseen objektina ja esineellistävät naiskehoa (Puustinen, Ruoho & Mäkelä 2006, 28.)

*The Danish Girl* sijoittuu aikakauteen, jolloin naisen asema yhteiskunnassa oli miestä heikompi. Einarin vaimo ei ole samassa asemassa miehensä kanssa esimerkiksi ammatillisesti. Vasta siirtyessään Pariisiin, suvaitsevaisempaan ja modernimpaan ympäristöön, Gerda pääsee ammatillisessa mielessä ulos kuorestaan, puhumattakaan Lilin vapautumisesta. Naiskuvan totuudenmukaisuus elokuvassa voidaan kyseenalaistaa ainakin siinä yhteydessä, että onko esimerkiksi Gerdan rakkaus ja tuki Einarille/Lilille uskottavaa. Toisaalta tämän voi nähdä ylenpalttisenä ja liioittelevana kuvauksena vaimon rakkaudesta puolisoaan kohtaan, mutta toisaalta oliko tuon ajan naisilla paljon muuta vaihtoehtoa, kuin seistä miehensä rinnalla? Avioero olisi ollut suuri häpeä ja skandaali, se olisi voinut tuhota Gerdan niin yksityisen kuin ammatillisen elämän. Jos taas spekuloidaan Gerdan huhutulla homoseksuaalisuudella, niin siinä tapauksessa rakkauden ja pyyteettömän tuen antaminen Einarille olisi ehkä ollut enemmänkin ystävyuden ja kumppanuuden jakamista.

Naiskeho näyttäytyy elokuvassa vahvasti stereotyyppien mukaisesti mieskatseen objektina, minkä voi huomata esimerkiksi siinä, kuinka Einar ensimmäistä kertaa Lilinä esiintyessään

kiinnittää lähes kaikkien tanssiaisissa olevien miesten (ja naisten) huomion ja ikään kuin pyrkii häivyttämään itsensä katseiden alaisuudesta seisoskelemalla seinän vierustalla mahdollisimman huomaamattomana, katse lattiassa kiinni. Nostaisin itse kuitenkin esille myös naisen olemisen naisen katseen alaisena, sillä Lilille itselleen on erittäin tärkeää katsoa ja seurata katseellaan muiden naisten kehoja. Analyysissa elokuvasta *A Woman`s Face* (1941) esitetään teoria siitä, kuinka Joan Crawfordin esittämä Anna käy läpi kauneuskirurgisen toimenpiteen näyttääkseen kauniimmalta ja naisellisemmalta, ja lopulta tuntee olonsa täydentyneeksi. ”Kauniiksi tuleminen teki hänestä hyvän ihmisen ja naisen, eikä häntä pidetty enää hirviönä tai ihmisrodun ulkopuolisena.” Nainen esitetään feminiinisyydestä koostuvista palasista. Ei ole kokonaista naisen kehoa, feminiinisyys on kerrottava ja visualisoitava. (Wegenstein 2012, 156, 177.) Lili on hyvin epävarma omasta kauneudestaan ja naiseudestaan, jonka vuoksi hän seuraa ja matkii usein muita naisia. Konkreettisin esimerkki tästä on bordelli-kohtaus, jossa hän seuraa lasin takaa alastonta naista. (DG, 0.56,06-0.58,05.) Lili ei tunne itseään ja kehoaan kokonaiseksi, koska häneltä puuttuu biologiset naisen elimet. Hän kuitenkin pyrkii kasaamaan oman feminiinisyytensä juuri tällaisista paloista, joita hän oppii seuraamalla muita naisia. Muun muassa Gerda on nainen, joka kertoo ja visualisoi Lilille naiseuden elementtejä. Lili myös kysyy ulkonäöstään, onko hän *tarpeeksi* kaunis, ”Am I beautiful enough?” (DG, 0.26,50.) Tämä on oiva esimerkki siitä, kuinka katseen, oli se sitten naisen tai miehen, alaisena oleminen voi määritellä niin voimakkaasti naiseuden. Lilin kysymys muotoilee juuri sen ongelman, mikä on *tarpeeksi* feminiinistä tai maskuliinista. Eikö nainen ole *tarpeeksi* nainen, jos hän ei ole *tarpeeksi* kaunis? Kuka sen mittarin määrittelee?

Yleisesti ottaen stereotyyppiat ja niiden myötä sukupuoliroolit, näytetään elokuvassa hyvinkin alleviivattuina ja vahvistettuina normeina, mutta samalla Butlerin ja Bordon esittämien teorioiden mukaisesti, sukupuolta rakennetaan normatiivisesti paljastaen rakenteet, sen myötä myös rikkoen näitä normeja. Lili on poikkeava, jopa kummajainen. Ehkä 1920-luvun Pariisissa, kulta-aikana, oli muodikasta olla valtavirrasta poikkeava – syntyihän tuona aikana ja etenkin nimenomaan Pariisissa poikkeavia taidesuuntauksiakin. Kulta-ajan Pariisissakin Lili kohtasi kuitenkin ennakkoluuloja ja jopa väkivaltaa poikkeavuutensa vuoksi. *The Danish Girl* kuvaa elokuvallisesti näitä stereotyyppioita juuri niin kuin stereotyyppioita kuvataankin, alleviivaten ja korostetusti. Samalla on kuitenkin täysin selvää, että nuo stereotyyppiat alleviivaavat myös sitä, kuinka sukupuoli on nimenomaan esitys, performanssi, rooli. Rooli, jota toistetaan eleillä, ilmeillä, äänillä, ulkonäöllisillä keinoilla ja käyttäytymismalleilla, jotka rakentavat pala palalta ihmisen ympärille rakennusta, jota sukupuoleksi kutsutaan. Tässä

mielessä Butlerin teoria pitää täysin paikkansa. Mutta Lili ei kuitenkaan ole julkisen yleisön silmissä nainen, muutamaa poikkeusta, kuten Gerda, lukuun ottamatta. Lili vahvistaa naiseuden esityksellään stereotypioita, muttei kuitenkaan onnistu täysin vakuuttamaan kaikkia naisena, koska on syntyjään biologisesti mies. Butlerin teoria, jota on nimenomaan kritisoitu transsukupuolisuuden ulkopuolelle jättämisestä, ontuu tässä suhteessa.

Richard Dyer kuvailee stereotypioita kertomuksissa seuraavasti: ”suurin osa sellaisista kertomuksista, jotka tarttuvat yleisiin yhteiskunnallisiin aiheisiin, tapaavat kaikesta huolimatta päätyä kertomaan yksittäisen henkilön tarinaa ja näin ollen palauttamaan yhteiskunnalliset kysymykset puhtaasti henkilökohtaisiksi ja psykologisiksi” (Dyer 2002, 49). Dyer kysyy myös, miksi valitsemme kertomuksiin nimenomaan jonkin tietyn ihmiskuvauksen toisen sijaan, ja kuinka haluamme representaation painottuvan: sosiaalisena, yhteiskunnallisena ilmiönä, psykologisena, henkilökohtaisena ongelmana, vai näiden kahden yhdistelmänä. Pohtiessani tätä kysymystä *The Danish Girl* -elokuvan kohdalla näen kertomuksen ensisijaisesti yksittäisen henkilön tarinana. Kuitenkin aihepiiri on erittäin yhteiskunnallinen, ja ajankohtainen. Asioita, joita suomalaisessakin yhteiskunnassa pohditaan puolin ja toisin niin yhteiskunnallisen hyväksyttävyyden näkökulmasta kuin ihan lakipykälienkin kontekstissa.

### **2.3 Visuaaliset ja auditiiviset efektit**

Aiemmin kuvailluissa kohtauksissa ja läpi elokuvan muutenkin musiikilla on suuri voima tarinan rakentamisessa ja Einarin muodonmuutoksen kuvauksessa. Esimerkiksi sukkahousukohtauksessa Einarin hengitys syvenee ja tilannetta korostetaan painostavalla ja kovenevalla musiikilla. Musiikin voimaa käytetään erityisesti kuvaamaan tilanteita, joissa Einar muuntautuu Liliksi. Vastakeinona Einarin ahdistusta korostetaan hiljaisuudella tai musiikin äkillisellä loppumisella, tilanteissa, joissa Einar joutuu näyttäytymään miehenä ja piilottamaan Lilin identiteetin sisälleen.

Musiikilla korostetaan myös kohtausta, jossa Einar yrittää työntää Lilin identiteettiä piiloon, mutta sen voima puskee läpi ja Einarin on päästettävä Lili ulos sisältään. Hän kiiruhtaa tanssistudiolle, jonka takahuone on täynnä mekkoja, kenkiä, meikkejä, peruukkeja. Einar koskettelee pitsireunuksista mekkoa, halailee sitä, hymyilee vienosti. Hän katselee itseään peilistä tarkastellen, työntäen peniksensä piiloon ja hivelee itselleen kuvittelemaansa vaginaa.

(*DG*, 0.37,17-0.38,58.) Tässä kohtauksessa näkyy korostetusti sukupuoliroolit, mieheyden ja naiseuden rajat anatomisestikin esitettynä. Einar ei voi (ainakaan omasta mielestään) olla Lili, jos hänellä on miehisyden näkyvin symboli, penis. Naiseuteen taas linkitetään hyvin suorasti vagina, sekä muita feminiinisyyden elementtejä, kuten mekot, meikit ja tietynlaiset kampaukset. Kiinnostava yksityiskohta on toistamiseen nähtävissä tässä kohtauksessa; studion katosta roikkuu kymmeniä valkoisia tutuja, ballerinojen hameita, samantyyllisiä, kuin minkä Einar puki ylleen jo mainitussa sukkahousu-kohtauksessa.

Elokuvassa kuvataan transformaation tunnetasoja esimerkiksi hymyn ja itkun vastavoimilla. Einarin pukeutuessa ja muuntautuessa Liliksi hänet näytetään usein hymyilevänä, onnellisena. Tehdessään ensiesiintymisensä Lilinä eräissä juhlissa hän hymyilee ujusti ja katselee lattiaan, vain välillä nostaen katsettaan ihmisiin. Muodonmuutoksen edetessä ja Lilin identiteetin vahvistuessa hän nostaa koko ajan katsettaan ylemmäs ja ylemmäs, ja hymyilee avoimemmin ja itsevarmemmin. Epävarmuutta ja identiteetin rikkoneisuutta puolestaan kuvataan kyyneleillä, joita Lili muun muassa vuodattaa, kun eräs tarinan mieshenkilöistä vahingossa kutsuu häntä Einariksi. Fyysisesti latautunut tilanne puhkeaa kuin ilmapallo, kun Lili, täysissä meikeissä ja kauniiseen mekkoon pukeutuneena, on suutelemassa miestä, joka yllättäen lausuukin hänen miehisen nimensä. Paetessaan itkien paikalta Lili pysähtyy katsomaan itseään ikkunanheijastuksesta, kuvastuksesta, joka näyttäytyy epäselvänä, sumeana, pirstaloituneena mössönä. (*DG*, 0.43,10-0.44,06.) Tämä on suora symboli identiteetin taistolle, jota Lili käy itsensä kanssa. Lili, joka on vuosia ollut vankina Einarin sisällä, on nyt päässyt vapauteen, mutta vaikka hän kuinka yrittää olla Lili, Einar edelleen kahlitsee hänen identiteettiään. Jos ei hänen itsensä kautta, niin ainakin ulkopuolisten silmissä.

Värien esittäminen ja maalaustaide voidaan nähdä elokuvassa voimakkaana symbolina maskuliinisuuden ja feminiinisyyden sekä identiteetin kamppailulle. Einar, lahjakas ja arvostettu taidemaalari, kuvaa maalauksissaan pääasiassa luontoa, maisemia. Sinistä taivasta, vihreitä peltoja, puita, vettä, auringonkajoa ja vuodenaikojen vaihtelua. Kamppaillessaan identiteettinsä ja transformaationsa kanssa hän yrittää maalata, mutta kaikki värit sekoittuvat paletilla yhdeksi mössöksi, ruskeaksi tahnaksi. Muuntautuessaan Liliksi hän lopettaa maalaamisen kokonaan. Miksi Lili ei enää olekaan taidemaalari, tai halua olla sitä? Oliko maalaaminen osa ainoastaan Einarin identiteettiä? Identiteetin kamppailua tästä näkökulmasta käy myös vaimo Gerda, jonka taidetta ei arvosteta läheskään siinä määrin kuin Einarin. Elokuvan alussa on kohta, jossa Einarin näyttelyn avajaisissa eräs vieraista toteaa Gerdalle,

että eikö hänestä olisikin hienoa osata maalata yhtä hyvin kuin aviomiehensä. Gerdan läpimurto tapahtuu vasta Lilin kautta, kun hänen värikkäät ja sensuellit, jopa eroottisesti latautuneet maalauksensa Lilitä saavat taidemaailman huomion. Asetelma tuntuu hullunkuriselta ja myös jokseenkin väärältä, kuin kaikki aviovaimon menestys olisi riippuvaista hänen aviomiehestään, oli hän sitten Einar tai Lili. Toisaalta maalaaminen ja inspiraatio ikään kuin siirtyvät elokuvassa Einarilta Gerdalle. Tässä on nähtävissä vuorovaikutussuhde, jonka kautta Lili herää eloon niin maalauksissa kuin todellisessa elämässäkin, ja Gerda puolestaan herää eloon taiteensa ja ammatillisen arvostuksen kautta. He auttavat tavallaan toinen toisiaan identiteetin rakentamisessa ja taide näyttelee tässä suurta roolia, kuten myös visuaalisesti elokuvan tarinankerronnassa.

Einarin maalauksista pohdin lisäksi usein esiintyvää puun symboliikkaa. Useissa hänen maalauksistaan kuvataan puita, jotka ovat myös elokuvassa keskeisessä roolissa. Elokuva alkaa ja päättyy samaan näkymään maisemasta, jonka Einar jäljensi useisiin maalauksiinsa. Maalauksissa, ja elokuvassa, esiintyvät puut näyttävät mielestäni symbolina kasvutarinalle, jonka Einar käy Liliksi syntyessään. Puu symboloi yleisesti ottaen elinvoimaa ja elämää, lisäksi sen voidaan nähdä kuvastavan ihmistä. Einar palaa aina samaan näkymään puista ja toistaa kuvaa niin mielessään kuin taiteessaan. Elokuvan lopussakin toistuu sama näkymä. (DG, 1.51,12-1.51,27.) Einar on ”kuollut” jo aiemmin Lilin syntyessä, ja Lilin kuollessa leikkauksen aiheuttamiin komplikaatioihin yhä vain nuo samat puut seisovat samalla paikalla. Se luo pysyvyyden tunnetta. Symboloivatko puut kenties Einarille pysyvyyttä, jota Lili hänen sisällään pyrki löytämään? Kuten puut välillä pudottivat lehtensä, mitä Einar myös maalauksissaan kuvasi, välillä Lili pudotti lehtensä ja vajosi horrokseen. Aina kuitenkin tuli kevät ja lehdet syntyivät uudelleen. Kiertokulku, joka toistaisi aina samaa ympyrää.

Nostaisin esille vielä kauneuden kuvauksen elokuvassa, mikä näyttyy hyvinkin monella eri tapaa. Kauneudesta puhuttaessa ei niinkään eritellä Einaria miehenä ja Liliä naisena. Esimerkiksi Gerda piirtää nukkuvasta miehestään öisin muotokuvia, jo ennen hänen muuntautumistaan Liliksi. Gerda kuvailee Einarille itselleen, kuinka kaunis hän on aina ollut, miehenä. (DG, 0.20,21-0.21,25.) Väitän kylläkin, että Einarissa miehenä on selvästi nähtävissä kuvauksellisesti hyvin feminiinisiä piirteitä. Elokuvassa hän nukkuu sellaisessa asennossa (jollaisessa varmastikaan kukaan ihminen ei todellisuudessa nuku), siroasti hieman sivuttain, pää kohollaan, käsi hennosti rinnan päällä nojaten, huulet naisellisesti törröllään. Aivan kuin hänet olisi aseteltu varta vasten Gerdan maalausta varten.

Sekä miehelle että naiselle pukeutuminen tyylikkäisiin vaatteisiin kuvataan mielestäni yhtä tärkeänä. Onko tämä sitten vain ajankuvausta, mutta niin Einar kuin Lilikään ei poistu kotoaan viimeisen päälle tyylikkääseen pukuun tai mekkoon sonnustautuneena. Siinä missä Lili laittaa päähänsä näyttävän punaisen peruukin Einar laskee päällelleen komean silinterin. Eräässä kohtauksessa naisen ja miehen kauneuden elementit yhdistyvät, kun jokseenkin pakotettuna Einar riisuu yltään Lilin vaatetuksen ja pukee päälleen Einarin puvun jättäen kasvoilleen kuitenkin meikit. Kysymys kauneudesta kuvataan hienosti aiemmin viittaamassani kohtauksessa, jossa Lili, lähtiessään ensi kertaa ulkomaailmaan itsenään, kysyy Gerdalta: ”Am I beautiful enough?” Kysymys liitetään suorasti siihen, onko hänellä tarpeeksi meikkiä, ovatko hiukset hienosti laitettut, onko mekko sopiva juhlatilaisuuteen, aivan kuten nainen ei olisi ”tarpeeksi” nainen ilman tällaista ehostusta. (Kuva 2). Kauneuden voi elokuvassa nähdä myös muissa tekijöissä kuin sukupuolen kuvauksessa, kuten upeissa maisemissa, jotka siirtyvät myös Einarin maalauksiin, Gerdan taulujen värimaailmassa, arkkitehtuurissa ja asuntojen sisustuksessa, tanssissa, musiikissa, suudelmissa ja rakkaudenosoituksissa, ihmisten kohteliaissa hymyissä ja hyväksyvissä katseissa. Tässäkin käytetään myös vastavoimia tehokkaana keinona, kuten Einarin joutuessa sairaalaan tutkimuksiin. Einar joutuu käymään usean eri lääkärin vastaanotolla saadessaan voimakkaita vatsakipukohtauksia ja nenäverenvuotoja, ja lääkärit tuomitsevat hänet melko aukoitta, ehkä totuudenmukaisesti tuon ajan lääketieteellisiä käsityksiä kuvaten, mielisairaaksi, perverssiksi skitsofreenikoksi. Näissä tilanteissa Einar, tai Lili, ei näyttäydy ollenkaan kauniina tai kuvauksellisena. Elokuvan kuvaus on synkkää ja pimeää, jopa ahdistavaa, käyttäen tummia värejä, varjoja ja kliinisyyttä. Värit niin ympäristössä kuin pukeutumisessakin ovat lähinnä mustaa, valkoista, harmaan ja ruskean eri sävyjä. Ja mitäpä kaunista olisikaan nähdä ihmistä kidutettavan ja satutettavan. Ironista onkin, että Einarin saaman ”hoidon” jälkeen hän makaa kivuisaan ja itkuisena sairaalasängyssä, todeten kyynelehtien Gerdalle, että ”They hurt Lili”. (DG, 0.47,32-0.51,03.) Hoidon tarkoituksena oli poistaa ”kemiallinen epätasapaino”, joka aiheuttaa naiseuden Einarin sisällä, mutta päinvastoin tuska ja kipu saivat Lilin vain heräämään entistä voimakkaampana Einarin kehossa.



Kuva 2. ”Am I beautiful enough?”, Lili tiedustelee Gerdalta.

## 2.4 Mieheyden ja naiseuden dikotomia

Ehkä selkeimpiä dikotomisia jaotteluita miehen ja naisen välillä, mikä myös elokuvassa on hyvin poimittavissa, on penis – vagina -jaottelu.

Peniksen symbolinen voima esitetään voimakkaana kohtauksessa, jossa Einar menee pariisilaiseen bordelliin seuraamaan lasin takaa eroottista esitystä. Hän alkaa imitoida ilotytön esittämiä liikkeitä ja voimakkaasti latautunut tilanne esitetään kuin peilikuvana lasin läpi. Peilikuva kuitenkin rikkoutuu, kun Einar toistaa ilotytön liikkeitä ja koskiessaan jalkoväliinsä palaakin todellisuuteen. (*DG*, 0.56,06-0.58,05.) Illuusio naiseudesta katoaa saman tien, koska penis on niin vahva miehisyyden merkki. Transformaatio Einarista Liliksi nähdään linkittyvän hyvin voimakkaasti biologiseen sukupuoleen. Vaikka Einar pukeutuu Lilin vaatteisiin, meikkaa ja laittaa ylleen kauniita koruja, jalkaansa korkokengät, opettelee kävelemään, istumaan ja puhumaan kuin Lilin naisena kuuluu, hän on silti kaiken tuon alla mies, Einar. Ulkopuolisten silmissä vai itsensä, ehkä molempien, mutta elokuvassa kuvataan sitä seikkaa, että mies ei todellisuudessa voi olla nainen ennen kuin hänellä on naisen sukupuolielimet. Bordellikohtaus osoittaa tämän hyvinkin alleviivaten: aivan kuin Einar olisi jossain transsissa seuratessaan ilotytön esitystä ja imitoidessaan hänen liikkeitä, kuin vaipuen naiseuden maailmaan ja sitten yksi pieni kosketus haaraväliin rikkoo dramaattisesti tuon maailman.



Dikotomia pohjautuu yhteiskunnallisessa järjestelmässä heteroseksuaalisuudelle, mikä elokuvassa jää melko avoimeksi kysymykseksi Einarin/Lilin suhteen. Gerdan seksuaalisuutta ei elokuvassa kyseenalaisteta toisin kuin todellisuudessa, mutta tarinassa esitetään hyvin Hollywood-tyylinen draaman kaari, kun Gerda ihastuu Lilin muodonmuutoksen edetessä Hansiin, Einarin lapsuudenystävään. Suudelmia vaihdetaan ja katsojana jään vain miettimään, että jos Gerdan rakkaus Einaria kohtaan on niin pyyteetöntä, kuten elokuvassa esitetään, niin miten hän muutoksen tullessa todeksi pystyy kuitenkin pettämään tämän rakkauden. (DG, 1.12,40-1.13,17.) Ehkä suurempi dilemma tarinassa on kuitenkin se, että Einar on naimisissa Gerdan kanssa ja ilmeisestikin hyvin rakastunut häneen, mutta syntyessään Liliksi myös hänen seksuaalisuutensa muuttuu ja hän haaveilee heteroseksuaalisesta suhteesta. Onko tämä sitten vain elokuvan juoneen kuuluva seikka vai tapahtuiko näin todellisuudessa, sitä jään ehkä vielä selvittämään.

Butlerin teoriaa pukeutumisesta ja sukupuolen esittämisestä pohdin erityisesti kohtauksessa, jossa Gerda ja Lili keskustelevat siitä, miksi Lili on alkanut tulla yhä useammin esiin.

Vaimo kaipaa miestänsä ja myös pyytää Lililtä, että palauttaisi Einarin hänen luokseen. Lili, Einariksi pukeutuneena, toteaa Gerdalle, että ”It doesn’t matter what I wear, it’s when I dream, they’re Lili’s dreams”. (DG, 1.06,08-1.06,19.) Transformaatio on tässä vaiheessa jo edennyt niin, että vaikka hän esiintyy Einarina, sisimmiltään hän on kuitenkin Lili. Asetelma on muuttunut toisinpäin, Lili ja Einar vain ovat vaihtaneet paikkaa. Butlerin mukaan ihmisen esittäessä esimerkiksi naista heteroseksuaalisen naisen oletuksen mukaisesti hänet mielletään naiseksi. Eikö Lili siis ole esimerkiksi tässä kuvatussa tilanteessa nainen, koska hänellä on vaimo, Gerda? Mielletäänkö hänet Liliksi vasta siinä vaiheessa, kun hän muuntaa myös seksuaalista suuntautumistaan ja alkaa naiseksi muuntautuessaan tuntee seksuaalista vetovoimaa miehiin eikä enää vaimoan kohtaan?

Einarin tapauksessa ainoa viittaus hänen lapsuuteensa on hänen kokemuksensa ystävänsä Hansin kanssa, jolloin kaverukset suutelivat, minkä myötä Einarin suhde isäänsä jollain tavalla muuttui ja ystävyys Hansin kanssa päättyi. Elokuvassa tämä näkyy kuitenkin viittauksena homoseksuaalisuuteen, eikä niinkään transsukupuolisuuteen. Einar ei missään vaiheessa paljasta, että olisi kokenut kuuluvansa naisen kehoon jo varhaisessa iässä. Päinvastoin, kokemus naiseudesta on Einarille aluksi jopa puistattava ja hän pyrkii siitä pois päin. Se on jotain hyvin uutta, eikä se näyttäydä asiana, jota Einar olisi pohtinut lapsuudestaan tai nuoruudestaan saakka ja kamppailut asian kanssa pitkään. Toisaalta henkilön kokema ristiriita

oman identiteettinsä ja biologisen sukupuolen välillä voi jäädä sosiaalisten ja yhteiskunnallisten paineiden alle, jolloin sääntöihin ja normeihin vain yrittää sopeutua. (Hines 2007, 53). Lisäksi eräs esimerkki Neiti R.R -nimisestä henkilöstä vuodelta 1937 kertoo, kuinka hän kirjoitti lehden kysymyspalstalle sukupuolenmuutoksesta näin: ”Minulla on tunne, niin pitkältä ajalta kuin vain muistan, että sukupuoleni muuttuu asteittain.” (Meyerovitz 2002, 14). Elokvassa Einarin muutos Liliksi tapahtuu hyvin yllättäen ja nopealla vauhdilla. Tärkeä kohta on Einarin mallina olo vaimolleen ensimmäisen kerran. Se on kuin hetki, jolloin vesihana aukaistaan, eikä sitä sen jälkeen enää saa kiinni.

Niin sanotun kaapista ulostulon on usein raportoitu tapahtuneen jonkin merkittävän elämäntapahtuman jälkeen tai seurauksena. (Hines 2007, 55). Einarin ulostulo Lilinä alkaa oikeastaan kahden asian seurauksena; hänen vaimonsa Gerdan tuen ja Pariisiin muuton myötä. Lisäksi kohtaaminen aikuisiällä lapsuudenystävän Hansin kanssa vahvistaa Lilin identiteettiä, sillä hän uskaltaa tavata Hansin omana itsenään, Lilinä, ja puhuu Einarista kolmannessa persoonassa. (DG, 1.01,57-1.04,51).

*The Danish Girl* rakentaa sukupuolta ehkä mitä stereotyyppisimmin sukupuolta voidaan rakentaa. Mielestäni elokuva sekä vahvistaa että rikkoo stereotyyppistä sukupuolta. Alleviivaamalla ja korostamalla esimerkiksi pukeutumista ja ulkonäön merkitystä sukupuolen esityksessä ne toistavat kaikkea sitä, mitä stereotyyppisessä ajattelussa esimerkiksi naiseuteen liitetään. Toisaalta itse aloin kyseenalaistaa näitä merkityksiä, sillä elokuvassa ne jopa ylikorostuivat ja alkoivat näyttäytyä ainakin paikoin myös naurettavilta.

Perehtyessäni sukupuolentutkimukseen ja myös muihin tarinoin transsukupuolisuudesta ja sukupuolenvaihdoista on itselleni tullut hyvin selväksi, kuinka vaikeaa, tunteita herättävää ja monimutkaista tällainen transformaatio on. Elokvassa kuvataan aikaa lähes sata vuotta taaksepäin ja edelleen, 2010-luvulla, transsukupuoliset henkilöt joutuvat kokemaan vastaavanlaista syrjintää ja ennakkoluuloja kuin Lili Elbe. Elokuvan yhteiskunnallista teemaa ja ajankohtaisuutta ajatellen todella toivon, että tarinaa ei nähtäisi vain yhden ihmisen kertomuksena, vaan laajempana kokonaisuutena. Se, kuinka elokuvassa kuvataan myös identiteetin kamppailua ja henkistä muutosta miehestä naiseksi, kuvaa (vaikka ehkä alleviivaten ja ylikorostetusti) niitä seikkoja, joita transsukupuoliset todella käyvät läpi niin kehossaan kuin mielessäänkin. Jos summaan lopuksi elokuvallisia keinoja, niin sukupuolta ja identiteetin rakentumista kuvataan elokuvissa hyvin tunteisiin vetoavasti ja dramaattisesti.

Stereotyyppiä ja dikotominen kuvaus sukupuolesta ja seksuaalisuudesta pohjautuvat hyvin perinteiseen ajatteluun ja näkemyksiin, jotka vallitsevat vielä nykypäivänkin yhteiskunnassamme. Loppujen lopuksi se on varmaan katsojan itsensä käsissä, osaako elokuvasta poimia vain tuon stereotyyppisen näkemyksen, vai nähdä sen rajoja rikkovana ja normeja kyseenalaistavana.

### **3 *The Crying Game* – transsukupuolisuus, rotu ja piilotetut identiteetit**

Neil Jordanin ohjaama jännityselokuva *The Crying Game* (1992) oli ilmestymisvuotenaan maailman palkituimpia elokuvia. Elokuvan alkutapahtumien keskiössä ovat Irlannin tasavaltalaisarmeijan IRA:n sotilaat, jotka kidnappaavat tummaihoisen brittisotilaan Jodyn, jota näyttelee Forest Whitaker. Yksi kidnappaajista, Stephen Rean tulkitsema Fergus, alkaa vartiovuoroillaan keskustella Jodyn kanssa, ja kaksikon välille muodostuu eriskummallinen side. Jody pyytääkin Fergusilta, että jos hän kuolee, Fergus etsisi käsiinsä Jodyn tyttöystävän Dilin. Kun poliittisiin lunnaisiin ei vastata, teloituskäsky annetaan, mutta Fergus epäroi ja Jody pääsee karkaamaan, tullen kuitenkin omien joukkojensa yliajamaksi kesken rynnäkön.

Epäonnistuneen operaation jälkeen Fergus pakenee Lontooseen, ottaa itselleen uuden identiteetin ja alkaa työskennellä rakennusmiehenä. Hän pitää lupauksensa ja etsii Dilin, joka työskentelee kampaajana ja iltaisin esiintyy usein paikallisessa baarissa kapakkalaulajana. Diliä näyttelvä Jaye Davidson, joka ei ollut ammatiltaan näyttelijä, oli Oscar-ehdokkaana roolistaan.

Tästä elokuvan varsinainen jännitysnäytelmä ja tämän tutkimukseni pääasiallinen tutkimuskohde vasta alkaakin. Fergus piilottelee omaa identiteettiään ja osuuttaa Jodyn kuolemaan Dililtä, johon hän itse rakastuu. Myös Dilillä on salaisuus: hän on transsukupuolinen. Tarkastelen tässä luvussa transsukupuolisuutta sekä rodun ja kansalaisuuden suhdetta toisiinsa. Käsittelen myös erityisesti kahden miehen, Jodyn ja Fergusin, välistä suhdetta. Pohdin myös piilotetun identiteetin kysymystä, tässä tapauksessa transsukupuolisuuden näkökulmasta.

*The Crying Game*, josta käytän viitteissä lyhennettä *CG*, on ollut tutkimuskohteena useissa transsukupuolisuutta ja sukupuolen moninaisuutta sekä rotukysymyksiä koskevissa tutkimuksissa, joista mainitsisin John Hillin tutkimuksen *Crossing the Water: Hybridity and Ethics in The Crying Game* (1997) sekä bell hooksin *Seduction and Betrayal: The Crying Game meets The Bodyguard* (1994). Hillin tutkimus käsittelee erityisesti heteroseksuaalin miehen ja transsukupuolisen naisen välistä suhdetta binaarisessa sukupuolijärjestelmässä ja hooks puolestaan analysoi erityisesti elokuvan naiskäsitystä päähenkilö Dilin kautta.

### 3.1 Miltä sukupuoli näyttää

Kahden sotilaan, IRA-sotilas Fergusin ja brittiarmeijan sotilaan Jodyn, kohtaaminen ja ystäväystyminen hyvin erikoisessa tilanteessa antavat katsojalle jo osviittaa siitä, ettei tarina ole mitenkään yksinkertainen ja arvattava. Kaksi hyvin erilaista miestä, eri puolilta, niin sanotut viholliset toisilleen, löytävät yhteisen sävelen huumorista ja ehkä hieman yllättävästä kunnioituksesta toisiaan kohtaan. Keskityn miesten väliseen suhteeseen tarkemmin myöhemmässä luvussa, tässä käsittelen miehisyyden ja naiseuden ulkoisia piirteitä ja tapoja, joilla elokuvassa feminiinisyyttä ja maskuliinisuuutta esitetään.

Ollessaan vangittuna pienessä kasvihuoneessa Jody kertoo Fergusille tarinaa skorpionista ja sammakosta, jotka molemmat haluavat ylittää joen. Uimataidoton skorpioni pyytää sammakolta kyydin joen toiselle puolelle. Sammakko epäröi, miettien skorpionin tappavan sen kesken matkan. Skorpioni vakuuttaa, ettei tekisi niin, koska silloin se itsekin hukkuisi. Sammakko lähtee uimaan joen yli skorpioni selässään, ja keskellä jokea tuntee kuolettavan piston. Kysyessään skorpionilta, miksi tämä petti lupauksensa, skorpioni vastaa, ettei voi sille mitään, sillä tappaminen on skorpionin luonto. ”Y'see, there's two kinds of people. Those who give and those who take.”, Jody toteaa. (CG, 0.23,55-0.25,25.) Ei ole yksiselitteistä vastausta, kumpi näistä sotilaista on skorpioni ja kumpi sammakko. Toisilleen se vastapuoli on aina se skorpioni: brittisotilaalle tasavaltalaisarmeijan sotilas, terroristi, IRA-sotilaalle riistävä britti-imperialisti. Tuossa hetkessä kysymys kuuluukin, onko Fergus ottava vai antava osapuoli, sammakko vai skorpioni, ottaako hän Jodyn hengen vai antaako tälle vapauden? (Kuva 3).

Jody pyytää Fergusia poistamaan hupun päästään, sillä tämä on jo nähnyt Fergusin kasvot eikä niiden piilottelu enää auta mitään. Jody pohtii kuolevansa joka tapauksessa, ja pyytää saada edes hengittää viimeiset hetkensä kunnolla. Fergus tiedustelee ennen hupun poistamista miltä hän Jodyn silmissä näytti. ”Killer smile and a baby face”, Jody toteaa, lisäten vielä kehuja Fergusin komeasta ulkonäöstä. Fergusin otettua hupun pois Jodyn päästä tämä hengittää syvään ja iloitsee ääneen, kuinka hyvältä ilma voikaan tuntua. Sitten katsoessaan Fergusiin huomioi nauraen, että oli väärässä Fergusin ulkonäöstä, tämä ei ole komea sitten ollenkaan. Fergus nauraa yhteen ääneen Jodyn kanssa ja on vaikea nähdä hänen kasvoillaan tappajan hymyä. (CG, 0.10,45-0.11,37.) Seuraavana aamuna teloituskäsky kuitenkin tulee ja Fergus lähtee ase kädessään kuljettamaan Jodya keskelle metsää.

Feministisen teorian mukaan sotilaskoulutus on oleellinen miesvallan ja miehisen väkivallan tuottaja ja oikeuttaja (Jokinen 2000, 132). Jodyn ja Fergusin kohdalla heidän keskinäisen siteen muodostuminen rikkoo tällaisen väkivallan kaavan. Fergus, joka armeijan sotilaana on tottunut käyttämään väkivaltaa ja on mielestään myös oikeutettu siihen, ei Jodyn kohdalla tähän kykenekään. Tilanne, jossa hänen pitäisi teloittaa Jody, muuttuukin yhtäkkisesti jopa leikinomaiseksi hippa-leikiksi, jossa Fergus perääntyy minkäänlaisen väkivallan käyttämisestä. Onko Fergus sittenkään niin maskuliininen sotilas, jollaiseksi hän itse itsensä lokeroi? Tarinan edetessä niin Fergusin kuin Jodyn identiteetit ja maskuliinisuus kyseenalaistetaan muillakin tavoin, nostamalla esiin tabun sotilasmaailmassa: sukupuolen ja seksuaalisuuden monimuotoisuuden.

Jody vaikuttaa kaikin puolin vastakohtalta Fergusille, niin ulkonäöllisesti kuin aatteiltaan. Siksi kaksikon välille lyhyessä ajassa muodostuva side onkin yllättävä. Jody on isokokoinen ja roteva tummaihoisen mies, kuitenkin herkän ja tunteellisen oloinen nallekarhu. Fergus on pieni ja hintelä mies, jollain tavalla feminiininen ulkoiselta olemukseltaan. Hän on kuitenkin kaksikosta se ronskimpi ja kylmätunteisempi, myös tietoisesti näin valiten, koska tiedostaa joutuvansa tarpeen tullen teloittamaan Jodyn. Nauru ja musta huumori ovat kuitenkin näitä kahta erilaista miestä yhdistävä tekijä. He naljailevat toisilleen ja vitsaillen haukkuvat toistensa kansoja, mikä on molemmille arka piste, mutta myös yhteinen tekijä. Molemmat ovat oman kansansa puolustajia ja ovat valmiita taistelemaan heidän oikeuksien puolesta. Toisilleen miehet ovat vihollisia, mutta inhimillinen kohtaaminen epäinhimillisessä tilanteessa näyttää molemmille puolille, että miehet ovat loppujen lopuksi samanlaisessa tilanteessa, vain vastakkaisilla puolilla.

Oleellinen linkki muodostuu hetkessä, kun Jody pyytää Fergusia kaivamaan hänen povitaskustaan lompakon ja siellä olevan valokuvan. Valokuvassa on Jody yhdessä kauniin tummaihoisen naisen kanssa, jota myös Fergus kehuu ja ihailee hänen ulkonäköään. Ivallisesti Jody toteaa, ettei nainen olisi sopiva Fergusille, ja painottaa vielä sanojaan: ”Absolutely not.” Lopulta Jody pyytää palvelusta sen varalta, että hänen tapetaan. (CG, 0.15,46-0.17,05, 0.29,25-0.30,34.)

Kun Fergus, tai tässä vaiheessa Jimmy nimeltään, löytää Dilin Lontoosta ja menee asiakkaaksi tämän kampaamoon, hän on vähäsanainen ja mielteliäs. Dil yrittää saada jotain miehestä irti rupatteleamalla ja kyselemällä, mutta Jimmy pysyy mysteerinä, tarkkaillen Diliä ja selvästi

vaikuttuneena tämän ulkoisesta olemuksesta katselee naista huomaamattomasti. (CG, 0.40,45-0.42,13.) Dil onkin vaikuttava ilmestys, ja kadulla kävellessään kuulee jatkuvasti miesten vislauksia ja kommentointia ulkonäöstään. Hänellä on iso kihara tukka, sorja vartalo ja vahvat kasvojenpiirteet. Yllään hänellä on aina lyhyt mekko tai minihame, korkokantakengät ja isot korvakorut. Esiintyessään hänellä on paljetein ja värikkäin strassein koristeltu vartalonmyötäinen mekko, mutta arjessa hän käyttää yleensä mustia mekkoja ja hameita. Muulla tavoin eroa Dilin arkiminällä ja esiintyjäminällä ei juuri huomaa. Hän liikkuu sulavaliikkeisesti, gasellinomaisesti, liikuttelee käsiään ja elehtii kuin ryhdikäs tanssijatar, niin lavalla kuin kadulla kävellessään. (Kuva 4.) Hän puhuu matalalla äänellä ja hyvin rauhallisella tavalla, kuitenkin käyttäen hermostuessaan tai kiihtyessään paljon kirosanoja ja voimakkaita ilmaisuja ääntään korottaen. Jimmyn salamyhkäisyys ja mysteeri miehen ympärillä saa Dilin kiinnostuksen heräämään. Tarinan edetessä paljastuukin, että kaikilla on jokin salaisuus kannettavanaan.

Eräänlaisena siltana Dilin ja Jimmyn välillä toimii baarimikko, jota näyttelee pienessä, mutta tärkeässä sivuroolissa Jim Broadbent. Kuten myöhemmin tulen käsittelemään, niin Jimmyn ja Dilin välillä on jatkuvasti jonkinlainen symbolinen muuri tai este, joka heidän on ohitettava. Ensimmäinen tällainen huomio löytyy, kun Jimmyn vähäsanaisuudesta ja pidättäytyvyydestä johtuen kaksikko ei meinaa millään löytää puheyhteyttä toisiinsa. Siltana toimii baarimikko Col, jolle Dil alkaa syöttää vuorosanoja, jotka Colin pitää välittää baaritiskin toisella puolella istuvalle Jimmylle. Kaksikko alkaakin keskustella Colin välityksellä, katsoen koko ajan toisiinsa, mutta puhuen ja pikku hiljaa tutustuen välikäden kautta, pitäen näin turvallisen etäisyyden toisiinsa. Jimmyn hörppiessä irlantilaista Guinness-olutta Dil pyytää häntä tarjoamaan hänelle margaritan, ja kyselee Colin kautta Jimmyn kotipaikkaa. ”What`s the accent? Scottish?”, Col tiedustelee, ja Jimmy valehtelee arvauksen osuvan oikeaan. (CG, 0.43,08-0.44,24.) Pohjois-irlantilaiseksi tunnustautuminen Lontoossa voisi olla tulella leikkimistä.

Palatakseni Dilin ulkoiseen itsensä ilmentämiseen huomioni kiinnittyi vahvasti hänen vaatetukseensa. Missään vaiheessa naisena esiintyessään Dil ei esimerkiksi käytä housuja, vaan vartaloa nuolevia lyhythelmaisia mekkoja ja hameita. Ainoastaan kahdessa kohtauksessa hänen yllään on värikäs mekko: räväkkä paljettimekko hänen esiintyessään lavalla ja kirkkaanpunainen mekko hänen ollessaan treffeillä Jimmyn kanssa. (CG, 0.47,05-0.49,02, 0.59,34-01.03,55.) Muuten Dil luottaa mustaan tiukkaan mekkoon. ”Pikkumusta”, jonka

kuuluisa vaatesuunnittelija Coco Chanel aikoinaan loi, onkin tunnetusti ”jokaisen naisen luottovaate”. Dior loi mustasta mekosta vaarallisen naisen symbolin, joka oli täydellinen vastakohta konservatiivisen naisen ja kotirouvan vaatetukselle. Elokuvateollisuus ja Hollywood-tähdet loivat näin yksinkertaisella tavalla myytin modernista naisesta perinteisen naisen vastapainoksi. Usein tällainen mekko nähtiin etenkin langenneen naisen yllä, siihen eivät pukeutuneet kiltit ja siveät tytöt. (Loop Magazine 2014.)

Dil on naisena tällainen moderni, vartalonsa ylpeänä kantava ja katseiden kohteena olemisesta nauttiva hahmo. Hän ei pelkää sävähdyttää ja tuo naisellisuuttaan hyvin voimakkaasti esille, myös seksuaalisella tavalla. Eräessä kohtauksessa hänellä on yllään musta pvc-muovista tehty takki. (CG, 0.53,50-0.54,38). Tällainen vaatetus ja materiaali yhdistetään helposti sadomasokistiseen seksiin, jossa käytetään muovisia elementtejä seksuaalisuuden ja halun motivoijina. Käydessään Jimmyn työpaikalla rakennustyömaalla Dil on pukeutunut minifarkkuhameeseen, korkeisiin korkoihin ja mustaan nahkatakkiin, joka on täynnä niittejä. Tyyli on hyvin punk ja kuvastaa Dilin itsevarmuutta ja kykyä ilmaista itseään naisena myös ei-niin-perinteisellä tavalla. Rakennustyömaalla Dil saa aikaan valtaisan vihellyskonsertin ja aurinkolasien takaa hänen kasvoiltaan paistaa tyytyväinen ja viekas hymynpilke. Jimmyn pomo toteaa vihaisena Jimmylle, että tuo ”vajakki” (*tard*) saa luvan häipyä työmaalta häiritsemästä työntekoa. Jimmy puolustaa Diliä ja aggressiivisella tavalla toteaa, ettei nimitys ole kohtelias. ”Oh, of course not, she`s a lady”, pomo ivailee, johon Jimmy vastaa kylmänviileästi ”She`s not that either”, viitaten, pomonsa tietämättä, Dilin transsukupuolisuuteen, mutta samalla myös hänen luonteeseensa temperamenttisena ja epäkonservatiivisena naisena. (CG, 01.07,25-01.11,23.)

Aivan kuten Fergus ja Jody näyttäytyvät vastakohtina toisilleen, samanlaisena vastakkainasetteluna Dilin hahmolle esiintyy Jude, Fergusin IRA-toveri, joka oli mukana kidnappausoperaatiossa. Jude on naisena todellinen *femme fatale*, mutta hänessä yhdistyy myös tietty konservatiivisuus. Jude on pukeutunut jakkupukuun ja hänellä on tiukkarajainen polkkatukka. Hän näyttää kirjastonhoitajalta, joka tarpeen tullen kaivaa pikkulaukustaan esiin pistoolin eikä epäröi käyttää sitä. Jude on vannoutunut tasavaltalaisarmeijan sotilas ja Lontoossa hänen tehtävänä on pakottaa Fergus jälleen terroritekoon tai ampua hänet. Kiristyksen keinona Jude käyttää Diliä, johon huomaa Fergusin rakastuneen. Nainen seuraa pariskuntaa joka paikkaan, käy asiakkaana Dilin kampaamossa ja väijyy heitä baarissa. Dil luulee Juden olevan Fergusin/Jimmyn entinen tyttöystävä, ja mustasukkaisuudessaan naiset



käyvät tiukan keskustelun keskenään. (CG, 01.17,36-01.18,30.) Tilanne on todella mielenkiintoinen, sillä kaikilla kolmella on salaisuus ja kaikki esittävät jotain muuta kuin mitä todellisuudessa ovat. Juden IRA-taustan lisäksi salaisuus on se, että Jude selvästikin on rakastunut Fergusiin, tai vähintään tuntee suurta seksuaalista vetovoimaa tätä kohtaan. Yllättäessään Fergusin Lontoosta asunnosta Jude muun muassa pyytää Fergusia harrastamaan kanssaan seksiä. Fergus kieltäytyy. Diliin Jude viittaa pohjois-irlantilaisella slangitermillä *the wee black chick*, pikkuinen musta tyyppi, mikä osoittaa Juden epäkunnioituksen Diliä kohtaan. (CG, 1.13,14-1.16,38.) Mustasukkaisuutta, rotuvihaa vai inhoa englantilaisuutta kohtaan?



Kuva 3. Jody ja Fergus, sammakko ja skorpioni.



Kuva 4. Dil käyttää esiintyessään huomiota herättäviä asuja, kuten tässä esittäessään elokuvan tunnuskappaletta Crying Game.

## 3.2 Rotu, kansalaisuus ja sukupuoli

Jody ja Dil ovat molemmat mustia brittejä. Jody vielä erityisen kansallisessa asemassa brittiläisenä sotilaana, Fergusin vihollisena. Fergus, kuten myös Jude, ovat valkoihoisia Pohjois-Irlannin vastarintataistelijoita. He taistelevat Britannian valtaa vastaan ja tahtovat saada itsenäisyyden ja vapauden kolonialistisesta osastaan. Jodyn ollessa vangittuna hän kertoo Fergusille taustastaan. Hän on suuri kriketin ystävä ja pelaaja - lajin, joka on vanha englantilainen mailapeli ja erityisen suosittu entisen Brittiläisen imperiumin alueilla – ja kertookin aloittaneensa pelaamisen viiden vanhana isänsä kanssa, kun he vielä asuivat Antiguassa. Selviääkin siis, että Jody on ollut osa brittiläistä kolonialismia myös sillä toisella puolella. Valloitetun puolelta hän on siirtynyt valloittajan puolelle.

Jody kertoo muuttaneensa lapsena Tottenhamiin. Hän liittyi vapaaehtoisena armeijaan ja hänet lähetettiin omien sanojensa mukaan palvelukseen alueelle, joka on ainoa paikka maailmassa, missä häntä kutsutaan neekeriksi päin naamaa: ”`Go back to your babana tree, nigger.` No use telling them I came from Tottenham.” Fergus vain toteaa lakonisesti, ettei asiaa kannattaisi ottaa niin henkilökohtaisesti. (CG, 0.17,38-0.18,57.) Kysymys kuuluukin, syrjivätkö pohjois-irlantilaiset Jodya hänen ihonväriensä vai kansalaisuutensa perusteella, vai molempien? Ainakin Fergusille kansalaisuus on erittäin henkilökohtainen ja tärkeä asia. Viittaamalla Jodyn suhtautumiseen neekeri-sanaan hän suhtautuu asiaan alentavasti ja välinpitämättömästi. Sen sijaan brittiläisyys ja pohjois-irlantilaisuus ovat tunteita nostattavia seikkoja, ja hyvin henkilökohtaisia sellaisia, ainakin Fergusille. Haukkumasana *nigger* on kuitenkin historiassa tuttu myös pohjois-irlantilaisille, sillä heitä on pidetty brittien keskuudessa alempiarvoisena ja barbaarina kansana, joihin on viitattu termillä *white niggers* (Rantonen 1999, 193).

Kiinnostava Jodyn kokemuksiin liittyvä tarina Britti-imperiumin ja Antiguan väestön kohtaamisesta löytyy skottilaisen matkailijan Janet Schawn päiväkirjamerkinnöistä vuodelta 1774. Schaw, Valistuksen ajan lähettiläs, kirjoittaa saapuessaan kaukaiselle Antiguan saarelle, että ensimmäisenä laivasta noustuaan näki piholla juoksentelevan porsaita ja apinoita. Apinoilla hän viittasi tummaihoisiin lapsiin, jotka kirmasivat ulkona aataminasussaan. (Schaw 1997, 281.) Mielenkiintoinen seikka onkin, että Schaw todella ensisilmäyksellä luuli lapsia apinoiksi, ja hämmästyti tajutessaan katselevansa alastomia pienokaisia. Valistuksen aika tuotti tällaisia rodullisen monimuotoisuuden väärinymmärryksiä, jotka olivat seurausta vallitsevista

sosiaalisista käsityksistä. Schaw, kuten moni hänen aikalaisensa, muodosti koko olemassaolon ymmärryksen tällaisille käsityksille valkoihoisuuden suhteesta tummaihoisuuteen. Ranskalainen filosofi Etienne Balibar on muotoillut Schawn kokemuksen niin, että ihmisen määritelmä on muodostettu rajanvedoilla ihmisen, enemmän-ihmisen ja vähemmän-ihmisen välillä. Valkoihoisuuden käsite muodostui ihmisyyden perimmäiseksi muodoksi, ei niinkään rodulliseksi piirteeksi, johon tummaihoisuutta sitten vertailtiin vähemmän-ihmisyyden rotumuotona. (Sullivan 2003, 77.) Jodyn kohdalla hän olisi näyttäytynyt vähempi-ihmisenä niin Valistuksen ajan Antiguassa, maassa, jossa hän on syntynyt, kuin 1990-luvun Pohjois-Irlannissa, minne hän saapui brittiläisenä sotilaana. Jodylle ei annettu ihmisyyden perimmäistä arvoa, joka kuului valkoihoisille, vaan hänen ihmisyytensä häpäistiin viittaamalla häneen apinana. *White nigger* -termi puolestaan voisi koskea Fergusia brittiläisten näkökulmasta. Siinä ihmisuus kyseenalaistetaan ihonvärin sijaan kansalaisuudella. Mielenkiintoinen kysymys onkin, eikö kahden vuosisadan aikana ihmisyyden käsitteessä ole jo päästy ihonvärin, rodun tai kansalaisuuden yli? Elokuva nostaa tämän kysymyksen tapetille, paitsi sukupuolen ja seksuaalisuuden kontekstissa, myös etnisyyden taustoista.

Jody vertailee brittisotilaan ja IRA-sotilaan eroja, ja toteaa armeijan olevan heille vain työtä, kun taas IRA:lle se työ ei koskaan lopu. Jody pohtii kuinka IRA-sotilaat pystyvät siihen, ainaiseen taisteleamiseen, ja Fergus vastaa, etteivät he näe sitä työnä, vaan asiana, johon uskovat. ”You guys shouldn’t be here”, Fergus painottaa sitä, mihin usko. Tässäkin nähdään ero Jodyn ja Fergusin välillä, Jody ei vaikuta mitenkään kansallismieliseltä, kun taas Fergus on vannoutunut kansansa puolustaja ja taistelija. Jodyn tunneside isänmaahansa paljastuukin hänen puhuessa kriketin pelaamisesta: hän kutsuu Antiguaa kodikseen, ei Tottenhamia, vaikka kertookin olevansa sieltä kotoisin. Myöhemmin kun Fergusilta tiedustellaan hänen kotipaikkaansa, hän valehtelee olevansa Skotlannista. Itse näen tämän petturuutena, aivan kuin Fergus kieltäisi Jumalan, sillä Pohjois-Irlanti on hänelle tärkein osa häntä itseään, identiteettiään ja elämäänsä.

Dil personoituu tummaihoiseksi transsukupuoliseksi naiseksi, ei niinkään kansallisuutensa puolesta mihinkään lokeroon. Kiinnostava yksityiskohta on, että elokuvan ohjaaja Neil Jordan puhui aina haastatteluissa Dilin hahmosta vain *naisena*, ei transsukupuolisena eikä tummaihoisena naisena. Jordan pyrki näin rikkomaan perinteisiä määritelmiä niin rodusta kuin heteronormatiivisesta sukupuoli- jaottelusta. (Rantanen 1999, 193.) Katsoja ei voi kuitenkaan ohittaa näitä seikkoja, ovathan ne oleellisia elokuvan narratiivin kannalta. Elokuvan

ilmestymisen aikaan 1990-luvulla mustien naisten esiintyminen valtavirtaelokuvissa- ja tv-ohjelmissa oli vasta nostamassa päätään. Oprah Winfrey oli ensimmäinen vaikutusvaltainen tummaihoisen naisen elokuva- ja tv-maailmassa, ja hänen esimerkkinsä oli suuri edistysaskel niin yleisesti feminismille kuin erityisesti tummaihoisten feminismille. 1990-luvun suuri harppaus seksuaalisen, kulttuurisen ja etnisen monimuotoisuuden työntymisessä eri medioihin on osaltaan parantanut moniarvoisuuden tunnistamista. (Humm 1997, 199.) *The Crying Game*, aikansa edelläkävijänä myös tässä suhteessa, otti käyttöönsä kaikki nämä mainitsemani monimuotoisuuden muodot seksuaalisuudesta ja sukupuolesta ihonväriin ja kulttuuriseen taustaan. Ja kuten bell hooks muotoili ajankuvaa kaksi vuotta elokuvan ilmestymisen jälkeen: ”Race is the hot issue.” (hooks 1994, 55).

Sukupuolen kannalta Dil on henkilöahmona kuitenkin niin androgyyni, ettei hänen sukupuolensa ole katsojalle itsestään selvä. Hän ei myöskään nosta brittiläisyyttään samalla tavalla tapetille, kuin vaikka Jody tekee. Dilin ihonväri tulee henkilöahmojen keskinäisissä keskusteluissa mukaan ainoastaan Juden kautta tämän puhuessa Dilistä halventavaan sävyyn. Dilin ympärillä leijailee mystisyyden verho, aivan kuten Fergusinkin, mutta Fergusin suhteen katsoja tietää hänen salaisuutensa ja salamyhkäisyytensä syyt. Dilin kohdalla tietää, että jotain on tulossa, mutta mitä?

Neil Jordan rakentaa elokuvassa uusiksi käsitystä brittiläisestä ja irlantilaisesta identiteetistä. Brittiläisyys ja tummaihoisuus olivat pitkään yhdistelmä, jonka rasistisessa ideologiassa nähtiin olevan mahdotonta (Rantanen 1999, 194). Britti-imperiumikaan ei ole enää imperiumi, ajassa on siirrytty postkolonialismiin. Elokuvassa on nähtävissä suuria rajanvetoja keskeisten hahmojen välillä, valkoihoisuudesta tummaihoisuuteen, irlantilaisuudesta brittiläisyyteen, naiseudesta miehisyyteen. Kuitenkin yksi keskeinen yhdistävä tekijä heillä kaikilla, Fergusilla, Judella, Dilillä ja Jodylla, on: kolonialismi. Jody ja Dil edustavat brittiläisyyttä muodossa, joka ei ole perinteinen käsitys brittiläisyydestä. Tummaihoisina he, vaikkakin tietämättä Dilin taustaa tarkemmin, edustavat ”valloittajaa”, kuitenkin historian näkökulmasta ”valloitetun” taustoista. Fergus ja Jude ovat niin ikään ”valloitetun” osassa, vaikka edustavatkin perinteistä valkoihoisuuden käsitystä. ”Valloittajan” ja ”valloitetun” välinen raja sumenee. Jody on siirtynyt antigualaisesta siirtomaavallan alaisesta vallanpitäjän alaisuuteen, edustamalla hyvin konkreettista muotoa vallasta, armeijaa. Dil on poikkeuksellinen ja normeja rikkova hahmo ei pelkästään tummaihoisuudessaan, vaan myös transsukupuolisuudessaan. Fergus ja Jude edustavat puolestaan vastarinnan uudempaa muotoa, sillä perinteinen IRA lopetti aseellisen

vastarinnan jo 1950–60 –lukujen vaihteessa, jonka jälkeen muodostui Uusi IRA. Tämä siipi taas lopetti väkivaltaisuudet 1972–73, minkä jälkeen perustettiin Väliaikainen IRA suojelemaan katolisia protestanttiterroristeja vastaan Pohjois-Irlannissa. Väliaikainen IRA aloitti lisäksi suoran toiminnan unionisteja ja brittejä kohtaan toteuttamalla lukuisia pommi-iskuja. Fergus ja Jude edustavat tätä väkivaltaista IRA-osastoa, jonka puolella eivät läheskään kaikki Pohjois-Irlannin itsenäisyyttä ajavat osapuolet olleet. Kukaan näistä neljästä ei siis ole perinteinen, konservatiivinen ja normienmukainen malli käsityksille irlantilaisuudesta tai brittiläisyydestä. Loppujen lopuksi Fergus näyttäytyy itsekin eräänlaisena sorrettuna, sillä hänen kyseenalaistaessaan ryhmänsä, väkivaltaisen IRA-joukon, periaatteet ja toimintamallit, hänestä tulee syrjitty ja jahdattu. Fergus ei enää kuulu edes ”omiensa” joukkoon. Hänen omat joukot näytetään tunteettomina terroristeina, joilla ei ole sijaa humanille ajattelulle. Ironisella tavalla Jodykin kohtalo on lopulta omien joukkojensa käsissä – hän kuolee oman armeijansa (vahingossa) tappamana. Armeijan tankki vyöryy Jodyn ylitse, jättäen hänet murskaantuneena makaamaan telaketjujen alle. Kukaan brittisotilaista ei edes kiinnitä minkäänlaista huomiota Jodyn ruhjoutuneeseen ruumiiseen. (CG, 0.37,37.) Elokuvassa kyseenalaistetaankin monin eri tavoin käsitykset tällaisesta ”omien” puolesta, rikkomalla suhteita ja ristiriitoja eri kategorioiden ja lokeroitien sisällä ja välillä. Mikä loppujen lopuksi onkaan se joukko, johon ihminen kuuluu?

Esille nostamani uskonnollinen konflikti näyttäytyy elokuvassa toisenlaisesta näkökulmasta. Ollessaan kidnapattuna Jody pyytää Fergusia poistamaan hupun päästään vedoten häneen sanoilla ”Be a Christian, will you?” (CG, 0.10,45-0.11,37). Missään vaiheessa ei tule esille, mihin uskontokuntaan Jody tai Fergus kuuluu tai on kuulumatta, mutta tämä Jodyn esittämä kysymys on Neil Jordanin tapa alleviivata tällaisen erottelun järjettömyyttä. Katolilainen tai protestantti, kristittyjä yhtä kaikki.

*The Crying Game* sekä rikkoo normeja että vahvistaa niitä. Elokuva kertoo rajojen ylittämisestä, niin sukupuolen, etnisyyden kuin kansallisuuden suhteen. Henkilöhahmot eivät ole perinteisiä: brittisotilas on tummaihoisen, sotilaan tyttöystävä transsukupuolinen, IRA-sotilas hylkää vapaustaistelun kansansa puolesta tullakseen tavalliseksi työläiseksi. Jody lapsenomaisuudessaan edustaa humaaniutta, mikä Fergusilta ja hänen IRA-tovereiltaan on kokonaan kadonnut. He ovat ainoastaan kylmäverisiä terroristeja. Fergusista tulee Jodylle eräänlainen äitihahmo, joka hoivaa lastaan. Tällä vahvistetaan käsitystä tummaihoisista

lapsellisina hahmoina, jotka tarvitsevat valkoihoista ”vanhempaa” hoivaamaan ja huolehtimaan itsestään. (hooks 1994, 59–60.)

Dilin henkilöahmo on erityisen kiinnostava siinä mielessä, että hän herättää katsojassa mielenkiintoa jo ennen kuin hänen transsukupuolisuutensa paljastuu. Hooks käyttää Dilistä termiä *tragic mulatto*, jolla tarkoitetaan stereotyyppistä fiktiivistä hahmoa, joka ei etnisyydeltään sopeudu valkoihoisten eikä tummaihoistenkaan maailmaan. Perinteisesti elokuvateollisuudessa tummaihoiset naiset on lähes poikkeuksetta kuvattu eksoottisina hahmoina, jotka ovat eroottisesti latautuneita, seksuaalisen himon kohteita ja seksuaalisesti aktiivisia, kokeneita naisia. Eräänlaisia horoja, *’ho*, kuten hooks ilmaisee. Nainen, joka viettelee ja sitten pettää. Toisaalta toinen rooli tummaihoisilla naisilla elokuvissa on ollut äitihahmo, *mammy*, yleensä lastenhoitaja. (hooks 1994, 55–57.) Dil on radikaali hahmo, eräänlainen tummaihoisen sankaritar, epätavallinen ja epäsovinnainen. Hänessä on jotain, joka katsojaa kiehtoo alusta saakka. Kuten kuvailin Dilin ulkoista olemusta hän muun muassa pukeutuu seksikkyyttä korostaen. Hänen eleensä ja puhetyylinsä on viettelevää ja keimailevaa, tummanpuhuvaa, sensuellia. Fergus näyttäytyy tässä suhteessa aika voimattomalta valkoihoiselta mieheltä tummaihoisten hahmojen keskellä; Jody vietteli hänet lapsenomaisuudella ja viattomalla olemuksellaan, Dil viettelee hänet halulla ja intohimolla. Katsojana jäänkin miettimään, onko kyseessä todellinen rakkaussuhde, vai pelkästään puhdasta intohimoa. Tätä pohtii myös hooks, jonka mukaan Dilin ja Fergusin seksuaalinen vetovoima näyttäytyy niin voimakkaana, että valkoihoisen mies menettää kaiken tahdonvoimansa vastustaa sitä. Tässä on kyse tummaihoisen naisen ja valkoihoisen miehen välisen suhteen vaarallisuudesta ja sen tuomasta viehätystä, sillä tällainen rotujen välinen suhde on aina tuhoon tuomittu. Tabu siitä tulee vasta siinä vaiheessa, kun suhteessa on kyse rakkaussuhteesta eikä seksistä, sillä valkoihoisen miehen seksuaalista himoa ja kanssakäymistä tummaihoiseen naiseen on kuvattu kautta aikojen. Tavoite solmia kestävä liitto on kuitenkin tuhon alku. (hooks 1994, 57.)

Yhtä lailla kuin Dilin radikaalius on kiinnostavaa, sitä on myös muutos, joka hänessä tapahtuu. Suhteen edetessä Fergusin kanssa hänestä tulee *mammy*. Dil on valmis tekemään mitä tahansa Fergusin eteen, lopulta jopa tappamaan. Hooksin tutkimuksesta nousee esiin ristiriita; hän toisaalta käsittelee sitä, kuinka tummaihoiset naiset on elokuvateollisuudessa näytetty joko seksuaalisina olentoina tai äitihahmoisina hoivaajina, toisaalta hän puhuu siitä, kuinka tummaihoiset esitetään valkoihoisiin verrattuna alemmassa asemassa, lapsenomaisina

hahmoina, jotka tarvitsevat ylempien valkoihoisten hoivaa ja turvaa. Hooks siis puhuu tummaihoisista hahmoista yhtä aikaa hoivaajina ja hoivattuina. Tavallaan Dilin kohdalla tämä pitääkin paikkansa. Dil on niin Fergusin lumoissa, että sääliävyteen asti anelee tältä huomiota ja rakkautta. Elokuvan loppua kohden Dilistä kuitenkin tulee se hoivaaja-osapuoli. Toisaalta alun perin Dil esitetään stereotyyppisenä seksuaalisena tummaihoisena olentona, 'hona. Normeja rikkova, radikaali transsukupuolinen hahmo palautuu kaikessa muodossaan ”takaisin omalle paikalleen” (hooks 1994, 60). Hooks käyttää omassa tutkimuksessaan termiä transvestismi, mikä on nykyään tässä yhteydessä vanhentunut termi, sillä transvestiittien identiteetti on heidän syntymässä määritellyn sukupuolensa mukainen. Dilin identiteetti on naisen, joten nykypäivänä oikea termi on transsukupuolinen. Transsukupuolisuus ei kuitenkaan tee Dilistä radikaalia hahmoa, ainakaan nykykatsojan silmissä. Hooks puhuu nimenomaan rodun merkityksestä ja elokuvan ilmestymisen aikoihin aihe oli erityisen kuuma ja pinnalla. Uuden ajan feminismin ja rotukysymysten suhteen elokuvan ilmestymisen ajankohta ja maaperä on ollut erilainen kuin nyt 25 vuotta myöhemmin. Normeista poikkeavaa elokuvassa ja henkilöhahmoissa on ollut tummaihoisen naisen ja valkoihoisen miehen välinen rakkaussuhde (vaikkakin itse kyseenalaistan tässä yhteydessä termin rakkaus, itse näkisin suhteen enemmän intohimosuhteena), heteroseksuaalin miehen seksuaalinen halu biologiselta sukupuoleltaan toista miestä kohtaan, tummaihoisen brittikansalaisuus, sotilaan inhimillisuus ja tunteellisuus, sotilaan petturuus omiaan kohtaan, vapauden periaatteen hylkääminen ja naisen normeista poikkeava rooli tunteettomana henkilöhahmona.

Näistä edellä mainituista teemoista löytyy kuitenkin paljon myös sellaista, mikä rikkoo niiden radikaaliuden. Hooks puhuu valkoihoisen miehen ja tummaihoisen naisen välisestä esitetystä rakkaussuhteesta tabuna, sillä nimenomaan rakkaus ja halu tehdä suhteesta kestävä tekevät siitä tabun. Samalla hän kuitenkin esittää teorian siitä, kuinka kyseessä on pikemminkin seksuaalinen halu ja intohimo kuin rakkaus (mistä olen samaa mieltä), sillä Dil ei ole juurikaan kiinnostunut oppia tuntemaan Fergusta kunnolla, eikä Fergus missään vaiheessa käy läpi ja sisäistä Dilin transsukupuolisuutta. Toisen todellinen tunteminen rikkoisi seksuaalisen mysteerin, tabun, jonka synnyttä nimenomaan tuntemattomuus, vaarallisuus ja nautinto. (hooks 1994, 57.) *The Crying Game* ei loppujen lopuksi ole mitenkään radikaali normeja rikkova kertomus tummaihoisen naisen ja valkoihoisen miehen välisestä rakkaudesta, sillä se ei ole todellista rakkautta, vaan juuri sitä mitä perinteisesti tummaihoisen naisen ja valkoihoisen miehen välillä on esitetty; seksuaalista intohimoa ja halua. Mitä puolestaan tulee heteroseksuaalin miehen haluun toista miestä kohtaan, niin tämä teema on ollut tabu erityisesti

armeijaympäristössä ja sotilaiden keskuudessa. Dil on transsukupuolinen nainen, ei mies, mutta Fergusille on vaikea hyväksyä tätä naisena tämän anatomian vuoksi. Oksentaminen kuvaa juuri sitä inhoa, mitä homoseksuaalisuus ja seksi miesten välillä tällaisessa sotilaassa/ ”tavallisessa” työläisessä herättää. Fergus myös ymmärtää Jodyn aseman koko kuviossa; sotilaan seurustelu transsukupuolisen kanssa on ennenkuulumatonta. Alkujärkytyksen jälkeen Fergus näyttää vain työntävän koko asian sivuun, kuin kieltäen koko aiheen olemassaolon.

Seksuaalinen halu näyttäytyy elokuvassa myös Juden hahmon kautta. Jude esiintyy naisena melko maskuliinisena hahmona; hän on kylmähermoinen sotilas, joka ei epäröi ampua ja tappaa. Hänessä ei ole nähtävissä feminiinisyyteen yleisesti liitettyjä piirteitä, kuten tunteellisuutta ja hoivaa, ja seksuaalisesti hän on se katseen antaja, ei katseen kohteena oleva. Elokuvan alkukohtauksessakin, jossa Jude viettelee Jodyn saadakseen hänen kidnapatuksi, feminiininen antautuminen miehisen halun alaisuuteen on pelkkää illuusiota; todellisuudessa Jude on nimenomaan se, joka naruja vetee. (CG, 0.02,38-0.05,28.) Rotujen välistä seksuaalista halua ei elokuvassa esitetä pelkästään tummaihoisen naisen ja valkoihoisen miehen välillä; Jody on ainoa, jonka Jude saa vieteltyä, Fergusiin hänen viettelynsä ei tehoa. Hooks esittää tutkimuksessaan teorian siitä, että Jude tulee ammutuksi nimenomaan sen vuoksi, että hän on elokuvan ainoa ”todellinen” nainen, koska hän on biologisesti sellaiseksi syntynyt. Dilin kuolettavat laukaukset eivät johdukaan siitä, että hän suojelisi Fergusia tai sokaistuisi mustasukkaisen vihan vallassa, vaan Dil on kateellinen Juden naiseudesta. (hooks 1994, 61.) Kuten mainitsin *The Danish Girl*-elokuvan yhteydessä, tällainen transsukupuolisen henkilön esittäminen elokuvissa väkivaltaisena ja tuhoavana hahmona on niin ikään kuulunut elokuvateollisuuden vuosikymmeniä ja on omiaan vahvistamaan ja luomaan ennakkoluuloja sukupuolivähemmistöjä kohtaan.

Juden hahmo on hyvin ristiriitainen. Hooks esittää teorian Judesta elokuvan ainoana ”todellisena” naisena. Jos tarkastelen henkilöhahmoa puolestaan Judith Butlerin sukupuolen performatiivisuuden kautta Jude esittää huomattavasti enemmän maskuliinisuutta kuin feminiinisyyttä. Dil taas pyrkii kaikin keinoin eroon omasta maskuliinisuudestaan, joka katsojalle näkyy ainoastaan hänen anatomisena paljastuksenaan riisuutumisen yhteydessä. Kuten aiemmin totesin Dilin olevan hahmona melko androgyyni, mutta esimerkiksi pukeutumisellaan pyrkii vahvistamaan feminiinisyyttään seksuaalisuuden kautta. Hooksin teoriaa tarkastellessa mietin onko Dil todella valmis tappamaan naisen pelkästään tämän anatomisen rakenteen vuoksi? Butlerin teorian kautta puolestaan pohdin miksi Dil olisi niin



järjettömän kateellinen naiselle, joka on kuitenkin niin maskuliininen, pyrkiihän Dil itse nimenomaan pakenemaan omaa maskuliinisuuttaan? Voiko kyseessä olla tummaihoisen viha valkoihoista kohtaan; kosto vuosisatojen aikaisesta alemmuudentunnosta? Jos näin on, miksi viha purkautuu kahden naisen välillä, eikä tummaihoisen miehen Jodyn ja valkoihoisen miehen Fergusin välillä? Itse tartun aiemmin esittämäni ohjaaja Neil Jordanin haastatteluun; hän ei puhu tummaihoisesta naisesta eikä transsukupuolisesta naisesta, hän puhuu *naisesta*. Kyseessä ei ole viha rotujen välillä, eikä transsukupuolisen naisen kateus ”todellista” naista kohtaan. Kuten vanha sanonta kuuluu: ”nainen on naiselle susi”, mikä tarkoittaa naisen uhkaa toista naista kohtaan. Teresa de Lauretis analysoi naisten ja Naisen (women/Woman) käsitteitä, minkä mukaan nainen on aina jotain muuta suhteessa mieheen, sulkien pois mahdollisuuden puhua eroista naisten välillä ja kesken. (de Lauretis 1987, 2). Elokuvantutkijana de Lauretis käyttää esimerkkinä elokuvaa *Rebecca* (1940), jossa naispäähenkilö, sankaritar, identifioituu yhtä aikaa elokuvan toisen naishahmon sekä kilpailijaksi että minäkuvaksi. Toinen naishahmo ilmentää kuvaa Naisesta, kauneudellaan, nokkeluudellaan ja lisääntymiskyvyllään. Sankarittaren on raivattava tällainen hahmo tieltään, sillä hän on esteenä sankarittaren omalle puhtaalle feminiinisyydelle, ja lopulta käännäyttävä mieshahmon puoleen, jonka tehtävänä on vahvistaa naisen feminiinisyyttä. (de Lauretis 1984, 152–153.) Valitettavasti Dilin kohtalo sankarittarena on raivata Jude tieltään ja jäädä lopulta odottamaan mieshahmon, Fergusin, paluuta luokseen. Kuten de Lauretis kirjoittaa, naiseus rinnastetaan äitiyteen (woman = Women = Mother). (de Lauretis 1987, 20). Dilistä tulee jälleen äitihahmo, *mammy*, joka hoivaa vankilassa istuvaa Fergusia ja odottaa tämän vapautumista kärsivällisesti.

### 3.3 Verhon takaa – piilotetut identiteetit

Fergusin astuessa ensimmäistä kertaa The Metro- baariin mikään ei herätä sinänsä ajattelemaan, niin Fergusissa kuin katsojissakaan, tilannetta tai paikkaa tavanomaisesta lontoolaisesta pubimiljööstä poikkeavana. (CG, 0.42,50). Kun puolestaan Dilin transsukupuolisuuden paljastuttua kaikki näyttää muuttuneen. Ympärillä on selkeästi transseksuaalisia- ja sukupuolisia ihmisiä, yliampuissa meikeissään, asuissaan ja peruukeissaan. (CG, 01.05,50). Katsoja jää pohtimaan olisiko Fergusin pitänyt huomata tämä muiden ja Dilin itsensä mielestä itsestäänselvä asia, vaikka sitä ei missään vaiheessa alleviivattu? Dil pohtiikin miksi Fergus ylipäättään astui sellaiseen baariin alun perin. ”You knew, didn` t you?” – Fergus vain pudistelee päätään. (CG, 01.04,05). Jody, armeijan sotilana,

isokokoisena nallekarhuna ja maskuliinisena miehenä, ei varmasti herättänyt Fergusia pohtimaan, että hänen rakkautensa kohde olisikin transsukupuolinen, etenään armeijan luomassa tabuajattelussa. Jodyn seksuaalisesta suuntautumisesta ei missään vaiheessa tule tarkempaa selvyyttä, eikä se olekaan elokuvassa oleellinen seikka.

Elokuvan tarinan kannalta merkittävä käännekohta tapahtuu, kun Dil paljastaa itsensä ja kehonsa Fergusille, olettaen tämän tietävän jo mitä vaatteiden alta löytyy. Tilanne on hätkähdyttävä myös katsojalle, joka on tiennyt Dilillä olevan jonkinlainen salaisuus, mutta ei välttämättä ole sitä vielä arvannut. Kohtaus on kiinnostava myös esteettisesti ja visuaalisesti, sillä se poikkeaa vallitsevasta kuvauksesta. Arkinen maailma muuttuu yhtäkkiä punaisen sävyiseksi ja eroottiseksi, kuvaus on viipyilevää ja hidasta, mikä osaltaan alleviivaa tilanteen latautuneisuutta. Dilillä on yllään punainen mekko ja hänen asunnossaan sängyn ympärillä on punaisen sävyiset verhot, yöpöydällä olevan lampun päälle on heitetty punainen huivi. Kaksikko suutelee kiihkeästi sängyllä ja tilannetta kuvataan jatkuvasti verhojen takaa, kuin piilotellen ja leikitellen. Kohtauksessa leikitellään myös vastakohtaisuuksilla. Eroottisuutta ja seksuaalista latautuneisuutta korostetaan punaisella värillä. Verhojen takaa näkyy tummia hahmoja, varjoja, jotka sulautuvat kiihkeässä suudelmassa yhteen. Tilanne näkyy vain hämyisesti mysteerin verhon lomasta. Sitten verho ympäriltä katoaa.

Fergusin suudellessa hitaasti Dilin vartaloa alaspäin hän huomaakin tällä peniksen. Tilanne on Fergusille hyvin shokeeraava ja hän juokseekin vihaisena ja häkeltyneenä vessaan oksentamaan. Hän myös, osittain vahingossa ja osittain tahallaan, tönäisee Diliä ja läimäisee tätä samalla kasvoihin, jolloin Dilin nenästä alkaa vuotaa verta. Fergusin oksentaessa ja Dilin istuessa sängynlaidalla verta vuotavana tämä puhuu oven läpi Fergusille, kertoen pettyneellä äänellä, että on jo iso tyttö, ja tottunut tällaisiin asioihin. Dil ihmettelee, kuinka asiat tuppaavat kerta toisensa jälkeen aina menevän juuri niin, kuin miten ei ollut niiden suunnitellut menevän. Fergus tulee ulos vessasta, pyytää anteeksi ja poistuu. (CG, 1.02,50-1.05,28.) Punainen, eroottinen tunnelma on kaikonnut savuna ilmaan, ja ainoastaan Dilin nenä valuu nyt punaisena verestä. Kaikki näyttäytyy hyvin selkeänä ja konkreettisena, verhot on vedetty sivuun ja niin Dil kuin Fergus ovat jälleen yksin.

Jodyn kuolema ei ole poistanut häntä kuitenkaan tarinasta. Dilin kotona on esillä lukuisia valokuvia hänestä ja Jodysta, ja miehen krikettivaatteet roikkuvat hengarissa esillä. Fergus on kysellyt moneen kertaan erilaisia asioita Jodystä, kuin haluten oppia tuntemaan tätä paremmin.

Fergus myös tiedustelee Dililtä suudellessaan tätä ensimmäistä kertaa: ”What would he think?”, johon Dil vastaa ”He can` t. He`s dead.” Dil kuitenkin kertoo tietävänsä, että Jody pitää hänestä edelleen huolta, suojelusenkelin tapaan. (CG, 0.56,37-0.58,16.) Fergusia Jody seuraa unien muodossa. Fergus näkee toistuvasti samaa unta, jossa Jody on pukeutunut krikettivaatteisiinsa ja syöttää hänelle pallon pimeällä kentällä. Unissakin tapahtuu tarinan edetessä pieniä muutoksia. Usean syöttöunen jälkeen Jody alkaakin vain heitellä palloa käsissään, nauraa ja kääntyy pois. Illan jälkeen, jolloin totuus Dilistä on paljastunut Fergusille, hän näkee jälleen unen. Tällä kertaa Jody vain seisoo kentällä, nauraen aivan katketakseen. (CG, 0.57,51-0.58,00, 1.05,35-1.05,47.) Fergus herää hiestä märkänä. Aivan kuin Fergus olisi herännyt painajaiseen, ymmärtäessään himoitsevansa heteroseksuaalina miehenä transsukupuolista naista. Jody nauraa Fergusille unessa päin naamaa, ei kuitenkaan ivallisesti, vaan huvittuneena ja hieman vahingoniloisena, onhan Fergus kuitenkin ”vienyt” hänen erityisen ystävänsä. Fergus on jatkuvasti miettinyt, millä tavalla Jody asiaan suhtautuisi. Jody, vaikkakin mielikuvituksen tuotteena, tuntuu virittäneen Fergusille ansan, kuin kiusatakseen tätä vielä kuolemansa jälkeen. Hän on syöttänyt pallon antaessaan Fergusille tehtävän etsiä Dil käsiinsä, sitten hän pysähtyy vain seisoskelemaan, heittelemään palloa ja odottamaan vuoroparin vaihtumista. Kun pelin henki paljastuu, Fergus palaa ja Jody saa juoksun, eikä hän voi lopettaa nauramista. Fergus onkin aiemmin tunnustautunut hurlingin, irlantilaisen maapallon, suureksi ystäväksi ja pelaajaksi. Hän on pilkannut Jodylle heidän keskusteluissaan krikettiä, ja kehunut hurlingin olevan oikeaa urheilua, kovaa ja vauhdikasta. Loppujen lopuksi kriketti ja hurling eivät elokuvassa edustakaan ainoastaan urheilulajeja, vaan myös jotain aivan muuta – seksuaalisuutta ja sukupuolen moninaisuutta. Unet ja todellinen maailma kohtaavat elokuvan lopussa, jossa piilottaakseen Dilin Fergus naamioi tämän mieheksi, leikkaamalla tämän hiukset lyhyeksi ja pukemalla tämän Jodyn krikettivaatteisiin. Hämyisessä kohtauksessa Dil ilmestyy puistoon jostain pimeydestä, juopuneena hoiperellen ylisuurissa krikettivaatteissa. Dilistä on tehty Jody. Pallon tilalla on viinapullo, mutta hän ilmestyy viheriölle syöttämään jälleen pallon Fergusille. Kohtaus on toisto Fergusin näkemistä unista, ja Jodyn krikettivaatteiden kautta hän herää Dilissä henkiin. Fergusin ja Jodyn keskinäinen suhde saa syvemmän ulottuvuuden, ja alusta saakka ollut kysymysmerkki mistä siinä on oikein kyse näyttäytyy nyt uudessa valossa. Onko Fergus ollut rakastunut Jodyyn? Onko hänen vaikea hyväksyä Dilin transsukupuolisuutta siksi, että hän ei voi hyväksyä omia tunteitaan Jodya kohtaan? Tekeekö Fergus alitajuntaisesti Dilistä Jodyn? Dil krikettivaatteissaan ja lyhyessä tukassaan huutaa viheriöllä Fergusille: ”I thought you were leaving me.” (CG, 1.31,00-1.31,32.) Ehkä se ei olekaan Dil, joka pelkää Fergusin jättävän, ehkä se on Jody.

Sotilastausta leimaa vahvasti sekä Fergusin että Jodyn identiteetin rakentumista. Sotilaita pidetään yleisen käsityksen mukaan maskuliinisina miehinä, jotka sotilaaksi tulemisellaan elävät ”todeksi maskuliinista perintöään”. Armeijassa pojista kasvaa miehiä ja tämä on eräänlainen länsimainen miehinen siirtymäriitti, joka kasvattaa ”miesten varmuutta omasta miehisyydestään”. Sotilaana mies on syntynyt uudelleen, miehisen instituution synnyttämänä, ja hän syntyy armeijan ja valtion pojaksi. (Jokinen 2000, 131–132.) *The Crying Game* leikittelee ja rikkoo juuri tällaisia perinteisiä käsityksiä sotilaista. Toisaalta Fergus on hyvin vannoutunut oman valtionsa ja armeijansa, Pohjois-Irlannin ja IRAn, poika. Jody puolestaan ei ole sotilaana mikään vahva maskuliinisen perinnön kantaja. Hänellä ei ole samanlaista sidettä brittiarmeijaan, hänelle se on vain työtä. Fergus identifioituu epätyypilliseksi sotilaaksi, jolla on tiukka vakaumus sotilaana olemiseen. Jody taas identifioituu maskuliiniseksi sotilaaksi, miehiseksi mieheksi, jollaisia armeija nimenomaan pyrkii synnyttämään. Hän ei silti koe sotilasidentiteettiä omakseen. Perinteiset roolit ja käsitykset on jälleen rikottu.

Piilotetusta symboliikasta nostan lopuksi esille vielä elokuvan musiikilliset viestit. Tunnuskappale *Crying Game* soi elokuvassa useaan kertaan, niin alkuperäisenä Dave Berryn vuoden 1964 versiona kuin Boy Georgen, lontoolaisen laulajan, tulkitsemana. Dilin esiintyessä *The Metro*-baarissa hän ”huulisynkkaa” tämän nimenomaisen kappaleen yhdistellen esitykseensä vienoja käsien liikkeitä ja dramaattisia eleitä. Tuskin on sattumaa, että alkuperäisen kappaleen uuden version teki nimenomaan Boy George, joka on androgyyni ja sukupuolirooleja sekoittava homoseksuaali laulaja. Boy George ja useat muut 1970–80 -luvun nuoret lanseerasivat New Romantic- suuntauksen, johon kuului muun muassa androgyyni, omintakeinen pukeutuminen. Ryhmä, johon kuului myös muun muassa sittemmin kuuluisaksi noussut vaatesuunnittelija John Galiano, otti kantapaikakseen lontoolaisen Blitz-yökerhon. Siellä he näyttäytyivät hillittömissä asuissaan, voimakkaissa meikeissään ja kampauksissaan, niin miehet kuin naiset sukupuolirooleilla leikitellen. Elokuvan *The Metro*-baarin voikin nähdä eräänlaisena 1990-luvun versiona Blitzistä. Tämä on kuitenkin nähtävissä vasta Dilin salaisuuden paljastumisen jälkeen, jolloin yhtäkkiä baarin asiakaskunta näyttäytyikin erilaisena, kuin kysyen katsojaltakin, eikö sitä huomannut jo alun perin?

Percy Sledgen esittämä *When a Man Loves a Woman*, joka soi elokuvan alkukohtauksessa (*CG*, 0.00,14-0.02,40), kertoo miehestä, joka tekee mitä tahansa naisensa ja rakkautensa vuoksi. Tuhlaa kaikki rahansa, luopuu kaikista mukavuuksista, nukkuu vaikka ulkona sateessa, kääntää selkensä ystävänsä, jos tämä loukkaa hänen naistaan. Yhdessä säkeistössä lauletaan “She can bring him

such misery, if she is playing him for a fool, He's the last one to know, loving eyes can never see". Kappaleen voi rinnastaa sekä Jodyn että Fergusin tunteisiin Diliä kohtaan. Jody puhuu Dilistä tavalla, josta huokuu Jodyn tahto tehdä kaikkensa Dilin rakkauden eteen. Fergus puolestaan luopuu koko entisestä elämästään paetakseen ja etsiäkseen Dilin käsiinsä. Rakkaudesta, tai intohimosta, sokaistuneena hän ei näe Dilin salaisuutta, vaikka kaikki muut hänen ympärillään sen näkevät ja tietävät. Kappale kertoo myös siitä, kuinka miehen rakkaus naista kohtaan on niin suurta ja voimakasta, ettei mies tarvitse elämässään muuta kuin naisen ja tämän rakkauden. Nainen esitetään laulussa kuitenkin epävakana, jopa petollisena hahmona, joka voi viedä miestä kuin pässiä narussa, eikä mies edes huomaa tulleensa huijatuksi. Tämän voi rinnastaa Judeen, joka alkukohtauksessa, missä kappale soi, tekee nimenomaan tällaisen petollisen tempun.

Lyle Lovettin esittämä Stand By Your Man puolestaan soi elokuvan loppukohtauksessa, missä Fergus on joutunut vankilaan ottamalla syyt niskoilleen Juden ampumisesta. (GC, 1.47,21-1.49,01). Fergusin ja Dilin välillä on jälleen este, vankilan lasi, joka välissään he keskustelevat toisilleen. Kappaleessa lauletaan "Sometimes it's hard to be a woman, giving all your love to just one man". Tämän voi ajatella tarkoittavan Dilin omistautumista Fergusille, vaikka joutuukin tätä odottamaan. Laulu kertoo myös anteeksiannosta ja ylpeydestä miestään kohtaan, vaikka ei naisena aina ymmärtäisikään tämän tekoja. Kaikesta huolimatta miehensä rinnalla tulisi aina seistä. Ehkä Dil antaa Fergusille anteeksi tämän osallisuuden Jodyn kuolemaan. Toisaalta pohdin oliko Jody kuitenkin se Dilin todellinen rakkaus. Dil ei selvästikään odottanut Jodya uskollisena kotona sillä aikaa kun tämä oli sotilaana Pohjois-Irlannissa, ja myös Jody menee halpaan seksuaalisen voiman edessä Juden viettelyksen alla. Samalla tavoin kun Fergus tuntuu työntävän syrjään Dilin transsukupuolisuuden, Dil tuntuu työntävän syrjään Jodyn kuoleman. Hänellä on kotonaan kuin alttari omistettuna Jodylle, valokuvineen ja vaatteineen. Silti hän puhuu Jodyn kuolemasta liioitellun neutraalisti. Ehkä Fergus on ainoa tapa pysytellä jollain tavalla sidoksissa Jodyyn, viettihän Jody viimeiset päivänsä ja keskustelunsa Fergusin kanssa. Toisaalta myös Fergus on muokannut ehkä alitajuntaisesti Dilistä Jodyn. Ehkä Fergus on se, joka kaipaa nimenomaan Jodyn, miehen, rinnalleen. Kuten Fergus totesi leikatessaan aiemmin Dilin hiukset, hän muuttaa Dilin mieheksi. Dilin tiedustellessa miksi, Fergus vastaa sen olevan salaisuus.

## 4 *Priscilla*, drag ja aavikon kuningattaret

Australialaisen Stephan Elliotin vuonna 1994 ohjaama road-movie *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* on drag-elokuvien edelläkävijöitä. Tarina kertoo kolmesta drag-artistista, jotka lähtevät tien päälle Sydneystä Alice Springsiin, halki erämaan pinkillä alati hajoavalla bussilla. Hugo Weawingin esittämä Mitzi on alallaan kunnioitettu esiintyjä, jolla on omat henkilökohtaisetkin syynsä lähteä tälle matkalle. Guy Pearce näyttelee kevytkenkäistä ja räiskyvää, myös jatkuvasti mököttävää Feliciaa, joka ei juuri tule toimeen ryhmän kolmannen jäsenen, Bernadetten, kanssa. Transsukupuolinen Bernadette, jota tulkitsee Terence Stamp, on koko tarinassa erityisen keskeinen hahmo, sillä hänen kasvutarinansa matkan aikana on merkittävä.

Elokuva ei ole pelkästään ristiinpukeutumisen huumorin ympärille rakennettua komediaa, vaan tarina pitää sisällään jokaisen hahmon omia kipupisteitä sekä vastakkainasettelua maskuliinisuuden ja feminiinisuuden sekä modernin kaupunkimaailman ja erämaan vanhanaikaisen elämäntyylin välillä. Erimielisyyksiä ja eroavaisuuksia ei nähdä pelkästään kolmikon ja ”muun maailman” kesken, vaan myös ryhmän sisäisessä dynamiikassa on paljon ristiriitoja. Tarinassa mielenkiintoista onkin seurata tilanteita ja ratkaisuja, joita bussin jatkuva hajoaminen keskelle erämaata aiheuttaa.

Tässä luvussa keskityn tarkastelemaan pääasiassa kolmea päähenkilöä, Mitziä, Feliciaa ja Bernadetta, ja heidän sukupuolen performatiivisuutta drag-esiintyjinä. Lisäksi otan esille myös sivuhenkilönä nähdyn Bobin, jota esittää Bill Hunter. Kiinnostavaa Bobin hahmossa on hänen hyvin perinteisen oloinen takamaan miehen roolinsa, mutta yllättäen hänellä muodostuu erityinen suhde Bernadetteen. Perinteisen maskuliinisuuden ja transsukupuolisen feminiinisuuden kohtaaminen keskellä kuivaa erämaata on elokuvan ehdottomia kulmakiviä, jota tahdon tarkastella lähemmin.

*Priscilla* muodostuu päähenkilöidensä lisäksi erityisesti musiikista ja puvustuksesta, josta jälkimmäisestä elokuva myös voitti Oscar-palkinnon. Musiikilla on tässä työssäni tärkeä osuus kaikissa käsittelemissäni elokuvissa, *Priscillan* kohdalla perehdyn erityisesti sen avulla luotuun esiintyjä-identiteettiin.

Lisäksi pohdin sukupuoli-identiteettiä ja seksuaalista identiteettiä niin performatiivisuuden kautta kuin kokemuksellisuuden näkökulmasta, sekä lyhyesti lääketieteen näkemystä.

Mitzi on naimisissa oleva yhden lapsen isä, jolle isyys tuntuu aiheuttavan suuremman identiteettikriisin kuin korsetissa tanssiminen aavikolla. Felicia on stereotyyppinen homo, joka ehkä heikon itsetuntonsa vuoksi käyttäytyy provosoivasti ja joutuu sen vuoksi myös jatkuvasti vaikeuksiin. Bernadette, joka ei voi sietää entisellä Ralph-nimellään kutsutuksi tulemista, on jo vähän varttuneempi ja maailmaa nähnyt transnainen, joka elokuvan alussa itkee kuolleen toyboynsa perään, mutta löytää yllättävää sielujenkumppanuutta ikäisestään naimisissa olevasta maaseudun miehestä.

*Priscillasta* tehtyä tutkimusta löytää esimerkiksi Australian elokuvateollisuutta käsittelevästä kirjasta *Australian Cinema in the 1990`s* ja siinä esitellyssä Emily Rustinin kirjoituksessa *Romance and Sensation in the 'Glitter Cycle'* (2001). Damien Riggs on tutkinut elokuvaa ja sen rotutematiikkaa kirjassaan *Priscilla, (white) queen of the desert: Queer rights/race privilege* (2006). Drag-tematiikkaa puolestaan on tutkinut muun muassa Jack Babuscio esseessään *Camp and Gay Sensibility* (2004).

#### **4.1 Strasseja, glitteriä ja höyheniä – drag-identiteetin rakentuminen**

Elokuvan trailerissa kuvaillaan kolmikkoa seuraavasti: ”If alien beings would arrive in your town [- - ] what would they wear?” Lause kertoo osuvasti siitä, millainen vastakkainasettelu drag-esiintyjien ja Australian takamaan välillä on. Saapuessaan pikkukaupunkiin Mitzi ja Felicia astuvat ulos bussista pinkissä ja turkoosissa peruukissa, yliampuvissa meikeissä, lähes puolialastomina takapuoli vilkkuen. Mitzin mekko, käsilaukku ja korvakorut ovat tehty varvassandaaleista. Bernadette on sonnustautunut päänsä verhoavaan huiviin ja aurinkolaseihin, piiloutuen liialta huomiolta, ollen porukan ainoa, joka valkoisessa helleasussaan ja luonnollisessa meikissään näyttää naiselliselta. Drag on oma taiteenlajinsa, mutta millä tavoin se esittää naista? Onko drag Mitzille, Felicialle ja Bernadettelle osa heidän feminiinistä identiteettiään vai onko se vain esitystä? Kuinka esitetty identiteetti eroaa todellisesta identiteetistä? Tässä luvussa käsitelen dragin merkitystä päähenkilöiden identiteetin muodostumiselle ja sitä, kuinka he esittävät sukupuolta dragin kautta.

Terminä drag tarkoittaa taidemuotoa, jossa henkilö muun muassa pukeutumisellaan leikittelee sukupuoliilla ja sukupuolirooleilla. Kuten naistutkimuksen professori Nancy Tuana kirjoittaa, dragia on usein arvosteltu valheellisesta ja virheellisestä naiseuden representaatiosta, tai jopa naisvihaisesta burleskimaisesta esityksestä. Tällä tarkoitetaan sitä, kuinka naisista saatetaan drag-esityksissä tehdä typerä bimboja tai muun muassa ylikorostetaan naisen seksuaalisuutta. Mielestäni dragissa tulisi aina ottaa huomioon esityksen parodia-ulottuvuus, ja sen perustuminen nimenomaan ylikorostamiselle, yliampumiselle ja stereotyyppioille. Yhtä lailla tällaisen esityksen voi nähdä tällaisten stereotyyppien ja normatiivisten rakenteiden kyseenalaistamisena ja rikkomisena. Drag menee heteronormatiivisten sukupuolirajoituksen taakse, tarkastelemaan liukuvien identiteettien kautta kaksinapaista sukupuolijärjestelmää ja kyseenalaistamaan niin naiseuden representaatiota kuin koko sukupuoliteknologiaa. Drag, joka on camp-tyylilajin eräs taiteellinen muoto, on niin sanottua ”vetävää ristiinpukeutumista”. (Teatterimuseo 2009, 2, 4.) Ristiinpukeutujat ja esimerkiksi transseksuaalit ovat kuitenkin sosiaalisia ryhmiä, joita ei tule suoraan rinnastaa drag-esiintyjiin. (Escudero-Alia 2009, 17). Dragia on tutkittu niin sukupuolentutkimuksen kuin teatterin ja draaman saralla.

Alkuperäinen käyttötarkoitus termillä on ollut nimenomaan esiintyjille, kuten yökerhoissa esiintyville imitaattoreille. Tuanan mukaan drag ei ilmennä mitään sisäistä naiseutta, vaan naista näytöksenä, esityksenä. Mieheyden subjekti kytkettynä naiseuden ympäristöön. (Tuana 2002, 126–127.) Drag ei myöskään määrittele erikoislaatuisuuttaan, millä estetään lokerointi maailmassa, missä homokulttuuri pyritään sulauttamaan muuhun kulttuuriin ja ympäristöön. Dragin monipuolisuus, jossa esiintyjän on osattava ja tehtävä vähän kaikkea, on vastakulttuuria modernin kapitalismin määriteltyjen erikoisalojen vaalimiselle. (Pagnoni Berns 2014, 89.)

Drag on rakenteita purkava ase, missä yliampuvan liioittelun sekä pröystäilevän, ylvästelevän ja pöyhkeilevän esityksen tarkoituksena on riisua koko identiteetti naamioistaan puhtaaksi dragiksi. Oikeastaan kaikessa on kyse liioittelussa, oli esitys sitten suora imitaatio tai liioitteleva parodia; liioittelun aste ja luettavuus tekevät eron näiden kahden välille. Jos suora jäljittely epäonnistuu, ei esiintyjä ole yleensä osannut liioitella tarpeeksi. (Wallenberg 2008, 215.) Tällä tarkoitetaan dragin ulottuvuutta esityksen korostamisessa; tarkoitus ei olekaan näyttää mitään todenmukaista ja luonnollista, vaan nimenomaan alleviivaamalla ja ylikorostamalla näyttää ja samalla purkaa stereotyyppisiä ja normatiivisia rakenteita.



Luce Irigaray on analysoinut naamiointia (*masquerade*) ja määrittelee termin pääasiassa feminiinisyydeksi ja seksuaalisen halun objektina olemiseksi ja pysymiseksi. Naisen tulee tulla normaaliksi naiseksi ja näin ollen astua naamioitumisen maailmaan, osallistuakseen miehen intohimoon, mutta ainoastaan seksuaalisen nautinnon kohteina, ei nautinnon saajina. (Irigaray 1985, 133–134.) Näin ollen tämä naamioituminen on epätoivoinen ja kivulias luopuminen naisen intohimosta ja halusta. Nainen haluaa olla haluttu, mutta intohimo, jonka nainen kokee, on nimenomaan miehen, ei naisen itsensä. Hänestä tulee kohde intohimon näytelmässä. (Craft-Fairchild 1993, 54.) Irigaray erottelee alitajunnan oletukset biologisesta sukupuolesta sekä sukupuoli-identiteetistä ja seksuaalisuudesta, jotka liittyvät naamiointiin (*masquerade*) sekä tahalliset ja leikkimieliset esitykset samasta asiasta (*mimesis*). Kuten aiemmin mainitsin, eron tekee nimenomaan liioittelu. Sukupuolirooleilla leikittely voi olla myös ristiriitaista, sillä se voi yhtä aikaa sekä kumota että vahvistaa vallassa olevia sukupuolinormeja. Esimerkiksi maskuliinisuudessa machon miehen esitys voi samanaikaisesti näyttää machon luonnollisena miehisytenä sekä asettaa machon ylemmälle tasolle miehisydessä. Tämä vahvistaa hierarkiaa muun muassa seksuaalisuudessa ja sukupuolten välillä, sillä macho mies nähdään normatiivisesti heteroseksuaalina ja feminiininen mies puolestaan homoseksuaalina. Tällaiset jaottelut pitävät yllä myös misogyniaa eli naisvihaa. (Wallenberg 2008, 215.)

Judith Butler puolestaan esittää dragin eräänlaisena sukupuolen muuntautumisena (*Bodies that matter*), käyttäen esimerkkinä Venus Xtravaganzan hahmoa dokumenttielokuvassa *Paris is Burning* (1990). Venus, oikealta nimeltään Thomas Pellagatti, oli latinalais-amerikkalainen transsukupuolinen esiintyjä, joka joutui 23-vuotiaana viharikoksen uhriksi ja löytyi kuristettuna hotellihuoneesta. Elokuvassa *Paris is Burning* hän kertoo itse omasta elämästään drag-esiintyjänä ja maksullisena seuralaisena. Venus toteaa vain halunneensa aina olla ”hemmoteltu, rikas valkoinen tyttö ja asua lähiössä”. Butlerin mukaan sukupuoli on performanssi, esitys, ei niinkään identiteetti. Aivan kuten Venus tekee; hän esittää hemmoteltua valkoihoista naista.

Jack Babuscio toteaa, että drag on kivun muuttamista nauruksi. Mielestäni drag voi olla eräänlaista mustaa huumoria, kuten *Priscillassakin* osoitetaan. Tässä yhteydessä drag linkittyy vahvasti homoseksuaalisuuteen ja syrjinnän kokemuksiin, vaikkakin drag-esiintyjät eivät kaikki tietenkään ole homoseksuaaleja. Joka tapauksessa dragiin liittyy ironiaa, näytelmää ja parodiaa, niin kaikessa pinnallisuudessaan kuin perinteisten sukupuoliroolien rikkomisessakin (Goodman & de Gay 1998, 141–142.) Dragilla voidaan leikitellä ja uudelleen rakentaa sukupuolta. Liioittelun avulla maskuliinisuus tai feminiinisyys voidaan viedä pelkän esityksen

ulkopuolelle, irrottaen sen miehen tai naisen sukupuolesta. Drag-esiintyjä voi luoda esityksen ”unelmiensa” naisesta tai miehestä, uudelleen rakentaen ja imitoiden sukupuolta tavalla, jolla sukupuolen oletetaan rakentuvan. Butlerin teoriaan viitaten, drag ei esitä mitään ensisijaista sukupuolen perustaa, sillä sukupuoli itsessään on eräänlainen imitaatio jollekin, millä ei ole alkuperää. Sukupuolta voi siis esittää ”väärän” sukupuolen edustaja, täten irrottaen tietyn biologisen sukupuolen (*sex*) sosiaalisesta sukupuolesta tai sukupuoli-identiteetistä (*gender*). Dragissa voidaan esittää esimerkiksi niin sanotusti *parempaa* naista tai miestä kuin *todellista* naista tai miestä. Todellisuuden esittäminen ei loppujen lopuksi ole muuta kuin ihanteen kopioimista, näin ollen pelkkä fantasia. (Wallenberg 2008, 214.)

Käyn läpi lyhyesti myös identiteetin käsitteen, mikä on hyvin monimuotoinen. Identiteetillä tarkoitetaan henkilön subjektiivista tunnetta itsestään, mikä pysyy samana sosiaalisesta tilanteesta ja paikasta riippumatta. (Kroger 2008, 8). Identiteetti voidaan nähdä eräänlaisena ”persoonan keskuksena”. (Rönholm 1999, 24). Butlerin mukaan myös identiteetti on tekemistä, joka saavutetaan teoilla, eikä se ole mitään synnynnäistä tai sisäistä kokemuksellisuutta, kuten sukupuolikaan. (Butler 1990, 69).

Tarkastelen edellä mainittuja seikkoja Mitzin, Felician ja Bernadetten kautta. Kolmikko tienaa elantonsa pukeutumalla naisten vaatteisiin, huulisyngkaamalla tunnettuja kappaleita ja pöyhistelemällä lavalla, kuten Felicia asian itse kertoo. Esitykset ovat täynnä ironiaa ja parodiaa, vaikkakin kaikki kolme ottavat työnsä hyvin vakavasti. Mielenkiintoinen kohtaus nähdään, kun kolmikko päättää esiintyä ex-tempore tuppukylän paikallisessa baarissa. Esitys loppuu lyhyeen, nolosti ilman minkäänlaisia huomionosoituksia, kun Bobin vaimo ryntää paikalle ja alkaa esittää omaa ilmeisesti perinteiseksi muodostunutta showtaan: pingispallojen ampumista vaginastaan. Baari herää hurraa-huutoihin ja vihellyksiin. Vanhoillisten sukupuoliroolien rikkominen on sinänsä tässä tuppukylässä onnistunut, kun Bobin vaimo ei suostu istumaan kotona ja olemaan mikään kotiäiti, vaan toteuttaa itseään – muiden kyläläisten mielestä hyväksytysti – melko modernilla tavalla. Tilanteessa naiseus esitetään hyvin konkreettisella tavalla, naisen vaginalla. Esityksestä puuttuu vahva meikki, hieno kampa tai värikäs mekko. Asuna Bobin vaimolla on seeprakuvioinen korsetti ja stay-up -sukat, sekä mielenkiintoisena yksityiskohtana musta miesten lierihattu. Nainen näytetään, kuten ikiaikaisesti nainen on nähty, miehen katseen kohteena. Ja nainen itse nauttii siitä, Bobin vaimolle tällainen esiintyminen on suorastaan pakkomielteistä. (*P*, 0.53,05-0.55,55.)

Mitzi, Felicia ja Bernadette puolestaan esittävät naiseutta voimakkailla meikeillä, peruukeilla, koruilla, korkokengillä ja lolita-tyyppisillä asuilla. Peruukitkin vaihtuvat lennossa, joten naista pyritään esittämään mitä monipuolisimman näköisenä. Tässäkin tilanteessa nainen on ja haluaa olla miehen katseen kohteena, eihän kolmikko tätä muuten työkseen tekisikään. Miehinen ekofakti eli biologian muovaama tuote, penis, on tungettu haaraväliin, jotta muodostuisi illuusio naisen vaginasta housujen alla. Jos sukupuoli on performanssi, miksi Mitziä, Feliciaa ja Bernadettea ei performanssista huolimatta nähdä naisina? Vai onko esitys niin yliampuvaa, ettei se näytä enää uskottavalta?

Pohdin kolmikon käyttämiä vaatteita ja mietin missä ikinä näkisin sellaisia asuja oikeasti naisten päällä. Mieleeni tulivat lähinnä teatteriesitykset, sirkus, ooppera, karnevaalit, Amsterdamin punaisten lyhtyjen alue. Kiinnostava seikka oli huomata, että esimerkiksi Bernadette näytti huomattavasti naisellisemmalta omissa pitkissä vaaleissa hiuksissaan, kevyessä meikissään ja tavalliset arkivaatteet yllään. Miksi drag on niin yliampuvaa, eikä luonnollisempaa?

Drag-artisti Jari Vihinen kuvailee dragia seuraavasti: ”Drag on hauskuuttavaa, iloista, vähän kabareetunnelmaista. Ja totta kai draama vedetään niin yli, että kuoleva joutsen ei ole koskaan niin kuollut ollutkaan, vaan suorastaan mätänee siihen paikalleen.” Dragia on hyvin monenlaista ja yhtä monennäköistä kuin on esiintyjääkin. Keskeinen pointti on kuitenkin esittää muuta kuin omaa sukupuolta, yleensä humoristiseen tyyliin ja liioitellen karrikoidusti. Drag-kingi Salome Tuomaala puolestaan kuvailee dragin olevan aina jonkinlaista sukupuolen prosessoimista, niin lavalla esiintyjän puolesta kuin yleisössäkin. Drag-queenin ja drag-artistin välillä on kuitenkin useimpien drag-artistien mielestä ero, monet esiintyjät itse kavahtavat termiä drag-queen. Kuka tahansa voi pukeutua mekkoon ja leikkiä tyttöä, mutta ”kuningattaren on oltava vähän hankala”, ja kuten Butlerkin toteaa, pelkkä vaatteiden ylleen pukeminen ei *tee* sukupuolta. Dragin ytimeen liitetään katsojan ja sukupuolinormien hännääminen, lavasäteily, performanssi ja taiteellisuus. Drag-queeneilla tämän lisäksi ennen kaikkea erittäin vahva meikki, valtava kampa, glitteriä ja korkeita kenkiä, kaiken valtavaa liioittelua. Vanhan koulukunnan dragiin liitetään iltapukuglamour, timantit, höyhenpuuhkat ja peruukit. Se on tyylikästä ja arvokasta dragia, jossa ulkomuotoa ei ammuta yli. Lisäksi esimerkiksi huulisynkkaaminen kappaleiden mukana kuuluu olennaisesti dragiin, oman lauluäänen käyttäminen vie useimpien esiintyjien mielestä kärjen koko dragilta. Tällekin muodolle on oma kuitenkin nimensä, travesti. (Aarnipuu 2011, 21–1213, 215.)

Ristiinpukeutumista voi harrastaa kuka tahansa, mutta ollakseen drag tulee sen olla hyvin tiedostettua tai ainakin homosensitiivistä. Esitykseen pukeutuminen, meikkaaminen, hahmon luominen ja esityksen suunnittelu ovat todella työtä ja aikaa vaativia seikkoja. Dragin hohto onkin esiintyjien mielestä siinä, että sillä voi testata omia rajojaan ja leikkiä eri roolien välillä. Morgan Deverauxin mukaan tästä syntyy kaunis illuusio, joka voi auttaa hetkeksi unohtamaan muun maailmaan ja olla vähän aikaa joku muu henkilö. Toisaalta dragia on syytetty naisvihamielisyydestä. Drag toistaa juuri niitä kauneusihanteita, jotka vääristelevät naisen ruumiinkuvaa. (Aarnipuu 2011, 217, 267.)

Mitä Mitzin, Felician ja Bernadetten drag sitten on? Mitä se heille merkitsee?

Jos katsomme kolmikön esityksiä niin on vaikea löytää niistä täydellisen naisen kauneusihanteita tai naisen alistamista ja pilkkaamista. Esimerkiksi finaali-kohtauksessa, jossa kolmikko on vihdoinkin päässyt perille Alice Springsiin, heidän show:nsa on pikemminkin eräänlainen ylistys vahvalle naiselle. Nainen esitetään muun muassa leijonan, strutsin ja lohikäärmeen hahmossa, mikä voidaan nähdä vertauskuvallisena ylistyksenä voimalle, rohkeudelle ja periksiantamattomuudelle. Ilmeet ja liikehdintä lavalla näyttävät jopa jokseenkin vihaisilta, show ei ole mitään pelleilyä tai kevyttä ilveilyä, vaan totisinta totta. Mitzi ryömii lattialla lohikäärmeenä ja saa hahmonsä näyttämään jokseenkin pelottavalta ja makaaberilta. Bernadette näyttää strutsin puvussaan siltä, kuin aikoo pian hakata jonkun katsojista. Katsojat tuijottavatkin esitystä hiljaisina ja kuin penkkeihinsä liimattuina, ja niin katsoin show:ta itsekkin. (P, 1.20,59-1.25,27.) Vertailukohtana mainitsen Mitzin ja Felician kahden hengen esityksen aiemmin, jossa he imitoivat ABBA:n Agnethaa ja Anni-Friediä. (P, 1.37,33-1.39,50). Useimmille julkisuuden henkilöille drag-artistin imitoinnin kohteeksi pääseminen on suuri kunnian osoitus. Show on hyväntuulista ja iloista viihdettä, ei mitään pilkkaavaa. Katsojat taputtavat, tanssivat ja vislailevat esitykselle. Yksityiskohtana mainitsen, että Felicia on tunnustautunut niin suureksi ABBA -faniksi, että kuljettaa mukanaan Agnethan ulostetta lasipullossa, jonka omien sanojensa mukaan sai sattuman kautta eräällä ABBA:n keikalla eksyessään vahingossa takahuoneeseen. Kaksi hyvin erilaista drag-esitystä, joista kummastakaan en löydä mitään naisvihamielistä. Pikemminkin kunnianosoitus yleisesti naisten vahvuudelle sekä yksilöille, jotka ovat nousseet oman lahjakkuuden ja työn kautta menestyjiksi.

Drag on totta kai myös hyvin pinnallista. Kuten mainitsin aiemmin Babuscion muotoilun dragista sen ollen kivun muuttamista nauruksi, niin siitä on pinnallisuus kaukana. Mutta jos pohdin näitä kahta seikkaa yhdessä, niin siinä pinnallisuudessa ja naurussa sekä kivussa on jotain niin vapauttavaa. Esimerkkinä käytän Feliciaa, syntymänimeltään Adam, joka hyvin stereotyyppisenä homomiehenä joutuu jatkuvasti vaikeuksiin. Eikä vähiten oman provokaation vuoksi. Erämaan pikkukaupungissa hän päättää Mitzin ja Bernadetten lähdettyä ravintolaan ottaa matkalaukustaan löytyviä huumeita ja lähteä Felician kaupungille. Hän päätyy miesjoukkion seuraan, joka tajutessaan Felician olevan mies hakkaavat tätä ja aikovat satuttaa häntä nimenomaan hänen sukuelimiin. Bob tulee väliin ja lopulta Bernadette antaa Feliciaa hakanneelle miehelle opetuksen juuri sinne haaraväliin. (P, 1.03,50-1.09,55.) Toisin kuin Adam, joka on röyhkeä, sanavalmis ja egoistinen homomies, Felicia tuntuu aina olevan vaikeuksissa ja jonkun toisen pelastettavissa. Naisena hän on avuton ja hieman tyhmän oloinen, tai ainakin esittäen tyhmää. Adam puolestaan kiusoittelee jatkuvasti Bernadettea ja tekee jäyniä. Felicia pistää itse itsensä ainakin puolitahallisesti hankaliin tilanteisiin ja odottaa miehen pelastusta, kuin odottaen prinssin saapumista valkealla ratsullaan. Pelastaja on kuitenkin yleensä Bernadette, sukupuolenkorjausprosessia läpikäyvä transnainen, joka sivaltaa karkealla ja töykeällä kielellään ja tarvittaessa käyttää puolustamiseen myös raakaa lihasvoimaa. Bernadette on ulkonäöltään kolmikosta kaikista naisellisimmin ja käyttäytyy pidättyväisimmin ja feminiinisen fiinisti, mutta tällaisissa tilanteissa hänet kuvataan maskuliinisimmin ja miehisenä puolustajana.

*Priscillassa* kuvataan pinnallisuuden ohella myös vaikeita ja kivuliaita asioita, joita seksuaali- ja sukupuolivähemmistöt monesti joutuvat kohtaamaan, kuten väkivaltaa. Adam kertoo lisäksi bussissa lapsuutensa tapahtumasta, jossa hänen enonsa yritti houkutella pientä Adamia ”kylpyleikkeihin”. Adam kuitenkin tajuaa juonen ja näpäyttää enoaan melko kivuliaalla tavalla. Bussissa hän, pukeutuneena hopeiseen paljettihaalariin, ja Mitzi nauravat tarinalle aivan katketakseen. (P, 0.30,17-0.31,32.) Toinen tarina lapsuudesta kuullaan, kun Bernadette kertoo Bobille lapsuuden jouluistaan, kuinka hän aina vaihtoi joululahjat itsensä ja sisarensa välillä, näin saaden haluamansa nukun lelukuorma-auton sijaan. Bernadetten vanhemmat toruivat häntä, mutta Bernadette toteaa Bobille vain, ettei hänelle juuri annettu valinnanvaraa, viitaten omaan transsukupuolisuuteensa. (P, 0.58,48-0.59,14.)

Takaisin dragin pinnallisuuteen. Kivun, kuten lapsuuden ikävien kokemusten tai väkivallan kohtaamisen, muuttaminen nauruksi voi olla selviytymiskeino. Dragin avulla voi toteuttaa

itseään tavalla, jota ei ehkä normaalissa elämässä ole pystynyt tekemään. Ehkä myös juuri se pinnallisuus tuo tarvittavaa tasapainoa näille kipukohdille, kaiken ei aina tarvitse olla niin vaikeaa, analysoitavaa ja raskasta. Ehkä joskus kaikista auttavin keino on mennä sinne glitterin, peruukkien ja huulipunien maailmaan, jossa irronnut paljetti tai lohjennut kynsi on sillä hetkellä se elämän suurin ongelma. Drag -identiteetin ei tarvitse myöskään olla vain hetkellistä, lavashown ajan kestävää, kuten Mitzi, Felicia ja Bernadette osoittavat. Felicia istuu bussin katolla imitoiden oopperalaulajaa, Mitzi tanssii korsettiasussaan yksin keskellä erämaata, ja Bernadette... Bernadette on joukon ainoa, joka on sukupuoleltaan nainen, tehden dragia naisena. Hänen ei tarvitse vapaa-ajallaan imitoida naista, sillä hän sitä jo on. Hänet myös näytetään kolmikon syvällisimpänä hahmona, joka kuitenkin naisena lisää jatkuvasti huulipunaa, myös vaeltaessaan yksinään erämaassa etsien apua bussin hajottua. Mitzin kipukohdat taas liittyvät hänen vaimoonsa ja lapseensa, jota hän ei tunne. Eräänlainen käänteinen drag-esitys nähdään, kun Mitzi, toiselta kutsumanimeltään Tick, tapaa poikansa kahden kesken ja hän on pukeutunut hyvin perinteisiin maskuliinisiin vaatteisiin. Felicia ja Bernadette nauravat ja pilkkaavat Tickin ulkonäköä, sillä se on niin poikkeava hänen normaalista ulkoisesta olemuksestaan. (P, 1.28,08-1.28.37.)

## 4.2 Musiikin voima identiteetin rakentamisessa

*Priscillan* tarinaan liittyy olennaisena osana musiikki. Musiikilla on erittäin suuri voima elokuvakokemuksen muokkaamisessa, tunteiden ja näkökulman manipuloinnissa sekä henkilöhahmojen, tapahtumien ja tilanteiden käsityksen ohjailussa. (Goodman & de Gay 1998, 43). Elokvien musiikin tehtävänä on paljastaa elokuvan taiteellinen rakenne ja sisältö. (Brown 1994, 19–20). *Priscillassa* musiikki paljastaa myös dragin ja päähenkilöiden identiteetin taiteellisen rakenteen ja sisällön. Drag ei ole heille vain showta, se on heille osa heitä itseään. Aivan kuten taiteilijoilla yleisesti ottaen taiteellisuus ei ole vain ulkoapäin rakennettu ominaisuus, se on osa heidän sisintään. Musiikin avulla he pystyvät ilmaisemaan tätä puolta itsessään.

*Priscillan* musiikki vilisee tunnettuja kappaleita aina Gloria Gaynorin I Will Survive:sta Village Peoplen Go West:iin ja ABBA:n Mamma Mia:an. Elokvun aloituskohtauksessa Mitzi esiintyy lavalla ja musiikkina soi Charlenen kappale I've Never Been to Me. Kappale kertoo naisesta, joka on kiertänyt maailmaa, nähnyt ja kokenut kaikenlaista, jahdaten paratiisia ja

vapautta, mutta lopulta tuntien vain suurta yksinäisyyttä ja kateutta niille naisille, jotka ovat menneet naimisiin ja saaneet lapsia. Esityksen aikana Felicia tuo Mitzille kapaloitun ”vauvan”, joka lopulta putoaa lattialle ja Mitzi potkaisee sen yleisöön. (P, 0.00,18-0.03,07.) Esitys yhtä aikaa parodioi perinteistä perhemallia ja äitiyttä, ivailee sille, mutta kappaleen surumieliset sanat ja sävel kertovat tarinaa myös tuon ivan takaa.

Elokuvan ehkä vaikuttavimmassa kohtauksessa Felicia on kiivennyt bussin katolle hopeiseen pukuun sonnustautuneena. Hän istuu jättimäisen hopeisen korkokengän päällä ja bussin ajaessa keskellä erämaata sen perässä liehuu hopeiset kangassuikaleet. Kappaleena soi aaria oopperasta *La Traviata*, jota Felicia mukailee ja esiintyy bussin katolla kuin olisi oopperan päähenkilö Violetta Valéry, kurtisaani, johon aatelismies rakastuu. Auringonsäteiden osuessa hopeiseen pukuun ja paljetteihin Felicia säteilee ja loistaa, vaikkakin ainoa yleisö hänellä on kuiva ja karu erämaa. (P, 0.28,59-0.29,54.) Drag -identiteetti ei katoa edes tuolloin.

Drag-identiteetti ei katoa erämaassa myöskään Mitziltä, joka bussin hajottua ei aio heittää aikaa hukkaan, vaan harjoittelee tanssinumeroaan ilman säestystä vihreä korsettimekko yllään. Elokuvan taustamusiikkina soi dramaattinen ja mahtipontinen, joskin askeettinen sävellys, ja Mitzin tanssiessa kallioilla kuvataan muurahaisia ja liskoja, jotka näyttäytyvät ainoana yleisönä. (P, 0.36,35-0.38,05.) Pinnallinen, keinotekoinen ja burleskityyppinen hahmo paljettimekossaan luo voimakkaan kontrastin erämaalle, hiljaiselle luonnolle eläimiseen ja hyönteisiseen, jylhine kallioineen ja silmäkantamattomiin ulottuvine tasankoineen. On kuin mies mekossa yrittäisi vastustaa sitä vanhoillisuutta ja ”Luojan luomaa”, joka asenteissa ja näkemyksissä erämaan pikkukylissä on matkan varrella nähtävissä.

Gloria Gaynorin *I Will Survive* saa moniulotteisen merkityksen, kun kolmikko on jäänyt tien päälle jumiin. Illan pimetessä he pystyttävät nuotion ja alkavat yhdessä harjoitella kappaleeseen tehtyä koreografiaansa. Paikalle löytää aboriginaali-mies, joka kutsuu kolmikön illanviettoon muiden aboriginaalien kanssa, jotka istuvat omilla nuotioillaan myös erämaan pimeydessä. Mitzi, Felicia ja Bernadette päättävät esiintyä heille ja tälläytyvät esiintymisasuihinsa, meikkeihin ja valtaviin päähineisiin sonnustautuneena. Pähineet tuovat mieleen brasilialaisen näyttelijän ja laulajan Carmen Mirandan, joka tuli tunnetuksi valtavista päähineistään, joissa oli kukkia ja hedelmiä. Toisaalta esiintymishaalarit muistuttavat enemmän sirkuspellen asua ja ovat aika koomisen näköiset suurine lahkeineen, eivätkä tuo kyllä mitään naisellisuutta esitykseen. Myöhemmin myös heidät kutsunut aboriginaali-mies tempautuu

mukaan esitykseen ja tanssii I Will Survive:n tahdissa hopeinen puku yllään sydämensä kyllyydestä. (P, 0.41,00-0.45,36.) Tässä voisi nähdä myös viittausta aboriginaalien asemaan Australiassa ja heidän selviytymistaisteluunsa omista oikeuksistaan. Keskellä erämaata kohtaavat vähemmistöt, jotka joutuvat jatkuvasti puolustamaan itseään ja taistelemaan myös yhteiskunnan homogeenisyyteen sulauttamista vastaan.

Baarikohtauksessa, jonka Bobin vaimo keskeyttää omalla esityksellään, musiikkina soi Peaches & Herb:n diskokappale Shake Your Groove Thing. Kappale on iloista tanssimusiikkia, joka kertoo kepeästi nimenomaan tanssin ja musiikin voimasta, siitä kuinka rytmi ja liikkeet ovat tapa ilmaista iloa. Kun Bobin vaimon esitys alkaa hän laittaa omalta C-kasetiltaan soimaan hidasta ja seksikästä saksofonimusiikkia, jollaista voi kuulla pehmopornoelokuvien taustalla. Kontrasti on melkoinen. Kohtauksessa naiseuteen liitetään hyvin voimakkaasti nimenomaan seksi ja seksuaalisuus, jota miehet odottavat ja haluavat. Mitzi, Felicia ja Bernadette katselevat esitystä epäuskoisina ja jopa hieman järkyttyneinä, he eivät ole koskaan nähneet mitään sellaista. On olemassa myös jotain, jota uskaliaat ja provokatiiviset drag-kuningattaret eivät meinaa suvaita.

Patti Pagen kappale I Don't Care if the Sun Don't Shine soi bussissa, kun kolmikko jatkaa matkaansa pikkukaupungista kohti Alice Springsiä, Bob kyydissään, tai pikemminkin kuljettajana. Felicia esittää tuttua tanssinumeroaan ja huulisynkkaa kappaleen tahdissa, Bernadetten välillä osallistuen mukaan hieman flegmaattisesti. Sitten kuva siirtyy vaaleatukkaiseen barbie-nukkeeseen, joka matkustaa mukana bussin kyydissä. Barbie, jonka näen rinnastuksena Bernadetteen, näyttäytyy stereotyyppisenä kuvana naiseuden ihanteelle. Bernadette, joka vaaleine hiuksineen ja rintoineen ei kuitenkaan täysin vastaa tätä Barbie-imagoa, istuu illalla kuitenkin Bobin kanssa nuotiolla, ja kuten Patti Page laulaa:

”It's no fun with the Sun around,  
but I get going when the sun goes down,  
and I meet my baby.” (P, 1.01,50-1.02,55.)

Bobin ja Bernadetten keskusteluissa selviää, että Bernadette on nuoruudessaan ollut esiintyjänä australialaisessa Les Girls -kabareeryhmässä, joka oli urauurtavia drag-showryhmiä 1960-luvulta lähtien. Bob on ollut Pariisissa seuraamassa kyseisen ryhmän esitystä, jossa Bernadette on ollut mukana. Bob on tietämättään nähnyt nuoren Bernadetten vuosikymmeniä aikaisemmin Ranskassa, mikä lähentää kaksikkoa entisestään, luoden kuin kohtalonomaisen linkin heidän



välilleen. *Les Girls* (1957) on myös amerikkalainen musiikkielokuva, jota tähdittävät Gene Kelly ja Mitzi Gaynor, joka on kuuluisa näyttelijä, laulaja ja tanssija. On tuskin sattumaa, että kolmikön jäsen Tick on ottanut itselleen taitelijanimen Mitzi.

Musiikistakin on löydettävissä sukupuolittuneisuutta ja tarkastelen asiaa nimenomaan dragin näkökulmasta. Musikaalisessa esityksessä tai esiintymisessä ylipäätään esiintyjä laittaa aina ylleen metaforisen naamion. Naamion, jonka avulla sekä suojataan että vedetään huomiota kehoa kohti. Patriarkaalisesti jaoteltuna mies/maskuliinisuus nähdään aktiivisena, kekseliäänä, järkevänä ja tieteellisenä, ja musiikissa siihen yhdistetään tekniikka. Nainen/feminiinisyys jaotellaan puolestaan passiivisuuteen, lisääntymiseen, välittämiseen, hoivaan ja tunteellisuuteen. Esiintymisessä voidaan nähdä hyvin dikotomista jaottelua näihin normeihin, ja vaikka esiintyjä ei suoranaisesti adaptoisi sukupuoliroolia, niin aina ylitettäessä ja rikkoessa näiden roolien rajoja yleensä seuraa mukana kuitenkin jäänteitä näistä normeista. (Green 1997, 25–27.) Mitzi, Felicia ja Bernadette laittavat esityksessään ylleen nimenomaan tällaisen naamion, joka on yhtä aikaa suoja ja vetovoima. Heidän drag-esityksessään, tapahtui se sitten esiintymislavalla tai keskellä aavikkoa, yhdistyy sekä maskuliinisuus että feminiinisyys, jota tarkennan seuraavaksi.

Esiintymisen feminiiniset osat on jaettavissa neljään osioon: naamion rakentamiseen, luonnollisuuteen ja maskuliinisen tekniikan poissaoloon, seksuaalisuuteen sekä äitiyteen. Naamio suojaa naisen kehoa, antaen instrumentille, eli naisen äänelle, täyden vapauden kehon sisältä. Ääni on suorassa yhteydessä kehoon, eikä sillä ole mitään ulkopuolisia siteitä kehon ulkopuolella. Kuitenkin katsoja voi nähdä naamion vaarana, naisen kyvyn viekoitella sen takaa. Tämä vaaran tunne kuitenkin väistyy toisen osion kohdalla, tekniikan puuttumisena, mikä on miehen aluetta. Nainen nähdään passiivisena osana miehen teknologialla valjastamaa luontoa, eikä hänellä näin ollen ole äänensä lisäksi muuta asetta. Nainen on luonnollinen.

Nainen maksullisena esiintyjänä voidaan rinnastaa myös historiallisen näkemyksen mukaisesti prostituutioon tai ainakin hyvin lähelle seksuaalista esiintymistä. Naisen kaksijakoinen huora/pyhimys-rooli näyttäytyy tämän maksullisen naisen vastakohtana äitiyden muodossa. Siinä missä esiintyminen ja laulu yleisön edessä rinnastetaan seksuaaliseen avoimuuteen, äidin kehtolaulu lapselle on hyvin yksityistä ja äidillistä feminiinisyttä. (Green 1997, 28–29.)

Elokuvan aloituskappale *I've Never Been to Me* ja sen kertomus naisen kateudesta äitejä ja äitiyttä kohtaan, ja tapa, jolla Mitzi kohtauksen esittää, yhdistää nämä huora/pyhimys-roolit

sekä seksuaalisen avoimuuden äitiyden teemaan. Dragissa yleensäkin, kuten *Priscillassakin*, harvoin ensinäkin lauletaan omalla äänellä, kuten aiemmin mainitsin. Mitzi, Bernadette tai Felicia eivät siis sinänsä tulkitse omaa sisäistä ääntään, sitä naisen ainoa asetta, kuten Green asian muotoilee. Kyseisessä kohtauksessa irvaillaan perinteiselle normille naisesta äitinä, ja vauvanukke potkitaan yleisön joukkoon. Laulu kuitenkin kertoo nimenomaan siitä kaipuusta, jota nainen tuntee saavuttamatonta äitiyttä kohtaan. Mitzi keinuttaa kapaloitua nukkevauvaa sylissään, tulkiten laulun ydintä, ja sitten kuin läimäisten vasten sen yksityisen ja äidillisen feminiinisuuden kasvoja rikkoo kuplan. Mitzi valitsee sen sijaan sen seksuaalisen avoimuuden. Naisen performaatiossa hän ottaa maskuliinisen, aktiivisen puolen käyttöönsä, hyläten feminiinisen hoivan, lisääntymisen ja tunteellisuuden. Tässä performaatiossa seksuaalisuus on ainoa feminiinisuuden ulosanti. En voi kuitenkaan olla ohittamatta Mitzin omaa isyyttä, jonka hän on tavallaan menettänyt. Hänhän on matkalla tapaamaan perhettään, jonka kanssa ei juurikaan ole tekemisissä, eikä edes tunne omaa poikaansa. Ehkä laulun ydin koskettaa myös Mitziä, mutta helpompi keino selviytyä on potkia se ulos omalta alueelta.

Seksuaalinen avoimuus on nähtävissä myös Felician ooppera-aariassa bussin katolla, jossa hän samaistuu kurtisaani Valéryyn, vaikkakin esiintyminen tapahtuu ilman yleisöä keskellä erämaata. Feminiininen tunteellisuus on vahvasti läsnä, ja Felician hopeinen naamio sekä suojaaa hänen sisintään, että vetää puoleensa katseen alaiseksi. Yleisönä ovat ainoastaan erämaan eläimet, joten esiintyminen sinänsä on yksityinen, mutta Felician performaatio on silti aivan yhtä voimakas, heittäytyvä ja tunteita täynnä kuin se on lavallakin. Tässä näkyy nimenomaan jako Adamin ja Felician identiteettien välillä, Felician feminiinisyys tulee esiin vaikka bussin katolla keskellä ei-mitään, Adamin röyhkeä ja kylmä puoli on silloin täysin piilossa.

Kun kuulemme laulun naisen laulamana, kaikkien muiden musiikillisten hahmotelmien joukossa meille muodostuu lisäksi sukupuolittunut hahmotelma; hahmotelma naisen esityksestä, feminiinisydestä. (Green 1997, 30). Dragissa, valtaosin, tuo naisen ääni tulee nauhalta, ei esiintyjän omasta kehosta. Dragissa teknologian käyttäminen ja oman kehon ulkopuolisuuteen tarttuminen naamion ja esityksen luomisessa on maskuliinista toimintaa, vaikkakin sillä pyritään luomaan illuusiota feminiinisydestä. Pohdin kuitenkin äänen merkitystä naiseuden ja feminiinisuuden luomisessa esimerkiksi Bernadetten kohdalla, joka on transnainen ja kokee täysin olevansa nainen. Hänen äänensä on kuitenkin hyvin matala ja maskuliininen. Onko hän äänensä vuoksi vähemmän nainen? Ovatko kaikki naiset, joiden ääni

on miehinen, vähemmän naisia tai vähemmän feminiinisiä vain äänensä vuoksi? Joskus kuulee sanottavan vaikka radiossa soitetusta laulusta esiintyjän nimen kuullessaan, että ”kuulosti aivan naiselta” tai päinvastoin. Greenin ajatus pitää paikkansa, muodostamme äänen perusteella hahmotelman sukupuolesta. Kritisoin kuitenkin teoriaa äänen ja kehon yhteydestä, että äänellä ei ole kehon ulkopuolisia yhteyksiä, se on suorassa yhteydessä kehoon, ja naamio antaa äänelle, kehon instrumentille, täyden vapauden. Esimerkiksi transsukupuolisilla, joiden ääni ei vastaa sitä kehon käsitystä, naamiokaan ei välttämättä anna äänelle täyttä vapautta. Transnaisen, kuten Bernadetten, sukupuolesta tehtäisiin yleisön osalta hahmotelma miehisestä sukupuolesta vain hänen äänensä perusteella, vaikka hänellä olisi minkälainen naamio yllään. Naamioistahan dragissa nimenomaan onkin kyse. Ääninauhojen käyttö esityksessä taistelee kuitenkin sitä luonnollisuutta vastaan, jollaisena feminiinisyttä pidetään. Tässä on ristiriita sen välillä, että tällä teknologisella keinolla pyritään rakentamaan nimenomaan sitä naisen sukupuolta. Toisaalta pohdin ääninauhojen käyttöä esimerkiksi naisartistien omissa esityksissä, playback-laulamista oman äänen tahdissa. Tällöinkään ääni ei ole suorassa yhteydessä kehoon, se tulee kehon ulkopuolelta ja antaa pikemminkin keholle vapauden liikkua ja esiintyä. Nimenomaan esiintyminen on dragissa erittäin tärkeää. Ääni ei tee sukupuolta, se voi antaa mielikuvan feminiinisydestä tai maskuliinisuudesta, mutta se ei itsessään performoi naista tai miestä.

Kolmikön aloittaessa taivaltaan kohti Alice Sprigsiä Felicia kertoo unelmastaan nousta vuoren huipulle iltapuvussa ja täydessä koreudessaan. Myös Bernadette ja Mitzi osallistuvat tämän unelman toteuttamiseen. Jälleen oopperamaisen aarian soidessa taustalla, kolmikko kiipeää vuoren huipulle korsettimekoissaan ja höyhenpäähineissään. Felicialla on yllään valkoinen puku, Mitzillä punainen ja Bernadettella sinivihreä. Kolmikko voisi kuvastaa Australian lippua väreillään, ollen lipussa kuvatun tähtikuvion Etelän ristin kolme tähteä. (Kuva 5.) Päästessään huipulle he katsovat erämaan kaukaisuuteen. Felicia kysyy yhden etapin saavutettuaan ylpeänä, mutta myös haikeana: ”So, what now?” Huipulle kiipeäminen symboloi yhden tyhjän aukon täyttymistä. Kolmikko on matkallaan voittanut itsensä, kohdannut pelkoja ja ennakkoluuloja, jopa vihaa ja väkivaltaa, oppien uutta niin itsestään kuin toisistaan ystävinä. Mitä sitten tapahtuu, kun matka on ohi? Mitzi toteaa kysymykseen: ”I think I wanna go home.” Felicia vastaa: ”Me too.” Bernadette päättää pohdinnan: ”Well then... Let`s finish the shows... And go home.” (P, 1.32,03-1.34,33.)



Kuva 5. Felicia, Bernadette ja Mitzi ovat saavuttaneet vuoren huipun.

### 4.3 Seksuaalisuuden ja sukupuolen uhka

Oleellinen viittaus seksuaalisuuden uhan tunteeseen maaseudun pikkukaupungissa näkyy siinä, kuinka yön aikana bussin kylkeen on spreijattu lause ”AIDS fuckers go home”. (P, 0.27,35-0.27,50). Tämän vuoksi Felicia maalaakin bussin vaaleanpunaiseksi, peittääkseen herjan. AIDS:n pelättiin vielä tuohon aikaan olevan pelkästään homoseksuaalien sairaus, tai ainakin tämä harhaluulo kyti pitkään, ja kytee osittain edelleenkin, etenkin periferia-alueilla. Vaaleanpunainen, tuo naisellisuuden, romantiikan ja hempeyden väri, hyökkää kaikessa viattomuuden symbolissaan näitä vanhanaikaisia harhaluuloja ja ennakoasenteita vastaan.

Felician ostaessa maalia huoltoasemalta myyjä toteaa, että vaaleanpunaisella maalilla ei juuri ole käyttöä heidän kaupungissaan. Myyjä myös tiedustele, mistä kolmikko mahtaa olla kotoisin, johon Felicia vastaa kylmänviileästi: ”Ur-anuksesta”. (P, 0.27,57-0.28,26.) Kuten elokuvan trailerissakin todettiin, he todella tuntuvat olevan tällä takapajuisella seudulla kuin avaruudesta tulleita alieneita. Ur-anus-planeetalta tulleita epäihmisiä, joiden tulisi kyläläisten mielestä palata sinne mistä ovat tulleetkin. Anus eli peräaukko on vakiintunut symboli homoseksuaalisuudelle, se nähdään jonkinlaisena porttina homoseksuaalisuuteen ja negatiivisessa mielessä homouden irstallisena, epäpuhtaana ja luonnottomana symbolina. Felicia viittaa kommentillaan erään kyläläisen heille heittämään pilkkaavaan vitsiin, mutta kääntääkin pilkan huumoriksi ja ironiaksi, näin nauraen itse sille päin kasvoja. Käänteinen

tilanne on tapahtunut edellisenä iltana baarissa, jonne kolmikko on suunnannut drinkeille. Paikallinen nainen mylvii baaritiskillä Bernadettelle, ettei heille tarjoilla siellä yhtään mitään. Bernadette vastaa erittäin maskuliinisella ja voimakkaalla tavalla seuraavasti: ”Why don’t you just light up your tampon and blow your box apart, because it’s the only bang you’re ever gonna get, sweetheart”. (P, 0.23,30-0.25,00.) Bernadetten viittaus naisen vaginaan termillä *box*, suomennettuna laatikko, kuvaa osuvasti vaginan ja peniksen suhdetta toisiinsa. Slangikielessä voidaan käyttää esimerkiksi yhdynnästä sanontaa *stuff a box*, jolloin vagina ikään kuin ”täytetään” peniksellä. *Box* kuvaa myös naisen sukupuolielimiä eräänlaisena teknisenä tai materiaalisena tilana, jonne penis työntyy ja täyttää tyhjän tilan siemennesteellään ja sen myötä hedelmöitymisellä ja sikiöllä. Nainen näyttäytyy tämän laatikon kantajana, mies sen sisällön tuottajana. Termi *bang* puolestaan viittaa seksiin ja yhdyntään, toisaalta myös kovaan ääneen, joka vaginan räjäyttämistä seuraisi. Lausahduksellaan Bernadette ivailee naiselle hänen ulkonäöstään ja olemuksestaan, joka näytetään maskuliinisena ja epäseksuaalisena, vihjaten tämän seksuaalisen kanssakäymisen puutteelle. Tässä nainen, joka esiintyy julkisesti hyvin maskuliinisen näköisenä, ilman tunnusomaisia naisellisia piirteitä rintoja lukuun ottamatta, esitetään epähaluttavana ja epäseksuaalisena hahmona. Koko baari, jonka asiakkaat ovat kaikki miehiä, räjähtää valtaisan nauruun ja nainen poistuu nolostuneena paikalta.

Pohdin Butlerin esittämää teoriaa sukupuoli- ja seksuaali-identiteetistä. Hänen mukaansa identiteetti rakentuu kulttuurin asettamien lakien, tapojen ja toimintojen kautta, mitä sukupuolen performatiivisuus nimenomaan esittää. Viitaten Bernadetten kertomukseen omasta lapsuudestaan, kuinka hän jo lapsena vaihtoi leluautonsa mieluummin nukkeen, ja ettei hänellä ollut muuta vaihtoehtoa kuin elää tyttönä pojan kehossa, tämä sotii Butlerin teoriaa vastaan. Jos pohdin asiaa Butlerin identiteetti-teorian kautta, niin kulttuurin asettamat tavat ja toiminnat ovat Bernadetten kohdalla pyrkineet maskuliiniseen tapaan elää. Pojalle annetaan joululahjaksi leikkiauto, koska autot mielletään miehisyteen ja maskuliiniseen toimintaan. Nuket puolestaan mielletään feminiinisyyteen, minkä vuoksi Bernadetten siskolle on annettu tapojen mukaisesti nukke lahjaksi. Bernadette, vaihtaessaan lahjat ja halutessaan auton sijaan nukan, on siis kapinoinut näitä kulttuurisia toimintoja ja tapoja vastaan, oman jo hänelle tuossa iässä muodostuneen identiteettinsä mukaisesti. Koska Bernadette, tuolloin vielä Ralph-nimisenä pikkupoikana, nähdään muiden silmissä poikana, hänelle muodostetaan pojan identiteetti perinteisen käsityksen mukaisesti. Ralph-poika itse tuntee kuitenkin oman identiteettinsä jo tuolloin tytöksi. Mistä hänen identiteettinsä on saanut halun vaihtaa autolelun nukkeen? Mikä

aiheuttaa sen, että Ralph ei halua leikkiä autolla, vaan nukella? Vai onko se kulttuurinen tapa, malli, jonka Ralph on oppinut, eikä hänen oma sisäinen halunsa?

Läätieteellinen dokumentti *Transsexualism: The Current Medical Viewpoint* (1996) esittää aineistoa anatomian vaikutuksesta sukupuoleen. Tutkimuksen mukaan alue aivojen hypothalamuksessa oli naisilla selvästi pienempi kuin miehillä. Transsukupuolisilla naisilla tämä alue oli samalla lailla kehittynyt kuin muilla naisilla, eikä vastannut anatomisesti miehen aivoja. Kun sukupuolenkorjausleikkaukset alkoivat saada jalansijaa lääketieteessä 1950-luvulta alkaen, monet näiden toimenpiteiden vastustajat kritisoivat asiaa viittaamalla transsukupuolisten psyykkiseen häiriöön, kuten homoseksuaalisuuteen. ”Todellisia” miehiä pidettiin maskuliinisina ja heteroseksuaaleina. Homoseksuaaleja, mihin kaikki transsukupuoliset vielä aikoinaan kategorisoitiin, kutsuttiin ”feminiinisiksi sieluiksi miehen kehossa”. (Ekins & King 2005, 382–383.)

Onko esimerkiksi Bernadetten identiteetti siis muodostunut Butlerin mainitsemasta kulttuurisesta vallasta, mikä muodostaa tavat ja toiminnan sukupuolelle? Vai ovatko Bernadetten aivot anatomisesti naisen aivot, mikä aiheuttaa naiselle ominaisen toimintamallin? Vai onko sukupuoli-identiteetti näiden kahden tekijän summa? Tämä on keskustelu, mihin ei edelleenkään ole saatu yksiselitteistä vastausta, teorioita ja kritiikkiä on molemmin puolin, puolesta ja vastaan. Itse väitän, ettei kumpikaan, kulttuuri tai biologia, voi yksinään ilman toista muodostaa identiteettiä ja sukupuolta. Bernadette, jota on lapsuudessa pyritty kasvattamaan pojan rooliin, kulttuurisia tapoja ja toimintaa mukaillen, ei tuntenut roolia omakseen. Hän ei omaksunut miehistä identiteettiä, vaikka kulttuuri pyrki hänestä sellaisen muokkaamaan. Tällöin kulttuuriset tekijät eivät voi olla yksiselitteisesti identiteetin muovaajia. Bernadette kuitenkin omaksui tytön roolin hyvin feminiinisessä muodossa, minkä puolestaan voi nähdä kulttuurisen toiminnan seurauksena. Bernadette tunnisti feminiiniset tavat leikkiä ennemmin nukeilla kuin autoilla. Kulttuuriset tavat ja mallit eivät ole syntyneet ihan itsestään, biologia vaikuttaa jo esimerkiksi alkukantaiseen käsityksemme lisääntymisestä ja miehen ja naisen roolista siinä. Nainen on synnyttävä ja hoivaaja, mikä voi olla luontainen peruste tytölle valita nukke hoivattavakseen. Nämä ovat stereotyyppioita, joita tässä työssäni käsittelen. Väitän kuitenkin, että biologiaa ei voida ohittaa sukupuoli-identiteetin muodostumisessa, toisin kuin Butler esittää. Sex/gender -jaottelu, mikä erottelee nimenomaan biologisen sukupuolen ja psykologisen sukupuolen, on keskeinen seikka transsukupuolisuuden määrittelyssäkin. Kuitenkin, on ollut vallassa yleinen käsitys siitä, kuinka ”maskuliinisuus istuu hyvin

mieheyteen, ja feminiinisyyden naiseuteen.” Tällöin on luontevaa pyrkiä harmoniaan sukupuoli-identiteetin muokkaamisessa, lääketieteellisen teknologian puitteissa, kuten transsukupuolisten kohdalla. (Stoller 1977, 173.) Nykypäivänä sukupuoli-identiteetistä käytetään muun muassa termiä *gender unicorn*, mihin sisällytetään sukupuolten ja identiteettien moninaisuus, ja pyritään pois binaarisesta kategorisoinnista. Lääketieteellisestä näkökulmasta sukupuoli-identiteetti jaotellaan mies/nainen/muu, sukupuolen ilmaiseminen maskuliininen/feminiininen/muu, syntymässä määritelty sukupuoli mies/nainen/muu tai kaksisukupuolinen, seksuaalinen kiinnostuksen kohde mies/nainen/muu sukupuoli, emotionaalinen kiinnostuksen kohde mies/nainen/muu sukupuoli. Lääketieteellisessä opetuksessa myös painotetaan tasa-arvoista kohtelua sukupuoleen ja seksuaaliseen suuntautumiseen katsomatta. Tutkimusten mukaan voimakkaan syrjinnän kohteeksi joutuvat LGBT-yhteisön jäsenet voivat kuolla ennenaikaisesti jopa 12 vuotta normaalia eliniän ennustetta aiemmin, itsemurhan, henkirikoksen tai sydän- ja verisuonisairauksien vuoksi. (Obedin-Maliver & Robertson 2017, chapter e8.) Tämä on merkittävä seikka myös sukupuoli-identiteetin tarkastelussa, sillä se kuvaa sitä, kuinka suuri yhteys biologialla ja psyykellä on. Tätä asiaa käsittelem enemmän *The Danish Girl* -elokuvan ja Lili Elben kohdalla.

Butlerin teoriaa sukupuolesta ja sukupuoli-identiteetistä on kritisoitu myös siitä, ettei se pyri näyttämään sukupuolta aitona ja todenmukaisena, vaan saada muut vakuuttumaan sukupuolen keinotekoisuudesta ja luonnottomuudesta. (Kegan Gardiner 2005: 45). Mikä on *luonnollinen* sukupuoli? Itse määrittelen luonnollisen sukupuolen siksi, minkä henkilö itse tuntee ja kokee omaksi, luonnolliseksi sukupuolekseen. Butlerin määrittelemä sukupuolen keinotekoisuus tarkoittaa sitä, että sukupuolella ei ole alkuperää, vaan kaikki muodostuu kulttuurisen vallan seurauksena ja performatiivisena toistona ja matkimisena. Tähän myös identiteetin rakentuminen Butlerin mukaan perustuu. Sosiologian ja kulttuuritutkimuksen professori Richard Ekins puolestaan kuvailee identiteetin muotoutumista seuraavanlaisesti: konventionaalisesti mies määrittellään mieheksi syntymän yhteydessä, tutkimalla fyysistä ruumista. Miehellä kehittyy tämän myötä tunne itsestään miehenä, miehinen identiteetti, minkä mukaisesti hän ilmentää itseään miehenä totutun mukaisesti. Hän tuntee seksuaalista vetoa vastakkaiseen sukupuoleen ja ajan myötä kehittää seksuaalisen suhteen naiseen, joka ilmentää itseään naisena, ja joka etsii seksuaalisesti vetoavaa miestä, ja niin edelleen. Ekins kuitenkin viittaa teoriaan todellisesta persoonallisesta identiteetistä sosiaalisena todellisuutena, joka elää yksilön kokemusmaailmassa ja on ankkuroitunut yksilön ruumiiseen. Konventionaalisesti tämä koko prosessi, identiteetin muotoutuminen, on jatkuvaa neuvottelua, ja asioiden edetessä

suoraviivaisesti kehittyminen voi tapahtua ongelmitta. Kuten Ekins muotoilee, tämä on asioiden ”luonnollinen itsestänselvyys”. Transsukupuolisten ihmisten kohdalla tämä itsestänselvä suunta aiheuttaa jatkuvasti ongelmia, eri ajankohdissa ja tilanteissa, eri yhteyksissä, erilaisine seurauksineen. Ristiinpukeutujille voi kehittyä myös kaksoisidentiteetti. (Ekins 1997, 18.)

*Priscillassa* näkisin Adamin/Felician omaavan tällaisen kaksoisidentiteetin. Hän identifioituu sekä homomiehenä että transvestiittina, jotka ovat melko eroavaisia persooniltaan. Kummatkaan identiteetit eivät ole konventionaalisia, molemmat näyttäytyvät pinnallisina ja materialistisesti luotuina. Tästä näkökulmasta yhdyn kritiikkiin Butlerin teoriasta siinä, että se jättää ulkopuolelleen transsukupuoliset ja transseksuaalit. Felicia on drag-artisti, mutta hänen identiteettinsä Felician ei rajoitu ainoastaan lavalle. Felician toimintaa voisi pitää jatkuvana showna myös lavan ulkopuolella, mutta itse näen sen Ekinsin mainitsemana jatkuvina neuvotteluina itsestänselvyyksien suhteen. Homomiehenä Adamilta jatkuvasti oletetaan homomiehen käyttäytymistä ja toimintaa. Naiseksi pukeutuneena Felicialta puolestaan oletetaan heteroseksuaalin naisen tapoja ja toimintaa. Tässä mielessä Butlerin ajatus kulttuurisesta vallasta on totta, ja nämä kulttuuriset, konventionaaliset oletukset ja itsestänselvytykset aiheuttavat jatkuvasti ongelmia, niin Adamille kuin Felicialle. Hän ei istu niin miehisyyden kuin naiseudenkaan oletukseen, kuitenkin itse kantaen sekä miehen että naisen identiteettiä. Verrattuna Bernadetteen, joka on transnainen ja kokee oman identiteettinsä pelkäänsä naiseksi, Adamille/Felicialle ei ole yhtä sukupuolen mallia ja tapaa, jonka mukaan toimia. Mielenkiintoinen yksityiskohta elokuvassa on se, kuinka Adam käyttää Bernadetteesta termiä transseksuaali. Bernadette on kuitenkin hormonihoitoja ja sukupuolenkorjausprosessia ilmeisesti parhaillaan läpikäyvä nainen, joten termi ei sinänsä osu kohdalleen.

Mitzi puolestaan nimenomaan *esiintyy* naisena, oli se sitten lavalla tai lavan ulkopuolella. Mitzin näkisin olevan Tickin show-identiteetti ja ristiinpukeutumisen väline nautintoon. Hänen identiteetti näyttää olevan miehen, mutta ilman syvää maskuliinisuutta, joksei liian feminiinisyyttäkään. Tavatessaan vaimonsa ja poikansa pitkästä ajasta hän pukeutuu stereotyyppisen maskuliinisesti, buutseihin ja cowboy-hattuun, mikä aiheuttaa selkeää epämiellyttävyyden tunnetta Mitzissä itsessään ja outouden tunnetta myös Bernadettessa ja Adamissa. Naisena esiintyessään Mitzi on niin selkeästi drag, ylitseampuva, ettei parodiselta naiseudelta voi välttyä. Mitzissä on nähtävissä selkeää androgyynisyyttä, mistä herääkin kysymys jälleen sukupuolen performatiivisuudesta suhteessa ei-selkeästi-naiseuteen tai ei-



selkeästi-mieheyteen. Lisäksi siinä missä Adam identifioituu homomiehenä ja Bernadette puolestaan heteroseksuaalina transnaisena, niin Mitzi näyttäytyy jollain tapaa aseksuaalina. (Kuva 6.) Vaikka hän on naimisissa ja isä, hän ei selkeästi koe kumpaakaan roolia luonnollisena osana identiteettiään. Kun Mitzin avioliitto paljastuu Bernadettelle ja Adamille, nämä ihmettelevät kovaan ääneen mikä Mitzi sitten oikein on miehiään, viitaten tämän seksuaaliseen suuntautumiseen, tämä vain ohittaa kysymyksen nauraen, että ”I don` t fucking know! ”. (P, 1.00,06).



Kuva 6. Adam/Felicia, Bernadette ja Mitzi/Tick sekä Priscilla.

## **5 *Some Like it Hot* ja naiseuden fantasia**

*Some Like it Hot* on Billy Wilderin vuonna 1959 ohjaama komedia, joka on myös pääosien esittäjien Marilyn Monroen, Tony Curtisin ja Jack Lemmonin kuuluisimpia elokuvia. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1929. Curtisin esittämä Joe ja Lemmonin hahmo Jerry joutuvat vahingossa mafiosojen joukkoampumisen silminnäkijöiksi, ja pakenevat gangstereita naisorkesterin mukana Floridan aurinkoon. Yksi lisäongelma miehillä kuitenkin on: heidän on esitettävä naismuusikkoja värväytyäkseen orkesterin saksofonistiksi ja bassoviulistiksi. Näin Joesta tulee Josephine ja Jerrystä Daphne. Tilannetta mutkistaa entisestään Marilyn Monroen esittämä Sugar Kane, johon molemmat miehistä ihastuvat, ja yrittävät kaikin keinoin vietellä herkän ja hieman yksinkertaisen viitan päälleen saaneen naissolistin. American Film Institute on valinnut elokuvan kaikkien aikojen hauskimmaksi elokuvaksi ja se sai lisäksi Golden Globe-palkinnot parhaana musikaali- tai komediaelokuvana sekä Monroen ja Lemmonin roolisuorituksista. Oscar-palkinnon elokuva voitti puvustuksesta.

Elokuvan komediallisuus perustuu feminiinisyydellä ja maskuliinisuudella leikittelyyn ja sukupuoliroolien sekoittamiseen, pääosin ikaikaisella elokuvan hauskuuttamisen keinolla – miehen naiseksi muuntautumisella. Ristiinpukeutumisen käsitettä avaan enemmän käsitellessäni *The Danish Girl* -elokuvaa, mutta *Some Like It Hot* -elokuvan kohdalla perehdyn nimenomaan sukupuolen ja sukupuoliroolien komedialliseen aspektiin, ja käsittelen lisäksi legendaarisen Marilyn Monroen asemaa naismyyttinä. Tarkastelen myös sukupuolen identifiointia eli lokerointia tiettyihin kategorioihin. Itse elokuvaa ja sen sukupuolitematiikkaa on tutkinut muun muassa Yhdysvaltalainen politiikan professori Terrell Carver tutkimuksessaan *Sex, Gender and Heteronormativity: Seeing 'Some Like It Hot' as a Heterosexual Dystopia* (2009).

### **5.1. Sukupuoli komediana**

Sukupuolirooleilla leikittely ja rajojen rikkominen on sekä naurattanut että hämmäntänyt ihmisiä jo antiikin ajoista lähtien. Antiikin kreikkalaiseen näytelmään komedia kuului yhtenä kolmesta pääajasta, satiirin ja tragedian ohella. Sukupuoliroolien sekoittaminen oli jo tuohon aikaan keskeinen naurun aihe, ja sittemmin siirtynyt teatterin lisäksi kirjallisuuteen, kuvataiteisiin, televisioon ja elokuviin. Yleensä komedia ei ole niinkään perustunut sukupuolen

moninaisuuteen ja sen syvällisempään tutkiskeluun, vaan pikemminkin vain tekniseen naamioitumiseen. Naisen pukeutuminen mieheksi on yleensä liitetty tragedian tyyliin, kuten vaikka Greta Garbo elokuvassa *Queen Christina* (1933) tai Ingrid Bergman Jeanne d'Arcin roolissa elokuvassa *Jean of Arc* (1948). (Aarnipuu 2008, 162–163.) Tällaisissa elokuvissa naisten tuli selviytyä ”miesten maailmassa”, miehiksi naamioituneina, sankaruuden ja kärsimyksen välimaastossa.

Komedian tyyliin puolestaan liitettiin mies mekossa, mikä nähtiin viihdyttävänä. Miesten asema yhteiskunnassa oli naisia korkeammalla, ja komediallisuus löytyi nimenomaan siitä, kun korkeasta statuksesta nauttiva mies luopuu hetkellisesti asemastaan ja ottaa roolin heikompana osapuolena. Mies näyttäytyy naisena usein hyvin kömpelönä, isokokoisena ja epäviehättävä. Feminiinisten piirteiden ja elementtien ylikorostaminen ja parodiointi on oleellinen osa naurua, mikä voi kuitenkin muuttua myös ivaksi tai halveeraamiseksi. Toisaalta sukupuoliroolien humoristinen leikkely on voinut perustua myös maskuliinisuudelle nauramiseen, vertaamalla miesten kömpelyyttä naisten sulavuuteen. (Aarnipuu 2008, 163.)

*Some Like It Hot*, josta käytän viitteissä lyhennettä *SLIH*, leikittelee ronskin ja jopa ylimaskuliinisen mieheyden (Joen roolihahmo), maskuliinisen ja feminiinisen rajamailla häilyvän mieheyden (Jerry'n roolihahmo) sekä alleviivatusti feminiinisen, herkän ja hyväksikäytetyn naiseuden (Sugarin hahmo) välillä ja sekoittamisella. Oman lisänsä tuovat myös gangsterit, vakavat ja väkivaltaiset, mutta osittain myös tyhmiksi ja yksinkertaisiksi leimatut miehet, jotka pukeutuvat parhaimpiin pukuihinsa ja lakerikenkiinsä, mutta jotka kompuroivat omaan kömpelyyteensä ja naurettavuuteensa kaikessa maskuliinisuudessaan.

Elokuvan alussa nähdään kohtaus, jossa sukupuoliroolit kuvataan hyvin konservatiivisina, miehen näyttäytyessä valloittajana ja naisen valloitettuna. Joen viettelemä nainen, joka ohareista suivaantuneena virittää työtarjouksia kärkkymään tulleille miehille ansan. Miehet innostuvat, mutta työtarjous paljastuu odotetusta poikkeavaksi: ”You`re the wrong shape [ - - ] You gotta be under 25 [ - - ] You gotta be blond [ - - ] And you gotta be girls.” (*SLIH*, 0.16,00-0.16,13.) Jerry yrittää jopa tämän jälkeen vakuutella, että miehet kyllä pystyisivät hyvin täyttämään nämä ehdot. Tilanteen parodia näkyy siinä, kuinka typeränä nainen ja kuinka voittamattomana mies tilanteessa kuvataan. Nainen on lauantai-iltana odottanut Joeta turhaan, käytyään kampaajalla, ostaneensa uuden kaulakorun ja valmistaen miehelle illallisen, turhaan. Nainen näytetään naiivina ja sinisilmäisenä hupsuna, joka valmistelee itsensä ja tilanteen

miehelle mahdollisimman otolliseksi. Joen maine hurvittelevana naistenmiehenä kiirii selkeästi miehen edelle, mutta silti naiset uskovat voivansa muuttaa tämän käyttäytymisen. Tämä on naisten ikiaikainen dilemma; nainen uskoo rakkauden ja viettelyksen voimaan niin vahvasti, että luottaa sen kykyyn ”parantaa”. Mies, tässä tilanteessa Joe, kuvataan röyhkeänä ja anteeksipyytelemättömänä hulttiona, joka paitsi ohittaa aikaisemmin tekemänsä virheen olankohautuksella, myös tilannetta hyväksikäyttävänä naistenkaatajana. Viettelyksen voimaan uskoo yhtä lailla mies, mutta hän tarvitsee ja haluaa sitä vain väliaikaiseen huvitteluun. Tässä esitetään sukupuoliroolien jako miehen valloittavuudella ja sitoutumishaluttomuudella suhteessa naisen rakkaudennälkään ja haluun tulla valloitetuksi.

Nähdessään gangstereiden suorittaman joukkoteloituksen kaksikon on paettava henkensä edestä, ja pian he seisovatkin juna-asemalla naisiksi pukeutuneina mekoissaan, korkokengissään ja meikeissään. Josephine ja Geraldine, Joesta ja Jerryistä muotoutunut kaksikko, haparoivat askelissaan ja ihmettelevät, kuinka naiset oikein pystyvät edes liikkumaan korkeissa koroissa tai kuinka eivät sairastu lyhyissä hameissa ja ohuissa sukkahousuissa liikkeessään. Tilanteen humoristisuutta ja kömpelyyttä korostaa feminiinisen Sugarin astuminen kuvaan. Sugar liikkuu Jerryin sanoin ”like Jell-O on springs”, kuin hyytelö jousilla, itsevarmasti ja sulavaliikkeisesti, jopa junan ”vislatessa” tämän kulkiessa asemalaiturilla. Jerry katselee Sugaria jopa kateellisen oloisena ja kuvailee oman olonsa alastomaksi. (*SLIH*, 0.24,01-0.24,43.) Butlerin mukaan sukupuolen stereotyypit voivat olla kiehtovia ja kiinnostavia juuri siksi, että ne näyttäytyvät ylipäättäväisinä ja määrätietoisina. (Butler 2004: 97). Itsevarmuus oli Joen ase valloittajana. Jerryin määrätietoisuus liittyi lähinnä rahaan ja nopeaan rikastumiseen. Nyt kaksikko seisoo asemalaiturilla riisuttuina tuosta itsevarmuudesta ja päättäväisyydestä. Ainoa itsevarmuuteen ja määrätietoisuuteen sulautuva hahmo on Sugar, stereotyyppinen vaaleatukkainen kaunotar, jonka sukkahousujen saumat ovat varmasti suorassa, jalat eivät vapise korkokengissä ja ulkoinen olemus ei jää huomaamatta elollisilta eikä elottomilta. (Kuva 7.)

Elokuvan huumori nojautuukin vahvasti siihen, kuinka Joe ja Jerry ottavat uudet feminiiniset hahmonsensa omakseen. Vaikka tilanne onkin syntynyt pakonomaisesti, niin ainakin Jerry tuntuu sopeutuvan rooliinsa yllättävän luonnollisesti. Lisäksi komedia muotoutuu tämän mieskaksikon ympärille, jotka molemmat ovat lumoutuneet naisista yleisesti. Tällaiset parivaljakot, kuten muun muassa Jerry Lewis ja Dean Martin tai Laurel ja Hardy, joutuvat helposti naisten

viettelyksen alaisiksi, mutta ovat liian lapsellisia muodostaakseen aikuismaisen parisuhteen. (Tasker 1998, 164).

Humoristiseen, mutta myös esineellistävään tyyliin naisista käytetään elokuvassa paljon ruoka-aiheisia termejä. Jo Monroen esittämä henkilöahmo on nimetty sokeriksi. Sugar myös käyttää itse useaan otteeseen Daphnestä nimitystä *honey*, mitä hän ei pettymyksessään miehiin ja sydänsuruissaan ikinä käyttäisi miespuolisesta henkilöstä. Sugar avautuu kokemuksistaan Josephinelle, ja kertoo aina rakastuneensa väärin miehiin ja satuttaneen itsensä lukuisia kertoja. Tästä kuitenkin lisää myöhemmässä osiossa. Kuten Jerry kuvaili Sugarin kävelytyyliä hyytelömäiseksi, hän kutsuu myös muita orkesterin naisia termein *tub of butter*, ammeellinen voita, sekä *goodies all around*, ollen kuin lapsi karkkikaupassa. Jerry huomatessa Sugarin piilopullon tämän sukkanauhassa hän innostuu kuvailemaan näkyä Joelle: ”Look at that liquor cabin!” Nämä termit kuvastavat osuvasti sitä, miten naiset esineellistetään miesten silmissä käyttötavaraksi, kuin joksikin tuotteeksi, jonka voi kaupasta hankkia. Kuten aiemmin mainitsin, komedia voi muuttua, tahallisesti tai tahattomasti, huumorista ivaksi tai huumorin kohdetta halventavaksi. Sugar puolestaan käyttää sydänsurujensa kuvailuun käsitettä *fuzzy end of the lollipop*, sekä kertoo viimeisimmästä suhteestaan, joka päättyi siihen, että Sugar toi miehelle kaupasta perunasalaatin sijaan coleslaw-salaattia, jonka sai takaisin kasvoilleen paiskattuna.

Seksin ja seksuaalisuuden humorisoiminen on olennainen osa läpi elokuvan kulkevaa vitsiparaatia. Kiinnostavimpia juonteita tästä on Daphnen tutustuminen floridalaisessa hotellissa iäkkääseen, 7-8 kertaa naimisissa olleeseen miljonääriin Osgood Fielding III:een. Tämä rikkaan miehen hahmo on lainattu suoraan Sugarin haavemaailmasta, josta hän kertoo Josephinelle. Sugarin tavoitteena ja tulevaisuuden haaveena on löytää itselleen rikas mies, jonka kanssa mennä naimisiin ja perustaa perhe. Sugar kuvailee haavekuvansa hyvin yksityiskohtaisesti, vastakohtana kokemuksilleen miehistä, joihin on aina aiemmin langennut: miljonääri, jolla on oma huvijahti, yksityinen junavaunu, silmälasit, herkkä mies, joka lukee Wall Street Journalista pörssiromahduksen kehitystä. Sivuhuomiona mainittakoon, että vuosi 1929, johon elokuvan tapahtumat sijoittuvat, oli Yhdysvalloissa pörssiromahduksen vuosi, jolloin maa syöksyi lamaan, nälkään ja suurtyöttömyyteen. Ohjaaja Billy Wilder leikittelee elokuvassa muillakin Yhdysvaltojen tapahtumilla, kun elokuvan alussa Joe vakuuttaa Jerryä ottamaan riskin sijoittaakseen palkkansa vedonlyöntiin. ”Suppose the stock market crashes? Suppose Mary Pickford divorces Douglas Fairbanks? Suppose the Dodgers

leave Brooklyn? Suppose Lake Michigan overflows?” (SLIH, 0.08,25-0.08,05) Kaikki nämä Joen luettelemat asiat, jotka eivät vuonna 1929 olisi käyneet ihmisillä mielessäkään, myöhemmin toteutuivat. Myös ironialla on paikkansa komedioissa. Avioliittokin eli eräänlaista murroskautta Ensimmäisen maailmansodan jälkeen, ja 1920-luvun Yhdysvalloissa erityisesti naisen suhtautuminen avioliittoon oli muuttunut. Uuden ajan nainen ei enää tarvinnut tai halunnut sitoutua mieheen pelkästä velvollisuudesta ja taatakseen itselleen taloudellisen turvan. Naiset siirtyivät itse yhä enemmän työelämään ja miesten tapailu arkipäivästy. Yleisesti ajateltiin, ettei tällainen moderni nainen voisi olla onnellinen perinteisessä patriarkaalisessa avioliitossa. Rakkaus, seksuaalinen mielihyvä ja tasa-arvo alkoivat saada lujempaa jalansijaa avioliiton instituutiossa. Myös populaarikulttuurissa, kuten elokuvissa, alettiin kuvata uuden ajan naisia. (Celello 2009: 22-23.) Sugar Kanesta ei voi käyttää termiä uuden ajan nainen, vaikka hänessä piirteitä esimerkiksi seksuaalisesta vapautuneisuudesta ja modernista miesten tapailusta onkin. Hänen suuri tavoitteensa elämässä on löytää rikas aviomies. Toisaalta hän etsii rakkautta, ja sillä ristiretkellään jää toistuvasti talloiksi ja isännän alistamaksi, coleslawt kasvoillaan. Sugarin itsevarmuus näkyy ehkä ulkoisesti, hänen sulavassa esiintymisessään, mutta itse hän kuvailee itseään tyhmäksi ja ei-kovin-välkyksi. Hän etsii jatkuvasti pelastajaa, toivoen sen löytyvän avioliiton kautta.

Osgoodin miljonäärihahmon kohdallaan Wilder parodioi tällaisia rockefellereitä, jotka eivät itsekään pysy laskuissa mukana, kuinka monta kertaa ovat olleet naimisissa, ja joiden viehätysvoima perustuu vain ja ainoastaan valtavaan omaisuuteen. Daphnen saapuessa hotellille Osgood iskee tähän välittömästi silmänsä, ja kiittää asettelemaan Daphnen pudonnutta kenkää tämän jalkaan kuin Tuhkimolle konsanaan. Daphne torppaa lähentelyt huutamalla ”What kind of a girl do you think I am, Mr.Fielding?” (SLIH, 0.52,02-0.52,05). Tällä kertaa Jerry saa kokea, miltä miehen katseen ja kosketuksen, suoranaisen seksuaalisen ahdistelun, kohteena oleminen tuntuu. Joe tyynnyttää lakonisesti: ”They don` t care. You`re wearing a skirt. It`s like waving a red flag to a bull.” (SLIH, 0.54,32-0.54,35.) Tässä Joen sijasta puhuukin Josephine, hieno nainen, ei se naisia hyväksikäyttävä mies, joka itsekin on lähennellyt naisia ollen juuri se kuvailemansa härkä. Roolit on käännetty pääläelleen.

Osgoodin vakiolausehduksena elokuvassa kuullaan termi *zowie*, jota hän käyttää aina kohdatessaan Daphnen ja saadessaan osakseen vastarintaa lähentely-yrityksilleen. Termi tarkoittaa hämmästyntä ja nautinnollista ihmetystä. Osgood on mitä ilmeisimmin, ainakin avioliittojensa määrän puolesta, saanut vieteltyä haluamansa naisen, ja Daphnen vastustelu saa

miehen kiinnostumaan ja yrittämään entistäkin hanakammin. Samanlainen kuvio syntyy myös Josephinelle, johon teini-ikäinen pieni hotellipoika ihastuu. Josephine torjuu pojan flirttailun suorasanaisesti, josta poika ei hätkähdä: ”That`s how I like`em – big and sassy!” (SLIH, 0.54,01-0.54,04). Elokuva nauraa sekä sille kömpelölle ja huvittavalle feminiinisyydelle, jonka lankaan miehet ja pojat astuvat, sekä sille läpsäisylle vasten kasvoja, jonka Joe ja Jerry saavat osakseen naisten epäkunnioittavasta ja esineellistävästä kohtelusta.

Merkittävä teema elokuvassa syntyy aivan lopussa, kun totuudet paljastuvat. Elokuvan ivailu homoseksuaalisuuden utopistisuudelle saa jatkoa, kun Josephine ei voi vastustaa Sugarin suutelemista, ja tilanne näytetään kahden naisen välisenä seksuaalisena himona. Kuten Daphne joutui laskeutumaan pilvilinnoista kihloutuessaan Osgoodin kanssa, yhtä mahdottomana elokuvassa esitetään kahden naisen välinen rakkaustarina. Sugar tajuaa vasta tässä vaiheessa Josephinen ja alter ego-Juniorin olevan yksi ja sama henkilö, minkä aiheuttaa naisten välisen intohimon mahdottomuus. Se ei ole ”luonnollinen rooli”, ja voi tapahtua ainoastaan mielikuvituksessa, fantasiana. Tästä lisää kuitenkin seuraavassa luvussa. Elokuva itsessään nauraa vanhoillisille heteronormatiivisille rakenteille, jotka eivät voi edes käsittää homoseksuaalisuuden olemassaoloa, tai ainakin kieltävät sen. Myös Daphnen totuus paljastuu, legendaarisessa loppukohtauksessa, jossa todellinen minä peruukin ja meikin alta kerrotaan ja näytetään seuraavanlaisesti: ”I`m not a natural blonde [ - - ] I have a terrible past [ - - ] I can`t have kids [ - - ]”. Osgood ei ole millänsäkään Daphnen ”paljastuksista”, ja lopulta Daphne lataa totuuden pöytään repien peruukkinsa päästään ja luovuttaen toteaa ”I`m a man!” Osgoodin ilme ei värähdä edelleenkään, ja hän hymyillen päättää keskustelun sanoihin: ”Well, nobody`s perfect.” (SLIH, 2.00,20-2.00,48.) Onko Osgood tiennyt koko ajan totuuden? Tilanteen komiikka esittää mieheyden ohitettavana meriittinä, itse asiassa pieneä ”vikana”, jolla ei suurempaa merkitystä ole. Vastoin patriarkaalista koneistoa, joka on tehnyt miehestä naista ylemmän olennon, jolla on valta. Toisaalta tässä edellä mainitussa tilanteessa naiseudellakaan ei ole merkitystä, sukupuoli esitetään sivuseikkana suhteessa parisuhteeseen, avioliittoon ja rakkauteen. Seuraavassa luvussa käsittelem kategorisointia, seikkoja, joilla merkityksettömyydet muutetaan merkityksiksi.



Kuva 7. Sugar Kane, jonka olemus ei jää junaltakaan huomaamatta.

## 5.2 Identifioinnin fantasiat

Joe kuvataan oikeana pelimiehenä, joka viettelee ja hyväksikäyttää naisia, tuntematta mitään omantunnontuskia tai empatiaa jättämiään naisia kohtaan. Naiset vaikuttavat olevan Joelle vain kertakäyttötavaraa, miehen katseen ja kosketuksen kohteita. Paljastuu myös, että pennitön muusikko on lainannut rahaa lähes kaikilta työpaikkansa naisilta, joten hyväksikäyttö ei ole pelkästään seksuaalista. Elokuvassa eletään kieltolain aikaa, ja Joe ja Jerry ovat pestautuneet rahapulassaan salakapakkaan soittajiksi. Joe on saksofonisti, ja lavalla hän katselee viehtyneenä edessään tanssivia kabaree-tanssijattaria. Naisten lisäksi hän haaveilee lähinnä rahasta, joten hän vaikuttaa hyvin pinnalliselta ihmiseltä. Katsojana mielessäni alkaakin pyöriä Joen kohdalla kysymys ”miksi naiset aina rakastuvat renttuihin”? Joe on komea ja charmantti mies, joka osaa puhua ja vietellä naisen kuin naisen. Aviomies-materiaalia hän ei kuitenkaan todellakaan ole.

Jerry puolestaan kuvataan hieman höpsönä ja hassuna hahmona, joka puhuu ja elehtii epämiehekkäällä tavalla, mutta ”kuolaa” naisten perään Joetakin enemmän. Jerry puhuu lähes kaikista näkemistään naisista hyvin seksuaalisessa tavalla ja alentavaan sävyyn. Hän on kaksikon hauskuuttaja, Joen ollessa hurmaaja. Jerry vaikuttaa hieman jopa nössöltä, joka puhuu paljon, mutta ei juuri tee mitään konkreettisia tekoja esimerkiksi naisten valloittamisen



suhteen. Hän tyytyy ihailemaan naisia kauempaa, tavalla, jonka voi leimata olevan jopa sovinnostista.

Esittäytyessään orkesterin johtajattarelle ja managerille Jerry keksii lennosta itselleen sopivamman identiteetin jo sovitun Geraldinen tilalle. ”Tm Daphne!” hän huudahtaa ja toteaa tilannetta ihmettelevälle Joelle, ettei vain sattunut pitämään Geraldine-nimestä. Naisen identiteetti muodostuu jo nimestä lähtien, eikä Jerrylle ole yhdentekevää mistä hänen feminiininen identiteettinsä lähtee rakentumaan. Orkesterin johtajatar Sweet Sue toteaa, että vihdoinkin orkesteriin on saatu mukaan todellisia leidejä, ja että muiden soittajien pitäisi Josephinen ja Daphnen kuullen varoa kielenkäyttöään. Tilanne leikittelee naamioitumisen tematiikalla, painottaen, että naiset osaavat naamioida maskuliiniset tapansa piiloon, kuten tässä kielenkäytöllä viitataan, ja miehet pystyvät naamioitumaan niin perinteisiksi naisiksi, että heidät kategorisoidaan jopa naisiakin feminiinisemmiksi hahmoiksi.

Josephine näyttäytyy sivistyneenä, pidättäytyväisenä ja hienona naisena, mikä näkyy niin hänen kävelytyylissään, käsien asennoissaan, puhetavassaan ja keskustelujen aiheissaan. Jerry puolestaan eläytyy Daphnen rooliin niin voimakkaasti, että hän tuntuu jopa nauttivan uudesta feminiinisestä identiteetistään. Daphne näyttäytyy vastakohtana Josephinelle, aivan kuten Jerry Joelle. Daphne puhuu leveällä aksentilla ja hän ei vaikuta niin hienostuneelle kuin Josephine. Jerry'n hassutteleva ja hupsu tyyli ei katoa Daphnenkaan roolista, hän keksii jatkuvasti päästään vitsejä ja hauskoja tarinoita, juopottelee junassa muiden naisten kanssa, ilmeilee ja vihjailee kaksimielisesti. Toisaalta Daphnen eläytymisen voi nähdä myös siitä näkökulmasta, että tässä roolissaan Jerry pääsee lähemmäs naisia kuin on koskaan aiemmin päässyt. Nyt on Joen vuoro olla taka-alalla.

Joen kehittää itselleen Sugarin haavekuvien perusteella alter egon ”Shell Oil Junior”. Junior on silmälasipäinen, brittiaksentilla puhuva, Wall Street Journalista Shell Oilin osakkeita ja rannalta huvijahtiaan seuraava mies, jolla on yksi ongelma: hänen sydämensä on kerran särkynyt niin, ettei mies kykene enää uudelleen rakastumaan. Kiinnostavaa elokuvassa onkin tämä kaksoisnaamioituminen sekä naiseksi että mieheksi. Sugar puolestaan näytetään naisena, joka ei ole älykäs, vaan pikemminkin yksinkertainen blondi, mutta hänellä on naisena yksi taito: saada mies rakastumaan pelkällä suutelemisen voimalla. Sugar kuvailee itse itseäänkin termein ”not very bright” ja ”just dumb”. Naisena hänen roolinsa on vanhoillinen; hoivata ja parantaa mies ”sairaudestaan” sekä saada tästä itselleen rikas aviomies.

Jerry puolestaan ”kihlautuu” Osgoodin kanssa, mihin Joe hämmentyneenä toteaa: ”Why would a guy wanna marry a guy?” (*SLIH*, 1.31,19), lisäten vielä ettei Jerry ole aivan terve, ja että on olemassa lakeja ja käytäntöjä, jotka tällaisen hulluuden estävät! Jerry vaikuttaa surulliselta ja pettyneeltä, todeten tämän olevan ainoa mahdollisuus naida miljonääri. Tilanne leikittelee homoseksuaalisuuden ajatuksella ja miesten keskinäisellä avioliitolla, joka on sekä kieltolain että elokuvan valmistumisen aikaan ollut kriminalisoitua. Samalla Jerrystä ja Sugarista tehdään samanlaisia vanhoillisten traditioiden vaalijoita, jotka tavoittelevat turvattua taloutta avioliiton kautta. Wilder näpäyttää sekä sensuuria että vanhanaikaisia normeja avioliiton suhteen parodioimalla näitä mies-nais-jaotteluita.

Amerikkalaisen kirjallisuuden ja queer-teorian tutkija Ellen Samuels on luonut termin *fantasies of identification*, millä tarkoitetaan ihmisruumiin tarkastelua ja lokerointia tiettyihin kategorioihin esimerkiksi sukupuolen, rodun ja yhteiskunnallisen aseman perusteella. Lokerointia pyritään vahvistamaan tietyillä identiteetin biologisilla merkeillä, jotka perustuvat kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin ”itsestäänselvyyksiin”. Nämä fantasiat esiintyvät materiaalisina keinoina ihmisten kehoissa ja elämässä, toimivat mielikuvituksen ja halun perusteella, ja yhtä aikaa luovat sekä vakiintuneita käsityksiä identiteeteistä että vastarintaa näitä itsestäänselvyyksiä kohtaan. (Samuels 2014, 2–3.) Tällaisesta identifioinnin fantasiasta voidaan puhua muun muassa feminiinisten ja maskuliinisten ”luonnollisiksi” yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti käsitettyjen roolien kohdalla. Samuels käyttää kirjassaan esimerkkinä tummaihoista Elleniä, joka pakenee orjuutta 1800-luvun Amerikassa naamioituneena valkoihoiseksi, rikkaaksi herrasmieheksi. Tällainen *masquerade*, naamioituminen johonkin toiseen identiteettiin, mahdollisti naisen vapauden, muuttamalla merkityksettömyyden merkitykselliseksi. (Samuels 2014, 31). En vertaa Joen ja Jerryn hahmoja valkoihoiseksi naamioituneeseen orjanaiseen, mutta Joen naamioituminen rikkaaksi Junioriksi ja Jerryn naamioituminen Daphneksi muuttavat merkityksettömät hahmot merkitystä tuottaviksi. (Kuva 8).

Joen *masquerade* tuo esiin rikkaan ja menestyvän bisnesmiehen, jonka asema yhteiskunnassa on huomattavasti korkeammalla kuin Joen itsensä köyhänä saksofonistina hämyisissä baareissa. Joe kyllä kiinnittää naisten huomion komealla ulkonäöllään, mutta naiset ovat hänelle vain kertakäyttötavaraa, joita kohtaan hän ei tunteitaan haaskaa. Kun Joe lopulta kohtaa naisen, joka herättää hänessä todellisia tunteita, hän ei uskalla, tällä kertaa itse torjutuksi tulemisen pelossa, kohdata tilannetta omana itsenään. Joen kohdalla naamioitumisessa Junior

onkin merkittävämmässä roolissa kuin Josephine, sillä Juniorin identiteetti on jotain sellaista, mitä Joe on aina halunnut saavuttaa; rahaa, älykkyyttä ja valtaa. Juniorin hahmo ottaa kuitenkin osansa myös Joesta; hän kertoo Sugarille, kuinka kykenemätön on tuntemaan mitään naisia kohtaan.

Juniorin naamioitumiskeinoina hän käyttää muun muassa silmälaseja, luodakseen illuusion lukeneesta miehestä, joka on omalla älyllään saanut hankittua omaisuutensa, valebrittiaksenttia, jota pidetään sivistyneenä merkinä, sekä menestyneen herrasmiehen tavaramerkkiä, korkealaatuista pukua. Kiinnostavaa Samuelsen esittämässä esimerkissä pakenevasta orjanaisesta oli se, että naamioituminen ei olisi onnistunut ilman jonkinlaista invaliditeettiä; tässä tapauksessa muun muassa kuurouden, reumatismien tai äkillisen pyörtymisen esittämistä. Juniorin identiteetin invaliditeetti on hänen tunnekyvyttömyytensä. Junior olisi miehenä jokseenkin liian täydellinen, eikä näin ollen tarpeeksi uskottava. Lisäksi hänen ”vammansa” luo siteen Sugariin, joka erittäin feminiinisen naisen roolissaan ottaa perinteisen hoivaajan roolin naisena, ja ottaa tehtäväkseen ”parantaa” miehen keinolla millä hyvänsä.

Jerryn naamioituminen Daphneksi puolestaan tuo miehestä esiin tämän feminiinisen puolen, ja erityisen kiinnostavaa tässä onkin identiteetin muuntautuminen sovinnisesta ja seksistisestä miehestä hahmoksi, joka alkaa nauttia naiseudesta niin suuresti, että fantasioi häistä miehen kanssa ja antaa huutia lähentely-yrityksille arvostavan kohtelun nimissä. Kulttuurintutkija Richard Ekins on lanseerannut käsitteen *male femaling*, jolla tarkoitetaan miehiä, jotka adaptoivat ajatuksia, tunteita, asenteita, käyttäytymistä, vaatetusta ja muita piirteitä, jotka ajatellaan olevan geneettisesti naisina pidetyille henkilöille ominaista toimintaa. Joillekin miehille tällainen *male femaling* voi olla osittaista, jolloin henkilö voi haluta näyttää vain osan tästä identiteetistään. Tämä voi johtua esimerkiksi länsimaisesta kulttuurista, jossa muun muassa ristiinpukeutumista pidetään yleisesti ottaen epänormaalina, ja tällaiset henkilöt voivat kantaa mukanaan stigmaa, syyllisyydentunnetta ja pelkoa muiden negatiivisista tunteista heitä kohtaan. Poikkeavuuden tunne aiheuttaa ongelmia liittyen muun muassa salailuun ja omaan identiteettiin. (Ekins 1997, 48–49.) Jerryn kohdalla hän tuntee adaptoineen identiteetin Daphnena, kaikkine tunteineen, ajatuksineen ja käyttäytymisineen. Daphnen invaliditeetti naisena on hänen maskuliinisuutensa, joka paljastuu esimerkiksi tanssin vievänä osapuolena, löntystävänä kävelytyylinä tai väärin päin sijoitettuna peruukkina. Naiseutta ei tässä esitetä stereotyyppisesti, sen puolen hoitaa Sugarin hahmo. *Male femaling* ei usein seuraakaan

ilmeisiä stereotyyppisiä, sillä sitä harjoittavat miehet pitävät näitä stereotyyppisiä usein epätodellisina, loukkaavina ja seksistisinä. (Ekins 1997, 58). Jerry löytää Daphnesta itselleen toisen identiteetin, joka on hyvin erilainen kuin hänen miehen identiteettinsä. Ekins kertoo kirjassaan esimerkin Benistä, jolla on kaksoidentiteetti myös Deirdrenä. Deirdre on omien sanojensa mukaan paljon mukavampi, anteeksiantavampi ja ymmärtäväisempi ihminen kuin Ben. Deirdre nauttii kotitöistä ja ompelusta, Ben puolestaan on kiinnostunut autoista. (Ekins 1997, 19.) Samalla tavoin Daphnen identiteetti on poikkeava Jerryä, ja vaikka hänen maskuliinisuutensa on edelleen esillä myös naisena, Daphnen ajatukset ja tunteet näyttävät hyvin feminiinisinä. Daphnelle naiseudella näyttää olevan täysin erilainen merkitys, kuin mitä sillä Jerryllä on.

Palaisin vielä Osgoodin hahmoon ja elokuvan loppukohtaukseen, joka paitsi rikkoo niitä ”luonnollisia” rooleja, myös tuottaa merkityksen mielikuvitukselle ja fantasioille. Osgood on paitsi ollut lukuisia kertoja naimisissa, kokenut myös lukuisat avioerot, mikä ei sinänsä kieltolain aikaan ollut enää suuri tabu ja häpeä. Loppukohtauksen jälkeen jään pohtimaan Osgoodin todellista seksuaalisuutta. Freud on väittänyt, että jokainen ihminen on luonnostaan biseksuaali, ja niin miehen kuin naisen kehossa on osia myös toisen sukupuolen koneistosta. Yksilöt eivät näin ollen ole yksinomaan miehiä tai naisia, vaan aina hieman molempia, kuitenkin aina enemmän jompaakumpaa. (Freud 1933, 114.) Butlerin mukaan omalla identifikaatiolla ja halulla toista kohtaan voi olla yhteys, mahdollisesti piilotettu tai alintajuntainen sellainen. Tietoisesti halun voi piilottaa ja torjua, mutta se säilyy alintajuntaisena haaveena. Toisaalta heteroseksuaalin miehen homoseksuaalinen halu toista miestä kohtaan voi olla seurausta miehen tarpeesta pitää kiinni feminiinisydestä, minkä nainen hänelle antaa, ja seksuaalisen halun toteutuksesta, minkä homomies hänelle antaa. Butlerin mielestä miehen halu miestä kohtaan kyseenalaistaa miehenä olemisen. (Butler 1998, 375). Osgoodin kohdalla kyse voi olla hänen homoseksuaalisesta suuntautumisesta, mikä on johtanut myös lukuisiin avioeroihin. Hänen seksuaaliuutensa voi myös olla torjuttua, ja hän on Daphnen suhteen voinut leikkiä eräänlaista leikkiä alitajuntansa kanssa, tietäen koko ajan todellisuuden. Butlerin teorian mukaisesti Osgoodin piilotettu homoseksuaalinen halu Daphnea, tai oikeasti Jerryä, kohtaan herää siinä vaiheessa, kun Osgood tajuaa tämän olevan todellisuudessa mies. Tai jos Osgood onkin oikeasti heteroseksuaali, hän saa Daphnen kautta yhteyden sekä feminiinisyteen että maskuliinisuuteen.



Kuva 8. Joe naamioituneena Junioriksi ja Jerry Daphneksi.

### 5.3 Marilyn Monroen myytti ja naisen rooli

Elokuvan kohtaus, jossa Marilyn “parantaa” Juniorin tunnevammastaan suutelun avulla, kuvattiin silmälasitkin haurastavana ja varpaita polttavana tapahtumana. Tony Curtis on todennut kohtauksesta myöhemmin näin: ”It was like kissing Hitler” (Bonsdorff & Seppä 2002, 132). Marilynin kulttimainetta nauttiva, jopa kliseeksi kohonnut hahmo stereotyyppisestä blondista on ristiriitainen, niin ihastusta herättävä kuin silmien pyörittelyä aiheuttava. Elokuvantutkija Laura Mulvey on kuvaillut Marilynin hahmoa näin: ”Koristeltu pinta kätkee sisälleen ja samalla mahdollistaa konnotaation liukumisen erotisoidusta feminiinisestä kulutuksen erotisointiin. [ - - ] Marilynissä tiivistyy 1950-luvun Amerikan kapitalistiselle yhteiskunnalle ominainen seksuaalisuuden hyödykkeistäminen ja hyödykkeen seksuaalistaminen.” (Mulvey 1996, 47–49.) Aivan kuten *Some Like It Hot* Marilynia edustaa – tyhmä, mutta kaunis blondi, jonka rinnat ovat korostetusti esillä jokaisessa kohtauksessa (ja jopa elokuvan mainoksessa: ”Marilyn and her bosom companions”) miehen katseen kohteena, käyttötavarana.

Valokuvaaja Cecil Beaton kuvailee Marilynin olevan kuin ”sekoitus Liisaa Ihmemaassa, Trilbyä ja Minski Prospektin taiteilijaa”, viitaten tällä hänen viattomuuteensa, miesten suosioon ja fantasiamaaisuuteensa. Marilynia on verrattu niin luonnonvoimiin kuin

teknologiseen järjestäytymiseen. Häntä on kutsuttu saukoksi liikkuvuudessaan, Niagaran putousten tai Grand Canyonin kaltaiseksi luonnonilmiöksi, mykäksi ja mykistäväksi olennoksi, myrskyisäksi valtamereksi, ruumiin nesteitä kuplivaksi maljaksi, pimeäksi paikaksi, valokuvan vedokseksi kehitysnesteessä ja hypnotisoiduksi nymfomaniaksi. (Bonsdorff & Seppä 2002, 139–143.) Nämä termit kuvaavat hyvin sitä, miten vastakohtien voimana Marilynin hahmo on nähty. Toisaalta hänessä on jotain yliluonnollista, mykistävää kauneutta, toisaalta sen kauneuden pinnan alla on jotain niin pimeää ja tuntematonta, että siinä on vaikea nähdä ihmistä.

Marilynin koristeltu pinta oli se, mitä ihmiset janosivat. Hänen lihotessaan lehdet kirjoittivat ilkeitä kommentteja naisen muuttuneesta ulkonäöstä ja säkkimäisistä vaatteistaan. Hollywood, josta Marilyn oli itse omasta tahdostaan ”paennut” 1956, alkoi unohtaa hänet ja luoda vetyperoksidilla vaalennettuja kopioita, kuten Jayne Mansfield, Sheree North ja Mamie Van Doren, jotka puettiin Marilynin entisiin vaatteisiin. Marilyn itse oli kyllästynyt pinnalliseen tyhjään hahmoonsa, jolla ei ollut muuta annettavaa kuin kaunis ulkokuori. Jack Lemmon kuvaili *Some Like it Hot* -elokuvan kuvausten jälkeen Marilynin käyneen läpi ”jotain maanpäällistä helvettiä – kärsi, mutta loi kuitenkin taikaa filmille.” (Spoto 1993, 311–317.)

Naismyyttinä Marilyn Monroe muodostui juuri tämän ristiriitaisuutensa vuoksi. Hän oli ulkoisen kauneutensa perusteella ihailtu ja erotisoitu nainen, jossa oli jotain lolitamaista seksuaalisuutta, neitseellistä viattomuutta ja kuitenkin niin nymfomaanista viettelemystä. Vastakohtana hänen sisällään eli silti sellainen synkkyys ja surullisuus, mitä Marilyn itse piilotteli, mutta joka paistoi sieltä läpi. Marilyn kaipasi ihailua ja rakasti rakastumisen kohteena olemista, mutta toisaalta pakeni jatkuvasti sitä kaikkea. Hän oli yhtä aikaa saavutettu ja saavuttamaton, kepeä ja raskas, liikaa ja liian vähän, pinnallinen kuori ja syvä valtameri.

Sugar Kanen roolihahmossa oli yhdistettynä perinteistä hoivaaja-naista, mikä nähtiin naisen roolina suhteessa miehiin, ja perinteisestä elokuvan tekovaiheessa 1950-luvulla vallinneesta ajatusmaailmasta poikkeavaa käsitystä naisesta, olihan Sugar erittäin sensuelli ja seksikkyydellä leikittelevä hahmo. Tämä poikkesi vanhoillisesta ajatuksesta naisen roolista siveellisenä äitinä ja kotirouvana. Toisaalta se oli suurin toive, mihin Sugar tähtäsi; vaimon rooli. Miesten pauloihin lankeavalle naiselle oli kuitenkin aina karu loppu. Siveetön nainen, kuten Sugar, sai kerta toisensa jälkeen kokea pettymykset ja sydänsurut, jopa lievät pahoinpitelyt. Sugar Kanen roolihahmo, kuten valtaosa Monroen hahmoista, oli hänelle

rakennettu *sex-kitten* -rooli, joka toi Monroelle ylenpalttisen julkisuuden, mutta myös varjopuolen vakavasti otettavana näyttelijänä. *Some Like It Hot* otti 1950-luvun vanhoillisessa yhteiskunnassa suuren riskin leikittelemällä sukupuolirooleilla ja seksuaalisuudella, mutta Marilyn Monroelle oli jo vuosia aiemmin langennut rooli seksuaalisen vapauden ja hillittömyyden symbolina. Perinteinen rooli naiselle elokuvissa oli hellä ja herkkä nainen, jonka tehtävä oli tuoda raskaaseen maailmaan vähän iloa ja kepeyttä, kauneudellaan, hellyydellään ja puhtaudellaan. Toisen Maailmansodan jälkeen myös elokuvissa alettiin vaalia perinteisiä arvoja, kuten kotia ja perhettä. Naisen stereotyyppinen rooli elokuvissa kantoi kolmea sääntöä: älä ole brunette, älä ole seksuaalisesti vetoava, äläkä ole itsenäinen. (Harper 2000, 13, 52, 97.) Sugar Kanen, tai sanoisinko pikemminkin Marilyn Monroen, rooli, rikkoi yhtä sääntöä; hänen roolinsa perustui nimenomaan seksuaaliselle vetovoimalle. Brunetesta tehtiin jo näyttelijäuran alussa blondi, ja hänen roolihahmonsa pohjautuivat naisen riippuvuudelle miehestä.

Marilyn Monroen ja muiden aikakautensa naisnäyttelijöiden, kuten Jean Harlow`n ja Mae Westin, feminiinisyyden esitetty keinotekoisena ja rahvaanomaisena. Vastakohtana tälle Marilynin on liitetty kuitenkin myös termi *glamour*. (Tasker 1998, 38, 52) Feministinen kritiikki on tarttunut tällaiseen kaksijakoisuuteen ja ristiriitoihin, joita nämä tähdet, kuten Marilyn, edustavat. Tähdistä tehdään heidän rooliensa kaltaisia, hahmoja sekä miehen fantasioille sekä todellisen naisen kuvalle, ja heidät pakotetaan elämään nämä kuvat todeksi todellisessa elämässä. Usein nämä kuvat ovat elokuvan miesohjaajan tekemiä ruumiillistumia omista fantasioistaan. (Thornham 1997, 15). En tiedä, onko tämä ollut ohjaaja Billy Wilderin ajatus, mutta kuvatessaan elokuvaa *Some Like It Hot* Wilder huomasi Marilynin mielenterveysongelmat, joutuihan nainen turvautumaan kuvausten ajan psykiatrin apuun. Wilder on todennut kuvauksista näin: ”Hän oli pelokas ja epävarma. Huomasin toivovani, että olisin psykoanalyttikko ja hän minun potilaani. Voi olla, etten olisi kyennyt auttamaan häntä, mutta hän olisi näyttänyt ihanalta sohvalla.” (Havers & Evans 2010, 157.) Niin Marilyn kuin Sugar Kane näyttävät ”todellisena naisena” ongelmineen ja epätäydellisyyksineen. Kuitenkin he ovat myös juuri näitä esiteltyjä miesten fantasioiden ruumiillistumia, jossa miehen katse haluaa vain nähdä ihanalta näyttävän naisen edessään. Hollywood-tuottaja Darryl F. Zanuck totesi Marilynistä tämän olevan ”varsinainen tyhmä blondi”, samaan aikaan kun Monroe opiskeli Kalifornian yliopistossa kirjallisuutta. Monroen myytti muodostuikin juuri tästä kaksijakoisuudesta; yleisesti ottaen ihmiset eivät pitäneet Monroeta kovinkaan älykkäänä ja fiksunä ihmisenä. Hänen elokuvaroolinsa vahvistivat tätä käsitystä. Kollegojensa kanssa hän

kuitenkin kävi keskusteluja esimerkiksi saksalaisesta kirjallisuudesta ja Marcel Proustista. Marilynillä oli kuitenkin maine myös vaikeana vastaanäyttelijänä ja ohjattavana, ja häntä kutsuttiin muun muassa kiusankappaleeksi. Zanuck lisäsi tyhmän blondin kuvaan vielä termin seksipommi, eikä kelpuuttanut Monroeta draamarooleihin, sillä tämä ”kelpasi vain keikuttamaan pyrstöään ja sipsuttamaan.” (Havers & Evans 2010, 74, 76, 96.) Marilynin naiskuva rakentui tästä kävelytyylistä, sekä hennosta äänestä, viattomasta ulkonäöstä ja seksuaalisesta tavoitettavuudesta, joka ei kuitenkaan ollut *femme fatale*-tyyppistä turmiollisuutta.

Butlerin performatiivusteoriaa sivuten esiintymistieteiden professori Diana Taylor on todennut, että esityksestä tulee näkyvä ja merkityksellinen vain toiston repertuaarin kontekstissa. Katsojat näkevät vain sen, mitä heille määrätään näytettäväksi, ja kaiken tämän he ovat nähneet ennenkin. (Taylor 2016: 114.) Marilynin kohdalla katsojat tunnistavat hänen feminiinisen haavoittuvuutensa, jonka ovat nähneet useasti niin valkokankaalla kuin sen ulkopuolellakin. (Konkle 2008: 102). Marilyn haavoittuvaisena, herkkänä naisena rakentuu siis toistoista. Butlerin teorian mukaan hänen identiteettinsä olisi seurausta tästä performatiivisuudesta, jolla hän itse toistaa omaa naisuuttaan, eikä mistään kokemuksesta tai sisäisestä persoonasta. Itse olen eri mieltä. Kokemuksemme ja myös biologiamme vaikuttavat siihen, mitä me olemme, keitä meistä tulee. Marilynin tapauksessa hän loi, tai hänelle luotiin, näillä valkokankaalla nähdyllä toistoilla itselleen imagon, joka seurasi häntä myös yksityiselämäänsä. Ehkä hänen kokemuksensa loivat myös sitä performatiivisuutta, tietynlaisen haavoittuvan naisen suojamuurin.



## 6 Yhteenveto

Transsukupuolisuutta tutkin kolmen eri päähenkilön kautta, Lilin elokuvassa *The Danish Girl*, Dilin *The Crying Game*-elokuvassa sekä Bernadetten *Priscilla*ssa. Kaikki kolme hahmoa rakentavat sukupuoltaan eri tavoilla. Lili pyrkii kaikin keinoin, niin ulkoisen pukeutumisen ja ehostuksen kuin eleiden, kävelytyylin ja puheen kautta, niihin naiseuden ja feminiinisyyden kulttuurisiin normeihin. Hän puhuu jopa lisääntymisestä ja äitiydestä, rakentaen näin todella perinteistä naisen roolia. Naiseuteen liitetään elokuvassa vahvasti kauneuden tematiikka, ja Lilin hahmon kautta pinnalle nousee kysymys *tarpeeksi* kauniista ja sen kautta *tarpeeksi* naisesta. Butlerin teoriaa vastaan sotii muun muassa elokuvassa esitetty lausahdus, että vaikka Lili pukisi mitä ylleen, hänen unensa ovat aina Lilin, eivät Einarin. Tämä kuvaa naiseuden sisäistä kokemusta, ja vaikka Lili ei aina vakuuta ulkoisesti naiseudellaan, hänen sisäinen kokemusmaailmansa on naisen. Tämä on juurin se seikka, mikä Butlerin performatiivisuusteorian ulkopuolelle jää.

Bernadette puolestaan rakentaa naiseuttaan hyvin eri tavalla. Hän ei pyri stereotyyppiseen, perinteiseen naisen rooliin, vaan hänen sukupuolestaan yhdistyvät niin feminiinisyyden kuin maskuliinisuus. Ulkoisesti Bernadetten sukupuoli rakentuu naisellisista piirteistä, kuten pitkistä vaaleista hiuksista, naisellisista vaatteista ja kevyestä meikistä, mutta hänen röyhkeä kielenkäyttönsä ja maskuliininen voimankäyttö esimerkiksi uhkaavissa tilanteissa mielletään yleisesti miehiseksi elementeiksi. Naiseuden piirteet, kuten hoiva ja tunteellisuus, joita esimerkiksi Lilin hahmon kohdalla esitetään, eivät näy Bernadetten kohdalla.

Dilin hahmossa sukupuoleen yhdistyy useita ei-perinteisiä tekijöitä, kuten poikkeava pukeutuminen. Dil nauttii katseiden alla olemisesta ja lavalla esiintyessään rakentaa elein ja liikkein naiseutta, joka on seksuaalisesti viettelevää ja vapautunutta. Dil esitetään kuitenkin myös perinteisenä hoivaaja-naisena, jonka tehtävä on huolehtia miehestä, joten hänen hahmonsä herättää myös ristiriitaisuuksia. Dil ei ole käynyt läpi sukupuolenkorjausprosessia, ja elokuvan lopussa hänen naiseutensa piilotetaan ja hänestä tehdään väkisin jälleen mies, mikä saadaan aikaan pelkästään hiustenleikkuulla ja vaatteiden vaihdolla. Dilin hahmossa naiseus rakennetaan seksuaalisuuden ja kehon paljastamisen kautta, miehenä hänet piilotetaan ylisuurten vaatteiden alle ja kaikki feminiiniset elementit, kuten meikit, korut ja hiukset, poistetaan. Naisena Dilillä on yksi suuri este hänen olla ”oikea” nainen; penis.

Dragia tarkastelin *Priscillan* ja Bernadetten, Felician ja Mitzin kautta. Drag ei pyri rakentamaan sukupuolta todenmukaisesti, ja se voi stereotyyppejä hyväksikäyttämällä ja liioittelemalla yhtä aikaa vahvistaa normeja että rikkoa niitä. Butlerin mukaan drag on eräänlaista sukupuolen muuntautumista. Butler myös toteaa, ettei pelkkä vaatteiden vaihto rakenna sukupuolta. Olen samaa mieltä siinä, ettei mies mekossa tee miehestä naista. Palaan kuitenkin Butlerin väittämään siitä, ettei sukupuolella ja identiteetillä ole mitään alkuperää. Bernadette, Mitzi ja Felicia esittävät sukupuolta mitä monipuolisimmin, ja viitaten tuohon vaatteiden vaihtoon, esimerkiksi Mitzin pukeutuminen miehisiin vaatteisiin ei todellakaan tee hänestä maskuliinista miestä. Hän kokee sen identiteetin itselleen vieraaksi. Elokuvasa nähdään myös useita viitteitä sukupuolen ja identiteetin sisäisestä muotoutumisesta. Dragin avulla kolmikko kyseenalaistaa naiseuden normatiivisia rakenteita, kuten äitiyttä, sekä feminiinisyyttä, asettamalla vastakkain Bernadetten transsukupuolisuuden ja baarissa esiintyvän maskuliinisen naisen.

*Some Like It Hot* esittää sukupuolen komediallisessa aspektissa, ja tätä pohdin Joen ja Jerryn hahmojen kohdalla. Elokuva parodioi ja sen avulla kyseenalaistaa perinteiset sukupuoliroolit, kääntämällä ne ylösalaisin ja kiinnittämällä huomion erityisesti stereotyyppeihin. Merkittävä huomio Jerryn naamioitumisessa Daphneksi on tämän kiinnostuksen herääminen naisen identiteettiin, ja lisäksi Joen tuplanaamioituminen Josephineksi ja Junioriksi. Hahmojen kautta ohjaaja Wilder leikittelee myös seksuaalisuuden kysymyksillä, vihjailemalla ja tuomalla esiin seikkoja, jotka elokuvan tekoaikaan ovat olleet tabuja ja jopa laittomia. Sugar Kanen naiseus rakennetaan stereotyyppisillä elementeillä; haavoittuvaisuudella ja herkkyydellä, tunteellisuudella, seksuaalisella vetovoimalla miehiä kohtaan ja miesten katseen alaisena olemisella, sekä naisen tarpeella tulla miehen pelastamaksi. Avioliitto ja äitiys näytetään naiseuden rakennuspalasina. Mies puolestaan esitetään Joen ja Jerryn, sekä Juniorin hahmojen kautta tunteettomina, naisia hyväksikäyttävinä hulttioina. Juniorin kohdalla tunteettomuus näytetään jopa invalideettina, jonka vain ”todellinen nainen” voi parantaa.

Identiteetistä olen Butlerin kanssa eri linjoilla, ja olen yhtä mieltä kritiikin kanssa siitä, että Butler jättää teoriansa ulkopuolelle muun muassa transsukupuolisuuden. Butler väittää, että kun esittää esimerkiksi naista yhteiskunnan sosiaalisten ja kulttuuristen rakenteiden ja normien mukaisesti, sukupuoli mielletään naiseksi. Tämän todistaa vääräksi muun muassa Lili Elben hahmo, joka pyrki kaikkien normien mukaisesti esittämään naista, jonka identiteetin ja sukupuolen koki omakseen. Häntä ei kuitenkaan mielletty naiseksi. Transsukupuolisuus sotii

Butlerin teoriaa vastaan siinäkin mielessä, ettei sukupuolella olisi biologista alkuperää. Kuten Lili Elben tai Dilin kohdalla on nähtävissä, vaikka naiseksi itsensä kokeva henkilö pyrkii esittämään naista, oli se sitten normatiivisten rakenteiden mukaisesti tai ei-perinteisellä tavalla, häntä ei mielletä naiseksi niin kauan kun anatomiset rakenteet ovat miehen. Lili turvautuu kirurgiaan muuttaakseen synnynnäisen biologiansa, ja Dil kohtaa vastenmielisyyttä ja jopa oksentamista, kun sukupuolen tunnusmerkit eivät vastaa biologialla.

Tutkimuksessani selvisi, että sukupuolta usein rakennetaan alleviivaamalla ja korostamalla stereotyyppioita. Tämä voi sekä vahvistaa, että rikkoa normeja ja sitä yhteiskunnallista ja kulttuurista sukupuolijärjestelmää, joka stereotyyppiat on luonut. Käsittelemissäni elokuvissa sukupuolen radikaalius tai poikkeavuus joko palautui stereotyyppiselle ”omalle paikalleen” tai mursi tämän käsityksen ja asettautui uudelle tasolle. Sukupuolen rakentuminen ja esittäminen olivat sidoksissa identiteettiin. Esimerkiksi drag voi olla kanava parodioida sukupuolikäsityksiä tai se voi olla ylistys feminiinisyydelle tai maskuliinisuudelle. Sukupuoli-identiteetti ei ole kuitenkaan katoavainen, vaan se on osa sisintä. Kuten Bernadette *Priscillassa* toteaa, sukupuolen suhteen ei ole valinnanvaraa. Se on sisäinen kokemus, ei ulkoapäin rakennettu ominaisuus. Sukupuolta voidaan esittää kulttuurisen järjestelmän ja normien mukaisesti, mutta sukupuoli rakentuu myös psyykeen ja biologian seurauksena. Tarkastelemieni elokuvien ja niiden henkilöhahmojen kautta selvisi, ettei ole yhtä sukupuolen (miehen tai naisen) mallia tai tapaa, jolla toimia ja jota toistaa. Esimerkiksi transsukupuolisilla ja transseksuaaleilla hahmoilla mieheyden ja naiseuden rakentaminen voi olla Ekinsin sanoin jatkuvaa neuvottelua itsestäänselvyksien, eli normatiivisten oletusten, suhteen. Patriarkaalisia ja dikotomisista rakenteista voidaan purkaa myös sekoittamalla rooleja, kuten hahmojen maskuliininen naiseus tai feminiininen mieheys. Sukupuolen esittäminen voi olla myös illuusio ”paremmasta” sukupuolesta, kuten vaikka Juniorin hahmolla. Sukupuoli on joka tapauksessa yhdistelmä sisintä, identiteettiä, psyykettä ja biologialla, mitä voidaan esittää stereotyyppisesti normeja mukailemalla, korostamalla ja alleviivaamalla, joko järjestelmää rikkoen ja stereotyyppisiä murtaen tai toistaen juuri niitä kulttuurisia malleja, joita Butler teoriassaan käsittelee.

Tässä tutkimuksessani olen perehtynyt pääasiassa transsukupuolisuuteen miehestä naiseksi-muodossa ja ristiinpukeutumiseen nimenomaan sitä kautta, kuinka miehet esittävät naista. Kiinnostava lisä tutkimukselle olisi tarkastella myös transsukupuolisuutta naisesta mieheksi sekä dragia ja ristiinpukeutumista drag-kingien ja naisten mieheksi naamioitumisen kautta.

Tässäkin työssäni olisin voinut tarkastella enemmän myös mieheyden ja maskuliinisuuden rakentumista ja performatiivisuutta, nyt keskityin pääasiassa naiseuteen ja feminiinisyyteen. Aiempaan tutkimukseen viitaten transsukupuolisuutta elokuvissa on tutkittu suhteellisen vähän, tutkimusta on tehty jonkin verran yleisesti populaarikulttuurin ja median kontekstissa. Ristiinpukeutumisen tematiikkaa on tutkittu taiteen osalta eniten kirjallisuudessa ja näytelmissä. Se oli myös yksi syy, miksi valitsin tämän nimenomaisen aiheen tutkimukselleni.

## Lähteet

### Kohdeteokset

*The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* 1994. Ks: Stephan Elliot. O: Stephan Elliot. T: PolyGram Entertainment, Gramercy Pictures. Elokuvan pituus 1h 44min.

*The Crying Game* 1992. Ks: Neil Jordan. O: Neil Jordan T: Palace Pictures, Channel Four Films. Elokuvan pituus 1h 52min.

*The Danish Girl* 2015. Ks: David Ebershoff, Lucinda Coxon. O: Tom Hooper. T: Working Title Films, Pretty Pictures. Elokuvan pituus 1h 59min.

*Some Like It Hot* 1959. Ks: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. O: Billy Wilder. T: Ashton Productions, The Mirisch Corporation. Elokuvan pituus 2h 1min.

### Tutkimuskirjallisuus

Aarnipuu, Tiia 2008. *Trans. Sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Aarnipuu, Tiia 2011. *Sinivalkoisissa höyhenissä. Suomalainen Drag*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Babuscio, Jack 2004. Camp and the Gay Sensibility. Teoksessa Benshoff, Harry & Griffin, Sean (Toim.) 2004. *Queer Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge. 121 – 136.

Bacon, Henry 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Tammer-Paino.

Bordo, Susan 2003. *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Butler, Judith 2004. *Undoing Gender*. New York: Routledge.

Butler, Judith 2011. *Bodies That Matter. On the Discursive Limit of Sex*. New York: Routledge.

*Camp – Taipuisaa teatteria*. Teatterimuseon julkaisu 2009. [http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa\\_teatteria.pdf](http://www.teatterimuseo.fi/wp-content/uploads/Taipuisaa_teatteria.pdf). (30.3.2017).

Carver, Terrell 2009. Sex, Gender and Heteronormativity: Seeing Some Like It Hot as a Heterosexual Dystopia. *Contemporary Political Theory*. 8(2), 125.

Ceello, Kristin 2009. *Making Marriage Work : A History of Marriage and Divorce in the Twentieth-Century United States*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Craft-Fairchild, Catherine 1993. *Masquerade and Gender*. Penn State Press.

de Beauvoir, Simone 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris.

de Lauretis, Teresa 1984: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

de Lauretis, Teresa 1987. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Duggan, Lisa 1998. Theory in Practise. The Theory Wars, or, Who's Afraid of Judith Butler? *Journal of Women's History*. 10(1), 9 – 19.

Dyer, Richard 2002. *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino.

Ebert, Teresa L. 1995. *Ludic Feminism and After: Postmodernism, Desire, and Labor in Late Capitalism (Critical Perspectives on Women and Gender)*. University of Michigan Press.

Ekins, Richard 1997. *Male Femaling. A Grounded Theory Approach to Cross-dressing and Sex-changing*. London: Routledge.

Ekins, Richard & King, David 2005. *Transgendering, Men, and Masculinities*. Teoksessa Connell, R., Hearn, J. & Kimmel, M. (ed.) 2005. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. 379 – 394. Thousand Oaks, California : Sage Publications.

Elbe, Lily & Hoyer, Niels 1938. *Man Into Woman: The First Sex Change*. Blue Boat Books.

Ellis, Havelock 1928. *Studies in the Psychology of Sex. Sexual Inversion*.

Escudero-Alias, Maite 2009. *Long Live the King: A Genealogy of Performative Genders*. Cambridge Scholars Publishing.

Freud, Sigmund 1933. *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Library of Alexandria.

Goodman, Lizbeth & de Gay, Jane 1998. *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London: Routledge.

Green, Lucy 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge University Press.

Harper, Sue 2000. *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know*. London: New York, Continuum.

Haute Couture in Cinema. Looped Magazine. <http://loopedmag.com/looped-en---haute-couture-in-cinema.html>. (25.8.2017).

Havers, Richard & Evans, Richard 2010. *Marilyn. Sanoin, kuvin ja sävelin*. (*Marilyn in Words, Pictures and Music, 2010*.) Suom. ja toim. Ari Ahola. Chartwell Books. Gummerus Kustannus Oy.

Hill, John 1998. Crossing the Water: Hybridity and Ethics in The Crying Game. *Textual Practise Journal*. 12(1), 89 – 100.

Hirschfeld, Magnus 1910. *The Transvestites: The Erotic Drive to Cross-Dress*. Prometheus Books.

hooks, bell 1994. *Seduction and Betrayal: The Crying Game Meets The Bodyguard*. Teoksessa Ostrov Weisser, Susan 2001: *Women and Romance*. New York University Press. 428 – 440.

Humm, Maggie 1997. *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana University Press.

Irigaray, Luce 1985. *This Sex Which Is Not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Jokinen, Arto 2000. *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere University Press.

Kegan Gardiner, Judith 2005. Men, Masculinities and Feminist Theory. Teoksessa Connell, R., Hearn, J. & Kimmel, M. (ed.) 2005. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. 35 – 50. Thousand Oaks, California: Sage Publications.

Konkle, Amanda Sue 2008. Gentlemen Still Prefer Blondes: The Persistent Presence of Marilyn Monroe Impersonators. *Platform*. 3(2).

Kroger, Jane 2000. *Identity development. Adolescence through adulthood*. California: Sage Publications.

Kyrölä, Katariina 2006. Ruumis, media ja ruumiinkuvat. Teoksessa Mäkelä, A., Puustinen, L. & Ruoho, I. (ed.) 2006: *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. 107 – 128. Helsinki: Gaudeamus.

Lili Elbe Biography. Meredith Worthen (ed.). <http://www.biography.com/people/lili-elbe-090815>. (3.10.2016).

Mead, Margaret 1935. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. HarperCollins.

Meyerowitz, Joanne Jay 2002. *How sex changed : a history of transsexuality in the United States*. Harvard University Press.

Mulvey, Laura 1996. *Fetishism and Curiosity. Cinema and the Mind's Eye*. Palgrave BFI.



Nussbaum, Martha 1999. *The Professor of Parody*. The New Republic Online. Georgetown University.

Obedin-Maliver, Juno & Robertson, Patricia A. 2017. Lesbian & Bisexual Women`s Health. Teoksessa Papadakis, Maxine A., McPhee, Stephen J. & Rabow, Michael W. (ed.) *Current Medical Diagnosis & Treatment 2017*. Lange.

Pagnoni Berns, Fernando Gabriel 2014. "For Your Next Challenge", You Must Do Something. Playfulness Without Rules. Teoksessa Daems, Jim (ed.) 2014. *The MakeUp of RuPaul`s Drag Race: Essays on the Queen of Reality Shows*. McFarland & Company.

*Paris is Burning*. 1990. Dokumenttielokuva. Ohjaaja Livingston, Jennie.

Pawlak, Wendy Sue 2012. *The Spaces in Between: Non-binary representations of Gender in Twentieth-century American Film*. The University of Arizona.

Phelan, James 1989. *Reading people, reading plots: Character, progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Posser, Jay 1998. *Second Skins. The Body Narratives of Transsexuality*. Columbia University Press.

Puustinen, L., Ruoho, I. & Mäkelä, A 2006. Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. Teoksessa Mäkelä, A., Puustinen, L. & Ruoho, I. (ed.) 2006. *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. 15 - 44. Helsinki: Gaudeamus.

Rantonen, Eila 1999. A Game of Chess: Race, Gender and Nation in Neil Jordan's The Crying Game. Julkaisussa Nyman, Jopi & Stotesbury, John A (ed.) 1999. *Postcolonialism and cultural resistance*. Joensuun yliopisto. 192 – 204.

Riggs, Damien W. 2006. *Priscilla, (white) queen of the desert: Queer rights/race privilege*. New York: P.Lang cop.

Roden, Frederick 2005. *Becoming Butlerian: On the Discursive Limits (and Potentials) of Gender Trouble*. Teoksessa Breen, Margaret & Blumenfeld, Warren (ed.) 2016. *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Rustin, Emily 2001. *Romance and Sensation in The 'Glitter' Cycle*. Teoksessa Craven, Ian (ed.) 2001. *Australian Cinema in the 1990's*. Taylor & Francis.

Rönholm, Raimo 1999. *Identiteetin lähteillä: Kulttuurijuuret minuuden ja opiskelun osana*. Turun yliopisto.

Salih, Sara 2002. *On Judith Butler and Performativity*. Teoksessa Lovaas, Karen & Jenkins, Mercilee M. (ed.) 2007. *Sexualities & communication in everyday life: a reader*. Thousand Oaks, California: London, Sage Publications.

Samuels, Ellen Jean 2014. *Fantasies of Identification: Disability, Gender, Race*. New York University Press.

Schaw, Janet 1774/1997. *Journal of a Lady of Quality. Being the Narrative of a Journey from Scotland to the West Indies, North Carolina, and Portugal, in the Years 1774 to 1776*. University of North Carolina.

Spoto, Donald 1993. *Marilyn Monroe*. Helsinki: Tammi.

Stoller, Robert 1977. *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, Science House.

Sullivan, Nikki 2003. *A Critical Introduction to Queer Theory*. Edinburgh University Press.

Tasker, Yvonne 1998. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Taylor & Francis.

Taylor, Diana 2016. *Performance*. Duke University Press.

Thornham, Sue 1997. *Passionate Detachments: an introduction to feminist film theory*. London: New York: Arnold: St. Martin`s Press.

*Transsexualism. Current Medical Viewpoint*. 1996. Dokumenttiohjelma.

Tuana, Nancy 2002. *Revealing Male Bodies*. Bloomington: Indiana University Press.

von Bonsdorff, Pauline & Seppä, Anita 2002. *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.

Wallenberg, Louise 2008. Transgressive Drag Kings, Defying Dildoed Dykes: A Look at Contemporary Swedish Queer Film. Teoksessa Griffiths, Robin (ed.) 2008. *Queer Cinema in Europe*. 207 – 227. Bristol, United Kingdom: Intellect Books.

Wegenstein, Bernadette 2012. *The Cosmetic Gaze : Body Modification and the Construction of Beauty*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.