

Simo Pipatti

**SUKUPUOLEN RAKENTUMINEN, HOMOSEK-
SUAALISEN HALUN SISÄISTETTY KIELTO JA
SATIIRI ANTTI HOLMAN ROMAANISSA *JÄR-
JESTÄJÄ***

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Kandidaatintutkielma
Kesäkuu 2024

TIIVISTELMÄ

Simo Pipatti: Sukupuolen rakentuminen, homoseksuaalisen halun sisäistetty kieltö ja satiiri Antti Holman romaanissa *Järjestäjä*
Kandidaatintutkielma
Tampereen yliopisto
Kirjallisuustiede
Kesäkuu 2024

Tutkimuksessani analysoin Antti Holman esikoisromaania *Järjestäjä* Judith Butlerin performatiivisuusteorian, kriittisen miestutkimuksen, queer-tutkimuksen ja satiirin näkökulmasta. Tutkimuskysymykseni jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäiseksi tarkastelen, miten teoksessa rakennetaan maskuliinista sukupuolta performatiivisesti ja miten tämä maskuliinisuus näyttäytyy hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa. Toiseksi tutkin, miten romaanin päähenkilön Tarmon liike kohti homoseksuaalista haluaan ja halun kieltäminen synnyttävät teoksessa jännitettä. Kolmanneksi selvitan, miten performatiivisuudella leikkittely, hegemonisen maskuliinisuuden ideaaliin pyrkiminen ja seksuaalisen halun hallitseminen synnyttävät teoksessa satiiria. Kohdeteoksessani maskuliinisuuteen liittyvät kysymykset kytkeytyvät myös seksuaalisen halun toteuttamisen mahdollisuuksiin. Yhdessä nämä elementit rakentavat teoksen satiiria ja ironiaa.

Sukupuolen rakentumisen tarkastelussani korostuu kulttuurisen maskuliinisuuden tietoinen ja tarkoituksellinen toisto, jota kutsun performanssiksi. Hegemonisen maskuliinisuuden käsite taas kytkeytyy sekä päähenkilön tulkintaan asemastaan maskuliinisuuksien valtasuhteissa että päähenkilön homoseksuaalisen halun toteuttamisen ja kiellon väliseen kamppailuun. Tähän halun toteuttamisen ja kiellon kaksoisliikkeen tutkimiseen käytän Sanna Karkulehdon kaapin retoriikan käsitettä, joka soveltuu myös kohdeteoksessani ilmenevän homoseksuaalisen halun tietämisen ja ei-tietämisen alueen tarkasteluun. Lisäksi tutkin teoksen satiiria, joka ilmenee muun muassa koomisena esityksenä, ihmisten ennakkoluuloihin kohdistuvana satiirina sekä teoksen rakenteelliselle tasolle kasvavana ironiana.

Tutkimukseni osoittaa, että teoksessa tuotetaan kulttuurista maskuliinisuutta kehollisen tyylyttelyn ja tietoisien performatiivisten toistojen avulla. Vaikka päähenkilö vaikuttaisi olevan hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa alisteisessa asemassa, hänen kokemansa toiseus hegemonista maskuliinisuutta ilmentäviä miehiä kohtaan on ironisessa ristiriidassa teoksen muiden henkilöihahmojen päähenkilöstä muodostamien mielikuvien kanssa. Homoseksuaalinen halu ja sen kieltäminen taas synnyttävät teoksen kerronnassa toistuvan motiivin sekä sisäisen ja ulkoisen jännitteen. Lisäksi teoksessa tuotetaan satiiria ja ironiaa esimerkiksi performatiivisella toisin toistamisella, stereotyyppisellä henkilöihahmokuvausella, miehuuskokeilla, konkreettisella kaapin metaforalla ja farssilla.

Avainsanat: Antti Holma, performatiivisuus, kriittinen miestutkimus, queer, satiiri

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Tutkimuksen teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet	2
	2.1 Performatiivisuus, kulttuurinen maskuliinisuus ja hegemoninen maskuliinisuus	2
	2.2 Kaappi ja kaapin retoriikka	3
	2.3 Satiiri ja ironia	4
3	Sukupuolen rakentuminen	5
	3.1 Kulttuurisen maskuliinisuuden performanssi	5
	3.2 Hegemoninen maskuliinisuus	8
	3.3 Sisäistetty homofobia	11
4	Homoseksuaalisen halun sisäistetty kielto	14
	4.1 Kaapin retoriikka	14
	4.2. Heteromelankolia	18
5	Satiiri ja ironia	21
	5.1 Queer-teatraalinen huijaus	21
	5.2 Miehuuskokeet ja ironia	24
	5.3 <i>Järjestäjä</i> -romaanin farssi	27
6	Johtopäätökset	29
	Lähteet	31

1. Johdanto

Tarkastelen kandidaatintutkielmassani Antti Holman esikoisromania *Järjestäjä* (= J, 2014) Judith Butlerin performatiivisuusteorian, kriittisen miestutkimuksen, queer-tutkimuksen ja satiirin näkökulmasta. Romaani on osa trilogiaa, jonka ensimmäinen osa *Rakastaja* (2012) esitettiin näytelmänä ja toinen osa *Johtaja* (2013) kuunnelmana. Rajaan nämä trilogian muut osat tutkimukseni ulkopuolelle, koska teosten esittävän luonteen takia niiden saatavuus jälkikäteen on heikko. *Järjestäjä*-romania ei ole aikaisemmin tutkittu, joten työni täyttää tätä tutkimusaukkoa.

Tutkimuskysymykseni jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäiseksi selvitän, miten romaanissa rakennetaan maskuliinista sukupuolta performatiivisesti ja miten tämä maskuliinisuus ilmenee hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa. Toiseksi tutkin, miten teoksen päähenkilön pyrkimys homoseksuaalista haluaan kohti ja halun kieltämiseen synnyttää teoksessa jännitettä. Kolmanneksi tarkastelen, miten performatiivinen leikittely, hegemoniseen maskuliinisuuteen pyrkiminen ja seksuaalisen halun hallitseminen tuottavat teoksessa satiiria ja ironiaa.

Järjestäjä-romaanin kerronnassa seurataan päähenkilö Tarmon mieheksi kasvamisen projektia ja ihastumista teoksen toiseen kertojaan Danieliin. Päähenkilö on turhautunut osaansa ”yhtenä tytöistä” ja alkaa muokata esimerkiksi lihassmassaa kasvattamalla omaa sukupuolittyyliään vastaamaan omaksumaansa hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia. Tämän tietoisien performatiivisen projektin lisäksi Tarmo kamppailee läpi teoksen homoseksuaalisen halunsa toteuttamisen ja kieltämisen välillä. Ihastuminen oletettavasti heteroseksuaaliseen Danieliin rikoo sääntöjä, joita päähenkilön sisäistämä maailmankaikkeuden kaikkinäkevä silmä valvoo. Silti Tarmo hakeutuu töihin teatteriin, jossa Daniel työskentelee näyttelijänä. Samalla hän päätyy heteroseksuaalisen parisuhteen kaltaiseen suhteeseen entisen työtoverinsa Minnamarin kanssa. Näin teokseen syntyy jännite, jossa Tarmo elää heteronormatiiviselta vaikuttavaa elämää, mutta hänen ajatuksissaan kasvaa ja toistuu halu romanttiseen suhteeseen Danielin kanssa.

Järjestäjä-romaanin on sekä vilpittönnä että huumorin ja satiirin sävyttämä kuvaus teatterimaailmasta, tietynlaiseen mieheyteen pyrkimisestä ja kielletystä homoseksuaalisesta halusta. Tulokinnassani teoksessa esiintyvät mieheyteen liittyvät kysymykset kytkeytyvät myös seksuaalisen halun toteutumisen mahdollisuuksiin. Yhdessä nämä elementit luovat osaltaan teoksen satiiria. Tämän vuoksi olen valinnut lähestymistavaksi nämä kolme näkökulmaa: sukupuolen, seksuaalisuuden ja satiirin.

2. Tutkimuksen teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet

2.1 Performatiivisuus, kulttuurinen maskuliinisuus ja hegemoninen maskuliinisuus

Lähden sukupuolen tarkastelussa liikkeelle sukupuolen rakentumisesta performatiivisesti tekojen ja toistojen kautta. Viitataan sukupuolen performatiivisella rakentumisella Judith Butlerin (1990) performatiivisuusteoriaan, jossa sosiaalista sukupuolta tuotetaan toistamalla esimerkiksi ruumiillisia tyylejä ja ajattelu- ja puhetapoja. Performatiivisuusteoriassa sukupuolta ei nähdä yksilön sisäisen ytimen ilmauksena, vaan tekoina, joiden taustalla vaikuttavat kulttuuriset mallit sukupuolesta. (Butler 2006, 235–236; Rossi 2015, 33.) Performatiivisuus voidaan käsittää enimmäkseen subjektia edeltävänä, tiedostamattomana toistona. Sen sijaan kohdoteoksessani korostuu enemmänkin tietoinen performatiivisuus, jota kutsun performanssiksi. (Rossi 2015, 29–30.) Tarkoitin siis performanssilla tietoista ja tarkoituksellista toistoa. Tämä ilmenee esimerkiksi päähenkilön pyrkimyksessä esittää tietynlaisia miestä itselleen ja muille, mutta nostan tarkastelussani esiin myös Prinzesan hahmon performanssin esimerkkinä kumouksellisesta toisin toistamisesta (ks. esim. Butler 2006, 218–236; Karkulehto 2007, 66–67).

Kun maskuliinisuutta lähestytään performatiivisesti rakentuvana ilmiönä, herää kysymys siitä, minkälaiset kulttuuriset mallit vaikuttavat miehuuden performatiivisen tuottamisen taustalla. Viitataan työssäni Arto Jokisen (2000) teoksessa *Panssaroitu maskuliinisuus* esittämään kulttuurisen maskuliinisuuden käsitteeseen. Käsitän kulttuurisen maskuliinisuuden tietyssä kulttuurissa hyväksytyiksi tavoiksi tuottaa maskuliinista sukupuoli-identiteettiä. Kulttuurinen maskuliinisuus näyttäytyy esimerkiksi tietynlaisena sukupuolityylinä, heteronormatiivisena seksuaalisuutena ja ylipäättään kulttuurissa maskuliinisiksi määriteltyjen tekojen toistamisena. (Jokinen 2000, 213.) Myös kulttuuriseen maskuliinisuuteen liittyy toisin toistamisen mahdollisuus. Yksilö voi siis tuottaa omaa maskuliinisuuttaan itse välittämättä kulttuurisesta hyväksynnästä. Miksi kulttuurinen maskuliinisuus saa silti hegemonisen aseman vaihtoehtoihin maskuliinisuuksiin verrattuna? Tässä kohtaa nousee esiin yksi kriittisen miestutkimuksen ehkä tunnetuimmista käsitteistä eli hegemoninen maskuliinisuus. Ymmärrän hegemonisen maskuliinisuuden kulttuurista maskuliinisuutta abstraktimpana käsitteenä, joka on myös enemmän kytköksissä valtaan. Kyse on eräänlaisesta maskuliinisuuden ideaalista, joka ylläpitää patriarkaalista valtaa sekä asettaa tietynlaiset kulttuurisen maskuliinisuuden ilmentymät toisia arvokkaammiksi. Lisäksi hegemoninen maskuliinisuus ylläpitää patriarkalisessa hierarkiassa korkealla

olevien miesten valtaa suhteessa muihin miehiin ja kaikkiin naisiin. (Connell 1995, 77; Jokinen 2000, 215.) Hegemoninen maskuliinisuus on kohdeteoksen analyysissäni keskeisessä asemassa, koska se vaikuttaa päähenkilön tulkintaan asemastaan maskuliinisuuksien valtasuhteissa ja kytkeytyy homoseksuaalisuuden kieltävänä ideaalina myös päähenkilön seksuaalisuuden toteuttamisen ja kieltämisen tarkasteluun. Samoin kuin performatiivisuuden ja performanssin käsitteet, kulttuurinen ja hegemoninen maskuliinisuus saattavat helposti sekoittua. Käytän hegemonisen maskuliinisuuden käsitettä työssäni myös viitatessani ilmiöihin, jotka voidaan käsittää kulttuurisen maskuliinisuuden ilmentymiksi. Haluan tällä painottaa esimerkiksi päähenkilön sisäistämää hegemonisen maskuliinisuuden ihannetta ja tämän ihanteen synnyttämän vallan vaikutusta päähenkilö ajatuksissa ja toiminnassa.

2.2 Kaappi ja kaapin retoriikka

Tarkoitin kaapilla tässä tutkielmassa queer-teoreettista käsitettä ja metaforaa, jolla viitataan heteronormatiivisuudesta poikkeavien seksuaalisuuksien piilotettuun alueeseen. Lisäksi kaappi symboloi varsinkin homoseksuaalisuuden kohdalla julkisen ja salaisen sekä tietämisen ja ei-tietämisen välistä aluetta. (Sedgwick 1990, 2–3; Karkulehto 2007, 60.)

Sanna Karkulehto (2007) soveltaa väitöskirjassaan *Kaapista kaanoniin ja takaisin* tietämisen ja ei-tietämisen ja paljastamisen ja salaamisen vastavuoroisuuteen perustuvaa kaapin retoriikan käsitettä Helena Sinervon *Runoilijan talossa* -romaanin analyysiin (Karkulehto 2007, 145). Toisin kuin Karkulehdon tutkimassa aineistossa, jossa kaapin retoriikka näyttäytyy kahden homoseksuaalista haluaan samaan aikaan paljastavien ja verhoavien henkilöhahmojen keskinäisen suhteen dynamiikassa, *Järjestäjä*-romaanissa kaapin retoriikka ilmenee vain päähenkilön tajunnassa ja toiminnassa. Siinä missä Karkulehdon aineistossa korostuu samanaikainen homoseksuaalisen halun tunnustaminen ja salaaminen kerronnan strategiana, kohdeteoksessani kaapin retoriikka ilmenee päähenkilön liikkeenä homoseksuaalista haluaan kohti ja halun samanaikaisessa salaamisessa ja kieltämisessä (mt., 145, 148–149). Tästä syystä sovellan kaapin retoriikan käsitettä tutkielmassani erityisesti päähenkilön homoseksuaalisen halun ja halun kiellon välisen jännitteen tarkastelussa. Lisäksi tutkin kaapin retoriikan näkökulmasta teoksen tapaa leikitellä homoseksuaalisen halun tietämisen ja ei-tietämisen alueella.

2.3 Satiiri ja ironia

Käsitän satiirin kirjallisuuden lajiksi, joka ei ole ainakaan lähtökohtaisesti määriteltävissä ulkoisten muotokriteerien perusteella. Sen sijaan satiiri määrittyy kriittisen sävyn tai tarkoituksen kautta. Satiirin esittämälle kritiikille tai pilkalle taas on ominaista humoristisuus ja kohteensa naurunalaiseksi tekeminen, joten satiiri lähestyy lajina myös koomista esitystä. (Kivistö 2007, 9, 15.) Tämä koomisuus ilmenee kohdeteoksessani esimerkiksi päähenkilön tietoisessa tavassa toistaa kulttuurisen maskuliinisuuden stereotyyppisiä eleitä täysin vakavissaan, vaikka kyseinen performanssi näyttäytyy lukijalle koomisena. Toisaalta satiirille voi olla myös ominaista epäoikeudenmukaisuuteen tai paheellisuuteen kohdistuva ivallisuus (mt., 10). Kohdeteoksessani tällaista satiirisuutta edustaa esimerkiksi Prinzesan hahmon romanikerjäläisen stereotypiaa toistava performanssi, jossa satiirinen pilkka kohdistuu teoksen muiden hahmojen ennakkoluuloiseen asenteeseen.

Ironialla taas tarkoitan työssäni satiirin lajia, joka vaikuttaisi perustuvan jonkinlaiselle ristiriidalle muun muassa sanotun ja tarkoitetun, pinnallisen vaikutelman ja todellisuuden tai pyrkimysten ja niiden lopputulosten välillä. Ironia on siinä mielessä laaja käsite, että sen ilmene-mismuodot ulottuvat yksittäisestä lausahduksesta laajempiin ajattelun malleihin. Ironia voi näyttäytyä esimerkiksi lausahduksissa, tilanteissa tai kerronnan rakenteessa. (Kivistö 2007, 236–237.) *Järjestäjä*-romaanissa esiintyy ironiaa monella tasolla. Päähenkilö esimerkiksi kuvailee kulttuurisen maskuliinisuuden odotukset täyttäviä miehiä sekä ihailien että ironisen ivallisesti. Tarmo myös erehtyy toistuvasti kertojana luottaessaan omiin mielikuviinsa todellisen todellisuuden kustannuksella, mikä osaltaan luo teoksessa ironiaa. Toisaalta teos käyttää ironiaa myös rakenteellisemmalla tasolla, sillä romaanissa järjestäjänä työskentelevä ja erilaisiin sääntöihin tukeutuva päähenkilö onnistuu aiheuttamaan toiminnallaan lopulta kaikkea muuta kuin järjestystä.

3. Sukupuolen rakentuminen

Tarkastelen tässä luvussa *Järjestäjä*-romaanin päähenkilö Tarmon sosiaalisen sukupuolen rakentumista, jota kutsutaan teoksessa myös mieheksi kasvamisen projektiksi. Ensimmäisessä alaluvussa lähestyn Tarmon tietoista performatiivista sukupuolen tyyllittelyä kulttuurisen maskuliinisuuden näkökulmasta. Osoitan, miten kulttuurisen maskuliinisuuden tietoinen performatiivinen toisto saa lukijan näkökulmasta päähenkilön mieheksi kasvamisen projektin vaikuttamaan enemmän koomiselta esitykseltä kuin vakavasti otettavalta muutostarinalta.

Toisessa alaluvussa analysoin teoksen sukupuolisia valtasuhteita hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen avulla. Päähenkilö vaikuttaisi olevan marginaalisessa asemassa suhteessa hegemonisen maskuliinisuuden ideaaliin, mutta hegemoninen maskuliinisuus saa teoksessa myös koomisia piirteitä stereotyyppisen henkilöhahmokuvausten kautta. Lisäksi Tarmon asema marginaalisena miehenä kyseenalaistuu, jos hänen asemaansa tarkastellaan teoksen muiden hahmojen näkökulmasta.

Kolmannessa alaluvussa tarkastelen sitä strategiaa, jolla teoksen päähenkilö pyrkii sovittamaan omaa sukupuolittyyliään vastaamaan hegemonisen maskuliinisuuden homoseksuaalisuuden kieltävää ihannetta. Kutsun tätä strategiaa sisäistetyksi homofobiaksi, jolla Tarmo irtautuu homoseksuaalisen miehen kulttuurisesti feminiinisestä stereotypiasta. Tässä heteroseksistisessä asenteessa korostuu tietynlainen kehollinen sukupuolittyyli, jolla homoseksuaalista halua sovitetään hegemonisen maskuliinisuuden ihanteeseen.

3.1 Kulttuurisen maskuliinisuuden performanssi

Järjestäjä-romaanissa päähenkilön mieheksi kasvamisen projekti käynnistyy, kun hän alkaa tehdä havaintoja näkemistään miehistä sekä arvioida heidän eleitään ja sukupuolittyyliään kulttuurisen maskuliinisuuden näkökulmasta:

Metrossa matkalla töihin edessäni istui mies. Hän oli niin mies kuin mies voi olla. Jostain syystä kaikki hänessä viittasi mieheyteen, eleettömään maskuliinisuuteen. Hän oli viisikymppinen, kevyesti pyöreä, väsynyt, eikä hänessä ollut mitään tavattoman sotaisaa tai aggressiivista. Miehen hänestä teki naiseudenpuute. Hänestä ei saanut naista tekemälläkään. Oletin, että hänen nimensä on Seppo. (J, 16.)

Arto Jokisen (2000) mukaan mieheen kohdistuvissa kulttuurisissa odotuksissa miehen sukupuoli rakentuu erosta naisen sukupuoleen. Maskuliinisen sukupuolen eroaminen feminiinisestä nähdään perustuvan biologiaan, jolloin mieheen liitettävistä ominaisuuksista tulee luonnollisia, normaaleja ja jopa määrääviä normeja. Miehuus ei kuitenkaan ole perinnöllistä, vaan se ansaitaan omaksumalla ja täyttämällä miehuudelle asetettuja kulttuurisia odotuksia. (Jokinen 2000, 210.) Esimerkissä romaanin päähenkilö luonnehtii ”Seppoa” kulttuurisen maskuliinisuuden stereotyypisistä näkökulmasta. Vaikka mies ei vaikutakaan sotaisalta ja aggressiiviselta, hänen sukupuolityylinsä ja naiseuden puutteensa tekevät hänestä miehen. Päähenkilön tulkinnassa ”Seppo” siis täyttää ne kulttuuriset normit, jotka määrittävät mieheyden. Ajatellessaan, että ”Seposta” ei saa naista tekemälläkään, Tarmo ilmeisesti olettaa sukupuolen jollain tavalla pysyväksi ilmiöksi, vaikka juuri hänen tapansa tarkastella ”Sepon” eleitä paljastaa sukupuolen performatiivisen rakentumisen: ”Seppo nousi penkiltä ja kohensi hieman muniaan. Hän oli sellainen mies, joka minä en kuunaan voisi olla.” (J, 17). Vaikutelma miehen sukupuolesta siis syntyy kulttuurissa maskuliiniseksi määriteltyjen tyylien, tekojen ja eleiden toistamisessa. Tarmom ajatus siitä, että hän ei voisi koskaan olla Sepon kaltainen stereotyypinen mies viittaa tulkintani mukaan päähenkilön kokemaan toiseuteen kulttuurisen maskuliinisuuden odotuksia kohtaan (mt., 148). Vaikka päähenkilö toteaa, että ”[e]n edes halunnut olla Seppo” (J, 17), hän alkaa muokata omaa kehollista sukupuolityyliään kuntosalilla:

Peilin kautta katsoin, kun takatilan kyykkääjät tallustivat halki salin. Toinen loikkasi leuanvetotankoon ja veti tasaisesti, tempomatta kahdeksan yhdeksän leukaa, pudottautui alas, hieroi rintalihastaan, kohensi bokseereittensa lahkeita housujen lävitse, pyöräytti olkapäitään ja vilkaisi itseään peilistä.

Missä vaiheessa hänestä oli kasvanut sellainen? Mikä kehityskulku hänen elämänsään oli tehnyt hänestä moisen sonnin ja suden hybridin? Painonnostopenkin nuori poikakin katseli kyykkääjiä ja heidän mentyään karjaisi, läpsäytti rintaansa, heitti itsensä takaisin penkille ja punnersi miten kuten kaksi kertaa. Oliko hänellä mahdollisuus vielä kasvaa samanlaiseksi valtavaksi ärjyksi kuin isot pojat, vai oliko hänestäkin hyvää vauhtia tulossa minun kaltaiseni nahkainen keppi?

Tuijotin itseäni suoraan silmiin, kun aloitin toisen sarjan. Työskentele, paskanaama. Runkkaamalla et kasva mieheksi, sanoin itselleni. (J, 81.)

Kuntosaliharjoittelu toistoinen on yksi päähenkilön tavasta muokata omaa kehollista tyyliään kohti ihaillemaansa maskuliinisuutta. Masturboimalla ei kasveta mieheksi, vaan toistamalla sellaisia tekoja ja eleitä, joita pidetään kulttuurisesti maskuliinisina, kuten juuri kuntosaliharjoittelu lihasmassan kasvattamiseksi. Kuntosali toimii myös paikkana, jossa maskuliiniseksi määriteltyjen eleiden toistaminen korostuu. Tämä ilmenee esimerkiksi painonnostopenkin nuoren

pojan tavassa toistaa samankaltaisia eleitä kuin oletettavasti vanhempi ja isokokoisempi kyykkääjä, jonka kehollista voimakkuutta korostetaan eläimellistämällä. Sonnin ja suden hybridi synnyttää mielikuvan kookkaasta ja verenhimoisesta olennot. Tulkitsen suden viittauksena reviiriään puolustavaan petoeläimeen, joka sijoittuu elinympäristössään ravintoketjun yläpäähän. Arkikielessä sonniksi saatetaan nimittää seksuaalisesti aktiivista heteroseksuaalista miestä. Fyysinen voima ja oman reviirin hallinta yhdistettynä heteroseksuaaliseen kyvykkyyteen taas vastaa niitä kulttuurisen maskuliinisuuden odotuksia, joita päähenkilö ei täytä tai koe täyttävänsä (Jokinen 2000, 210). Sonnin ja suden hybridi rakentaa katkelmassa myös koomisuutta, kun tätä lihaksikkaan miehen stereotyyppiä verrataan laihaan mieheen viittaavaan ”nahkaiseen keppiin”. Koomisuus siis syntyy kahden liioittelevan stereotyyppisen kuvan vastakohtaisuudesta. Lisäksi siinä missä ”Seppo” edustaa stereotyyppistä keski-ikäistä miestä, jonka kulttuurinen maskuliinisuus syntyy naiseuden puutteesta, kuntosalin lihaksikkaan miehen sukupuolittuudessa voidaan nähdä eräänlaista ylimaskuliinisuutta. Tarmon esittämät kuvaukset ”Seposta” ja kuntosalin lihaksikkaasta miehestä voidaan tulkita viittaavan päähenkilön kokemaan toiseuteen kulttuurisen maskuliinisuuden odotuksia kohtaan, mutta kuvausten stereotyyppisyys tekee kohteistaan samalla yksiulotteisia ja asettaa heidät siten ainakin jossain määrin koomiseen valoon (Kivistö 2007, 237–238).

Kuntosaliharjoitteluun liittyvän fyysisen toiston lisäksi Tarmo puhuttelee katkelmassa itseään. Tämä varsinkin teoksen alkupuolella toistuva itsen puhuttelu liittyy mielestäni päähenkilön tietoiseen pyrkimykseen muuttaa sekä omaa kehollista sukupuolittuutta että sosiaalista käyttäytymistään vastaamaan kulttuurisen maskuliinisuuden odotuksia. (J, 63, 65, 66.) Päähenkilö alkaa esittää eräänlaista kulttuurisen maskuliinisuuden performanssia itselleen ja muille. Lukijalle tämä tietoinen miehen esittäminen näyttää koomisella tavalla esimerkiksi teoksen ensimmäisen luvun lopussa, jossa Tarmo yrittää viestiä esihenkilölleen joutuneensa vääryyden kohteeksi, koska esihenkilö Lillukka oli aikaisemmin heittänyt Tarmon ostaman perunaleivoksen roskeen: ”Tiesin, että muutos olisi edessä. Tarmo, nyt sinun on tehtävä se, sanoin itselleni Lillukan toimiston ovella. Tänään sinun on oltava oman elämäsi herra. Tänään sinä olet sankari, mies ja johtaja”. (Mt., 66.) Lillukka ei suhtaudu perunaleivoksen roskeen heittämiseen yhtä vakavasti kuin päähenkilö, jolloin Tarmo muuttuu aggressiiviseksi, alkaa tuhota Lillukan toimistoa ja lopulta irtisanoutuu työpaikastaan kirjastonhoitajana (mt., 67–68). Lainauksessa päähenkilön itsen puhuttelussa korostuu vakavamielinen pyrkimys itsenäisyyteen, sankaruuteen ja miehuuteen, mikä kuitenkin konkretisoituu koomisena aggressiona. Koomista esitystä rakentaa perunaleivoksen saama suhteeton merkitys Tarmon ajatuksissa verrattuna todelliseen tilanteeseen.

seen. Tulkitsen perunaleivoksen maalaismaisena viittauksena Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä*-teoksen Madelaine-leivokseen, koska leivoksen synnyttämä aistimus herättää henkilöahmossa muistojen vyöryn (mt., 10). Vaikka perunaleivos onkin päähenkilön sisäisessä todellisuudessa merkityksellinen asia, Lillukalle kyse on vain leivoksesta. Kulttuuriseen maskuliinisuuteen liittyvä itsensä ja omaisuutensa puolustaminen vaikuttaa tässä yhteydessä sankarillisuuden sijaan koomiselta tai jopa absurdilta, koska päähenkilön vakavamielinen asenne ei sovi yhteen vähäpätöiseltä vaikuttavan tilanteen kanssa (Jokinen 2000, 210).

Tarmo toteaa myös itse myöhemmin teoksessa, että ”Ihmistä puolestaan ei saa nauramaan sillä, että yrittää olla hölmö, vaan sillä että on mahdollisimman tosissaan.” (J, 283). Tässä siis teos oikeastaan paljastaa omaa tapaansa synnyttää koomisuutta. Performatiivisen mieheksi kasvamisen projektin edettyä Tarmo huomaa saaneensa lisää massaa kehoonsa ja toistaa kulttuurisen maskuliinisuuden eleitä: ”Kävelin korostetun leveästi pukuhuoneeseen ja kun olin riisunut, nostin jalkani penkille ja pieraisin. Pikku hiljaa, ajattelin. Pikku hiljaa minä otan oman tilani”. (Mt., 147.). Päähenkilö esittää tietoisesti aikaisemmin kuvatun ”Sepon” kaltaista miehen stereotypiaa ilmeisesti lähinnä itselleen. Leveästi käveleminen ja oman tilan tekeminen harkitulla pierulla synnyttää lukijalle kuitenkin enemmän koomisen kuin vakavasti otettavan vaikutelman Tarmon kulttuurisen maskuliinisuuden performanssista. Pukuhuoneessa päästetty tarkoituksellinen pieru voidaan tulkita myös viittaukseksi miehissä joukkuelajeissa esiintyvään pukuhuonekulttuuriin, jossa kulttuurista maskuliinisuutta ansaitaan korostetun pöyhkeällä käytöksellä. Tässä tapauksessa pöyhkeällä eleellä ei kuitenkaan ole yleisöä, joten se näyttäytyy lähinnä koomisena esityksenä samalla kun päähenkilö vaikuttaisi olevan aidosti iloinen mieheksi kasvamisen projektinsa edistymisestä.

3.2 Hegemoninen maskuliinisuus

Kun Tarmo kuvailee Sepoksi nimeämänsä miestä, hän toteaa myös: ”Eikä Seppo ole ketään varten. Kaikki ovat Seppoa varten”. (J, 17.). Tämän ajatuksen voi tulkita viittaavan hegemonisen maskuliinisuuden synnyttämään valtaan sosiaalisessa todellisuudessa. Arto Jokinen (2000) määrittelee hegemonisen maskuliinisuuden miehiä yhteen liittäväksi käytännöksi, jossa vallitsee tietynlaisen maskuliinisuuden ideaali sekä tietyn miesluokan hallitseva asema suhteessa miesten enemmistöön ja kaikkiin naisiin. Lisäksi hegemonisen maskuliinisuuden keskiössä toimii taloudellinen, sosiaalinen, poliittinen ja fyysinen valta. (Jokinen 2000, 215.)

Kohdeteoksen päähenkilö on hegemonisen maskuliinisuuden suhteen vaikeassa tilanteessa. Hänellä ei ole taloudellista, poliittista eikä sosiaalista valtaa, minkä lisäksi hän kokee olevansa myös fyysisesti ”nahkakeppi”. Varsinkin sosiaalisella tasolla tilanteen tekee vaikeaksi sekä Tarmon homoseksuaalisuus suhteessa hegemonisen maskuliinisuuden heteroseksuaalisuuden vaatimukseen että hänen ulkopuolisuutensa homososiaalisesta kanssakäymisestä (esim. Jokinen 2000, 221). Homososiaalisuudella tarkoitetaan miesten välistä kumppanuutta, joka muodostaa patriarkaatin ytimen, miehisen vallankäytön alueen, jonka verhona toimii korostunut heteroseksuaalinen käyttäytyminen (mt., 222–225). Tarmon kykenemättömyys homososiaalisuuteen ilmenee romaanissa selkeimmin hänen suhteessaan Tomi-nimiseen työtoveriin:

Vaikka minua ei koskaan ollut kiusattu, minä tunsin sen osan, sitä roolia minun oli helppo näytellä. Hikoilin ja änkytin kun hän puhui minulle, kadotin kaiken huumorini, pystyin vain joko tiuskimaan tai tekonauramaan. Eikä hän edes ollut erityisen ilkeä, hän puhui minulle kuten pojat puhuvat pojille, mutta en osannut vastata siihen. (J, 152.)

Tarmon ja Tomin suhteessa hegemonisen maskuliinisuuden voima näyttäytyy jopa traagisella tavalla. Kokiessaan maskuliinisuutensa uhatuksi päähenkilö turvautuu hengenvaaralliseen kostoimenpiteeseen, vaikka Tomin käytös on ainoastaan röyhkeää ja lapsellista eikä suoranaisesti pyri loukkaamaan. (J, 232.) Toisaalta on huomionarvoista, että leikkimieliseltä vaikuttavalla kiusaamisellaan Tomi luo joko tiedostaen tai tiedostamattaan dominoivan valta-aseman suhteessa Tarmoon. Tämä valta-asema syntyy, koska Tomi sijoittuu lähemmäksi hegemonisen maskuliinisuuden ideaalia itsevarmana ja menestyvänä heteroseksuaalisena näyttelijänä, kun taas Tarmo sijoittuu hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa alistetuksi mieheksi esimerkiksi homoseksuaalisuutensa ja homososiaalisen kyvyttömyytensä takia.

Vaikka päähenkilö onkin hegemoniseen maskuliinisuuteen nähden marginaalisessa asemassa, hänen suhtautumisessaan esimerkiksi ”Seppoa” kohtaan voidaan nähdä myös ironiaa. Tarmo esittää ”Seposta” kuvitteellisen elämäntarinan, jossa ”Seppo” näyttäytyy lähinnä stereotyyppisenä keskiluokkaisena miehenä, joka muun muassa oppii syntymässään tietämään mikä on paitsio, menee naimisiin, eroaa, menee uudestaan naimisiin, tekee avioliitoissaan lapsia, tarkkailee paitsioon liittyviä asioita, hankkii kesämökin ja kuolee lopulta aivoverenvuotoon golfin, seksityöntekijän tai konkurssin äärellä. (J, 16–17.) Ironinen vaikutelma syntyy, kun tätä elämäntarinaa tarkastellaan ”Sepon” oletettuun sosiaaliseen valta-asemaan nähden. Vaikka kaikki ovat ”Seppoa” varten eli hän on korkeassa asemassa hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa, Tarmon esittämässä kuvitteellisessa elämäntarinassa ”Seppo” ei vaikuta kovinkaan

voimakkaalta tai sankarilliselta mieheltä. ”Sepon” elämä koostuu penkkiurheilusta, avioliitoista, lisääntymisestä ja johtaa lopulta aivoverenvuotoon.

Päähenkilön kokema toiseus hegemonista maskuliinisuutta ilmentäviä miehiä ja homososiaalista kanssakäymistä kohtaan toistuu hänen suhteessaan teatterin näyttämömiehiin. Tarmo kuvailee näyttämömiehiä veteliksi ja ryhdittömiksi, mutta samalla ihailee heitä, koska ”he tiesivät olevansa miehiä” ja heille ”naiset olivat vain naisia, huutavia, pantavia, alempia olentoja”. (J, 148.) Tulkitsen Tarmon ihailun johtuvan halusta osallistua hegemoniseen maskuliinisuuteen ja siten saavuttaa sukupuoleen perustuvaa valtaa (Jokinen 2000, 215). Tarmo esimerkiksi osoittaa varsinkin teoksen alkupuolella sosiaalista turhautumista päätyessään kerta toisensa jälkeen naisten rinkiin. Tämä päähenkilön turhautuminen osaansa ”yhtenä tytöistä” yhdessä hänen hegemoniseen maskuliinisuuteen kohdistuvan ihailunsa kanssa ilmenee osaltaan lainauksessakin esiintyvänä negatiivisena tai jopa seksistisenä asenteena naisia kohtaan. (J, 14–15, 91, 143.) Silti samoin kuin ”Sepon” kohdalla teoksessa kuvataan näyttämömiehiä tietynlaista kulttuurista maskuliinisuutta stereotyyppisesti toistavina hahmoina. Näyttämömiehistä ei edes käytetä omia nimiään, vaan he kaikki ovat ”Paseja”. ”Pasilla” viitataan teoksessa näyttämömiesten henkiseen kykeneväisyyteen tai paremminkin kykenemättömyyteen, mikä samalla korostaa hahmojen yksiuotteisuutta. ”Pasit” suorittavat fyysisiä töitä ryhdittömästi, keskustelevat toistensa kanssa pimpeistä ja paitsioista ja aika ajoin joku heistä irtisanotaan alkoholinkäytön takia. (Mt., 147–148, 150.) Tästä teoksen esittämästä kuvauksesta katsottuna myös ”Pasien” edustama hegemoninen maskuliinisuus saa enemmän koomisia tai ironisia sävyjä sen sijaan, että ”Pasit” edustaisivat hegemonisen maskuliinisuuden voimaa ja valtaa.

Lisäksi vaikka päähenkilön kokema toiseus ”Paseja” kohtaan vaikuttaa vilpittömältä, tämä kokemus on tulkintani mukaan ironisessa ristiriidassa teoksessa tosiasiallisesti ilmenevien sosiaalisten valtasuhteiden kanssa. Päähenkilö siis erehtyy myös kertojana. Tarmo nimittäin tulkitsee näyttämömiesten jakavan saman vierauden tunteen hänen kanssaan ikään kuin hän ei olisi samalla tavalla maskuliininen mies kuin ”Pasit”. Todellisuudessa näyttämömiehet pelkäävät Tarmoa. Häntä kutsutaan leikkimielisesti ”Gestapoksi”, minkä tulkitsen viittaavan sekä Tarmon fyysiseen ulkonäköön (pitkä vaalea mies) että teatteriesityksen järjestäjän ammatilliseen positioon. Tarmo toimii järjestäjänä teatterinjohtajan ja työryhmän välissä ja toteuttaa teatterinjohtajalta saamiaan määräyksiä eli käytännössä toimeenpanee ammatillista valtaa. (J, 148, 218–219, 302–303.) Tästä muiden teoksen henkilöhahmojen esittämästä näkökulmasta katsottuna Tarmo ei enää vaikutakaan niin marginaaliselta mieheltä hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa kuin hän itse asemansa tulkitsee.

Päähenkilön homoseksuaalisuuden ja hegemonisen maskuliinisuuden ihanteen välinen ristiriita synnyttää tilanteen, jossa päähenkilö pyrkii sovittamaan homoseksuaalista haluaan hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksiin. Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten hegemoniseen maskuliinisuuteen mukautuminen ilmenee sisäistettynä homofobiana Tarmon ajatuksissa ja asenteissa.

3.3 Sisäistetty homofobia

Tarkoitin sisäistetyllä homofobialla *Järjestäjä*-romaanin päähenkilön analyysissäni strategiaa, jolla homoseksuaalit miehet pyrkivät erottautumaan homomiehen kulttuurisesti feminiinisestä stereotyypistä ja sovittamaan oma sukupuoliytyylinsä hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukseen (Eguchi 2009, 194). Kyseessä on heteroseksistinen asenne, joka ilmenee joidenkin homoseksuaalien miesten sukupuolen performatiivisessa rakentumisessa tietynlaista maskuliinisuutta ilmentävän sukupuoliytyylin tietoisena toistamisena (straight-acting) sekä kielteisenä suhtautumisena poikkeavia sukupuoliytyylejä kohtaan (mt., 196–197). Romaanin päähenkilön homofobinen asenne ilmenee selkeimmin hänen suhtautumisessaan ”Hinuksi” nimeämäänsä miestä kohtaan:

Inhosin häntä, sillä hän hymyili minulle. Siitä hetkestä, kun astuin sisään, hänen rasvainen katseensa nauliutui minuun. Hänen hymynsä ei ollut vain ystävällinen hymy toiselle ihmiselle, se oli kutsu. Hän haistoi minut, minun harrastukseni eteisen lattialla, hän halusi merkitä minut hymyllään, viestiä minulle, että hänkin kuuntelee vapaa-ajallaan diskomusiikkia naiseksi pukeutuneena sateenkaaren päällä. (J, 92.)

Puhuessaan harrastuksestaan eteisen lattialla Tarmo viittaa homoseksuaalisiin akteihin, joihin hän antautuu anonymien miesten kanssa. Siitä huolimatta hän kuvailee ”Hinua” homofobiseen sävyyn. Tämä selittyy päähenkilön asettumisesta hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukseen ja samaistumisesta perinteiseen, patriarkaaliseen käsitykseen heteromiehestä sukupuolisena olentona (Jokinen 2000, 221). Diskomusiikin kuunteleminen naiseksi pukeutuneena sateenkaaren päällä luo liioittelevan stereotyypin kuvan kulttuurisesti feminiinisestä homomiehestä, joka poikkeaa hegemonisen maskuliinisuuden ihanteesta. Sateenkaari voidaan tässä yhteydessä tulkita myös viittauksena queer-yhteisöön, johon Tarmolla ei ole romaanin kontekstissa muita yhteyksiä kuin anonymit verkkokeskustelut satunnaisen seksiseuran löytämiseksi. Huomionarvoisinta katkelmassa on kuitenkin haistaminen, jonka tulkitsen tässä yhteydessä tarkoittavan

tunnistamista. Päähenkilö siis pelkää tulleensa tunnistetuksi homoseksuaalina miehenä, johon hän vastaa homofobisella asenteella.

Tarmo myös toteaa romaanin myöhemmässä vaiheessa sen jälkeen, kun ”Hinu” on istunut hänen vieressään kuntosalin pukuhuoneessa: ”Minä vihasin häntä niin paljon. Minulla oli ollut suuri, puhdas, kokonainen olo ja hän tartutti minuun seksikauppojen takahuoneiden hajun”. (J, 147.). Suuri, puhdas ja kokonainen olo viittaa tässä yhteydessä Tarmon keholliseen kokemukseen, kun hän on huomannut lihastensa kasvaneen. Päähenkilön homofobinen asenne korostuu hänen ajatuksessaan tarttuvasta hajusta, joka samalla muistuttaa häntä hänen omasta homoseksuaalisuudestaan. Tämä haju yhdistetään mielikuvaan seksikauppojen takahuoneista, joissa seksi tai seksuaalisuus ovat jollain negatiiviseksi mielletyllä tavalla läsnä.

Kuten edellä käy ilmi, Tarmon sisäistetty homofobia näyttäisi toteutuvan eräänlaisena ”sis-syfobiana” eli kielteisenä asenteena kulttuurisesti feminiinisiksi määritellyjä sukupuolityylejä toistavia miehiä kohtaan (Eguchi 2009, 193). Sen sijaan Danielia Tarmo kuvailee teoksessa toistuvasti tavalla, joka ilmentää sekä ihastumista että samaistumisen halua (ks. esim. J, 65, 80, 175). Tämä kuvailu kohdistuu erityisesti Danielin vartaloon ja lihaksiin ja Tarmo toteaaakin Danielista, että hän on ”...kuin jokin anatominen opetusnukke” (mt., 45). Danielin vartalon lihaksikkuuden korostuminen päähenkilön homoseksuaalisen halun ytimessä ilmaisee tulkinnassani myös ihastumista ja samaistumista hegemonisen maskuliinisuuden keholliseen ihanteeseen, jota Daniel edustaa ja johon Tarmo myös pyrkii omaa lihasmassaansa kasvattamalla (Eguchi 2009, 195). Kun päähenkilö pohtii Danieliin kohdistuvaa homoseksuaalista haluaan, hän myös samalla korostaa omaa poikkeavuuttaan homoseksuaalien miesten kulttuurisesta stereotyyppiasta:

Mutta minä halusin häntä hetki hetkeltä enemmän, minä halusin hänet sisälleni, minä halusin hänet kotiini ja tiesin, että se on mahdotonta, sellaista ei sallita, hän ei olisi halunnut sitä, hän ei ollut niitä poikia. Mutta en minäkään ollut. Kyllä mies voi haluta miestä ilman että on niitä poikia. (J, 362.)

Vaikka Tarmo ilmaisee ajatuksissaan suoraa homoseksuaalista halua, hän sijoittaa Danielin ja itsensä ”niiden poikien” kategorian ulkopuolelle. Tulkitsen ”niiden poikien” tarkoittavan tässä yhteydessä heteroseksistisestä näkökulmasta syntynyttä kiertoilmausta, jota käytetään homoseksuaalisesti tuntevista miehistä. Ilmaus on esimerkki niin sanotusta kaappipuheesta, jolla vihjaillaan joidenkin henkilöiden edustavan heteronormista poikkeavaa seksuaalisuutta ja samalla näistä henkilöistä puhutaan toiseuttavaan sävyyn (Karkulehto 2007, 61). Sijoittaessaan itsensä ”niiden poikien” ulkopuolelle päähenkilö käyttää siis mielestäni heteroseksististä strategiaa käydessään sisäistä neuvottelua, jonka tavoitteena on sovittaa homoseksuaalinen halu

hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukseen (Eguchi 2009, 196–197). Tässä neuvottelussa taas korostuu fyysistä voimaa ilmentämä sukupuolityyli, jolla Tarmo erottautuu kulttuurisesti feminiinisestä homomiehen stereotyyppiästä.

4. Homoseksuaalisen halun sisäistetty kiello

Tarkastelin aiemmassa luvussa Tarmon sukupuolen rakentumista ja kiinnittymistä hegemonisen maskuliinisuuden ihanteeseen. Tietynlainen kehollinen sukupuoliytyli yhdessä heteroseksistisen asenteen kanssa on yksi päähenkilön tavoista neuvotella sosiaalista sukupuoltaan vastaan hegemonisen maskuliinisuuden homoseksuaalisuuden kieltävää ideaalia. Tässä luvussa tarkastelen aluksi päähenkilön homoseksuaalisen halun synnyttämää sisäistä jännitettä, joka ilmenee kaapin retoriikan kaksoisliikkeenä: kohti halun kohdetta, sen tunnustamista ja toteuttamista, mutta samanaikaista halun kieltämistä. Lisäksi analysoin teoksessa Tarmon ja Danielin välille muodostuvan tietämisen ja ei-tietämisen alueen synnyttämää jännitettä, joka saa myös koomisia piirteitä.

Toisessa alaluvussa selvitän, miten päähenkilön sisäistämä homoseksuaalisuuden kiello ja ryhtyminen heteroseksuaalista parisuhdetta performatiivisesti toistavaan suhteeseen synnyttää päähenkilössä melankolisia tunteita. Lisäksi analysoin, miten päähenkilön harjoittama heteroseksuaalisen miehen teeskentely asettuu teoksessa groteskin satiirin kohteeksi.

4.1 Kaapin retoriikka

Järjestäjä-romaanin alkupuolella päähenkilö ihastuu Danieliin ensisilmäyksellä ja lähtee myös seuraamaan häntä teatteriesityksen jälkeen. Tarmo lähestyy Danielia suoraan kadulla, mutta ei osaa sanoa hänelle mitään. Voisi ajatella, että kohtelias suora lähestyminen olisi luontevin tapa osoittaa kiinnostusta ihastumisen kohteelle. Sen sijaan Tarmo kääntyy pois ja perääntyy tilanteesta. (J, 77.) Tämä on ensimmäinen kohta, jossa päähenkilö samaan aikaan pyrkii lähestymään halunsa kohdetta ja vaikenee halustaan. Seuraavaksi tarkastelen, miten romaanin päähenkilön pyrkimys homoseksuaalisen halunsa toteuttamiseen ja sen samanaikaiseen salaamiseen synnyttävät teoksessa draamallista jännitettä.

Epäonnistuneen lähestymisyriksen jälkeen Tarmo päättää lähestyä Danielia epäsuoralla tavalla ja hakeutuu töihin teatteriin, jossa Daniel työskentelee näyttelijänä. Teatterissa Tarmo ei ainakaan aluksi pyri Danielin läheisyyteen, vaan hän lähestyy halunsa kohdetta ensin kurkistamalla Danielin pukuhuoneeseen ja pakenee heti paikalta (J, 128). Vähän myöhemmin Tarmo uskaltautuu sisään pukuhuoneeseen ja tutkii salaa Danielin roolivaatekaappia:

Raotin kaappia, joka oli pöydän vieressä. Siellä roikkui Danielin porontalja-alusasu Kalevalakoneesta.

Kosketin sitä.

Vetäisin käteni pois kun vaate heilahti.

Kosketin sitä vielä kerran.

Ennen kuin ehdin painaa vaateen kasvoihini, revin itseni ulos, alas rappuja, omaan huoneeseeni.

Pesin kasvoni kylmällä vedellä. Peilikuvalleni lupasin, etten mene Danielin huoneeseen enää koskaan. Löin itseäni kevyesti poskelle, löin toisen kerran kovempaa ja kolmannen kerran niin kovaa että aivoni liikahtivat. Yön asiat ovat yön asioita ja nyt on kirkas syyspäivä, minun täytyy pystyä olemaan kunnolla, minun täytyy käyttää. Minun täytyy olla mies. (J, 141.)

Teoksen aikana Tarmo käy katsomassa Kalevalakone-näytelmän useita kertoja nähdäkseen Danielin, joten tulkintani mukaan näytelmässä Danielin käyttämän porontalja-alusasun koskettaminen salaa merkitsee päähenkilölle eräänlaista intiimiä lähestymistä kohti ihastumisen kohdetta (J, 277). Samanaikaisesti hän kuitenkin rankaisee itseään, mikä voidaan tulkita halun kieltämisen eleeksi. Tarmo siis tutkii Danieliin kohdistuvaa haluaan, pyrkii lähentymään Daniela koskettamalla talja-asua ja samalla pakenee talja-asun koskettamisesta herännyttä tunnetta. Yön asiat saavat salatun kaltaisen merkityksen. Ne eivät päähenkilön omaksumien normien tai järjestyksen vastaisina sovi kirkkaaseen syyspäivään, kunnollisuuteen, miehenä olemiseen tai hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukseen. On myös huomionarvoista, että yön asiat eli salattu tunne tai seksuaalinen halu liitetään metaforisesti konkreettiseen kaappiin. Kaappi konkreettisenä metaforana ilmaisee tässä siis intiimiä ja salattua aluetta, jossa päähenkilö tavalla tai toisella toteuttaa homoseksuaalista haluaan, mutta josta hän samanaikaisesti pakenee heteronormatiivisen järjestyksen alueelle.

Yön asioilla voidaan myös mielestäni viitata teoksessa toistuviin salaisiin ja anonyymeihin seksiakteihin, joita Tarmo harrastaa internetistä löytämiensä miesten kanssa. Nämä kohtaukset tapahtuvat yöaikaan päähenkilön asunnossa, jonka ovessa ei ole nimeä. Lisäksi Tarmo pitää näissä kohtauksissa kommandopipoa salatakseen henkilöllisyytensä, jolloin kohtaukset ovat päähenkilön kannalta mahdollisimman salaisia ja anonyymejä. (J, 30.) Kohtaukset voidaan tulkita viittauksena siihen sosiaaliseen käytäntöön, jossa homoseksuaalisesti tuntevat ihmiset tapasivat toisiaan salaa esimerkiksi julkisissa puistoissa ja käymälöissä aikana, jolloin homoseksuaalisuus oli vielä sosiaalisesti ja juridisesti tuomittua Suomessa (Juvonen 2002, 278). Viittaus menneeseen, homoseksuaaliset suhteet tuomitsevaan aikaan korostaa päähenkilön kaapissa olemista sillä erotuksella, että tässä tapauksessa Tarmo luo homoseksuaalisuutensa ympärille rakentuvan kaapin itse omaksumalla hegemonisen maskuliinisuuden vaatimukset, joissa homoseksuaalisuus on kielletty. Tästä syystä päähenkilön seksuaalisuus toteutuu teoksessa lä-

hinnä näissä salaisissa kohtauksissa, jotka muistuttavat tunteettomuudessaan enemmän masturboimista toisella ihmisellä tai kylmää seksuaalisten viettien tyydyttämistä kuin vastavuoroisia seksuaalisia kohtaamisia. Tätä tulkintaa tukee myös se, että Tarmo käyttää näitä salaisia seksiä keinoja purkaa Danielin synnyttämää seksuaalista haluaan. Hän esimerkiksi ajattelee Danielia seksiaktin aikana ja etsii satunnaista seuraa tilanteessa, jossa Danielin synnyttämä seksuaalinen halu on kasvanut liian suureksi. (J, 30–31, 264.)

Tarmo kuitenkin epäilee rakastuneensa vain mielikuvaan Danielista. Hän kurkistaa Danielin kaappiin kolmannen kerran ja painaa talja-asun kasvoilleen. Talja-asun tuoksu saa päähenkilön varmistumaan tunteidensa aitoudesta ja hän tuntee Danielin läsnäolon. Lukija ei kuitenkaan ainakaan tässä vaiheessa vakuutu samalla tavalla Tarmon tunteista, vaan ne vaikuttavat perustuvan ainakin osittain päähenkilön mielikuviin Danielista. Tarmo haistaa suolaa, hunajaa, kastunutta metallia ja jäähtynyttä hikeä. Suola ja hunaja viittaavat tulkinnassani saunassa tapahtuvaan ihonkuorintaan. Kastunut metalli lienee enemmänkin talja-asuun liittyvä tuoksu, kun taas jäähtynyt hiki vaikuttaa ainoalta selkeästi Danieliin viittavalta tuoksulta. Lisäksi Tarmo tuntee tosiasiallisesti paikalle saapuneen Heikki-nimisen hahmon läsnäolon, pelästyy, tönäisee Heikin kumoon, pakenee ja lupaa taas itselleen lopettaa typerät haikailut. (J, 162–163, 166.)

Kaapin retoriikan näkökulmasta nämä kolme kaappiin kurkistamisen kohtausta ilmaisevat toistuvan motiivin: epäsuora, mutta kerta kerralta intiimimpi yritys lähestyä halun kohdetta, pakeneminen paikalta ja kahdessa viimeisessä kohtauksessa myös katumus ja lupaus muuttaa käyttäytymistä vastaamaan enemmän päähenkilön omaksumia normeja. On myös huomionarvoista, että romaanin edetessä talja-asun lisäksi Tarmo haistelee salaa muitakin Danielin vaatteita ja myös pukeutuu niihin (mt., 226, 282, 289). Pukeutuessaan salaa Danielin siviilivaatteisiin Tarmo toteaa: ”Minä seisoin siinä, seisoin vain, hengitin kaula-aukosta ilmaa, johon oli sekoittunut minua ja häntä.” (mt., 289). Tämä voidaan tulkita viittauksena sekä haluun samaisua Danielin henkilöön että myös päähenkilön luomaan strategiaan kehollistaa itseltään kieltämänsä seksuaalista haluaan kohdistamalla halu Danielin vaatteisiin. Näin halu ja jonkinlainen romanttinen yhtyminen Danieliin toteutuu tuoksujen kautta aistisella tasolla.

Sosiaalisella tasolla Tarmo ei tunnusta haluaan paitsi kaapin retoriikalle ominaisella epäsuoralla tavalla kohtauksessa, jossa Tarmo ja Daniel ovat metrossa. Daniel on jäämässä pois seuraavalla pysäkillä. Ennen poistumistaan hän halaa Tarmoa pitkään niin että heidän poskensa osuvat toisiinsa. Tästä rohkaistuneena Tarmo tunnustaa Danielille: ”Sä oot mun mielestä ihan mielettömän hyvä näyttelijä”. (J, 279.) Tulkintani mukaan tämä päähenkilön esittämä tunnustus ei ole aivan niin vilpittönnä kuin miltä se kuulostaa. Vaikka Tarmo käy useita kertoja katsomassa Danielin näyttelemistä, hän ei kuitenkaan missään vaiheessa ilmaise ajatuksissaan pitävänsä

Danielia aidosti mielettömän hyvänä näyttelijänä. Sen sijaan hän oppii, että näyttelijäntaitojen kehuminen on tapa miellyttää Danielia (mt., 189). Lisäksi kohtauksessa kuvataan Tarmon ajatuksia Danielin seurassa ja näissä ajatuksissa toistuvat enemmänkin romanttiset mielikuvat kuin Danielin näyttelijäntaidot (mt., 278–279). Tästä syystä tulkitsem Tarmon lausahduksen performatiivisena tunnustuksena, jolla ilmaistaan romanttista tunnetta ja samanaikaisesti tämä tunteen ilmaisu verhotaan ammatilliseksi kehuksi (Karkulehto 2007, 145).

Kaapin retoriikan synnyttämän jännitteen kannalta myös Danielin toiminta suhteessa Tarmoon nousee teoksessa keskeiseen asemaan. Hahmojen välille syntyy työoveruus, mutta he tapaavat myös vapaa-ajalla. Vapaa-ajan kohtaamiset selittyvät osittain sillä, että Tarmo hakeutuu paikkoihin, joissa olettaa tapaavansa Danielin. Näissä kohtauksissa, joissa hahmot ovat kahdestaan, korostuu Danielin näyttelijälle ominainen kehollinen tuttavallisuus. Hän esimerkiksi tarttuu tai halaa Tarmoa takaapäin ja pitää kättään Tarmon niskassa niin, että päähenkilö tuntee niskansa palavan Danielin kämmenen alla. (J, 188, 242, 263.) Vaikka päähenkilö tunnistaa nämä kosketukset toverillisiksi eleiksi, voidaan esimerkiksi ”niskan palamisesta” päätellä, että Tarmolle nämä tilanteet ovat hyvin jännitteisiä. Tässä teos ikään kuin leikittelee tietämisen ja ei-tietämisen alueella (Karkulehto 2007, 145). Daniel on tietämätön Tarmon tunteista ja halusta, kun samaan aikaan Tarmon tajunnassa toistuu ajatus, että: ”...koko elimistöni olisi halunnut syöksyä hänen päälleen” (J, 262).

Tämä tietämisen ja ei-tietämisen synnyttämä jännite Tarmon ja Danielin välillä kasvaa jopa koomiseen pisteeseen asti kohtauksessa, jossa hahmot ovat kahdestaan saunassa. Daniel esittelee Tarmolle reidessään olevaa leikkausarpea ja hieroo Tarmon sormia arpea vasten havainnollistaakseen siihen jäänyttä kudosmöykkyä. Samalla hahmot käyvät teatteritaiteeseen liittyvää keskustelua, jota tilanteen kiusallisuudesta mykistynyt Tarmo ei kykene edes seuraamaan: ”Hän venytti reittään lauteella sellaisessa asennossa, jota en missään tapauksessa voinut katsoa. Vastailin joo joo, aijaa, nii justiin, totta, joo, aivan, ja päästin suustani pieniä ääniä”. (J, 309.) Kohtauksen koomisuus siis syntyy siitä, miten toisistaan poikkeavilla tavoilla hahmot tulkitsevat tilanteen. Samalla kun Daniel puhuu innokkaasti ammatillisista asioista ja olettaa Tarmon olevan keskustelussa mukana, päähenkilön ajatuksissa toistuu halu tunnustaa romanttiset tunteensa sekä samalla pelko siitä, että Daniel tunnistaa nämä tunteet ilman niiden tunnustamista. Kohtauksen lopussa Daniel kuitenkin korostaa tietämättömyyttään sanoessaan toverillisesti, että ”[s]inä se Tarmo sitten oot hyvä jätkä”, mikä osaltaan vielä lisää tietämisen ja ei-tietämisen välisestä kontrastista syntyvää koomista jännitettä. (Mt., 310–311.)

4.2 Heteromelankolia

Käsitän Judith Butlerin heteromelankolian perustuvan heteronormatiivisen seksuaalijärjestelmän luomaan kieltoon, joka tukahduttaa homoseksuaalista halua ja tuottaa samalla heteroseksuaalisuutta (Butler 2006, 132–133). Heteromelankoliassa kielletyn homoseksuaalisen halun menetyksen synnyttämiä emotionaalisia seurauksia ei myöskään käsitellä, koska sekä halu että sen menettämisestä seuraava suru ovat kiellettyjä heteronormatiivisessa sosiaalisessa todellisuudessa (Karkulehto 2007, 151). *Järjestäjä*-romaanissa Tarmo ajautuu naispuolisen ystävänsä Minnamarin kanssa heteroseksuaalista parisuhdetta performatiivisesti toistavaan järjestelyyn, mikä herättää päähenkilössä melankolisia tunteita:

Rukoilin, että olisin iloinen. Mutta samaan aikaan lähellä ruokatorveani, jossain sydämen ja keuhkojen välissä, paisui ja pullistui tuttu harmaa pallo, tylsyyden tyhjä kelluke. Se oli kuin nikotiinin vieroitusoire tai oikein hyvän elokuvan loppu, määrittämätöntä kaipausta johonkin toisaalle, toiseen ruumiiseen, toisenlaiseen elämään. Se oli halua osallistua voitonjuhliin ikkunan toisella puolen, himoa jättää kaikki ja lähteä seikkailuun, yhteistä naurua, johon ei itse ollut osallinen. Se oli mielikuva sellaisesta todellisuudesta, jossa odotus on päättynyt, jossa maailman-kaikkeuden kaikennäkevän silmän on syrjäyttänyt ihmisen katse, se katse, johon tahtoo vastata, jolle tahtoo paljastaa itsensä. (J, 190.)

Katkelmassa päähenkilö rukoilee, että olisi iloinen Minnamarin seurassa, mutta hänen sydämensä ja keuhkojen välissä kasvaa melankolinen tunne. Tylsyyden harmaa pallo toistuu teoksessa metaforana, joka viittaa mielestäni heteromelankolian synnyttämään tunteeseen. Kyseinen tunne esimerkiksi kasvaa äärimmilleen kohtauksessa, jossa Minnamari koskettaa seksuaalisessa mielessä Tarmon sukuelintä. Silloin tylsyyden harmaa pallo räjähtää päähenkilön sisällä ja hän tuntee ”...kuinka pitkin rintakehäni sisäpintaa valui valheista puristettu, lämmitetty vesi, joka esti hengityksen ja jonka jäljiltä en voinut nielaista”. (J, 318.) Samoin kuin kulttuurisen maskuliinisuuden performanssin kohdalla, tulkitsen valheen viittauksena siihen performatiiviseen teeskentelyyn, jossa päähenkilö toistaa tietoisesti tässä tapauksessa heteroseksuaalisen miehen sosiaalista roolia sekä Minnamarille että erityisesti itselleen. Tämä heteroseksuaalisen miehen teeskenteleminen korostuu kohtauksessa, jossa Tarmo haluaa Minnamaria takaapäin ja pyrkii eleillään toistamaan kulttuurisesti opittua dominoivaa heteroseksuaalisen miehen mallia. Kohtaus saa kuitenkin Tarmon havahtumaan toimintansa mielettömyyteen: ”En tiennyt, mitä teen hänellä, miksi hän on elämässäni, mitä yritin todistaa kenellekin”. (Mt., 196.) Tässä koh-

tauksessa päähenkilön sisäistetty pyrkimys hegemonisen maskuliinisuuden ihanteeseen ja heteronormatiivisen parisuhteen muodostamiseen törmää tunteelliseen todellisuuteen. Kohtauksessa siis havainnollistuu se, miten sisäistämällä ulkoisia kieltoja ja normeja sekä pyrkimällä näiden kieltojen ja normien sallimaan suhteeseen päähenkilö ajautuukin hämmentyneen melankolisen tunteen valtaan. Lisäksi joutuessaan salaamaan Minnamarilta Danieliin kohdistuvat tunteensa Tarmon kaapissa oleminen vain syvenee entisestään. Samoin kuin satunnaisten seksikumppanien kanssa, Tarmo esimerkiksi kuvittelee Danielin Minnamarin tilalle tilanteessa, jossa hahmot ovat fyysisesti lähekkäin (mt., 260).

Lisäksi ensimmäisessä lainauksessa esiintyvä kaipaus johonkin toisaalle, toisenlaiseen elämään todellisuudessa, jossa ihmisen katse on syrjäyttänyt maailmankaikkeuden kaikennäkevän silmän näyttäisi viittaavan teoksen kontekstissa melankoliseen kaipaukseen irti hegemonisen maskuliinisuuden heteronormatiivista kahleista sellaiseen tilanteeseen, jossa päähenkilö on vapaa toteuttamaan omaa sukupuolisuuttaan ja seksuaalisuuttaan. Maailmankaikkeuden kaikennäkevä silmä toistuu teoksessa useaan otteeseen eräänlaisena normatiivista sukupuoli- ja seksuaalijärjestystä valvovana voimana, joka ei tulkinnassani pohjautu teoksessa vallitsevaan sosiaaliseen todellisuuteen, jossa homoseksuaalisuuteen ei suhtauduta tuomitsevasti. Kyseessä on siis päähenkilön itse sisäistämä kielto, joka palkitsee kielletyn halun tukahduttamisesta ja rangaistaa sitä kohti pyrkimisestä. (J, 141, 166, 175.) Maailmankaikkeuden kaikennäkevä silmä voidaan tulkita myös viittauksena päähenkilön sisäistämän heteroseksismin panoptiseen vankilaan. Tarkoitan panoptisella vankilalla Michel Foucault'n ajatusta avaruudellisesta vankilaratkaisusta, jossa toisistaan eristetyt vangit eivät voi tietää milloin heidän toimintaansa tarkkaillaan. Tästä syystä panoptisessa vankilassa vangit alkavat hallitsemaan omaa käyttäytymistään niissäkin tilanteissa, joissa heitä ei tosiasiaa tarkkailla ulkoapäin. (Heikkinen 1994, 90–91.) Tässä rakennelmassa Tarmon sisäistämä heteroseksismi toimii vanginvartijana, maailmankaikkeuden kaikennäkevänä silmänä, jonka valvonnan alaisuudesta päähenkilö kaipaa ulospääsyä paljaaseen ja vapaaseen olemiseen, jossa ihmisen hyväksyvä katse on korvannut sisäistetyn kiellon.

Sen lisäksi, että Tarmon ja Minnamarin heteroseksuaalista parisuhdetta toistava suhde synnyttää päähenkilössä heteromelankolisia tunteita, suhteessa leikitellään myös tietämisen ja eittämisen alueella. Kuten aiemmin totesin, Tarmo pyrkii salaamaan Minnamarilta satunnaiset seksisuhteensa internetistä löytyneiden miesten kanssa sekä ihastumisensa Danieliin. Tämä salaaminen saa kuitenkin ironisia piirteitä, koska Tarmon saamasta pintavaikutelmasta poiketen Minnamari todellisuudessa tietää Tarmon homoseksuaalisesta toiminnasta ja Danieliin kohdistuvista tunteista (Kivistö 2007, 236–237). Hän myös paljastaa tietonsa Tarmolle kohtauksessa,

jossa tämä heteroseksuaalista parisuhdetta toistava kotileikki saa irvokkaan päätöksensä. Minnamari kattaa itselleen ja Tarmolle huolellisesti pöydän, mikä synnyttää vaikutelman heteronormatiivisesta asetelmasta, jossa vaimo tarjoaa töistä palanneelle miehelleen arkista kotiruokaa. Minnamari kattaa kuitenkin Tarmon lautaselle eteisen lattialta löytämänsä käytetyn kondomin, jossa on jälkiä ulosteesta. (J, 366.) Kyseinen ele voidaan tulkita osoituksena mustasukkaisuudesta tai jopa homofobisena eleenä. Kuitenkin suhteessa päähenkilön läpi teoksen jatkuneeseen homoseksuaalisen halun salaamiseen kyse on mielestäni groteskista satiirista, joka kohdistuu päähenkilön valheessa elämiseen (Kivistö 2007, 235–236). Käytetty kondomi sijoitettuna päähenkilön luomaan valheelliseen heteroseksuaaliseen idylliin tuo aiemmin mainitut ”yön asiat” konkreettisesti kirkkaaseen päivänvaloon. Samalla päähenkilö joutuu kohtaamaan sen todellisuuden, jonka hän on sisäistetyn kiellon avulla pyrkinyt salaamaan muilta ja kieltämään itseltään. Lisäksi hän kohtaa tästä kiellosta syntyneen irvokkaan valheen, joka on ajanut hänet jopa teeskentelemään heteroseksuaalista parisuhdetta.

5. Satiiri ja ironia

Olen tähän mennessä tarkastellut *Järjestäjä*-romaanin enimmäkseen vilpittömänä teoksena. Analyysissäni on korostunut päähenkilön pyrkimys rakentaa maskuliinista sukupuolityyliään tietoisesti performatiivisuuden avulla vastaamaan hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia, johon liittyy myös sisäistetty heteroseksismi ja homoseksuaalisuuden kieltäminen. Tämän kiellon kanssa kamppaillessaan sekä päähenkilön tajunnassa että hänen toiminnassaan toistuu kaapin retoriikalle ominainen epäsuora lähestyminen halun kohdetta, mutta samanaikainen halun kieltäminen. Tässä viimeisessä luvussa tarkastelen teoksen tapaa käyttää performatiivista leikitteilyä sekä hegemonisen maskuliinisuuden ja homoseksuaalisen halun kiellon synnyttämää järjestystä satiiria rakentavina elementteinä.

Ensimmäisessä alaluvussa analysoin Prinzesan hahmoa esimerkkinä teoksen performatiivisesta leikkittelystä. Toistamalla toisin sukupuolta, etnisyyttä ja sosioekonomista luokkaa Prinzesan hahmo luo intersektionaalisiakin tasoja sivuavan queer-teatraalisen huijauksen, jossa nauru kohdistuu ihmisten ennakkoluuloihin.

Toisessa alaluvussa käsittelem Danielin hahmoa esimerkkinä hegemonisen maskuliinisuuden ansaitsemisesta niin sanottuja miehuuskokeita suorittamalla. Selvitän lisäksi, miten Danielin hahmon todellisen luonteen ja päähenkilön Danielista luoman ihannekuvan ristiriitaisuus sekä Danielin pyrkimys saavuttaa menestystä ja kuuluisuutta näyttelijänä synnyttävät teoksessa ironiaa.

Kolmannessa alaluvussa tarkastelen teoksen farssia suhteessa päähenkilön läpi teoksen jatkuvaan järjestyksen rakentamiseen ja ylläpitämiseen. Tarkoitan järjestyksellä tässä tapauksessa hegemonista maskuliinisuutta mukailevaa sukupuolen järjestämistä, joka vaikuttaa myös homoseksuaalisen halun salaamiseen, sekä päähenkilön yleistä pyrkimystä pitää yllä sääntöjen hallitsemaa todellisuutta. Romaanin farssissa tämä päähenkilön järjestämä hallittu todellisuus törmää todelliseen todellisuuteen, mikä synnyttää teoksessa ironisen farssin.

5.1 Queer-teatraalinen huijaus

Olen aikaisemmin tarkastellut romaanin päähenkilön maskuliinisen sukupuoli-identiteetin rakentamista performatiivisesti toistamalla hegemoniselle maskuliinisuudelle ominaisia tyynejä ja tekoja, kuten lihasmassan kasvattaminen, heteronormatiivisen parisuhteen toistaminen ja ho-

moseksuaalisen halun kieltäminen. Tulkitsen tämän performatiivisen toiston tietoisesti yritykseksi mukautua normatiiviseen sukupuoli- ja seksuaalijärjestelmään. Performatiivisuuden ajatukseen liittyy kuitenkin myös toisin toistamisen mahdollisuus. Analysoin seuraavaksi Prinzesan hahmoa esimerkkinä queer-teatraalisesta huijauksesta, jolla teos luo performatiivisen leikkittelyn avulla satiiria.

Prinzesan hahmo ilmestyy teokseen tilanteessa, jossa Tarmo saa tehtäväkseen etsiä aito romanikerjäläinen teatteriesityksen näyttelijäksi. Heti alussa käy selväksi, että Prinzesan hahmossa korostuu toiseus suhteessa romaanin muihin hahmoihin. Toiseuden vaikutelmaa luovat hahmon pukeutuminen aina samaan huppariin ja hameeseen, vähäpuheisuus sekä ennen kaikkea oletettu etnisyys ja sosioekonominen asema romanialaisena kerjäläisenä. Romanikerjäläisen stereotypiaa vahvistetaan, kun Prinzesaa luonnehditaan potentiaaliseksi varkaaksi ja häneltä kysytään soittaako hän mitään instrumenttia, kuten hanuria. (J, 199, 201, 205.) Huomionarvoisinta Prinzesan hahmon toiseuden rakentumisessa on kuitenkin hahmoon liitetty ajatus liasta:

Huora on kaikista kamalin sana. Olikohan Prinzesa ollut huora? Huoraavatko romanikerjäläiset? Kuka heitä haluaisi nussia? Prinzesa katsoi minua pimeydestä nollan perukoilta. Anni puhui siitä, että tämä rooli on likainen, tämä rooli likaa hänet. Likaa millä tavalla? Samoin kuin Prinzesan? Anni ja Prinzesa olivat suurin piirtein samanikäiset, samanpituiset, molemmat olivat nuoria naisia, mutta heitä erotti lika. Olisiko Anni lainannut Prinzesalle villatakkiaan? Olisiko Daniel voinut kuvitella suutelevansa Prinzesaa? Olisiko Varvara pystynyt letittämään Prinzesan hiuksia, kuten hän joskus letitti pukija-Sofian tukkaa? Ei varmasti, sillä Varvaralla oli henkilökohtainen käsidesipullo tehokäytössä aina kun Prinzesa oli lähellä. (J, 292–293.)

Päähenkilön ajatuksissa huora on kaikista kamalin sana, mutta Prinzesa ei kelpaa edes ”huoran” kategoriaan. Ei-haluttavuus ja lika saa Prinzesan muistuttamaan abjektia hahmoa. Tarkoitin abjektilla tässä yhteydessä ruumiillisten tekijöiden vuoksi hegemoniseen kulttuuriin soveltumaton ihmistä, jonka vastakohta on niin sanotusti ruumiillisesti normaali ihminen (Kekki & Ilmonen 2004, 41–42). Päähenkilö kyllä tunnistaa Prinzesan nuoreksi naiseksi, mutta lika merkitsee Prinzesan abjektiksi verrattuna Anni-nimiseen hahmoon. Prinzesan ruumiillinen toiseus korostuu, kun päähenkilö epäilee voisiko Anni lainata Prinzesalle villatakkiaan. Vaate voisi likaantua Prinzesan päällä. Hahmon ei-haluttavuus toistuu epäilyksessä, että Daniel voisi suudella Prinzesaa. Teoksessa Varvara-niminen hahmo suhtautuu Prinzesan ruumiillisuuteen kaikista epäilevimmin. Hän pitää Prinsezaa terveysriskinä, koska olettaa, että Prinzesalla on erilainen bakteerikanta. (J, 199.) Käsidesin tehokäyttö Prinzesan lähellä korostaa Varvaran ennakkoluuloista asennetta ja Prinzesaan liitettyä likaa.

Ensimmäiseksi satiirin näkökulmasta on huomionarvoista, että Prinzesan ruumiillisuuden abjektiksi merkitsemä lika on performatiivisesti tuotettu. Teoksen loppupuolella Prinzesa katoaa ja lukijalle paljastetaan, että hahmo ei olekaan aito romanikerjäläinen. Kyse onkin intersukupuolisesta saamelaisesta tutkijasta, joka tekeytyy romanikerjäläiseksi tutkiessaan Euroopan etnisiä vähemmistöjä. (J, 362–363.) Tässä queer-teatraalisessa huijauksessa hahmon ruumiillisuuteen liitetty lika syntyykin performatiivisesta tyylyttelystä, jolla toistetaan romanikerjäläisen stereotypiaa. Tarkoitan queer-teatraalisella huijauksella performanssia, jolla paljastetaan identiteetin kulttuurisesti rakentunut luonne sen sijaan, että identiteetti, tässä tapauksessa romanikerjäläisyys, olisi jonkin sisäsyntyisen ytimen ilmaisua (Karkulehto 2007, 136). Prinzesan performanssi voidaan tulkita myös performatiivisena parodiana. Toistamalla romanikerjäläisyyden stereotypiaa Prinzesan hahmo tekee näkyväksi kulttuurisesti rakentuneita ennakkoluuloja, toisin sanoen kulttuurista likaa, jota romanikerjäläisyyteen ja romanikerjäläisen ruumiillisuuteen liitetään teoksen muiden hahmojen taholta.

Toiseksi tutkijan intersukupuolisuus ja saamelaisuus yhdistettynä Prinzesan hahmon etnisyyteen ja sosioekonomisen luokkaan viittaa mielestäni intersektionaalisuuden ajatukseen. Tarkoitan intersektionaalisuudella erojen moninaisuutta ja niiden yhteisvaikutusta (Saresma et al. 2010, 94). Kun teos on aikaisemmin leikitellyt sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyvällä performatiivisuudella, Prinzesa-performanssi laajentaa tätä leikittelyä koskemaan myös etnisyyttä ja sosioekonomista luokkaa. Tulkitsen intersektionaalisuuden tehokeinoksi, jolla teos vahvistaa Prinzesa-performanssin satiirisuutta. Perinteinen drag-esitys paljastaa sukupuolen performatiivisen rakentumisen prosesseja toistamalla sukupuolta toisin (Butler 2006, 230–231). Prinzesan hahmon sukupuolen, etnisyyden ja sosioekonomisen luokan toisin toistaminen taas käyttää erojen yhteisvaikutusta performatiivisen parodian moninkertaistamiseen, mikä tekee ihmisten ennakkoluuloihin kohdistuvasta satiirista erityisen purevaa.

Kolmanneksi ennakkoluuloja paljastavan parodian lisäksi Prinzesan hahmon huijaus rakentaa teoksen satiiria myös ironisella tasolla. On jo sinänsä ironista, että tutkija onnistuu huijaamaan näyttelijöitä toistamalla toisin sukupuolta, etnisyyttä ja sosioekonomista luokkaa, sillä näyttelijät itse esittävät työkseen erilaisia roolihahmoja ja näihin hahmoihin liitettyjä identiteetikategorioita. Lisäksi Heikki-niminen hahmo toteaa Prinzesan roolihahmosta, että ”Tää todellinen kerjäläinen, todellinen siirtolainen avaa aukon fiktion, esitystilanteeseen, siis että mehän ollaan kaikki ihmisiä, todellisia ihmisiä” (J, 200). Tässä ironia syntyy pintavaikutelman ja todellisuuden välisestä ristiriidasta (Kivistö 2007, 236). Kun Heikki puhuu todellisesta kerjäläisestä,

hän puhuu tietämättään Prinzesan hahmoon liittyvästä performatiivisesti rakennetusta pintavai-
kutelmasta, jonka alla ei olekaan todellista romanikerjäläistä. Fiktio oikeastaan vain vahvistuu,
koska Prinzesa osoittautuu teoksen muihin hahmoihin verrattuna fiktiiviseksi.

Prinzesa-performanssi huijaa myös lukijaa, koska huijaus paljastetaan vasta teoksen loppu-
puolella. Tulkintani mukaan satiiri kohdistuu kuitenkin enemmän teoksessa esiintyvien hahmo-
jen ennakkoluuloihin ja valmiuteen ottaa Prinzesan asema annettuna, kun taas lukijalle teos
tarjoaa lopulta eräänlaisen naurun salaliiton paljastaessaan huijauksen. (Kivistö 2007, 17; J,
362–363.) Lisäksi Prinzesan hahmo rakentaa teoksen ironiaa katoamisellaan. Katoaminen ha-
vaitaan, kun Prinzesa ei ilmestykään näytelmän kenraaliharjoitukseen, jolloin näytelmän järjes-
täjänä toimiva Tarmo päätyy lavalle naiseksi ja romanikerjäläiseksi pukeutuneena (J, 337).
Tässä koominen ironia syntyy kontrastista päähenkilön pyrkimykseen toistaa hegemonisen
maskuliinisuuden määrittävää sukupuolityyliä. Lisäksi Tarmon ennakkoluuloinen ja toiseuttava
asenne Prinzesaa kohtaan saa satiirisen rangaistuksensa, kun hän päätyy itse arvostelevien kat-
seiden kohteeksi.

5.2 Miehuuskokeet ja ironia

Teoksen toisena kertojana toimivan Danielin hahmossa korostuu unelma ja pyrkimys saavuttaa
kansainvälistä suosiota näyttelijänä (J, 78–79). Tämä sosiaalisen ja ammatillisen menestyksen
halu ilmenee pyrkimyksenä miellyttää muita ihmisiä sekä esimerkiksi omaan ulkonäköön ja
näyttelijäntaitoihin liittyvänä epävarmuutena (mt., 33, 130). Danielin pyrkimys kuviteltujen so-
siaalisten odotusten täyttämiseen muistuttaa osaltaan päähenkilö Tarmon pyrkimystä neuvo-
tella sosiaalista sukupuoltaan vastaamaan hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksia.

Sekä Tarmo että Daniel pyrkivät kohti ”sankaruutta” noudattamalla ”Sankarin matkalle – mo-
nomyytti elämänoppaana-nimisen elämäntaito” -oppaan opetuksia. Elämäntaito-opas esiintyy
teoksen kerronnassa irrallisina katkelmina, jotka mukailevat esimerkiksi monissa Hollywood-
elokuviissa käytettyä Joseph Campbellin hahmottelemaa sankarin matkan tarinakaavaa. Kysei-
sessä juonirakenteessa tarinan protagonistista hylkää arkisen todellisuuden ja lähtee seikkailuun
(Hiltunen 1999, 87–88). *Järjestäjä*-romaanissa päähenkilö irtisanoutuu kirjastonhoitajan työstä
ja hakeutuu töihin teatteriin. Danielin hahmon kohdalla taas sankarin matka alkaa, kun hän saa
kutsun osallistua elokuvan koekuvauksiin. Sankarin matkan tarinakaavassa sankari palaa seik-
kailusta voittajana jonkin parantavan voiman tai viisauden kanssa (Hiltunen 1999, 89). Kohde-

teoksessa näin ei kuitenkaan tapahdu, vaan molemmat teoksen ”sankarit” päätyvät osaksi farsia. Tästä syystä elämäntaito-opas ja sen noudattaminen rakentavat osaltaan teoksen ironiaa, joka syntyy ristiriidasta Tarmon ja Danielin pyrkimysten ja niiden lopputulosten välillä (Kivistö 2007, 236–237). Seuraavaksi tarkastelen syvemmin teoksen ironian rakentumista Danielin hahmon kautta sekä analysoin teoksen farssia.

Tavoitellessaan ammatillista menestystä Daniel siis päätyy elokuvaohjaaja Resa Aatsalon uuden elokuvan koekuvauksiin. Nämä kuvaukset muistuttavat jossain määrin miehuuskokeita. Tarkoitin miehuuskokeilla suorituksia, joilla ansaitaan kulttuurista maskuliinisuutta vaarantamalla oma fyysinen tai henkinen hyvinvointi (Jokinen 2000, 68–69). Tulkitsen Danielin elokuvan koekuvauksissa suorittamat miehuuskokeet myös osittaisena viittauksena *Kalevalan* Lemminkäisen ansiotehtäväsarjoihin (mt., 70–74). Daniel näyttelee Lemminkäistä teoksen Kalevalakone-näytelmässä. Lisäksi hän osoittaa kykenemättömyyttä parisuhteen muodostamiseen ja asennoituu tavoitteeseensa saada rooli Resa Aatsalon elokuvasta sellaisella uhmakkuudella, joka muistuttaa hieman *Kalevalan* Lemminkäisen hahmoa. (J, 184, 273, 329.) Lemminkäisen miehuuskokeissa kulttuurista maskuliinisuutta ansaitaan toisiin hahmoihin kohdistetulla väkivallalla (Jokinen 2000, 71). Danielin koekuvauksissa saamat tehtävät taas koostuvat enimmäkseen itsensä häpäisystä ja itsetuhoisuudesta kameran edessä, vaikka hän osoittaa myös väkivaltaisia taipumuksia (J, 324, 347, 361). Daniel muun muassa pukeutuu naiseksi ja koskettelee itseään, lyö päätänsä seinään ja syö kakkua, jota ohjaaja väittää koiran ulosteeksi (mt., 208–209, 273). Tulkintani mukaan nämä Danielin koekuvauksissa suorittamat tehtävät ovat osa teoksen satiirista ironiaa. Käsitän ironian tässä tapauksessa teoksessa esitetyn pintavaikutelman ja todella tapahtuvan välisenä ristiriitana (Kivistö 2007, 236–237). Pintatasolla Daniel osallistuu elokuvan koekuvauksiin, iloitsee ohjaajalta saamistaan kehuista ja pyrkii uhmakkaasti saavuttamaan tavoitteensa. Todellisuudessa kyse on piilokameraohjelmasta, jonka tarkoituksena on herättää katsojissa myötähäpeää (J, 359).

Tässä kohtaa on huomionarvoista, että huijaus paljastetaan lukijalle vasta teoksen loppupuolella. Ironinen satiiri siis kohdistuu typeryyteen asti positiivista julkista statusta kuuluisan elokuvaohjaajan avulla tavoittelevaan Danieliin, mutta myös niihin lukijoihin, jotka suhtautuvat koekuvauksissa esitettyihin tehtäviin yhtä kriittikittömästi kuin Daniel. Laajemmin voidaan ajatella, että ironinen satiiri kohdistuu tosi-tv-ohjelmien ja sosiaalisen median synnyttämään pinnalliseen kulttuuriin, jossa ihmiset ovat valmiita tekemään mitä tahansa päästäkseen julkisuuteen. Tätä tulkintaa tukee osaltaan Danielin hahmon taipumus tavoitella tykkäyksiä sosiaalisessa mediassa (J, 69).

Danielin hahmon synnyttämä ironia teoksessa korostuu, kun hahmon todellista luonnetta verrataan päähenkilön mielikuvaan Danielista ihanteellisena miehenä: ”Minä halusin olla millainen tahansa mies, mutta eniten sellainen kuin Daniel, voimakas, itsenäinen, hyväntahtoinen mies” (J, 283). Lainauksessa toistuu Tarmon erehtyväisyys kertojana, sillä hän vaikuttaisi arvioivan Danielia lähinnä vain omien mielikuviansa perusteella. Päähenkilö siis ihastuu ja samaistuu omaan mielikuvaansa Danielista samalla kun lukijalle Daniel näyttäytyy omasta ulkonäöstään ja sosiaalisesta asemastaan epävarmana miehenä, joka on houkuteltavissa edellä kuvattuihin itsensä häpäisyn ja itsetuhoisuuden tekoihin. Daniel ei myöskään osoita toiminnallaan hyväntahtoisuutta, vaan hänen toimintaansa ohjaa paljolti kylmä opportunisti. Tämä havainnollistuu varsinkin tilanteessa, jossa Danielin paras ystävä Tomi loukkaantuu hengenvaarallisesti. Sen sijaan että Daniel osoittaisi myötätuntoa Tomia kohtaan, hän tulkitsee tilanteen mahdollisuutena saada Tomin rooli näytelmästä ja iloitsee opportunistisen suunnitelmansa onnistumisesta. (Mt., 239.)

Ironia siis syntyy päähenkilön luoman mielikuvan ja todellisuuden ristiriidasta, joka ilmenee lukijalle myös metaforisella tasolla kohtauksessa, jossa Tarmo vieraillee ensimmäistä kertaa Danielin asunnossa. Asunnon siivottomuus ja sisustuselementtien puute saa Tarmon kauhistumaan, koska se on ristiriidassa päähenkilön Danielista luoman mielikuvan kanssa. (J, 288.) Tulkitseen asunnon siivottomuuden viittaavan metaforisesti Danielin hahmossa ilmenevään sisäiseen kypsymättömyyteen ja välinpitämättömyyteen, mikä taas suhteessa päähenkilön mielikuvaan Danielista korostaa satiirille ominaista ideaalin ja todellisen välistä vastakohtaisuutta (Kivistö 2007, 20).

Satiirinen ironia kasvaa äärimmilleen Danielin viimeisessä miehuuskokeessa romaanin loppupuolella. Ohjaaja Resa Aatsalo yllyttää Danielia pahoinpitelemään miehen, jonka kasvoilla on kommandopipo ja jonka silmät on peitetty. Kohtaus tapahtuu Tarmon asunnossa, jonka ovessa ei ole nimeä. Kun Daniel epäröi, ohjaaja vetoaa hänen miehisyhteensä, jolloin Daniel sekoaa ja pahoinpitelee miehen, joka myöhemmin paljastuu Tarmoksi. (J, 347–348.) Tässä kohdassa teoksen ”sankarit” päätyvät siis tietämättään toistensa kanssa rajua sadomasokistista sessiota muistuttavaan tilanteeseen. Ennen kuin Tarmo paljastaa kasvonsa, Daniel iloitsee saadessaan roolin Resa Aatsalon elokuvasta ja kirjoittaa tekstiä lukematta nimensä näyttelijäsopimukseen, jossa todellisuudessa annetaan suostumus piilokameraohjelman julkaisulle (mt., 348). Näin Danielin miehuuskokeet päättyvät menestyksen sijaan nöyryytykseen ja häpeään. Tulkin-tani mukaan tämä Danielin miehuuskokeiden lopputulos ilmaisee teoksessa satiirista kritiikkiä, joka kohdistuu paheeseen ja typeryyteen (Kivistö 2007, 10). Danielin toiminta näyttäytyy lukijalle moraalittomana ja typeränä, koska hän asettaa sosiaalisen ja ammatillisen menestyksen,

jota voisi tulkita myös hegemonisen maskuliinisuuden ansaitsemiseksi, sekä oman että muiden ihmisten hyvinvoinnin edelle. Koska vertasin Danielin hahmoa aikaisemmin *Kalevalan* Lemminkäiseen, lienee mainitsemisen arvoista, että myös Lemminkäisen miehuuskokeet *Kalevalassa* johtavat enemmänkin tuhoon kuin menestykseen (Jokinen 2000, 72–73).

5.3 *Järjestäjä*-romaanin farssi

Päähenkilön kannalta edellä kuvattu tilanne näyttäytyy myös ironisena. Kun Tarmo homoseksuaalisen halunsa tunnustamisen ja sen samanaikaisen kieltämisen prosessin päätteeksi vihdoinkin päätyy seksuaaliseen kanssakäymiseen Danielin kanssa, kyseessä onkin väkivaltainen tilanne, jossa Daniel myös paljastuu häikäilemättömästi ammatillista menestystä janoavaksi hahmoksi. Päähenkilön mielikuvituksessa kytenyt unelma ja ihanne intiimistä suhteesta Danieliin ja Danielin kaltaiseksi mieheksi muuttumisesta on ristiriidassa todellisten tapahtumien ja Danielin todellisen luonteen kanssa. Kyseinen kohta sijoittuu teoksessa laajempaan tapahtumasarjaan, jota kutsun farssiksi. Tarkoiton farssilla tässä yhteydessä teoksessa ilmeneviä nopeita ja yllättäviä juonenkäänteitä, liioiteltua fyysistä toimintaa ja väkivaltaa (Kivistö 2007, 235).

Kohdeteoksessa farssille ominaiset juonenkäänteet alkavat kohtauksesta, jossa Tarmo vihdoinkin ilmaisee homoseksuaalisen halunsa ja suutelee Danielia (J, 326). Tähän suudelmaan asti päähenkilö on kyennyt hallitsemaan ja järjestämään sekä omaa toimintaansa että jossain määrin myös teoksessa esitettyjä tapahtumia. Suudelma käynnistyy tapahtumasarja, jossa Tarmoa syytetään näytelmän ennakkonäytöksen epäonnistumisesta, hän vastaa syytöksiin väkivaltaisella käytöksellä ja menettää työnsä (mt., 338). Tämän jälkeen seuraa edellä kuvattu ironinen ja väkivaltainen kohta Danielin kanssa, josta koituu Tarmolle fyysisiä vammoja. Vammoistaan ja irtisanomisesta huolimatta Tarmo lähtee näytelmän ensi-iltaan tarkoituksenaan kohdata Daniel, mutta onnistuu vain aiheuttamaan sekaannusta (mt., 354–356). Tämän jälkeen hän menee salaa teettämillään avaimilla Danielin asuntoon. Kun Daniel avaa oven, Tarmo piiloutuu kaappiin. Kaapissa Tarmo kuuntelee Danielin ja hänen naispuolisen seuralaisensa intiimiä kanssakäymistä, kunnes Daniel alkaa pahoinpidellä seuralaistaan. Tarmo tulee ulos kaapista ja pudottaa raskaan levypainon Danielin päähän. (Mt., 360–361.)

Tässä kohtaa teos muistuttaa mustaa tilannekomediaa, jossa korostuvat nopeat juonenkäänteet, fyysisuus, väkivalta ja yllättävä esiintulo. Nämä elementit synnyttävät farssin. (Kivistö 2007, 235.) Teoksen farssiin liittyy myös tilanneironiaa, joka ilmenee Tarmon viimeisessä yri-

tyksessä lähestyä Danielia. Sen sijaan että teoksen ”sankarit” onnistuisivat selvittämään suudelma alkaneen keskinäisen konfliktinsa, Tarmo piiloutuu konkreettiseen kaappiin, josta hän todistaa lähietäisyydeltä Danielin seksuaalista väkivaltaa seuralaistaan kohtaan. Tilanteen tekee ironiseksi päähenkilön läpi teoksen jatkuneen sisäisessä kaapissa olemisen konkretisoituminen Danielin asunnossa. Kaapin retoriikan kaksoisliike on tässäkin läsnä, mutta farssille ominaisella absurdilla tavalla. Kaapissa olemisen näkökulmasta Tarmo esiintulo konkreettisesta kaapista vaikuttaa myös tragikoomiselta. Sen sijaan että hän olisi ilmaissut halunsa Danielille verbaalisesti tilanteissa, joissa hahmot ovat kahden kesken, hänen esiintulonsa kaapista onkin osa väkivaltaista farssia. Näin kaapin retoriikan synnyttämä jännite teoksessa toimii rakenteellisena elementtinä, jolla luodaan farssin kaltainen loppu.

Laajemmalla tasolla tulkitsemalla teoksen farssin ironiseksi kontrastiksi päähenkilön läpi teoksen ilmenevälle yritykselle järjestää ja hallita omaa sukupuolityyliään ja seksuaalista haluaan. Tämä sukupuolityylin ja seksuaalisen halun hallitseminen ilmenee pyrkimyksenä kohti hegemonista maskuliinisuutta ja homoseksuaalisen halun kieltämistä. Lisäksi päähenkilö korostaa läpi teoksen jopa rakastavansa sosiaalista järjestystä ylläpitäviä sääntöjä, joita kuviteltu maailmankaikkeuden kaikkinäkevä silmä valvoo (esim. J, 10, 343). Teoksen farssissa tämä sääntöjen hallitseminen todellisuus törmää todelliseen todellisuuteen, mikä ilmenee päähenkilön tajunnassa voimakkaana häpeänä:

Se alkoi pienenä hehkuna, muistumana tahdottomasta huulen liikkeestä. Sitten alkoi koko järjestelmä liekehtiä, kaikki suojat, kaikki säännöt, koko mieheksi tulemisen projekti, kaikki häpeä mitä koskaan oli ollut, kaikki materialisoituneena valtavaksi, palavaksi ruuvipenkiksi, jossa olin joka poimustani kiinni. (J, 331.)

Muistuma tahdottomasta huulenliikkeestä viittaa mielestäni romaanin farssin käynnistävään suudelman. Järjestelmä, suojat, säännöt ja mieheksi tulemisen projekti kiteyttävät katkelmassa sen hallitun todellisuuden, jonka Tarmo on teoksen kuluessa järjestänyt itselleen. Suudelman hetkellä tämä järjestys alkaa murtua, jolloin päähenkilö tuntee liekehtivää häpeää. Romaanin ironiaa siis luodaan myös rakenteellisesti. Kun Tarmon järjestämä todellisuus törmää sääntöjen ja järjestyksen takana olevaan todellisuuteen, se osoittautuu näennäiseksi asiantilaksi. Myös teoksen nimi *Järjestäjä* saa ironisen merkityksen, koska sääntöjen noudattamiseen, hegemoniseen maskuliinisuuteen ja homoseksuaalisen halunsa kieltämiseen pyrkivän päähenkilön toiminta johtaa järjestyksen sijaan farssiin. Teoksen rakenteellinen ironia siis syntyy päähenkilön läpi teoksen jatkuvan toiminnan (hallintaan ja järjestykseen pyrkiminen) ja tämän toiminnan lopputuloksen (farssin) välisestä ristiriidasta (Kivistö 2007, 236–237).

6. Johtopäätökset

Järjestäjä-romaanin päähenkilö Tarmon mieheksi kasvamisen projektin performatiivisuuden analyysi paljastaa, että teoksessa tuotetaan kulttuurista maskuliinisuutta kehollisella tyylliteilyllä. Performatiivisuus korostuu kuntosaliharjoittelussa, joka toistoinen myös toistaa performatiivisuuteen liittyvää tekojen ja toistojen ajatusta. Toisaalta Tarmon performatiivisuus näyttäytyy myös tietoisena mieheyteen liittyvien kulttuuristen odotusten toistamisena, mikä tekee tästä kulttuurisen maskuliinisuuden performanssista lukijan näkökulmasta koomisen esityksen.

Hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteissa päähenkilö vaikuttaisi sijoittuvan marginaaliseen asemaan homoseksuaalisuutensa ja homososiaalisen kyvyttömyytensä takia. Toisaalta Tarmon kokema toiseus hegemonista maskuliinisuutta ilmentäviä miehiä kohtaan on ironisessa ristiriidassa teoksen muiden hahmojen Tarmosta muodostamien mielikuvien kanssa. Ironinen vaikutelma syntyy, koska Tarmo vaikuttaa itse jossain määrin edustavan hegemonista maskuliinisuutta kehollisen tyylinsä ja ammatillisen positionsa takia.

Hegemonisen maskuliinisuuden ihanteeseen liittyvä voimaa ja lihasmassaa korostava keholinen tyyli ilmenee myös päähenkilön sisäistetyn homofobian kohdalla. Syrjivä asenne sukupuolityyliltään feminiinisiksi määrittyviä homomiehiä kohtaan toimii heteroseksistisenä strategiana, jolla päähenkilö sovittaa omaa homoseksuaalista haluaan hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksiin.

Homoseksuaalinen halu ja sen kieltäminen luovat toistuvan motiivin ja jännitteen teoksen kerronnassa. Jännite ilmenee sekä päähenkilön sisäisenä kamppailuna että suhteessa halun kohteeseen. Kaapin retoriikan käsitteeseen liittyvä halun tunnustamisen ja salaamisen sekä tietämisen ja ei-tietämisen alueen tarkastelu avaa tätä jännitettä. Lisäksi tarkastelemalla päähenkilön kokemaa heteromelankoliaa voidaan ymmärtää niitä tunteita, joita sisäistetty homoseksuaalisen halun kieltäminen tai kaapissa oleminen synnyttää.

Vaikka *Järjestäjä*-romaanin voi lukea vilpittömänä kuvauksena päähenkilön sukupuoli-identiteetin sovittamisesta hegemonisen maskuliinisuuden valtasuhteisiin sekä homoseksuaalisen halun ja sen kiellon kanssa kamppailusta, analyysissäni toistuu teoksen ylenpalttinen satiirisuus ja ironia. Satiiria ja ironiaa luodaan intersektionaalisella toisin toistamisella Prinzesan hahmon queer-teatraalisessa huijauksessa, hegemonista maskuliinisuutta ilmentävien miesten stereotyyppisellä henkilöahmokuvausella, miehuuskokeilla, konkreettisen kaapin metaforalla sekä ennen kaikkea teoksen lopun farssilla. Juuri teoksen farssi asettuu analyysini keskiöön, sillä se muuttaa teoksen kokonaistulkintaa. Farssin näkökulmasta päähenkilön läpi teoksen jatkunut

sukupuolityylin ja seksuaalisen halun hallinta sekä laajemmin tietynlaiseen normatiiviseen järjestykseen pyrkiminen saa ironisen merkityksen samoin kuin teoksen nimi *Järjestäjä*.

Jo tutkielmani sivumäärästä voidaan päätellä, että työni tutkimusasetelma on kandidaatintutkielmalle hieman laajahko. Kuitenkin kriittisen miestutkimuksen ja queer-tutkimuksen käsitteet paljastavat niitä keinoja, joilla teoksen satiiria ja ironiaa rakennetaan. Satiirin ja ironian näkökulmasta teosta voisi tutkia myös teatterimaailmaan liittyvien kulttuuristen ilmiöiden pilkkana, tarkastella syvemmin henkilöhahmoihin liittyviä stereotyyppioita tai fiktion eri tasojen suhdetta todellisuuteen. Joka tapauksessa aineistoa kyllä riittäisi vielä laajempaankin tutkimukseen.

Lähteet

Kohdeteos:

Holma, Antti 2014: *Järjestäjä*. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus:

Butler, Judith 2006: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. (*Gender Trouble: Feminism and the Subversion Identity*, 1990) Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.

Connell, R.W. 1995: *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Eguchi, Shinsuke 2009. Negotiating Hegemonic Masculinity: The Rhetorical Strategy of "Straight-Acting" among Gay Men. *Journal of Intercultural Communication Research* Vol. 38, No. 3, 193–209.

Heikkinen, Teppo 1994. Heteroseksismi ja homojen marginaalistaminen. *Miestä rakennetaan maskuliinisuuksia puretaan*. Toim. Jorma Sipilä & Arto Tiihonen. Tampere: Vastapaino, 81–101.

Hiltunen, Ari. 1999: *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.

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

Juvonen, Tuula 2002: *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.

Karkulehto, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.

Kekki, Lasse ja Ilmonen, Kaisa. toim. 2004: *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Jyväskylä: Gummerrus

Kivistö, Sari. toim. 2007: *Satiiri. Johdatus lajin historiaan*. Helsinki: Helsinki University Press.

Rossi, Leena-Maija. 2015: *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Tallinna: Gaudeamus

Saresma, Tuija, Rossi, Leena-Maija ja Juvonen, Tuula toim. 2010: *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino.

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990: *Epistemology of the closet*. New York: Harvester Wheatsheaf