

TAMPEREEN YLIOPISTO

Laura Malinen

**“An old man and a prodigal daughter, the stuff that
dreams are made of.”**

Intertekstuaalisuus, pervo ja *camp* Angela Carterin romaanissa *Wise Children*

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2007

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos

MALINEN, Laura: "AN OLD MAN AND A PRODIGAL DAUGHTER, THE STUFF THAT DREAMS ARE MADE OF."

Intertekstuaalisuus, pervo ja *camp* Angela Carterin romaanissa *Wise Children*.

Pro gradu -tutkielma, 101 sivua

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2007

Tutkielmassa käsitellään Angela Carterin romaania *Wise Children* (1991) intertekstuaalisuuden näkökulmasta. Intertekstuaalisuus ymmärretään laaja-alaisena kulttuurisena toimintana, jolloin muutkin kuin kirjallisiin teksteihin syntyvät viittaussuhteet ovat relevantteja analyysin osia. Tutkittaviksi interteksteiksi on valittu William Shakespearen näytelmätuotanto sekä freudilaisen psykoanalyysin arkisiksi muuttuneet osat. Näkökulma tarkentuu *queer*- eli pervotutkimukselle keskeisillä käsitteillä, joita Judith Butleriin perustuen ovat identiteetin performatiivisuus sekä heteronormatiivisuutta ylläpitävät tekijät. Käsitteet liittyvät valittuihin interteksteihin luontevasti: sekä renessanssin että Freudin ajan katsotaan olevan muun muassa seksuaalisuuden määritelmiä pohtineita ja muovanneita aikakausia. Tärkeä lähtökohta on lisäksi Carterin itsensä määrittämä kirjoitusstrategia. Hän on todennut pyrkivänsä demystifikaatioon eli näyttämään vääriksi esimerkiksi naiseuteen liittyviä luonnollistuneita myyttejä. Jatkona pidetään niin sanottua kirjaimellisten metaforien strategiaa, joka selittää myös Carterin teosten joskus maagiseksi realismiksi luonnehdittua maailmaa.

Pervotutkimuksen osalta tutkielmassa nojataan jo mainitun Butlerin lisäksi muun muassa Tiina Rosenbergiin. *Campin* määritelmän pohjana on Susan Sontagin urauurtava essee, mutta sen lisäksi hyödynnetään uudempia ja poliittisempia termin luonnehdintoja. *Campin* nähdään olevan sidoksissa pervoon paitsi gay-historiansa kautta, myös siihen usein liittyvän kitsch-käsitteen vuoksi. Rosenbergin mukaan tämä "roskataide" suhteutuu oikeaan taiteeseen samoin kuin heteronormatiivinen identiteetti pervoon (tai ei-normatiiviseen) identiteettiin. Näin *camp* voi identiteettipoliittisena tyylinä olla paikka niille, jotka on elämäntyylin tai seksuaalisuuden vuoksi marginalisoitu. *Campiin* liittyy myös kulttuurituotteiden kierrättäminen muun muassa intertekstuaalisuuden avulla, mikä voi olla kunnioitusta osoittavaa tai jopa dekonstruoivaa. Mainitut intertekstit joutuvat eri tavoin tämän uuden tyylittelyn kohteeksi.

Analyysin tarkoituksena on selvittää, kuinka romaani suhtautuu intertekstiensä perinteisiin: pidetäänkö niitä yllä, tehdäänkö tiettyjä epäkohtia näkyviksi vai voidaanko uudelleenkirjoittamisen katsoa olevan kumouksellista. Erityisen huomion kohteeksi nousee romaanissa keskeinen inestien teema. Tärkein johtopäätös onkin, että psykoanalyttiselle teorialle keskeinen inestitabu ohitetaan. Tätä kautta avataan mahdollisuuksia uudentalaiselle perhekäsitykselle.

Avainsanat: intertekstuaalisuus, pervo, performatiivisuus, heteronormatiivisuus, *camp*, Angela Carter, psykoanalyysi, inesti, oidipus

1. Johdanto.....	1
2. Lähtökohtia Carterin proosan tarkasteluun.....	5
2.1. Intertekstuaalisuuden määrittely	5
2.2. Pervoteorian perusteet	12
2.3. Kielellistetty <i>camp</i>	23
3. Shakespeare- ja Freud-tutkimuksen traditiot.....	32
3.1. Näkökulmia Shakespeare-tutkimukseen.....	32
3.2. Arkeen penetroitunut freudilaisuus.....	36
4. Shakespearen tuotanto intertekstinä.....	44
4.1. Leikittelyä ristiinpukeutumisella.....	44
4.2. Insesti ja kulissidynastia	50
4.3. Luokkasuhteet ja seksuaalisuus.....	59
5. Arki-Freudin representaatioita: kun penis todella on penis.....	66
5.1. Freudin <i>Doran</i> tapauskertomus intertekstinä	66
5.2. Oidipaaliteorian konkretisoituminen Carterin romaanissa.....	70
5.2.1. Hazardien traditio: Kuningas Lear nai Cordelian.....	70
5.2.2. Doran oidipaallinen rakkaus.....	75
5.2.3. Chancen pervo perhe	79
5.3. <i>Masquerade</i> ja diivasiskokset	83
6. Päätäntö.....	91
Lähteet.....	93

1. Johdanto

Pro gradu –tutkielmani käsittelee Angela Carterin romaania *Wise Children* intertekstuaalisuuden ja pervotutkimuksen näkökulmista. *Wise Children* (1991, jatkossa WCh) on Carterin (1940-1992) runsaan tuotannon viimeinen teos. Hänen tunnetuimpia teoksiaan ovat romaanit *The Magic Toyshop* (1967), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984) sekä novellikokoelma *The Bloody Chamber* (1979). Carter on tunnettu jonkinasteisena feministinä: paitsi että hänen kirjoituksiaan on tulkittu feministisiksi, hän kuului 1970-luvulla Virago –kustannusyhtiön johtokuntaan. Ainakin Iso-Britanniassa Carterin teokset ovat suosittuja tutkimuskohteita, ja hän on muutenkin arvostettu kirjailija. (Sage 1994, 3.)

Wise Children poikkeaa melkoisella tavalla Carterin aiemmista teoksista. 1970-luvun teokset *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), jo mainittu *The Passion of New Eve* sekä hieman varhaisempi *Heroes and Villains* (1969) sisältävät kaikki synkkää ja jopa science fictioniksi luonnehdittavaa kuvausta. *Nights at the Circus* –romaanissa on vielä samantyyppisiä synkeitä sävyjä, ja se rinnastuu myös rakenteeltaan *The Passion of New Eveen*. Tämän tutkimuksen kohdetekstille taas ei löydy paralleelia Carterin tuotannosta – toki siinä on samoja teemoja kuin monissa aiemmissa teoksissa, mutta jo tunnelmaltaan *Wise Children* eroaa kaikesta muusta Carterilta lukemastani. Jostain syystä siihen ei ole myöskään tutkimuksessa tartuttu yhtä usein kuin muihin teoksiin. Kenties siihen on syynä juuri sen poikkeaminen linjasta, ja kertojan suorastaan rempseä hilpeys.

Romaanin maailman välittää lukijalle Dora Chance, joka kirjoittaa muistiinpanoja sukunsa vaiheista myöhemmin koottavaa sukukronikkaa varten. Romanin sisältämät tapahtumat kerrotaan yhden päivän aikana, mutta ne sisältävät suuriakin historiallisia hyppäyksiä. Kirjoituspäivä, jonka tapahtumiin aina välillä palataan, ei ole kuitenkaan mikä tahansa: kyseessä on huhtikuinen William Shakespearen syntymäpäivä. Dora ja hänen kaksoissiskonsa Nora täyttävät samana päivänä 75 vuotta, ja heidän isänsä Melchior ja tämän kaksoisveli Peregrine Hazard 100 vuotta. Dora ja Nora ovat Melchiorin aviottomia tyttäriä, jotka heidän synnytykseen kuolleen äitinsä työnantaja, majatalonpitäjä 'Grandma' Chance on kasvattanut. Hazardit taas ovat korkea-arvoista Shakespeare-näyttelijäsukua, ja Melchior on suvussa viimeinen laatuaan. Peregrine-veli on taikuri, maailmanmatkaaja ja muutenkin erikoinen hahmo, ja Chancen äpäräkaksoset taas ovat luoneet uran tanssityttöinä. Huolimatta isän ja tytärten esiintymisistä jopa samoissa produktioissa ei Melchior ole koskaan tunnustanut Doraa ja Noraa lapsikseen, ja Peregrine on ollut heille isän asemassa. Romanin perusasetelma muodostuukin siis jo hieman lahonneen Hazardin klaanin ja Chancen perheen edesottamusten kuvauksesta: legitiimin ja illegitiimin ristiriidoista niin sukujen, taiteenlajien kuin elämäntapojenkin osalta.

Shakespeare on kiistatta teoksen keskeinen aihe, mutta analysoin Shakespearen tuotantoa erityisesti intertekstinä. Tulkitseen Shakespearelle yleisten teemojen käyttöä Carterin romaanissa, eli olen kiinnostunut siitä, mitä laajempia merkityksiä ne tuovat aktivoituessaan mukanaan ja miten ne romaanissa vaikuttavat. Homo- ja lesbotutkimus sekä myöhempi *queer*-tutkimus on ollut kiinnostunut siitä, miten Shakespearen

näytelmissä kuvataan sukupuoli ja seksuaalisuutta. Esimerkiksi kaksoisristiinpukeutumisen kautta lavalla esitetyn halun kohdistuminen on ollut monitulkintaista, mitä on ajateltu merkinä siitä, että muutkin suhteet kuin naisen ja miehen väliset voisivat olla mahdollisia. Tämä onkin johdattanut minut käyttämään *queer*- eli pervotutkimusta teoreettisena kehyksenä tutkimukselleni. Pervotutkimuksen keskeisiä käsitteitä ovat identiteetin performatiivisuus sekä heteronormatiivisuus, joiden kautta tarkastelen siis Carterin teoksen maailmaa. Toisena intertekstinä analysoin freudilaista psykoanalyysia, tai oikeastaan sen arkistunutta versiota. Tällä tarkoitan sen kaikille tutuiksi tulleita, usein väärin ymmärrettyjä teorian osia, jotka vaikuttavat yhteiskunnassamme yleisimmin heteronormatiivisuutta ja sukupuolien epätasa-arvoa ylläpitävästi. *Wise Children* –romaanin selkein viite Freudin suuntaan on päähenkilön nimi Dora: Freudin kuuluisa, varhainen tapauskertomus kertoo hysteerisen *Doran* hoidosta. Lisäksi romaanissa representoidaan parodisella tavalla esimerkiksi oidipaalista rakkautta ja peniskateutta.

Intertekstien kohtelua Carterin teoksessa yhdistää monitahoinen esteettinen ja poliittinen käsite *camp*. Käsittelen tutkielmassani näitä molempia intertekstejä paitsi siksi, että niillä on keskinäinen intertekstuaalinen yhteys ja samoja keskeisiä teemoja, myös koska niitä käsitellään teoksessa juuri tällä samantyyppisellä tavalla. Hieman abstraktin “intertekstien käsittelyn” lisäksi *camp* kuvaa romaanin henkilöhahmojen tyyliä. Tämän vuoksi tulen analysoimaan myös henkilöhahmojen identiteetin performatiivista rakentumista ja muita pervonäkökulman mukanaan tuomia aiheita. Tutkimusaiheeni onkin siten tavallaan kaksitahoinen, mutta sen osat liittyvät tiiviisti toisiinsa. Tärkeä

lähtökohta tutkielmalleni on myös Carterin demystifioinnin (esim. Sage 1994, 16) ja siitä johdetun kirjaimellisesti luettujen (konkreettisten) metaforien strategia. Teoksessa siis toteutetaan liioitellun konkreettisesti sekä naiseuteen liittyviä odotuksia että psykoanalyttisia käsitteitä. Tulen näyttämään, että romaanin keskeisten henkilöhahmojen identiteetit rakentuvat performatiivisesti, ja että tätä performatiota liioittelemalla tehdään *camp*-henkistä parodiaa kulttuurisista feminiinisyyden malleista. Lisäksi osoitan, että interteksteille tyypillisten teemojen kuvaus joko jatkaa niiden traditioita, tekee niiden rakentuneisuuden näkyväksi tai tietyissä tapauksissa on kumouksellista.

Tutkielmani etenee siten, että luvussa 2 määrittelen analyysivälineet. Luvussa 3 kerron valitsemieni intertekstien taustoista sekä tarkastelen erityisesti niiden pervoa tutkimusperinnettä. Luku 4 on omistettu Carterin teoksen shakespeareaanisten elementtien tutkimukselle, ja luvussa 5 tartun romaanin jopa kumoukselliseen tapaan kirjoittaa psykoanalyysia uudelleen.

2. Lähtökohtia Carterin proosan tarkasteluun

2.1. Intertekstuaalisuuden määrittely

Intertekstuaalisuus on käsite, jolla on lähes saman verran määritelmiä kuin käyttäjiäkin (katso esim. Plett 1991; Tammi 1999). Näkemykset vaihtelevat laajasta, lähes rajoittamattomasta yhteydestä tekstien välillä hyvinkin rajattuun, vain vaikkapa suorat viittaukset vihjeiksi hyväksyvään määritelmään. Kirjallisuudentutkimuksessa on nähdäkseni kuitenkin tärkeintä, että intertekstuaalinen yhteys todella tuo lisäsyvyyttä analyysiin. Se, millaisilla tavoilla intertekstuaalinen yhteys syntyy, on hieman eri kysymys, joskin toki tärkeä – intertekstiin viittaamisesta on oltava esimerkiksi romaanissa konkreettista evidenssiä. Se, hyväksytäänkö esimerkiksi tarinoiden samankaltaisuus intertekstuaalisuuden aktivoivaksi elementiksi kuitenkin vaihtelee.

Tiukkaa strukturalistista näkemystä edustava Gérard Genette toteaa, että poetiikan tehtävänä on tutkia paitsi arkkitekstiä, jonka versioita kaikki yksittäiset tekstit ovat, myös transtekstuaalisuutta, eli salattuja ja suoria suhteita toisiin teksteihin (1982, 7). Yksi transtekstuaalisuuden tyyppi on intertekstuaalisuus : “[U]ne relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire [...] la présence effective d’un texte dans un autre.” Tekstissä läsnä oleva toinen teksti tuntuu määritelmällisesti toimivalta. Genetten mukaan kirjallisimmillaan tämä transtekstuaalisuuden tyyppi on perustuessaan lainauksiin, joko lähdeviitteen kanssa tai ilman; hieman siitä kauempana on plagiaatti, jonka kohdetta ei

ilmoiteta ja kirjallisesti etäisin on alluusio, jonka havaitseminen vaatii jo nokkeluutta.
(emt., 8.)

Heinrich F. Plettin mukaan taas 'intertekstiä' voi etymologisesti kuvata tekstiksi toisten tekstien välissä. Hän kuitenkin painottaa, että välissä -termin tulkinnalla on tällöin varsin suuri merkitys. Tekstin tulkitsemisessa intertekstiksi erityisen suuri rooli on tekijällä ja lukijalla, mutta sellaiseksi pääsy vaatii myös ko. tekstiltä tietynlaista luonnetta tai ominaisuuksia. (Plett 1991, 5.) Plett määrittelee tekstin ja intertekstin seuraavasti:

[A text is] an autonomous sign structure, delimited and coherent. Its boundaries are indicated by its beginning, middle and end, its coherence by the deliberately interrelated conjunction of its constituents. [An intertext] is characterized by attributes that exceed it. It is not delimited, but de-limited, for its constituents refer to constituents of one or several other texts. (Plett 1991, 5)

Plett muistuttaa intertekstien olevan myös itsenäisiä kokonaisuuksiaan. Niillä on siis kaksinkertainen koherenssi: intratekstuaalinen, sisäisen yhtenäisyyden varmistaja, sekä intertekstuaalinen, joka luo suhteita itsensä ja muiden tekstien välille. Plett toteaa tämän kaksinkertaisuuden tuovan intertekstille monimutkaisuutta ja rikkautta, mutta myös ongelmallisen statuksen. (Plett 1991, 5.)

Strukturalistisesta formalismista periytyvä subtekstianalyysiksi kutsuttu metodi on Genetten määritelmää vapaarajaisempi. Kiril Taranovski kehitti sen venäläisen Osip Mandelstamin lyriikan tutkimiseen eikä yleiseksi malliksi, mutta sitä voidaan kuitenkin käyttää muidenkin tekstien tulkinnan apuna (Tammi 1999, 5). Sen mukaan kaunokirjallisen tekstin jokainen elementti on motivoitu, ja usein tekstistä voidaan

muodostaa järkevä tulkinta vain sen itsensä perusteella (Tammi 1999, 7-8). Toisaalta joissain tapauksissa voidaan osoittaa, että toisten kaunokirjallisten tekstien luoma kehys on pätevä vertauskohde, ja auttaa tulkinnan luomisessa. Näitä tekstin elementeille semanttisen motivaation antavia toisia tekstejä kutsutaan subteksteiksi. Ne ovat siis jo olemassa olevia tekstejä, joita toinen teksti heijastaa, ja joita teksti voi myös käsitellä poleemisesti (emt., 6, 9), kuten Carterin romaani käsittelee freudilaisuutta. Tammi huomauttaa analyysin tähtäävän selkeästi tulkinnan tekemiseen (emt., 4) erona esimerkiksi tietyn romaanin vaikuttajien tai lähteiden tutkimiseen.

Osoitettujen subtekstien tulee siis vaikuttaa johonkin eli oltava mukana kokonaistulkinnan teossa. Erityisesti *Wise Children* -romaanin kohdalla rajauksessa täytyy olla hyvin tarkka, sillä teoksessa heitellään viitteitä kepeästi moniin suuntiin. Olenkin valinnut kaksi kulttuurista käsitekenttää, jotka tosin itsessään ovat melkoisen laajoja, analyysin osiksi. Subtekstianalyysi kuitenkin nimenomaan painottaa yksittäistä tekstisegmenttiä laajempien yhteyksien mahdollisuutta. Tämä tarkoittaa ensinnäkin sitä, että ilmeinen kytkentä segmenttien välillä voi aktivoida yhteyksiä muuallekin subtekstiin. Tekstin osuudet, joihin ei viitata suoraan, voivat osoittautua tulkinnan kannalta jopa tärkeämmiksi kuin ne, joihin viittaaminen on näkyvää. Toiseksi, laajoja yhteyksiä kartoitettaessa voivat rinnastua paitsi yksittäisten runojen tai romaanien teemat, myös useiden tekstien muodostamat kokonaisuudet, esimerkiksi tiettyjen kirjailijoiden koko tuotannot. (Tammi 1999, 11.) Tässä tutkielmassa intertekstin määritelmä onkin varsin lähellä subtekstin vastaavaa.

Yksi tapa luoda yhteyksiä eri tekstien välille on allusointi. Alluusio on "[an] evocative manifestation of intertextual relationships" (Hebel 1991, 135). Termiä on perinteisesti käytetty siis epäsuorasta viittaustavasta. Nykytutkimuksessa kiinnostuksen kohteena ei silti ole niinkään se, onko viittaaminen avointa vai epäsuoraa, vaan alluusion "relational quality":

The allusion's potential to guide the reader to an additional referent outside the alluding text and the allusion's potential to build up semantically significant links between the alluding text and the alluded-to text have moved into the limelight of critical interest. (Hebel 1991, 136)

Jälkistrukturalistisen teoretisoinnin myötä on alettu ajatella, että myös viittaukset ei-kirjallisiin teksteihin voivat olla alluusioita (emt., 138). Lisäksi Hebel kuvaa tekstin allusoivan järjestelmän olevan "risteysalue", jossa teksti ja interteksti kohtaavat, ja jossa tekstin intertekstuaalinen tausta tulee lukijan koettavaksi. Alluusioita tulee siis tutkia osina intertekstuaalista viittauskohdetta, metonymisina signaaleina, jotka osallistuvat ainakin kahdenlaiseen merkityksen tuottoon (omalla alueellaan sekä tekstissä, joka niihin viittaa). (emt., 139). Myös Hebel painottaa, ettei alluusioiden tulkinnassa tulisi tyytyä vain niiden etsimiseen ja luettelemiseen, vaan niiden viittauspotentiaalin tutkimiseen, vaikka se olisi vaikeakin. Alluusioiden verbalisointia ja niiden aiheuttamien assosiaatioiden dokumentoimista Hebel kutsuu arkeologiseksi toiminnaksi. (emt., 140.) *Wise Children* -teoksen kohdalla psykoanalyysiviittaukset voikin määritellä alluusioiksi. Shakespearen tuotannon asema Carterin teoksen intertekstinä on siinä mielessä ongelmallinen, että se on niin voimakkaasti ja ilmeisesti läsnä teoksessa, että sitä voisi kutsua jopa teoksen teemaksi. Siihen toki viitataan myös intertekstuaalisella tavalla:

esimerkiksi teoksen nimi *Wise Children* on intertekstuaalinen otsikko yksinkertaisimmillaan, lainaus toisesta tekstistä (Karrer 1991, 122). Kyseessä on viittaus Shakespearen näytelmään *The Merchant of Venice*. Vaikka Shakespeare on myös osa romaanin tekstuaalista sisältöä, haluan pitää sen analyysissäni intertekstin asemassa. Täten tarkastelen sitä kulttuurisena kokonaisuutena, jonka myötä huomioitavaksi tulevat muun muassa ristiinpukeutuminen teemana sekä Shakespearen aikaan liitetyt identiteettikysymykset. Toinen syy on se, että Shakespearen ja Freudin tuotannolla nähdään olevan intertekstuaalinen yhteys (kts. esim. Bloom 1994, 380).

Psykoanalyysi ja Shakespearen tuotanto rinnastuvat lisäksi temaattisesti: sekä renessanssin että 1800-luvun lopun *fin de siècle*n nähdään olleen sukupuoli- ja seksuaalidentiteettien määritelmiä muovanneita aikakausia. Näin analyysini keskeiset osat nousevat siis intertekstejä yhdistävistä piirteistä. Michel Foucault'n mukaan 1600-luvulla "sukupuolen 'diskurssiinpano'" siirtyi koskemaan koko kansaa. Tällä hän viittaa pakkoon kertoa kaikista sukupuoleen liittyvistä nautinnoista ja haluista, jolloin katolinen kirkko pystyi rippi-järjestelmän avulla valvomaan sukupuolista nuhteettomuutta. (Foucault 1999, 21.) Yleisesti väitetään, että 1600-luvulta alkoi nimenomaan "repression aikakausi", jolloin sukupuolesta tai seksuaalisuudesta ei saanut puhua (Foucault kutsuu tätä repressiohypoteesiksi). Foucault'n mukaan kuitenkin tällöin alkoi valtava sukupuolipuheen tuottamisen aikakausi: puhuminen sukupuoliasioista vaikenemisestä ja ponnistelu sen täsmentämiseksi, mistä ei puhuta (emt., 15). Freudin osuus tässä perinteessä on myöskin ilmeinen. Mainittujen yhteyksien lisäksi perustelen kahden

intertekstin tutkimista vielä sillä, että niitä yhdistää Carterin teoksessa saatu kohtelu – molemmat esitetään *campin* hengessä.

Wise Children –romaanissa viitataan siis Shakespeareen sekä allusoivien juonenkänteiden muodossa (esimerkiksi Estella rinnastuu *The Merchant of Venicen* Jessicaan; WCh, 18), teemojen (esimerkiksi kaksosuus) että suorien mainintojen avulla. Nimet rinnastuvatkin “interfiguraalisina” merkkeinä kutakuinkin suoriin viittauksiin, joskin niiden liittyminen henkilöhahmoihin on otettava huomioon, sillä henkilöhahmojen tutkimus on taas oma osa-alueensa. Nimien uusi käyttö muistuttaa kuitenkin siteeraustensa kautta, että molemmat esiintyvät tekstissä useimmin muuttuneessa muodossa – eivätkä vain muodon tai pintarakenteen osalta muuttuneina, vaan myös sisällön eli syvärakenteen. (Müller 1991, 103). Carterin teoksessa nimistö on hyvin runsas, ja siitä löytyy viittauksia niin Shakespearen henkilöihin (mm. Imogen, Melchior), itämaan tietäjiin (Peregrine), Ibsenin *Nukkekotiin* (Nora) kuin mahdollisesti kirjallisuustieteilijä/nyrkkeilijäänkin (Cassius Booth). Tärkein huomio on kuitenkin onomastinen viittaus Freudin tapauskertomukseen, ja olenkin rajannut nimiviitteiden tarkastelun Doraan.

Olen siis kiinnostunut paitsi siitä, millaisia merkityksiä juuri nämä intertekstit tuovat Carterin teoksen tulkintaan, myös siitä, kuinka suhde interteksteihin mahdollisesti muuttuu, kun on lukenut Carterin niistä esittämät versiot. Tammi kysyykin, voivatko tekstit muuttaa lukijan suhtautumista havaitsemiinsa subteksteihin lukijan palatessa niihin omina kokonaisuuksinaan (1999, 33)? Myös Robert Kiely on pohtinut vaikutuksen

kaksisuuntaisuutta teoksessaan *Reverse Tradition* (1993). Hän tutkii mitä tapahtuu, kun luetaan esimerkiksi Charlotte Brönteä niin, että pidetään mielessä Toni Morrison. Kiely haluaa löytää ja kuvata aiempien teosten latenteja ideologioita, ja on kiinnostunut myös ne aktivoivasta lukuprosessista. (1993, 5.) Kiely kuitenkin painottaa, että hänen analyysiin valitsemansa teosparit ovat "arbitraarisia", eli että hän ei ole tekemässä intertekstuaalista luentaa (emt., 7). Kielyn pyrkimykset kuulostavat samansuuntaisilta kuin homo- ja lesbotutkimuksessa tuotetut luennat vanhemmista teksteistä, joista pyritään paljastamaan esimerkiksi epäsuoria homoseksuaalisia tendenssejä (kts. esim. Kekki 2004). Vaikka en itse olekaan erityisen kiinnostunut tämän tyyppisistä luennoista, on intertekstuaalisuuden kaksisuuntaisuuden käsite kuitenkin erityisen kiinnostava, mikäli uskoo kirjallisuuden voivan olla poliittista ilman suorasaanaista julistamista.

Yhtenä kantaottavuuden välineenä pidetään parodiaa. Simon Dentithin mukaan sitä esiintyy kaikissa kulttuurisissa toiminnoissa (2000, 6). Parodia voi olla spesifiä, jolloin se kohdistuu tiettyyn aiempaan tekstiin tai yleistä, jolloin kohteena on tekstijoukko tai jokin diskurssi (emt., 7). Dentith korostaakin ymmärtävänsä parodian kapean muodollisuuden sijaan laajasti, mutta tarjoaa kuitenkin määritelmän: "Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice" (emt., 9). Genette esittää jälleen tiukemman näkemyksen useine alalajeineen, mutta erityisesti hänen etymologinen kuvauksensa on havainnollistava: *parôdia* on "vastaan laulamista", väärin, eri äänellä tai eri sävyyn laulamista ja melodian muuttamista (Genette 1982, 17). Dentith puolestaan kysyy, voidaanko parodiaa pitää lähtökohtaisesti kumouksellisena vai onko se ennemminkin konservatiivista (Dentith

2000, 27). Tätä ei voi kuitenkaan päättää ilman tietoa tekstin sosiaalisesta ja historiallisesta kontekstista (emt., 28) – myös Hebel toteaa Kristevaan viitaten, että alluusiot ovat ilmauksia tekstin *idéologè*mesta, joka määrittää tekstin historialliset ja sosiaaliset koordinaatit (Hebel 1991, 139). Siten esimerkiksi *Wise Children* –romaanin tutkittaessa on otettava huomioon vaikkapa sen ilmestymisajankohta ja kirjoittajan maine feministisenä kirjailijana. Parodiolla on kuitenkin paradoksaalinen ominaisuus samalla säilyttää sitä, mitä (mahdollisesti) kritisoidaan, vaikka se onnistuisikin kritiikissään (2000, 36). Se voidaankin ymmärtää myös kulttuurin muotona, joka tekee tiliä suhteesta aiempaan kulttuuriseen perintöön (emt., 29). Tällainen parodia voi nähdäkseni liittyä *campiin*, jota tarkastelen luvussa 2.3.

Intertekstuaalisuuden alalaji parodia voi siis toimia hauskuutena, kritiikkinä tai kunnianosoituksena. Carterin romaanissa valitsemani intertekstit eroavat toisistaan tämän suhteen kohdalla: Shakespearesta riemuitaan, joskin uudennlaisella tavalla, kun taas psykoanalyysia käsitellään kriittisemmin. Niitä ei kuitenkaan kumpaakaan käsitellä yksiselitteisen parodisesti, vaikka se onkin kohtelun yksi sävy. Valitsemieni intertekstien perusteluun palaan seuraavassa luvussa.

2.2. Pervoteorian perusteet

Tutkielmani perustuu metodisesti *queer*-tutkimukseen. *Queer*-tutkimus syntyi kriittisen homo- ja lesbotutkimuksen yhteyteen 1990-luvulla, joiden kanssa se jakaa kiinnostuksen seksuaalisuus- ja sukupuolikysymyksiä kohtaan. Jonathan Dollimore on jäsentänyt ja

kritisoinut marginaalin ja valtaväestön suhteita seksuaalisuuden osalta teoksessaan *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault* (1991). Teoksen katsotaan ajatuksellisesti kuuluvan queer-tutkimukseen, vaikka Dollimore ei itse termiä käytäkään. Hän pohtii sitä, kuinka homoseksuaalisuus on kielletystä asemastaan huolimatta ollut kulttuurissamme symbolisesti hyvin merkittävä. Dollimoren ajatus ”perverssistä dynamiikasta” kuvaa juuri tätä suhdetta, joka ei toki ole poikkeuksellinen toiseuden tutkimuksessa: enemmistö tarvitsee vähemmistöä ollakseen mitä on, eli enemmistön olemus määrittyy suhteessa sen toiseen. Homoseksuaalisen vähemmistön olemassaolo on kulttuurillemme välttämätöntä, vaikka sitä toisaalta yritetään tukahduttaa. (1991, 28). *Queer*-filosofian suhdetta vastakkainasettelujen perinteeseen avaa sen määrittelemisen sekä-että –ajatteluksi: ”Människor är både lika och olika”. Jaettiin ihmiset ryhmiin sitten minkä ominaisuuden perusteella tahansa, jako ei voi koskaan olla täysin tarkka, vaan kaikissa on jotain samaa ja jotain eroa. *Queer*-tutkimuksessa ei siis haluta painottaa eroja kategorioiden välillä vaan niiden sisällä, jolloin tietyt ryhmät poissulkeva luokittelu käy mahdottomaksi. (Rosenberg 2002, 164, alleviivaukset alkup.)

Käytän tutkielmassani *queerin* suomenkielistä vastinetta pervoa, joka ei ole täysin vakiintunut¹. Kirjallisuudentutkija Lasse Kekki painottaa ’pervoa’ puolustaessaan, että se säilyttää mielissä pervotutkimuksen yhteyden homo- ja lesbotutkimukseen (2006, 13). Onkin totta, että suomalaiselle *queer* on melko neutraali termi. Englannin kielessä se on kuitenkin ’hintti’, halventavasti homoseksuaaliin viittaava termi. Lisäksi perverssin

¹ Suomenoksen ’pervo’ esitti tiettävästi ensimmäisen kerran Tuula Juvonen jo vuonna 1993 julkaisussa *Tiede & Edistys*. Juvosen ennustuksesta huolimatta se ei ole vakiintunut. (Kekki 2006, 12.)

kategorian juuret ovat psykoanalyttisessa teoretisoinnissa (emt., 13), ja myös sen vuoksi termi on omalle tutkimukselleni sopiva.

Pervotutkimuksen edelläkävijänä pidetään yleisesti yhdysvaltalaisista filosofista Judith Butleria. Hänen teoksensa *Gender Trouble* (1990a) ja lähinnä sitä selventäväksi osaksi tehty *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993) ovat alan ensimmäisiä klassikkoja, ja niiden jälkeen alettiin puhua *queer*-tutkimuksesta. Butler lähtee teoksessaan *Gender Trouble* liikkeelle feminismin kritiikistä. Feministisessä ajattelutavassa usein oletetaan ”naisten” olevan jokin yhtenäinen kategoria, joka tahtoo tulla kuulluksi. Foucaultiin paljolti nojaavan Butlerin mukaan kategoria ”naiset” vaatii kuitenkin kriittistä genealogista tarkastelua, jossa otetaan huomioon sitä rakentavat monimutkaiset institutionaaliset ja diskursiiviset keinot. Butler toteaa:

Although some feminist literary critics suggest that the presupposition of sexual difference is necessary for all discourse, that position reifies sexual difference as the founding moment of culture and precludes an analysis not only of how sexual difference is constituted to begin with but how it is continuously constituted, both by the masculine tradition that preempts the universal point of view, and by those feminist positions that construct the univocal category of 'women' in the name of expressing, or, indeed, liberating a subjected class. (1990b, 281)

Butler korostaa myös, että biologisen ja sosiaalisen sukupuolen tulisi olla toisistaan erillisiä. Tällöin siis biologinen nainen voisi toteuttaa maskuliinista sosiaalista sukupuolta, ja toisin päin (1990a, 10). Nykyjärjestelmässä tämä ei kuitenkaan ole mahdollista, vaan sosiaalinen sukupuoli on sukupuolittunut (”sex itself is a gendered category”). Butler kysyykin, että koska sosiaalinen sukupuoli on konstruktio, voisiko se

olla konstruoitu toisin, ja jos voi, niin miten? (emt., 11.) Tähän liittyy Butlerin ajatus identiteetin performatiivisuudesta: identiteetillä ei ole valmista substanssia, vaan se rakentuu ihmisen toiminnan tuloksena (1990a, 173). Esimerkiksi sukupuoli-identiteetillä ei ole muuta olemuksellista kategoriaa kuin teot, jotka sitä rakentavat. Performoinnin oletetaan tapahtuvan kulttuurissa tietyllä tavalla, mutta sitä voidaan häiritä (*trouble*)² ja sitä myötä hiljalleen muuttaa. Koska kuitenkin elämme tietyn diskurssin sisällä, tapahtuu häirintä diskurssin sisältämällä välineillä - muuta mahdollisuutta ei ole. (emt., 42.)

Identiteetin performatiivisuuden käsite ymmärretään usein väärin. Sitä pidetään esimerkiksi sikäli ongelmallisena, että identiteetin ”toisin toistaminen” tapahtuu suhteessa kulttuuriseen ideaaliin tai totuttuun asiointilaan. Tällöin siis kulttuurin jäsenten on jaettava mielikuva piirteistä, jotka määritellään feminiinisiksi tai maskuliinisiksi, vaikka Butlerin keskeinen ajatus on häiriköidä tätä dikotomiaa ja sen keskeisyyttä ihmisen määrittäjänä. Poikkeava performatio l. toisin toistaminen määrittyy aina suhteessa johonkin, jolloin käsite lähtökohtaisesti tarvitsee sukupuolijakoa. Butlerin mukaan vertailukohteena olevat kulttuuriset normit eivät kuitenkaan olisi olemassa ilman ihmisiä, jotka niitä toistuvasti performatoivat: performatio on toimintaa, joka avoimesti näyttää sosiaaliset lait (1990b, 277). Lisäksi hän toteaa, että usein juuri käsitys ”olemuksen” (*appearance*) ja ”todellisuuden” (*reality*) eroista hallitsee sukupuolta koskevaa arkiajattelua. Kun sukupuolen (*gender*) ”todellisuus” muodostuu performatiion kautta, ei ole paluuta mihinkään essentiaaliseen sukupuoleen. (emt., 278.) On siis muistettava, että performatoituja eivät ole vain toisin toistetut identiteetit, vaan *kaikki*

² Suomen kielen perussanakirja (Edita, 2004) antaa hakusanalle ”häiritä” seuraavan selityksen: ”aiheuttaa jollekin häiriötä tai haittaa, rikkoa jonkun rauhaa, haitata, hämmentää, sekoittaa, vaikeuttaa, vaivata.”

kategoriat. Silti esimerkiksi Tiina Rosenberg kritisoi Butlerin teoriaa. Hän kirjoittaa, että vaikka utopia kategoriattomasta ihmisyydestä on miellyttävä, ovat sukupuolen ja seksuaalisuuden kategoriat ”olemassa” (eksistoivat) ja voimissaan. Hän myös esittää klassisen identiteettipoliittisen kysymyksen: ”kuinka alistaminen/sorto voidaan nimetä, ilman että sitä jatkuvasti voimistetaan ja pahennetaan? Toisin päin kysymys kuuluu, kuinka mitään voidaan ikinä muuttaa nimeämättä sitä, mitä tulee muuttaa?” (Rosenberg 2002, 163, suom. LM). Nimeämisellä Rosenberg viittaa Butlerin pyrkimykseen olla käyttämättä kirjoituksissaan universaalistavia nimityksiä, esimerkiksi *miehet* ja *naiset*. Tieteellinen artikkeli on myös performatiota, jolloin halutun muutoksen tulee tietysti näkyä sen kielessä. Tämä tutkielma käsittelee kuitenkin romaania, joka on itsenäinen taiteellinen teos. Siinä ei ole kielen tasolla problematisoitu henkilöahmojen sukupuolta esimerkiksi nimien ja persoonapronominien poikkeavalla käytöllä: henkilöahmoihin, joilla on miehen nimi, viitataan siis romaanissa pronomiinilla *he* ja naisen nimen omaaviin *she*. Näin ollen kirjoitan itse tarvittaessa miehistä ja naisista.

Rosenberg ei siis ilmeisesti jaa Butlerin käsitystä kaikkien identiteetikategorioiden performatiivisuudesta, jota kieltämättä voi pitää hieman utopistisena. Toisaalta se on myös vallankumouksellinen ja optimistinen tapa katsoa maailmaa. Se, onko yksittäisillä henkilöillä todellista valtaa muuttaa tuntemiemme kategorioiden asemaa maailman järjestäjinä, on taas toinen kysymys, johon Rosenbergin ajatukset myös liittyvät. Butler kuitenkin korostaa:

Surely, there are nuanced and individual ways of *doing* one’s gender, but *that* one does it, and that one does it *in accord with* certain sanctions and proscriptions, is clearly not a fully individual matter. [...] Although individual

acts do work to maintain and reproduce systems of oppression [...] the relation between acts and conditions is neither unilateral nor unmediated. (1990b, 276, kursiivi alkup.)

Butler on itse asiassa erittäin radikaali niin sanotun arkijärjen kyseenalaistaja, ja sellaisena liittyy tutkimusaiheeseeni luontevasti: *Wise Children* –romaanissa kyseenalaistetaan arkiseksi muuttuneita psykoanalyttisiä käsitteitä. Lisäksi identiteetin performatiivisuus on toimiva tapa lukea Chancen siskosten olemusta: heidän liioiteltu naisellisuutensa on naisiin kohdistuvien odotusten hyperbolista konkretisoimista, joka näin pitkälle mennessään muuttuu parodiaksi kyseisistä naisellisuuden säännöistä. Tämä korostuu erityisesti siinä, kuinka siskokset vielä vanhoina toteuttavat yhä vain samoja tapoja rakentaa naisellisuutensa:

We [...] surrendered our furs and, hand in hand, did another Hollywood ascension up the staircase although I suffered the customary nasty shock when I spotted us both in the big gilt mirror at the top – two funny old girls, paint an inch thick, clothes sixty years too young, stars on their stockings and little wee skirts skimming their buttocks. Parodies. Nora caught sight of us at the same time as I did and she stopped short, too. 'Oooer, Dor,' she said. 'We've gone and overdone it.' We couldn't help it, we had to laugh at the spectacle we'd made ourselves and, fortified by sisterly affection, strutted our stuff boldly into the ballroom. We could still show them a thing or two, even if they couldn't stand the sight. (WCh, 198)

Näen tämän naisellisuuden hyperbolisen performaation myös osana Carterin kirjaimellisten metaforien strategiaa, jota pohdin tarkemmin luvussa 3.2.

Wise Children –romaanin henkilöihahmoja on kiinnostavaa lukea identiteetin performatiivisuuden käsitteen avulla myös siinä historiallisessa jatkumossa, jonka ne

muodostavat intertekstiensä kanssa. Renessanssin tai varhaismodernin ajan identiteetin perustana katsotaan olleen ”acting”, kun taas modernina aikana perustana on ”being”, eli identiteetti on jotakin olemuksellisesti pysyvää³, ja nyt postmodernina aikana yksi tapa käsittää identiteetti on ”performing”. Identiteetin ja erityisesti homoseksuaalisuuden käsitteen käyttö renessanssin ihmiskuvan analysoinnissa on katsottu olevan anakronistista ja väärin (kts. esim. Kekki 2003, 71). Rosenberg edustaa jälleen toisenlaista kantaa: hän esittää, että jo Shakespearen aikaan ihmisillä olisi voinut olla ”queer självförståelse”, vaikkei identiteettiä nykyisessä mielessä vielä ymmärrettykään (Rosenberg 2000, 53). Joka tapauksessa performoitu identiteetti muistuttaa enemmän renessanssin kuin modernin ajan perinteestä.

Nykykirjallisuudesta väitöskirjansa tehneen Lasse Kekin mukaan pervotutkimuksen päätavoite on ollut yhtenäisen homo- tai lesboidentiteetin oletuksen purkaminen (2003, 48). Myös Kekki kommentoi pervotutkimuksen ongelmallista suhdetta siihen, että se joutuu operoimaan sortoa ylläpitävän diskurssin sisällä:

[...]even though queer identity is being constantly formed, it still operates under the same circumstances as any other identity. In other words, claiming that queer identity does not determine itself is illogical and untrue. Once the fact that there is such a thing as queer identity has been established, it will immediately differentiate itself from non-queer identities, even though queer theory claims that it does not want to build barriers. (Kekki 2003, 50).

Kekki vetoaa ristiriitaa lieventääkseen Butlerin kuuluisaan lausuntoon siitä, ettei identiteetin dekonstruointi dekonstruoi politiikkaa, vaan nimenomaan näyttää poliittisiksi identiteetin artikuloimisen tavat (emt., 50). Dekonstruomiseenkin voi kuitenkin pyrkiä

³ Kekki mukailee Freudin luentaa antiikin seksuaalisuudesta: seksuaalisen teon kohde oli oleellisempi kuin sisäinen seksuaalivaisto tai halu. Tämä saattoi johtua siitä, että sitä oli helpompi valvoa. (2003, 73.)

liikuttamalla luonnollistuneiden kategorioiden rajoja kumouksellisella hämmennyksen tuottamisella (Butler 1990a, 44).

Omat kiinnostuksen kohteeni *Wise Children* -romaanin suhteen ovat paitsi henkilöhahmojen identiteettien rakentuneisuudessa ja seksuaalisessa toiminnassa, myös hahmojen tavassa toimia muun muassa normaali-epänormaali –dikotomiaa hämärtäen. Taiteentutkimuksessa pervo voidaankin käsittää myös seuraavalla tavalla:

[en] beteckning på åskådarpositioner, tolkningar, konstverk, kulturella företeelser och textuella kodsysten som hänvisar till eller faller utanför heterosexuella, lesbiska, gay, bisexuella, eller transidentiteternas förståelse och kategoriseringar av kön/genus och sexualitet. Då blir queer en beteckning av det som går utöver de etablerade kategorierna för kön/genus och sexualitet. (Rosenberg 2002, 12.)

Kategorioiden häiritseminen tai purkaminen liittyy siis pervotutkimuksessa sukupuoli- tai seksuaalisuuteen. Taiteentutkimuksessa olisi kuitenkin houkuttelevaa väittää koko teoksen rakenteen olevan kategorioita purkava. Tällöin olisi kyse laajemmin ”toisin toistamisen” filosofiasta, jolloin esimerkiksi romaanin odotuksista poikkeava tapa tulkita intertekstejään voisi olla pervoa. Siinä tapauksessa intertekstuaalisuuden avulla aktivoitujen merkityskenttien on ainakin liityttävä mainittuihin aihealueisiin. Jos näin ei ole, käytettävä termi voisi olla kapinallinen, dekonstruoiva, outo, tai muu sellainen. Jos näin taas on, eli sukupuoli- ja seksuaali-identiteettejä toistetaan toisin juuri suhteessa interteksteihin, voi teoksen kirjallisia keinoja (poetiikkaa) kutsua pervoksi. Carterin romaanin poetiikkaa tutkittaessa on kuitenkin otettava huomioon sen sijoittuminen postmodernille aikakaudelle.

Wise Children on siis kirjoitettu vuonna 1991, mutta jo Carterin aiempia teoksia on pidetty leimallisen postmoderneina (Waugh 1989, 196; 209). Postmoderni teos on monitulkintainen, itsensä tiedostava ja usein myös allusoiva (Dentith 2000, 164). *Wise Children* on tällainen jo pelkästään ailahtelevaisen minäkertoja Doran poukkoilun vuoksi. Carterin romaania *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) tutkinut Kai Mikkonen korostaakin kirjallisen kertojuuden olevan keino tehdä elämästä merkityksellistä, ja että kielen käyttö ja siten todellisuuden muokkaus on analogista minän syvällisen muutoksen kanssa. Kirjoittaminen antaa identiteetin ja valtaa esittää mennyt eri valossa. (Mikkonen 1997, 131.) Butlerlaisittain ajatellen siis kirjoittaminen tai kertominen on yksi performaanoin tapa. Postmoderneille teoksille on lisäksi tyypillistä, että ”henkilöt” eivät ole enää essentiaalisia ”henkilöitä”, ja että Carterinkin hahmoilla suhteet toisiinsa rakentavat sosiaalisen identiteetin (Waugh 1989, 209). Waugh väittää jopa postmodernin fiktion pyrkivän aina palaamaan peilivaiheeseen, jotta identiteetin rakentuneisuus näkyy (emt., 169). Postmodernin kirjallisuuden tutkimuksessa ollaan siis kiinnostuneita osin samoista aiheista kuin perversivä tutkimuksessa, mutta niitä erottaa jälkimmäisen painottuminen vain tiettyyn aihepiiriin.

Waugh käyttää teoreettisena pohjanaan Lacania sekä psykoanalyysin objektisuhdeteoriaa, ja painottaa subjektiviteetin sekä myös sukupuolen (*gender*) synnyn perustuvan kokemukseen erillisestä ruumiillisesta toisesta (oman ja toisen rajojen hahmottamisesta) (emt., 172). Tässä mielessä onkin merkittävää, että Dora ja Nora ovat juuri identtisiä kaksosia. Toki Grandma on olemassa heidän maailmassaan erillisenä subjektina, mutta

muuten he peilaavat itseään täsmälleen samanlaiseen ruumiilliseen toiseen. Peilausta korostetaan teoksessa erityisesti tyttöjen tanssiharrastuksen yhteydessä, ja myös osien vaihtaminen, samanlaisena mutta toisena esiintyminen, liittyy aiheeseen. On myös tärkeää huomata, ettei myöhempi, mutta ei myöskään Freudin luoma psykoanalyysi oleta ihmiselle kiinteää, pysyvää minää, vaan että se on aina rakentunut tietyissä suhteissa. Waugh'n mukaan taas postmodernin synty on johtanut (ehkä pikemminkin *voisi* johtaa) patriarkaalisen ja porvarillisen koherentin subjektikäsityksen syrjäyttämiseen. Tällä on erityisen suuri merkitys niille, jotka ovat tähän asti kuuluneet yhteiskunnan marginaaliin: he voivat vihdoin saada puheenvuoron. (Waugh 1989, 2.) Vaikka psykoanalyttinen identiteettikäsitys selkeästi eroaa essentialistisesta vastaavasta, rakentuu se silti binaarisille oppositioille eronteon kautta. Pervoteoria astuu vielä askeleen pidemmälle: identiteetti rakentuu performaation kautta, joka on ainoa oppositioita ylläpitävä rakenne, ja kiinteitä peilauskohteita ei samassa mielessä ole.

Wise Children –romaanissa kuitenkin korostetaan monia binaarisia oppositioita. Teos alkaa Lontoon maantieteellisten vastakkaisuuksien esittelyllä, ja Doran ja Noran sijainti ”vasemman käden puolella” sekä suhteessa Thamesiin että sukujuuriinsa tuodaan voimakkaasti esiin. Muita vastakkainasetteluja ovat klassinen teatteri vs. Music Hall –viihde sekä britit vs. amerikkalaiset. Nämä jyrkät eronteot paljastuvat kuitenkin vain näennäisiksi: samaan tapaan kuin sukupuolten ja seksuaalisuuksien performatiivinen rakentuminen tehdään teoksessa näkyväksi, myös näiden käsiteparien luonnollisuus kyseenalaistetaan. Tämä tapahtuu näyttämällä, että kaikissa niissä on jotain samaa ja jotain eroa – siis pervofilosofian pyrkimyksen mukaisesti. Erityisesti tämä koskee

Hazardin suvun legitiimiä linjaa, Hazardeja, suhteessa illegitiimiin puoleen, Chanceihin, jota analysoin tarkemmin luvussa 4.3.

Juuri sukulinjojen tarkastelussa on olennaista tutkia seksuaalisuuden ja sukupuolen performatioita. Yksi patriarkaattisen järjestelmän tukipilareista on heteroseksuaalinen matriisi, jonka mukaan seksuaalisen halun ja fyysisen seksuaalisen aktiiviteetin tulee kohdistua vastakkaiseen sukupuoleen. Butler määrittelee heteroseksuaalisen matriisin (myös pakollinen heteroseksuaalisuus, heteroseksuaalisuusnormi, heteronormatiivisuus) koostuvan neljästä avainkäsitteestä, joiden tulee siis järjestyä tietyllä tavalla. Näitä ovat biologinen sukupuoli (*sex*), sosiaalinen sukupuoli (*gender*), seksuaalinen toiminta (*sexual practice*) ja halun kohde (*object of desire*) (Butler 1990a, 24). Butler toteaa olevansa yksinkertaisesti sitä mieltä, että “one way in which this system of compulsory heterosexuality is reproduced and concealed is through the cultivation of bodies into discrete sexes with ‘natural’ appearances and ‘natural’ heterosexual dispositions.” (1990b, 275.)

Leena-Maija Rossi painottaa ettei heteronormatiivisuutta ja heteroseksuaalisuutta tule sekoittaa keskenään, ja että on tärkeää tutkia myös tapoja toistaa heteroseksuaalisuutta toisin (2006, 23). Vaikka pervo- ja feministisellä tutkimuksella on keskinäistä kädenvääntöä, ovat juuri heteronormatiivisuuteen liittyvät asiat molempien mielenkiinnon kohteena. Hyödynnänkin työssäni myös feminististä tutkimusta, mutta koen, ettei se yksinään riitä lukehyksekseksi Carterin romaanille. Pervon käsitteen avulla teos avautuu laajemmin ja kiinnostavammin. *Wise Children* -romaanissa kuvataan

pääasiassa heteroseksuaalisuutta, mutta ei heteronormatiivista sellaista. Romanissa keskeiset inestiset suhteet taas kuuluvat kiellettyyn, perverssiin kategoriaan. Heteroseksuaalisten inestitapausten analysoinnin lisäksi väitän, että Doran ja Noran suhde on tulkittavissa lesbiseksi. Pervoteorian näkökulman mukaisesti siis sukupuolen performatiivisuus sekä halun kohdistuminen ja seksuaaliset teot ovat tutkimukseni keskeisempiä teemoja, joita tarkastelen sekä Shakespearen että Freudin intertekstien kehyksissä.

2.3. Kielellistetty *camp*

Termillä *camp* voi luonnehtia Carterin teoksessa sekä intertekstien esittämisen tapaa että henkilöhahmojen kokemusmaailman kuvauksen tyyliä. Käsitteen teoreettisen käytön perustan loi Susan Sontag esseellään *Notes on 'Camp'* vuonna 1964. Kuten Sontag, myös suurin osa myöhemmistä teoreetikoista aloittaa aiheen käsittelyn toteamalla, kuinka *camp* on vaikea määritellä, sillä tuntemistapaa tai herkkyyttä (*sensibility*) on hankalaa ilmaista täsmällisesti kielellä, eikä sitä voi osoittaa taideteoksesta ainakaan yksiselitteisesti. Sontagin mukaan *campin* "olemuksen" (*essence*) kuuluu erottamattomasti rakkaus epäluonnollisuuteen, keinotekoiseen ja liioitteluun. Hän luonnehtii *campia* myös esoteeriseksi, vain pienen urbaanin piirin jakamaksi "koodiksi" tai identiteettileimaksi. (Sontag 1964, 53.) Tämän ajatuksen kautta syntyy yhteys dandyihin ja esimerkiksi Oscar Wildeen. *Camp* palveli homoseksuaalien ja dandyjen keskinäisen tunnistautumisen välineenä ja tapana erottautua valtakulttuurista tietynlaisen ironian avulla. (Sederholm 2003, 170.)

Tästä historiallisesta kontekstista on tutkimukseen syntynyt käsite poliittinen *gay-camp* (Sederholm 2003, 167). Sen piirissä Sontagia on kritisoitu *campin* luonnehtimisesta pelkkänä estetiikkana, sitä kun pidetään jopa itsessään pervona eleenä. (esim. Kekki 2003, 157). Sontagin essee kuitenkin selventää hyvin sitä, mistä oikeastaan ollaan puhumassa, ja siinä on monia hyviä kiteytyksiä, esimerkiksi ajatus *campista* äärimmäisenä ilmentymänä metaforista “Life as theater” sekä “Being-as-playing-a-Role” (Sontag 1964, 56). Carterin romaanissa Dora toteaaakin toistuvasti “Commedia, that’s life, isn’t it?” (WCh, 58) ja henkilöhahmojen esittämät roolit siirtyvät myös muuhun elämään esimerkiksi nimeämisen kautta (‘My Lady Margarine’, ‘Puck’). Doran kommentti liittyy tosin myös Shakespeareen, onhan yhdeksi hänen kuuluisimmista lentävistä lauseistaan muodostunut sitaatti *As You Like It* –näytelmästä: “All the world’s a stage/ And all the men and women merely players.” (2. näytös, 7. kohtaus, Complete, s. 230). Chancen siskosten habitus taas on *campia* nimenomaan esteettisessä merkityksessä:

We’re stuck in the period at which we peaked, of course. All women do. We’d feel mutilated if you made us wipe off our Joan Crawford mouths and we always do our hair up in great big Victory rolls when we go out. [...] We always make an effort. We paint an inch thick. [...] The habit of applying warpaint outlasts the battle; haven’t had a man for yonks but still we slap it on. [...] Tasty, eh? ‘Course, we were wearing camiknickers before they *came back*. (WCh, 5-6, kursiivi alkup.).

Sontag kirjoittaakin myös siitä, kuinka vanhemmat, jopa vanhanaikaiset kulttuurituotteet saavat helpommin *camp*-leiman. Kyse ei ole vanhan ihailusta sinänsä, vaan siitä, että ihmiset sietävät huonosti uusia kulttuurituotteita, jotka ovat banaaleja. Vanhan ilmiön banaalius ei enää häiritse, vaan yleisö voi tunkea sympatiaa vilpittömästi mutta epäonnistunutta yritystä kohtaan. (Sontag 1964, 60.) Tästä on kyse esimerkiksi Hazardin

suvun toteuttaman *A Midsummer Night's Dream* –filmatisoinnin saamasta myöhemmästä suosioista. Dora suhtautuu kiinnostukseen tutkia elokuvaa penseästi: “[s]ome kid in New Jersey wanting to interview us for his Ph.D., Film Studies, bloody *Midsummer Night's Dream*, again. At our age, you feel you've seen it all before.” (WCh, 8, kursiivi alkup.) Toisaalta Doran itseironinen kerrontatapa on otettava huomioon. Dora kertoo esimerkiksi kuuluisasta miesystävästään tehdystä elokuvasta “I forget who it was played me. Some painted harlot.” (WCh, 154).

Campin luomisesta kierrätyksen avulla kirjoittaa myös Andrew Ross. Rossin mukaan *camp*-efekti ei synny pelkästään muuttamalla kulttuurisen tuotannon tapaa. Kyse on pikemminkin siitä, että jokin aiempi vallitseva tuotannon tapa tulee saataville nykypäivässä, ja se määritellään uudestaan nykyajan makukoodien mukaisesti. (Ross 1989, 139.) Kirjallisuudentutkija Ingeborg Hoesterey taas toteaa aktiivisen intertekstuaalisuuden sekä itsereflektion olevan kulttuurisen muistin kantavia voimia (2001, 103). Kulttuurinen muisti liittyy nähdäkseni kiinteästi juuri tuotantotapoihin ja makukoodeihin, ja näin ollen sillä on selkeä yhteys *campiin*, jota Hoesterey ei kuitenkaan mainitse. Hän kirjoittaa, että historiallisesti voidaan erottaa kahdenlaisia intertekstuaalisia pastisseja, kunnianosoituksia (*pastiche*) ja parodioita (*cento*). Postmoderneissa teksteissä kaksi perusrakennetta ovat “quasi-homage/re-writing/parody” sekä “cento pastiche”, ja Hoesterey toteaa niiden esiintyvän usein limittäin samassa tekstissä. (emt., 83.) Hoesterey painottaa postmodernien tekstien ominaisuutta, ja toteaa että pastissi ilmentää yhdestä kanonisoidusta ja autoritaarisesta totuudesta vapautumista (emt., 99).

Hoesterey kuvaileekin postmodernia pastissia myös dekonstruoiduksi kunnianosoitukseksi: “Aspects of satire and parody typically tend to accompany the tradition of negative homage paid to an overpowering cultural presence.” (2001, 86). Hän liittää kulttuurisen perinteen vaikutuksen Harold Bloomin ajatukseen kirjailijan oidipaalisesta suhteesta edeltäjiinsä (emt., 85). Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar taas kiittävät teoksensa *The Madwoman in the Attic* alussa Bloomia inspiraatiosta myöhemmin klassikoksi nousseelle tutkimukselleen, mikä on tulkittavissa ironiaksi. He toteavat naiskirjailijoista, että nämä eivät niinkään haasta sitä, miten heidän miesedeltäjänsä näkevät maailman, vaan kuinka nämä edeltäjät ovat nähneet heidät naiset (1979, 49). Samansuuntaisesti tulkitsisin, että Carterin romaanissa ei niinkään tehdä pastissia psykoanalyysistä jotta tilalle voitaisiin luoda uusi ylivertainen malli, vaan jäljittelemällä mutta *toisin* toistamalla, *camp*-efekti tuottamalla, osoitetaan psykoanalyysin olevan vain yksi rakennelma.

Shakespearen esittämiseen romaanissa *camp* liittyy toisella tavalla. Carter-tutkija Sarah Gamble on todennut Shakespearen kokevan teoksessa *camp*-renessanssin, jonka myötä se otetaan jälleen alkuperäiselle paikalleen, massojen viihdekulttuuriksi (1997, 178-179). Shakespeare onkin Britanniassa ollut yksi korkeakulttuurinen monumentti, johon kansan kulttuuri-identiteetti on perustunut ja joka on varmasti laadukasta (Culler 1997, 53; Gamble 1997, 177), ja tätä asemaa Carterin teos kommentoi. Shakespearen tuotannon arvostus kuitenkin säilyy, ja uudenlaisen näkemisen kohteena on siis Shakespearen merkitys briteille. Tätä korostaa myös se, että Melchior ja Peregrine Hazard, jotka tuottavat menestysfarssin *What! You Will?* sekä jo mainitun elokuvan, ovat itse asiassa

puoliksi amerikkalaisia. Amerikkalaisten kulttuuri-identiteetin kun katsotaan lähtökohtaisesti olevan korkeakulttuuria vastaan (Culler 1997, 53).

Muun muassa edellä mainittu farssi on populaarikulttuuria riettaan naurun säestämänä. Carterin romaanin maailmaa voisikin lukea myös karnevalismin käsitteen avulla. Kansanomaiset karnevalistiset kuvastot “halveksivat kaikkea lopullista ja pysyvää, kaikkea rajoittavaa vakavuutta, kaikkea ajattelun ja maailmankatsomuksen vakautta ja muuttumattomuutta.” (Bahtin 1965, 5). Lisäksi nauruun perustuva kansankulttuuri antaa “ihmiseen ja inhimillisiin suhteisiin aivan toisen, korostuneen epävirallisen, ei-kirkollisen ja ei-valtiollisen näkökulman maailmaan” ja se luo “kaiken virallisen tuolle puolen *toisen maailman ja toisen elämän*” (emt., 7, kursiivi alkup.). Heteronormatiivisuuden ja patriarkaatin kritisoimisessa karnevalismi onkin siis toimiva tyyli. Tästä funktiosta *Wise Children* -romaanissa mainitsee myös Linden Peach (1998, 150).

Keskeistä karnevalismille tai groteskin realismin tyyliä on iloisuus ja hyväntahtoisuus sekä materiaalis-ruumiillisen alapuolen kuvasto eli “ruumiin, syömisen, juomisen, tarpeenteon ja sukupuolielämän kuvat” (Bahtin 1965, 19). Vaikka *Wise Children* ei olekaan teos, jossa alapuolen kuvastoa jatkuvasti liioteltaisiin ylettömästi, tavoittaa groteskin realismin käsite kuitenkin jotain olennaista sen hengestä. Esimerkiksi jo teoksen alussa Dora kertoo itsensä ja siskonsa esitellessään muun muassa heidän suolistonsa toiminnan eroista: ”Nora is fluxy; me, constipated.” (WCh, 5). Myös Doran poikaystävän Irishin ilmavaivoja kuvaillaan:

[H]e put away soda, soda, soda by the crateful and belched in an operatic manner, arias of wind. After we'd done a couple of hours on the author of the night, we'd relax with a soda. He'd read me a sonnet: 'Shall I compare thee to a summer's day...' Then up would come the thunder. (WCh, 124).

Lainaus on siis Shakespearen 18. sonetista, joka näin saa aivan uusia sävyjä. Tässä saatetaan myös lainata Shakespearen tuotannon tyyliä, joka sekoittaa yleviä ja karnevalistisen alhaisia aiheita (Auerbach 1992, 338). Lopulta Carterin romaanissa karnevalisoidaan oidipus-kompleksiakin: oidipaalinen halu siirtyy konkreettisesti ruumiillisen alapuolen tasolle, kun Dora ja isähahmo-Perry lähes "naivat talon nurin" Melchiorin satavuotisjuhilla (WCh, 220).

Käytän kuitenkin karnevalismin sijasta analyysikäsitteenä *campia* kahdesta syystä. Ensinnäkin se yhdistää teoksessa sekä intertekstien kohtelua että henkilöhahmojen kokemusmaailmaa. Toinen, tärkeämpi syy on se, että karnevaalin jälkeen järjestys yleensä palaa normaaliksi. Tämän toteaa myös Dora: "Carnival's gotta end sometime, Perry." (WCh, 222). Sontagin mukaan taas *camp* voi olla pysyvämpi maailmankatsomus:

Camp taste turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgment. *Camp* doesn't reverse things. It doesn't argue that the good is bad, or the bad is good. What it does is to offer for art (and life) a different – a supplementary – set of standards. (Sontag 1964/1999, 61)

Sontag kuvaa kuitenkin sitä "täydentäväksi" näkemisen tavaksi. Tällöin siis *camp*-luenta on vain eräs tapa suhtautua Shakespeareen, ja "oikea" säilyy kuitenkin vallalla. Täydentävyys sopii *campin* määritelmäksi hyvin, sillä tällöin se suhteutuu viralliseen lukutapaan kuin pervoidentiteetti heteronormatiiviiseen. *Campista* puhuttaessa käytetään

usein myös termiä *kitsch*, “roskataide”. Rosenberg kirjoittaa kitschistä sen olevan eräänlainen korkean kulttuurin jätetuote, eli sen suhde arvostettuun taiteeseen on kuin pervoidentiteetin suhde heteronormatiiviseen identiteettiin. (2002, 133.) *Camp*-estetiikan avulla tehdään tietoisista, ironista erottautumista ”oikeasta” taiteesta juuri keinotekoisuuden ja kitschiyden myötä, ja myös heteronormatiivisuus on tällöin kritiikin kohteena (emt., 132). Identiteettipoliittisena elämäntyylinä Rosenberg painottaa *camp*iyden olevan paikka heille, jotka on elämäntyylin tai seksuaalisuuden vuoksi marginalisoitu. (emt., 133). *Camp* onkin avain lukea teosta juuri pervona, ei karnevalistisena asioiden nurinkääntämisenä, eikä myöskään vain postmodernin moniselitteisenä.

*Camp*illa on siis varsin luonnollinen yhteys pervotutkimukseen. Esimerkiksi nykypäivän niin sanotut *queer*-elokuvat hyödyntävät *camp*ia laajasti ymmärrettynä paljonkin: niiden parodisuus, höpsöys ja hauskuus ilmentyvät juuri *camp*in kautta (Davis 2004, 53). Glyn Davis kirjoittaa Richard Dyerin antavan *camp*ille kaksi tulkintaa: ensinnäkin, se on homomiesten tietynlaista käyttäytymistä ja suhtautumista toisiinsa, ja toiseksi tietty maku taiteessa ja viihteessä, tietty ‘sensitivity’. Tämä ‘herkkyys’ “is a way of prising the form of something away from its content, of revelling in the style while dismissing the content as trivial” Davis siteeraa myös Andy Medhurstia, joka täsmentää omalta osaltaan homomiesten *camp*in olevan poliittisesti latautunutta, sekä toteaa:

[*camp*] answers heterosexual disapproval [of queerness] through a strategy of defensive offensiveness ... incarnating the homophobe’s worst fears, confirming that not only do queers dare to exist but they actively flaunt and luxuriate their queerness. (Davis 2004, 55.)

Tämä muistuttaa Chancen sisarusten häpeilemättömästä poseerauksesta ja itsekunnioituksesta. Dora ja Nora edustavatkin *se camper* –verbin (*to flaunt, to posture*) mukaista *campia*. He tuovat aktiivisesti esiin feminiinisyyttään, ja tuon käytöksen voi rinnastaa homoseksuaalien pyrkimyksiin tulla näkyviksi: sekä naiset että homoseksuaalit ovat patriarkalisessa yhteiskunnassa omilla tavoillaan toisen luokan kansalaisia. Naisten, erityisesti vanhojen, näkymättömyys on siskoksista sietämätöntä, ja he tekevätkin kaikkensa estääkseen sen: “[A]s a general rule, we debate invisibility hotly” (WCh, 199).

Campin poliittisuudesta on suora vihje myös Carterin teoksessa. Kun siskokset täyttävät kolmetoista vuotta, Grandma ja Perry vievät heidät Brightoniiin (joka muuten tunnetaan homoystävällisenä kaupunkina), missä esiintyy Gorgeous George –niminen viihdyttäjä. Hänen iskulauseensa on ”Nothing queer about our George” (WCh, 64) ja show perustuu kaksimielisille vitseille. Klovnit tuovat kukkia vaaleanpunaisessa valossa kylpevälle Georgelle, kun hän laulaa patrioottista laulua tunteellisin väristyksin ja esittelee Union Jack -stringeissä vartaloonsa tatuoitua maailmankarttaa. Dora toteaa, ettei tuonkaltaisesta toiminnasta voisi enää selvitä seuraamuksitta, paitsi jos sitä kutsuisi ’campiksi’ (WCh, 66). Lisäksi hän sanoo Georgen olevan ennemminkin ”an enormous statement” kuin koomikko (WCh, 66). Georgen parhaan vitsin ”punch-line” on ”Don’t worry darlin’, e’s not your father!”, jonka Dora itsekin vuosia myöhemmin laukaisee Melchiorin satavuotisjuhliissa tuoden samalla suvun salaisuudet päivänvaloon (WCh, 213).

Feminiinisyyden muodon hyperbolinen korostaminen tuo välttämättä esiin naiseuden performoidun luonteen. Butler toteaaakin, että ajatusta sukupuoli-identiteetin olemuksellisesta luonteesta voidaan parodioida ristiinpukeutumisella, *dragilla* ja *butch/femme* -tyylillä. Toisin kuin feministisen tutkimuksen piirissä on yleensä ajateltu, voi mainituissa keinoissa olla kumouksellisuutta, sillä niiden paljastamat ”alkuperäisen” ja ”jäljitelmän” väliset suhteet ovat monimutkaisia. Sukupuolta jäljittelemällä paljastuu sen itsessään jäljittelyyn perustuva luonne. (Butler 1990a, 174-175.) Doran ja Noran ylläpitämän hyperbolisen performoinnin voikin tulkita toimivan samoin. Siihen liittyy lisäksi historiallisten ihanteiden uudelleentulkinta *camp*-hengessä. Näenkin *campin* oivallisena käsitteenä romaanin maailman tulkitsemiseen: se yhdistää romaanin eri tasoja henkilöahmojen kuvauksen tavasta sen intertekstien käsittelyyn.

3. Shakespeare- ja Freud-tutkimuksen traditiot

3.1. Näkökulmia Shakespeare-tutkimukseen

Renessanssin aikaa pidetään muun taiteellisen perintönsä lisäksi myös teatterin osalta suurena kultakautena. William Shakespeare ja John Marlowe ovat varmasti brittiläisen teatterin suurimmat nimet. Mary Beth Rosen mukaan renessanssidraaman kukoistusaikana (Englannissa noin 1580-1625) sukupuoli (*gender*), sosiaaliluokka ja status olivat erityisen muuttuvia, dynaamisia käsitteitä, ts. niiden määrittely oli jatkuvassa liikkeessä (Rose, M. B. 1988, 1). Tämä johtui yhteiskuntarakenteen muuttumisesta muun muassa kaupungistumisen myötä (Howard 1988, 421). Aikakaudesta tekee merkittävän vielä se seikka, että teatteri oli kaupungeissa kaikkiin sosiaaliluokkiin kuuluvien miesten sekä naisten saatavilla (Rose, M.B 1988, 1-2). Shakespearen näytelmät olivat silloin siis rahvaankin huvia. Renessanssiaikaa on pidetty myös seksuaalikulttuurisesti erityisenä ja tätä erityisyyttä kuvaa näyttävimmän ajan teatterikulttuuri (Kekki 2004, 69). Teatteria ja muita boheemeja yhteisöjä pidetäänkin yhä yleisesti sallivina seksuaalista moninaisuutta kohtaan. Lisäksi on tärkeää, että teatteri on ollut instituutio, jolla on valtaa yhteiskunnassa. (Sinfield 1999, 1.) Teattereissa nähdyt representaatiot esimerkiksi sukupuolesta ovat siksi tutkimisen arvoisia.

Varhaismoderni kulttuuri kuitenkin piti naiset poissa lavalta. Syiksi on esitetty monia asioita naisten lukutaidottomuudesta heikompaan ääneen, mutta yksi tulkinta on

[t]he re-emergence of Athenian compound of politics, myth and culture as assimilated by the Christian tradition. The construction of the sexual frame for women in theatre had begun centuries earlier, when the catholic church banned the practice of theatre as immoral. Women who performed were associated with prostitution. (Case 1988, 20)

Shakespearen aikaan teatteri oli jo maallistunut, mutta Casen mukaan nämä historialliset juuret näkyvät siinä silti. Naisen ruumiista tuli siis seksuaalisuuden paikka; sen julkisen esilläolon ajateltiin voivan aiheuttaa mieskatsojissa moraalittomia reaktioita, ja näin naisen ruumis tuli häivyttää näkymättömiin. Pojat alkoivat esittää naisrooleja, ja himon ja kaipauksen tuli elää vain kielen tasolla. (emt., 20-21.)

Feministinen tutkimustraditio on näytelmäkirjallisuudessa keskittynyt lähinnä naiskuvauksen tarkasteluun. Perustyyppinä on kaksi: positiiviset roolit, joissa nainen on kuvattu itsenäiseksi, älykkääksi ja jopa sankarilliseksi, ja toisaalta misogynistiset roolit, joissa nainen on "the Bitch, the Witch, the Vamp and the Virgin/Goddess". Nämä roolit heijastavat kirjoittajan tai teatteritradition käsitystä naisista. Niistä on päätelty, miten ajan naiset kenties ovat todellisuudessa eläneet. Myöhemmin on kuitenkin huomattu, että tällaisia lähteitä tulkitessa on huomioitava yksityisen/julkisen erot. Naisten elämä on rajattu yksityisen piiriin. (Case 1988, 6). Koska "oikeat naiset" on alistettu pois näkyvistä, julkisessa kulttuurissa on kehitetty omat representaatiot sukupuolesta, ja näyttämöllä esiintyy tällainen fiktiivinen nainen (emt., 7). 1980-luvulla voimistui kuitenkin uusi tapa tarkastella asiaa:

The new feminist approach to these cultural fictions distinguishes this 'Woman' as a male-produced fiction from historical women, insisting that there is little connection between the two categories. Within theatre practice, the clearest illustration of this division is in the tradition of the all-male stage. 'Woman' was

played by male actors in drag. This practice reveals the fictionality of the patriarchy's representation of the gender. Classical plays and theatrical conventions can now be regarded as allies in the project of suppressing real women and replacing them with masks of patriarchal production. (Case 1988, 7)

Wise Children –teoksen maailmaa voisi kuvailla täysin teatterillisuuden läpitunkemaksi. Romaani on ensinnäkin jaettu klassisen draaman tapaisesti viiteen näytökseen. Teoksen lopussa on *dramatis personae*, josta selviävät muun muassa henkilöiden sukulaissuhteet. Joihinkin henkilöihin myös viitataan heidän rooleistaan eri projekteissa mieleen jääneillä nimillä tai ominaisuuksilla, esimerkiksi Noran ensimmäinen poikaystävä on “‘Pantomime Goose’” ja Doran “blond tenor with unmemorable name” (WCh, 234). Carter-tutkija Linden Peach onkin kuvannut teatterin olevan ei niinkään romaanin teema, vaan positio, josta se on kirjoitettu (1998, 144). Ymmärrän tämän niin, että sen maailmankuvalle on ominaista pitää vaihtuvia rooleja ja esiintymistä tavallisena asiointilana. Tästä kertovat esimerkiksi Melchiorin perheen tv-esiintymiset: aivan kuin sen jäsenet eivät osaisi elää ilman katsotuksi tulemistä. Myös Dora ja Nora pitävät yllä maskeeraustottumuksiaan vielä eläkkeellä ollessaan – vaikka he eivät poistuisi talostaan edes kauppaan, on kasvot aina laitettava kuosiin. Doran ja Noran toiminta tosin on paremmin luettavissa feminiinisen identiteetin performoinniksi. Teatterirooleja ja identiteetin performatiivisuutta pohdittaessa on kuitenkin oltava tarkkana. Sarah Bannock painottaa teatterillisuutta ja feminiinisyyttä käsittelevässä lisensointityössään, ettei teatterillisuutta tule sekoittaa Butlerin performatiivisuuden käsitteeseen, kuten monet Carteria tutkineet ovat tehneet. Bannock kirjoittaa teatterillisuuden ja sukupuolen performatiivisuuden eroista:

[t]heatricality is more obviously tied up with issues of spectacle, artifice and illusion, and opens up questions about representational practices (in terms of their technological structures, cultural history and so on) and their impact on social roles, rather than the enactment of the social roles themselves. (1999, 6.)

Teatterillisuus tarkoittaa siis esimerkiksi teatteritilan tai näyttelemisen tematisoimista, Bannockin mukaan erityisesti ”[the use of] the element of theatrical space in order to introduce an awareness on the part of the readers of their participation in a spectacle, and, further, invite them to consider what their positional relation to that spectacle is.” Lisäksi Bannockin tarkastelemat *Magic Toyshop* (1967) sekä *Nights at the Circus* (1984) ”[n]ot only are [...]texts *about* a theatrical spectacle, they are themselves a spectacle, and to that extent, an illusion.” (Bannock 1999, 76.) Kuvaus pätee myös *Wise Children* –romaanin, jonka illusorista luonnetta vielä korostavat muutamat maagiset tapahtumat sekä Peregrinen varsinaiset taikurintemput.

Bannock väittää vielä, että ”[t]heatricality becomes a means of placing a critical framework around the issue of the representation of femininity on fictional texts.” (1999, 4). Bannockin painopiste on siis fiktiivisten naiskuvien tarkastelussa, ja onkin yllättävää, ettei hän tutkimuksessaan edes mainitse *Wise Children* –romaanin. Toisaalta näen itsekin kiinnostavammaksi tämän romaanin kohdalla tutkia nimenomaan identiteetin performatiivisuutta, jonka Bannock rajaa omasta työstään enimmäksi pois. Butler on kirjoittanut näyttelemisen ja performansin eroista jälkimmäistä havainnollistaakseen, että sosiaalisen performansin ollessa kyseessä näyttelijät ovat ”aina-jo” lavalla. Performanssi ja näytelmä kyllä molemmat vaativat ”tekstin” (sosiaaliset lait, draama) ja ”tulkinna” (performanssi, esitys). (1990b, 277.) Performanssia kuitenkin säätelevät ankarammat,

ääneen lausumattomat lait. Teatterissa voidaan aina ajatella ”tämä on vain näyttelemistä”, ei totta, mikä selittää erilaisen reaktion transvestiittia kohtaan tämän ollessa lavalla tai kadulla. On siis huomattava, että se, mikä on sallittua teatterissa, ei ole sitä enää sen ulkopuolella. Teatteri on silti paikka, jossa sosiaalisia lakeja voidaan ylittää tai toistaa toisin. Transvestiitti voi yrittää haastaa käsityksen ”olemuksen” ja ”todellisuuden” eroista, joka jäsentää yleisiä ajattelutapoja. (Emt., 278.) Carterin romaania tutkiessani keskityn henkilöhahmojen kohdalla pääasiassa identiteetin performatiivisuuden tarkasteluun. Näyttelemisen taso kulkee kuitenkin mukana, sillä teatteri on teoksessa ohittamattoman keskeinen aihe, ja viittaa tiettyjen näytelmien representaatioihin analysoidessani Shakespearea intertekstinä. Lisäksi Jonathan Culler huomauttaa performatiivisuuden uusimmassa tutkimuksessa käytettävän myös performanssin teoriaa, jolloin tietynlainen teatterillisuus on myös keskeinen käsite (Culler 2007, 140).

Harold Bloom kirjoittaa teoksessaan *The Western Canon* Freudin suhteesta Shakespeareen. Hänen mukaansa Freudin näkemys ihmisen psykologiasta on kehittynyt Shakespearen näytelmien lukemisen myötä, jolloin Shakespeare olisi tavallaan jo luonut teorian peruskäsitykset ihmisestä, Freud vain koonnut ne yhteen. (1994, 371-372, 375). Tarkastelenkin seuraavaksi freudilaisen psykoanalyysin tutkimusta.

3.2. Arkeen penetroitunut freudilaisuus

Kenties kuuluisin psykoanalyysin ja kirjallisuuden suhdetta teoretisoinut kriitikko on Harold Bloom, jonka tulkintojen kautta lähestyn psykoanalyysia intertekstinä. Bloom on

teoretisoinut psykoanalyttisin käsittein kirjallisten vaikutteiden ja edeltäjien aiheuttamaa ahdistusta muun muassa teoksissaan *The Anxiety of Influence* (1973) sekä *Agon* (1982). Hän tarkastelee sekä nykykirjoittajien välisiä suhteita että Freudin teorian syntyyn johtaneita vastaavia, ja hänen keskeinen väitteensä on, että nämä suhteet toimivat kuten Freudin "Family Romance". Oidipaalisen perheromanssin perusajatus on, että poikalapsi oivaltaa isällä ja äidillä olevan jotakin yhteistä, johon hän ei voi päästä osalliseksi. Hän ihailee äitiään, mutta ei uskalla kilpailla tämän huomiosta isän kanssa, koska pelkää isän rankaisevan häntä kastroitiolla. Lisäksi hän sisäistää inestitabun, ja oikein ratkennut oidipaalitilanne johtaa pojan etsimään äitinsä kaltaisia mutta muita rakkauden kohteita. Kirjailijoiden kohdalla siis "pojan" samastuminen "isään" eli vaikutteiden saaminen on kiellettyä: "poika" pelkää kauheaa rangaistusta, ja siksi ahdistuu havaitessaan vaikutteet työssängsä. Bloom painottaa kuitenkin tarkastelevansa Freudin käsitteitä osin revisionistisesti. Hän ei esimerkiksi jaa freudilaista optimismia "onnellisesta substituuksiosta", eli että "toinen mahdollisuus" voisi vapauttaa meidät aikaisempien suhteidemme ainisesta toistosta. Runoilijat eivät Bloomin mukaan koskaan hyväksy substituuksiota, vaan haluavat aina olla "ensimmäisiä". (1973, 8). He siis torjuvat ajatuksen edeltävien taiteilijoiden vaikutuksesta heihin, ja tästä syystä ajautuvat tiedostamatta toistamaan heiltä omaksumaansa toimintaa. Jos he hyväksyisivät vaikutussuhteen, ei tätä tarvitsisi tehdä. Tässä kuitenkin on taiteen lähtökohta: Bloomin mukaan se perustuu freudilaiselle sublimaatiolle, eli aina vain hienostuneempien nautinnon muotojen etsimiselle (emt., 9).

Bloomin mukaan on surullista, että psykoanalyysi ja kirjallisuudentutkimus ovat edelleen jonkinlaisessa antiteettisessä suhteessa keskenään. Psykoanalyysi on kuitenkin “trooppien tiedettä”, jossa symboleja tulkitsemalla tehdään päätelmiä “kohteesta”, oli kohde sitten analyysissa käyvä ihminen tai kirjallinen teos. Kirjallisuudentutkija sekä psykoanalyytikko toimivat siis sikäli samoin, että he molemmat ovat “conceptual rhetoricians”. (Bloom 1982, 92-93). Tulkitsemisen ajatus on levinnyt myös laajemmin kulttuuriimme. Olemme oppineet, että tietyillä merkeillä on symbolin status, ja että niiden merkitystä täytyy tulkita. Useimmiten kuitenkin arkipuheessa unohdetaan se, että eri ihmisten merkit toimivat osina juuri kyseisen henkilön symbolijärjestelmää, eikä niiden symbolisuudesta voi välttämättä tehdä yleistyksiä (tyyliin puu = fallos). Lisäksi arkipuheessa unohtuu myös se, että psykoanalyysin (Bloomin [1982, 93] mukaan erityisesti Freudin) kieli itsessään koostuu troopeista: asioista kerrotaan vertauskuvallisesti, eikä niitä tule välttämättä ottaa kirjaimellisesti.

Bloom onkin kirjoittanut psykoanalyysin tulosta osaksi nykykulttuuria teoksessaan *The Western Canon* (1994). Teorian tietyt osat ovat tulleet osaksi arkipäiväistä kielenkäyttöä, ja sen myötä on menetetty kyky ajatella niitä ei-konkreettisesti. Bloom havainnollistaa freudilaista tietoisuuttamme sitaatilla “Why, of course, it is the Oedipus complex, and we all have it,” we learn to mutter” (1994, 380). Bloom mainitsee yleisesti tunnetuiksi teorian osiksi juuri oidipus-kompleksin sekä libidon eli seksuaalivietin (emt., 383). Freudin kahtalainen asema kulttuurissamme luokin luennalleni siitä intertekstinä kiintoisan lähtötilanteen. Toisaalta psykoanalyysi on opettanut meidät tulkitsemaan kaikkea, mutta toisaalta sen oma tulkittavaksi tehty ulottuvuus on unohdettu. Angela

Carter taas on todennut kirjoittavansa pyrkivänsä de-mystifikaatioon, sillä esimerkiksi naisen asema yhteiskunnassa on pidetty alhaisena jatkuvan myyttillistämisen avulla. Erityisesti hän on tarttunut ”pyhän ja lohduttavan äidin” käsitteeseen. (Kts. esim. Sage 1994.) Kirjaimellisesti luettujen metaforien käyttöön viitataan ainakin *Nights at the Circus* –romaanin päähenkilön siivekkään naisen Fevversin kohdalla: ”Fevvers is a literal embodiment of Apollinaire’s fanciful winged woman [...] who is rising out of mankind, who will have wings and renew the world.” (Gamble 1998, 158). *Wise Children* –romaanissa oidipaalinen rakkaus on myös siirretty konkreettisen tasolle.

Näkökulmani Freudiin rakentuu siis tätä kautta. Tutkin sen kirjaimellisina tulkittujen osien konkreettiseksi muuttamista ja kohtelua Carterin romaanissa. Tästä syystä en syvenny itse teoriaan paljoakaan, enkä tee romaanista psykoanalyttista tulkintaa – haluan tutkia, millainen on sen luenta psykoanalyysistä. Lisäksi Carterin metafora-strategia on tärkeä suhteessa *Wise Children* –romaaniiin. Siinä on jonkin verran ei-realistisia tai fantastisia elementtejä, mutta mielestäni ne selittyvät osana tätä strategiaa. Esimerkiksi romaanin kertomispäivänä puhaltaa tuuli, joka saa kaiken mullin mallin (*topsy-turvy*) ja lopussa se todella heittää vanhat vaatteet kaapista nostalgisiin muisteluihin vajonneiden siskosten niskaan.

Olen toki tutustunut Freudin tiettyihin alkuperäisiin kirjoituksiin, ja analyysityössäni käytän niitä apuna. Kuten muissakin tapauksissa, arkiset totuudet (tai ennakkoluulot) perustuvat useimmiten vain hatarasti asioiden todelliseen tilaan. Feministisesti ja psykoanalyttisesti suuntautunut tutkija Jacqueline Rose toteakin psykoanalyysin

historiasta Englannissa, että 1970-luvulle asti se oli kirjallisessa muodossaan tavallisen kansalaisen ulottumattomissa, siis kunnes Freudin kirjoituksia alettiin julkaista huokeina pokkarisarjoina. Rosen mukaan alitajunnan käsitteen yleistyminen haastoi arkitotuuksia sen kautta, että ymmärrettiin ihmisessä olevan syvempiä merkityksiä pinnan alla, eli alettiin tulkita symboleja. Rose huomauttaa, että arkijärjen perusteella esitetyt "totuudet" ovat olleet erityisesti feministien mielenkiinnon kohteena, sillä ne yleensä ylläpitävät perinteistä patriarkaalista järjestystä. Rosen mukaan sekä feminismi että freudilainen psykoanalyysi ovat ajattelun muotoja, jotka pyrkivät muuttamaan arkijärjen mukaista luonnollisena pidettyä ja sellaisena hyväksyttyä järjestystä. (Rose, J. 1986, 87-88.) On huomattava, että Rose tarkoittaa nimenomaan "todellista" psykoanalyysia, ei sen arkiversiota. Arkiversio rinnastuu nähdäkseni täysin arkitotuuksiin, jotka pyrkivät pitämään naisen "paikallaan": esimerkiksi peniskateuden arkitulkinta on se, että nainen haluaa peniksen voidakseen olla kuten mies, koska mieheys on tavoiteltavaa, ja täten parempi sukupuoli. Nykytulkinnassa taas esimerkiksi peniskateus käsitetään niin, että maskuliininen vanhempi edustaa rajanvetoa ja erottamista, ja feminiininen yhteentuumista ja niin edelleen. Ominaisuudet eivät ole välttämättä sidoksissa biologiseen sukupuoleen. Penis edustaa fallostaa, eli muun muassa valtaa, rohkeutta ja voimaa *henkisinä* ominaisuuksina. Kuten yleisesti tiedetään, Freudin teoria on syntynyt patriarkaattisessa yhteiskunnassa, jolloin mies (peniksen haltija) edusti juuri valtaa ja rajantekoa. Psykoanalyysi on siis syntynyt patriarkaattinen järjestelmä mallinaan, mutta se ei ole välttämättä suositus sellaisesta.

Freud (1856-1939) aloitti teorian kirjottamisen 1800-luvun loppuvuosina, ja jatkoi sitä aina 1930-luvun lopulle asti. 1920-lukua pidetään hänen kirjoituksissaan jonkinlaisena taitekohtana: ensimmäisestä maailmansodasta palanneiden sotilaiden hoitaminen johti hänet tarkistamaan joitakin käsityksiään ja hän editoi ja muutti paljonkin varhaisempia tekstejään (Kts. esim. Bloom 1982). Edes Freudin tuotanto ei siis ole yhtenäinen teoriapaketti, vaan useiden vuosikymmenten aikana koottu ja muuteltu tietomassa. Joka tapauksessa Freud oli omana aikanaan edistyksellinen ja sen vuoksi paheksuttukin. Kuuluista Doran tapauksista kuuluu Freudin varhaisiin julkaisuihin (1905). Erityisesti seksuaalisuuden asema Freudin mukaan ihmisen kehittymisen ja toiminnan jopa tärkeimpänä osana joutui aikanaan ja yhä edelleen melkoisen kritiikin kohteeksi. Freud kuitenkin piti kiinni teoriastaan, ja puolustaa sitä useissa kirjoituksissaan (esim. Freud 1925b).⁴ Freudin teorian työstölle antoi alkusysäyksen ajan kuuluisen “hysteristen naisten” hoito Charcot’n hermoparantolassa (kts. esim. Freud 1954).

Pervotutkimuksen pyrkimystä pysyä poliittisena ja purkaa seksuaalisuuteen liittyvää normatiivisuutta on kiinnostavaa suhteuttaa psykoanalyttiseen tapaan lähestyä esimerkiksi juuri seksuaalisuutta. Esimerkiksi Pia Livia Hekanaho kysyy väitöskirjassaan, onko psykoanalyttinen teorianmuodostus tuomittava siksi, että sitä yleensä käytetään luokittelevasti, toiseuttavasti ja heteronormatiivisesti, vai voitaisiinko ajatella, että sen uudelleen tulkitsemisesta ja käyttämisestä kulttuurikritiikissä voisi saada päteviä välineitä myös pervotutkijan työhön (2005, 176-177)? Oma lähestymistapani

⁴ Lisäksi on muistettava, että se mistä Freud kirjoittaa seksuaaliviettinä, käsitetään nykytulkintoissa energiana, elämänvoimana, se ei siis ole vain konkreettista seksuaalisuutta, vaan ihmisen elossa pitävä voima. (Vs. kuolemanvietti, kaipuu rauhaan ja hiljaisuuteen, eristäytymiseen.)

vapauttaa minut tästä debatista, sillä tarkoitukseni ei ole soveltaa psykoanalyysia sinänsä, vaan tutkia, kuinka sitä representoidaan Carterin romaanissa.

Kuten Hekanaho toteaa, itse teorian kriittisellä haltuunotolla voidaan saada kiinnostavia tuloksia. Kritisoitavia kohtia toki on, mutta esimerkkinä pervotutkijaa ilahduttavista piirteistä voisi mainita freudilaisen psykoanalyysin käsityksen seksuaalisesta suuntautumisesta: ihminen on lähtökohtaisesti biseksuaalinen, kehitys vie kunkin yksilön tiettyyn suuntaan eikä kenenkään kehitys ole ”täydellistä”. Butler kuitenkin toteaa psykoanalyysin tällaisilla lievennyksillä jälleen pakoilevan kritiikkiä: ”By this argument we are supposed to be persuaded that no one really occupies that norm, and that psychoanalysis makes perverts and fetishists of us all. [...] [T]he form of the norm [...] remains unchanged”. Vaikka kaikki ovat jollain lailla ”poikkeavia”, teoria silti säilyttää rakenteensa normina. (Butler 2004, 159.) Butler onkin lukenut teoksessaan *Gender Trouble* oidipaalirakennetta paljastaen siihen kirjautuneita, mainitsemattomia asioita, esimerkiksi että homoseksuaalisuustabu edeltää jo inestitabua. (Butler 1990a, 80).

Tutkin luvussa 5 ensin viitteitä Freudin tapauksetomukseen hysteerisestä *Dorasta*. Sitten tarkastelen mainitsemiä arkisiksi tulleiden teorian osien käsittelyä teoksessa. Erityisenä huomion kohteena ovat inestitabun ohittavat aktit. Lisäksi syvennyn päähenkilöiden esiintymisammattien vuoksi masqueraden käsitteeseen ja sen myötä identiteetin pohdintaan. Tässä luvussa *camp* on läsnä osoittamissani kohdissa estetiikkana, mutta erityisesti syvemmin tulkiten piirteinä, joka tarjoaa käyttöön ”a different set of standards.” Psykoanalyysia ei ole siis romaanissa kirjoitettu uudelleen siten, että lukija

voisi konstruoida siitä jonkin uuden tai suositeltavamman mallin, vaan se esitetään sellaisessa valossa, että lukija ei voi enää ottaa sen ”standardeja” vakavasti. Hyperbolisoimalla muotoa (esimerkiksi kuvaamalla peniskateus konkreettisenä ilmiönä) osoitetaan sisältö tyhjäksi tai toisarvoiseksi.

4. Shakespearen tuotanto intertekstinä

4.1. Leikittelyä ristiinpukeutumisella

Tiina Rosenberg on tutkinut naisten esittämiin miesrooleihin eli housurooleihin liittyvää sukupuolen ja halun kohdistumisen problematiikkaa. Pervotutkimuksen piirissä sukupuolirajat ylittävää pukeutumista pidetään potentiaalisesti kumouksellisena tekona: se tekee näkyviksi sosiaalisten ja seksuaalisten identiteettien rakentuneisuuden, ja täten paljastaa niitä ylläpitävät valtarakenteet. Ristiinpukeutuminen ei kuitenkaan ole automaattisesti kumouksellista. Rosenberg pitää kuitenkin lähtökohtanaan potentiaalista kumouksellisuutta: housuroolit voivat ”vioittaa” (luonnollisena pidettyä) järjestystä miesten ja naisten välillä sekä sex/gender –jaottelua. (Rosenberg 2000, 9-10.) Butlerin mukaan *drag* on yksi performatiota havainnollistava esimerkki, mutta ei tarkoita kaiken performatiion olevan verrattavissa siihen (1993, 230): tämä on selvää jo sen vuoksi, että drag-performanssi on aina tietoisesti rakennettu esitystä varten. Se kyllä esityksellistää ne arkiset piirteet, joiden perusteella heteroseksuaalisia ideaalisia sukupuolia pidetään yllä, mutta näiden luonnollistumien näyttäminen ei suoraan johda niiden kumoukseen. Jos niitä ei kyseenalaisteta, heteroseksuaalinen hegemonia päinvastoin vahvistuu. (emt., 231.) Butler painottaa vielä, että drag on yritys neuvotella ristiinpukeutuvaa minuutta näkyväksi, mutta se ei ole homoseksuaaleille erityisen tyypillinen tapa identifioida itsensä (emt., 235). Arkipäivän performatiion pervous taas rakentuu siten, että henkilö ”siteeraa” homofobista diskurssia. Tällaisesta siteeraamisesta tulee teatterillista siinä mielessä, että se hyperbolisesti jäljittelee ja esittää, mutta samaan aikaan kääntää (*reverse*) tätä diskurssia. (emt., 232.)

Wise Children –teoksessa ristiinpukeutumista esiintyy siinä toteutettavissa Shakespeare-produktioissa. Shakespearen aikaan se tosiaan oli yleinen traditio, ja usein ennemminkin vahvasti kuin horjutti vallalla olevaa yhteiskuntajärjestelmää. Kun naisilla ei ollut pääsyä näyttämölle, nuoret pojat esittivät naisia, jotka saattoivat vielä esittää poikia – tällaisen kaksoisristiinpukeutumisen seurauksena halun kohdistuminen oli erittäin hämää. *Wise Children* –teoksessa ristiinpukeutuminen on tärkeä motiivi, ja Marina Warner toteaaakin ristiinpukeutumisen olleen Carteria kovasti kiehtonut ”perversio” (Warner 1994, 248). Sitä tehdään useissa kuvatuissa näytelmissä melko epätraditionaalisella tavalla, mistä paraatiesimerkki on Doran ja Noran isovanhempien *Hamlet*.

Ranulph ja Estella Hazard seurueineen kiertävät nuorina kaikilla mantereilla levittäen ”Shakespeare-evankeliumia”. Kierreltyään kärsivällisesti syrjäseutuja he pääsevät Pohjois-Amerikassa lopulta New Yorkin Keskuspuistoon esittämään *Hamletia* valtavaan teltaan. Ranulph on kuitenkin jo vanha mies, eikä enää sovi nimirooliin, joten sen saa tehdä housuroolina hänen nuori vaimonsa Estella. Ranulph näyttelee Hamletin isää, aivan kuten hän oli Estellan isä näyttämöllä myös *King Lear* –näytelmässä. Hamletin luottoystävää Horatiota esittää nuori Cassius Booth. Dora kertoo isovanhempiensa legendaarisesta esityksestä näin:

Hamlet under canvas, a smash. It ran and ran and would have run ad infinitum except the twins announced that they were on the way and a female Hamlet is one thing but a pregnant prince is quite another. (WCh, 16, kursiivi alkup.)

[...] Ranulph Hazard, during all his lengthy marital and extramarital career, had produced no issue, as yet, until his wife's transvestite Hamlet met her Horatio's exceptional gift of gravitas, not to mention his athleticism. Tongues wagged. (WCh, 17)

Eve Kosofsky Sedgwick puhuu homososiaalisuudesta, jolla viitataan lämpimiin sosiaalisiin siteisiin saman sukupuolen edustajien välillä. Englanninkielisen termin "male/ female homosocial desire" pohjalta Sedgwick tulkitsee sen kuitenkin potentiaalisesti eroottiseksi. (1985, 1.) Hamletin ja Horation lämmintä ja luottavaista suhdetta voisikin kuvata juuri homososiaaliseksi. Tiina Rosenbergin mukaan taas housuroolien pääidea ei suinkaan ole se, että nainen imitoisi miestä, vaan että nainen toimii näyttämöllä aktiivisessa maskuliinisessa positiossa suhteessa toiseen naiseen (2000, 41). On kulttuurisesti hyväksyttävää ajatella silloin näyttämöllä näkyvän miehen ja naisen, sillä lesbisyys jätetään usein kulttuurisissa representaatioissa (kuten kirjallisuudessa) näkemättä (Castle 1993, 4). Tilanteessa on kuitenkin "queer-riitasointu" sen välillä, mitä katsoja näkee, ja mitä hänen kuuluisi nähdä. Näissä tilanteissa heteroseksuaalinen matriisi yleensä ohjaa tulkintaa (Rosenberg 2000, 42). *Wise Children* -romaanin *Hamletissa* Hamletia ja Horatiota esittävät henkilöt ovat rakastavaisia, ja ristiinpukeutumisen kautta hyväksytyynlainen eroottinen kiintymys voi tulla näkyväksi. Jos ajatellaan näyttelijöitä roolihahmojen sijaan, tämä suhde on kuitenkin selkeästi heteroseksuaalinen. On lisäksi mahdotonta ja turhaakin pohtia korostuiko näyttämöversiossa Hamletin ja Horation suhde erityisen lämpimänä, sillä sitä ei kirja kerro. Se, että Hamletin ja Horation homososiaaliseen suhteeseen tuodaan naisnäyttelijän avulla kulttuurisesti hyväksyttävä halu, kertoo silti heteroseksuaalisen matriisin

kyseenalaistamisesta. Ristiinpukeutumisen tärkein merkitys tässä kohdassa onkin pervon riitasoinnun synnyttäminen.

Rosenberg kirjoittaa, että “housuroolien maskuliininen positio on välttämätön halun heteroseksuaalistamisessa”, ja tällä hän viittaa suhteeseen muihin näyttämön naisiin (emt., 42, suom. LM). *A Midsummer Night's Dream* –elokuvassa, jonka Hazardin suku filmaa Yhdysvalloissa, Saskia esittää salaperäistä intialaista prinssiä, jota keijujen kuningas Oberon havittelee aseenkantajakseen kuningatar Titanian holhouksesta. Dora kuvailee Saskian rooliolomusta: “Pure jail-bait.” (WCh, 130.) Saskia on siis prinssinä kovin viettelevä. Peregrine suuntaakin häneen kaihoisia katseita, joiden luonteesta (isällisestä tai seksuaalisesta) ei päästä selvyYTEEN koko teoksen aikana. Näytelmän alkuperäistekstissä keijut Peaseblossom, Cobweb, Moth ja Mustardseed ovat myöskin miespuolisia, mutta nyt rooleissa ovat Dora, Nora ja Imogen, toinen Melchiorin virallisista kaksostytöistä. Lisäksi elokuvaan on hankittu näyttelijöiksi kääpiöitä, jotka esittävät ylimääräisiä keijuja. Dora kuvailee keijujen asuja näin:

I remember that day, the day *The Dream* began, as if it were yesterday. We all arrived in costume – we were a motley crew and no mistake. None of your sappy fairies with butterfly wings and floral wreaths. No, sir. As Peaseblossom and Mustardseed, our bras and knicks had leaves appliquéd at the stress points, there were little lights in our shaggy wigs, and when we saw how the rest had fared in the wardrobe, we thought we'd got off lightly, I must say, because some had antlers sprouting out of their foreheads and fur patches covering up the rude bits; others were done up as flying beetles, in stiff, shiny bodices split up at the back; and one or two with boughs, not arms, plus a lavish use of leather and feathers all round. (WCh, 129)

Dora on aiemmin (WCh, 126) maininnut heidän asunsa olevan vaaleanpunainen. Ohjauksen tasolla hahmot on siis muutettu naisiksi. Näytelmätekstiä onkin muokattu, eli

hahmojen muutoksetkin ovat mahdollisia: ”Script by [...] Peregrine Hazard – [...] with additional dialogue by William Shakespeare!” (WCh, 108). Katkelmasta käy erityisen hyvin ilmi elokuvan yleinen visuaalinen maailma. Elokuva on kitschin riemuvoitto, ja nouseekin myöhemmin *camp*-kulttiklassikoksi. *Campille* oleellinen epäonnistunut vakavuus tulee elokuvan tapauksessa hyvin esiin. Siitä on tosissaan yritetty saada näyttävää ja hienoa, mutta metsään menee.

Tähän mennessä esitellyillä housurooleilla ei ole erityisesti kumouksellista potentiaalia. Niissä ristiinpukeutuneet naiset toimivat kyllä aktiivisessa maskuliinisessa positiossa, mutta ensisijaisesti toisiin miehiin nähden. Tällöin pervo riitasointu tyhjenee heteroseksuaalisuudeksi, mikäli uskotaan näyttelijän kehon ohjaavan tulkintaa eniten. Näkisinkin siis edellä mainittujen tapausten ensisijaisesti jatkavan shakespearelaista leikittelyperinnettä, johon ei yleensä liity seksuaalisten positioiden pysyvää häiriköintiä. Seuraavassa alaluvussa tarkasteltava Doran housurooli taas on romaanin kontekstissa häiritsevä, koska sen voi lukea osaksi Doran ja Noran lesbisestä suhteesta vihjailua. Samaa sukupuolta olevien sisarusten inestinen suhde esiintyy Carterin tuotannossa muuallakin: *Love* –romaanissa (1971) veljesten Buzz ja Lee välillä on himoa, mutta sitä ei toteuteta käytännössä. Carterin myöhemmin (1987) teokseen kirjoittamassa jälkipuheessa Buzz kuitenkin tunnustaa haluavansa naida veljeään. (O’Day 1994, 51-52.)

Dora on siis aktiivisessa maskuliinisessa positiossa suhteessa Noraan *What! You Will?* –revyyssä. Nimi viittaa *Twelfth Night* –näytelmään, mutta se on eräänlainen kohtauskokoelma Shakespearen näytelmistä, ja Melchior esittää itse ”Williä”. Revyyyn

luonteesta kertoo Doran kuvaus ”We sported bellhop costumes for our *Hamlet* skit; should, we pondered in unison and song, the package be delivered to, I kid you not, ’2b or not 2b’.” (WCh, 90). Kiinnostavinta nyt on kuitenkin Doran ja Noran parvekekohtaus, josta Dora kertoo ”[...] I sang my solo ’O Mistress Mine’ in fifteenth-century drag to a mutely mutinous Nora on a balcony [...]” (WCh, 90).

As You Like It –näytelmää analysoineen Anne Herrmannin mukaan siinä ”two forms of doubling without disguise establish gendered subject positions which distinguish between masculine and feminine without relying on sexual stereotypes.” Orlandon ja Oliverin suhde on tällainen, sekä Rosalindin ja hänen serkkunsa Celian. Tällaisessa tuplauksessa kaksi näyttäytyy yhtenä, ja on jakamaton (Herrmann 1990, 297-298.), aivan kuten Carterilla Dora ja Nora. Herrmann jatkaa, että maskuliinisen ja feminiinisen subjektiaseman ero on juuri ”jaetussa tai tuplatussa” minuudessa. Jaettu minuus perustuu käsitteiden hierarkialle (maskuliinisuus), kun taas tuplauksessa ”kaksi puolta (tai ”siskoa”) heijastavat toisiaan ja mahdollistavat substituution.” Herrmann toteaa vielä: ”In order for the doubled self to enter representation as more than a mimetic repetition, it must divide itself by means of heterosexual difference (thus Ganymede and Aliena).” (Herrmann 1990, 298.)

Olkoonkin, että maskuliiniset tuplatut positiot ovat Carterin romaanissa perinteen mukaan jakautuneita (Melchior ja Peregrine sekä Tristram ja Gareth ei-identtisinä kaksosina) ja feminiiniset jakamattomia (Dora ja Nora identtisinä kaksosina), siinä on myös perinnettä rikkovia elementtejä. Doran ja Noran double-suhteessa heteroseksuaalista erottautumista

ei tehdä muualla kuin mainitussa revyyssä. Väitän kuitenkin, että siskoksilla on ainakin homososiaalinen, jopa inestinen suhde, joista jälkimmäinen on heteroseksuaalisenakin tabu. Butler taas huomauttaa, että juuri inestitabu tuottaa vaatimuksen heteronormatiivisesta sukulaissuhteesta eikä anna muille variaatioille mahdollisuuksia tulla ymmärretyksi (2004, 159). Doran ja Noran suhdetta onkin syytä tutkia tarkemmin.

4.2. Inesti ja kulissidynastia

Ristiinpukeutuminen oli renessanssin aikaan muualla kuin näyttämöllä kiellettyä – se sotkee sukupuoliroolit, mikä uhkaa “luonnollista järjestystä” (Callaghan 1993, 433) ja potentiaalisesti häiritsee pääoman oikeaa kulkua isältä lapsille. Toinen tällainen uhkatekijä on inesti⁵, joka romahduttamalla mies-vaimo-lapsi-rakastaja –kategoriat on uhka patriarkaatille (Frye 2002, 42). Kuitenkin esimerkiksi Englannin kuningashuoneen historia ainakin renessanssin aikaan⁶ on inestin läpitunkemaa, ja niinpä myös ajan aristokraattista perhettä kuvaavat näytelmät kertovat siitä (Frye 2002, 39). Carterin romaanissa inestisiä suhteita esiintyy enemmänkin, mutta shakespearemaiseen tapaan epäselvät sukulaissuhteet ja kaksosparit tekevät niistä hämäämpiä – esimerkiksi Saskia päätyy suhteeseen itseään reilusti nuoremman Tristramin kanssa, joka on hänen isänsä tai setänsä (Melchiorin tai Peregrinen) poika (Gamble 1997, 180). Doralla ja hänen isäahmollaan Peregrinellä on myöskin suhde.

⁵ Inesti merkitsee työssäni sukulaisten välisiä seksuaalisia suhteita.

⁶ Kts. esim. Frye 2002.

Doran ristiinpukeutuneena Noralle laulama laulu ”O Mistress Mine, where are you roaming?” on näytelmästä *Twelfth Night* (2. näytös, 3. kohtaus), jossa klovni Feste laulaa sen Sir Andrewn ja Toby Belchin pyydettyä viihdykettä. ’To roam’ merkitsee yleisesti kuljeskelua laajalla alueella, mutta Shakespearen kielessä lisäksi ”*roam* = to range, to be promiscuous” (Partridge 1968, 107). Doran ja Noran lavalla esittämä halua ilmentävä asetelma saa lisäulottuvuuksia Doran kuvauksessa revyykiertueen päätösjuhlissa, jotka ovat ”*Twelfth Night Costume Ball*” Melchiorin maaseutukartanossa. Dora kohtaa siellä ensimmäisen rakastajansa, vaalean tenorin, joka on juhliassa tarjoilijana. He livehtavat salaa harrastamaan seksiä. Juhlat loppuvat kuitenkin lyhyeen, kun kartano syttyy palamaan. Juhlavieraat käyttäytyvät puutarhassa orgiastisesti, niin myös Dora ja tenori. Kun Dora huomaa Noran puuttuvan pelastautuneiden joukosta, hän hätäntyy ja jättää tenorin taakseen:

The young man was flat on his back under the rhodies, panting heavily, lost to the world, and well might he sing out, ’Oh, Mistress Mine, where are you *roving*?’ when he came to, for I took off in frantic search. (WCh, 103, kursii vi lisätty).

Sekä ’to roam’ että ’to rove’ –verbit tarkoittavat siis kuljeskelua tai jonkin etsiskelyä laajalta alueelta. ’To rove’ kantaa myöskin joissain yhteyksissä eroottista sivumerkitystä. *A roving hand* tarkoittaa eroottisessa mielessä ”vaeltelevaa kättä”, kuten John Donnen säkeissä ”Licence my roving hands and let them go/ Before, behind, between, above, below”, joihin viitataan Carterin *The Magic Toyshop* –romaanissa (Bannock 1999, 15). Lord Byronilla puolestaan on seuraavanlainen runo:

SO, we'll go no more a-roving,
So late into the night,
Though the heart be still as loving,
And the moon be still as bright.

For the sword outwears its sheath,
And the soul wears out the breast,
And the heart must pause to breathe,
And love itself have rest.

Though the night was made for loving,
And the day returns too soon,
Yet we'll go no more a-roving
By the light of the moon. (Byron 1830)⁷

Lisäksi Englannissa on kansanlaulu ”A-roving”, joka kertoo neidon tapailemisesta. Se on merimiesten piirissä elänyt todennäköisesti 1600-luvulta periytyvä laulu. Tuolloin Lontoossa hyvin suosittu Thomas Heywoodin näytelmässä *The Rape of Lucrece* oli samankaltainen laulu, jonka populaariversio levisi siis soitulauluksi⁸. *Lucrece* puolestaan merkitsee tyyppiesimerkkiä avioituneesta siveästä naisesta (Partridge 1968, 141). Dora siis vihjaa, että hänen etsiessään Noraa hylätty rakastaja voisi ajatella Doran etsinnän liittyvän erotiikkaan/ intohimoon. Tämä tukisi tulkintaa Doran ja Noran inestisestä suhteesta. Koska ’rove’ ja ’roam’ -verbeihin liittyvät eroottiset konnotaatiot eivät ole täysin ilmeisiä, tulkintani suhteen laadusta ei voi perustua vain kuvattuun episodiin.

Dora kuitenkin jatkaa selostustaan:

I ran like one possessed from group to group of thwarted party-goers, searching
for my lost limb, the best part of me, whom I'd so thoughtlessly forgotten –
forgotten! – in the heat of passion. Then and there, although my nipples were
still bruised with kisses, I thought, well, that's it for passion, because, without
Nora, life wasn't worth living.
That's sisters for you. (WCh, 104)

⁷ <http://www.kirjasto.sci.fi/byron.htm>, haettu 12.5.2007

⁸ <http://ingeb.org/songs/inplymo.html> haettu 12.5.2007

Dora siis kertoo siskonsa olevan hänelle tärkeintä maailmassa, ja on valmis jopa hylkäämään intohimon sen takia. Tämä viittaisi siihen, että heidän suhteensa on “vain” sisarellinen. Asialla kuitenkin pelataan muuallakin: Dora kertoo tenorin ja Noran suhteesta 16-vuotiaana “[...] I’d listened while the one she loved made her shout out loud, when I was full of envy and desire.” (WCh, 84). Kenelle Dora on kateellinen, ja ketä haluaa – haluaisiko hän olla Noran paikalla, vai korvata tämän rakastajan? Asiasta ei voi tehdä lopullista tulkintaa, vaan molemmat vaihtoehdot ovat mahdollisia.

Koko elämänsä yhdessä elävät siskokset ovat *A Midsummer Night’s Dream* -elokuvan teon aikaan vähällä päätyä tahoilleen naimisiin. Shakespearen komediat, joissa leikitellään sukupuolella ristiinpukeutumisen avulla, päättyvät aina avioliiton solmimiseen ja järjestyksen palauttamiseen. *As You Like It* on tässä suhteessa tosin hieman poikkeuksellinen: sen lopussa vihitään jo hieman liioittelevasti neljä paria. Carterin romaanissa taas Nora on määrää vihkiä amerikanitalialaisen Tonyyn, Dora *A Midsummer Night’s Dream* -elokuvan tuottajan Genghis Khanin ja Melchior vastaanäyttelijänsä kanssa. Genghis Khan haluaisi Noran lapsensa äidiksi, mutta tämä ei suostu. Sen sijaan Nora painostaa Doraa kihlautumaan Khanin kanssa, johon Dora lopulta suostuu: ”I did what Nora wanted because I loved her best.” (WCh, 150). Häitä ei kuitenkaan voida pitää ennen kuin Khanin avioero on selvä ja Nora on kääntynyt katoliseksi.

Melchiorin ja Daisyn, Tonym ja Noran sekä Genghisin ja Doran kihlajaisjuhlia vietetään elokuvan lavasteissa, ja ahdistunut Dora tuntee myyneensä itsensä muutamasta timantista (WCh, 155). Vaellellessaan ”ateenalaisessa kitsch-metsässä” hän näkee jotain outoa:

I thought I'd gone mad.
I saw my double. I saw myself, me, in my Peaseblossom costume, large as life,
like looking in a mirror.
First off I thought it was Nora, up to something, but it put its finger to its lips, to
shush me, and I got a whiff of Mitsouko and then I saw it was a replica. A hand-
made, custom-built replica, a wonder of the plastic surgeon's art. [...]
Before me stood the exxed Mrs Khan, who loved her man so much she was
prepared to turn herself into a rough copy of his beloved for his sake. (WCh,
155)

Doran kaksoisolentokokemus on viite Freudiin, jonka kauhistuttavuutta kuvaavan 'Unheimlichin' ilmenemismuoto se tyypillisesti on (Freud 1919, 358). Doran sulhasen ex-rouvaksi paljastuva kaksoisolento on tullut kysymään Doralta, mihin hintaan hän voisi saada miehensä takaisin. Samaan aikaan häämarssi alkaa soida, vaikka kyseessä piti olla vasta kihlajaisjuhlien. Dora panikoi, ja lykkää vihille sijastaan Khanin ex-rouvan. Jotta ketään ei alkaisi epäilyttää kolmen Chancen siskoksen näkeminen samassa paikassa, Dora ottaa valepuvukseen Bottom the Weaverin puvun sammuneelta Gorgeous Georgelta. Dora toteaa:

That was the nearest I ever got to the wedded bliss, thank you very much. [...]
And so it came to pass that it was as Bottom the Weaver, in plus-fours and an
ass's head, that I went to my own wedding. I was beginning to see the funny
side. It isn't every day you see yourself get married. (WCh, 156-157)

Dora toteuttaa jo Noran puolesta vihille mennessään shakespearilaista ”substitute bride”-roolia, tosin farssina (WCh, 149), ja rouva Khanista tulee kaksinkertainen korvikemorsian. Hän on jo traagisissa määrin *camp*-hahmo: naimakaupat onnistuvat vain

keinotekoisesti luodun muodon avulla, jonka saavuttaakseen hän on luopunut omanlaisestaan ruumiista.

Nora ja Tony puolestaan ehditään vihkiä, mutta Tonyn äiti raivostuu kuullessaan ettei Nora ole neitsyt, ja erottaa heidät (WCh, 160-161). Onneksi Grandma kuitenkin saapuu hakemaan työt kotiin, ja palauttaa kaiken raiteilleen. Dora ja Nora ovat kyllä koko nuoruutensa seurustelleet miesten kanssa ja heidän seksielämänsä on ollut hyvin vilkasta, mutta avioliiton yritykset päättyvät farssiin ja kaaokseen. Siskosten keskinäinen suhde taas säilyy läpi elämän hyvin lämpimänä ja jopa symbioottisena. Dora korostaa sitä useissa kohdissa, ja vielä vanhoina hän kommentoi heidän saavan olla tyytyväisiä, että heillä sentään on toisensa. Suoraan ei edelleenkään sanota siskosten olevan rakastavaisia, vaikka Dora toteakin esimerkiksi "To tell the truth, I love her best and always have." (WCh, 102).

Naisten homososiaalisuus, saati sitten lesbisyys, on vaaraksi patriarkaaliseen järjestykseen perustuvalla länsimaisella sivilisaatiolla: miehelle halulle resistentit naiset hankaloittavat miesten homososiaalisen järjestelmän toimintaa (Castle 1993, 4-5). Patriarkaattinen yhteiskunta kun rakentuu jopa paradoksaalisesti miesten suhteista miehiin (Sedgwick 1985, 25), mutta samalla yhteiskunnan rakenne vaatii koossa pysyäkseen homofobiaa: heteroseksuaalisuus on välttämätöntä, jotta yhteisön kantava rakenne, avioliittoinstituutio, pysyisi elinvoimaisena (emt., 3-4). Miehen ja vaimon statuksen määrittääkin heidän keskinäisen suhteensa sijaan miehen suhde vaimon isään, heidän sopimukseensa avioliiton solmimisesta (emt., 26). Paitsi että Dora ja Nora ovat

legitiimissä mielessä isättömiä ja täten homososiaalisten avioliittosopimusten tavoittamattomissa, myös heidän vakavimmat suhteensa ovat poikkeuksellisia. Perinteisen isä-kosija-morsian –triangelin sijaan Doran suhde tenoriin syntyy vain, koska hän ja Nora ovat sopineet vaihtavansa rooleja. Samoin Doran kihlautuminen Genghis Khanin kanssa perustuu Doran ja Noran keskinäiseen sopimukseen. Lisäksi sopimus ex-rouva Khanin ja Doran välillä pelastaa Doran avioliittoa. Mitä tulee Noraan, hänen ja Tonyn suhteen kohtalosta päättää Tonyn äiti, joka ei suostu ottamaan Noraa perheeseen. Terry Castle onkin hahmotellut lesbistä vasta-triangelia, joka olisi lesbokirjallisuuden ominaispiirre. Lesbisen halu pääsee esiin, kun “male bonding” tukahdutetaan. (emt., 84.) Castle erottaa juonikuvioista kaksi toteutusta, dysforisen ja euforisen. Dysforinen juoni on sellainen, jossa lesbisen rakkaus jää vain henkilöhahmon yhdeksi kehitysvaiheeksi, ja tämä “palaa” heterosuhteisiin. Euforinen taas näyttää jopa utopistisen lesboksi heräämisen, maailman ilman male bondingia, ja on sellaisena jopa koominen. (emt., 85.) Carterin teos ei sovi yksiselitteisesti kumpaankaan kategoriaan, mutta patriarkaattinen triangeli kirjoitetaan siinä joka tapauksessa parodisesti uudestaan. Lisäksi naimakaupat toteuttava “onnellinen loppu” –kohtaus rakennetaan, mutta Doran ja Noran osalta se myös puretaan. Entinen vallitseva traditio siis määritellään *camp*-henkisesti liioitellen ja ei-heteronormatiivisesti uudestaan.

Tarkastelen seuraavaksi inestiteemaa suhteessa Hazardin dynastiaan. Yksi tapa määritellä inesti on sen jakaminen kolmeen kategoriaan: fyysiseen, poliittiseen ja psykologiseen inestiin. Näistä fyysinen inesti voi olla osapuolia ruumiillisesti vahingoittavaa, kun taas muilla viitataan enemmän poliittisiin tai henkilökohtaisiin

haluihin. Poliittinen inesti auttaa määrittämään dynastian rajoja ja pönkittämään sen valtaa, ja psykologisella inestillä viitataan psykoanalyttiseen käsitykseen lapsen himosta vanhempiaan kohtaan. (Frye 2002, 39-40.) Kohdeteoksessani Doran ja Peregrinen suhde on yhdistelmä fyysistä ja psykologista inestiä, ja erittelen sitä tarkemmin seuraavassa luvussa juuri sen oidipaalisten piirteiden vuoksi.

Ajatus poliittisesta inestistä, keinosta säilyttää dynastian valta lähisuvulla, on myös erityisen kiinnostava tutkimuskohteeni kannalta. Saskia, joka on isälleen Melchiorille vihainen tämän mentyä naimisiin hänen ystävänsä kanssa, sekaantuu kostoksi liitosta syntyneeseen velipuoleensa.

And that is the single, most unmentionable secret in this entire family's bulging closetful of skeletons, that ever since he was little, Tristram and Saskia, although she is her half-sister and old enough to be his mother, in fact, his mother's best friend, once upon a time... (WCh, 48)

Hänelle veljensä viettely on keino kostaa isälleen ja näin horjuttaa dynastiaa, ei pönkittää sitä. Isänsä 100-vuotisjuhlien loppukaaoksessa tulee lisäksi ilmi, että Saskia yrittää jo toistamiseen – varsin shakespearilaisesti – myrkyttää isänsä. Kostot menevät kuitenkin hukkaan, kun paljastuu, että Saskian ja Imogenin isä onkin Peregrine. Dynastia horjuu siis siinä mielessä, että sen ”kuninkaalla” Melchiorilla onkin eri lapset kuin on luultu: satavuotisjuhlissaan hän myös vihdoinkin tunnustaa Doran ja Noran tyttärin, ja nämä pääsevät jäseniksi tähän jo hieman naurunalaiseen dynastiaan.

Häilyvä isyys kulkeekin suvun ominaisuutena. Siihen viittaa jo teoksen nimikin: lainaus Shakespearen näytelmästä *The Merchant of Venice*, jossa klovnihahmo Launcelot Gobbo

sanoo sokealle isälleen ”It is a wise father that knows his own child”. (2. näytös 2. kohta, Complete s. 200) Peregrine taas sanoo Melchiorille tämän torjuttua kolmetoistavuotiaat tyttärensä:

’It’s a wise child that knows its own father,’ hissed Peregrine, like the gypsy’s warning. ’But wiser yet the father who knows his own child.’ (WCh, 73)

Shakespearen klovnit ovat perinteisesti hahmoja, jotka näennäisen tyhmyytensä alta voivat laukoa ilmoille totuuksia. *Wise Children* –romaanin äskeisessä katkelmassa Peregrine käyttää klovnin sanoja, mutta väitän silti erityisesti Doran rinnastuvan Shakespearen klovneihin. Esimerkiksi Melchiorin satavuotisjuhlien käännekohta on Doran siteeraama ”Don’t worry darlin’, e’s not your father!” , mikä johtaa juuri isyysotkujen julkiseen paljastumiseen. Lausahdus on peräisin Gorgeous Georgen sketsistä, mutta myös Launcelot esittää vastaavan ajatuksen Jessicalle *Merchant Of Venice* –näytelmässä. Muutenkin Doran asema sukukronikan kirjoittajana, kuitenkin dynastian ulkopuolella olevana tarkkailijana muistuttaa Shakespearen viihdyttäjäklovnien asemaa.

Hazardin suvun verilinjahan katkeaa itse asiassa jo aiemmassa polvessa, kun Estellan saattaa raskaaksi Cassius Booth. Dynastia tuntuukin olevan aikamoisen kaaoksen ja epäselvyyden läpitunkema, ja vain harvojen henkilöiden syntyperä näyttää varmalta. Epätietoisuus isyydestä – sen vahvistaminen tai kumoaminen – onkin Shakespearen draamoissa usein huolta aiheuttava asia (Montrose 1988, 43). Kuten romaanissakin todetaan, on äitiys aina mutta isyys ei koskaan täysin varma. Chancen sisarusten kohdalla tilanne on sikäli poikkeuksellinen, että myöskään heidän äidistään ei ole varmaa näyttöä,

mihin palaan tarkemmin luvussa 5.2.3. *Wise Children* siis sekä jatkaa shakespearelaisten teemojen perinteitä että esittää niistä kumouksellisia versioita. Tutkin tässä luvussa vielä kuinka sen maailma suhteutuu brittiläisen luokkayhteiskunnan perinteeseen.

4.3. Luokkasuhteet ja seksuaalisuus

Anne Herrmann toteaa, että ristiinpukeutuminen on dramaattinen keino kuvata sosiaalisia rikkomuksia. Se on metafora tietyistä sosiaalisista ristiriidoista, eikä itsessään niitä tuottava keino. Historiallisessa kontekstissa ristiriidat tai konfliktit muodostuvat kahdesta kilpailevasta sosiaalisesta muodostelmasta, jotka *As You Like It* –näytelmässä ovat hovi ja metsä. (Herrmann 1990, 295.) *Wise Children* –teoksessa kohosteisen ristiriidan muodostavat klassinen teatteri ja Music Hall –viihde sekä näiden katsojakunnat, työväenluokka ja yläluokka. Herrmann toteaa transvestiitin toimivan muodostelmien välisenä välittäjänä (Herrmann 1990, 295). Carterin romaanissa ei näytelmien ulkopuolella ole transvestiitteja, mutta identiteetin hyperbolinen performatio toteuttaa samaa funktiota. Super-femmet Dora ja Nora ovatkin välittäjiä juuri teatterin ja Music Hallin välillä. Dora kuvaa tyttöjen asemaa:

Of course, we didn't know, then, how the Hazards would always upstage us. Tragedy, eternally more class than comedy. How could mere song-and-dance girls aspire so high? We were destined, from birth, to be the lovely ephemera of the theatre, we'd rise and shine like birthday candles, then blow out. [...] [T]he Lucky Chances faced the music and they danced for well-nigh half a century, although we would always be on the left-hand line, hoofers, thrushes, the light relief, as you might say; bring on the bears! Or, bares. [...] (WCh, 58-59)

Simon Dentith kirjoittaa, että 1800-luvulla alemmalle keskiluokalle ja työväenluokalle oli Lontoon lähiöissä tarjolla vielä paljon teatteria, melodraamat ja muun muassa Shakespearea parodioivat burleski-näytelmät kukoistivat (2000, 146). 1900-luvulla tilanne kuitenkin muuttui, mutta Music Hall ja muut populaarin teatterin muodot jatkoivat omalta osaltaan näitä perinteitä (emt., 153). Sosiaaliluokkien erot näkyivät selkeästi siinä, mitkä kulttuurituotteet olivat saavutettavissa (emt., 31).

Englannille tyypillinen luokkayhteiskunta tulee Carterin romaanissa selkeästi esille, mutta välittäjinä toimivat siskokset näyttävät luokkien erot näennäisiksi. Esimerkiksi Hazardin klaanin ollessa Amerikassa elokuvaa tekemässä Melchiorin vaimo (sittemmin Wheelchair) ja muut paremman väen edustajat perustavat heti ”pikku-Britannian” teekutsuineen. Kuorotyttöjen ja tanssijoiden elämä eroaa siitä radikaalisti:

As a group [the English Colony] kept themselves to themselves, away from the hoi polloi, held tea parties on Saturday afternoons when everybody else was having group sex, played cricket on Sundays, drank pink gin at sundown and talked as if their upper lips wore plaster casts. (WCh, 128)

Eri luokkien seksuaalikäyttäytymistä Dora kuvaa myös poikaystävänsä Mr. Piano Manin kautta. Dora on ”kept woman”, ja hän maksaa luonnossa ylläpidostaan. Piano Man on kuitenkin alkanut tuntua hänestä vastenmieliseltä, eikä hän halua haistaa tämän hengitystä: ”[T]he smell of his breath so repulsed me by now that whenever I paid off an instalment on my squirrel jacket I had to turn my back, to which he, having been to public school, was nothing loath.” (WCh, 97). Selän kääntäminen ja yläluokan koulun (sisäoppilaitos) mainitseminen viittaavat anaaliseksiin, johon siis Piano Man on tottunut

kouluaikanaan. Yläluokan poikien sisäoppilaitoksistahan on yleinen käsitys mainittujen seksuaalisten kokeilujen paikkana – joko poikien välisinä tekoina, tai muissa ympäristöissä neitsyyttään varjelevien tyttöjen kanssa.

Eri luokkien tai sosiaalisten statusten välinen jännite tulee hyvin esille myös Doran suhteessa poikaystävänsä Irishiin. Tämä on alkoholisti kirjailija, jonka Dora tapaa junassa matkalla Hollywoodiin. Dora sanoo Irishin opettaneen hänet todella kirjoittamaan ja lukemaan, ja siten mahdollistaneen myös muistelmiensa kirjoittamisen. Dora ei kuitenkaan jaksanut loputtomiin seurustella tämän kanssa. Minäkertojan valta hallita sitä, mitä kerrotaan tulee hyvin esille, kun Dora lainaa Irishin kirjoittamaa kuvausta hänestä itsestään:

And I'm bound to say that my best friend wouldn't recognise me in the far-from-loving portrait he'd penned after I'd gone. I'm the treacherous, lecherous chorus girl with her bright red lipstick that *bleeds* over everything, and her bright red fingernails and her scarlet heart, sexy, rapacious, deceitful. Vulgar as hell. The grating cockney accent. The opportunism. The chronic insensitivity to a poet's heart. (WCh, 118, kurs. alkup.)

Englantilaisessa yhteiskunnassa sosiaalivyöhykkeet olivat erityisen näkyviä vielä 1950-luvulle asti (toki ne ovat vieläkin voimassa), ja juuri kielenkäytön erot kertovat luokasta heti (Dentith 2000, 31). Dora on siinä mielessä poikkeuksellinen, että hänellä on paitsi “perimänsä” cockney-aksentti, myös Irishin opettama (kirjallinen) yleiskieli hallussaan: tämä kertoo myös hänen asemastaan välittäjänä.

Myös Grandman ja Wheelchairin käytöksen erot kuvaavat luokkayhteiskuntaa osuvasti. Grandma on ensinnäkin naturisti, ja toiseksi kuvaa tytöille seikkaperäisesti esimerkiksi miesten fyysisiä ominaisuuksia, jos nämä niistä kysyvät: ”Nora and I were only girls, never seen a man without his trousers on although Grandma had drawn us pictures [..]” (WCh, 67). Grandman toiminta kommentoi myös Foucault’n hahmottelemaa viktoriaanisella ajalla kukoistanutta muka-vaikenemista seksuaalisuusasioista: sukupuoli oli kielletty puheenaihe esimerkiksi lasten ja vanhempien välillä (Foucault 1998, 19-20). Sukupuolipuheen repressiohypoteesiin uskovien mukaan Freud osallistui sen kumoamiseen nostamalla sen keskeiseksi ihmistä määrittäväksi tekijäksi, vaikka tämä tapahtuikin tuolloin hienotunteisesti lääketieteen piirissä (Foucault 1998, 12). Foucault’n mukaan kuitenkin Freudin työ jatkoi vain hieman eri tavalla jo muutamia vuosisatoja jatkunutta muka-vaikenemista, suurta tarvetta määritellä se, mistä ei puhuta, vaikka siitä täten juuri koko ajan puhutaan (emt., 15). Grandma puhuu ja näyttää, eikä väitä muuta. Tämä on tarkoituksellinen vastakohta yläluokkaiselle brittiperinteelle, jonka voi pervoluennassa tulkita myös repressiohypoteesin kommentoinniksi.

Yläluokkaista puhetapaa edustava Lady Atalanta Hazard eli Wheelchair taas aiheuttaa vanhuudenhöperönä torilla kohua kysyessään myyjältä ””Have you got anything in the shape of a cucumber, my good fellow?”” (WCh, 7). Vaikka Grandma suhtautuu hyvin suorapuheisesti sukupuolisuusasioihin, ei hän itse toteuta seksuaalisia akteja eikä kaipaa kumppania. Wheelchair puolestaan näennäisestä siveydestään huolimatta paljastuu lopussa pettäneen Melchioria, eli Saskia ja Imogen ovat Peregrinen äpäröitä.

Wheelchairillä on nuorempaan polveen, hänet “adoptoineisiin” Doraan ja Noraan, lämmin ja kiintynyt suhde, mutta tietyt erot pysyvät:

Myself, I'd been wondering how the Lady A. would verbalise the technical aspect of her adultery, given the refinement of her vocabulary. Having made the distinction between 'blood' and the actual procreative juice, what would she call the latter? 'Jism'? 'Come'? (Or do you spell it 'cum', I'm never sure.) Sperm and semen seemed altogether too technical for her rhetorical mode. I was glad she'd settled on the tasteful compromise of 'seed', although it occurred to me, not for the first time, that a serious language problem existed between the two branches of the Hazard family. (WCh, 215)

Carterin teoksessa ei kuvata alempaa tai ylempää sosiaaliluokkaa yksiselitteisesti toista paremmaksi, vaikka raportoija sijaitseekin Thamesin “alemmalla” eteläpuolella. Doran Grandmalta perimäänsä tapaa suhtautua ihmisiin kuvaakin hyvin sitaatti, jossa Dora kertoo Saskiasta ja Imogenista: “Bloody cows. ‘The lovely Hazard girls’, they used to call them. Huh. Lovely is as lovely does; if they looked like what they behave like, they'd frighten little children.” (WCh, 7). Tässäkin yhteydessä voi siis puhua performatiosta: pelkkä luokka- tai sukustatus ei merkitse mitään, vaan teot rakentavat käsityksen ihmisestä. Näin myös vastakohtaparien uskottavuus asetetaan kyseenalaiseksi.

Myöskään seksuaalikäyttäytyminen ei ole romaanissa selkeästi luokkia erottava piirre. Työväenluokkainen Grandma ei harrasta seksiä, mutta hänen kasvattityttärensä – erityisesti Nora – viettävät hyvinkin promiskuiteettia elämää. Lisäksi viktoriaanisen ajan porvarillista siveysperinnettä, jossa seksi on vain osa avioliittoa ja tähtää suvun jatkamiseen (Foucault 1998, 11) ei pidetä yllä myöskään ylemmän luokan keskuudessa. Tästä kertovat juuri Wheelchairin uskottomuus ja Melchiorin useat liitot, jotka alkavat

usein petoksesta. Dora toteaakin ironisesti: "They call it 'serial monogamy'" (WCh, 148). Suurta hääkohtausta valmisteltaessa Norakin ryhtyy hetkellisesti vaalimaan siveyttään, vaikka suhde Tonyyn on ollut hyvin seksuaalinen: "She clutched the [telephone] receiver as tenderly as if it were his prick but *that* she kept her hands off. The plan was, a white wedding. I was at a loss for words." (WCh, 149, kursiivi alkup.). Yläluokan edustajat eivät siis ole ainoita tekopyhyyteen kykeneviä kansalaisia. Amerikkalainen Melchiorin kanssa naimisiin menevä Daisy Duck taas on aivan omaa luokkaansa. Hän luulee olevansa raskaana Melchiorille ja vaatii sen tähden avioliittoa, vaikka avioliiton ulkopuolisen suhteen pitämisessä ei ole ollut moraalista ongelmaa. Dora ja Nora yrittävät ehdottaa, että tämä saisi lapsensa silloisen aviomiehensä nimissä:

What? Put one over on Genghis? What kind of girl did we think she was? Such moral horror as suffused her features! You never saw anything like it. We were quite surprised and felt shoddy, by comparison, as if we lived in an ethical twilight, a cockroach world of compromise, lies, emotional sleight of hand. And so we did, I suppose. We called it 'Life'. But Daisy wanted something better. [...] It's the American tragedy in a nutshell. They look around and think: 'There must be something better!' But there isn't. Sorry, chum. This is it. What you see is what you get. Only the here and now. (WCh, 144)

Doran kiteyttämää elämäkatsomusta voi lukea juuri performaation ylistyksenä: "olemus" ei pohjautu "todellisuuteen" vaan ne ovat sama asia.

Grandma kuvataan muiden kiinnostavien piirteidensä lisäksi kastroija-hahmona. Dora kertoo tyttöjen sattumalta perimästä "isoisan kellosta": "It was all right until Grandma fixed it. All she did was tap it and the weights dropped off. She always had that effect on gentlemen." (WCh, 4). Kellon punnukset rinnastuvat siis kiveksiin. Carterin romaanin

toisen tärkeän intertekstin, freudilaisen psykoanalyysin, yksi tunnettu osa onkin miesten kokema kastaatiopelko, joka aktivoituu heidän nähdessään naisten sukuelinten “tyhjyyden”. Siirryn nyt tutkimaan, miten romaanissa käsitellään psykoanalyysia intertekstinä.

5. Arki-Freudin representaatioita: kun penis todella on penis

5.1. Freudin *Doran* tapauskertomus intertekstinä

Wise Children –teoksen kertojalla Doralla on varsin kuuluisa peiteniminen kaima, joka kärsi neuroosista ja siihen liittyvistä fyysisistä oireista. Viitataan häneen kursiivilla *Dora*. *Dora* oli Freudin hoidossa kolme kuukautta syksyllä 1900, jonka jälkeen hän jätti hoidon kesken (Freud 1905a, 6). Hoidon keskeytymisen vuoksi tapaustutkimuksen nimi on ”A Fragment of An Analysis of A Case of Hysteria”, jonka julkaisemista Freud lykkäsi vuoteen 1905 hienotunteisuuden vuoksi (emt., 8). En syvenny sen yksityiskohtiin kuin muutamissa kohdissa, sillä jo ensi lukemalta huomaa, ettei Freudin *Dora* ole *Dora*-henkilöhahmon esikuvana. Nimen käyttö on kuitenkin interfiguraalinen viite, ja käytänkin intertekstuaalisuutta luentaani rajaavana elementtinä: en ota selvää, mitä kaikkea Freud on kirjoittanut esimerkiksi palavista taloista, vaan pysyn *Doran* tapauskertomuksessa.

Doran tapauksessa terapian keskeisimpiä osia ovat kahden hänen näkemänsä unen tulkinnat. Koska Carterin *Doran* tapauksessa kyse ei ole unesta, ei tulkintaa voida tehdä samalla tavoin. Kertomusten rakenteita voi kuitenkin verrata, sekä tarkastella symboliikkaa. Luenkin *Wise Children* -romaanin kohtausta, jossa talo juhlien päätteeksi palaa, *Doran* ensimmäisen unen avulla. Selvyden vuoksi lainaan koko unen tähän sellaisena kuin Freud raportoi *Doran* kertoneen sen.

'A house was on fire. My father was standing beside my bed and woke me up. I dressed quickly. Mother wanted to stop and save her jewel-case; but Father said: "I refuse to let myself and my two children be burnt for the sake of your

jewel-case.” *We hurried downstairs, and as soon as I was outside I woke up.*
(Freud 1905, 64, kursiiivi alkup.)

Tarkastelemassani kohtauksessa Dora ja Nora ovat *What You Will* –revyykiertueen juhlissa, joiden teemana on *Twelfth Night*. Dora kohtaa siellä Noran ensimmäisen poikaystävänsä, vaalean tenorin, jonka kanssa hän vietti kerran yön tyttöjen vaihdettua roolejaan. Poika luulee Doraa Noraksi, eikä tämä paljasta erehdystä. He karkaavat Melchiorin makuuhuoneeseen, riisuutuvat ja rakastelevat (WCh, 100). Huoneeseen alkaa levitä savun hajua, ja alakerrasta paetaan huutaen tulipalon tieltä. Doran ja pojan riisutut vaatteetkin palavat, mutta he pääsevät viime hetkellä pakoon ikkunasta. Puutarhassa on meneillään suorastaan orgiat, mutta pian Dora huomaa siskonsa puuttuvan joukosta, ja lähtee etsimään tätä. Hän kohtaa Melchiorin, joka itkee isältään perimänsä paperisen kruunun tuhoutumista. Se merkitsee hänelle enemmän kuin mikään muu, jopa enemmän kuin hänen lapsensa. Kruunu oli hänen makuuhuoneessaan, joka paloi kun Dora ja tenori olivat paenneet sieltä. Tapahtuu kuitenkin ihme: Peregrine tulee palavasta talosta käsivarsillaan tiedoton Nora ja päässään paperikruunu. Melchior on kiinnostuneempi kruunusta kuin tyttärestään.

Doran unessa “jewel-case” eli korulipas symboloi naisen genitaaleja (Freud 1905a, 69), *Doran* kertomuksessa Melchiorin kruunu taas on fallinen symboli. Dora kutsuu sitä jopa isänsä fetissiksi (WCh, 99). Tulkinnassani se pelastettavana objektina rinnastuu korulippaaseen. Kruunu myös symboloi koko Hazardin klaania: sitä kantaa vuorollaan suvun patriarkka, ensin Ranulph, ja nyt Melchior. Se on kuitenkin käynyt jo naurettavaksi, mutta on tapa pitää yllä kulissia. *Doran* sanoin kruunu on täyttä kitschiä:

“A flimsy bit of make-believe. A nothing.” (WCh, 105). Peregrine pilkkaa avoimesti Melchiorin rakkautta kruunuun, ja kiusaa veljeään ennen kuin antaa kruunun hänelle:

‘Give me that crown!’ he [Melchior] rasped, having suddenly transformed himself into Richard III. ‘Give me the crown, you bastard!’
Peregrine threw his brother a marvelling look; then he laughed out loud.
‘Now, God, stand up for bastards!’ he crowed. He seemed to grow, to put it out in all directions – bigger, taller, wider. Huge. When he whipped off that crown and shook it like a tambourine, to tease, the famous Hazard crown, shabby as a prop in nursery charades, it was as far out of reach as if Perry had been a grown-up and Melchior a little kid, although Melchior was a tall man, ordinarily.
‘If you want it,’ said Peregrine, quaking with the joke, ‘jump for it!’ [...] ‘My crown!’
‘Jump!’ hissed Peregrine and Melchior, disconsolate, essayed a little jump that got him nowhere near. (WCh, 107-108)

Peregrine onkin dynastian jäsenenä hyvin erilainen kuin veljensä, ja halveksii kulissin ylläpitämistä. Doran kertomat tapahtumat voisi tiivistää *Doran* unen kehikkoon jotakuinkin näin:

Talo oli tulessa. Olin isäni vuoteessa kun rakastajani herätti minut [huomaamaan tulipalon]. Emme voineet pukeutua [koska vaatteemme paloivat]. Kiirehdimme alas, ja kun olimme ulkona, heräsin [huomaamaan, että isäni on typerys:] Isä olisi halunnut pelastaa kruununsa, sen säilyminen olisi tärkeämpää kuin lasten kohtalo.

On kuitenkin huomattava, että Dora ja Nora ovat vaihtaneet parfyymeja: näin siis tenorin kanssa rakastelemaan mennyt Dora esiintyy Norana, mutta hän tietää, että todellinen Nora on vielä palavassa talossa. Näin siis *Doran* unesta voi tulkita syntyvän kaksi versiota yhtä aikaa. Identiteettejä vaihtaneet tytöt toteuttavat kaksi erilaista tarinaa. Pervoteoriahan muistuttaa esimerkiksi taideteoksissa olevan aina läsnä kaksi tulkinnan mahdollisuutta, sekä perinteinen että pervo (esim. Rosenberg 2002, 120). Noran versiossa

isähahmo todella pelastaa hänet palavasta talosta, mutta tuo samalla kaivatun kruunun. Doran versiossa taas kruunu voi selkeämmin symboloida sukupuolielimiä, ja fallossymbolin varjelu saa kriittisemmän kohtelun.

Freud selittää, että tietyssä kohdassa tulkinta löytyy asian vastakohdasta, esimerkiksi se, että isä pelastaa *Doran* unessa, on verhottu tulkinta torjutusta syytöksestä isää kohtaan (Freud 1905a, 69). Koska Doran kertomus ei tosiaan ole uni, sitä ei voi tarkastella torjuttujen toiveiden verhottuna ilmauksena. Sen sijaan se on luettavissa *Doran* unesta nurin kääntyneenä tosielämän tapauksena, parodiana siitä, joka perustuu jälleen konkretisoinnin strategiaan. Psykoanalyttisesti ajateltuna Doran kertomuksessa unen elementit ovat siirtyneet torjunnasta hyväksyvään tietoisuuteen: enää ei yritetä suojella “korulipasta”, vaan harrastetaan seksiä isän sängyssä. Pukeutumisen sijaan riisuudutaan, eikä vaatteita saada takaisin. Isä, jonka pitäisi suojella, olisikin valmis uhraamaan lapsensa fetissinsä vuoksi. Doran versio taas on yhdenmukaisempi toisinto *Doran* unesta, tosin “korulipastaan” sureva äiti rinnastuu Melchioriin, joka kaipaa valtaa tuovaa fallista kitsch-symboliaan. Hyperbolisen konkretisoinnin eli muodon korostamisen kautta Freudiin perehtyneet huomaavat *camp*-henkisen luennan *Dorasta*.

Doran tapauksesta intertekstinä on syytä huomata myös eräs toinen asia. Freudin mukaan hysteriaa kärsivän ihmisen seksuaalisuus on palannut lapsen seksuaalisuuden kaltaiseksi (1905b, 172). *Wise Children* –teoksen kertojan nimeäminen juuri Doraksi voisi siis olla Freudinsa tunteville vihje lukea henkilöahmoa ja hahmon seksuaalisuutta juuri tästä näkökulmasta. Vihjeen tavoittanevat myös Carterinsa tuntevat; Sarah Bannock kuvaa *The*

Magic Toyshop –romaanin olevan kirjoitettu kuin “an inverted ‘neurotic’s family romance” (1999, 49). Psykoanalyysin lisäksi romaaneja yhdistää inestiteema: *The Magic Toyshop* –romaanissa paljastuu sisaren ja veljen välinen suhde, jolla kirjallisuudessa on pitkät perinteet (Esim. Butler 2004, 159). Freud on kirjoittanut laajasti lapsen seksuaalisuudesta, ja tunnetuimmaksi on varmastikin tullut lapsuudessa koetun oidipaalikriisin osuus ihmisen seksuaalisuuden synnyssä. Tutkinkin seuraavaksi Freudin näkemyksiä lapsen seksuaalisuuden vaiheista verrattuna siihen, kuinka Doran ja Noran kehittymistä on kuvattu.

5.2. Oidipaaliteorian konkretisoituminen Carterin romaanissa

5.2.1. Hazardien traditio: Kuningas Lear nai Cordelian

Sigmund Freudin yleisesti tunnettu oidipaaliteoria perustuu inestiseen haluun. Sen nimi on peräisin Antiikin Kreikan aikaisesta Sofokleen näytelmästä *Kuningas Oidipus*, jossa kirottu prinssi tappaa isänsä ja nai äitinsä. Freudin mukaan nämä tunteet – viha omaa sukupuolta olevaa vanhempaa kohtaan, ja rakkaus toista sukupuolta olevaa vanhempaa kohtaan – ovat osa jokaisen ihmisen kehitysvaiheita (esim. Freud 1905b, 227). Inestisten tunteiden ei kuitenkaan tule saavuttaa täyttymystään. Freud toteaa, että inestikielto on moraalinen tabu, kulttuurinen vaatimus, jonka yhteiskunta luo: “Yhteiskunnan täytyy suojautua siltä vaaralta, että korkeampien sosiaalisten yksikköjen muodostumiseen tarvittavat intressit tulevat perheen nielaisemiksi”. (Freud 1905b, 225, suom. LM.) “Korkeammat sosiaaliset yksiköt” viittaavat uusiin perheisiin, eli jälleen kerran

pysyäkseen elinvoimaisena populaation tulee solmia uusia heteroseksuaalisia suhteita ja noudattaa roolikategorioita. Pojilla kastratiopelko päättää oidipaalisen rakkauden vaiheen: he alkavat pelätä isän, kilpailijan, suorittama ankaraa rangaistusta ja hyväksyvät tilanteen pelon vuoksi. Tyttöjen kohdalla taas inestien kauhu, syyllisyys ja häpeä saavat heidät tukahduttamaan äitinsä haluamisen, ja myös peniksen tavoittelu (kateus) johtaa heidät vaihtamaan halunsa kohteen isään. (Freud 1925, 257.) Freudin kuvailema peniskateus on arkisen psykoanalyysin tunnettu kohta. Butler kuitenkin muistuttaa, että inestitabua edeltää vielä suurempi tabu, joka itse asiassa pakottaa halun kohteen vaihtoon – homoseksuaalisuustabu (1990, 76).

Freudin mukaan “[poikalapsen] oletus, että kaikilla ihmisillä on samanlaiset miehiset genitaalit, on ensimmäinen, huomattavin teoria lapsen seksuaalisuudesta.” Kun poika huomaa, että tytöillä ei olekaan samanlaisia näkyviä sukuelimiä kuin hänellä itsellään, hänet valtaa kastratiopelko. Tytöt taas alkavat pojan genitaalit nähtyään tuntee kateutta peniksestä, ja toivoa olevansa poikia. (Freud 1905b, 195, suom. LM.) Doralle ja Noralle selviää vasta seitsemänvuotiaana, että lapsiin tarvitaan myös isä, kun he ensi kertaa näkevät Melchior Hazardin. Siskokset haluavat tietää enemmän isistä, ja niin Grandma kertoo:

She was a naturist, she was a vegetarian, she was a pacifist; when it came to sex education, what do you expect? But we found it hard to believe, neither what she said about the prong and how it could change its shape, etc., but also what she said the prong came in handy for. We thought she made it up to tease us. To think that we girls were in the world because a man we'd never met did *that* to a girl we didn't remember, once upon a time! (WCh, 57)

Sen sijaan että tytöt alkaisivat kadehtia miehiä peniksestä, he suhtautuvat aiheeseen huvittuneen epäuskoisesti. Peniskateuden esittäminen konkreettisena, naurunalaisena ilmiönä parodioi tätä psykoanalyysin osaa. Se onkin tärkeää, sillä naiseuden määrittely psykoanalyttisessa teoriassa aina suhteessa mieheyteen tekee naissubjektiudesta ongelmallisen. Jopa Freud toteaa jälkikäteen lisätyssä viitteessä ajattelutavan johtavan helposti naisvihamielisyyteen: “Miesten lopullinen vakuuttuminen siitä, että naisilla ei ole penistä, johtaa usein pysyvään alhaiseen käsitykseen toisesta sukupuolesta.” (1905b, 195, suom. LM).

Wise Children –teoksessa Hazardin suvun oidipus-henkisiin perinteisiin kuuluu se, että kulloinenkin Hazardin patriarkka, menestysnäyttelijä, esittää suuren roolin Kuningas Learina ja sen jälkeen nai Learin tytärtä Cordeliaa esittäneen naisen (kts. esim. Gamble 1997, 179-180). Todellisuudessa näyttelijät eivät ole sukua toisilleen, mutta kylläkin sekä Melchiorin että hänen isänsä Ranulphin tapauksessa miehet ovat niin iäkkäitä, että voisivat olla Cordelioidensa isiä. Ranulphin ja Estellan tapauksessa isä-tytär –suhde toistuu näyttämöllä myös Keskuspuiston *Hamletin* toteutuksessa. Näytellystä isä-tytär –suhteesta alkanut romanssi on siis syntynyt oidipaalilanteeseen eläytymisestä. Vaikka tosielämässä näyttelijät eivät ole sukua ja inestitabu ei näin ollen sido heitä, on näiden suhteiden kohosteisuus teoksessa kiintoisaa. Dora toteaa haaveilevaan sävyyn: ”How could they resist? An old man and a prodigal daughter, the stuff that dreams are made of.” (WCh, 15). Doran lausahdus on mukaelma kuuluisasta Shakespeare-sitaatista, näytelmästä *The Tempest*. Kyseessä on tietäjä Prosperon vuorosana “[...]We are such stuff/ As dreams are made on, and our little life/ Is rounded with a sleep.” (4. kohtaus, 1.

näytös, Complete s. 25) Sitaatissa tulee hyvin ilmi kertoja Doran tyyli. Siinä oidipaallinen rakkaus, *Raamatun* tuhlaajapoikakertomus sekä Shakespeare-lainaus sekoittuvat sekavalla tavalla lähes tyhmyyttä ilmentäväksi kommentiksi. Tyhmyyden sijaan tulkitseen kommentin kuitenkin tietoisesti tavaksi yhdistää Shakespeare-sitaatteja muuhun ainekseen muka-ylevästi väärin. Tällainen tyhmäksi tekeytyminen ilmaisee ironista suhtautumista kerrottuun asiaan. Ironisti voi olla ”narri, joka teeskennellyllä tietämättömyydellään paljastaa kerronnan lait ja rakenteet joksikin, joka voidaan tietää tai olla tietämättä – siis joksikin konventionaaliseksi”. Tällöin ”ironiaa käytetään juuri luonnollistamisen näyttämiseen”. (Haasjoki 2005, 192; 191.) Doran ironia voi mielestäni kohdistua intertekstuaalisuuden jäljittämiseen, mutta selkeämmin kuitenkin sitaatin sisältöön, eli oidipaaliseen rakkauteen jonakin kaikkien tuntemana yleispätevänä asiointilana. Unten tai unelmien voi tulkita viittaavan vielä uudelleen Freudiin, onhan hänen unien tulkinnan teoriansa oidipaalisen rakkauden lisäksi myös osa arki-Freudia.

Cordelian kuvaaminen tuhlaajatyttärenä vaatii kuitenkin vielä pohdintaa. Doran kommentin kautta *King Lear* -näytelmän intertekstinä toimii *Raamatun* tuhlaajapojan tarina (Luuk. 15: 11-32). Se on pääpiirteissään seuraavanlainen: miehellä oli kaksi poikaa. Nuorempi pyysi häntä jakamaan omaisuutensa pojilleen jo eläessään, ja niin tämä tekikin. Nuorempi poika lähti kotoa viettämään holtitonta elämää ja tuhlaamaan rahansa. Vanhempi poika taas jäi kotiin viljelemään maata. Tuhlattuaan rahansa nuorempi poika joutui palaamaan katuvaisena kotiin, mutta isä ottikin hänet avosylin vastaan, koska rakasti tätä ja oli luullut tämän kuolleen.

Kuningas Lear taas jakaa omaisuutensa kahdelle vanhimmalle tyttärelleen, koska he vannovat tälle ylisanoin rakkauttaan. Nuorin tytär Cordelia puolestaan vain kertoo rakastavansa isäänsä aidosti, mutta ei paisuttele puheitaan kuten hänen sisarensa tekevät ja jää ilman perintöä. Kuningas tulee kuitenkin katkerasti huomaamaan, että vanhemmat sisaret eivät olleet vilpittömiä valoissaan, vaan käännöttävät vanhuksen kodeistaan. Kuningas matkustaa vaivalla Cordelian luo, ja he saavat tehtyä sovinnon ennen kuin molemmat kuolevat. Cordelia ei siis mitenkään rinnastu tuhlaajapoikaan, vaan ennemminkin viisaaseen ja armahtavaiseen isään.

Tietysti tuhlaavan tyttären käsitteellä voidaan viitata myöskin moraaliseen löyhyyteen ja helppoon seksuaaliseen antautumiseen. Cordelian roolissa tällaisia piirteitä ei näy, mutta Dora vihjaa mahdollisuuden lukea näytelmää myös tältä kannalta, intiiminä suhteena isän ja tyttären välillä: "Didn't it ever occur to you that Cordelia might have taken after her mother while the other girls..." (WCh, 224-225). Tulkitseen siis äidin muistuttamisen tarkoittavan Doran puheissa äidin paikkaa isän kumppanina. Estellan menneisyys taas on todistettavasti riehakas. Hän on lapsena poseerannut alasti Lewis Carrollille, ja ollut aikuisena huikentelevainen:

The obituary hints at our paternal grandmother's enthusiasm for ahem indoor sports in the most tactful way. 'Generous, gallant, reckless; a woman who gave her all to life...' But she didn't so much give it away as throw it away, poor thing. (WCh, 13)

Estella kuolikin ”anteliaisuutensa” vuoksi: Ranulph tappoi ensin vaimonsa ja hänen rakastajansa yllätettyään heidät yhdessä, ja lopuksi vielä itsensä. Rakastaja oli *Hamletissa* Horatiota esittänyt Cassius Booth, joka todennäköisesti on Melchiorin ja Peregrinen isä.

5.2.2. Doran oidipaalin rakkaus

Dora ja Nora ovat siis etäältä rakastuneita isäänsä Melchioriin, joka on ”julkkis”, suorastaan yksi Britannian kansallisaarteista. Dora sanookin: “You could say, I suppose, that we *had a crush* on Melchior Hazard, like lots of girls.” (WCh, 57, kursiivi alkup.).

Varhaisvuotensa he kuitenkin pitävät Peregrineä isänään:

Peregrine *passed* as our father – that is, he was the one who publicly acknowledged us when Melchior would not [...] and behaved so much more fatherly to us, not to mention paying most of the bills, that I know I need to claim him as something more than uncle. (WCh, 17, kursiivi alkup.).

Komentissa tulee kuitenkin osuvasti ilmi myös aikuisen Doran suhde käsitteeseen isä. Isä käyttäytyy tietyllä tavalla ja auttaa elättämisessä, kuten Peregrine tekee. Doran suusta tämä kuulostaa kuitenkin opetellulta tai ympäristön vaatimalta kuvaukselta, sillä hän sanoo “*I know* I need to [...]”. Ei kai ole olemassa sääntöä, ettei setä voisi käyttäytyä tällä tavalla, mutta patriarkalisessa perhejärjestyksessä kyseisen henkilön kuuluu olla nimenomaan isä. Doran tapa ilmaista asia kertoo hänen tiedostavan asian sopimuksenvaraisuuden, vaikka hän silti noudattaakin sopimusta.

Wise Children huipentuu Melchior Hazardin satavuotisjuhliin, joiden vauhdikkaita tapahtumia on mahdotonta kiteyttää lyhyesti: ilmapiiri on maaginen, ja kuolleiksi luullutkin saapuvat juhliin. Pääasia kuitenkin on, että Dora ja Nora paljastuvat vihdoin julkisesti Melchiorin lapsiksi, kun taas Saskia ja Imogen tämän äpäroiksi, Peregrinen jälkeläisiksi. Suurten tunnekuohujen hieman laannuttua Peregrine pyytää Doraa tanssimaan:

‘How about it, Dora?’
‘I don’t fancy a foxtrot, Perry,’ I said. ‘But I wouldn’t say no to a –’
It slipped out before I thought twice. (WCh, 218).

Doran kirjoituksestaan sensuroima sana on “fuck”, ja niin hän ja Perry livahtavat isäntäväen makuuhuoneeseen. Doran repliikki on tyypillinen virhesanonta, joka tunnetaan arkikielessäkin nimellä “freudilainen lipsahdus”. Siinä tiedostamaton, alitajuinen aines tulee vahingossa lausutuksi. Lipsahdusta voi edesauttaa sanojen ”ennakkosointi tai kaiku” (Freud 1954, 52-53.), nykytermein allitteraatio, kuten esimerkin sanoissa *fancy – foxtrot – fuck*.

Freudin teos *Arkielämämme psykopatologiaa* sisältää luvun, jossa käsitellään lapsuudenmuistoja ja peitemuistoja. Sen mukaan lapsuuden hyvin merkittävät muistot ovat usein korvautuneet muistoilla yhdentekevistä asioista eli peitemuistoilla. Voimakkaat muistot on torjuttu, mutta ne säilyvät alitajunnassa (Freud 1954, 41). Rakastellessaan Perryn kanssa Dora alkaa miettiä, josko niin olisi tapahtunut aiemminkin:

[..] I couldn't for the life of me remember sleeping with him before and I shocked myself, to have forgotten that – if I *had* forgotten, that is [..] (WCh, 219)

Lopulta hän tulee siihen tulokseen, että heillä on historia: “When I was just thirteen years old, Perry! You dirty beast!” (WCh, 221). Aiemmin, kolmetoistavuotissyntymäpäivistään kirjoittaessaan Dora ei viittaa tapahtumaan suoraan, mutta kertoo samassa yhteydessä kyllä tuoksumuistosta, jonka hän yhdistää Perryyn:

The citric brisk smell of his cologne. Later on, during the war, dragging myself from my slumbers in the blackout, I got a big whiff of it, Trumper's Essence of Lime. I thought: I must have had it off with Peregrine!!! Dread and delight coursed through my veins; I thought, what have I done... But when I switched the light on, it turned out to be not Perry at all, but that Free Pole. (WCh, 63)

Unen rajamailla Dora siis alitajuisesti muistelee Perryä. Esseessään ”Family Romances” Freud kirjoittaa, että päiväunelmat (*day-dreams*) toimivat tapana korjata todellista elämää ja paikkana toteuttaa toiveita (1909, 238). Freudin mukaan kuitenkin kyseessä ovat yleensä fantasiat siitä, että vanhemmat ovatkin joitain muita kuin ovat, yleensä korkearvoisempia henkilöitä. Unelmissa on kuitenkin eroottinen lataus, kuten Dorankin ensiajatuksessa herättyään unilta seksin jälkeen.

Siitä, onko Perry todella vietelty Doran jo lapsena, ei voi saada täyttä varmuutta. Lapsuuden tapahtumia muistellessaan Dora ei viittaa sellaiseen, tosin hän määrittelee Perryn myös ”viettelijäksi” esitellessään tätä lukijalle: ”Peregrine Hazard, adventurer, magician, seducer, explorer, scriptwriter, rich man, poor man [...]” (WCh, 18). Butler on myös pohtinut inestimuistojen ongelmaa:

[I]t remains difficult to distinguish between incest as a traumatic fantasy essential to sexual differentiation in the psyche, and incest as a trauma that ought clearly to be marked as abusive practice and in no sense essential to psychic and sexual development. (2004, 154)

Muistojen totuudellisuuden suhteen yksi psykoanalyttinen linjaus on sellainen, että jos inestikokemuksen pystyy kerronnallistamaan se ei perustu ”todelliseen” tapahtumaan, sillä traumaa määrittää unohdus. Toisaalta inesti vain psyykkisenä tapahtumanakin aiheuttaa trauman, jolloin tapauksesta kertomista ei voi käyttää totuuden mittarina: psyykkisen tapahtuman kohdalla kyse on siis toiveesta, joka muuttuu valheelliseksi muistoksi (Freudin peitemuisto). (Butler 2004, 154.) Carterin romaanissa Dora ei siis ensin muista maanneensa Perryn kanssa 13-vuotiaana, mutta toteuttaessaan aktin uudestaan torjuttu muisto tai peitemuisto palaa tietoisuuteen. Kuten todettua, muiston perustumisesta fyysiseen tai psyykkiseen tapahtumaan ei voi olla varma.

Myöhemmin Dora ja Perry toteuttavat inestiset halunsa tietoisesti, ja sotkevat toiminnallaan rakastajan ja sukulaisen kategorioiden rajoja. Huomionarvoista on, että teon havaitseminen ei herätä erityistä tarvetta puuttua asiaan. Tämä käy ilmi, kun Nora kommentoi jälkikäteen kattokruunujen kilisseen rytmikkäästi, peittäen juhlan muut äänet alleen: “‘What a clatter!’ said Nora. ‘Like cymbals, darling. Don’t you think I didn’t guess what you were up to?’” (WCh, 220). Hazardin perheen piirissä inestiset suhteet näyttävät siis olevan Englannin historiallisen kuningashuoneen tapaan vaiettuina sallittuja. Butler haluaa painottaa, että on myös tapauksia, joissa inesti ei ole vahingoittavaa vaan sen traumaattisuus perustuu sen aiheuttamaan sosiaaliseen häpeään. Miksi se on ”terrifying, repulsive [and] unthinkable” kuten muutkin eksogamisesta

heteroseksuaalisesta liitosta poikkeavat tapaukset? Butlerin mukaan kiellot, jotka rajoittavat epänormatiivisten liittojen (siis muiden kuin ekso- ja monogamisten) solmimista ovat samoja, jotka ylläpitävät oletusta vain heteroseksuaalisesta sukulaisuudesta ja patriarkaalista perheestä. Perheen sisäisten suhteiden kieltäminen vaatii tietyllä määrällä määritelmän mukaista perhettä. (Butler 2004, 157.) Doran ja Noran kasvetta varsinkin epänormatiivisessa perheessä (yksinhuoltajuus, perheen ei-biologinen kasvu, naturismi, suorapuheisuus) heillä ei myöskään ole käsitystä siitä, mitkä suhteet ovat kulttuurisesti kiellettyjä. Tarkastelenkin seuraavaksi Chancen perhettä tarkemmin.

5.2.3. Chancen perhe

Feministisessä tutkimuksessa kritisoidaan yleisesti psykoanalyttisen käsityksen mukaista tyttölapsen kehityksen mallia ja erityisesti jopa väkivaltaiseksi nähtyä vaatimusta vaihtaa halun kohdetta. Lapsi elää ensin symbioottisessa suhteessa äitinsä kanssa, ja poikalapsi saa jatkaa äitinsä ihailua ja haluamista aina. Heteroseksuaalisen suuntautumisen saavuttaakseen tyttölapsi taas joutuu vaihtamaan ihailun kohteen äidistä isään. Psykoanalyysia feministisesti tutkittaessa painopiste onkin siirretty esi-oidipaalisesta vaiheesta tarkasteluun pitäen johtajatuksena sitä, ettei lapsen tarvitse “kääntyä pois” samaa sukupuolta olevan vanhemman rakastamisesta. (kts. esim. Hirsch 1989.) Side äidin ja tyttären välillä voi kestää, ja näin johtaa myös luonnolliseen “same-sex bondingiin” (Hirsch 1989, 133). Tällainen Freudin kirjoituksia uudelleen tulkitseva “Feminist Family Romance” sulkee isät ja muut miesolennot lapsen tämän kehitysvaiheen ulkopuolelle. Näin naisen identiteetin perusta on oidipaalisesta sijasta esioidipaalisessa vaiheessa: äiti-

tytär –bondingissa, ei falloksen puutteessa; yhteydessä, ei kastraatiossa. (Hirsch 1989, 132.) Freudkin joutui aikanaan tarkistamaan käsityksiään tyttölapsen kehityksestä: esioidipaallinen taso on tyttöjen kehitykselle keskeinen, ja pienen lapsen seksuaalisuutta voisi juuri äidin tärkeyden vuoksi kuvata jopa gyne- tai matriseksi (Chodorow 1978, 95). Tämä näkemys johtaa psykoanalyysin uudelleenarvioimiseen, ja siinä on muutospotentiaalia jopa oidipaalisten ja logosentristen oletusten kumoukseen asti (Hirsch 1989, 132). Carterin romaanissa Dora ja Nora elävät kolmevuotiaiksi asti ilman mieskontakteja, ja saavat vasta seitsemänvuotiaina tietää isien osuudesta lapsenteossa. Grandman kasvattamat lapset eivät siis käy läpi oidipaalikriisiä. Yksi mahdollinen tulkinta onkin, että Doran ja Noran esioidipaallinen vaihe jää heidän identiteettiään keskeisesti määrääväksi tekijäksi, ja sen vuoksi ”female bonding” kestää läpi heidän elämänsä.

Freudin esseessä ”Family Romances” käsitellään lapsen rakkautta vanhempiinsa, mutta erityisesti vaihetta, jolloin lapsi fantasioi, ettei olisikaan vanhempiensa jälkeläinen. Freud viittaa vanhaan lakipykälään ”paternity is always uncertain, maternity is most certain.” kuten myös Dora omalla tyylillään: ”a mother is a biological fact, whilst a father is a movable feast.” (Freud 1909, 239; WCh, 216). Dora kertoo sukujuuristaan:

Our paternal grandmother, the one fixed point in our fathers’ genealogy. Indeed, the one fixed point in our entire genealogy; our maternal side founders in a wilderness of unknowability and our other grandmother, Grandma, Grandma Chance, the grandma who fixed the grandfather clock, the grandma whose name we carry, she was no blood relation at all, to make the confusion worse confounded. Grandma raised us, not out of duty, or due to history, but because of pure love, it was *a genuine family romance*, she fell in love with us the moment she clapped her eyes on us. (WCh, 12, kursivointi lisätty).

Chancen siskosten kohdalla on huomattava, että vaikka Dora äitiyden varmuutta painottaakin, heidän äidistään ei ole yksiselitteistä tietoa. Heidän perheensä on Grandman perustama sosiaalinen yksikkö. Lisäksi Dora käyttää perheromanssi -käsitettä lainauksessa väärin, sillä yleensä sillä viitataan oidipaaliseen kehityskulkuun. Romaanin kokonaisuudessa kyseessä on jälleen tahallinen väärin siteeraaminen, joka toimii paitsi intertekstuaalisena viitteenä, on lisäksi merkki Doran luonnollistamista kritisoivasta ironisesta kertomistavasta. Myös Butler kritisoi oidipaalisen kehityksen pitämistä lapsen minuuden lähtökohtana, sillä se on samalla sallittujen tai kulttuurisesti ymmärrettävien sukulaissuhteiden määrittäjä (2000, 70; 2004, 157). Vapaamieliset psykoanalyttiset suuntaukset kuitenkin muistuttavat, että oidipaalikehitykselle välttämättömät symboliset Äidin ja Isän asemat eivät sosiaalisen piirissä ole sidoksissa sukupuoleen, vaan että ne ovat vain muodollisia. Kun symbolinen ideaali nykypäivänä harvoin vastaa sosiaalista tilannetta, miksi käsitystä tästä symbolisesta rakenteesta on pidettävä yllä? Sen “pelkkää muodollisuutta” korostamalla sillä vain väistellään kriittisiä haasteita, ja Butler kysyykin, kuinka koko rakenne voitaisiin haastaa. Tällaisenaan kun se lannistaa jo etukäteen yritykset sukulaisuuden radikaaliin uudelleenmäärittelyyn. (Butler 2000, 71.)

Chancen perhe on epänormatiivinen paitsi aiemmin esittelemäni inestitabun ohittamisen takia, myös sen vuoksi että sukulaissuhteet eivät perustu äitihahmon biologiseen produktiivisuuteen. Doran ja Noran jälkeen perhe kasvaa nuorella tytöllä, jonka Peregrine on lähettänyt Grandman luokse luottaen hänen huolehtivan tästä. ‘Our Cyn’⁹ menee

⁹ ‘Our Cyn’ kuulostaa lausuttuna samalta kuin ‘Our Sin’, jolla viitataan perisyntiin. Tämä on tietoinen sanaleikki, sillä Grandman päivitellessä tytön saapuessa ettei hänen majatalonsa ole mikään langenneiden

myöhemmin naimisiin ja saa useita tyttäriä, jotka myös jäävät perhepiiriin. Dora ja Nora, joista jälkimmäinen olisi halunnut aikanaan omankin lapsen, jatkavat perheen kasaamistraditiota:

All in good time I shall reveal to you how it has come to pass that we inherited, in her dotage and, come to that, in ours, the first wife of our illegitimate father. Suffice to say that nobody else would have her. [...] We've been storing Wheelchair in the basement for well-nigh thirty years. We've got quite attached to her. (WCh, 7)

Uusien perheenjäsenien ei siis tarvitse olla lapsia. Lopulta Dora ja Nora saavat kuitenkin vauvojakin hoidettavakseen: Melchiorin satavuotisjuhlissa Perry tuo heidän kasvatettavakseen tämän lähetyssaarnaajapojan Garethin kaksoset. He ovat innoissaan erityisesti siitä, että kerrankin kaksoset ovat tyttö ja poika. Siskosten ryhtymisessä vanhemmiksi tulee ilmi kuitenkin heidän erilaisuutensa. Nora on innoissaan: ”’Babies!’ she said, and cackled with glee.” kun taas Dora murehtii, etteivät he voi enää käydä iltaisin ulkona (WCh, 229). Vaikka molemmat ovat naisia, ei heillä ole samanlaista ”luonnollista” hoivaviettiä.

Onko kuitenkaan perusteltua kutsua Chancen perhettä pervoksi? Vaikka Dora ja Nora jatkavat Grandman perinteitä, he ovat kuitenkin aidosti iloisia, kun Melchior vihdoin tunnustaa heidät ja he voivat kutsua tätä isäksi. Biologista sukulaisuutta ei siis käsitteenä hylätä – perustuuhan koko teoksen asetelmakin legitiimin ja illegitiimin puolen kädenvääntöön. Feminististä, suoraa patriarkaalista dynastiaa vastustavaa tulkintaa ei teoksesta siis voi tehdä. Toisaalta perhekäsityksen tulkitseminen normatiiviseksikaan ei

naisten asuntola, kuuluu vastaus: “‘I haven’t fallen yet,’ said Our Cyn. ‘But I *might*.’” (WCh, 34, kursiivi alkuperäinen.)

onnistu. Koska inestetabun kyseenalaistamisella teoksessa avataan mahdollisuus sukulaissuhteiden radikaalille uudelleenmuotoilulle, se on tältä osin jopa kumouksellisesti pervo. Ainakin on selvää, että kaksi samanarvoista rakennetta esitellessään niiden konstruktioaluonne tulee näkyväksi. Perhekin perustuu oletusarvoisen verisiteen sijaan performatioon: ”Mother is as mother does.” (WCh, 223) ja ”There’s more to fathering than fucking.” (WCh, 211). Dora ja Nora taas määrittelevät itsensä kaksosten vanhemmiksi ryhtyttyään ”’We are both of us mothers and both of us fathers’, she said. ’They’ll be wise children, all right.’” (WCh, 230).

5.3. *Masquerade* ja diivasiskokset

Freudin mukaan katsominen on yksi seksuaalisen mielihyvän lähde (Freud 1905b, 156-157). Koska libido on aina maskuliininen eli luonteeltaan aktiivinen (emt., 219), ajatellaan katseen kohteeksi joutumisen merkitsevän jonkinlaista valtausta, ja täten altistuminen sille merkitsee alistamista. *Masquerade*-termi on myös lähtöisin psykoanalyysin piiristä: Freudin oppilas Joan Riviere julkaisi vuonna 1929 artikkelin ”Womanliness as a Masquerade”, jossa hän käsittelee liioitellulla feminiinisyydellä suojautumista. Tätä suojautumista tarvitaan silloin, kun nainen uhkaa falloksen asemaa esimerkiksi menestymällä ”miesten töissä”, vaikkapa älyllisessä tutkimustyössä: hänellä on tarve lievittää siitä aiheutuvaa ahdistusta korostamalla naisellisuuttaan (Riviere 1929, 35-37). Sittemmin termi on siirtynyt pääasiassa naisellisuuden spektaakkelin tutkimukseen nimenomaan sellaisissa yhteyksissä, joissa lähtökohtaisesti altistutaan katseelle – paraatiesimerkkejä tällaisista tapauksista ovat juuri tanssijat, sirkustaiteilijat ja

muut esiintyjät, joilla on Carterin tuotannossa tukeva sija. Sivuanakin tässä luvussa ensisijaisen kohdetekstini lisäksi Carterin viimeistä edellistä romaania *Nights at the Circus* (1984).

Riviere käytti *masqueraden* käsitettä alun perin miehisessä tiedemaailmassa menestyneen naisen kompensatiokäyttäytymisen analysointiin. Perusidea siis on, että miehisellä alueella menestyvän naisen täytyy vastapainoksi käyttäytyä muutoin yli-feminiinisesti, jotta hän ei uhkaavasti havittele itselleen fallista asemaa. Riviere ennakoii lukijoilta tulevia kysymyksiä kertomalla heti käsityksensä siitä, mikä on ”aidon” naiseuden ja *masqueraden* ero: ”My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.” (Riviere 1929, 38). Tämä liittyy nähdäkseni psykoanalyttiseen käsitykseen naissubjektista. Nainen ei voi ”omistaa” (*have*) fallosta, hän voi vaan olla sen heijastus (*be*) ja tavoitella tätä tilaa: naisen on kuitenkin tukahdutettava halunsa, ja peiteltävä sitä alitajuisesti *masqueraden* avulla. Käsite liittyy erityisesti lacanilaisessa perinteessä homoseksuaalisten naisten analysointiin. (Butler 1990a, 61.) Ilman tätä taustatietoa Rivieren sitaattia olisi houkuttelevaa lukea identiteetin performatiivisuuden käsitteen tienraivaajana. 1920-luvulla tiedenaisena itsensä elättäminen on kuitenkin ollut varsin poikkeuksellista ja naiseutta toisin performatiivista. Jotta nainen on voinut säilyttää asemansa, on hänen täytynyt tehdä epäilemättä tietoisestikin kuvattuja ”myönnytyksiä”. Dora, Nora ja Fevvers ovat tietyllä lailla samassa tilanteessa: he elättävät itsensä miesten maailmassa itsenäisesti, eli heidänkin voi katsoa tavoittelevan fallosta. Menestymisen välineenä ovat paitsi tietyt taidot, myös yksinkertaisesti ulkonäkö. He pitävätkin kasvojaan aina yllä,

mutta myös nauttivat niistä. Fevversin asema ”friikkinä”, siivekkäänä naisena, eroaa Chancen siskosten tilanteesta. Dora ja Nora performoivat kulttuurisia odotuksia naiseudesta suorastaan hyperbolisesti, ja saavat siitä elantonsa. Onko heidänkin kohdallaan *masquerade* yhtä kuin naiseus? Palaan asiaan tuonnempana.

Feministisen elokuvatutkimuksen käsitteenä *masqueraden* katsotaan olevan suojakuori passiivista katseen objektiksi joutumista vastaan. Yltiöfeminiininen ”naamio” voidaan pukea ylle ja poistaa, ja siinä nainen esittää, kuinka ”nainen” esitetään (Doane 1991, 25-26). *Nights at the Circus* -teoksesta kirjoittanut Laurie J. C. Cella korostaa artikkelissaan ”tahallisesti luodun blondi¹⁰-spektaakkelin pohjimmiltaan kumouksellista luonnetta” (Cella 2004, 47). Kun performanssilla luodaan esiintymisidentiteetti, on ihminen maskin takana vapaa (emt., 58). *Nights at the Circus*- ja *Wise Children* -teosten henkilöahmot kuitenkin elävät spektaakkeliaan joka hetki – ”olemuksen” takaa ei löydy jotakin muuta ”todellisuutta”. Dora ja Nora pitävät maskeja (ainakin maalattuja kasvoja) yllä tavallisessa elämässäänkin vielä vanhoina, vaikkei heidän tarvitsisi enää ”suojautua”. Fevversillekin spektaakkeli on yhtä kuin elämä: sirkuksen matkatessa Siperian halki Fevvers on loukkaantunut ja rähjäinen, ja hänen holhoojansa Lizzie pelkää hänen liukenevan olemattomiin ilman yleisölle poseeraamista (Gamble 1997, 164). ”Tyhjyyteen” esiintymismaskin takana viitataan myös *Nights at the Circus* -teoksessa hyvin tärkeiden klovniin kohdalla (kts. Gamble 1997, 163), jotka lopulta katoavatkin Siperiassa jäljettömiin – he eivät ole olemassa ilman yleisöään. *Wise Children* –romaanissa klovneja edustaa Gorgeous George. Hän päättyy lopulta kerjäläiseksi, jonka

¹⁰ Artikkelele koskee kirjallisuuden kuuluisien naisblondien spektaakkeleja, mutta katson pääasiaksi naiseuden spektaakkelin, blondius on vain yksi siihen liitettävä piirre.

katsomista kaikki välttelevät. Pellen asema kaikkien viihdyttäjien jonkinlaisena surkukupaisana esikuvana on tärkeä ottaa huomioon siksikin, että klovneihin liittyy molemmissa teoksissa myös homoseksuaalisuus. Gorgeous Georgen kohdalla asia tuodaan epäsuorasti esiin ("Nothing queer about our George!"), kun taas Fevversin kanssa samassa sirkuksessa työskentelevästä pellesaumasta löytyy pariskuntakin.

Feministisen tutkimuksen piirissä on esitetty myös masqueraden kritiikkiä. Esimerkiksi Christina Britzolakis kysyy, onko naisellisuuden speaktaakkeli todella vapauden muoto vai yhteiskuntajärjestyksen luoma välttämättömyys (Britzolakis 1995, 461). Mary Ann Doane ajattelee samansuuntaisesti: naisellisen *masqueraden* käyttö omien pyrkimysten hyväksi on tärkeää, mutta samaan aikaan on muistettava, minkä vuoksi nainen joutuu niin tekemään (Doane 1991, 26). Britzolakis ihmetteleeekin tutkijoiden enemmistön innokkuutta selittää speaktaakkeli Carterin tuotannossa nimenomaan naisten vapautumisen aseeksi, kun sen synnyn syynä on kuitenkin juuri miehen esineellistävä katse. Britzolakis myöntää silti, että itsensä näyttäminen on myös valtaa: Fevvers tienaa elantonsa näyttämällä itseään sirkuksessa, siis hyväksikäyttää ihmisten katseita. (Britzolakis 1995, 470-471). Samoin Chancen sisaruksille heidän esittämänsä roolit ovat apuvälineitä toimeentulon saavuttamiseen.

Cellan ratkaisu naisen hallinnan tai hallituksi tulemisen suhteen on *Nights at the Circus* –teoksen kohdalla kerronnan analyysi. Hän toteaa, että kun Fevvers on kertojana, ilmi käy hänen tietoisuutensa ”itsensä esittämisestä”. Näin ollen kertojaposition hallinta on vallan osoitus, ja speaktaakkeli voidaan tulkita nimenomaan feministiseksi eleeksi, vallan

haltuunotoksi maskin avulla. (Cella 2004, 59-60.) Kyseisen teoksen kohdalla kertojapositio ei ole niin selvä, enkä siksi täysin allekirjoita Cellan päätelmiä. *Wise Children* –romaanissa taas kertojana on koko ajan Dora: hänellä on valta esittää tapahtumat niin kuin hän on ne kokenut. Päähenkilön itsenäisesti hallitsema speaktaakkeli pitää hänet subjektina ja torjuu maskuliinisen, objektiksi tekevän katseen. Dora myös ilmaisee nauttivansa esiintymisestä: ”What a joy it is to dance and sing!” (WCh, 5; 232).

Juuri nautinto on *masqueradea* problematisoiva ele. Siskokset eivät käytä maskia kilpenä, vaan ovat sinut performoidun identiteettinsä kanssa. Gamble huomauttaa myös kaksosten maskien olevan niin omituisia (*bizarre*) etteivät ne edes kävisi suojakuorista (1998, 175). Omituisuus liittyy juuri niiden *camp*-henkisen tietoisien konstruktioaluonteen näkymiseen. Romaanissa on ainoastaan yksi kohta, jossa ylifeminiininen maski riisutaan – tai sen olemassaolon positiivisuus kyseenalaistetaan. *What? You Will!* –revyyyn päätösjuhlissa Doran mennessä rakastelemaan vaalean tenorin kanssa he käyvät lyhyen keskustelun:

I offed the false eyelashes, snatched a handful of the Lady A.’s cotton wool to wipe off my make-up. Tonight, this night of all nights, I wanted to look like myself, whoever that was.
'I dye my hair,' I said. 'I know,' he said. (WCh, 100)

Meikkien ja hiusten lisäksi on kuitenkin jäljellä vielä yksi ulkoinen identiteetin performatiivisuuden osa: hajuvesi. Tenori toteaa Noraksi luulemalleen Doralle tämän vaihtaneen tuoksuaan – hän kun ei tiedä, että siskokset käyttävät juuri tunnistussyistä eri parfyymejä. Tärkein kohtauksesta ilmi tuleva asia on ensinnäkin se, että tenori on tietoinen maskin keinotekoisuudesta. Toiseksi maskin takana on jotakin – Dora ei ole

vaarassa kadota, vaikka hän riisuu liioitellun naisellisuutensa. Ylinaisellinen performaatio on siis tietoisesti ylläpidettyä, mutta miksi? Tulkitsen tämän poikkeavan kohtauksen merkiksi pesäerosta psykoanalyttiseen käsitykseen naissubjektista, johon yhtymistä *masquerade* perinteisesti ymmärrettynä vaatii. Gamble toteaaakin, että siskosten huolellisesti rakentamat maskit ovat vain ”julkisivu”, jolla ei ole yhteyttä ”to their interior sense of self.” (1998, 175-176.) Itse en kuitenkaan tahdo lähteä erottelemaan sisäistä tai ulkoista kokemusta minuudesta, koska ensinnäkin se on kirjallisuudentutkimuksessa vain spekulatiota. Toiseksi butlerlaisittain ajatellen ”olemuksen” takana ei ole erillistä ”todellisuutta”: Carterilla Dora ilmaisee saman asian ”What you see is what you get.” (WCh, 144). Muuten siskokset pitävät hyperbolisesti yllä feminiinisyyttään alun perin sen vuoksi, että heidän toimeentulonsa on siitä riippuvainen. Siihen, miksi he jatkavat tapaansa eläkkeellä ollessaan, onkin vaikeampi vastata. Jälleen kuitenkin siskokset tekeytyvät tyhmiksi jatkaessaan mummoiässä teininä oppimiaan naisellisuuden malleja, vaikka vanhojen naisten ei sopisi enää esimerkiksi käyttää minihameita. Ironinen eronteko tähän ”luonnolliseen” normistoon toimii kritiikin välineenä. Dora toteaaakin, että nuorina he eivät osanneet tulkita ironiaa: ”How easily we were impressed!” (WCh, 96). Liioittelun kautta naisellisuudesta tulee kuitenkin jo siskosten nuoruudessa kulttuuristen konventioiden parodiaa, vaikka he eivät itse olisikaan siitä tietoisia. Vanhojen naisten kohdalla kutsuisin siskosten performaatiota häiritseväksi, sillä siinä siteerataan tietoisesti täysin oman ”rekisterin” ulkopuolista diskurssia. Hahmotan Doran ja Noran seksuaalisten aktien suorittamisen samaan tapaan: esimerkiksi juuri vanhemmaksi ryhtyneen 75-vuotiaan Doran riehakas pano isänsä sängyssä 100-vuotiaan setänsä kanssa ei sovi mihinkään kategoriaan. Panokohtaus on jälleen metaforan konkretisoimista: ”[N]ow all

the dirty secrets hidden in the cupboards had come out at last, had come to fuck in [Melchior's] bed, in fact.” (WCh, 219).

Miten Dora ja Nora sitten suhtautuvat *campiin*? Aiemmin hahmottelemani esteettisten seikkojen lisäksi heitä voi lukea pervodiivoina, jolloin *camp* on oleellinen käsite. Tiina Rosenbergin mukaan homokulttuurille tärkeät suuret diivat (kuten Marlene Dietrich, Zarah Leander ja Bette Davis) ovat ”extraordinära, tragiska, roliga, elaka, glamourösa, fulsnygga, utmanande, utsatta, sentimentala och vassa” sekä usein heteroseksuaaleja, mutta eivät ikinä heteronormatiivisella tavalla. Rosenbergin mukaan diivakultin tärkeys selittyy sillä, että feminiinisen gender-aseman omaksuneet homoseksuaalit miehet (”queens”) eivät voi identifioitua hegemoniseen maskuliiniseen mieskuvaan. Kun homoseksuaalisuutta ei (erityisesti historiallisesti) ole voinut ilmentää, on diivasta tullut ”en stand-in för det homosexuella subjektet.” Klassinen diiva suuntaakin useimmiten halunsa mieheen, mutta häneen voi liittyä lesbisiäkin sävyjä. Diivakultti yhdistää *queenmiehet*, ja on *camp*-henkinen vastarintaele. Toisaalta diivuuteen liittyy aina jonkinlainen täydellisyyden rikkoontuminen, joka Rosenbergin mukaan saa syrjityt tuntemaan olonsa kotoisiksi. Diivuus on myös aina rakennettua imitaatiota. (Rosenberg 2002, 130-132.)

Doran ja Noran asema pervodiivoina käy ilmi tapahtumista *A Midsummer Night's Dream* -elokuvaa esittäneessä elokuvateatterissa, jota mainostetaan sloganilla ”a masterpiece of kitsch”. Dora ja Nora käyvät katsomassa sen, eivätkä juuri nauti elämyksestä. Elokuvateatterissa kun Doran mukaan ainoa iloa tuottava asia on toisten hauskanpito:

“As we got up, we spotted a bloke in the next row down on his knees at through in his boyfriend’s fly.” (WCh, 110). Muutkin katsojat kuitenkin nauttivat elokuvasta, sillä sen loputtua ihmiset taputtavat. Siskosten lähdettyä poika juoksee vielä spermaa viiksissään diivasiskosten perään pyytämään nimikirjoituksia ja saa heidät iloisiksi. Chancen siskokset vaikuttavat siis populaarikulttuurissa vuosikymmeniä tanssiuransa jälkeenkin, nyt *camp*-esikuviksi määriteltynä.

6. Päätäntö

Olen analysoinut *Wise Children* –romaanissa intertekstuaalisuuden avulla aktivoituneita teemoja pervotutkimuksen välinein ja tullut seuraaviin johtopäätöksiin:

A) Identiteetin performaatio on romaanissa osin häiritsevää ja osin jopa kumouksellista. Nuorinakin siskosten tyyli kyllä tekee näkyviksi kulttuuriset konventiot, mutta vanhana he siteeraavat tietoisesti kumouksellisesti vain nuorille naisille kuuluvaa tyyliä.

B) Shakespearen tuotannon kuvaus on enimmäkseen sen perinteitä jatkavaa, eli esimerkiksi ristiinpukeutuminen ei ole tulkittavissa kumoukselliseksi. Toisaalta kuitenkin perinteinen patriarkaallinen naimakauppa-triangeli kumotaan: naiset sopivat ensin keskenään, ketkä vihitään, mutta lopulta tämäkään rakenne ei toteudu. Kyse ei siis ole vain rakenteen näkyväksi tekemisestä vaan sen purkamisesta, sillä elämänikäisen liiton muodostavatkin siskokset Dora ja Nora.

C) Selkeimmin kumouksellisesti romaanissa suhtaudutaan psykoanalyysiin. Toisiaan määrittävien inestitabun ja sukulaissuhteiden kuvaus on pervoa. Kuvaustapaa ei voi määritellä yksiselitteisesti: heteronormatiivisuuden vastaesimerkeistä huolimatta myös esimerkiksi patriarkaattista dynastiaa kohtaan esitetään sympatiaa. Pelkästään anti-patriarkaattista tulkintaa ei siis voi tehdä, eikä myöskään sen vastakohtaa matriarkaattista järjestelmää näytetä esikuvana. Vastakohtapariin ei suhtauduta mustavalkoisesti: molemmissa perherakenteissa on jotakin rakastettavaa ja jotakin mätää. Käsitys perheestä

perustuu performatiioon ja vielä siten, ettei vain todeta ”isää” tai ”äitiä” voitavan performoida sukupuolesta riippumatta, vaan että Dorasta ja Norasta tulee molemmista äitejä ja molemmista isä. Romaanissa esitetään siis pervo perheutopia, mutta muita ”luonnollisina” näyttäytyviä ilmiöitä tyydytään häiritsemään poikkeavan performatiion avulla.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

WCh: Carter, Angela (1991): *Wise Children*. Chatto&Windus.

Complete: *The Complete Works of William Shakespeare*. Abbey Library. Murrays Sales & Service Co, London.

Tutkimuskirjallisuus

Auerbach, Eric (1992): *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 562. SKS, Helsinki.
Alkuteos (1946) A. Francke AG Verlag, Bern.

Bahtin, Mihail (1965): *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Like, Helsinki (2002).

Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford University Press, Oxford ym.

Bloom, Harold (1982): *Agon. Towards a Theory of Revisionism*. Oxford University Press, Oxford ym.

Bloom, Harold (1994): *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages*. Riverhead Books, New York.

Britzolakis, Christina (1995): "Angela Carter's fetishism". *Textual Practice*, Volume 9, Issue 3. Winter 1995. Routledge 1995. s. 459-476.

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

Butler, Judith (1990b): "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" Teoksessa *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*. Toim. Case, Sue-Ellen. The Johns Hopkins University Press, London. s. 270-282.

Butler, Judith (1993): *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, London.

Butler, Judith (2000): *Antigone's Claim. Kinship Between Life & Death*. Columbia University Press, New York.

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

Callaghan, Dymrna (1993): "'And All Is Semblative a Woman's Part': Body Politics and Twelfth Night". *Textual Practice*, Volume 7, Number 3. Routledge 1993. s. 428-452.

Case, Sue-Ellen (1988): *Feminism and Theatre*. Macmillan Publishers Ltd., Houndmills ym.

Castle, Terry (1993): *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. Columbia University Press, New York.

Chodorow, Nancy (1978): *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. University of California Press, Berkeley ym.

Culler, Jonathan (1997): *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford & New York.

Culler, Jonathan (2007): *The Literary in Theory*. Stanford University Press, Stanford.

Davis, Glyn (2004): "Camp and Queer and the New Queer Director: Case Study – Todd Haynes" Teoksessa *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Aaron, Michele (toim.). Edinburgh University Press 2004. s. 53-67.

Dentith, Simon (2000): *Parody*. Routledge, London.

Doane, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Routledge, Chapman ja Hall, Inc.

Dollimore, Jonathan (1991): *Sexual Dissidence. Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Clarendon Press, Oxford.

Foucault, Michel (1998): *Seksuaalisuuden historia. Tiedontahto, nautintojen käyttö, huoli itsestä*. Alkuteoksista *La volonté de savoir (Histoire de la sexualité I)* (1976), *L'usage des plaisirs (Histoire de la sexualité II)* (1984) ja *Le souci de soi (Histoire de la sexualité III)* (1984) suomentanut Kaisa Sivenius. Gaudeamus Kirja, Helsinki.

Freud, Sigmund (1905a): "Fragment of an Analysis of a Case of Hysteria". Alkutekstistä "Bruchstück Einer Hysterie-Analyse" kääntänyt James Strachey ym. Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume VII (1901-1905): A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*. (1953) The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, London. s. 2-122.

Freud, Sigmund (1905b): "Three Essays on the Theory of Sexuality". Alkutekstistä "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie" kääntänyt James Strachey ym. Teoksessa *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume VII (1901-1905): A Case of Hysteria, Three Essays on Sexuality and Other Works*. (1953) The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, London. s. 123-245.

Freud, Sigmund (1909): "Family Romances". Alkutekstistä "Der Familienroman der Neurotiker" kääntänyt James Strachey ym. Teoksessa *The Complete Psychological Works*

of Sigmund Freud. Volume IX (1906-8): *Jensen's 'Gradiva' and Other Works*. (1959) The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, London. s. 235-241.

Freud, Sigmund (1919): "The 'Uncanny'". Alkutekstistä "Das Unheimliche" kääntänyt James Strachey ym. Teoksessa *Art and Literature. Jensen's Gradiva, Leonardo Da Vinci and Other Works*. The Penguin Freud Library Volume 14. Penguin Books, London. (1990) s. 335-376.

Freud, Sigmund (1925): "Some Psychical Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes". Alkutekstistä "Einige Psychische Folgen des Anatomischen Geschlechtsunterschieds" kääntänyt James Strachey ym. Teoksessa *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIX (1923-25): The Ego and the Id and Other Works*. (1961) The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, London. s. 241-258.

Freud, Sigmund (1925b): "The Resistances to Psycho-Analysis". Alkuteoksesta "Die Widerstände Gegen Die Psychoanalyse" kääntänyt James Strachey ym. Teoksessa *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Volume XIX (1923-25): The Ego and the Id and Other Works*. (1961) The Hogarth Press and the Institute of Psycho-analysis, London. s. 211-222.

Freud, Sigmund (1954): *Arkielämämme psykopatologiaa*. Alkuteoksesta *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* suomentaneet Martti Takala ja Marjatta Santala. Otava, Helsinki (1954).

Frye, Susan (2002): "Incest and Authority in *Pericles, Prince of Tyre*" teoksessa *Incest and the Literary Imagination*. Toim. Barnes, Elizabeth. University Press of Florida. s. 39-58.

Gamble, Sarah (1997): *Angela Carter – Writing from the Front Line*. Edinburgh University Press.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Éditions du Seuil, Paris.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, New Haven.

Haasjoki, Pauliina (2005): "Ei kahta ilman kolmatta. Ambivalenssi, biseksuaalisuus ja lukeminen." Teoksessa *Rajanylityksiä. Tutkimusreittejä toiseuden tuolle puolen*. Olli Löytty (toim.) (2005). Gaudeamus Kirja, Helsinki. s. 181-202.

Hebel, Udo J. (1991): "Towards a Descriptive Poetics of Allusion." Teoksessa *Intertextuality* (1991). Research in Text Theory, Volume 15. Toim. Heinrich F. Plett. Walter de Gruyter, Berlin & New York. s. 135-164.

Hekanaho, Pia Livia (2006): *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsingin Yliopisto, Helsinki.

Herrmann, Anne (1990): "Travesty and Transgression: Transvestism in Shakespeare, Brecht, and Churchill." Teoksessa *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*. Toim. Case, Sue-Ellen. The Johns Hopkins University Press, London. s. 294-315.

Hirsch, Marianne (1989): *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Indiana University Press, Bloomington.

Hoesterey, Ingeborg (2001): *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana University Press, Bloomington.

Howard, Jean E. (1988): "Crossdressing, The Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England." *Shakespeare Quarterly* Vol. 39, No. 4. (Winter 1988), s. 418-440.

Karrer, Wolfgang (1991): "Titles and Mottoes as Intertextual Devices" Teoksessa *Intertextuality* (1991). Research in Text Theory, Volume 15. Toim. Heinrich F. Plett. Walter de Gruyter, Berlin & New York. s. 122-134.

Kekki, Lasse (2004): "'Joutavat triumfit, naamiaiset, irstaat näytökset'. Sodomian performatiivinen rakentuminen Christopher Marlowen tragediassa *Edvard II*". Teoksessa *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Kekki, Lasse ja Ilmonen, Kaisa. Like, Helsinki (2004) s. 68-92.

Kekki, Lasse (2003): *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Peter Lang, Bern.

Kekki, Lasse (2006): "Pervon puolustus". *Kulttuurintutkimus* 23(2006): 3. s. 3-18.

Kiely, Robert (1993): *Reverse Tradition. Postmodern Fictions and the Nineteenth Century Novel*. Harvard University Press, Cambridge ym.

Mikkonen, Kai (1997): *The Writer's Metamorphosis. Tropes of Literary Reflection and Revision*. Sarjassa Tampere Studies in Literature and Textuality. Tampere University Press.

Müller, Wolfgang G. (1991): "Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures." Teoksessa *Intertextuality* (1991). Research in Text Theory, Volume 15. Toim. Heinrich F. Plett. Walter de Gruyter, Berlin & New York. s. 101-121.

O'Day, Marc (1994): "'Mutability is Having a Field Day': The Sixties Aura of Angela Carter's Bristol Trilogy." Teoksessa *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Lorna Sage (toim.) (1994) Virago Press, London. s. 24-58.

Partridge, Eric (1968): *Shakespeare's Bawdy*. Routledge & Kegan Paul, London. First limited edition 1947, revised and enlarged 1968.

Peach, Linden (1998): *Angela Carter*. Macmillan Modern Novelists –julkaisusarjassa. Macmillan Press Ltd, Basingstoke.

Plett, Heinrich F. (1991): ”Intertextualities”. Teoksessa *Intertextuality* (1991). Research in Text Theory, Volume 15. Toim. Heinrich F. Plett. Walter de Gruyter, Berlin & New York. s. 3-29.

Riviere, Joan (1929): ”Womanliness as a Masquerade”. Teoksessa *Formations of Fantasy*. Toim. Burgin, Victor; Donald, James ja Kaplan, Cora. Methuen (1986). s. 35-44.

Rose, Jacqueline (1986): *Sexuality in the Field of Vision*. Verso, London/New York.

Rose, Mary Beth (1988): *The Expense of Spirit. Love and Sexuality in English Renaissance Drama*. Cornell University Press, Ithaca/London.

Rosenberg, Tiina (2000): *Byxbegär*. Alfabeta Bokförlag Ab, Stockholm.

Rosenberg, Tiina (2002): *Queerfeministisk Agenda*. Bokförlaget Atlas, Stockholm.

Ross, Andrew (1989): *No Respect. Intellectuals & Popular Culture*. Routledge, New York.

Rossi, Leena-Maija (2006): ”Heteronormatiivisuus. Käsitteen elämää ja kummastelua.” *Kulttuurintutkimus* 23(2006): 3. s. 19-28.

Sage, Lorna (1994): ”Introduction”. Teoksessa *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Lorna Sage (toim.) (1994) Virago Press, London. s. 1-23.

Sederholm, Helena (2003): "‘Camp’. Linausmerkkien taidetta." Teoksessa *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä*. Urpo Kovala & Tuija Saresma (toim.) (2003). SKS, Helsinki. s. 166-187.

Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York.

Sinfield, Alan (1999): *Out on Stage. Lesbian and Gay Theatre in the Twentieth Century*. Yale University Press, New Haven.

Sontag, Susan (1964): "Notes on ‘Camp’". Teoksessa *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject. A Reader*. Toim. Fabio Cleto. The University of Michigan Press, Ann Arbor (1999) s. 53-65.

Tammi, Pekka (1999): *Russian Subtexts in Nabokov’s Fiction: Four Essays*. Sarjassa Tampere Studies on Literature and Textuality. Tampere University Press.

Warner, Marina (1994): "Angela Carter: Bottle Blonde, Double Drag". Teoksessa *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Toim. Sage, Lorna. Virago Press, London (1994) s. 243-256.

Waugh, Patricia (1989): *Feminine Fictions. Revisiting the Postmodern*. Routledge, London & New York.

Painamattomat lähteet:

Bannock, Sarah (1999): *The ‘Discipline of the Audience’ and the Dialogue Between Writer and Reader in Angela Carter’s The Magic Toyshop and Nights at the Circus: Theatricality, Femininity, Theory*. Licentiate Thesis. Åbo Akademin University.

Cella, Laurie J. C. (2004): "Narrative "Confidence Games". *Framing the Blonde Spectacle in Gentlemen Prefer Blondes (1925) and Nights at the Circus (1984)*" Project Muse –tietokannassa

<http://muse.jhu.edu/journals/frontiers/v025/25.3cella.html> viitattu 30.1. 2006

Julkaistu alunperin lehdessä *Frontiers: A Journal of Women Studies*. 25.3 (2004) s. 47-62.