

▣ Voiko katse raiskata?

Sukupuolittuneen vallan  
ja seksuaalisen väkivallan  
feministinen kritiikki Ulli  
Lustin omaelämäkerrallisessa  
sarjakuvassa *Tänään on loppuelämäsi  
viimeinen päivä*

—

*Anna Vuorinne*

K

un tieto Hollywood-tuottaja Harvey Weinsteiniin kohdistuneista seksuaalirikosepäilyistä levisi julkisuuteen lokakuussa 2017, näyttelijä Alyssa Milano kehotti ahdistelua kokeneita naisia kertomaan sosiaalisessa mediassa seksuaalisen häirinnän arkipäiväisyydestä hashtagilla #metoo.<sup>1</sup> Hashtag kasvoi hetkessä globaaliksi viraali-ilmiöksi ja rohkaisi ahdistelua kohdanneita keskustelemaan kipeistä kokemuksistaan ympäri maailmaa. Yksi kampanjaan osallistuneista oli sarjakuvataiteilija Ulli Lust, joka kommentoi sosiaalisessa mediassa: ”#metoo Told it already in comics”. Päivityksellään Lust viittasi kansainvälisesti menestyneeseen omaelämäkerralliseen sarjakuvateokseensa *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* (2013; *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, 2009), jossa naiseksi kasvamista ja feminististä heräämistä kuvataan ennen kaikkea suhteessa sukupuolittuneeseen valtaan ja seksuaaliseen väkivaltaan. Sarjakuva antaa ahdistelun ja väkivallan kokemuksille visuaalis-verbaalisen muodon, mutta ei tyydy ainoastaan työstämään henkilökohtaista traumaa. Hashtagkampanjan tapaan Lustin teos peilaa kollektiivista kokemusta, jonka syynä ovat hegemoniseen maskuliinisuuteen kiinnittyvän vallan ja väkivallan käytännöt kulttuurissamme.<sup>2</sup>

Tässä artikkelissa tarkastelen sukupuolittuneen vallan ja seksuaalisen väkivallan käsittelyä *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* -teoksessa. Tavoitteeni on selvittää, millaisia välineitä omaelämäkerrallinen sarjakuva tarjoaa feministiselle kritiikille ja identiteettipolitiikalle.<sup>3</sup> Tutkin omaelämäkerrallisen sarjakuvan kerronnallisia mahdollisuuksia analysoimalla erityisesti teoksen juonellisia ja visuaalisia motiiveja, joiden avulla sukupuolirooleja ja sukupuolten välisiä valtasuhteita tematisoidaan. Tarkastelen artikkelissa ensiksi sitä, miten sukupuolten välisiä valtasuhteita ja seksuaalista väkivaltaa kuvataan teoksessa. Toiseksi havainnoin teoksen kerronnassa tapahtuvia päähenkilön feministisen tietoisuuden heräämisen synnyttämiä muutoksia. Lopuksi siirryn tarkastelemaan sitä, miten teos kritisoi sukupuolittuneiden valtarakenteiden taustalla vaikuttavia kulttuurisia käytäntöjä.

Tulkintani asettaa Lustin teoksen osaksi feministisen sarjakuvan ja feministisen tunnustuskirjallisuuden perinnettä. Esitän, että sarjakuva punoo henkilökohtaisista kokemuksista yhteiskunnallista kritiikkiä, joka kohdistuu sukupuolten välisiin valtasuhteisiin sekä tietyssä historiallisessa tilanteessa että laajemmassa kulttuurisessa kontekstissa. Tulkinnassani painottuu kuvallisen ilmaisun analyysi, sillä Lustin teos kutsuu havainnoimaan sukupuolittunutta valtaa ja väkivaltaa erityisesti visuaalisen kerronnan keinoin. Kuvallista ilmaisua ei kuitenkaan analysoida artikkelissa erillään sanallisesta tai tilallisesta ilmaisusta. Tulkinnan lähtökohtana on ymmärrys sarjakuvasta multimodaalisena kertomusmuotona, jossa merkitykset muodostuvat kuvan, sanan ja tilan yhteispelissä (ks. esim. Mikkonen 2017, 18).

Kuten tuoreen *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa* (2017) -antologian toimittajat Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi muistuttavat,

on naisiin kohdistuvasta ja miesten harjoittamasta väkivallasta puhuttaessa tärkeä pitää mielessä, ettei mikään sukupuoli ole lähtökohtaisesti toista väkivaltaisempi. Sukupuolen ja väkivallan kytköksiä voidaan hahmottaa käsiteparilla sukupuolittunut väkivalta ja sukupuolittava väkivalta. Sukupuolittunut väkivalta on konkreettista fyysistä tai psyykkistä väkivaltaa. Käsite kiinnittää huomion tekijöiden ja uhrien sukupuoleen ja auttaa hahmottamaan väkivallan kulttuurista rakentumista. Sukupuolittava väkivalta on puolestaan symbolista väkivaltaa, joka erottelee ja luokittelee. Sitä edustavat esimerkiksi sukupuoli-normit ja -odotukset. (Karkulehto & Rossi 2017, 11–12; ks. myös Keskinen 2010, 243–244.) Käytännössä fyysinen ja symbolinen väkivalta limittyvät toisiinsa niin tiiviisti, että niitä on usein vaikea erottaa toisistaan. Tämän artikkelin keskeisenä tavoitteena onkin juuri sukupuoleen liittyvän vallan ja väkivallan erilaisten muotojen ja yhteenliittymien hahmottaminen omaelämäkerrallisen sarjakuvan kontekstissa.

Viime vuosikymmeninä omaelämäkerrallinen sarjakuva on noussut yhdeksi näkyvimmistä sarjakuvan lajeista. Sen myötä sarjakuva on etsinyt uusia aiheita ja ilmaisumuotoja sekä pyrkinyt vakiinnuttamaan asemaansa vakavasti otettavana taidemuotona. Omaelämäkerrallisen sarjakuvan suosio on heijastunut myös sarjakuvatutkimukseen, jossa omaelämäkerralliset teokset ja oman elämän kertomiseen liittyvät kysymykset ovat nousseet yhdeksi tutkimuksen painopisteistä. Valitettavan usein tutkimus on kuitenkin syventynyt vain muutamiiin avainteksteihin, joita ovat esimerkiksi Art Spiegelmanin *Maus* (1980–1991), Marjane Satrapin *Persepolis* (2000) ja Alison Bechdelin *Hautuukoti* (2006), ja jättänyt laajan joukon omaelämäkerrallisen lajin kannalta kiinnostavaa sarjakuvaa huomiotta. Akateemisen sarjakuvatutkimuksen vahvistamisen ja vakiinnuttamisen kannalta tällainen tutkimuskohteiden kanonisointi on ollut eittämättä tarpeellista, mutta kokonaisvaltaisen käsityksen saavuttaminen omaelämäkerrallisesta sarjakuvasta vaatii tutkimuskohteiden moninaisuutta. Tämä artikkeli pyrkii laajentamaan tutkimuksen tarttumapintaa analysoimalla vasta vähän tutkittua teosta *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä*.<sup>4</sup>

## Omaelämäkerrallisen sarjakuvan feminisimi, ruumiillisuus ja tunnustuksellisuus

*Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* on Lustin ensimmäinen pitkä sarjakuvateos. Se nosti aikaisemmin tuntemattoman tekijän suuren yleisön suosioon niin saksankielisessä Euroopassa kuin kansainvälisestikin. Teos on palkittu lukuisilla eri sarjakuva-alan palkinnoilla ja käännetty tähän mennessä yhdelletoista eri kielelle. Itävaltalaisyyntyinen mutta nykyisin Berliinissä asuva Lust on tällä hetkellä kansainvälisesti menestynein saksankielinen sarjakuvataiteilija sitten 1980–90-luvuilla humoristisilla homotarinoillaan tunnetuksi tulleen Ralf Königin. Lust on kertonut, että *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* on naisen

seksuaalisuutta eri ikävaiheissa käsittelevän omaelämäkerrallisen trilogian avausosa. Trilogian toinen osa *Wie ich versuchte, ein guter Mensch zu sein* julkaistiin syyskuussa 2017.

Nuoruuden kokemuksiin perustuva 1980-luvulle sijoittuva *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* kuvaa kahden 17-vuotiaan wieniläisen punkkaritytön, päähenkilö-kertoja Ullin ja tämän ystävän Edin, matkaa Italiaan. Passitta, rahatta ja suunnitelmitta matkaan lähtevät tytöt onnistuvat ylittämään rajan salaa ja liftaamaan Veronaan, mutta tämä on vasta heidän vaiheikkaan matkansa alku. Matkalla Italian kaupungista toiseen ja lopulta takaisin Itävaltaan Ulli saavuttaa tavoitteensa ”kokea niin paljon kuin ikinä mahdollista, oppia tuntemaan paljon ihmisiä kerjäläisestä miljonääriin, normaaleja ja hulluja...” (*Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä*, 34; tästä eteenpäin T). Osa näistä kokemuksista ja kohtaamisista ovat sellaisia, joiden hän ei olisi toivonut koskaan tapahtuneen.

Teoksen keskeisin konflikti kytee Ullin ja miesten kohtaamisissa. Jo ensimmäisenä päivänä Veronassa Ulli huomaa, ettei yksinäinen ja rahaton nuori nainen voi nauttia miesten hyväntahtoisuudesta ilman vastapalveluksia. Kerjätessään rahaa turisteilta Ulli tapaa saksankielisen miehen, joka kutsuu hänet pizzalle ja antaa hänelle tämän lisäksi 10 000 liiraa. Pian käy kuitenkin selväksi, että mies odottaa Ullin tyydyttävän hänet seksuaalisesti: ”Kuulehan, olin sinulle kiltti, olisit sinäkin vähän minulle” (T, 98). Ulli ei osaa kieltäytyä miehen suorasukaisesta vaatimuksesta ja joutuu tyydyttämään hänet käsin vastoin omaa tahtoaan. Vastaavanlaiset kohtaukset seuraavat teoksessa toinen toistaan, ja sukupuolten välisen vallan ja itsemääräämisoikeuden epäsuhta käy matkan aikana Ullille ilmi monin eri tavoin: miehet eivät kuuntele hänen kieltojaan, kunnioita hänen koskemattomuuttaan, eivätkä kohtele häntä itsenäisenä yksilönä.

Lustin teos liittyy osaksi sukupuolen, seksuaalisuuden ja emansipaation kysymyksiä käsittelevää feministisen omaelämäkerrallisen sarjakuvan traditiota, jonka kuningattaria ovat muun muassa Julie Doucet, Alison Bechdel ja Marjane Satrapi. Viime vuosikymmeninä laajaa suosiota nauttineen omaelämäkerrallisen sarjakuvan katsotaan yleensä syntyneen yhdysvaltalaisen vaihtoehtosarjakuvan piirissä 1970-luvun alussa.<sup>5</sup> Esimerkiksi Justin Greenin, Robert Crumbin ja Aline Kominsky-Crumbin käsissä sarjakuva taipui kipeän henkilökohtaisten ja rohkean tunnustuksellisten tarinoiden kertomiseen. Sittemmin Art Spiegelmanin holokaustia käsittelevä perhehistoriikki *Maus* (1980–1991) osoitti (oma)elämäkerrallisen sarjakuvan soveltuvan myös kompleksisen menneisyyden ja kollektiivisten traumojen kuvaamiseen. Tunnustusta saavuttaneella *Maus*-teoksella on ollut suuri merkitys sarjakuvan kulttuurisen arvonnousun kannalta, ja sen vaikutus heijastuu edelleen nykysarjakuvan ilmaisussa. Myös 2000-luvun taitteessa alkanutta elämäkerrallisen ja omaelämäkerrallisen sarjakuvan renessanssia voidaan perustellusti pitää *Maus*-sarjakuvan alulle panemana.

Kuten sarjakuvatutkijat Hilary Chute (2010, 2–20) ja Elisabeth El Refaie (2010, 39) ovat todenneet, omaelämäkerrallinen sarjakuva on alkuajoistaan

saakka kuulunut myös naisille. Se on toisaalta ollut osa feminististä itseilmaisuuden projektia, mutta yhtä lailla sarjakuvan alue, jolla naistaiteilijat ovat saaneet helpommin tunnustusta sekä vaikutusmahdollisuuden sarjakuvailmaisun kehitykseen. Ensimmäiset naistekijöiden omaelämäkerralliset sarjakuvat julkaistiin toisen aallon feminismien hengessä perustettujen naissarjakuvakollektiivien julkaisuissa: esimerkiksi *Wimmen's Comix* (1972–1992) ja *Tits & Clits* (1972–1987) kritisoivat myös underground-piireissä vallinnutta seksismia ja miestekijöiden ylivaltaa (ks. Arffman 2004, 239–264). Vastaavanlaisia yhteenliittymiä, kuten saksalainen SPRING (johon myös Lust kuuluu) tai suomalainen FEMSKT, toimii edelleen aktiivisesti sarjakuvan kentällä. Uusien toimijoiden myötä lähtökohdat ovat siirtyneet binääriseen sukupuolikäsitykseen nojaavasta ajattelusta kohti queer-tietoista ja laajemmin yhteiskuntakriittistä feminismiä (Romu 2014).

Omaelämäkerrallinen sarjakuva jatkaa niin kirjallisten omaelämäkertojen kuin kuvataiteen omakuvien itsetutkiskelun ja henkilöhistorian kertomisen perintöä, mutta sarjakuvan multimodaalinen muoto tuo uusia näkökulmia oman tarinan esittämiseen. Feministisen kritiikin kannalta erityisen hedelmälliseksi on osoittautunut omaelämäkerrallisen sarjakuvailmaisun kiinnityminen ruumiillisuuteen. El Refaie on todennut, että sarjakuvaomaelämäkerturi on itseään piirtäessään jatkuvasti oman fyysisen olemuksensa äärellä. Tekijä käsittelee omaa identiteettiään omakuvien kautta, joissa tarkastelun kohteeksi nousee erityisesti oma keho. El Refaie kutsuu tätä omaelämäkerrallisen sarjakuvan ominaispiirrettä ”kuvalliseksi ruumiillisuudeksi” (*pictorial embodiment*). Koska ruumiillisuutta määrittävät sosiokulttuuriset käsitykset ja arvotukset, kuvallinen ruumiillisuus on väistämättä sosiaalista ja poliittista toimintaa, jonka avulla sarjakuva voi ottaa kantaa esimerkiksi valtakulttuurin kauneusihanteisiin tai kehollisiin normeihin. Toisaalta ruumiillisuuteen kiinnittyvä visuaalinen kerronta on osoittautunut erityisen sopivaksi fyysisten kokemusten, kuten seksuaalisuuden, puberteetin tai hyväksikäytön käsittelemiseen. (El Refaie 2012, 51–84; ks. myös Chute 2010, 1–28.)

Ruumiillisuus on avain myös *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* -teokseen, joka kuvaa niin nuoren naisen heräävää seksuaalisuutta kuin sukupuolittunutta väkivaltaa. Ruumiillisuus ei määritä ainoastaan sarjakuvateoksen aiheita, vaan ohjaa myös sen kerrontaa. Erityisesti kuvakerronnassa simuloidaan toistuvasti ruumiillisia kokemuksia ekspressiivisen ilmaisun, metaforien ja kuvakulmien avulla. Sarjakuvatutkija Leena Romun (2016) mukaan tämä on tyyppillistä sarjakuvalle, jossa visuaalinen ja tilallinen kerronta kiinnittyvät vahvasti juuri ruumiiseen palautuvaan kokemuksellisuuteen.<sup>6</sup> Omaelämäkerrallisen sarjakuvan kuvallisessa ruumiillisuudessa risteävät siis henkilökohtainen kokemus ja yhteiskunnallinen ulottuvuus, mikä luo hedelmällistä maaperää feministiselle kritiikille.

Erityisesti feministinen ja postkoloniaalinen tutkimus ovat korostaneet omaelämäkerran poliittista potentiaalia alistettujen ryhmien ja vähemmistö-

jen oikeuksien vahvistamisessa. Kuten Linda Anderson (2001, 104) tiivistää, omaelämäkerta on väylä sekä henkilökohtaisten alistamisen kokemusten jakamiseen että yksilön voimaantumiseen ja emansipaatioon. Gillian Withlock (2007, 3) onkin osuvasti kutsunut omaelämäkertaa ”pehmeäksi aseeksi” (*soft weapon*), sillä se on voimakas väline taisteluissa ihmisarvon ja ihmisoikeuksien puolesta.<sup>7</sup> Omaelämäkertaa on teoretisoitu feministisessä tutkimuksessa ahkerasti 1960-luvulta tähän päivään saakka. Tulkintani Lustin sarjakuvasta resonoi ennen kaikkea kirjallisuudentutkija Rita Felskin tunnustuksellista kirjoittamista käsittelevien näkemysten kanssa. Felskin mukaan feminististen tunnustusten ytimessä on intiimien, jokapäiväisten ja usein traumaattisten kokemusten julki tuominen ja niiden laajempien yhteiskunnallisten ja poliittisten kytkösten selvittäminen. Tunnustukset pyrkivät tuomaan esille ennen kaikkea tyypillisiä (*representative*) eli jaettuja ongelmallisia kokemuksia, joiden käsittely voi vahvistaa yhteisöllistä naisidentiteettiä ja tukea feminististä toimintaa. (Felski 1989, 86–96.)

Felski (1989, 88) määrittelee feministisen tunnustuskirjallisuuden erityisesti 1970–1980-luvun yhdysvaltalaisen ja eurooppalaisen feministisen omaelämäkertakirjallisuuden pohjalta. Tästä huolimatta intiimi tunnustuksellisuus ja kollektiivisten kokemusten käsittely sopivat kuvaamaan hyvin *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* -teosta – ja miksei suurta osaa muustakin feministisestä omaelämäkerrallisesta sarjakuvasta. Tunnustuksellisuus ja yhteisöllisyys ovat määrittäneet tätä sarjakuvan lajia 1970-luvulta nykypäivään. Lustin sarjakuvassa sukupuoliroolit ja seksuaalinen väkivalta toimivat henkilökohtaisen ja sosiaalisen, kokemuksellisen ja poliittisen leikkauspisteinä, joiden kautta vallan ja väkivallan käytäntöjä havainnoidaan ja kritisoidaan. On todettava, että Lustin teoksen feministinen kritiikki kiinnittyy ennen kaikkea toisen aallon feministien ajatteluun ja tavoitteisiin, jotka nykypäivän queer- ja intersektionaalisen feminismien näkövinkkelistä katsottuna kaipaavat päivittämistä.<sup>8</sup> Luentani teoksesta ei kuitenkaan pyri kritisoimaan sen edustamaa ideologiaa, sillä nähdäkseni myötäkarvaan lukeminen auttaa tuomaan sarjakuvakerronnan poliittiset mahdollisuudet parhaiten esiin. Pyrin kuitenkin tarpeen mukaan moninaistamaan teoksesta välittyviä näkemyksiä keskustelemalla myös muiden feminismien kanssa.

## Aktiivinen mies, alistuva nainen – traumasta kohti emansipaatiota

Sukupuoliroolit ja seksuaalinen häirintä ovat esillä *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* -teoksessa ensimmäisiltä sivuilta lähtien. Aihe esitetään päähenkilö-Ullin näkökulmasta, ja niinpä keskeistä sukupuolittunutta valtaa kuvaavissa kohtauksissa on Ullin ajatusten ja toiminnan sekä tarinan myötä kasvavan tietoisien vastarinnan kuvaaminen. Teoksessa toistuu motiivinomaisesti kohta, joka kuvaa miesten ja naisten välisen kanssakäymisen yksinker-

taisesti tiivistettynä. Sen avulla Ullin suhdetta maskuliiniseen vallankäyttöön voidaan seurata: mies ”ehdottaa” Ullille seksiä ja Ulli vastaa ehdotukseen. Teoksen ensimmäisessä kohtauksessa Ulli istuu baaritiskin ääressä, kun mies lähestyy häntä (ks. kuva 1). Ullin onnistuu kieltäytyä seksistä osoittamalla torjuminen sekä sanoilla että käytöksellä, mutta kuten viimeinen ruutu osoittaa, miesten on vaikea hyväksyä tätä. Heille Ulli ei ole itsenäinen yksilö, jolla on oma tahto, vaan pikemminkin halveksittava ”pihtari”.



Kuva 1. T, 7.

Italiassa vastaavanlaiset tilanteet alkavat toistua yhä useammin – sekä tyttöjen avun ja majapaikan tarpeen että kulttuurierojen takia. Esimerkiksi matkalla Riminiin tytöt tutustuvat italialaisiin miehiin, jotka tarjoavat heille hotelliyön Cattolica ranta-kaupungissa ja kestitsevät heitä mökillään Riccionessa. Vaikka miehet ovat Ullia huomattavasti vanhempia eivätkä erityisemmin miellytä häntä, ei Ulli koe oikeudekseen kieltäytyä seksistä heidän kanssaan, sillä he ovat kuitenkin tarjonneet hänelle kyydin, ruokaa ja yösijan: ”Makuuhuone on hänen, en voi heittää uloskaan...” (T, 125). Ulli hyväksyy miesten valta-aseman ja mukautuu – vaikkakin ajatuksissaan vastahakoisesti – hänelle itselleen määrättyyn alistujan passiiviseen rooliin.

Matkan jatkuessa yhä etelämmäs ja Ullin kadotettua matkatoverinsa miesten käytös muuttuu entistä häikäilemättömämmäksi ja aggressiivisemmäksi. Motiivikohtaus saavuttaa tietynlaisen huippunsa Sisiliassa Mondellon rannalla, jossa Ulli yöpyy kahden italialaisen nuoren miehen, Massimon ja Guidon, seurassa. Ulli päätyy jakamaan rantakopin Massimon kanssa. He harrastavat nopeasti seksiä ja käyvät nukkumaan. Pian Ulli kuitenkin havahtuu siihen, että joku koskettaa häntä. Huomatessaan, että häntä hamuavat kädet kuuluvat Guidolle, Ulli pyytää Massimolta apua – tuloksetta. Molempiin miehiin hermostuneena Ulli lähtee kopista ja etsii itselleen oman tyhjän kopin nukkumista varten. Guido kuitenkin katkaisee Ullin unen uudelleen. Tällä kertaa Ulli ei pääse pakenemaan: vastaankamppailu-yritykset näyttävät vain kasvattavan aggressiivisen Guidon voimia, joka haluaa maata Ullin vaikka väkisin. Guido

muuttuu raivossaan ja himossaan eläimeksi, mustaksi, karjuvaksi sudeksi, jonka kynsistä Ulli ei voi paeta (ks. kuva 2). Visuaalisen metaforan vaikuttavuus nojaa vahvasti sarjakuvailmaisun mahdollisuuksiin, sillä se on vähintään kaksinkertainen: eläimeksi muuttunut Guido näyttää samaan aikaan niin sudelta kuin hyökyaallolta tai pyörteeltä, jonka mustuus imee Ullin sisäänsä. Tunteisiin käyvä kuvaus Guidoa vastaan taistelevasta Ullista jatkuu useamman sivun ajan, mutta lopulta Ullin voimat eivät enää riitä ja hän joutuu alistumaan raiskaajalle.



Kuva 2. T, 238.

Chuten (2010, 2) mukaan naistekijöiden omaelämäkerralliset sarjakuvat ankkuroituvat usein traumaattisiin tapahtumiin. Tämä pätee myös Lustin teokseen, jossa edellä käsitelty toistuva seksiin suostuttelu ja erityisesti hetki hetkeltä kuvattu raiskaus edustavat keskeistä traumaa Ullin tarinassa (vrt. Kupczynska 2013; Hochreiter 2014). Elliptisen ja useita ilmaisutapoja yhdistävän muotonsa ansiosta sarjakuvan on katsottu sopivan erityisen hyvin vaikeasti sanallistettavina pidettyjen traumaattisten kokemusten esittämiseen (Gardner 2008, 18; Chute 2010, 2). Myös raiskauksen ja sitä seuraavien kokemusten kuvaus Lustin teoksessa tuo hyvin ilmi sarjakuvan kerronnalliset mahdollisuudet trauman esittämisessä.

Raiskauskohtauksessa esittämistapa vaihtelee metaforisesta, henkilökohtaista kokemusta ja tunteita korostavasta esittämisestä toteavan ulkopuoliseen ja etäännytettyyn sävyyn. Ulkopuolista vaikutelmaa korostaa sarjakuvaomaelämäkerran ja kirjallisen omaelämäkerran keskeinen ero. Kirjallinen omaelämäkerta esittää tapahtumat tyypillisesti minämuodossa eli omaelämäkerrallisen subjektin tajunnan *sisältäpäin*. Sarjakuvaomaelämäkerran tekijä esittää itsensä

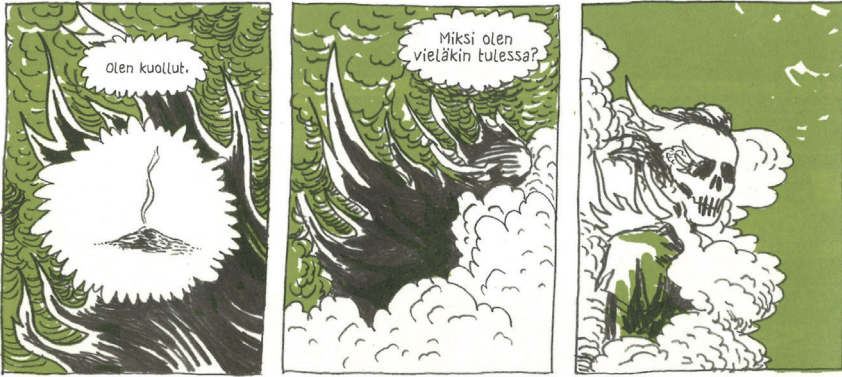


sen sijaan myös piirtämällä eli tekee itsestään *ulkoapäin* katsottavan kuvaobjektin. Kuten Charles Hatfield (2005, 114–115) tiivistää, sarjakuvassa proosa-elämäkerran intiimiys yhdistyy omakuvan avulla luotuun kriittisen etäisyyden tuntuun. Erilaisten esittämistapojen yhdistely heijastelee samaan aikaan sekä trauman kuvaamisen vaikeutta että traumatisoituneen henkilön kokemusta. Ekspressionistista ja realistista kerrontatapaa yhdistävä kuvaus näyttäytyy yhtenä ratkaisuna traumaattisen kokemuksen monitasoiselle käsittelylle. Toisaalta emotionaalisen ja etäännytetyn sävyn yhdistyminen tuntuu tavoittelevan traumatisoituneen mielen ristiriitaa ylitsekäyvien tunteiden ja etäännyttämissen pyrkimysten välillä.



Kuva 3. T, 243.

Raiskaus edustaa äärimmillään sitä, minkä motiivikohtauksen erilaiset variaatiot ovat jo ilmaisseet: teoksen maailmassa mies on toimiva subjekti, valankäyttävä, jonka toiveille ja haluille naisen tulee alistua. Naisen rooli on olla passiivinen objekti. Raiskaus on äärimmäinen teko myös Ullin minäkäsitystä kohtaan. Ullin ja hänen ajatusten kuvaus väkivallan teon jälkeen muistuttaa traumaattisen tilanteen kokeneiden ihmisten tyypillisiä reaktioita (ks. kuva 3). Psykiatriassa traumatisoivan kokemuksen jälkeisen shokkitilan tunnuspiirteiksi mainitaan muun muassa kykenemättömyys käsitellä tapahtumaa ja jopa tyyneltä vaikuttava mielentila (ks. esim. Henriksson & Lönnqvist 2017). Ullin ajatuskuplat kertovat juuri tällaisesta kykenemättömyydestä käsittää ja käsitellä tapahtumaa. Myös ristiriita kuvan ja tekstin välillä korostaa entisestään traumaattisen kokemuksen kohtaamisen vaikeutta. Ullin yksityiskohtansa menettäneet ja anonyymeiksi muuttuneet yksikertaisella ja voimakkaalla viivalla piirretyt kasvat viestivät lukijalle kuitenkin voimakkaasta, omaan minäkäsitykseen heijastuvasta psykofyysisestä reaktiosta. Traumatisoituneen Ullin kuva muuttuu raiskauksen ja sitä seuraavien tapahtumien jälkeen useamman kerran. Ullin psyykkistä haurautta ja pelkoa visualisoivat kuvat, joissa hän muuttuu lähes näkymättömäksi. Raiskauksen aikaansaama kärsimystä ja itsensä menettämistä havainnollistaa sen sijaan kuvasarja, jossa Ullin ruumis palaa tuhkaksi jättäen jälken pelkän luurangon (ks. kuva 4).



Kuva 4. T, 278.

Chuten mukaan feminististen sarjakuvantekijöiden traumakertomuksia leimaa pyrkimys trauman eettiseen ja rakentavaan kuvaamiseen. Visualisoimalla traumaattisia ja/tai kulttuurisesti arkoja aiheita feministinen sarjakuva sekä kyseenalaistaa tutkimuksessa korostuneen käsityksen trauman esittämisen mahdottomuudesta että vaatii lukijoita kohtaamaan kulttuurimme vaiettuja aiheita ja tabuja, kuten naisen seksuaalisuutta, sukupuolittunutta väkivaltaa tai inestii. (Chute 2010, 2–3; ks. myös Marshall & Gilmore 2015.) Myös Ullin tarinassa traumaattinen kokemus määrittyy lopulta sen kohtaamisen ja sanallistamisen kautta. Raiskauksella ja sen aiheuttamalla traumalla on Ullin feministisen tietoisuuden nousun ja emansipaation kannalta ratkaiseva vaikutus. Näiden tapahtumien jälkeen Ullin ymmärrys häneen kohdistetusta oikeuttamattomasta vallankäytöstä alkaa kasvaa entisestään, ja hän pyrkii entistä tietoisemmin saavuttamaan itselleen itsemääräämisoikeuden naisena. Teoksen loppua kohden Ulli kääntyy yhä useammin vastustamaan miesten ehdottelua ja määräysvaltaa, ja sen myötä myös teoksen kuvakerronta muuttuu entistä kriittisemmäksi.

### Katseen valta – kokemuksellinen kerronta alistavien rakenteiden paljastajana

Motiivikohtauksen ohella teos hyödyntää myös toistuvaa visuaalista motiivia maskuliinisen vallan kuvaamiseen ja kommentointiin. Tämä motiivi on katse. Katse näyttäytyy teoksessa keskeisenä vallankäytön välineenä, mikä tulee havainnollisimmin esille kuvasarjassa, joka esittää Ullin saapumista Cataniaan. Yksin kulkeva Ulli kokee olonsa turvattomaksi heti junasta astuttuaan, sillä miesten katseet seuraavat häntä ja hänen peräänsä huudellaan. Kuvasarja visualisoi kokemuksen fyysisen itsemääräämisoikeuden menettämisestä (ks. kuva 5). Kuvasarjan huomio on ennen kaikkea seksualisoivan katseen synnyttämässä kokemuksessa. Toisessa ruudussa efektiviivat Ullin pään yllä viestivät

ärsyyntymisestä ja kolmannen ruudun ajatuskupla verbalisoi tämän saman tunteen. Vahvimmin kokemus visualisoituu kuitenkin miesten silmistä kasvavissa käsissä, jotka välittävät lukijalle Ullin ahdistuksen ja fyysisen epämukavuuden tunteen havainnollisesti. Miesten kädet ovat taskuissa, mutta se ei estä heitä koskettamasta silmillään. Kuvasarja artikuloikin selvästi, kuinka väkivaltainen teko katseen avulla objektivoiminen on.

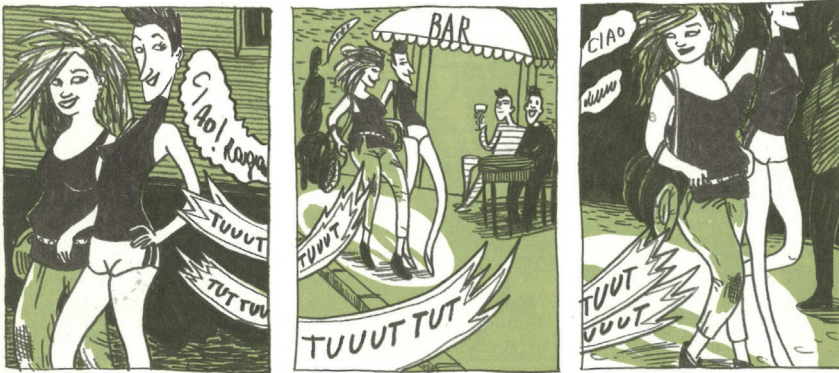


Kuva 5. T, 226.

Visuaalisen kulttuurimme objektivoivasta katseesta kirjoittivat jo 1970-luvulla niin elokuvatutkija Laura Mulvey kuin taidehistoriotsija John Berger. Vaikka Mulveyn ja Bergerin ajattelun lähtökohdat ovat hyvin erilaiset, molemmat esittävät katseen olevan perinteisen länsimaalaisen visuaalisen kulttuurin keskeinen tapaa osoittaa ja tuottaa sukupuolten välisiä valta-asetelmia.<sup>9</sup> Näissä representaatioissa nainen on passiivinen katseen ja seksuaalisten halujen kohde, mies taas aktiivinen toimija ja katseen kantaja. (Mulvey 1975, 11; Berger 1991, 45–64.) Mulveyn artikkeli ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” on yksi feministisen elokuvatutkimuksen keskeisimmistä mutta myös kiistellyimmistä teksteistä (ks. esim. Kaplan 2000; Koivunen 2006).

Kriitikot ovat huomauttaneet muun muassa, ettei visuaalinen kulttuuri ole pakotettu toistamaan alistavaa katsetta, vaan katse voidaan ottaa feministisesti haltuun (ks. esim. hooks 1992, 115–132) tai irrottaa hegemonisen maskuliinisuuden valtarakenteista (Silverman 1992, 125–156). Toisaalta kritiikin kohteeksi on nostettu myös Mulveyn teorian ja sen sovellusten heteronormatiivisuus (ks. esim. Evans & Gamman 1995). Onkin tärkeä muistaa, ettei visuaalisen kulttuurin katseessa ole mitään ”luonnollista”, vaan kyse on ennen kaikkea siitä, millaisia katsomisen, samaistumisen ja haluamisen paikkoja kellekin tarjotaan (Koivunen 2006, 87–89). Koska visuaaliset esitykset kiinnittyvät väistämättä katsomiseen, on katsetta käytetty feministisessä sarjakuvassa toistuvasti sukupuolen ja seksuaalisuuden tarkasteluun sekä niihin liittyvien valtarakenteiden purkamiseen (ks. esim. Chute 2010, 61–94; El Refaie 2012, 79–84). Myös Lustin teoksessa katse on keskeinen kritiikin väline, jolla sukupuolen ja vallan kytköksiä tutkitaan.

Sukupuolittuneen katseen käsittelyä voidaan tarkastella toistuvan juoni-kuvion avulla. Katse tematisoituu erityisesti kohtauksissa, joissa Ulli saapuu uuteen kaupunkiin. Cataniaan saapumista kuvaava kriittinen kuvasarja, jossa miesten silmät muuttuvat käsiksi, sijoittuu teoksen puolenvälin paikkeille. Siinä on jo nähtävissä Ullin orastava emansipaatio. Teoksen alkupuolella Ullin suhtautumista miesten katseisiin voi sen sijaan luonnehtia jopa suopeaksi. Esimerkiksi Pescaran kaduilla miesten huutelut ja katseet hämmentävät aluksi Ullia ja Ediä, mutta pian he mukautuvat miesten käytökseen ja alkavat jopa nauttia siitä. Tämä heijastelee Bergerin (1991, 45–64) havaintoa siitä, että katseen kohteena olemisen muokkaa myös naisen suhdetta itseensä (ks. kuva 6). Kuten kuvasarja osoittaa, tytöt alkavat suhtautua itseensä ennen kaikkea katsomisen kohteina. Muutosta tyttöjen käytöksessä voidaan tulkita myös Judith Butlerin performatiivisuuden käsitteen avulla: Ulli ja Edi tulevat tietoisiksi heiltä odotetusta sukupuolen esityksestä, jota he pyrkivät mahdollisimman hyvin tuottamaan eleillään ja liikkeillään (Butler 2006, 80, 91).



Kuva 6. T, 128.

Katseen kohteena olemista havainnollistetaan myös näkökulmakuvien ja näkökulman vaihdosten avulla. Näkökulman vaihtumisen synnyttämää voimakasta vaikutusta hyödynnetään esimerkiksi teoksen loppupuolelta kohtauksessa, joka kuvaa illallista italialaismies Paolon talossa. Aukeaman molempia sivuja hallitsee keskellä sivua oleva suuri, koko sivun levyinen ruutu. Vasemmanpuoleisella sivulla näkökulma on personoimaton ja siinä mielessä kertomuksen ulkopuolinen (ks. kuva 7). Illallispöytää tarkastellaan kuitenkin Ullia katselevien miesten selkien takaa niin, että kuvan välittämä katseen suunta on sama kuin miehillä. Oikean puoleisella sivulla illallispöytää katsotaan puolestaan Ullin näkökulmasta (ks. kuva 8). Kuvan suuri koko, miesten intensiiviset katseet ja avonaiset suut sekä syömisen ja juomisen vihjaama ruumiin halujen tyydyttäminen kuvaavat seksualisoivaa maskuliinista katsetta räikeimmillään ja tekevät Ullista ja samalla lukijasta illallispöydän mehevimmän herkun. Näkökulmakuva asettaa lukijan Ullin asemaan ja välittää kokemuksen siitä, miltä tuntuu olla jatkuvasti katseiden kohde. Lukijan asettaminen katseen objektiksi viestii käsiksi

muuttuvien silmien tapaan entistä tiedostavammasta suhteesta katseen valtaan, joka alkaa ahdistaa Ullia sitä enemmän mitä pidemmälle matka etenee.



Kuva 7. T, 368.



Kuva 8. T, 369.

Ullin kokemuksta fokalisoivissa näkökulmakuvissa omaelämäkerran kokemuksellisen todistamisen voima on vahvimmillaan. Samalla näkökulmakuvat kuitenkin myös havainnollistavat sarjakuvakerronnan interaktiivista luonnetta. Felskin (1989, 116–117) mukaan feministisen tunnustuskirjallisuuden poliittinen potentiaali nojaa feministisesti tiedostavaan ja vastaanottavaiseen lukemiseen, jonka perustana on kerrottujen kokemusten tunnistamisen herättämä samautuminen. Lustin sarjakuvan näkökulmakuvat eivät kuitenkaan vaadi esitettyjen kokemusten tunnistamista omassa elämässä. Ne asettavat lukijan Ullin asemaan huolimatta siitä, onko hän kokenut ja tiedostanut olevansa seksualisoivien katseiden kohde vai ei. Edellä esitetty tulkinta vaatii toki edelleen Felskin painottamaa feminististä tiedostamista, jota teoksen alleviivaava hegemonisen maskuliinisen vallan kritiikki pyrkii parhaansa mukaan herättämään lukijassa.

Katseen merkittävyys sukupuolittuneen vallan välineenä tuodaan teoksessa esille myös sanallisesti. Kriittisin ja samalla Ullin kokemusta raaimmin kuvaava kannanotto kuuluu teoksen loppupuolella, kun Ulli kertoo ystäväelleen Andreakselle kokemastaan seksuaalisesta häirinnästä ja väkivallasta:

Pahinta oli... olla jatkuvasti läöpittävänä ja kourittavana, ne päänsisäiset raiskaukset. Pahinta oli tulla kohdelluksi pienenä kivana elukkana, joka sattumalta osaa puhua, mutta jonka sanomiset ei kiinnosta ketään paskan vertaa. (T, 425.)

”Läöppimisen” ja ”päänsisäisten raiskausten” korostaminen tuntuu yllättävältä ottaen huomioon Ullin kokeman traumaattisen seksuaalisen väkivallan, mutta sen tarkoituksena lienee kiinnittää huomio seksuaalisen häirinnän moninaisiin ja jokapäiväisiin muotoihin. Viime vuosina erityisesti postkoloniaalisessa ja queer-tutkimuksessa onkin nostettu esille toistuvan arkipäiväisen – niin fyysisen kuin symbolisen – väkivallan traumatisoivat vaikutukset (ks. esim. Craps 2013; McCormack 2014). Näkemystä tukevat myös psykologien, kuten Maria Rootin (1992, 241) havainnot siitä, että toistuvat alistamisen kokemukset, kuten rasismi tai seksismi, voivat traumatisoida ihmisen. Ullin tarinassa trauma ilmeneekin siis kahdella eri tavalla: raiskauksen aiheuttamana välittömänä kokemuksena ja jokapäiväisen symbolisen väkivallan aiheuttamana kerrostuvana kokemuksena.

### Medusan perintö – myyttien taakasta myyttien voimaan

Miesten ahdisteluun ja alistaviin katseisiin kyllästynyt Ulli yrittää parhaansa mukaan keksiä keinoja itsemääräämisoikeutensa säilyttämiseen. Luku, jossa miesten silmät muuttuvat käsiksi, päättyy Ullin pohdintaan ja konkreettisiin toimiin ahdistelun lopettamiseksi (ks. kuva 9). Muuttumalla ”miehen kaltaiseksi” Ulli koettaa lopettaa lähentelyt ja lunastaa oman subjektiutensa takaisin.



Kuva 9. T, 230.

Melko pian Ullille käy kuitenkin selväksi, ettei tämäkään auta:

Eivät he koskaan jätä minua rauhaan. [--] On aivan sama, miltä näytän ja mitä sanon. Olen vain kahdella jalalla kulkeva, kahdella heiluvalla rinnalla varustettu reikä. Kyllä, se minä olen. Ja kun reikä asettuu makuulle, kuka tahansa voi tökkäistä sen sisään. (T, 283.)

Edeltävä lainaus aloittaa Ullin feministisen heräämisen sanallistamisen, joka on saanut alkunsa raiskauksesta ja sitä seuranneista tapahtumista. Ulli ei halua enää mukautua, vaan kamppailla vastaan parhaansa mukaan. ”Olisinpa Medusa” (T, 285), Ulli ajattelee mielessään ja kuvittelee itselleen kivettävän katseen (ks. kuva 10).



Kuva 10. T, 285.

Niin feministiset teoreetikot kuin taiteilijatkin ovat toistuvasti nostaneet Medusan feministisen vastarinnan ja naisen voiman symboliksi Lustin teoksen tapaan. Kyseinen antiikin mytologiaan kuuluva myytti on yksi suosituimmista feminististen uudelleentulkintojen kohteeksi otetuista kertomuksista. (Ks. esim. Bowers 1990; Zajko & Leonard 2006.) Myyttinen Medusa oli yksi kolmesta gorgosta, kauhistuttava naishirviö, jonka hiukset olivat käärmeitä ja joka kykeni katseellaan muuttamaan ihmisen kiveksi. Feministisissä tulkinnossa Medusan hirviömyyden on kuitenkin kyseenalaistettu ja myyttistä hahmoa on tarkasteltu positiivisessa valossa vahvan ja taistelevan naiseuden ruumiillistumana. Vaikutusvaltaisista feministisistä tulkinnosta on feministiteoreetikko Hélène Cixous'n esse *Medusan nauru (Le Rire de la Méduse)*, 1975), joka ottaa vastinparikseen Sigmund Freudin esittämän tulkinnan Medusasta.<sup>10</sup> Freudilla Medusan pään herättämä kauheus symboloi kastaatiopelkoa, mutta

Cixous tuomitsee tämän esimerkkinä maskuliinisesta tavasta tulkita ihmisen psyykettä ja maailmaa. Hänen mukaansa Medusan kauheus ilmentää, fallista järjestystä uhkaavan feminiinisen edessä koettua pelkoa. Cixous'n poleeminen esse vaatii naisia ottamaan kielen haltuunsa ja kirjoittamaan itsensä näkyviin ja kuuluviin. (Cixous 2013, 35–53.)

Samalla aukeamalla, jolla Ulli toivoo itselleen Medusan katsetta, minämuotoisen kerronnan äänenpaino muuttuu julistukselliseksi, jopa profeettalliseksi. Julistus alkaa retorisella kysymyksellä: ”Olenko vain reikä [das Loch = reikä/aukko]?” (T, 284). Ulli vastaa omaan kysymykseensä täynnä uutta voimaa ja taisteluntahtoa:

Olen musta reikä [Alun perin ”ein schwarzes Loch”, joka voitaisiin suomen-  
taa myös ”musta aukko”], joka ei hyväksy sääntöjämme. Ette ehkä tunne kal-  
taisiani naisia, mutta opitte vielä tuntemaan! Minä tulen tulevaisuudesta.  
Pystyn kaikkeen, mihin miehetkin. Katseeni on suunnattu suoraan eteen-  
päin, ei lattiaan!! (T, 284.)

Sana ”das Loch”, joka on teoksessa aikaisemmin merkinnyt halventavasti reikää, naisen sukupuolielintä, muuttuu emansipoituneen Ullin suussa mustaksi aukoksi (”schwarzes Loch”): voimakkaaksi, pelottavaksi ja jopa tuhoavaksi naiseudeksi. Leikitellessään sanalla ”das Loch” Ulli ottaa cixousilaisittain kielen omiin käsiinsä ja asettuu sukupuolittavaa väkivaltaa vastaan, joka asettaa hänet tiettyyn rooliin.

Vaikka sisäinen monologi tekee selväksi Ullin emansipaation ja kapinalahun, on näiden ajatusten toteuttaminen käytännössä kuitenkin vaikeampaa. Matkan edetessä Ullin onnistuu kamppailla vallankäyttöä vastaan yhä paremmin, mutta siitä huolimatta hän päätyy edelleen ahdistaviin tilanteisiin ja joutuu alistumaan miesten pyynnöille ja haluille. *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* ei siis lopulta esitä ratkaisua patriarkaalisten valtarakenteiden ja sukupuolittuneen väkivallan kumoamiselle. Sen sijaan se keskittyy lukijan tietoisuuden herättämiseen, sukupuolta tuottavien sosiaalisten käytäntöjen havainnollistamiseen sekä valtarakenteita tuottavien kulttuuristen kertomusten purkamiseen. Lukijan roolia feministisessä myyttikritiikissä korostavat myös Minna Halonen ja Sanna Karkulehto (2017, 210). Heidän mukaansa uudelleenkirjoitus voi toimia intertekstuaalisena keinona, joka kutsuu lukijaa pohtimaan kokemusten ja representaatioiden välisiä suhteita.

Liedeke Plate (2009, 105–106) on huomauttanut, että feministiset uudelleenkirjoitukset ovat menettäneet poliittista voimaansa sitä myötä, kun uusista mytologioista ja vaihtoehtoisista menneisyyksistä on tullut kulutuskulttuurin kauppatavaraa. Jotta uudelleenkirjoittaminen säilyttää potentiaalinsa, on uudelleenkirjoittamisen keskityttävä tulevaisuuden kuvittelemiseen menneisyyden muuttamiseen sijaan (Plate 2009, 113). Lustin teoksessa tulevaisuuden kuvittelu onkin ensi sijalla: Medusa-myytti on pilkahdus tulevaisuudesta, jossa Ulli pystyy uhmaamaan sukupuolittunutta vallankäyttöä. Nämä pilkahdukset vahvistavat



## *Sarjakuvan on katsottu sopivan erityisen hyvin vaikeasti sanallistettavina pidettyjen traumaattisten kokemusten esittämiseen.*

---

uskoa muutokseen ja rohkaisevat lukijaa pohtimaan feministisen vastarinnan keinoja nykyisyyttä ja tulevaisuutta varten niin henkilökohtaisen tunnustamisen kuin uudelleen kirjoittamisen strategioita hyödyntäen. Kuten Donna McCormack (2014, 21) korostaa, traumaattisen väkivallan kertomuksissa vastuu on ennen kaikkea tarinoiden kuulijoilla, joiden on toimittava väkivallan lopettamiseksi.

Tulkintani mukaan Lustin teoksen feministinen kritiikki rakentuu teoksessa kolmella eri tasolla. Ensimmäinen taso on Ullin tarina eli henkilökohtaisen kokemuksen taso, jolla kritiikki kohdistuu naisten alistamiseen ja sukupuolittuneeseen väkivaltaan tietyssä historiallisessa ja kulttuurisessa todellisuudessa. Toinen taso on sarjakuvakerronnan ja muiden visuaalisten representaatioiden taso. Erityisesti katseen motiivin avulla teos kritisoi visuaalisen kulttuurin alistavia rakenteita ja niiden toistumista sosiaalisessa vuorovaikutuksessa. Kolmas taso on myyttien taso. Medusa-interteksti laajentaa sukupuolen välisen valtasuhteiden käsittelyn arkkityypiselle tasolle ja korostaa sitä, miten valtahierarkiat ilmenevät vakiintuneiden kerronnan konventioiden lisäksi myös syvällä kulttuurimme keskeisten kertomusten sisällöissä. Laajentamalla kritiikin henkilökohtaiselta sosiaaliselle ja kulttuuriselle tasolle sarjakuva korostaa feminististen representaatioiden luomisen ja alistavien tarinoiden uudelleenkirjoittamisen tarpeellisuutta.

### Lopuksi

Analysoimalla *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* -teoksen juonellisia ja visuaalisia motiiveja olen osoittanut, että sarjakuvailmaisuus soveltuu moninainen tavoin sukupuolittuneen vallankäytön ja seksuaalisen väkivallan havainnoimiseen ja kritisoimiseen. Ulli Lustin sarjakuvassa korostuvat erityisesti ruumiillisista kokemuksista kumpuavat visuaalisen kerronnan keinot, jotka kutsuvat lukijaa sekä tunnistamaan arkipäiväisiä alistamisen käytäntöjä että samaistumaan traumaattisiin väkivallan kokemuksiin. Sukupuoliroolit, valta ja väkivalta kietoutuvat teoksessa yhteen korostaen sitä, että samat valtarakenteet ovat niin sukupuolten epätasa-arvon kuin seksuaalisen väkivallan taustalla. Vertasin Lustin teosta artikkelini alussa lokakuussa 2017 pinnalle nousseeseen

#metoo-kampanjaan, sillä molemmat pyrkivät tekemään näkyväksi naisiin kohdistuvaa seksuaalista häirintää ja väkivaltaa sekä purkamaan vaikenemisen kulttuuria. Kampanjaa on kuitenkin kritisoitu siitä, että se jättää puhumisen vastuun uhrien harteille. ”Miksi vaadimme naisilta selviytymistarinoita yhä uudelleen, uudelleen ja uudelleen sen sijaan, että vaatisimme miehiä tunnustamaan olevansa hyväksikäyttäjiä?”, kirjoittaa feministikirjailija ja -taiteilija Heather Jo Flores (2017; vapaasti suomentanut AV).<sup>11</sup>

On totta, ettei vaikenemisen kulttuurin murtaminen riitä yhteiskunnalliseen muutokseen, jos keskustelua käydään ainoastaan ahdistelun ja väkivallan uhrien kesken. Uhrien tarinoiden lisäksi tarvitaan myös tekijöiden tarinoita. Tarvitaan ymmärrystä, hoivaa ja kuuntelemista. Ja tarvitaan keskustelua vallan, väkivallan ja sukupuolen suhteista. Kuten Lustin sarjakuva kuitenkin osoittaa, ei feministinen sarjakuva (tai muu taide) tarjoa mahdollisuutta ainoastaan traumaattisten kokemusten jakamiseen vaan myös niiden taustalla olevien sosiaalisten ja kulttuuristen käytäntöjen purkamiseen. Lustin teoksen jatko-osa korostaa myös sarjakuvan mahdollisuutta rakentaa ja vahvistaa feminististä visuaalista kulttuuria. Siinä missä *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä* tuo lukijan eteen hauraan ja alistamisen edessä avuttoman nuoren tytön, teoksen jatko-osa näyttää päähenkilön vahvana, rohkeana ja itsevarmana naisena. Ihmissuhteet, seksi ja seksuaalisuus ovat tarinan keskiössä myös omaelämäkerrallisen trilogian toisessa osassa, mutta ne näyttäytyvät hyvin eri valossa. Ulli ei ole enää hellyydenkipeä ja mukautuva, vaan omat halunsa salliva ja määrätietoinen nainen, mikä heijastuu myös teoksen kuvakerrontaan. Seksiä kuvataan teoksessa hekumoiden ja fantasiaan taipuva kuvamaailma visualisoi päähenkilön kokemaa nautintoa. Katse korostaa edelleen seksuaalista valtaa ja halua, mutta nyt se kohdistetaan humoristisesti seksikumppanin penikseen tai rakastavasti omaan upeaan ruumiiseen. Sarjakuvaa voisi kritisoida niin naiskuin miesvartaloiden esineellistämisestä, mutta nähdäkseni seksualisoivan katseen haltuunotto ja karnevalisointi tähtäävät ennen kaikkea tasa-arvoisen halun kieliopin luomiseen.

Lustin omaelämäkerralliset tunnustukset vahvistavat käsitystä siitä, että omaelämäkerrallinen sarjakuvakerronta antaa hedelmällisen lähtökohdan feministiselle itseilmaisulle ja kritiikille. Viime vuosiin saakka feminististä kritiikkiä on harjoitettu sarjakuvassa erityisesti omaelämäkerran keinoin. Sittemmin esimerkiksi feministisistä ja yhteiskuntakriittisistä teoksistaan tunnettu ruotsalainen sarjakuvataiteilija Liv Strömquist sekä naisiin kohdistuvaa nettivihaa käsittelevän *Vihan ja inhon internet* (2017) -teoksen julkaissut suomalainen toimittaja-sarjakuvataiteilijaduo Johanna Vehkoo ja Emmi Nieminen ovat hyödyntäneet myös tutkimuksellista ja journalistista sarjakuvakerrontaa feministisen keskustelun välineenä. Jatkossa tutkimuksen onkin syytä siirtyä omaelämäkerrallisen sarjakuvan puolelta myös muiden sarjakuvan muotojen tarkasteluun, jotta saavutamme kattavan käsityksen feministisen kritiikin sarjakuvallisista mahdollisuuksista.<sup>12</sup>

## Viitteet

- 1** Vaikka viraali-ilmiön ja siitä virinneen kansainvälisen keskustelun alullepanijana voidaan pitää Alyssa Milanoa, on metoo-iskulauseen ja -kampanjan keksijäksi sittemmin katsottu yhdysvaltalainen feministiaktivisti Tarana Burke. Burke perusti metoo-liikkeen vuonna 2006 tukeakseen erityisesti seksuaalisen väkivallan uhreiksi joutuneiden värillisten ja vähävaraisten nuorten naisten toipumista. (Hill 2017; Metoo 2018.)
- 2** Käsitellessäni maskuliinisuutta tässä artikkelissa viitataan juuri hegemoniseen maskuliinisuuteen, joka on kulttuurisesti idealisoitu ja erityisellä tavalla valtaan liittyvä maskuliinisuuden muoto sekä miesten ylivaltaa normalisoiva ideologia (Connell 1995, 76–77; Jokinen 2010, 130–134).
- 3** Erityisesti queer-tutkimuksessa identiteettipolitiikan käsite on kiistelty, sillä sen on nähty edellyttävän essentialisoivia, kiinteitä ja ulossulkevia identiteettejä (ks. tarkemmin Rossi 2008). Leena-Maija Rossi on kuitenkin huomauttanut Leslie McCallia mukailleen, että kategorisoimista ei voida kokonaan välttää, mikäli halutaan edistää poliittisia päämääriä. Rossi näkee identiteetin käsitteen hylkäämistä hedelmällisempänä identiteetin ”monimuuttujaisuuden” eli intersektionaalisuuden huomioon ottamisen: identiteetti kiinnittyy aina sukupuolen lisäksi myös lukuisiin muihin kategorioihin, kuten seksuaalisuuteen, luokkaan ja kansallisuuteen. Identiteetissä ei siis välttämättä olekaan kyse absoluuttisesta samuudesta, vaan muuttuvista ”yhteisyyden kokemuksista” suhteessa muihin. (Rossi 2008, 35–37.)
- 4** Tietojeni mukaan Lustin teosta on analysoitu ainoastaan kolmessa tieteellisessä artikkelissa, joista kaksi on saksankielisiä

(Kupczynska 2013; Hochreiter 2014) ja yksi italiantielinen (Remonato 2013). Susanne Hochreiter analysoi teosta affektin ja genren näkökulmasta. Kalina Kupczynska ja Giovanni Remonato keskittyvät puolestaan trauman käsittelyyn teoksessa.

**5** Omaelämäkerrallisen sarjakuvagenren historian kirjoitus on vahvasti Yhdysvaltoihin keskittyvää. Eurooppalaisen sarjakuvan ovat omaelämäkertatutkimukseensa sisällyttäneet muun muassa Bart Beaty (2009) ja Elisabeth El Refaie (2012). Molemmat toteavat, että myös eurooppalaisen omaelämäkertasarjakuvan historian voidaan nähdä alkavan Yhdysvaltain underground-sarjakuvasta, jonka edustajien omaelämäkerralliset sarjakuvat inspiroivat eurooppalaisia sarjakuvantekijöitä (Beaty 2009, 230; El Refaie 2012, 38). Omaelämäkerrallisuutta yhdysvaltalaisen ja eurooppalaisen sarjakuvan ulkopuolella, esimerkiksi japanilaisessa mangassa, ei ole sen sijaan tutkittu juuri ollenkaan (esimerkkejä omaelämäkerrallista mangasta ks. Gardner 2008, 19–20).

**6** Myös Gillian Whitlock ja Anna Poletti (2008) sekä Sidonie Smith ja Julia Watson (2001) ovat korostaneet erityisesti omaelämäkerrallisen sarjakuvan ja muiden visuaalisten omaelämäkertamuotojen ruumiillisuutta.

**7** Kuten Whitlock (2007, 3) huomauttaa, on muistettava, että samaa asetta voidaan käyttää myös propagandistisiin ja ihmisoikeuksien kannalta arveluttaviin tarkoituksiin.

**8** Puhuessani feminismiin aallosta viitataan yleisesti jaettuun ja popularisoituun käsitykseen feminismin historiasta. Tämän käsityksen mukaan feminismi jakautuu kolmeen aaltoon: 1800-luvulla syntyneeseen liberaalifeminismiin, 1960–1970-lukujen

radikaalifeminismiin ja 1980-luvun loppupuolella muotoutuneeseen kolmanteen aaltoon, ”monien erilaisten erojen feminismiin” tai feminismeihin, kuten Leena-Maija Rossi (2010, 25) asian muotoilee. Niin kuin kaikessa periodisoinneissa, myös feminismin aaltojen laskemisessa on omat ongelmansa. Kuten Marianne Liljeström (2014) muistuttaa, on tärkeätä kiinnittää jatkumoiden lisäksi huomiota myös katkoksiin ja aatesuuntausten jatkuvaan päällekkäisyyteen.

**9** Mulveyn Hollywood-elokuvaa koskeva teoretisointi pohjaa psykoanalyysiin, kun taas Bergerin klassista maalaustaidetta ja muuta visuaalista kulttuuria koskeva analyysi on ennen kaikkea kulttuurintutkimuksellinen.

**10** Freudin psykoanalyttinen tulkinta on usein otettu vastinkappaleeksi feministisille tulkintoille Medusa-myytistä. Sekä Freud että hänen kollegansa Sándor Ferenczi ovat teksteissään todenneet Medusan käärmehiuksisen pään symboloivan naisen sukuelimiä, ja siten tulkinneet sen näkemisen herättämän kauhun kastroatiopeloksi (Freud 1940; Ferenczi 1938, 54–55). Perseuksen ja Medusan tarinassa

myös pään irti leikkaaminen symboloi kastroatiota. Samaan tulkintakehykseen liittyy niin ikään Medusan kivettävä katse: kivettyminen merkitsee jäykistymistä eli erektiota, mikä kertoo kivettyvälle (miehelle!), että kastroation pelosta huolimatta hänen peniksensä on yhä tallella. (Freud 1940.)

**11** Alkup. ”[W]hy are we still demanding that women out themselves as survivors, again and again and again, rather than demanding that men out themselves as abusers?”

**12** Tämä artikkeli pohjautuu pro gradu -tutkielmaani (Vuorinne 2016), joka ei olisi syntynyt ilman Turun yliopistolla kokoon-tuvan sarjakuvatutkimuksen opintopiirin antamaa vertaispalautetta ja -tukea. Kiitos sarjisiiriläiset! Erityiskiitos Ralf Kauraselle kommenteista ja kannustuksesta myös tämän artikkelin kaikissa kirjoitusvaiheissa. Suuret kiitokset arvokkaasta palautteesta artikkelin viimeistelyvaiheessa myös yleisen kirjallisuustieteen tutkijaseminaarilaisille, Avaimen päätoimittajille sekä vertaisarvioijille.

## Aineisto

Lust, Ulli 2013. *Tänään on loppuelämäsi viimeinen päivä [=T] (Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens, 2009)* Suom. Hannele Richert. Helsinki: Like.

Lust, Ulli 2017. *Wie ich versuchte, ein guter Mensch zu sein*. Berlin: Suhrkamp.

## Kirjallisuus

Anderson, Linda 2001. *Autobiography*. London & New York: Routledge.

Arffman, Päivi 2004. ”Comics go underground!” *Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967–1974 Yhdysvalloissa*. Turku: k&h-kustannus.

Beatty, Bart 2009/2007. *Autobiography as Authenticity*. Jeet Heer & Kent Worcester (toim.), *A Comic Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 226–235.

Berger, John 1991. *Näkemisen tavat (Ways of Seeing, 1971)*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.

- Bowers, Susan R. 1990. Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal* 2:2, 217–235.
- Butler, Judith 2006. *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990)*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Chute, Hillary L. 2010. *Graphic Women. Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press.
- Cixous, Hélène 2013. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia (Le Rire de la Méduse et autres ironies, 2010)*. Suom. Heta Rundgren & Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Connell, R.W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Craps, Stef 2013. *Postcolonial Witnessing. Trauma Out of Bounds*. London & New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137292117>
- El Refaie, Elisabeth 2012. *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617036132.001.0001>
- Evans, Caroline & Gamman, Lorraine 1995. The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing. Paul Burston & Colin Richarson (toim.), *A Queer Romance. Lesbians, Gay Men and Popular Culture*. London & New York: Routledge, 13–56.
- Felski, Rita 1989. *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Ferenczi, Sándor 1938. *Bausteine zur Psychoanalyse III. Arbeiten aus den Jahren 1908–1933*. <https://archive.org/details/BausteineZurPsychoanalyseIiArbeitenAusDenJahren1908-1933> (luettu 2.3.2018).
- Flores, Heather Jo 2017. I refuse to post "Me too" as my Facebook status. How about men post 'I ignored it and I won't anymore' instead? *Independent* 17.10.2017. <https://www.independent.co.uk/voices/harvey-weinstein-facebook-me-too-sexual-assault-abuse-men-should-post-too-a8004631.html> (luettu 2.3.2018).
- Freud, Sigmund 1940. Das Medusenhaupt. *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse und Imago* 25(2), 105–106. <https://archive.org/details/InternationaleZeitschriftFuumlrPsychoanalyseUndImagoXxvHeftz>. (luettu 2.3.2018).
- Gardner, Jared 2008. Autography's Biography, 1972–2007. *Biography* 31(1), 1–26. <https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617036132.001.0001>
- Halonen, Minna & Karkulehto, Sanna 2017. Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.), *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 188–215.
- Hatfield, Charles 2005. *Alternative Comics. An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Henriksson, Markus & Lönnqvist, Jouko 2017. Psykkiset kriisit, sopeutumishäiriöt ja stressireaktiot. Jouko Lönnqvist, Markus Henriksson, Mauri Marttunen & Timo Partonen (toim.), *Psykiatria*. 12. uudistettu painos. Helsinki: Duodecim, 357–384.
- Hill, Zahara 2017. A Black Woman Created the "Me Too" Campaign Against Sexual Assault 10 Years Ago. *Ebony* 18.10.2017. <http://www.ebony.com/news-views/black-woman-me-too-movement-tarana-burke-alyssa-milano> (luettu 2.3.2018).
- Hochreiter, Susanne 2014. Heldinnen und keine. Zu Genre und Affekt in Ulli Lusts *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. Susanne Hochreiter & Ursula Kligenböck (toim.), *Bild ist Text ist Bild. Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: Transcript Verlag, 233–256.
- hooks, bell 1992. *Black Looks. Race and Representation*. South End Press: New York.
- Jokinen, Arto 2010. Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 128–138.
- Kaplan, Ann E. 2000. Introduction. Ann E. Kaplan (toim.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 1–16.

- Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija 2017. Johdanto. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä. Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 9–24. <https://doi.org/10.21435/skst.1431>
- Keskinen, Suvi 2010. Sukupuolistunut väkivalta. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 243–254.
- Koivunen, Anu 2006. Queer-feministinen katse elokuvaan. Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iiris Ruoho (toim.), *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 80–106.
- Kupczynska, Kalina 2013. Unerzählbares erzählbar machen. Trauma-Narrative in der Graphic Narrative. Dietrich Grünewald (toim.), *Der Dokumentarische Comic. Reportage und Biographie*. Essen: Christian A. Bachmann Verlag, 221–239.
- Liljeström, Marianne 2014. Akateemisen feminismin historiallistamisesta. *Sukupuolentutkimus – Genusforskning*, 27(1), 62–65.
- Marshall, Elizabeth & Gilmore, Leigh 2015. Girlhood in the Gutter: Feminist Graphic Knowledge and the Visualization of Sexual Precarity. *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 43(1&2), 95–114. <https://doi.org/10.1353/wsq.2015.0014>
- McCormack, Donna 2014. *Queer Postcolonial Narratives and the Ethics of Witnessing*. New York: Bloomsbury.
- Metoo 2018. You are not alone. <https://metoomvmt.org/> (luettu 2.3.2018).
- Mikkonen, Kai 2017. *The Narratology of Comic Art*. New York: Routledge.
- Mulvey, Laura 1975. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3), 6–18.
- Plate, Liedeke 2009. Liquid Memories: Women's Rewriting in the Present. Liedeke Plate & Anneke Smelik (toim.), *Technologies of Memory in the Arts*. London & New York: Palgrave MacMillan, 100–114.
- Remonato, Giovanni 2013. Trauma e fumetto: il viaggio in Italia di Ulli Lust. *LEA: Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente* 2, 373–386.
- Romu, Leena 2014. Sarjakuvan monet ruumiit – naisen kokemuksen kuvaukset nykysarjakuvassa. *Alusta! Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden verkkolehti*. <http://alusta.uta.fi/artikkelit/2014/02/11/sarjakuvan-monet-ruumiit-naisen-kokemuksen-kuvaukset-nykysarjakuvassa.html> (luettu 2.3.2018).
- Romu, Leena 2016. Mielen ja ruumiin pyönteissä. Kokemuksellisuus Kati Kovácsin sarjakuvateoksessa Karu selli. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 1/2016, 5–23. [http://pro.tsv.fi/skts/Avain2016\\_1\\_sisalto.pdf](http://pro.tsv.fi/skts/Avain2016_1_sisalto.pdf) (luettu 2.3.2018).
- Root, Maria 1992. Reconstructing the Impact of Trauma on Personality. Laura Brown & Mary Ballou (toim.), *Personality and Psychopathology: Feminist Reappraisals*. New York: Guilford Press, 229–265.
- Rossi, Leena-Maija 2008. Identiteetti, queer ja intersektionaalisuus – hankala yhtälö? *Kulttuurintutkimus* 25(1), 29–39.
- Rossi, Leena-Maija 2010. Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.
- Silverman, Kaja 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. New York & London: Routledge.
- Smith, Sidonie & Watson, Julia 2001. The Ruffled Bed of Autobiography: Extravagant Lives, Extravagant Questions. *Biography* 24(1), 1–14.
- Vuorinne, Anna 2016. *Elämä omin kuvin ja sanoin. Omaelämäkerrallisuus, identiteetti ja subjekti Ulli Lustin sarjakuvassa* Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto.
- Whitlock, Gillian 2007. *Soft Weapons. Autobiography in Transit*. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- Whitlock, Gillian & Poletti, Anna 2008. Self-Regarding Art. *Biography* 31(1), v–xxiii.
- Zajko, Vanda & Leonard, Miriam (toim.) 2006. *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*. New York: Oxford University Press.