

Riina Tanskanen

**GROTESKIT PIMPIT JA FEMINISTINEN
KARNEVAALI LIV STRÖMQUISTIN
SARJAKUVATEOKSESSA *KUNSKAPENS
FRUKT***

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Kandidaatin tutkielma
Joulukuu 2020

TIIVISTELMÄ

Riina Tanskanen: Groteskit pimmit ja feministinen karnevaali Liv Strömquistin sarjakuvateoksessa

Kunskapens frukt

Kandidaatin tutkielma

Tampereen yliopisto

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

Joulukuu 2020

Tutkielma käsittelee Liv Strömquistin feministisen sarjakuvateoksen *Kunskapens frukt* (2014) naiskehon representaatioita Mihail Bahtinin karnevalismiteorian kautta. Työn tarkoituksena on tutkia, kuinka käsitellyn teoksen groteskit pimppikuvat asettuvat normatiivisia naiskehoon liitettyjä ihanteita vastaan. Tutkimuksen myötä pyritään tuomaan entistä paremmin esiin Strömquistin huumorin luonnetta, joka kohdistuu yhtä aikaa kaikkiin yhteiskuntamme uskomukset ja arvostukset jakaviin ihmisiin. Tutkimuskysymykseni on, missä suhteessa *Kunskapens fruktin* feministisiä pimppikuvia voi kutsua karnevalistisiksi. Tätä kysymystä kartoitetaan yhdistämällä Bahtinin karnevaalinaurun, groteskin ruumiin ja materiaalis-ruumiillisen alapuolen käsitteitä teokseen, ja selvitetään näiden käsitteiden käytettävyyttä feministisessä kontekstissa.

Toisessa luvussa esitellään Mihail Bahtinin ympärille muodostuva teoriakehys, joka kehittyy karnevaalinaurun muodoista erityisesti groteskiin ruumiiseen ja sen materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen. Keskeisenä seikkana nostetaan esiin karnevaalinaurun vallankumouksellinen luonne, sillä se kohdistuu siihen, mikä yhteiskunnassa on kulloinkin vakavaa. Tämä karnevaalinauru syntyy esimerkiksi groteskista ruumiista ja sen alapuolesta, joka edustaa kaikkea sitä, mikä yhteiskunnassa arvotetaan 'alhaiseksi'. Lopuksi tarkastelen Bahtinin käsitystä groteskista naisruumiista, joka kutistuu vain synnyttäväksi, materiaalis-ruumiilliseksi tasoksi.

Kolmannessa luvussa tulkitaan Strömquistin sarjakuvateosta edellä esitellyn aineiston valossa. Analyysissä osoitetaan, miten groteskit kuvat pimpeistä ja niiden eritteistä kyseenalaistavat verhotun naiskehon ihannetta. Ensimmäisessä alaluvussa syvennyttään pimppien näyttämisen konseptiin, joka haastaa odottamattomana ja groteskina eleenä Bahtinin käsitystä pimpeistä vain "synnytyseliminä" sekä purkaa pimppeihin kohdistuvaa häpeää. Toisessa alaluvussa taas tarkastellaan kuukautisverta vuotavaa groteskia ruumista rinnakkain klassisen ruumiin ihanteen kanssa. Vuotava naiskeho osoittaa ruumiiseen kohdistuvien sääntöjen sopimuksenvaraisuuden.

Kolmannessa alaluvussa siirrytään analysoimaan tarkemmin miltä osin karnevaaliteoria soveltuu yhteen feministisen tarkastelun kanssa. Luvussa problematisoidaan Bahtinin kapeaa käsitystä naisen karnevalisoidusta ruumiista, karnevaalin näennäisen kumouksellista luonnetta sekä Strömquistin huumorin satiirisia piirteitä. Viimeinen luku rakentaa yhtenäisen kuvan *Kunskapens fruktin* pimppikuvien emansipatorisesta luonteesta, joka on ennen kaikkea omasta sisäisestä kontrollista vapauttavaa. Alapuolen paljastamisen vapauttava voima tulee nimenomaan ruumiin normien rikkoutumisesta, kun groteski ruumis rikkoo naiskeholle asetettuja ihanteita, mikä taas laajentaa ruumiin toimintamahdollisuuksia.

Avainsanat: Liv Strömquist, Mihail Bahtin, karnevalismi, groteski, naiskuva

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Bahtinin karnevaali	3
	2.1 Kumouksellinen karnevaalinauru	3
	2.2 Groteski ruumis ja alapuoli	4
	2.3 Synnytyselimet ja groteski nainen	8
3	<i>Kunskapens fruktin</i> nauravat pimpit	10
	3.1 Pimpin näyttämisen ilo	10
	3.2 Vuotava ruumiillisuus	17
	3.3 Feministinen karnevaali	23
4	Lopuksi	28
5	Lähteet	30
6	Luettelo kuvioista ja taulukoista	33

1 Johdanto

Tarkastelen tutkielmassani Liv Strömquistin sarjakuvateosta *Kunskapens frukt* (=KF, suom. *Kielletty hedelmä*), joka on sarjakuvaesseeiteos naisruumiista ja siitä, miten suhtautuminen pimppihin¹ on vaihdellut historian saatossa osana miehistä vallankäyttöä. *Kunskapens frukt* perkaa humoristisena aikalaiskriittikinä pimppiin ja naisten seksuaalisuuteen liittyviä uskomuksia muinaiskreikkalaisista myyteistä Jean-Paul Sartren ajatuksiin. Strömquistin teoksella on myös selkeä opetuksellinen tendenssi: jo teoksen nimi on ”tiedon hedelmä” ja kirjailija Anna Jörgendotter luonnehtiikin *Kunskapens fruktia* vuoden 2018 suomennoksen takakannen paratekstissä ”ainoaksi biologiankirjaksi, jota sinun tarvitsee lukea”. Tutkielmassani tarkastelen *Kunskapens fruktin* ilottelevia pimppikuvia venäläisen Mihail Bahtinin groteskin karnevalismiteorian kautta. Näen bahtinilaisen tarkastelutavan äärimmäisen hedelmällisenä, sillä Bahtinin teoriointi on äärimmäisen falloskeskeistä – kun taas vastakohtaisesti² *Kunskapens fruktissa* keskiössä ovat pimppien groteskit kuvat ja niiden materiaallinen luonne (Bahtin 2002, mm. 132-133).

Liv Strömquist (s. 1978) on noussut 2010-luvulla Ruotsissa modernin feministisen sarjakuvan pioneeriksi ja saanut paljon arvostusta myös kansainvälisesti. Teoksissaan Strömquist tarkastelee yhteiskunnallisia ilmiöitä kriittisen feministisestä näkökulmasta, yhdistellen historiallista ja teoreettista faktatietoa sekä liioiteltuja kuvia. Hänen tuotannostaan ei ole tehty suomenkielistä tutkimusta, mutta erityisesti Ruotsissa häntä on tutkittu paljon erityisesti suhteessa sarjakuvien sukupuolirepresentaatioihin (ks. esim. Ylva Lingberg 2016). Tutkimuksissa on huomioitu Strömquistin kuvien groteski luonne, mutta

¹ Bahtinin mukaan tuttavallisen ja solvaavan kielen yhteinen inhimillinen varanto perustuu myös ruumiin vahvasti ilmaistuun groteskiin kuvaan (Bahtin 2002, 283); ja näen, että karkea ja lapsenomainen pimppi-sana on odottamaton akateemisen tekstin kontekstissa ja tuo siten keskeisen aiheen, groteskin läsnäolevani myös tutkielmani tasolle. Siksi olen valinnut käyttää tutkielmassani sanaa pimppi siitä, ”jota tavataan kutsua naisen sukupuolielimeksi” (KF, 5).

² Sikäli kun nainen ja mies halutaan nähdä toisilleen vastakkaisina, kuten esimerkiksi Bahtin käsittää. Tällaiseen binääriseen sukupuolikäsitykseen on kuitenkin syytä suhtautua kriittisesti.

varsinaisesti Bahtinin karnevalistisen groteskin teoriaan hänen teoksiaan ei ole yhdistetty. Nähdäkseni tämä avaa Strömquistin groteskien ruumiin kuvien yhteiskunnallisuutta. Hypoteesini on, että sokeeraamisen lisäksi hyperboliset pimppikuvat kietoutuvat tiukasti yhteiskunnan naiseen kohdistamiin vaatimuksiin sekä rikkovat rajoja klassisen ja groteskin välillä.

Modernien feminististen toimijoiden, kuten aktivistien ja taiteilijoiden, estetiikassa (nais)ruumiista on tullut ilottelun ja leikin kenttä, jonka avulla tehdään tabuja näkyväksi esimerkiksi tissiflashmobien, Pilluminati-yhteisön ja menkkaposiivisuus-liikkeen myötä. Feministinen taide haastaa länsimaista yhteiskuntaa, jolle kartesiolaisittain ruumiillisuus on kiusallinen, fysiologinen realiteetti – kun taas mieli on jotain ylevää ja rationaalista, joka pitää ruumiin kontrollissa. Ilottelu haastaa myös feminismin perinteisesti liitettyjä negatiivisia mielikuvia huumorintajuttomuudesta (ks. esim. Särnä 2017). Näiden havaintojen myötä kiinnostuin nykyfeminismin potentiaalisista yhtymäkohdista Mihail Bahtinin klassiseen teoriaan karnevalismista. Feminististen mediasisältöjen yhteys Bahtinin karnevaaliin tuntuu ainakin ensisilmäyksellä selkeältä – vaikka monet feministiteoreetikot ovatkin kritisoineet Bahtinin teoretisoinnin falloskeskeisyyttä.

Bahtinin teoria karnevalismista on kuitenkin lähtökohtana kutsuva feministiselle tarkastelulle, koska siihen on sisäänrakennettu kiinnostus ja samaistuminen kaikkeen mikä on sorrettua tai kummallista. Näen, että sarjakuva on formaattina erityisen hedelmällinen karnevalistiselle tarkastelulle koska sille ominainen kuvan ja tekstin luoma yhteisvaikutus laajentaa mahdollisuuksia esittää ruumiillisia kokemuksia, kuten muodonmuutoksia tai rajojen rikkoumista. (Romu 2018, 15.) Keskityn tutkielmassani erityisesti Bahtinin karnevalismiteorian osaan groteskista ruumiista ja sen materiaalis-ruumiillisesta alapuolesta. Painotan käsittelyssäni neljää eri kuvaa, jotka edustavat monipuolisesti Strömquistin huumorin karnevalistista tyyliä, jonka avulla hän käsittelee yhteiskunnan suhdetta pimpeihin ja naiskehoon läpi teoksen. Tutkimuskysymykseni onkin: missä suhteessa Kunskapens fruktin feministisiä pimppikuvia voi kutsua karnevalistisiksi.

2 Bahtinin karnevaali

Ensimmäisen naurun ja karnevaalin teorian muotoili ilottelevan groteskin merkittävin teoreetikko Mihail Bahtin keskiajan karnevaalikulttuuria tutkivassa teoksessaan *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru* (2002/1965). Tutkimuksessaan Bahtin tarkastelee karnevaalin ilmiötä aikanaan epäsovinnaisena pidetyn, ranskalaisen renessanssikirjailija François Rabelais'n (1483-1494) humoristis-yhteiskuntakriittisten tekstien naurukulttuurin kautta. Keskityn itse Bahtinin karnevaaliteoriassa vallankumoukselliseen nauruun sekä groteskiin, materiaalis-ruumiilliseen kehoon ja erityisesti sen alapuoleen.

2.1 Kumouksellinen karnevaalinauru

Teoksessaan Bahtin käsittää Rabelais'n aikaisen myöhäiskeskiaikaisen yhteiskunnan ankaraksi yhteisöksi³, jota määrittivät tiukat moraalisaännöt, kirkon valta, pelko, käskävät auktoriteetit ja jumalan armoton katse. Helpotusta kuriin ja järjestykseen toi vuosittainen karnevaalijuhla, jossa maailma käännettiin hetkeksi ylösalaisin (à l'envers). Karnevaalin aikana vakiintuneista normeista ja totuudesta luovuttiin, luokat menettivät merkityksensä ja orja saattoi nousta herraksi, pyhästä tuli häväistyä ja arjessa hillityksi peloteltu kansa nauroi. Pilkan kohteeksi joutuivat vakiintunut auktoriteetti sekä moraalin periaatteet. (Bahtin 2002, 213.) Siksi karnevaalinauru oli ennen kaikkea voittoa moraalisesta pelosta – joskin vain hetkellisesti. Tilapäistä juhlaa seurasivat aina arkiset pelot ja kahleet. (ibid., 83.)

Haastaessaan dogmeihin urautunutta maailmankuvaa karnevaalinauru avaa maailmaa uudella tavalla. Bahtin esittää, että keskiaikaisessa uskonnon moraalikäsitteiden säätelemässä kulttuurissa vakavuutta pidettiin ainoana mahdollisena tapana ilmaista mitään olennaista tai tärkeää, ja siksi karnevaalin nurinkäännyksessä maailmassa kaikelle vakavuudelle täysin vastakkainen nauru oli luonteeltaan vallankumouksellista. Nauru kohdistuu kaikkeen siihen, mikä käsitetään yleväksi, ja kyseenalaistaa yhteiskunnan vallitsevia käsityksiä ja auktoriteetteja. (Bahtin 2002, 67, 80.) Renessanssin tarpeesta ilmaista aikakautensa uutta ja vapaata tietoisuutta karnevalistinen nauru kehittyi taiteelliseksi välineeksi kyseenalaistaa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen normeja. (ibid., 67).

³ Uusi historian tutkimus on kuitenkin kyseenalaistanut myyttiä ”pimeästä keskiajasta”, jonka yhteiskunta nähdään vain kirkollisen pelon ja ahtaiden roolien kautta. Ks. esim. Jaakko Tahkokallion *Pimeä aika* (2019).

Bahtin hahmottaa karnevaalinaurua kolmen eri piirteen kautta. Ensinnäkin se on *yleiskansallinen*, kollektiivinen reaktio, joka kohdistuu kaikkeen ja kaikkeen (myös naurajiin itseensä) eli se on luonteeltaan universaalia, joka on Bahtinin karnevaalinaurun toinen piirre. Karnevaalinaurun *universaalin* luonteen myötä koko maailma ymmärretään naurettavaksi sen tuodessa esiin yhteiskunnan rakenteiden näennäisen pysyvyyden. Siksi karnevaalissa ei myöskään ole jakoa esiintyjiin ja katsojiin: karnevaali saa impulssinsa vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen mielettömyydestä, jonka osa jokainen ihminen väistämättä on. Kolmanneksi karnevaalinauru on *ambivalenttia*: samaan aikaan se riemuitsee ja pilkkaa, synnyttää ja hautaa. Ambivalentti, universaali nauru puhdistaa maailmaa dogmaattisuudesta, yksipuolisuudesta, luutuneisuudesta, naiiviudesta ja illuusioista, pelon tai pelottavuuden elementeistä, yksiulotteisuudesta, tarpeettomasta paikallaan polkemisesta. (Bahtin 2002; 13, 110).

Karnevalistisella naurulla on syvälinen, maailmankatsomuksellinen merkitys. Naurun kohdistuessa siihen, mikä yhteiskunnassa on kulloinkin vakavaa, se kyseenalaistaa samalla vallitsevat pelon elementit, kiellot, säännöt ja rajoitukset. Bahtin käsittää naurun vallankumouksellisuuden olevan luonteeltaan ennen kaikkea ilakoivaa; koska valta, väkivalta ja auktoriteetti eivät voi milloinkaan puhua naurun kieltä, ei nauru myöskään tartu näihin perinteisiin ”aseisiin”. Sen sijaan nauru kääntää vallan nurin, ja jopa julmasta tulee lopulta naurettavaa. (Bahtin 2002, 82-83.) Ennen kaikkea karnevaali ei kuitenkaan vapauta ihmisiä ulkoisista rajoitteista, vaan vahvasta sisäisestä sensuurista, joka kulkee ylisukupolvisen trauman tavoin yhteiskunnan normien ja odotusten mukana. Pyhän ja vallan pelkoon kasvaneille ihmisille nauru antoi luvan kuvitella mahdollisia maailmoita ja nähdä dogmien taakse. (ibid., 86.)

2.2 Groteski ruumis ja alapuoli

”Elämä kulkee groteskissa kaikilla tasoilla – alemmista, jäyhimmistä ja primitiivisistä ylimpiin, joustavimpiin ja henkevimpiin – ja tämä erilaisten muotojen köynnös on todiste sen yhtenäisyydestä. Tuodessaan etäisen lähelle, yhdistäessään ne, mitkä sulkevat toisensa pois ja murtaessaan totutut käsitykset groteski on taiteessa samaa

sukua kuin paradoksi logiikassa. Ensi näkemältä groteski on vain vitsikästä ja huvittavaa, mutta siihen kätkeytyy enemmän mahdollisuuksia.”

(Pinski 1961, 119-120 Bahtinin 2002, 31-32 mukaan)

Bahtinin karnevalismiteorian keskiössä olevan Rabelais'n tuotantoa hallitsevat groteskit, elämän materiaalis-ruumiillisen ulottuvuuden, kuten ruumiin, syömisen, synnytyksen, kuoleman ja sukupuolielämän, kuvat (Bahtin 2002, 19). Bahtin nimittääkin karnevalistisen naurukulttuurin kaikille ilmenemismuodoille ominaista piirrettä groteskiksi realismiksi, johon tästedes viittaaan puhuessani yleisesti groteskista – vaikka tiedostan, että groteski on tyyppinä vanha, ja sillä on myös muita merkittäviä määritelmiä⁴ (ibid., 30). Groteski realismi on tulkittu keskiaikaisen karnevaalin kirjalliseksi muodoksi, ja siksi sitä määrittelevät samat karnevaalin piirteet, joita edellisessä luvussa 2.1. esittelin (Clark & Holquist 1984, 299; Nokkanen 1995, 91-92). Edellä mainitun Leonid Pinkin määritelmän groteskille Bahtin nostaa oman groteskikäsitteensä perustaksi, jossa groteskius on ennen kaikkea kaiken ylevän alentamista ja materiaaliamistamista irvokkaiden kuvien ja ylettömän liioittelun avulla (Bahtin 2002, 31-32).

Groteskin ruumis kuvataan usein hyperrealistisesti, jopa naturalistisesti *materiaalis-ruumiilliseen ulottuvuuden* kautta, jolla tarkoitetaan inhimillisiä ruumiillisia toimintoja, kuten syömistä, ulostamista ja seksin harrastamista. Karnevaali tuo esiin yhteiskunnassa muutoin halveksutut ja piilotetut ihmisen materiaaliset toiminnot. Siksi karnevaalinauru syntyy nimenomaan kehosta ja sen ulokkeista sekä aukoista, ja jossa tämä kaikki ruumiillinen on kuvattu suurenmoisena, liioiteltuna ja ylettömänä (Bahtin 2002, 19, 49). Groteski ruumis ei ole kuitenkaan erillinen, biologinen yksilö vaan se edustaa koko kansaa, joka kasvaa ja kehittyy. Groteski ruumis onkin luonteeltaan universaali, ja siksi keskiössä ovat sen anatomiset reiät ja kohoumat, joiden kautta ihminen kytkeytyy osaksi maailmaa ja ylittää rajansa. Tällaisia

⁴ Bahtin avaa teoksensa *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru* ensimmäisessä luvussa eri teoreetikoiden, kuten G. W. F. Hegelin, Heinrich Schneegansin ja Wolfgang Kayserin suhtautumista groteskin käsitteeseen keskiajalta 1900-luvulle (ks. Bahtin 2002, 30-54). Esimerkiksi toinen merkittävä groteskin muoto on romanttinen groteski. Romantiikan aikakaudella groteski menetti lähes täysin karnevalistisen luonteensa ja siirtyi kansan keskuudesta suljettujen ovien sisäpuolelle. Siitä mikä oli keskiajalla kollektiivista ja hauskaa tuli subjektiivista ja pelottavaa. Karnevaalin positiivinen ja uudistava rooli kääntyi pääläelleen. (Lindberg 2016, 9-10; Bahtin 2002, 35-37.)

ovat esimerkiksi erilaisia haarautumat, aukot kuten ammolleen avautunut suut, synnytysselimet, rinnat ja fallos. Materiaalisella tasolla groteski ruumis samaan aikaan ”nielaisee maailman ja joutuu maailman nielaisemaksi”. (Bahtin 2002, 24-26; Romu 2018, 90-91.)

Groteski ruumis on luonteeltaan myös ambivalentti, eivätkä yhteiskunnan tai fysiikan kehoon kohdistamat säännöt rajoita sitä. Se on jatkuvassa liikkeessä: se synnyttää, harrastaa seksiä, valuu eritteitä, haisee ja mätänee yhä uudelleen tehden tätä kaikkea yhtä aikaa. Tämän yhtäaikaisuuden kautta groteski on jatkuvassa välitilassa, jossa alku ja loppu menettävät merkityksensä, sekä uusi että vanha ovat yhtäaikaaisesti läsnä. Groteskin ruumiin äärimmäinen kuva onkin synnyttävä kuolema eli raskaana oleva vanha nainen. (Bahtin 2002; 24-26, 281-283.) Groteskin ruumiin ominaispiirteitä ovatkin äärimmäisyys, hyperbolismi ja ylenpalttisuus – vaikka on sikäli ironista määritellä groteskin ominaispiirteitä, kun se pyrkii ambivalenssissaan pakenemaan kaikkea kategorisointia (ibid., 270).

Bahtin näkee, että läntinen yhteiskunta haluaa piilottaa aineellisen ruumiin kuvat leimaamalla ne rumiksi, koska ne ovat kiistämättömiä merkkejä alati muuttuvasta ihmisestä. Vakiintuneelle yhteiskunnalle ihanteellinen ihminen on klassisen ihmispatsaan tavoin ehyt ja kokonainen, jolloin kaikki erittämiseen ja aukkoihin liittyvä on piilotettu marmorin sileän pinnan alle. (Bahtin 2002, 19-20, 28-29.) Mutta groteski ruumis on nimenomaan epätäydellinen, ja erityisesti yleiskansallisuudessaan se vastustaa kaikkea porvarillista, egoistista ja siloteltua, kuten eristämistä, yksilöllistymistä, rajattua identiteettiä, ruumiin kätkemistä, vaatimuksia irtautua materiaalisuudestaan. Ristiriita klassisen ja groteskin välillä kuvaa nimenomaan sitä jännitettä kontrollin ja vapauden välillä, jota koko karnevaali ilmentää. Koska groteskissa ruumiissa koko kansa on yleiskansallisesti läsnä, rajankäynti ei kosketa vain ruumiin tasoa vaan kaikkea inhimillistä maailmaa. Kehojen vastakkainasettelu on siis eräänlainen alluusio yhteiskunnan marginaalin ja virallisen väliselle vastakkainasettelulle. Siksi groteski ruumis uhmaa sosiaalista järjestystä ja kaikkea sitä, mitä yhteiskunnassa pidetään pysyvänä ja arvostettuna.

Länsimaiselle kulttuurille on tyyppillistä arvottaa asioita vertikaalisesti ’korkeiksi’ tai ’mataliksi’, esimerkiksi järki ja rationaalisuus sijoittuvat ylös ja ruumis tarpeineen alas (Romu 2018, 92). Ihmisen ruumiillisuus on länsimaiselle yhteiskunnalle kiusallinen realiteetti, joka koetetaan häivyttää; mieli on jotain ylevää ja ruumis taas fysiologian määräämä lihavankila, jota vain täytyy sietää ollakseen olemassa. Samaan aikaan ’korkealle’ arvotettu on aina

riippuvainen 'matalasta', sillä se saa arvonsa nimenomaan erottumalla matalasta. Groteski perustuu juuri tällaisilla arvohierarkioilla leikittelyyn; *sen liike kulkee alas*, ihmisruumiin syvyysiin alentaen kaiken ylevän, ideaalin ja arvostetun maalliselle, materiaalis-ruumiilliselle tasolle. Korkean ja matalan rajankäynti muodostaa groteskille ominaisen jatkuvasti rajoja ylittävän sekä häivyttävän liikkeen, jossa ylhäisestä tulee alhaista ja päinvastoin. Alentamisen keinona groteskin kuvaston keskiössä on konkreettinen *ruumiin alapuoli*, eli takapuoli ja sukuelimet. Groteski ruumis paljastaa, kuinka elämä ulottuu myös yhteiskunnassa hävettyihin osiin – kehon uumeniin – kuten vatsaan, yhdyntään, raskauteen, seksiin ja ulostamiseen. Termi groteski tuleekin italian nimityksestä 'grotta', joka tarkoittaa luolaa tai maan peitossa olevaa.⁵

Bahtinilainen karnevaali suorastaan juhlii näitä piilotettuja ja vaiettuja ruumiintoimintoja. Ylevä, rationaalinen mieli on hävinnyt kamppailun fyysisiä tarpeita omaavaa ruumista vastaan ja samalla ilotteleva kansan marginaali haastaa yhteiskunnan normeja. (Bahtin 2002, 20-21, 281; Romu 2018, 92). Koska groteski on keino vapautua ihmistä kahlitsevista normeista ja säännöistä, siihen on sisäänkirjoitettu tietynlainen kumouksellinen luonne. Groteski laittaa mittasuhteisiinsa sen, mikä tuntuu hyväksytyssä maailmankuvassa ikuiselta, välttämättömältä osalta ihmisen elämää. Käsitteet välttämättömyydestä ovat kuitenkin aina suhteellisia ja muuttuvat historiallisten aikakausien mukana. Paljastaessaan sen karnevalistinen groteski vapauttaa inhimillisen ajattelun. Kun pysyvän huomaakin olevan vain illuusio, ihminen alkaa nähdä rajoitusten sijaan mahdollisuuksia. (Bahtin 2002, 46.) Siksi taide käyttää usein groteskia tehokeinona kuvaamaan yhteiskunnallista muutosta, tuhoutumista, uusiutumista ja vääristymistä (Connelly 2003, 2). Kirjallisuudentutkija Terry Eagleton näkee samaa karnevalistista kumouksellisuutta myös metatasolla Bahtinin nimenomaisessa, epäsovinnaisen "pierukirjailija" Rabelais'n tuotantoa käsittelevässä teoretisoinnissa

⁵ Luola-etymologia tulee renessanssin ajalta, jolloin Roomassa kaivettiin esiin Tituksen kylpylän antiikin ajan groteskit ornamentit. Ornamentista käytettiin italiaksi nimeä 'grottesca' – mikä juontuu tästä italian kielen luolaa tarkoittavasta sanasta 'grotta'. Löydetyissä ornamenteissa oli aikalaisia hämmäntäviä kuvauksia luonnon ja ihmisten yhteisestä, vapaasta leikistä. Luonto saattoi muuttua ihmiseksi ja ihminen luonnoksi, ja ne ikään kuin synnyttivät toisensa. Ornamenttien iloisuus ja "naurava vapaus" olivat täysin uutta keskiaikaiselle maailmankuvalle, ja niistä kehittyi oma taiteenlajinsa, jota esimerkiksi Rafaello oppilaineen hyödynsi kuvittaessaan Vatinaan pylväitä. Tätä taiteenlajia alettiin kutsua nimellä groteski. (Bahtin 2002, 31-32.)

vastauksena aikansa "viralliselle, formalistiselle ja loogiselle autoritaarisuudelle, jonka lausumaton nimi on stalinismi" (Eagleton 1981, 144).

2.3 Synnytyselimet ja groteski nainen

Kirjallisuuden ja kriittisen teorian emeritaprofessori Mary Russo kiinnittää huomiota teoksessaan *Female Grotesques: Carnival and Theory* (1995), että groteski samaistuu ennen kaikkea naisiin, sillä nimenomaan naiskeho representoituu materiaalis-ruumiillisen ulottuvuuden kautta. Myös Bahtinin mukaan groteskin ruumiin voimakkain ilmentymä onkin vanhan, raskaana olevan naisen ruumis (synnyttävä kuolema) (Bahtin 2002, 20-21), ja myös etymologisesti groteski (ital. *grotta*) assosioituu sulavasti kohtuun. (Russo 1995, 9; Matilainen 1996, 56-67.) Mutta samalla uudelleen synnyttävä naiskeho jää vain metaforaksi ruumiillisuudelle (Russo 1995, 29; Bahtin, 20-21). Bahtinin teoretisoinnissa groteski naiskeho huomioidaan vain hedelmällisyyden, raskauden ja äitiyden kautta, ja se tyypistyy olemaan "ennen muuta synnyttävä voima" ja "kohtu" (Bahtin 2002, 132, 213; Ginsburg 1993, 168-169, 173). Samaan aikaan Bahtin kuitenkin korostaa kuinka groteskin ruumiin toimintaa eivät säätele minkäänlaiset rajat, joten Bahtinin kapea käsitys groteskin naisruumiin mahdollisuuksista on itseasiassa aika ristiriitaista ja epätyypillistä groteskin ruumiin luonteelle (Bahtin 2002, 20-21).

Bahtinin karnevaalin teoretisointi on huomattavan falloskeskeistä: Groteskin ruumiin sukuelimet tarkoittavat Bahtinille fallosta ja *synnytyselimiä*, eli pimpin funktio määrittyy pelkästään synnyttämisen ja äitiyden kautta (Bahtin 2002, 26). Synnytyselimenä pimpile jää kuoleman osa, synnyttäessään se antaa tietä uudelle – kun taas falloks on siittämiskykynsä vuoksi dynaaminen, uuden luoja (Vice 1997, 162). Bahtin jakaa groteskin ruumiin kahtia: ylä- ja alapuoleen, joista yläpuoli tarkoittaa kasvoja ja alapuoli muuta ruumista. Groteskin ruumiin tärkeimmät osat ovat maha ja falloks, sillä niissä "ruumis ylittää omat rajansa ja panee alulle uuden ruumiin", eli groteskin ihmisruumiin perusyksikkö on mies⁶. Kasvojen tärkeimmiksi osiksi taas Bahtin nimeää nenän ja suun, joista nenän hän samaistaa falloksen symboliksi. Suun taas hän kytkee mahaan (Bahtin 2002, 281, 292) – eikä esimerkiksi pimppiin, vaikka tällainen rinnastus tuntuu yhtä luonnollinen kuin nenän ja falloksen, joista molemmat ovat kehon

⁶ Sikäli kun binäärisen sukupuolikäsityksen mukaisesti oletetaan, että falloks on osa mieskehoa.

kohoumia. Bahtin ei tuo pimpin ja suun välistä yhteyttä esiin edes kirjoittaessaan suun olevan “selälleen avattu portti ruumiin syvyyksiin”, vaikka avonainen pimppi on myös Bahtinille synnytyksen kautta groteskin keskeinen kuva (ibid., 300).

Sen lisäksi, että Bahtin groteski ruumis on ensisijaisesti miehen keho, myös groteski seksuaalisuus kuvataan äärimmäisen heteronormatiivisesti, huolimatta groteskin universaalista ja liukuvasta luonteesta. Seksi ja seksiin liittyvät eritteet käsitetään nimenomaan heteroseksuaalisina, joissa mies ja nainen yhtyessään täydentävät toisensa, ja syntyvä elämä on tulos heteroseksuaalisesta aktista (Bahtin 2002, 300). Heteroseksuaalisuuden normit muodostavat myös Bahtinin keskeiset binääriset vastinparit kuten nainen/mies, synnytys/kuolema, penis/synnytykselimet, ja näissä naisen ruumis liitetään aina siihen, mikä on matalampaa ja vähempiarvoisempaa. On sikäli paradoksaalista, että Bahtinin karnevalistinen groteski pyrkii haastamaan yhteiskunnan virallisia konventioita, ja samaan aikaan teoretisoinnin vastakohtaparit rakentavat eheää heteronormatiivista maailmankuvaa, jossa nainen typistyy hedelmällisyyttä uhkuvaksi konstruktioksi.

On myös huomioitava, että Bahtinin tulkitsema Rabelais'n aikainen maailma oli hyvin kaukana sukupuolten tasa-arvosta, vaikka suuri naiskiista (*querelle des femmes*) olikin herättänyt keskustelua naisen roolista länsimaisessa yhteiskunnassa jo 1400-luvulta asti. Naisille karnevaalit eivät olleet vain iloisia juhlia vaan myös hyvin vaarallisia paikkoja. Nurin käännytyssä maailmassa naiset ja vähemmistöt joutuivat usein rituaalisen väkivallan, kuten raiskausten, kohteeksi. (Matilainen 1996, 57; Russo 1986, 217.) Rabelais'n aikaan karnevaalinauria johtivatkin nimenomaan miehet, ja myös Bahtinin aikakausi on ollut kirjallisuustieteessä mieskeskeistä. Kuten Wayne C. Booth ironisesti Bahtinista toteaa artikkelissaan *Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism* (1982): ”Erittäin nerokas mies [Rabelais] kirjoitti kirjan, joka tarjoaa rikkaita, mielikuvituksellisia kokemuksia liberaalin hengen miehille, ja tälle kirjalle nerokas kriitikko [Bahtin] kirjoitti puolustuksensa.”

3 Kunskapens fruktin nauravat pimpit

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan Strömquistin sarjakuvateosta, joissa tarkastelen sarjakuvien groteskin naisruumiin nauruelementtejä ja konseptia materiaalis-ruumiillisen alapuolen kautta. Käyn läpi kahta *Kunskapens fruktin* sarjakuvaesseeitä *Kukon helтта ylösalaisin* (2014, 31-55) sekä *Blood Mountain* (2014, 99-113)⁷, joista ensimmäinen käsittelee pimpin kätkemisen ja näyttämisen historiaa ja toinen kuukautisia. Keskityn analyysissäni erityisesti neljään eri kuvaan, joiden näen edustavat Strömquistin teoksen huumorin karnevalistisen luonteen monipuolisuutta kattavasti, ja lisäksi ne saavat teoksessa merkittävästi myös konkreettista sivutilaa. Molemmissa sarjakuvissa Strömquistin pimppikuvat rikkovat klassista tapaa kuvata naiskehoa korostamalla groteskia alapuolta, äärimmäisen materiaalis-ruumiillisella tasolla. Viimeiseksi problematisoin feminismin ja Bahtinin karnevalismiteorian suhdetta ylipäättään, ja tarkastelen missä määrin *Kunskapens fruktin* groteskien naiskehojen vapautuvaa luonnetta kutsua feministiseksi karnevaaliksi.

3.1 Pimpin näyttämisen ilo

Groteskin materiaalis-ruumiillinen taso keskittyy alas: ruumiin alapuoleen ja ihmisruumiin syvyysiin. Strömquistin sarjakuva *Kukon helтта alaspäin* teoretisoi sitä, miten nyky-ihmiselle täysin vieraalta kuulostava pimpin näyttäminen on ollut tärkeä osa antiikin ja keskiajan kulttuuria. Sarjakuva jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäinen käsittelee yhteiskunnan tarvetta kätkeä pimpejä ja toinen pimpin näyttämisen kulttuurista merkitystä, ja keskityn analyysissäni nimenomaan jälkimmäiseen osaan (KF, 43-55).

Sarjakuva lähtee liikkeelle oletuksesta, että yhteiskuntamme näkee pimpit yhä jollain tapaa kiellettyinä. Teoksen nimeen *Kunskapens frukt* sisältyy raamatullinen metafora kielletystä hedelmästä, joka onkin kääntynyt tiedon hedelmäksi. Syntiinlankeemustarinassa Jumalan kieltämän hedelmän syöminen antaa Aatamille ja Eevalle tiedon alastomuudestaan ja samalla sukupuolisuudestaan. Alastomuus toimii viattomuuden symbolina, ja tämä viattomuus murskaantuu, kun kielletty hedelmän syömisen myötä he joutuvat kohtaamaan tiedon oikeasta ja väärästä – ja tunnistaakseen sen mikä on väärin, Eeva ja Aatami oppivat

⁷ Strömquist itse ei ole suoraan nimennyt teoksensa sarjakuvaesseeitä, joten nimesin tarkastelussani olevat sarjakuvat niiden kansikuvien tekstin mukaan.

tuntemaan häpeää, esimerkiksi viatonta alastomuutta eli eräänlaista kontrolloimatonta ruumiillisuuttaan kohtaan. Tämän tiedon myötä he oppivat häpeämään alastomuuttaan, mistä seuraa välitön halu peittää sukupuolielimet. Teoksen nimi *Kunskapens frukt* viittaa juuri tähän sukupuolisesta ymmärryksestä kumpuavaan häpeään, joka on yhä läsnä yhteiskunnassamme. Toisaalta suhtautuminen sukuelimiin, erityisesti pimpeihin, on äärimmäisen kaksinaista, sillä sukupuolisen ymmärryksen hengessä ne ovat myös vahvasti seksuaalisoituja. Pimpit joko hävettävät tai panettavat, eli alastomiin pimpeihin suhtaudutaan häpeillen, mikäli niitä ei voida erotisoida.

Sosiologian ja sukupuolen tutkimuksen professori Elina Oinaan mukaan naiset opetetaan häpeämään ruumistaan, koska naisen ruumis on vääränlainen normaaliuden (miesruumiin) puitteissa ja koska ruumiillisuus on ylipäättään ongelmallinen elementti länsimaisessa kulttuurissa. Naisen ja miehen kehoja määrittää yhä vanha, kartesiolainen mielen ja ruumin vastakkainasettelua korostava kulttuuri, jossa mies edustaa rationaalista mieltä ja nainen ruumiillista luontoa, seksuaalista ja kontrolloimatonta voimaa. (Oinas 2011, 317-318). Esitän, että pimpin näyttämisen funktio toimii *Kunskapens fruktissa* karnevalisoivana keinona normalisoida naiskehon⁸ ruumiillisuutta asettuen samalla vastakkain länsimaisen yhteiskunnan jähmeän pimppikäsityksen kanssa.

Sarjakuvan alkupuolella Strömquist tarkastelee länsimaisen yhteiskunnan pimpejä toiseuttavia käsityksiä, jossa pimppi miellettiin pitkään lähinnä ”tyhjiönä, johon mies voi työntää peniksensä (KF, 34-36). Esimerkiksi filosofi Jean-Paul Sartre toteaa klassikossaan *L'être et le néant* (1943) naisen elimen olevan ennen kaikkea aukko, joka anoo vierasta lihaa, jotta se muuttaisi hänen olemisensa täydeksi penetroimalla ja hajottamalla hänet (KF, 36; Sartre 1983, 85-86). Kun pimppi tyipistyy vain aukoksi, tai Bahtinin sanoin synnytyselimeksi, ja se on kulttuurissamme joko kätkeyty tai penetroitu, on groteskin avonaisen pimpin esittäminen tätä normaalia häiritsevää. Keskityn analyysissäni ennen kaikkea pimpin näyttämistä käsittelevään osioon, jossa korostuu groteskin ruumiin ilotteleva voima. Pimpin näyttämisen karnevalistinen ilo näkyy erityisesti osion ensimmäisen sivun kuvassa Sheela-na-Gig -veistoksesta, joka levittää tyytyväisenä suuria häpyhuuliaan (KF, 43; Kuva 1).

⁸ Tai yleisesti pimpillisen kehon.

-alltså FRAMVISANDET
av vulvan.



LÅT MIG TA DIN LILLA HAND
OCH TA DIG MED PÅ EN RESA
TILL DEN VÄSTERLÄNDSKA
CIVILISATIONENS VAGGA →

Sheela-na-Gig on kelttiläinen hedelmällisyyden ja tuhon jumalatar, ja pimppiään esitteleviä Sheela-veistoksia pystytettiin keskiajalla esimerkiksi kirkkoihin tai kylän porttien vartijoiksi. Veistokset esittävät naisen ruumiin irvokkaan liioiteltuna, ja niiden tyypillinen piirre oli suuret häpyhuulet (KF, 48-49), ja juuri ihmisen materiaalisuus ja ruumiin liioittelu ovat karnevalistisen groteskin kehyksessä naurua luovia elementtejä (Bahtin 2002, 19). Kuvan Sheelalla korostuu suuri pää sekä pimppi, kun taas muu vartalo jää pienenä toissijaiseen rooliin. Se näyttää siis esittävän naisen kahta eri puolta, kun lukijan katse suunnataan selvästi sekä hyperbolisesti korostuvaan, avonaiseen pimppiin sekä figuurin hilpeisiin kasvoihin. Myös groteskin ruumiin tärkeimmät osat ovat nimenomaan kasvot sekä alapää – eli kehon 'korkea' ja 'matala' taso, ja Bahtin käsittääkin alapään nurin käännettyinä kasvoina, "kasvojen kääntöpuolena", jonka kautta maailma pääsee sisään universaaliin, groteskiin ruumiiseen (Bahtin 2002, 20-21, 331, 335).

Bahtin tosin viittaa "kasvojen kääntöpuolella" takapuoleen ja erityisesti sen aukkoon, anukseen (Bahtin 2002, 335). Groteskin liikkeen kulkiessa alas, anuksen kautta ihmisruumiin syvyyksiin ja paljastaessa myös ihmiskehon hävetyt osat, se alentaa kaiken kulttuurisesti ylevän ja vapautuu ihmistä kahlitsevista säännöistä. Alapuolen paljastamisen vapauttava voima tulee nimenomaan ruumiin normien rikkoutumisesta; spontaani groteski ruumis rikkoo ruumiille asetettuja ihanteita, mikä taas laajentaa ruumiin toimintamahdollisuuksia (Bahtin 2002, 20-21, 46.) Myös Sheela-tutkijat ovat tulkinneet figuurien alapuolen luomiseen ja uudelleensyntymiseen liittyviin ominaisuuksia, eli Sheeloiden mekanismi perustuu samaan tuhon ja luomisen dialektiikkaan kuin groteski realismikin (Tuomi 2009, 47). Esitän, että *Kunskapens fruktin* paljastettujen pimppien funktio jäljittelee bahtinilaisen peräaukon universaalia, yhteiskunnallisista normeista vapauttavaa luonnetta.

Sarjakuvan auki avattujen pimppien käsittäminen "kasvojen kääntöpuolena" tuntuu oikeutetulta, kun sitä tarkastelee yhdessä groteskien kasvojen luonnehdinnan kanssa. Groteskit kasvot pelkistyvät Bahtinille ammolleen avatuksi suuksi, ja kaikki muu on vain kehystä, joka ympäröi kaiken nielevää ruumiillista syvyyttä (2002, 281). Suu liittyy ruumiin topografiseen alapuoleen: se on avonainen portti, joka johtaa alas, ruumiin manalaan. Auki avattuun suuhun kuuluu myös nielemisen kuva, joka on vanha kuoleman ja tuhoutumisen metafora (Bahtin 2002, 288). Bahtin itse tulkitsee auki avatun suun rinnastuvan mahaan, mutta näen, että appositio suun ja pimppin välillä tuntuu ainakin Strömquistin tapauksessa perustellummalta. Yhtäläisyys Sheela-figuuriin (Kuva 1), jonka keskiössä ovat auki avatut

häpyhuulet ja niiden välistä näkyvä pimeä aukko, on selkeä: Pimppi on kehon groteski aukko, jonka kautta se ”joutuu maailman nielaisemaksi” ja samalla ihminen kytkeytyy osaksi maailmaa (Bahtin 2002, 24). Sheela -perinteen lisäksi sarjakuva esittelee pimppihistoriikissaan intialaisen Yoni-kultin, joissa Yoni eli pimppi, on ylistetty pyhä paikka, joka toimii väylänä hienostuneille voimille ja porttina kosmisiin salaisuuksiin, eli pimppien luonne käsitettiin ennen kaikkea universaalina (KF, 49-50). Pimpin näyttäminen paljastaa siis tien alamaailmaan, josta kaikki syntyy, mutta radikaalin luonteensa vuoksi myös luo näyttäjälleen tilaa (Lindberg 2016, 9).

Groteskin ruumiin nielaistessa maailman ja joutuessaan maailman nielaisemaksi se yhdistää myös kaksi toisilleen vastakkaista maailmankuvaa: Bahtinin tapauksessa pysähtyneen valtakulttuurin sekä kansan naurukulttuurin (Bahtin 2002, 24). *Kunskapens fruktin* pimmit taas asettuvat naiskehoihin kohdistuvaa katsetta vastaan tuomalla koomisia, ilottelevia pimpejä haastaen sekä yhteiskuntamme pimppihäpeää että naiskehoa erotisoivaa trendiä. Nauru ja koomisuus ovat karnevalistisen ruumiin ensisijainen väline erilaisten rajojen ja rajapintojen rikkomiselle, joissa ylevä alennetaan kääntämällä huomio elämän ruumiillis-materiaaliseen puoleen (Bahtin 2002, 25, 281; Romu 2018, 96). *Kunskapens fruktissa* pieniä koomisia piirteitä on lisätty kuviin, pimppiteoretisoinnin lomaan, ja tämä ’matalan’ ja ’korkean’ välinen leikittely on Strömquistille tyypillinen tapa rakentaa huumoria. Sheela-figuuri (Kuva 1) on jo itsessään liioiteltuine pimpeineen ja hymyhuulinen koominen, mutta lisäksi hahmolle on lisätty pieni puhekupla ”Hurra”, joka vain alleviivaa hahmon tyytyväisyyttä tilanteeseen. Pimppiä lukuottamatta kalju Sheela-hahmo on kuitenkin muiden piirteidensä osalta varsin sukupuoleton eikä siihen ole liitetty perinteisen feminiinisiä tunnuspiirteitä kuten pitkiä hiuksia, kauniita kasvonpiirteitä, rintoja tai kapeaa vyötäröä, joiden avulla naisia usein erotisoidaan. Sheelan esitellessä pimppiään se luonnollistuu osaksi ruumista kuin mikä tahansa kehon osa, ja hän tuntuu nousevan kaikkiin pimpeihin liitettyjen vaatimusten ulkopuolelle. Hänen hyväntuulisen kapinansa ase on hänen oma pimppinsä, joka on joko totuttu piilottamaan esimerkiksi vaatteilla ja soveliaalla istuma-asennolla tai esittämään erotisoiden miehistä katsetta mukaillen.

Kunskapens frukt tuo pimpin näyttämisen koomisuuteen myös juhlivan aspektin. Egyptissä n. 400 eaa. naiset juhlivat kissajumalatar Bastetia kutsumalla kylän naiset luokseen kirkumalla ja tanssien tansseja, joissa he paljastavat pimppinsä toisilleen (Kuva 2).

Det finns också beskrivet hur kvinnor i Egypten, ca 400 f.kr, i samband med festligheter till kattgudinnan Bastets ära, kallade till sig byns kvinnliga invånare med höga tillrop, och sedan gjorde danser där de blottade sina vulvor.



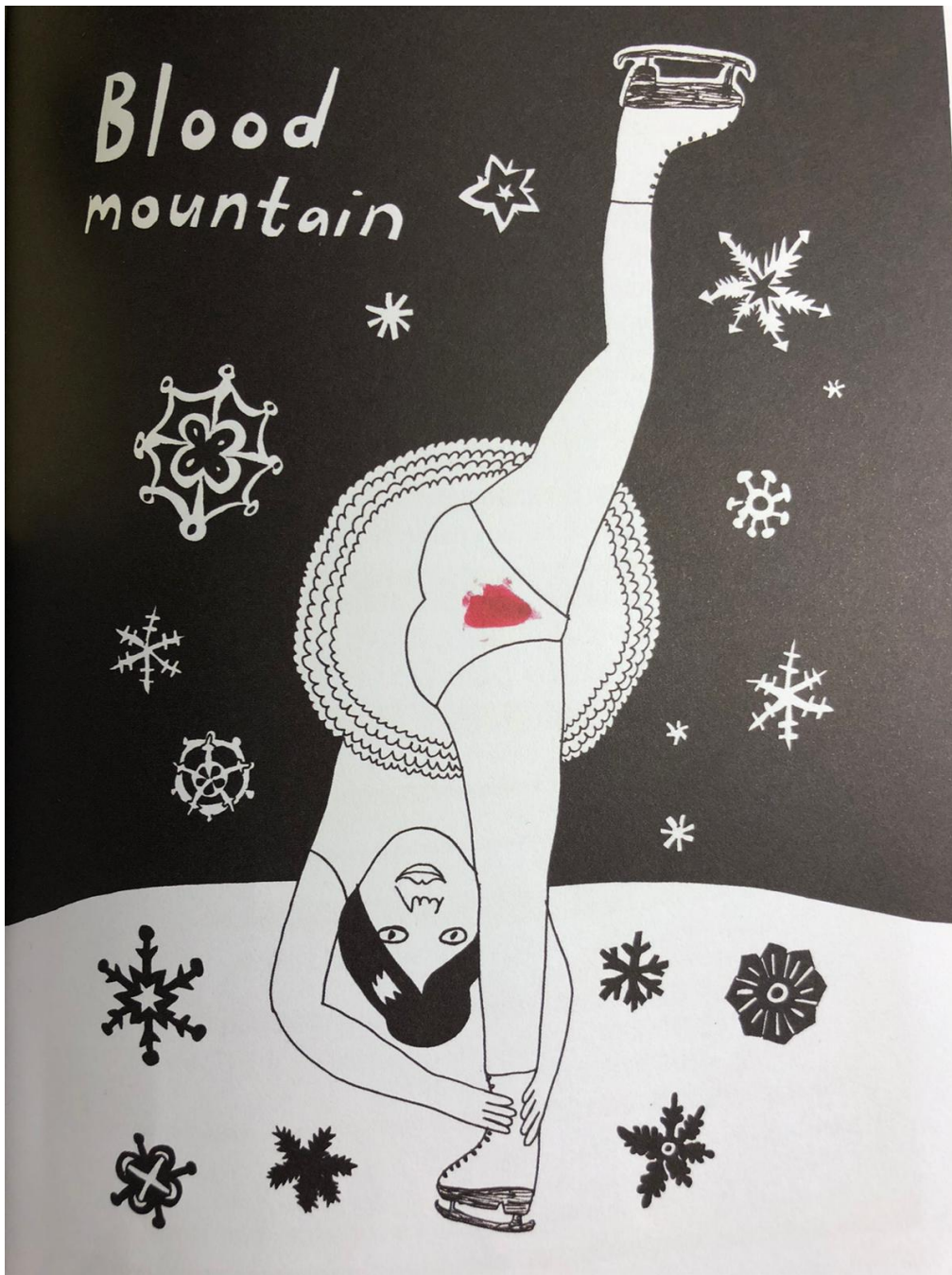
Kuva 2. KF, 47.

Kuvassa kaksi naista nostaa nauraen helmojaan paljastaen häpynsä toisilleen, samalla kun musta pieni kissa heidän jaloissaan katselee touhua hämmästyneenä. Kuva leikittelee antiikin yhteydellä nykypäivän kulttuuriin. Egyptissä pyhänä eläimenä palvottu kissa on nykypäivänä englannin termin *'pussy'* kautta pimpin ja ylipäätään naiseuden symboli. Kissa esiintyy siis pimpin metonymiana, mutta toisaalta sen ihmetys heijastelee yhteiskunnallista katsetta, jonka linssien läpi tarkasteltuna naisten toiminta vaikuttaa hämmentävältä ja sopimattomalta. Juuri sopimattomuuden häiritsevä voima ja siitä kumpuava nauru on karnevalistisen perinteen ensisijainen ase kaikkea virallista ja hallitsevaa vastaan. Perinteinen kulttuurinen kuvasto on esittänyt pitkään alastoman naisen ja erityisesti pimpit miehen katseen kautta (El Refaie 2013, 75-59), tätä mieskatsetta moderni feminismi, jota myös Strömquist edustaa, on lähtenyt haastamaan. Feministiset aktivistit ja taiteilijat, kuten sosiaalisen median kehopositiivisuusliike, nousevatkin jatkuvasti klassista ja eheää naiskehoa vastaan esittämällä kuvia ”rumista”, ”väärän kokoisista” ja ”epämiellyttävistä” naisvartaloista, ja rikkoo samalla naisruumiin katsomiseen liittyvää mielihyvää. *Kunskapens fruktin* avonaiset pimpit asettuvat siis perinteistä naiskehon representaatiota vastaan äärimmäisen groteskilla tavalla, jossa tuntuu olevan mukana myös pimpin esittämisen ”haltuun ottamista” (Romu 2018, 118). Bahtinille taide on luontaisesti täynnä ideologiaa, ja groteski ilmentää nimenomaan taiteen kumouksellista luonnetta, naurun voimaa ja kaiken virallisen nurin kääntämistä, mihin myös *Kunskapens frukt* naiskehon emansipaatiossa nimenomaan pyrkii.

Kunskapens frukt kuvaa karnevalisoi ruumiin ennen kaikkea pimppien kautta, vaikka yleensä groteski ruumis karnevalisoi koko kehon. Rajauksen voi tulkita viestivän, että pimppi on ohittamattomalla tavalla olennainen, naisruumista ja naista määrittävä osa, jonka myötä nainen pelkistetään esimerkiksi ”synnyttäväksi voimaksi” tai miehisen halun kohteeksi. Paljastettu pimppi sokeeraa, koska se symboloi viralliselle yhteiskunnalle vastakkaista maailmaa, ja näin ollen se nähdään uhkana vallitsevalle maailmanjärjestykselle (Ford 1998, 179-183; 190). *Kunskapens fruktin* groteskit pimppikuvat ovat muutoksen, uudistuksen ja positiivisen naurun väline, jotka purkavat normeille täysin vastakkaisella tavalla pimpeihin kohdistuvaa häpeää. Samalla *Kunskapens fruktin* groteskit pimppikuvat haastavat myös Bahtinin pimppikäsityksen, jossa sen (ja oikeastaan koko naisruumiin), funktio pelkistyy synnyttämiseen ja äitiyden symboliikkaan (Bahtin 2002, 26). *Kunskapens fruktin* avonaisen pimpin kuvaus laajentaa pimppien toimintakenttää, ja ”synnytysselimen” sijaan pimpit kuvataan ennen kaikkea niihin liittyvän ilon kautta.

3.2 Vuotava ruumiillisuus

Kunskapens frukt jatkaa naiskehon emansipaatiota myös sarjakuvassa *Blood Mountain*, joka kuvaa kuukautisia ja niihin liitettyä häpeää. Kun pimppien avaaminen edustaa groteskin ruumin aukkoisuutta, jonka kautta maailma voi tulla osaksi ruumista, kuukautiset kehon eritteenä taas ovat materiaalis-ruumiillinen toiminto, jonka myötä ruumis tulee ulos maailmaan. Osoitin edellisessä luvussa pimppin näyttämisen toimivan shokeeraavana keinona haastaa perinteisiä naiskehon esittämiseen liittyviä odotuksia. *Blood Mountainissa* kuukautisten esittäminen taas haastaa naiskehon kontrollia, mikä tulee esiin voimakkaammin klassisen ja groteskin ruumiin vastakkainasettelussa. Esitän, että ruumiin eritteiden näyttäminen toimii klassisista naiskehon ihanteista vapautuvan naiskehon representoimisen strategiana. Erinomainen esimerkki klassisen ja groteskin ruumiin rajankäynnistä on sarjakuvan kansikuva (Kuva 3) menstruovasta taitoluistelijasta.



Kuva 3. KF, 99

Sarjakuva käsittelee kuukautisia tabuna, jotka halutaan piilottaa katseilta, tuomalla ne pois piilosta, suoraan framille. Selkein yksittäinen esimerkki tästä on taitoluistelija-tyttö (Kuva 3), joka nostaa toista jalkaansa kohti taivasta ja nojaa muulla kehollaan tukijalkaan paljastaen alapäänsä, jossa loistaa punainen veritahra. Tunnelma on rauhallinen kauniiden lumihiihtäleiden leijuessa maahan, ja tytön liukuessa jäätä pitkin hymyillen – mutta pieni

punainen veritahra tekee tilanteesta säädyttömän. Muuten mustavalkoisessa värimaailmassa punainen veritahra on asemoitu keskelle kuvaa ja sitä kehystää tyllihameen pitsinen reuna, jotka ohjaavat lukijan katseen idyllisen tunnelman sijaan tytön sukuelimeen. Myös taitoluistelu lajina tuo kuvalle äärimmäisen kurinalaisen kehyksen. Laji perustuu äärimmäiseen kehon kontrolliin, jossa ulkonäkö on tiukasti säädelty ja viimeisen päälle mietitty. Naisvaltaisena lajina taitoluistelijan voi katsoa symboloivan naiskehoon liitettyä kontrollia – jonka verinen kuukautistahra rikkoo. Kuukautisveren tahran voi tulkita toimivan myös metaforana eheän naiskehoon häpeäpilkulle, eli pimpille.

Sarjakuva tuo esiin kuinka läpi läntisen historian kuukautisia on haluttu kontrolloida erityisesti miesten toimesta: Kuukautisviha on leimannut kulttuuriamme viimeiset pari tuhatta vuotta, antiikista alkaen. Tästä esimerkkinä *Kunskapens frukt* esittää oman mukaelmansa Mooseksen kolmannen kirjan ”hillittömän pitkästä” keskustelusta siitä, miten epäpuhtaat kuukautiset ovatkaan (Kuva 4, katkelma).



Kuva 4. KF, 102

Mooses ystävineen keskustelee kiihkeästi siitä, millä kaikilla tavoilla menstuoiva nainen voi itsensä ja ympäristönsä saastuttaa. Mooses aloittaa keskustelun toteamalla: "Kun naisella on kuukautiset, hän on epäpuhdas, ja se, joka sinä aikana koskettaa häntä, on epäpuhdas iltaan saakka." Dialogi jäljittelee pitkälti Mooseksen kolmannen kirjan todellista kirjoitusta, mikä tekee tilanteesta koomisen. Keskustelu loppuu, kun määritelmät on annettu, ja "jätkät" päättävät lähteä ruokatauolle. Tyytyväisinä työnsä tuloksiin, miehet huutavat "Yezz!" ja lyövät käsiään yhteen (KF, 103-104).

Blood Mountain -sarjakuvan esittelemien miesten suhtautuminen kuukautisiin heijastelee myös yhteiskuntamme valtasuhteita, jossa maskuliiniset piirteet arvostetaan usein

feminiinisiä piirteitä korkeammalle, ja siksi naiskehoon liitetyt kuukautiset ovat herättäneet ja herättävät yhä paljon negatiivisia tunteita. Sarjakuvan ruumiin representaatioita tuotetaan ja tulkitaan suhteessa aina muihin kulttuurissa kiertäviin representaatioihin ja niiden konventioihin (Romu 2018, 72). Katsoessamme kuvaa, emme koskaan näe ”vain kuvaa” tai heijastusta todellisuudesta, vaan teon, joka on kulttuurissa vallalla olevien valtasuhteiden ja saatavilla olevien konventioiden puitteissa rakentunut. (Rossi 2015, 73–74, 79.) Representaatioteoriat tekevät kuvista poliittisia siinä mielessä, että kuvien avulla neuvotellaan merkityksistä ja tuetaan tai rikotaan vallalla olevia konventioita (Romu 2018, 72). Vallalla olevat mallit ja rakenteet ovat kuitenkin vain näennäisesti pysyviä.

Kunskapens frukt esittää, että patriarkaattisten [monoteististen] uskontojen ”tullessa mukaan kuvioihin” ne eivät halunneet, että kuukautiset voisivat kilpailla miehisen jumalallisuuden kanssa. Tätä patriarkaattisten uskontojen aloittamaa kuukautisvihaa Strömquist kuvittaa myös Moosesen kautta sarjakuvassa, jossa Mooses ja hänen ystävänsä paasaavat kuukautisten vastenmielisyydestä. ”Ok, minulla on vain yksi asia sanottavana kuukautisista ja se on, että ne ovat ÄLLÖTTÄVÄT!”, Mooses julistaa ystävälleen, jonka jälkeen he toistelevat yhdessä ällötystä usean ruudun verran. Lopulta Mooses myöntää, että mikäli ”MINULLA olisi kuukautiset, olisin ehkä sanonut, että ne ovat suora, fyysinen yhteys kosmokseen ja ylivoimainen argumentti sen puolesta, että esim. VAIN NE JOILLA ON KUUKAUTISET saavat olla pappeja -- mutta nyt kun tilanne on mitä on [Moosesella ei miehenä ole kuukautisia], ajattelin pitää kiinni linjastani – nimittäin että KUUKAUTISET OVAT ÄLLÖTTÄVÄT” (KF, 109-110). Samalla kuukautisista tehdään siis pyhän antiteesi, jopa uhka, jolta tulee suojautua piilottamalla kuukautiset yhteiskunnasta.

Sarjakuvan esittämä pelko piilottamisen epäonnistumisesta ja kuukautisten paljastumisesta on valtava. Tytön housujen läpi sohvan tahrineet menkat saavat aikaan ”lamaannuttavan häpeän” ja vieressä istuvan miehen kiusaantumaan – mutta kun samanlaisen läikän tekee punaviini, ketään ei valtaa ”vaivaannuttava häpeä” tai kiusaannus, korkeintaan kehoitetaan siivoamaan tahra pois. (KF, 101.) Kartesiolaista mielen ja ruumiin jakoa korostava länsimainen kulttuuri haluaa nähdä ihmiset kontrollissa. Rationaalisen mielen tulee kontrolloida eläimellistä ruumista, ja tällöin kuukautiset väistämättömänä biologisena toimintona näyttävät sille uhkana. Kuukautisten metamorfisuus tekee kontrolloidusta naiskehosta kapinallisen, jonka subjektiutta ei voi määritellä vain ulkoapäin. Kuukautiset vapauttavat naiskehon niistä rajoituksista ja säännöistä, joihin se tahdotaan asettaa, koska

toisin kuin monia muita ruumiintoimintoja, edes nainen itse ei voi kontrolloida kuukautisiaan. Tällainen hallitsematon ruumiillisuus näyttäytyy uhkana tiukasti kontrolloidulle ihmisihanteelle, ja uhan estämiseksi on edullista esittää kuukautiset häpeällisinä. Häpeä taas saa aikaan sen, että nainen koettaa itsekin kontrolloida vuotavaa kehoaan. Valtateoreetikko Michel Foucault'n (1926-1984) mukaan ihmiset elävät normalisoivan hallinnan alla, joka pakottaa ihmiset tarkastelemaan itseään virallisen mallin mukaisesti. Tällaisessa hallinnassa ihmiset pyrkivät täyttämään tavallisuuden normit suhteessa terveyteensä, asumiseensa, perheeseensä ja työssäkäyntiin – eli esimerkiksi piilottamaan kuukautisensa yhteiskunnan siihen kannustaessa (Kantola 2012, 82-84).

Luistelijan kuukautisverta vuotavaa ruumista (Kuva 3) voidaan tulkita soveltamalla käsitystä groteskista ruumiista, joka asettuu vastakohtaksi klassisen antiikin ihanteisiin perustuvalla aukottomalle, staattiselle ja eritteistä puhdistetulle ruumiille. Menstruoivan naisen vuotava ruumis asettuu vastakohtaksi klassiselle ruumiille, joka sopii porvarillisen (kuten myös uusliberalistisen) individualismin tarpeisiin täydellisessä rauhallisuudessaan ja tarkkarajaisuudessaan (Bahtin 1995, 28–29). Kun klassinen ruumis edustaa ideaalia ja tavoiteltavaa, groteski ruumis on epämuodostunut sekä vääristynyt, eli siten epätäydellinen. Groteskin ja klassisen ruumiin välinen ero on nähtävissä myös nykyisessä menstruoivaan naiseen kohdistuvissa arvotuksissa. Luistelijan pikkuhousujen veritahra välittää mimeettisesti tietoa ”epäraikkaudesta”, ja samalla ikään kuin pilaa kuvan ja koko naisvartalon katsojan silmissä – vaikka tyttö itse hymyilee onnellisesti kiinnittämättä lainkaan tahraan huomiota. Kuukautiset ja samalla naisen keho toimii yksityisen ja julkisen kohtaamispaikkana, kun se yksityisenä ruumiillisena tapahtumana on kyllästetty voimakkaasti sosiaalisella arvioinnilla (Oinas 2011, 315).

Klassisella tavalla ihanteellinen nainen on puhdas, ja tätä ihannetta kuukautiset horjuttavat, minkä vuoksi kuukautistuotteiden mainonnassa keskitytään korostamaan niiden raikkautta. Sarjakuvan toinen sivu on täynnä lehtileikkeitä kuukautismainoksista, jotka huutavat: ”Tunnet olosi raikkaaksi ja varmaksi myös kuukautisten aikana!” (KF, 100.) Esittämällä harmonisen luistelijan ruumiin vuotavana ja siten ”epätäydellisenä” *Kunskapens frukt* kiinnittää huomion ihanteellisen naiskehon sopimuksenvaraisuuteen – ja toisaalta tämän ”epätäydellisyden” liittäminen muuten harmoniseen kuvaan luistelijasta (Kuva 3), se normalisoi kuukautisia osaksi täydellistä naista. Tämä klassisen ja groteskin ruumiin välinen ristiriita kuvaa jännitettä kontrollin ja vapauden välillä, jota koko karnevaali ilmentää.

Groteskin ruumis klassisen ruumiin vastakohtana kuvaa jännitettä toiseuden tuottaman epävarmuuden välillä. Koska groteskissa ruumiissa koko kansa on yleiskansallisesti läsnä, rajankäynti ei kuitenkaan jää koskemaan vain ruumista vaan koko inhimillistä maailmaa. Klassisen ja groteskin ruumiin ristiriita onkin eräänlainen alluusio yhteiskunnan silmissä ihanteellisen naisen ja feminististen kehon emansipaatiopyrkimysten vastakkainasettelulle.

Vuotavan naiskehon kautta Strömquist ohjaa lukijan pohtimaan ruumiiseen, seksuaalisuuteen, sukupuoleen ja kauneuteen liittyvien normien sopimuksenvaraisuutta ja feminiinisyyden kulttuuristen konventioiden keinotekoisuutta. Ruumiin sosiaalista hyväksyttävyyttä määrittelevät arvot ja normit ovat monin tavoin sukupuolittuneita, ja siksi sille asetut ehdot ovat tiukasti kytköksissä vallitseviin käsityksiin sukupuolesta ja sukupuolirooleista. (Harjunen 2012, 241). Strömquistin groteskit kuukautiskuvat uudelleenkirjoittavat naisruumiista ja sen toimintamahdollisuuksia ulos klassisesta pidättyväisyydestä. *Kunskapens fruktissa* vuotava naiskeho ei suostu enää asettumaan yhteiskunnan sille asettamaan muottiin, ja esittämällä ruumiinsa kaikessa groteskiudessaan, se ottaa valtaa ja hyökkää toivottua representaatiota vastaan. Kuukautisverta vuotava ruumis edustaa muutosta, ja siksi se uhmaa sosiaalista järjestystä ja kaikkea sitä, mitä yhteiskunnassa pidetään pysyvänä ja arvostettuna. Se vapauttaa ”epäinhimillisen välttämättömyyden muodoista, jota vallitseva käsitys maailmasta huokuu”. (Bahtin 2002, 46.) Niiden vastakkainasettelu tuo kuitenkin näkyville sen, että muutos on vasta käynnissä: naisen keho ihanteineen liikkuu yhä uuden ja vanhan maailman rajalla, ja tämä näkyy myös luistelijassa (Kuva 3), joka toimii veritahrin luomaa kapinaa lukuun ottamatta vielä urheilulajinsa kurinalaisessa ja ehyessä kehyksessä. Ja juuri näin karnevaali toimii: vaikka groteski ruumis nauraa ja syökee vallasta, klassinen ihanne ei ole vielä kadonnut vaan muutos on yhä käynnissä (Bahtin 2002, 20).

3.3 Feministinen karnevaali

Olen edellä osoittanut, että Strömquistin feministisestä sarjakuvasta on löydettävissä paljon karnevalistisen naurun ja groteskin piirteitä. Lähdenkin viimeisessä analyysiluvussa tarkastelemaan voiko *Kunskapens fruktin* tyyliä luonnehtia *feministiseksi karnevaaliksi*. Ilman selityksiä feminismi ja Bahtinin karnevaaliteoria eivät asetu yhteen, ja Bahtin groteskin

naiskehon suppeaa luonnetta kohtaan onkin esitetty feminististä kritiikkiä⁹, jota esittelen myös teorialuvussa 2.3. sekä analyysiluvuissa 3.1. sekä 3.2. Groteskin ruumiin vallankumouksellinen luonne tulee Bahtinin teoriassa esiin ennen kaikkea miesruumiin ja falloksen kautta, kun taas naiskeho tyristyy synnytyksen ja hedelmällisyyden metaforaksi. Keskustelua on herättänyt myös Bahtinin teoretisoinnin kohteen, Rabelais'n suhde naisiin, sillä hänen tuotannossaan nainen samaistuu yksinomaan ruumiin alempiin kerroksiin. Esimerkiksi feministinen taidehistorioitsija Jo Isaak tuo esiin teoksessaan *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1996), että Bahtin uskoo Rabelais'n olleen kaikesta huolimatta "naisten puolella". Isaak tulkitsee Bahtinin puolustuksen vain yrityksenä popularisoida tutkimustaan ajan ilmapiirille sopivalla tavalla. Mikäli Rabelais ei olisi naisten puolella, hän kuuluisi "vihollisiin". (Isaak 1996, 18). Myöskään Wayne C. Booth ei osta Bahtinin selitystä, vaan nostaa esiin, että Rabelais'n ivallisen naurun kohteena on usein nimenomaan nainen, kuten Panurgen hahmo (1982, 61).

Vaikka keskiajalla naisille varattu karnevaalin tila oli ahdas, karnevalistinen nauru säilyi pisimpään naisyhteisöissä – samaan aikaan, kun uuden ajan moralisoivan filosofian myötä naisesta tuli yhä tarkemmin kontrolloitu synnin ruumiillistuma (Isaak 1996, 18). Naisten nauru tuntuukin korostuvan karnevaalissa nimenomaan sosiaalisen kapinan muotona (Russo 1995, 9). Postmodernille ajalle ominainen auktoriteettien ja arvojen kriisi on suurelta osin syntynyt feministien naurun levitessä (Isaak 1996, 20), jota myös Strömquist teoksellaan edustaa. Groteskin tavoin myös feminismi pyrkii vapauttamaan ihmisen yhteiskunnan standardeista ja vakiintuneista säännöistä, mikä motivoi feministisen naurun mielekästä tarkastelua karnevaalin käsitteen kautta. Kiinnostavaa kyllä, tästä näkökulmasta tarkasteltuna feminiininen edustaa vapautumista ja eteenpäin menemistä, kun taas maskuliininen edustaa sulkeutumista ja regressiota – vaikka Bahtinin mies/nainen -jaottelussa roolit ovat juuri päinvastaisia. (Lindberg 2016, 8.)

Feministisessä taidehistoriassa groteskin avulla on kyseenalaistettu naisruumiiseen liittyviä sääntöjä esittämällä yhteiskunnan ihanteiden silmissä "vääränlaisia" ruumiita (Connelly 2003, 15) ja sikäli feministinen groteski soveltuu Bahtinin perusajatuksiin

⁹ Ks. esim:

Joanna Isaak, 1996; Ruth Ginsburg, 1993; Mary Russo, 1986 & 1995; Wayne C. Booth 1982

erinomaisesti. Esimerkiksi Leena Romu tuo väitöskirjassaan esiin, kuinka monilla naispuolisilla sarjakuvataiteilijoilla, kuten Strömquistilla, groteski ruumiin kuvaus voikin liittyä feministisiin pohdintoihin ruumiillisuudesta, joissa groteskin ruumiin piirteet, kuten aukot tai kohoumat, toimivat karnevalisoivina keinoina kuvata ruumiin ja elämän materiaalisuutta (Romu 2018, 97-98). Feministisen taiteen ilotteleva ja karnevalistinen luonne luo kiinnostavan vastakohtan valtavirtaisen negatiiviseen stereotypiaan feminismistä, jossa feministit nähdään ilon pilaavina, huumorintajuttomina akkoina (ks. esim. Särmä 2017; Särmä & Meriläinen 2016). Mielikuvista huolimatta nauru on ollut naisille aina keskeinen keino osoittaa vapauttaan. Lisäksi feminismiin leimaaminen huumorintajuttomaksi on väline hiljentää kritiikkiä, eli se liittyy olennaisesti valtaan.

Ei kuitenkaan ole yksiselitteistä, onko karnevaali edes mielekäs sana kuvaamaan feministisiä emansipatorisia pyrkimyksiä. Renessanssakarnevaali kumoaa hierarkkiset suhteet vain tilapäisesti: Se asettaa kaksi risteävää maailmankuvaa muutostilaan, joista uusi nauraa ja syöksee vallasta – mutta varsinaista muutosta karnevaalissa ei ehdi tapahtua. Karnevaalin voi tulkita toimivan ikään kuin vastakkaisten maailmankuvien venttiilinä, joka mahdollistaa, ettei vallankumousta tule. Kansa pysyy näennäisen voittonsa myötä tyytyväisenä, ja viralliset valtarakenteet säilyttävät hegemoniansa. Sivilisaatio tarvitsee karnevaalia ja groteskia, koska ne hajottavat jäykkiä rakenteita ylittämällä sosiaalisten sopimusten asettamat rajat. Paradoksaalisesti hallitseva rakenne pyrkii kuitenkin säilyttämään häiritsevän karnevaalin, koska se tuo tasapainoa staattisten järjestyksen ja kehityskaoksen välille. (Lindberg 2016, 8). Tosin kirjalliset perinteet pidentävät karnevaalinaurun ikää, sillä teos jää pysyväksi osaksi kulttuuria ja tekstin karnevaalin potentiaali syntyy juuri siitä, ettei se ole ohimenevää. *Kunskapens fruktin* feministisen karnevalistinen ilottelu luo vastadiskurssin valtakurssin jäykälle pimppisuhteelle.

On kuitenkin tarpeellista problematisoida, miltä osin *Kunskapens fruktia* voi edes pitää karnevalistisena, vai onko sen huumori karnevaalia ivallisempaa. Vaikka tulkitsen *Kunskapens fruktin* kumouksellisen luonteen karnevalistisella tavalla ilottelevana, teoksessa on myös selkeä, moralistinen tendenssi, ja toisinaan voisi tulkita, että naiskehon kontrollin syyllisiksi esitetään nimenomaan miehet eikä vastuu jakaudu karnevaalille ominaisesti koko kansalle. Bahtin näkee karnevaalin moralisoivalle satiirille täysin vieraaksi. Karnevalismin tavoin satiirin pyrkii kohdistamaan kritiikkinsä johonkin vakavaan ja tuomittavaan, mutta satiirissa asetutaan pilkatun ilmiön ulkopuolelle toisin kuin karnevaalinaurussa, jolloin nauru kohdistuu samaan

aikaan myös naurajiin itseensä. (Bahtin 2002, 13; Kivistö 2012, 117–118). Näen kuitenkin, että valtaosa *Kunskapens fruktin* kuvista on ennen kaikkea karnevalistisia, mikä heijastuu myös tutkielmaani valitsemisissa kuvissa, joista Kuvat 1-3 käsittävät karnevalistisiksi. Kuvissa korostuu groteskin ruumiin ilottelu (Kuva 1), karnevaalin hämmentävä luonne (Kuva 2) sekä klassisen ihmisruumiin rikkoutuminen (Kuva 3), jotka ovat Strömquistin keskeisiä tapoja kuvata naisruumista ja pimppiä läpi teoksen. Sen sijaan Mooseksen ja hänen ystäviensä keskustelua esittävässä kuvassa (Kuva 4) näkyy myös satiirin piirteitä, kun Raamatun tekstiltä viedään arvovalta satiirisella tavalla ja pyhien henkilöiden julistus banalisoidaan poikien pintapuoliseksi keskusteluksi. Pääsääntöisesti kuitenkin näen, että *Kunskapens frukt* on tyyliältään karnevalistinen, joka nauraa yhteiskuntamme naiskehoa kahlitseville asenteille, jotka kuitenkin elävät meissä kaikissa – olemmehan yhteiskuntamme tuotteita. (Kivistö 2012, 120).

Toisaalta *Kunskapens frukt* tuo jatkuvasti esiin myös naisten itse itseensä kohdistaman häpeän ja kontrollin, eli vaikka kaikki eivät kuulu naurajien joukkoon nauru kohdistuu koko patriarkaattiseen yhteiskuntaan naiset mukaan lukien. Pimpeihin ja sen eritteisiin kohdistettu kontrolli ja häpeä osana yhteiskunnallisia moraalikäsitteitä elää kaikkialla kansassa. Tällaisessa naurussa miehet, tai ainakin Mooseksen tavoin patriarkaattisia ihanteita ylläpitävät miehet, asemoidaan hallitsevan luokan edustajiksi, jota vastaan kansa, eli rajoituksiin turhautuneet naiset, nauravat. Karnevaali vapauttaakin ihmiset ennen kaikkea omasta sisäisestä sensuuristaan, joka kulkee ylisukupolvisen trauman tavoin yhteiskunnan normien ja odotusten mukana. Normien pelko voitetaan naurulla, joka kääntää nurin vallan ja väkivallan symbolit. (Bahtin 2002, 82-83.) Jopa patriarkaattisen yhteiskunnan julmasta suhtautumisesta naiskehoon tulee lopulta naurettavaa.

Tulkitsenkin, että juuri groteskin naisruumiin luoman vapauttavan naurun vuoksi, Bahtinin karnevalistinen groteski muodostaa varsin käyttökelpoisen teoriakentän myös *Kunskapens fruktin* tarkastelulle – vaikka Bahtinin teorian suhdetta groteskiin naiskehoon onkin syytä problematisoida. Siksi *Kunskapens fruktia* voi tietysti varauksin pitää karnevalistisena ja tulkita tulkita bahtinilaisittain ottaen kuitenkin huomioon Bahtinin groteskin ruumiin teoretisoinnin lähtevän pitkälti liikkeelle Rabelais'n teosten esittämästä mieskehosta. Ehdotukseni on, että Bahtinin teoriaa kriittisesti soveltamalla, karnevalismin käsitteet avaavat groteskille naisruumiille uusia mahdollisuuksia, jossa esimerkiksi pimppi voi äitiyteen liitetyn funktion lisäksi olla muiden kehon reikien kuten suun ja anuksen tavoin

vahvemmin yhteydessä ympäröivään todellisuuteen "imaisemalla" sen sisäänsä eli vaikuttamalla siihen. Tätä tukee myös Isaakin ja Russon pohdinnat Bahtinin teorian ja feministisen tarkastelun yhteensovittamisesta. Isaakin mukaan karnevaalisen ja groteskin käsite on väline sekä feministiseen analyysiin että taiteelliseen tuotantoon ja kulttuuripolitiikkaan yleensä (1996, 20). Russo taas näkee, että feminiininen groteski voisi avata mallin kokonaan uudelleenlaiselle sosiaaliselle subjektille ja mahdollisuuden uhmata stereotyyppisiä representaatioita. Esimerkiksi 1900-luvun jälkistrukturalistisessa "teorian karnevaalissa" naiseutta on esitetty nimenomaan karnevalististen metaforien kautta (esim. Helene Cixous'n *Medusan nauru* (1975), jossa Medusa nauraa miesten pelolle). (Russo 1986, 217, 221-224; 1995, 58, 67-69.)

Kunskapens fruktissa karnevalismi ja groteski feministisen kritiikin työkaluna näyttävät, että nainen voi olla paljon enemmän kuin normatiivinen perinne sallii: groteski ruumis luo vaihtoehdoisen tilan, jossa nainen voi vapautua kehoon kohdistuvasta kontrollista ja ennen kaikkea kontrolloimattomaan kehoon liittyvästä häpeästä. Siksi *Kunskapens fruktin* naiskehon representaatioita uudistavissa kuvissa näkyy muutoksen henki ja tieto siitä, että hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia.

4 Lopuksi

Olen pyrkinyt tuomaan tutkimuksessa esiin, miten Liv Strömquistin *Kunskapens frukt* haastaa ja uudistaa kuvaa naiskehosta, seksuaalisuudesta ja pimpeistä yltiöpäisen ilottelun kautta tavalla, jota kutsun karnevalistiseksi groteskiksi. Tällaisen ruumiiseen liitetyn kulttuurisen symboliikan selvittämiseen Bahtinin groteskin teoria soveltuu hyvin (tietyin varauksin), sillä groteskin materiaalis-ruumiillisella ulottuvuudella erilaiset ruumiin toiminnot ja osat arvotetaan 'korkeisiin' ja 'mataliin' ja niihin liitetään normaalin ja epänormaalin diskursseja (Romu 2018, 89), ja Strömquist ravistelee kriittisesti patriarkaattisen yhteiskunnan naiskehoon kohdistamia odotuksia.

Kuten johdannossa toin esiin, länsimaisella yhteiskunnalla on problemaattinen suhde inhimilliseen ruumiillisuuteen, joka rikkoo kuvaa ihanteellisesta ihmisestä, joka on ehyt ja kokonainen. Tällöin aineelliset ruumiin kuvat, kuten alapuoli ja sen eritteet näyttäytyvät häpeällisinä ja uhkaavina. Avonaisten pimppien ja kuukautisverta vuotavan naiskehon kautta Strömquist osoittaa, kuinka ruumiiseen, kauneuteen, seksuaalisuuteen ja sukupuoleen liittyvät normit ovat aina sopimuksenvaraisia ja vain näennäisesti ikuisia – ja samalla ilakoivat pimppikuvat tekevät vastarintaa koko ihmiskuvalle. Ruumiin osat, kuten pimppi voi olla kulttuurisiin ideaaleihin nähden liian suuri (ks. kuva 1), ja siten uhata vakiintunutta sukupuoli- tai seksuaalijärjestystä, tai olla vuotava ja kontrolloimaton eheän ja kontrolloidun sijaan (ks. kuva 2).

Alapuolen paljastamisen vapauttava voima tulee nimenomaan ruumiin normien rikkoutumisesta; spontaani groteski ruumis rikkoo ruumiille asetettuja ihanteita, mikä taas laajentaa ruumiin toimintamahdollisuuksia (Bahtin 2002, 20-21, 46.) Sosiaalisen kapinan muotona groteski ruumis asettuu nauraen klassista ihannetta ja samalla kaikkia yhteiskunnan dogmeja vastaan. Nauru onnistuu kuitenkin myös paljastamaan sisäistetyt patriarkaattiset ihanteet myös naurajissa itsessään, minkä vuoksi groteskin ruumiin kuten avoimen pimppin tai kuukautisten näyttäminen onkin ennen kaikkea vapautumista omasta sisäisestä kontrollistaan. Tulkitsen *Kunskapens fruktin* naurun kohdistuvan siis karnevalistisen kokonaisvaltaisesti patriarkaattiseen yhteiskuntaan ja kaikkiin sen sisällä eläviin. *Kunskapens fruktin* naurun vallankumouksellisuus on myös luonteeltaan ennen kaikkea ilakoivaa, joka kääntää nurin vallan ja väkivallan symbolit, ja näin ollen *Kunskapens*

fruktia voi tietyin varauksin, joita esittelen luvussa 3.3. pitää karnevalistisena. (Bahtin 2002, 82-83.)

Sovellettaessa Bahtinin teoriaa karnevalistisesta groteskista on kuitenkin oltava kriittinen paitsi hänen groteskin naisruumiinsa kapeita toimintamahdollisuuksia kohtaan, myös siitä, kuinka paljon teoriaa hyödyntävä tulee itse uusintaneeksi ruumiisiin ja sukupuoliin liitettjä symbolimerkityksiä, sillä binäärinen naisen ja miehen ruumiillisuuden vertailu on jatkuvasti läsnä Bahtinin teoriassa. Tämä näkyy myös omassa tutkielmassani, sillä Strömquistin teoksessa pimppi samaistuu ennen kaikkea naiskehon osaksi, vaikka Strömquist refleктоikin kaksinapaisen sukupuolijärjestelmän ongelmallisuutta, esimerkiksi kutsumalla pimppiä heittomeriksi ”siksi, jota tavataan kutsua naisen sukupuolielimeksi” (KF, 5, 14-17), ja tulen myös itse paikoitellen toistaneeksi tätä vanhanaikaista kaksinapaista sukupuolijärjestelmää. Strömquistin teos antaisi mahdollisuuden laajempaakin sukupuolittuneen groteskin ruumiin tarkasteluun esimerkiksi intersektionaalisen feminismin näkökulmasta tai gurleskin¹⁰ käsitteen kautta. Tulkintaani Strömquistin huumorin karnevalisuudesta voisi myös haastaa teoksen satiiristen piirteiden kautta, sekä problematisoimalla Bahtinin groteskin ruumiin sovellutustani Strömquistin pimppeihin kiteytyvään groteskiin naiskehoon.

Vaikka Bahtinin jyrkä Rabelais’n tuotantoon keskittyvä teoria karnevalismista on esimerkiksi sukupuolikäsityksessään vanhentunut, koen että sillä on yhä paikkansa kirjallisuudentutkimuksen kentällä. Post-post-modernin internetajan estetiikka perustuu kaikkeen sokeeraavaan ja kummalliseen, josta kumpuavalla naurulla tarkastellaan virallista ja vanhaa yhteiskuntajärjestelmää. Niin kauan kuin arvottaa feminiinisen vähemmän arvokkaaksi ja haluaa mahduttaa ihmisensä, klassiseen muottiin, nämä kysymykset ovat jatkossakin esillä yhteiskunnallisessa keskustelussa – ja feministinen nauru, jota *Kunskapens fruktkin* ilmentää, on keskeinen keino syventää tätä auktoriteettien ja arvojen kriisiä.

¹⁰ Viimeaikaisissa tutkimuksissa feminististä, positiivista groteskia on selitetty gurleskina, joka yhdistää feminiinisen tyttömäisyyden ja burleskin aspekteja (Lindberg 2016, 7).

5 Lähteet

Kohdeteos

Stromquist, Liv. 2014. *Kunskapens frukt* [=KF]. Tallinna: Galago.

Strömquist, Liv. 2018. *Kielletty hedelmä*. Alkuperäisteos *Kunskapens frukt*, 2014. Tallinna: Sannakko.

Kirjallisuus

Bahtin, Mihail. 2002. *Francois Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Alkuperäisteos: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, (1965) Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

hooks, bell 1995: *Mustat naiskatsojat ja vastakatse*. Teoksesta: *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Toim. Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. 19–40

Booth, Wayne C. 1982. *Freedom of Interpretation: Bakhtin and the Challenge of Feminist Criticism*. Julkaisusta: *Critical inquiry* 9.1/1982. URL:https://www-istor-org.libproxy.tuni.fi/stable/1343273?sid=primo&seq=1#metadata_info_tab_contents. 45–76.

Cixous, Hélène. 2013. *Medusan Nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Alkuperäinen teos: *Le Rire de la Méduse* (1975). Helsinki: Tutkijaliitto.

Connelly, Frances. 2003. *Introduction*. Teoksesta: *Modern art and the grotesque*. Toim. Frances Connelly. Cambridge, University Press. 1-19.

Eagleton, Terry. 1981. *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, London: Verso.

El Refaie, Elisabeth. 2012. *Autobiographical Comics. Life Writing in Pictures*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Ford, Patrick K. 1998. *The Witch on the Wall. Obscenity Exposed in Early Ireland*. Teoksesta: *Obscenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*. Toim. Ziolkowski. Jan M. Boston: Brill, 176-194.

Ginsburg, Ruth. 1993. *The Pregnant Text. Bakhtin's Ur-Chronotope. The Womb*. Julkaisusta: *Bakhtin: carnival and other subjects*; 2//1/2. 165-176.

Harjunen, Hannele. 2012. *Sukupuolittuneen ruumiin muodot ja merkitykset*. Teoksesta: *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Jyväskylä: Bookwell. 241-242.

- Hunnicut**, Gwen. 2009. *Varieties of Patriarchy and Violence Against Women*. Julkaisusta: "Patriarchy" as a Theoretical Tool. *Violence Against Women* 15:5. 553–573.
- Isaak**, Jo Anna. 1996. *Feminism and Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge. URL: https://andor.tuni.fi/permalink/358FIN_TAMPO/176jdv/cdi_askewsholts_vlebooks_9781134895274
- Kantola**, Johanna. 2012. *Sukupuoli ja valta*. Teoksesta: *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Saresma, Tuija; Rossi, Leena-Maija & Juvonen, Tuula. Jyväskylä: Bookwell. 78-87.
- Kivistö**, Sari 2012. *Tyyppihahmoja ja tapainkuvausta 1900-luvun taitteessa*. Teoksesta: *Satiiri Suomessa*. Toim. Sari Kivistö & Hanna-Riikka Riikonen. Helsinki: SKS. 117–132.
- Lindberg**, Ylva. 2016. *The Power of Laughter to Change the World: Swedish Female Cartoonists Raise Their Voices*. Julkaisusta: *Scandinavian journal of comic art* 2.2. URL: [https://www.researchgate.net/publication/304495102 THE POWER OF LAUGHTER TO CHANGE THE WORLD SWEDISH FEMALE CARTOONISTS RAISE THEIR VOICES](https://www.researchgate.net/publication/304495102_THE_POWER_OF_LAUGHTER_TO_CHANGE_THE_WORLD_SWEDISH_FEMALE_CARTOONISTS_RAISE_THEIR_VOICES) 3-31
- Matilainen**, Kari. 1996. *Bahtinin karnevalistinen groteski modernin kriisidiskurssissa*. Julkaisussa: *Niin & näin* 3/96. URL: <https://netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn963-14.pdf>. 53-61.
- Nokkanen**, Sari. 1995. *Kadotetun kansan kronikka. Raamattu ja karnevalismi Gabriel García Márquezin romaanissa Cien años de soledad*. Teoksesta: *Karnevaali ja autiomaan Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia*. Toim. Makkonen, Anna & Ikonen, Teemu. Helsinki: Yliopistopaino. 89-110.
- Clark**, Katerina & Holquist, Michael. 1984. *Mihail Bahtin*. Cambridge: Harvard UP.
- Oinas**, Elina. 2011. *Tyttötutkimuksen näkökulmia ruumiillisuuteen*. Teoksesta: *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen*. Toim. Ojanen, Karoliina; Mulari, Heta & Aaltonen, Sanna. Jyväskylä: Bookwell. 305-334.
- Pinski**, Leonid E. 1961. *Realizm epohi Vozrozsdenija*. Lainauksen suomentanut: Tapani Laine. Moskova: Goslitizdat. 119-120
- Romu**, Leena. 2018. *Liiallisuutta, nurinkääntämistä ja rajojen rikkomista: Kati Kovácsin sarjakuvateokset Vihreä rapsodia, Karu selli ja Kuka pelkää Nenian Ahnavia? kertomuksina ruumiillisuudesta*. Tampere University Press. URL: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0824-7>
- Russo**, Mary. 1986. *Female Grotesques: Carnival and Theory*. Teoksesta: *Feminist Studies/Critical Studies*. Toim. deLauretis, Teresa. Bloomington: Indiana University Press. 213-229.

- Russo**, Mary. 1995. *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*. London: Routledge
- Sartre**, Jean-Paul. 1983. *Varat och intet*. Alkuperäinen teos: *L'être et le néant* (1943). Bokforlaget Korpen.
- Tahkokallio**, Jaakko. 2019. *Pimeä aika. Kymmenen myyttiä keskiajasta*. Gaudeamus.
- Tuomi**, Ilona. 2009. *Whore, Witch, Saint, Goddess? Sheela-na-gig: ilmiö ja historia*. Julkaisusta: *Studia Celtica Fennica VI/2009*. URL: <file:///C:/Users/riina/Downloads/7549-Article%20Text-18268-1-10-20130114.pdf>. 40–60.
- Vice**, Sue. 1997. *Introducing Bakhtin*. Manchester University Press URL: https://books.google.fi/books/about/Introducing_Bakhtin.html?id=R1CI4Mga_cUC&redir_esc=y
- Walker**, Nancy A. 1988. *A Very Serious Thing. Women's Humor and American Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Muu aineisto

- Meriläinen**, Rosa. Särmä, Saara. 2016. *Feminismi naurattaa ja suututtaa*. URL: <https://aikalainen.uta.fi/2016/02/29/feminismi-naurattaa-ja-suututtaa/>
- Särmä**, Saara. 2017. *Mille feministi nauraa?* URL: <https://www.kansanuutiset.fi/artikkeli/3762068-saara-sarma-mille-feministi-nauraa>

6 Luettelo kuvioista ja taulukoista

Kuva 1. <i>KF</i> , 43	13
Kuva 2. <i>KF</i> , 47	16
Kuva 3. <i>KF</i> , 99	19
Kuva 4. <i>KF</i> , 102	21