



ILPO HELÉN

Lumo, himo, tuho

Querelle ja rivouden rituaali

Rainer Werner Fassbinderin (1945–1982) *Querelle* (1982) on hehkuva pinta. Se sykkii tavaroiden lumosta: pehmeät kynttilän- ja tulitikunliekit, savukkeenpäät, hiestä kiiltävät kasvot ja rintalihakset, helmeilevä persvako, valkoisena hohtava univormu, kiiltävät nahkakatit, teräshekkuiset kaivoskypärät, punertava taivas. Jean Genet'n romaanin *Querelle de Brest* (1947) filmatisoinnissa esineet ja fetissit itsenäistyvät miesten välisissä vallan ja himon kyllästämissä suhteissa. Esineet symboloivat liikaa, niiden tarkoitukseton koreus pistää silmään. Fassbinderin tyyliä voi Jean Baudrillardin käsittein luonnehtia viettelyksi¹. *Querelle* myöntyy pornon logiikkaan ja kääntää sen juurilleen, kohti seksuaalisuuden järjestyksiä ja seksuaalista vapautumista. Viettelyn voimalla elokuva esittää seksuaalisen järjen kritiikin².

Porno on seksuaalisen realismin musta aukko. Seksuaalitieteet ja -ideologiat, jotka haluavat paljastaa ihmisen seksuaalisen ”luonnon”, riisua hänen ruumiinsa ja intohimonsa alastomiksi, törmäävät kovaan ytimeensä märkien pillujen ja kyripien erikoislähikuvissa. Pyrkimys synnyttää ja suunnata halua kietoutuu kuvan objektiiviseen ja naturalistiseen todistusvoimaan. Kuviin latautuu kiihottamisen ja esittämisen jännite, joka tekee pornokuvista yliobjektiivisia ja -naturalistisia, ”liian tarkkoja”. Niiden todellisuusvaikutus eli representatiivisuus nyrjähtää: kuvasta tulee kiinnostavampi ja kiihottavampi kuin todellisesta kyrvästä, vitusta, naimisesta, suihinotosta, jota se esittää.³

Äärimmillen naturalisoitu ja objektivoitu seksi pelkistyy pornografiseksi ilmiäsuiksi, näyttämölle/äpanoiksi. Ironia piilee siinä, että seksuaalisuus irtoaa totuudesta ja valuu rituaalin, symbolien ja mielikuvituksen kiertoradoille. Seksuaaliset identiteetit, suuntautumisot, perversiot, terveys, moraali ja vapautuminen menettävät merkityksensä. Jäljelle jäävät rivouden, kaiken paljastamisen, rituaalit eli viettely⁴.

Kuinka Fassbinderin *Querelle* mukautuu rivouteen? Miten elokuva myötäilee sitä, että kaikki elimet, reiät ja nesteet, perversiot ja asennot on esitetty ja paljastettu?

Federico Fellinin *Casanovan* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) tietyt kohtaukset tarjoavat avaimen Fassbinderin elokuvan taktiikkaan. Noissa kohtauksissa harmaahapsinen panomies tanssittaa puista nukkea, hellii sitä ja makaa sen vieressä – ikään kuin se olisi nainen. Freudilaisittain nukke on korvike, *Ersatz*. Fellini ei kuitenkaan esitä Casanovaansa muistoihin takertuneena dementikkona tai donjuanismia sairastavana neurootikkona, eikä tanssi nukken kanssa ilmennä toistopakkoa. Sen sijaan Casanova-vanhus tarinoi kankisankarin elämästä, ja Fellini kokoaa elokuvan sarjaksi ruumiil-

lisuuden ja naimisen speaktaakkeleita, joissa päähenkilö luo ja vahvistaa legendaansa.

Casanovan panohommat ovat poikkeuksetta katsotavina yleisön edessä tai tirkistysaukon kautta. Ratkaisu korostaa sitä, että naiminen on esitys ja rituaali. Katsojan ei anneta jäädä ulkopuolelle seuraamaan elämäntulkua, vaan elokuva vetää hänet mukaan pornografiseen peliin. Samalla katsoja saa nähdä, että pornopelissä ”asiaa itseään” ja sen aiheuttamaa kiihottumista ei voi erottaa esityksellisyydestä ja konventionaalisuudesta. Tällainen näkökulma rinnastuu Judith Butlerin näkemykseen, jonka mukaan sukupuolten ja sukupuolieron olemusta ei ole syytä etsiä ilmiäsuun takaa, koska ne ovat performansseja⁵.

Kun Fellini leikittelee halun ja seksuaalisuuden esityksillä, hän luo surumielis-humoristisen tunnelman elokuvaansa. Peter Greenaway hyödyntää samoja keinoja vastakkaisella tavalla. *The Baby of Mâcon* (1993) esittää näytelmää, jonka käännekohta on naispäähenkilön joukkoraiskaus. Kohtauksessa Greenaway hyödyntää esityksen ja ”toden” eron liudentumista tuottaakseen sadistisen affektin katsojassa, joka joutuu todistamaan raikausta. Varsinaista aktia, kidutusta, elokuva ei kuitenkaan näytä. Tuska kyllä kuuluu, mutta huutoon yhdistyvä kuva on puistoshakin tapainen pelilauta, johon on aseteltu keilamaisia sotilasnukkeja. Asetelma on ornamentin kaltainen, mutta Greenaway ei tavoittele vertauskuvallisuutta vaan rivoutta, raikattuna olemisen välitöntä läsnäoloa. Koska raikausta ja raikattua ei esitetä valkokankaalla, etäisyys katsojan ja esityksen väliltä häviää ja katsoja imeytyy mukaan seksuaalisen väkivallan ja kivun aktiin. Ei-näyttämisen avulla elokuva pyrkii vaikuttamaan katsojaan suoraan, luomaan ”puhtaan” kauhun ja inhon tuntemuksen. Siten katsojakin on julmuuden kohde.

Mihin kohtaan Fassbinderin *Querelle* sijoittuu tällä jatkumolla? Onko elokuvalla oma tapansa olla rivo? *Querelle* korostaa performanssia henkilöiden suhteissa ja

vuorovaikutuksessa. Elokuva myötäilee tilanteita, joissa päähenkilö itse tai hänen läsnäolonsa tekee sanoista, puheesta ja keskustelusta eli kommunikaatiosta rivoa. Siinä missä Genet'n romaani imi rivouden tekstin sisään, Fassbinderin sovituksessa rivo ja julkea on tyylielty niin, että kuvat ritualisoituvat ja symboloituvat.

Tämän naamiroleikin luonteen käsittämiseksi on syytä tarkastella uudelleen Fellinin *Casanovan* nukkea. Casanova tanssii nukan kanssa, hellii sitä ja makaa sen kanssa, koska hän jatkaa kankisankarin rooliaan pornorituaalissa. Näin Casanova pitää yllä ilmiasuaan, naamiotaan eli ”persoonaa” sanan alkuperäisessä merkityksessä⁶. Samalla nukesta tulee Casanovan vastaanäyttelijä. Se ei kuitenkaan ole nainen vaan naisen kuva, jonka Casanova tekee ollakseen edelleen panomies omassa pornolegendassaan. Kuvainrakennuksena korvikkeenmuodostus määrittyy psykodynamiikan sijaan itsen muokkaamiseksi: tehdessään rakkaastaan kuvan ja suunnatamalla halunsa kohti ilmentymää yksilö lunastaa oman paikkansa ja luo oman persoonansa, *itsensä*, rakkauden ja halun rituaaleissa.

Erotiikka

Edellä kuvailtu itsesuhte palautuu länsimaisen erotiikan historiaan. Antiikista periytyy moraalien ja kokemuksen muotoja, joissa välitön kiima ja himo ovat ylevöityneet tietoisesti harjoitetuksi ja arkipäivästä erilliseksi halun ja mielihyvän koosteeksi, ’erotiikaksi’. Erotiikan tunnuspiirteisiin kuuluvat rakkauden ja halun osoittamisrituaalit. Erityisesti kristillisen keskiajan trubaduurirakkauden perintönä erotiikkaa luonnehtii myös tavoittamattomuuden ja tyydyttämättömyyden kokemus, johon yhdistyy askeettinen lemмен kilvoittelu.⁷ Eroottisille kokemuksille ja käytännöille on luonteenomaista kuvan, korvikkeen, tekeminen niin kuin kristinuskolle on tyyppillistä valmistaa Jumalan kuvia palvottaviksi ja muistukseksi Luojan kaikkivaltiuudesta. Kuvan valmistaminen on perustava eroottinen teko, *sublimaatio*, joka muodostaa halun kentän määrittäen haluavan ja halutun asemat sekä halun luonteen. Kuva on symboli, sillä se ikään kuin yhdistää haluavan ja halutun, rakastajan ja rakastetun, korvaamalla rakkaan poissaolon sekä signifoimalla tämän yleväksi, ylimaallisesti palvotuksi.

Porno, rivos, on erotiikan yksi muunnelma. Se on kuitenkin tehnyt naisesta, siis naisen kuvasta, hypernaturalistisen ruumiinaukon, johon kyrpä voi tunkeutua. Tällä tavoin porno on hävittänyt naisen erotiikasta suistamalla tämän tavoittamattoman, verhotun ja kiellon vartioiman kohteen paikalta. Pornossa kuva on tuhonnut romanttisen yhteyden ja ylevän.

Fassbinderin *Querelle* kirkastaa pornon toimintalogiikan. Pornon maailma on maskuliininen, miesten välinen maailma, josta on ”karkotettu ajatus naisesta”⁸. Elokuvan tyylin, tarinan henkilöiden toiminnan ja heidän suhteidensa ydin on halun kohteen kuvittaminen. *Ersatzin* luomisessa henkilöhahmot muovautuvat haluaviksi ja halutuiksi, eroottisen halun voimasta toimiviksi

yksilöiksi. Tämä heijastelee pornoa, jossa halu ei enää sitoudu rakkaan kuvaan ja sublimoimaan ”oikean” saavuttamattomuutta. Sitä vastoin halu kiinnittyy kyltymättömästi yhä uusiin korvikkeisiin, kiihottuu yhdestä kuvasta, purkautuu ja jää odottamaan seuraavaa kuvakiikoketta.

Querellen tyyli kuitenkin etäännyttää kuvan ja halun dynamiikan viittauksista ”todelliseen” ja ”luonnolliseen” tyydytykseen. Elokuvassa halun suuntautuminen ja kohteenmuodostus esitetään rituaalisena ja symbolisena toistona. Kuvat ikään kuin pyhittyvät, kaikista ja kaikesta tulee palvottuja ja palvojia. Pyhyys tiivistyy ihmisyksilön vartalon, silmien, eleiden, katseiden, poskien lihasten, kyrvän hehkuun ja lumoon, *Scheiniin*, ja se on katoavaa, väliaikaista. Näin Fassbinder huuhtoo esiin ylevän pornon latteudesta ja yhdentekevyydestä. Samalla hän tuo eroottisen subliimin parrasvaloihin halun ja vallan, joita ei voi erottaa toisistaan.

Genet'n kirjassa ja Fassbinderin elokuvassa kohtaamme *Querellen* hahmon ranskalaisen satamakungin Brestin redillä ja satamassa. Kauppalaiva Kostajan matruusin ominaislaatu käy nopeasti selväksi: hän on kohde, passiivinen ja viettelevä. Querelle hehkuu vetäen puoleensa kiimaa. Hän on kuva, *Ersatz*, johon halu voi kiinnittyä:

”[...] syntynyt siitä yksinäisyydestä johon Upseeri itse oli vangittu, [...] yksinäinen hahmo, verrattavissa Ilmestyskirjan enkeliin, jonka jalat lepäävät meren yllä. Koska luutnantti Seblon mietiskeli paljon Querelleä, pyöritteli mielessään hänen kauneimpia koristuksiaan, hänen lihaksiaan ja kohoumiaan, hänen hampaitaan, hänen aavistettua sukupuolielintään, Querellestä tuli hänelle enkeli [...] siis yhä epäinhimillisempi, kristallinkirkas olento, jonka ympärille purkautuu harmonian vastakohtaan pohjautuvan musiikin suikaleita tai oikeastaan musiikkia, joka jää kun harmonia on kulunut, jauhautunut pois [...]”⁹

Mikä on *Querellen* luonne erotiikan esineenä? Hänen hahmonsensa on ymmärrettävä aluksi Pojaksi. Tämä viittaa erotiikan synty-yhteyteen antiikin Kreikan vapaiden miesten poikarakkausikäntöissä. Foucault piti klassisten, oikeaa toimintaa ja itsehallintaa ”nautintojen käytössä” opastaneiden kirjoitusten hahmottamaa erotiikkaa vapaan miehen elämäntähtäytännön erityisenä ulottuvuutena. Erotiikan piirissä miehen nautinnot, teot ja halut liittyivät luonnollisten voimien lisäksi kauneuteen ja rakkauteen. Opastus erotiikassa kytkeytyi erottamattomasti valtaan.¹⁰

Antiikin vapaa mies oli kotinsa ja talonsa herra. Klassiset elämänohjeet esittivät vaimoon, lapsiin ja orjiin kohdistuvan herruuden oikean tuoteuttamisen edellytykseksi sen, että herra kykeni hallitsemaan itseään, halujaan ja elämäänsä. Myöskään erotiikan alueella mies ei saanut menettää herruuttaan, joka määrittyi fallisesti: miehuullisuutta luonnehtiva aktiivisuus viittasi kykyyn penetroida, passiivisuus penetroiduksi tulemiseen. Poikarakkausikäntöjen keskeinen pulma oli aktiivisuuden ja passiivisuuden yhteensovittaminen. Miten luoda ja säilyttää vas-

”Poliisi on rivo, hän menee suoraan asiaan ja puhuu kuulusteltaville ja muillekin törkeyksiä.”

tavuoroisuuden side vanhemman, asemaltaan hallitsevan rakastajan ja nuoremman, pojan asemassa olevan rakastetun välillä? Tämä vaati rakastajalta itsehillintää ja rakastamisen, kurtiseeraamisen taitoa, jotta hän ei vahingoittaisi rakastetun kunniaa ja miehuuden potentiaalia eikä kyseenalaistaisi omaa vapauttaan ja miehuuttaan. Rakastetun tuli vastaavasti olla varovainen ja hallita itsensä, jotta hän ei menettäisi miehistä viriiliyttään ja kunniaansa.¹¹

Kun Querelle on Pojan asemassa, hänen ympärilleen kietoutuu vallan ja halun punos. Sen vahvin säie koostuu auktoriteetista ja alistumisesta, herruudesta ja herruuteksi tulemisesta. Hänen passiivisuudellaan on monta hahmoa. Querellen suhteet upseeriin, poliisiin ja kapakoitsija Nonoon ilmentävät kolmea erilaista eroottista sidettä, valtasuhdetta ja halun järjestystä.

Halut

Lutnantti Seblon janoaa Querellea etäältä. Yksinäisydessään hän haaveilee matruusista, tarkkailee tämän vartaloa, ilmeitä, liikkeitä sekä vaatteita yksityiskohtaisesti ja ylevöittää havaintonsa tavoittamattomaksi kohteeksi. Tuo kuvajainen saa hänet erittelemään tarkasti myös omia halujaan ja taipumuksiaan. Seblonin rakkaus ilmenee päiväkirjoista, yksityisenä puheena, ja halu toteutuu pääasiassa tunnustuksina. Lutnantti on myös estynyt, hän haluaa mutta pidättäytyy, ”ei voi”. Hänen itsetutkiskelunsa tiivistyy puutteen kokemuksen ja sen synnyttämän pojankuvan ympärille. Nämä piirteet ovat tunnusmerkillisiä halun järjestykselle, jota Foucault kutsui *seksuaalisuudeksi*.¹²

Fassbinderin elokuva korostaa havainnollisesti seksuaalisuuden tiettyjä piirteitä. Olennaista on suhde itseen: seksuaalinen halu on autoeroottista ja suuntautuu itse tyydytykseen. Lutnantti ei voi ottaa Querellea oman seksuaalisuutensa piiriin muutoin kuin kuvana, samanaikaisena kuin kreikkalaisten patsaiden kuvat, joita hän katselee onanoidessaan. Seksuaalinen side perustuu katseeseen, se on pornografinen. Siksi Querelle ”jäähmetty kiveksi” antautuessaan lopussa lutnantille, sillä hänen ruumiinsa on jäätävä koskemattomaksi.

Himo yhdistää Querellen myös muihin tarinan pomomiehiin: poliisi Marioon ja Nonoon, bordelli La Férian isäntään. Näissä suhteissa halu ei järjesty seksuaalisesti vaan saa sadismin ja masokismin muodon¹³. Marion koppalakki, nahkavaatteet ja ketjut eivät ole S/M-tilpehööriä vaan ilmaisevat, että hän on poliisi. Hänellä on myös poliisin ulkomuoto: rokonarpiset ja karkeapiirteiset kasvot, kookas ja lihaksikas vartalo. Marion hahmo ilmentää peittelemättä poliisin rajatonta valtaa alistaa epäillyt tutkintaan murhan selvittämiseksi. Poliisi on rivo, hän menee suoraan asiaan ja puhuu kuulusteltaville ja muillekin törkeyksiä, vaatii heitä paljastamaan yksityiset salaisuutensa, riettailunsa sekä rikolliset tekonsa ja halunsa.

Poliisin halu tietää, saada selville ja todistaa rikos on erottamaton hänen halustaan naida perseeseen, alistaa penetroimalla. Mariossa kiteytyy *sadismi*, jossa Deleuzen mukaan alistajan absoluuttinen ylivalta riettauksien kohteen ruumiiseen yhdistyy järjen herruuteen eli pyrkimykseen tietää, tuntea ja esittää luonnollisen himon salattu olemus, jota tavat ja moraalissäännöt sumentavat¹⁴. Poliisin hahmossa elokuva tuo esiin sen, että sadistinen halu muodostuu lain varaan, sillä Mario edustaa yhtä aikaa lakia ja lain ylittävää, tyhjäksi tekevää himon mahtia. Marion tapa lähestyä Querellea suoraan, rivosti, demonstroi luonnollista, väkivaltaista halua, jota sovinnaisuuden lait eivät pysty kahlitsemaan eivätkä ilmentämään. Kun Mario avaa sepaluksensa, tarjoaa kyrpänsä Querellen kosketeltavaksi ja sanoo sen olevan ”hirviö”, hän ilmaisee, että poliisilla on hirviömäinen valta alistaa Poika penetroitavaksi ja että ”hirviön” tuottama kipu ja nautinto ovat sanoinkuvaamattomia.

Poliisi ei kuitenkaan nauti, sillä niin tutkinta kuin alistaminen rajautuvat nautinnon ulkopuolelle, esityksiksi. Mario on hahmoonsa kangistunut, hidas, lattea, orankimainen. Tällaisena hän ilmentää sitä, että sadistisessa järjestyksessä halusta tulee monotonista, lakkaamattomasti toistuvaa liikettä lain vahvistamisen ja horjuttamisen välillä. Sadistin transgressio jää lopulta lain vangiksi: ”hänellä on voimakas ja ylenpalttinen yliminä eikä mitään muuta”¹⁵.

”Toisin sanoen seksuaalisissa, sadistisissa ja masokistisissa kohtaamisissa Querelle on se, mikä hänestä tulee.”

Querelle kohtaa Nonon, bordellin pitäjän, toisissa tunnelmissa kuin poliisin. Heidän suhteensa kiihko ei ole julkeaa vaan pidäteltyä. Heidät tuo yhteen rituaali, johon molemmat osallistuvat näennäisen viileästi ja välinpitämättömästi. ”Kaikki tiesivät”, että jos halusi maata La Férian emännän kanssa, oli voitettava isäntä noppapelissä, ja että hävinnyttä asiakasta Nono nai perseeseen. Tämä sopimuksen muotoon puettu riitti, miehuuskoe, yhdistää Querellen Nonoon. Näin halu järjestyy sopimuksen ja rituaalin välityksellä, siis *masokistisesti*¹⁶. Querelle huijaa nopanheitossa omaksi vahingoksekseen. Tuo vähäinen ele kääntää miesten suhteen masokismiksi, sillä Querelle tekee Nonosta alistajansa ja rankaisijansa samalla tavalla kuin Severin muovaa Wandasta valtiattarensa Leopold von Sacher-Masochin romaanissa *Venus im Pelz* (1870)¹⁷. Kohtaaminen sekoittaa miesten asemat ja sen, kenen halusta on kyse ja kuka nauttii. Nono alistaa Querellen pantavaksi, mutta samalla Querelle tekee Nonosta omien toiveidensa välikappaleen. Hänellä on valtaa tehdä aktista viileä. ”Sitten ei pussata”, Querelle määrää.

Kun ei ole selvää, kuka kukin on, halu sitoutuu arpa-kuutioon ja liikkuu nopanheiton mukaan. Fassbinderin tyyli korostaa fetissoitumista, joka on masokismille tunnusomaista¹⁸. Kohtaus, jossa Nono nai Querellea, on pehmeästi valaistu. Kynntilänliekit korostuvat ja kuva on ”kosteaa”, kuin kosketeltavaa materiaalia. Välähdykset Querellen kainaloista ja paljaista pakaroista ovat tyylieltyjä, ruumiinosat ikään kuin itsenäistyvät ja muuttuvat fetisseiksi.

Kuolema

Mitä Poika haluaa? Mikä ajaa Querellea Brestin himon näyttämöillä?

Tarinan käyttövoima on pettäminen. Querelle kaivaa ja murhaa matruusitoverinsa, joka on auttanut häntä salakuljettamaan huumelastin tullimiesten ohi. Hän huijaa Nonoa noppapelissä, valehtelee veljelleen,

poliisille, esimiehelleen, lähes kaikille. Lopulta Querelle viettelee häneen rakastuneen työläisen Gilin, lavastaa syylliseksi ja antaa ilmi. Petosten ja rikosten välityksellä Querelle kohtaa Nonon, poliisin ja luutnantin, ja ollessaan tekemisissä heidän kanssaan hänestä tulee hän, oma itse. Toisin sanoen seksuaalisissa, sadistisissa ja masokistisissa kohtaamisissa Querelle on se, mikä hänestä tulee, siis halun kohde ja aktin osapuoli.

Querellelle seksuaalisuus, sadismi ja masokismi ovat itsen muokkaamisen ja luomisen ulottuvuuksia. Foucault’n termin tämä on *etiikkaa*, olemassaolon taitoa, joka on henkilön ja hänen tekojensa moraalisuuden ydin¹⁹. Foucault korosti itsen työstämisen vaativan niin munkilta kuin keikariltakin askeettisuutta. Querellen tarina ja elokuva tuovat sitä vastoin etualalle esteettisyyden. Kohtaamiset ovat vuoropuhelua ja eleitä myöten koreografisia ja rituaalinomaisia, mitä lavastuksen liioiteltu tyyli vielä korostaa. Näissä puitteissa Querelle ei luo itseään etsimällä ja löytämällä vaan peittämällä, vaihtamalla asentoa ja ilmiä, arvuuttamalla ja arvailemalla.

Petos on Querellen tapa koostaa itsensä yhä uudestaan. Tämän etiikan genetlainen ydin on ajatus, että petos on kaunista. Kun petos on elämäkäytännön ohjenuora, huijaaminen, pettäminen, valhe ja rikos kuljettavat tekijänsä tilanteesta, suhteesta, asennosta toiseen. Ne tuovat esiin hänen olemisensa kauneuden tai rumuuden, suloisuuden tai katkeruuden. Kenties Querelle pettää, koska haluaa elämänsä olevan kaunis; tai ehkä hän haluaa ylevöittää elämänsä niin, että se olisi huomattava itsessään riippumatta moraalin ja hyvän maun mittapuista.

Pettäessään yhä uudestaan Querelle ei kuitenkaan tavoittele erityistä kauneutta vaan toistaa. Toisto yhdistää petoksen etiikan sadismiin ja masokismiin.²⁰ Myös tarina esittää, ettei petoksen toistamisessa tärkeintä ole kauneuden kaipuu vaan murha seuralaisinaan rangaistus ja

kipu. Nietzschen mukaan kipu saa merkityksen, kun se tuottaa jollekulle nautintoa: kipu voi miellyttää jumalia, jotka katselevat kärsiviä ihmisiä, kipu voi antaa nautintoa kivun aiheuttajalle, tai sitten uhri nauttii kivusta. Olenaista on, että kivun merkitys syntyy vain kivun aiheutumisen toistuvien muotojen kautta.²¹ Seksuaalisuus, sadismi ja masokismi ovat *Querellessa* toiston muotoja, jotka vastaavat kivun ja nautinnon yhdistymismahdollisuuksia.

Masokismin näyttämöllä näkyy selvimmin se, mitä Querelle kivulta haluaa. Toki hän tavoittelee rituaalisella petoksella laitonta nautintoa, jonka ehtoja kipu ja alistuminen ovat. Kuitenkin huijauksen taustalla on vakavampi petos, ystävän pettäminen ja murhaaminen. Häviämällä valheellisesti nopanheitossa Querelle alistaa itsensä rangaistavaksi. Naimalla perseeseen Nono häpäisee hänen miehekkyytensä, mikä Querellelle merkitsee kuolemantuomiota.

Kun Querellen halussa yhdistyvät nautinto ja kuolema, masokistiseen järjestykseen sekoittuu kuolemanvietti, jota Freud piti ihmisen viettielämän olemuksena. Hän käsitti kaiken elämän päämääräksi kuoleman ja ajatteli, että myös seksuaalivietti ja laajemmin elämänvietti, *Eros*, palvelevat perustavaa pyrkimystä kuolla pitäessään loitolla muut kuin organismissa itsessään olevat elottomuuteen palaamisen voimat. ”Organismi haluaa kuolla vain omalla tavallaan”²².

Uhri

Querellessa pettäminen, kivun tuottaminen ja kokeminen, väkivalta ja murhaaminen ovat koristeellisia, ja niillä on oma koreografiansa. Rituaalisten piirteiden korostaminen kytkee Querellen rakastamisen ja kuolemankaipuun kivun ja väkivallan asemaan yhteisössä. René Girard pitää antropologian klassikoissa ja maailmankirjallisuudessa viljalti esiintyviä uhririteitä välttämättöminä yhteisön olemassaololle. Uhraamisen avulla kanavoitaan yhteisön sisäsyntyistä väkivaltaa, joka kumpuaa siitä, että ihmiset haluavat samoja asioita. Girard ajattelee *jäljittelyn* olevan perustavin ihmisiä yhdistävä side: kun joku haluaa jotain, toinen alkaa jäljitellä ja haluta samaa asiaa. Mimeettinen halu on ihmisen halun perusmuoto. Sosiaalisena siteenä se yhdistää ihmiset samastumisen kautta toisiinsa mutta myös torjuu halun. Jos jollakulla on jotain omaa, omistaminen kieltää toista haluamasta sitä. Tämän kaksinaisuuden vuoksi mimeettinen halu synnyttää väkivaltaa, joka tuhoaa ihmisiä yhdistävän siteen ja tekee yhteisöelämästä mahdotonta. Niinpä yhteisöllä on oltava keino rajata ja kanavoida väkivalta. Siksi tarvitaan uhraamista, rituaalista tappamista ja syntipukkeja.²³

”Vanhassa testamentissa ja kreikkalaisissa myyteissä veljekset ovat lähes aina toistensa vihamiehiä [...] kuin kohtalo pakottaisi heidät tekemään toisilleen väkivaltaa, eikä tämä väkivalta voi koskaan purkautua kuin kolmansiin osapuoliin.”²⁴ Luonnehdinta sopii täydellisesti *Querellen* perusasetelmaan, jonka virittävät jäljittely,

saman haluaminen ja näiden synnyttämä väkivalta. Robert, kuhnuri joka pesii La Fériassa emäntä Lysianen rakastajana, ja Querelle, merimies, ovat kaksi veljestä, kuin Kain ja Abel. Heidän yhdennäköisyyttään Genet kuvaa hämmentäväksi. Querelle ilmestyy Brestin kuluun bordelliin maatakseen madame Lysianen kanssa ja pelaa siitä noppaa Nonon kanssa. Hän tekee näin, koska muutkin merimiehet tekevät. Hänen tavanomainen halunsa on kuitenkin erityistä, koska se kietoutuu veljesteeseen. *Querellessa* veljeksiä yhdistävä tunne ei ole syyllisyys ja ahdistus, joiden vallassa Freudin isänmurhaajaveljekset elävät²⁵. Robertin ja Querellen sitoo toisiinsa girardilaisittain halun kohde: he haluavat samaa, ja siksi he ovat samanlaisia ja toistensa kilpailijoita. Veljesten välillä kulkee läpi tarinan samanlaisuuden tunnistamisen ja kieltämisen juonne. Tästä ambivalenssista säteilee kiistojen, uhkausten, väkivallan ja murhaamisen aaltoja, jotka häiritsevät bordellin ja satamakaupungin alamaailman elämänmenoa.

Elokuvan ja romaanin keskeinen juoni on väkivallan ohjaaminen vaarattomaksi ja yhteiselon rauhoittaminen. Kuvio ilmenee toistuvissa rituaalisissa taisteluissa, naisenvaihdossa Robertin ja Querellen välillä ja lopulta syntipukin nimeämisessä vastaamaan Querellen rikoksista. Querellen osa väkivallassa on ratkaiseva. Paitsi että hän on väkivallan lähde, hänen teoistaan riippuu, laajenevatko vihamielisyydet, tappelut ja murhat vai palautuuko väkivalta totuttuihin muotoihin.

Moderneissa länsimaisissa kulttuureissa uhraaminen eli rituaalinen tappaminen on siirtynyt pois yhteisöltä ja yhteisöstä. Tämä on johtanut halusta puhdistetun lain ja rangaistuslaitoksen syntyyn, mutta samalla uhraaminen on muuttunut henkilökohtaiseksi. Kulkiessaan pettäjän ja murhaajan tietä sekä etsiessään rangaistusta ja kuolemaa Querelle toteuttaa nykymaailmalle ominaista *uhriksi tulemisen* etiikkaa. Jokainen akti, jokainen alistuminen ja kipu, jokainen rikos muovaa häntä uhriksi ja muuttaa uhrin yhä sisäisemmäksi ja omakohtaisesti kuviteltavaksi. Mitä Querelle uhraa, sisäistää? Oman halunsa pettää, tulla rangaistuksi ja kuolla omalla tavallaan.

Ensimmäinen rikos eli matruusitoverin kurkun avaaminen veitsellä voidaan käsittää tätä taustaa vasten. Murha, josta petoksen ja väkivallan kierre alkaa, on samalla ensimmäinen tappamisrituaali ja matruusi ensimmäinen uhri. Kuitenkaan matruusi Vic ei ole sopiva uhri, koska hän on ulkopuolinen ja tuntematon. Siksi Querellen teko synnyttää ’uhrikriisin’: ”Jos uhrin ja yhteisön välillä on liian suuri kuilu, uhri ei enää voi vetää väkivaltaa puoleensa. [...] Väkivaltaa ei saada eliminoitua: konfliktit lisääntyvät ja ketjureaktioiden vaara kasvaa.”²⁶

Noppapeli Nonon kanssa on toinen epäonnistunut riitti. Huijaamalla itsensä häviäjäksi ja alistumalla Nonon pantavaksi Querelle astuu uhrin osaan luopuen veljensä kanssa jakamastaan halun kohteesta ja sallien miehuitensa häpäisyyn. Tämäkään ei rauhoita tilannetta, vaan himojen, epäilyjen, kilpailun ja konfliktien verkko kiristyy. Querellen passiivinen alistuminen uhriksi ei riitä; hänen on muututtava uhraajaksi. Brestin modernissa alamaail-

massa Querellen on valittava syntipukki, johon yhteisö voi purkaa murhan- ja kostonhimonsa hänen sijastaan. Lisäksi hänen on uhrattava jotain itsestään ja itselleen rakasta.

Jotta Querelle voisi uhrata, hänen halunsa ei voi olla enää vain Pojan halua, antautuvaa ja peiteltyä. Hänen on kyettävä olemaan aktiivinen rakastaja ja löydettävä oma halu, rakkauskin. Querelle muuttuu kolmessa suhteessa. Hän suutelee poliisi-Mariota, ”jonka kasvot tuntuvat kiveltä”, ja ottaa häneltä suihin sekä antautuu Nonolle toisen kerran kivutta, mielihyvää tuntien. Näihin akteihin Querelle ryhtyy omasta halustaan ja tunnistaa, vartioi omia tunteitaan. Aktit eivät muutu helliksi eivätkä ole rakkauden tekoja. Suhteessaan Giliin, nuoreen muurariin, Querelle puolestaan avautuu rakkaudelle. Avautuminen on kuitenkin ambivalenttia, sillä Querelle rakastuu Giliin vain hetkeksi tehdessään hänestä syntipukin.

Querelle viettelee Gilin rakastumaan itseensä sokeasti. Hän houkuttelee Gilin rikoksiin, saa hänet piiloutumaan poliiseilta ja lopulta antaa hänet ilmi varkaana ja murhaajana. Elokuvan ydinriitti on kohtaus, jossa Gil lymyilee piilopaikassaan ja Querelle valmistelee häntä pakenemaan. Querelle pukee Gilin valeasuun, jolloin

Gilistä tulee Robertin näköinen. Kun Querelle näkee luomuksensa, hän saattaa lähestyä tätä ja suudella suulle ja poskille hellästi, ennen kuin lähettää Gilin pakomat-kalle ja ilmiantaa hänet. Querelle luo ’sijaisen’ kahdessa mielessä. Hän valmistaa rituaalinomaisesti Gilistä uhrin kärsimään rangaistuksen hänen rikoksistaan. Robertin näköisenä Gil on myös oivallinen syntipukki, sillä hänen ilmiänsä on tuttu yhteisölle. Koska Gil valepuvussa on kuin Robert, Querelle kavaltaa veljensä ja eliminoi kilpailijansa symbolisesti. Mimeettisen halun ja samastumisen kierre katkeaa: yhteisön väkivaltakoneisto eli laki ja poliisi saavat syyllisen tuomittavaksi, ja sijaisuhri erottaa veljekset toisistaan lopullisesti.

Vaikka Querelle suorittaa oikean uhrin, hän ei saa rauhaa eikä ole turvassa sen enempää Brestin himon ja väkivallan kyllästäältä elämältä, lailta kuin omalta itseltään. Querelle voi paeta lakia ja rangaistusta vain luutnantti Seblonin autoeroottiseen maailmaan, jonka suojissa hän on epäilyjen ja koston tavoittamattomissa. Tuossa järjestyksessä matruusin oma halu katoaa jälleen, kun hänen on muututtava luutnantin itsetyydytyksen välineeksi. Querellen uhri ja kuolema saavat viimeisen silauksen seksuaalisuuden yksinäisyydessä: muuttamalla pornografiseksi objektiksi Querelle näyttää laantuvan.

Viitteet

- 1 Baudrillard 1990.
- 2 Ks. Baudrillard 1990, 37.
- 3 Falk 1994, 186–217.
- 4 Rivouden käsitteestä ks. Baudrillard 1989, 187–188, 191–192, 198; 1990, 28–29; Arppe 1992, 157–158.
- 5 Butler 1990.
- 6 Mauss 1979.
- 7 Esim. Elias 1976, 105–118; Weber 1989, 152–156.
- 8 Genet 1989, 128.
- 9 Genet 1989, 14–15.
- 10 Foucault 1998, 236–240.
- 11 Foucault 1998, 236–262.
- 12 Foucault 1998.
- 13 Deleuze 1991.
- 14 Deleuze 1991, 23–35.
- 15 Deleuze 1991, 124.
- 16 Deleuze 1991, 91–102.
- 17 Sacher-Masoch 1991.
- 18 Deleuze 1991, 71–73.
- 19 Foucault 1998, 132–137.
- 20 Freud 1993, 74–80, 110–111; Deleuze 1991, 119–121.
- 21 Nietzsche 1969; Deleuze 1991, 118–119.
- 22 Freud 1993, 95.
- 23 Girard 2004.
- 24 Girard 2004, 19.
- 25 Freud 1989.
- 26 Girard 2004, 61.

Kirjallisuus

- Arppe, Tiina, *Pyhän jäännökset*. Tutkijaliitto, Helsinki 1992.
- Baudrillard, Jean, *What Are You Doing after the Orgy?* (1983). Suom. Raija Sironen. Teoksessa *Moderni/postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Tutkijaliitto, Helsinki 1989, 187–205.
- Baudrillard, Jean, *Seduction* (De la séduction, 1979). Käänt. Brian Singer. St. Martin's, New York 1990.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*. Routledge, London 1990.
- Deleuze, Gilles, *Coldness and Cruelty* (Le froid et le cruel, 1967). Käänt. Jean McNeil. Teoksessa *Masochism*. Zone, New York 1991, 7–138.
- Elias, Norbert, *Über der Prozess der Zivilisation. 2er Bd: Wandlungen der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.
- Falk, Pasi, *The Consuming Body*. SAGE, London 1994.
- Foucault, Michel, *Seksuaalisuuden historia* (Volonté de savoir, 1976; L'usage des plaisirs, 1884; Le souci de soi, 1984). Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus, Helsinki 1998.
- Freud, Sigmund, *Toteemi ja tabu* (Totem und Tabu, 1913). Suom. Mirja Rutanen. Love, Helsinki 1989.
- Freud, Sigmund, *Mielihyväperiaatteen tuolla puolen* (Jenseits des Lustprinzips, 1920). Suom. Mirja Rutanen. Teoksessa *Johdatus narssisiin ja muita esseitä*. Love, Helsinki 1993, 61–120.

- Genet, Jean, *Querelle* (Querelle de Brest, 1947). Suom. Päivi Malinen. Like, Helsinki 1989.
- Genet, Jean, *Varkaan päiväkirja* (Journal de Voleur, 1949). Like, Helsinki 1992.
- Girard, René, *Väkivalta ja pyhä* (La violence et le sacré, 1972). Suom. Olli Sinivaara. Tutkijaliitto, Helsinki 2004.
- Mauss, Marcel, *A Category of the Human Mind. The Notion of Person, the Notion of 'Self'* (Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi", 1938). Käänt. Ben Brewster. Teoksessa *Sociology and Psychology. Essays*. Routledge & Kegan Paul, London 1979, 57–94.
- Nietzsche, Friedrich, *Moraalin alkuperästä* (Zur Genealogie der Moral, 1887). Suom. J. A. Hollo. Otava, Helsinki 1969.
- Sacher-Masoch, Leopold von, *Venus in Furs* (Venus im Pelz, 1870). Käänt. Jean McNeil. Teoksessa *Masochism*. Zone, New York 1991, 141–272; *Venus turkiksi*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Summa, Helsinki 2006.
- Weber, Max, *Välitarkastelu*. Teoria uskonnollisen maailmanhylkäämisen asteista ja suunnista (Zwischenbetrachtung. Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung, 1915). Suom. Tapani Hietaniemi. Teoksessa *Maailmanuskonnot ja moderni länsimainen rationaalisuus*. Vastapaino, Tampere 1989, 131–172.