

## Naisia sinisten kynnelten partaalla

Miehen ja naisen kohtaaminen Enki Bilalin Nikopol-trilogiassa  
Luce Irigarayn teorian näkökulmasta

Pro gradu -työ  
Taiteen ja kulttuurin  
tutkimuksen laitos  
Kirjallisuuden oppiaine  
Jyväskylän yliopisto  
Mirva Brola  
kevät 2007

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
Tekijä – Author Mirva Brola	
Työn nimi – Title Naisia sinisten kyynelten partaalla Miehen ja naisen kohtaaminen Enki Bilalin Nikopol-trilogiassa Luce Irigarayn teorian näkökulmasta	
Oppiaine – Subject kirjallisuustiede, yleinen	Työn laji – Level pro gradu
Aika – Month and year toukokuu 2007	Sivumäärä – Number of pages 85 (ja liitteet)
Tiivistelmä – Abstract  <p>Niin sanotun toisen aallon ranskalaisen feministiteoreetikon Luce Irigarayn mukaan sukupuoliero on ajateltava uudelleen, ja miehen ja naisen välisen eron paikalle on asetettava uudelleen ihmetyksen passio. Vain siten voimme ajatella uudelleen myös miehen ja naisen välisen suhteen. Näin avautuu uudenlainen mahdollisuus kahden erilaisen, toisistaan riippumattoman ja toisiinsa palautumattoman subjektin väliseen rakkauteen.</p> <p>Kuinka Irigarayn teoria soveltuu toisen ranskalaisen, sarjakuvataiteilija Enki Bilalin Nikopol-trilogian tutkintaan? Teosten <i>La Foire aux Immortels</i>, <i>Femme Piège</i> ja <i>Froid Equateur</i> muodostama trilogia kertoo muun muassa Alcide Nikopolin ja Jill Bioskopin välisestä rakkaussuhteesta. Monitasoinen ja -syinen tieteiskirjallisuutta edustava sarjakuvatyö liikkuu niin yhteiskunnallisesti kantaaottavalla kuin unenomaisellakin tasolla.</p> <p>Bilalin teossarja toimii kolmella tasolla: Se esittelee niitä käsityksiä, jotka nykyisin liitetään sukupuolieron käsitteeseen, sekä sitä, kuinka edellä mainitut käsitykset ilmenevät (teoksen maailmassa). Toiseksi teos esittelee mahdollisia paikkoja, joissa tuota vallitsevaa ero-käsitystä voidaan jopa onnistuneesti purkaa tai ainakin horjuttaa. Näin on esimerkiksi ihmisnaisen ja maanulkopuolisen miehen rakkaussuhteessa, jossa eivät päde tavanomaiset rakkaussuhteen lainalaisuudet. Kolmanneksi teoksessa hahmotellaan uudenlaisia kohtaamisia miehen ja naisen välillä ja siten uudenlaisia avauksia erilaiselle, tasa-arvoiselle rakkaussuhteelle.</p> <p>Nikopol-trilogia tarjoaa Irigaray matkaoppaanaan mahdollisuuden lukea tieteiskirjallisuuden edustajaa kokonaan uudella tavalla. Mies ja nainen kohtaavat kuin ensimmäistä kertaa, mutta valitettavasti nainen ei ole vielä onnistunut luomaan itselleen itsenäisen subjektin asemaa; hän ei voi palata itseensä rakkauden kaksoisliikkeessä. Kahden toisiinsa palautumattoman subjektin rakkaussuhdetta ei voi vielä syntyä.</p>	
Asiasanat – Keywords sukupuoliero, mahdollisuudet, kohtaaminen, Luce Irigaray, Enki Bilal, sci-fi, sarjakuva	
Säilytyspaikka – Depository	
Muita tietoja – Additional information	



## Sisällysluettelo

<b>1. Johdanto</b>	3
Kuka Enki Bilal?	3
Lyhyesti Nikopol-trilogiasta	5
Nikopol-trilogian narratologiasta	7
Bilal ja huumori	9
Sarjakuvatutkimuksen piirteitä	11
Aiempi tutkimus	13
Tutkimuksen positiot ja työkalut	14
<b>2. Ero</b>	17
Sukupuoli ideologiana	17
Pahan kukkia: kammottava naisruumis	21
Juhlivat koneet	25
Jumalhahmot	29
Fasismien estetisoitu politiikka	31
Mullan alta yhteiskunnan jäseniksi	32
Raiskaus – miehinen vallankäyttö	34
Ikuinen tuntematon	39
<b>3. Mahdollisuudet</b>	42
Bioskopin sininen	45
Jill Bioskopin ja Johnin suhde	46
Nainen, kieli ja kirjoitus	52
Naissubjektiuden syntyminen	57
<b>4. Kohtaaminen</b>	59
Ihmetys eron paikalle	60
Toisen kohtaaminen	62
Verta ja rakkautta	63
Ensimmäisiä kertoja	69
Rakkaus eron ehtona	78
<b>5. Lopuksi</b>	81
<b>6. Lähdeluettelo</b>	83
<b>Liitteet</b>	

## 1. Johdanto

Kesä 1995. Kuopio Tanssii ja Soi -festivaaleilla esiintyvän Lyonin oopperanbaletin moderni versio *Romeosta ja Juliasta* ihastuttaa puvustuksellaan. Enki Bilalin estetiikka puree täysillä 13-vuotiaaseen koulutyttöön, joka kiiruhtaa isänsä kirjahyllylle selaamaan science fiction -sarjakuvia. Futuristinen romantisoitu rappio ei unohdu myöhemminkään. Unenomaisessa, likaisessa tulevaisuudenkuvassa seikkailee jumalalla vahvistettu kyborgi, joka voittaa mestaruuden shakkinyrkkeilyssä. Sinisiä kyyneleitä itkevä nainen suree alfatratzi-rakastettuaan, joka vuotaa valkoista verta. Päiväntasaajan Afrikassa Ekvaattori Cityssä lämpötila laskee kolmeenkymmeneen miinusasteeseen. Enki Bilalin sarjakuvissa uneksitaan sorron yössä<sup>1</sup>.

### Kuka Enki Bilal?

Ranskalainen Enki Bilal on nykyeurooppalaisen sarjakuvan ehdottomia tähtihahmoja. Vuonna 1951 Belgradissa Jugoslaviassa syntynyt, kymmenvuotiaana vanhempinsa, bosniakki-isän ja tsekkiäidin kanssa Ranskaan muuttanut Bilal teki varsinaisen läpimurtonsa 1980-luvun alkupuolella. Yhdessä käsikirjoittaja Pierre Christinin kanssa tehdyt albumit käsittävät muun muassa korkeatasoista poliittista fiktiota, kuten teokset *Les Phalanges de l'ordre noir* 1979 (*Koston veljeskunta* 1990) ja *Partie de Chasse* 1983 (*Metsästysretki* 1989). Bilalin kypsän kauden soolotyöt aloittaa Nikopol-trilogian ensimmäinen osa *La Foire aux Immortels* 1980 (*Jumalaton näytelmä* 1985). Teoskolminaisuuden muut osat ovat *La Femme Piège* 1986 (*Unien vankila* 1988) ja *Froid Équateur* 1992 (*Kylmä päiväntasaaja* 1993). Trilogia on kokonaan Bilalin käsialaa: hän vastaa itse niin käsikirjoituksesta, piirrosjäljestä ja väreistä kuin tekstauksestakin. Teossarjaan pohjautuen Bilal on myös ohjannut elokuvan nimeltä *Immortel – Ad Vitam*, joka sai ensi-iltansa Ranskassa maaliskuussa 2004.

Bilal on kuvillaan vallan rappeuttamasta tulevaisuuden maailmasta ylittänyt monia taiteen kenttien raja-aitoja. Hänen pidäkkeetön kuvallinen visionsa ei kuitenkaan käännä selkäänsä todellisuudelle vaan pureutuu maailmamme kipupisteisiin. (Jokinen 2004, 8.) Sarjakuvataiteilijana parhaiten tunnettu Bilal on varsinainen Euroopan nykytaiteen moniottelija: hän on uransa aikana tehnyt myös lukuisia kuvituksia, puvustuksia ja

<sup>1</sup> Röpötti, Harri 2000. ”Enki Bilalin sarjakuvissa uneksitaan sorron yössä.” Helsingin Sanomat 20.8.2000, B3

muita ”visuaalisen alan” töitä. Sittemmin Bilal on kiinnostunut varsinkin elokuvataiteesta ohjaten muun muassa edellä mainitun Nikopol-trilogiaan pohjautuvan työn. Kantaaottavuus on koko ajan säilynyt läsnä; 1980-luvulla kuvasarjassa *Mauer* Bilal kuvasi Berliinin muuria ja Nikopol-trilogian jälkeinen Sarajevo/Hatzfeld-sarjakuvatrilogia käsittelee Balkanin 1990-luvun tapahtumia.

Bilalin sarjakuvissa tapahtui merkittävä tekninen muutos, kun hän *La Foire aux Immortels* -albumissa ensi kerran teki värityksen suoraan alkuperäispiirrookseen. Siihen saakka hän oli noudattanut yleisimmin käytettyä niin sanottua blue line -menetelmää, jossa väritys tehdään piirrosviivasta tehdyille kopiolle. Piirrostekniikan muutoksen myötä Bilal alkoi käyttää värejä entisestä poikkeavalla tavalla. Tummat sävyt ovat aina olleet Bilalin värimaailman perustana, mutta *La Foire aux Immortels* ikään kuin toi mukaan tekijänsä lapsuuden kasvuympäristön Itä-Euroopan sosialismin värimaiseman. (Kemppinen, Tolvanen 1992, 92.)

Nikopol-trilogiassa Bilalin piirrostyyliä voisi kuvailla lähinnä kolkoksi ja kulmikkaaksi. Hännisen (2003) mukaan Bilalin kuvat ja kerronta ovat äärimmilleen viedyllä tavalla kylmiä ja etäisiä. Siinä missä useimmat nykypiirtäjät haluavat pelkistää ja päästää lukijan lähelle, Bilal säilyttää Hännisen mielestä koko ajan tietyn välimatkan teoksen ja lukijan välissä. Hänen sarjakuvissaan ei ole lämpöä ja läheisyyttä, koska hänen kuvaamisessaan ihmisissä ei ole sellaisia ominaisuuksia. Bilalin kuvaama maailma tuntuu hylänneen täydellisesti uskon humanismin voimaan tai ihmisen kykyyn hallita eläimellisiä viettejään. (Hänninen 2003.) Kuvissa on jähmeää liikkumattomuutta ja pysyvyyttä, jopa painavuutta. Uransa alussa Bilal kuvasi maailmaa realismiin ja fantasian sekoituksena, mutta nykypäivää lähestyttäessä hänen kuvansa täyttyvät yhä enemmän alitajunnan viesteistä. Nikopol-trilogiassa kuvien surrealistinen utuisuus ja värikkyys ovat lisääntyneet entisestään ja muuttuneet vähitellen yhä viitteellisemmiksi. Samalla juoni on pirstoutunut palasiksi. (Jokinen 2006, 70, 73.)

Minusta valta on rappion alkupiste. Se pelottaa minua enkä pidä siitä. Poliitiikan perusta pysyy aina samana, koska siinä on aina kyse vallasta. Ja vallan käyttö on aina kaikkien poliittisten ongelmien perusta. (Enki Bilal teoksessa Kemppainen, Tolvanen 1992, 95.)

Pierre Christinin käsikirjoitukset Bilalille ovat olleet hyvin yhteiskunnallisia, mutta vahva yhteiskunnallisuus on leimannut myös tekijän soolotuotantoa. Nikopol-trilogiakin suomii ankarasti valtaa ja sen käyttöä. (Kemppainen, Tolvanen 1992, 95.) Bilal on todennut tarinoittensa sijoittuvan diktatuureihin, koska hän on itse syntynyt sellaisessa, Titon ajan Jugoslaviassa (Römpötti 2000). Bilalin mukaan peli vallan ympärillä on aina

ja kaikkialla samanlaista. Se toistuu niin diktatuureissa kuin demokratioissakin. Vaikka Nikopol-trilogiassa käsitelläänkin ihmisten kohtaloita heidän poliittisten järjestelmiensä sijasta, ei tarinaa voi kertoa esittämättä poliittista maisemaa tai tuomatta sitä jollain tavalla mukaan. Bilalin mielestä poliittisen vallan käsittely ei ole esteenä sille, etteikö teoksessa voisi olla vaikkapa eroottinen ydin. (Kemppainen, Tolvanen 1992, 95.)

Nikopol-trilogian päähenkilön, Alcide Nikopolin tarinan Bilal päätti jakaa kolmeen albumiin, koska Ranskassa yleinen 46 sivun mitta ei liian ahtaana sallinut tarinalle kyllin vapaata kehittelyä. Bilalin oman arvion mukaan trilogian osat muodostavat kerronnallisesti ehjän kokonaisuuden, vaikka osat ovatkin erilaiset. Ensimmäisen osan klassisesta kerronnasta Bilal siirtyy *La Femme Piègen* surrealistiseen, ajoittain automaattikirjoitusta muistuttavaan tyyliin, josta hän viimeisessä osassa *Froid Équateurissa* palaa takaisin klassisempaan, *La Foire aux Immortelsia* lähellä olevaan muotoon. (Kemppainen, Tolvanen 1992, 93.)

Yksittäisten sankarihahmojen puute on ollut leimallista Bilalin sarjoille, joissa toimijana on useimmiten kollektiivi, kuten kokonainen kaupunki tai suuri ihmisjoukko (Kemppainen, Tolvanen 1992, 93). Nikopol-trilogiassa pääkollektiivi muodostuu *La Foire aux Immortels* -teoksen alkupuolella, kun avaruudesta maahan pudonnut Alcide Nikopol joutuu Horus-jumalan maalliseksi ruumiiksi. Kollektiivi monimutkaistuu entisestään, kun tarinaan tulee mukaan Nikopolin poika, joka on isänsä kanssa samanniminen, -näköinen ja -ikäinen. Teoksen lopussa Horuksen ja Nikopolin yhteys särkyvä väliaikaisesti, kun jumalat tuomitsevat Horuksen valettavaksi kiven sisään. Sieltä hän vapautuu *La Femme Piège* -teoksen alkupuolella.

### **Lyhyesti Nikopol-trilogiasta**

Nikopol-trilogiassa on kyse 2020- ja 2030-luvulla tapahtuvasta science fiction -sarjakuvasta, jossa päähenkilöksi nousee noin kolmikymppinen pariisilaismies Alcide Nikopol. Hänet on tuomittu karkotettavaksi avaruuteen syväjäädytettynä vuonna 1993, mutta sattumalta hänen avaruuskapselinsa palaa syöksyen maahan kolmenkymmenen vuoden kuluttua, teoksen maailman ajassa maaliskuussa vuonna 2023 (Kuva 1). Alcide Nikopolin poissaolon aikana Pariisista on tullut diktatorinen kaupunkivaltio. Vähitellen sulavan Nikopolin pelastaa haukkapäinen Horus-jumala, joka on riitaantunut kaupungin yllä leijuvassa pyramidissa asuvan jumalperheensä kanssa. Yhdessä Horus ja Nikopol tekevät Pariisissa demokratiaan tähtäävän vallankaappauksen. Kaikkien näiden



tapahtumien jälkeen Nikopolin mielenterveys pettää, mihin myös päättyy *La Foire aux Immortels* -albumi.<sup>2</sup>

*La Femme Piège* aloittaa Jill Bioskopin, lontoalaisen naisreportterin, tarinan. Bioskop on rakastunut John-nimiseen ulkoavaruudenolioon, joka teoksen alussa murhataan. Bioskop lentää Berliiniin tekemään toimittajan työtään. Sydänsuruissaan hän nauttii huumaavia pillereitä ja murhaa kolme miestä, joista kukin yrittää tunkeutua hänen vuoteeseensa. Tervehtynyt Nikopol ja kiven sisältä vapautunut Horus ovat tällä välin jälleen yhdistyneet. He kohtaavat mieleltään sekaisin menneen Bioskopin, jolloin paikalle ilmaantuukin John – vain kadotakseen saman tien uudelleen. Teos loppuu Bioskopin, Nikopolin ja Horuksen suunnatessa yhdessä jonnekin kauas pois.



Kuva 1. Alcide Nikopol kokee fenomenologista ihmetystä herättyään horroksesta jalkapuolena ja hylätyllä metroasemalla (Bilal 2004a, 18). (Mun jalkani!!! Helvetti, missä mun jalkani on!??)

*Froid Équateur* paneutuu lähinnä Nikopolin pojan isänsä etsintään. Teos tapahtuu Afrikassa päiväntasaajalla. Alcide Nikopol vanhempi ja Jill Bioskop ovat hämärissä olosuhteissa saaneet lapsen, minkä jälkeen he ovat eronneet. Kapinallinen Horus-jumala ja Nikopol vanhempi jatkavat vielä hetken ajan seikkailuaan, kunnes Horus antautuu muille jumalille. Nikopol nuorempi päätyy puolestaan syväjäädytettynä avaruuteen

<sup>2</sup> Teoksen liittäminen ajalliseen kontekstiinsa tarjoaa mielenkiintoisia näkökulmia. *La Foire aux Immortelsin* julkaisu kylmän sodan aikana vuonna 1980 näkyy albumissa muun muassa jääkiekko-ottelussa (Bilal 2004a, 35–36), jossa ovat vastakkain ”Boulets rouges de Bratislava” (”Bratislavan punamoukarit”) ja ”Fleches noires de Paris” (”Pariisin mustat nuolet”). Ottelussa fasistinen Pariisin kaupunkivaltio voittaa kommunistisen idän, joskin verisessä ottelussa kumpikaan järjestelmä ei näyttäydä toista eettisesti parempana. Hienoista vakaumuksellisuutta talousjärjestelmien välillä voidaan silti havainnoida: kenraalikuvernööri Choublanc on lahjoittanut pyramidin jumalille Monopoli-lautapelin, jonka jumalat päättävät tuhota kesken pelaamisen, koska peli heidän mielestään on turmeleva ja luo ihmisille ominaisia alhaisia tarpeita (”-- Ce Jean-Ferdinand Choublanc cherche à nous corrompre! -- Ce jeu crée des besoins typiquement humains, indignes de notre communaute...”, Bilal 2004a, 4–5). Kapitalismi ei siis ole jumalten mieleen.

kolmeksi kymmeneksi vuodeksi. Teossarja päättyy Bioskopin ja Nikopolin ihmeellisen poikalapsen näyttäytymiseen.

Lukijan on syytä huomata, että tutkielmani ranskankielisten alkutekstien sitaattien jäljessä käyttämäni suomennokset ovat peräisin teosten suomennetuista laitoksista. Tästä syystä käännökset eivät kaikilta osin noudata sanatarkasti alkuperäistekstiä. Kuitenkin viitteet sivunumeroihin pätevät sekä suomen- että ranskankielisiin laitoksiin.

### **Nikopol-trilogian narratologiasta**

Mikkosen (2005, 304) mukaan Bilalin teos pohtii kuvaa ja sanaa yhdistelevän kerronnan mahdollisuuksia sekä liittää samalla kysymyksen kuvan ja sanan yhteistoiminnasta monien synkronisten aikojen, identiteettien ja maailmojen välisen kokemuksen teemoihin. Totta onkin, että lukijan on syytä olla tarkkana Bilalia lukiessaan, mikäli mieli pysyä mukana aikojen, paikkojen ja jopa henkilöhahmojen moninaisuudessa ja keskinäisessä limittyneisyudessa. Saman voi hahmottaa myös juonellisena ja henkilöhahmoihin liittyvänä hajanaisuutena.

Nikopol-trilogian kolme osaa eivät juonen tasolla muodosta täysin koherenttia kokonaisuutta, mikä ilmenee esimerkiksi siten, että albumit ovat luettavissa myös yksittäisinä teoksina (joskin teosten keskinäiset laajat viittaukset toisiinsa vaikeuttavat tätä). Osat eivät linkity toisiinsa aukottomasti ja siten jatka lineaarisesti teoksen aikaa, vaan niiden väliin jää melkoisia epämääräisyyskohtia, joiden sisältämät tapahtumat jäävät lukijan kuviteltaviksi. Merkittävimmät epämääräisyyskohdat sijoittuvat ajallisiin hyppäyksiin teosten välille. Trilogian aikajana hahmottuu kuitenkin selkeästi: *La Foire aux Immortels* alkaa maaliskuun alusta 2023, *La Femme Piège* 22. helmikuuta 2025 ja *Froid Équateur* lokakuussa 2034. Paikoitellen kertojan ääni ohjaa lukijaa ymmärtämään ajalliset mittasuhteet, kuten *La Femme Piègen* aluksi: ”sen [Jumalaton näytelmä] tapahtumista on kulunut kaksi vuotta...” Teoksen aika etenee pääosin lineaarisesti eikä se sisällä ajallisia hyppäyksiä, kuten ennakoiteja. Takaumiakin on vain yksi, ja se sijaitsee *La Femme Piègen* lopussa. Muutoin menneeseen aikaan viitataan henkilöhahmojen dialogissa.

Trilogiassa esiintyy tarinan ulkopuolinen kertoja, jonka merkitys vaihtelee suuresti teoksen eri osien välillä. *La Foire aux Immortelsissa* kertojan ääni kuvailee miljöötä sekä kertoo faktoja ajoista ja paikoista, joihin kulloisetkin tapahtumat liittyvät. Kertojan

rooli on varsin mitätön, mutta päästessään ääneen kertoja ottaa kantaa muun muassa adjektiivivalinnoin:

Paris 2023, fragile mais libre, s’apprête à voguer à vue dans des eaux bien troubles, sans son libérateur, le malheureux, l’infortune, le pitoyable **Alcide Nikopol**. (Bilal 2004a, 64.)

(Vuoden 2023 Pariisi, vapaa mutta hauras kaupunki varustautuu näin purjehtimaan perin levottomille vesille, ja ilman perämiestään, ilman vapauttajaansa, ilman kovaonnista, kohtalon kolhimaa **Stanku Brickley’ä**<sup>3</sup>.)

Vähämerkityksisen kertojan lisäksi kerronta tapahtuu *La Foire aux Immortels*issa kuvina ja henkilöhahmojen suorina sitaatteina (puhekuplat), jotka voidaan tietenkin luokitella myös kertojan äänellä kerrotuiksi lausumiksi. Puhekuplissa on kuitenkin myös henkilöhahmojen omaa sisäistä kerrontaa ja psykologista pohdintaa, joka ilmenee selvimmin hämmästyttäviä ilmentävinä kysymysmerkkeinä. Oman mielenkiintoisen lisänsä tuovat sanomalehtileikkeet, jotka esitetään sellaisinaan, graafisessa muodossa. Trilogian toisessa osassa *La Femme Piègessä* kerronnan tekniikka monipuolistuu, ja merkittävimmäksi kerronnan keinoksi nousee Jill Bioskopin fokalisoima minä-kertoja, jonka kerronta erotetaan muusta tekstistä esittämällä se valkein kirjaimin mustapohjaisella palkilla. Joissain paikoin Bioskopin kerronta lähenee jopa ajatusvirtaa. Teoksen lopun takaumassa kertojaksi vaihtuu Alcide Nikopolin fokalisoima minä-kertoja, mutta sen jälkeen fokalisoijaksi palaa jälleen Jill Bioskop, jonka kerronta lopussa etenee lainauksina päiväkirjamerkinnöistä. *La Femme Piège* -teoksen monimuotoisuutta lisää albumin välissä tullut irrallinen sanomalehti, joka sisältää Jill Bioskopin varsinaisessa teoksessa kirjoittamat artikkelit (lehti on tämän opinnäytetyön liitteenä). En kuitenkaan paneudu tarkemmin tähän intertekstuaaliseen suhteeseen.

Trilogian viimeisessä osassa *Froid Équateurissa* kertojan ääni on jälleen muuttunut. Tällä kertaa tarinan ulkopuolinen kertoja on kaikkietävä, ja se kuvaa tapahtumien taustojen lisäksi henkilöiden sisäisen maailman mielenliikkeitä. Kertoja ei kuitenkaan enää fokalisoitu kenenkään henkilöhahmon kautta. Osa kerronnasta tapahtuu edelleen lehtileikkeiden muodossa.

Kuvan ja sanan toisiinsa sopimattomuuden sekä merkkien korvattavuuden periaatteen ongelma kertautuu useilla teoksen tasoilla. Kun fiktiivisen maailman hahmot törmäävät heistä tehtävään elokuvalliseen fiktion, elokuvan todellisuutta köyhdyttävä tulkinta tulee ilmeiseksi. (Mikkonen 2005, 304.) Mielenkiintoinen on myös Jill Bioskopin

---

<sup>3</sup> Nikopol-trilogian suomennosten kahdessa ensimmäisessä osassa Alcide Nikopolin nimi on vaihtunut Stanku Brickleyksi ja kenraalikuvernööri Jean-Ferdinand Choublanc Jean-Fernet Brancaksi. Kolmannessa osassa nimet ovat alkuperäiset, joskin Yéléna Prokosh-Tootobin etunimi on kirjoitettu suomalaisittain Jelenaksi.

nimervalinta tässä yhteydessä. Kuten teoksen tekstuaalisella tasolla tuodaan ilmi (Ivan Vabekin lausumana), Bioskop tarkoittaa 'elokuvaa' jugoslavialaisen lehtimies Ivan Vabekin kielellä (ilmeisesti serbokroaatilla). Jugoslavia palautuu siis teoksen maailmaan Enki Bilalin omasta henkilöhistoriasta. Olisiko Bilal jopa sijoittanut omakuvansa Vabekin hahmoon?

Teossarjan henkilöhahmot ovat moninkertaisessa ja monimutkaisessa suhteessa myös itseensä. Alcide Nikopol kahdentuu isäksi ja pojaksi, minkä lisäksi hän esiintyy *Froid Équateurissa* itseään esittävänä elokuvahahmona. Elokuva toisintaa Jill Bioskopin ja Alcide Nikopolin rakkaustarinan, ja Nikopol nuorempi toistaa isänsä kohtalon joutumalla syväjäädyttynä avaruuteen. Henkilöhahmot saavat merkityksensä vain suhteessa eroon ja itsensä poissa ja läsnä oloon.

Luon vielä lyhyen katsauksen trilogian päähenkilöhahmon nimervalintaan<sup>4</sup>. Nikopol on ukrainalainen maatalous- ja teollisuuskaupunki. Alcide puolestaan viittaa kreikkalaiseen mytologiaan, sillä se oli Heraklesin alkuperäinen nimi. Herakles on kreikkalaisen mytologian sankarihahmo, Zeun poika ja puolijumala, joka suoritti 12 urotyötä ja liittyi kuoltuaan jumalten joukkoon. Verisillä töillään hän saavutti kuolemattomuuden. Alcide on sinänsä osuva nimi trilogian päähenkilöhahmolle, sillä tämäkin sekaantuu moniin verisiin selkkauksiin ja tavallaan saavuttaa kuolemattomuuden saman ikäisen ja näköisen poikansa avulla, joka teoskolmikon lopussa ammutaan avaruuteen syväjäädyttynä. Puolijumaluus taas astuu Alciden henkilöhahmoon kirjaimellisesti Horus-jumalan muodossa, joskin tämä liitto on vain väliaikainen.

### **Bilal ja huumori**

Bilalin kylmäkiskoiset ja näennäisen nihilistiset tarinat tuntuvat helposti tosikkomaisilta. Hän ei alleviivaa huumoriaan, joka on sysimustaa. (Hänninen 2003.) Jokisen (2006, 73) arvion mukaan *Froid Équateur* on hieman poikkeava ”yleensä tosikkomaisen” Bilalin tuotannossa: kuvissa saattaa vilahtaa hauskoja yksityiskohtia mutta ei liikaa ja vain varovasti tekstiin yltäen. Enki Bilal ei siis ole suoranaisesti huumorimiehiä; tarkoituksellista komiikkaa saati vitsejä teoksista on turha etsiä. Myös henkilöhahmojen hymyt ja iloiset ilmeet ovat harvassa *Froid Équateuria* lukuun ottamatta. Varsinkin *La Foire aux Immortel* on vakavien ja synkkien hahmojen juhlaa,

<sup>4</sup> Tiedot ovat peräisin suomen, englannin ja ranskan kielisistä Wikipedioista hakusanoilla Alcide ja Nikopol (<http://www.wikipedia.org/> luettu 10.4.2007).



mikä osaltaan korostaa fasistisen järjestyksen voimaa. Kulmikkaat kasvonmuodot ja töykeä nyrpeys yhdessä miesten keimailevien meikkien kanssa toimivat kuitenkin lopulta päinvastoin ja tuottavat huvittavia merkityksiä militaristisen järjestyksen jäykästä ja itseriittoisesta miehuuden esittämisestä. Siten Bilalin teostrilogiaa voisi – ainakin ensimmäisen teoksen osalta – lähestyä groteskin käsitteen avulla.



Kuva 2. *Froid Équateurin* ndembusialainen irrationalisti Nkono Jr. miehineen tarkastelee Horuksen ja Anubiksen nousua pyramidiin (Bilal 2004c, 46). (Kuinka neuvoisit minua? – Heitä vastaan ei ainakaan kannata yrittää mitään... Me emme ole sillä korkeudella...)

Kenties tahatonta huumoria trilogiaan on eksynyt jonkin verran. *La Foire aux Immortelsissa* kaikkivoipien ja mahtavien egyptiläisten jumalhahmojen matkustusväline pyramidi on pysähtynyt Pariisiin kaupungin ylle, koska siitä on loppunut polttoaine. *Froid Équateurissa* pyramidi putoaa taivaalta Ekvaattori Cityn päälle raketin häirittyä sen voimakenttää. Onnettomuudessa kolhiintuneet jumalat päättävät suunnata kohti pohjoista tarkoituksenaan aktivoida uudelleen Kheops-pyramidi seuraavaksi kulkuneuvokseen. Bilalin mukaan pyramideissa ei siis ole kyse kulttuurihistoriallisesti arvokkaista hautamonumenteista vaan yksinkertaisesti jumalten takapihan romuvarastosta.

Varsinaista visuaalista ilotulitusta sen sijaan tarjoaa samaisen albumin ruutu (Kuva 2), jossa ndembusialainen irrationalisti Nkono Jr. miehineen tarkastelee Horuksen ja Anubiksen nousua pyramidiin (Bilal 2004c, 46). Neljällä heistä on venytetty alahuuli, johon on asennettu valtava pyöreä tai neliskulmainen levy. Lasittuneet, yhdensuuntaiset katset yhdessä liioitellusti venytettyjen ruumiinosien kanssa luovat varsin koomisen

vaikutelman. Koska hahmot ilmeisesti ovat tummaihoisia, voisi Bilalia näiltä osin syyttää jopa piilevästä rasismista.

### **Sarjakuvatutkimuksen piirteitä**

Sarjakuvatutkimus vakavasti otettavana ja itsenäisenä tieteenlajina odottaa vielä nousuaan, mutta paljon on jo ehtinyt tapahtua viimeisten parin vuosikymmenen aikana. Suomessa tehdystä tutkimuksesta kertonee paljon, että sarjakuvatutkimus on tähän mennessä tuottanut kaksi tohtorinväitöskirjaa.<sup>5</sup> Sarjakuva taiteenalana on myös nousussa niin Suomessa, jossa on viimeisten kymmenen vuoden aikana tullut tunnetuksi lukuisia uusia, jopa supersuosittuja sarjakuvan tekijöitä (kuten Viiviä ja Wagneria piirtävä Jussi Tuominen), niin myös perinteisesti sarjakuvan suurmaana tunnetussa Ranskassa. Siellä ala voi erittäin hyvin sekä taloudellisesti että taiteellisesti, vaikka muualla sarjakuvateollisuus onkin menettänyt asemiaan (Hänninen 2006, 17).

Sarjakuva on aikoinaan leimattu massa- ja lastenkulttuuriksi, mikä on vaikuttanut sen kulttuuriseen arvoon. Sarjakuvat ovat sinitelleet taiteen piiriin enemmän tai vähemmän menestyksellisesti vasta viimeisten 10—20 vuoden aikana. Sarjakuva on nähty television tavoin arkipäiväiseksi, viihdyttäväksi ja jopa lapselliseksi mediaksi. Ehkä juuri tämän vuoksi sarjakuva on ollut lapsipuolen asemassa myös tiedemaailmassa. Esimerkiksi angloamerikkalaisissa yliopistoissa sarjakuvista on kiinnostuttu vasta 1980-luvulla, koska niiden arvostelu ja tuomitseminen on ennen sitä estänyt monia tutkijoita puuttumasta aiheeseen, paitsi jos näkökulma on ollut kriittinen. Samaa voidaan sanoa myös Pohjoismaista. Sen sijaan Ranskassa sarjakuviin on suhtauduttu myönteisemmin ja niistä on tehty esimerkiksi semioottista tutkimusta melko runsaasti. (Herkman 1998, 10—11.) Sarjakuvan arvostusta vaikeuttaa osaltaan ajattelutapa, joka niputtaa yhteen kaikenlaiset, keskenään hyvinkin erilaiset tuotteet (sanomalehtistriipit, lasten sarjakuvat, eroottinen sarjakuva jne.). Sama ongelma koskettaa myös 1990-luvulla nousuun lähtenyttä pelitutkimusta (ludologia). Sarjakuvan kulttuurisesta arvoasemasta kertonee paljon myös kirjakauppojen varsin kyseenalainen tapa sijoittaa sarjakuvahyllyt lasten osaston kupeeseen. Aku Ankkojen seassa sulassa sovussa vilahtelevat ralkönigetit tai milomanarat osoittavat, ettei sarjakuvan monimuotoisuutta ole vielä laajassa

---

<sup>5</sup> Ensimmäinen oli Pekka Mannisen kasvatustieteen väitöskirja *Vastarinnan välineistö – sarjakuvaharrastuksen merkityksiä* vuodelta 1995 (Tampere: Tampere University Press) ja toinen Päivi Arffmanin Turun yliopistoon tekemä kulttuurihistorian väitös *”Comics go underground” – underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967—1974 Yhdysvalloissa* vuodelta 2004. (Sarjainfo 3/2003, 17.)

mittakaavassa ymmärretty. Toisaalta viime vuosina Suomessakin nousuun lähtenyt kiinnostus japanilaista kulttuuria ja varsinkin manga-sarjakuvaa kohtaan saattaa nostattaa yleisesti myös sarjakuvatutkimusta akateemisenä tieteenalana.

Sarjakuvan historia sellaisena, kuin se nykyisin arkiajattelussa ymmärretään, on noin sadan vuoden ikäinen. Herkman (1996, 11) jakaa sarjakuvan kehitysvaiheet kolmeen osaan: alkusarjakuva 1800—1900-lukujen vaihteessa (sarjakuvailmaisun kehitys, sanomalehtisarjakuvat), sarjakuvateollisuus 1910-luvulta lähtien (sarjakuvasyndikaatit, piirtäjätallit, sarjakuvalehdet) sekä aikuisten sarjakuva<sup>6</sup> 1960-luvulta lähtien (underground, taidesarjakuva 1980-luvulla, sarjakuvaromaanit). Tämä lähinnä amerikkalais-eurooppalaiseen sarjakuvahistoriaan perustuva luokittelu on yksinkertaistava, ja kaikki kehitysvaiheet elävät edelleen toisiinsa limittyneinä (Herkman 1996, 12).

Yleisellä tasolla voidaan sanoa, ettei mitään varsinaista sarjakuvan teoriaa ole olemassa, ainakaan samalla tavoin kuin vaikkapa kirjallisuuden tai elokuvan teoriaa. Sarjakuvan tutkimus ei ole institutionalisoitunut: ei ole olemassa erityisiä sarjakuvan tutkimukseen keskittyneitä laitoksia tai oppiaineita. Sarjakuvatutkimusta tehdään hajallaan eri oppiaineiden kylkiäisenä, esimerkiksi käännöstieteiden tai taiteentutkimuksen parissa. Suuri osa sarjakuvatutkimuksesta on edelleen sarjakuva-ammattilaisten (piirtäjien, käsikirjoittajien ja toimittajien) tekemää. (Herkman 1996, 24.) Esimerkiksi Herkmanin (1998) teos on tähän saakka laajamittaisin tieteellisen tason vaatimukset täyttävä suomenkielinen yritys koota yksiin kansiin sarjakuvan teoriaa.

Sarjakuvatutkimuksen yleisimmät suuntaukset voidaan jakaa seuraavasti: sarjakuvan historian tutkimus, sarjakuvaa yhteiskunnallisena ilmiönä pohtineet tutkimukset sekä sarjakuvailmaisuun keskittyneet tutkimukset<sup>7</sup> (Herkman 1996, 24). Oma tutkimustyöni ei lukeudu varsinaisen sarjakuvatutkimuksen kenttään. Tarkastelen tutkimaani Enki Bilalin sarjakuvatrilogiaa kirjallisuuden yhteen alalajiin kuuluvana kulttuurituotteena, jota rajaa sarjakuvan muoto sekä science fiction -genre. Kirjallisuustieteellisen tutkimukseni teoreettisena kehyksenä toimivat feministisen kirjallisuudentutkimuksen metodit, varsinkin ranskalaisen niin sanotun toisen aallon ajattelijat teorioineen (Cixous, Irigaray, Kristeva).

---

<sup>6</sup> Käsite ”aikuisten sarjakuva” on sarjakuvateollisuuden keksintö, jonka tarkoituksena oli houkutella uusia, aikuisia lukijoita sarjakuvan pariin. Lukijoita houkuteltiin erilaisilla ”kielletyillä” aiheilla, kuten seksillä ja väkivallalla. (Herkman 1996, 20.)

<sup>7</sup> Ranskankielisen sarjakuvatutkimuksen bibliografiasta katso esimerkiksi Sabin, Roger 1993. *Adult Comics. An Introduction*. London, New York: Routledge, 299—304.

## Aiempi tutkimus

Sarjakuvatutkimuksen lyhyen historian vuoksi en työssäni voi juuri tukeutua aiemmin samasta teoksesta tai edes tekijästä tehtyihin tutkimuksiin. Kotimaisten yliopistojen sähköisiä tietokantoja selatessani en ole löytänyt ainuttakaan viitettä yksinomaan Enki Bilalista tehtyyn laajaan tieteelliseen tutkimukseen. Ainoa suomeksi tehty Bilalia koskeva tutkimus on osio Kai Mikkosen (2004) teoksessa *Kuva ja sana – kirjallisuus, kuvataide ja ikonoteksti*. Kuvan ja sanan suhdetta tutkivassa teoksessa on 24 sivun jakso Bilalin Nikopol-trilogiasta. Täysin erilaisen tutkimuskysymyksen vuoksi en kuitenkaan voi juuri hyödyntää Mikkosen tekemää tutkimusta. Teosarvosteluja ja haastatteluja on sen sijaan tarjolla jonkin verran, varsinkin sarjakuvaan paneutuvassa erikoisaikakauslehdessä Sarjainfossa. Internetissä on lukuisia Bilalille omistettuja kotisivuja, joilta on linkkejä myös hänestä tehtyihin haastatteluihin (esimerkiksi <http://bilal.enki.free.fr/>).

Ainoa kotimaisista tietokannoista löytämäni pelkästään Bilaliin keskittyvä teos on vuonna 1987 *Les auteurs par la bande* -nimisessä kirjasarjassa hänen nimeään kantava osa *Bilal*, jonka kirjoittajana on Jean-Marc Thévenet (en ole saanut tätä teosta käsiini, mutta todennäköisesti kyseessä on populaari tekijäesittely vastikään kuuluisuuteen nousseesta piirtäjästä, minkä lisäksi teos on verraten vanhentunut). Kotimainen esittely Bilalista on Kemppaisen ja Tolvasen (1992) teoksessa *Sarjakuva, rakastettuni: uuden sarjakuvan mestareita*. Teos esittelee tunnettuja sarjakuvapiirtäjiä, ja olen käyttänyt sitä taustalähteenä lähinnä henkilö- ja teohistorian osalta, vaikkakaan kirja ei täytä tieteellisen tekstin kriteerejä. Tuoreempia ja ajanmukaisempia esittelyjä on saatavilla teoksissa Hänninen (2006) ja Jokinen (2004), mutta niiden syvällisyys ja tieteellisyys eivät ole Kemppaista ja Tolvasta (1992) tasokkaampia.

Bilalin teoksia on mitä todennäköisimmin tutkittu tätä enemmän, varsinkin Ranskassa ja Belgiassa. Esimerkiksi vuonna 1984 julkaistu teos *La Bande dessinée à l'université...et ailleurs : Etudes sémiotiques et bibliographiques*<sup>8</sup> sisältää semioottisen analyysin Bilalin sarjakuvasta *La spécialité du chef*. Teos on vaikeasti saatavilla.

Vaikka en paikannakaan tutkimustani sci-fi-tutkimuksen pariin, käyn läpi lyhyen arvion myös käsittelemäni teoksen genren tutkimuksen alueesta. Tämä Science fiction studies

---

<sup>8</sup> Jean-Louis Tilleuil; Pierre Massart; Jean-Luc Nicks 1984: *La Bande dessinée à l'université...et ailleurs : Etudes sémiotiques et bibliographiques*. Louvain (Belgique) : Université Catholique de Louvain



-nimellä tunnettu aihealue kattaa laajalti tieteiskirjallisuutta, -elokuvaa ja muita kulttuurisia sekä fanituotteita koskevan tutkimuksen. Suomessa scifi-tutkimus ei ole institutionalisoitunut omaksi tutkimusalueekseen, vaan sitä harjoitetaan eri oppiaineiden yhteydessä, lähinnä kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksen piirissä. Kotimaisia scifi-harrastajia yhdistäviä foorumeita ovat muun muassa Finnzine-, Portti- ja Tähtivaeltaja-lehdet. Kansainvälistä tutkimusta edustaa esimerkiksi Science Fiction Studies -lehti.

Sen sijaan metodikirjallisuuteni, feministisen kirjallisuudentutkimuksen, perinne alkaa jo olla varsin mittava ja se kattaa monenlaisia lähestymistapoja varhaisesta naiskuvatutkimuksesta aina viimeisimpiin queer-näkökulmiin saakka. Erilaisia naisnäkökulmia hyödynnetään kirjallisuudentutkimuksessa nykyisin laajalti, minkä vuoksi tässä yhteydessä ei ole mielekästä eritellä niitä tarkemmin.

### **Tutkimuksen positiot ja työkalut**

Lukiessani Bilalin teoksen *La Foire aux Immortels* ensi kertaa en erityisemmin pannut merkille sitä, että teoksen henkilöhahmoista puuttuivat lähes kokonaan naispuoliset hahmot. Havaitsin vasta jälkikäteen pitäneeni täysin luonnollisena asiana, että sci-fi-sarjakuva-albumissa kerrotaan vain miesten seikkailuista. Lukutapaani ohjasivat lajille ominaiset konventiot kerronnassa ja tyyppihahmoissa. Sukupuolta ja seksuaalisuutta sarjakuvissa tutkineen Johanna Sinisalon (1996, 154) mukaan sarjakuvan naishahmoilla on ollut taidemuodon alusta lähtien selvästi määriteltyjä temaattisia rooleja, jotka ovat olleet sidoksissa piirtämisaikojensa arvoihin ja asenteisiin sekä sarjakuvien sisäiseen kulttuuriin samalla tavalla kuin muissakin taidemuodoissa. Esimerkiksi tarkasteltaessa seikkailusarjakuvien naishahmojen suhdetta seksuaalisuuteen on havaittavissa kaksi kategoriaa, jotka Sinisalo jakaa ”hyviin” ja ”huonoihin” naisiin. Ensin mainitut ovat vaimoja, tyttöjä tai tyttöystäviä, jotka sankari pelastaa. Jälkimmäiset ovat usein rikollisia ja luonteeltaan voimakkaita, jolloin sankarin tulee voittaa heidät. Naishahmon funktio miehen katseen kohteena on siirtynyt myös sarjakuviin, joissa nainen on nostettu sarjakuvan päähenkilöksi. Kuitenkin, jos naishahmojen ympärille rakennetaan toimivia juonia, saadaan aikaan sellaisia päteviä subjektinaisia kuin Natasha- tai Modesty Blaise -sarjakuvahahmot. (Sinisalo 1995, 154—155.)

Feministisessä tutkimusperinteessä on laajasti kritikoitu tutkijan (yleensä miespuolisen) tutkija-aseman objektiivisuutta ja todistettu, että tieteen subjekti ei ole sukupuoleton vaan sillä on aina julkituomaton piilosukupuoli, joka on miehinen. Tämän havainnon

nojalla feministisessä tutkimuksessa on viimeisten vuosikymmenten aikana ryhdytty tuomaan esiin tutkimuksen poliittinen luonne siinä mielessä kuin se ilmenee tutkijan asemassa; feministinen tutkimus on aina poliittista, ja feministisen tutkijan asemaan vaikuttavat hänen henkilökohtaiset kokemuksensa. Feministisen tutkimusperinteen mukaisesti en siis väitä tekeväni täysin objektiivista tutkimusta (mutta tietenkin pyrin mahdollisimman suureen objektiivisuuteen), sillä tutkimuskohteeni on poliittinen ja siten aina henkilökohtainen. Tutkimuskohteestani käyttämäni metakieli ei sekään voi olla irrallaan perinteisesti miehisestä akateemisesta metakielestä.

Aion lukea Nikopol-trilogiaa positiivisena mahdollisuutena miehen ja naisen uudelle kohtaamiselle lähtökohtanani Luce Irigarayn ajatukset ja teoriat, joissa hän käsittelee edellä mainittua asiaa. Tämä edellyttää vallitsevan (lähtö)tilanteen tarkastelua eli sitä, kuinka nainen esitetään teoksen maailmassa. Ratkaisevaksi tekijäksi nousee eron käsite ja sen uudelleen ajattelu. Etsin teoksesta tekijöitä, jotka mahdollistavat naisen ja miehen kohtaamisen kahtena tasavertaisena toimijana. Pohdinnan kohteiksi joutuvat alussa muun muassa naisen näkymättömyys, naiseuden poissulkeminen, naishahmojen puuttuminen ja naisen paikka miesten hallitsemassa symbolisessa järjestyksessä.

Olen tässä pro gradu -tutkielmassani päätynyt artikkelimuotoon; työni jakautuu siis johdannon lisäksi kolmeen artikkeliin sekä loppupäätelmiin. Pyrin tarkastelemaan Bilalin teostrilogiaa feminististen emansipaatiostrategioiden symbolisena esityksenä, jonkinlaisena feministisenä scifiutopiana (siitäkin huolimatta, että teoskolmikon alkuosa on pikemmin dystopia). Tutkimukseni eräänlaisena työhypoteesina ja ohjenuorana minulla on ranskalaisen feministiteoreetikon, Julia Kristevan esittämä historiallinen ja poliittinen kolmijako feministisestä taistelusta:

- 1) naiset vaativat tasa-arvoista pääsyä miesten hallitsemaan symboliseen; liberaalifeminismi, tasa-arvo (*La Foire aux Immortels*)
- 2) naiset hylkäävät miespuolisen symbolisen järjestyksen eroon vedoten; radikaalifeminismi, feminiinisyyden ylistys (*La Femme Piège*)
- 3) naiset hylkäävät maskuliinisen ja feminiinisen välisen dikotomian metafyyssisenä (*Froid Équateur*). (Moi 1990, 29.)

On huomattava, että Kristevan jaottelu ei ole ajallisesti sitova, toisin sanoen eri vaiheiden ei tarvitse tapahtua tässä järjestyksessä, vaan ne voivat limittyä toisiinsa ja tapahtua osin samaan aikaan. Samoin seuraavassa esittämäni artikkelien aihejaottelu on luonteeltaan sellainen, että käsittelemäni teemat limittyvät pakostakin toisiinsa, vaikka tarkastelenkin niitä kutakin erikseen.

Ensimmäisessä artikkelissa ”Ero” tarkastelen miehen ja naisen eroa sellaisena kuin se teoksen maailmassa esiintyy. Millaisia naisen representaatioita Nikopol-trilogian teoksissa esitetään tai vastaavasti ei esitetä (*La Foire aux Immortels*) ja miten nuo erilaiset representaatiot linkittyvät laajemmin patriarkaaliseen yhteiskuntarakenteeseen ja siihen kohdistuviin muospaineisiin? Millainen on naiselle varattu paikka teoksen maailmassa?

Toisessa artikkelissa ”Mahdollisuudet” tutkin, millaisia mahdollisuuksia naisen aseman parantamiselle sekä naisen ja miehen uudelle kohtaamiselle on olemassa. Tällöin keskiöön nousee varsinkin *La Femme Piège* -teoksen päähenkilö Jill Bioskop, jota tarkastelen aktiivisena toimijana juuri sukupuolen kautta. Olennaisia tarkastelun kohteita ovat myös Jill Bioskopin rakkaussuhteet miespuolisiin henkilöihin ja niiden toteutuminen siinä mielessä, kuin ne luovat uudenlaisia mahdollisuuksia miehen ja naisen keskinäiselle kanssakäymiselle.

Kolmannessa artikkelissa ”Kohtaaminen” luen miehen ja naisen kohtaamista uudella tavalla ja toivon löytäväni kahden toisistaan riippumattoman, toisiinsa palaamattoman subjektin välisen rakkauden. Trilogian viimeisessä osassa analyysin piiriin tarjoutuu jo useita naispuolisia hahmoja pääpainopisteen kuitenkin säilyessä Jill Bioskopin ja Alcide Nikopolin suhteessa.

Luen teoskokonaisuutta tarkoituksellisesti vastakarvaan, etsien siitä uusia merkityksiä tavallaan rivien välistä. Työkaluina tässä tehtävässä minulla on psykoanalyysiin pohjaava ranskalainen, niin sanotun toisen aallon feministinen teoria, jonka synnyn lähtökohdaksi usein nostetaan Simone de Beauvoirin klassikko *Toinen sukupuoli* (1999). Tärkeimmäksi teoreetikoksi nousee Luce Irigaray ja hänen *Sukupuolieron etiikka* -teoksensa (1996). Nojaan myös Irigaraysta tehtyihin fenomenologisiin tulkintoihin, oleellisimpana Heinämaan (1996, 1997, 2000). Miehen ja naisen välistä (pari)suhdetta tarkastelen Irigarayn teorian Heinämaan mukaisen fenomenologisen tulkinnan avulla, jolloin tutkimuksen keskiöön nousee varsinkin Irigarayn ihmetyksen käsite. Muita avainsanoja ovat sukupuoliero ja sen uudelleen ajattelu, tila ja aika sekä pelastus ja kieli.

## 2. Ero

--Silmät auki käveleminen riittää osoittamaan, että ihmiskunta jakautuu kahteen luokkaan, joiden vaatteet, kasvot, keho, hymy, kävelytapa, mielenkiinnon kohteet ja toiminnot ovat selvästi erilaisia; ehkä nämä erot ovat pinnallisia, ehkä ne ovat tuomitut häviämään. Varmaa on se, että tällä hetkellä ne ovat mitä selvimmin olemassa. (de Beauvoir 1999, 11.)

Näin pohtii Simone de Beauvoir miehen ja naisen eroavaisuutta *Toisessa sukupuoleessaan* vuonna 1945. Vilkaistu ulos ikkunasta riittää todistamaan, että havainto pitää edelleen hyvin paikkansa. Mutta mitä tuo ero merkitsee sen lisäksi, mitä pystymme näkemään ihmisistä, miehistä ja naisista, ulospäin? Sillä onhan sukupuoliero paljon muutakin kuin vaatteita ja ulkonäköä, vaikkakin ainakin länsimaissa miesten ja naisten pukeutuminen on viimeisten vuosikymmenten aikana lähentynyt toisiaan huomattavissa määrin, eivätkä esimerkiksi hius- tai vaatemuoti enää tee selvää eroa miesten ja naisten välillä.

Ero on syy, jolla naiset on historiallisesti ja kulttuurisesti asetettu miehiä heikompaan asemaan. Ero on tulkittu osoitukseksi naisten huonommuudesta. Lähtökohdaksi on otettu mies, jota vasten naista on tarkasteltu. Arvioinnissa kaikki naiseen ja häneen sukupuolisesti liittyvä on arvostettu miestä huonommaksi, ja tähän huonommuuteen vedoten mies on rajannut naisen elämää omaksi edukseen ja asettanut hänet alamaiseksi. Arvostelu on ollut väärä ja perusteeton: sitä ei ole tehty sukupuolten kesken, niiden välillä, vaan yksipuolisesti vertaamalla naista mieheen – miehen toimesta ja miehen katseella. Siksi on syytä tarkastella, mihin tuo epäoikeudenmukainen eron määrittely ja sen hyväksikäyttö on johtanut, ja mikä vielä tärkeämpää: uudelleen määritellä eron käsite.

Tämän artikkelin kuva- ja tekstianalyysin taustalla vaikuttaa niin sanotun toisen aallon ranskalaisen feministisen tutkimuksen teoria ja käsitteistö, joka pitkälti pohjautuu ranskalaiseen psykoanalyttiseen tutkimukseen. Sivuan joiltain osin myös Virolaisen (1995) modernistisen lyriikan tutkimusta sekä Reinersin (1997) ajatusta estetisoidusta fasismista.

### Sukupuoli ideologiana

Sukupuolijäsennys on yksi niistä kulttuurisista arvoasetelmista, joiden hierarkisoinnit asettuvat helposti tekstien lähtökohdiksi. Kielen tasolla voidaan puhua seksistisestä ideologiasta, joka on patriarkaatin vallankäytön muoto. Diskurssilla tarkoitan jonkin



kokonaisen elämänalueen, tässä yhteydessä sukupuolen ilmaisuun liittyvän elämänalueen, tyypillisiä sisältöjä ja niiden tuottamistapoja. Tiedon alueina tai eri elämänalueille ominaisina merkitysjärjestelminä diskurssit ovat puhuttujen tai kirjoitettujen tekstien rakennusaineita. Seksismi diskurssissa toimivana ideologiana viittaa siihen yhteiskunnalliseen vallankäyttöön, joka ilmenee kielessäkin tiedostamattomana luonnollistumana tai tietoisena luonnollistamisena. Tiedostamattomana ideologia ilmenee käsittääkseni kaikessa kielenkäytössä, ellei siihen erityisesti kiinnitetä huomiota. *La Foire aux Immortelsissa* seksistinen diskurssi on niin luonnollistunutta ja luonnollistettua, että se on sulautunut todellisuudeksi. Ideologia on saavuttanut huippunsa poistamalla koko naisen olemassaolon, kun se esimerkiksi historiallisessa mielessä länsimaisen tieteen puhetavoissa on kätkeytynyt universaaliin ihmiseen, joka kuitenkin käytännössä on merkinnyt vain miehelle varattua subjektiasemaa. On merkille pantavaa, ettei teoksessa missään vaiheessa ole puheenvuoroja, joissa suoraan tuotaisiin esille vihamielisyys toista sukupuolta kohtaan. Ideologia puhutaan esille hyvin harvoin, esimerkiksi kyltissä, jossa mieliin iskostetaan fasistisia totuuksia:

La guerre est à l'homme ce que la maternité est à la femme (Bilal 2004a, 30).  
(Sota on miehelle mitä äitiys on naiselle.)

Esimerkissä ideologia ilmenee äärimmäisenä essentialismina, joka käytäntöön toteutettuna on yltiöpäisen tuhoisaa teoksen kuvitelluille pariisilaisnaisille (joita ei siis tuoda julki missään vaiheessa, heidät mainitaan ohimennen miesten puheessa). Eri elämänalueiden (sota, vanhemmuus) jyrkkä jaottelu sukupuolten mukaan ja vain jommallekummalle soveltuvaksi kertoo kulttuurisesta tavasta jäsentää maailmaa vastakohtaisuuksien perusteella, mitä on tutkittu strukturalistisen tutkimuksen piirissä. Hélène Cixous'n analysoimaa strukturalistista binääristä ajattelua luonnehtivat esimerkiksi vastakohtaparit aktiivisuus/passiivisuus ja kulttuuri/luonto, jotka pohjimmiltaan perustuvat vastakohtapariin mies/nainen. Cixous on todennut näiden olevan suorassa yhteydessä patriarkaaliseen arvojärjestelmään, sillä jokaista vastakohtaparia voidaan tarkastella hierarkiana, jossa feminiininen on aina negatiivinen, voimaton puoli. (Moi 1990, 122.) Tavallisesti maskuliinisuuden ajatellaan yhdistyvän sellaisiin ominaisuuksiin, jotka mielletään ”miehisiksi”. On maskuliinista olla voimakas, tehokas, aktiivinen, rationaalinen ja aggressiivinen. Tässä ajattelussa feminiinisyys käsitetään maskuliinisuuden vastakohtaksi ja siihen liitetään täysin päinvastaisia attribuutteja, kuten tunteellisuus, alistuvuus, passiivisuus ja epävarmuus.

de Lauretiks (2004) mukaan sukupuoliin liitettyjä ominaisuuksia uusinnetaan ja tuotetaan sukupuoliteknologioissa, joiden käytänteissä ja prosesseissa sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatiot muuttuvat yksilön itserepresentaatioiksi. Sukupuoli on sekä representaationa että itserepresentaationa erilaisten yhteiskunnallisten teknologioiden, esimerkiksi elokuvan, ja institutionalisoituneiden diskurssien, tietoteorioiden ja kriittisten käytäntöjen samoin kuin jokapäiväisen elämän käytäntöjen tuote (de Lauretis 2004, 37).

Feministit ovat purkaneet kulttuurimme sukupuolta, sen arvostusta ja näiden piilomerkityksiä monin eri tavoin. Esimerkiksi Luce Irigaray on tohtorinväitöskirjassaan *Spéculum, de l'autre femme* (1974) osoittanut, että tieteessämme jättiläisen isähahmon osan saaneen filosofian ja sen historian tutkima ihminen on ennen kaikkea mies ja että kysymys sukupuolierosta on unohdettu, jätetty käsittelemättä.

Käsittelen tässä artikkelissa tapoja, joilla ero tuodaan nähtäväksi ja ilmennetään Nikopol-trilogiassa. Esitän myös, kuinka ero toimii miesten naisiin kohdistaman sorron välineenä teoksen maailmassa. Mielenkiinnon kohteeksi nousee erityisesti *La Foire aux Immortels*. Teoksen maailmassa vallitsee jyrkkä miesten keskinäinen sekä miesten ja naisten välinen hierarkia: Pariisi vuonna 2023 on jaettu etuoikeutettujen ja rahvaan asuinalueisiin. Yhteiskunnallinen sukupuolijärjestys toteutuu apartheidin kaltaisena erotteluna, jossa naiset on eristetty maanalaisiin synnytyslaitoksiin. Niissä he tuottavat tieteellisesti nopeutetulla tahdilla ja 80 prosentin todennäköisyydellä biologisesti miespuolisia lapsia käytettäväksi fasistisen hallituksen armeijoissa. Naisten puuttuminen tarinasta on Bilalin tietoinen kannanotto, jolla hän on halunnut korostaa fasistisen yhteiskuntajärjestyksen miesvaltaisuutta (Heikki Jokinen teoksen suomenkielisen laitoksen esipuheessa, Bilalin poliittisuudesta enemmän Kemppinen ja Tolvanen 1992). Teoksen loppuratkaisu on varsin sovinnainen, sillä verrattain väkivallattoman vallankumouksen jälkeen demokratia voittaa, ja naiset päästetään vapaaksi – miesten toimesta.

Bilal on vahvasti ottanut kantaa vallankäyttöön ja vastustanut avoimesti totalitaristisia järjestelmiä, jollaisessa hän itsekin vietti varhaisen lapsuutensa. Tätä aihetta olen käsitellyt jo opinnäytetyöni johdannossa. Tästä näkökulmasta *La Foire aux Immortelsin* kuvaama maailma täyttää dystopian, käänteisen utopian, tunnusmerkit. Siinä missä utopia kuvaa tulevaisuuden ihanneyhteiskuntaa, missä kaikki on hyvin, dystopia kuvaa päinvastaista asiantilaa. Usein utopian ja dystopian ero on kirjailijan näkökulmassa, mikä näkyy selvästi Bilalin töissä ja kannanotoissa. Utopiaa Bilalin tuotannosta on turha

hakea; sen verran kantaaottavia hänen työnsä ovat. Pariisin fasistinen kaupunkivaltio on tulevaisuuden epätoivottava yhteiskunta, ainakin feministille. Sovinistisesti suuntautuneelle kirjallisuudentutkijalle tilanne on tietenkin toinen.

Dystopialla viitataan usein kuvitteelliseen lähitulevaisuuden yhteiskuntaan, jonka odotetaan syntyvän vallitsevien yhteiskunnallisten kehityssuuntien kiihtyessä huippuunsa. Tuloksena on ihmisarvoa loukkaava sortoyhteiskunta tai nykyisin myös ekologisen katastrofin kokenut maailma. Pariisi vuonna 2023 on tavallaan kokenut molemmat; riehuvathan rahvaan kaupunginosassa hallitsemattomat mutaatiot. Sortoyhteiskunta on puolestaan kiistaton selviö teoksen maailmassa.

Poliittisen dystopian luonteeseen kuuluu jonkin asian, ajattelutavan tai yhteiskunnallisen liikkeen vastustaminen kaunokirjallisuuden keinoin. Tunnetuimpia tyyppejä ovat kapitalismin, sosialismin ja fasismin (kuten *La Foire aux Immortelsissa*, josta ovat löydettävissä nämä kaikki!) vastaiset dystopiat. Dystopisessa tietekirjallisuudessa tulevaisuuden yhteiskunta ja tekniikka nähdään kielteisessä valossa. *La Foire aux Immortelsissa* yhteiskuntakritiikki esiintyy äärimmäisenä liioitteluna (miesten meikit ja pukeutuminen) ja tekniikka tehdään naurunalaiseksi monin eri tavoin (kuten teoksen loppupuolella, kun laite nostaa piispan ilmaan, mistä hän putoaa lattiaan maanulkopuolisen olion painaessa tahallaan kytkimestä).

Useimmiten dystopia esiintyy kirjallisissa teoksissa varoituksina tai satiirina. Tässä ne eroavat utopioista, koska ne eivät kuvaa mitään täysin uutta, uljasta maailmaa vaan nykymaailman varjopuolten nousua dominoiviksi elementeiksi. *La Foire aux Immortelsin* kohdalla äärioikeistolaisuus esiintyy sinä suurimpana varjopuolena, joka pääsee hallitsevaan asemaan. Feministisessä lukutavassa tärkeimmäksi tekijäksi nousee tietenkin äärimmäisyyteen asti viety sukupuoleen perustuva sorto, joka toteutuu teoksen maailmassa apartheidin kaltaisena erotteluna ja toisen sukupuolen alistamisena tiineyteen yhtenä suurena kantavana nautakarjalaumana.

Teoksen nimi *La Foire aux Immortels* ('kuolemattomien markkinat') tulisi nähdäkseni ymmärtää juuri tässä viitekehyksessä: yhteiskunnallisena epäarvoisuutena ja historiallisena olemassaolona. Naisethan ovat kautta historian puuttuneet virallisesta, miesten kirjoittamasta maailmankuvasta. Heidä ei kerta kaikkiaan ole, he ovat kuolevaisia miesten kuolemattomassa (mies)historiassa. Kaupankäynti kuolemattomuudella olisi siis ymmärrettävä markkinatorina, jolla naiset neuvottelevat uudestaan paikastaan historiassa – de Lauretiksen sanoin sukupuolisopimuksesta: näkyvyydestään ja kuolemattomuudestaan, siitä, että heidät muistettaisiin myös

materiaalisen olemassaolonsa päättymisen jälkeen. Tietenkin nimen tulkintaan tarjoutuu myös paljon julkituodumpi selitysmalli, jossa Pariisin diktaattori yrittää ostaa kuolemattomuutta egyptiläisiltä jumalhahmoilta vastikkeeksi heidän tarvitsemastaan polttoaineesta. Mutta olisiko Euroopan sarjakuvan tähtihahmo osoittanut niin suurta mielikuvituksen puutetta, että olisi nimennyt työnsä tällaisen yksittäisen tapahtuman pohjalta?

Voidaan tietenkin kysyä, onko nimessä kyse kuolemattomien tai kuolemattomuuden myynnistä vai kuolemattomien pitämistä markkinoista. Ovatko kuolemattomat (jumalhahmot, miehet) myymässä jotain ja kenelle (jumalhahmot diktaattorille, mistä he ehdottomasti kieltäytyvät; miehet naisille vapautta)? Kuolemattomuus on motiivi vain diktaattori Choublancille. Jumalhahmoille se on osa heidän olemassaolostaan, yksi sen omaisuuksista muun muassa kaikkivoipaisuuden ohella. Alcide Nikopol -parka tuskin haluaisi kuolemattomuutta tilanteessa, jossa koko hänen elämänsä on väkivalloin siirretty väärään aikaan, 30 vuoden päähän tulevaisuuteen. Muutenkin hänen uusi elämänsä tuntuu olevan kokonaan ilman johtavaa ajatusta. Sellainen löytyy vasta teostrilogian toisen osa lopussa, kun Nikopol ihastuu. Kuolemattomuus materiaalisessa mielessä ei siis ole koko teoksen kantava johtomotiivi. Sellainen on löydettävä jostain muualta, kuten totalitaristisen järjestelmän vastustamisesta. Feministisenä motiivina toimii tietenkin naisten aseman parantaminen.

### **Pahan kukkia: kammottava naisruumis**

Naisen, miehen Toisen ja objektin, on nouseva ”immanenssin suosta”, passiivisesta olotilasta, johon hänet on kasvatettu. Miehen tavoin hänestä on tultava transsendentti subjekti sekä osallistuttava ja vaikutettava siihen maailmaan, jossa hän elää. (Korsström 2003, 152.)

Eksistentiaalisen ajattelun peruskäsite immanenssi, olla annetun tilanteen vanki, kuvaa kenties parhaiten sitä olotilaa, johon naiset on *La Foire aux Immortelsin* maailmassa pakotettu (tässä yhteydessä sanavalinta on täysin perusteltu). Äärimmäisessä essentialismin hengessä nainen on yhtä kuin ruumiinsa, joka naisille ultraepäedullisessa sukupuolisopimuksessa on neuvoteltu (tai päätetty neuvottelematta) valtion ja reproduktion käyttöön. Ei ole aivan sattumaa, että naiset on sijoitettu synnyttämään maan alle, pois miesten silmistä ja mielistä. Naisella ja kuolemalla on aivan oma ja erityinen suhteensa, jossa naisruumis uuden elämän välittäjänä toimii myös välittäjänä toiseen suuntaan, kuolemaan. Synnytystapahtumassaan nainen tuottaa elämää mutta

saattaa itse kuolla lapsivuoteeseen. Niinpä synnytys maan alla, perinteisesti kuolleille ja heidän hauta-arkuilleen varatussa tilassa, korostaa pelottavalla tavalla naisen monimutkaista suhdetta elämän ja kuoleman välitilassa ja muistuttaa meitä Julia Kristevan abjekti-käsitteestä, joka sijoittuu subjektin ja objektin välimaastoon ja niiden ulkopuolelle. Abjekti ei ole tekijä eikä kohde vaan vasta matkalla sellaiseksi. (Suomalaisessa naistutkimuksessa termillä on käsitteellistetty muun muassa lähisuhdeväkivallan naisuhrien kokemuksia.)

Kuoleman ja naiseuden suhde saa mielenkiintoisia merkityssisältöjä teoksen lyyrisissä intertekstuaalisissa rakenteissa. Modernismin uranuurtaja, dekadenttirunoilija Charles Baudelairella on *La Foire aux Immortels*issa oma keskeinen sijansa ja merkityksensä päähenkilö Alcide Nikopolin siteeraamana mielilyyrikkona. Runonlausuntaan palataan myös *Froid Équateurin* lopussa, jossa Nikopol rakastelee Baudelairea lausuen. Mutta miksi juuri Baudelaire?

Modernin runouden naiskäsitystä sekä naista poissaolona ja kuolemana tutkineen Merja Virolaisen (1995) mukaan naisen ruumis kuvataan modernistien klassikoissa usein haisevana ja visvaisena, hukuttavana lampena ja mättäänä, mikä tuo tekstiin alituisen vihjauksen elävältä hautautumisesta. Nainen ja hänen sylinsä kuvataan useimmiten ahdistavaksi ja tukahduttavaksi paikaksi. Naista ja yhdyntää kuvaavat tuho ja rappio sekä tukahduttava liman, veden ja liejun nielu (Irigarayn käsite limaisa, *muqueux*, ei tässä yhteydessä ole käyttökelpoinen, sillä Irigarayn *muqueux* on positiivinen käsite). Ruumiillinen kosketus liittyy mielikuvana kuolleisiin ruumiisiin, mätänemiseen ja lahoamiseen. (Virolainen 1995, 264—265.) Tästä rappion, kuoleman ja nekrofilian ilmapiiristä kertoo myös Baudelairen *Les Fleurs du Mal* -kokoelmassa runsaat sata vuotta sitten ilmestynyt runo *Haaska*<sup>9</sup>, jota Nikopol siteeraa ulkomuistista *La Foire aux Immortels* -teoksen sivuilla 43 ja 45 (ensimmäinen säkeistö jää lausumatta loppuun, koska kenraalikuvernöörin alamaiset keskeyttävät Nikopolin):

Rappelez-vous l'objet que  
nous vîmes, mon âme,  
ce beau matin d'été si doux  
au détour d'un sentier une  
charogne infâme  
sur un lit semé de...

Les jambes en l'air, comme une

<sup>9</sup> En tutki tässä yhteydessä tarkemmin runon sisältämiä merkityksiä tai ota kantaa runon syvempään analyysiin sen sanomasta tai ”oikeasta merkityksestä”, vaan käsittelen runoa ja sen merkitystä Virolaisen tulkinnan mukaan.

femme lubrique,  
brûlante et suant les poisons,  
ouvrait d'une façon nonchalante et cynique,  
son ventre plein d'exhalaisons...

(Rakas muistatko, mitä me kerran jäimme  
kesäaamun loisteessa katsomaan:  
polun käännteessä katalan raadon näimme;  
piikivet olivat vuoteenaan.

Jalat ilmassa niin kuin riettaan naisen,  
himokkaana, myrkyä hikoillen  
avas vatsansa, löyhkistä paisuvaisen,  
häpeämättä kuin uhmaten.)

Alcide Nikopolilla on teoksen maailmassa yksi menetetty rakastettu, Clémentine, jonka haudan hän sattumalta havaitsee entisessä tavaratalossa sijaitsevalla kalmistolla. Vanhenemiselta syväjäädetyksen ansiosta säästynyt Nikopol suree rakastettuaan, jonka elämän päättymistä hän ei osannut odottaa. Inhimillisen surun ja yllättävän elämänkäänteen uuvuttamana hän lausuu ääneen Baudelairin säkeitä, jotka olivat hänen suosikkejaan jo ennen avaruudessa vietettyä aikaa. Kotikaupungin rappio ja rakastetun löytäminen kauan sitten kuolleena ovat toki riittäviä syitä purkaa oloaan dekadentin modernistin hengentuotteilla, mutta asiassa piilee muutakin. Nikopolilla on tulkintani mukaan selvästi kahtia jakautunut suhtautuminen naisiin. Clémentine on idealisoitu, puhdas rakkaus, joka on sitä täydellisempi mielikuvissa mitä kauempana hän todellisuudessa on. Ja Clémentinehän on kaukana: hän on kuollut. Toisaalta Nikopolin ajatusmaailmaa kuvaa hyvin kommentti, jonka hän päästää suustaan jumalolento Horuksen syyttäessä koko ihmiskuntaa erinomaisesta typeryydestä, jolle vetää vertoja ainoastaan sen silmitön naisviha (Bilal 2004a, 29). Ja mitä Alcide Nikopol, Pariisiin tuleva aikansa sankari, näihin syytöksiin vastaa? ”Bah... nos tares séculaires n'ont fait que s'accentuer finalement...” (Pah, perussyntejämme kumpikin... minkäs pahalle teet...) Minkäs teet, tosiaan. Kuten Simone de Beauvoir siteeraa Montaignea *Toisessa sukupuoleessaan* (1999, 18): ”Naiset eivät suinkaan ole väärässä vastustaessaan maailmaa hallitsevia sääntöjä, etenkin kun miehet ovat laatineet ne ilman heitä. Siitä seuraa tietenkin juonittelua ja riitaa heidän ja meidän välillemme”. Voimme melkein kuvitella Nikopolin pariisilaisen bah-ilmeen; suupielet alaspäin, kulmakarvojen ja olkapäiden kohautus, ei mahda mitään. Niin pitkälle Nikopol (saati Montaigne) ei kuitenkaan mene, että ryhtyisi puolustamaan naisten oikeuksia. Kuten de Beauvoir toteaa, mies kuvittelee suhteessaan naiseen tämän tasaveroiseksi kanssaan kodin sisällä mutta kodin ulkopuolella tilanne on toinen.

Koska Nikopolin scifi-seikkailun ”hyvä nainen” Clémentine on kuollut eikä *La Foire aux Immortelsissa* esiinny myöskään ”huonoja naisia” (Sinisalon 1996 jaottelu), ei päähenkilö-sankarilla enää ole ketään pelastettavaa tai voitettavaa. Nikopolia eivät motivoi toimintaan ne 25 000 maan alla makaavaa synnytysvelvollista, joiden kohtalon hän mitätöi edellisessä kappaleessa esitetyllä kommentilla. Koska Nikopolilta puuttuu eteenpäin vievä motiivi, hän alistuu<sup>10</sup> jumalolento Horuksen maalliseksi asuinsijaksi ja tämän mielenoikkuihin. Nikopolin elämänhalua ei palauta edes oman pojan tapaaminen, joka omasta puolestaan tarvitsisi kauan kadoksissa ollut isäänsä. Tavanomaisten ajatuskulkujen vastaisesti Nikopolin innostus *Haaska*-runoon saa varsin arveluttavia sävyjä, jos lähtökohdaksi todella otetaan Clémentinen todellinen läsnäolo tavaratalohaudassaan. Nikopolhan ei osoita kiinnostusta kaivaa rakastaan tämän viimeisestä leposijasta (ja hänestä tuskin olisi enää paljon jäljellä), mutta sururunona *Haaska* saattaisi hyvinkin ilmaista niitä kaipaavia tunteita, joita Nikopolilla ihmisenä on läheistään kohtaan. On myös otettava huomioon, että päähenkilön mielessä saattaa siintää hyvinkin vihaisia ja petettyjä tuntemuksia sen vuoksi, ettei rakas pitkän poissaolon jälkeen ollutkaan häntä vastassa uskollisena Penelopena. Vaikka tähän on pitkälti luonnollinen peruste, voi äkisti sekoittuneessa mielessä yhdistyä tämänkin tyyppinen ajatuskulku essentialistiseen kuvitelmaan naisen yleisestä petollisuudesta. Virolaisen havainnot modernistien lyriikan naiskuvista ja sanavalinnoista osuvat hyvin yhteen Cixous’n binäärisiä oppositiopareja käsittelevän tutkimuksen kanssa. Oppositioparien negatiivisena osapuolena naisen merkitykseksi lankeaa suohauta ja kuolema. Erojen leikissä ja merkitysten loppumattomana viiveenä naisesta tulee yhtä kuin kuolema falloksen säilyessä perimmäisenä merkitsijänä, transsendentaalisena signifioijana. Kuten Virolainen (1995) asian ilmaisee:

Nainen on muistutus syntymästä ja samalla kuolemasta, ruumiin rajallisuudesta ja katoavaisuudesta. Jos tunnustamme ruumiimme, täytyy meidän tunnustaa myös kuolevaisuutemme. Ehkä ruumis ja seksuaalisuus täytyy siksi omistaa yksinomaan toiselle, ja koska tämä toinen on kulttuurissamme ollut ennen muuta nainen, tulee ruumiista ja seksuaalisuudesta naisen määreitä. (Virolainen 1995, 266.)

Alcide Nikopol ei pääse Baudelairesta eroon koko teoskolmikon aikana. Miksi Nikopol jatkaa tunnetun misogynistin, porvarillisen elämäntavan ja materialismin

---

<sup>10</sup> Alistuminen on sikäli oikeutettu sanavalinta, ettei Nikopolilla ole juuri mahdollisuuksia vastustaa Horuksen suunnitelmia ottaa haltuunsa tämän fyysinen ihmisruumis. Toisaalta Nikopol ei ainakaan suoranaisesti vastusta Horuksen suunnitelmia. Ehkä Nikopol ymmärtää toivottoman tilanteensa ja toimii sen ehdoilla valiten kahdesta pahasta vähemmän huonon vaihtoehdon (jäädäkö tuskaisena jalkapuolena hylätylle metroasemalle vai myöntäkö kaikkivoivan jumalan mielenoikkuihin?).

hengettömyyden parjaajan lausumista? Onko Baudelaire eltaantunut tuulahdus siitä vanhasta maailmasta, joka kaataa raskaan painolastinsa naisten sekä miesten naiskäsitteiden niskaan? Vai onko Baudelaire julkeana kriitikkona ja uudistajana rakentamassa uudenlaista käsitystä sukupuolia koskevien asioiden laidasta? Baudelairella voi hyvinkin olla oma merkityksellinen osansa historian naisiin kohdistaman raskaan perinnön julkituonnissa: tekemällä vanhat (piilo)käsitteet julkisiksi ne on mahdollista kumota.

Baudelairen edustama dekadentin käsite ei nähdäkseni ole käyttökelpoinen tässä yhteydessä. Baudelairelainen dandyismi on sangen kaukana Bilalin edustamasta dystopisesta tieteiskirjallisuudesta. Bilalin kuvaamassa maailmassa ei kerta kaikkiaan ole tilaa heikommalle rappiolle ja turmelukselle. Korkeintaan sitä esiintyy välähdyksenomaisesti Pariisin fasistisen kaupunkivaltion pormestarin kylpiessä yhdessä alaisensa, toisen miesvirkamiehen kanssa samassa ahtaassa ammeessa. Jean-Ferdinand Choublancin puheessa on kyllä selviä homoeroottisia vivahteita tämän kutsuessa miesalaisiaan sanoilla ”les filles” ja ”chèri” (’tytöt’, ’rakas’), mutta teoksen pääpaino on kuitenkin epätoivottavan tulevaisuuden yhteiskunnan kuvaamisessa naturalistisessa hengessä (sikäli kuin on ylipäänsä mahdollista puhua naturalistisesta sci-fi-kirjallisuudesta), joka on kirjallisuushistoriallisena ilmiönä vastakohtana dekadenssin käsitteelle.

### **Juhlivat koneet**

Osasyys siihen, miksi seksuaalisuus esiintyy modernistimiesten runoissa niin usein väkivaltaisena ja nainen moninkertaisena kuoleman kuvana, löytyy Virolaisen mukaan modernin ajan kirjallisista manifesteista. Esimerkiksi futuristeille koneet, väkivalta ja kulttuurin tuho ilmensivät voimaa ja kääntäen kaikki elävä kuollutta. Tästä näkökulmasta tuhottavaksi jää ihmisen ruumiillisuus ja seksuaalisuus, jotka kulttuurissamme liitetään juuri naiseen. (Virolainen 1995, 266.) Futuristisessa viitekehityksessä *La Foire aux Immortelsin* maailma näyttäytyy selkeän suunnitelmallisena ja järjestäytyneenä. Choublancin kaupunkivaltio palvoo sotaa, väkivaltaa ja miksei myös kulttuurin tuhoa. Humanistisille arvoille ei juuri löydy sijaa fasistisesta Pariisista. Sen sijaan koneet juhlivat: vaaleihin valmistautuvassa kaupungissa armeija saa tilaisuuden näyttää ylivoimaisuutensa tuhoamalla ylimääräisen tunkeilijan (Bilal 2004a, 11–12). Teknologian ylistys ja ruumiin haltuunotto merkitsee

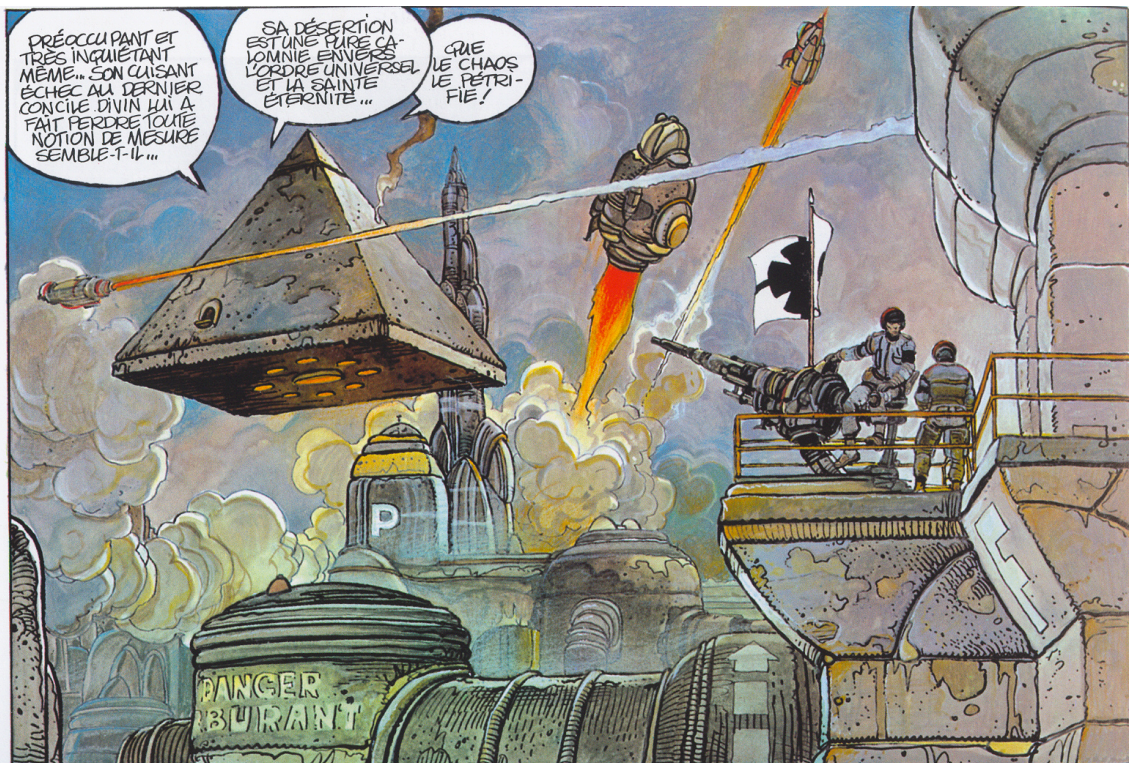


nimenomaan naisruumiin täydellistä haltuunottoa uusintamistarkoituksiin. Nopeutettu raskaus ja sukupuolen ennaltamääräminen lähentää medikalisoitua naisruumista ihannoituun, hallittavaan koneeseen, mutta ei – paradoksaalista kyllä – nosta naissukupuolen arvostusta. Pikemminkin naisruumiista tulee miehen sairaan kokeilun- ja valloittamishalun taistelukenttää. Siten näkemys *La Foire aux Immortelsista* dystopisen tieteiskirjallisuuden edustajana saa lisäpontta: teos varoittaa liiallisesta medikalisaatiosta ja militarismista – sekä sovinismista. Näistä keskimäinen on varmasti ollut todellinen uhka teoksen ilmestymisajankohtana vuonna 1980, jolloin läntinen ja itäinen suurvalta vielä olivat molemmat voimissaan ja toisiaan vastaan. Tämä näkyy selvimmin kahden poliittisen järjestelmän ottaessa toisistaan mittaa verisessä jääkiekko-ottelussa, jonka päätteeksi Alcide Nikopol ”loikkaa” idästä länteen. Myös kenraalikuvernööri Choublancin halu saada kuolemattomuus vastikkeeksi jumalolentojen tarvitsemasta polttoaineesta ilmentää äärimmäistä tarvetta hallita maallista ruumiillisuutta. Choublancin kohdalla taustalla on lisäksi toive varmistaa oman diktatuurin jatkuminen mahdollisimman pitkään, mieluiten ikuisesti. Äärimmäisyyksiin asti viety vallitsevan tilanteen ylittäminen, transsendenssi, kuolevaisuuden ylittäminen, merkitsisi teknologian lopullista voittoa. Hengen ylistämisestä ruumiin ohi ei tässä yhteydessä kenties voida puhua, koska Choublancin pyrkimykset ovat puhtaasti materiaaliset ja koskevat nimenomaan häntä itseään. Valaisevan näkemyksen *La Foire aux Immortelsin* teoksen maailman futurismista, fasismista ja niihin liittyvästä maskuliinisuuden palvonnasta saa tarkastelemalla sivun kuusi ylälaidan ruutua (Kuva 1).

Yleiskuva Pariisista vuonna 2023 havainnollistaa hyvin teoksen militaristista miljöötä. Ensinnäkin ruutu vie noin puolet koko sivusta, mikä tehostaa erityisesti sen sisällön vaikutusta. Kyseessä on kaupunkikuva, joka esittää salaperäisten, jostain avaruudesta tulleiden, tuntemattomien jumalten asunnon, pyramidin, ankkuroituneena kaupungin ylle. Kuva sisältää lukuisia fallisia elementtejä ja osoittaa myös pyramidin suhteen ympäröivään todellisuuteen.

Ruudun oikeaa laitaa hallitsee rakennuksen julkisivu, jonka parvekkeella on kaksi sotilasta. Toinen istuu kaidetta vasten ja toinen on häneen päin kääntyneenä, istumassa rennosti pitkäpiippuisen aseensa ohjaimissa, käsi huolettomasti tykin päällä – teknologia on hänen hallussaan, se tottelee miehistä käskyä varmasti ja siihen voi siksi suhtautua huoletta. Aseen piippu osoittaa kohti pyramidia, ylimääräistä, tuntematonta tunkeilijaa, jota täytyy pyrkiä hallitsemaan sen vieraassa ja pelottavassa läsnäolossaan. Taustalla

näkyä kaksi ylöspäin kohoavaa avaruusalus, joiden jälkeen jää pitkä tulivuoto kuin julkituotuna merkinä maskuliinisuuden ja patriarkaatin voimasta sekä sen rajattomasta ja rajoittamattomasta energisyydestä. Kolmas alus kulkee ruudun ylemmän puolikkaan poikki kohti vasenta reunaa. Tuhoamis- ja valloittamistarkoitteen pitävät sisällään tykki sekä avaruusalukset. Taustalla on lisäksi sotaa ja valloittamista indikoivaa savua.



Kuva 1. Yleiskuva vuoden 2023 pariisilaisesta maisemasta. (Outoa ja myös huolestuttavaa... Horuksen katkera tappio viime jumalaisessa neuvonpidossa tuntuu vieneen häneltä kaiken tolkun... - Hänen karkuruutensa on solvas kaikkeuden pyhää järjestystä ja pyhää iankaikkisuutta kohtaan... - Jähmettäkään tyhjyys hänet!) (Bilal 2004a, 6.)

Näiden fallisten elementtien keskellä paikallaan pysyvä pyramidi on helppo tulkita metaforiselta sukupuoleltaan feminiiniseksi, tuntemattomaksi ja torjuttavaksi elementiksi, jonka paikallaan olemista sotamiehet vartioivat tykillään. Pyramidi on kuin koteloitunut naisellisuus, josta miesten on mahdoton päästä eroon. Se on vihattava kohtu, sulkeutunut ja umpinainen tila, joka on aina läsnä ja josta mies on saanut alkunsa, vaikka väittäisikin toista (jumalalliset luomiskertomukset, joissa nainen saa alkunsa miehen kylkiluusta). Feminiinisyys on aina läsnä riippumatta siitä, kuinka tiukasti se yritetään torjua. Samalla pyramidia voidaan käsitellä toisena suhteessa ympäristöönsä, sillä se erottuu selvästi muotonsa ja sijaintinsa puolesta. Pyramidilla ei ole yhteyttä maahan, sillä se pysyy paikallaan ilmassa, jonka esimerkiksi Irigaray

(1996) tulkitsee nimenomaan feminiiniseksi elementiksi. Pyramidi hautapaikkana viittaa myös binäärisiin oppositiopareihin, joissa nainen on kuoleman merkki, sekä kohdun pimeään hautaan (Virolainen 1995).

Ruutu on lähes yksinomaan eri sävyisten harmaiden peittämä, mikä voisi viitata juuri Kemppaisen ja Tolvasen (1992) tulkintaan Bilalin lapsuuden ankeista kommunismin harmaista sävyistä. Ainoat kirkkaat värit ovat avaruusalusten perästä lähtevät punasävyiset tulet, minkä voidaan katsoa ilmentävän maskuliinisuuden rajatonta vitaalisuutta. Vallitsevasta ideologiasta muistuttaa sotamiesten vieressä liehuva mustavalkoinen lippu, jonka symboliikka ja värimaailma ovat tuttuja niin italialaisesta<sup>11</sup> kuin saksalaisestakin fasismin kuvastosta.

Tarkastelen seuraavana pyramidin merkitystä tekstissä. Pyramidihan on saapunut Pariisiin ylle niinkin hämmästyttävästä syystä, että egyptiläisiä jumalia muistuttavilta jumalolennoilta on loppunut polttoaine, jonka saannista he neuvottelevat kenraalikuvernööri Choublancin kanssa. Siten pyhä ja profaani kohtaavat varsin humoristisella tavalla: kuolemattomat, mahtavat jumalatkin ovat riippuvaisia maallisista voimavaroista. Kapinallinen Horus-jumala pääseekin piikittelemään kansajumaliaan:

La technologie de notre vaisseau (du **leur** devrais-je dire) est très archaïque... J'ai toujours préconisé l'efficacité atomnionique en manière de propulsion... Qu'ils s'en mordent les doigts à present... (Bilal 2004a, 42.)

(Aluksemme tekniikka [heidän aluksensa siis...] on kovin vanhentunutta... Itse puhuin aina ionivoiman puolesta näissä moottoriasioissa... Käräkööt nyt nahoissaan...)

Polttoaineen loppuminen jumalallisesta ajoneuvosta tukee osaltaan teoksen sijoittamista dystopisen tieteiskirjallisuuden kategoriaan, jossa tekniikka nähdään kielteisessä valossa – tällä kertaa humoristisissa sävyissä.

Symbolisella tasolla pyramidi tarjoaa mahdollisuuksia lukea itsensä torjuttuna feminiinisenä, joka vaatii oikeuksiaan, mikä tässä yhteydessä konkretisoituu haluksi saada polttoainetta. Pyramidin voimanlähde on fossiilinen polttoaine, joka on lähtöisin luonnosta, joka puolestaan liitetään naiseen vastakohtana miehelle henkisyydelle. Fossiilinen polttoaine muodostuu luonnossa miljoonien vuosien aikana ilman, että sen muodostumista voi nopeuttaa tai siihen vaikuttaa – aivan kuten naisruumis kypsyy iän myötä. Fossiilinen polttoaine muodostuu kuolleista aineksista syvällä maan sisällä, äitimaan povessa, ja synnyttää uutta elämää/energiaa toimien siten välittäjänä syntymän ja kuoleman polaarilla akselilla. Siksi polttoaine on feminiinistä, mutta sen vaikutukset voidaan tulkita maskuliiniseksi: luonnon (nainen) saastuminen,

<sup>11</sup> Alcide Nikopol tuo julki tietämyksensä Italian fasismin *La Foire aux Immortelsin* sivulla 30, jossa hän selittää Horukselle kenraalikuvernööri Brancan iskulauseiden olevan jo Mussolinin peruja.

sodankäynnin mahdollisuus, käyttö miesten tekemissä laitteissa ja kojeissa. Näin polttoaineesta tulee biseksuaalinen elementti, jonka voidaan katsoa edustavan sekä miehisen ja naisellisen alkuvaihetta ennen siirtymistä (miehiseen) symboliseen järjestykseen.

Pyramidi vaatii jotain, mitä on vaikeasti hankittavissa sen tarpeellisuuden ja vähäisen määrän vuoksi. Pariisilaiset eivät halua luopua polttoaineestaan, koska se takaa sotajoukkojen liikkuvuuden. Ilman polttoainetta kaupunkivaltio on vaarassa halvaantua ja joutua muiden valloittamaksi – vaarassa menettää miehisyytensä ja joutua kastroiduksi. Jumalten neuvottelu kenraalikuvernöörin kanssa voidaan tulkita vaatimukseksi uudesta sukupuolisopimuksesta. Tässä tulkintakehyksessä ongelman tuottavat varsinaiset neuvoteltavat seikat: jumalten polttoaine ja Choublancin vastineeksi vaatima kuolemattomuus. Polttoainehan ei ole ikuista toisin kuolemattomuus, joten neuvotteluasemat ovat tukalat toisen osapuolen kohtuuttoman vaatimuksen vuoksi. Toisaalta jumalilla ei ole kiire minnekään; heillä on rajattomasti aikaa odotettavana, mutta Choublancilla vain oma inhimillinen elämänkaarensa. Sikäli jumalat ovat etulyöntiasemassa.

Nikopolin syöstyä Choublanc vallasta jumalat saavat viimeinkin polttoaineensa, joskin Nikopol on jo siinä vaiheessa menettänyt mielenterveytensä. Samaan aikaan Pariisiin uusi hallinto vapauttaa naiset synnytyslaitoksista. Myös tämä seikka tukee tulkintaani polttoaineesta naisten reformivaatimusten symbolina.

## **Jumalhahmot**

Luon tässä välissä silmäyksen jumalperheeseen, jonka jäsenet seikkailevat teoksen maailmassa koko trilogian ajan<sup>12</sup>. Jumalolentojen kesken on käynnissä oma valtakamppailu, jossa Horus on vastakkain Anubis-jumalan kanssa. Jumalat, joilla on eläimen pää ja ihmisen vartalo, ovat sekä mies- että naisvartaloisia, ja heidän keskuudessaan esitetään yksi (hetero)parisuhde, joka on Anubiksen ja Bastin välillä. Jumalien väliset sosiaaliset suhteet vaikuttavat sikäli perinteisiltä, että miehet (Anubis ja Horus) taistelevat keskenään herruudesta. Toisaalta sen pohjalta, mitä pyramidista kerrotaan, voidaan löytää myös naisystävällinen lukutapa, jossa Bast on tasaveroisessa suhteessa Anubikseen. Monissa kohtauksissa he toimivat yhdessä (kuten neuvottelu

<sup>12</sup> Tiedot jumalista ja heidän myyttisistä tehtävistään ovat peräisin suomalaisesta Wikipediasta osoitteesta [http://fi.wikipedia.org/wiki/hakusanoilla\\_Horus, Bast ja Anubis](http://fi.wikipedia.org/wiki/hakusanoilla_Horus,_Bast_ja_Anubis), luettu 27.2.2007.

Choublancin kanssa, Bilal 2004a, 16) ja heidän kuvatut keskinäiset hetkensä viestivät valtasuhteista vapaata välittämistä (kuten pelin peluu, Bilal 2004a, 22). Kuitenkin tarkasti lähiluettuna Anubiksen ja Bastin puheakteistakin on havaittavissa merkkejä olemassa olevista hierarkioista, kuten kehotus/käsky siirtää nappulaa pelissä (Bilal 2004a, 22).

Alcide Nikopoliin sulautuneena teoksen maailmassa seikkaileva Horus (tai pelkästään Hor) oli palvottu haukkajumala egyptiläisessä mytologiassa. Horus oli muinaisessa Egyptissä yksi tärkeimmistä jumalista ja häntä palvottiin jopa kymmenissä eri muodoissa ympäri maata. Samalla Horus on yksi vanhimmista muinaisessa Egyptissä palvotuista jumalista. Alun perin Horusta pidettiin taivaanjumalana, joka kuvattiin haukkana. Auringon ja kuun katsottiin olevan Horuksen silmät. Sitten Horus liitettiin faaraoon ja myöhemmin yhä tiiviimmin Ra-auringonjumalaan. Ilmeisesti juuri Horuksen faaraoon liittyvä mytologinen rooli on syynä hänen halulleensa saattaa aikaan Pariisissa vallankumous yhdessä Alcide Nikopolin kanssa.

Teoksessa Anubiksen puolisoksi paljastuva (myös Horuksen kanssa joskus seurustellut) Bast/Bastet puolestaan oli muinaisessa Egyptissä palvottu kissajumalatar. Bastet oli erittäin suosittu Ala-Egyptissä, ja hänet kuvattiin alun perin leijonajumalattarena. Leijonahahmossaan jumalar symboloi Ra-jumalan vihaa. Kissapäisenä hän oli raskaana olevien naisten suojelija sekä musiikin, tanssin ja nautintojen jumalatar. Bastet myös suojeli ihmisiä demoneilta. Teoksessa Bast on myös itse raskaana ja synnyttää jälkeläisen Anubikselle.

Anubis (sanatarkasti Inpu) oli palvottu kuolleiden ja muumioinnin jumala. Anubiksen palvonta keskittyi alun perin Ylä-Egyptiin, jossa häntä palvottiin kuolleiden jumalana, mutta hänestä tuli myöhemmin koko maassa palvottu hautoja suojeleva, hautarituaaleja valvova ja vainajaa suojaava jumala, Osiriksen korvattua hänet kuolleiden jumalana. Anubiksen tärkeimmät tehtävät olivat vainajan ruumiin palsamoinnin valvominen, suun avaamisen seremonian symbolinen suorittaminen, vainajan suojeleminen demoneilta, vainajan johdattaminen tuonpuoleisessa Osiriksen tuomioistuimen eteen sekä sydämen punnitsemisen valvominen. Myytin mukaan Anubis tunsu kaikki tiet niin maan päällä kuin tuonpuoleisessakin ja ajoittain hän ilmestyi eläinten hahmossa ohjaamaan eksyneitä. Jälkimmäinen tehtävä sopii hyvin Nikopol-trilogian Anubikselle, joka muiden jumalten tavoin jahtaa omille teilleen lähtenyttä Horusta.

Toisin kuin Nikopol-trilogiassa, egyptiläisessä mytologiassa edellä mainitut jumalat eivät ole rakkaussuhteissa keskenään. Myyttisten tehtävien perusteella ei näytä siltä, että

jumalhahmojen valinnoihin kätkeytyisi mitään erityisiä symbolisia tehtäviä kenties Horusta lukuun ottamatta, jolla on mytologiassa erityisen arvokas asema. Sen sijaan hämmentävää on, että yksi korkeimmista jumalhahmoista joutuu karkurina piileksimään alempiarvoisiaan, minkä lisäksi hänet myös tuomitaan rikollisena jumalallisten lakien rikkomisesta. Nähdäkseni laajempi analyysi valittuihin jumalhahmoihin liittyvästä symboliikasta ei ole tarpeen tutkimukseni ja siihen valitun näkökulman kannalta.

### **Fasismien estetisoitu politiikka**

Koska Pariisin kaupunkivaltion edustama totalitarismi on todellinen yhteiskunnallinen ilmiö, katson voivani sivuta järjestelmää myös osin historiallisesta näkökulmasta. Olavi Paavolaisen teosta *Kolmannen valtakunnan vieraana* tutkinut Ilona Reiners (1997, 187) pitää natsi-Saksan mahtipontisia valonäytelmiä ja ihmisornamenteja esimerkkeinä politiikan estetisoimisesta, jopa kokonaisvaltaisesta politiikan tuottamisesta taideteoksena, jossa ihmisruumiin dramaattisella esillepanolla oli tärkeä osuus. Ihmisruumis oli kansallissosialismin keskeinen vallan symboli, jonka representaatioon sisältyi samalla uuden ihmisen ideaali, itsensä valtakunnalle uhraava koneihminen. Yhteiskuntajärjestyksen kiinnostus ruumiiseen oli siis ennen muuta ruumiin politiikkaa, minkä vuoksi ruumis oli monien sukupuolisten ja poliittisten jännitteiden leikkauspiste. Koneihmisen utopia vihjaa siihen, ettei fasismien suhde moderniin ollut niin yksiselitteinen kuin mitä sen antimodernista ideologisesta pintatasosta ilmenee. (Reiners 1997, 188.)

Hyödynnän Reinersin ajatuksia *La Foire aux Immortelsin* tulkinnassa, koska teoksen fasistisessa miljöössä toteutuu (mies)ihmisruumiin dramaattinen esillepano tyyllisesti yliampuissa univormuissa ja maskeissa. Koneihmisen ideaali esiintyy varsinkin teoksen jääkiekko-ottelussa (Bilal 2004a, 35–36), jossa poliittisesti vastakkaisia näkemyksiä edustavat joukkueet asettavat henkensä alttiiksi valtakuntansa kunnian vuoksi. Pelitilanteesta muodostuu ensimmäisen piirin miesten yhteinen kokemus, jonka tarkoituksena on opettaa kivun ja kuoleman halveksuntaa. Ruumiillinen kärsimys ja sen mieltä kovettava vaikutus on viety äärimilleen, sillä teoksen maailmassa kuvattu vuoden 2023 jääkiekko on huomattavan paljon väkivaltaisempaa meidän aikaamme verrattuna. Pelissä lasketaan maalien lisäksi haavoittuneita ja kuolleita, mailat ovat lavoistaan veitsenterävät ja jäällä on tuon tuostakin verta.

Mekanisoitumisen ja koneellistumisen sisäistyminen ihmisruumiiseen sai äärimmäisen ilmauksensa kansallissosialistien koneihmisen ideaalissa. Siinä orgaanisen ja teknologisen sekoittuminen yhdistyi utopiaan ihmisruumiin rajojen ylittämisestä. (Reiners 1997, 191.) Ihmisruumiin rajat ylittyvät teoksessa monella tapaa, joista naisruumiin haltuunotto synnytystarkoituksiin on vain yksi. Vastaavanlaisia pyrkimyksiä ovat yltiöväkivaltainen jääkiekko, Choublancin neuvottelemisen kuolemattomuudesta sekä paavin rakennuttama nostatuslaite, jolla hän kohoaa ilmaan pitämänsä messun aikana (Bilal 2004a, 54—55) ilmentääkseen jumalallisuuttaan. Näytös saa kuitenkin nolon lopun, kun kerubeja muistuttavat ulkoavaruuden olennot painavat kujeillakseen nappia, joka pudottaa paavin maan pinnalle. Koneihmisen ideaali kärjistyy todelliseen mekaaniseen ihmiseen saakka, kun robottiväpeli XB2 nousee pyramidin jumalolentojen avustamana yhdeksi kuvernööri vaalien ehdokkaaksi.

Tähän koneihmistä idealisoivaan maailmaan Alcide Nikopol teräsjalkoineen sopii vallan mainiosti. On huomattava, että 1900-luvun lopulla eläneenä sotaa vastustaneena ja tuomittuna kapinallisena Nikopol ei sellaisenaan sovellu koneihmisen maailmanaikaan, vaan hänestä on tehty karaistu ruumis. Horus-jumalalla ja rautajalalla varustettuna Nikopol saattaa säilyttää eriävän, pehmeän sisimpänsä mutta kuitenkin selviytyä raadollisessa fasistivaltiossa. Tässä viitekehyksessä Nikopolissa ruumiillistuu sukupuolen sosiaalinen rakentuminen, joskin hän tietoisesti vastustaa militaristista sukupuoliteknologiaa.

### **Mullan alta yhteiskunnan jäseniksi**

#### LES FEMMES ENFIN LIBÉRÉES

L'une des premières mesures du nouveau pouvoir révolutionnaire a consisté à libérer les quelques 25 000 malheureuses femmes dites "reproductrices" du sinistre centre de natalité Saint-Sauveur.

Il est évident que la femme retrouvera, dans la nouvelle société en construction, la place prépondérante qui lui revient de droit et que le fascisme phallocratique lui avait interdit durant ses trop longues années de joug. (Bilal 2004a, 61.)

#### (NAISET VIHDOIN VAPAUTEEN

Uuden vallankumouksellisen hallituksemme ensimmäisiä toimia on ollut vapauttaa Sacré-Coeurin<sup>13</sup> synkän synnytyslaitoksen uumenista runsaat 25 000 onnetonta "synnyttäjätärtä". Selvä on, että naiset tulevat uudessa yhteiskunnassamme ottamaan takaisin sen arvokkaan aseman, jonka seksistinen fasistien hirmuvalta heiltä liian kauan kielsi.)

*La Foire aux Immortels* sisältää – ainakin naistutkijalle – onnellisen lopun. Sovinistien hallitusvalta kumotaan ja naisten orjuutus lopetetaan. Sikäli onkin varsin ikävää, että

<sup>13</sup> Suomennoksessa muuttunut nimi lienee pelkkä tahaton lapsus, sillä muualla tekstissä laitoksen nimi on ranskalaisen laitoksen mukainen.

naisten vapautuminen teoksen lopussa noudattaa diskursiivisessa mielessä varsin vanhaa kaavaa, jo otsikon passiivisesta muodosta alkaen. Naisten objektiaseema jatkuu, kun määritellään, ketkä vapauttivat ja kenet (tai mitkä). Tulevaisuuskaan ei vaikuta kovin lupaavalta, kun naisen odotetaan uudelleen löytävänsä vanhan, fasismia edeltävän ”arvokkaan” asemansa. On enemmän kuin oireellista, että naisille luvataan menneisyyttä, kun valtiolla on edessään koko tulevaisuus.

Teoksen loppusivuilla vanhan älymystön edustajat, seitsemän henkeä joista kaksi on naista, keskustelevat hulluksi tulleen Nikopolin ongelmallisesta maineesta hallituksen kaatajana (Bilal 2004a, 62—63). Asiantuntija-asemassa on silmälasipäinen, parrakas mieslääkäri, jonka auktoriteettiä hieman lieventää häntä haastatteleva itsenäisesti toimiva naishahmo. Teoksen viimeisellä sivulla esiintyy puolestaan yksi perinteisimmistä naishahmoista, hoivaava sairaanhoitaja – pariisilaisnainen uusvanhassa arvokkaassa asemassaan?

Fasismien ikeen alta päässeessä Pariisissa on vielä paljon tasa-arvotyötä tekemättä, mutta naisille on sallittu yhtäläinen pääsy miesten hallitsemaan symboliseen. Ongelmallista on, että miehinen säilyy edelleen arvostettuna normina, josta nainen on poikkeus. Nainen on nyt hieman hengästyneenä saapunut sen yhteiskunnan portille, jota miehet edelleen hallitsevat. Ja miehet avaavat tuon portin kuin parhaatkin herrasmiehet, mutta kuinka he kohtelevat naisia tuossa yhteiskunnassa? Alistavat ylistämällä, kuten tehtiin viktoriaanisen ajan ylhäisnaisille (”arvostamme teitä niin paljon, ettei teidän tarvitse osallistua likaiseen julkiseen elämään vaan voitte pysytellä turvallisessa kodin lämmössä”)? Ottavat vastahakoisesti mukaansa mutta säilyttävät epäluulonsa?

Laitos, josta on naiset vapautettu, on nimenvaihtonsa puolesta suorastaan irvokas. Kymmeniä tuhansia naisia pakolla sisällään pitäneen laitoksen kutsuminen Saint-Sauveuriksi, ’pyhäksi pelastajaksi’, on todella rivoa kaunistelua asioiden todellisesta laidasta. Uskonnollishenkisenä nimenä valinta on suorastaan kuvottava: Miltä naiset on pelastettu? Ja kuka on pelastanut? Nimivalinta vahvistaa teoksen uskontoa kohtaan osoittamaa kritiikkiä, jota ilmenee myös paavin aseman kuvaamisena pompöösinä konstruktiona ilmaannostatuslaitteineen. *La Foire aux Immortels* on poliittinen teos. Sen hampaista ei pääse myöskään vanhoillinen katolinen kirkko. Pakkolisääntymislaitoksen nimeäminen pyhäksi pelastajaksi viittaa auttamatta myös ankaraan nunnaluostarilaitokseen, johon historian saatossa on ”pelastettu” langenneita ja tottelemattomia tyttäriä ja muita naisia. Saint-Sauveurin maanalaisissa synnyttelyluolissa ei ole mitään jumalallista. Siittäminen ja synnyttäminen rakastavien välillä



platonilaisessa (*Pidot*-dialogissa esitetyssä) mielessä ei niissä tavoita kauneinta, mitä ihmisessä on, vaan pahinta.

### **Raiskaus – miehinen vallankäyttö**

*La Femme Piègessä* tarkasteluun tarjoutuu pätevä subjektinainen, Jill Bioskop. Tutkin häntä tarkemmin kahdessa seuraavassa artikkelissa, mutta otan tässä yhteydessä esiin yhden eron ja siihen vallankäytön muotona liittyvän seikan, ongelman, jonka itsellinen naihahmo kohtaa miesten hallitsemassa järjestyksessä: raiskauksen ja sen uhan.

Raiskaus on historiallisesti määritelty omaisuusrikoksen kaltaiseksi, joskin siveellisyyteen verhottuna: miehen omistamaa naista on loukannut joku vieras mies, jolla ei ole tähän laillista ”käyttöoikeutta”. Aviomiehen tai vastaavan holhoojan alaisuudessa naista ei ole voinut raiskata; kyseessä on ollut naisen aviollinen velvollisuus (esimerkiksi Suomessa raiskaus avioliitossa tuli rikoslakiin niinkin myöhään kuin vuonna 1994). Seuraukset, silloin kun rikoksesta on tuomittu, ovat yleensä kohdistuneet naiseen itseensä, ellei hänellä sitten ole ollut esimerkiksi neljää laillisesti pätevää miespuolista todistajaa tukenaan, kuten islamilainen lainsäädäntö on edellyttänyt. Miesten suurimpana motiivina raiskaukseen on feminististen tutkimusten mukaan vallankäyttö, halu alistaa ja tuottaa väkivaltaa naiselle (esimerkiksi Brownmiller 1976). Naisen iällä ja ulkonäöllä ei välttämättä tällöin ole suurtakaan merkitystä. Joidenkin sukupuolifeministien mukaan (kuten juuri edellä mainitun Brownmillerin) kaikki miehet ovat potentiaalisia raiskaajia, mutta tämä näkemys on sittemmin laajalti hylätty miehiä essentialisoivana. Naisille miehen asettama uhka raiskatuksi tulemisesta on toiminut tehokkaana pelotteena suojella ja varjella naisen siveyttä tai rajoittaa tämän liikkumisvapautta. Raiskaus on miehisen vallan äärimmäisin osoituskeino. Sen tehokkuudesta ja läpäisevyydestä kielivät myös varsin yleiset naisten omat fantasiat raiskatuksi tulemisesta – fantasiat, joita kukaan nainen ei todellisuudessa haluaisi toteuttaa. Nykyisin, kun naiset ovat päässeet mukaan miesten hallitsemaan yhteiskuntaan, raiskaus on entistä hankalampi asia käsitellä: onko tiedottomaan kuntoon itsensä juonut nainen itse vastuussa siitä, mitä hänelle tapahtuu? Raiskaus on miehisen vallankäytön väline, ja raiskatulle naiselle asia on häpeä ja vaikenemisen paikka (”se oli minun syyni”). Siksi raiskaus voidaan katsoa myös osoitukseksi ja opetuksiksi pysyä naiselle varatulla paikalla.

*La Femme Piègessä* Jill Bioskop kokee kaksi kuviteltua ja yhden todellisen raiskauksen yrityksen. Tulkitseen teot toteutumattomiksi, koska kaikissa tapauksissa Bioskop tappaa hyökkääjensä lävistämällä heidät kirjoituskoneensa antennilla<sup>14</sup>. Bioskop toisin sanoen käyttää miehiin heidän omaa asettaan: penetroi heidät. Bioskopin ensimmäinen raiskaajakandidaatti on mies, jonka kanssa hänellä on ollut lyhyt suhde muutama vuosi aiemmin (Suomessakin raiskattu yleensä tuntee hyökkääjensä – tekijänä on puoliso, poikaystävä, muu tuttu ja läheinen mies), hänen ystävänsä ja kollegansa lehtimies Jeff Wynyatt. Jeff on saanut televisiosta tiedon Bioskopin miesystävän kuolemasta. Hän ottaa pikaisesti taksin, lähtee Bioskopin luo ja löytää tämän tajuttomana. Jeff kantaa alastoman Bioskopin kylpyammeeseen ja suihkuttaa jääkylmää vettä tämän rinnoille herättääkseen hänet – eräänlaista väkivallan tekoa sekin. Huumeista edelleen tokkurainen Bioskop ja Jeff lähtevät hotellin huonotasoiseen ravintolaan syömään. Jälkiruoan kohdalla Bioskop kysyy, tekeekö Jeff tämän kaiken vain toivoessaan pääsevänsä uudelleen sänkyyn hänen kanssaan (C'est dans l'espoir de me resauter un jour, que tu fais tout ça, Jeff ?!). Jeffin vastaus on miehinen: ”Saattaa hyvinkin olla, Jill...” (Ça se pourrait bien, Jill...). Jeffillä on kuitenkin tärkeämpääkin asiaa juuri sillä hetkellä. Hän vaatii Bioskopia unohtamaan kuolleen miesystävänsä Johnin ja ehdottaa tälle suunnitelmaa, joka on ylivertaisempi kuin Bioskopin nauttimat huumeet. John on järjestänyt Bioskopille työmatkan Berliiniin ja lähtö on heti seuraavana aamuna. Jeff jää Lontooseen huolehtimaan yhteyksistä lehtiin. ”Ja jonkin ajan kuluttua pääsen, kukaties, tulemaan itse perässä...” (Et dans quelque temps, qui sait, je pourrais peut-être te rejoindre à Berlin...) Bioskop on kuitenkin toista mieltä lemmenkipeän Jeffin suunnitelmista. Työmatka kelpaa kyllä, mutta Jeff ei lämmitä vasta miesystävänsä menettäneen Bioskopin sydäntä. Bioskopin ajatukset kulkevat sisäisen kertojan äänellä:

...Jeff n'aurait jamais dû prononcer cette dernière phrase...

...Tout comme il n'aurait jamais dû, cette nuit-là, s'introduire dans ma chambre... (Bilal 2004b, 17—18.)

(Tuota viimeistä Jeffin ei olisi pitänyt sanoa...

...eikä myöskään tunkeutua huoneeseeni sinä yönä...)

Bioskopin ensimmäinen virke on jo sinänsä pahaenteinen; ehkä hän ennakoi tulevan – tai sitten Jeffin lausahdus seuraamisesta synnyttää Bioskopin huumeiden mylläämään mieleen fantasian Jeffistä raiskaajana. Entisen miesystävän tapaaminen (joka kaiken

<sup>14</sup> Nikopol-trilogian pohjalta tehdyssä elokuvassa *Immortels – ad vitam* (2004) asia on toisin. Bilalin itsensä ohjaamassa elokuvassa on jätetty kokonaan pois Bioskopin huumeiden käyttö ja siinä tapahtuu vain Nikopolin ja Bioskopin rakastelu, sekin yhteisymmärryksessä. Elokuvan tapahtumat ovat muutenkin varsin löyhässä suhteessa varsinaiseen sarjakuvaan.

lisäksi heti ensimmäisenä yrittää päästä sänkyyn), tämän väkivaltainen toiminta suihkuttaessaan jääkylmää vettä Bioskopin alastomalle vartalolle ja vasta menetetty rakkaus muodostavat valmiit ainesosat seksuaalissävytteiselle painajaiselle, jossa yhdistyvät halu, viha ja menetys. Ravintolamiljöössä käydystä keskustelusta siirrytään heti seuraavalla sivulla (18) suoraan taisteluun ruumiista ja sen haltuunotosta.



Kuva 2. Jeff hiipii Jill Bioskopin huoneeseen.

Raiskausyrityksestä kertovassa ruudussa (Kuva 2.) on kaksi hahmoa, jotka kallistuvat vastakkaisiin suuntiin: Bioskop vasemmalle, pois päin antennilla lävistetyn Jeffin kaatuvaa ruumista. Bioskop on kuvassa täysin alaston ja hänet on kuvattu edestäpäin käsi veressä, kasvoilla kauhistunut ilme. Jeff on piirretty takaviistosta. Hänen paljaan ylävartalonsa lävistää antenni, ja hän on pukeutunut housuihin. Sovinnaisen alastomuuden esittämiskäsityksen mukaisesti naista voi esittää enemmän kuin miestä. Bioskopiltakin voimme nähdä sinisen häpykarvoituksen rajan, mutta Jeffistä ei näy muuta kuin paljas selkä. Asetelma uusintaa ja toistaa perinteistä asetelmaa, jossa nainen alistetaan katseen kohteeksi. Teksti kertoo Bioskopin lävistäneen Jeffin sydämen kohdalta.

... C'est fou ce qu'il perd comme sang une fois que j'ai eu percé son cœur avec l'antenne amovible du script-walker... paradoxalement d'ailleurs, j'ai plus de mal à en débarrasser de toute trace mon corps et mes mains qu'à faire disparaître le cadavre lui-même...

... je décide de m'endormir vite et d'effacer tout ça (pilule H.L.V. rouge)... (Bilal 2004b, 18.)

(... tajutonta kuinka paljon verta hänen sydämeästään valuu kun olen lävistänyt sen script-walkerin antennilla... kumma kyllä, itse ruumiin hävittäminen ei ole läheskään yhtä vaivalloista kuin saada jäljet pois minusta itsestäni...  
... päätän nukahtaa heti ja pyyhkäistä mielestäni kaiken [punainen H.L.V.]...)

Bioskop, nainen, lävistää kirjoituskoneensa antennilla häntä raiskaamaan tulleen miehen sydämen. Voidaan ajatella, että Bioskop symbolisesti käyttää miehistä kieltä purkavasti, dekonstruoivasti, tehdessään sillä vastahyökkäykseen häntä hallitsemaan pyrkivää miestä kohtaan. Mies, symbolinen järjestys, kieli – kaikki ne yhdistyvät Bioskopin kuvittelemassa hyökkäyksessä. Mutta Bioskop ei antaudu ottamaan vastaan opetusta ja pysymään naiselle varatulla paikalla. Hän on raivannut tiensä miesten hallitsemaan symboliseen ja hajottaa nyt järjestystä sen sisältä päin. Hän käyttää hallitsevaan järjestykseen sen omaa asetta ja toimintatapaa, iskee kielellä takaisin väkivaltaa käyttäen ja tunkeutuen läpi. Siksi Bioskop fantasioi raiskauksen; hän haluaa sitä voidakseen hyökätä takaisin tai voidakseen ajatella hyökkäävänsä takaisin. Kokemus on kuitenkin niin voimakas ja ennalta kuvittelematon, että Bioskop haluaa unohtaa sen liian traumaattisena. Mutta hänen on vaikeaa tehdä sitä. Jäljet ovat jääneet häneen eikä hän saa pestyä niitä pois. Bioskop on päässyt fantasiassaan uhmaamaan Isän lakia, eikä hän tahdo unohtaa sitä. Sen sijaan hän nauttii lisää huumaavia pillereitä voidakseen kuvitella kaiken uudestaan ja kokeakseen jälleen vallan ja voiman, jossa hän pääsee vastakkain vallitsevan järjestyksen kanssa.

Toinen raiskausyritys tapahtuu Berliinissä hotellihuoneessa ja sen tekijänä on lentotaksin kuljettaja Nick, joka on katalasti saanut päähänsä livahtaa Bioskopin huoneeseen. Koko tapahtumasarja, jossa Bioskop torjuu toisen hyökkääjänsä, hävittää tämän ruumiin sekä jäljet omasta mielestään, on kuvattu todella taidokkaasti. Sivu muodostaa yhtenäisen kuvallisen kokonaisuuden, joka etenee suorastaan plastisesti (Kuva 3.). Bioskopilla on vaikeuksia nukahtaa,

... et je fais bien... car ce salaud de Nick, tel un reptile obscene et visqueux qu'il est, trouve le moyen de se glisser, au cœur de la nuit, sous mes draps...

... contre ma peau... le con!

... je nettoie son sang (couleur tamise), et traîne son corps jusqu'à la fenêtre...

... je le balance...

... plus de trace, nulle part...

... pas même dans ma tête... (Bilal 2004b, 30.)

(... ja hyvä niin, sillä se rivo ja katala iilimato, Nick, keksii yön pimeydessä keinon livahtaa lakanoideni väliin...)

... ihoani vasten... sika!

... siivoan pois veritahrat [Thamesinpunaiset] ja raahaan ruumiin ikkunaan...

työnnän sen ulos...

... eikä jälkeäkään missään...

ei edes omassa päässäni...)





Kuva 3. Jill Bioskop hankkiutuu eroon huoneeseensa tunkeutuneesta Nickistä. (Bilal 2004b, 30)

Nickin pystyasennossa oleva lävistetty yläruumis huokuu maskuliinisuutta: lihakset ovat suuret, iho on tumma ja sileä, leveä rintakehä taipuu ylväästi taaksepäin Bioskopin iskusta ja vatsa on treenattu. Auki roikkuva housunsepalus paljastaa aikeet, jotka eivät toteutuneetkaan. Bioskop raahaa ruumiin ikkunaan, josta avautuu syvänpunainen maisema. Bioskopin sanavalinnat, joilla hän kuvailee Nickiä, osoittavat syvään piintyneen inhon tunteen tuota miestä kohtaan: rivo ja tahmea matelija liukuu

sydänyöstä lakanoiden alle, ihoa vasten... Vähemmästäkin tekee mieli liiskata tuollainen luvaton tunkeilija.

Kolmas raiskaajakandidaatti on jugoslavia-laissyntyinen toimittaja Ivan Vabek, johon Bioskop tutustuu berliiniläishotellin aulabaarissa. Tapaus on erikoinen sinänsä, että Horus-jumala asettuu Vabekin ruumiiseen ja raiskausyritys tapahtuu Vabekin seotessa jumalan läsnäolon aiheuttamasta paineesta aivoihin. Tämä yritys päättyy pisimmälle: Vabek on jo sängyllä selälleen kaatuneen Bioskopin jalkojen välissä, kun Bioskop lävistää hänet jo tutuksi käyneellä kirjoituskoneen antennilla. Ruudussa Horus lähtee Vabekin ruumiista kotkan hahmossa. Bioskop pakenee kylpyhuoneeseen kirjoituskoneensa kanssa, ja Vabekin ruumis jää lojumaan sängylle.

Albumin lopussa (sivulla 55) käy ilmi, että Bioskop on huumeen vaikutuksen alaisena kuvitellut Jeffin ja Nickin tunkeutumiset hotellihuoneeseen raiskausyrityksineen. Ainoastaan Vabekin raiskausyritys oli todellinen, mutta siinäkin Vabekin todellinen tappaja oli Horus-jumala, joka teki tekonsa suojatakseen Bioskopia. Kaksi ensimmäistä tapausta voidaan siis tulkita Bioskopin omiksi fantasioiksi raikatuksi tulemisesta – ja mikä oleellisempaa, raiskauksen torjumisesta. Bioskop ei hyväksy sukupuolieroon perustuvaa väkivaltaa vaan hän taistelee sitä vastaan myös fantasiatasolla. Bioskop torjuu miehisen ylivallan kielessä, jonka avulla ja jossa fantasiat muodostetaan.

Raiskausfantasiat edustavat naisten symbolisen järjestyksen ja sen toimintaperiaatteiden tiedostamista, ja siksi ne ovat ensimmäinen askel symbolisen järjestyksen torjumisessa. Havaitessaan olevansa symbolisen järjestyksen ja kielen maailmassa Bioskopille avautuu mahdollisuus horjuttaa järjestelmää sen sisältä käsin. Aseeksi muodostuu kieli ja kirjoittaminen.

### **Ikuinen tuntematon**

En koskaan tule tietämään, kuka tai mikä on toinen. Mutta toinen, joka ikuisesti pysyy minulle tuntemattomana, eroaa minusta sukupuolisesti. Hämmästyksen, ihastuksen ja ihmetyksen tunne tuntemattoman edessä pitää palauttaa paikalleen, sukupuolieron paikalle. Tunteet on joko tukahdutettu, lannistettu, vaiennettu tai varattu Jumalalle. Silloin tällöin taide-esineille on jätetty jonkinlaista ihmettelyn sijaa. Mutta milloinkaan ihmetys ei saa oleilla, eikä sitä sijoiteta *miehen ja naisen välille*. Tähän paikkaan tuli vetovoima, himo, omistaminen, kuluttaminen, inho ja niin edelleen – ei sitä ihmettelyä, joka aina katsoo katsomaansa ikään kuin ensimmäistä kertaa, sieppaamatta toista objektikseen. Ihmettelyn kohdetta ei valloiteta, omisteta, vaan se jää selittämättömäksi. Subjektiiiviseksi, vielä vapaaksi? (Irigaray 1996, 30.)

Olemme edellä nähneet, kuinka sukupuolieron paikalle todella on asetettu Irigarayn sanoin omistaminen, kuluttaminen ja inho. Juuri käsittelemättä jäänyt eron käsite on

perustana *La Foire aux Immortelsin* synkkiin naiskohtaloihin. Taustalla hämmöittää pelko – pelko tuntematonta, käsittämätöntä kohtaan. Havaitsemalla toisen erilaiseksi tutkimaton toinen muodostuu pelottavaksi uhaksi, joka täytyy lannistaa, alistaa samalle ja samanlaisuudelle. Liittoutumalla sama kerää tarpeeksi voimia toisen eristämiseen ja hyväksikäyttöön. Alistus sorron ikeen alla takaa samalle, ettei sen enää ikinä tarvitse pelätä toista. Pelko muuttuu inhoksi ja vihaksi, joita on helpompi hallita. Vihaavan ja inhoavan saman ei tarvitse kysyä itseltään, onko joku toinen minua parempi. Tuntematon, toinen, nainen kytketään kahleisiin ja viedään pois näkyvistä, jotta sama voisi nukkua yönsä rauhassa. Kasvomaalauksin, iskulausein ja yhteisin tapahtumin sama lujittaa yhteenkuuluvuuttaan (maskuliinisuuden hegemonia, hegemoninen maskuliinisuus) ja rankaisee rivistä karkailevia, jotta kukaan samasta ei erehtyisi kysymään, miksi toinen on todella toinen, *asettamaan ihmetystä eron paikalle*. Ihmetys, ”joka aina katsoo katsomaansa ikään kuin ensimmäistä kertaa” (Irigaray 1996, 30), olisi avain toisen nousemiselle alistuksesta, rivosti nimetyn Saint-Sauveurin synnytyslaitoksesta. Samalle on edullista pitää toinen toisena inholla ja omistamisella merkityllä erolla. Sama ei ymmärrä, että samuus johtaa lopulta vain köyhtymiseen, se yksinään ei ole hedelmällistä. Samuuden logiikka sitoo yhteen ja estää kysymästä, ihmettelemästä. Samalle on olemassa aina vain yksi, ja se on sama. Sama palautuu itseensä, eikä se koskaan todella tiedä, kuka on. ”Minä olen se, joka minä olen”. Sama ei ymmärrä, että ihmettelyllä se voisi löytää pelastuksen. Kunnes joku, yksi samasta, uskaltaa viimein kysyä toiselta: kuka sinä olet? Nostaa katseensa toiseen ja katsoa tätä ensimmäistä kertaa. *La Foire aux Immortelsissa* sama on yrittänyt etsiä todellista toistaan (ei sitä toista, jonka se on kadottanut alistamalla) valheellisella tavalla: teknologiasta ja metallista, jotka ovat näyttäytyneet pinnalta käsin samalle sopivalta toiselta. Ihmetyksen kieltämällä sama on tarttunut kylmään ja kovaan pintaan, jollaiseksi se on itsensäkin tehnyt. Kohtaaminen kolahtaa, ja kovaa. Metallista, kiillotetun ja hallittavan aseiden pinnasta sama on nähnyt itsensä ja luullut sitä toiseksi. Narsistista mielihyvää tuntien sama on jalostanut metallista itselleen sopivan koneen ja laitteen, muokannut sen mieleisekseen raaka-aineesta (minkä saman se on tehnyt naiselle, muokannut materiaalin mieleisekseen, itselleen hyödylliseksi tuottavaksi lihaksi), asettunut sen ohjaimiin ja luullut kohdanneensa toisen, toverinsa. Saman ja teräksen liitto on kuitenkin jäänyt hedelmättömäksi, eikä sama voi enää väistää sitä, mikä on odotettavissa: kysymystä ihmetyksen asettumisesta eron paikalle ja valheellisen toisen kaatumisesta. Kysymyksen esittää Nikopol vanhempi nousemalla fasistisen

kaupunkivaltion johtoon ja vapauttamalla tuntemattoman, inhon merkillä erotetun naisen maan alta (laskemalla karjan kesälaitumelle?). Ihmetys on tuotu jälleen esille, ja on vain ajan kysymys, milloin se asetetaan sukupuolieron paikalle.

Enki Bilalin dystopia Pariisin kaupunkivaltiosta vuonna 2023 varoittaa meitä totalitarismista, ihmisruumiin medikalisoinnista ja ratkaisemattoman sukupuolikysymyksen seuraamuksista. *La Foire aux Immortelsin* maailmassa miehet hallitsevat yhteiskuntaa ja julkista tilaa, symbolista järjestystä. Vallitsevaa tilannetta horjuttaa ja lopulta murtaa metalliljalalla kulkeva, menneisyydestä saapunut ja jumalalla vahvistettu mies, Alcide Nikopol. Hän on itsekin ulkopuolinen ja toinen suhteessa vallitsevaan järjestykseen, koska hän ei hyväksy sitä. Perimmäisenä vallankäyttäjänä toimii kuitenkin Horus-jumala, jolla on omat, julkituomattomat syynsä ja motiivinsa. Horus kuitenkin on ainoa, joka suoraan moittii ihmiskuntaa sen naisvihasta ja tunnustaa siten feminististä väriä. Koska kehoitus kohdella naisia paremmin tulee Horukselta, voimalliselta egyptiläiseltä jumalhahmolta, voidaan todeta, että Bilalin mukaan feminismi on siis jopa jumalallinen aate.



### 3. Mahdollisuudet

Sukupuolieron tulisi päästä toimimaan kunnolla, mutta se edellyttää ajattelun ja etiikan vallankumousta -- Ja ensimmäiseksi on tartuttava siihen tosiseikkaan, että subjekti on aina kirjoitettu miehisessä muodossa, *l'homme*, vaikka se pyrkii olemaan universaali ja neutri. (Irigaray 1996, 22—23.)<sup>15</sup>

Luce Irigarayn teoriassa keskeiselle sijalle nousee ajatus sukupuolieron uudelleen ajattelusta. Tämä merkitsee mahdollisuutta ajatella uudelleen myös miehen ja naisen välinen suhde. Ajattelemalla uudelleen eron käsite ja sukupuolten välinen suhde avautuu mahdollisuus uudenlaisen, positiivisen naissubjektiuden syntymälle. Tarkastelen tässä artikkelissa, miten Nikopol-trilogian maailmassa toteutuvat Irigarayn vaatimuksen mahdollistavat tekijät. Analyysini *La Foire aux Immortelsista* oli lähtökohtaisesti negatiivinen sekä naisen että sukupuolten välisen suhteen kannalta. Teos sisälsi kuvauksen lähtötilanteesta, josta käsin teossarjan seuraavat osat jatkavat ja muuntavat asioiden laitaa. Huolimatta teoskokonaisuuden dystopisesta aloituksesta trilogiasta on nähdäkseni luettavissa myös myönteinen kehityskertomus, ehdotus miehen ja naisen väliseksi uudenlaiseksi suhteeksi ja uudeksi naisidentiteetiksi. Vaikka kuvattu lähtötilanne on feministisestä näkökulmasta vaikea, on teossarjan kahdessa jälkimmäisessä osassa lukuisia mahdollisuuksia miehen ja naisen uudelle kohtaamiselle, jonka seurauksena mies ja nainen voivat löytää pelastuksen.

Bilalin trilogian ensimmäisessä osassa *La Foire aux Immortelsissa* toimiva subjekti on vain ja ainoastaan mies ja miehinen. Teoksen maailmassa on vaikeaa, ellei jopa mahdotonta kuvitella itsenäistä toimivaa naissubjektiutta. Ero on selkeä, ehdoton ja äärimmäisen essentiaalinen: nainen on yhtä kuin ruumiinsa. Hänen koko olemassaolonsa on rajattu äitiyteen, lajin jatkuvuuden turvaamiseen. Naisen tila on fyysisesti rajoitettu (Saint-Sauveurin valtavat synnytyslaitokset) ja sukupuolten välinen ero toteutuu apartheidin kaltaisena: poissa näkyvistä, poissa mielestä maan alla, fyysiseltä sijoituspaikaltaankin todellisuudessa miestä alempana.

Irigarayn mukaan (1996, 26) nainen on perinteisesti edustanut miestä varten olevaa paikkaa. Tällainen rajaus tarkoittaa hänen mukaansa, että naisesta tulee esine tai asia, joka tosin historiansa aikana voi ottaa eri muotoja. ”Nainen huomaa tulleen rajatuksi

---

<sup>15</sup> Ranskassa *l'homme* tarkoittaa sekä miestä että ihmistä. Myös suomen kielestä on löydettävissä tiedostamattomana vaikuttava miehinen toimija, joka selvimmin näkyy siinä, että naispuolinen toimija täytyy ilmoittaa erikseen (vertaa esimerkiksi lääkäri, asianajaja, puhemies ja naislääkäri, naisasianajaja ja naispuhemies).

esineenä” (Irigaray 1996, 26). Ajatus paikasta ja ajasta käy hyvin naisen tilanteen tulkintaan *La Foire aux Immortelsin* maailmassa. Vain tekstuaalisella (kirjoitetun tekstauksen) tasolla mainittuna, ei edes piirroksissa kuvattuna, naisen kuin ohimennen kerrotaan joutuneen kokonaan pois julkisesta yhteiskunnasta ja sen elämästä. Biologiseen tehtäväänsä sidottuna ja alistettuna naisen koko olemassaolo on kutistunut materiaksi, esineeksi ja asiaksi täydellisimmillään. Esine tai asia (la chose) kuvaa naisen asemaa teoksen maailmassa erityisen hyvin, sillä mikä muu asia naisruumis on, kun se pakotettuna toimii pelkkänä kohtuna, astiana, johon mies istuttaa siemenensä (ja kuten Horus toteaa sivulla 29: modernin teknologian tarjotessa jopa 80 prosentin todennäköisyydellä pelkkiä poikalapsia)?

Irigarayn (1996, 23) mukaan sukupuolieron todelliseksi tekeminen, sen ” ajattelemisen ja eläminen edellyttää, että *tilaan* ja *aikaan* liittyviä kysymyksiä tarkastellaan täysin uudella tavalla”. Hänelle aikakauden vaihtuminen edellyttää muutosta tila-ajan havaitsemisessa ja käsittämässä (Irigaray 1996, 24). Vaatimus on radikaali mutta ei täysin uusi. Jo Simone de Beauvoir kirjoitti naisen erityisestä suhteesta aikaan *Toisessa sukupuoleessaan* (1980). Beauvoirin mukaan nainen on miestä enemmän ajasta ja sen kulumisesta riippuvainen; hänen koko elämänsä rytmittyy sen mukaan. Naisen aikaa määrittävät hänen miestä ja suvun jatkamista palvelevat ikävaiheensa: puberteetti, avioliitto, lapsen saanti, vaihdevuosien tuoma hedelmättömyys. Hedelmällisessä iässä naisen elämää ohjaa hänen kuukautiskiertonsa. Arjessa hänen olemisensa on jatkuvaa odottamista: taikinan täytyy kohota ja uunin lämmitä, ennen kuin leipä voidaan leipoa. Beauvoirin arkikuvaus on verraten omassa ajassaan kiinni oleva (alkuperäinen teos ilmestyi vuonna 1945), mutta miksei se sopisi meidänkin aikamme kotiäiteihin?

Nikopol-trilogia ei tarjoa tarkasteltavaksi kotiäitihahmoja, mutta aikaan ja paikkaan sidottuja (julkituomattomia) naisia on kyllä jo *La Foire aux Immortelissa* ja sen synkissä maanalaisissa synnytyssaleissa. Lukumääräkin on mainittu tarkkaan: noin 25 000. Kun teostrilogian ensimmäisessä osassa otetaan vasta ensimmäinen, haparoiva mutta merkittävä askel ajan ja tilan tarkastelemiseksi uudelleen (onnettomien synnyttäjättärien vapauttaminen), on teoskolmikon toinen osa *La Femme Piège* jo olennaisesti pidemmällä. Paitsi että *La Femme Piège* tarjoaa meille aktiivisen naistoimijan, Jill Bioskopin, se osoittaa myös pyrkimystä käsitellä uudelleen tilan ja ajan suhdetta purkamalla perinteistä käsitystä ajan lineaarisuudesta. Teoksessa reporteri Jill Bioskop kirjoittaa uutisia vuodesta 2025. Kirjoittaminen tapahtuu erityisellä laitteella, Script-Walkerilla, jolla Bioskop myös lähettää reportaasinsa menneeseen

aikaan. Bioskop ei tiedä, mihin aikaan laite on ohjelmoitu lähettämään hänen juttunsa, eikä hän myöskään osaa käyttää sitä täydellisesti. Bioskopin miesystävä löytää kuitenkin arkistoista pikku-uutisen, josta käy ilmi juttujen päätyneen vuoteen 1993.

Luon tähän väliin silmäyksen vielä teoksen nimen merkitykseen. *La Femme Piège* ('naisansa') on semanttiselta sisällöltään hyvinkin vanha. Jo Vanhan testamentin luomiskertomus kuvaa tilannetta, jossa viaton Aatami lankeaa Eevan tarjoamaan houkutukseen, ansaan, ja haukkaa tuota kuuluisaa kielletyn puun hedelmää kohtalokkain seurauksin. Nainen on nähty ja nähdään edelleen salakavalana (seksuaalisena) houkuttimena, jota miesten on syytä kiertää kaukaa. Kreikkalaisessa tarustossa Odysseus välttää seireenien houkutukset käskemällä merimiestensä tukkia korvansa vahalla. Itsensä hän kääntää kiinni välttyäkseen seuraamasta seireenien viekoittelevaa laulua. Islamilaisessa maailmassa naisten on peitettävä päänsä, jotta onnettomat hurskaat miespolot eivät sortuisi lankeemukseen. Kaikkialta kulttuuristamme on löydettävissä esimerkkejä, joissa nainen kuvataan mehukkaana mutta tahmeana hunajana, johon innokkaat miespörräiset jäävät jaloistaan kiinni. *La Femme Piègessä* naisansa toimii vailla "ansan" omaa tahtoa: Jill Bioskop vetää raiskaavia miehiä puoleensa kuin paraskin kärpäspaperi. Toisaalta *La Femme Piège* voidaan ymmärtää myös sinä ansana, johon mies on naisen johdattanut: omaksi alamaisekseen. Kenties Jill Bioskop on havainnut joutuneensa miesten luomaan ansaan ja pyristeleekin nyt siitä irti. Siten naisansa voidaan ymmärtää myös paitsi yksittäisen naishenkilöhahmon myös koko naissukukunnan emansipaatiopyrkimyksenä. Naisansa toimii siis kahteen suuntaan: toisaalta kuviteltujen kavalien naisten tekosina rehellisiä miehiä kohtaan ja toisaalta miesten naisille laatimana (sala)juonena, ovelana sukupuolisopimuksena, johon naiset on viekkauksella houkuteltu (tällaista tilannetta kuvaa myös Betty Friedan klassikkoteoksessaan *The Feminine Mystique* vuodelta 1962).

Edellisessä artikkelin osoitin, että *La Foire aux Immortels* edustaa dystopista tieteiskirjallisuutta. Mutta kuinka on *La Femme Piègen* laita? Teostrilogian toisen osan kohdalla kategorisointi ei enää ole yksinkertaista. *La Femme Piègessä* on dystopisia merkkejä (kuten miljöön likaisuus, jengitappelut), mutta se ei ole sitä tyylipuhtaasti. Teoksessa ei enää keskitytä yhteiskunnallisen tilanteen kuvaamiseen, vaan sen pääpaino on ihmissuhteissa ja päähenkilöhahmonsa elämäntarinan kuvaamisessa. *La Femme Piège* kuitenkin säilyttää ensimmäisestä osasta tutun pohjavireen ja värimaiseman. Trilogian kolmanteen osaan mennessä dystooppisuuden aste laimenee entisestään.

Kokonaisuutena Bilalin teoskolmikkoo voi siis kutsua dystopiseksi, mutta rajan vetäminen dystopian ja utopian välillä vaikeutuu toisesta osasta kolmanteen mentäessä. Otan tässä artikkelissa tarkastelun kohteeksi yhden mielenkiintoisen rakkaussuhteen, maallisen naisen ja ulkoavaruudesta tulleen miehen, sekä pohdin naisen suhdetta kieleen esimerkkinäni *La Femme Piègen* päähenkilö. Oletukseni on, että *La Femme Piège* sisältää potentiaalia ja ehdotuksen niistä rajoista, joilla mies ja nainen voisivat luoda uudenlaisen suhteen. Käsittelyyn nousevat myös ehdot, joilla Irigaray ajattelee uudelleen sukupuolten välistä eroa ja mahdollisuutta toisen kohtaamiseen todellisena toisena.

### **Bioskopin sininen**

*La Femme piègen* päähenkilö Jill Bioskop on iholtaan valkea ja hiuksiltaan sininen. Myös hänen kynneleensä ovat siniset. Mutta mitä tuo valittu väri merkitsee?

Sinisellä<sup>16</sup> on värinä lukuisia symbolisia merkityksiä. Sisustuksessa se merkitsee usein masennusta ja alakuloisuutta. Toisaalta sininen on myös taivaan ja meren väri. Se mielletään paitsi viileäksi ja etäiseksi myös rauhoittavaksi ja luottamusta herättäväksi, mistä syystä virkavallan edustajat, kuten esimerkiksi poliisit, käyttävät sitä. Sinistä käytetään siis usein symboloimaan rehellisyyttä. Tähän liittyen sininen assosioi perinteisesti kristillistä uskoa hyvyteen. Toisaalta sininen viittaa myös naiiviuteen, kuten puhuttaessa sinisilmäisyydestä.

Siniverisyys merkitsee aatelisuutta. Käsite on peräisin vaaleasta ihosta, jonka läpi verisuonet näkyvät selvemmin. Sininen kuuluu klassisiin heraldisiin väreihin. Poliitikassa sininen merkitsee valkoisen lailla auktoriteettia. Vastakohtana vallankumoukselliselle (sosialistiselle) punaiselle ja anarkistiselle (fasistiselle) mustalle valkoinen on kansainvälisesti symbolisoinut konservatiivisuutta ja on Suomessa juuri Kansallisen Kokoomuksen väri ruiskukkalogoineen.

Uskonnollisessa elämässä sinisellä on suuri rooli useissa maailman uskonnoissa. Koska sininen on taivaan ja meren väri, se symboloi usein jumalallisuutta. Muinaisille egyptiläisille sininen oli totuuden väri. Kristillisyydessä sininen on Neitsyt Marian päällysviitan väri ikoneissa. Se voi myös merkitä toisilleen vastakkaisten voimien välistä tasapainon tilaa.

---

<sup>16</sup> Sinisen symboliset merkitykset peräisin suomen-, englannin- ja ranskankielisistä Wikipedioista hakusanoilla sininen, blue, bleu. (ranskaksi <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bleu>) Luettu 30.4.2007.

Nähdäkseni juuri rehellisyys ja toisaalta alakuloisuus ovat ne tulkintavaihtoehdot, jotka parhaiten sopivat Bioskopin siniseen. Bioskophan ei missään vaiheessa valehtele. Pikemminkin hän on jopa epäkohteliaisuuteen saakka tinkimättömän suora puheissaan ja teoissaan. Esimerkiksi hänen entisen miesystävänsä Jeffin pelastettua hänet huumetokkuroista Bioskop kysyy tältä suoraan, tekeekö mies tämän kaiken vain päästäkseen hänen kanssaan sänkyyn (C'est dans l'espoir de me resauter un jour, que tu fais tout ça, Jeff ?! Bilal 2004b, 17). Alakuloisuus on puolestaan täysin oikeutettua, onhan Bioskop juuri menettänyt ulkoavaruudesta tulleen rakastettunsa Johnin. Houkuttelevaa olisi liittää Bioskopin siniseen myös jumalallisia sävyjä: teossarjan lopussa hän on synnyttänyt ihmeellisen poikalapsen, jonka isänä on mitä todennäköisimmin egyptiläinen jumalhahmo Horus. Siten sininen saisi tässä yhteydessä myös hedelmälliseen alkumereen viittaavia merkityksiä.

### **Jill Bioskopin ja Johnin suhde**

*La Femme Piègen* päähenkilö, Lontoossa asuva journalisti Jill Bioskop on suhteessa ulkoavaruudesta maahan tulleen Johnin kanssa. Heidän suhteensa alku kerrotaan *Libération*-lehden vuonna 1993 ilmestyvässä lehdessä, joka on teoksen liitteenä faksimilejäljennöksenä (Liitteet 1. ja 2.). Bioskop on kirjoittanut tekstin vuonna 2025 ja lähettänyt sen menneisyyteen Script-Walker-laitteen avulla. Teoksen suomennetussa laitoksessa *Libération*-liite on käännetty lyhentäen, joten tässä käyttämäni suomennokset ovat omiani<sup>17</sup>. Tutkimusaiheeni rajauksen vuoksi en ryhdy tarkemmin tutkimaan liitteen ja varsinaisen teoksen intertekstuaalisia suhteita. Ranskalaisen alkuteoksen liite on kaksipuolinen: ensimmäisellä puolella on lehden toimituksen omaa aineistoa, jossa pohditaan tulevaisuudesta tulleen Bioskopin tekstin alkuperäisyyttä ja oikeellisuutta. Tekstissä todetaan, että Bioskopin lähettämä teksti on absurdia ja mukana olleet kuvat osin pilalla. Ensimmäiselle sivulle on kuitenkin painettu vääristynyt kasvokuva, jonka lehti otaksuu esittävän Bioskopia. Toisella sivulla on Bioskopin teksti kokonaisuudessaan sekä piirroskuva Johnista kaasunaamari kasvoillaan.

Bioskopin teksti alkaa samoilla sanoilla, jotka hän kirjoittaa varsinaisessa teoksessa istuessaan Savoy-hotellin huoneessaan:

<sup>17</sup> Tässä luvussa käyttämäni teoksen lainaukset ovat *Libération*-liitteestä, enkä siksi ole merkinnyt niihin erityisiä viitteitä. Lehti on tämän opinnäytetyön liitteenä.

3 février 2025. Londres. Hôtel Savoy. Correspondance spéciale Jill Bioskop. Transmission ”script-walker”.  
 (3. helmikuuta 2025. Lontoo. Hotelli Savoy. Erikoiskirjeenvaihtaja Jill Bioskop. Script-walker-yhteys.)

Teksti sisältää uutismateriaalia teoksen maailmasta, kuten juttuja afro-pakistanilaisten ja zuben’ubien välisistä yhteenotoista. Bioskop kirjoittaa samoja tekstejä myös varsinaisessa teoksessa, mutta tietenkään niiden tekstisisältöä ei kerrota kokonaisuudessaan sarjakuvaruutujen rajallisen tilan vuoksi. Jätän uutiset huomioimatta ja siirryn käsittelemään kuvausta Bioskopin ja Johnin suhteesta, joka on tutkimukseni kannalta erityisen merkittävä. Bioskop aloittaa suhdetta käsittelevän tekstinsä lastensaduista tutulla aloituksella, mikä ehkä kuvaakin onnistuneesti Bioskopin ja Johnin suhteen arkirealismiin yläpuolella olevaa luonnetta (maagista realismia?). Tiettyyn tekstilliseen lajityyppiin kytketty aloitusmuoto luo myös ennako-odotuksia tarinan jatkon kehittelylle ja lopputulokselle. Toisaalta se toimii myös tehokeinona ja luo sadunomaisuutta ja fantastista hohdetta rakkaustarinalle, joka osapuolilleen on maa(ilma)llista todellisuutta:

Il était une fois John et moi...  
 Notre histoire a dû commencer en 2022... Une histoire d’amour rare, entre un extraterrestre et une Terriene.  
 (Olipa kerran John ja minä...  
 Meidän tarinamme on täytynyt alkaa 2022... Ulkoavaruudesta tulleen miehen ja maallisen naisen harvinainen rakkaustarina.)

John on tullut maahan vuonna 2014 erikoisen sääilmiön, maanulkopuolisen sateen seurauksena. Hän on ainoa alfaratzi, jonka kuninkaallinen ulkomaalaisvirasto on virallisesti hyväksynyt. Johnin ruumis ei kestä lainkaan valoa, vaan pieninkin valonsäde aiheuttaa tuskaa hänen ihollaan. Siksi hän peittää vartalonsa täydellisesti aina kasvot suojaamaan myöten. Ei siis ole ihme, että Bioskop ja John ovat tavanneet yöllä metroasemalla, jolla John odotti pimeyden laskeutumista voidakseen liikkua ulkosalla. Metroasema tapaamispaikkana viittaa elämään matkana sekä toisaalta liikkeeseen, varsinkin rakkauden kaksoisliikkeeseen. Bioskop kirjoittaa rakastuneensa ensiksi Johnin ääneen ennen hänen näkemistään:

Je suis tombée amoureuse du son de sa voix avant même d’avoir pu distinguer péniblement sa longue silhouette sombre. Lui, c’est la blancheur de ma peau, ”plus forte que l’obscurité”, disait-il, qui l’accroché.  
 (Rakastuin hänen äänensä sointiin ennen kuin pystyin edes tuskin hahmottamaan hänen pitkää tummaa varjokuvaansa. Hänelle se oli ihoni valkeus, ”vahvempi kuin pimeys”, kuten hän sanoi, johon hän jäi kiinni.)

Bioskopin ja Johnin suhde on edennyt nopeasti. Tapaamisiltana he ovat menneet oluille ja jo viikkoa myöhemmin John on muuttanut Bioskopin Savoyn huoneistoon

ikkunattomaan pieneen huoneeseen. Suhde on pian kehittynyt vahvaksi erityisesti seksuaalisella tasolla. Merkille pantavaa on, ettei Bioskop missään vaiheessa näe rakastettuaan, koska tämän vartalo ei siedä valoa, jota taas ihmissilmä vaatii toimiakseen. Bioskop hämmästelee itsekin, kuinka hän kykenee suhteeseen, jossa hän ei näe kumppaniaan. Ulkonäköhän monesti pidetään ensimmäisenä ja jopa tärkeimpänä vaatimuksena, jonka perusteella ihmiset solmivat rakkaussuhteitaan. Katseen puute kertautuu myös teoksen sivuilla: John esiintyy ruuduissa vain muutamaan otteeseen ja silloinkin naamionsa peitossa. Koko Nikopol-trilogian tasolla John on hyvin näkymätön hahmo mutta vaikuttaa vahvasti taustalla. Näkymisen puute ei kuitenkaan ole esteenä rakkaudelle. Ehkä juuri tässä kohtaa tulee parhaiten todistetuksi Bioskopin sinisen merkitys viittauksena juuri rehellisyyteen: Bioskop uskoo Johniin ilman näkyvää<sup>18</sup> todistetta Johnin ulkomuodosta. Häntä ei pelota, että John olisikin ruma katsella, vaan antautuu rakkaudelle puhtain sydämin, jopa sinisilmäisyyttä hipoen (kuten muuttaessaan yhteen Johnin kanssa vasta viikon kuluttua ensitapaamisesta). Johnin ja Bioskopin sitoutuminen ja puoleensa vetävyys perustuu ainakin Bioskopin osalta muille aisteille, erityisesti ääneen, varsinkin, kun Johnin suojavaatetus on Bioskopin mielestä lähinnä vastenmielinen.

Jamais je n'aurais imaginé faire l'amour avec quelqu'un sans voir le moindre trait de son visage, ou même la plus infime parcelle de sa peau. En fait, tous mes contacts avec lui étaient ceux d'une non-voyante, car tout se passait dans le noir le plus opaque qu'on puisse imaginer. En dehors de la chambre, devenue le cœur de notre liaison, il portait son abominable cagoule noir, des lunettes de mineur de fond et un filtre à air, espèce de musée inesthétique qui donnait pourtant à sa voix ce son que j'aimais tant.

(En olisi koskaan voinut kuvitella rakastelevani kenenkään kanssa, jonka pienintäkään kasvojen juonnetta tai edes mitätöntä osaa ihosta en ole nähnyt. Oikeastaan, kaikki yhteyteni häneen olivat sellaisia, joissa ei näe, koska kaikki se tapahtui mustista mustimmassa, jonka vain voi kuvitella. Suhteemme sydämeksi muodostuneen huoneen ulkopuolella hän pukeutui kauheaan mustaan kaapuun, pieniin lasihin ja epäesteettisen kuonon kaltaiseen suojanaamariin, joka kuitenkin antoi hänen äänelleen soinnin, jota rakastin niin.)

Bioskopin ja Johnin, jolla siis on miehen nimi ja johon jatkuvasti viitataan miestä osoittavalla pronomiinilla *il*, suhdetta mutkistaa entisestään Bioskopin kuvauksen jatko, jossa viitataan Johnin erikoiseen sukupuolisuuteen (*La Femme Piègen* suomenkielisessä laitoksessa viitteet Johnin moninaiseen sukupuolisuuteen jäävät tyystin pois liitteen lyhennetyin suomennoksen vuoksi). Tässä vaiheessa voisi tietenkin kysyä, noudattaako alfaratzi-lajin (biologinen) sukupuolijärjestelmä ihmisen vastaavaa, ja kuinka eroottinen yhteys kahden eri planeetoilta kotoisin olevan lajin välillä ylipäänsä on mahdollinen.

<sup>18</sup> Bioskopin sininen saa tässä ajatuskulussa myös jumalallisia merkityksiä kristillisessä mielessä: Raamatussa Jeesus pitää uskoltaan vahvimpina juuri heitä, jotka uskovat, vaikka eivät näe (esimerkiksi Joh. 20: 29)

Koska tutkimuskohteena kuitenkin on scifi-sarjakuva, täytyy vain tyytyä toteamaan, että yhteys on yhtä mahdollinen kuin sarjakuvassa kuvatut muutkin tapahtumat.

Mais j'aurais sans doute encore mois imaginé faire l'amour avec un être pouvu de deux sexes, à part dans mes fantasmes de fille. Que je m'explique!  
(Mutta epäilemättä olisin vielä vähemmän pystynyt kuvittelemaan rakastelevani olennon kanssa, jolla on kaksi sukupuolta/sukupuolielintä, paitsi tyttöäni kuvitelmissani. Kuinka selittäisin!)

John ei kuitenkaan ole fyysisesti kaksineuvoinen, vaan hänen sukupuolisuutensa moninaisuus ilmenee toisin tavoin. Tässä esiin nouse jälleen ääni, tai ehkä puheen tai jopa kielen eroottisuus. Johnin ja Bioskopin suhteen laatu pysyy lajiltaan heteroseksuaalisena, kuten seuraavassa implikoivat Bioskopin sanavalinnat.

John, en plus d'un sexe normalement situé et assez semblable à celui des hommes, avait la faculté, dans certaines circonstances d'excitation, de transformer, par une mue spectaculaire, sa langue en second phallus, avec toutes les propriétés du premier...  
(Johnilla, tavanomaisesti sijoittuneiden ja tarpeeksi ihmismiestä muistuttavien sukupuolielimiensä lisäksi, oli kyky tietyissä kiihotustiloissa muuntaa huomattavassa muutostilassa/äänenmurroksessa kielensä toiseksi fallokseksi, jolla oli kaikki ensimmäisen ominaisuudet...)

Bioskopin ja Johnin yhteys on siis yltiöpäisen heteroseksuaalinen ja huipentuu kiihkeimmillään kaksinkertaiseen penetraatioon. Bioskopin käyttämä fallos-sana on kuitenkin ristiriidassa hänen aiemmin väitteensä kanssa, joka koski Johnin kahta sukupuolta (mikäli ranskan *sexe* tulkitaan sukupuoleksi<sup>19</sup>). Ehkä Bioskop tarkoittikin – ei kahta eriävää sukupuolta – vaan kahta samaa sukupuolta, jolloin John on kaksinkertaisesti mies ja miehinen? Tilanteeseen tarjoutuu kuitenkin toinenkin, vähemmän fyysinen tulkintamalli. Ensin meidän on vain pohdittava, mitä tarkoittaa Bioskopin mainitsema *langue*. Sanan sanakirjamerkitys on kahtalainen: kieli abstraktina ja kieli anatomisena ilmiönä. Jo de Saussuren teorioista on tuttu jaottelu *langue* (kieliaines) ja *parole* (puhuttu kieli). Onko Johnin toinen sukupuoli hänen tuntematon alfaratzin kielensä (oletuksella, että John rakastelee alfaratziksi)? Tällöin tarjoutuu tulkintamahdollisuus, jossa Bioskop hurmaantuu toisesta, uudesta ja tuntemattomasta kielestä, joka hyvinkin voisi olla maallisia kieliä naisystävällisempi.

Ei ole epäilystäkään, että John on tehnyt Bioskopiin suuren vaikutuksen. Ehkä hän on jopa Bioskopin elämän suurin rakkaus. Ainakin Bioskopin luonnehdinta Johnista jättää kylmästi muut miehet varjoonsa (sikäli kuin on oikeutettua tehdä vertailua maanpäällisten ja ulkopuolisten miesten ja rakastajien kesken, vaikka Bioskop käyttääkin maanpäällisiä kriteerejä):

John, selon des critères humains, aurait pu être une sorte de caricature de la perfection. C'était trop par moments à vivre, à tel point qu'il m'arrivait de disparaître des jours entiers -- Il nous est arrivé de rester ainsi près d'une semaine, sans sortir, sans manger, sans maigrir.

<sup>19</sup> ranskan *sexe* 1 sukupuoli 2 sukupuolielimet 3 seksi



(Ihmisten mittapuulla John olisi voinut olla yhdenlainen täydellisyyskarikatyyri. Se oli liian hetkittäistä elämää, sellaisesta näkökulmasta kuin joskus minulta katoaa kokonaisia päiviä -- Saatoimme viettää kokonaisen viikon sisällä menemättä ulos, syömättä, laihuttamatta.)

Johnin ja Bioskopin elämät kietoutuvat toisiinsa. Emme tiedä Bioskopin tai Johnin aiemmasta elämästä juuri mitään, tai ainakaan mitään oleellista. Taistelujen täyttämässä tulevaisuuden Lontoossa päivänvaloa sietämätön ulkoavaruuden olento ja jälleen työttömäksi jäänyt toimittaja löytävät toisistaan pakopaikan, maailmasta poissaolon ja nautinnon. Pimeä, pieni ikkunaton huone riittää kahdelle rakastavaiselle. Mitään muuta ei tarvita. Symbioottiseksi kehittynyt suhde on mennyt jopa liian pitkälle.

John était devenu ma drogue vitale, et il le savait...  
(Johnista oli tullut minun elintärkeä huumeeni, ja hän tiesi sen...)

Suojatakseen ihmisrakastettuaan John ehdottaa hänelle keinoa, jolla selvitä eteenpäin, mikäli rakastavaiset joskus jostakin syystä joutuvat erilleen. Kyse on mieleen vaikuttavista H.L.V.-pillereistä, jotka John antaa Bioskopille. Ilmeisesti John aavistaa jotain olevan tulossa, sillä *La Femme Piège* alkaa onnettomuudella, johon John joutuu, ja jonka seurauksena Bioskop luulee hänen kuolleen. Libérationin juttu ”John et moi” (John ja minä) päättyy pillereiden nauttimiseen (joka tapahtuu myös varsinaisessa teoksessa) ja polttavaan kaipuuhun.

Aujourd’hui John est mort, le HLV se dilue dans mon corps, et j’ai somméil...  
Je m’allonge sur notre lit... Sa place est encore chaude...  
(Tänään John on kuollut, HLV laimenee ruumiissani ja minua nukuttaa...  
Paneudun vuoteellemme... Hänen paikkansa on vielä lämmin...)

Palaan vielä käsittelemään Johnin moninaisen seksuaalisuuden Bioskopissa herättämää viehätystä. Ensiksi on kuitenkin syytä tarkastella hieman ihmisen sukupuolisuutta. Irigarayn tunnetun kuvauksen mukaan naisen sukupuoli ei ole yksi ja yhdenlainen vaan monta ja moninainen. Toisin kuin Freud väitti (että naisen täytyy kasvaessaan ja kehittyessään siirtyä klitoriksen tuottamasta mielihyvästä vaginaaliseen ja siis valita näiden kahden välillä tullakseen todelliseksi aikuiseksi ja kypsäksi naiseksi), naisen *jouissance* on Irigaraylle paljon monipuolisempi ja laadultaan ei yksi eikä kaksi, vaan monikon kaltainen. Lisäksi naisella on erityinen kyky koskettaa ja hyväillä itseään jatkuvasti, mitä Irigaraylle symboloivat toisiaan lakkaamatta koskettavat huulet. Naisen seksuaalisuus ei siis Irigaraylle näyttäyty jatkuvana puutteena, toisin kuin Freudille (”ei mitään nähtävää”, peniskateus). Puutteen käsite onkin itse asiassa miestä varten keksitty. Mies siirtää naiseen oman kastration pelkonsa. Koska nainen ”on jo menettänyt” peniksensä, miehen ei tarvitse pelätä omansa puolesta. Naisen ”puutteen” havaitsemalla mies voi olla varma, että hänellä on ”se”. Nainen pakotetaan kadehtimaan

miestä korostamalla miehen ylivertauisuutta. Naisen kastroiminen kiinnittää hänet samuuden haluun, haluamaan samaa: penistä. Naisen oman seksuaalisuuden ehdot jäävät unohduksiin, sillä halu on merkitty näkyvällä sukupuolielimellä, joka naiselta siis puuttuu. Mutta mitä naisesta jää jäljelle? Irigarayn mukaan paljonkin.

Naisen itse-eroottisuus on hyvin paljon miehestä eroavaa. Koskettaakseen itseään mies tarvitsee välineen: oman kätensä, naisen vartalon, kielen... Ja hänen itsehyväilynsä vaatii ainakin jonkin verran aktiivisuutta. Nainen puolestaan koskettaa itse itseään ilman mitään välinettä, eikä siksi ole mahdollisuutta erottaa aktiivisuutta passiivisuudesta. Nainen ”koskettaa itseään” koko ajan, eikä kukaan voi kieltää häntä tekemästä niin, koska hänen sukupuolielimensä ovat muodostuneet kahdesta toisiaan jatkuvasti koskettavasta huulesta. Siten, nainen itsessään, on jo kaksi – jotka eivät ole jaettavissa kahteen yhteen – jotka hyväilevät toisiaan. (Irigaray 1990, 24.)

Irigarayn (1990, 26) mukaan nainen saa enemmän mielihyvää koskettamisesta kuin katsomisesta ja hänen astumisensa sisään miehiseen katseen maailmaa merkitsee naisen alistumista passiivisuuteen, jossa hänen sukupuolielimensä edustaa kauhua (”ei mitään nähtävää”). Bioskopin näköaistiin perustumaton suhde ja eroottinen kanssakäyminen merkitsevät siten uudenlaista avausta miehen ja naisen kohtaamiselle. Suhteen alku asettaa kuitenkin osapuolet eriarvoisiin aseisiin: John näkee Bioskopin, mutta Bioskop ei Johnia. Sinänsä asetelma on perinteinen, jopa perinteen liiallinen vääristymä: Johnilla on miehenä edelleen mahdollisuus peilata itseään Bioskopista, naisesta, mutta Bioskop ei pysty heijastamaan omaa subjektiviteettiaan miehestä. Bioskop ei voi palata mihinkään, koska hän itsessään on toinen. Mies voi heijastaa itseään toiseen ja peilata itseään negaation avulla; toinen on se, mitä hän ei ole. Bioskopin kauhu Johnin kuollessa *La Femme Piègen* alussa voi siten päätyä merkitsemään sitä lopullista, todellista kauhua, kun nainen yrittämisen jälkeen huomaa, ettei hän lopultakaan voi nähdä itseään miehessä – ja toisaalta kauhua uudenlaisen, näköaistiin perustumattoman kohtaamisen mahdollisuuden yhtäkkiä kadotessa.

Johnin ja Bioskopin uudenlainen, voimakkaasti eroottinen suhde perustuu nimenomaan kosketukseen, ei katseeseen. ”Saatoimme viettää kokonaisen viikon sisällä menemättä ulos, syömättä, laihtumatta”, Bioskop kertoo. Kokonainen viikko pimeässä, pienessä ikkunattomassa huoneessa. Aika ja tila vääristyvät, päivät katoavat. Mikä tekee Johnista Bioskopin huumeen? Onko se Johnin moninainen seksuaalisuus, hänen kaksi sukupuoltaan/sukupuolielintään? Kiehtooko Bioskopia se, että hän viimein on kohdannut omanlaisensa sukupuolisuuden, joka ei ole yksi eikä kaksi vaan monta? Kohtaako Bioskop Johnissa todellisen Toisen, jonka erikoislaatuista maailmassa olemisen tapaa ja sukupuolista eroa, ihmetystä eron paikalla, hän voi tarkastella? Onko

Bioskop päässyt Johnin avulla samuuden logiikan ulkopuolelle ja kykenee viimein kokemaan omankaltaistaan seksuaalisuutta, joka ei perustu miehen haluun?

Fallos on edelleen läsnä, mutta sitä ei ole tehty näkyväksi merkiksi. Nainen on ottanut sen haltuunsa kosketuksella. Kielen, Bioskopin kirjoitustaidon ja Johnin toisen falloksen avulla rakastavaisille on mahdollista siittää ja synnyttää, löytää kuolematon ihmisessä, kuten Diotima sanoo Sokrateen suulla Platonin *Pidot*-dialogissa: ”Miehen ja naisen yhtyminen on näet siittämistä ja synnyttämistä, ja se on jumalallinen tapahtuma ja kuolematonta ihmisessä, joka muuten on kuolevainen, on juuri raskaana oleminen ja siittäminen” (Platon 1979, 206). *Pidot*-dialogi (*Symposion*) on antiikin kenties syvällisin rakkauden ja seksuaalisuuden olemusta käsittelevä teos. Siinä rakkaus ymmärretään haluksi kauneuteen ja hyvään. Rakkaus on sen haluamista, mikä itseltä puuttuu. Irigarayn (1996, 38—51) Diotima-tulkinnassa rakkaus on hedelmällistä jo ennen siittämistä, ennen niin ruumiillista kuin henkistäkin lasta. Sen sijaan, että Diotima esittäisi meille ennalta määrätyn päämäärän, jonka mukaan yhden kauniin ruumiin rakastamisesta siirrytään näkemään kauneus kaikissa kauniissa ruumiissa ja lopuksi ymmärretään kauneuden olemus yksimuotoisena ja ikuisena, hän esittääkin näkemyksen, joka koskee kaikkia minän ja toisen suhteita.

Kauhu ja suru, joita Jill Bioskop kokee luultuaan Johnin kuolleen, ovat merkinä häntä uhkaavasta vaarasta pudota jälleen miesten rakentamaan ansaan. Ansaan, josta Bioskop on juuri päässyt pois Johnin ansiosta. Kenties tuo ansa onkin juuri se katala freudilainen pyydys (*La Femme Piège*), joka metsästää naista haluamaan sitä, mitä mies haluaa: samaa. Ansa, johon naista yritetään metsästää, on puutteen ja ei-omistamisen alue, jolla nainen häviää aina ja mies voittaa. Bioskop suree, koska hän on nähnyt sudenkuoppansa reunan yli toisenlaiseen maailmaan, naiset sisällyttävään uuteen symboliseen järjestykseen, jossa nainen on itsensä ja omistaa seksuaalisen vastinkappaleen, joka on tasavertainen miehen vastaavan kanssa. Bioskop on päässyt irti naisansastaan ja suree nyt tulevaa uhkaa, joka vielä koettelee hänen vapauttaan.

### **Nainen, kieli ja kirjoitus**

”Naisenpuhe: idiotin kertomus?” on yksi Toril Moin kirjan *Sukupuoli/teksti/valta* (1990, 160) väliotsikoista. Se tiivistää mielestäni hyvin feministisen (ranskalaisen) tutkimuksen naisen, kielen ja kirjoituksen suhteesta. Feministisessä tutkimuksessa kielen on ajateltu olevan – psykoanalyysin perinteen mukaisesti – Isän vallan aluetta

erotuksena maternaaliseen imäginääriseen. Näin ollen miehisen hallitsemassa symbolisessa järjestyksessä, johon kieli kuuluu, ei ole sijaa naisen puheelle. Nainen ei pysty ilmaisemaan itseään miesten kielellä, sillä siinä ei ole sanoja erityisille naisten kokemuksille. Siksi naisen puheesta tulee epäselvää. Ratkaisuksi on ajateltu erityistä naisen kirjoitusta (*écriture féminine*), jonka olemassaolosta ja sen ehdoista on sittemmin käyty kovaa keskustelua feministisen (kirjallisuuden) tutkimuksen piirissä.

Irigaray osoittaa varhaisessa kieltä koskevassa tutkimuksessaan, että dementikkojen kieli hajoaa; tällainen potilas ei ole enää puhuva vaan puhuttu. Samanlainen suhde on naisilla miesten kieleen. Heillä ei ole omaa kieltä: naiset pikemminkin jäljittelevät annettua kieltä, joka ei kuulu heille, vaan miehille. Tällä on vakavia seurauksia naisen identiteetille, joka Irigarayn mukaan rakentuu juuri kielen kautta. (Songe-Møller 1997, 23—24.)

On selvää, että nykyinen kieli vaimentaa naista ja estää häntä puhumasta. Herkimmin tämä tulee esiin tilanteissa, joissa kielestä puuttuvat sanat pitävät naisen mykkänä – joko tottumuksesta tai sanojen todellisesta puutteesta. Suomenkin kielessä on lukuisia vain naista koskevia solvauksia, joille ei ole olemassa miehisiä vastineita. Mykkyys on erityinen naisille varattu ominaisuus, joka johtuu olosuhteiden pakosta, ei niinkään henkisestä vajavuudesta. Kauhu, joka valtaa naisen hänen huomatessaan kielensä rajallisuuden ja estää häntä puhumasta, tuo julki naisen sorron kielessä ja pakottaa hänet hysteerisyyteen, nauruun ja sekopäiseen puheeseen, jolla hän epätoivoisesti yrittää ylittää (sen hetkisen) olemassaolonsa ahtaat rajat. *La Femme Piègessä* löydämme Jill Bioskopin huutamassa ääneen hirviömäistä mutta vapauttavaa kirkunaa. Bioskop on Berliinissä tarkoituksenaan kirjoittaa juttu maahan laskeutumassa olevasta avaruusaluksesta Europa I:stä. Bioskopin virkaveljet ovat innoissaan (*mes confrères gueulent*), mutta Bioskop itse ei ole innostunut.

... de toute façon les histoires de fusées ça m'a toujours fait chier... et Europa I finalement je m'en fous...

... plus tard dans la nuit son vrombissement assourdissant, à la limite du supportable, déchire le ciel noir de Berlin et me permet durant quelques secondes de pousser un cri monstrueux mais libérateur... un cri venu de très profond et qui me fait du bien... (Bilal 2000b, 37.)

(... sen kun hyörivät niiden avaruusjuttujensa kimpussa... minä en ole koskaan voinut sietää niitä... ja Europa I:stä en välitä paskankaan vertaa...)

... myöhemmin samana iltana sen sietokyvyn rajoja hipova jyrinä viiltää halki Berliinin mustan yön... saan tilaisuuden kirkua kuin eläin... karmea mutta helpottavaa huutoa, joka nousee hyvin syvältä...)

Bioskopia ei miesten tavoin kiinnosta kirjoittaa avaruusaluksen saapumisesta. Kenties Bioskopin kyllästyneisyys ulottuu kattamaan koko miehisen kielen ja sen (rajoittuneet)

mahdollisuudet kuvata olemassa olevaa todellisuutta. Jos kielellä voi kuvata vain tiettyjä asioita ja jättää toiset kuvaamatta ja kielellistämättä (jättää havaitun ja tunnustetun maailmankuvan, olemassaolon ulkopuolelle), ei ole ihme, ettei Bioskopia kiinnosta kertoa vain niistä asioista, joista hän pystyy kertomaan olemassa olevalla (miehisellä) kielellä. Kun Bioskopin virkaveljien niin ihannoima ja odottama avaruusalus viimein saapuu, Bioskop saa mahdollisuuden purkaa itseään hirvittävällä huudolla (Kuva 1).



Kuva 1. Jill Bioskop huutaa hirvittävää huutoa (Bilal 2004b, 37).

*La Femme Piègen* sivun 37 alareunan kuvassa Bioskop seisoo Katakombe-kabareen edessä. Hänet on rajattu vyötärön kohdalta. Bioskopin silmät ovat kiinni (pääosassa ei taaskaan ole katse vaan kosketus ja ääni), kädet kasvojen eteen kohotettuina ja suu auki hirvittävää huutoa. Hansikkaan verhoamasta oikeasta kädestä valuu verta. Böse Mädchen (’huonoja/pahoja tyttösiä’) -kyltin edessä Bioskopin takavasemmalla ihmismies on kauhistunut maahan palaavan avaruusaluksen kamalaa ääntä ja sulkee korvansa käsillään. Ulkoavaruudesta tullut otus katselee epäillen taivasta kohti. Bioskopin oikealla puolella ilmeisesti kabareesta tullut punatukkainen, pikkumustaan ja

turkisshaaliin pukeutunut nainen tähyilee ylöspäin. Paheellista Berliinin kaupunkimiljöötä ja sen miesvaltaista kadunkulkijajoukkoa vasten Bioskopin syvältä nouseva huuto saa kahtalaisia merkityksiä: se on kauheaa, todellisuuden vankeudesta nousevaa hätähuutoa ja toisaalta kutsu vapauteen. Mutta Bioskop ei päästä kirkunaansa irti muitten kuullen, vaan ainoastaan yleisen melun suojissa ja sen peittämänä. Bioskopin huudon kauhua tehostaa koko aukeaman sukupuolijakauma: edellisellä sivulla Bioskop on *virka veljiensä* ympäröimä, huuto-ruudussa naisiin liitetyn eroottisen paheellisuuden miljöössä. Jos Bioskopin kaltaiselle pätevälle subjektinaiselle tarjotaan vain joko poissaoloa tai huonon naisen roolia, mitä muuta hän voi tehdä kuin huutaa kauheaa syvältä nousevaa huutoa? Kuitenkaan Bioskopin huuto ei ole julkista. Se kääntyy sisäänpäin, itseään kohti. Kenties se on olemassa vain itselleen ja vain hetken, joidenkin sekuntien ajan.

Ranskalaisista toisen aallon teoreetikoista Cixous yhdistää kielen ääneen. Morrisin (1997, 148) mukaan kyse ei ole vain tyylistä, vaan sillä on syvempi merkitys. Morris ottaa esimerkiksi Lacanin ja Freudin, joiden molempien seksuaaliteoriat perustuvat voimakkaasti näkemiselle (näköaistille puutteen havaitsijana). Sen sijaan Cixous, yhdistäessään kielen ääneen, palaa takaisin esioidipaaliseen, aikaan, jota hallitsevat ennemminkin tuntoaisti sekä ääni ja rytmi kuin näköaisti. Näin avautuu mahdollisuus päästä kieleen rytmillä, äännekuviona ja läheisen läsnäolona. Bioskopin suhde ääneen (huuto, Johnin toinen sukupuoli) ei siis merkitse takaisin kääntymistä ja regressiota, vaan uudenlaista tapaa, kenties ainoaa naiselle mahdollista tapaa, päästä kieleen käsiksi, sen sisälle. Nykyisessä, näköön ja havaittavaan eroon perustavassa symbolisessa, pääsy kieleen äänenä mahdollistuu Cixous'n kirjoitustavan mukaan naisellisena tyylinä, joka ilmenee paitsi uudenaikaisena syntaksina, myös sanaleikkeinä, tyylin runsautena ja luovana hillittömyytenä. Morrisin (1997, 148, 150) mukaan tämän ruumiin aineellisuuteen koodatun laulun on ohjattava ja muovattava feminiinistä kirjoitusta, jonka yhtenä osana on pyrkimys tuoda kieli lähelle tunteiden ruumiillista aineellisuutta ja vangita syntaksiin viettipohjainen rytmi. Tässä Johnin kielellinen sukupuolisuus tulee esiin ja nousee tärkeään rooliin. Pystyäkseen luomaan feminiinistä kirjoitusta, joka on ymmärrettävää myös maskuliiniselle, Bioskopin on lähestyttävä toista ja tunnettava myös tämän ruumiillinen aineellisuus. Näin feminiinisestä kirjoituksesta voisi lopulta tulla molempien kirjoitusta, jonka syntaksissa kuuluu molempien viettipohjainen rytmi. Feminiinisen kirjoituksen synty on uhka symboliselle sekä – Morrisin (1997, 150) sanoin – lacanilaisittain nähdyn symbolisen päätösvalloille. Lacanille kielijärjestelmä on

kulttuurin kokonaistava järjestys, ja se on järjestys, joka synnyttää tukahduttavan Isän Lain – Cixous'n sanoin fallosentrisyyden. (Äidin) menetys ja biseksuaalisen rajattomuuden kokemuksen kieltäminen pakottavat ihmiset tähän järjestykseen. (Morris 1997, 150.) Jos järjestys on täysin tukahduttava, kuinka on ylipäänsä mahdollista ajatella mitään sen ulkopuolella? Kuitenkin jo Freud epäili, pystyvätkö kaikki naiset ylipäänsä siirtämään haluaan isään ja kehittymään todellisiksi naisiksi (siirtymään symboliseen). Siirtymä ei läheskään aina onnistu. Niinpä Morris (1997, 150) jatkaa, etteivät naiset voi samastua kompensoivasti isälliseen auktoriteettiin; heidän subjektiaseanaan on aina marginaalisuus suhteessa patriarkaaliseen järjestelmään. Vastarinnan välineeksi nousee erityinen naiskirjoitus.

Huudon lisäksi Bioskopilla on toinenkin mahdollisuus itsensä kielelliseen ilmaisuun, joka on kirjallisena puhetta, huutoa arvostetumpi. *La Femme Piègessä* Jill Bioskopilla on erityinen laite, Script-Walker, jolla hän kirjoittaa reportaaseja. Voidaan siis tulkita, että Bioskopin laite on väline, jolla hän murtaa naista mykistävän miehisen kielen ja kykenee siksi kirjoittamaan. Toisaalta laite ei voi olla ratkaisu miehisen kielen naisen sortavuuteen, sillä se ei ratkaise koko ongelmaa. Bioskopin tilanteessa merkittävää on myös jo mainittu tilan ja ajan uudelleen tarkastelu. Bioskop ei kirjoita teoksen ajassa, vuonna 2025 samana vuonna eläville lukijoille, vaan menneisyyteen. Hän ei tiedä tarkasti, mihin vuoteen jutut ovat menossa, kunnes hänen miesystävänsä John löytää arkistoista lehtileikkeen, jossa juttujen kerrotaan ilmestyneen vuonna 1993. Itse asiassa Bioskopin monisyinen suhde erikoiseen kirjoituslaitteeseensa tarjoaa useita tulkintavaihtoehtoja:

1. Script-Walker on Isän vallan edustaja, fallogosentrisen symbolisen kieli, jolla Bioskop ei kykene ilmaisemaan itseään täydellisesti. *La Femme Piègen* liitteessä, vuonna 1993 ilmestyneen Libération-lehden faksimilepainoksen alussa Bioskop kirjoittaa laitteen jumiutuneen jonkin vuosien 1980 ja 2000 välille. Hän ei osaa käyttää laitetta. Bioskop, nainen, epäonnistuu miehisen kielen käyttämisessä täydellisesti, mitä symboloi laitteen räjähtäminen ja tuhoutuminen teoksen lopussa.
2. Bioskop, nainen, käyttää laitetta miesten hallitseman kielen dekonstruoimiseen. Bioskop murtaa laitteen avulla miesten ylivallan kieleen, ajattelee uudelleen ajan ja tilan suhteen kirjoittamalla toiseen aikakauteen, menneisyyteen. Isän vallan hallitsema symbolinen tuhoutuu symbolisesti Script-Walkerin räjähdykseen.

3. Bioskop, nainen, luo uutta naiskirjoitusta (*écriture feminine*) tai naiskieltä (*parler-femme*) hysterian, mimesiksen ja masqueraden avulla. Hysterinen huuto Europa I -aluksen laskeutuessa kuvastaa Bioskopin suhtautumista miehiseen kieleen ja pyrkimystä luoda uusi naiskieli ja/tai -puhe Script-Walkerin avulla.

On merkille pantavaa, että teossarjan kerronnan tasolla Jill Bioskop on yksi harvoista kertojan fokalisoijista. Bioskopin kautta ja hänen äänellään tapahtuva kerronta esitetään kuvan tasolla erikseen kirjoituskoneella valkoisilla kirjasimilla mustalle taustalle kirjoitettuna. Tällä tavoin kerrotaan paitsi Bioskopin sisäistä puhetta myös muiden ihmisten puhetta Bioskopin fokalisoimana. Siten *La Femme Piège* jo itsessään teoksena antaa naiselle äänen ja kuuntelee häntä, toisin kuin *La Foire aux Immortelsissa*, jossa nainen on hiljaa. Näin teos jo narratologian tasolla arvottaa naista aiempaa korkeammalle ja tarjoaa naiselle puheenvuoron – ja mikä tärkeintä; vaatii kuuntelemaan häntä.

### **Naissubjektiuden syntyminen**

Irigaraylle identiteetti rakentuu kielen kautta: se rakennetaan olemalla puhuva subjekti, sanomalla ”minä”. Mutta kun nainen sanoo ”minä”, tämä tulkitaan maskuliiniseksi minäksi, länsimaisen perinteen maskuliinisen diskurssin mukaan. Feminiinistä minää ei siksi ole – vielä. Se merkitsee, ettei sen paremmin feminiinistä subjektiasemaakaan ole olemassa. (Songe-Møller 1997, 24.) Naisellisen subjektiaseman luomisen edellytyksiä on hahmoteltu edellä. Näistä tärkeimmäksi tekijäksi on noussut kieli, jonka Jill Bioskop on ottanut omiin käsiinsä ja käyttänyt omalla (naisellisella?) tavallaan.

Irigarayn ajattelua ohjaavat hänen omien sanojensa mukaan kolme pyrkimystä: kritiikki sitä kulttuuria kohtaan, joka perustuu yhteen ainoaan, miespuoliseen subjektiin; niiden tekijöiden määritteleminen, jotka sallivat autonomisen naissubjektiuden syntymisen sekä niiden filosofisten, kielellisten ja poliittisten ehtojen tutkiminen, jotka mahdollistavat kahteen, toisiaan alistamattomaan subjektiin perustuvan kulttuurin (Korsström 2003, 203). Ero-artikkelissa olen hahmottanut kriittisesti miespuoliseen subjektiin perustuvaa yhteiskuntarakennetta Nikopol-trilogian maailmassa. Tässä artikkelissa esille ovat nousseet tekijät, joiden avulla tai joita muuttamalla on mahdollista luoda uudenlainen, positiivinen naisidentiteetti miespuolisten ehtojen varjomaailmasta. Irigaraylle naisen nousu subjektiasemaan tarkoittaa muun muassa vaatimusta ajatella uudestaan tilan ja ajan suhde. Nikopol-trilogiassa tila ja aika ovat



hyvin monikerroksisia ja toisiinsa limittyneitä. *La Foire aux Immortelsin* sanomalehtileikkeet, *La Femme Piègen* irrallinen Libération-sivu ja *Froid Équateurin* elokuvaruudut sekä sanomalehtisivut hajottavat perinteistä lineaarista aikaa tulevaisuuden, nykyisyyden ja menneisyyden kietoutuessa toisiinsa.

Niin elokuvafragmenteissa, upotetuissa still-kuvissa ja niiden sarjoissa kuin uutislehden paratekstissäkin eri ajalliset tasot tunkeutuvat kertomuksen aikaan tavalla, joka vaatii lukijalta ajallisten kerrostumien ja kosketuskohtien hahmottamista. Tulevaisuudesta lähetetyn viestin kautta kertomus esittää itsensä eri aikojen rinnastuvissa tiloissa, metaforan muodossa, jota ohjaavat korvaavuuden, identifikaation ja vertauksen periaatteet. (Mikkonen 2005, 304.) Tilan ja ajan suhteen uudelleen hahmottamalla pääsemme askeleen eteenpäin tehtävässä, jonka lopullisena päämääränä on pyrkimys sukupuolieron uudelleen määrittelyyn ja tätä kautta miehen ja naisen suhteen uusi tuleminen.

Nähdäkseni luentani Bioskopin ja Johnin suhteesta sekä Bioskopin suhteesta (tai muotoutumassa olevasta suhteesta) kieleen ovat avainasemassa etsittäessä positiivisia mahdollisuuksia sekä feminiinisen subjektiasemaan luomiseen että rakkauden asettamiseen miehen ja naisen väliin. Tehtävä ei kuitenkaan ole helppo. Johnin ja Bioskopin suhde kariutuu, mutta Bioskopin ja Nikopol vanhemman rakkaus on vasta aluillaan. Ehkä juuri se pystyy todistamaan, että kahden erilaisen kohtaaminen ilman alistussuhdetta, rakkaudessa, on mahdollinen. Jatkan tästä myönteisestä ja lupaavasta ajatuksesta seuraavassa artikkelissa.

## 4. Kohtaaminen

Teoksensa *Ihmetys ja rakkaus* Merleau-Pontyn havainnon fenomenologista muunnelmaa koskevan luvun alussa tunnettu suomalainen filosofi ja naistutkija Sara Heinämaa luonnehtii fenomenologiaa ilmenevää koskevaksi tutkimukseksi. Heinämaan (1999, 73) mukaan fenomenologia on ”tarkemmin sanottuna niiden tapojen kuvaamista ja analysoimista, joilla maailma ilmenee meille kokemuksena”. Fenomenologisessa lähestymistavassa meidän tulisi unohtaa kaikki ennakkokäsityksemme kustakin havainnoitavasta asiasta tai ilmiöstä ja tarkastella sitä kuin ensimmäistä kertaa, vailla raskauttavia ja havainnointia vääristäviä vanhoja kuvitelmiä.

Metodi houkuttelee feministisesti painottuneen tutkimuksen tekijää monestakin syystä. Se avaa mahdollisuuden tarkastella miehen ja naisen ainutlaatuista maailmassa olemisen muotoa sellaisena kuin se meille ilmenee, ilman mieheyttä ja naiseutta rasittavia perinteisiä essentialistisiä käsityksiä. Vaarana kuitenkin on havainnoidun olemuksen historiallisuuden unohtaminen: se, mikä meille ilmenee nyt, on muotoutunut ajan myötä tietyistä syistä (de Beauvoirin ”naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan”). Toisaalta voimme myös ”unohtaa” kuvitelmamme tasa-arvosta, joka joidenkin mielestä on jo toteutunut riittäväällä tavalla. Voimme siis lähestyä Bilalin teoksia unohtamalla käsityksemme miesten ja naisten välisistä suhteista ja tarkastella sen sijaan, miten naisen ja miehen suhde ilmenee meille kokemuksena Nikopol-trilogiassa. Unohtamalla kirjallisuutta ja sen eurooppalaista kulttuuriperimää ja -historiaa koskevat ennako-oletuksemme (”on luonnollista, että kirjoissa kerrotaan miehistä, että miehet ovat teosten aktiivisia subjekteja ja toimivia henkilöitä, että naiset sarjakuvissa esiintyessään ovat sivuosissa” ja niin edelleen) voimme tarkastella teoksia sellaisinaan. Tietenkin on aiheellista kysyä, eroavatko lukijoiden väliset kokemukset toisistaan. Onko minun kokemukseni erilainen kuin sinun? Jos todella olisi mahdollista tarkastella maailmaa kuin ensimmäistä kertaa, voisi olettaa, että eri lukijoiden kokemukset olisivat samanlaisia, koska heistä kenelläkään ei olisi kokemuksen laatuun vaikuttavia ennakkokäsityksiä. Tämän tutkimuksen kannalta fenomenologian voima piilee kuitenkin siinä, että sen avulla voimme unohtaa erilaiset naista, naisellista ja naiseutta koskevat essentialistiset käsitykset, joiden avulla naisen elintilaa ja olemista on kautta aikojen rajoitettu ja latistettu. Samalla kun kysymme, millainen on *La Foire aux Immortelsin* maailma sekä

sen edustama naisen ja miehen välinen suhde, voimme esittää kysymyksen, joka on askarruttanut (mies)ajattelijoita läpi historian: mikä on nainen?

Samaa voidaan tietenkin kysyä myös miehestä, ja vielä suuremmalla syyllä. Miehen olemassaolo kun on historian saatossa aina ollut itsestään selvyys, eikä sen tutkimista ole katsottu tarpeelliseksi. Ainoastaan nainen on ollut mielenkiintoinen erityistapaus, joka on poikennut normista, miehestä, ja siksi katsottu erityisen tutkimisen ja spekulointin arvoiseksi. On syytä mainita erikseen, että myös miehen olemassaoloa ja yleistä käsitystä hänestä vaivaa tietynlainen myyttisyys, käsitys oikeanlaisesta mieheydestä, joka rasittaa hyvinkin suurta osaa miehistä. Tämä on kuitenkin miestutkimuksen (maskuliinisuuden tutkimuksen) alaa. Seuraavana tarkastelemani ihmetyksen käsite tarjoaisi kuitenkin paljon myös miehen tutkimiselle.

### **Ihmetys eron paikalle**

Luce Irigaray esittää teoksensa *Sukupuolieron etiikka* (1996) aluksi, että kysymys sukupuolierosta on meidän aikakautemme keskeisin filosofinen ongelma. Irigaray argumentoi, että ihmetys on asetettava takaisin miehen ja naisen välille. Kuten Irigarayhin perehtynyt Heinämaa kirjoittaa:

Sukupuolisuhte voi Irigarayn mukaan uudistua vain ihmetyksessä. Meidän on kyettävä katsomaan sukupuolisesti toista – mies ja naista – ilman, että arvioimme, onko hän meille sopiva. Meidän on kyettävä näkemään toinen ennen kuin kysymme, edistääkö hän elämäämme ja hyvinvointiamme vai onko hän meille este. (Heinämaa 2000, 65.)

Heinämaan omaan itseen ja itselliseen etuun palautuvat esimerkkikysymykset oman elämän ja hyvinvoinnin edistämisestä osuvat suoraan oman aikakautemme kylmään ja talouskeskeiseen hermoon. Filosofina Heinämaa kiinnittää huomiota myös siihen, minkälaista ihmetyksen käsitettä Irigaray tarkoittaa. Heinämaa käy läpi Descartesin kuvauksen ihmetyksestä, joka on luonnollinen, spontaani tapahtuma, ja jossa ihmetystä edeltää joukko arvottavia toimintoja. Fenomenologinen asenne puolestaan merkitsee jo käynnistyneiden ja voimassaolevien asenteiden peruuttamista. Heinämaan mukaan ”fenomenologi keskeyttää aktiivisesti luonnollisen sitoumuksensa olioiden olemassaoloon ja arvojen pätevyys” (2000, 67–68). Tältä pohjalta Irigarayn vaatimukset ihmetyksen *palauttamisesta* takaisin sen alkuperäiselle paikalle merkitsee siis jonkinlaista peruuttamista, ennakkokäsitysten unohtamista tai takaisinpäin vetämistä. Kuinka on mahdollista unohtaa täysin aiemmat käsityksensä jostakin asiasta, ilmiöstä tai ihmisestä? *La Femme Piègessä* Jill Bioskop tarjoaa ongelmaan ratkaisun –

tai oikeastaan hänen ulkoavaruudesta saapunut miesystävänsä John, jolta Bioskop on saanut purkillisen keltaisia ja punaisia pillereitä. Niitä nauttimalla Bioskop pääsee eroon mieleensä jääneistä epämieluisista tapahtumista.

Heinämaan (2000, 68) mukaan Irigarayn kuvaama ihmetys on tietynlaista keskeytystä teoreettisesta ajattelemisesta ja tavanomaisesta havaitsemisesta.

Hän [Irigaray] esittää, että meidän on pantava syrjään totunnaiset käsityksemme toisesta sukupuolesta, niin tieteelliset oppimme kuin uskonnolliset ideamme ja arkikäsitteemme. Tämä ei kuitenkaan vielä riitä. Kyse ei ole tiedollisten asenteiden, teorioiden ja uskomusten peruuttamisesta vaan myös luonnollisten tunteiden, havaintojen ja liikkeiden keskeyttämisestä. Tämä kaikki on pysäytettävä, jotta sukupuoliero saisi tilaa muodostua. (Heinämaa 2000, 68.)

*La Femme Piègessä* keskeytys tapahtuu Bioskopin pillerien nauttimisena ja teossarjan tasolla *La Femme Piègen* ja sitä seuraavan *Froid Équateurin* välisenä epämääräisyyspaikkana. Aikaa ihmetyksen syntyyn tarjoaa myös Jill Bioskopin ja Alcide Nikopolin ero: *Froid Équaterissä* he tapaavat vasta teoksen viimeisellä sivulla.

*La Femme Piège* sisältää yhden suuren rakkaustarinan, Jill Bioskopin ja hänen miesystävänsä, ulkoavaruudesta tulleen Johnin surullisesti päättyvän suhteen. Johnin väistyminen Bioskopin elämästä avaa uuden, maallisen rakkauden mahdollisuuden, kun Horus-jumala ja Alcide Nikopol (vanhempi) saapuvat etsimään pillereistä sekaisin mennyttä Bioskopia. Nikopol vanhempi on jo aiemmin nähnyt Bioskopin painajaisunessaan telepaattisen Gogol-kissan välityksellä. Hän toteaaikin Horuksen kanssa keskustellessaan, että ”--J’aimerais bien que tu me présentes la fille aux cheveux bleus... elle m’a bien plu dans mon dernier cauchemar... (Bilal 2004b, 50.)” (...Olisin kiitollinen jos esittelisit minut sille sinitukkaiselle tytölle... hän oli oikein kiva viimeisessä painajaisunessani...) Nikopol vanhemmalla on siis jo olemassa jonkinlainen käsitys kauniista sinitukkaisesta työstä. Kuitenkin hänen todellinen näkemisensä on rakkautta ensi silmäyksellä parhaimmillaan. Nähdäkseni tässä kohtaa on teossarjan ensimmäinen mahdollisuus luoda uudestaan naisen ja miehen välinen suhde ihmetyksen käsitteen avulla. Kuten Heinämaa kirjoittaa:

Ei siis riitä, että *käsitämme* naisen tai miehen uudella tavalla, meidän on myös kyettävä *katsomaan, koskettamaan* ja *kuuntelemaan* toista – miestä tai naista – ikään kuin ensimmäistä kertaa. Jotta voisimme nähdä ja tuntea hänet, meidän on ensin lakattava mittaamasta häntä omilla arvoillamme ja tavoitteillamme. (Heinämaa 2000, 68—69.)

Ymmärtääkseni juuri tässä piilee mahdollisuus miehen ja naisen kohtaamiseen kahtena tasavertaisena subjektina. Ilman menneisyyden painolastia ja naista rasittavia vanhakantaisia sukupuolisuuteen sidottuja käsityksiä – ja toisaalta myös miestä rasittavia hegemonisen maskuliinisuuden käsityksiä – voimme todellakin löytää miehen ja naisen suhteen aivan uudessa valossa.

## Toisen kohtaaminen

Sara Heinämaan (1997, 37) mukaan Luce Irigarayn kysymyksenasettelussa sukupuolieron merkityksestä rakkauden ja ihmetyksen luonteessa on kyse yrityksestä *ajatella* uudestaan miehen ja naisen suhde – siis filosofiasta sanan kirjaimellisessa merkityksessä. Irigaray ei hyväksy käsitystä naisesta miehen johdoksena eikä toisaalta tämän lähtökohtana: tavoitteena on luoda niiden tilalle toisenlainen nainen.

Tämä ”toinen nainen” ei olisi sen paremmin miehen olemisen seuraamus kuin sen ehto. Yksi ei johtuisi toisesta eikä toinen palautuisi yhteen, vaan molemmat olisivat itsessään. (Heinämaa 1997, 38.)

Päämääränä on *ajatella* sukupuoliero kahden palautumatta erilaisen, kahden riippumattoman subjektin väliseksi suhteeksi (Heinämaa 1997, 37). Irigarayn ajatusta voidaan selventää hänen rakkautta koskevalla kuvauksellaan, jota on mahdollista symboloida äärettömyyttä tarkoittavalla matemaattisella merkillä  $\infty$ . Sen kaksoissilmukka kuvaa kahta toisistaan jatkuvasti loittonevaa ja lähenevää subjektia. Irigaraylle sukupuolieron unohtaminen on ollut ratkaiseva tekijä naisten heikkoon asemaan historiallisesti ja yhteiskunnallisesti. Todellisen eron paikalla on aina ollut jonkin muu – viha, himo, inho. Irigaraylle ihmetys on avainsana määriteltäessä uudelleen miehen ja naisen välistä suhdetta: ihmetys on asetettava takaisin eron paikalle. Vain ihmetyksen avulla voimme *ajatella* uudelleen miehen ja naisen suhteen ja löytää pelastuksen.

Sara Heinämaa (2000, 9–10) nostaa esiin kaksi Irigarayn käsitettä, ihmetyksen ja rakkauden, joille molemmille on yhteistä ajatus liikuttumisesta: jokin koskettaa sielua ja ruumista. Irigaray käyttää käsitteitä kuvaamaan ennen kaikkea sukupuoliero: näiden passioiden avulla etenemällä on mahdollista *ajatella* uudelleen miehen ja naisen välinen suhde. Heinämaa (2000, 10) tiivistää, että Irigaraylle sukupuoliero on juuri se kysymys, jota meidän aikanamme on ajateltava ja että rakkaus ja ihmetys ovat välttämättömiä sukupuolieron tapahtumiselle (événement).

Heinämaa kuvailee Irigarayn tapaa käsitellä filosofisia tekstejä miltei romanttisesti kuvailemalla tapaa lempeäksi ja jopa hyväileväksi. Päämääränä ei hänen käsityksensä mukaan ole synnyttää uutta älyllistä lasta, ei teoriaa eikä käsitettä, vaan avata perinteen ja lukijan välille hedelmällinen tila, jossa molemmat voisivat liikkua ja tulla liikutetuiksi ennalta arvaamattomilla tavoilla.

Heinämaan mukaan Irigarayn erityinen rakkauden ja sen hedelmällisyyden merkitys on löydettävissä Platonin *Pidot*-dialogista kohdasta, jossa Sokrates kertoo keskustelustaan Diotima-papittaren kanssa. Irigaray on lukenut tekstiä kriittisesti ainakin *Sukupuolieron etiikka* -teoksensa (1996) Noitarakkautta-luvussa. Irigarayn luenta Diotiman opetuksesta nostaa esiin ristiriitaisuuksia, jotka ovat voineen olla tahattomia tai tahallisia; Sokrates on ehkä tieteen vääristellyt naisopettajansa sanoja (mitä papitar tietäisi ”oikeanlaisten poikien rakastamisesta”). Irigarayn tulkinnassa rakkauden hedelmällisyys ei merkitse henkisiä tai fyysisiä rakkauden tuotoksia, henkisiä tai fyysisiä lapsia, vaan hedelmällistä on jo itse toiminta: siittäminen ja synnyttäminen.

Lähden tältä pohjalta etsimään kohtia, joissa rakkauden ja ihmetyksen käsitteet todentuvat Nikopol-trilogiassa ja mahdollistavat naisen ja miehen kohtaamisen kahtena toisiinsa palautumattomana ja toisistaan riippumattomina. Huomioni kiinnittyy eritoten *La Femme Piègen* loppuun sekä *Froid Équateurin*. Keskityn Nikopol vanhemman sekä Jill Bioskopin suhteen tarkasteluun ja jätän Nikopol nuoremman ja Yéléna Prokosh-Tootobin sivummalle, vaikkakin suhteet limittyvätkin toisiinsa *Froid Équateurin* lopussa. Yritän myös etsiä vastausta kysymykseen, toteutuuko teoksen henkilöhahmojen kesken sellainen rakkauden kaksoisliike, jota Irigaray kuvaa.

### **Verta ja rakkautta**

*La Femme Piègen* lopussa Jill Bioskop seisoo suihkussa ja pesee vartaloon kuin pakkomielteen vallassa kuviteltuaan H.L.V.-pillereiden vaikutuksen alaisena kaksi epätodellista murhaa ja koettuaan yhden todellisen. Sivun 51 ylälaidan ruudussa (Kuva 1.) voidaan nähdä kahden värin tehokas kontrasti: kalpean valkea, viattomuuteen ja puhtauteen viittaava iho, ja tumma punainen; verta, kuolemaa ja pahuutta mutta myös väkevää rakkautta symboloiva voimakas väri. Yhdistelmä tehostaa sekavaa tunnelmaa, jossa edelleen pillereiden vaikutuksen alaisena toimiva Bioskop yrittää turhaan pestä itsestään pois syyllisyyttä hokien kuolleeksi luulemansa maanulkopuolisen miesystävänsä nimeä. Sanatkin sotkeutuvat toisiinsa. Kuviteltu veri on maalattu näkyväksi Bioskopin vartalolle. Veri on peräisin hänen oikeasta kädestään, jolla Bioskop kuvittelee tappaneensa miehet Script-Walker-laitteen antennilla lävistämällä. Bioskop ei itse asiassa voi pestä itseään puhtaaksi, sillä kuvitteellista verta vuotava käsi vain levittää kuoleman tunnusmerkkiä entistä laajemmalti. Tähän tilanteeseen Nikopol

vanhempi ja Horus astuvat sisään. Kerronta tapahtuu Nikopol vanhemman fokalisoimana minä-kerrontana.

Nikopol vanhemman ensimmäinen katsominen Jill Bioskopiin on varmasti ihmetystä täynnä. Kohtaus on kerrottu takaumana, jonka Nikopol vanhempi kuvailee myöhemmin Bioskopille. Juonen todellisen ajan päättymisen ja takauman alkamisen väliin sijoittuva epämääräisyyskohta on ilmaistu kuvan tasolla ruutuna, jossa Bioskopin fokalisoima hänen sisäinen äänensä viimein menettää järjen ja suhteellisuuden tajun. J-kirjaimista muodostuva jono sotkeutuu yhdeksi sammuvaa sydänkäyrää muistuttavaksi sotkuksi ja lopuksi pelkäksi yhdysmerkkien viivaksi. Takauman kerronta alkaa teostrilogian viimeisen osan miljöötä ennakoivasta pyramidimaisemasta.

... on t'a trouvée sous la douche, alignant des propos incohérents...  
 ... tu frottais ton sublime corps, blanc immaculé avec une inquiétante obstination... ta machine à écrire, complétement cramée, fumait encore... je crois bien que je suis tombé amoureux de toi à ce moment-là... Horus était perplexe et moi désespéré... (Bilal 2004b, 50—51.)  
 (...Löysimme sinut suihkusta, hoit sekavia...  
 ...hieroit kalpeaa vartaloasi pakkomielteenomaisesti ja kiihkeän järjestelmällisesti... räjähtäneestä kirjoituskoneestasi työntyi vielä paksua savua... luulen että rakastuin sinuun sillä hetkellä... Horus katseli mykkänä vierestä ja minä olin poissa toltaltani...)

Tulkitsen lauseen ”et moi désespéré” (sanasta sanaan ’olin neuvoton’) miehisen ihmetyksen ilmentymäksi. Nikopol vanhempi rakastuu, ’putoaa rakkauteen’ (”je suis tombé amoureux”), ja on neuvoton. Menettää itsensä hallinta, seisahtua, pysähtyä ja ihmetellä on varmasti sitä keskeyttämistä, joka Heinämaan tulkinnan mukaan parhaiten kuvastaa Irigarayn ihmetys-käsitystä. Tässä neuvottomuuden suomasta keskeytyksestä Nikopol vanhemmalle tarjoutuu tilaisuus tarkastella toista, todellista Toista, ensimmäistä kertaa. Emme näe Nikopol vanhemman katsetta tai hämmästyntä ilmettä, koska ruudun tasolla on kuvattuna ainoastaan Bioskopin vartalo (näin naisen jälleen kerran esiintyy katseen kohteena, mutta miestä ei esitetä). Sen sijaan näemme Nikopol vanhemman hämmästyksen Johnin saapuessa paikalle.

... C'est alors que ce type est arrivé... ou plutôt apparu, on ne sait comment... il avait le visage bandé de gaze noir... il dégageait quelque chose d'extrêmement puissant... puissant mais paisible... il n'a rien dit... personne n'a rien dit... pas même Horus... (Bilal 2004b, 51.)  
 (... Yhtäkkiä se tyyppi vain seiso siinä, miten lie tullut... kasvot oli kääritty mustaan harsoon... hänestä säteili jotenkin käsittämätöntä voimaa... ja samalla rauhaa... hän ei sanonut mitään... kukaan ei sanonut mitään... ei edes Horus...)

Ihmetyksen voima on niin suuri, että se tekee mykäksi. On mahdotonta puhua, kun ei ole mitään sanottavaa, kun käsitystä tapahtuneesta ei ole vielä muodostunut. Nikopol vanhempi ja Horus ovat ihmetyksen vallassa, vailla ennakkokäsitystä tapahtuneesta tai kokemusta vastaavista aiemmista tilanteista. Nikopol vanhempi ei ole ennen nähnyt Bioskopia (paitsi unessaan) eikä kumpikaan ole ennen nähnyt Johnia, joka varmasti on



erikoinen ilmestys saapuessaan aivan yllättäen ja pukeutuneena kaiken peittävään mustaan.



Kuva 1. Jill Bioskop yrittää pestä itseään puhtaaksi kuvitellusta verestä. Horus, Alcide Nikopol vanhempi ja John tulevat paikalle. (Bilal 2004b, 51.)



John arvaa heti, mistä Bioskopin tilassa on kyse. Hän laskee pilleripurkissa jäljellä olevat pillerit ja toteaa Bioskopin tehneen annosteluvirheen (mistä Bioskop olisi tiennyt, kuinka paljon ottaa punaisia tai keltaisia, hänellähän ei ollut asiasta mitään käsitystä). John syöttää Bioskopille seitsemän keltaista pilleriä tasatakseen annosteluvirheen. Kerronta jatkuu edelleen Nikopol vanhemman suulla.

... Puis il t'a sortie de sous la douche et t'a fait avaler les sept jaunes qui restaient...  
 ... Il t'a déposée ensuite avec précaution dans la baignoire... j'ai remarqué des impacts de balles en plein milieu de son dos... ça saignait... tout blanc... (Bilal 2004b, 52.)  
 (... Hän kantoï sinut ja pani sinut nielemään ne jäljellä olevat seitsemän keltaista...  
 ... asettaakseen sinut sitten hellävaroin kylpyammeeseen... huomasin luodinreikiä hänen selässään... ne valuivat valkoista verta...)

Johnin toiminnassa tapahtuu rakastava kosketus, joka on olennainen luotaessa uudestaan miehen ja naisen välistä suhdetta. Toimimalla näin John on tavallaan esikuvana Nikopol vanhemmalle, joka läsnäolollaan ja katseellaan on mukana rakastavan kosketuksen aktissa.

... Après t'avoir embrassée à travers son drôle de masque, il a avalé à son tour deux pilules (une de chaque couleur), et a dit : "les deux qui restent sont pour elle... un jour elle en aura peut-être besoin... pour une autre histoire." (Bilal 2004b, 52.)  
 (... Hän suuteli sinua omituisen naamarinsa läpi, nielaisi vuorostaan yhden tabletin kumpaakin väriä ja sanoi: loput on hänelle... jonain päivänä hän saattaa tarvita niitä... toista tarinaa varten...)

Kuolleeksi luultu John on kadonnut Bioskopin elämästä ja palannut takaisin huolehtiakseen rakkaansa tulevaisuudesta. Etäänäytynyt ja taas lähentynyt John on tavallaan toteuttanut rakkauden kaksoisliikettä (loitontua – lähentyä), mutta Bioskop ei ole ollut valmis tähän uuteen rakkauden kaksoisliikkeeseen. Hän on tulkinnut Johnin kadonneen iäksi, millä on ollut kauaskantoiset seuraukset. Rakastavaisten yhteisellä sopimuksella Bioskop on nauttinut unohduksen tuovat pillerit väärällä annostuksella kohtalokkain seurauksin. John saapuu tekemään viimeisen rakastavan eleensä auttaakseen Bioskopia selviämään. Loitontumalla uudelleen, tällä kertaa lopullisesti, hän avaa mahdollisuuden maalliselle, todelliselle rakkaudelle, jonka kaksoisliikkeen toiseksi osapuoleksi tulee Nikopol vanhempi.

... Alors il est sorti de la salle de bain... je l'ai entendu murmurer en mettant ton béret sur sa tête noir : "dernier souvenir..." Horus et moi, on était comme des cons. On ne comprenait rien... dans la seconde qui a suivi, il a disparu... aussi proprement qu'il était venu... son dos dégoulinait toujours...  
 ... sur le lit le cadavre du malheureux Vabek nous a vite ramené à la dure réalité... (Bilal 2004b, 53.)  
 (... Sen sanottuaan hän painoi baskerin päähänsä ja lähti kylpyhuoneesta... kuulin hänen mutisevan jotain "viimeisestä muistosta"... Hänen selästään valui yhä valkoista ainetta... hän katosi yhtä tyylikkäästi kuin oli tullutkin... Horus ja minä seisoimme siinä kuin kaksi ankkaa... Vabek-paran raato lojui edelleen sängyssä... näky sai meidät taas tilanteen tasalle...)

Tilanteen yliluonnollinen luonne pitää jumalallisen Horuksenkin kiedottuna pauloihinsa. Hämmästyks ja ihmetys jatkuvat (”On ne comprenait rien”, '[me] ei ymmärretty mitään'), kunnes kuolema (murhatun Vabekin ruumis) tehokkaana merkitsijänä herättää Nikopol vanhemman ja Horuksen ihmetyksen keskeytyksestä ja palauttavat heidän takaisin jo eletyn ja koetun maailmaan, jossa kokemus ohjaa heitä toimimaan. Kuolema polaaraisuuden navan toisessa päässä indikoi vastaparikseen syntymää, joka tässä yhteydessä on ehdottomasti Nikopol vanhemman hedelmällinen rakkaus vielä tiedottomaan Bioskopiin.

Päästyään takaisin tietoiseen maailmaan Nikopol vanhempi ja Horus varastavat lentotaksin ja ottavat mukaansa vielä tiedottoman Bioskopin. Mukana on myös telepaattinen Gogol-kissa. Lähtöä kuvaavassa ruudussa Horus on taksin ohjaimissa. Nikopol vanhempi istuu takana Bioskop sylissänsä. Nikopol vanhempi ja Horus ovat innoissaan ja Gogol irvistää vihaisesti, mutta Bioskopin pää lojuu alaspäin kärsineen oloisena.

Nikopol vanhempi kertojan äänellä:

Et moi, Alcide Nikopol père (je t'expliquerai un jour) excité par l'aventure, j'attendais simplement ton réveil...

(Ja minä, Stanku Brickley vanhempi [selitän joskus toiste], olin huumaantunut meitä odottavasta seikkailusta ja odotin ainoastaan että sinä heräisit...)

Horus puhekuplassaan:

Tu voudrais des trucs inédits, Nikopol!!! Tu vas en avoir!!! (Bilal 2004b, 53.)

(Puhuitko jotain elämyksistä, Brickley!!! Saamasi pitää!!!)

Miehet ovat innoissaan (naisenryöstöstä?) uusista tulevista seikkailuista, vaikka ovat vasta äsken olleet hämmästyksestä soikeina. Kenties ihmetys ja sen aiheuttama jännitys nyt purkautuvat innostukseksi? Nikopol vanhempi on ainakin onnesta sekaisin rakastuttuaan ensisilmäyksellä ja saatuaan vielä rakkautensa kohteen mukaansa. Innostukseen liittyy vielä paljon odotusta: odotusta siitä, että rakastettu heräisi ja katsoisi rakastajaansa. Rakastaja haluaa, että rakastettu herää ja katsoo häntä: minä rakastan jo sinua, mutta rakastatko sinä minua?

Sata tuntia myöhemmin Bioskop herää. Kolmikko on kissoineen suunnannut egyptiläiseen maisemaan. Nikopol vanhempi kysyy riutuneen oloiselta Bioskopilta tämän vointia. ”Je sais pas... bizarre...” (En oikein tiedä... kumma olo...), kuuluu vastaus (Bilal 2004b, 54). Bioskop alkaa kirjoittaa päiväkirjaa, jonka sisältö kerrotaan lukijalle harmaapohjaisina ruutuina, kuin valokuvina todellisesta päiväkirjasta (tekstaus on erilaista kuin puhekuplissa). Bioskop pohtii mielenterveyttään ja hänelle selviää,

ettei ole tappanut kolmea miestä. Bioskop päätyy polttamaan kaikki H.L.V.-huumeen alaisena kirjoittamansa tekstit.

Ce même 6 Mars 2025, je brûle cette triste prose, témoin d'un cauchemar progressif et sanguinolent de douze jours... À l'exception d'Ivan Vabek, tué par Horus (pour me sauver dixit ce dernier) les autres morts (Jeff et Nick) ne l'auvont été que dans ma rêve... Reste le cas de John, plus douloureux... En brûlant le récit de notre liaison, je seus mon ventre se contracter sur du vide, comme une énorme blessure... Ma mémoire, amputée par le H.L.V. ne mesurera sans doute jamais l'ampleur du désastreux malentendu sur sa mort... Puisse-t-il vivre heureux, sans moi, (il doit être immortel), comme j'essaierai de le faire sans lui... (Bilal 2004b, 55.)

(Tänään, edelleen 6. maaliskuuta 2025, olen polttanut kaikki tuon 12 päivää kestäneen verensekaisen painajaisen todistuskappaleet... Lukuun ottamatta Ivan Vabekia, jonka Horus tappoi [pelastaakseen minut, sanoo hän itse], murhia ei ole tapahtunut kuin omassa päässäni [Jeff ja Nick]...

... Kertomus Johnista ja meidän suhteestamme paloi hetkessä ja jätti jälkeensä vain kirvelevän tyhjyyden... John oli asia erikseen... kaikista tuskallisista... H.L.V:n tyypistämä muistini pystyy tuskin koskaan tajuamaan Johnin kuolemasta aiheutuneen väärinkäsityksen todellisia mittoja...

... Kunpa hän kykenisi elämään onnellisena ilman minua [ilmeisesti hän on kuolematon] niin kuin minun on opittava elämään ilman häntä...)

Bioskop on saanut uuden alun unohtamalla entisen. Aivan kokonaan John ei kuitenkaan ole unohtunut, vaikka Bioskop puhuukin huumeen mieltä amputoivasta vaikutuksesta. Ehkä John jää jonkinlaiseksi aavesäryksi, koska Bioskop edelleen muistaa hänen olemassaolonsa ja pohtii, kuinka hänen entiseksi tullut rakastettunsa mahtaa pärjätä ilman häntä. Uusi alku on kuitenkin väistämätön, ja sen mahdollisuuden John tarjosi ehdottamalla Bioskopille huumetta. Kirvelevä tyhjyys saa väistyä orastavan optimismin tieltä.

7 Mars 2025 – j'ai l'impression que je vais tout recommencer à zéro... Il fait très chaud et toujours pas d'eau dans la piscine... (Bilal 2004b, 55.)

(7 maal. 2025 – Minusta tuntuu että olen aloittamassa kaiken alusta... On hyvin kuuma eikä altaassa vielä ole vettä...)

Nollasta aloittaminen on varsin kielteinen ilmaus, mutta eteenpäin on mentävä. Veden puuttuminen altaasta kuvastaa hyvin Bioskopin tämän hetkessä tilanteessaan kokemaa tyhjyyttä suuren rakkauden menetyksen jälkeen, huumeen tyhjennettyä hän mielensä. Tuskallinen kuumuus voisi hyvin viitata jonkinlaiseen henkiseen krapulaan. Bioskop ja Nikopol vanhempi ovat ulkona ottamassa aurinkoa, ja Bioskop sallii Nikopolin painaa itsensä varovaiseen syleilyyn. Vasta tiensä alkutaipaleella oleva pari vetäytyy sisälle auringon poltteesta. Albumin viimeisellä sivulla kolmikko telepaattisine kissoineen on jälleen pakosalla taivaalle ilmestynyttä lentävää pyramidia karkuun. Horus ohjaa lentotaksia, kissa katselee ikkunasta ulos ja Bioskop on Nikopol vanhemman sylissä. ”Embrasse moi...” (Suutele minua...), hän pyytää. Viimeinen päiväkirjamerkintä ennakoii jo Nikopol vanhemman ja Bioskopin rakkaussuhdetta:

Quant à ma disponibilité face à une nouvelle liaison amoureuse, elle me ferait presque peur, s'il n'y avait quelquepart au fond d'une de mes poches, ces deux petites pilules, dont une jaune, aux

effets spectaculairement abrasifs... Je suis déjà presque heureuse, il est midi pile et on remer cap plein sud, plein soleil, plein sable... Toujours plus loin des villes froides, de leurs blessures et des larmes bleues... (Bilal 2004b, 56.)

(Mitä rakkauteen tulee... tuskin olisin siihen heti valmis, ellen tietäisi että jossain taskuni pohjalla lojuu kaksi pientä pilleriä... joista keltaisella on tasoittava vaikutus... En siis pelkää... Olen jo melkein onnellinen, on keskipäivä ja kiidämme kohti etelää, kohti aurinkoa, hiekkaa... Yhä kauemmas kylmistä kaupungeista ja sinisistä kyynelistä...)

Bioskop epäilee kykyään uuteen rakkaussuhteeseen, mutta tieto kahdesta unohduksen tuovasta pilleristä rauhoittaa hänen mieltään. Raiskausyritysten ja murhien täyttämän painajaisen jälkeen hän on jo melkein onnellinen päästessään pois huumehöyryisestä menneisyydestään. Nikopol vanhemmalla ja Jill Bioskopilla on täydet mahdollisuudet muodostaa tasavertainen rakkaussuhde, jonka kumpikaan osapuoli ei palaudu toiseen eikä alista toista. Teoksen viimeisellä sivulla vastasyntyneet rakastavaiset, Horus-jumala ja Gogol-kissa suuntaavat lentotaksilla jonnekin kauas pois. Mutta mitä sitten tapahtuu?

### **Ensimmäisiä kertoja**

*La Femme Piègeä* seuraava teos *Froid Équateur* jatkaa myös Jill Bioskopin ja Alcide Nikopol vanhemman tarinaa. Teosten välillä on kulunut yhdeksän vuotta. *Froid Équateur* alkaa Alcide Nikopol nuoremman isänsä etsimisellä jossakin päin Afrikkaa sijaitsevalta elokuvastudiolta. Siellä hän ja ohjaaja Giancarlo Donadoni katsovat filmiä, jossa Nikopol vanhempi ja Bioskop näyttelevät itseään ja omaa tarinaansa. Donadoni kertoo, että Nikopol vanhempi ja Bioskop olivat hänen luonaan kaksi vuotta, kunnes studioiden päälle ilmestyi outo pyramidi ja Nikopol vanhempi katosi. Bioskop oli tuolloin kolmannella kuulla raskaana, hyvin rakastunut ja hyvin surullinen Nikopol vanhemman kadotessa. Raskaus ei sujunut hyvin, ja pian myös Bioskop katosi. Näistä tapahtumista on teoksen alussa kulunut kahdeksan vuotta. Nikopol nuorempi lähtee studioilta omille teilleen.

*Froid Équateur* jatkaa kahden edellisen osan dystopialinjalla mutta lähenee ajoittain utopiaa. Yhteiskunnallisuus on edelleen läsnä rikollisliigoina ja ilmastonmuutoksena, josta kertoo jo teoksen nimi. Sinänsä *Froid Équateur* ('kylmä päiväntasaaja') on semanttisella tasolla mahdoton syntagma; todellisuudessa ei ole olemassa kylmää päiväntasaajaa, sillä (ainakin meidän aikamme) päiväntasaajalla vallitsee läpi vuoden trooppinen ilmasto. Teoksen maailmassa yhdistelmä kylmä + päiväntasaaja kuitenkin täyttää todellisuuden kriteerit, on lausekkeena yhtä kuin totta. Lokakuussa 2034

alkavassa teoksessa päiväntasaajalla tosiaankin sataa lunta. Tämä voi olla Bilalilta myös tietoinen kannanotto ilmastonmuutokseen. Teoksen ilmestymisvuonna 1992 vielä kasvihuoneilmionä tunnettu tapahtumasarja on jo tuolloin ollut tiedossa mahdollisine seurauksineen. Kylmä päiväntasaaja voi siis viitata suoraan teoksen miljööän sääoloihin. Toinen, vaihtoehtoinen tulkintamahdollisuus avautuu, jos kylmällä viitataan emotionaalisesti kylmiin henkilöihin: teoksen lopussa niin Alcide Nikopol vanhempi kuin Jill Bioskopkin ovat unohtaneet toisensa, sillä heidän muistinsa on pyyhitty. Tunteita ei enää ole; on vain kylmyys.

Olen jo aiemmin selostanut Irigarayn ajatuksen miehen ja naisen suhteen uudelleen ajattelusta ja siitä, kuinka miehen ja naisen tulisi katsoa toista kuin ensimmäistä kertaa. Konkreettisenä tapahtumana *Froid Équateurin* sisältyy ainakin kolme mystistä ”ensimmäistä kertaa”-kohtausta:

1) Alcide Nikopol nuorempi tapaa Yéléna Prokosh-Tootobin junassa, ja nainen tietää hänen nimensä, vaikka he eivät ole tavanneet aiemmin. Tämä on myös ainoa kerta, jolloin henkilöihmot todellakin tapaavat toisensa ensimmäistä kertaa.

2) Alcide Nikopol vanhempi ja Yéléna Prokosh-Tootob rakastelevat junassa ja Nikopol vanhempi lausuu Baudelairea. Nikopol vanhemmalle kumpikin on ensimmäinen kerta (rakastelu ja lausunta), koska hänen muistinsa on tyhjentynyt. Yéléna luulee rakastelevansa Nikopol nuoremman kanssa, johon hän on jo tutustunut.

3) Alcide Nikopol vanhempi ja Jill Bioskop kohtaavat teoksen lopussa. Kumpikin on tyrehtyttänyt muistinsa, joten he kohtaavat omasta mielestään ensimmäistä kertaa, koska eivät enää muista toisiaan.

Ensimmäisiä kertoja toistamalla teos korostaa ihmetuksen asemaa ja merkitystä ihmisten välisissä rakkaussuhteissa ja kohtaamisten hedelmällisessä luonteessa. Toiston avulla ensimmäiseen kertaan liittyvää ihmetystä suorastaan tyrkytetään miehen ja naisen väliin. Se myös kuvastaa rakkauden kaksoisliikkeen lähentymisen ja loitontumisen toistumista.

Kohtaamisista ensimmäinen, Nikopol nuoremman ja Yéléna Prokosh-Tootobin tapaaminen tapahtuu junassa, jossa Nikopol nuorempi etsii vapaata istuinpaikkaa. Kun Nikopol nuorempi on esittelemässä itsensä Yélénalta, tämä ehtiikin ensin.

Je me présente, Ni...

... Nikopol, je sais... moi, c'est Yéléna Prokosh-Tootobi... appelez-moi Yéléna, je vous appellerai Niko!

!?(Bilal 2004c, 14.)

(Minä olen Ni...

... Nikopol, tiedän... Minä olen Jelena Prokosh-Tootobi... voit kutsua minua Jelenaksi. Minä sanon sinua Nikoksi.  
!?)

Nikopol nuoremman ja Yélénan ensimmäinen tapaaminen alkaa perinteisesti: Nikopol tulee sisään vaunuosastoon, kysyy mahtuuko istumaan ja alkaa heti itsevarmasti flirtaten esitellä itseään naiselle. Mutta nainen ehtiikin ensin. Yéléna keskeyttää miehen lauseen, tietää tämän nimen ja ehdottaa saman tien sinunkauppoja. Ei ihme, että Nikopol nuoremman pään yläpuolelle on piirretty huuto- ja kysymysmerkkejä. Nikopol nuorempaa hämmentää eritoten naisen aktiivisuus. Tämä sekä voimistunut tasa-arvo henkilöhahmojen välisessä kanssakäynnissä ovat molemmat lisääntyneet teossarjan edetessä. Näin mies kohtaa ensimmäistä kertaa aktiivisen naistoimijan ja hämmästyttää tätä.

Toistoa tapahtuu myös koko teossarjan tasolla, kun *Froid Équateurin* loppupuolella isä on ottanut poikansa paikan. Nikopol nuorempi on ammuttu jäädytettynä avaruuteen, ja Nikopol vanhempi astuu junassa Yélénan vaunuosastoon, jossa tämä on lukemassa kirjaa. Nikopol nuoremman paikan ottanut Nikopol vanhempi, jota Yéléna luulee Nikopol nuoremmaksi (Nikopol vanhempi on itse menettänyt muistinsa, joten hän ei tiedä eroa), rakastelee Baudelairea<sup>20</sup> lausuen, mitä Yéléna ihmettelee:

Tu fais toujours l'amour en récitant Baudelaire?  
C'est la première fois...  
... Que tu récites Baudelaire ou que tu fais l'amour?...  
Les deux!  
Tu as pris trop de coups, Niko... Amnésie passagère, ça arrive... je vais t'aider à te "reconstruire"... fais-moi confiance...  
C'est qui, Baudelaire? (Bilal 2004c, 53.)  
(Rakasteletko sinä aina Baudelairea lausuen?  
Tämä on ensimmäinen kerta...  
... Kun lausut Baudelairea vai kun rakastelet?...  
Kumpaakin!  
Sinua on lyöty liikaa, Niko... tilapäinen muistinmenetys... minä autan sinua "kokoamaan itsesi"...  
luota minuun...  
Kuka se Baudelaire on?)

Rakastelukohtaus on ainoa, jossa koko teoksessa mainitaan jonkun tekevän jotain ensimmäistä kertaa. Kohtaus ei kuitenkaan ole sellainen, jossa kohtaisi aito ihmetyksen passio miehen ja naisen välillä. Nikopol vanhempi on muistinsa pyyhkimisen jälkeen niin sekaisin, ettei hän ymmärrä edes itseään – kuinka hän siis voisi ihmetellä toisen erityislaatuisuutta? Yélénalla puolestaan on jo omat suunnitelmansa hänen ja Nikopol nuoremman/vanhemman varalle. Tästä vihjaa jo Yélénan pyyntö "luota minuun", jonka

<sup>20</sup> Baudelairen asemaa teoksen tason merkitsijänä olen pohtinut jo opinnäytetyöni ensimmäisessä artikkelissa Ero.

sanomalla Yéléna ottaa itselleen aktiivisen rakastajan roolin. Kun Nikopol vanhempi mielensä tyhjentämisen jälkeen rakastelee ensimmäistä kertaa, Yélénan aktiivinen rooli saa jopa maskuliiniselle osapuolelle varatun osan neitsyyden (poikuuden) viejänä. Yéléna esiintyy rakastelutilanteessa kokeneempänä osapuolena, jolla on omalta osaltaan selvät suunnitelmat mielessään. Ehkä häntä voisi jopa luonnehtia syöjättäreksi, ellei se olisi vastoin feminististä viitekehystäni. Selvää kuitenkin on, että Yéléna tietää, mitä haluaa, ja myös saa sen: tällä kertaa kyse on seksuaalisesta nautinnosta, jonka saavuttamisessa Yéléna ”käyttää” Nikopolia. Siten kohtaaminen toimii hyvinkin perinteisiä sukupuolirooleja ja -asetelmia dekonstruoivasti, mikä on harvinaista taiteellisissa tuotteissa ylipäänsä saati tieteiskirjallisuudessa, joka yleensä on miespuolisten scifi-harrastajien tuottamaa ja kuluttamaa.

Jill Bioskop puolestaan on rakastanut Nikopol vanhempaa koko ajan, huolimatta tämän katoamisesta Horuksen kanssa, kun Bioskop oli vaikeasti raskaana. *Froid Équateurin* loppupuolella (sivu 44) hän tarkastelee kädessään olevaa unohduksen tuovaa H.L.V.-pilleriä ja kysyy kehossa makaavalta lapseltaan sekä Gogol-kissalta, mitä hän tekisi Nikopol vanhemman kanssa. Sekä kissa että lapsi kehottavat häntä unohtamaan tämän. Niinpä Bioskop nauttii pillerinsä. Nikopol vanhemman muisti puolestaan pyyhitään tyhjäksi, kun kapinallinen Horus-jumala viimein antautuu muille jumalille. Nikopol vanhemman on rakennettava itsensä täysin uudestaan.

Jill Bioskop ja Nikopol vanhempi tapaavat toisensa uudestaan (ja ensimmäistä kertaa) teoksen loppusivuilla, joilla Bioskop on sittemmin kuolleen Giancarlo Donadonin studioilla kuvaamassa loppuun hänestä ja Nikopol vanhemmasta kertovaa elokuvaa. Bioskopin muisti ei ole aivan kokonaan pyyhkiytynyt, sillä hänellä on vielä jonkinlainen muistikuva aiemmasta tapaamisesta, kun Nikopol vanhempi hieman flirttaavaan sävyyn kyselee hänen ulkonäöstään. Bioskop epäilee, että hän ja Nikopol ovat jo tavanneet jossain aiemmin:

Ces cheveux bleus et cette peau blanche, c'est naturel?  
 Ça vous plaît?  
 Pas mal, oui...  
 On ne s'est pas déjà vus quelque part? (Bilal 2004c, 54.)  
 (Nuo siniset hiukset ja valkoinen iho, ovat ne luonnolliset?  
 Pidättekö niistä?  
 Ei hassumpaa.  
 Olemmeko kenties tavanneet jossain?)

Bioskop ja Yéléna keskusteleivat tulevaisuuden suunnitelmistaan. Bioskop aikoo filmata Donadonin elokuvan loppuun, palata Eurooppaan, jatkaa reportaasien kirjoittamista ja hankkia toisen lapsen, tavallisen, sillä Bioskopin ihmeellinen lapsi pärjää pian omillaan:

Mon fils deviendra très vite autonome. Il partira avec Gogol et vivra une vie dont j'ignorerais tout, ce qui vaudra mieux pour moi. (Bilal 2004c, 55.)  
(Poikani itsenäistyy nopeasti. Hän lähtee Gogolin kanssa ja alkaa elää elämää, josta minä en tiedä mitään. Minun kannaltani se on hyvä.)

Yélénan suunnitelmat ovat selkeät, kuten odottaa sopiikin junassa tapahtuneen rakastelukohtauksen perusteella: seitsemän myrskyisää onnen vuotta Nikon kanssa, perheen perustaminen jonkun toisen miehen kanssa ja ura perinnöllisyystutkijana. Oireellista on, että hän suoraan ja ääneen sanoo päättäneensä Nikopolin puolesta, että heidän suhteestaan tulee määräaikainen. Millainen ihminen pystyy etukäteen päättämään suhteensa kestosta? Hän ei siis missään vaiheessa aikonutkaan kehittää todellista suhdetta Nikopoliin, mikä ilmenee tarjoamalla hänelle vain määräaikaista vakanssia rakastajanaan. Tai ehkä seitsemän vuotta on hyvinkin pitkä aika nykyisten kevytsuhteiden aikakautena. Mielenkiintoista on myös Yélénan valitsemien vuosien lukumäärä seitsemän, jolla on muun muassa vanhassa kristillisessä mystiikassa monia viittauskohteita esimerkiksi sakramenttien lukumäärään. Seitsemän on mystiikassa tietyllä tapaa pyhä luku.

Joka tapauksessa Yélénan suunnitelmat hänen ja Nikopolin suhteen väliaikaisuudesta tarjoavat tilaa ja avaavat mahdollisuuden Bioskopin ja Nikopol vanhemman uudelle kohtaamiselle joskus myöhemmin, Yélénan asettaman seitsemän vuoden aikakehyksen umpeuduttua. Ainakin Nikopolille Yélénan suunnitelmat riittävät hyvin, ainakin toistaiseksi. Häntä kiinnostaa tässä itsensä kokoamisvaiheessa enemmänkin Baudelairen lausunta ja kaiken ympärillään näkemänsä ihmettely, mukaan lukien Gogol-kissan raitojen alkuperäisyys. Sinänsä Alcide Nikopol tavoittaa tässä mielentilassaan aidon fenomenologisen otteen: kaikki on uutta ja ihmeellistä, tutkimisen ja tarkastelemisen arvoista. Nikopol katsoo maailmaa vastasyntyneen lapsen silmin ja arvuuttelee ilmiöiden ja asioiden todellisuutta ja alkuperää.

*Froid Équateurin* viimeisellä sivulla Bioskopin, Nikopol vanhemman ja Horus-jumalan ihmeellinen poikalapsi esiintyy viimein (Kuva 2.). Hänet on kuvattu utuiseksi, siniseksi hahmoksi, jolla on kotkanpää. Tämä todistaa sen, että myös Horuksella on ollut sormensa pelissä mukana<sup>21</sup>. Siten Jill Bioskopin ja Alcide Nikopolin rakkaussuhde saa konkreettisen jumalallisen ulottuvuuden. Onko tässä siis kyse Platonin Diotiman suulla puhumasta jumalallisesta siirtämisestä ja synnyttämisestä ihmisessä, joka muuten on kuolevainen?

<sup>21</sup> Trilogiaan pohjautuvassa *Immortels – Ad Vitam* -elokuvassa Alcide Nikopol vanhempi ja Horus-jumala todella rakastelevat Jill Bioskopin kanssa yhdessä, Horus Nikopolin vartaloon asettuneena. Sarjakuvassa Bioskopin lapsen isä jää hieman epäselväksi.





Kuva 2. Jill Bioskop ja Yéléna Prokosh-Tootobi ihmettelevät Bioskopin poikaa (Bilal 2004c, 56).

#### Bioskop keskustelee pojasta Yélénan kanssa:

Vous avez beaucoup de chance... il ne sort pas tous les soirs...

Donnez-moi son nom au moins.

Vous n'allez pas me croire, mais j'attends toujours qu'il me le dise...

? (Bilal 2004c, 56.)

(Teillä oli onnea.. hän ei tule ulos joka ilta...

Sanokaa edes hänen nimensä.

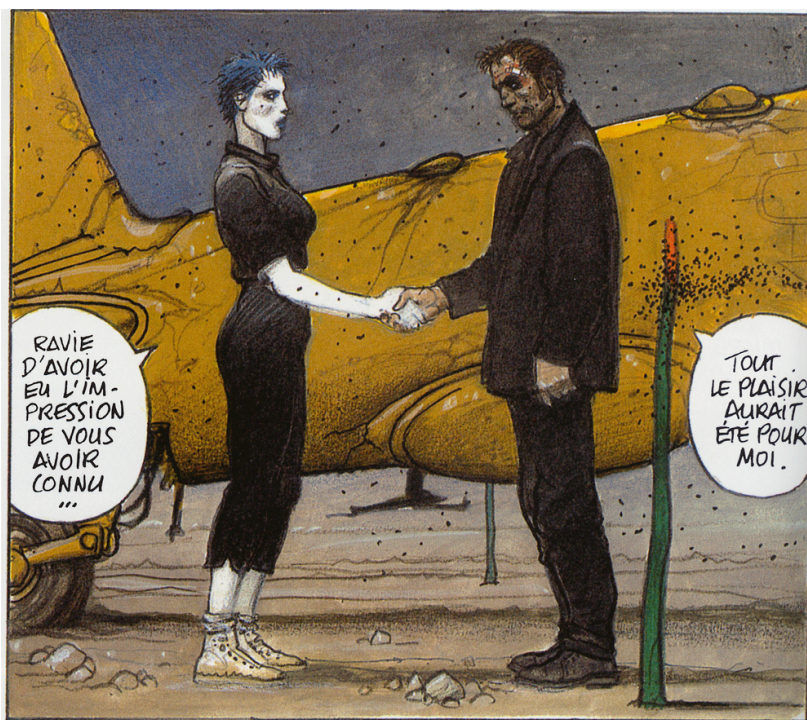
Uskokaa tai älkää, mutta odotan itsekin, että hän sanoo sen minulle...

?)

Yélénan ensimmäisen kommentin jälkeen dialogiin tulee kuvan tasolla katkos, jonka osoittaa lähikuva Bioskopin ihmeellisestä pojasta. Se on ikään kuin ajatukselle annettu hetki vastauksen miettimiseksi ennen sen antamista. Tai hetki, jolloin ihmetys valtaa mielen. Katkoksen jälkeen Bioskopin vastaus nimen sanomisen odottamisesta tulee täysin ymmärrettäväksi ja hyväksyttäväksi, vaikka Yéléna ihmettelee sitä (mitä ilmaisee kysymysmerkki puhekuplassa). Katkoksen lähikuva noin seitsemän—kahdeksanvuotiaan lapsen kotkanpäästä tuo myös korostetusti esiin Horuksen isyyden. Tyylitelty hahmo ei kuitenkaan anna juuri vihjeitä lapsen muusta ulkomuodosta. Kotkanpää saattaa kuitenkin paljastaa jotain oleellista Horuksesta ja tämän omista salatuista tavoitteista. Ehkä hänen motiivinaan olikin vain oman jälkeläisen hankinta, kun kissajumala Bast päätyikin Anubiksen puolisosksi. Tässä tehtävässä Nikopol on hyvinkin voinut toimia vain tarvittavana välikappaleena ja Bioskop astiana, johon mies on istuttanut siemenensä itämään. Tässä tulkintamallissa Horus on voinut olla syy siihen, miksi Bioskopin ja Nikopolin suhde kariutui. Kahden kuolevaisen rakkaussuhteessa ei ole tilaa yhdelle kuolemattomalle. Horus on toiminut kuin käki,

joka käy munimassa vieraaseen pesään ja hylkää sitten poikasensa. Siksi Horus on hyvinkin voinut ansaita tuomionsa, jonka muut jumalat langettavat hänelle *Froid Équateurin* loppupuolella. Mutta mihin kuolematon, kaikkivoipa Horus-jumala tarvitsee perillistä? Ehkä jumalten välinen kamppailu vallasta ei ole vielä läheskään loppu, ja Horuksella on käyttöä liittolaiselle. Jumalana hänellä olisi kuitenkin syytä tietää, ettei perillisten uskollisuuteen ole luottamista.

Käki-teoriaa tukee myös Horuksen katoaminen Nikopol vanhemman kanssa pyramidin saavuttua elokuvastudioiden ylle. Melkoista raukkamaisuutta kaikkivoivalta Horukselta jättää raskaana oleva nainen oman onnensa nojaan. Varsinkin, kun raskaus ei suju hyvin. Ja ihminen Nikopol on tietenkin seurannut isäntäänsä kuin paraskin uskollinen koira. Ehkä Horus ei olekaan aivan niin moraalinen henkilö kuin mitä hän on esittänyt, esimerkiksi soimatessaan ihmismiehiä järjettömästä naisvihastaan *La Foire aux Immortelsissa*. Itse hän ei näytä järkevästi lupaavaa esimerkkiä kadotessaan raskaaksi saattamansa naisen elämästä. Tai ehkä katoaminen oli perusteltu, mikäli Horus pelkäsi Nikopolin vielä tajuavan Horuksen osuuden lapsen alullepanossa tämän syntyessä. Mutta jälleen kerran, mitä pelättävää kaikkivoivalla kuolematomalla Horukselle voisi edes olla?



Kuva 3. Toisensa unohtaneet Jill Bioskop ja Alcide Nikopol vanhempi hyvästelevät toisensa (Bilal 2004c, 56).

Lapsen ihmettelyn jälkeen tapahtuva Bioskopin ja Nikopol vanhemman viimeinen tapaaminen (Kuva 3.) on merkitykseltään kaksijakoinen. Se ilmaisee joko tulevaa tai mennyttä mahdollisuutta:

Ravie d'avoir eu l'impression de vous avoir connu...  
 Tout le plaisir aurait été pour moi. (Bilal 2004c, 56.)  
 (Olisi ollut mieluista tutustua teihin...  
 Ilo olisi ollut kokonaan minun puolellani...)

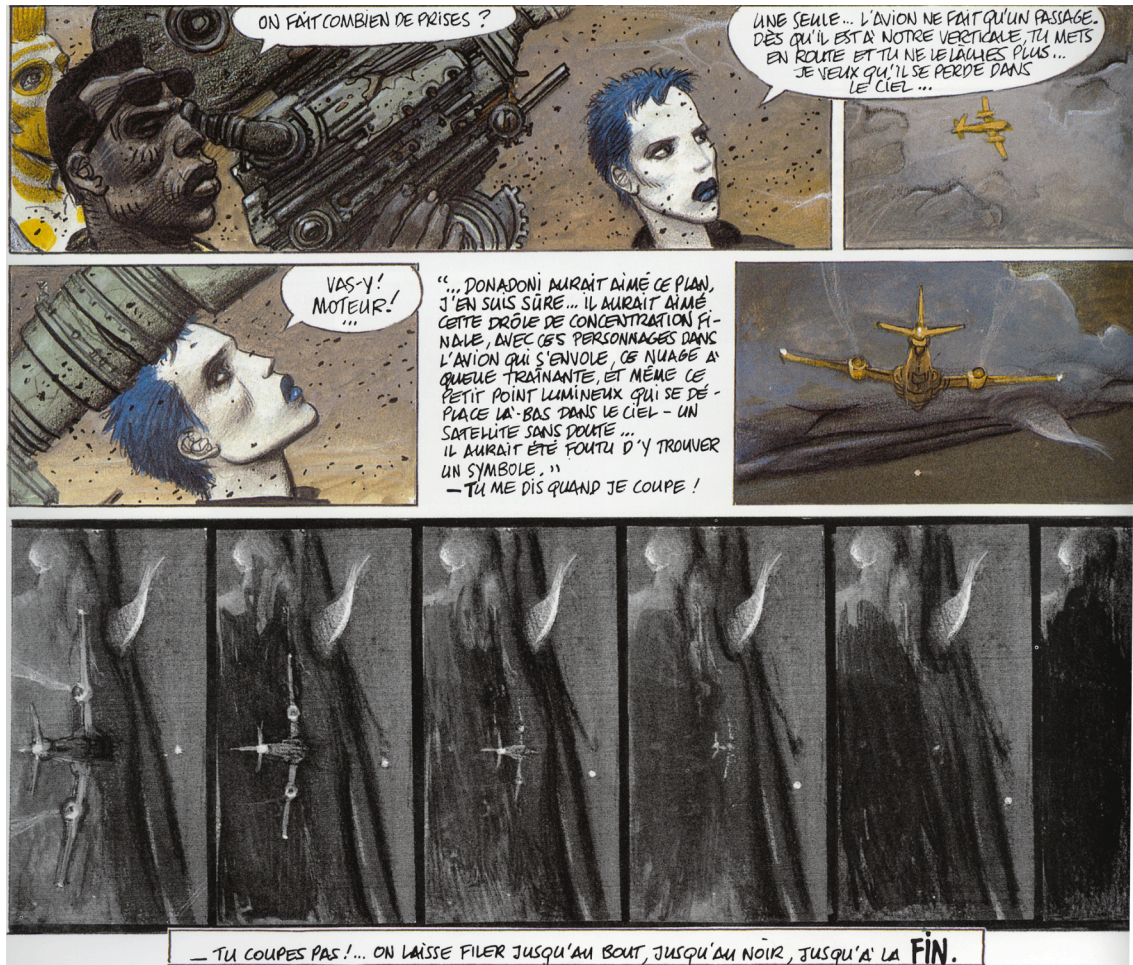
Perfektissä oleva konditionaali on surullinen, samoin hahmojen asennot ja koko ruudun likainen värimaailma. Myös Bioskopin hahmo on surullisemman näköinen kuin aiemmassa trilogian osassa. Nikopol vanhempikin on jotenkin nuutuneen oloinen. Bioskopin ja Nikopol vanhemman kättely merkitsee joko sovintoa menneestä tai lupausta tulevasta. Kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta voisi todeta, ettei yksikään hyvä rakkaustarina voi päättyä onnellisesti. Toisaalta Bioskopin ja Nikopolin hyvästely antaa mahdollisuuden tulkintaan, jonka mukaan kaikki on vielä mahdollista ja mennyt vain harjoittelua jotakin suurempaa varten. Ehkä Bioskop ja Nikopol vanhempi tapaavat vielä Yélénan kanssa vietettyjen vuosien jälkeen ja voivat aloittaa kaiken alusta.

Teos päättyy Yélénan ja Nikopol vanhemman lähtöön lentokoneella, jonka Bioskop filmaa Donadonin elokuvan loppukohtaukseksi (Kuva 4.). Äärettömyydestä ja rajattomuudesta kertoo Bioskopin vastaus kameramiehelle, joka kysyy, milloin pannaan nauha poikki:

- tu coupes pas! ... on laisse filer jusqu'au bout, jusqu'au noir, jusqu'à la **FIN**. (Bilal 2004c, 56.)  
 (- et pistä poikki! ... antaa pyöriä kunnes filmi on **LOPPU**.)

Nauhan loppuminen merkitsee myös itse teoksen loppumista; loput kytkeytyvät toisiinsa intertekstuaalisessa suhteessa. Myös Bioskop haluaa viedä kaiken loppuun saakka. Hän on valmis kaikkeen. Mikään ei enää pelota häntä. Kenties juuri tässä hetkessä hän on saavuttanut lopullisen feminiinisen subjektiasemansa, jossa mikään ei voi enää liikuttaa häntä pois saavuttamastaan paikasta. Tai sitten ei. Lopettamisen kielto ennen luonnollista loppua voidaan tulkita myös tavoitteluksi kohti ääretöntä, jossa tavoitteellisuus ei voi palata takaisin, koska se ei tavoita mitään, josta kääntyä takaisin itseensä (aivan kuten Irigarayn kuvaus vajaasta, saavuttamattomasta feminiinisen subjektin asemasta). Näyttääkin siltä, ettei Bioskopista vielääkään ole muodostunut – tai hän ei ole itse pystynyt rakentamaan – itselleen paikkaa todellisena subjektina. Nikopol vanhemman lähdettyä toisen naisen matkaan Bioskopin rakkauden kaksoisliikkeen toinen silmukka on poissa.





Kuva 4. Jill Bioskop kuvaa loppuun Donadonin aloittaman elokuvan.

Kuvaamalla loppuun toisen ihmisen elokuvan (ihmisen, joka ei koskaan saanut loppuun yhtään ainoaa elokuvaa), Bioskop päättää yhden tarinan elämässään. Tavallaan hän sulkee myös osan omasta elämästään; tarkoittaahan ”bioskop” elokuvaa serbokroaatiksi. Samalla hän dokumentoi ja tallentaa rakastettunsa lähdön toisen naisen kanssa. Loppu on surullinen, ruma ja likainen: Ilma on sakeana karpäsistä. Lentokone nousee synkkien mustien pilvien sekaan. Tunnelma on raskas ja valittu värimaailma tumma, kylmä ja likainen. Kohtaus kuvataan vain kerran, ja kameraan annetaan pyöriä niin pitkään kuin filminauhaa riittää. Elokuva (bioskop) viedään loppuun niillä aineksilla, joita on saatavilla. Kenties näin on myös Bioskopin itsensä laita. Saattamalla loppuun jonkun toisen elämäntyön hän saa suljettua yhden vaikean luvun omasta elämästään. *Froid Équateurin* päättävässä viimeisessä ruudussa on lentokone useaan otteeseen kuvattuna, otteena filminauhan pätkästä. Toisto on jälleen läsnä.

## Rakkaus eron ehtona

Irigarayn mukaan rakkaus ja ihmetys ovat välttämätön ehto sille, että kykenemme näkemään toisen radikaalisti itsestämme eroavana; tämä on hänelle kunnioituksen ja suvaitsevaisuuden ehto (Songe-Møller 1997, 24—25). Vaatimus on haastava. Onko koskaan päästy eron ylitse ilman, että toista olisi arvioitu eroon vedoten huonommaksi? Ero tulisi siis nähdä positiivisena ja todellisena ilman, että siihen sisällytettäisiin mitään ylimääräisiä, vihaan ja haltuunottoon vihjaavia merkityksiä. Lausahdus ”Eläköön se pieni ero” on myrkyä naistutkijan sielulle, sillä se oikeuttaa ja juhlii eroa alemmuuden merkinä.

Kahden sukupuolen vastakkaisuus on Irigarayn mukaan hylättävä, sillä vain silloin on mahdollista synnyttää kaksi toisiinsa palautumatonta oliota. Ero on eroavien välinen aika ja paikka, ja tällaisen etäisyyden olemassaolo on edellytys kaikelle eroavien väliselle veto- ja viehätysvoimalle. Välimatka on itse vetovoima, jolle alueelle rakkaus ja ihmetys asettuvat. (Songe-Møller 1997, 25—26.) Välimatka ja etäisyys toteutuvat ainakin Bioskopin ja Nikopol vanhemman suhteessa, ehkä liiankin kanssa. Nikopol vanhemman outo pako raskaana olevan Bioskopin luota Horuksen matkaan ei varmastikaan ole sitä etäisyyttä, jota Irigaray hahmotteli kahden eroavan väliin. Bioskopin ja Nikopol vanhemman suhde epäonnistuu. Nähdäkseni siihen on monia syitä, joista tärkein on se, jota Irigaray kutsuu kuolettavaksi hierarkiaksi.

Hierarkian ylin napa on korkein, normi, ja kaikki muu kuvataan puutteeksi. Hierarkia on tämän vuoksi kuolettava: ylempi pyrkii aina hävittämään alemman, eikä järjestelmässä ole tilaa erolle, välimatkalle eikä todelliselle viehätysvoimalle. (Songe-Møller 1997, 26.) Naisella ei sittenkään ole vielä paikkaa itselleen, johon palata, eikä rakkauden kaksoisliike pääse toimimaan kunnolla.

Toinenkin selitysmalli on mahdollinen. Kunnaksen (2005, 12) mukaan moderni ihminen on liian suuri yksilö kokeakseen kahden henkilön joukkoliikkeeksi käsitetyn rakkauden altruistisen ja kollektiivisen ulottuvuuden omakseen. Essentialistisesta näkökulmasta tämän voisi katsoa koskettavan nimenomaan maskuliinisia subjekteja (varsinkin, jos ihminen vallitsevan sukupuolijärjestelmän diskurssin mukaan ymmärretään miehiseksi ja vasta henkilö-käsité myös naiset huomioonottavaksi luoduksi kategoriaksi). Onhan naiset perinteisesti käsitetty miehiä uhrautuvammiksi niin rakkaus- ja kuin muissakin suhteissa, mutta tämä on feministiseltä kirjallisuudentutkijalta erittäin huono perustelu, joka vetää pohjan muilta todisteluilta. Aikalaisdiagnostisesta näkökulmasta Kunnas on

varmasti oikeassa. Aikamme kevytsuhteissa osapuolet saattavat olla yhdessä vain tavan vuoksi, odottaen koko ajan ”jotain parempaa”. Kehityksestä saattavat kieliä myös lisääntyneet avioerot ja uusperheiden määrä. Ehkä ihmetys on liian haavoittava ja avoimeksi tekevä tunne, johon antautumiseen nykypäivän rakastavaiset eivät ole valmiita. Kenties tämän ajan miehet ja naiset eivät kerta kaikkiaan uskalla osoittaa hämmästyttävää erityisen ja ainutkertaisen edessä aikana, jona ”kaikki on tehty ja nähty” ja sähköiset viestimet latistavat ihmisen (miehen ja naisen) ainutlaatuisen olemisen tavan maailmassa tirkistelyyn ja paperinuken ohuihin henkilöhahmoihin ja idoleihin.

Kunnas on samoilla jäljillä Irigarayn kahta subjektia koskevan rakkauskäsityksen kanssa, mutta hän korostaa suhteen yhteisöllistä luonnetta ja tuo mukaan kohteen käsitteen. Kunnaksen mukaan

Rakkaus ei ole subjektin ja objektin välinen suhde. Se on kahden fiktiivisen subjektin ja kahden fiktiivisen objektin välinen suhde. Se on kokonaisuus, jossa rakastava ja kohde kuuluvat samaan ja ovat osa laajempaa kokonaisuutta. (Kunnas 2005, 12.)

Näkemyksessä on se vaara, että todelliset rakastavaiset häviävät. Puhe fiktiivisistä subjekteista ja objekteista saattaa hyvinkin päteä rakastumiseen ja sen huumaan, jossa tuoreet rakastavaiset näkevät toisistaan vain parhaat puolet. Rakkauden suuntautuminen kohteeseen merkitsee kuitenkin yksipuolisuuden uhan tuomista suhteeseen. Rakkauden olemassa olon muoto ei kuitenkaan liene mallia säilyttäminen ja varastoiminen, jossa kahden osapuolen välin voisi täyttää siinä pysyvällä rakkaudella. Tällaisessa näkemyksessä rakkaus voi hävitä ja haihtua sille varatulta paikalta hyvinkin nopeasti. Nähdäkseni näin on käynyt juuri Jill Bioskopin ja Nikopol vanhemman suhteessa *La Femme Piègen* ja *Froid Équateurin* välisenä aikana, jona Nikopol on lähtenyt omille teilleen. Bioskop säilyttää rakkauttaan Nikopoliin, mutta se ei ole enää hedelmällistä rakkautta, koska se ei palaudu toiselta rakastavalta subjektilta vaan jää joko itseensä tai suuntaa koko ajan johonkin tyhjyyteen. Niinpä Bioskop päätyy valitsemaan unohduksen.

Siinä missä Irigaray korostaa rakkautta välitilana ja kahden subjektin välisenä kaksoisliikkeenä, Kunnas haluaisi palauttaa rakkaus-käsityksemme henkisen tavoitteellisuuden. Kummankin näkemyksen taustalla väikkyy Platonin *Pidot*-dialogissa Diotiman suulla esittämä ajatus synnyttämisestä ja siittämisestä jumalallisena tapahtumana. Kuitenkin Kunnaksen kritiikissä tavoitteiden palauttamisesta rakkauteen on piiloajatuksena, että rakkaudella tavoitteellisena toimintana tulisi olla jonkinlainen maaliviiva ja tulos:

Rakkauskulttuurimme on enemmän hedonistista kuin tavoitteellista, henkistä ja altruistista. Siinä ei ole kasvatuksellisia tavoitteita. Rakkauden kulttuurin arvokkain sisältö näkyy kuitenkin sen tavoitteissa. Niiden palauttaminen voisi olla rakkauden kulttuurimme suurin haaste. (Kunnas 2005, 154.)

Kasvatuksellinen tavoite yleensä pyrkii siihen, että sen toteuttaja saavuttaa jotakin, ja tuon tavoitteen toteutumista yleensä arvostellaan jollain mittarilla. Voiko ja – mikä tärkeämpää – saako rakkauteen tuoda tällaisia merkityssisältöjä? Eikö se latista rakkauden ainutlaatuista kokemusta? Irigarayn mukaan Diotiman ajatus rakkauden henkisistä lapsista on ymmärrettävä siten, että synnyttäminen ja siittäminen ovat jumalallisia jo itsessään, ilman henkisiä tai fyysisiä lapsia. Tulkintaan viittaa myös Jill Bioskopin suhteestaan Nikopol vanhempaan saama jumalallinen ja fyysinen lapsi, joka pian lähtee omille teilleen. Rakkauden tulos ei siis ole oleellinen, vaan itse tapahtuma: rakkauden kaksoisliike.

## 5. Lopuksi

”En koskaan tule tietämään, kuka tai mikä on toinen. Mutta toinen, joka ikuisesti pysyy minulle tuntemattomana, eroaa minusta sukupuolisesti.” (Irigaray 1996, 30.) Onko kysymys toisen erilaisuuden laadusta lopultakaan merkittävä? Emmekö voisi vain ihmetellä hänen erityislaatuisuuttaan suhteessa minuun ja nauttia hänen olemassaolostaan sellaisena, kuin se meille ilmenee? Olen työssäni esittänyt, kuinka vaikeasti kohdattava ero ja erilaisuus voikaan olla. Liian usein se on tullut merkitsemään huonommuutta ja perustetta toisen alistamiselle. Kehitysmahdollisuuksia on kuitenkin olemassa. Ennako-oletukset unohtamalla voimme ainakin yrittää palata siihen perimmäiseen tunteeseen, passioon, jolle ei ole olemassa vastakohtaa, ja joka siksi on muita tunteita ainutlaatuisempi: ihmetykseen. Kuten maallinen nainen Jill Bioskop tekee, ottaa rakastajakseen maan ulkopuolisen miehen, myös meidän tulisi palata tuohon lapsenomaiseen hyväksyntään sitä kohtaan, joka eroaa meistä. Lapsillahan ei ole ennakkoluuloja, ennen kuin he oppivat ne aikuisilta. Unohtamalla miehen ja naisen suhteen väliin ja sukupuolten välisen eron paikalle tavallisesti asetetun inhon, vihan ja himon ja korvaamalla nämä negatiiviset ennakkoluuloiset tunteet puhtaalla ihmetyksellä meillä on mahdollisuus kohdata toinen hänen erityislaatuisessa ja ainutkertaisessa olemassaolossaan. Vain tällä tavoin voimme löytää pelastuksen ja todellisen rakkauden.

Irigaray (1996, 30) esittää vaatimuksen, jonka mukaan hämmästyksen, ihastuksen ja ihmetyksen tunne tuntemattoman edessä pitää palauttaa paikalleen, sukupuolieron paikalle. Vain tällöin voimme katsoa katsomaamme kuin ensimmäistä kertaa, alistamatta tätä kohteeksi. Nikopol-trilogiassa tämä pyrkimys toteutuu ainakin Jill Bioskopin ja Johnin sekä Bioskopin ja Alcide Nikopol vanhemman suhteessa. Ikävä kyllä suhteet eivät onnistu, vaan kumpikin Bioskopin rakastajista katoaa. Ihmismiehenkään kanssa ei lopulta pääse muodostumaan kahden riippumattoman, toisiinsa palaamattoman subjektin välistä rakkauden kaksoisliikettä. Epäonnistumisen syynä on, ettei nainen (Bioskop) ole vielä onnistunut luomaan itselleen omaa paikkaa ja subjektiasemaa; hän ei voi palata itseensä, koska hänellä ei ole paikkaa, johon palata. Hän voi vain pyrkiä eteenpäin.

Teossarjan loppu on surullinen: rakastavaiset ovat unohtaneet toisensa. Mutta heidän eronsa voi olla myös väliaikainen, mihin viittaa Nikopol vanhemman uuden rakastajan



ilmoitus viettää tämän kanssa vain seitsemän myrskyävää vuotta. Ehkä Bioskopin ja Nikopol vanhemman uusi kohtaaminen on vielä mahdollinen.

Nikopol-trilogiassa ei onnistuttu luomaan naiselle omaa subjektiasemaa, joka olisi mahdollistanut kahden rakastajan syntymän. Yritystä kuitenkin oli. Bioskop toimi marginaalissa suhteessa miesten hallitsemaan symboliseen ja loi tästä marginaaliasemastaan käsin uutta tilan ja ajan suhdetta erityisellä tavallaan käyttää miesten hallitsemaa kieltä. Se antaa toivoa ja vahvat perusteet feminiinisen subjektiaseman todelliselle luomiselle. Tällöin ihmetys on todella asetettu eron paikalle. ”Ihmettelyn kohdetta ei valloiteta, omisteta, vaan se jää selittämättömäksi. Subjektiiiviseksi, vielä vapaaksi?” (Irigaray 1996, 30.)

Olen tutkinut Enki Bilalin dystopista tieteiskirjallisuutta edustavaa Nikopol-trilogiaa genrelle epäominaisella tavalla: naistutkimuksen näkökulmasta. Ranskalaisen toisen aallon teoreetikon, Luce Irigarayn teoria on tarjonnut mielenkiintoisen ja poikkeavan matkan halki Enki Bilalin unenomaisen maailman. Positiivisen tulkintamahdollisuuden tarjoava mutta ei kovinkaan pragmaattinen teoria on nähdäkseni toiminut hyvin vähintään yhtä kaukana nykyisestä arkitodellisuudesta olevan tieteiskirjallisuuden tuotteen tutkimuksessa. Siinä missä Irigaray tarjoaa utooppisen teorian, Bilal on esitellyt dystooppisen taiteellisen tuotteen. Nähdäkseni Irigarayn teorian soveltaminen Bilalin teokseen on kuitenkin tuonut uudenlaisen päänavauksen kirjallisuudentutkimuksen laajalle kentälle. Jatkotutkimuksen kohteiksi voisi hyvin nostaa varsinkin kysymyksen henkilöhahmojen kerrostuneisuudesta ja toisiinsa kietoutuneisuudesta. Varsinkin Alcide Nikopolin hahmon jakautuneisuus/kaksinkertaisuus olisi syytä ottaa tarkemmin suurennuslasin alle.

## Lähdeluettelo

### Primäärilähteet:

- BILAL, Enki 2004a [1980]. *La Foire aux Immortels*. Genève: Les Humanoïdes Associés S.A.  
 ——— 2004b [1986]. *La Femme Piège*. Genève: Les Humanoïdes Associés S.A.  
 ——— 2004c [1992]. *Froid Équateur*. Genève: Les Humanoïdes Associés S.A.

### Sekundäärilähteet:

- BILAL, Enki 1985. *Jumalaton näytelmä*. Suom. Timo Reenpää. (Baudelaire-sitaatit suom. Yrjö Kaijärvi ja Irma Suksi) Tekstaus: Jukka Murtosaari. (alkuteos Bilal, Enki 1980. *La Foire aux immortels*) Helsinki: Tammi
- 1990. *Unien vankila*. Suom. Nike Parland ja Ulrika Enckell. Tekstaus Jari Rasi. (alkuteos Bilal, Enki 1986. *La Femme piège*) Helsinki: Tammi
- 1993. *Kylmä päiväntasaaja*. Suom. Juhani Tolvanen (Baudelaire-sitaatit suomentajan, V.A.Koskenniemen, Unto Kupiaisen, Yrjö Kaijärven ja Irma Suksen teoksista *Baudelaire - "pahan kukkien runoilija"* [WSOY 1953], *Pahan kukkia* [Otava 1971] ja *Jumalaton näytelmä* [Tammi 1985]) Tekstaus: Jari Rasi. (alkuteos Bilal, Enki 1992. *Froid Équateur*) Helsinki: Tammi
- BROWNMILLER, Susan 1976. *Against Our Will. Men, Women and Rape*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin
- DE BEAUVOIR, Simone 1999. *Toinen sukupuoli*. Lyhentäen suom. Annikki Suni. (alkuteos de Beauvoir, Simone 1945. *Le deuxième sexe I et II*) Helsinki: Tammi
- DE LAURETIS, Teresa 2004. ”Sukupuolen teknologia”. Suom. Kaisa Sivenius. Teoksessa de Lauretis, Teresa. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen, suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. (alkuteos de Lauretis, Teresa 1987. ”The Technology of Gender”. Teoksessa de Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press. 1—30) Tampere: Vastapaino, 35—42
- HARAWAY, Donna J. 1991. ”A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century.” Teoksessa Haraway, Donna J.: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 149—181
- HEINÄMAA, Sara 1996. *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus
- 1997. ”Ero ja etäisyys. Luce Irigaray ja filosofisen itsekritiikin perinne.” Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.) 1997. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 37—55
- 2000. *Ihmetys ja rakkaus. Esseitä ruumiin ja sukupuolen fenomenologiasta*. Helsinki: Nemo
- HERKMAN, Juha 1996. ”Miten sarjakuvista tuli yliopistokelpoisia?” Teoksessa Herkman, Juha (toim.) 1996. *Ruutujen välissä, näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere: Tampere University Press, 9—42
- 1998. *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino

- HÄNNINEN, Ville 2003. Kirja-arvostelu Enki Bilalin teoksesta 32. *joulukuuta*. Sarjainfo 3/2003, 37
- 2006. ”Ranskan sarjakuva elpyi 1990-luvulla.” Teoksessa Hänninen, Ville (toim.). *Ulkomaisia sarjakuvantekijöitä 1*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 17—22
- IRIGARAY, Luce 1990. *This sexe which is not one*. (alkuteos Irigaray, Luce 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*) Ithaca, New York: Cornell University Press
- 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. (alkuteos Irigaray, Luce 1984. *Ethique de la différence sexuelle*) Helsinki: Gaudeamus.
- JOKINEN, Eeva (toim.) 1997. *Ruumiin siteet. Kirjoituksia eroista, järjestyksistä ja sukupuolesta*. Tampere: Vastapaino
- JOKINEN, Heikki 2004. *Sata sarjakuvaa*. Helsinki: Tammi
- 2006. ”Valta on rappion alku.” Teoksessa Hänninen, Ville (toim.). *Ulkomaisia sarjakuvantekijöitä 1*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy, 69—75
- KEMPPINEN, Petri; Tolvanen, Juhani 1992. *Sarjakuva, rakastettuni: uuden sarjakuvan mestareita*. Helsinki: Otava
- KOIVUNEN, Anu 2004. ”Teorian aika on nyt-hetki.” Teoksessa de Lauretis, Teresa 2004. *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Anu Koivunen. Suom. Tutta Palin ja Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino, 9—31
- KORSSTRÖM, Tuva 2003. *Osaako nainen ajatella? – Esseitä ja haastatteluja*. Suom. Anu Tukala. Helsinki: Like
- KUNNAS, Tarmo 2005. *Rakkaus*. Helsinki: Kirjapaja Oy
- LEHTINEN, Virpi 2000. ”Luce Irigarayn filosofinen hanke: Etiikka, rakkaus ja naisellinen.” Teoksessa Anttonen, Anneli; Lempiäinen, Kristi; Liljeström, Marianne (toim.). *Feministejä – aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino, 213—238
- 2001. ”Eettinen rakkaus. Rakastajien sukupuolen merkitys Luce Irigarayn ajattelussa.” Teoksessa Heinämaa, Sara ja Oksala, Johanna (toim.). *Rakkaudesta toiseen. Kirjoituksia vuosisadan vaihteen etiikasta*. Helsinki: Gaudeamus, 167—184
- MIKKONEN, Kai 2005. *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus
- MOI, Toril 1990. *Sukupuoli, teksti, valta: feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. (alkuteos Moi, Toril 1985. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*) Tampere: Vastapaino
- MORRIS, Pam 1997. *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Toimittaan suom. Päivi Lappalainen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- PLATON 1979. *Teokset. Kolmas osa. Pidot-dialogin suom.* Marianna Tynni. Helsinki: Otava
- REINERS, Ilona 1997. ”Ruumiin politiikkaa, teräksistä romantiikkaa: Olavi Paavolainen Kolmannen valtakunnan vieraana.” Teoksessa Mikkonen, Kai; Mäyrä, Ilkka; Siivonen, Timo (toim.): *Koneihminen – kirjoituksia kulttuurista ja fiktiosta koneen aikakaudella*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 187—206
- RÖMPÖTTI, Harri 2000. ”Enki Bilalin sarjakuvissa uneksitaan sorron yössä.” Helsingin Sanomat 20.8.2000, B3
- SINISALO, Johanna 1996. ”Teräsmiehiä ja paperinaisia. Sukupuoli, seksuaalisuus ja sarjakuva.” Teoksessa Herkman, Juha (toim.) *Ruutujen välissä, näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere: Tampere University Press, 143—168

- SONGE-MØLLER, Vigdis 1997. ”Luce Irigaray rakkaudesta ja ihmetyksestä.” Suom. Sara Heinämaa. Teoksessa Heinämaa, Sara; Reuter, Martina ja Saarikangas, Kirsi (toim.) 1997. *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Tampere: Gaudeamus, 23—36
- VIROLAINEN, Merja 1995. ”Pahan kukkia. Modernin miesrunouden naiskuva.” Teoksessa Heinämaa, Sara; Näre, Sari (toim.) 1995. *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Helsinki: Gaudeamus, 258—267

# Libération

Aujourd'hui, le 3 février 2025 rencontre  
le 14 octobre 1993...

# LE JOUR OU LE FUTUR TELESCRIPTA

*Sur les téléscripteurs de « Libération », une cataracte de dépêches post-datées de trente ans a bouchonné, entre le 2 et le 10 octobre derniers. Réédition des Martiens d'avant-guerre d'Orson Welles l'imposteur, à New York ?*

*Ou précipité foudroyant d'espace-temps ? Dans l'état actuel des connaissances sollicitées par « Libération » (en vue d'un numéro spécial à paraître), il est impossible de conclure catégoriquement au canular.*

*Lire pages 2 à 17.*

Une des rares photos lisibles envoyées  
du futur par Jill Bioskop.  
Un portrait daté de février 2025.  
Celui de J.B. elle-même ?



**EDITORIAL**  
SERGE JULY

## Ce texte va faire histoire

**O**n connaît des langues, mortes et enterrées, revenues du néant pour délivrer un message qui reste parfois longtemps indéchiffrable. Jusqu'à ce que l'archéologie nous le rende à sa vérité. Faut-il supposer par-delà tout scepticisme, qu'il puisse exister des langues plus vivantes que celles que nous parlons ici, au présent, et dont le futur serait déjà la matière ? Par définition le futur n'est pas encore structuré comme un langage. Alors d'où viennent des fragments d'une histoire à dormir en apesanteur pendant toute une éternité ?

*Libération*, avant de publier les textes de J. B., a comme à son habitude cherché à vérifier leur datation. Nous avons consulté les scientifiques les plus compétents, dans toutes les disciplines concernées, y compris – pour ne rien omettre dans la recherche d'une éventuelle supercherie – des archéologues, des physiciens du langage. Il faut reconnaître que nous avons reçu tant aux Etats-Unis, qu'en Union soviétique, en France qu'au Japon et en Allemagne fédérale, mais aussi au Brésil et en Australie, le concours de tous les spécialistes autorisés auxquels nous nous sommes adressés. Après une réaction dubitative spontanée, évidemment logique, tous, sans exception, ont dû admettre que l'on se trouvait là en présence d'un phénomène inexplicable, et inexplicable dans les limites actuelles de la connaissance.

Nous publions par ailleurs le détail, parfois fastidieux, de ces expertises multiples et concordantes. Certes, rien ne permet d'en déduire qu'il s'agit bien d'un document authentique de 2025. Mais, pour autant, il n'est pas possible d'exclure absolument non plus cette possibilité...

Avouons-le : nous avons cru à fond à la supercherie. Si nous publions ces textes, aujourd'hui, c'est presque de mauvais gré, parce qu'en dépit de tous nos efforts, il n'a pas été possible de démontrer l'éventuelle supercherie.

Ce résultat paradoxal est, à lui seul, une information capitale, parce que totalement énigmatique, qui défie le savoir universel dans ses limites actuelles. A tel point même, que si supercherie il y avait, elle poserait finalement le même problème : comment et selon quels procédés une telle construction a-t-elle été possible ?

Il est impossible de conclure. Ce texte va faire histoire. Souhaitons que celle qui commence ne s'achève pas réellement en 2025. On peut souhaiter que le mystère quand même soit levé d'ici là.

« Je ne sais rien de cette machine et le programme temporel semble bloqué entre 2000 et 1990... »

# CORRESPONDANCE SPECIALE, 2025

Il est 22h30, le samedi 2 octobre, à "Libération". Dans les locaux déserts de la Z.I. d'Evry, "Jill Bioskop" naît d'un vieux Berlin disqualifié. Qui est Jill Bioskop ? Le premier à se poser la question est l'archiviste stagiaire qui s'inquiète du réveil, dans l'indifférence générale, de ce téléscripteur oublié, saisi de cette frénésie d'images (illisibles) et de textes (absurdes)... Absurdes ? L'étrange message aberrant continue à passer, décidément troublant çà et là, toujours signé J.B. La rédaction s'émeut et décide de publier l'intégralité du texte déchiffrable. La question de départ subsiste pourtant : qui est Jill Bioskop ?

## La revanche des hyper-libéraux

Sombre présage pour l'alliance travaillistes-communistes, qui vient de gagner, cette année, les législatives en Grande-Bretagne. La défaite des ultra-libéraux de la vieillissante Margaret Thatcher ne sera que temporaire. En 2025, si l'on en croit la « correspondance spéciale » de Jill Bioskop, on vit à l'ère de l'hyper-libéralisme.

Le mode de règlement de la question de la drogue à Chelsea par le R.I.S. est inspirée d'un mode de pensée que les plus extrémistes des libéraux des années 80 n'auraient osé imaginer.

Au lieu de traiter policièrement la question, voire de jouer la classique prévention pour protéger les victimes, les agents très spécialisés de Sa Majesté (malgré ses promesses, la gauche britannique n'aura pas réussi à instaurer la République) introduisent le ver dans le fruit. Ou plutôt, ils laissent se développer le cancer zubenubien dans le maléfique organisme afro-pakistanaï. Le mal par le mal. Et que le pire gagne. Sachant que les dégâts provoqués dans les rangs des uns et des autres, au cours de terribles combats que nous suggère le reporter du *Daily Day*, seront tout bénéfique pour la salubrité publique.

Le fait que l'on ait recours à des extra-terrestres pour bousculer le pouvoir ethnique qui règne sur le trafic de la drogue dans ce quartier de Londres étonne modérément. Après tout, à une époque où la société multiraciale est assise sur des territoires bien structurés et chèrement disputés, il fallait bien inventer de nouveaux immigrés. Ceux-là, à tous égards, seront tombés du ciel.

Jean-Michel HELVIG

La première page de quotidien entièrement réalisée dans une autre dimension. Fallait-il répondre à cet appel du pied de l'avenir, le telex ci-dessous ?

3 février 2025. Londres. Hôtel Savoy. Correspondance spéciale Jill Bioskop. Transmission « script-walker »

**D**aily Day, le journal qui m'emploie, est mort et enterré... Je suis de nouveau au chômage. J'ai encore un peu d'argent, et surtout, il me reste ce fameux prototype de script-walker, sur lequel je commence à écrire... Je précise que je ne sais rien de cette machine, et que le programmeur temporel semble bloqué quelque part entre l'an 2000 et 1990... Je vais essayer, avec l'aide de John, d'en trouver des traces, dans les vieilles archives de la presse londonienne...

J'ouvre donc aujourd'hui avec un reportage sur le conflit entre les minorités afro-pakistanaïse et Zuben Ubienne dans Chelsea.

**Le conflit entre minorités afro-pakistanaïse et zuben'ubienne dans Chelsea.**

La R.I.S. (Royal Intelligence Service), a eu une fausse bonne idée, sacrément perverse, qui commence à tourner très mal.

Pour affaiblir, voir épuiser le réseau « drogues dures » du ma réchal dictateur N'Guasseda de la coalition afro-pakistanaïse de Chelsea-Sud, la R.I.S. a cru bon d'implanter en plein cœur de la plaie une communauté extraterrestre de Zuben'Ubiens (voir encadré « La Grande Anomalie »).

Cette communauté, extrêmement agressive, est en effet réputée pour sa consommation effrénée des drogues les plus diverses. Son installation brutale dans le Chelsea Royal Hospital, abandonné en 2016, a donc, pendant près de deux ans, fait l'éponge, absorbant la quasi-totalité de la production N'Guasseda. Le problème depuis quelque temps, c'est que les Zuben'Ubiens, piètres gestionnaires, n'ont plus de quoi payer. Devenu « accro » au dernier degré, et après quelques tentatives de vol dérisoires sur des dealers isolés, ils ont brutalement fait basculer la fragile cohabitation dans un conflit sanglant et meurtrier. Résultat inévitable : Chelsea s'est vidée de tous les non-concernés par la guerre en question, et il ne fait plus bon s'aventurer sur King's Road...

**Conflit Chelsea. Chapitre 2**  
15 février...

Le Zuben'Ubien moyen mesure deux mètres quinze. Il vit nu, mais on ne voit rien car il est pratiquement transparent. Le Zuben'Ubien moyen est gélatineux, aussi. J'en ai frôlé un une fois par mégarde. C'était tout froid... En plus le Zuben'Ubien moyen est loin d'être con... Son truc préféré, fourrer de l'explosif là où on l'attend le moins. Récemment dans les bombes factices en plâtre peint (hyperréalisme saisissant), que Freddy Bombex et ses sculpteurs gallois avaient greffés sur de nombreux murs londoniens, pour d'obscures raisons artistiques.

Autant dire que la tâche des Afro-Pakistanaï n'est pas aisée... Et ce, malgré l'armement hyper-sophistiqué dont ils disposent (payé en partie par des capitaux texans et siciliens).

**Londres, 22 février 2025... Correspondance spéciale Jill Bioskop... Transmission script-walker...**

... Suite reportage : conflit minorités afro-pakistanaïse et zuben'ubienne dans quartiers de Chelsea...

**Chapitre 3**  
**Revanche de la coalition bénino-togolo-ghanéenne**

Prise de King's Road, centre névralgique Zuben'Ub.....

**La grande anomalie**

Plus communément appelée « pluie extraterrestre », la grande anomalie est cet étrange accident survenu le 17 août 2014 et qui a vu s'abattre sur plusieurs régions de l'hémisphère nord, de manière tout à fait inexplicable et toujours inexplicée, des milliers d'entités, en majorité vivantes, d'origine extraterrestre. On a parlé de « puits cosmiques interdimensionnels » et d'autres conneries du même genre. La vérité est que personne ne comprendra jamais rien à cette histoire et que, aussi implacables soient-ils, seuls les faits comptent. Les extraterrestres sont parmi nous depuis plus de dix ans, et c'est pas demain qu'on règlera les innombrables problèmes de cohabitation qui ne cessent de se poser.

J.B.

moindre trait de son visage, ou même la plus infime parcelle de sa peau. En fait, tous mes contacts avec lui étaient ceux d'une non-voyante, car tout se passait dans le noir le plus opaque qu'on puisse imaginer. En dehors de la chambre, devenue le cœur de notre liaison, il portait son abominable cagoule noire, des lunettes de mineur de fond et un filtre à air, espèce de museau inesthétique qui donnait pourtant à sa voix ce son que j'aimais tant.

Mais j'aurais sans doute encore moins imaginé faire l'amour avec un être pouvu de deux sexes, à part dans mes fantasmes de fille. Que je m'explique !

John, en plus d'un sexe normalement situé et assez semblable à celui des hommes, avait la faculté, dans certaines circonstances d'excitation, de transformer, par une mue spectaculaire, sa langue en second phallus, avec toutes les propriétés du premier... Vous imaginez le tableau... Mais je raconte des conneries... peut-être le HLV qui commence à agir...



John et moi...

Il était une fois John et moi...

Notre histoire a dû commencer en 2022... Une histoire d'amour rare, entre un extraterrestre et une Terrienne. John était le seul Alphératzien officiellement recensé par la Commission royale chargée des affaires des non-humains. Issu de la Grande Anomalie de 2014, il avait la très désagréable particularité de ne supporter aucune source de lumière. La moindre lueur de bougie ou d'allumette pouvait infliger à sa peau sans défense des blessures terribles et douloureuses. Pas étonnant dans ces conditions qu'on se soit rencontrés dans le noir, à l'occasion d'une panne de courant dans le métro (station Pimlico), au fond d'un boyau suintant où il attendait la nuit pour sortir. Je suis tombée amoureuse de son son de sa voix avant même d'avoir pu distinguer péniblement sa longue silhouette sombre. Lui, c'est la blancheur de ma peau, « plus forte que l'obscurité », disait-il, qui l'a accroché. Le soir même on prenait une bière à l'immuable Chelsea Potter, sur King's Road. Et une semaine plus tard, il s'installait dans la petite chambre sans fenêtre de mon appartement du Savoy.

Notre relation est devenue forte tout de suite. Sexuellement surtout. Jamais je n'aurais imaginé faire l'amour avec quelqu'un sans voir le

Car c'était pas seulement ça, nos relations.

John, selon des critères humains, aurait pu être une sorte de caricature de la perfection. C'était trop par moments à vivre, à tel point qu'il m'arrivait de disparaître des jours entiers, histoire de rééquilibrer ma tête, de reprendre un bain de réalité crasse... Je revenais généralement au bout de trois-quatre jours et j'allais m'allonger, ou plutôt me fixer, comme aimantée, contre son corps, dans la chambre noire. Il nous est arrivé de rester ainsi près d'une semaine, sans sortir, sans manger, sans maigrir.

John était devenu ma drogue vitale, et il le savait...

**A propos du HLV**

Sans doute inquiété par cette dépendance physique et psychique excessive, il me parla un jour des pilules HLV et de leur action abrasive sur la mémoire et l'affectivité dans certains cas de chocs émotionnels. Il me fit jurer alors, et jura lui-même, d'en prendre le jour où, pour une raison ou une autre, notre histoire finirait...

Aujourd'hui John est mort, le HLV se dilue dans mon corps, et j'ai sommeil...

Je m'allonge sur notre lit... Sa place est encore chaude.....

J.B.

**Eierkrieg**

**Berlin. 1er mars 2025.**

Ça commence en général très tôt le matin, par la bande son. Tirs de mortiers, de roquettes, de mitrailleuses lourdes, et même, parfois, lâcher de bombes... A travers le vitrage blindé du Mauerpalast, on a, si on veut, l'image. Première loges garanties.

Eierkrieg, la guerre de l'œuf, fait rage. Le jeu, aussi simpliste que ridicule, consiste, pour la temporaire coalition des deux familles, l'une chrétienne maronite, la famille Feghalib, et l'autre chiite (imamite), la famille Saadelleh, à nettoyer, purifier, en un mot dégommer tous les œufs de Menkar qui poussent, prolifèrent et éclotent dans le lieu le plus sacré qui soit, celui de leurs cultes.

Ce lieu, la gare de Kreuzberg en fait, construite à cheval sur le mur en 1999, abandonnée dix ans plus tard et progressivement détournée en église pour une moitié et en mosquée pour l'autre, est en effet régulièrement investi par ces œufs venus de Menkar (toujours « La Grande Anomalie »), plutôt inoffensifs de nature, mais dont la présence malodorante et extraterrestre dérange le fanatisme obstiné des deux clans.

En quelques semaines d'âpre pilonnage, tous les œufs sont détruits jusqu'à la prochaine saison. Commence alors le pénible nettoyage du bâtiment sacré, littéralement enomelettisé, déguelasse...

Lorsque tout brille à nouveau, clinquant, impeccable, les familles reprennent leur autonomie, leurs rites, puis leurs querelles qui redéclenchent le véritable conflit, meurtrier et sale, le leur, celui qu'ils font durer de père en fils et de mère en fille depuis le dernier quart du vingtième siècle, un certain jour d'avril 1975 où Beyrouth et tout le Proche-Orient ont commencé à plonger dans un chaos sans fin...

Car en fait, c'est une histoire de religion à la con que nos deux familles continuent d'écrire, à leur petite échelle, avec leurs petits moyens, ici, à Berlin, loin de leurs attaches et avec la même imbécile obstination.

**Ibrahim, 14 ans, mon beau petit guide chiite, répond...**

Oui, il est né à Berlin, dans le dépôt de Kreuzberg, oui, il a beaucoup de frères et de sœurs. Non, il n'a plus de parents, tués tous les deux. Oui, il s'est déjà battu, oui, il croit avoir donné la mort. Il a même violé, en représailles. Non, il ne regrette pas. Parce que c'est comme ça. Oui, il rêve de pays chauds et de chameaux. Non, il ne restera pas là... J.B.

**Berlin, Mauerpalast Hotel**

Construit conjointement par les Tchécosoviets et les Allemands de l'Ouest, le Mauerpalast est devenu le symbole lourdingue de la « mort » du mur de Berlin. Un traité de libre circulation y fut en effet signé, à l'occasion de son inauguration, le 27 septembre 2001.

Privatisé et fortifié en 2020, le Mauerpalast se distingue principalement par ses prix exorbitants, sa milice particulière, sa robinetterie pourrie et l'absence d'eau chaude.

4 sur 10, pas plus.

J.B.