

Aivokuvia

Elokuva, teoria, Deleuze

JUKKA SIHVONEN



e e t o s

Aivokuvia
Elokuva, teoria, Deleuze

Aivokuvia
Elokuva, teoria, Deleuze

Jukka Sihvonen

Vuonna 2004 perustettu Eetos on yhdistys, jonka tarkoituksena on ylläpitää, tukea ja edistää monitieteellistä ja kriittistä humanistisen alan toimintaa ja tutkimusta. Eetos-yhdistyksen toiminnallisena lähtökohtana on asettua tieteen, taiteen ja filosofian solmukohtiin.

Eetoksen e-julkaisut

Teemu Taira ja Pasi Väliaho (toim.): *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. 2015 (nid. 2004, Eetos-julkaisuja 1).

Teemu Taira: *Notkea uskonto*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 2).

Karve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä*. 2015 (nid. 2006, Eetos-julkaisuja 3).

Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. 2015 (nid. 2013, Eetos-julkaisuja 11).

Eetos-julkaisuja 11
<http://www.eetos.org>

© 2013 & 2015 Jukka Sihvonen

ISBN 978-952-68429-2-9 (PDF)

ISBN 978-952-67966-2-8 (nid.)

ISSN 2343-1210

Sisällys

Kiitokset	7
Aluksi: hiukkasmeri	9
I: kuvastin...	23
...jalka ja silmä	
...tässä–ja–nyt	
...kiinni ommeltu	
...unien metapeili	
...kasvoisuus	
...sinetöity aika	
...peilikide	
...siemen ja kasvi	
II: laskos...	99
...käännettäessä lisätty	
...elämys, viettelys ja voima	
...tral–lal–laa	
...tapahtuman estetiikka	
...juurikertomus	
III: halu...	151
...hämähäkin verkko	
...muodonmuutoksia	
...halun rutiinit	

...välitiloissa
...uusi liha
...hyönteisen kuolema
...sademetsä

Lopuksi: uskoako vai eikö uskoa? Deleuze, elokuva ja ajattelu	235
Kirjallisuus	249
Hakemisto	263

Aivokuvia on yritys puhdistaa pöytää. Jo pitkään olen työstänyt muistiinpanoja näistä kirjan aihepiireistä ja tällaisin käsittein. Tähän teokseen valikoituneella aineistolla on paikka paikoin hyvinkin pitkä menneisyytensä. Osia on toisessa muodossa ja muissa yhteyksissä myös aiemmin julkaistu – varhaisimmat aihiot ulottuvat aina 1980-luvulle asti. Kaikki materiaali on kuitenkin jauhettu ja käytetty uudelleen tämän teoksen tarpeisiin.

Joskus 1990-luvun alkupuolella erään virantäytön yhteydessä antamassaan lausunnossa asiantuntijana toiminut professori totesi, että väitöskirjani *Exceeding the Limits* (1991) vetoaa vahvasti ”meille melko myöhään saapuneen muotivirtauksen auktoriteetteihin”. Niillä hän viittasi Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin nimiin. Edelleen, lausujan käsityksen mukaan ”väitöskirjassa ilmevä tendenssi on aikaamme heijastava, ohimenevä askel väärään suuntaan – ja siinä monin paikoin hyväksikäytetty ote tulee pian näyttämään yhtä kiusallisen vanhentuneelta kuin monet 1970-luvun doktrinääriset akateemiset marxilaiset tutkimukset”.

1970-luvun ”doktriineista” oli 1990-luvulla kulunut parisenkymmentä vuotta, suunnilleen sama aika kuin nyt itse lausuntoon nähden. Tutkimusta Deleuzen ja Guattarin tuotantojen ympäriltä on sittemmin ilmestynyt runsaasti. Lausunnossa todetun askeleen ”ohimenevyys” antaa yhä odottaa itseään. ”Askel väärään suuntaan” näyttää vain jatkuvan.

Kenties sellaiset käsitteet kuin ”ohimenevä askel”, ”väärä suunta” ja ”kiusallisen vanhentunut” kuitenkin kuvaavat enemmän

akateemisen lausuntokulttuurin konventioita kuin aikakautta, ajattelutavasta nyt puhumattakaan. Toki kannanoton selittäminen lausuntokonventioilla saattaa olla myös sitä itseään – selittämistä. Yhtä kaikki, tämä kirja ei kiusaannu ”vanhentuneisuudestaan” vaan jatkaa itsepintaisesti askeltaen ”väärrään suuntaansa”.

Kiitokset Suomen kulttuurirahastolle apurahasta, jonka turvin käsikirjoituksen työstäminen kirjaksi tuli mahdolliseksi. Kiitokset niille monille julkaisijatahoille, joiden kanssa aiempina vuosina olen tehnyt yhteistyötä: AVEK, LIKE, *Lähikuva*-lehti, Nykykulttuurin tutkimuskeskus – ja eritoten Eetos, jonka sarjassa kirja ilmestyy. Patrik Söderlund aikoinaan sävelsi kirjasarjan ulkoasun ja Päivi Valotie on taiten sovittanut tämän teoksen kansiinsa. Käsikirjoituksen referee-asiantuntijoita kiitän terävistä havainnoista ja monista hyödyllisistä kommenteista. Vuosien varrella monet kollegat ja opiskelijat ovat vaikuttaneet jo läsnäolollaan siihen, että Deleuzen ja Guattarin ajattelusta puhuminen ei ole tuntunut hukkaan heitetyltä, päinvastoin. Kiitos Anna, Antti, Anu, Akseli, Astrid, Daniel, Hannu, Ilona, Jacob, Jan, Janne, Juha, Juhana, Kari, Katve-Kaisa, Kimmo, Laura, Lea, Mari, Mauri, Max, Milla, useampikin Jussi, Olli, Pasi, Pia, Pirkko, Seija, Seppo, Tarja, Tarmo, Taru, Teemu, Tero, Tommi, Trond, Tytti, Varpu, Ville – ja monet, monet muut. Suurin ja lämpimin kiitos kuuluu kuitenkin Kaisa Kurikalle, jota ilman tästä ei tietenkään olisi tullut yhtään mitään.

Turussa syyskuun alussa 2013

Jukka Sihvonen

Sanakirjamerkityksessä ”aivokuvalla” tarkoitetaan yksinkertaisesti röntgenkuvaa aivoista. Tämän kirjan otsikko ei kuitenkaan tukeudu tällaiseen käyttöön vaikka käsitteen laahukseen voi kyllä sellaisenkin hyvin liittää. Tässä kirjassa aivokuva on yleisnimitys kiinnostukselle tarkastella elokuvallista ilmaisua mielen ja ruumiin erityisenä yhteistoimintana. Osastaan se liittyy havaitsemiseen ja muistiin, osastaan ajatteluun, tunteisiin ja kokemuksiin, mutta siinä on myös olennainen tuntemattomaan ja outoon viittaava piirteensä. Monessa suhteessa aivoja tunnetaan vielä vähän. Viimein sen voi sijoittaa tutkimuksen alueella – ajatellen niin ihmistieteitä laajemmin kuin eritoten taiteiden tutkimusta – viime vuosina yleistyneisiin kiinnostuksen kohteisiin (vrt. Hyypä 2001; Rose & Abi-Rached 2013). Kimmoke tuoda käsite eritoten elokuvan yhteyteen tulee ranskalaisfilosofi Gilles Deleuzen (1925–1995) esittämästä väittämästä, jonka mukaan aivot ovat valkokangas.

Kolmen käsitteen – kuvastin, laskos, halu – jatkumo muodostaa keskeisen tematiikan, joka yhtäältä kulkee läpi tämän kokoelman eri tekstien ja toisaalta on pohjana perusteelle liittää Deleuzen ja myös Félix Guattarin (1930–1992) nimet otsikon luomaan kehykseen. *Aivokuvissa* audiovisuaalisen tapahtuman tarkastelu *voimien kiteytymänä* kuvastimessa johtaa voimien laskostumisen *ilmaisullisiin koosteisiin* ja edelleen sellaisen *muutoksen käynnistymisen* yhteyteen, jonka moottoriksi voi hahmotella halun käsitteen. Voimien kiteytymä avautuu peilin käsitteen kautta. Ilmai-

sulliset koosteet ovat elokuvan audiovisuaalisen välineen käyttöä tietyn tyylin nimissä. Muutosprosessi taas on perustavalla tavalla halun kysymys. Tarkoituksena on pohtia Deleuzen ja Guattarin työstämää käsitteistöä ja sen avulla myös sitä, millaisena tästä näkökulmasta elokuvateoreettinen kenttä ainakin joiltakin osiltaan näyttäytyy. Andrei Tarkovskin *Peilin* (osa I) ohella etenkin Kathryn Bigelow'n (osa II) ja David Cronenbergin (osa III) elokuvatuotannot tarjoavat useampia esimerkkejä, kiinnekohtia tai ”tapauksia” tarkastelua varten. Nämä elokuvat ja elokuvantekijät ovat tässä ”keskustelukumppaneita” lähtökohtaisesti siitä syystä, että heillä on mielestäni ollut käsiteltyihin teemoihin nähden jotakin painavaa sanottavaa kielenkin, mutta ennen muuta kuvien ja äänien keinoin.

Aivokuvien osien – kuvastin, laskos, halu – käsitteellisen järjestyksen voi mieltää myös käänteisesti. Jo muutoksen rakenteelliseen vaativuuteen kiinnittyä halun perustavaa laatua oleva valinta. Uuden ja ei vielä olemassa olevan luominen tekona taas laskostuu havaittavaksi ja koettavaksi ilmaisuvälineen keinojen avulla. Näemme, kuulemme, luemme, tunnemme, ajattelemme, sanalla sanoen koemme kuvien, äänien ja kertomusten muodoissa niitä voima-kenttiä, joiden intensiivisyyteen sisältyy suuriakin energiavaihteluita. Millaisen halun kiteytymän tekijä on taittanut kertomansa tarinan ja tapansa kertoa poimuihin? Millaisena tutkija tuon hiukkaskasmerestä koetun verkkopakan kokee sitä auki taitellessaan?

Tämän kirjan alaotsikossa elokuvan ja Deleuzen väliin sijoitettu *teorian* käsite on mahdollista ymmärtää myös sen klassisessa merkityksessä. Teoretisointi tarkoitti matkaa jonnekin toisaalle katsomaan ja kokemaan vaikuttavia tapahtumia ja speaktaakkeleita ja sitten kertomaan niistä (Nightingale 2004, 3). Vasta myöhemmin, ja Nightingalen mukaan lähinnä Aristoteleen toimesta teoria alkoi viitata ei-käytännölliseen tai ”hyödyttömään” tietoon. Laajan *theoria*-käsitettä koskevan tarkastelunsa johdannossa Andrea Nightingale viittaa Italo Calvinon teokseen *Palomar* (1983; *Herra Palomar*, suom. Liisa Ryömä, Tammi 1988) suhteuttaen herra

Palomarin yritykset havainnoida ja kokea ympäristöään Platonin *Valtio*-teoksen seitsemännessä kirjassa tarkasteltuun, kuuluisaan ”luolavertaukseen”. Calvinon romaania voi tässä yhteydessä käyttää laajemminkin rinnasteisena esimerkkinä. Tapa jolla kirjailija rakentaa kunkin lukunsa kolmen erilaisia painotuksia saavan osan monitasoiseksi järjestelmäksi (jonka yleiset tavoitteet on selitetty teoksen lopussa) on mielletävissä pyrkimykseltään samanlaisena kuin tässä kuvastin–laskos–halu-rakenne. ”Ykköset ilmaisevat yleensä näkökokemusta, jonka kohteena ovat miltei aina luonnon muodot.” ”Kakkoset” ovat ”kulttuuria sanan laajassa merkityksessä” ja tällä tasolla ”teksti hahmottuu kertomukseksi”. Viimein ”Kolmoset sisältävät spekulatiivisempia kokemuksia [--], mielen ulottuvuuksia. Kuvauksen ja kertomuksen piiristä siirrytään mietiskelyn alueelle”. (Calvino 1988, 132.) Edelleen, tässä kirjassa myöhemmin (ks. osa II) pohdittaessa Deleuzen käsittein ”tapahtuman estetiikkaa”, myös sen nelijakoisen asetelman voisi ymmärtää rinnasteisena Calvinon tapaan rakentaa *Herra Palomar* erilaisten, toisiinsa kytkeytyvien, mutta kehiltään ikään kuin samanaikaisesti sekä laajenevien että supistuvien havaintokokemusten koosteeksi.

Ulottuvilla on myös laajempi viitekehys, jota leimaa tarve irrottautua representaatiosta. Peilin, peilikuvan ja peilivaiheen käsitteet tarjoavat lähtökohtia tähän pyrkimykseen. Kuvastimen materiaalisuus on pyrkimystä irti omakuvasta, irti ylipäättään siitä katsovan ja kuuntelevan subjektin sekä katsotun ja kuunnellun objektin vastakkain, rinnakkain tai edes kasvokkain asettelusta, jonka elokuvateoreettinen peili-ajattelu tuntui rajaavan kahteen yksikköön, minään ja kuvaan. Kuvastimen edessä ja sitä ennen ovat kasvot. Tarkovskilta ovat perua yhtäältä pyrkimys muodon kieleen *sinälleen*, toisaalta merkkien rajaaman reviiirin *tuolle puolen*. Tai vielä tarkemmin, pyrkimys sille alueelle, joka *edeltää* havaittavia merkitysten muotoja: kun minä ei ole vielä tai enää minä eikä kuva ole jotakin sellaisena havaittua tai etenkin sellaiseksi nimettyä.

Tarkovskin *Peilin* (1975) pohjalla on minämuotoon kirjoitettu tarina ”Valkea, valkea päivä”. Kathryn Bigelow’n elokuvan *The Weight of Water* (2000) pohjalla taas on Anita Shreven (1997) minämuotoon kirjoittama samanniminen romaani. David Cronenbergin *Spider*-elokuvan (2002) pohjalla puolestaan on Patrick McGrathin (1990) minämuotoon kirjoittama samanniminen romaani. Tarkovskin elokuvan voi tiivistää henkilökohtaiseksi kuvaukseksi kertojan omista muistoista, unista, ajatuksista ja havainnoista. Shreven ja Bigelow’n teosten nimi – ”Veden paino” – tarkoittaa menneisyyden ja muistojen aaltoilevaa, molekulaarista ainesta, joka tuntuu vääjäämättä vetävän puoleensa. McGrathin ja Cronenbergin tarinoiden ”hämähäkki” elää ja kirjoittaa kirjaimellisesti mielensä mukaan. Tekijöistään nämä ovat toki vain esimerkkejä, mutta edustavat kukin lajissaan hyvin aivokuville luonteenomaista lähestymistapaa. Kussakin tapauksessa kieli ja sen keinoin hahmoteltu kertomus kutoutuvat tietynlaisen näkökulman tai persoonallisuuden ympärille. Ne eivät tietenkään ole kiinteitä, ehjiä ja kokonaisia kuvia vaan jatkuvasti liikkuvia muutostiloja, koosteita, joissa on hyvin erilaisia ilmaisullisia elementtejä. Kullekin yhteisenä piirteenä voi pitää kiinnittymistä tiettyyn henkilöhahmoon sekä hänen ajattelemisen, tuntemisen ja kokemisen tapoihinsa. Tämän hahmotelman siirtäminen elokuviksi on sitten seurausta kunkin ohjaajan käyttämistä ilmaisullisista keinoista.

Lienee tarpeetonta korostaa, että noita keinoja tietenkin säätelee monikerroksinen, tuotannollisten rajoitusten ja reunaehtojen verkosto. Tapa puhua elokuvista ohjaajan tai tekijän (*auteur*) elokuvina on konventio, joka tässä otetaan annettuna. Elokuvat eivät ole omakuvia siinä mielessä, että ne kertoisivat kirjassa tai käsikirjoituksessa operoivan minäkertojan tarinaa. Elokuvia ei tarjota noiden minäkertojien peilikuvina, joihin katsojat sitten voisivat samastua tai olla samastumatta. Pikemmin elokuvat ovat aivokuvia, joissa tunteiden, muistojen ja ajattelun monitahoiset verkostot avautuvat luettaviksi, nähtäviksi, kuultaviksi ja kosketeltaviksi. Ne

eivät kuitenkaan ole röntgenkuvan kaltaisia ”aivokarttoja” siinä mielessä, että ne pystyisivät kattamaan tarkastelemiaan maisemia kokonaisuuksina. Pikemminkin ne ovat ”hiukkaskuvien” rykelmiä, joiden pohjalta kukin katsoja hahmottaa omanlaisensa koosteen.

Hiukkaskuva on toki sovellettu käsite sekin ja liittyy pikemmin tiettyyn tapaan mieltää aikaa. Kuitenkin myös sen laahuksena on käsitteen tausta luonnontieteissä, kvanttifysiikassa ja valon luonnetta koskevissa teorioissa. Tässä suhteessa läsnä on myös sen käsitteellinen kumppani, ”aaltokuva”. Valo on hiukkasia ja aaltoja, ja koska valo on olemuksellisesti nopeutta, se on myös aikaa. Hiukkaskuva voisi tarkoittaa yritystä pohtia audio-visuaalista ilmaisua korostamalla erilaisia muutoksen materiaalisia ja molekulaarisia prosesseja. Kyse ei ole päätelmistä, jotka olisivat argumentteja, todisteluja tai lakeja. Pikemmin kyse on avauksista ja tunnusteluista: kenties tämän voisi ajatella myös tällä tavalla – edes hiukkaskasperi. Aaltokuva-, hiukkaskuva-, aivokuva-nimityksiä voi hyvin ajatella perheenä, jota kuvaaviin ominaisuuksiin tässä kirjassa tartutaan nimellisesti yhden sen jäsenen, aivokuvan kautta.

Kun tällaisia pyrkimyksiä ajatellaan yhteydessä Deleuzen ja Guattarin sekä yhdessä että erikseen kirjoittamaan tuotantoon, asettelut voidaan hahmottaa kolmen perustavaa laatua olevan käsitteen kenttiin. (1) Kide tai kristalli (*cristal*): kidekuvan sekä kuvallisen kiteytymän yleisemmät ideat – siis aktuaalisen ja virtuaalisen kytkeytyminen toisiinsa, unohtamatta käsitteeseen kätkeytyvää *kriisin* teemaa. (2) Laskos (*pli*): toisiinsa kietoutuvien, poimuttuvien ja uudelleen avautuvien voimien idea. (3) Halu (*désir*) ja näkyväksi tahtovan näkymättömän voiman, tulemisen ja muutoksen teemat.

Aivokuvia ei tähtää kokonaisesitykseen elokuvan ja filosofian yhteyksistä siten kuin Deleuze on niitä pohtinut *Cinéma*-kirjoissaan (1983 ja 1985). Myöskään tarkoituksena ei ole kattaa edes pääpiirteissään sitä jo nyt varsin laajaa tutkimuksellista kenttää, joka on tukeutunut Deleuzen sekä yksin että yhdessä Guatta-

rin kanssa hahmottelemaan käsitteistöön. Näiden vaihtoehtojen asemesta tässä tarkastelussa keskeisiä ovat yhtäältä elokuvantutkimuksen perinne itsessään sekä toisaalta yksittäiset elokuvat ja elokuvantekijät. Oletuksena on, että niiden kautta teorian ja tutkimuksen kosketuskohtia hahmottuu esille tavalla, johon Deleuzen työstämä käsitekartta edelleenkin voi avata tuoreesti kiinnostavia kulkureittejä.

Perinteen voi myös nähdä moninaisempänä kuin tutkijoiden jakona kahteen ryhmään, jossa osa tukeutuu teos- ja tekijäkeskeisiin *Cinéma*-kirjoihin (John Mullarkeyn termien ”virtualistit”), kun taas osalle läheisempi on Deleuzen muun tuotannon vitalistinen metafysiikka (Mullarkeyn ”aktualistit”, ks. Mullarkey 2009, 107). Deleuzen elokuvaa käsittelevä pohdiskelu ei ole enempää eikä vähempää kuin hänen jo 1960-luvulla (ja osin sitä aiemmin) aloittaman ja sittemmin Guattarin kanssa edelleen kehittämisen filosofisen käsitejärjestelmän työstämistä audiovisuaalisen materiaalin keinoin. Taustalla on sellainen ”ajattelun kuva”, jota Deleuze purkaa eritoten *Différence et répétition* -teoksessaan (1968). Dogmaattista ajattelun kuvaa määrittävät esimerkiksi semioottinen, strukturalistinen ja metafyyssinen kuva varmuutta korostavan järkipärisyyden tai *rationaalisuuden* rakenteesta. Karkea esimerkki tällaisesta ymmärryksestä voisi olla uskomus siihen, että elokuvaton väkivallan katsominen lisää katsojassaan väkivaltaista käyttäytymistä. Tällaisessa hahmotuksessa aivot eivät ole enempää kuin tauko, tyhjä hetki tai intervalli (*écart*) ärsytyksen ja reaktion välissä. Aivot on syytä pelastaa tällaiselta tyhjyydeltä.

Elokuvan ja aivojen keskinäissuhdetta voisi vielä havainnollistaa esimerkiksi, johon kiteytyy tavallaan myös pieni kiistanpoikanen. Eräässä vaiheessa videoteoksensa *Histoire(s) du cinéma* (1988–98) ensimmäistä osaa Jean-Luc Godard kirjoittaa kuvaan tekstin *La Camera, c'est l'écran* (”kamera on valkokangas”), jonka voi mieltää kommentiksi Deleuzen vuonna 1986 *Cahiers du cinéma* -lehdelle antamaan haastatteluun *Le Cerveau, c'est l'écran* (”aivot ovat valkokangas”) (ks. Deleuze 2003a). Siinä missä Deleuze

(2003a, 16) uskoo paitsi aivojen luovuuteen myös elokuvan kykyyn ”tutkia äänen ja kuvan välisiä suhteita, jotka ovat aikasuhteita”, siinä Godard tulkitsee pikemminkin välineen tai *tilan* (*camera* = kamera, kamari, huone) valkokankaan korrelaatioksi. Tila vai aika? Asetelmaa on vaikea pitää kysymyksenä vaihtoehdoista. Paikantamalla *kameran* Deleuzen *aivojen* tilalle Godard yksinkertaisesti korostaa sitä, että hänelle elokuvantekijänä kamera on yhtä kuin aivot: ne kuuluvat elimellisesti yhteen tavalla, johon aikoi- naan jo Jean Epstein viittasi pohtimalla kameraa ”ajattelevan koneen” käsittein (ks. Lundemo 2003).

Deleuzen *Cinéma*-kirjoissa sekä Deleuzen ja Guattarin *Mitä filosofia on?* -teoksessa (1991) yhtenä keskeisenä tutkimuskohteena on kysymys ajattelun kuvasta ja siihen liittyen eritoten ”uudesta aivokuvasta”, jota toisen maailmansodan jälkeinen aika-kuvan elokuva seurannaisvaikutuksineen on tulkinnan mukaan monin tavoin työstänyt. Uusin Deleuze-tutkimus on niin ikään palannut tähän kysymyksen esimerkiksi Gregg Lambertin (2012) toimesta pohtimalla uusien ajattelun kuvien laajempaakin kirjallis-elokuvallista genealogiaa. Tässä kartoituksessa tärkeitä välietappeja ovat olleet monet niistä kirjallisuuksista, joihin Deleuze ja Guattari kiinnittivät jo omana aikanaan huomiota (mm. Marcel Proust, Franz Kafka, Herman Melville). Inhimillisen tai peräti ”humaa- nin” asemesta muotojen mallit löytyvät kasvien ja eläinten parista. Uutta ajattelun kuvaa on työstetty etenkin sellaisten ”kirjallisten koneiden” toimesta, joissa ajattelun muoto on pikemminkin rih- mastonkaltainen verkko kuin oksistoonsa haarautuva puu.

Uudet aivokuvat – eli perusta sille, mistä esimerkiksi Patricia Pisters (2012) on kirjoittanut käsitteellä hermo-kuva (*neuro-image*) – eivät voi tukeutua puuperintöön, koska niiden täytyy keksiä, miten suhtautua pysyvään epävarmuuteen. Siinä missä Deleuzen hahmottelussa aika-kuva (*l'image-temps*) entisestään alkaa laajeta liike-kuvan (*l'image-mouvement*) ympäristöstä (1940-luvun yhteydessä), Pistersin mukaan hermo-kuva alkaa kasvaa aika-kuvasta 1990-luvun myötä. Yksi käsitteistä, jonka Deleuze liittää uudenlai-

sen aika-kuvan kontekstiin, on irrationaalinen leikkaus (Deleuze 1989a, 211–213; ks. myös Bogue 2003, 172–182; Lambert 2008, 27–28). Deleuze tietysti löytää lukuisia irrationaalisen leikkauksen malleja elokuvan alueelta, kenties tärkeimpinä Alain Resnais’n ja Stanley Kubrickin elokuvat, mutta vertailukohdaksi käy myös kirjallisuus, esimerkiksi Andrei Belyin romaani *Peterburg* (1916–1922, suom. Esa Adrian, WSOY 1992). Yhteinen piirre Resnais’n elokuvalle *Viime vuonna Marienbadissa* (*L’année dernière à Marienbad*, 1961), Kubrickin elokuvalle *Hohto* (*The Shining*, 1981) ja Belyin romaanille on yhtä- tai vielä tarkemmin *kanssa-aikaisuuden* kokemuksen korostuminen tavalla, jota on vaikea selittää rationaalisin ja tervein järjen perustein. Päinvastoin, kanssa-aikaisuus muodostaa teeman, josta kertomuksen järkiperaisessä logiikassa tulee helposti mielenvikaisuuden tai hourailun ilmentymä.

Suhtautuminen aikaan *toisin* kuin lineaarisena ja kronologisena jatkumona, oleminen aikatasojen (mennyt, nykyinen, tuleva) laskostumissa, on edellä viitatus kaltaisissa kertomuksissa aihe, joka määrittää niiden toimivuuden ja tehon. Tällaisessa rakenteessa aika ei ole menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden järjestystä mittaavaa kronologiaa (*Chronos*) vaan menneisyyden ja tulevaisuuden ”siemeniä”, laajentuneen nykyhetken maisemassa versovaa pysyvyyttä, mittaavan ja mitattavissa olevan ajan väleihin jäävää taukojen aikaa (*Aiôn*). Tässä mielessä aivokuvat tai hermo kuva ovat olemuksellisesti edelleenkin aika-kuvaa, mutta niiden luonteenomaisin toimintaympäristö ei enää keskity modernin subjektin ihmettelyn ja vaeltelun tekoihin vaan päänsisäisen maailman tapahtumien kuviksi ja kuvitelmiksi ajatteluun. Sen perusyksikköä leimaa irrationaalinen leikkaus myös itse käsitteen taustan kannalta: Deleuze lainaa irrationaali-käsitteen irrationaalilukujen päättymättömyyteen viittaavasta matematiikan terminologiasta. Eipä siis ihme, että Pisters (2012, 198–208) löytää hermo-kuvan elokuvallisia tunnuspiirteitä esimerkiksi Darren Aronofskyn elokuvista *Pi* (1998) ja *The Fountain* (2006).

”Aivot ovat valkokangas” -haastattelussa Deleuze (2003a, 11; 16) itse puhuu ”hiukkasista” (*grain*): ”Aivojen piirit ja kytkökset

eivät ole olemassa ennen ärsykeitä, ainesosia tai hiukkasia, jotka luonnostelevat ne. [--] Elokuva ei uusinna kappaleita, vaan tuottaa kappaleita hiukkasista, jotka ovat ajan hiukkasia.” Marie-Claire Ropars-Wuilleumier (2010, 26) ehdottaa, että päinvastoin kuin tavallisesti esitetään, Deleuzen mukaan elokuva ei tee aikaa *näkyväksi*. Samassa artikkelikokoelmassa, missä Ropars-Wuilleumierin teksti on ilmestynyt, tämän näkemyksen tuo julki esimerkiksi John Rajchman (2010, 288): ”Deleuze koetti kehittää maadoittamatonta (*ungrounded*) elementtiä sellaisen ajan ja liikkeen osana, jonka elokuvallinen kuva tekee näkyväksi.” Kenties aikaa ei voi tehdä näkyväksi, mutta sen (hiukkasmaisen) läsnäolon voi tehdä *tiettäväksi*. Tauko, katkos, intervalli tai irrationaalinen leikkaus on juuri sellainen taso, jossa tämä ajan läsnäolon tiettäväksi tekeminen voi tapahtua. Sen myötä tapahtumisen jatkumoon syntyy elokuvalla kulloinkin ominainen tietty syke tai rytmi eli tapa, jolla hiukkaset värähtelevät.

Kenties aika ei voi tulla näkyväksi, mutta ajan *paine* – esimerkiksi siten kuin Andrei Tarkovski sen otoksen sisäisenä energiana hahmottaa – käy ilmi, vaikuttaa ja tulee koetuksi. Damian Suttonia (2010, 312) tulkiten voisi löytää tavallaan välitilan myös näille hahmotuksille: aika voi tulla näkyväksi elokuvassa paitsi katkosten rakentaman sykkeen kautta tietynlaisena rytminä, myös suoremmin esimerkiksi valokuvan muodossa. Valokuvasta elokuvassa voi tulla ajan kartta. Elokuvan audiovisuaalisuus laskostuu valokuvan pysähtyneen karttamaisuuden ja musiikin rytmisen virtaavuuden jänneväliin. Jälkimmäisen vaihtoehdon – rytmin ja ajan – keskeisyyttä elokuvallisen ilmaisuuden kokonaishahmotuksessa on puolestaan esitellyt Yvette Biró teoksessaan *Turbulence and Flow in Film* (2008), joka onkin yksi harvoja nimenomaan elokuvallisen rytmin ominaisuuksiin keskittyneistä kartoituksista. Deleuze tosin on Birón teoksessa nopeasti ohi vilahtava ja lähinnä vain ”katseen intensiivisyyteen” kiinnitetty nimi: ”Deleuzen mielestä aika-kuva puhuu meille suoraan koska sen sijaan, että liike olisi järkeilyn avulla motivoitavissa, se syntyy sisäisten impulssien voimasta” (Biró 2008, 103).

Elokuvan, valokuvan ja ajan yhteyttä voi pohtia maiseman kannalta. Tämän lisäksi maisema on kertosaäkeen (*ritornello*) ja kasvojen kiinnekohta (Guattari 2011, 75–114). Maisema liikkuu elokuvassa monella tasolla, niin itsessään kuin siitä syystä, että tallioiva väline eli kamera tai mikrofoni liikkuu. Tai siitä syystä, että tuollaista liikettä on simuloitu tekniikan keinoin. David Clarkin ja Marcus Doelin mukaan juuri maisemassa eri tavoin liikkuvalla kameralla on ollut keskeinen merkitys siihen, että elokuva saattoi kehittyä liikkuvasta valokuvasta omaperäiseksi taidemuodokseen (ks. Clark & Doel, 2006, 216). Maiseman pysähtyneisyys on toki kosketeltava piirre esimerkiksi Andrei Tarkovskin Polaroid-kuvissa kirjassa *Instant Light* (2004). Tätäkin vahvempi vaikutelma liittyy siihen, että nuo valokuvat ovat pysähtynyttä liikettä, tai koska kyse on juuri Tarkovskista, pysähtynyttä aikaa. Kirjaan esipuheen kirjoittanut, Tarkovskin työtoveri, *Nostalgian* (1983) kuvaaja Tonino Guerra kertoo matkasta Michelangelo Antonionin kanssa Uzbekistaniin, missä he valokuvasivat mm. paikallista muslimiyhteisöä. Antonionin lahjoittaman Polaroid-kuvan yksi vanhuksista kuitenkin antoi takaisin ihmetellen ”Miksi pysäyttää aikaa?” Anita Shreven *The Weight of Water* -romaanin minäkertoja on valokuvaaja, joka kirjan alkupuoella muistelee ensitapaamista tulevan puolisonsa, runoilija Thomas Janesin kanssa: ”’Itse asiassa, me teemme paljolti samaa,’ hän sanoi. ’Ja mitähän se sitten olisi?’ ’Yritämme pysäyttää aikaa.’” (Shreve 1998, 26.)

Tarkovskin kirjan (Запечатлённое Время, 1984) nimi eri käännöksinä voisi jo olla esimerkkinä ajan ja pysähtymisen monitulkintaisuudesta: *Vangittu aika* (suomennos vuodelta 1989); *Sinetytty aika* (saksannos *Die Versiegelte Zeit*, 1984 ja ranskannos *Le Temps scellé*, 2005); *Ajassa veistäminen* (englanninnos, *Sculpting in Time*, 1986). Lämmitetty sinettivaha on pehmeää ainetta. Siihen painetaan leimallinen ”omistusjälki”, joka jäähtyessään kovettuu ja kiteytyy. Vangita, sinetöidä, veistää – kaikissa verbimuodoissa on kyse kiteyttämisestä, jatkuvan ajallisen virtauksen balsamoinnista ajan hampaan ulottumattomiin. Tällainen ”ajan passivoin-

ti” kuitenkin mielletään aktiivisena toimintana, veistämisenä. Tuon aktiivisuuden voisi hyvin ulottaa aina elokuvan katsomiskokemukseen asti. Ehkä alkukielinen muotoilu, ”sinetöity aika”, tarkoittaisi tässä suhteessa sitä, että katsomiskokemus kaikkineen onkin sitten tuon sinetin varovaista aukaisemista lämmittämällä sitä uudelleen.

Toki pysähtyneisyyden (tai sinetöimisen, vangitsemisen, veistämisen) voi liittää tekniseen perustaan eli siihen, että kuvat esimerkiksi edellä mainitussa tapauksessa on otettu nimenomaan Polaroid-kameralla. Tarkovskin valokuvakirjan – ”Välitön valo” – nimen jälkiosa viittaa hiukkaskuvan ja aaltokuvan synteisiin. Tältä kannalta on helppo ymmärtää miksi juuri ”Polaroid” oli se valokuvauksen muoto, johon Tarkovski erityisesti kiintyi. Siinä valon välittömyydestä säilyi jotakin. Valmis kuva on ainukertainen ja se on melkein heti (*instant*) käsillä. Toisaalta hetkellisyys tuntuu liittyvän myös yleisempään tapaan suhtautua taltioinnin kohteena olevaan maisemaan. Tavan tarttua kameralla maiseman hetkellisyyteen voi havaita vertaamalla maisemakuvia niihin Tarkovskin ottamiin Polaroid-kuviin, joissa on kaupunkinäkymiä, taloja, huoneita, henkilöitä ja eläimiä. Vallitseva periaate on kääntynyt nurin: rakennelmat ja olennot lepäävät paikoillaan, mutta maisemat hämärtyvät, vetäytyvät, ajelehtivat, liukuvat. Maisemat *aikailevat*. Ne tekevät tätä juuri siksi, että elokuvallisuus on niissä havaittavissa oleva potentiaalisuus. Samalla tavalla Tarkovskin elokuvissa valokuvalla on alati läsnä oleva virtuaalisuutensa. Läsnä olevassa ei ehkä näy ja kuulu poissaoleva välittömästi ja suoraan, mutta se ikään kuin näkyy varjona ja kuuluu kaikuna – hiukkasmaisesti. Tarkovskin kirjan hengessä sen voisi myös tulkita ajan näkyvään ja kuuluvaan painamaksi sinetiksi. Toisin sanoen, Ropars-Wuilleumierin tapaan voidaan sanoa, että aika itsessään ei näy, mutta sen jättämät hiukkaset näkyvät ja kuuluvat elokuvassa.

Teoksissaan *From Eye to Brain* (1998), *The Matrix of Visual Culture* (2003) ja *The Neuro-Image* (2012) Amsterdamin yliopiston mediatutkimuksen professorina toimiva Patricia Pisters on

johdonmukaisesti työstänyt Deleuzen ja Guattarin käsitteistöä elokuvantutkimuksen tarpeita ja käytäntöjä ajatellen. Pistersin tavoitteena on tutkia uudenlaista metaelokuvallista tietoisuutta – ja siihen liittyviä ei-persoonallisia yksilöllistymisen muotoja. Pistersin ajattelussa metaelokuvallinen tietoisuus rinnastuu konkreettisimmin eräänlaiseen kamera-tietoisuuteen Godardin *Histoire(s) du cinéma* -videossa esittämän kommentin hengessä: aivot ovat kamera. Tällainen ”konemaisuus” jäsentyy toisin kuin tietoisuus, joka nojautuu ajatukseen representaatiosta eli siitä, että kuvassa nähty määrittyy jonnekin toisaalle liittyvänä esityksenä. Representaation ja koneen ero on ilmaistavissa kahden tulkintatradition kautta: representaation logiikkaan nojautuu psykoanalyttinen tulkinta ja metaelokuvalliseen logiikkaan taas Deleuzen lähtökohta, jota edelleen voisi kutsua aistimukselliseksi (sanasta *sensation*) tulkinnaaksi. *Aivokuvissa* ei kuitenkaan tähdätä jotenkin yhdenmukaisesti ”deleuzeläiseen elokuvateoriaan” eikä sellainen olisi mahdollistakaan. Pikemminkin tavoitteena on väittää, että pohdittaessa elokuvallisen ilmaisun ja kokemisen, sanalla sanoen sen estetiikan kokonaisuutta, on syytä eritellä esimerkiksi sitä, mitä ilmaisullis-kokemuksellista puolta – kuten kiteen, poimun tai halun tasoa – kulloinkin painotetaan.

Deleuzen (1994) mukaan ajattelun dominantti kuva on määrittynyt re-presentaation (”uudelleen esille ja läsnä olevaksi asettamisen”) käsitteen kautta ja tässä juuressa ovat pinttynet tavat ajatella eron, erilaisuuden ja erilaistumisen mahdollisuutta aina ja jo vain suhteellisenä. Se on ollut identtinen, vastakohtainen, analoginen tai yhdennäköinen. Representaation käsitteellinen ongelma onkin siinä, että se tuntuu ankkuroivan kaiken subjektiin ja vielä tarkemmin ”minään”: minä hahmotan, tuomitsen, kuvittelen, muistan, havaitsen, ja niin edelleen. Identiteetti, oppositio, analogia ja samankaltaisuus ovat ne neljä ”minä-oksa”, joihin representaatio on naulittu kiinni. Erosta, eroavuudesta, erilaisuudesta tulee representaation objekti aina suhteessa joko *käsitettyyn* identiteettiin, *tuomittuun* analogiaan, *kuviteltuun* oppositioon tai *havaittuun* sa-

mannäköisyyteen. Lisäksi nuo kaikki kursivoidut teonsanat vielä subjektivoidaan: minun identiteettini on käsittääkseni tämä; kuvittelen sen vastakkaiseksi tuon kanssa; näen sen rinnasteiseksi taas tuohon ja arvioin sen samanlaiseksi vielä tuon kanssa.

Tässä kirjassa en niinkään mieti esittämistä tai uudelleen esittämistä, heijastamista tai minän ja maailman välisiä kuvattelun kysymyksiä. Pikemmin keskityn tässä kirjassa audiovisuaalisiin tapahtumiin, joille ymmärrykseni mukaan on ominaista liikkuminen eritasoisissa kuumentumisen ja jäähtymisen, sulamisen ja kivettymisen, hajoamisen ja kristallisoitumisen, kuivumisen ja kastumisen, valaistumisen ja hämärtyamisen, selkeytymisen ja sumentumisen jänneväleissä. *Aivokuvia* on yritys tarttua tällaiseen ilmaisuun ilman, että sen erilaiset ilmentymät ikään kuin täytyisi pistää näytteiksi hyönteiskokoelmaan. Tässä tarkastelussa elokuva ei niinkään ole katsojalle tarjottu peili omakuvan pohdintoja varten vaan kooste itäviä siemeniä ja orastavia jyviä, maailman ja aivot toisiinsa kytkevä partikkelisilta, hiukkasmeri.

I kuvastin



...jalka ja silmä

Samana vuonna (1975) kun Tarkovskin *Peili* tuli ensi-iltaan, ilmestyi Christian Metzin, Thierry Kuntzelin ja Raymond Bellourin toimittamana ranskalaisen *Communications*-lehden erikoisnumero (23) teemalla 'Psychanalyse et cinéma'. Siinä kirjoittivat toimittajien lisäksi mm. Jean-Louis Baudry, Julia Kristeva, Guy Rosolato, Félix Guattari ja Roland Barthes. Ehkä sittemmin tunnetuin numeron artikkeleista on Metzin kirjoittama "Le signifiant imaginaire", joka julkaistiin pian *Screen*-lehdessä (1977) myös englanninkielisenä käännöksenä ja laajennetussa muodossa sittemmin osana samannimistä kirjaakin (1978, engl. 1982). Kuten Thomas Elsaesser ja Malte Hagener (2010, 63) muiden muassa ovat todenneet, tämän tekstin vaikutukset angloamerikkalaiseen (ja sitä kautta muuhunkin) elokuvantutkimukseen seuraavan parinkymmenen vuoden aikana ovat olleet huomattavat: "Elokuva peilinä -ideasta tuli elokuvateorian keskeinen paradigma 1960-luvun puolivälistä aina 1980-luvun puoliväliin asti". Suomessa sen välittömin vaikutus näkyi aikanaan esimerkiksi Dan Steinbockin väitöskirjassa *Televisio ja psyyke* (1984).

Tähän perinteeseen verrattuna huomattavasti vähemmälle huomiolle jäi teemanumeroon sisältynyt Félix Guattarin artikkeli "Le divan du pauvre" ("Varattoman sohva"), jossa hän hahmottelee kärkevänkin kriittiseen sävyyn elokuvan antia psykoanalyttisen terapian kannalta: "Elokuvasta on tullut jättimäinen yhteisöllisen

libidon muokkauksesta vastaava koneisto siinä missä psykoanalyysi on tuomittu jäämään valitun eliitin nyrkkipajaksi” (Guattari 2009a, 258). Kriittisessä katsauksessaan Guattari toteaa edelleen, että ”elokuviin ei mennä oman minän ja lapsuusmuistojen kanssa samalla tavalla kuin mennään psykoanalyytikon pakeille” ja ”elokuvan suhteen hyväksytään jo edeltä käsin, että se ryöstää meiltä identiteettimme, menneisyytemme ja tulevaisuutemme [--], sen ihme on nimenomaan kyvyssä tehdä meistä hetkiseksi orpoja” (Guattari 2009a, 266). Orpouden kokemus ja oman peilikuvansa kohtaaminen ovat teemoja, joihin elokuvateoreettisen peruskäsitteen (peili) eri juonteet ainakin näin lähtökohtaisesti voidaan helposti paikantaa.

Francis Huxley (1990, 30–31) kirjoittaa *The Eye* -teoksessaan merenneidon peilistä. Heterotarinaksi muotoutuneen mytologian mukaan kaikista naisista kaunein on merenneito Tingoi, joka elää vesistöissä ja jolla on aina mukanaan sekä peili että kampa hohtavaa, pitkää ja mustaa tukkaansa varten. Merenneito pudottaa kamman, kun huomaa miehen katsovan häneen. Mies voi sitten ottaa sen ja vaatia lahjoja sekä lunnaita merenneidolta ennen kuin antaa kamman takaisin. Jos mies on viisas, hän ei koskaan anna kampaakaan takaisin, sillä myytin mukaan silloin merenneito ei lakkaa antamasta lahjoja eikä leikkimästä miehen unissa tämän kanssa.

Huxleyn mukaan merenneidon peili on yhtä kuin naisen silmä, johon mies katsoo aina ikään kuin johdannoksi joko oikeasti aiottua tai kuviteltua rakastelutuokiota varten. Tämän jälkeen ”rakastavaiset hukuttautuvat toistensa silmiin”, mutta merenneito ei koskaan ”aidosti” vaan vain siitä syystä, että hän tahtoo kampansa takaisin. Huxleyn korostama opetus on siinä, että merenneidot(kin) ovat tässä suhteessa kaksijakoisia: mies voi hukkuu heihin myös kirjaimellisesti eikä aina ole turvallista katsoa suoraan merenneidon(kaan) silmiin. Merenneito on ennen muuta *neito*, jonka kielelliseen perimään liittyvät monet muutkin n-alkuiset sanat kuten *nymfi*, *neu* (uusi), *natare* (uida), *nutrire* (ravita), *nubo* (avioitua), jne.

Kaja Silvermanin teoksen *The Threshold of the Visible World* ("Näkyväisen maailman kynnyks", 1996) kannessa on jäljennös Edward J. Steichenin valokuvasta *The Little Round Mirror* ("Pieni pyöreä peili", 1902). Siinä takaapäin kuvattu alaston nainen, jolla näyttää olevan pitkä, musta tukka, seisoo pienen, pään korkeudella olevan peilin edessä ja on ilmeisesti juuri kampaamassa hiuksiaan. Naisen asento, kuvakulma ja ripaus mielikuvitusta tuottavat tulkinnan, jonka mukaan valokuvassa on Huxleyn kuvaama merenneito peileineen ja kampoineen. Tällainen tulkinta voisi sopia hyvin etenkin tähän yhteyteen, sillä onhan Kaja Silvermanin teoksen yksi perustavista tehtävistä juuri *tuottavaan katseeseen* liittyvien mahdollisuuksien *spekulointi* (lat. *speculum* = peili) elokuvan ja elokuvantutkimuksen näkökulmista. Tähän altaaseen Silverman sukeltaa kahdesta laajemmasta perspektiivistä, joita määrittävät yhtäältä rakkauden (*love*) ja näkyvän (*visible*) käsitteet, toisaalta fenomenologinen (Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty) ja psykoanalyttinen (Sigmund Freud, Jacques Lacan) teoriaperinne. Kun ajatellaan katsojuuden käsitteellistä traditiota, juuri nämä – psykoanalyysi ja fenomenologia – ovatkin ne, joiden vaikutuspiirissä elokuvateoreettinen keskustelu on tuon tuosta askarrellut viimeistään 1970-luvulta lähtien.

Näkyväisen ja rakkauden käsitteistöt kietoutuvat luontevasti erilaisten esimerkkien kautta elokuvakokemukseen: katsoja-kuulija ajatellaan pimeän elokuvateatterin syliin valkokankaan kuva-, ääni- ja tarinamaailman syleiltäväksi. Kuva- ja tarinarakenteiden merkikikieleen keskittynyt 1960-luvun ja 1970-luvun alun elokuvasesemiotiikka käänsi sittemmin katseensa juuri tuon kokemuksen suuntaan. Kielitieteellisen koodiston ohien se otti välineekseen psykoanalyttisen peilin. Yksi tuolloin hahmottuneen uudemman elokuvateorian – eli karkeasti arvioiden 1970-luvun alkupuolelta 1980-luvun lopulle – keskeisiä määrittäjiä on ollut peilin käsite. Peiliä on käytetty vertauskuvana, analogiana, parodiana, analyttisenä työkaluna, semioottisena merkinä, ties minä. Kenties perustavimmin ja tyypillisimmin peilin käsitteen elokuvateoreet-

tiseen yhteyteen toi nimenomaan Christian Metz (1931–1993), jonka mukaan – jotta ylipäättään voimme istua elokuvateatterissa elokuvaa katsomassa ja siitä nauttimassa – meidän on täytynyt käydä läpi varhaislapsuudessamme kokemus, jota hän psykoanalyytikko Jacques Lacaniin (1901–1981) viitaten kutsuu ”peilivaiheeksi” (*la stade du miroir; the mirror-stage*).

Kokemukset peilien kanssa ovat olleet tiettyjen käsitteiden taustassa myös välittömästi. Sigmund Freud julkaisi vuonna 1919 artikkelin, jossa hän käsitteli epämukavan vierauden, kammon ja kauhun kokemusta käsitteellä *unheimlich* (engl. *uncanny*; Freud 2005, 29–68; ks. myös Royle 2003). Freudille tämä käsite avautuu sekä vastakohtana että rinnasteisena käsitteen *heimlich* (kotoinen ja tuttu, mutta myös salainen ja kätkeyty) kanssa. Tarkastelunsa Freud rajaa kokemuksiin, jotka liittyvät yhtäältä reaalityodellisuuden tapahtumiin ja toisaalta kirjallisiin ja kuvallisiin fiktioihin. Tässä tapauksessa lähtökohtana ovat E. T. A. Hoffmannin (1776–1822) tarinat ja niistä erityisesti kertomus ”Der Sandmann” (”Nukuttaja”, 1817, ks. Hoffmann 2011). Reaalimaailmassa kauhun kokemus syntyy joko siitä, että tukahdutetut lapsuusaikojen traumaattiset kokemukset jostakin syystä aktivoituvat tai siitä, kun sellaiset primitiiviset uskomukset, joiden yläpuolella jo uskoimme olevamme, tulevatkin tavalla tai toisella todennetuiksi. Nämä vaihtoehdot eivät kuitenkaan ole toisensa pois sulkevia, pikemminkin päinvastoin. Freud (2005, 64) viittaa animistiseen maailmankuvaan, jolle on tyypillistä esimerkiksi uskomus siihen, että intensiivisen katseen voimalla voidaan herättää elottomat esineet (kuten nuket tai patsaat) henkiin. Tarkovskin elokuva *Stalker* (1979) päättyy kuuluisaan jaksoon, jossa elokuvan nimihenkilön liikuntakyvytön tytär siirtelee esineitä pöydän pinnalla pelkällä katseen voimalla. Ohi kulkeva juna helisyyttää ikkunalasiasia ja ääniraidalla kuuluu säröisenä osa Ludwig van Beethovenin sävellystä *Oodi ilolle* (ks. Dyer 2012, 212–217). Elottoman saaminen liikkeelle on maaginen ele eikä sitä syyttä ole rinnastettu elokuvaan ja sen magiaan ylipäättään.

Kuvitellun, henkiin herättävän, katseen- tai ajatuksenvoiman vastaparina puolestaan on pelko näkökyvyn menettämisestä. Tuon pelon Freud (2005, 45) tulkitsee poikkeuksellisen voimakkaana ja laaja-alaisena kastroatioahdistuksena: ”sokeutumisen pelko on sangen usein kastroatioahdistuksen korvike”. Olennaista siis on, että jonkin uskotaan ja luullaan olevan jotakin toista; olleen ja menneen palanneenkin takaisin, elottoman muuttuneen eläväksi, ihmisen koneeksi tai päinvastoin, jne. Entä silloin, kun tuon elottoman ja toisen uskotaan olevan ei vain jotakin, joka – huolimatta siitä että näyttää muulta – on elävää ja vielä täsmällisemmin, minä itse? Tällaisessa kammottavassa ja epämurkavassa (*Das Unheimliche*) kokemuksessa olisin siis sekä näkijä (subjekti) että se, minkä näen (objekti) yhdellä ja samalla kertaa. Tai käänteisesti, nähdessäni itseni en tunnistaisikaan ”häntä”, joka kuitenkin olen. Freudin (2005, 63, alaviite) esimerkki on kokemus, jossa hän hetkiseksi luuli omaa kuvaansa peilissä toiseksi, eläväksi ihmiseksi, joka jollakin tavalla ja jostakin syystä oli tunkeutunut hänen yksityiseen tilaansa, junan makuuvaunuun. Freud kertoo pitäneensä näkemäänsä varsin vastenmielisenä – kunnes tajusi, että se minkä hän oli nähnyt, olikin hänen oma peilikuvansa.

Pohtiessaan alitajunnan rakentumista Jacques Lacan hahmottelee minäkuvan muotoutumisen kahden hallitsevan momentin, peilivaiheen ja kastroatiokompleksin jatkumoksi. Perustavaa ja yhteistä tässä parivaljakossa on ajatus siitä, miten subjekti käsittää minuutensa ja oman paikkansa osana laajempaa merkitysyhteyttä kuvaksi tai esineeksi muiden kuvien ja esineiden joukossa. Subjektin omaa minuuttaan koskevan oivalluksen ehtona on se, että hän siis tavallaan tulee oivaltaneeksi olevansa myös objekti jollekin toiselle subjektille. Lacan pohtii, josko onkin niin, että tämän *jälkeen* – tajutessaan voivansa olla objekti – subjekti vasta voi *oikeasti* tiedostaa olevansa se jokin, johon sanalla ”minä” viitataan.

Peilivaihe-ajattelussa keskeistä on oivallus siitä, että minä (*moi*) on konstruoitu eikä jollakin tavalla ennalta annettu ja luonnollinen. Tuo minuuden konstruktio on sitten perusmalliltaan pei-

livaiheen kaltainen. Lacan esitti ideansa psykoanalyytikkojen kongressissa Marienbadissa vuonna 1936 pohjaten näkemyksensä Henri Wallonin jo vuosikymmenen alussa julkaisemiin tutkimuksiin. Kysymyksessä on omaan kuvaansa (tai vastaavaan) samastuminen ja tätä kautta oman itsen paikantaminen tuohon kuvaan. Lacan kirjoittaa:

Meidän täytyy vain ymmärtää peilivaihe *samastumisena* [--] transformaationa, joka tapahtuu subjektissa, kun tämä olettaa kuvan [--] olevan *imago* (Lacan 1985, 2).

Peilivaiheen funktio on erityistapaus *imagon* funktiota, senhän tehtävänä on perustaa suhde organismin ja sitä ympäröivän todellisuuden välille, tai kuten on tavattu sanoa, sisäisen maailman (*Innenwelt*) ja ulkoisen maailman (*Umwelt*) välille. Peilivaihe [--] rakentaa tilallisen samastumisensa ansassa olevalle subjektille fantasiasarjan: se laajenee eriytyneestä ruumis-kuvasta kokonaisuutensa muotoon, jota kutsun ortopediseksi – ja, viimein siihen oletukseen vieraantuneen identiteetin haarniskasta, joka edelleen merkitsee jäykällä rakenteellaan subjektin koko henkisen kehityksen. (Lacan 1985, 4.)

Ennen peilivaihetta subjektin kokemus on joustava, eheä ja eriytymätön energiakenttä. Varhaislapsuuden peilivaiheessa minä alkaa saada hahmoaan suhteessa minän kuvaan: sen tunnistaminen kuvaksi on ensimmäinen oivallus siitä, että on olemassa jotakin minän ulkopuolista. Kuvasta peilissä tulee objektien maailmaa edustava ”prototyyppi” jos kohta jo Lacanilla tämä ilmaisu on metaforinen eikä edellytä aitoa peiliä ja peilikuvaa. Juuri tämä positio/jakauma, kahden paikan (subjekti/objekti) muotoutuminen, luo sekä perustan että perusedellytyksen kielen oppimiselle ja omaksumiselle. Tällä tavalla peilivaiheessa lyövät keskenään kättä kuvaan tukeutuva Imaginaarinen ja kielen hallitsema Symbolinen.

Lapsi (*infans*), joka ei ole vielä oppinut puhumaan, hahmottaa itsensä peiliheijastuvan kuvansa tai vastaavan vastaparinsa,

kuvallis-kuvitteellisen ”kaksoisolion” kautta. Kyseessä on subjektin narsistinen peilaussuhde omaan egoonsa toisen, tai tarkemmin sanottuna, minuutta rakentamaan ja refleктоimaan asetetun ”ihanne-minän” silmin. Tämä ego on siis ideaali-ego, joka sitten edelleen leimaa kaikkia subjektin myöhempiäkin samastumisia. Olennaista on prosessissa ilmikäyvä kaksijakoisuus: yhtäällä on *ideaali-ego*, todellisen kuvan imaginaarinen samastus eheytyneeksi kuvaksi, imagoksi. Toisaalla on *ego-ideaali* edellyttämässä sitä, että nähdäkseen pirstaleisen olemisensa kuvan paikalla (joka peittää sen) lapsi alkaa nähdä olemisensa suhteessa toiseuteen eli Toiseen (*l'Autre*) ylipäättään, ikään kuin epäsuorasti aina sen kautta. Tässä suhteessa Lacanin *Autre*, Foucault’n *dispositif* ja Deleuzen *agencement* ovat sukulaiskäsitteitä ainakin siinä mielessä, että niiden keskiöön voi paikantaa yksilön ja ympäristön välisen valta- tai voimasuhteen. Subjekti (yksilö) hakee muotonsa sisäistämällä ulkopuoliseen ympäristöön paikantamansa toiseuden (Lacan); ympäristö on erityinen dispositiivi tai diskurssiverkosto, joka sitoo yksilön tiettyihin asemiin (Foucault); yksilö ja ympäristö muodostavat monista erilaisista laskostumisista kutoutuvan koosteen (Deleuze).

Ego on siis projekti(o), jatkuvasti työn alla oleva heijastussuhde, jonka ilmeisessä eheydessä subjekti ”tunnistaa väärin” (*méconnaissance*) minuutensa: se näyttää eheämmältä kuin se onkaan. Subjekti esittäytyy aina korvikkeina ja sijaisina, jotka ovat sen peiliheijastuksia eri muodoissaan. Tällä tavalla subjektin ja symbolin – perustavimmin objektin ”pienellä toiseudella” (*objet petit a*), joka kuvitellaan aina Toisen ”sijaiseksi” – suhde muotoutuu. Asetelma täydentyy, kun se kytketään Freudin tunnettuun *fort/da* -malliin nimenomaan siitä syystä, että aivan peilivaiheen tavoin sillekin on olennaista ajatus subjektin *paikasta*. Kyse on siitä, miten ego alkaa vähä vähältä oivaltaa oman paikallistuneisuutensa ja tulee tietoiseksi tilan ja tilallisuuden olemassaolosta. Tätä puolta Freudin mallissa alleviivasi myös Lacan itse, jolle *fort/da*’ssa oli keskeistä lapsen oivallus omasta yksinäisyydestään: juuri siitä käsin syntyi lapsen halu suhteessa Toiseen (Lacan 1985, 103–104).

Freudille *fort/da* merkitsee vertauskuvallista lapsen leikkiä, jossa todellisen esineen asemesta poissa (*fort*) on äiti, ravinnon ja turvan lähde (Freud 1961, 32). Lacanin laajennuksessa tuosta poissaolevasta tulee itse kunkin elämäntarinaa eteenpäin sysäävä voima ja sidos ensimmäisissä pysyvissä siirtymissä niin sanotun peilivaiheen kautta kohti kielen hallitsemaa Symbolista järjestystä ja kulttuuria. Terry Eagletonille (1983, 185) *fort/da* on ydintarina. Jokin on tässä, sitten se on poissa, kunnes se lopulta on taas tässä, tosin ehkä hieman muuttuneena: harmonia, katastrofi, uusi harmonia. On helppo havaita, miten tällaista mallia on ollut mahdollista soveltaa elokuvantutkimukseen, olipa sitten kyse tarinan henkilöiden kohtaloista tai katsojan matkasta läpi elokuvan, alusta sen loppuun.

Psykoanalyttisen tulkinnan mukaan *fort/da* -asetelmassa syntyy tietoisuus subjektin ja objektin keskinäisestä riippuvuussuhteesta sekä halun jatkuvasta ja välttämättömästä läsnäolosta. Ihminen kokee olemassaolonsa mielekkyyden vain hetkenä, jolloin hän voi kuvitella ja tajuta oman olemattomuutensa. Jo Freud puhuu *fort/da* -asetelmassa tällaisen toistamispakon yhteydessä myös kuolemanvietistä (vrt. Deleuze 1994, 15–19; Ansell Pearson 1999, 104–114). Tulkinnan mukaan taipumus tuhoamiseen (kuolemanvietti) on normaali ja väistämätön viettiperusta ihmisessä, sillä jo itse subjekti syntyy ulkopuoliseen kohdistuvan aggression myötä. Subjektin halu on riippumattomuuden halua ja koska subjekti ei voi sellainen koskaan kokonaan olla, ikään kuin kostoksi siitä hänen voi väittää tuhoavan ympäristöään ja oman subjektina olemisensa perusehtoja sekä tietysti samalla itseään. Päättelyn voi suhteuttaa toisenlaiseen 1800-luvun kiistaan, jossa ovat vastustusten Charles Darwin ja Herbert Spencer. Edelliselle lajin säilymisessä on kyse kyvykkäimpien lisääntymisestä, kun taas jälkimmäinen korostaa vahvimpien roolia taistelujen voittajina. (Vrt. Grosz 2008, 29–35.)

Lacanin tulkinnassa lapsi ei heitä pois luotaan ja vedä taas takaisin lähelleen edes metaforista äitiä, vaan *itsensä* tai palasen itseään, jota siis Freudin leluesimerkissä edusti langan päässä oleva

rilla. Lacanille tuokin palanen on peräisin Toisesta, se on sen osa ”pienesti” (*objet petit a*). Lacanille lapsi itse on tällä tavalla leikissä sekä poissa (objektina, *fort*) että läsnä (subjektina, *da*). Freudille keskeistä on lapsen pyrkimys työstää äidin poissaolosta syntyneitä turvattomuuden tunteita leikin keinoin. Lacanille kyse on äidin poissaolon sisäistämisestä, samastumisesta häneen poissaolevana. Tämän seurauksena syntyy lapsen kokemus koskien oman minuuden epätäydellisyyttä ja puutteellisuutta *sekä* fantasia, joka liittyy mahdollisuuteen poistaa tuo puutteen tuntemus itse leikkikokemuksessa. Sille taas on välttämätöntä, että kokemusta on voitava toistaa, periaatteessa loputtomiin.

Siis: *fort/da* on esimerkki sellaisesta hallitsemisen pelistä, jossa tähdätään eheään minuuteen, subjektiin. Teorian mukaan tällainen toistuva tähtäys on kuitenkin yhä kuolemanvietin sanelemaa. Niinpä esimerkiksi Mikkel Borgh-Jacobsen (1991), kuvatessaan Lacanin peilivaihe-teorian taustoja (kuten sen alkuperää Henri Wallonin tuotannossa ja yhteyksiä surrealismiin) on voinut nimitellä tuota eheää subjektuutta patsaaksi. Toisaalta näissä tulkinnoissa halu eheyteen syntyy perustavaa laatua olevasta puutteesta ja sen kokemisesta. Elizabeth Cowie (1997, 4) jopa vihjaa, että visuaaliset ja auditiiviset nautinnot, kuten elokuvien katsominen, ovat likeisesti kytköksissä juuri sellaisiin toistamiseen perustuviin ja kuolemanvietin sävyttämiin nautintoihin, joista Freud puhuu *fort/da* -esimerkin avulla. Elokuvaelämys olisi näin ollen pyrkimystä subjektuuden kuvitteellisen eheyden toistuvaan uudelleen kokemiseen, toistuvaan pyrkimykseen pystyttää tuo minuuden eheytyvä patsas uudelleen ja uudelleen. Eheys on kuitenkin fantasia, joka syntyy halusta poistaa kokonaisuudessa koettu, perustava puute.

Tämäntyyppisiä tulkintoja varten modernin taide-elokuvan on nähty tarjonneen monia hedelmällisiä esimerkkejä. Rainer Werner Fassbinderin koko tuotantoa voi lukea – ja on luettukin – freudilaisten *fort/da* -lasien läpi (Braad Thomsen 1987). Elokuvat ovat tuottaneet tällaisia tulkintoja lähes yhtä automaattisesti kuin elokuvaohjaajan oman kompleksisen äiti-suhteen on esimerkiksi juuri Fassbinderin tapauksessa nähty tuottaneen itse nuo elokuvat.

Egon oma eheyden kokemus on sekä *kuvitteellinen* että korostaisesti *kuvallinen*: "egon pystyyn nostaminen on aina sellaisen patsaan pystyttämistä, jonka voin *nähdä*" (Borch-Jacobsen 1991, 49). Juuri tässä mielessä minuuden konstruoituneisuus on – kuten Lacan toteaa – "ortopedistä": egoa tukee sen ihannekuvasto kuin jalkaa ortopedinen kenkä. Toisaalta se on kattavalla tavalla "optista": ego konstruoituu nimenomaan jonakin nähtynä, katsottuna ja haluttuna (Borch-Jacobsen 1991, 65). Jalkaterä ja silmäterä – siinä ovat peilivaiheteorian keskeiset ruumiilliset komponentit.

...tässä–ja–nyt

René Thomin (1985) mukaan juuri suhde tilaan on subjektin muotoutumisen kannalta ensiarvoisen tärkeä seikka. Ihminen ottaa maailmaa haltuun nimeämällä esineitä ja ilmiöitä. Tällä tavalla hän myös vapautuu eläimelle ominaisesta tässä–ja–nyt-maailmankuvasta. Vapauduttuaan näin esineiden vallasta kielen ja siihen liittyvän automatiikan ansiosta egon on mahdollista oivaltaa rakentumisensa pohjautuvan tietoisuuteen oman aineellisen ruumiin alituisesta olemassaolosta *tietyissä* tilassa. Tästä näkökulmasta tilattomuuden kokemus johtaa välittömästi myös subjektuuden kokemisen heikkenemiseen ja – viitaten Freudin *unheimlich*-käsitteeseen – kauhun, kammon ja epämukavuuden tunteisiin.

Vertailun vuoksi ja yleistäen, eläimen maailmankuvalle on tunnusomaista periaate "kartta kutakin funktiota varten". Tila hahmotetaan eri tavalla saalistuksen, pariutumisen, poikasista huolehtimisen tai levon kannalta. Thomin mukaan ihmispsytyksen on kuitenkin mahdollista yhdistellä toisiinsa primitiiviset, funktionaaliset kartat luodakseen tältä pohjalta tilan geometrian yleispäteviä esitysmuotoja. Perustavista, kielen hallitsemiseen liittyvistä vieraantuneisuuden tuntemuksista jää jäljelle vain tietty pyhyiden ja salaisuuden (*heimlich*) tunne, joka sitten kytkeytyy määrätynlaisiin objekteihin, kuten esimerkiksi tabuihin ja fetis-

seihin. Kenties jo Freud (2005, 64) viittaa tällaisiin animistisiin piirteisiin käsitteellään ”taaksejääneisyys” (*Überwundensein*).

Jo kauan ennen kuin ihminen pystyi luomaan globaalin käsityksen tilasta, hän oli oppinut ajattelemaan, että esineiden identiteetti perustui niiden tilalliseen paikannukseen: ”Koska esineen identiteetti riippuu sen tilallisesta paikannuksesta, *kaikki ontologia, kaikki semantiikka välttämättä riippuu tilan tutkimuksesta – olipa tuo tila geometrasta tai topologista*” (Thom 1985, 289).

Vastasyntyneen tilakäsitys on paljolti vielä jäsentymätön ja mukautumiskykyinen. Pääasialliset motoriset skeemat syntyvät kielen oppimisen myötä. Lapsi siis kulkeutuu läpi primitiivisen vieraantuneisuuden, jolle on ominaista, että etenkin tietyt esineet hallitsevat häntä. Tämän jälkeen kehittyvä herkkyyys suhteessa ulkoiseen verbaaliseen ärsykkeeseen merkitsee esineen ilmentymisen yhteydessä induktoria, joka kytkee tilassa jo paikannetun esineen tiettyyn kielelliseen merkitsijään: fysikaalisessa tilassa olevan kohteen (esimerkiksi äiti) opitaan liittyvän tiettyyn ja tietyltä kuulostavaan käsitteeseen (kuten suomen sanaan ”äiti”). Mitä paremmin kieli opitaan, sitä vähemmän lapsi on ilmiömaailman vallassa ja sitä enemmän hänellä itsellään on kielen käsitteiden kautta valtaa suhteessa ympäröiviin esineisiin ja tiloihin.

Samanlainen kehitysprosessi koskee Thomin mukaan aikuisenkin semanttista tilaa. Inhimillinen kieli sallii joustavasti ajassa ja tilassa tapahtuvan prosessin kuvaamisen ja vapauttaa mielen tässä–ja–nyt tapahtuman tyranniasta. Lapsi oppii kielen (n. 1,5 vuoden iästä lähtien) tuottamalla kaikkien mahdollisten kielten äänteitä. Vanhemmat vastaavat oman kielensä äänteillä ja näin lapsi oppii jättämään käytöstä pois ne mahdolliset äänteet, joille hän ei saa vastausta. Jo tässä vaiheessa lapsi siis tuottaa, kuuntelee, valikoi ja yhdistelee eli muotouttaa omaa minuuttaan dialogisessa suhteessa toisiin. Thom ulottaa vastaavan prosessin myös tutkijan ja todellisuuden väliseen suhteeseen: vain ne, joilla on taito kuunnella Äiti Luonnon vastauksia ääntelyihinsä, pääsevät sen kanssa aitoon vuoropuheluun: ”Todellisuuden ääni ’kuuluu’ symbolin merkityksellisyydessä” (Thom 1985, 291).

Jenseits des Lustprinzips ja *Unheimlich* -teksteissään Freud selvitteli *toiston* yhteyttä sekä kuolemanviettiin että lapsuudessa koettujen traumaattisten tapahtumien tukahdutuspyrkimyksiin. Lacanin (varhaiselle) ajattelulle taas oli tyypillistä ajatus siitä, että samastumisen rakenteet yleensä määräytyvät jo peilivaiheessa. Suhteessa näihin hahmotuksiin René Thomin tila-keskeinen käsitely on paljolti vastakkainen: vasta kielen ja merkkirakenteiden oppiminen vapauttaa. Tästä näkökulmasta ei olekaan yllättävää, että esimerkiksi järjestelmätutkimuksen pioneerin ja Lacan-kääntäjän Anthony Wildenin mielestä Lacanin peilivaihe-teoriassa ”haisee hautausmaa”. Se perustuu joukkoon psykoanalyttisiä arvoja, jotka kriittikömmästi unohtavat kontekstinsa. Teoria toistaa hegeliläisen idealismin periaatteita, on fallosentrinen, perustuu epämääräiseen ajatukseen yleisestä inhimillisestä tilasta, jota sitten edelleen käytetään tukemaan teoriaa subjektin jakautumisesta. Teorian taustalla on tyypillisellä tavalla porvarillinen, 1900-lukulainen *angsti*, jossa on hyväksytty ikään kuin annettuna ajatus yksilöstä (eli länsimaisesta miehestä) kuolemaa *varten* elävänä olentona (Wilden 1980, 463).

Wildenin tulkinnessa peilivaihe ei merkitsekään selitysyrittystä subjektin muotoutumiselle, vaan *vieraantumiselle*. Tämä kadottaa kykynsä suoraan suhteeseen todellisuuden kanssa: muotojen fiksaatiot (kuvat, imagot) tulevat väliin. Wilden kytkee Lacanin melko suorasukaisesti Jean-Paul Sartreen ja ylipäättään eksistentiaalisen filosofian traditioon. Siinä ajatus ihmisen toivosta olla olemassa kokonaan tässä–ja–nyt yhtyy tuon toiveen toteutumista koskevan mahdottomuuden synnyttämään ahdistukseen. Kysymyksessä on intohimo olla ihminen, siis lajiytyypillinen, narsistinen intohimo, joka Lacanilla on edelleen subjektin ensimmäinen implisiittinen kokemus kuolemasta. Wildenille metafyyminen kuolemantuska on – kuten itse psykoanalyysikin – keskiluokkaista tai aristokraattista, älyllistä ylellisyyttä, luksusta, johon sorretuilla ei ole sen enempää aikaa kuin varaakaan. Wildenin kritiikki rajaa teorian soveltuvuutta ihmistä *yleensä* kuvaavasta näkökulmasta

rajatumpaan: ihmisen paikalla on keskiluokkainen, länsimainen, valkoihoinen, tuotannon ja kulutuksen kehämäisesti toinen toistaan ruokkivassa kapitalistisessa ja modernissa markkinatalousjärjestelmässä työskentelevä heteroseksuaalinen, aikuinen mies.

Lacanin Symbolinen järjestys rakentuu Toisen ympärille ja meidän kulttuurissamme tuo Toinen on *Le Nom (Non) du Père* eli ”Isän-Nimi”, Laki ja Järjestys, Isän ”Ei”. Wildenille Symbolinen on samuuden ja eron aluetta. Imaginaarinen taas on opposition ja identiteetin aluetta, juuri Imaginaarisessa Toinen vastaa sortoa ja alistamista, koska se on ”joko–tai” -maailma tyyliin ”Jos et ole puolellamme, olet (välttämättä) meitä vastaan”. Symbolinen on erilaisten ja samanlaisten suhteiden kategoria. Imaginaarinen on peili-suhteiden, symmetrian, pseudo-symmetrian, duaalisuuden ja täydennyksen kategoria. Ne edellyttävät toki toinen toisiaan ja ne voidaan määritelläkin vain suhteessa toisiinsa. Halu on Symboliselle sitä, mitä vietti on Imaginaariselle, kuten minä on edelliselle subjekti ja jälkimmäiselle ego. Ja egon tie subjektiksi kulkee juuri peilivaiheen kautta.

Yksi esimerkki lacanilaisen peilivaiheteorian poliittisista sovelluksista on Jean Baudrillardin teos *Le Miroir de la Production* (”Tuotannon peili”, 1973), jossa jo tutuksi tullutta lähtökohtaa uudelleen tulkitaan Karl Marxin kautta. Baudrillard (1975, 17–20) esittää, että vallankumouksellisenkin mielikuvituksen taivaalla leijaillee tuotannon kaikenkattava haamu, joka elää ja voi hyvin eräänlaisen tuotannollisuus-romantiikan ansiosta. Toisin kuin kriittinen teoria yleensä, Baudrillard haluaa kyseenalaistaa tuotamisen ja sen periaatteellisen oikeutuksen – ja tietysti tätä kautta ylipäätään työn periaatteen ja oikeutuksen, työn tekemisen kaikenkattavan etiikan. Baudrillard haluaa tätä juuri siksi, että tuotavuutta ja työntekoa pidetään niin suuressa arvossa. Niissä siis täytyy olla tästä syystä jotakin hämärää. Jopa minuutta ei enää vain olla, sekin täytyy *tuottaa*: yhtä hyvin tietoisien toiminnan kautta kuin itsensä halun (*desir*) primitiivisempinä tuotoksina. Ihminen on siis joka paikassa oppinut heijastamaan itseään (tuottamaan it-

seään – ”kuin kuvastimessa”), olettamaan itsensä, paikantamaan itsensä tämän saman ”tuottamisihanteen” mukaisesti. Oireellisesti prosessi ei niinkään toteudu itse materiaalisessa tuotannossa, vaan nimenomaan tämän koodin itsensä vakiinnutuksessa, poliittisen ekonomian pe(i)lin keinoin. Ydin on ajatuksessa (ja aparaateissa, jotka askartelevat tämän ajatuksen kimpussa) siitä, että ihminen voi ylipäättään kokea olevansa olemassa vain jonakin jotakin tuottavana, muuttavana tai arvoa lisäävänä olentona. Baudrillardin mallissa ihminen siis ilmaisee itseään juuri siten, että hän vähiten ilmaisee *itseään*. Avainkäsitteitä ovat tuotannon muoto ja representaation muoto: ”Tuotannon ja representaation diskurssit ovat se peili, jossa poliittisen ekonomian järjestelmä peilautuu Imaginaarisessa ja tulee uudelleen tuotetuksi olemassaoloa määräävänä ideologisena asetelmana” (Baudrillard 1975, 20).

Peilin ja peilikuvan metaforinen käyttö on riippunut lähes tyystin mytologiassa ja sittemmin lisäksi tietysti psykoanalyysissä, joka tietystä mielessä ei olekaan enempää kuin mytologian uudelleen tulkintaa. Entä peilin semiotiikka? Teoksensa *Semiotics and the Philosophy of Language* (”Semiotiikka ja kielen filosofia”) viimeisessä luvussa (”Mirrors”) Umberto Eco puuttuu juuri tähän. Eco (1984, 202) lähtee liikkeelle kysymyksestä Onko peilikuva merkki? Tällaisen kysymyksen ongelmallisuuden hän sitten hahmottelee nimenomaan Lacanin avulla. Econ Lacan-luennassa peili on raja-aluetta Imaginaarisen ja Symbolisen välillä. Peilikokemus on periaatteessa kolmitasoinen: aluksi lapsi luulee kuvaa joksikin todella olemassa olevaksi toiseksi; sitten hän oivaltaa, että kyseessä onkin pelkkä kuva; viimein hän käsittää, että se on *hänen* kuvansa. Ahaa-elämyksen perusta on siinä, että lapsi rekonstruoi oman fragmenteista koostuvaksi kokemansa kehon eheänä kokonaisuutena, *mutta* käänteisen symmetrian muodossa (samastumalla peilikuvaansa hänen oma ”oikeansa” muuttuu peilikuvan ”vasemmaksi”). Peilikokemus kuuluu vielä Imaginaariseen, mutta se tekee jo tietä Symboliselle (ja kielelle) – siis semiosikselle (vaikka Lacan itse puhuikin lähinnä verbaalikielestä). Peili on ”struktuurallinen

tienristeys”, jossa heijastusego kääntyy sosiaalisen egon tielle – se on siis rajakohta, ylityspaikka (Eco 1984, 203).

Econ määritelmässä peili on suora tai kaareva pinta, joka heijastaa valoaaltoja (Eco 1984, 204). Tässä peili ei käännä eikä vääristä (silloin kun se on suora), se ei muuta vasenta oikeaksi ja päinvastoin, vaan heijastaa oikean puolen juuri siinä kohtaa, missä tuo oikea puoli onkin. *Katsoja* on se, joka vääristää samastumalla tuohon näköiseensä tyyppiin peilissä ikään kuin se olisi peililasin takana asusteleva toinen ”minä”. Syynä on se, että yksinkertaisesti peilikuviin on totuttu. Tämä näkyy jo siinä, miten kahdesta peilistä heijastuvan toisen peilikuvan kanssa tulee helposti tulkintavaikeuksia. Toisin sanoen, aivot ovat oppineet tulkitsemaan peilikuvaa samalla tavalla ”automaattisesti” kuin silmän verkkokalvolle heijastuvaa ylösalaistakin kuvaa. Osaamme siis käyttää peilejä, koska olemme oppineet tietämään, ettei peileissä ole ketään toista ihmistä, vaan kyseessä on meidän oma heijastuskuvamme. Mutta tämän käytön tai suhtautumistavan keskeisimpänä perusehtona on, että me *tiedämme* olevamme tekemisissä juuri peilin kanssa.

Peili ei käännä, se kertoo totuuden vailla tulkintoja, joiden tekeminen jääkin sitten peilaajan tehtäväksi. Econ johtopäätös ja vastaus kysymykseensä on, että peilikuvat eivät ole merkkejä eivätkä merkit ole peilikuvia, jos kohta peilikuvillakin on oma semioottinen käyttöalueensa esimerkiksi juuri taiteissa. Valkokangas tai kuvaruutu, sanalla sanoen ”skriini” (*screen*) on edellä tarkastellussa yhteydessä samastettu, esineellistetty ja osin myös palautettu peiliin. Ilmankin tällaista merkitysyhteyttä on aihetta kysyä, mihin tuollainen esineellistys paikantuu; mielen, tajunnan, ajattelun ja aivojen ”sisäiseksi” mielikuvaksi vai ”ulkoisessa” todellisuudessa olemassa olevaksi konkreettiseksi esineeksi? Viitaten Robert Pepperellin artikkeliin ”Where Is the Screen?” (”Missä ’skriini’ on?”) Patricia Pisters (2012, 27) ehdottaa, että se on leimallisesti sekä–että: tuollainen *screen* on sekä ”täällä” tajunnan sisäisenä ilmiönä (suodattavina pintoina) että ”tuolla” todellisuuden elimellisenä osana (heijastavina pintoina). Havaitsemisessa on sitten kyse nii-

den välillä tapahtuvasta jatkuvasta liikkeestä ja säätämisestä. Tällaisessa ajattelussa valkokangas/kuvaruutu on *dialeettinen* ilmiö, ja Pistersin mukaan juuri tällaisena sen mieltää myös Deleuze (2005, 135) todetessaan, että ”aivot ovat rajaimena juuri tällaisen Sisäpuolen ja Ulkopuolen välisen kaksisuuntaisen liikkeen välissä oleva kalvo”.

...*kiinni ommeltu*

Postuloidessaan poststrukturealistisen elokuvateorian kriittisiä perusteita Bill Nichols viittaa toimittamansa artikkelivalikoiman *Movies and Methods Vol II* esipuheessa nimenomaan edellä mainittuun Baudrillardin ajatuskuvioon. Nichols (1985, 18) kysyy: onko meidän aina pakko käsitteellistää tekstikin tuotannon ja kulutuksen viitekehyksessä? Eikö tuottamisen ja työn tällainen käyttö johda fallosentrismin, etnosentrismin tai logosentrismin kaltaiseen *ekonosentrismiin* – myös elokuvateorian alueella?

Laajasti ymmärrettynä postmodernit ajatuskuviot lähtevät tällä tasolla siitä, että tekstissä tapahtuva kokijan/lukijan merkityksiä *tuottava työ* on jo sinällään positiivinen arvo. Toisin sanoen, tuottamista itsessään ei kyseenalaisteta vaan sitä, mihin ja miten sitä käytetään. Aivan samoin Lacanille esimerkiksi *fallos* tai käsite ”peilivaihe” eivät ole kysymys sinänsä (koska ne ovat faktisia), vaan pikemminkin se, mitä niillä tehdään ja ketä tai mitä varten ne ovat.

Toisiinsa rinnastuvia kysymyksiä ovat siis: milloin teoria tuottaa ideologiaa kumoavia ajatuksia? Milloin alitajunta tuottaa halua? Milloin teksti tuottaa lukijan/kokijan? Milloin katsoja tuottaa merkityksiä? Kaikki nämä ovat sellaisia lähtökohtia, jotka tuon tuosta toistuvat poststrukturealistisen elokuvateorian (sekä psykoanalyttisissä että fenomenologisissa) teksteissä, ja vielä nimenomaan myönteisin latauksin. Tällaisen tuottamista koskevan hybriksen kiteytymä on juuri lacanilaisittain määriteltyn peilivaiheeseen liittyvä ajatus tuotetusta minuudesta. Elokvantutki-

muksessa edellä esitetty liittyy kysymykseen siitä, miten elokuva korosteisen visuaalisena mediana ja katsomiskokemuksena osallistuu tällaiseen minuustuotantoon.

Nicholsin kokoelma toimii laajemminkin johdantona tarkastelulle, joka kohdistuu peilimetaforan ja lacanilaisen peilivaiheen vaiheisiin angloamerikkalaisen elokuvateorian tuonaikaisissa kehitelmissä. Antologiassa peilivaiheeseen liittyvä ensimmäinen tekstiviite itse artikkelien osalta on Laura Mulveyn jo klassikon aseman saavuttaneeseen tekstiin ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1973/1975; suom. ”Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva”, 1985). Mulvey soveltaa melko suorasukaisesti peilivaiheen mallia toiseen eli elokuvan katsomiskokemuksesta luomaansa malliin löytäen yhdenmukaisuuksia: valkokangas on peili, joka heijastaa (kuin kielettömälle lapselle) ideaali-egona kuvan ihmisestä, joka ei ole vain ihminen, vaan täsmällisemmin mies. Mulveyn mukaan juuri tässä näkyy eräs muoto elokuvan yleisestä ideologisesta projektista: ideologisena aparaattina tai osana sellaista elokuva palauttaa katsojalle – tuottamalla tämän minää varten ”samastumis-kamaa” – ideaali-egon ruumiillistumina *miehisiä* imagoja. Tällä tavalla elokuvallinen koneisto (*apparatus*) toimii patriarkaalisen järjestyksen ja ideologian sisällä ja sen säätelemänä myös itseään kuvastaen.

Seuraava viittaus on Claire Johnstonin artikkeliin ”Towards a Feminist Film Practice: Some Thesis” (”Muutamia teesejä feministisestä elokuvasta”, 1976). Johnstonille niin ikään peilivaihe on analoginen, jos kohta ei kuitenkaan reduktionistinen suhteessa katsomiskokemukseen. Sen perusidea on elokuvallisen koneiston kyvyssä ”lukita katsojansa imaginaariseen yhteyteen (yhtenäisyyteen)” (Nichols 1985, 317). Juuri tämä ja tällä tavalla tajuttu tietäntyyppinen identiteetti tekee mahdolliseksi sen, että katsoja voi kokea – niin elokuvissa kuin onkin – näkemänsä ja kuulemansa todellisen *kaltaisena*.

Peilivaihetta käsitellessään Johnston korostaa kolmea seikkaa: paikantumista (*position*), väärintunnistusta (*méconnaissance*) ja su-

tuuria (*suture*) eli katsojan ”ompelua” kiinni elokuvan kerronnalliseen jatkumoon. Oma peilikuva on siis samastumiskohde, ja tämä samastuminen on ensimmäinen vaihe lapselle tajuta oma kuvansa omasta itsestään erillisenä asiana: se on siis samalla ensimmäinen kokemus minän ja Toisen välisestä sekä kytköksestä että erosta. Tällä tavalla siinä samalla paikantuvat ne kumpikin. Paikannus on yhtä lailla niin kielen kuin representaationkin periaatteen kannalta välttämätön: merkki → referentti, kuva → kohde, sana → tarkoite. Peilivaiheessa toinen, eli minän itse-kokemuksen ulkopuolinen, esittäytyy imaginaarisena projekti(o)na peileissä. Kokonaisuudessa, hallitussa ja eheässä peilikuvassaan lapsi kuitenkin tunnistaa itsensä ”väärin”, koska sen itseys ei ”oikeasti” ole vielä kokonainen, hallittu ja eheä. Tällainen primaarin narsismin väärintunnistus on prosessina analoginen sille, miten sutuuri (”kiinniompelu”) toimii esimerkiksi elokuvan kerronnallisen jatkumon ymmärtämisessä. Tämäkin ajatus perustuu siihen, että on olemassa kokonaisuus – tosin kuviteltu, kuten juuri otoksista koostuva elokuvakohtaus. Kokonaisuus rakentuu samanlaiseksi systeemiksi kuin oletetun minän (ideaalin) ja minän (egon) välinen yhteen ompelu, joka tapahtuu Imaginaarisessa vaiheessa peilivaiheen myötä.

Mulveyn tapaan Johnston rakentaa mallinsa sukupuolen käsittein: mitä tämä kaikki merkitsee nimenomaan naiselle? Näin esittäen ajatukseen voisi hyvinkin sisällyttää implisiittisen kritiikin peilivaihe -teoriaa kohtaan leimaamalla se, Wildenin tapaan, nimenomaan fallosentrisen ja patriarkaalisen kulttuurin tuotteeksi. Johnston nimittäin painottaa tälle ideologialle ominaista tapaa määritellä eli paikantaa asiat ja ilmiöt *negatiivina*: nainen on ei-mies, lapsi on ei-aikuinen-mies, musta on ei-valkoinen, musta lapsi on ei-valkoinen-aikuinen-mies, ja niin edelleen. Tällainen asenne saattaisi palautua nimenomaan peilivaiheen väärintunnistukseen, jossa minää katsotaan eli paikannetaan jonakin, jota se *ei* ole. Näin esittäen mallin tyypillinen paradoksi/paranoia käy selkeästi ilmi: minä on suhteellinen termi. Subjekti tulee määritelleeksi itsensä/itseään yhtäältä *oppositio*suhteessa ja toisaalta *identiteetti*suhteessa

toiseen. Ego on siten jo rakenteellisesti ilmeisen paranoiדי konstruktio. Samoin sen konstituutio Imaginaarisessa on paranoiדי fiksaatio: toistuvaa yritystä paikantua paikkaan, joka ei millään pysy paikallaan!

Näyttää siltä, että ”peilivaihe” kulkeutuu angloamerikkalaiseen elokuvateoriaan aluksi Englantiin ja siellä pitkälti aikansa feministisen teorian muotoon ikään kuin pohjustamaan edelleen sitä kritiikkiä, jota juuri tuon vaiheen feministinen elokuvantutkimus 1970-luvun alkupuolella ja puolivälin tietämissä halusi rakentaa ”aparaatissa” näkemäänsä voimakasta patriarkaalisuutta kohtaan. Perustava ongelma on tietenkin siinä, että peilivaiheen kielettömän lapsen ja elokuvakatsojan välillä nähtiin enemmän kuin vähemmän suora verrannollisuus. Tässä mielessä feministit eivät kuitenkaan olleet ensimmäisiä, vaan seurasivat melko uskollisesti jo Ranskassa syntynyttä tutkimusperinnettä, joka kulminoitui *Communications*-lehden tiiliskivimäisessä ’Psychanalyse et cinéma’ -erikoisnumerossa 23, joka siis ilmestyi vuonna 1975.

Tunnetussa tiivistyksessään Dudley Andrew (1984, 12–13) nimeää *Concepts in Film Theory* -kirjansa alussa elokuvateorian perinteiset tavat tarkastella katsojan ja elokuvan välistä suhdetta kolmella avainkäsitteellä: *ikkuna*, *kehystetty kuva* ja *peili*. Ajateltaessa elokuvaa käsitelleitä tutkijoita ja teoreetikkoja vastaava jaottelu voitaisiin nimetä esimerkiksi tyyliin André Bazin, Sergei Eisenstein ja Christian Metz. Ajatuksensa Andrew lainasi Charles F. Altmanin artikkelista ”Psychoanalysis and Cinema” (1977), joka oli nimenomaan edellä mainitun *Communications*-lehden laaja esittely-arvostelu ja sen kautta samalla myös koko puheena olevan teoreettisen kehittelyn kritiikki (Nichols 1985, 518–531). Valtaosa Nicholsin toimittaman artikkelikokoelman peilivaihe -viitteistä onkin juuri tähän Altmanin tekstiin. Esitellessään Altmanin artikkelin Nichols kirjoittaa, että tätä tekstiä voi täydellä syyllä lukea johdantona psykosemiotiikkaan. *Communications* itsekin – kuten Altmanin mukaan semiotiikka-perinne yleensä ja etenkin elokuvateorian alueella – rakentuu tietyn oidipaalisen logiikan varaan:

varhaisvaiheessa etsittiin Isää eli etsittiin oidipaalisen strategian mukaan jotakin olennaista ja *määräävää*. Ei ainoastaan elokuva-katsojan, vaan myös elokuvatutkijan elokuvallinen metafora oli Sherlock Holmes eli salapoliisi. Tästä painopiste siirtyi ”tekstin” ja ”katsojan” väliseen suhteeseen. Siinä missä Oidipus oli varhaisvaiheen malli, nyt malliksi muodostui Lacanin *stade du miroir*, josta sitten koko tämä suuntaus sai metaforakseen peilin ja termikseen peilivaiheen käsitteet.

Valkokankaan metaforiikkaa avatessaan Altman aloittaa André Bazinista väittämällä, että ”teoria valkokankaasta ikkunana maailmaan piilee Bazinin koko realistisen teorian taustalla” (Nichols 1985, 521). Tämä kuitenkin on karkea yleistys. Bazin-tutkimus on osoittanut, että ”Bazinin ikkuna” ei suinkaan tarkoita valkokankaan (ikkuna) ja todellisuuden (sen mitä on tuon ikkunan takana) välistä suhdetta, vaan katsojan ja valkokankaan välistä suhdetta (Belton 1987). Tässä tulkinnassa katsoja siis näkee ja haluaakin nähdä tuon jonkin (valkokankaan/valkokankaalla) ikkunastanäkemisen kaltaisena ja kaltaisesti. Ikkuna ei siten niinkään ole valkokangas, vaan – kuten peili Econ hahmottelussa – katsojan tajunnassa oleva konstruktio. Viime kädessä katsoja tuottaa tuon realismin niiden ominaisuuksien perusteella, jotka kuvassa ja äänessä hänelle välittyvät. Tällöin keskeiseksi kysymykseksi muotoutuukin, mihin perustuu katsojan *halu* tuottaa tuollaista realismia?

Toinen ranskalaisteoreetikko Jean Mitry lisää ikkunalasin ympärille sen kehykset: hänelle valkokangas on Altmanin tulkinnassa *sekä* ikkuna *että* kuvakehykset. Anthony Wildenin tapaan ajateltuna elokuva on siis tässä mallissa jo siirtynyt Imaginaarisesta joko-tai-asetelman hallitsemasta Symboliseen *sekä-että-järjestykseen*. Tämän siirron seurauksena elokuvantutkimuksen historia ja teoria onkin Altmanin mielestä palautettavissa kahden metaforan, ikkunan ja kuvakehysten, väliseen suhteeseen.

Sekä-että-parin osapuolille on yhteistä olettaamus siitä, että valkokangas olisi jollakin tavalla erillinen ja itsenäinen elementti suhteessa esimerkiksi tuottamisen ja kuluttamisen ekonomiseen liikkeeseen. Se siis nähdään irrallaan itse signifikaation, merki-

tyksellistämisen prosessista. Tähän ongelmaan teoriaperinne toi metaforan, jonka muodossa se uskoi voivansa tempaista poissaolevan elementin (eli katsojan) mukaan itse merkitysten tuottamisen ketjuun. Tämä ”uusi” metafora oli juuri peilin käsite.

Yksi ensimmäisistä tämän linjan kehittelyistä oli Jean-Louis Baudryn artikkeli ”Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base” (”Elokuva: tuotantokoneiston tuottamat ideologiset vaikutukset”, 1970). Baudryn teksti yhtäältä ja sen edelleen kehittelyt Christian Metzin laajassa tekstissä ”Le signifiant imaginaire” muodostavat sen erityisen ydinalueen, jonka ympärille peilimetaforan elokuvateoreettinen käyttö myöhemmin lähes kokonaan pohjautui. Altmanin mukaan ranskalaisten viehtymys peiliin ja peilimetaforaan johtuu itse peilikuvan perustavaa laatua olevasta *kaksijakaisuudesta*: subjektin ja sen peilikuvan välillä on samanaikaisesti identiteettisuhde (kohde ja kuva ovat yhtäpitäviä) ja oppositiosuhde (kohde on lihaa ja verta, mutta kuva on vain heijastus). Elokuvakatsoja, kuten Lacanin peilivaiheen lapsi, voi tajuta yhteyden-yhtenäisyyden vain hyväksymällä ”valheen”, joka sitten itse vaatii oikaisuunsa: fiktiivinen elokuva ei emotionaalisesti merkitse ellemme usko, että se voi olla todellista/totta. Mutta samanaikaisesti se ei voi olla fiktiota, jos koko ajan uskomme sen olevan todellisuutta ja siinä mielessä totta. Peilivaiheen tavoin elokuvan katsomisprosessi siis häilyy identifikaation ja opposition välimaastossa pystymättä lopulta kiinnittymään niistä kumpaankaan. Ajatuksen mukaan katsojan emotionaalinen reaktio on riippuvainen fiktion tehosta *näyttää* aidolta. Niinpä johtopäätös on, että halu tuottaa ”aitoa” realismia pohjautuu katsojan haluun kokea koskettavia tunne-elämyksiä.

Baudryn mukaan peilivaiheen lapsen ja elokuvakatsojan tilanteen välillä on olemassa kaksi yhdenmukaisuutta (Nichols 1985, 532–542). Toinen koskee peilin ja valkokankaan välistä yhtäläisyyttä: molemmissa on kyse kehystetystä, rajatusta kuvapinnasta. Toinen taas koskee lapsen ja katsojan välistä yhdenmukaisuutta: peilivaiheen lapsi on samalla tavalla motorisesti voimaton kuin elokuvateatterin tuolissa istuva katsojakin. Analogia nojaa kah-

teen perusolettamukseen, motorisuuden heikkenemiseen ja visuaalisuuden ylikorostukseen. Voidaan toki kysyä, miten pirkälle, täsmällisesti ottaen, olettamukset sinällään – ajateltaessa elokuvan katsomiskokemusta – pitävät paikkansa? Eikö valkokangas heijasta paljon muutakin kuin kuvia muiden kehoista? Istuma-asento ei välttämättä ole merkki heikosta motoriikasta ja sitä paitsi edellyttääkö peilivaihe lapselta paikallaan olemista? Visuaalinen ei kummassakaan tapauksessa ole etusijalla muuten kuin itse metaforassa, alusta asti myös äänellinen puoli on vaikuttanut kokemuksen muodostukseen. Havaintotoiminnotkaan eivät keskity valkokankaalle yksinomaan ympäröivän ja itse asiassa hyvinkin suhteellisen ”pimeyden” takia. Baudryn mukaan kaksinaisrakenteinen samastuminen on yleisesti ottaen taantumaa, regressiota, joka perustuu puutteen tilaan. Koettu puute pyritään poistamaan ja täyttämään samastumisien avulla. Lisäksi koko tätä prosessia värittää korostunut narsistinen aines, taipumus yksinäisyyteen ja vetäytymiseen pois maailmasta itsetutkiskelun pariin sisälle elokuvan fiktiiviseen maailmaan.

Alkuvaiheen psykosemioottisen katsoja-subjekti-tutkimuksen perustavia väittämiä, etenkin akselilla Baudry–Metz, olikin, että elokuva, varsinkin ns. klassinen, fiktiivinen valtaelokuva, rakentuu samastumisen varaan: sille on luonteenomaista katsojan minuuden eheyttä koskevasta puutteesta johtuva narsistinen taantuma. Tämän havainnon ympärillä tutkimus keskittyi sitten tarkastelemaan itse identifikaation mekanismeja eli tuon regression syntyyn vaikuttaneita monia elokuvan ”tekstuaalisuuteen” (kuten sutuuri, katseiden sarjat, kerronta yleensä) samoin kuin ulko-elokuvallisuuteen (kuten itse esitystila ja -tilanne) liittyneitä tekijöitä. Perusmalli kuitenkin säilyi samana: katsomiskokemuksen identifikaatio oli taantumaa jonnekin yksilön psyykkisen kehityksen kannalta varhaisempaan tai sitä muistuttavaan tilaan. Baudryn mukaan tuo taantuma palauttaa katsojan samanlaiseen objekti-suhteeseen, joka on tunnusomaista oraaliselle vaiheelle. Subjekti liittyy (identifioituu) objektiin suunsa kautta esimerkiksi syömällä sen tai sitä, tai kuvittelemalla itse tulevansa syödyksi. Mutta miten

visuaalisesti aktivoituneeseen katsojaan on nyt mahdollista sovit-
taa ajatus siitä, että tämä onkin kiinni valkokankaassa suustaan
eikä silmistään ja korvistaan?

Baudryn mukaan tämä identifikaation oraallinen rakenne mää-
rättyy elokuvan peruskoneistosta käsin ja on siten hyvinkin pit-
kälti automaattista. Sille on tunnusomaista monimieliisyys, rajojen
puuttuminen, sisäisen ja ulkoisen, aktiivisen ja passiivisen, toimin-
nan ja kokemuksen sulautuminen toisiinsa. Kyseessä on senttyyp-
pinen eriytymätön tila, joka on yhteinen elokuvakatsojalle, ime-
väiselle äidin rinnan ääressä, ja nukkujalle, joka on puoliunessa.
Perusmalli on oraallinen suhde: elokuvan visuaalinen aukko (kat-
sojan paikka) on korvannut suuaukon, kuvien imeytyminen on
samalla yksilön imeytymistä kuviin. Oraalisuuden kautta kytken-
tä uneen tai päinvastoin onkin sitten helppo. Itse asiassa jo Bert-
rand Lewinin varhainen artikkeli (1946, johon Baudry ja myös
Metz viittaavat) huomioi tämän nimessään ”Sleep, the Mouth and
the Dream Screen” (”Nukkuminen, suu ja unen valkokangas”).
Baudry ei niinkään paikanna katsojaa peilivaiheeseen Imaginaa-
risen ja Symbolisen välimaastoon, vaan sitä edeltävään, totaalisen
fuusioitumisen tilaan:

Hallusinatorinen tekijä, representaation ja havainnon välisen
eron puuttuminen – jossa representaatiota pidetään havaintona
ja joka on ehto sille, että uskomme unen todellisuuteen – vastaisi
aktiivisen ja passiivisen, tuotetun ja vastaanotetun kokemuksen
välisen eron puuttumista, määrittelemättömiä rajoja kehossa it-
sessään (keho–rinta), syömisen ja syödyksi tulemisen välillä jne.,
jotka ovat tunnusomaisia oraaliselle vaiheelle ja syntyvät sulke-
malla subjekti valkokankaan sisään. Samoista syistä, meidän on
mahdollista ymmärtää sitä erityistä muotoa, jossa uneksija iden-
tifioiduu unensa kanssa, muotoa, joka edeltää ”peilivaihetta”, mi-
nuuden muotoutumista ja on siten samalla esimerkki sisäisen ja
ulkoisen keskinäisestä fuusioitumisesta. (Baudry 1981, 54.)

Noël Carroll (1996, 327–330) on arvellut jollakin tavoin eri-
tyisen oireelliseksi sen, miten yleisistä ja jo sinällään kyseenalai-

sista elokuvien katsomisen ulkoisia edellytyksiä koskevista oletamuksista Baudry, menetelmänään vastaavuuksien etsiminen, voi palauttaa katsojan imeväiseksi äitinsä rinnan ääreen – ja vielä imeväiseksi, joka ei tiedä syökö hän vai syödäänkö häntä. Lisäksi ajattelun elokuvasta unenkaltaisena voi pikemmin kääntää toisin päin: *uni* on elokuvankaltaista. Elokuvan unenkaltaisuus -mallin perusongelma on siinä, että se pakosta joutuu ottamaan lähtökohdakseen toisen väittämän, joka jo sinällään on kyseenalainen ja ongelmallinen. Nimittäin väittämän siitä, että elokuvan katsomiskokemus pohjautuu identifiikaatioon, joka on narsistista regressiota ja taantumaa yksilönkehityksen varhaiseen, oraaliseen vaiheeseen.

...unien metapeili

Se, että elokuvia ja unia saatetaan kokea samantapaisissa ympäristöehdoissa, ei vielä tietenkään tee niistä kaikissa muissakin suhteissaan samanlaisia. Tätä kokemisen samankaltaisuutta ei siis pitäisi yleistää kaiken kattavaksi samankaltaisuudeksi. Surrealistinen elokuva antaa tästä esimerkin ei niinkään siten, että se siirtäisi unia elokuvavälineen sisälle, elokuvakielen muotoon, joka sitten niiden oletetun samankaltaisuuden takia olisikin hyvin helppoa. Pikemmin pyrkimyksenä on etsiä ja käyttää hyväksi juuri niitä elementtejä, jotka unessa ovat elokuvankaltaisia. Surrealistinen elokuva ei perustu kuvin ja äänin tapahtuvaan unien jäljittelyyn tai simulointiin eli eräänlaiseen ”alitajunnan mimesikseen”. Sen sijaan yrityksenä on oivaltaa unen ja elokuvan yhteys hieman toisin. Mitä tekemistä niillä voisi olla toistensa kanssa siksi, että ne molemmat ovat poikkeavia *kielen* näkökulmasta? Miten unessa oleva elokuvallinen aines voidaan ikään kuin palauttaa takaisin elokuvaan, lähtökohtaansa, eli eräänlaiseen ”alitajunnan diegesikseen”?

Lähtökohtien vertailu voi tapahtua esimerkiksi tarkastelemalla Jean Goudalin varhaista tekstiä ”Surréalisme et cinéma” (1925). Surrealistien ajattelun tutkiminen katsoja-subjektin kannalta on tässä suhteessa varsin valaisevaa, ja oikeutetusti voitaisiinkin

väittää, että he ensimmäisinä jo kauan ennen psykosemiotiikkaa esittivät teorian elokuvasta ei todellisuuden vaan ihmistajunnan peilinä.

Goudal (1978, 49) lähtee liikkeelle ajalle ominaisesta vastakainasettelusta mutta yrittäen itse omaksua eräänlaisen välittäjän aseman. Yhtäällä aikakauden filosofit pohtivat, onko elokuva edes pohtimisen arvoinen asia ja toisaalla elokuvantekijät väittävät, että elokuva tulee imaisemaan sisäänsä kaikki muutkin taiteenlajit. Goudalin katsannossa taiteiden kehitys noudattaa tiettyä mallia: taiteet pyrkivät pois kirjallis-kielellisestä muodosta. Ne pyrkivät luomaan kukin oman, erityisen ja itselleen ominaisen logiikan tai etenemisen tekniikan. Seuraavassa vaiheessa, matkallaan kohti täydellistä (kielen kahleista) vapautumista, taiteilijan pyrkimyksenä tulisi olla operoida välittömästi ja suoraan itse kunkin taiteenlajin materiaalilla. 1920-luvun puolivälissä, mykän elokuvan kulta-aikana elokuva on Goudalin mukaan tilanteessa, jossa sen teknisten mahdollisuuksien testaus ajankohtaistuu enemmän kuin mikään muu. Tämä kytkeytyy tuon ajan yleisempäänkin kehitykseen taiteissa. Ollaan tilanteessa, jossa taiteilijan tehtäväksi nähdään etsiä todellisuuden asemesta unen todellisuutta, koska Freudiin vedoten sen ajateltiin suoremmin ja välittömämmin tavoittavan alitajunnan eli ihmisen ihmisenä olemisen perustavat mekanismit verrattuna ajattelun rationaaliseen, loogiseen ja kielelliseen muotoon.

Goudal kuitenkin toteaa myös surrealistisen ajattelun ongelmakohdat: tajuisen ja alitajuisen kytkentä on kaikkea muuta kuin mutkatonta. Esimerkiksi kirjallisuudessa se tapahtuu aina kielestä ja ajattelusta käsin. Toisaalta taidetta ja ajattelua, ylipäätään elämää kielen ulkopuolella on mahdotonta esittää tai käsitteellistää. Sekin joudutaan pakosta tavalla tai toisella ajattelemaan eli hahmottamaan kielen kautta. Nämä väitteet eivät yleisesti ottaen kuitenkaan Goudalin mukaan päde elokuvaan. Tämä ajatus on hyvä osoitus 1920-luvun ajankohdalle ominaisesta uskosta tai utopiasta, joka koskee elokuvan kykyä tunkeutua ihmismielen vielä koluamattomiin nurkkiin. Äänielokuvan leviämisen myötä

siitä kuitenkin tuli varsin nopeasti ja myös ironisella tavalla anti-utopia. Nähdyn puheen ja kuullun puheäänien välisen synkronian standardisoinut äänielokuva tavallaan toteutti sellaisen äänen vastaiskun, jonka seurauksena elokuvan ilmaisukielen mahdollisuuksia koskeva ajattelukin sitten muuttui. Toisaalta tuo samainen elokuvaan tuolloin kohdistettu utopia-ajattelu on tullut uudelleen esille ja ajankohtaiseksi eräissä videota ja sittemmin tietokonetta ja ylipäänsä ”uuden median” audiovisuaalisia kykyjä käsittelevissä tarkasteluissa (esim. Youngblood 1970; Hansen 2004).

Elokuva kytkee tajuisen ja alitajuisen yhteen tarjoamalla *tietoisia* hallusinaatioita, harhakuvia ja kuvitelmia. Goudalin teksti tuntuu etäisesti tuottavan juuri sitä, mikä sittemmin kaikui niin Baudryn ”imeväisen” kuin myös Guattarin ”orpoutuneen” painotuksissa:

Menkäämme elokuviin, missä perforoitu selluloidi surisee pimeässä. Saapuessamme katsettamme johdattaa hohtava valonsäde. Se törmää valkokankaaseen, jota pommittaa parin tunnin ajan väsymättä. Elämää kaduilla, ulkopuolella ei enää ole. Ongelmamme kutistuvat, naapurimme haihtuvat pimeään. Kehomme vajoaa ikään kuin ajoittaiseen epähenkilöityneeseen tilaan vieden mukanaan tunteen itsensä olemassaolosta. Emme ole muuta kuin kaksi silmää ruuvautuneina kymmeneen neliömetriin valkoista kangasta. (Goudal 1978, 50.)

Goudal esittää, että valveilla kuvittelemme sitä, mikä on todellista ja sitä, mikä on mahdollista, mutta unessa kuvittelemme vain sitä, mikä on mahdollista. Unen ja elokuvan yhteys löytyy näistä kahdesta mahdollisesta. Tietysti teknisellä tasolla kyse on myös niistä puutteista, joita elokuvalla tuolloin nähtiin olevan: musiikkiiäni ainoana ulkopuolisena äänenä, ja senkin tehtävänä oli yleensä olla enemmänkin pelkkää ”tuutulaulua”; värien puuttuminen ja erot kuvatun/esitetyn filmin nopeuksissa, ja niin edelleen. Tästä näkökulmasta värin ja äänen etsiminen elokuvaan (kuten esimerkiksi Rudolf Arnheim sittemmin esittikin) merkitsi

pyrkimystä taannuttaa ja viedä elokuvaa taaksepäin kohti konservatiivista realismia, vastoin elokuvan aitoa kehitystä pyrkiä tuon realismin ”yli” (*sur*).

On kuvaavaa, että tämän saman perinteen varassa, tosin tietysti muotoaan ja diskurssiaan muuttaneena, toimii paljolti se psykosemioottinen teoria ja tutkimus, jota tässä edellä on esitelty. Ottaessaan katsojan ja katsomiskokemuksen suurennuslasinsa alle se on olettanut paljon siitä, mikä on tarkastelussa toiminut kontekstina. Samalla tavalla kuin 1920-luvulla noita olettamuksia sääteli utopia *elokuuvan* aidosta olemuksesta ja kehityksestä suhteessa todellisuuden representaatioon ja kieleen, psykosemiotiikassa noita vastaavia olettamuksia sääteli utopia *elokuvakatsojan* aidosta olemuksesta, alkuperästä ja kehityksestä ”vailla kieltä” ja sitä kohti. Molemmissa tapauksissa elokuva on nähty verbaalikielen ehdollistamana sanojen vankilana.

Surrealisteille elokuvallinen kuva näyttäytyi ainakin aluksi kiehtovana mahdollisuutena tunkeutua kielen ohi suoraan alitajunnan ytimeen, tai toisin käsittein ilmaistuna, tunkeutua Symbolisen ohi suoraan Imaginaariseen. Kuvien liike ei niinkään merkinnyt uutta ja myyttisesti toteutunutta mahdollisuutta arkitodellisuudelle rinnakkaisen mutta diegeettisen aika-tilan luomiseksi. Pikemmin kyse on välineestä rakentaa aikaa ja tilaa toisin, toisella tavalla, totutusta arkikokemuksesta poiketen. Elävällä kuvalla ja todellisuudella nähtiin selvä yhteys, mutta se kenties vähiten kiehtoi surrealisteja. Päinvastoin, juuri niiden välinen mahdollinen *ero* oli se, jota haluttiin tutkia, ja tätä kautta avata uusia näkökulmia yhdenmukaiselta ja normitetulta näyttävään todellisuuteen. Tässä mielessä surrealistien voisi väittää käyttäneen tietoisesti hyväksi Lacanin ”väärintunnistamisen” ajatusta: kuvitellun todellisuuden-kaltaisuuden tehtävänä on uudelleen arvioida kuvitellun ja todellisen keskinäisiä suhteita, jotka liian helposti otetaan ennalta annettuina. Varmaan yhteys on myös käänteinen, sillä olihan Lacan läheisessä yhteistyössä surrealistien (kuten Salvador Dalin) kanssa 1920- ja 30-lukujen taitteen tietämissä.

Yrittäessään paljastaa kuvan sekä viettelystä että valhetta surrealistit tuon tuosta turvautuivat peileihin. Voisi jopa ennakoida, että juuri nämä ilmiöt (viettelys ja valhe) kuuluvat peilimetaforaan lähes ”myötäsyttyisinä” ominaisuuksina, eivätkä yksin surrealis-teilla, vaan laajemminkin. Kuvan ja todellisuuden välisessä suhteessa surrealistejä kiehtoi se, miten ilmaista eron korostuksia niiden samanlaisuuden sisällä. Myös peilikuvan ja sen todellisuuden, jota se oli asetettu heijastamaan, välisessä suhteessa surrealistejä kiinnosti toiston särö, objektin ja sen heijastuman väliseen samankaltaisuuteen piiloutuva poikkeama. René Magritten tuotanto kuvataiteissa on tästä hyvä esimerkki.

Peilin ”valhe” peilivaiheen lapselle on metaforan mukaan siinä, että hän näkee itsensä peilissä kokonaisempänä ja eheämpänä kuin todellisuudessa onkaan. Peilin ”viettelys” taas on siinä, että lapsi narsistisella tavallaan samalla oppii haluamaan nähdä itsensä tällaisena eheämpänä kokonaisuutena. Tämä viettelys luo pohjan myös tuleville seksuaali- ja rakkaussuhteille: halu rakastettua kohtaan on yksinkertaisesti sellainen samastumisprosessin laajentuma, joka on alkanut jo peilivaiheessa. Niinpä narsismi tässä suhteessa ei olekaan minän suhdetta vain itseensä, vaan minän suhdetta *ylleensä* objektiin, Toiseen (*l'Autre*) – jo siksi, että tuo objekti, tuo toinen, halutaan nähdä minän heijastumana, joko sitä kopioiden tai täydentäen, kuten Anthony Wilden on esittänyt. Gilles Deleuze on kääntänyt ajatuksen ylösalaisin. Hänen mukaansa tässä ei suinkaan ole kyse siitä, että toinen haluttaisiin nähdä minän heijastumana, vaan päinvastoin, minä on toisen kaksoisolio:

Kaksoisolio ei ole koskaan sisäisen ulkoinen heijastuma, vaan pikemminkin juuri päinvastoin, ulkoisen sisäistymä. Kyse ei ole Yhden kahdentumisesta, vaan Toisen jakautumisesta. Kyse ei ole Saman uusinnoksesta, vaan Erin toistosta. Kyse ei ole ’Minän’ muotoutumisesta, [-] kahdentumisen prosessissa muotoutuva kaksoisolio ei ole koskaan toinen, vaan se on itseys joka elää minua toisen kaksoioliona. (Deleuze 1988, 98; vrt. myös Ansell Pearson 1999, 84–90.)

Niin surrealistisen elokuvan kuin aikakaudenkin (1920- ja 30-lukujen taite) kannalta konkreettinen esimerkki elokuvan, tässäkin tapauksessa myös itseironisesta, pyrkimyksestä pois sekä kielen valtapiiristä että identifikaatiosuhteiden jatkuvasta uudelleen arviosta on Luis Buñuelin elokuva *Kulta-aika* (*L'Age d'or*, 1930). Unen kaltaisten alitajuisten sisältöjen asemesta se keskittyy valottamaan toimintamekanismeja, joiden uskottiin olevan tietoisuuden toiminnoille laajemminkin tunnusomaisia. Buñuelin elokuvan voi hyvin lukea suhteessa edellä viitattuun ideaan toisen kaksoisoliona itseään tuottavasta minuudesta.

Subjektin ja objektin välistä halun mekanismeja kuvaa *Kulta-ajan* episodi, jonka aikana elokuvan rakastavaiset, hetkisen ajaksi ja monien vaiheiden kautta, kohtaavat uudelleen toisensa. Ennen tätä he kohtaavat toisensa kuvitelmissaan rakentamalla toisistaan kuvia tai fragmentteja näkemiensä todellisten objektien kautta. Gaston Modot esimerkiksi kokoaa mielikuvan rakastetustaan Lya Lysistä näkemänsä mainosjulisteen kautta. Kuvassa esiintyvien ruumiinosien (käsi, jalat, hiukset) avulla hän kokoaa mielikuviutuksessaan Lysin eheäksi objektiksi omalle halulleen. Tämän ”koaoamisprosessin” elokuva toisintaa kuvasarjan muodossa.

Toinen mekanismi, jonka muodossa rakastavaiset *Kulta-ajassa* ylittävät kuvitelmissaan heitä erottavan kuilun, on vieläkin enemmän narsistisen mekanismin sanelema. Tässä todellisuus ja kuviteltu sekoittuvat toisiinsa sananmukaisesti peilissä. Lys katsoo peiliin, mutta kuvakulma selän takaa on sellainen, ettei katsoja voi nähdä, mitä peili hänelle heijastaa. Tämän kohtauksen kanssa vuorottelee kuvasarja Modot'sta kadulla. Nämä kaksi vuorottelevaa kuvasarjaa alkavat yhtyä äänen kautta siten, että eri tilanteisiin kuuluvat äänet alkavat risteytyä ja menevät päällekkäin. Modotiin liittyvä koiran haukunta yhtyy Lysiin liittyvän kellonkalkkeen kanssa. Ensimmäinen merkki yhdentymisestä annetaan siis ääniraidalta.

Kuitenkin vasta kolmas ääni plus kolmas kuvatila, jotka tulevat esille juuri peilissä ja peilistä, tekee yhdentymisen täydelliseksi: nä-

emme profilissa Lysin katsomassa peiliin. Peilistä puhaltava tuuli käy hänen hiuksiinsa. Tuulen ääni sekoittuu koiran haukuntaan ja kellon kalkkeeseen. Sitten näemme peilin ja siinä pilvet ja taivaan sekä peilin edessä pöydällä olevat pullot ja muut esineet sekä niiden heijastuskuvat peilissä. Tämä ”väärä peili” on Lysin ”yksityinen valkokangas ja kuten valkokankaat yleensäkin, se tarjoaa pakotien toiseen maailmaan, joka on todella itsensä omistamista toisen maailman toisaalla–olemisessa”, kuten Linda Williams (1981, 148) sen kiteyttää teoksessaan *Figures of Desire*. Seuraavassa otoksessa Lys nähdään takaapäin peilin edessä. Vaikka emme täsmälleen voikaan nähdä hänen peilistä heijastuvia kasvojaan, voimme olettaa/tulkita tilanteen siten, että hän näkee oman kuvansa osana etäistä maisemaa, johon taivas, pilvet ja tuulen suhina kuuluvat.

Kyseessä on paradoksi toisen (toisena ja toisessa paikassa, toisaalla olemisen) kaipauksesta, joka esitetään itsensä omistamisen keinona. Samanlainen mekanismi toimii useimmissa Antonin Artaud’n elokuväskirjoituksissa, joita hän kirjoitti juuri 1920-luvun lopulla – ja tietenkin jo Lacanin peilivaihe-teoriassa. Buñuel siis vain toteaa, miten jokainen rakastaja löytää identiteettinsä rakastettunsa silmistä heijastuvana; silmistä, joita käytetään minän kuvastimina. Taustalla on täten myös alussa mainittu Huxleyn kuvaus merenneidosta: halua toiseen ei tietenkään voida koskaan täysin tyydyttää, sillä missä ”poissaolevan kuva kiihottaa, siinä läsnä oleva liha latistaa”, kuten Linda Williams (1981, 149) jatkaa. Tässä suhteessa *Kulta-aika* kytkeytyy identifikaation kysymykseen siten, että sitä ei kiinnosta tarjota rakastavaistensa kautta samastumiskohteita yleisölle, joka sitten näiden kohteiden avulla voisi astua päättymättömän halun valtakuntaan, peilin toiselle puolelle. Pikemmin elokuva on kiinnostunut narsistisesta suhteesta valheellisen kuvan kanssa, joka sitten strukturoi *koko* tätä halua ja sen fragmenteista koostuvaa ketjua.

Peilivaihe ei selitä edes analogisena metaforana elokuvan katsoomiskokemusta yleensä. Pikemmin se saattaisi liittyä yhteen tai kahteen elementtiin tuossa kokemuksessa. Viitteitä tälle antaa jo kuvastimen käyttö itse elokuvissa: se on omimmillaan käsiteltäessä

ihmiskuvan identiteettikriisiä. Onko niin, että vasta sitten, kun voimme olla yhtä mieltä jokaisesta elokuvan katsomiskokemuksesta tällaisena identiteettikriisinä, voitaisiin väittää myös jokaisen katsomiskokemuksen paitsi toistavan myös uusintavan peilivaiheen kaltaisen mekanismin? Lacanin tapaan ajateltuna tämä tietysti pitääkin paikkansa, koska hänen mielestään identiteetti on aina kriisikokemus. Pohdintaa voitaisiin kuitenkin jatkaa kysymällä – yhtä lailla Lacanin hengessä – ketä tai mitä varten tuo kriisi on syntynyt?

Tämäntyyppiseen kysymykseen Rainer Werner Fassbinderin elokuva *Veronika Vossin kaipuu* (*Die Sehnsucht von Veronika Voss*, 1982) avaa tekijälleen tunnusomaisen näkökulman. Elokuvan päähenkilö, ex-elokuvatähti Veronika Voss, elää kirjaimellisesti toisen vallassa: elokuvan unimaailmassa hän on tuottajien ja ohjaajien vallassa vailla omaa tahtoa, jonka puolesta hän yrittää, siinä epäonnistuen, kamppailla. Elämän unimaailmassa hän on vastaa-vasti tohtori Katzin ja tämän antamien huumeannosten varassa, vailla omaa tahtoa, jonka puolesta hän tälläkin alueella yrittää kamppailla.

Veronikan koko olemassaoloa määrää kaipaus näistä unimaailmoista reaaliin. Juuri tällaisen asetelman tarkastelussa Fassbinder usein (kuten tässä elokuvassa) käyttää hyväkseen peiliä sekä konkreettisenä lavaste-esineenä että metaforana. Tämäkin on mahdollista peiliin sisältyvän ja kaksoisolioon liittyvän tematiikan ansiosta: yhtäällä on jokin jonakin ja toisaalla jokin toinen tuon ensimmäisen kuvana. Kysymyksessä on tarkastelu, joka käsittelee mahdollisten maailmojen välisiä suhteita akselilla todellisuus–unimaailma. Lopulta kyse on siitä, mitä on todelliselta tuntuva elämä ja kuka sitä hallitsee, kuka sitä elää ja ketä tai mitä varten.

Christian Braad Thomsenin (1987; 1990) mukaan *Vossissa* todellista on riisto ja Fassbinderin näkemys tuon riiston mekanismeista. Veronika Voss (Rosel Zech) ei tiedä, mikä olisi se ulkoinen voima tai valtarakenne, jota hän voisi vastustaa kokeakseen olevansa olemassa ”todella”. Toisin sanoen, mikä olisi se Toinen, johon suhteessa hän voisi oman identiteetti-projektinsa toteuttaa?

Niinpä hän väistämättä kääntyy vastustamaan itseään, ruumistaan ja sieluaan.

Elokuvan loppupuolella on jakso, jossa vuorottelevan leikkauksen keinoin seurataan kahta tapahtumakulkua. Toisen ympäristönä on Veronikan oma, valkoinen ja kirkkaasti valaistu huone tohtori Katzin (Annemarie Düringer) luona. Veronika on jätetty yksin, yöpöydän laatikossa on tappava huumeannos. Toinen tapahtumakulku kuvaa Veronikan unenomaista kuvitelmaa. Hän uneksii suurista ja komeista jäähyväisjuhlista. Mukana ovat kaikki hänen tuttavansa, mutta hän itse on juhlien keskipiste. Hänestä on kehkeytynyt suuri elokuvatahti ja hän on lähdössä Hollywoodiin. Jakson keskeinen kohtausta tapahtuu Veronikan huoneessa juuri ennen kuin hän syö kohtalokkaan huumeannoksen. Veronika peilaa itseään pienestä käsipeilistä ja maalaa samalla huulensa ikään kuin valmistautuisi viimeiseen suureen rooliinsa.

Näyttelijän kohdalla kaksoisolennon eli *doppelgängerin* idea on luonnollisesti ja luontevasti keskeinen. Tässä Fassbinderin elokuvassa peili kytkeytyy nimenomaan elokuvanäyttelijään. Freudilaisessa Fassbinder-tutkimuksessaan Christian Braad Thomsen ulottaa Fassbinderistä itsestään puhuessaan, tämän *doppelgängerin* koskemaan ketä tahansa meistä: kaksoissuhde meissä itsessämme on suhde sen välillä, mitä me olemme ”tässä–ja–nyt” (*da*) ja mitä me olimme ”silloin kun olimme lapsia” (*fort*). Kokemamme kaippuu, jollaisen Braad Thomsen siis näkee erityisesti sanelleen Fassbinderin tuotantoa, kohdistuu tässä asetelmassa aikaan, jolloin olimme vielä lapsia ja jolloin ainakin myytin mukaan kaikki oli vielä mahdollista. Meidän oli mahdollista elää kokonaan vailla rajoja ja rajoituksia ”kuin kukka” (*wie eine Blume*), kuten Fassbinder itse totesi. Niinpä se tulevaisuus, joka nyt on peruuttamattomasti juuri meidän nimiimme kuitattu menneisyys, oli vain yksi hatara mahdollisuus lukemattomien valintojen joukossa.

Kun turvallinen representaation territorio jätetään taakse luovutaan samalla representaatioon nojaavasta ”silmän mallista”. Sen asemaan hahmotellaan ”aivojen malli”. Edellistä edustaa elokuva-

lisen apparaatin transsendentaalinen malli ja jälkimmäistä immansenssin ”persoonaton” eli konemainen kamera-tietoisuus. Idean fysiologinen painopiste siis siirtyy silmästä aivoihin. Taustalla voi nähdä jo Alfred Hitchcockin *Vaarallinen romanssi* (*North by Northwest*, 1959) -elokuvan yhteydessä esittämän haaveen siitä, miten aistimukset voisi kytkeä suoraan kallon sisälle (ks. Pisters 2003, 14).

Tässä visiossa kuvan ja äänen aistimellista koostetta (nähtyä ja kuultua audio-visiota) ei erikseen tarvita aivojen ja maailman ”välissä”, vaan aivot ja ympäristö ovat suoraan kytköksissä toisiinsa. Olennainen pointti ideassa on se, että kuvien ei ajatella katoavan jonnekin, vain niiden *esittävä suhde* katoaa – ne eivät enää ole esityksiä ”jostakin muusta”, vaan ne *ovat* tuo ”jokin muu”, joka suoraan vaikuttaa ajatteluun, tunteisiin, kokemuksiin. Hitchcock puhuu kamera-tietoisuudesta tai kameratajusta (jonka kai voisi laajentaa koskemaan myös sellaista termiä kuin mediataju); kameratajua eivät enää määritä ne liikkeet, joita se pystyy seuraamaan tai tekemään, vaan ne mentaaliset kytkennät, joihin se kykenee. Ensimmäinen askel kohti tällaista (tulevaisuuden) kameratajua oli kameran oma liike.

Teoria-, tutkimus- ja tulkintaperinteiden eroa voidaan Patricia Pistersin (2003, 16–22) tapaan havainnollistaa vertaamalla toisiinsa sitä, miten yhtäältä Slavoj Žižek ja toisaalta Gilles Deleuze kirjoittavat Hitchcockista. Rinnakkain ovat siis lacanilais-žižekiläinen psykoanalyysi ja deleuze-guattarilainen rihmasto tai skitsoanalyysi. Edellisestä näkökulmasta Hitchcockin elokuvien pohjavire on uskonnollinen (katolilainen), ja se käy ilmi toistuvina syyllisyyden, vahvan isällisyyden ja kohtalonuskon teemoina. Hitchcockin elokuvat ovat representaatioita siitä, miten ihmiset elokuvan ulkopuolella kokevat maailman. Katsojat puolestaan kytkeytyvät (ja haluavat kytkeytyä) ikään kuin aineettoman, audiovisuaalisen ”napanuoran” kautta valkokankaan maailmaan.

Deleuze sitä vastoin tuntuu ehdottavan, että katsoja ei etsi oman elämänsä representaatioita, vaan osallistuu suhteellisuuk-

silla toimivaan peliin, jonka elokuvaohjaaja on suunnitellut ja rakentanut. Kyse ei ole halusta samastua vaan halusta tietää, miten kuvat sinänsä toimivat ja vaikuttavat. Psykoanalyttisiä tulkintoja määrittää jälleen halun käsite puutteen kautta – nyt lähinnä kahdessa merkityksessä: (1) kuvitteellinen kaipuu menetettyä kohtaan (Freud ja varhainen Lacan) ja (2) halu tuntea Reaalinen (jota ei ”oikeasti” kuitenkaan koskaan voi tuntea) ajaa subjektia (Žižek). Deleuzen ajattelussa halua ei määritä puute vaan se on perustavaa pyrkimystä säilyttää ja moninaistaa elämää (Spinoza). Halun maailma on suhteiden verkosto, ei enempää (muttei myös vähempää), sitä ei määritä jokin ennalta annettu syällisyys ikään kuin erityisenä transsendentaalisena kategorianaan, vaan immanentti konstruoiva voima (kenties peräti eräänlainen ”peli-halu”). Katsoja asemoidaan elokuvan kannalta aktiiviseen rooliin, ei enää (passiivisesti) samastumaan ikään kuin narun päässä talutettuna pässinä (vaikka Hitchcock itse kuinka tällaista metaforaa halusikin), vaan ajattelemaan ja tekemään yhdistelyjä annettujen kuvien, äänien, tapahtumien ja tarinoiden pohjalta. Kamerataju on vapaata epäsuoraa diskurssia ja merkitsee sitä, että maailmasta kaikkineen tulee elokuvallista (ja elokuvasta maailmallista). Jo valmiiksi ”elokuvallista maailmaa” kuvaava elokuva on siten pakosta metaelokuvaa.

...kasvoisuus

Kartoittaessaan elokuvateorian nykykenttää Thomas Elsaesserin ja Malte Hagenerin teos *Film Theory* (2010) tarttuu kolmannessa käsitteilyluvussa peilin käsitteeseen kytkemällä sen nimenomaan kasvoihin. Vaikka kasvoja ei ajattelisikaan peilin välttämättömänä vastaparina, tarjoaa käsite itsessään mahdollisuuden tarkastella merkityksellisuuden sekä sen muotoutumisen problematiikkaa hieman toisenlaisesta näkökulmasta. Tässä jatkumossa peili kyllä liittyy subjektiviteetin itsemäärittelyyn, mutta sitä edeltävässä jär-

jestelmässä on kasvoisuuden (*visagéité, faciality*) valkoinen muuri: ”Katse on vasta toissijainen suhteessa tyhjiin silmiin, suhteessa kasvoisuuden mustaan aukkoon. Peili on vasta toissijainen suhteessa kasvoisuuden valkoiseen muuriin.” (Deleuze & Guattari 1988, 171.)

Deleuzen ja Guattarin *Mille plateaux* -teoksen seitsemäs luku on nimeltään ”Vuosi Nolla: kasvoisuus”. Termi kasvoisuus tarkoittaa tässä yhteydessä merkin ja merkityksen perusrakennetta. Ja koska merkki on aina rakenteeltaan kaksijakoinen (merkitsijä–merkitty) myös kasvoisuudessa on kyse koosteesta, jossa osapuolina ovat ”valkoinen muuri” ja ”mustat aukot”. Kasvoistumisen abstraktissa koneessa valkoinen muuri on yhtä kuin ”merkitsijä” ja vastaavasti musta aukko on ”subjektiviteetti”. ”Kasvoisuuden abstrakti kone” (*machine abstraite de visagéité*) on merkitsijän ja subjektin olemassaolon sekä toimivuuden ehto.

Esimerkit Deleuzen ja Guattarin (1988, 168) käsittelyssä ovat perua elokuvasta, ja ehkä jo siksi kasvot kytketään kauhuun: ”Kasvot ovat kauhutarina (*conte de terreur*).” Heidän mukaansa jo lähikuva kasvoista sisältää valkoisen muurin ja mustan aukon kaksi puolta: kasvot heijastamassa valoa niin, että kirkkaimmillaan ne liukenevat valkoiseen, ja/tai muodostamassa varjoja niin, että tummimmillaan ne hiipuvat mustaan. Läsnä ovat siis kasvoistumisen ääripäät: valkoinen muuri (kirkas liudentuma) ja musta aukko (häilytys mustaan). Tämä valkoisen muurin ja mustan aukon järjestelmä (*système mur blanc – trou noir*) on kasvoja tuottava peruskoneisto. Kasvoistuminen ei perustu samannäköisyyden kriteereihin vaan järjelyyn, jossa asiayhteyksiä yritetään selittää jonkin ketjukoodin varassa.

Pää kuuluu osana kehoon, ruumiiseen, ja niin kasvot kuin aivotkin taas päähän, mutta kasvoilla on erityinen ominaisuus irrottautua. Ne ovat pinta, joka tietyllä tavalla on pantu elämään myös omaa itsenäistä elämäänsä. Kasvojen itsenäistä omaa elämää merkitsee nimenomaan peilikuva. Siinä todentuu itseän kohdistuva katsomisen tapahtuma. Lähikuva elokuvassa konkretisoi tämän. Mutta kasvoja *käytetään* toisella tavalla: niillä ylikoodataan

loputkin kehosta tai toisin sanoin, keho palautetaan kasvoihin ja kasvoiksi. Kasvoista tulee koko kehon *stand-in*, sen korvike, pysyvä sijainen, omanlaisensa kaksoisolento.

Merkityksen lukeminen todellisuuteen on sitten sen kasvoistamista, sen elementtien, objektien, ilmiöiden, asioiden ja ihmisten käsittelemistä kasvoisuuden abstraktilla koneella, ”kasvoisuuskooneella”. Kasvot ovat yhtä kuin ihmisyyys, ”olla ihminen”, ne kuuluvat *ihmisen* tapaan olla olemassa, ja tästä syystä, koska olemme ihmisiä, lajillemme ominaiseen tapaan merkityksellistämme eli teemme todellisuutta kasvoiksi, kasvoistamme sitä. Mutta jälleen vasta paradoksin kautta, sillä kasvot *itsessään* ovat jotakin hyvin epäinhimillistä. Tarkemmin sanottuna, jokin perustavalla tavalla epäinhimillinen ihmisessä tulee näkyville ja käy ilmi nimenomaan kasvoissa. Kasvot ovat tätä epäinhimillisyyttä alkujaan: kasvot lähikuvassa ja erikoislähikuvassa tuovat juuri tämän ei-ihmismäisyyden ulottuvuuden näkyville, ovat todisteena siitä.

Kasvojen pinta on kartta. Se, että kasvot ovat inhimillisen ja ei-inhimillisen välisen jännitteen näkyvä maasto, tavallaan toteutuu mainiosti jo itse sanan muodossa: suomenkielinen kasvot on yleensä monikkomuodossa, toisin kuin ruotsin *ansikte*, englannin *face*, saksan *Gesicht*, italian *volto* tai ranskan *visage*. Deleuze ja Guattari (1988, 171) kutsuvat kasvoja lähikuvassa ”bunkkeri-kasvoiksi” (*visage-bunker*) – tai arkisemmin kaiketi voisi myös puhua kivikasvoista. Kivikasvo on jotakin ei-inhimillistä. Siihenhän jo laatua osoittava määräite kivikin viittaa. Toisaalta kivi tässä viittaa myös maskiin, suojaan, haluun piiloutua. Niinpä, halu paeta kasvoja on halua yrittää tulla näkymättömäksi, mennä kiven taakse, kenties jopa sen sisään.

Kasvot osana yleensä merkitykseen liittävää konetta ovat tietysti myös kasvatuksen ja pedagogian perustava komponentti. Kasvonilmeisiin ja kasvojen kartan maisemanmuotoihin keskittyvät oppikirjat ovat kasvatuksen (eritoten kristillisen sellaisen) perusaineistoa. Ja jälleen tämän voi heti todeta elokuvan tavasta käsitellä kasvoja: lähikuva kohtelee kasvoja kuin ne olisivat maisema. Toi-

saalta tämä tuntuu kuuluvan lähikuvan luonteeseen myös muissa taidemuodoissa, kuten kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja arkkitehtuurissa. Kasvot ovat potentiaalinen, tuntematon, löydettyksi tulemistaan odottava maisema. Kun siihen kytketään vielä Deleuzen ja Guattarin korostama uskonnollinen imperatiivi, muodostuu kasvoista eräänlainen käännytystään odottava pakanamaan kartta. Tulkinta hyödyntää tietoisesti myös sanojen rakenteita: kasvot ovat sekä kauhuun (*terreur*) liittyvä tarina että maan (*terre*) ja alueen (*territoire*) jäsentämiseen liittyvä koneisto.

Milloin kasvoisuuden abstrakti kone astuu näyttämölle? Milloin se oikeastaan latautuu? Kasvokuvien massa viittaa siihen, että olennaista ei ole kasvojen yksilöllisyys, mikä tietyssä mielessä olisi mahdotontakin. Myös tähän viittaisi kieleemme vakiintunut tapa puhua kasvoista monikossa: niitä on aina useampi kuin yksi, joten jo ollakseen yksilöllisiä ne voivat olla sitä paradoksaalisesti vain joukkona. Yksilöllisyyden asemesta kasvoissa on olennaista niiden lähes olemukselliseksi tullut merkkiluonne. Tämä puolestaan luo pohjan omanlaiselleen kasvojen ekonomialle: tietyt vallan koostumukset edellyttävät sitä, että myös kasvoja on mahdollista tuottaa ja kuluttaa.

Primitiivisissä yhteisöissä kasvoilla ei ole kovinkaan suurta roolia sosiaalisen kanssakäymisen kannalta. Tällaisten yhteisöjen koossa pitävät siteet ovat hyvin moninaisia, pikemminkin aineellisia ja kehollisia kuin ”kasvoisia”. Deleuzelle ja Guattarille yhtenä todisteena tästä ovat kasvonaamiot ja naamarit, joiden tehtävänä on pikemminkin kytkeä pää entistä tiukemmin ruumiiseen kuin tehdä itsenäiset ja irralliset toiset kasvot. Itse asiassa, sen sijaan, että naamioiden avulla ruumis kytkettäisiin juuri kasvoihin, se kytketään aivan toisenlaiseen ulottuvuuteen, tulemiseen—eläimeksi.

Tämä viittaa siihen, että olisi virhe pitää kasvoja jotenkin yleismaailmallisena ilmiönä. Pikemminkin, levein vaalein poskipäin ja silmien mustin aukoin ne kuuluvat erityisesti Valkoiselle Miehellä. Kasvot ovat yhtä kuin Kristuksen kuva: hän (tai kenties pitäisi sanoa, hänen seuraajansa) keksivät koko ruumiin kasvoistamisen

ja levittivät tämän ”evankeliumin” kaikkialle. Kristuksen kuva on merkki siitä voimasta, jolla nelisilmäisen koneen molemmat silmäparit tahdistuvat toisiinsa: isä–poika, opettaja–oppilas, poliisi–kansalainen, syytetty–tuomari, jne. Kasvoja ei siis omisteta, vaan niihin pikemminkin sujahtetaan. Kristus on nimi sille mustan aukon ”keskustietokoneelle”, joka pyrkii paitsi ohjaamaan myös ohjelmoimaan kasvoistamisen tapahtumia. Vanhaa sanontaa kasvoista sielun peilinä on tulkittu kirjaimellisesti: jos sielu liittyy Kristuksen kautta Jumalaan ja kuvastuu kasvoista niin silloin kasvojen on oltava yhtä kuin Kristuksen kasvot.

Kasvot ovat kuitenkin myös aina valinta. Konkreettisten kasvojen kohdalla tapahtuu valinta siitä, kelpaavatko ne, menevätkö ne niin sanotusti läpi. Osuvasti kasvoihin tässä suhteessa onkin liitetty ajatus siitä, miten hyvin tai huonosti ”pokka pitää”. Tällä tasolla Deleuze ja Guattari etsivät perusvastauksia yksinkertaisella kyllä–ei -rakenteella. Kasvoisuuden kriteerit kuitenkin säilyvät siten, että valkoisen muurin peittämä alue entisestään laajenee ja mustan aukon funktiot toistuvat toistumistaan. Sikäli kuin Kasvot ovat Kristus eli Valkoinen Mies, ensimmäiset poikkeamat tästä normista ovat rodullisia: keltainen, ruskea, musta, punainen – jotka näin ollen täytyy ”kristillistää” ja käännäyttää eli valkaista ja kasvoistaa, jotta ne mukautuisivat tuohon Valkoisen Miehen normiin. Kyse on nimenomaan Kristuksesta eli kristinuskon organisoimasta Vapahtajasta, ei niinkään Jeesuksesta, joka historiallisena henkilönä olisikin aika kaukana *valkoihoisen* normia ajatellen. Tämä rakenne selittää myös eurooppalaisen (kristillisen) rasismin erityispiirrettä. Sen sijaan, että se näkisi muut rodut toisina ja itseensä nähden ulkopuolisina, se pikemminkin näkee heidät ihmisinä, joiden tulisi olla kuten me olemme, mutta joiden ”rikos” on olla olematta niin. Heidät voidaan yrittää käännäyttää kasvattamalla heitä meikäläisiksi. Heidät voidaan myös tuomita rikoksestaan olla haluamatta olla meikäläisiä. Heidät voidaan toki myös armahtaa. Kaikki nämä operaatiot perustuvat periaatteessa yhtäläiseen mekanismiin, *samuuden tuottamiseen*. Ja tuon samuuden ytimessä on abstrakti kone, Valkoisen Miehen Kasvot.

Koska kasvot ovat merkityksen ankkuri, ne ovat tietysti avainasemassa myös kielen kannalta. Puhe tulee kasvoissa olevasta aukosta, suusta. Jo kasvot kokonaisuutena ovat suu tai paremminkin megafoni, sillä niissä puhe on (jo yksin ilmeiden avulla) aina paitsi vahvistettua ilmaisuja myös perustaltaan käskysanoja.

Kasvoistuminen ei tietenkään ole ”paha” asia sinänsä, sillä jo monet sosiaalisen toiminnan perusmuodot ovat täysin siitä riippuvaisia. Despoottinen ja autoritaarinen kooste (jotka tavoillaan pyrkivät universalisoimaan kasvoistumisen periaatteet kukin omine aksioomineen) ovat omanlaisiaan äärimuotoja. Yhtäälle sijoittuu Merkitsijän kaikkivoipuus ja sitä merkitsee pintana ymmärretty valkoinen muuri. Tämän pariksi paikantuu Subjektin eli mustan aukon oletettu autonomia. Kasvoisuuskone on kasvojen sosiaalisen tuottamisen aparaatti. Siinä tulee esitetyksi koko ruumiin ja sen elinympäristön kasvoistaminen, maailman ja sen ympäristöjen ”maisemointi”. Maiseman ja maisemoinnin metaforaa jatkaaksemme, kasvoisuuskone tuottaa maisemoitua kulttuuriluontoa, eräänlaista kaikkialle ulottuvaa golfkenttää.

Maisemoidut kasvot ovat nekin eräänlainen naamio. Sen funktio on kuitenkin toinen kuin primitiivisillä yhteisöillä, joille se oli ikään kuin liimaa pään kiinnittämiseksi tiukemmin kehoon. Nyt maski on takuu tai tae kasvojen konstruktioista eli siitä, että se on toteutunut. Maski on siis *yhtä kuin* kasvot – ja niiden näkyväksi tullut epäinhimillisuus on eräänlainen jälki ja muistuma alkupe-
räästä, joka kenties joskus oli ajankohtainen. Asetelmassa on kaksi puolta: kasvojen suhde niitä tuottavaan abstraktiin koneeseen ja edelleen vallan koosteisiin, joka edellyttää tällaista sosiaalista tuottamista. Meidän semiotiikkamme on modernin valkoisen miehen eli kapitalismin semiotiikkaa. Sille on tunnusomaista, että merkitys ja subjekti läpäisevät toinen toisensa pyrkien maksimoimaan tuotannollisen tehokkuuden. Juuri tässä semiotiikassa kasvoisuus eli valkoisen muurin ja mustan aukon systeemi on jalostunut toistaiseksi täydellisimpään muotoonsa. Merkitsijän kaikkivoipuus ja Subjektin autonomia ovat ne kaksi tahtia, joista muodostuu tämän kasvoisuuskoneen käyntiääni.

Miten rikkoo valkoinen muuri, päästä pois mustasta aukosta, riisua kasvot? Ei-merkitsevä, ei-subjektiivinen, kasvoton – kaikki nämä suunnat tai ulottuvuudet löytyvät taiteista, tai paremmin-kin keinoja sekä mahdollisuuksia tuollaisia pakoja ajatellen *voi* löytää taiteista. Samoin taiteista voi löytää keinoja tunnistaa omat mustat aukkonsa ja valkoiset muurinsa; voi siis oppia tuntemaan omat kasvoistettut kasvonsa, mikä tietysti onkin perusehto sille, että ne voisi riisua. Kyse ei kuitenkaan ole paluusta tai regressiosta johonkin merkitystä ja subjektiä edeltävään, primitiivisyyden semiotiikkaan, johonkin alkuperäiseen kasvottomuuteen: ”Kasvot, mitä kauhua! Ne ovat luonnollisesti kuunkaltainen maisema, huokosineen, tasankoineen, kirkkaine väreineen, valkoisuuksineen ja reikineen. Ne eivät tarvitse lähikuvaa tullakseen ei-inhimillisiksi. Ne ovat jo luonnostaan lähikuvassa, ja luonnostaan ei-inhimillinen, hirviömäinen huppu.” (Deleuze & Guattari 1988, 190.)

Toinen – ja elokuvan kannalta läheisempi yhteys, jossa kasvot paikantuvat erityistarkasteluun on Gilles Deleuzen *Cinéma 1* -kirjassa (1983) tapahtuva, lähikuvan ja affektin yhteyteen keskittyvä pohdinta (Deleuze 1986, 87–101). Affekti-kuva (tai kuva-affekti) on lähikuva ja lähikuva on kasvot. Eritoten Sergei Eisensteinille lähikuva kasvoista on merkki, joka johdattaa katsojan koko elokuvan ”affektiiviseen lukutapaan”. Tämä tarkoittaa sellaista vastaanottoa, jossa aistimuksiin ja tunteeseen – tai tarkemmin, vaikutukseen ja vaikutetuksi tulemiseen – latautuva kokemus kytkee katsojan valkokankaan tapahtumiin ja valkokankaan tapahtumat katsojaan. Affekti-kuva on sekä erityinen kuvatyypkinsä että potentiaalinen komponentti missä tahansa kuvassa. Tästä syystä affekti-kuva ensimmäisessä, tyyppiin tai kategoriaan viittaavassa ja kuva-affekti toisessa, kvaliteettiin viittaavassa merkityksessä, ovat käyviä ilmauksia kumpikin.

Affektissa on kyse jälleen kahden ilmiön yhteistoiminnasta: heijastava, liikkumaton ykseys yhtäältä ja intensiiviset ilmaisevat liikkeet toisaalta. Ja kuten jo tästä voi havaita, taustalla on tuo *Mille plateau*’sta tuttu malli – heijastava, liikkumaton ykseys (val-

koinen muuri) ja intensiiviset ilmaisevat liikkeet (mustat aukot). Niinpä Deleuze (1986, 88) voi todeta, että tuo kaksoisidea on yhtä kuin sanoa, että *asioita on kohdeltu kuin ne olisivat kasvot*. Kasvot jo itsessään ovat lähikuva ja lähikuva on kulloinkin omanlaisensa kasvot – ja nämä yhdessä ovat affekti (affekti-kuva ja kuva-affekti).

Heijastava pinta on myös kasvot valkokankaalla, ja tätä ne ovat eritoten mykkäelokuvassa, jossa tuosta pinnasta tuleva, kuulumaton puhe harvoin häiritsee pinnan eheyttä. Kysymys on nyt siitä, mitä ne heijastavat? Eivät ajatuksia kasvojen takana, vaan laadullisuuksia, kuten valkoisuutta ja viattomuutta (Deleuzen oma esimerkki on D.W. Griffithin elokuva *Katkenneita kukkasia* [*Broken Blossoms*], 1919), jotka näkyvät niiden pinnalla.

Kasvojen ja lähikuvan välisen kaksoissidoksen ääripäät Deleuze (1986, 90–91) listaa seuraavasti:

Herkkä hermo	↔	Motorinen pyrkimys
Liikkumaton vastaanottavuus	↔	Ilmaisun mikroliikkeet
Kasvoistava hahmotelma	↔	Kasvoisuuden luonteenpiirteet
Heijastava ykseys	↔	Intensiivinen sarjallisuus
Ihmetys	↔	Halu
(ihailu–yllätys)	↔	(rakkaus–viha)
Laatu	↔	Valta
Yhteisen laadun ilmaisu	↔	Laadusta toiseen siirtyvä voima

Tekijänimistä tämä jaottelu on mahdollista pelkistää muotoon Griffith – Eisenstein. Ero ei toki ole tarkka ja ehdoton, vaan pikemminkin painotus – tai jänneväli, jonka puitteissa kukin ohjaaja operoi lähikuvien/kasvojen kanssa. Vastaavan parin voisi muodostaa Josef von Sternberg (Marlene Dietrichin kasvojen hohdot elokuvassa *Intohimojen keisarinna* [*Scarlett Empress*], 1934) ja Fritz Lang (varjoon painuvat Peter Lorren kasvot, esimerkiksi elokuvassa *M – kaupunki etsii murhaajaa*, 1931). Taustalla on peräti

eräänlainen kehityskulku: kun kuva lakkaa olemasta *reflektiivinen* (eli heijastuksia korostava ja ”peilaava”), siitä tulee *intensiivinen* (eli laskostumisia ja kytkeytymisiä korostava).

Läsnä ovat siis affektin kaksi puolta – *valta ja laatu* – ja kyse on siitä, miten kasvot ovat kuin lossi, joka seilaa näiden kahden laiturin väliä. Psykoanalyttikko voisi nyt lukea kasvot ruumiista irti leikattuna elimenä (kastraatio) ja lingvisti vastaavasti synekdokeen (eli osa edustamassa isompaa kokonaisuutta) kirjaimellisena vastineena. Lähikuvassa on siis sekä kokonaisuudesta irrotetun fragmentin ja epäjatkuvuuden, mutta myös reunojen yli viittaavan jatkuvuuden elementti. Kasvot eivät kuitenkaan ole tällainen ”osa-objekti”, jolla olisi erityinen suhde kokonaisuuteen, paitsi ehkä yhdessä mielessä. Lähikuva (ja tästä puhui jo Béla Balázs 1920-luvulla) ei repäise osaa kokonaisuudesta erilleen, vaan kohottaa tuon osan omanlaisekseen, itsenäiseksi kokonaisuudeksi, jonka ei enää tarvitse viitata mihinkään muualle kuin itseensä. Ja tämän omanlaisensa, itsenäisen kokonaisuuden ydin on juuri *affekti ilmaistuna, näkyväksi ja kuuluvaksi tulleen*a. Ympäröivä (todellinen tai edes mahdollinen) tila katoaa ja läsnä on vain kasvojen oma tila. Deleuze (1986, 97) antaa tälle käsitteen ”ikoni”.

Käsite on suora linkki C. S. Peircen ajatteluun ja hänen merkikiluokituksiinsa. *Secondness* on toiminta-kuvan kategorisointi ja sen välttämättömänä perusteena on kahden komponentin keskinäinen suhde (toiminta–reaktio; yksilö–ympäristö). *Firstness* taas on affektin aluetta ja liittyy uuteen ja tuoreeseen kokemuksessa – siihen, joka tunnetaan, ”aavistetaan” ja koetaan ennen kuin se varsinaisesti käsitetään, ymmärretään ja muistetaan, nimetään. Se on siis ”Mahdollisen kategoria” – se ilmaisee mahdollisen läsnäolon silti tekemättä sitä aktuaaliseksi, todella tapahtuvaksi. Se on laatua tai valtaa, ilmaistuksi tullutta potentiaalisuutta. Siis ilmaisu – ei tapahtuva, aktualisoituva.

Arkisessa ymmärryksessä kasvot voidaan mieltää kolmena: yksilöivinä → nämä kasvot kuuluvat vain minulle; sosiaalistavina → tällaiset kasvot kuuluvat tiettyyn rotuun, luokkaan, rooliin, jne.;

viestivinä → kasvot voivat kertoa erilaisia asioita. Kasvot valkokankaalla ja lähikuvassa menettävät nämä piirteet, ainakin silloin, kun ne ovat ”pääosassa” kuten niin monissa Ingmar Bergmanin elokuvissa. Niissä kasvot tuntuvat kiihkeästi kamppailevan yksilöivän voiman hiipumista vastaan, yrittävät pyristellä irti sosiaalis-tavista rajoitteista ja tukahduttavat jälkiä, joita erilaiset kokemukset kyvyttömyydestä kommunikaatioon ovat jättäneet.

Kasvot ovat yhtä kuin lähikuva silloin, kun niistä nuo kolme ominaisuutta – yksilöidä, sosiaalistaa, viestiä – ovat pyyhkiytyneet pois. Tuloksena on tietty alastomuus, joka on jälleen yhtä kuin ei-inhimillisuus. Lähikuva tekee kasvoista aaveen. Kasvoista tulee toinen toistensa kanssa samanlaisia silloin, kun ne menettävät niin yksilöivän, sosiaalistavan kuin viestivänkin ulottuvuutensa, ja juuri näin käy Bergmanin elokuvassa *Persona* – *naisen naamio* (1966). Lähikuva ei siis irrota osaa kokonaisuudesta tai yhdistä irrallisia osia, vaan se pidättää itsellään kasvoihin kuuluvien peruspyrkimysten tehon.

Deleuzen ja Guattarin tuotannossa kasvot – lähes kirjaimellisesti – nousevat keskeiseen rooliin myös *Mitä filosofia on?* -teoksen (1991) alkuluvussa:

Tietyllä hetkellä on olemassa tyyni ja rauhallinen maailma. Äkkiä ilmaantuvat pelokkaat kasvot (*visage effrayé*), jotka katsovat jotakin kentän ulkopuolella. Toinen (*Autrui*) ei tässä näydydy subjektina eikä objektina, vaan mahdollisena maailmana, pelot-tavan maailman (*monde effrayant*) mahdollisuutena. Tämä mahdollinen maailma ei – ainakaan vielä – ole todellinen, mutta on silti ilman muuta olemassa: se on jotakin ilmaistua, joka on olemassa vain ilmaistuna, esimerkiksi kasvoilla tai jollakin niiden kaltaisella. Toinen on ennen muuta tämä mahdollisen maailman olemassaolo. Ja tämä mahdollinen maailma on sellaisenaan – juuri mahdollisena – todellinen: todellisuuden antamiseksi mahdolliselle riittää, että sitä ilmaiseva sanoo (vaikka valehdellenkin): ”Minua pelottaa”. ”Minulla” kielellisenä indikaattorina ei ole muuta mieltä (*sens*). (Deleuze & Guattari 1993, 27–28, käännöstä muokattu.)

Gregory Flaxman (2012, 319–320; ks. myös Flaxman & Oxman 2008, 44–45) on havainnut, että tässä kohtaa kirjoittajien kuvaus on kuin kieleksi muuttunutta elokuvaa: yleiskuva maisemasta, josta seuraa leikkaus kasvoihin, kenties ajo lähikuvaan, ja viitepiste myös eteenpäin, mahdollinen vastaus kysymykseen, mitä kasvot näkevät ja miksi niissä on tuo pelon ilmaus, juuri tämä affekti. Vastausta tähän ei kuitenkaan tule, läsnä on vain sen mahdollisuus. Nuo kasvot ovat tässä toinen (*l'Autre*): ne ovat linkki siihen mahdolliseen maailmaan, joka niissä käy ilmi, mutta jota me emme näe ja joka on havaintokentän ulkopuolella. Kasvoissa tapahtuva ilmaisu on niiden kieltä. Tässä merkityksessä käsite ”toinen” antaa mallin sen kolmelle komponentille: ”mahdollinen maailma, olemassa olevat kasvot, todellinen kieli tai puhe” (Deleuze & Guattari 1993, 28).

Kasvojen kytköksellä *käsitteen* käsitteeseen on myös tässä hahmoteltua edeltävä ulottuvuutensa, sillä Deleuze (1994, 260) on tehnyt tämän sidonnan jo *Différence et répétition* -teoksessaan: ”pelästyneet kasvot eivät muistuta sitä mikä niitä pelottaa, vaan pelottavan maailman tila on ikään kuin kääriytynyt niihin [--]. Toista ei voi erottaa sille hahmon antavasta ilmaisevuudesta.” Toinen on mahdollisen maailman ilmentymä, ei minän heijastuma, pinta tai peili. Sen arvo on yhtäältä sen kyvyssä toimia mahdollisen maailman ilmaisimena ja toisaalta sen kyvyssä torjua inhimillistynyt tarpeemme sekä nähdä siinä minä että pakottaa se peiliksi, jonka pinnasta heijastuu aina palanen mennyt maailmaa. Kasvojen kaksi tahoa ovat nämä: (1) peilinä niihin katsovalle tai sille mahdolliselle maailmalle, mihin ne katsovat, mitä ne näkevät; tämä voimakenttä on samalla koodaava, molaarinen, rajattu ja inhimillinen. (2) Toisena tahona ovat kasvot siten kuin toinen voi olla läsnä itsenään, toisenaan. Tässä toinen on kasvojen molekulaarinen, ”pehmeä” ja ei-inhimillinen pakoviiva.

Kasvoisuuskone on tavallaan yksi halukoneen muunnoksista. Sen avulla koettua koodataan totunnaiseksi ja ”järkiperaisiksi” jatkuvuuksiksi. Kasvoisuus kuitenkin sisältää myös nomadisen potentiaalinsa, jonka kokemista elokuva on tutkinut monin ta-

voin juuri lähikuvan keinoin. Kasvot eivät tuo lähelle ainoastaan mahdollista maailmaa vaan myös havaitsemattomaksi tulemisen mahdollisuuden (Flaxman & Oxman 2008, 50). Kasvojen kautta avautuu väylä toiseuden, ilmaisun ja mahdollisen maailman suuntiin. Tähän viittaa käsitekide ”Toinen-rakenne”: ”On ymmärrettävä, että toinen ei ole havaintokentässä muiden rinnalle asettava rakenne; *se on koko tuon kentän edellytys* ja samalla sen toimintaa. Ei minä, vaan toinen rakenteena tekee havaitsemisen mahdolliseksi.” (Deleuze 1992, 111.)

Tämä Deleuzen kommentti liittyy tekstiin (alkujaan vuodelta 1967), jossa hän tarkastelee Michel Tournierin romaania *Perjantai eli Tyynen meren kiirastuli* (1967, suom. Eila Kostamo, Tammi 1980). Tournierin teos on muunnelma tai appropriatio Daniel Defoen klassikkoromaanista *Robinson Crusoe* (1719). Tournierin teoksen valossa Deleuze pohtii, mitä tarkoittaisi elää maailmassa ilman toisia. Deleuzen tekstillä on kosketuskohtansa vieläkin vanhempaan, kirjallisuuden autiosaarelaisista käsittelevään tekstiin (1953: Deleuze 2004, 9–14). Ainakin sen nämä esimerkit osoittavat, että kysymys suhteesta toiseen on sekä ajallisesti että sisällöllisesti yksi Deleuzen ajattelua lähes pinttyneesti kiinnostaneista asioista. Merkkejä siitä löytyy jo 1950-luvun alun teksteistä.

Samalla tämän ”suhteen toiseen” kautta Deleuzen ajattelun kehkeytyminen saa sekin oman hahmonsa. Aluksi toinen vaikuttaa linkiltä, jonka välityksellä minä muodostaa yhteytensä mahdollisen maailman kanssa. Sitten painopiste tuntuu muuttuvan siten, että minä onkin se, jonka toinen välittäjän ominaisuudessaan tuottaa. Tässä vaiheessa Deleuze on hyvinkin lähellä sitä, miten Lacan määrittelee subjektin muotoutumista ns. peilivaiheessa. Tällaisen siirtymän painotuksessa voi paikantaa juuri Tournier-tekstin yhteyteen, kuten Ronald Bogue (2009b) on esittänytkin. Lopulta, Deleuzen ja Guattarin hahmottelussa toinen on eräänlainen risteysasema: *sekä* välittäjä minän ja mahdollisen välillä *että* tämän suhteen eri osapuolien yhteinen nimittäjä: toinen toisena. Tässä on kyse ”toisen affirmaatiosta” eli siitä, että toisen toisenlaisuudenkin on voitava olla mahdollinen (muuten-

han se ei olisi aidosti toinen), ja että tuo toisen toisenlaisuus voisi olla juuri toinen itsenään ilmaistuna, *ilmentymänä* eikä enää tulkittuna sen enempää mahdollisen maailman heijastumaksi kuin minän tuottajaksikaan. ”Toinen rakenteena” on ikään kuin nimi sille tilalle, jossa minän ja mahdollisen maailman välinen *suhde* käy ilmi; se sijaitsee tuossa kalvossa Ulkopuolen (*Umwelt*) ja Sisäpuolen (*Innenwelt*) välissä, se on siis aivoissa.

Toinen tällaisena ilmentymänä pakottaa lähestymään sitä ilmaisullisuudessaan. Tässä mielessä, koska se on ennalta tuntematon, se on aina myös potentiaalinen uhka. Kenties kasvoisuuskone saakin käyttöenergiansa tällaisesta uhkakokemuksesta ja sen vahvistamasta halusta tulkita toinen minän peilikuvaksi tai mahdollisen maailman heijastumaksi. Ronald Boguen (ja Deleuzen) mukaan Tournierin Robinson käy läpi samanlaisen prosessin suhteessaan Perjantaiksi nimeämäänsä alkuperäisasukkiin lopulta kuitenkin oppien hyväksymään Speranza-saaren maailman omakseen. Tästä osoituksena pelastavan laivan saavuttua hän ei enää haluakaan astua siihen ja palata ”sivistyksen” pariin.

...sinetöity aika

Peilin käsitettä on edellä tarkasteltu aluksi elokuvateoreettisena ja sittemmin myös elokuva-analyyttisenä ilmiönä. Pyrkimyksenä on ollut osoittaa, että peiliä ja eritoten sen psyko-semioottisia sovelluksia Lacanin peilivaihe -mallista hyödyntävät näkökulmat itsessään voidaan ajatella metaforina ja merkkeinä sille identiteettikriisille, joka väitetysti on vaivannut niin sanottua uudempaa elokuva-teoriaa. Modernin elokuvan kentässä tätä samaa ilmiötä, aihetta ja esinettä on usein käytetty välineenä kuvata henkilöhahmojen identiteettikriisiä.

Modernin taide-elokuvan yksi keskeinen kerronnallinen tunnuspiirre, itseensä viittaavuus eli itse-reflektiivisyys, kaksinkertaisesti heijastuu juuri siinä psyko-semioottisessa teoriaperinteessä, joka on katsomiskokemusta analysoidessaan tukeutunut peilime-

taforaan. Samalla se on kuitenkin tehnyt identiteetikriisin erityistapauksesta yleistysten, joka juuri tuon siirron seurauksena on menettänyt tulkintatehonsa ja muuttunut itse teoreettisen kriisin oireeksi. Mikäli kysymykset identiteetistä ja kriisistä olennaisesti kuuluvat ”modernin aikakauden” olemistapaan, tuon eksistenssin kiinnekohta saattaisi perustellusti löytyä – ei sen enempää peilin edestä kuin sen takaakaan, vaan nimenomaan *suoraan* kuvastimesta. Niinpä teeman käsittely ei voi ohittaa Andrei Tarkovskin elokuvaa *Peili*.

Andrei Tarkovski (1932–1986) filmografia:

- *Tappajat* (Убийцы 1956, lyhytelokuva)
- *Höyryjyvä ja viulu* (Каток и скрипка 1960, lyhytelokuva)
- *Ei paluuta* (Иваново детство 1962)
- *Andrei Rublev* (Андрей Рублёв 1966)
- *Solaris* (Солярис 1972, perustuu Stanislaw Lemmin samannimiseen tieteisromaaniiin, 1961)
- *Peili* (Зеркало 1975)
- *Stalker* (Сталкер 1979, perustuu Arkadi ja Boris Strugatskin tieteisromaaniiin *Stalker: huviretki tienpientareelle*, 1972, suom. 1982)
- *Nostalgia* (Nostalghia 1983)
- *Uhri* (Offret 1986)

Tarkovskin lähtökohdat ja tavoitteet elokuvantekijänä käyvät seikkaperäisesti ilmi hänen teoksestaan *Vangittu aika* (1984, suom. 1989). Tarkovskille taiteilijan tehtävänä on ”löytää oma äänensä”. Tärkeintä elokuvassa on suora ja intiimi kosketus yleisöön ja sen kokemuksellis-emotionaaliseen vastaanottavuuteen. Elokuvallinen kuva syntyy kuvausvaiheessa ja on olemassa kuvaruudun puitteissa. Kuvattaessa keskitytään ajan kulun taltiointiin. Leikkaus tuo sitten yhteen kuvia, jotka jo itsessään ovat täynnä aikaa luoden näin sykkivän rytmin kautta eräänlaisen elokuvaorganiseen ruumiin. Aika on energiaa, joka pitää elokuvaumiin sielun hengissä.

Leikkaajan on sitten sallittava erillisten otosten kokoontua yhteen spontaanilla tavalla luontevasti ja pakottamatta.

Lähtökohtana on usein maisema. Esimerkiksi *Peilissä* se on lapsuudenmaisema, johon elokuvan kuvauksia varten rakennettiin talo suunnilleen sellaisena kuin se oli aikoinaan 1930-luvulla ollut osana omaa senaikaista maisemaansa. Ollakseen menestyksenkäs elokuvan näkökulmasta maisemien ja näkymien tekstuurin täytyy, kuten Tarkovski kirjoittaa, ”täyttää minut tietyillä muistoilla ja poeettisilla mielleyhtymillä” (Tarkovsky 1986, 28). Mikäli elokuvantekijä liikuttuu jostakin maisemasta, edellyttäen että se palauttaa mieliin muistoja ja assosiaatioita, silloin tuo maisema kuvattuna valkokankaalla välittää näitä samanlaisia tunteita myös yleisölle virittäen sen oikealle aaltopituudelle. Luomisprosessi tunnetaan noudattavan järjestystä, jossa poeettinen päättely (muistojen ja mielleyhtymien työstäminen) johtaa erittelevään ajatteluun ja edelleen tunteisiin. Niiden kautta katsojat on mahdollista aktivoida kuviin säilötyn sisäisen voiman avulla kokemaan vastaavanlaisia tunne-elämyksiä. Tarkovskille runous – olipa se kielellistä tai audiovisuaalista – on maailmaan kohdistuvaa vireillään oloa ja siten tietäntyyppinen suhtautumistapa todellisuuteen ylipäättään. Asennoitumisen tavoitteena on välttää koherenttina ja normaalina pidetyn logiikan rajoitteet ja osoittaa, että totuuden syvempi mutkikkuus löytyy havaitun elämän pintakerrostumien alta.

Tarkovskin esimerkki ”teoreettisesta elokuvantekijästä” on Sergei Eisenstein eikä hän suhtaudu lainkaan myönteisesti Eisensteinin ajatuksiin *montaasin* tehtävistä. Sen sijaan Tarkovskia kiinnostavat Eisensteinin ajatukset runoudesta ja haiku-runojen tarjoamasta mallista elokuvallisten osasten yhdistämiselle. Tarkovskille poeettiset linkit ja elokuvalla mahdollinen runollinen logiikka tarjoavat aineksia pohtia orgaanisia kytköksiä tekijän subjektiivisten vaikutelmien ja todellisuuden objektiivisen esittäytymisen välille. Todellinen taiteellinen kuva on sellainen, jossa ajatus ja muoto muodostavat keskenään vuorovaikutteisen, orgaanisen eli elävän, muuttuvan ja laajenevan keskinäissidoksen.

Ajan korosteiseen läsnäoloon ja muuttuvuuteen nojautuvassa elokuvallisessa kuvassa dominoivana aspektina on rytmi. Juuri se ilmaisee ajan kulumisen. Orgaanisuuden korostaminen liittyy niin ikään aikaan. Siinä Tarkovskia kiinnostaa rytmin ohella ajan patina (*saba*), ajan esineisiin, ilmiöihin, ihmisiin ja asioihin lyömä leima: ”Aika, painettuna sen tosiasiallisina muotoina ja ilmentyminä – se on elokuvan ylevin ajatus taidemuotona [--] tälle perustan elokuvaa koskevan työhypoteesini, niin käytännöllisen kuin teoreettisenkin” (Tarkovsky 1986, 63). Myös katsoja menee elokuviin ajan vuoksi ollakseen mukana tunteineen ja ajatuksineen elävässä kokemuksessa. Tätähän elokuva taiteena tekee laajentamalla, vahvistamalla ja keskittämällä kokemusominaisuuksia. Katsoja on eräänlainen kanssatekijä, joka kokiessaan ja eläytyessään samalla luo elokuvan.

Tarkovskin käsitys elokuvasta ja sen tehtävistä on toki ”taidekeskeinen” ja siinä mielessä julkituodusti kaiketi myös elitistinen – ainakin jos ajatellaan, että elokuva on valtaosaltaan kaupallista populaarikulttuuria ja yksi sisällöntuotantoon keskittyvän teollisuuden muodoista. Tuon tuosta hän korostaa ihanteiden ja moraalisten päämäärien tärkeyttä vastakohtana pelkälle kuluttamiselle ja taiteen tuottamiselle kulutusta varten. Taidekeskeisessä katsannossa tekijän tehtävänä on vetää yleisönsä mukaan eräänlaiseen spiritistisen istunnon kaltaiseen maagiseen tapahtumaan. Nykyaikainen massakulttuuri, joka tähtää tuottojen maksimointiin, on korvikkeenkaltaisia proteeseja tuottava sivilisaatio, joka sen sijaan, että todella auttaisi kokijaansa, pikemminkin rampauttaa tämän sielun asettamalla esteitä ihmisen ja hänen olemassaolonsa kannalta olennaisten kysymysten väliin. Massakulttuuri hämärtää inhimillistä tietoisuutta, joka koskee olemassaolon henkistynyttä perustaa. Jos missä niin juuri tämäntyyppisessä ylevyydessä Tarkovski nojautuu klassiseen venäläiseen kulttuuriin (Pushkin, Dostojevski) sekä siihen pitempään traditioon, joka nämäkin klassikot on kytkenyt romantiikkaan. Tässä perinteessä ajatukset kärsivästä taiteilijasta, taiteesta uhrauksena ja lahjakkuudesta, joka on Jumalta saatua, eivät ole lainkaan harvinaisia.

Tarkovskin sekä elokuvallisen että teoreettisen ajattelun perustat ovat saksalaisessa 1800-luvun alun romantiikassa (Turowskaja & Allardt-Nostitz 1981). Nariman Skakovin (2012) suhteellisen tuore Tarkovski-tutkimus tuo tämän puolen hyvin esiin elokuvittain etenevien lukujensa termistössä: unet, visiot, fantasiat, muistot, ilmestykset, harhat. Skakovin katsannossa rakkaus- ja perhesuhteiden käsittely, taiteilijana olemisen ongelmat, pyrkimys mystifointiin, alitajunnan merkityksen korostaminen ja patriootinen historiallisen identiteetin etsintä kuuluvat olennaisina osina romantiikan piirteisiin. Myös ajatukset eheästä ja sielukkaasta organismista sekä siitä, että kaikki liittyy kaikkeen (goetheläinen ”maailmansielu”, *Weltseele* tai Schillerin ”maailmaniät”, *Weltalter*), kuuluvat romantiikan ajan henkiseen ilmapiiriin. Kenties populaarein tämäntyyppisistä romantikoista oli E. T. A. Hoffmann, eikä ole sattuma, että Tarkovski kirjoitti *Peilin* jälkeen käsikirjoituksen *Hoffmanniana*, joka myös julkaistiin vuonna 1976. Hoffmannilaisen ajattelun merkittävimpiä seuraajia Venäjällä oli juuri Dostojevski, kenties keskeisin Tarkovskin taiteellis-filosofisista esikuvista (Tarkovski 1989, 136–148).

Tarkovskin ja romantiikan perinteen yhteyden kannalta olennaista on, että romantiikassa asioita tunnistetaan sen perusteella, miten ne *muuttuvat*. Perustava havainto, jonka jo romantikot tekivät oli, että mikään sana, teksti tai diskurssi ei ole erillinen solmukohtansa merkitysten verkostossa, vaan jo itsessään ne olivat useita risteämiä eri verkostoissa ja viitekehyksissä. Romantikkojen maailmankuva oli näin ollen tietyssä mielessä fraktaalirakenteinen (Livingston 1997). Juuri tämäntyyppisen rakenteen Tarkovski toi elokuvalliseen tyyliin eritoten *Peilissä*, jota on mahdollista tarkastella eräänlaisena fraktaalisenä organismina, toisteisena sarjana kiteytyneitä kuvia ja ääniä, joissa tietty tema varioituu erilaisissa yhteyksissään.

Felicitas Allardt-Nostitzin mukaan *Peilin* perusteemana on romantikoille tyypillinen itsetutkiskelu ja itsensä löytämisen prosessi. Jean-Jacques Rousseau’n *Tunnustuksia* (1770) ei sattumalta ollut

yksi romantikkojen kulttikirjoista. Lähtökohta on jo toki siinäkin, että yksi romantikkojen mielimetäforista oli nimenomaan peili ja siihen liittyvät ajatukset: kaikki peilaa kaikkea, kuten minä peilaudun maailmassa ja maailma minussa. Tällainen peilautuminen näkyy sitten myös Tarkovskin elokuvan ajallisessa rakenteessa, missä menneisyys lomittuu yhteen nykyisyyden kanssa muodostaen eräänlaisen jatkuvan kierron ja iättömyyden kokemuksen.

Toisaalta Tarkovskin tuotantoa ja eritoten *Peiliä* – kenties johon tuen sen oletetusta omaelämäkerrallisuudesta – on selitetty psykoanalyttisten lähtökohtien näkökulmasta. Esimerkiksi Christian Braad Thomsen on pohtinut inestiteeman näkyvyyttä Tarkovskin tuotannossa (Braad Thomsen 1989, 291–361). Toisaalta korostamalla yhteyksiä Dostojevskin ja Leonrado da Vincin (joka puolestaan oli niin ikään romantikkojenkin suuria esikuvia) suuntaan on pohdittu freudilaiseen tyyliin, miten *Peilissä* peilautuvat näkyviin tekijän latentit bi- tai peräti homoseksuaaliset taipumukset. Esimerkiksi Vlada Johnson ja Graham Petrie kootessaan yhteen Tarkovskin elokuville tunnusomaisia temaattisia kimpaleita kirjoittavat tekijälle tyyppillisistä ”onnettomista perherakenteista” sekä siitä älyllisestä, henkisestä ja emotionaalisesta liittolaisuudesta, jota Tarkovskin kuvaamiin miehiin on liitetty:

Onko Tarkovski vain varsin patriarkaalisen yhteiskunnan tuote vai löydämmekö me tässä enemmänkin kuin perustyyppillisen ’male bonding’ -mallin? Vaimon/äidin kahdentaminen *Peilissä* näyttää rohkaiseen katsojia vetämään yksinkertaisia freudilaisia johtopäätöksiä hänen naissuhteistaan. Yrittikö hän – joko tietoisesti tai tietämättään – vain etäännyttää katsojat paljon mutkallisemman seksuaalisen identiteetin psykologisesta tarkastelusta? Siinä missä hänen muut yksityiselämänsä asiat olivat laajalti tiedossa, vasta viime aikoina on alettu puhua hänen biseksuaalisuudestaan. Oliko juuri tämä se ’synkkä ja syvä paha’, joka häntä alituisesti piinasi (kuten Georgi Rörberg [*Peilin* kuvaaja] totesi haastattelussa), ja jota hän ei voinut jakaa kenenkään kanssa äärimmäisen homofobisessa Neuvostoliitossa? (Johnson & Petrie 1994, 248.)

Näin johdetussa freudilaisessa tulkinnassa *Peilin* perusteemaksi voisi aivan hyvin määritellä minän kamppailun tukahdutettujen homoseksuaalisten tunteiden kanssa. Tässä valossa se on elokuva miehestä ja tämän äidistä sekä miehen ristiriitaisista vihan (koska suhde äitiin on yhteydessä hänen seksuaaliseen poikkeavuuteensa) ja rakkauden (joka tuon tuosta houkuttelee häntä muistelemaan ja uneksimaan lapsuuden onnelasta) tuntemuksista (vrt. Freud 1995). Tämä henkinen painolasti osoittautuu elokuvassa kirjaimellisesti halvaannuttavaksi: päähenkilö on ”vuoteen oma” eikä hänen läsnäolostaan elokuvan kuluessa saada sen tarkempaa kuvaa kuin loppupuoella kuvassa kerran näkyvä (Tarkovskin oma) käsi-
varsi, joka heittää ilmaan elävän linnun. Juuri tällaisen kahdentumisen ja kahtalaisuuden kannalta elokuvassa esiintyvä Leonardon da Vincin maalaama Ginevra de Bencin muotokuva (1474–78) voisi peilata koko elokuvan tematiikkaa. Tarkovski itse kirjoittaa *Vangitussa ajassa* siitä, miten tälle muotokuvalle tyypillinen ”kyky yhdistää ’ylevä idea’ ja ’perustava intohimo’ yhdessä ainoassa kuvassa samalla tarjoaa katsojalle kokemuksen mutkikkaista, ristiriitaisista, jopa täysin toisensa poissulkevista tuntemuksista”, ja on tällä tavalla todellisen ”taiteellisen kuvan” elimellisin, ristiriitainen ominaisuus (Tarkovsky 1986, 137). Tämän voi todentaa myös suhteuttamalla de Bencin kasvokuvan Deleuzen hahmottelemaan listaukseen elokuvallisen lähikuvan eritasoisista jänneväleistä.

Myös niitä kasvoisuus-kriteereitä (yksilöidä, sosiaalistaa, viestiä), joiden kriittisen tutkimisen Deleuze liittää Bergmanin elokuviin, voi hyvin suhteuttaa Tarkovskin *Peiliin*. Kasvojen ja tiettyjen yksilöiden kytkeminen yhteen problematisoidaan käyttämällä samoja näyttelijöitä eri rooleissa. Margarita Terehova näyttelee sekä äitiä nuorena että elokuvan minä-hahmon, Aleksein puolisoa. Ignat Daniltsev on sekä minä-hahmo nuorena poikana että tämän samanikäinen Ignat-poika. Toisaalta, elokuvan minä-hahmon kasvoja ei elokuvassa nähdä. Erilaisiin ryhmiin paikantuvina elokuva tarjoaa kokonaisen kirjon ”historiallisia kasvoja” nimenomaan dokumenttimateriaalin kautta. Ginevra de Bencin muo-

tokuvan tapaan *Peilin* monilta kasvoilta ei ole aina helppo lukea niihin sisältyviä viestejä.

Niin Natasha Synessios kuin Johnson ja Petrie ovat osoittaneet *Peilin* olleen Tarkovskille varsin monimutkaisen ja -vaiheisen syn-typrosessin tulos, joka sai lopullisen hahmonsa vasta hyvin pitkän ajan kuluessa. *Gränsbilder* ("Rajakuvia") -tutkimuksessaan Astrid Söderbergh Widding (1992) on lähes kokonaan sivuuttanut henki-löhistorialliset, elämäkerralliset ja tuotannolliset lähtökohdat. Sen sijaan hän on paneutunut nimenomaan kuva-ääni -rakenteiden tyyliin Tarkovskin myöhäistuotannossa. Rajakuvissa keskeiseksi piirteeksi muodostuu kuvassa näkyvän/kuuluvan ja näkymättö-män/kuulumattoman toisistaan erottava, jatkuvasti liikkuva raja-vyöhyke.

Piilevä tai kätkeyty tila on Tarkovskin estetiikassa aivan olen-nainen seikka. Sitä voidaan lähestyä konkreettisesti kuvatilán kannalta pohtimalla kuvaruudussa näkyvän ja sen reunojen ulko-puolelle jäävän tilán keskinäissuhteita. Rajakuva on sellainen ku-varakenne, jossa tuon *kuvallisuuden* rajat tulevat korostetusti esiin. Olennaisin tapahtuu juuri näillä rajavyöhykkeillä – ei siinä, mitä näkyy ja kuuluu kuvan keskiössä. Tarkovski rakentaa jatkuvasti linkit kuvassa näkyvän ja sen reunojen ulkopuolelle jäävän välille. Tämä periaate on myös yksi selitys sille, miksi ääni on niin tärkeä ilmaisullinen kanava Tarkovskin elokuvissa. Äänen kautta kuval-linen tila sykkii eli laajenee ja supistuu suhteessa reunoihinsa. Ku-vallisen yksikön (esimerkiksi otoksen) tasolla ylipäättään voidaan tutkia, millaisiin erilaisiin kytkimiin nämä kaksi tilaa (näkyvä ja kätkeyty) yhdistetään toinen toisiinsa. Söderbergh Widdingin ai-neisto on Tarkovskin *Peilin* jälkeisestä tuotannosta, mutta yhtä hyvin vastaavia kytkimiä voitaisiin etsiä myös tästä elokuvasta:

- katserakenne (henkilö kuvassa katsoo sen reunojen ulkopuo-llelle)
- kameran liike (panorointi ikään kuin kuvassa näkymättömän skannauksena näkyväksi)

- kameran liike yhdessä kuvassa tapahtuvan liikkeen kanssa
- ääni tuomassa kuvanulkoisen tilan läsnä olevaksi
- valo ja siinä tapahtuvat muutokset tuomassa kuvanulkoista tilaa niin ikään läsnä olevaksi
- kuvassa oleva sisältö viittaamassa eri tavoin sen ulkopuolelle (esimerkiksi maalaukset)
- äänessä oleva sisältö niin ikään viittaamassa ulkopuolelle (klassinen musiikki, kertojanääni, ääneen luetut runot tai katkelmat kirjoista, jne.)

Näiltä pohjilta Söderbergh Widdingin jatko-oletus on, että tällainen rajatilan pinttynyt problematiikka johtaa Tarkovskin estetiikan välittömästi ylevän, kohottavan, hengellisen ja pyhän yhteyteen. Toisin sanoen, tuo kätkeyty on myös tavalla tai toisella läsnä olevaa ja selittämätöntä. Tai kenties vieläkin täsmällisemmin, tällaisen tyylin keinoin Tarkovski pyrkii spekuloidaan selittämättömän ja ei-näytettävissä (mutta kylläkin vihjailtavissa, tiedettäväksi tehtävissä) olevan alituisesta läsnäolosta keskellä arkista todellisuutta.

Tässä mielessä Tarkovskin *Peiliä* ei enää ajatella jonkin ”toisen” (olipa sitten kyse romantiikalle tunnusomaisista esteettisistä periaatteista, omista perhesuhteista, seksuaalisesta suuntautuneisuudesta, jne.) symbolisena tai metaforisena peilauksena, vaan audio-visuaalisena omakuvana sellaisesta elokuvallisesta *ilmaisusta*, jossa ajan rytminen syke käy kuvin ja äänin ilmi. Näkyväisen rajoilla ja tuolla puolen ei tosin ole yksin audiovisuaalisen tyylin tunnuspiirre, vaan se on Tarkovskin perusaiheita myös kerronnallistematistisesti. Tarkastellessaan kuvan estetiikkaa Jacques Aumont on taiteellisen kuvan luonnetta eritellessään hahmotellut kolme erilaista roolia, jotka hän on nimittänyt käsitteillä abstrakti, ekspressiivinen ja auraattinen (Aumont 1997, 227–231). Näistä käsitteistä ensimmäinen liittyy ei-representoivien ja ei-kerronnallisten, kuvallisten ominaisuuksien korostumiseen. Ekspressiivisen kuvan yhteydessä Aumont taas erittelee erilaisia tapoja määritellä kuval-

lis-tyyllillistä ilmaisevuutta. Tässä yhteydessä kiinnostavin on kuitenkin auraattisuuden käsite, eikä vähiten siksi, että se liittyy niin suoraan myös elokuvateorian historiaan.

Tarkastelu lähtee liikkeelle kysymyksestä ”mikä on taideteos?” Aumontin mukaan taiteen määrittelyille on kuitenkin tunnusomaista yhtäältä epämääräisyys, ne ovat aina suhteellisia, ja toisaalta aura-keskeisiä: taiteeksi määritellään hohtava, ylimaallinen, ei määriteltävissä oleva ominaisuus, jota sitten totutusti kutsutaan ”pyhäksi”. Näin määritelty taide vastaa sellaiseen sosiaaliseen tarpeeseen, joka alkujaan oli luonteeltaan uskonnollinen. Tämä tarve vastaavasti on aina ollut kytköksissä toiveeseen jotenkin ylittää inhimillis-fyysinen rajoittuneisuus ja siten saavuttaa tuonpuoleiseen liittyviä kokemuksia ja elämyksiä.

Walter Benjaminin tunnetun teesin mukaan mekaaninen jäljentäminen (valokuva ja eritoten elokuva) poistaa teoksesta tai ainakin ratkaisevasti vähentää sen ainutkertaisuudesta johtuvaa auraattisuutta, jolloin mahdollisuus edellä mainitun kaltaiseen ylevään kokemiseen ja tietämiseen niin ikään katoaisi. Tällainen kopioon nojaava kuvakulttuurin ylettömyys on tehnyt meistä immuuneja teoksen auralle ja näin heikentänyt kykyämme nähdä ja kuulla muuta kuin noita kopiokulttuurin tuottamia kuvia/ääniä. Aumontin mukaan tämä olisi kuitenkin liian yksipuolinen tulkin- ta Benjaminin ajatuksesta. Pikemmin kyseessä on auran *käsitteen* muuttuminen juuri tuon kopioituvuuden ja jäljennettävyyden takia, ei tuon ominaisuuden itsensä katoaminen. Aura ei siis sekään ole mikään tietty, pysyvä, ajaton ja muuttumaton ominaisuus, joka olisi vain *taiteeksi* määriteltävissä olevilla teoksilla. Esimerkiksi 1920-luvulla elokuvan auraattisuudeksi määriteltiin hyvin- kin tarkkaan kaikkea sitä, mitä kutsuttiin *fotogeenisyydeksi*. Perustavimmillaan sillä tarkoitettiin elokuvakameran taltioiman ja -projektorin heijastaman, liikkuvan kuvan kykyä tehdä näkyväksi sellaisia ilmiöitä, joita ei paljain silmin ollut mahdollista nähdä.

Rajakuva on omanlaisensa monitahoinen vyöhyke (*zona*), jossa näkyvä ja näkymätön, havaittu ja ei-havaittu, tiedetty ja tuntema-

ton, koettu ja olematon koskettavat toinen toisiaan. Tarkovskin (1986, 57) omin sanoin ”aika ja muisti kytkeytyvät toisiinsa, ne ovat kuin mitalin kaksi puolta”. Samantapaiseen asetelmaan Deleuze on luonnehtinut virtuaalisen ja aktuaalisen välisen suhteen kuva-rakenteessa, jota hän kutsuu kidekuvaksi.

...peilikide

Liike-kuva on ainetta ja sen eri variaatiot ovat elementtejä, jotka tekevät tästä aineesta signaleettista, merkityksiä rakentavaa. Aika-kuvan eli kuva-ajan sisältönä ei niinkään ole aine vaan kuten nimestä jo voi päätellä, aika itsessään. Painopisteen siirtymän kuva-liikkeestä kuva-aikaan Deleuze paikantaa toisen maailmansodan yhteyteen: italialainen neorealismi on aika-kuvan kenties ensimmäinen varsinainen momentti. Toki jo liike-kuvankin eri muodoista tähän suuntaan viittaavat esimerkiksi sellaiset, joissa käsillä ovat muistot, unet ja muut vastaavat *mielen* tilat.

Varsinaisen aika-kuvan perustassa on kristalli- tai kidekuva (*l'image-cristal*) ja sen signaleettinen vastaavuus eli ”lasimerkki” (*hyalosign*; kreikankielen ὑαλος [*yalos*] = lasi). Ajasta itsestään tulee audiovisuaalisen ilmaisen ”päähenkilö”. Todellinen ja kuviteltu on se jänneväli, johon lasimerkki jäsentää ajan ilmiöt. Siinä missä puhtaat kuva- ja äänitilanteet muodostavat lasimerkkejä, ne vastaavasti *kertomusten* osina muuntuvat krono- eli ”aikamerkeiksi” (*chronosign*), jollaisia Deleuzen luokittelussa on kolmea tyyppiä: menneisyyden laatat (aika tutkittuna muistin kautta) ja nykyisyyden huiput (menneen ja tulevan välit). Kolmantena tyyppinä ovat seipitteen voimat: nykyisyys ei ole menneen seuraus ja tulevan syy vaan aika järjestyy sarjallisuudeksi, jossa aktualisoituvat kuvat saavat mielensä niihin laskostuvan virtuaalisuuden ansiosta.

Merkkien ketju jatkuu Deleuzen käsittelyssä myös muilla aikakuvan muodoilla. Aikamerkki liittyy lineaarisen aikarakenteen manipulointiin (esim. tapahtumajärjestyksen ja esitysjärjestyksen

epätahtisuuteen) sekä toden ja seipitteen väliseen jänneväliin. Esimerkkeinä Deleuzen käsittelyssä ovat näissä yhteyksissä usein Orson Wellesin ja Alain Resnais'n elokuvat. ”Ajatusmerkki” (*noosign*; kreikan sanasta νοῦς [*nous*] = mieli, järki, ymmärrys, aivot) viittaa ajattelun ja kuvan uudenlaisten yhteyksien esille tuomiseen (jälleen tyypillisenä esimerkkinä Alain Resnais'n elokuvat). Viimein ”taju-merkki” (*lectosign*; kreikan sanasta λέξις [*léxi*] = ilmaisu) viittaa uudenlaisiin visuaalisen ja äänellisen aineksen keskinäisyhteyksiin ja niin katsomista, kuuntelemista kuin lukemistakin edellyttäviin kuviin. Deleuzen käyttämä toistuva esimerkki näissä tarkasteluisissa on Jean-Luc Godard.

Näkymättömien, mutta läsnä olevien voimien saattaminen havaittaviksi on keskeinen ajatus siinä estetiikassa, jota Deleuze on hahmotellut ja jonka edeltäjänä hän on nähnyt muiden muassa sellaiset 1900-luvun taiteilijat kuten Paul Klee, Marcel Proust ja Francis Bacon. *Cinéma 2*:n englanninkielisen laitoksen johdannossa (kirjoitettu 1988) Deleuze toteaa:

Kuva itsessään on elementtiensä suhteiden välinen systeemi, eli sellainen ajan suhteellisuuksien joukkio, josta muuntuva nykyisyys vain virtaa. Juuri tässä mielessä Tarkovski haasteellistaa montaa ja otoksen välisen erottelun määrittellessään elokuvan otokseen sisältyvän ajan ”paineeksi”. Kuvalle on erityistä, kunhan siinä on luova ulottuvuutensa, kyky tehdä havaittavaksi, näkyväksi ne ajan suhteet, joita ei voida nähdä representoidussa kohteessa ja jotka eivät salli tulla redusoiduiksi nykyisyyteen. Wellesin syvätarkka kuvatila, Viscontin kamera-ajo: sen sijaan että vain kuljettaisivat tilan poikki ne pikemminkin imaisevat meidät ajan sisään. (Deleuze 1989a, xii).

Elokuvan kyvyssä tehdä havaittavaksi ajallisia suhteita on kyse kuvitteellisen mahdollisuudesta tulla olevaksi. Toki voitaisiin puhua myös imaginaarisesta, mutta se täytyisi määritellä erityisellä tavalla: ”Siksi imaginaarisen ja reaalisen ei tule olla kuin saman lentoradan kaksi rinnakkain tai päällekkäin asettuvaa osaa vaan

kuin kaksi lakkaamatta vaihtuvaa puolta, liikkuva peili” (Deleuze 2007, 101). Tässä tarkoituksessa Deleuze nostaa esiin kristallisoitumisen tai kiteytymisen (*crystallisation*), jota hän pitää modernille aika-kuvaan nojautuvalle elokuvalla tyypillisenä erotukseksi varhaisemmasta liike-kuvan elokuvasta.

Yksi kidekuvan avainohjaajista on Deleuzen (1989a, 75) mukaan Tarkovski. Niinpä kristallin toimintaa voi hyvin tarkastella vertaamalla kidettä peiliin. Deleuze ajattelee imaginaarisen todellisen ja fiktiivisen liittoutumaksi. Korostaakseen tätä hän korvaa imaginaarisen ja reaalisen käsitteet virtuaalisen ja aktuaalisen käsitteillä. Kidekuva on täydentävien vastaparien liittoutuma sen kaikissa kolmessa aspektissa. Aktuaalisen, käsillä olevan kuvan, ja virtuaalisen kuvan välillä ovat keskinäiset suhteet, eli virtuaalinen tulossa aktuaaliseksi ja päinvastoin. Toiseksi, kirkkaan ja läpinäkyvämmän välillä on niin ikään oma keskinäissuhteensa: kirkas muuttumassa sumeaksi ja päinvastoin. Kolmanneksi, siemenen ja sitä ympäröivän maaperän välillä on (orgaaniseen) kasvuun liittyvä vuorovaikutuksensa. Lasimerkki on siis ajateltava ikään kuin ”nestekideseoksena”, joka toisessa ääripäässä on notkeaa nestettä ja toisessa kovaksi kiteytyynyttä kristallia. Kidekuvan heijastustahot ovat aina moninaiset, niillä on erilaisia funktioita ja lisäksi niiden rakenne voi eri tavoin muuttua.

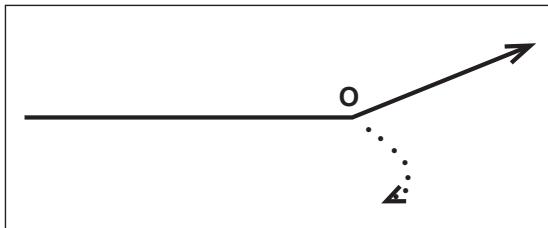
Deleuze paikantaa Tod Browningin tarjoaman esimerkin kautta aktuaalisen ja virtuaalisen suhteen näyttämön ominaisuudeksi. Sumea ja läpinäkyvä taas avautuvat vastaavasti Lon Chaneyn kasvojen tarjoaman esimerkin yhteydessä: aktuaalinen ja virtuaalinen laskostuvat toisiinsa näyttelijän kasvojen (aktuaalinen) ja roolihahmon kasvojen (virtuaalinen) kesken. Mieleen painuva esimerkki kiteestä, joka toimii kidekuvan kannalta kuin siemen, on lumisen pienoismaiseman sisältävä lasinen pallo, joka putoaa Charles Foster Kanen käsistä Wellesin *Citizen Kane* -elokuvan (1939) alkupuolella ja käynnistää sitä seuraavien, takautumina esitettävien tapahtumien kiteytymisprosessin (ks. Rodowick 1997, 93–95).

Kidekuva tuntuu edellyttävän yhtäältä kokemusta siitä, että on esityksen katsojana tai tapahtuman sivustaseuraajana. Toisaalta

siihen liittyy vaikutelma siitä, että on mekanistisen, automaattisen ja tahdosta riippumattoman toiminnan subjekti-objekti. Esiintyjänä, katsojana ja toimijana on kaikissa tapauksissa kuitenkin sama ”minä” itse. Kidekuvan kaltaiseksi kiteytyneen subjekti-objektin prosessi voitaisiin hyvin kiteyttää: automaatti tai hypnoosi – molemmat jo varhain elokuvan (Andriopoulos 2008) ja myös elokuvantutkimuksen (Väliaho 2010) ytimeen paikantuvia aiheita.

Kide on ilmaisu. Deleuzen mukaan Werner Herzogin *Lasisydän* (*Herz aus Glas*, 1976) ja Tarkovskin *Peili* ovat elokuvia, joissa toteutuvat elokuvahistorian kenties eheimmät kidekuvat – etenkin *Peili* siitä syystä, että sen kiteet tuntuvat liikkuvan ja kääntyvän sitä mukaa mitä näkökulmaa elokuvan osalta halutaan korostaa. Tai toisin sanoin, elokuva antaa mahdollisuuden käännellä tällaista ilmaisu-kidettä – ja sen perusteella hahmotella erilaisia katselukulmia ja kulkusuuntia lähes mielin määrin. Nariman Skakovin (2012) Tarkovski-kirjan alaotsikko on tässä suhteessa kuvaava: ”ajan ja tilan labyrinthteja”. Mainittuja ohjaajia yhdistää toinenkin tekijä. Herzogin elokuvan näyttelijät ”esiintyvät” ainakin osaksi hypnotisoituina. Tarkovskin elokuva puolestaan alkaa dokumentaarisella jaksolla, jossa kuvataan hypnotisointia puheen tuottamisongelmien hoitomenetelmänä. Karkeampi ilmaisu hypnoosille voisi olla aivopesu. Missä merkityksessä meidän voi väittää olevan ajan aivopesemiä?

Kidekuva taltioi ajan halkeaman. Toisin sanoin, ajan hajaantumisen kiteytyy siinä havaittavaksi. Deleuze (1989a, 295) kuvaa ajan halkeamaan viittaavan, Henri Bergsonin ”kolmannen skeeman” tähän muotoon:



Deleuze (1989a, 81) kiteyttää Henri Bergsoniin viitaten: ”Kide on katoava raja välittömän menneisyyden, jota ei enää ole ja välittömän tulevaisuuden, jota ei vielä ole, välissä...liikkuva peili joka loputtomasti heijastaa havaitsemisen osaksi muistamisen tapahtumaa.” Kiteessä näemme siis ”kahdeksi jakautumisen” tapahtuman: nykyinen, josta mennyt juuri lähti (kuvassa alaspäin kääntyvä pisteviiva) ja josta tuleva kääntyy ”ylöspäin”, on se kiteenkaltainen risteys (oheisessa kuviossa piste O), jossa kuvan nuolten erkaneminen tapahtuu. Tämä ”halkeaminen” on aika, jonka me näemme kiteessä.

Deleuze paneutuu kidekuvan/kuvakiteen teemaan *Cinéma 2:n* neljännessä luvussa lähtökohtanaan kidekuvassa toteutuva aktuaalisen ja virtuaalisen suhde toinen toisiinsa: ”Perusluonteeltaan kahtalaiset kuvat tuottavat todellisen ja imaginaarisen, nykyisen ja menneen, aktuaalisen ja virtuaalisen erottamattomuudet ja toisiinsa kietoutumiset” (Deleuze 1989a, 69). Kidekuvan kahtalaisuus on suoraan seurausta ajan läsnäolosta. Itse asiassa juuri aika ”tulee tietäväksi” kiteessä, joka itsessään ikään kuin elää aina ääressä, reunalla, rajalla. Se on katoava raja, välittömän menneisyyden (joka on jo lakannut olemasta) ja välittömän tulevaisuuden (jota ei vielä ole) välissä heiluva tasokas, joka loputtomasti taittaa havaintoa kuin valoa itse muistamisen tapahtumassa. Kidekuva taittaa yhtenäiseltä ja kronologiselta (valkoiselta valolta) näyttävän ajan kuin prisma kaikkiin spektrin väreihin eli eri aikakerrostumiin. Ehkä juuri siksi *Peilin* nimikin oli alkujaan Arseni Tarkovskin samannimisen runon mukaan ”Valkea, valkea päivä”.

Peili alkaa tilanteen keskeltä. Elokuvan ensimmäinen kuva on kuva televisiosta, jota teini-ikäinen Ignat-poika on virittelemässä päälle. Asetelma antaa ymmärtää, että televisiossa esitetään mustavalkoista dokumenttelokuvaa, jossa valkotakkinen nainen hypnotisoi puhevikaisen nuorukaisen. Herättyään hypnoosista Juri sanoo sujuvasti ja selvästi: Я могу говорить (”Minä osaan puhua”). Vasta tämän kirjaimelliseksi muotoutuvan esipuheen jälkeen tulevat perinteiset alkutekstit, ja niistä viimeisimmän (ЗЕРКАЛО)

jälkeen kertomuksen varsinainen rakenne lähtee käyntiin. Elokuvan valmistuminen oli pitkälinen prosessi ja eri vaiheissaan sillä oli useita työnimiä. Tarinan mukaan *Peili* valikoitui nimeksi siitä syystä, että Tarkovskia suuresti viehätti miltä sen venäjänkielinen muoto näytti sulauttaessa alussaan venäjän ž-äänteen ja numeron 3 toisiinsa (ks. Synessios 2001, 84).

Peili-elokuvan alkutekstien jälkeisen, noin kuuden minuutin mittaisen jakson lähtökohta on valokuvassa (ks. esim. Synessios 2001, 92). *Peiliä* voi ajatella suhteessa tuohon Lev Gornungin vuonna 1932 Andrei Tarkovskin äidistä, Maria Tarkovskajasta ottamaan valokuvaan ainakin kahdella tavalla. Elokuva (tai rajatun jakson, sen alkutekstien jälkeinen jakso) on tuon valokuvan adaptaatio. Toisaalta tuo valokuva on aikakartta siihen menneisyyden maisemaan, jota *Peili* yhdeltä osaltaan kuvaa. Koko elokuvaa paaluttavan alkukohtauksen otoksista ensimmäisessä nainen istuu vinottain riukuaidalla ja tupakoi. Taustalla on peltoaukea, lähellä sähkölinja, pusikkoa, vähän kauempana metsänrajat ja horisontissa ehkä taloja. Vieno tuuli hieman suhisee lehtipuissa, peippo laulaa ja jossakin kaukana viheltää juna. Alkutekstien aikana soinut urkusävellys (Bach) jatkuu vielä hetken otoksen aluksi.

Myöhemmin elokuvassa kuullaan Bachin ja Purcellin ohella näyte Giovanni Battista Pergolesin sävellyksestä ”Stabat Mater” (1736), johon liittyvä lauluosuus alkaa sanoilla: *Stabat mater dolorosa iuxta Crucem lacrimosa* (”Murehella haikialla seisoi äiti ristin alla”). Elokuvan alussa Tarkovskin Maria-äiti kuitenkin istuu, ja pikemminkin ristin päällä. Otos kestää 40 sekuntia, jonka aikana kamera ajaa naisen taitse ja tämän näkökulman rinnalle. Ajo on tahdistettu pieneen muutokseen zoomauksessa niin, että hetken ajan vaikutelmana on merkillinen eteenpäin kulkemisen ja vetäytymisen samanaikaisuus, jonka seurauksena maisema itse tuntuu laajenevan. Kuvausteknisenä ja -tyylillisenä ilmaisukeinona tämä toistuu muutaman kerran myöhemminkin elokuvassa, viimeisen kerran kesken koko elokuvan päättävän otoksen. Suunnilleen aidan kohdalla kertojanaäni (Innokenti Smoktunovski) aloittaa

kuvauksensa: ”Tie asemalta kulki Ignatievon läpi, koukkasi sitten lähelle maatilaa, jossa olimme viettäneet kaikki kesät ennen sotaa.” Näkymä on tyypillinen, kesäinen maalaismaisema, myös Suomessa. Se liikehtii ja äänтелеe vienossa tuulessa. Kamera kiertyy sulkien naisen ulos kuvasta vasemmalle. Katseet osuvat maisemassa tummaan liikkuvaan kohtaan. Joku lähestyy pellon poikki.

Peltopolkua pitkin saapunut mies osoittautuu lääkäriksi. Hän on unohtanut laukkunsa avaimen. Hän kyselee naulaa tai ruuvi-meisseliä naiselta. Tämä kuitenkin suhtautuu mieheen viileästi. Keskustelun aikana kamera tekee mahdottomalta tuntuvan liikeradan aidan läpi sen toiselle puolelle, miehen ja naisen selustaan. Kun myös mies istahtaa aidalle, riuku katkeaa ja molemmat kaa-tuvat maahan. Lopulta mies jatkaa matkaa polkua pitkin takaisin. Asetelmasta on elokuvaan sisällytetty kaksi ottoa, jotka tuottavat hyvin erityisen toistoefektin jo senkin takia, että kummassakin pensaita ja tataripeltoa liikuttaa voimakas tuuli. Se on helppo ajatella yli maiseman pyyhkiväksi ajan jättämäksi jäljeksi, johon valokuva voi vain viitata. Toisto on rytminen alleviivaus: sen keinoin elokuva näyttää paitsi ajan läsnäolon maisemassa myös sen, millainen kokemus sen näkeminen on.

Ajallisuutta koskevan tietäväksi tulemisen ohella yksi *Peilin* toistuvista aiheista on kaatuminen. Ehkä nämä kaksi ominaisuutta voi jopa liittää toisiinsa: kaatuminen tietoisuutta lisäävänä funktiona! Pudotessaan pystysuorilta jaloiltaan vaakatasoon ihminen menettää hieman ihmisyydestään. Hänestä tulee maisemallinen, sen osa. Tämän sanoo myös aidalta tipahtanut lääkäri, joka ruohikossa selällään maatessaan toteaa: ”Kaadu in ja löysin kaikkea omituista: juuria, ruohoa. Onko tullut mieleenne, että kasvit voivat tuntea, jopa ymmärtää. Puut, pähkinäpensaat...” Tarkovskin komiikantajua kuvaa hyvin tapa, jolla maasta noussut nainen hahmettaan puistellen korjaa miehen kommenttia kuin ohimennen: ”Tämä on leppä”. Se, että kohta us rakentuu kokonaisuudeksi juuri näistä komponenteista ja juuri tällä tavalla, liikkeitä, vuorosanoja sekä tunnelmia myöten, tulee erityisen kiinnostavaksi sen takia,

että siitä on hyvin yksityiskohtaisesti kuvattu juuri tällä tavalla jo käsikirjoituksessa (ks. Tarkovsky 1999, 267–269). Toteutus noudattaa tarkasti kirjoituksen antamaa mallia muutoin, mutta aidalle istahtaminen ja riu'un katkeaminen ovat ilmeisesti kuvaustapahtumassa tehty lisäys.

Peilin voi hyvin rytmittää kaatumiskohtausten perusteella. Kaupunkia halkovan joen lumista rinnettä kapuava poika liukastuu ja kaatuu. Sodasta palaavaa isäänsä vastaan juokseva nuori Andrei kompastuu puunjuureen ja kaatuu. Shivaz-meren ylitystä kuvaavassa dokumenttielokuvassa muutama rattaiden työntäjä horjahtaa ja kaatuu kuormansa kanssa polvenkorkuiseen, rannatomalta näyttävään veteen. Kaatumisen voi mieltää paluuksi maan pinnalle, seuraukseksi siitä, että ollaan oltu ”toinen jalka ilmassa” (Widdis 2010, 75). Tämä on Pjotr Tshaadajevin luonnehdinta venäläisyyden olemuksesta. Yhdessä *Peilin* avainkohtauksista Ignat-poika lukee Pushkinin kirjettä, joka on osoitettu kritiikkinä nimenomaan Tshaadajeville ja tämän käsityksille Venäjästä erityisenä takapajulana. Lisäksi Ignatille osoittaa pyynnön lukea juuri tuota kohtaa toinen asuntoon mystisesti ilmestyneistä naisista (Tamar Ogorodnikova), josta on tarkoituksella tehty aivan runoilija Anna Ahmatovan, Tarkovskin Arseni-isän hyvän tuttavän näköinen. Pushkinin kirjettä lukeva Ignat taas on kuvattu seisomassa Tarkovskin äitiä nuorena esittävän, Lev Gornungin ottaman valokuvan edessä. Tällä tavalla Tarkovski kytkee yhteen pitkän, venäläisyyden olemusta pohtivan historiallis-kulttuurisen ketjun, jossa tekstit, valokuvat, lukeminen, katsominen ja kuunteleminen laskestuvat eri aikatasojen kautta yhteen elokuvalliseen kohtaukseen.

Pushkinin kirjeen luenta keskeytyy, kun ovikello soi. Ovella on elokuvan kertojanäänänen äiti (oikeasti Tarkovskin oma äiti), joka on ”erehtynyt osoitteesta” eikä tunnista ”pojanpoikaansa”, Ignatia. Siitä huolimatta, että tunnistamattomuus vaikuttaa rationaalisessa mielessä epäuskottavalta, Tarkovski halusi säilyttää kohtauksen kuvatun kaltaisena, koska se onnistui tallentamaan äidin hämmäntymisen ja epävarmuuden reaktion juuri halutulla tavalla.

Kenties kohtaaminen oli sovittu tietyllä tavalla toteutettavaksi, mutta oven avasikin toinen henkilö (eli Ignat) kuin mistä oli sovittu äidin kanssa. Tämä selvästi häkeltyy – ja toimii kuin ”oikeastikin” olisi toiminut eli pyytää anteeksi koska uskoo erehtyneensä ovesta.

Kun Ignat palaa huoneeseen, naiset ovat kadonneet yhtä mystisesti kuin sinne ilmestyivät. Seuraavan kerran heidät nähdäänkin vasta elokuvan lopulla. Kamera ajaa lähelle pöydän pintaa: teekupista siihen jäänyt höyryläikkä haihtuu hitaasti ilmaan samassa tahdissa voimistuvan, Eduard Artemjevin koostaman elektronisen äänimassan kanssa. Hieman myöhemmin sama muoto ja muodon liike nähdään dokumenttikatkelman kautta toisinpäin: Japaniin pudotetun atomipommin hitaasti laajeneva pilvi ylhäältä nähtynä. Muodon analogia ja liikkeen vastavuoroinen symmetria kytkevät yksityisen ja julkisen yhteen tavalla, jota voi pitää ominaisena koko elokuvalla. Katoamisen näkyminen on tehty suoralla tavalla havaittavaksi ja sitä voisikin pitää leimallisesti paitsi ajan sinetöimisenä (koska se taltioituu filmille) myös sen hiutaloitumisena (koska sen eheys haihtuu).

Graeme Harperin ja Jonathan Raynerin toimittamassa teoksessa *Cinema and Landscape* Emma Widdisin (2010) artikkelin varsinaisena aiheena on venäläinen road-elokuva, mutta sen maisemalliset taustat kirjoittaja kiinnittää Tarkovskin elokuvan kautta juuri tähän venäläisen maiseman kaksinaiseen luonteeseen, subjektiiviseen muistin maisemaan yhtäältä ja laajaan, kollektiiviseen ja historialliseen maisemaan toisaalta. *Peilissä* näihin kiinnittyvät lapsuudenajan ympäristöt ja dokumenttielokuvien maisemat. Slaavilaisissa kielissä maiseman lavealle avaruudelle on oma käsitekin, *простор* (*prostor*).

Lumista rinnettä salkku kädessä kapuava, sodassa vanhempansa menettänyt Asafjev-poika on palaamassa ampumaharjoituksista. Hän kokee, että niissä sattunut välikohtaaminen on ollut hänen syytään ja nyt häntä hävettää. Kameran taltioima maisema on kuin jäljennös Peter Brueghel vanhemman talvista kaupunkia esittävää maalauksesta (*Metsästäjiä talvimaisemassa* eli *Tammikuu* sarjas-

ta *Vuodenajat*, 1565), jota Tarkovski oli lainannut jo *Solaris*-elokuvassaan (1971). Poika pysähtyy joen töyräälle, lähelle kameraa ja on viheltelevinään kunnes varpunen laskeutuu hänen päänsä päälle. Useiden viittauspisteiden verkostoon paikantuva kuvasarja, jota rytmittävät toisen maailmansodan tapahtumia taltioineet dokumenttielokuvien katkelmat, ikään kuin täydentyy runolla ”Elämä, elämä”, joka kuullaan sen kirjoittajan, Arseni Tarkovskin lukemana. Se päättyy säkeellä: ”Olisin valmis antamaan elämäni turvallisesta ja lämpimästä paikasta ellei tämä elämän lentävä neula kiidättäisi minua kuin lankaa läpi maailman.”

Lankaa kuljettavan neulan edestakainen liike liittyy kaatumiseenkin, sillä jokaisessa kohtauksessa on kyse myös sen seurauksesta eli ylös nousemisesta. Tässä suhteessa teeman voisi aivan yhtä hyvin lukea myös ylösnousemiseskeiseksi, tai vielä tarkemmin, kaatumista ja ylös nousemista koskevan *liikerytmin* tarkasteluksi. Kaatumisen ja ylös nousemisen tapojen myötä Tarkovskin *Peili* on mahdollista kiteyttää laajemminkin tutkielmaksi kahdesta vastavuoroisesta liikkeestä, yhteen liittymisestä ja toisistaan irtautumisesta, ilmestymisestä ja katoamisesta, kutoutumisesta ja purkautumisesta. Vastavuoroisuuden pelkkä kahdentuminen on kuitenkin näennäistä, sillä liikkeet ovat välttämättä monikerroksisia ja toisiinsa laskostuneita. Neulan ja langan välinen suhde on tästä hyvä esimerkki. Irti- tai kiinni olemisen piirteeseen viittaa jo terminologinen kaksijakoisuus: päästä irti, irrota, irtautua, mutta myös olla ulkopuolella, irrallaan sisäpuolesta, jopa olla pään ulkopuolella. Jälkimmäinen painotus korostuu, kun mielletään tarkastelun keskiö jonkin henkilön tai kuten Tarkovskin elokuvassa paikoin varsin kirjaimellisesti, ”minän” (eli kertojanään, henkilöihahmostahan nähdään elokuvan lopulla vain paljaan käsivarren verran) näkökulmasta. Herää kysymys, missä merkityksessä tälle henkilölle tai minälle kuuluvat pää ja aivot voisivat olla omillaan? Tuon omillaan olemisen irtautuminen tietystä henkilöstä, tarinan henkilöihahmosta tai minuudesta ylipäättään avaa elokuvan katsoja-kuulija-kokijalle aika-tilan, johon imeytyä. Se on omanlai-

sensa aineeton syli, jossa kulkemisen aistimellisuus ei kuitenkaan toteudu ilman aineen kokemuksellista moninaisuutta, aistimuksen muuttumista aineelliseksi audiovisuaalisen ilmaisun keinoin ja edelleen takaisin aistimuksiksi itse elokuvan katsomis- ja kuulemistapahtumassa.

Tarkovski tuo *Peilissä* havaittavaksi tämän rajapinnan aktuaalisen ja virtuaalisen välissä. Siinä lomittuvat toisiinsa niin todella tapahtuneeksi, todelliseksi, kuvitelluksi tai uneksi kuin menneisyyteen, nykyisyyteen tai tulevaisuuteenkin merkityt (ja tällaista merkintää vaille jätetyt) tapahtumat. Koska yhtymäkohtien keskinäiset sidokset on leikattu yhteen ei niinkään loogis-rationaalisin ja kronologisin vaan ilmaisullisin perustein, syyn ja seurauksen perinteinen logiikka ei tässä tapauksessa ole kovin käyttökelpoinen vaihtoehto yrittää tehdä merkitystä elokuvan mosaiikista.

...siemen ja kasvi

Tarkovskin tyyliässä aineen ja sielun yhteyttä uutetaan esiin ”laveeraamalla” (Deleuze 1989a, 75): audiovisuaalinen tapahtuma ikään kuin pestään erilaisin efektein, jotta sen eri ominaispiirteet voidaan saattaa enemmän tasapainoon ja vähemmän korostuviksi. Tarkovskille ilmaisun on kauttaaltaan oltava ”olympolaista”, rauhallista, ei hyökkäävää. Kyse on vaalimisesta ja kasvatuksesta tai kasvattamisesta: teoksen kasvatuksesta olemassa olevaksi lähtökohtana siemen eli idea, joka alkaa kiteytyä ja jolle yritetään muokata kasvua varten niin hedelmällinen maaperä kuin mahdollista. *Peilin* kohdalla tuo kasvu kesti pitkään: ensimmäiset merkinnät tätä elokuvaa varten on tehty jo vuonna 1964 ja valmiina sitä voi pitää vasta vuoden 1975 keväällä toteutuneen (varsin rajallisen) esityskierroksen yhteydessä.

Tällaisessa asetelmassa teosten ei ajatella heijastavan sen enempää tekijää kuin sitä ympäristöä, jossa hän elää. Pikemminkin on kyse tekemisen tai ”kasvattamisen” tavan eri puolien havaittavik-

si saattamisesta. Peili-sanana venäjänkieliseen lähipiiriin kuuluukin myös verbimuoto *zret* (зреть) joka tarkoittaa kypsymistä, ja ”katsojat” taas on *zriteli* (зрители; ks. Synessios 2001, 84). Katsoja kasvaa audiovisuaalisen kasvattamisen myötä. *Peilin* kohdalla tämä prosessi on ollut ilmeisen onnistunut, sillä monissa katsojakokemuksissa (joihin Tarkovski itsekin on viitannut) on todettu, että elokuva tuntui kuin olevan heidän omasta elämästään.

Aika-kuva on kidekuva, koska sillä on aina kaksi puolta ikään kuin peilin tuottamassa kuvassa: aktuaalinen (se, mikä on peilin ”edessä”) ja virtuaalinen (peilin ”takana”), jos kohta aina ei ole helppoa sanoa, kumpi puoli on aktuaalinen, tässä, kirkas, siemenmäinen ja kumpi taas virtuaalinen, imaginaarinen, sumea, ympäristöllinen juuri siksi, että kyse on muutostilasta, liikkuvasta peilistä, muodonmuutostapahtumasta. Tällainen selvä jakautumattomuus tekee näkyväksi epäkronologisen ajan eri aikatasojen keskinäisen hankauksen ja todellisuuden alituksen halkeamisen yhtäältä aktuaalisen, toisaalta virtuaalisen lohkoiksi.

Aika-kuvan tasot kristallisoituvat aktuaalisen ja virtuaalisen, kirkkaan ja sumean sekä siemenen ja maaperän keskinäissuhteissa. Näitä kaikkia tahoja Tarkovskin *Peili* työstää monina muunnelmina. Kyse ei ole lihallisen minän ja aineettoman peilikuvan välisestä kaksijakoisuudesta, vaan koosteesta tai tapahtumasarjasta, jossa nuo osapuolet ovat kytkeytyneinä toisiinsa ajallisessa, liikkeen ja tulemisen rakenteessa.

Henri Bergsoniin viittaavien kommenttien pohjalta Deleuze (1989a, 289–297) on hahmotellut neljä kuviota, jotka voidaan nimetä lasimerkin muotoutumisen eri ulottuvuuksina (Colman 2011, 137): 1) piiri, 2) kärjellään oleva kartio, 3) epäsymmetriset virtaukset ja 4) tapahtuma. Edellä viitatussa ajan halkeamassa (ks. kuvio tässä sivulla 83) on kyse juuri eteenpäin jatkuvien ja takaisin kääntyvien ajan virtausten epäsymmetrisyydestä. Edelleen voitaisiin ehdottaa, että noihin muihin ulottuvuuksiin (piiri, kartio ja tapahtuma) päästään juuri tästä kolmannelle käsin: se on sekä aktuaalisen ja virtuaalisen pienin ”virtapiiri”, kartion kärki että tapahtuman rakenteellinen kiteytymä.

Kidekuva ei koske yksin kuvaa. Itse asiassa nimenomaan analyttisessä mielessä se on ennen kaikkea äänen ilmiö. Ajan kide on *ritornello*, pieni paluu, kertosaie, ”tral-lal-laa”. Kidekuvassa kertosaie rakentuu musiikillisen ajan kahtena ulottuvuutena, toinen menneisyyteen menevien nykyisyyksien kiirehtimisenä ja toinen säilytettyjen menneisyytstasojen nostamisena tai laskemisena, rytminä joka syntyy niiden vuorottelusta (Deleuze 1989a, 92; Rodowick 1997, 90–92).

Tarkovskin *Peilissä* on paljon puheääniä, joiden puhujia ei nähdä. Kertojalla on ääni (Innokenti Smoktunovski) ja kuulluilla runoilla on niiden kirjoittajan ääni (Arseni Tarkovski). Tarkovskin ilmaisulle tyypilliseen tapaan elokuvassa on ylipäättään paljon ääniä, joiden lähde jätetään arvailujen varaan. Yksi keskeisimmistä on pajupillii muistuttava ääni, jota kuullaan lyhyinä jaksoina läpi elokuvan – yleensä unijaksoina ymmärrettävien kuvasarjojen osana (ks. Synessios 2001, 56–57). Tätä pillin ääntä voi kuunnella kidekuvan kaltaisena kideäänänä, jonka ympärille elokuvan äänellinen kiteytyminen muotoutuu. Keskeinen musiikillinen elementti, helposti tunnistettavan klassisen musiikin (Bach, Pergolesi, Purcell) ohella on Eduard Artemjevin ”säveltämä” elektroninen musiikki, tai oikeammin äänimaisema, joka kasvaa pillikiteen ympärillä. Elokuvaan koostetut tapahtumakimpaleet muotoutuvat toisiinsa kytkeytyväksi sarjaksi pikemmin äänen kuin kuvan kautta. Siinä toteutuu hyvin Tarkovskin pyrkimys luoda kokonaisuus, joka on sävellys eikä kertomus.

Ääniä koskevan pohdinnan voi liittää myös ajatukseen elokuvallisesta *läsnäolosta* tai siitä, minkä meidän ruumiillisen näkökulmamme kannalta koetaan olevan läsnä. Toisen ihmisen kohdalla tätä on toinen ruumis toiseuksineen eli potentiaalisuuksineen ja siihen kuuluvine tulemisen kykyineen. Elokuvan henkilöt ovat kuitenkin kuvia ja ääniä, ne eivät ole samassa mielessä toinen (*Autre*) – vai ovatko? Elokuva kokonaisuudessaan, kuten fenomenologit (esim. Vivian Sobchack, 1992 tai Jennifer Barker, 2009) esittävät, voisi olla juuri tässä merkityksessä toinen *ruumis* – ja niin muodoin silläkin tässä merkityksessä voisi olla oma potentiaali-

suutensa eli joukko tulemisia. Itse asiassa yksi Barkerin keskeisistä esimerkeistä on juuri Tarkovskin *Peili*. Barkerille (2009, 16) elokuva ja katsoja ovat kumpikin jonkin alla, kauemmas ja läpi liikuvan laajemman sisällä.

Tältä kannalta elokuvaa voisi hyvin myös arvottaa pitämällä silmämääränä sen omaa *tulemisen kykyä*. Tällöin arvioitaisiin elokuvan *diagrammaattisuutta*, joka viittaa tietylle muotoilulle ominaisten voimien välisten suhteiden esitykseen; vaikuttamaan tarkoitetun vallan levittämiseen vaikuttavien keskuuteen. Diagrammihan on virtuaalisesta uuttuva mahdollisuus, joka aktualisoituu.

Soveltamalla tähän yhteyteen Alan Bourassan (2002, 60–76) ideoita ei-inhimillisen laatumääreistä tai modaliteeteista voidaan edelleen ehdottaa, että teoksen diagrammaattisuuden arvo on mitattavissa (ainakin) kuuden muuttujan suhteen: affekti, tapahtuma, voima, singulaarisuus, ulkopuoli ja virtuaalinen. Kaikki modaliteetit ovat toki lähellä arkikielen määrittelyjä sekä ymmärryksen tapoja: affekti tunteena, tapahtuma asiantilana, voima fysikaalisena voimana, singulaarisuus yksilöllisyytenä, ulkopuoli sisäpuolen vastakohtana, virtuaalinen yhtä kuin mahdollisena. Nämä sanat on kuitenkin ajateltava ei täysin yhtäpitävinä käsitteittensä kanssa, näistä ymmärryksistä erilleen *pyrkivinä* aktiivisuuksina. Ehkä niitä voisi miettiä nimenomaan toisen alueelle kuuluvina käsitteellistysinä.

Affekti pyrkii laajempaan ymmärrykseen kuin sana tunne. Tapahtumassa on kyse isommasta kuin pelkästä asiatilasta. Voima on jotakin abstraktimpaa kuin pelkkä fysikaalinen vaikutussuhde. Singulaarisuus ei ole pelkästään yksilöllisyyttä vaan myös jotakin sitä edeltävää. Ulkopuoli ei ole vain sisäpuolen vastakohta vaan osallinen myös sen ytimessä. Viimein, virtuaalisuus on jotakin enemmän kuin pelkästään joukko erilaisia mahdollisuuksia. (Bourassa 2002, 73.)

Mahdollisen voi asettaa todellisen, mutta virtuaalisen vain aktuaalisen vastapariksi. Tullakseen havaittavaksi virtuaalinen ikään kuin uuttaa kokonaisuudestaan osan erilleen: tuo osa aktualisoi-

tuu. Aktualisoituneen suhde virtuaalisuuteensa on problemaattista, sillä aktualisoimisen säännöt eivät ole vain eron ja eriytymisen vaan myös luomisen sääntöjä:

[--] millaisia uusia affekteja voimmekaan kartoittaa esiin tutuimmista mestariteoksista; mitä uusia voimia viimein voimmekaan nähdä lävistämässä kirjansivun valkoisen kentän; mitä suuria ja ainutkertaisia tapahtumia väijyykään klassisimpien tarinoiden loputtomissa tiloissa; mitä vapaasti leijuvia ulkoisuuden kiteitä löydämmeään henkilöhahmoissa joiden maailmat näyttivät niin suljetuilta; mitä virtuaalisuuksia odottaakaan meitä, ei vielä aktualisoituneina, ja kenties peräti vaanien tutuilla metsäpoiluilla, eleganteissa pukuhuoneissa tai synkissä kartanoissa joista uneksimme yhdessä (Bourassa 2002, 76).

Yhtäältä käsillä ovat siis kidekuvan ulottuvuuksia määrittävät jännevälit: todellisen ja imaginaarisen, aktuaalisen ja virtuaalisen, kirkkaan ja sumean, siemenen ja maaperän keskinäiskytkökset. Toisaalta ovat ne kuusi käsitteellistä näkökulmaa, joiden avulla voi yrittää arvioida elokuvan diagrammaattisen potentiaalisuuden. Toinen ei ole tässä ruumis vaan ”vaippaan käärityn mahdollisuuden olemassaoloa” (Deleuze 1992, 110–111): affekti (tunnekenttä), tapahtuma (muutostila), voima (muutosvoima), singulaarisuus (väylä yksilöityä), ulkopuoli (sisäpuoleen laskostunut ydin) ja virtuaalinen (potentiaalisuuksien kooste). Nämä lähtökohdat yhdistäen voidaan ehdottaa, että Tarkovskin *Peili* tutkii juuri sellaista kidekuvan ajallista halkeamaa, jossa tulee ilmaistuksi kohtaaminen toisen kanssa.

Kuten Ronald Bogue (2003, 126) on todennut, Deleuze käy vielä kidekuvaa koskevan tarkastelunsa lopuksi ”hyvin lavealla pensselillä” läpi kidekuvaan liittyvät muutoksen momentit kiinnittämällä ne tiettyihin elokuviin ja elokuvantekijöihin: eheä (Max Ophüls), säröinen (Jean Renoir), kovettuva (Federico Fellini), sulava (Luchino Visconti). Tarkovskin *Peili* on kooste näistä kaikista operaatioista. Elokuva on yksityisen ja julkisen toisiinsa

kiinnittävänä kiteenä eheä kokonaisuus. Kuvatun perheen kohtalot laskostuvat kansakunnan kohtaloita kuvaaviin tallenteisiin. Kertojan tarinana elokuva on säröinen: ajan jättämät jäljet käyvät ilmi sairautena, jota toisen käsikirjoittajista, Aleksandr Misharinin näyttelemä lääkäri elokuvan lopussa kutsuu ”omantunnon ja muistin sairaudeksi”. Kertomuksena äidistä *Peili* on kovettuva kristalli; olihan jo vuonna 1967 Mosfilm-studiolle esitetyn koko projektin lähtökohtana äidin kanssa toteutettava haastatteluelokuva työnimellä ”Tunnustus”. Haastatteluja ei elokuvassa ole, mutta sitä voi silti tarkastella yhtä lailla äidin kuin minänkin kertomuksena. Jälkimmäinen korostus tukeutuu myös suhteellisuuteen: enemmän kuin äidistä tai minästä elokuva on kertomus niistä monista suhteista, joita elokuvan minällä on puolisoon, poikaan, äitiin, isään, sisareen, jne. Kokonaisuus on toisiinsa kietoutuvista ja kiteytyvistä suhteista muodostuva verkko.

Viimein, sulamisen, hajoamisen ja katoamisen teemat elokuva liittää paradoksaalisesti itse aikaan. Lapsuusmaisemaan ja 1930-luvulle aikapaikannettu alkujakso päättyy kuvaavasti. Tavattuaan lääkärin aidalla istunut Maria-äiti palaa taloon ja ääniraidalta kuulemme ”Ensi kohtaamisia” -nimisen rakkausrunon, jossa todetaan mm.: ”Kristallikruunu oli kämmenelläsi ja sinä nukuית rauhallisena valtaistuimellasi. Ah, Luoja, sinä olit minun.” Hieman myöhemmin runon kertoja kuvaa ”minun” ja ”sinun” välissä olevaa elementtiä ”kovaksi vedeksi”. Runon päätyttyä tapahtumaympäristöstä alkaa kuulua hälyttäviä ääniä. Runon aiheuttamat kaipauksen kyynleet nuorta äitiä näyttelevä Margarita Terehova pesee pois kasvoiltaan pihakaivon luona samalla, kun taustalla suuri heinä lato on ilmiliekeissä.

Vesi ja tuli ovat klassisia alkuelementtejä, kuten ilma ja maa. Robert Bird on tutkinut Tarkovskin koko tuotantoa juuri nämä alkuelementit mielessään lähtökohtanaan se, että venäjänkielessä ”elementti” (*stihija*, стихия) ja ”runo(säe)” (*stih*, стих) ovat etymologisia sukulaiskäsitteitä (Bird 2008, 16). Erityistä huomiota Bird kiinnittää *Peilin* dokumentaariin jaksoihin, joista hän kirjoittaa

nimenomaan tulen ja sen uutta luovan kyvyn kannalta: "[--] *Peili* etsii tietä määritellä uudelleen katsojan suhdetta kuviin, ei niinkään tutun ja tiedetyn varastona vaan mahdollisuutena kuvitella uutta" (Bird 2008, 145). Kyse ei ole siitä, että katsoja ommeltaisiin kuvaan kiinni metaforisten tikkien (englannin *stitch*) avulla vaan pikemmin siitä, miten audiovisuaalisista runonsäkeistä (venäjän *stih*) kutoutuu peitto, johon katsoja niin halutessaan voi kääriytyä. Kristallikide monine eri tahoineen ja tasoineen on ajallis-tilallinen labyrinthti (Skakov 2012, 107). Kenties enemmän kuin eksymisen ja ulos löytämisen tarpeeseen vetoava sokkelo, Tarkovskin *Peili* on solmukohtiensa kiteet havainnollisesti esiin taittava seitti, johon katsojan omat lapsuuskokemukset väistämättä tarttuvat kiinni siksi, että tämä tunnistaa siinä yhteisen tavan muistaa ja elää ajan kanssa.

II laskos



...käännettäessä lisätty

Elokuvateorian pitkästä kriisistä on spekuloitu ja teoretisoitu David Bordwellin ja Noël Carrollin (1996) toimittamassa artikkelikokoelmassa *Post-Theory*. Bordwell luetteloi johdannossaan tämän aiemmin SLAB-teoriaksi (nimistä Saussure, Lacan, Althusser, Barthes) ja nyt Suureksi Teoriaksi (Grand Theory) nimittämänsä tutkimusasenteen ongelmakohtia: inhimilliset käytänteet nähdään etupäässä sosiaalisesti konstruoituina, katsomiskokemusta ei voida ymmärtää ilman subjekti-teorioita, katsojuuden keskeisin ominaisuus on samastuminen, verbaalinen kieli on elokuvalle hedelmällinen analogia, jne. Näitä laajoja lähtökohtia Suuren Teorian piirissä perustellaan sitten ylhäältä–alas näkökulman, assosiativisen palapelin ja tulkintakeskeisen päättelyn keinoin.

Suurelle Teorialle tyypillisen ”eteerisen pyörittelyn” vaihtoehtoksi Bordwellin ja Carrollin toimittamassa kokoelmassa ehdotellaan ”post-teoreettista” keskitason tutkimusta. Sellaisen olennaisin moottori on ongelmakeskeisyys ja etsityt vastausvaihtoehdot, joita perustellaan esimerkiksi empiirisesti todennettavissa olevilla fak-tatiedoilla. Tekijät eivät näe tätä suinkaan historiaan keskittyvänä teoriattomana puuhasteluna vaan nimenomaan teorioiden ja teoretisoinnin toimintana – vastakohtana *yhden* suuren teorian dogmille: ”Elokuvan teoria määrittelee ongelman ei-dogmaattisesti ymmärretyn elokuvan kentällä ja ryhtyy sitten ratkomaan sitä loo-

gisen päättelyn, empiirisen tutkimuksen, tai molempien keinoin” (Bordwell & Carroll 1996, xiv).

Oltiinpa psykosemiotiikkaan pohjaavan Suuren Teorian relevanssista (tai olemuksesta ylipäätään) mitä mieltä tahansa, yksi mielenkiintoinen piirre on siinä, miten Lacaniin nojaava psykosemioottinen elokuvantutkimus vaikuttaa viime vuosina löytäneen uutta jalansijaa uskonnon ja elokuvan välisen yhteyden alueelta (esim. Nolan 2009). Yksi syy tähän on varmaankin jo siinä, että sellaiset Lacanin oppilaat kuten Alain Badiou ja Slavoj Žižek kumpikin tahoillaan ovat julkaisseet paljonkin tekstejä uskonnollisuuteen (eritoten kristinuskoon) sekä sen potentiaaliseen poliittiseen radikalismiin liittyen. Tekstit varsinkin Apostoli Paavalista ovat tässä suhteessa kuvaavia (ks. Sihvonen 2013). Myös ainakin Žižekin tavassa käyttää elokuvia havaintomateriaalina voisi aistia samantapaista asennetta kuin joidenkin teologiien (esim. Richard Jewett) pedagogisessa asenteessa suhteessa populaarielokuvan kenttään. Teologille elokuva on vertauskuvallinen teksti, josta on mahdollista lukea ulos raamatullisten hahmojen, kuten Paavalin, opetuksia. Psykotutkijalle taas elokuva on vertauskuvallinen teksti, josta on mahdollista lukea ulos Jacques Lacanin opetuksia. Molemmissa tapauksissa elokuva on vaarassa pelkistyä käsikassaraksi, jonka avulla koetetaan nuijia lukijan päähän omanlaista uskonoppia. Mutta onko tämä sama vaara olemassa myös silloin, kun pohditaan Deleuzen ja Guattarin käsitteillä ajattelun ja elokuvan välisiä yhteyksiä? ”Luetaanko” elokuvia tällöinkin vain *esimerkkeinä* käytettyjen käsitteiden luonteavuudesta? Toivottavasti ei.

Vaikka ei olekaan täysin selvää, missä mielessä Bordwellin ja Carrollin näkemykset eivät itsessäänkin ole vain toisentyypinen yritys Suureksi Teoriaksi, monet kriittiset korostukset tekijöiden toimesta ovat toki paikallaan. Usein tämä tosin toimii vain siksi, että nuo maalit on osumatarkkuus huomioiden tarkoin kohteiksi valittu eikä niiden perusteella yleistys (alhaalta–ylös -näkökulma) välttämättä tee oikeutta itse argumentille, joka näin halutaan ampua alas. Ilmeisin esimerkki tästä on itse käsite Suuri Teoria,

jossa jo varsin moniaineksinen teoreettinen kirjoittelu sullotaan yhdellä etiketillä ja yhdenmukaisilla ominaisuuksilla merkittyy säilykepurkkiin. Joka tapauksessa ongelmakeskeisyyden idea on toki sovellettavissa myös teoriaperinteisiin itseensä, kuten tämän teoksen alussa, pyrittäessä pohtimaan, milloin, miten ja miksi peilin kaltaisesta metaforisesta ideasta saattoi kehittyä kokonaisu teoreettista tai tutkimuksellista paradigmaa määrittävä käsite. Tässä valossa kriisistä tosin voitaisiin puhua vasta ja vain silloin, kun teorioille ei jää muuta vaihtoehtoa kuin olla itsereflektiivisesti ymmällään. Tätä sen enempiä Suureksi Teoriaksi kutsuttu kuin kognitiomalleihin pohjaavatkään vaihtoehdot eivät ainakaan tietoisesti tunnusta tekevänsä. Kriisin asemesta olisi oikeutetumpaa puhua teoriakentän hedelmällisestä ja luontevasta *moninaistumisesta*, jossa toinen toisistaan hyvinkin erilaiset lähtökohdat, käsitteellistykset ja teoriaperinteet eivät vain voi vaan myös saavat toimia rinnakkain.

Mitä opitaan, menetetään, tuhlataan, keksitään, luodaan, kuvitellaan ja tajutaan, kun liikkuvien kuvien ja merkitysten muodoissa tunnistetaan elämän kertomuksia, käsitteitä ja rakenteita elokuvissa? Miten havaitsemisen ja ajattelun suhteellinen toiminta toteutuu liikkuvien kuvien ja äänien tallenteissa ja miten sitä olisi mahdollista yrittää analysoida? Ainakin tämäntyyppiset kysymykset voi hyvin nähdä yhteisinä niin ”post-teoreettisessa” kuin ”uus-materialistisessakin” elokuvantutkimuksessa. Vastauksia ne sitten lähtevät hakemaan hyvin erilaisista suunnista. Edellisen tukena on oletus, jonka mukaan elokuvia havaitaan ja koetaan kuin todellisuutta ylipäättään. Jälkimmäinen taas lähtee siitä, että elokuva on ylipäättään vaikuttanut ratkaisevalla tavalla tapoihin havaita ja kokea jo kauan.

Gilles Deleuzen elokuva-kirjojen pohjalta voidaan edelleen nostaa – edellä mainitun kaltaiset kysymykset lähtökohtana – neljä perustavaa laatua olevaa, toinen toisiinsa suhteutettua käsitteellistä koostetta, joiden avulla on mahdollista kartoittaa samalla tätä erityistä liikkuvan kuvan filosofiaa: liike; ääni/kuva; tunnistami-

nen, mieltäminen, tajuaminen (*sens*) sekä aika. Kiteytetysti näihin koosteisiin on mahdollista tiivistää Deleuzen elokuva-ajattelun ydinaines (vrt. Rodowick 1997; Bogue 2003; Colman 2005; 2011; Marrati 2008).

”Liike on tilassa tapahtuva käänнос tai tulkkaus” (Deleuze 1986, 8). Käsitteenä liike on tietysti koko Deleuzen ajattelun yksi keskeisimmistä. Se on välittömästi yhteydessä muutokseen, tulemiseen, luovuuteen ja elämän mahdollisuuksien ylläpitämiseen sekä laajentamiseen – ja edelleen halun käsitteeseen ylipäättään. Tästä näkökulmasta Deleuzen ajattelu on liikkeen tai vieläkin painotetummin *liikkumisen* filosofiaa. Siitä syystä lienee vain luontevaa, että se on voinut tarttua laajemmin taiteista juuri elokuvaan, kuvallisuuteen liikkuvassa muodossaan, audiovisuaalisuuteen, jota on vaikea kokea tai edes kuvitella ilman liikettä.

Miten elokuva välittää abstraktien laatuojen (kuten ajattelun, havainnon, tiedon, ajan ja tilan) liikkeen olettamatta, että yleisöllä olisi ikään kuin jo valmiiksi eräänlainen abstraktin estetiikan sanasto, jonka varassa tehdä näin edellytettyä käännosyötö? Elokuva postuloi tai ainakin implikoi, ”olettaa” itselleen katsojan. Tuo katsoja tulee elokuvaan, ei pelkkinä silminä ja korvina, vaan koko ruumiillistuneen havaitsemiskykynsä, muistojensa ja niin esteettisten, ideologisten kuin eettistenkin periaatteittensa kera. Tällaisista komponenteista koostuu katsojan esteettinen energiavarasto. Sen merkityksen korostuminen osastaan juontuu juuri sellaisesta ”orpoutumisesta”, johon Guattari (2009a, 266) on viitannut pohiessaan elokuvan ja katsojan välistä suhdetta. Katsoja on kiinni elokuvallisessa kuvassa ja äänessä, visuaalisten ja auditiiivisten elementtien muodostamassa koosteessa – sekä sen pinnassa että sen sisältämissä tapahtumissa – affektiensa avulla. Nuo koosteet saavat hänet sekä liikkumaan että liikuttumaan. Katsoja liikuttuu ja liikkuu halulla noiden koosteiden viemänä. Tämä vastavuoroinen läsnäolo on eräänlaista laajennettua tietoisuutta. Valkokangas ikään kuin turpoo ja katsojat ovat tuo turvotus.

Liike-kuvan koneisto siis toimii niin, että se kääntää kuvien liikkeen ja tietoisien havaitsemisen aina elokuvasta riippuen todellisten, kuviteltujen, menneiden, nykyisten ja/tai tulevien maailmojen ajallisuuksien puitteisiin. Tässä mallissa kamera on kuin ”vaihte” eli eräänlainen tulkkaustapahtuman yleinen rinnastuspiste. Tulkkauksen voi kiinnittää myös kiteen tai kristallin käsitteeseen. Liikkeen tulkkaajana kuva-liike (*l’image-mouvement*), joka siirtää painetta ajallisten ominaisuuksien kokemisen suuntaan, voi olla myös kiteyttävä ja kristallisoija. Esimerkkinä elokuvaohjaajasta, jolle audiovisuaalinen koneisto toimii kiteyttäjänä juuri tällä tavalla, on edellä tarkastelussa ollut Andrei Tarkovski.

Felicity Colman on pohtinut Sofia Coppolan elokuvaa *Lost in Translation* (USA, 2003) ja eritoten sen loppua kiteytymisen kannalta: kaksi henkilöä – nuorempi nainen (Scarlett Johansson) ja vanhempi mies (Bill Murray) kummallekin vieraassa kaupungissa (Tokio), siinä tapahtumisen perusaineekset. Seuraa kohtaaminen, joka merkitsee molemmille myös pieniä muutoksia eli tulemisen tapahtumia. Elokuvan lopussa on sitten olosuhteiden säätelämä välttämätön eroaminen. Tuon hetken sisällön Coppola tiivistää ilmaisullisen välineensä keinoin erityisellä tavalla: kuulumaton, mutta näkyvä kuiskaus (jonka mies ”antaa” naiselle) muodostaa kiteytyneen elokuvallisen momentin, jossa kuva ja tarina avaavat arvoituksellisen, kuvitteellisen jatkumon ja vaikutelmaksi jää, että tämä ero on sittenkin vain väliaikainen.

Modernin elokuvan kiteet viittaavat juuri tällaisiin tilaan sisältyvien ”pisteiden” käännekösiin tai tulkkauksiin. Kyseessä ei siis ole pelkkä mekaaninen yksi-yhteen-käänne (mitenpä se sellainen voisi ollakaan?) vaan samalla sekä jonkin menetys että jonkin lisäys. Tulkattaessahan aina jotakin jää pois ja jotakin, jota ei aiemmin ollut, myös tulee mukaan. Elokuvallinen kokonaisprosessi – aina alkuideasta kuhunkin yksittäiseen katsomiskokemukseen asti – on tällaista, toinen toisiinsa linkittyvää käännoistyötä, menetyksen–lisäyksen sarjallisuutta.

Aistimuksen kiinne kohta voi olla kuva-ääni-koosteessa (tapah-
tumisessa itsessään) tai sen tietyn tyyppisessä läsnäolossa *kuvina ja
ääninä*. Kiteytymisen yksi aspekti onkin sitten siinä, miten myös
nämä puolet suhteutuvat, saumautuvat, laskostuvat ja poimuttuvat
toinen toisiinsa. Mitä on kuva eleen, asenteen, atmosfäärin koos-
teena – siis tietynlaisen tyyllillisen asenteen perusyksikkönä? Miten
jokin paikka rajataan kuvien ja äänien koosteiksi? Miten nuo koos-
teet muovautuvat edelleen ajatuksiksi ja tuntemuksiksi? Tapahtu-
man energiassa on kyse siitä, miten tässä–ja–nyt–hetkessä koetussa
aistimuksellisessa kokemuksessa voi olla kyky kaivaa esiin ja sysätä
liikkeelle ajattelussa ja mielikuvissa erilaisia prosesseja. Charlotten
hahmo Sofia Coppolan elokuvassa on passiivinen sivustaseuraaja.
Voidaan siis pohtia, miten tällainen sivusta seuraamisen tilasuhde
on toteutettu elokuvan tarjoamin audiovisuaalisin keinoin.

Liike-kuvan historiallinen kehitys kulkee ensin toiminnan, af-
fektin ja havainnon rekistereissä ja tämän jälkeen – siirtyessään
aiempaa suuremmin oman välineellisyytensä tarkasteluun – ajal-
lisuuden muotoihin lähinnä kolmen aistimellisen ulottuvuuden
kautta, joita edustavat optiset merkit (silmä), äänimerkit (korva)
ja kosketusmerkit (käsi). Kuva on ele eli se risteys ja solmukohta,
jossa erilaiset asenteet eli tyyli käyvät ilmi. Ele on perimmältään
kehon tai ruumiin ”teatterillisuutta” – kehon, joka on kuvan ja
ajattelun välisen suhteen tärkeä kiinnike. Yhtäällä on siis ajat-
telullinen ja älyllinen suhde, mutta toisaalla myös kehollinen ja
affektiivinen suhde. Jälkimmäisen osaltahan esimerkiksi Linda
Williams (1991) on jo varhain puhunut peräti ruumis-genreistä –
kauhu, melodraama, porno – joiden affektiivisuus voidaan kytkeä
melko suorasukaisesti ruumiinnesteisiin. Ruumiillisuuden ja tun-
toaistin monikerroksisuudesta on puolestaan kirjoittanut Jennifer
Barker (2009) erottamalla ainakin kolme toisiinsa kiinnittyvää
tasoa: ihon pinta, ihonalainen lihaksisto ja syväkudoksinen sisus.
Kuhunkin tasoon kiinnitettävissä olevat elokuvalliset esimerkit
voisivat Barkerin mukaan olla useat Alain Resnais’n, Buster Kea-
tonin ja Quay-veljesten elokuvat. Siinä missä Barker liittää esimer-

kiksi Resnais'n elokuvan *Hiroshima, rakastettuni* (*Hiroshima, mon amour*, 1959) ruumiin pintakerrostumiin, Deleuze (1989a) puolestaan tarkastelee sitä muistamiseen liittyvien ilmentymien tulkkina. Yhteinen elimellinen perusta on kuitenkin aivot.

Tajuamisen ytimessä on kenties vain intuitio, kyky tunnistaa kuvissa ja äänissä rakentuva – sekä näkyvään ja kuuluvaan että tapahtumiin liittyvä – liikkeen luonne, sen rytmi, nopeus, suunta, jne. Tajuaminen on mutkikas prosessi, johon ei vielä riitä se, että vain näkee kuvat, kuulee äänet ja kenties kokee vielä joitakin ruumiillisia reaktioita; ihokarvat nousevat pystyyn, jokin lihaksista alkaa nykiä tai vatsanpohjassa alkaa tuntua oudolta. Liike- ja aika-kuvien on lisäksi sisällettävä ajattelemisen prosesseja, jotta ne voivat olla ”liikuttavia”, ”toimeliaita” ja ”havaitsemista virkistäviä” (Colman 2005, 151). Ennestään tuttuun vetoamisen lisäksi tai tutun ja toisteisen asemesta tarvittaisiin eroavaisuutta ruokkivia ominaisuuksia. Kuvakide ei ole pelkästään olennaiseksi koetun kristallisoitunut sulkeuma. Se on aina myös avaus toisenlaiselle liikkeen, kuvan, tajuamisen ja tulevaisuuden mahdollisuudelle. Tavat elää voivat inspiroida liikkumaan uusilla ajattelemisen teillä ja vastaavasti tavat ajatella voivat luoda uusia teitä elämälle.

Keskeisenä kysymyksenä ei tässä ole esimerkiksi se, mitä elokuva merkitsee vaan se, miten katsojaa koskettava magia on liikkuvan kuvan ja äänen keinoin rakennettu kokoon, koostettu. Tässä yhteydessä kysymys kerronnasta vaikuttaa keskeiseltä. Mutta onko kerrontakin aina viittaus kohti jonkinlaista ”tuomitsemisen järjestelmää”, jolloin siis kaikki ratkaisut, valinnat ja johtopäätökset – sanalla sanoen tuomiot – on tehty tarinan, juonen, kertomuksen nimissä, narratiivia silmällä pitäen? Missä määrin kerronnan immanentissa järjestelmässä kertomus itse on valintojen ylimmäinen auktoriteetti? Tämän voi hyväksyä ainakin jos ajatellaan adaptaatiotutkimuksen perinnettä ja siihen elimellisesti sisältyvää uskollisuuden kriteeriä, joka nimenomaan kiinnittyikin kertomukseen. Oletushan on ollut, että jos elokuva kertoo *samanlaisen* tarinan kuin kirja, sitä voi pitää uskollisena mukaelmana. Tämän kriteerin

malli tulee ns. tositarinoista (*true stories*). Kun elämäkertaelokuva kertoo kohteensa elämästä siten kuin tämän uskotaan sitä eläneen, tarinaa pidetään uskollisena. Elämäkertaelokuvat kuitenkin yleensä perustuvat kirjoina julkaistuihin (auto)biografioihin, jotka tietenkin ovat sanoilla kerrottuja muistelmia eivätkä elettyä elämää.

Deleuzen edustaman sukupolven kannalta keskeiseksi historialliseksi käänteeksi, jota tosin ei pidä ymmärtää kategorisena tai kattavana, hahmottuu tyypillisesti toisen maailmansodan aika-kausi. Tuolloin muuttui elokuviin liittyvä tiedollinen ydin toiminnallisesta, tapahtumisen aktia kuvaavasta painotuksesta (toimintakuvasta) entistä enemmän kohti kuvaa jossa liike tapahtuu *ajan* määrittämänä. Deleuzen hahmottamana elokuvallisen ajattelun kehitys on kulkenut liikkeen problematiikasta kuvan ja tunnistamisen kysymysten kautta ajallisuuden käsittelyyn, liike-kuvasta aika-kuvaan, kuva-liikkeestä kuva-aikaan. Tässä hahmotuksessa tuo käänne alkaa toteutua toisen maailmansodan myötä. Tietenkään käännekohta ei ole yhtäkkinen, kumouksellinen murros vaan pikemminkin tiettyjen ilmaisullisten ja sisällöllisten ratkaisujen runsastuminen ja toisten hiipuminen.

Nyt voidaan kysyä, ajatellaanko tässä suhde liike-kuvaan olennaisesti esikielellisenä ja esimerkityksellisenä, siis sellaisena, joka tapahtuu ja toteutuu tilallisena ilmiönä, mutta ”ennen” kieltä siten kuin sen keinoin tilallista järjestäytymistä opitaan käsitteellistämään? Onko kuva-liike juuri sitä, joka tajutaan ennen kuin se käsitteellistetään? Tällöin tila olisi vielä ikään kuin aistimus itsessään, välittömästi tapahtuva ”refleksi”. Se muodostaisi ympäristön, jota kautta havaitseminen ja tunteminen ylipäätään voisivat tulla mahdollisiksi ja jonka maaperästä tuntemisen, muistamisen ja ajattelemisen prosessit vasta alkaisivat kasvaa.

Tässä mielessä kyseessä olisikin aina jonkinasteinen käännös liikkeestä kuvaan, kuvasta tajuun, ja edelleen tajusta ajan kokemisen muotoihin. Kenties kyse ei kuitenkaan ole yksin käännöksestä (kuten kieltä käännetään toiseksi kieleksi tai kirjallisuutta elokuviksi), vaan taas myös siitä, että jotakin tuossa kääntämisen

tapahtumassa aina paitsi menetetään myös saavutetaan. Kun liike kääntyy liikkuviksi kuviksi ja ääniksi, ne edelleen kääntyvät havaituiksi, tunnistetuiksi ja ymmärretyiksi eli tajutuiksi kuviksi ja ääniksi, ja edelleen nuo tajuamiset kokonaisuudessaan kääntyvät ajallisiksi muodoiksi, joilla on niin kestdns kuin pysyvyytensäkin (esimerkiksi muistoina), mutta myös katoavaisuutensa, unohduksensa. Kääntäminen, käännös on tässä ymmärrettävissä laskoksena: liikkeen laskostuminen kuviksi, kuvien laskostuminen havainnoiksi ja havaintojen laskostuminen ajattelun, muistamisen ja kokemuksen tapahtumiksi.

...elämys, viettelys ja voima

Gilles Deleuze otsikoi G. W. F. Leibnizin filosofiaa käsittelevän teoksensa ”poimuksi” tai ”laskokseksi” (*Le pli*, 1988). Käsitteellä on laajempi merkityskenttä (taitos, vekki, ”prässi” yms.) ja tällä kentällä se paitsi nojaa materiaaliin (tekstiili), se myös viittaa tiettyyn aikakauteen ja sen henkeen, barokkiin. Deleuzen teoksen ruotsinkielisen käännöksen (nimellä *Vecket*) johdannossa Sven-Olov Wallenstein (2004, 26) toteaa: ”Deleuze paikantaa Leibnizin pitkään, *tapahtuman* ontologiaa pohtivaan perinteeseen, johon kuuluvat niin antiikin stoalaiset kuin lähempänä nykyaikaa esimerkiksi A. N. Whitehead [--].” Tässä perinteessä tapahtuman keskeisyys on ilmeinen, jos kohta siitä, onko kyseessä nimenomaan ontologia eli ”olevaisen perimmäistä olemusta” koskeva filosofia, on oltu toistakin mieltä. Esimerkiksi Francois Zourabichvilin (2012, 37–38) mielestä kyse ei ole kuin korkeintaan ”tulemisen ontologiasta” ja senkin keskeisin käsitteellinen määrittäys rakentuu ilmaisuun, ilmaisuudellisuuteen ja ilmentymiseen, ei olemuksen kautta.

Laskokseen rakentuva näkemys voidaan tiivistää tarkasteluksi, joka kiinnittyy muotoa taivuttavaan ja laskostavaan *voimaan* sekä näin muotoutuvan toistaiseen rakenteen *rytmiin*. Millaiset voimat ja rytmit vaikuttavat siihen, että tapahtuman ilmaisu esimerkik-

si elokuvassa kiteytyy tietynlaiseen muotoonsa? Myös *ritornellon* käsite viittaa liikkeen ja sykkeen toisteiseen rytmiin. Sanakirjakäytössä termi lienee muotoa *ritornelli* (”kertolisäke”), mutta tässä tukeudun Gilles Deleuzen omaan ajatukseen käsitteen muodosta (ks. Deleuze & Parnet 1987, xiii). Sen avulla on mahdollista tarkastella esimerkiksi Kathryn Bigelow’n elokuvien tapaa eritellä elämyksen intensiteettiin liittyviä kysymyksiä ei niinkään psyyken kuin *sykkeen* ominaisuuksina. Psykologisoivan ja merkityksiä tulkitsevan tai edes niitä tekevän tavoitteen asemesta ja lyhyesti kiteytettynä keskityn Bigelow’n elokuvaan tapahtumina (*l’événement*) sekä konemaisina koosteina (*agencement machinique*). Näkökulma suhteutuu sellaiseen *voiman* estetiikkaan, jonka teoreettiset lähtökohdat on kytkettävissä Deleuzen ja Guattarin tuotantoihin. Aiemman kokonaisuuden (Osa I: kuvastin) teema sananmukaisesti kiteytyi kahdentavan ja kahdentuvan kuvallisen rakenteen (peili) käsittelyyn, ja vastaavasti tämän osan jälkeen tuleva kokonaisuus (Osa III: halu) keskittyy potentiaalista muutosta ja tulemistä sekä tuottavan että ylläpitävän voiman modulaatioihin. Tässä osassa paneudutaan liikkeen, rytmin ja ilmaisun eri tasojen toisiinsa laskeutumisen problematiikkaan, ikään kuin siihen välitilaan, jossa halun muodostelmat kylläkin jo näkyvästi ja kuuluvasti sykkivät, mutta eivät vielä ole kiteytyneet. Tilallisuuden tai ajallisuuden asemesta tässä osiossa keskiössä on problematiikka, joka koskee ilmaisullisen kerroksen havaittavaksi tulemistä eli tyyliä ja sen syntymistä.

Ronald Bogue tarkoittaa voiman estetiikan käsitteellä Deleuzen ja Guattarin pyrkimystä tutkia eri taidemuotojen mekanismia – tai kuten he kutsuvat, ”konemaisia koosteita” – avoimen järjestelmän periaattein (Bogue 1996, 257; 2003, 111–130). Kuvataiteissa esimerkkinä on Francis Baconille tunnusomainen aistimuksen ja voiman logiikka, joka liittyy ruumiin kuvaamiseen eräänlaisessa tulemisen ja muutoksen prosessissa. Tuo tulemisen tila on pinta-, väri- ja liikevaikutelmia ohjailevien voimien sekä taustan ja kuvatun ihmishahmon välistä suhdetta jäsentävän rytmin säätelämä

avoin systeemi. Tässä katsannossa Baconin pyrkimyksenä ei ole muotojen ja ominaisuuksien esittäminen tai keksiminen, vaan voimien valjastaminen ja paljastaminen. Pyrkimyksenä on voimien toimien tutkiminen saattamalla ne havaittaviksi ”diagrammeiksi” (Boundas 1993, 193–200; Deleuze 2003b). Diagrammin käsite viittaa tässä tulemiseen eli muutoksen kykyyn. Tapahtuman analysointi esityksenä täydentyy arvioinnilla, joka kohdistuu tapahtuman diagrammaattisuuteen. Juuri tällä tavalla käsitteet kriittinen ja kliininen laskostuvat toisiinsa (Deleuze 2007; Smith 2005). Kliininen arviona siitä, missä mittakaavassa esimerkiksi kontekstiinsa paikannettu taideteos kykenee ilmaisemaan yhteiskunnallisen tapahtuman sisäistä terveydentilaa, sille tunnusomaista voimakenttää. Kriittinen taas arviona, joka koskee voimien kykyä tuottaa, vahvistaa ja muunnella muutosta itseään.

Vastaavaa rakennetta tarkastellaan musiikin yhteydessä nimenomaan *ritornellon* ominaisuudessa. Bogue (1996, 265) mukaan sen perustehtävä on ”territorialisoida voimia, säännöstellä, kontrolloida ja sisäänkoodata ennakoimatonta maailmaa säännönmukaisiksi malleiksi” (vrt. myös Bogue 2003, 16–31). Tässä mielessä musiikki voi tuoda kuultaville kuulumattomissa olleita, samoin kuin kuvataide voi tuoda nähtäville näkymättömissä olleita voimia. Molemmissa tapauksissa tuo muutos toteutuu rytmin havaittavaksi muotoutumisen myötä. Periaatteessa se voi olla yhtä hyvin niin visuaalista kuin äänellistäkin. Deleuze selvittää ”aistimuksen” (*sensation*) yhteyttä kuulemisen ja näkemisen kysymyksiin jälleen korostaen rytmin keskeistä merkitystä näissä linkityksissä:

Taiteilijan tehtävänä on siten *saattaa meidät näkemään* tietty alkuperäinen aistien yhteys tuottamalla moniaistimellinen Figuuri näkyväksi. Tällainen operaatio on kuitenkin mahdollinen vain, jos tietyn alueen (kuten tässä, visuaalisen) aistimellisuus suoraan tavoittaa sen elävän voiman, joka ulottuu myös muille alueille ja läpäisee ne. Tämä voima on näkemistä tai kuulemistä syvempi rytmi. Se ilmenee musiikkina, kun se tukeutuu kuulemiseen ja maalauksena, kun se tukeutuu visuaaliseen. (Deleuze 2003b, 42.)

Vastaavaa ajatusta voitaisiin nyt laajentaa pohtimalla, mitä tämä rakenne tarkoittaa audiovisuaalisen elokuvan kannalta. Olisiko mahdollista väittää, että rytmi ilmenee elokuvana silloin, kun se tukeutuu *sekä* kuulemiseen *että* näkemiseen? Audiovisuaalisena, kuvin ja äänin toimivana ilmaisuna, elokuvakin operoi voimia sekä nähtäväksi että kuultavaksi muuttavana prosessina. Esimerkkinä tällaisesta elokuvantekijästä Bogue (1996, 267) mainitsee Marguerite Duras'n. Muusikon tavoin ”Duras käsittelee voimia, jotka antavat näkyvälle ja sanottavissa olevalle tietyn rakenteen [--], Duras luo äänellisiä ja optisia koosteita, jotka muuttavat kuultaviksi ja nähtäviksi kuulumattomissa ja näkymättömissä olevia voimia.” Voiman estetiikan näkökulmasta taideteokset eivät ilmaise kätkettyjä merkityksiä, vaan pikemminkin alinomaa kokeilevat omia ulottuvuuksiaan testaamalla nähtävissä, kuultavissa ja sanottavissa eli *ilmaistavissa olevan* rajoja.

Deleuzen estetiikan yhtenä kiinnekohtana on Paul Kleen esittämä ajatus, jonka mukaan taideteoksen tehtävänä ei ole tulkata näkyvää tai kuuluvaa, vaan *näkyväksi* ja *kuuluvaksi* (Deleuze & Guattari 1988, 342; Bogue 2003, 44). Yleensä tällaisessa tarkastelussa esimerkit ovat jo vakiintuneen taidemaailman piiristä (Paul Cézanne, Francis Bacon, Franz Kafka, Marguerite Duras, jne.), mutta yhtä lailla näkökulman mahdollisuuksia voi tutkailla myös Hollywood-elokuvan puitteissa kuten Felicity Colman (2011), Barbara Kennedy (2000), Patricia Pisters (2003; 2012), Anna Powell (2005; 2012) ja monet muut ovat jo tehneetkin. Esimerkiksi Kathryn Bigelow'n elokuvallisia koosteita voi pohtia voimien estetiikan kannalta lähtökohtana juuri musiikillisen rytmin eli *ritornellon* kaltaisen kertosäkeen perusmalli. Oletuksena on, ettei Bigelow'n elokuvia tarvitse *lukea* kuviksi ja ääniksi tulkattuina tarinoina, vaan kokea ”audiovisuaalisena musiikkina”, jonka rytmit koskevat ja koskettavat ruumista ja sen aistimellista kykyä – yhtä hyvin valkokankaalla kuin katsomossakin. Kertomuksen sisältöä tärkeämpää on tyyli ja tapa, jolla tarinan audiovisuaalinen muoto on toteutettu.

Kathryn Bigelow (*1951) filmografia:

- *The Set-Up* (1978, lyhytelokuva)
- *The Loveless* (*Tunteettomat* 1982)
- *Near Dark* (*Pimeyden läheisyys* 1987)
- *Blue Steel* (*Kylmää terästä* 1989)
- *Point Break* (*Myrskyn ratsastajat* 1991)
- *Strange Days* (1995)
- *The Weight of Water* (2000, perustuu Anita Shreve'n samannimiiseen romaaniin, 1997)
- *K-19* (2002)
- *The Hurt Locker* (2008)
- *Zero Dark Thirty* (2012)

Kathryn Bigelow'n uran perusvaiheisiin kuuluvat taidekoulu-tausta San Franciscossa ja työskentely nuorena ”lupauksena” New Yorkissa 1970-luvulla mm. tunnetun videotaiteilijan Vito Acconcin apulaisena. Samaan ajankohtaan sijoittuvat elokuvateorian ja -estetiikan opinnot Columbian yliopistossa muiden muassa Peter Wollenin oppilaana. Bigelow'n oppilastyössä, *The Set-Up* (1978), kaksi miestä mukiloi toisiaan sivukujalla samaan aikaan kun ääniraita koostuu akateemisesta, väkivallan filosofiaa koskevasta keskustelusta. Tämän jälkeen valmistuu myös esikoispitkä näytelmäelokuva *Tunteettomat* (*The Loveless*, 1982) yhteistyössä Monty Montgomeryn kanssa. Rockabillymusiikilla ja Edward Hopper-tyyppisillä kuvilla tyyllittelevässä moottoripyöraelokuvassa debytoi elokuvanäyttelijänä mm. Willem Dafoe. Viipyilevään pysähtyneisyyden vaikutelmaan pyrkivä Bigelow'n ja Montgomeryn esikois-ohjaus yleensä joko unetti tai hämmensi niitä harvoja, jotka elokuvan näkivät. Tärkeän poikkeuksen teki kuitenkin Walter Hill, johon elokuva vaikutti niin syvästi, että tämä aukaisi Bigelow'lle oven Hollywoodiin. Seuraavasta elokuvasta, *Pimeyden läheisyys* (*Near Dark*, 1987) kehkeytyi heti lajinsa – nykyaikaiset vampyyritarinat – (post)moderni kulttiklassikko. Se puolestaan vakuut-

ti Oliver Stonen siinä määrin, että tämä halusi tuottaa Bigelow'n seuraavan elokuvan *Kylmää terästä* (*Blue Steel*, 1989). Sittenkin on valmistunut vielä kuusi elokuvaa, joista ensin mainittu nosti Bigelow'n viimein suuremmankin yleisön tietoisuuteen ja toistaiseksi viimeistä edellinen vihdoinkin myös historian ensimmäiseksi parhaan elokuvan Oscarilla palkituksi naisohjaajaksi: *Myrskyn ratsastajat* (*Point Break*, 1991), *Strange Days* (1995), *The Weight of Water* (2000), *K-19: The Widowmaker* (2002), *The Hurt Locker* (2008) ja *Zero Dark Thirty* (2012). Näistä viimeisenä mainittu liittyy tositapahtumaan, josta puoliksi vakavissaan voisi sanoa, että sen täytyi toteutua, jotta Kathryn Bigelow voisi tehdä siihen liittyvän elokuvan: Osama bin Ladenin etsintä- ja tuhoamisretki toukokuussa 2011. Vahinko vain, että suhteessa ohjaajansa aiemman tuotannon tyyllisiin kokeiluihin lopputuloksesta tuli varsin laimea.

Bigelow-elokuvien heikko kohta on yleensä löydetty elokuvien tarinoista. Niinpä juuri tarinaa elokuvan pääasiana pitävät kriitikot ovatkin eniten kiinnittäneet huomiota siihen, ettei tyylytelty audiovisuaalinen hyvännäköisyys pysty peittämään kerronnallisia puutteita. Usein noiden oletettujen heikkouksien taustalla on kuitenkin lymyillyt vanha tuttu epäuskottavuuden kriteeri: tarina ontuu, koska se ei ole uskottava. Bigelow'n elokuvien kohdalla uskottavuus on kuitenkin kaikkea muuta kuin yksiselitteistä tarinan loogisuutta tai kausaalisuutta. *Pimeyden läheisyyden* vampyyrit, *Myrskyn ratsastajien* surffarit, *Strange Daysin* kaoottinen, vuosituhsien vaihteeseen ajoittuva alamaailma, *The Weight of Waterissa* eri aikatasojen laskostumat, *K-19* -elokuvan venäläinen sukellusvene, *The Hurt Lockerin* sotatila Irakissa tai *Zero Dark Thirty* -elokuvan Abbottabad ovat jo itsessään kausaali- ja logiikkarakenteilla hahmotettujen todellisuuksien laita-alueilla, kaaoksen, ihmeen ja varsinkin sattuman erityisiä valtakuntia. Elokuissa toistuva kerronnallinen tematiikka kohdistuu elämyksen ja viettelyksen yhteyksien käsittelyyn. Tästä näkökulmasta uskottavuuden kriteerillä ja sitä kautta tarinan ongelmakohtien osoittelulla ei yletä pintaa pitemmälle.

Mutta ei Bigelow'n elokuvissa pohjamudistakaan ole kyse. Vaikuttaa nimittäin siltä, että niissä olennaisin liike tapahtuu juuri sillä raja-alueella, joka on pinnalla näkyvän ja sen alle kätkeytyvän *välissä*. Eikä ihme, sillä materiaalin aaltoilu, laskostuminen ja poimuttuminen tapahtuu juuri tällaisessa välitilassa. Se on nimenomaan sellainen paksun kankaan ominaisuus, jonka Deleuze tunnistaa barokin maalaustaiteessa ja arkkitehtuurissa. Yhtenä sen avaintermiä voisi olla *implikaation* käsite, josta sanakirja antaa seuraavan määrittelyn: ”Implikaatio on kaksipaikkainen looginen konnektiivi, joka voidaan lukea ’jos...niin’. Implikaatio koostuu etujäsenestä ja takajäsenestä, joista edellinen implikoi eli ’sisältää’ tai ’edellyttää’ jälkimmäisen.” (<http://suomisanakirja.fi/>.) Konnektiivisen, yhteen kytkävän luonteensa ohella termin tekee osuvaksi tässä yhteydessä tietysti myös se, että ranskankielen ”poimu” on kirjaimellisestikin laskostunut sanan sisälle: im-*pli*-kaatio. Maailma ei lakkaa tuottamasta merkkejä, joita vastaavasti luonnehtii implikaation (tai ”käärimisen”) käsite: merkki implikoi oman mielensä, esittää sen implikoituna tai käärittynä:

Implikaatio on Deleuzen filosofian perustavin looginen liike. Lähes kaikissa hänen kirjoissaan on kyse siitä, että ”asioita” avataan ja kääritään, rullataan ja kehitellään, taivutellaan ja availlaan, implikoidaan, eksplikoidaan ja monimutkaistetaan. Mutta implikaatio on perustava teema koska se esiintyy kahdesti laskoksen järjestelmässä: monimutkaistus (*complication*) on jo implikaatio itsessään, eksplikaatio taas on implikaatio jossakin muussa. Yhdessä ne muodostavat ilmaisen logiikan. (Zourabichvili 2012, 66; 105.)

Pimeyden läheisyydessä tavallisen, 1980-lukulaisen amerikkalaisperheen poika, Caleb (Adrian Pasdar) rakastuu Mae-vampyyriin (Jenny Wright), saastuu tämän puremasta ja yrittää opetella uutta, ”anarkistista” elämää vampyyriperheen jäsenenä. Lopulta täydellisen verenvaihdon avulla oikea isä kuitenkin pelastaa niin kadoksissa olleen poikansa kuin tämän tyttöystävänkin takaisin

puhtaiden pariin. *Kylmässä teräksessä* vasta valmistuneesta poliisista, Megan Turneristä (Jamie Lee Curtis), tulee mieleltään järkyneelle pörssivälittäjä Eugene Huntille (Ron Silver) pakkomielle: hän haluaa juuri Meganin aseensa itsetuhoisuutensa välineeksi. Elokuvan päähenkilö ei oikeastaan ole sen enempää Turner kuin Hunt, vaan poliisin käyttämä käsiase, 38 kaliiberin Smith & Wesson Model 10. *Myrskyn ratsastajat* kertoo Bodhin (Patrick Swayze) johtamasta, äärielämysten adrenaliinihuumeella elävästä surffari- ja pankkirosvokoplasta ”The Ex-Presidents” (ryöstöissä rosvot käyttävät L. B. Johnson, Richard Nixon, Jimmy Carter ja Ronald Reagan -naamareita), jonka melkein onnistuu vietellä asiaa tutkiva, vasta valmistunut agentti, Johnny Utah (Keanu Reeves) omalle puolelleen.

Strange Daysin pääosassa on laserlevyillä toimiva, päähän asetettava kalotinkaltainen taltiointimekanismi, ”squid” (*semi-conductive quantum interference device*; ”squid” tarkoittaa myös tietyn tyyppistä mustekalaa). Levyt sisältävät kallon läpi suoraan aivoista taltioituja (ääri)elämyksiä (kuten ryöstö, murha tai raiskaus – joko tekijän tai uhrin näkökulmasta; elokuvassa näitä kutsutaan termeillä *snuff clips* ja *black jack*), jotka sitten voi uudelleen elää näennäisen turvallisessa playback-muodossa. Vaikka snuff-clipin katsoja ei itse kuolekaan, on hän kahdessakin mielessä vaara-alttiina: äärimmäisen kokemuksen säväri voi synnyttää riippuvuuden tai tallenteessa voi olla signaali, joka johtaa yliannostukseen ja aivojen osittaiseen tuhoutumiseen. *The Weight of Waterissa* seurueen purjehdusmatka saarelle kohtaa yllättäviä käänteitä, kun kuvatessaan tapahtumapaikkoja valokuvaaja Jean Janes (Catherine McCormack) alkaa saada yhteydenottoja menneisyydestä ja samoilla paikoilla tapahtuneesta murhenäytelmästä. Menneisyyden tapahtumat laskostuvat lopulta nykyisyyteen, kun seurueen purjeverene haaksirikkoutuu myrskyssä ja veneen omistaja, valokuvaajan aviomies ja tunnettu kirjailija (Sean Penn) hukkuu. *K-19* keskittää tapahtumansa sukellusveneen suljetun tilan sisälle keskelle ilmaissallisia vaihtoehtoja, joiden vähyyttä entisestään korostaa niiden

perinteinen konventionaalisuus. Jälleen on kyse veneen haaksirikosta, mutta tällä kertaa syvissä vesissä ja kaukana kotoa. Sama ilmaisullisten keinojen niukkuus toistuu myös *The Hurt Lockerissa*, mutta tällä kertaa ”uudet” elokuvalliset keinot, kuten kuva-alan pilkkominen pienempiin osiin, antavat mahdollisuuden paisuttaa totuttuja tilallisia rajoituksia. Tavallaan samantapaisten rajoitusten parissa operoi myös *Zero Dark Thirty*, jossa ne kuitenkin ratkotaan varsin perinteisesti rakentamalla ympäristö eli Osama bin Ladenin piilopaikkanaan asuttama talokompleksi elokuvan tarpeita varten Jordaniaan.

Bigelow’n elokuvissa usein eräänlainen viettelevän elämyksen myrkky on eri muodoissaan olemassa, ja ”pureman” saaneet joutuvat kamppailemaan selviytyäkseen edes jollakin tavoin ehjin nahoin läpi muutosprosessin. Tuo prosessi rakennetaan tarinaksi korostetun väkivaltaisten kuvien ja toisaalta korostetun melodramaattisten asetelmien vuorositykkeenä. Kummassakaan ääripäässä kyse ei kuitenkaan ole juonikuvioiden uskottavuuden lisäämisestä, vaan tunnelman emotionaalisesta tehosteesta, intensiteetistä. Bigelow’n kertomissa tarinoissa on usein kyse siitä, miten voimakas elämys voi synnyttää paitsi muodonmuutoksen myös riippuvuussuhteen ja siten muuttua eräänlaiseksi huumeeksi. *Pimeyden läheisyydessä* tuon huumeen aineellistumat ovat veressä; *Kylmässä teräksessä* univormuun ja sen lainvartijan kaltaisiin tykötarpeisiin (eritoten tietysti paukkurautaan) sonnustautuneessa, fetisoidussa naisruumiissa; *Myrskyn ratsastajissa* uskaliaissa teoissa (surffausta, laskuvarjohypyt – myös ilman varjoa – pankkien ryöstäminen); *Strange Daysissä* uudelleen eletyissä squid-kokemuksissa, jotka ovat aidontuntuja ja yhtä uskottavia kuin olisivat alkujaankin omia; *The Hurt Lockerissa* pommeissa ja miinoissa, joiden vaarallinen purkaminen synnyttää ”sietämättömiä” jännitteitä niin tapahtumissa kuin katsomossakin, *Zero Dark Thirty* -elokuvassa yhtäältä salaisen ”etsi-ja-tuhoa”-hankkeen salassa pysymisen pitkäkestoisessa suhteellisuudessa ja toisaalta nopeasti aktualisoituneen operaation seuraamisessa.

Osuvasti asetelmaan kuuluvat sekä vampirismi että digitaalitekologia ja niitä yhdistävä kaikkivoipuuden problematiikka. Näiden, päältä katsoen toisistaan etäisten fantasioiden yhteyttä ovat jo varhain tarkastelleet mm. Allucquère Rosanne Stone ja Jennifer Roof (Stone 1995, 178–183; Roof 1996). Anne Ricen vampyyri-kronikoiden päähenkilö Lestat edustaa tästä näkökulmasta rajaolentoa: juuri hänessä käy hyvin ilmi se kipu, joka syntyy monimutkaisista yrityksistä sopeutua yhteiskuntaan, elämäntapaan, kieleen ja kulttuuriin. Vampyyrille inhimillistä ei ole yksin (häneltä puuttuva) kyky kuolla, vaan myös kyky omaksua tietty (niin ikään häneltä puuttuva) minuus. Stonelle kybertilan henkilö on joustava vampyyri, joka tietoverkkoihin kytkeytyessään samalla astuu muutostilaan, eräänlaiseen identiteettitehtaaseen. Stonen teoksessa halun ja teknologian sota on hänelle nimenomaan transformaatioita ja niiden säätelyä koskevaa kamppailua. Jennifer Roof puolestaan kytkee vampyyrit ja digitaaliteknologian reproduktiota koskeviin piirteisiin. Hänen mukaansa molempia alueita – sekä ilmiöinä että diskursseina – voidaan tutkia esimerkkeinä siitä, miten länsimainen isyys-käsitys on 2000-luvun kynnyksellä eri muodoin väistämättä ajautunut kriisiin. Muutos ilmenee kärjistyneenä asetelmana, jossa patriarkaatti esimerkiksi populaarikulttuurin alueella voi olla samalla sekä pisteliään kritiikin kohde että vahvasti tietoisien uudelleen tulkitsemisen ja tuottamisen väline.

Viimeistään vampyyri-tarinasta alkaen Bigelow'n elokuvat voi nähdä tutkielmina juuri vastaavanlaisesta halun ja teknologian ristivedosta, jossa toteutuvat monet erilaiset muutostilat. Keskeisimpiä noista tiloista kenties onkin juuri sellainen uusintamisen vimma, joka on kytkettävissä Luojan, Tekijän ja Isän nimiin. Toisaalta se on liitettävissä myös niihin olosuhteisiin, joiden seurauksena osallisuus lisääntymisen ja muodonmuutoksen prosesseissa ei ole lainkaan mutkaton. Toisin kuin Stone ja Roof, Bigelow ei kuitenkaan näytä olevan yhtä valmis hyväksymään vampyyriä ”uuden ihmisen” kriittiseksi omakuvaksi.

Bigelow'n elokuvat muodostavat koosteita ja syntetisointeja, joissa uskomattomat juonenkäänteet, loistelias kuvankäsittely ja päällekkäiset äänimassat rakentavat maailman yhtä hyvin melodramaattisia henkilösuhteita, filosofisia pohdiskeluja kuin raakoja väkivaltakuvauksiakin varten. Jälleen kerran keskiössä on ruumiiseen sekä ennen kaikkea sen elämyksellisiin ja emotionaalisiiin *rajoihin* liittyvä problematiikka. Teoreettinen *spekulointi* Bigelow'n elokuvissa ei kuitenkaan toteudu katsojan pysäyttämisen ja puhuvien päiden keinoin (tai kuten vielä oppilastyössä, ääniraidalla), vaan suoraan liikkeen ja toiminnan, kuvan ja äänen peilauksissa ja toisiinsa laskostumisissa. Esimerkiksi *Pimeyden läheisyydessä* ison laskostumisen liike sisältyy vampyyrejä koskevan mytologian siirtämiseen nykyaikaan. Tällaisen vaihdon aine itse elokuvassa on kirjaimellisesti veri: se sekä kytkee että myöhemmin irrottaa Calebin vampyyritodellisuudesta, jolla monessa mielessä on myös virtuaalitodellisuuden mytologiaan kuviteltuja ominaisuuksia, – ovathan vampyyrit voimiltaan ylivoimaisia ja lihaltaan (lähes) kuolemattomia. Samoin niiden mahdollisuuden liikkua ja toimia voi ajatella yhtä riippuvaiseksi valosta kuin tulevaisuuden ja osin jo nykyisenkin kuituteknologian.

Aineeton ajattelu ja muodoton meditointi eivät ole Bigelow'n tyylin kannalta keskeisiä, vaan juuri materiassa, lihassa, ruumiissa tapahtuva liike. Sen ominaisuuksia taas ovat erilaiset kytkeytymiset ja irtautumiset sekä tällaisten prosessien pulssi, syke, rytmi ja niihin liittyvien kivun sekä nautinnon tuntemusten, *reaktioiden* kuvaus. *Ritornelloon* kiteytyvät käsitteet viittaavat sekä tarinallisten elementtien (tapahtumat, henkilöt, paikat) että kuva/ääni-koosteiden (kameran toiminta, ääni, kuvan ja musiikin suhteet, editointi) keskinäisiin asetelmiin, joissa nimenomaan niiden *koosteisuus* korostuu. Ne eivät ole tallenteita, vaan kuvista ja äänistä työstettyjä koosteita. Niiden luonne jonakin, joka on *tehty*, sekä näkyy että kuuluu ja vaikuttaa. Koosteen käsite kiteyttää prosessin luomiseen, tuottamiseen, tekemiseen, sananmukaisesti ja jälleen koostamiseen liittyviä piirteitä. Sen vastinparina voisi olla käsite

tapahtuma: katsoja-kuulija-kokija on koosteessa sen suunnitteluun ja toteutukseen liittyvä keskeinen komponentti. Elokuvan kokeminen tehdään katsojalle kokonaisvaltaiseksi, muutoksen säätelemäksi tapahtumaksi, jonka rakenteelle on annettu kaiken aikaa rytmisesti laskostuva, implikaation ”jos...niin” -muoto.

...tral-lal-laa

Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin mukaan *fort/da* ei ole sen enempää vertauskuvallinen lapsi/äiti -rakenne (kuten Freud ehdotti), Oon ja Aan eron oivaltamiseen liittyvä fonologinen ensiaskel (kuten Lacan hahmotteli) kuin ahdistavan todellisuuden pakonomaista sublimointiakaan (kuten Slavoj Žižek saattaisi jatkaa). Pikemminkin *fort/da* on yksinkertainen rallatus, ”tral-lal-laa”. Myös Roland Barthes (1986, 249) viittaa kuuntelemisen sosiaalista oppimista käsittelevässä tekstissään samaan asetelmaan todetessaan, miten lapsi luodessaan tämän ”ensimmäisen symbolisen leikin” samalla ”keksii rytmin”. Deleuzen ja Guattarin katsannossa rallatus liittyy rytmin kautta laajemminkin *ritornellon* problematiikkaan.

Brian Massumi, Deleuzen ja Guattarin *Mille plateaux* -teoksen kääntäjä, on tulkinnut *ritournelle*-käsitteen muotoon *refrain*, jonka etu on epäilemättä siinä, että se viittaa suoraan musiikkiin. Yleisesti *ritornello* tarkoittaisi kertautuvaa muotoa, kertosäettä tai tiettyä nuottiklusteria esimerkiksi linnunlaulussa, kuten toistuva talitiais ”ti-ti-tyy” tai käen ”kuk-kuu”. Tässä mielessä *ritornello* on pikku kone, joka ilmaisee ja olioistaa samalla määrättyyn alueeseen eli territorioon kuuluvan sykkeen ja rytmin siten, että tuon sykkeen osatekijöiden keskinäinen riippuvuussuhde käy ilmi. Lintu merkitsee reviirinsä, tekee sen lajitovereilleen tiedäväksi toistoon nojautuvalla laululla. Tällä tavalla sen voi ajatella kertovan muille oman pesänsä piiristä. Vaikka käsitteen juuri on musiikissa (Deleuzen ja Guattarin perusesimerkkejä ovat Robert Schumann ja Olivier Messiaën), tällaisen rytmin ei kuitenkaan tarvitse olla

pelkästään äänellinen. Se voi aivan hyvin olla myös kuva-pulssi tai periaatteessa minkä tahansa useamman elementin rytminen keskinäissuhde. Laveassa mielessä *ritornello* on ”*minkä tahansa sellaisen ilmaisuainesten kokoelma, joka ensin luonnostelee territorion kehittyäkseen sitten territoriaalisiksi motiiveiksi ja maisemiksi*” (Deleuze & Guattari 1988, 323; Grosz 2008, luku 2). Suppeammassa mielessä kyse on *koosteesta*, jonka muotoutumista yleensä määrittävät ääni, toisto ja liike.

Tyyppillinen esimerkki tällaisesta kuvallisen pulssin, *ritornellon*, alueen ja maiseman yhteydestä on takaa-ajokohtaus melkein pä missä tahansa Kathryn Bigelow’n elokuvassa. Takaa-ajajan ja -ajetun keskinäinen suhde muotoutuu audiovisuaaliseksi tanssiksi, joka omana erityisenä, rytmillisenä suhteenaan tai territorionaan ulottuu läpi minkä tahansa kohdalle osuvan maiseman. *Myrskyn ratsastajissa* tämä on viety äärimmilleen takaa-ajon ulottuessa läpi esikaupunkiasuntojen olohuoneiden, keittiöiden, kujien ja puutarhojen Johnnyn ajaessa takaa Ronald Reagan -naamariin pukeutunutta Ex-presidentin -pankkirosvokoplan johtohahmoa, Bodhia – jonka nimi on tietoinen kooste pyrkimyksestä ruumiin (*body*) ja mielen (Bodhisattva eli ”valaistumisolento”) tasapainoon. Musiikki toimii vaimeana taustana siinä missä kamera osallistuu hengästyttävään juoksuun takaa-ajajan ja -ajetun välissä olevalla alueella. Los Angelesin kaupunginosa yksityiskohtineen on koottu sellaiseksi ”melodiseksi maisemaksi”, jonka läpi juostessaan Johnny ja Bodhi muuttuvat ”rytmisiksi henkilöiksi” (Deleuze & Guattari 1993, 174). Tapahtuma ei kuitenkaan ole puhdas esitys tai sarja koosteita, joista kerronnallinen lanka olisi hiottu näkymättömiin. Päinvastoin, havaintoa rakentavien perseptien ja vaikutukseen keskittyvien affektien vuorottelu nostaa esiin *aistimuksen* kokonaisimpaleena. Siinä ovat läsnä liike, väri, rytmi, äänet, valot ja varjot. Imaistessaan katsojan tapahtuman osalliseksi ilmaisu keskittyy ruumiillisuuteen sellaisena aistimukselliseksi tulemisen tilana, joka muistuttaa tanssia. Myös Charles Stivale (1998, 174–175) on *ritornelloa* esitellessään käyttänyt esimerkkinään tanssia, tässä

tapauksessa Cajun-perinteen ryhmätansseja, jotka nimenomaan perustuvat kertautuviin muotoihin niin musiikin, liikkeen kuin laulunkin kautta.

Lacanin ajattelua noudattaen saattaisi olla mahdollista olettaa, että rytminkin kokeminen, esimerkiksi siinä mielessä kuin Roland Barthes puhuu siitä ”toisena” tai Julia Kristeva ”semioottisena kuuntelemisena”, on sama asia kuin *fort/da* -kokemus korostettaessa vaikkapa elokuvaelämyksiä ja sellaisten etsintää. Toisin sanoen, jo tuossa Deleuzen ja Guattarin ehdottamassa tral-lal-laassa lapsi (äänensä muodossa) ikään kuin ”ulostaisi” osan (*objet petit a*) itseään pyrkimyksenä koota subjektiutensa tietyn, toistuvan järjestelmän puitteissa eheäksi kokonaisuudeksi. Freudin mainitseman lankarullan ja narun roolissa olisi hokema. Lisäksi pyrkimyksenä on, että tuo eheys olisi elämyksellisesti koettavissa määrätyn tyyppisenä, kiteytyneenä äänipatsaana. Tässä tulkinnassa kyky tuottaa akustinen mantra (tral-lal-laa) upottaisi lapsen omaehtoiseen r(r)anssiin, jossa eheyden sulkeuma voisi sitten toteutua – edes hetkeksi ja edes kuvitteellisena. Tosin, kuten useassakin eri yhteydessä on todettu (ks. Jay 1993, luku 6; Borch-Jacobsen 1991, luvut 2 ja 3), Lacanille peilivaiheen asetelmat kuitenkin ovat lähes yksinomaan silmän, katseen ja kuvan ”optis-ortopedisiä” kysymyksiä eikä niissä äänellä ole juurikaan osuutta. Tietoisena vastaargumenttina Lacanille Deleuze ja Guattari rakentavatkin koko kertosäe-mallinsa juuri äänen kuulokulmasta.

Deleuzen ja Guattarin mielestä halu ei koskaan ole puutteen sen enempää seuraus kuin syykään, vaan ominaisuus, joka kuuluu potentiaalisena mihin tahansa koosteeseen (Deleuze & Guattari 2007; Guattari 2009a, 33–115; Deleuze & Parnet 1988, 77–123; Sihvonen 2008). Toiseksi, se ei mitenkään liity subjektin eheyden kuvitelmiin, sillä osatekijänä erilaisissa koosteissa, linjauksissa ja liikkeissä subjekti on *aina* monissa rinnakkaisissa kytköksissä kiinni. Vain ”idiootti” kuvittelee, että eheä kokonaisuus voisi olla mahdollinen, ja vastaavasti vain ”samurai” uskoo, että sen voi saavuttaa vasta kokonaan unohtamalla itsensä (vrt. Sihvonen 2009).

Psykoanalyttisen *fort/da* -tulkinnan mukaan jokainen on kuolemanvietin ehdollistama narkomaani – jos ei muusta niin viime kädessä ainakin *subjektiutumisen* huumeesta (ja sen johdannaisista) riippuvainen (vrt. Viano 1994). Vastaava subjektiushuume on myös Bigelow'n elokuvien toistuvaa ja keskeistä tematiikkaa, jos kohta näissä koosteissa sen seuraukset osoittautuvat melkein aina tuhoisiksi.

Sen sijaan, että subjektiutuminen ajateltaisiin addiktioon verrattavissa olevana riippuvuutena, Deleuze ja Guattari hahmottavat *fort/da* -asetelman siirtyminä toisiinsa kytkeytyvien territorioiden ja niiden luomisen sekä muuntelun puitteissa. Guattari korostaa, että *fort/da*'ta ei pitäisi kiinnittää äitiin (kuten Freud) tai kielienoppimiseen (kuten Lacan). Se pitäisi nähdä rikkaana, moniulotteisena ja heterogeenisena *koneena* (Guattari 2010, 86–89). Valinta koskee näin ollen joko ”kuolemaa tuovan toiston mekaanisen käsittämisen” (Freud & Lacan) tai ”prosessin avautumisen koneisen käsittämisen välillä” (Guattari 2010, 88–89). Edellistä edustaa psykoanalyysin (taaksepäin katsova ja mekanistinen) ja jälkimmäistä kertosaakeen (eteenpäin ojentautuva ja ”masinoiva” eli koneinen) näkökulma.

Jokainen kooste on alueellinen, territoriaalinen. Millainen on koosteen territoriaalisuus eli sen koti/ekonomia (kreikankielen sanasta οἶκος [*oikos*] = talo)? Yleisenä merkityskenttänä territoriaa voikin kutsua juuri ”kotitaloon” liittyvien käsitteiden kiinnikkeeksi. Territoriolla on kaksi huomattavaa vaikutusta: funktioiden uudelleen järjestämisen ja voimien uudelleen ryhmittelyn vaikutukset (Deleuze & Guattari 1988, 320). *Ritornellon* ensimmäinen vaihe on voimien kaaoksesta hahmotettava alue, ikään kuin kertosaakeen alkutahti (tral-). Esimerkkinä voisi olla rytminen laulu, jonka avulla lintu alkaa ilmaista reviiriä eli kotipiiriään. Toinen vaihe on sitten tuon kotipiirin vahvistamista, rakentamista, huoltamista ja siinä elämistä (-lal-). Kolmannessa vaiheessa valmistaudutaan jättämään vallinnut olotila ja siirtymään jälleen uuteen tilanteeseen, jossa funktiot ja voimat ovat vielä jäsentymättömiä (-laa).

Perusmuodossaan *ritornello* on tällainen kolmen vaiheen sarja: ensimmäinen aspekti on kaaoksesta aukeava järjestyksen alku, jonka esimerkkinä voi olla tiettyä systeemiä rakentava, toistuva rytmi. Toisena aspektina on enemmän tai vähemmän säännönmukainen kehä tai kotipiiri, jota tuo rytmi muodostaa. Ja kolmantena viimein on avaus tai särö, joka johtaa kehästä ulos kohti toisia alueita ja niiden muotoutumisia – tai kohti alueetonta kosmosta. Näitä, kolmeen aspektiin liittyviä koosteisia voimia voidaan kutsua myös kaaoksen, maadoituksen ja kosmoksen voimiksi (Deleuze & Guattari 1988, 310–312). *Ritornellon* perusominaisuus näissä kytkennöissä on sen territoriaalisuus: kotia muodostava, sitä määrittävä ja viimein purkava pyrkimys.

Kathryn Bigelow'n elokuvista *Myrskyn ratsastajat* tarjoaa jälleen lähes kouluesimerkin siitä, miten edellä esitelty kertosaesarja toimii elokuvan kokonaistarinarissa. Kaaoksen voimista johtuvia, territorion muodostumisen kertautumia ovat yhteydet, jotka syntyvät Johnnyn ja tämän Pappas -nimisen (Gary Busey) työkumppanin, Tyler-nimisen (Lori Petty) surffauksen opettajan (josta kehittyy sittemmin myös tyttöystävä sekä tärkeä linkki rosvokoplaan) ja koplan johtohahmon, Bodhin kanssa. Samalla näiden yhteyksien kautta muodostuvat Johnnyn keskeiset territoriot eli työ (poliisina ja FBI:n agenttina) ja harrastukset (aiemmin jalkapallo, nyt surffausta), joiden välissä on vielä harrastuksia lähellä oleva yksityiselämä. Territorion vahvistumiseen ja maadoituksen voimiin liittyvät suhteiden kiinteytyminen niin työssä (ero muuhun työyhteisöön korostuu), harrastuksissa (surffauksen oppiminen ja tuleminen hyväksytyksi joukkoon) kuin yksityiselämässäänkin (rakastuminen Tyleriin). Uudistavia ja laajentavia kertosaiteita (kosmoksen voimia) ovat ensinnäkin se, miten Johnnylle selviää keitä todelliset pankkirosvot ovat, ja tämän jälkeen, miten taas rosvoille selviää kuka Johnny todella on. Toisin sanoen, totuuden paljastuminen (ja taas välittäjänä on Tyler) johtaa särön syntymiseen. Viimein, kosmisiin ulottuvuuksiin liittyvinä kerronnallisina kertautumina voitaisiin pitää Australiaan merkittyä epilogia, jossa Bodhi ja

Johnny tapaavat – kuten väliteksti ilmoittaa – ”vuotta myöhemmin”. Kauan etsitty pankkirosvo eli Bodhi saadaan viimein kiikkiin, mutta ratkaisevalla hetkellä myötätuntoinen Johnny irrottaa käsiraudat ja vapauttaa Bodhin elämänsä suurimmille aalloille – ja itsemurhaan. Tämän jälkeen hän itse heittää virkamerkkinsä samaan veteen, johon hänen lainsuojaton sielun veljensä vastikään lainelautoineen katosi. Läsä ovat siis jälleen myös sekä uusien territorioiden muodostamisen (Johnnyn avoin tulevaisuus) että sitovista kehistä vapautumisen (Bodhin itsetuho) elementit.

Miljööt ja rytmit syntyvät kaaoksesta. Jokaiselle miljöölle siis tavallaan alkaa kehkeytyä oma värähtelynsä, resonanssinsa. Tapahduminen sijoittuu miljööseen siinä missä rytmi on ympäristöjen välinen asia. Alue, joka alkaa saada havaittavissa ja käsitettävissä olevaa hahmoa, syntyy miljöiden ja rytmien territorialisoitumisen eli alueistumisen tuloksena. Kaaos on alkanut järjestäytyä tietyn rytmin mukaan. Se toimii samalla merkinä territorion syntyisestä. Territorialisoiva tekijä tai alueistuminen käy ilmi rytmin muuttumisessa ilmaisevaksi ja havaittavaksi. Kyse on siis perustavaa laatua olevien ominaisuuksien muotoutumisesta havaittaviksi. Tällainen ilmaisevaksi eli territorialisoiduksi tullut ääni, väri, haju, muoto, tms. kehittyy sitten edelleen tyyliksi, tiettyjen ominaisuuksien varaan rakentuvaksi järjestelmäksi. *Infra-kooste* eli yksinkertainen tral-lal-laan alkutahti muuttuu *intra-koosteeksi*, toistuvien motiivien ja kontrapunktien järjestelmäksi sekä edelleen *inter-koosteeksi* eli suunnaksi tai kytkimeksi kohti uusia alueita. Tällaisen territorialisoitumisen peruskysymys on konsistenssissa eli pysyvyydessä: miten heterogeeniset elementit pysyvät koossa niin, että näin hahmotetun kolmen kehitysvaiheen *ritornello* voi syntyä, kypsyä ja aueta uusiin suuntiin (Deleuze & Guattari 1988, 323; 327).

Infra-vaihe on siis kaaoksen järjestäytymistä eli suuntaa hahmottuvaan alueeseen. Intra-vaihe on funktioiden ja voimien rakenteiden muotoutumista ja vahvistumista, havaittavan systeemin järjestäytymistä. Inter-vaihe on särön, halkeaman vähittäistä syn-

tymistä ja tällä tavalla väylän aukeamista kohti uusien muotoutumisien sekä kytkeytymisien alkuja tai kaaosta/kosmosta, ”kaaosmoosia” (*chaosmos*), jossa nuo alut ovat vasta mahdollisuuksina olemassa (Guattari 2010). Tällainen alue avautuu eli alkaa deterritorialisoitua tai hajautua – ei puutteen synnyttämän halun voimasta johonkin *objet petit a*:n kaltaiseen ”pienesti toiseen” kiinnittyneenä – vaan ”kooste-muuntajien” (*convertisseur d'agencement*) avulla (Deleuze & Guattari 1988, 325). Ne ovat liikkeessä pitäviä muutosvoimia, jotka ovat läsnä ja toimivat niin territorion muotoutumisen (sekä edelleen tyylin syntymisen) kuin uudelleen alueistumisenkin eli reterritorialisaation kohdalla. Kooste-muuntajat toimivat kanavoimisen ja purkamisen jänneväliissä.

Deleuze ja Guattari rakentavat jopa lyhyen taidehistoriallisen luennan näin toimivan *ritornellon* pohjalta. Siinä klassinen taiteilija toimii vielä muotoa ja materiaalia (eli rytmiä) rakentavan kaksitahtisen mallin varassa (infra-vaihe: tral-). Romantiikan kontekstissa syntyy maa eli territoriaalinen kooste: aiemmat, universaalit teemat muuttuvat kansallisiksi. Kyse on tavallaan kosmisen energian maadoittamisesta (intra-vaihe: -lal-). Kaaoksen taiteilijajumalan asemesta (j jonka perushuuto oli ”Luo, luo!”), romantiikan taiteilija-sankari *etsii*. Postromanttinen aikakausi on ensisijaisesti koneen ja mekanosfäärin aikakautta (inter-vaihe: -laa). Sen perusmekanismi on kirjaimellinen kooste-muuntaja eli *syntetisaattori*, jonka käyttöalueena on kertosaäkeiden koko kirjo ja joka koskee niin miljöötä muodostavia, toistavia kuin niitä aukaiseviakin (eli ”kosmisoivia”) *ritornelloja*. Lähtökohta on lapsuuteen liittyvissä ja lapsuutta muotouttavissa tarinoissa, loruissa ja lurituksissa, joissa jo niissä kuitenkin on mukana pyrkimys deterritorialisoivaan kosmisointiin eikä pelkästään uuden territorion luomiseen:

Koosteen avaaminen kosmiselle voimalle. Kuitenkin monia vaa-roja on matkalla siirtymässä vaiheesta toiseen; äänien koosteesta koneeseen, joka kääntää nuo äänet kulttuuriksi; muusikon tulemisesta lapseksi, lapsen tulemisesta kosmiseksi. On mustia aukkoja, sulkeumia, sormen halvaantumista ja äänihallusinaatioita,

Schumannin hulluus, *pahaksi* mennyt kosminen voima, vainoava nuotti, ääni joka jähmettää paikoilleen. Silti toinen oli jo läsnä ensimmäisessä, kosminen voima oli jo materiaalissa, suuri ritor-nello erillisissä pienissä, suuri siirtymä pienemmissä. Paitsi, että me emme voi koskaan olla varmoja siitä, olemmeko kyllin vah-voja, sillä meillä ei ole systeemiä, on vain linjauksia ja liikkeitä. Schumann. (Deleuze & Guattari 1988, 350.)

Myrskyn ratsastajien tarjoama konkreettinen esimerkki tyy-pillisestä, konemaisesta ja esineellisestä kooste-muuntajasta on Johnnyn surffilauta. Sen ympärille muotoutuvat ne vaikeudet, jotka hän kohtaa sekä hiekkarannalla että poliisiasemalla yrittäes-sään kytkeytyä niin surffaajien ja pankkirosvojen kuin Tylerinkin maailmaan. Toisaalta juuri lainelauta toimii muuntajana tai kyt-kimenä, jonka avulla nuo yhteydet lopulta löytyvät. Viimein, lai-nelaudan kautta Johnny (entisenä jalkapallolupauksena, jolle juuri polvi osoittautui heikoksi kohdaksi) löytää uuden territorion myös hänelle läheisten ruumiillisten elämysten kentältä.

Territorialisoitu, koodattu kooste kantaa siis aina mukanaan dekodeauksen ja deterritorialisaation lisäarvonkaltaisen mahdolli-suuden. Tässä käsitteistössä koneet ovat avaimia, ”jotka avaavat tai sulkevat koosteen, territorion” (Deleuze & Guattari 1988, 334). Deleuzen ja Guattarin (sekä yhdessä että erikseen) käyttämiä kes-keisiä käsitteitä on kone tai paremminkin masiina (*machine*), jolla he eivät kuitenkaan tarkoita yksinkertaista, mekaanista ja keino-tekoista laitetta edes missään yleisessä tai metaforisessa mielessä. Pikemminkin masiina on yritys puhua *ruumissubjektista* sitomatta sitä orgaanisen ja organistisen ennalta rajoittaviin merkityksiin. Masiinan avulla ruumiista puhutaan toiminnan, voimien, virtaus-ten ja tulemisen prosesseina, ei elimellisenä kokonaisuutena, jolla olisi alku (kuten syntymä), keskikohta (elämä) ja loppu (kuolema).

Myrskyn ratsastajien tarinarakenne voitaisiin toki lukea myös psykoanalyttisesti *fort/da* -tulkintana. Siinä lainelauta olisi John-nyn freudilainen lelu (fallos), ja surffaus olisi vastaavasti leikkiä, jonka avulla hän työstää omaa subjekti-positiotaan. Ainekset löy-

tyvät itse elokuvan tarjoamasta tarinamateriaalista: FBI:n arkistoista Johnny saa selville, että Tylerin vanhemmat ovat kuolleet lento-onnettomuudessa. Tämän jälkeen hän keksii tarinan omien vanhempiensa vastaavasta kohtalosta auto-onnettomuudessa ja saa tällä tavalla Tylerin sympatiat sekä kiinnostuksen puolelleen. Tyler lupautuu opettamaan Johnnyn surffaamaan. Mutta miten selittää se, että Johnnylle surffaus ei muodostukaan – kuten Bodhille – loputtomaksi, entistä suurempien aaltojen etsinnäksi? Tai se, miten elokuvan loppu viittaa Johnnyn valintaan pikemminkin luopua kuin ryhtyä etsimään taas uutta subjekti-positiota? Herää vaikutelma siitä, että elokuva on ikään kuin tietoinen psykoanalyttisen tulkintavieheen – kuten peilivaiheen – mahdollisuudesta ja läsnäolosta sitä näykkien, mutta lopulta kuitenkin siihen tarttumatta. Konkreettisena esimerkkinä tällaisesta näykkijästä voisi olla vampyyri, johon liittyvää kuvastoa löytyy Bigelow’n elokuvista laajemminkin kuin vain elokuvasta *Pimeyden läheisyydessä*. Myyttinsä mukaanhan vampyyriltä puuttuu paitsi halu myös kyky nähdä itsensä peilistä.

Johnnyn lainelauta on pikemminkin *ritornello* kuin *fort/da*-lelu. Se on esine, jonka avulla Johnny luo yhteyden niin takaa-ajamiinsa ex-presidentteihin kuin tyttöystäväänsäkin. Samalla se on esine, jonka avulla hän erottautuu muista etsivistä. Lauta on Johnnyn tral-lal-laa, reviiirilaulun säe, jonka avulla hän merkitsee kotipesänsä. Kun Bodhi kysyy elokuvan lopun viimeisellä rannalla Johnnyltä vieläkö tämä surffailee, Johnny toteaa kuin itsestään selvyytensä: ”Joka päivä.”

...tapahtuman estetiikka

Hieman toisin käsittein koostetta vastaava rakenne hahmottuu Deleuzen tavassa puhua ”tapahtumasta”. Tapahtuma on ”aineeton erityisyys”: luonnos, tuuli, virta, päivä, hetki, paikka, taistelu, sairaus, jne. Se on irrotettavissa niistä tilanteista, joissa tapahtuminen

toteutuu. Tässä mielessä tapahtuman korostuneisiin ominaisuuksiin kuuluu aina tietty yleinen ”tämyys” (*haeccitas*) ja immanenssin intensiivisyys. Ajatuksen kaukaiseen taustaan voidaan sijoittaa stoalainen filosofia, jossa tehdään eroa yhtäältä ruumiiden, kehojen ja kappaleiden aineellisen tiheyden sekä toisaalta aineettomien tai kehottomien tapahtumien kesken. ”Aineellisten olioiden” ja ”ruumiittomien tapahtumien” välistä jaottelua voisi nimittää myös aktuaalisen ja virtuaalisen käsittein. Tämyyden käsitteen Deleuze puolestaan paikantaa omaan käyttöönsä keskiaikaisen filosofin, Duns Scotuksen tuotannosta (vrt. Zourabichvili 2012, 126–132).

Tapahtumaan liittyy myös oma *etiikkansa*, jolla tarkoitetaan tietoista pyrkimystä tulla tapahtumisen arvoiseksi: tulla sen arvoiseksi mitä meille tapahtuu – ikään kuin tapahtuma olisi hyväksyttävissäkin vasta siksi, että se on kokonaan meistä ruumiillisina yksilöinä erillinen asiansa (kuten esimerkiksi kuolema). Tällainen lähtökohta edelleen viittaa siihen, että kun minulle tapahtuu jotakin, siinä ei ole välttämättä mitään henkilökohtaista juuri *minun* suhteeni, vaan tuollainen tapahtuminen (kuten kuolema) voi koskea ja koskee ketä tahansa (Deleuze 1990, 149). Tapahtuman rakenne on aina epäsuora, ”neljännen persoonan diskurssi”. Se on samalla kertaa sekä yksityinen että kollektiivinen: minä, hän, me, he. Näin ollen tapahtuma antaa mahdollisuuden irrottautua henkilö- ja minä-keskeisyydestä sekä laajentaa tarkastelun aluetta toiminnan ja liikkeen itsensä luonteeseen. Tapahtumakeskeinen ilmaisu esimerkiksi tiedottamisen tehtävään nojaavan median kentällä on kuitenkin edelleen hyvin harvinaista. Median kertomukset yleensä keskittyvät yksilöihin, alkuun ja loppuun tai mahdollisuuksiin korostaa erilaisia speaktaakkelimaisia piirteitä. Tapahtuman itsensä kannalta ”tyhjä hetki”, jonka media lähes säännönmukaisesti joko ohittaa tai leikkaa pois, on aina tärkeä. Monia elokuvia – vaikka pa Béla Tarrin tuotantoa kokonaisuudessaan tai tuota kuuluisaa resiina-kohtausta Tarkovskin *Stalkerissa* (ks. Dyer 2012, 44–56) – voi pitää *muistuttajina* tällaisten tyhjien hetkien tärkeydestä. Myös Bigelow’n elokuvissa tyhjillä hetkillä tai näennäisellä ta-

pahtumattomuudella on tärkeä sijaintinsa. Varhaistyö *Tunteetomat* on tavallaan kaikkineen tämän teeman tutkielma ja siinä mielessä tyylin kannalta läheinen myöhemmälle (ja huomattavasti maineikkaammalle) elokuvalle *The Hurt Locker*. Myös *Zero Dark Thirty* työstää ainakin tarinassaan tapahtumattomuuden teemaa: bin Laden -hankkeesta vastaava naisagentti (Jessica Chastain) käy joka päivä kirjoittamassa esimiestensä ikkunaan numeron ja sen tarkoituksena on osoittaa kuinka monta päivää jo on kulunut siitä, kun mitään ei ole vielä tapahtunut hankkeen toteuttamiseksi.

Audiovisuaalisuutta esimerkiksi siinä muodossa kuin se toteutuu elokuvallisina kuvien ja äänien koosteina voidaan ajatella tällaisten tapahtumien luomisena, rakentamisena, toteuttamisena (ja myös simuloimisena): yhtäältä elämyksellistämisenä ja toisaalta vastaanottamisena, koosteissa elämisenä ja niiden kokemisenä. Kyse on siis koosteen ja tapahtuman laskostumisesta toinen toisiinsa, tapahtumiseen liittyvien voimien tuomisesta koettaviksi nähtävissä olevien kuvien, kuultavissa olevien äänien ja koettavissa olevien liikkeiden muodossa.

Tapahtuman yleisen rakenteen lähtökohtana on ajatus kaaoksen ja jonkin, joka siitä on muotoutunut järjestykselliseksi kosmokseksi, välisestä suhteesta. Olennaista on, että niiden välissä (*in medias*) täytyy olla eräänlainen rajain, kehystin, ”skriini” (*l’ecran*, *screen*), jonka *ansiota* tuo järjestys kaaoksesta voi syntyä. Yksinkertaisella käsitteellisellä tasolla kaaoksen ja kosmoksen välinen tila on *kaosmoosi* (Guattari 2010). Ruumiillisella tasolla se on aivot: *Le cerveau, c’est l’ecran* (”Aivot ovat valkokangas”), kuten Deleuzen (2003a) kuuluisa tokaisu ilmaisee. Edellä yhtä tähän kehystimeen/skriiniin liittyvää omaispiirrettä on kutsuttu *ritornelloksi*. Eli: miten Monesta (kaaos) tulee Yksi (kosmos)? Kehystimen ansiosta kaaoksen rajattomasta Moneudesta voi tulla järjestyksen Ykseys. Kaaoksesta, – joka tosin on vain ajateltavissa tai pääteltävissä, ei faktisesti jotenkin ennalta olemassa ja välittömästi tutkittavissa olevana – alkaa tulla *tapahtuma*. Sen muotoutuminen voidaan kuvata neljästä operaatiosta koostuvana rakenteena (Deleuze 1993, 76–82):

(1) *Laajentuminen* (ekstensio): elementti venyy jatkumossa sitä seuraavien yli niin että siitä tulee kokonaisuus ja sitä seuraavista sen osia – tapahtuma on osien ja kokonaisuuksien välinä, jossa harmoniolla ja resonanssilla on keskeinen osuus (ääniaalto, valo-aalto, jne.).

(2) Tällaisilla laajentuvilla sarjoilla on *sisäisiä* ominaisuuksia (korkeus, intensiteetti, sävy, sointi, arvo): laajentumat ovat muuttuneet intensiteeteiksi ja asteittaisiksi; kyse on yhä siitä, että on pikemminkin jotakin kuin ei mitään, mutta nyt tuo jokin on jo tietty, pikemminkin tällainen kuin tuollainen jokin.

(3) ”Yksilöydeksi” (järjestys, ainakin alustava sellainen) eli individuaatioksi muodostuvalla elementillä on osia ja se itse on osa (laajentuma), sillä on sisäisiä ominaisuuksia: individuaatio on elementtien konkretisoituma tai *kytkös*, joka on enemmän kuin vain jatkumo; se on toisen, siihen kiinnittyneen elementin ankuroituma – kuten silmä voi olla valon, elämä veden, pyramidi Napoleonin sotilaiden, orkidea ampiaisen, jne. ankkuripaikka. Tällaisella ”yksilöytyneellä” kytköksellä itsellään on (ei yksin se joka kiinnittää ja se joka on kiinnittynyt -pari) kolme muutakin ominaisuutta:

- (a) subjektiivinen *muoto* (joka viittaa siihen, miten kiinnittyminen ilmenee tai poimuttuu subjektissa): laskostuminen tunteena, tapana, ominaisuutena
- (b) subjektiivinen *pyrkimys* tai tendenssi, joka takaa siirtymisen kiinnityksestä toiseen ja siten tulemiseen pohjaavan pitemmän aikavälin kehityksen
- (c) subjektiivinen *tyytytys* tai nautinto, joka on seurausta siitä, että subjekti täyttyy itsellään ja elää entistä täydemmin omaa muutosta syleilevää elämäänsä.

(4) Laajentumien eli ekstensioiden, sisäistymien eli intensiteettien sekä yksilöyksien eli individuaatioiden lisäksi ovat vielä ”ikuiset objektit” tai *avaukset*. Laajentumat ovat aina liikkeessä, poistamassa ja imaisemassa sisäänsä osia, jotka liikkuvat niiden seurassa; asiat ja ilmiöt muuttuvat koko ajan, jopa kytkökset ovat

jatkuvaa komponenttien saapumista ja lähtemistä. Mutta siinä missä kytkökset ovat aina *tämän* hetkisiä muotoja, ikuiset objektit ovat ”puhtaita mahdollisuuksia”, jotka toteutuvat tapahtumisen virrassa. Toisaalta ne ovat myös puhtaita virtuaalisuuksia, jotka aktualisoituvat kytköksissä. Tällaiset ikuiset objektit tuottavat tapahtumaan sen avauksen, ingressin – väylän tapahtumisen itsensä sisään. Ne voivat olla laadullisia piirteitä (kytköksiä määrittävät esimerkiksi värit ja äänet), ne voivat olla muoto-ominaisuuksia (esimerkiksi pyramidi), tai ne voivat olla kullan, marmorin tai teräksen kaltaisia aineellisia ominaisuuksia.

Bigelow’n elokuvista esimerkiksi *Strange Days* hahmottuu – prologin muodostavan, runsaat kolme minuuttia kestävästä yhtäjaksoisena otoksena esitetyn ”snuff clip” -jakson jälkeen – pieninä kaaoksena: Lenny Nero (Ralph Fiennes) ajaa avoautollaan Los Angelesin katuja, kuuntelee radiota, syö, puhuu puhelimeen ja samalla ajelehtii ”läpi” kaduilla näkyvien tapahtumien kaupungin valmistautuessa suureen tapahtumaan, siirtymään seuraavalle vuosituhanalle. Toisiaan seuraavat tilanteet ja niiden kuvaus näyttävät olevan vailla näkyvää, yhteen kytkevää logiikkaa. Sarja erilaisia kuvia, sarja erilaisia ääniä, sarja erilaisia liikkeitä. Vähitellen tietty ilmaisumuoto alkaa hallita sekä toisteisuutensa että sille annettun painoarvon takia, audiovisuaalinen tral-lal-laa syntyy. Sen teemana on katseesta ja katsomisesta puhuminen sekä korostaminen itse kuvan, äänen ja liikkeiden yhteen kokoamisen rakenteissa.

Tällä tavalla hahmonsa saaneen ketjun myötä siirrymme myös tarinan rakenteessa yksi-löytymisen eli individuaation muotoihin, esteettisen tyylin kiinnekohtaan, ”kotitaloon”: Lenny tapaa tuottajia, jotka toimittavat hänelle elämys-diskettejä, tällä kertaa heteropornoa ”naisen silmin”. Pyöreät ja pyörivät muodot, ostamisen ja myymisen pyrkimys, tyydytystä tuova raha – elokuvan kattavat peruselementit asettuvat esille. Mutta jo tämä kokonaisuus pitää sisällään myös särön, joka sittemmin on johtamassa uuteen kaaokseen ja sen kautta uuteen laajentumaan, ja niin edelleen. Tuon sä-

rön rooli on *Strange Days* -elokuvan alkujaksoissa annettu poliisin näköjään kaikkialle ulottuvalle, valvovalle, kaikkea valaisemaan pyrkivälle läsnäololle. Särö se on juuri siinä mielessä, että tuollainen onnipotentti pyrkimys lopultakin osoittautuu mahdottomaksi koska sellainen ollakseen, sen täytyisi kohdistua myös itseensä valvojaan. Juuri tässä mielessä tällä säröllä on puhtaan mahdollisuuden rooli siten kuin sitä edellä hahmoteltiin.

Steven Shavirille (keskeisimpänä esimerkkinään Bigelow'n elokuvista *Kylmää terästä*) Bigelow näyttäytyy visualistina, jonka roolihenkilöt ovat tietoisesti "liioiteltuja" tyyppisiä enemmän kuin realistisia henkilöitä (Shaviro 1993, 2). Tässä suhteessa ne heijastelevat myös elokuvien kokonaisilmettä. Tehdyn ja rakennetun *pinnan* rooli korostuu – ei enää suhteessa johonkin oletettuun aitoon, alkuperäiseen, todelliseen tai autenttiseen vaan pikemminkin suhteessa *toisiin* pintoihin, efekteihin, valööreihin ja valoisuusasteisiin. Tämäkin tekee Bigelow'n elokuvista vahvasti konnektiivisia eli kytkeytyviä ja tyyliä tietoisia. Peruspiirteitä tässä tyyliässä ovat heilahtelevat jännitteet visuaalisten, äänellisten ja kerroksellisten elementtien kesken. Toisaalta samat piirteet aivan ilmeisesti ovat tehneet ohjaajasta myös vaikeasti lokeroitavan. Onko hän naiselokuvantekijä, toimintaelokuvien ohjaaja vai peräti uutta luova, itsenäinen *auteur* (vrt. Jermyn 2003)?

Kerrostuneen jännitteisyyden synnyttämä vaikutelma on jatkuva epävarmuus ja tunne siitä, että mitä tahansa saattaa tapahtua minä hetkenä tahansa. Keskeisenä tehokeinona tällaisen vaikutelman synnyssä on Bigelow'n tyyllinen pyrkimys viedä katsojakuulija suoraan tapahtumien keskelle kameran ja äänenkäytön avulla: elokuvat kasvavat keskeltä. Bigelow'n käyttämä käsite – *tie-in* ("solminta") – viittaa juuri pyrkimykseen sitoa kokija tapahtumisen pyörteeseen tarkan paikannuksen ja ajoituksen kautta (ks. Smith 2003, 21). Tällainen keskeltä kasvaminen on rihmaston perusominaisuus (Deleuze & Parnet 1987, 28–32). Tyypillisenä esimerkkinä voi mainita takaa-ajokohtaukset. Bigelow'n elokuvissa on tuskin lainkaan sellaisia kuva-ääni-koosteita, joista voisi

tinkimättä sanoa, että niissä konstruoidaan tarkkailevaa, sivullista tai jotenkin etäisen neutraalia katsomistapaa. Jopa Bigelow'n paljon käyttämät hidastukset imevät huomion audiovisuaaliseen materiaan ja sen tekstuuriin, kuvan ja äänen hiukkasiin. Ja silloin kun tuollaista tekstuuria ei muuten ole (esimerkkinä ilman läpinäkyvyys), se lisätään käyttämällä tuulta, pölyä, savua ja sadetta (olipa se sitten vettä, paperisilppua tai lasinsirpaleita, kuten *Strange Days* -elokuvassa tuon tuosta). Ehkä tärkein keino tällaisessa *tilallistamisessa* (joka jo sinällään on territorialisointia ja deterritorialisointia) on kuitenkin valaistus, etenkin sen yhteys liikkeeseen. Eritavoin liikkuvaa kameraa, käsivarakuvausta ja Steadicamiä käytetään runsaasti. Tyypiesimerkkejä ovat niin *Myrskyn ratsastajien* kuin *Strange Daysinkin* alkujaksot ja tietysti niin *K-19* kuin eritoten viimeisimmät elokuvat *The Hurt Locker* ja *Zero Dark Thirty*.

Myrskyn ratsastajien krediittijakson jälkeen (jossa perusasetelma jo rakennetaan vuorottelevan leikkauksen keinoin) katsoja ajetaan sisään tarinamaailmaan Johnnyn saapuessa ensimmäisenä työpäivänä työpaikalle FBI:n pankkiryöstöjä tutkivalle osastolle Los Angelesissa. Yhtäjaksoisena otoksena (joka kestää runsaat puolitoista minuuttia) kamera kulkee Johnnyn ja tätä opastavan esimiehen (John McGinley) mukana ikään kuin laskelmoituun tanssiin osallistuvana näkymättömänä läsnäolijana. Ehkä käsite, joka tässä suhteessa voisi hyvin kuvata Bigelow'n kytkevää tyyliä, onkin juuri *koreografia*; kuvia, ääniä ja tarinarakenteita käsitellään ikään kuin tanssijoita, joiden keskinäiset suhteet muodostavat siten elokuvien rytmikkään kokonaiskoreografian. Yhteyksien etsiminen tanssista on osuvaa myös muussa mielessä. Kaikissa elokuvissaan Bigelow keskittää kameran ja lampun vahvasti ihmiskehon toimintaan. Tällaisia keskityksiä – vain muutaman esimerkin valitakseni – ovat *Pimeyden läheisyydessä* vampyyrien riippuvuus verestä ja miten heidän yli-inhimilliset voimansa tulevat ilmi; *Kylmässä teräksessä* tapa jolla Megan pukeutuu poliisiin univormuun (ja vastaanvasti Eugenien ottamat verikylvyt); *Myrskyn ratsastajissa* laskuvarjoton, putoava keho painovoiman uhmaajana; *Strange Daysissä*

ruumiin kyky ”nähdä” silmät kiinni. Itsepintaisen teeman lähes paradoksaalisia kiteytyymiä ovat *K-19* ja *The Hurt Locker*, joissa kehot on vangittu paksujen suojakuorien sisään.

Oireellista on, että myös kehojen ns. heikko kohta on yleensä korosteisen fyysinen: vampyyrit eivät kestä päivänvaloa, vaan sytyvät palamaan. Johnnyn polvi on hajonnut jalkapallo-ottelussa ja katkaissut lupaavasti alkaneen urheilijanuran. *Strange Daysin* murhaaja Max (Tom Sizemore) paljastuu lopulta, koska on värisokea. *Myrskyn ratsastajissa* lainelautoillaan aaltoja pitkin tanssivissa surffareissa tanssijuus on tarina-aiheistossa jo itsessään. Samassa tarinassa kuvioon kuuluu myös se, miten FBI:n tutkijat kuvanauhoja katsellessaan ihailevat pankkiryöstäjien tehokasta, ”ei yhtään turhaa liikettä” -tyyliä. Tai miten Patrick Swayze opettaa Keanu Reevesiä kehottamalla tätä olemaan ajattelematta antaen aallon viedä. Tapahtumattomuuden, koreografian ja tanssin voisi myös yhdistää esimerkiksi siten kuin *The Hurt Locker* -elokuva, jossa pomminpurkaja ja räjähtämistään odottava pommi asemoidaan kuvin ja äänin keskenään tanssivaksi pariksi. Tanssille tyypillinen liikkeen ja äänen rytmi on Bigelow’n koreografisen tyylin perusaines. Tässä suhteessa koosteet ja kytkökset ovat audiovisuaalisia *ritornelloja*, joilla Shaviron mukaan on myös tyyllilliset esikuvansa: ”Bigelow’n tyyliä yhdistyvät jatkuva valon modulointi ja eristävä, fetisistinen tarkkaavaisuus toiminnalliseen leikkaukseen sekä väkivallan purkautumisen mahdollisuuteen: kiehtova postmoderni liitto Josef von Sternbergin ja Sam Peckinpahin kesken” (Shaviro 1993, 4).

Shavirolle *Kylmää terästä* perustuu ”saastumisen” ja toiston loogiikkaan, ei lineaarisesti etenevään, psykologisten syiden ja seurausten ketjuun. Rakenne toistuu myös elokuvasta toiseen. Bigelow’n kaikissa elokuvissa on tietyllä tavalla kyse uskomisen ja huiputtamisen, vakuuttavuuden ja yllättyneisyyden ristivedoista: ”Näköisyydet ovat epävakaita ja ne täytyy tuon tuosta tulkita uudelleen – ei siksi, että päämääränä olisi löytää jokin syvempi totuus, vaan nimenomaan siksi, ettei tuollaista totuutta ole” (Shaviro 1993, 5).

Muun muassa tästä syystä Bigelow'n elokuvien tempo tähtää tulevaan, niiden tilallinen jännite ulottuu myös ajan tasolle synnyttään jatkuvan, ennakkointiin liittyvän tarpeen ja tunteen, jännittyneen odotuksen tilan. *Strange Days* ulottaa tämän pyrkimyksen koko elokuvan kaareen asti, siinäähän kaiken aikaa ennakoidaan varsin tarkkaa ajallista momenttia eli kello kahdentoista lyöntejä uudenvuodenaattona 1999. Tässä suhteessa koko elokuvan loppujakso, varttitunnin kestävä kuvaus vuosituhannen vaihtumisen tunnelmista Los Angelesin keskustassa, on juoni- ja tapahtumarakenteita tarkasteltaessa tökerö yrittelmä samalla sekä punoa edeltäviä tarinalankoja yhteen että keksiä lisää pitkittäviä väliintuloja. Koska Bigelow'n elokuvat ovat tapahtumakeskeisiä, tulemisen kuvauksia ja kertomuksia, joiden perusmuotona voi pitää kertosaakeen kaltaista toiston muuntelua, ei tätä kokonaisuutta pidä katsookaan pyrkimyksenä *juonen* sulkeumaan. Tekstin asemesta korostuu visuaalisen musiikin rooli. Elokuvat ovat kuvan, äänen ja liikkeen rytmejä tai viimeinen ”-laa” eri tasoilla poreilevien tral-lal-laa -asetelmien kytkennöissä. Ne ovat toisiinsa poimuttuvia, lomittuvia, muotoutuvia ja säröytyviä implikaation kehiiä.

Koossa pitävänä voimana voi olla esimerkiksi jatkuva jännitystila, jossa halu ja pelko kietoutuvat ja poimuttuvat toisiinsa. Halu nähdä, kuulla ja tietää enemmän sekä ”irti riistäytyviä” tapahtumia ja niiden mahdollisuutta koskeva pelko: tral-lal-laa'n syntyminen. *Kylmässä teräksessä* poliisin univormu vapauttaa Megan Turnerin sekä tyttären että yleisemmin naisen rooleihin sosiaalisesti liittyvistä rajoitteista. Megan Turner/Eugene Hunt -pari on jo itsessään *ritornello*, pieni kone, jossa sen osapuolet omien halujensa kautta tarvitsevat toinen toisiaan: Turner kyetäkseen osoittamaan olevansa kyvykäs poliisina ja Hunt toteuttaakseen oman äärimmäisen fantasiansa tulla juuri Turnerin ampumaksi. Vastaavia pareja on myös Bigelow'n muissa elokuvissa: *Myrskyn ratsastajien* Bodhi ja Johnny Utah tai Johnny ja Tyler; *Pimeyden läheisyydessä* -elokuvan Caleb ja Mae; *Strange Daysin* Lenny Nero ja Lornette ”Mace” Mason (Angela Bassett) tai Lenny ja Faith Justin (Juliette Lewis) tai Lenny ja Max tai Lenny ja Philo Gant (Michael

Wincott), ja niin edelleen. Parit eivät ole hyvän ja pahan, sankarin ja konnan välisiä vastakohta-asetelmia vaan pikemminkin kysymyksen ja vastauksen, jos... niin -asetelman implikaatioita ja näin muotoutuvan kertosäkeen kaltaisia suhteita, rosvoa ja poliisia leikkivien keskinäiskytkentöjä.

Shavirolle *Kylmän teräksen* alussa oleva kohta, jossa Turner ja Hunt tapaavat toisensa ensimmäistä kertaa myymälän ryöstön yhteydessä viittaa siihen, miten Bigelow-elokuvassa ”visuaalinen fasioituminen on passiivista ja pakonomaista käytöstä eikä suinkaan osoitus katseen aktiivisesta hallinnasta” (Shaviro 1993, 8). Liike ei ole etäännytystä, vaan päinvastoin kohdentumista, siirtymistä *lähelle*. Elokuvat ”keskeyttävät narsistisen tyydytyksen, ei puutteen tunnistamisen kautta, vaan ylettömän ja laukeamattoman kiihtyneisyyden tilaan joutumisen takia [--], Bigelow työntää (miehiselle katseelle tyypillisen) fetisismien ja tirkistelevän viehätyksen pisteeseen, jossa ne räjähtävät” (Shaviro 1993, 9). Ehkä tyypillisenä 1990-luvun alussa tehtynä tulkintana, Shavirolle *Kylmää terästä* on ruumiillisten ja kosketuksellisten reaktioiden sekä älyllisen, siinä ja viileästi etäisen (keinotekoisien ja koneellisten) vuorosykekeinä esimerkillisesti ”postmoderni elokuva”. Peruspiirteensä tässä määrittelyssä tuntuu olevan se, miten elokuva avoimesti asettaa esille keinonsa kuvata tapahtumia ja pohtia sekä tapahtumisen merkitystä että itse kuvauksen funktioita. Tietysti yhtä hyvin tällainen tapahtumien luonteen ja kuvauksen funktioiden käsittely kuin ruumiillisen ja älyllisen vuorosykekin on ymmärrettävä – ei vastakohta-asetelmana, määriteltynä kausaalisuhteena tai teesin, vastateesin ja synteessin dialektisena järjestelmänä – vaan jälleen kerran ”vain” yksinkertaisena rallatuksena: tral-lal-laa.

...juurikertomus

Steven Shaviro aloittaa teoksensa *The Cinematic Body* (”Elokuvalinen ruumis”, 1993) analysoimalla Bigelow’n *Kylmää terästä* ja sen perustematiikkaa oman kirjansa perspektiivistä. Tarkastelun

keskeisiä saumakohtia ovat postmodernin vision harhainen yletömyys; katsojuuden kiihko ja passiivisuus; kuvien vimma ja hauraus; subjektiivisuuden sosiaalista muotoutumista säätelevät halut; väkivallan ja seksuaalisuuden kytkökset; ruumiin politiikat (Shaviro 1993, 9–10). Näissä puitteissa laajemmin tarkasteltuja muita ohjaajia ovat David Cronenberg, Rainer Werner Fassbinder, Andy Warhol, Robert Bresson, George Romero ja Jerry Lewis. Shavirolle Bigelow'n elokuva on ”sinisimmillään” havaitsemisen ja halun mekanismeja viileästi erittelevä tutkielma ja ”punaisimmillaan” toiminnan sykkeeseen tempauttavaa kuumaa eläytymistä.

Kirjaansa ja sen teemoihin Shaviro (2008) on palannut myöhemmin todeten sen perustavan mielenkiinnon elokuvalliseen ruumiillisuuteen edelleen päteväksi. Toisaalta, kirjoittajansa mukaan kirjan teoreettisten kannanottojen yksipuolisuus (jyrkkä psykoanalyysin kritiikki) ja rajallisuus ihmistieteitä (etenkin neurologiaa ja aivotutkimusta) koskevan tiedon alueilla on syytä pitää mielessä luettaessa kirjaa tänään. Kenties oireellisesti Shaviron (2010) uusin mielenkiinto onkin kohdistunut sellaiseen affektiiviseen tunnestruktuuriin, jota hän nimittää ”jälki-elokuvalliseksi” (*post-cinematic*). Määrite vaatii eteensä sanan ”jälki” koska perinteinen filmi (sitä ”ympäröivine” tuotannon ja kulutuksen järjestelmineen) ei enää ole tässä ilmaisun materiaalinen perusta. Lisäksi nykyinen audio-visuaalinen ympäristö kaikkineen pelkistyy affektin synnyttämisen koneisiin, joiden perustehtävänä on (taloudellisen) arvon lisääminen.

Elizabeth Cowie puolestaan *lopettaa* teoksensa *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis* (”Naiseutta esittämässä: Elokuva ja psykoanalyysi”, 1997) omaan *Kylmää terästä* -analyysiin, joka pohjautuu otsikkonsa mukaisesti psykoanalyttiseen käsitteistöön (Cowie 1997, 310–315). Vaikka omissa yhteyksissään tutkijat eivät juuri näitä käsitteellisiä määrityksiä käytäkään, voitaisiin silti ehdottaa, että siinä missä Shaviro tarkastelee Bigelow'n elokuvaa lähinnä sen *ritornelloja* kuulostellen, Cowie analysoi sitä *fort/da* -lasien lävitse.

Niinpä Cowien tulkinnassa etusijalle nousee pyrkimys määritellä Meganin ja Eugenen suhde fallisena valta-asetelmana, jossa yhdestä sen perustavista merkeistä eli pistoolista (ja luodeista) tulee tuota suhdetta representoiva konkreettinen esine. ”Sininen teräs” on siis nimenomaan maskuliinisen ja fallisen vallan aineellistumaa kuvaava ilmaus, ei sellainen ”ikuinen objekti”, jonka näkyväksi ja kuuluvaksi tuleminen esityksenä Bigelow’n elokuvaa sitten tutkitaisiin. Kenties tähän tulkintaan tuo vain oireellisen ja tahattomasti itseironisen lisävärinsä elokuvan nimeäminen suomalaisessa levityksessä juuri muotoon *Kylmää terästä*. Niin haluttaessa, vastaavia ”fallismeja” Bigelow’n elokuvista on helppo löytää, tyyppiesimerkkinä Johnnyn lainelauta, jonka muoto ei jättäne ketään oikealle muotojen aaltopituudelle hakeutuneista arvailujen varaan. Heiltä ei voi jäädä huomaamatta kohta, jossa todetaan vihkiytyneiden surffareiden tapa hangata lautoihinsa Sex Wax -nimistä vahaa, jotta niiden luisto veden päällä paranisi. Bigelow’n ”fallisuuden” varsinainen apoteoosi olisi sitten *K-19*: tarina miehistä, jotka sananmukaisesti jäävät toimintakykynsä menettäneen metallifallokseen vangeiksi.

Cowien lähtökohtana on lainaus Bigelow’lta itseltään, jossa tämä muun muassa toteaa pyrkimyksensä olleen poliisielokuvan lajityypin tarjoamassa kontekstissa ”luoda hyvin vahva ja kyvykäs henkilö, joka vain sattuu olemaan nainen” (Cowie 1997, 311). Cowien mielestä Bigelow turhaan vähättelee Meganin naiseuden ja poliisiuden symbioottisuutta: Megan ei ole Eugenen hyökkäysten sattumanvarainen objekti, vaan poliisina *ja* naisena nimenomaan niiden *syy*. Cowien mielestä Megan muuttuessaan itse tarinan käänteissä vastavalmistuneesta poliisista psykoottisen vainoajansa lopulta tuhoamaan pystyväksi aikuiseksi naiseksi samalla kulkee fallokseen valtaan liittyvän fantasian ja lakiin samastumisen ”läpi”. Tarina siis tavallaan dokumentoi Meganin transferenssin. Tässä mielessä elokuva kuvaa tarkkaan sitä myyttiä, johon niin Megan (poliisina) kuin Eugene (miehenä) ovat sitoutuneet. Elokuva kuitenkin lopulta räjäyttää tuon fallisen vallan omistamista koskevan

myytin osoittamalla sen kylläkin tuhoisaksi, mutta samalla naurrettavaksi. Tässä luennassa Meganin poliisina käyttämästä aseesta ja sen korrelaatista Eugenen käsissä tulee freudilaisen *fort/da* -asetelman lelu, palanen Meganin subjektiutta, joka on tässä ja poissa, ja jonka vaihtelevan läsnäolon avulla hänen subjektiutensa fantasia eli juuri fantasia fallisen vallan haltijuudesta voi tulla elämyksellisesti koetuksi. Mutta yhtä vähän kuin Freudin lapsenlapsen lopulta oli mahdollista palauttaa äiti (tai lacanilaisittain sanottuna, muuttua äidiksi) lelulla leikkimisen keinoin, myös Meganin on mahdotonta muuttua mieheksi pelkän poliisileikin ansiosta. Siis jälleen: ”Fantasiaa sinänsä ei kumota; se säilyy välttämättömänä kuvitteellisena skenaariona, jonka tehtävänä on täyttää subjektia konstituiva tyhjyys. Samalla se kuitenkin vie subjektin ja katsojan, sekä halunsa ja fantasian rajojen että puutteen kanssa kosketuksiin.” (Cowie 1997, 315.)

Ritornello-mallissa subjekti (ja subjektius) on monien sosiaalisten kytkeytymien muodostama rihmasto. Esimerkiksi *Kylmässä teräksessä* Meganin kannalta vastaavia ihmiskontakteja ovat Eugenen lisäksi myös suhteet työtoveriin, Nick Manniin (Clancy Brown), naisystävään (Elizabeth Peña), ja vanhempiin (Louise Fletcher, Philip Bosco). *Fort/da* -mallissa subjekti puolestaan on puutteen, fantasian ja halun muodostamassa kehässä pyörivä ”elämyskeskus”. Tässä suhteessa tutkijan johtopäätös kuitenkin saat-
taa jäädä aika laihaksi lohdutukseksi: ”On välttämätöntä samalla sekä oivaltaa ja hyväksyä tämä hinta että jatkaa elämää ikään kuin asiat voisivat olla toisinkin” (Cowie 1997, 315).

Bigelow’n elokuvissa funktionaalinen kooste määrittelee yksilön, eivät tämän lukkoon lyödyt ominaisuudet. Elokuvat siis tarkastelevat alituista liikettä määrättyjen jänneväliden puitteissa. Tältä kannalta *Pimeyden läheisyys* tutkii tulemista vampyyriksi ja ei-vampyyriksi tai ”normaaliksi”; *Kylmää terästä* tarkastelee tulemista poliisiksi ja psykopaatiksi; *Myrskyn ratsastajat* tulemista pankkirosvoksi ja riippumattomaksi; *Strange Days* tulemista toiseksi ja vastuulliseksi; *The Weight of Water* tulemista kuvaksi ja

vedeksi sekä *K-19* ja *The Hurt Locker* kumpikin omalla tavallaan atomeiksi tulemisen hyviä ja huonoja puolia. Kaikissa tapauksissa tuo tuleminen on myös muilla tasoilla tapahtuva ja niille ulottuva ”rinnakkaisprosessi”. *Pimeyden läheisyydessä* tuleminen-pojaksi, *Kylmässä teräksessä* tuleminen-naiseksi, *Myrskyn ratsastajissa* tuleminen-”sielun veljeksi”, *Strange Days*issä tuleminen-vastuulliseksi, ja niin edelleen.

Näiden kytkentöjen rinnakkaisina ”oidipaaliluentoina” elokuvat antaisivat varsin toisenlaisen luettelon. *Pimeyden läheisyys* on isä–poika-tarina, jossa oikea isä on ankara ja traditionaalinen, kun taas Jessen (Lance Henriksen) ja Severenin (Bill Paxton) muodostama vampyyri–isä–poika-yhteisö on tyystin anarkistinen ja anaalinen, rajaton. *Kylmän teräksen* sanoma on, että nainen voi menestyä miehisessä maailmassa vain tinkimällä periaatteistaan ja mukautumalla fallisesti rajattuun naiseuden koodiin. *Myrskyn ratsastajissa* systeemien yläpuolinen veljeys mahdollistaa sen, että Johnny lopulta voi vapauttaa Bodhin hyväksymään kuolemanviettinsä eli toteuttamaan itsemurha surffiaalloilla. Tämä puolestaan mahdollistaa sen, että Johnny voi luopua poliisintyöstä. *Strange Days* kertoo entisen poliisin (fallisen vallan haltijan) ja nykyisen *squid*-dealerin (korvikefantasioiden kauppiaan), Lenny Neron ajautumisesta uuden vuosituhannen kynnyksellä oivaltamaan ystäviksi ja rakastetuiksi luulemiensa läheisten (Max ja Faith) valheellisuus sekä hyväksymään lopulta yhteys Macen kanssa ja tätä kautta uusi asema vastuunsa tuntevana ”isänä” tämän (erirotuiselle) pojalle.

Bigelow ei kuitenkaan ole mimeettinen tai edes representaatioihin luottava, tarinoiden kertomista *varten* tapahtumia esittävä tekijä – ainakaan ehkä lukuun ottamatta toistaiseksi viimeisintä elokuvaansa. Epäkuntoon menneiden perherakenteiden asemesta hän kiinnittää enemmän huomiota konkreettiseen ja tilalliseen ainekseen eli tässä suhteessa esimerkiksi kotiin. Roolihenkilön koti on pinta, jolla saavat ilmauksensa ne kytkeytymiset (ja niihin liittyvät voimat), joihin tämä on sitoutunut tai jotka tältä puuttuvat.

Pimeyden läheisyydessä ovat vastatusten lapsuudenkodin pysyvyys ja vampyyriperheen totaalinen kodittomuus; *Strange Days*issä taas Macen talo mustien sopuisa lähiöyhteisö ja keskustahotellien prameileva tilapäisyys. *Kylmässä teräksessä* Meganin valintoihin vaikuttaa lapsuudenkodin valtahierarkia, johon kuuluvat niin alistuvan äidin ja pahoinpitelevän isän keskinäinen riippuvuus kuin tyttären kapinakin. *Myrskyn ratsastajissa* surffareiden koti on kulttuurin ja luonnon rajavyöhykkeellä, hiekkarannalla. Kunnes *The Weight of Water* -elokuvasta alkaen koti ja kodinkuvaus alkaa murentua. Purjeveneestä ei ole pysyvämmän kodiksi ja karulle saarelle sijoittuvat menneisyyden tapahtumat omalta osaltaan ovat hajottaneet koteja. *K-19* -elokuvan sukellusvene on sekin kotina varsin erityinen ja elokuvan alaotsake *The Widowmaker* ("Leskentakijä") niin ikään korostaa kodin hajoamisen mahdollisuutta. Konkreettisimmin tämä tietysti koskee *Zero Dark Thirty* -elokuvaa, sillä sen varsinainen aihehan on (Osaman) kodin hajottaminen.

Fantasiaa rakentavan, puutteen ja halun binaarikoneella käyvän representaation asemesta etusijalla on *pintojen* aineellisuuden esiin tuominen ja siten korosteisesti aistimellinen elämyksellistämisen. *Pimeyden läheisyydessä* tuli ja veri, *Kylmässä teräksessä* metalli, muovi ja kangas, *Myrskyn ratsastajissa* hiekka ja vesi, *Strange Days*issä monet erilaiset synteettiset materiaalit sekä ennen kaikkea lasi. *The Weight of Water*issa kaikki antiikkiset peruselementit, tuli, maa, tuuli ja vesi; *K-19*:ssä vesi ja jää, *The Hurt Locker* ja *Zero Nine Thirty* -elokuviissa tuli, hiki ja hiekka. Bigelow'n pyrkimyksenä ei selvästikään ole jäljitellä (imitoida), vaan jatkaa, liittää ja kytkeä; ei tulkita, vaan kokeilla "entä jos...niin mitä sitten" -tyylisesti. Esittämisen asemesta esittämisen mahdollisuuksien erittelyyn liittyvä problematiikka on keskeisempää. Toisaalta tämä on myös itsensä elokuvan "juurikertomus" sillä samalla tavallahan esimerkiksi jo Étienne-Jules Marey suhtautui kuvan rooliin välikätenä tai tulkina, joka käänsi luontoon ("juurimaailmaan") liittyviä voimia ihmisen kannalta nähtävissä eli ymmärrettävissä, analysoitavissa ja tutkittavissa olevaan muotoon. Pelkistetysti tässä on kyse ym-

päristöön liittyvien ilmiöiden kääntämisestä sellaisiin muotoihin, että aivot voivat niitä käsitellä. Mareyn välineenä oli yksittäinen kuvaruutu siinä missä Bigelow'n käytössä on kokonainen audiovisuaalisten koosteiden teknologia.

Enemmän kuin sävöyttävän elämyksen etsijä Bigelow on sen erittelijä; ero ei ole suuri, mutta se on merkityksellinen. Sävöyttävän elämyksen etsijä tullessaan riippuvaiseksi kokemuksen adrenaliiniannoksista – *Myrskyn ratsastajissa* ”rush”, *Strange Days*issä ”wiretripping” ja *The Hurt Locker*issa lyhyen ytimekkäästi ”sota” – ajautuu väistämättä ja konkreettisesti tuolle viimeiselle, maalliselle rajalle eli kuoleman kylkeen. Bigelow'n elokuvat eivät kuitenkaan anna aihetta ajatella tätä jonakin ajattomana ja yleisinhimillisenä väistämättömyytenä, vaan lähinnä sellaiseen *maskuliinisuuteen* kuuluvana oireyhtymänä, josta oheinen *Myrskyn ratsastajissa* rantanuotiolla käytävä keskustelu on hyvä esimerkki:

Tyler: Teille machoille isojen aaltojen sävärit eivät ole enempää kuin leikkiä kuoleman kanssa.

Roach: Eikä ole! Sehän on äärimmäisin purkaus. Mitään ei voi siihen verrata. Ei edes seksiä!

Tyler: Se taas voi johtua siitä, että sinä et ehkä osaa tehdä sitä oikein, Roach...

Bodhi: Kaikki liikkuu sykleissä. Jos haluat äärimmäistä, sinun on oltava valmis maksamaan myös äärimmäinen hinta. Ei ole traagista kuolla tehdessään sitä mitä rakastaa.

Tyler: Täällä on aivan liikaa testosteronia. Te ette ole kuin joukko adrenaliini-narkkareita. Toivottavasti sinä, Johnny, et osta tätä banzai-paskaa kuten nämä muut Bodhin kaverit

Johnny: En ymmärrä mistä puhut?

Tyler: Sinullakin on tuo kamikaze-katse, Johnny, olen nähnyt sen. Bodhi osaa haistaa sellaisen jo kaukaa ja hän on kyllä valmis viemään sinut reunalle – ja sen yli.

Bigelow'n näkökulmasta elokuvakin on pikemmin elämystä ja elämysriippuvuutta *tutkiva* ja erittelevä kuin niitä tästä pyrkimyksestä riippumattomasti *aiheuttava* väline. Tai, oikeammin ja tarkemmin, elokuva aiheuttaa elämyksiä vain pyrkimyksessään tutkia itse tuon elämysmekanismin koostumusta. Bigelow'n elokuvista kaikkein johdonmukaisimmin ja selvimmin tämä pyrkimys on esillä elokuvissa *Strange Days* ja *The Hurt Locker*. Edellisessä sen käsittely punoutuu viitteellisemmin välitettyjen kokemusten audiovisuaaliseen luonteeseen ja niiden mahdollisiin vaikutuksiin. Jälkimmäisessä se vastaavasti viittaa sodan merkitsemän poikkeus-tilan kautta suoraan käsillä olevan todellisuuden räjähdysvaaraan.

Strange Days lähtee suoraan ja varoittamatta liikkeelle *snuff clip* -jaksosta: katsoja osallistuu ryöstöön, joka päättyy takaa-ajoon ja putoamiseen korkealta katolta takaa-ajetun ryöstäjän (eli katsojan) näkökulmasta – tai, kuten elokuvan katsojan halutaan uskovan – takaa-ajetun *elämyksenä*. Elokuvalla alleviivaa heti toimintaa, ei ajatuksia; emootioita, ei mielikuvitusta; linjauksia, ei sulkeumia. *Strange Daysin* aiheena ovat kuitenkin myös ajatukset, mielikuvi-tus ja kehät. Jälleen käsillä on tarinallista uskottavuutta nakertava, Bigelow'n elokuville tunnusomainen paradoksi: toisaalta läsnä on äärimmäisen konkreettinen, historiallinen, aineellinen, lokaali ja jopa poliittinen lähtökohta, kuten *Strange Daysin* taustalla Los Angelesin rotumellakat Rodney King -video-oikeudenkäynnin tiimoilta. Toisaalta läsnä on kohoaminen metatasolle tarkastelemaan ja tutkimaan tilanteita analyttisesti etäältä, välimatkan tai tarkemmin sanottuna, *välineen* kautta. Mutta miten analyttinen etäisyys onnistuu, kun väline (tässä elokuvassa *squid*) – päinvas-toin, että loisi tuollaisen etäisyyden, imaiseekin kokonaan mu-kaansa tapahtumiseen?

Rakenteen tunnistaa myös elokuvasta *The Weight of Water*: siinä tuossa välineen vastaavassa roolissa on valokuva ja valoku-vakamera. Tarinassa valokuvaaja Jean Janes tekee reportaasia 1800-luvun lopulla USA:n itärannikon pienessä norjalaisyyhteisössä tapahtuneesta murhaoikeudenkäynnistä. Tapahtumien kes-

kiössä on siirtolaisperheen nuori vaimo Maren Hontvedt (Sarah Polley), joka löydetään haavoittuneena ja tämän sisar sekä veljen vaimo murhattuina pieneltä kotisaareltaan. Syyttömyyttään vakuuttava, talossa asunut vuokralainen ja renki, Louis Wagner (Ciaran Hinds), kuitenkin tuomitaan ja hirtetään näistä teoista. Tapausta tutkiva valokuvaaja saapuu alueelle purjeveneellä seurueessa, johon kuuluvat hänen kuuluisa kirjailijamiehensä Thomas sekä tämän veli Rich (Josh Lucas) yhdessä naisystävänsä Adalinen (Elizabeth Hurley) kanssa. Rekonstruktio menneisyyden tapahtumista vuorottelee purjeveneeseen ympärille muotoutuvan nykyajan kuvauksen kanssa ja yhteydet menneisyyden maailman ja nykyajan kesken rakentuvat usein valokuvan ottamisen hetkellä. Ikään kuin juuri se olisi teko, joka avaa ”aikaikkunan” menneisyyteen. Pikkupaikkakunnan arkistosta valokuvaaja viimein löytää Maren Hontvedtin myöhemmin kirjoittaman kirjeen, jossa hän sekä tunnustaa tekonsa että selvittää siihen liittyvät motiivinsa. Tämän jälkeen saarelaisyhteisöön iskee myrsky, jota purjehtijat yrittävät paeta, mutta joutuvat sen keskelle sillä seurauksella, että kirjailija hukkuu yrittäessään pelastaa veden varaan joutunutta veljensä naisystävää.

Kaksijakoista tarinaa koskeva perusrakenne on olemassa jo Anita Shreven romaanissa. Menneisyyden tapahtumia koskevana kertomuksena elokuva on kirjalle hyvin uskollinen – paitsi tietysti tavassaan kertoa: kirjassa menneisyys ja nykyisyys vuorottelevat välillä enemmän, välillä vähemmän, mutta yhtä kaikki kaiken aikaa, elokuvassa taas huomattavasti isompina tapahtumakimpaleina. Lisäksi nykyisyyttä koskevat painotukset ovat paikoin hyvinkin erilaiset. Kirjan myrskyssä ei suinkaan huku kirjailija, vaan perheen noin 4-vuotias Billie-tytär, jota puolestaan elokuvassa ei ollenkaan ole. Romaaniin verrattuna elokuva rakentaa huomattavasti suorasukaisemmin vihjailevan suhteen kirjailijan ja tämän veljen naisystävän välille. Molempien tarinoiden keskushenkilönä on kuitenkin romaanin minäkertoja, valokuvaaja Jean, joka määrätietoisesti selvittää kaukaiseen menneisyyteen kuuluvaa tapahtu-

maketjua samalla – mutta välinpitämättömästi – tarkkaillen, mitä hänen ympäristössään tapahtuu. Kirjan kerrontaan minäkertoja tulee välillä näkyvästi läsnä olevaksi ja tavalla, jossa mennyt aika ja valokuvat kytkeytyvät saumatta yhteen. Jean esimerkiksi kertoo ottaneensa valokuvan tyttärestään ja miehensä veljestä rannalla keräämässä simpukoita – ja nyt kun hän katsoo tuota valokuvaa ”on vaikea olla ajattelematta: meillä oli tuolloin seitsemäntoista tuntia, tai kaksitoista, tai kolme” (Shreve 1998, 18).

Metaelokuvana *Strange Days* – *squid*-välineen tarjoamien, simuloitujen elämysten keinoin – pohtii juuri tässä mielessä kysymystä, joka koskee oikeutta haluun. Tämä problematiikka kietoutuu elokuvassa kirjaimellisesti koneeseen, josta (sananmukaisesti virtuaalisena teknologiana) tulee elokuvan itsensä metafora-metonymia. Kyse on elämyksiä tuottavan simulaation viettelevyydestä. *Strange Days* siis peilaa, *spekuloi*, kerronnassa työstämänsä välineen (*squid*) kautta omaa elokuvana olemistaan. Tuossa olemisessa taltioitu elämys riippuvuutta synnyttävänä ja huumetta muistuttavana myrkkynä on suora käännös siitä, mitä Deleuze, Guattari ja kumppanit ovat tarkoittaneet *halukoneen* käsitteellä: ”Halu on läsnä heti koneen tai ’elimettömän ruumiin’ myötä. Mutta on olemassa myös elimettämiä ruumiita, jotka ovat kuin kovettuneita kääreitä, koska niiden orgaaniset komponentit on suurennettu liian äkkiä ja väkivaltaisesti ikään kuin kyseessä olisi ’yliannostus.’” (Deleuze & Parnet 1987, 144.) Musiikkibisnestä edustava mogulihammo, Philo Gant, on tämän kivettyneisyyden ruumiillistuma. Philo filosofoi häntä vainoharhaisuudesta moittivalle tyttöystävälle, Faithille ”Paranoid is just a reality on a finer scale” lyödäkseen pian tämän jälkeen lukkoon ainoan häntä kiinnostavan kytköksen suhteessa Faithiin ja naisiin yleisemminkin: ”The only time I wish you would open your mouth is when I want you to give me head.” Philo on epäilemättä myös elokuvan ”psykoanalyyttinen anti-sankari”: hän kärsii *squid*-riippuvuudesta eli subjektiuden täyteyselämyksen tarjoavasta korvikkeesta. Toisaalta, paranoidin kulttuurin paranoidina ruumiillistumana hän on kaikkia *ritornel-*

loja, vuoropuhelua, tral-lal-laa -rakenteita vastaan. Hänelle Lenny Nero on lyhyen ytimekkäästi vain ”Lenny the Loser”.

Elokuvan tarinarakenteessa sen henkilöt eivät katsoja-substituutteina ”vajoa esitietoiseensa”, vaan *squid*-levyjen av-maailman suoran aivokuoreen syötön seurauksena he vajoavat taltioidun henkilön tietoihin kokemuksiin. Tuo taltioitu henkilö voi olla minä itse ja omat muistot kuten Lennyn kohdalla hänen halutessaan yhä uudelleen elää menneitä, hyviä hetkiä entisen tyttöystävänsä, Faithin kanssa. Onko hän tässä mielessä omia menneisyyden muistojaan alati ”väärinkäyttävä” korrelaatti elokuvankatsojalle? Talenteen ”tekokulma” voi myös olla murhaajan, jonka veritekkoon *squid*-käyttäjä osallistuu tallenteen avulla. Asetelman herättämä kysymys on tietysti, tekeekö tämä samalla myös käyttäjästä murhaajan ja siten teoistaan vastuullisen. Tai vielä, tuo henkilö voi olla murhan uhri, jonka kuolemisen hetki on taltioitu levyille ja johon käyttäjä voi paradoksaalisesti aina halutessaan eläytyä. Jollain vastaavasti herää kysymys, entä kun mikään toisen kuolema ei enää riitä – tai tuntuu vain *toisen* kuoleman reproduktiolta? Ja ylipäätään, voisiko tuollaiseen, ainakin toistaiseksi vasta kuviteltuun *squid*-kokemukseenkin joko turtua ja turhautua tai – kuten elokuvassa – addiktoitua? Elokuvan mukaanhan *squid*-kokemus on tajuntaa laajentavien huumeiden alalla ehdottomasti rajuinta, kovinta, vaarallisinta ja laittominta, mitä toistaiseksi on keksitty.

Tietyissä mielessä *squid* vertautuu myös suoraan videoon. *Strange Daysin* tarinassa afrikkalais-amerikkalaisen kansanliikkeen johtohahmo, rap-artisti Jeriko One (Glenn Plummer), saa surmansa poliisin luodeista ja Philo Gantin palkkaama *squid*-taltioija, Lennyn ja Faithin ystävä, Iris (Brigitte Bako), onnistuu tallentamaan poliisien tekemän murhan; poliisien, jotka sitten koko elokuvan mittakaavassa metsästävät tuota laserlevyä. Lenny on elokuvassa se, joka vähiten tietää, mitä hänen ympärillään todella tapahtuu. Parhaana ystävänään hän pitää Maxia, joka osoittautuu elokuvan todelliseksi roistoksi ja on siinä mielessä tyyppiesimerkki ”pahaksi menneestä” voimasta.

Lennyn väärinkäytön lopettajana ja uskon palauttajana on musta, henkivartijana ja limusiini-kuskina elantonsa ansaitseva Mace. Lennyn yhä haikaillessa oman huumeensa (taltioitujen Faith-muistojen) perään Mace – jolle poliisien etsimä levy toki on potentiaalinen ja käyttökelpoinen räjähdyspanos rotuasetelman kärjistämässä suurkaupungissa – yrittää tempoa käyttäjän irti tämän rakastamasta koneesta. ”Muistojen tuleeikin haalistua, Lenny, ne suunniteltiin sellaisiksi tarkoituksella” toteaa Mace. Muistojen on siis tarkoituskin haalistua ja jokainen, joka takertuu niihin liikaa, on vaarassa kärsiä yliannostuksen aiheuttamista komplikaatioista. Tässä mielessä elämys on muistiin taltioitu kokemus, jonka haalistuminen riippuu tuon kokemuksen syvyydestä ja voimakkuudesta. Silti Lennylle muististakin on puhuttava suunniteltuna (*designed*), ikään kuin kyse olisi mekaanisesta komponentista, jossa käyttötarkoitus säätelee myös sen tuottamista ja kuluttamista.

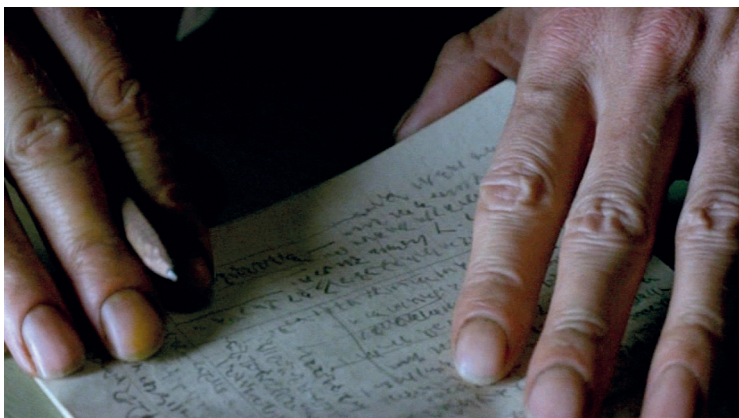
Bigelow’n elokuvien toistuvia, laajoja teemoja ovat elämyksen ja viettelyksen vaikutukset, muutosprosessit, umpikujat ja kehistä vapautumisen edellytykset. Miten Bigelow luo äänellisiä ja optisia koosteita, jotka sitten muuttavat kuultaviksi ja nähtäviksi kuulumattomissa ja näkymättömissä olevia voimia? Millaisista koosteista ja millaisista voimista hänen elokuvissaan on kyse? Millä tavalla Bigelow testaa nähtävissä, kuultavissa ja sanottavissa olevan rajoja? Tämäntapaisin kysymyksiin Barbara Kennedy (2000, 180–192) on katsonut ja kuunnellut Bigelow’n elokuvaa *Strange Days* ja todennut ohjaajan ”maalaavan visuaalisesti ja äänellisesti rytmikkäällä tavalla liikkuvan kankaan”, jonka aineellisuus vaikuttaa ”aivoihin väriensä ja kosketeltavuutensa kautta”. Elokuvan hiukkasmainen molekulaarisuus tapahtumana tekee siitä kokemuksen pikemmin kuin tekstin: ”Cronenbergin tapaan Bigelow vie meidät oman mielemme, aivojemme ja ruumiimme vyöhykkeille, pelottavasti ja jäätävästi haastaen fantasian, todellisuuden ja eroottisen ristiriitaisia tiloja.” Kennedyn (2000, 191) mielestä psykoanalyysi voisi hyvinkin auttaa ymmärtämään elokuviin uuttuneen eroottisen ja eksoottisen aspektin, mutta ”mielessä/aivoissa työtään tekevän es-

tetiikan kautta [--] voidaan myös päästä elossa olemisen alkukantaiseen 'syvyyteen' – autopoieesiin.”

Yhtenä lähtökohtana tässä on ollut ajatus siitä, että Bigelow'n elokuvissa tila, sen kokeminen ja tuon kokemuksen esittäminen elokuvan keinoin, ovat keskeisiä. Tästä syystä filosofian, jonka käsittein tuollaiseen tila-kokemukseen, sen muotoutumiseen ja esittämiseen voisi tarttua, täytyisi olla myös tilaa koskevan pohdiskelun kannalta uutta ja uudistavaa. Ymmärtääkseni Deleuzen ja Guattarin ajattelu tarjoaa hedelmällisiä lähtökohtia juuri sellaiseen tarkasteluun, jota tässä tekstissä olen pyrkinyt avaamaan tapahtuman ja *ritornellon* käsitteiden avulla. Korostunut metodinen kysymys ei ole vanha tuttu 'Mitä se merkitsee?' vaan 'Miten se toimii?' (Smith 1996, 47). Katsojan näkökulmasta tämä johtaa sellaisten perinteisten käsitteiden kuin samastuminen, subjekti-positio ja elokuvaelämys arvioimiseen vähemmän tutulta pohjalta. Niiden asemesta myös katsojan ja elokuvan välinen suhde muotoutuu kertosäkeen periaatteelle. Samastumisen asemesta puhuttaisiin näin ollen kytkeytymisestä, position asemesta territoriota ja elokuvaelämyksen asemesta aistimuksellisista virtauksista, ”sensaatioista”. Tässä katsannossa taideteos on koneellinen komponentti koosteessa, joka tuottaa määrätynlaisia vaikutuksia ja jonka toisen osapuolen muodostavat vastaanottajat, katsoja-kuulija-kokijat. Bigelow'n elokuvien kohdalla nuo vaikutukset näyttäisivät liittyvän juuri sellaisiin audiovisuaalisiin rakenteisiin, jotka laskostuvat tilan ja rytmin ajallisiin ulottuvuuksiin.

III

halu



...hämähäkin verkko

Alamaisuus syntyy halusta väistää kaikenlaista vastuuta tekeytymällä tahdottomaksi sätkynukeksi, jonka ei itse tarvitse sen enempää osallistua kuin tehdä minkäänlaisia isompia valintojakaan. Yhteisö tai jokin muu vallan makrotasoksi ymmärretty järjestelmä on ne jo tehnyt yksilön puolesta. Yhteen kuuluvuuden kokemuksen tuottaa itse kunkin halu *välttää* henkilökohtaista vastuuta. Perimmältään tällainen alamaisuus nojaa itsensä kieltämiseen ja esimerkki, joka tämän todistaa, on halunsa halukkaasti kieltämään oppinut nykyihminen. Ulospäin hän kenties näyttää autonomiselta, autenttiselta ja autarkkiselta eli itse itsensä määrittelevältä ja itseriittoiselta. Sisäänpäin ja varsinkin suhteessa omaan *haluunsa* hän on kuitenkin oppinut harjoittamaan äärimmäistä kontrollia. Kenties juuri tämä on se muoto, jota kautta ajatus kontrolliysteiskunnastakin olisi syytä ymmärtää: kontrollina, jota harjoitamme itse ja joka kohdistuu meihin itseemme (vrt. Deleuze 2005, 118–135).

Miksi kapitalismi haluaisi tuottaa tällaisen oidipaalisen subjektin, joka paitsi ei ole oppinut kieltämään omaa haluaan vaan tekee sen jopa halukkaasti? Kuten jo psykoanalyysi on opettanut, perusmallin tarjoaa Oidipuksen oma (kielletty) halu äitiä kohtaan yhtäältä ja toisaalta (niin ikään kielletty) halu ottaa isän paikka. Periaatteessa halun voi siis mieltää kahdella tavalla: joko niin että sillä on suora ja välitön suhde todellisuuteen (immanenssi) tai että

halun ja todellisuuden välisessä suhteessa on monia erilaisia *välittäviä* elementtejä, representaatioita. ”Oidipaallinen subjekti” on luonnollisesti yksi esimerkki tällaisesta representaatioon kytkeytyvästä epäsuorasta suhteesta, jossa kärjistäen on kyse siitä, miten eri tavoin poikalapsi toteuttaa tarvettaan kontrolloida tai peräti kieltää ja tukahduttaa halunsa (a) yhtyä äitiin ja (b) tuhota isä. Kapitalismi oidipalisoi halun, koska sen täytyy voida myydä alati ja yhä uudelleen tuo *väli* nimenomaan erilaisten representaatioiksi mieltämiensä muotojen avulla. Nimensä mukaisesti, uudelleen läsnä olevaksi asettaessaan re-presentaatiot ”pakottavat” lukemaan ja tulkitsemaan itseensä merkityksen tuottavat elementit niiden ulkopuolelle, jonnekin toisaalle ja/tai toiseen aikaan. Tällainen lukija on siis representaation alamainen.

Halu on tuottamista ja luomista, mutta miten halutuotannosta tulee oidipaalista, miten se *alistetaan tietyille* representaatioille? Tuottamisen mekanismi on kolmitahtinen sarja synteesejä tai koostamisia: (1) ”kytkävä synteesi” ja kytkeytyminen johonkin virtaukseen ($a + b$, joka on samalla yleinen ja perustavin asetelma ”halukoneesta” [*machine désirante*]); (2) ”vaihtava synteesi” eli tila, jossa vaihtoehdot ovat vaihtoehtoina (a tai b , joka ihanteellisessa, tasa-arvoisessa ja kaikki eri vaihtoehdot sallivassa muodossaan on nimeltään ”elimetön ruumis” [*corps sans organes*]); (3) ”jatkava synteesi” eli toiston nojalla esiin hahmottuva kokonaisuus, ”minuus” tai ”individuaatio” (a ja b , joka muodostaa kasvualustan ”nomadiselle subjektille” eli tulemiselle [*devenir*]). (Deleuze & Guattari 2007, luku 1.)

Jotta subjekti tuotteutuu oidipaaliseksi, nämä synteetit on muokattava niin, etteivät ne enää operoi kytkemisenä, vaihtamisena ja tunnistamisena vaan loogisina työkaluina sosiaalisten yksilöiden toisistaan *erottautumista* varten. Tämä erottautuminen toimii esimerkiksi seuraavien periaatteiden (tai kuten Deleuze ja Guattari niitä kutsuvat, ”paralogismien”) mukaan: (1) ”kytkävä synteesi” rajataan representaatioon ja perustavin rajaus tässä suhteessa toteutuu sukupuolen mukaan: mies – nainen. (2) Edellistä vahvistaen ”vaihtava synteesi” säädellään koskemaan *mahdollisia* (tai vielä tar-

kemmin, ensisijaisia ja toivottavia) vaihtoehtoja. Ei siis enää kaikkien vaihtoehtojen demokraattista tasa-arvoa tyyliin ”sekä a että b että c että d, jne.”, vaan keskinäisen vaihtoehtoisuuden malli (*joko a tai b*): joko poika tai tyttö, joko mies tai nainen, joko isä tai äiti, joko homoseksuaalinen tai heteroseksuaalinen. (3) Aistimuksellisen toiston kautta muotoutuva subjekti tai minuus ei ole neutraali (ja siinä mielessä vapaa ja nomadinen) vaan jo oppinut tunnistamaan itsensä osana jotakin sosiaalista ryhmää, kuten rotu, luokka ja kansallisuus. Potentiaalisesti nomadisesta subjektista tulee sosiaalisesti (tiettyyn muottiin) *määrittyvä* subjekti, jolloin se tietysti on enää hyvin vähän ”nomadinen” tai ”queer”. Näistä kolmesta, yllä mainittuihin synteeseihin liittyvistä määrittelyistä muodostuvat ne kolme ulottuvuutta, joilla psyykensisäinen tila rajautuu representaation tilaksi. Lisäksi oidipaalinen rakenne kytkee sisäisen halukontrollin ja sosiaalisen vastaavan toisiinsa, minkä johdosta Oidipuskompleksista tulee sinällään neutraalin halukoneen *tietynlainen* representaatio.

Tulemisen ja muutoksen strategiat voidaan jakaa Nietzschen tapaan aktiivisiin ja reaktiivisiin. Näistä jälkimmäinen viittaa siihen, että subjekti vangitsee olemisen (eksistenssin) ja olemuksen (essenssin) strategia pikemmin kuin aktiivisen tulemisen taktiikka. Reaktiiviset voimat (jotka siis pyrkivät koteloidaan subjektin) liittyvät Nietzschen käsitteistössä ”orjamoraaliin”. Sen mukaan orjuuttavat voimat ovat sellaisia, jotka voivat tunnistaa seurauksensa vasta syinä tyyliin ”Olen heikko, koska olen sellainen kuin olen” eikä tyyliin ”Olen sellainen kuin olen johtuen heikkouksistani”. Ajatus ylipäätään *inhimillisestä* perustuu reaktiivisuuteen mikäli sen nähdään olevan ennalta annettu syy, totuus tai perusta olemiselle, eli mikäli inhimillinen ajatellaan *olemuksena*, joka ikään kuin täytyy löytää. Inhimillinen on reaktio elämää ja tulemista vastaan silloin, kun se käsitetään reaktiivisesti totuutena, syyinä, agenttina tai subjektina. Tällainen reaktiivinen elämänäsenne (jossa seurauksiin suhtaudutaan ikään kuin ne olisivat syitä) aktivoidaan yhä uudelleen ja uudelleen oivaltamalla seurauksien luonne *seurauksina* jollekin ja jostakin, ja tämä oivallus toteutuu

tyylin kysymyksinä. Tällöin ei enää kirjoiteta transsendentaalisesta (ylä- tai ulkopuolella) olevasta näkökulmasta, vaan sellaisin keinoin, jotka koko ajan korostavat tekijän, tekijyyden, kirjoittajan ja ajattelijan aistittavissa olevaa (eli näkyvää ja kuuluvaa) läsnäoloa. Tuo läsnäolo on kirjallisuutta ajatellen tekstuaalisesti ja elokuvaa ajatellen audiovisuaalisesti tuotettu rakenne, jolla näin ollen täytyy olla jonkinlainen tyyllinen ”ulkoasu”, sisällön ja ilmaisan toisiinsa tavalla tai toisella kytkevä *muoto*.

Modernin, oidipaalisen subjektin taustassa on siis historiallinen kehitys, johon kuuluvat niin alkukantainen heimoyhteisö kuin despoottinen valtiorakennekin. Näiden pohjalta muotoutuu edelleen se aksiomaattinen kapitalismi, jossa oidipaalinen, moderni subjekti varsinaisesti kiteytyy havaittavaksi. Vallan rakenne muinaisessa heimoyhteisössä oli välitöntä. Siitä kertoi osallisuuden ja joukkoon kuulumisen piirtyminen suoraan heimon jäsenten kehoon erilaisina ”merkkeinä” kuten arpina ja tatuointeina. Tältä pohjalta rakentuva despoottinen järjestelmä puolestaan perustui siihen, että valta keskitettiin johtajalle, kuninkaalle, päällikölle, jolle valta kuului luonnonlain tapaan suvereenisti. Tälle perustalle vuorostaan rakentui kapitalismi. Se siirsi despoottiin eli henkilöön keskittyneen vallan pääoman eli rahan vallaksi samalla purkaen perinteisen valtahierarkian. Miten ja miksi kapitalismissa (siis oidipaalisen subjektin järjestelmässä) opitaan kontrolloimaan ja tukahduttamaan omaa halua, ”ottamaan se haltuun” sisään sulke-malla? *Pelon* takia. Valtarakenteen despoottinen järjestelmä pohjautui esivallan pelkoon. Tämä ulkoiseen kohdistuva pelko oli se keskeinen säädin, jolla alamaiset omiin haluihinsa suhtautuivat. Nyt kapitalismissa, kun tuollaista ulkoista despoottia ei enää ole, pelon on ollut pakko kääntyä sisäänpäin. Toisin sanoen sen kohteena ei enää ole ulkoinen despootti ja mitä se haluaa tai ei halua, vaan minä ja minun oma haluni. Johtopäätöksenä on perustava paradoksi: halutuotanto tuottaa halua tukahduttaa omaa halutuotantoa, ainakin niiltä osin kuin sitä ei ole mahdollista kanavoida kulutuksen tarpeisiin.

Tällaisen subjektivoitumisen eli alamaisuuteen kasvamisen vaihtoehdoksi tuntuisi jäävän psyyken sisäisen, representaatioihin eli annettuihin valintoihin (aksiomaattiseen halutuotantoon) mukautumisen radikaali vastustus ja kieltö. Mikä taas johtaa kaksitasoiseen vastakohta-asetelmaan: olla joko riistetty ja itseään riistämään kasvanut oidipaallinen, moderni subjekti ("ekono-nisti"), tai nomadinen ja skitsofreeninen "tulemisen-subjekti", joka kieltäytyy asettumasta tuohon annettuun kasvamisen (eli tarkennettuna, addiktoitumisen) prosessiin. Ongelmana kuitenkin pysyy asetelman tietty "romanttisuus". Ensinnäkin siihen liittyy epäily siitä, että tuollaista kasvua säätelee periaate olemisesta *tietyllä* tavalla toimivan systeemin osana, "vain pienenä rattaana isossa koneistossa" tai muiden ohjaitavana "sätkynukkena". Toisaalta siihen liittyy uskomus siihen, että mahdollinen vapaus saattaisi koittaa vain tuosta systeemin säätelemän kasvun kieltämisestä. Järjestelmästä tulee taas mekaanisesti toimiva kone, jolta voi yrittää pelastautua vain joko siitä luopumalla tai kuvittelemalla voivansa alistaa se takaisin pelkäksi työkaluksi.

Tämä "masiina" (*machine désirante*) ei kuitenkaan ole mikä tahansa vempain, vaan varsinainen sisäinen moottori, mistä syystä siitä ei voi luopua eikä sitä voi alistaa työkaluksi. Mediakyllästeisessä kulttuurissa halukoneiston havaitsemistapoja ja affekteja tuottava sekä säätelevä toimintatapa on kuitenkin mahdollista kytkeä pikemmin tulemisen (siis ihanteellisimmillaan tulemisen-näkymättömäksi) kuin "kasvojen" tuotantoon. Merkityksen lukeminen todellisuuteen on todellisuuden kasvoistamista, sen elementtien, objektien, ilmiöiden, asioiden, ihmisten jne. käsittelemistä kasvoisuuden abstraktilla koneella. Niinpä, halu paeta kasvoja on yhtä kuin yrittää tulla näkymättömäksi. Toki aksiomatiikkakin on tämän havainnut ja vaikuttaa siltä, että juuri tulemisen tuotteistamisesta on tullut yksi keskeinen osa nykymedian tulosorientoituneessa toimintalogiikassa.

Ne kaksi erisnimeä, jotka ovat vahvasti läsnä Deleuzen ja Guattarin *Anti-Oidipus* -teoksen (1972) alkusivuilla, ovat Daniel Paul

Schreber ja Samuel Beckett. Edellinen on esimerkkinä ruumiillisen elimen (aivot) ja taivaallisen taltiointikoneen muodostaman koosteen suhteesta mystiseen energian- ja voimanlähteeseen, josta Schreber on kirjoittanut muistelmissaan *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* (1903; vrt. Freud 2006, 341–413; Creed 2000, 84–101). Beckett ja eritoten teos *Molloy* (1951, suom. 1968) puolestaan mainitaan äidin ja polkupyörän muodostaman koosteen ja ”kivenimemiskoneen” esimerkkinä. Beckettin trilogian toinen osa, *Malone kuolee* (1951, suom. 2007) puolestaan on esimerkkinä ”helvetinkoneesta”, joka syntyy kävely- ja veneretken eri komponenteista.

L'Anti-Édipe on ”Kapitalismi ja skitsofrenia” -nimisen kirjaparin ensimmäinen ja *Mille plateaux* (”Tuhat ylätasankoa”, 1980) sen toinen osa. Psykoanalyttisen (ja paranoidin) subjekti-mallin vastineeksi *Anti-Oidipuksessa* kehitellään skitsoanalyysin perusteita ja samalla hahmotellaan näkökulman yhteyttä laajemminkin tuotantomuodon rakenteellisiin kysymyksiin. Teosparin jatko-osassa tarkastelu laajenee yhtäältä syvempään historialliseen ulottuvuuteen ja toisaalta laveammin skitsoanalyttisen potentiaalisuuden monimuotoisuuteen. Skitsofrenia on tässä käytössä provosoiva oireyhtymien kooste ja sinällään yhtä vähän kliininen termi kuin psykoosi on psykoanalyysille. Skitso asenne on kuitenkin tunnistettavissa ja sille asemoidaan potentiaalinen näkökulma yhtäältä suhteessa siihen, miten kapitalismista voi puhua syynä ja toisaalta siihen, miten sen kautta kapitalismin kritiikille voi määritellä perusteita:

Skitsolla on käytössään itselleen ominaisia suuntimistapoja, kuten erityinen tallentamiskoodi, joka ei osu yksin sosiaalisen koodin kanssa, tai sitten se osuu yksin sen kanssa vain parodioidakseen sitä. Houre- tai halukoodi on epätavallisen juokseva. Skitsofreenikon voisi sanoa siirtyvän koodista toiseen, *sekoittavan kaikki koodit* nopeasti liukuen seuraamalla hänelle asetettuja kysymyksiä, olemalla antamatta samaa selitystä päivästä toiseen, olemalla vetoamatta samaan genealogiaan, olemalla taltioimatta samaa tapahtumaa samalla tavalla. Kun hänet pakotetaan siihen ja kun hän ei ole ärsyyntynyt, hän hyväksyy jopa banaalin oidi-

paalisen koodin jos vain voi täyttää sen kaikilla niilläkin disjunktoilla, joiden poissulkemista varten koodi oli tehty. (Deleuze & Guattari 2007, 22–23, käännöstä muokattu.)

Beckettin elokuva *Film* (1965) päättyy arvoituksellisesti lähikuvaan ihmisen (nimihenkilö O [niin kuin *object*], jota esittää elokuvassa Buster Keaton) ”liskomaisesta” silmästä (E niin kuin *eye*) (Deleuze 2007, 47–50; vrt. Ling 2011, 72–79; Arsič 2003). Itse asiassa elokuva myös alkaa vastaavanlaisella lähikuvalla ja sitä voisikin pitää eräänlaisena päättymättömänä kehänä, jossa E jahtaa O:ta lopulta vain havaitakseen itse olevansa O. Tässä yhteydessä kiinnostavampi yksityiskohta on kuitenkin kuva, joka edeltää tuota viimeistä lähikuvaa. Se esittää päähenkilön nostamassa molemmat kätensä kasvojensa eteen niin että ne täyttävät tuon tilan. Keaton siis peittää kasvonsa käsillään, ja mikä tärkeintä, kädet peittävät *katseen*. Tämä ele, peittää silmät ja katse käsillään, on yksi avaimista ajatella David Cronenbergin elokuvaa *Spider* (2002), ja nimenomaan pitimmässä havaitsemisen perinnettä tarkastelevassa ulottuvuudessa. Henkilö, joka on kirjaimellisesti risteyskohdassa Cronenbergin elokuvassa, on Gabriel Byrnen esittämä, elokuvan päähenkilön isä, Bill Cleg. Hänen pieni puutarhapalstansa kaupunginlaidalla on ilmeinen Schreber-puutarhan modifikaatio. Nimensä se on saanut Daniel Paulin isältä Moritz Schreberiltä, joka kehitti tällaisen siirtolapuutarhan mallin 1800-luvun puolivälin jälkeen. Kotoaan Kitchener Streetiltä Bill (kirjassa Horace) Cleg kulkee omalle palstalleen aina polkupyörällä.

Spider (”Hämähäkki”) pohjautuu Patrick McGrathin samanimiseen romaaniin, joka ilmestyi vuonna 1990. Myös käsikirjoituksen elokuvaan on tehnyt McGrath ja tietävästi Cronenbergin toimesta siihen on tehty varsin vähän muutoksia. Lisäksi elokuva-käsikirjoitus valmistui jo vuosia ennen varsinaisen elokuvatuotannon käynnistymistä. Schreber ja Beckett ovat myös *Spideriä* kehys-tävät nimet. Romaani on omanlaisensa muunnelma ”mielipuolen päiväkirjasta”, jossa vastikään pitkään laitoksessa hoidossa ollut skitsofreeninen Dennis Cleg on siirretty avohoitopotiilaaksi kal-

taistensa joukkoon rouva Wilkinsonin ylläpitämään hoitokotiin. Tarina on kirjoitettu minämuotoon, sen sisältö on menneisyyteen ajoittuvien muistojen, nykyisyyttä koskevien aistihavaintojen ja erilaisten kuvitelmien kooste. Kirjoittaja tuon tuosta myös viittaa omaan kirjoittamiseensa ja sen merkitykseen koossapitävänä voimana. Yhtymäkohtia Beckettin tunnettuun trilogiaan on helppo havaita, yhtenä konkreettisena esimerkkinä edellä mainittu ”kivenimemiskone”, jonka muunnelma on myös *Spider*-romaanissa. Tosin siinä päähenkilö kuvittelee keräävänsä kiviä taskuihinsa ei niinkään niitä imeskelläkseen kuin niiden avulla hukuttautuakseen.

Romaanin tapahtumaympäristö on siinäkin mielessä beckettiläinen, että sen voi hyvin määritellä kirjoittamalla tuotetuksi kuvaukseksi pääsisäisestä maailmasta. Päiväkirja, jota Dennis Cleg eli ”Spider” kirjoittaa (ja joka on yhtä kuin romaani itse), on julki lausutusti verkko. Kirjoittaminen on seitinkutomista, jonka avulla ”Hämähäkki” yrittää koota menneisyytensä tarinan enemmän tai vähemmän eheäksi kokonaisuudeksi. Tuohon menneisyyteen sisältyy, näkökulmasta riippuen, (oidipaalista) perhettä koskeva murha tai onnettomuus, johon liittyvän syyllisyyden kohtaaminen ”kasvoista kasvoihin” (tai sen välttely) on kirjan kokonaisuuteen sisältyvää liikettä määrittävä piirre. Kaikki tieto niin tapahtumista kuin niiden tulkinnoistakin annetaan kuitenkin ”Hämähäkin” kirjoittamana. ”Tosi” ja ”hourailtu” tietysti sekoittuvat toisiinsa, mutta mysteeriin liittyvästä suuresta kertomuksesta on kuitenkin mahdollista hahmottaa eheä syiden ja seurausten ketju: äidin kuolema oli Denniksen aiheuttama. Kertomuksen kannalta tämä on oikeastaan vähäpätöinen säie ja olemassa vain siksi, että kysymys ”mitä tapahtui todella?” saisi vastauksensa. Paljon olennaisempi aines kertomuksessa koostuu niistä mielikuvituksellisista kouke-roista eli selityksistä, joita ”Hämähäkki” punoo välttyäkseen kohtaamasta kylmää totuutta kohtalolleen. Toisen tarinan keskeinen ydin koskee isää: ”Hämähäkin” sepitteessä isä on puutarhapalstallaan murhannut äidin, haudannut hänet perunamaahan ja ”kor-

vannut” hänet Hilda Wilkinson -nimisellä prostituoidulla. Pojan sepitteessä on kyse kostosta: vieraasta naisesta on päästävä eroon. Tätä pyrkimystä kuitenkin kaiken aikaa häiritsee pelko siitä, että toteutuessaan se tekisi pojasta isänsä kaltaisen.

Sepitteiden kehän kiertyessä viimein keskusytimensä ympärille kirjan kertomus tavallaan loogisesti päättyy päähenkilön kyvyttömyyteen luopua kutomiensa sepitteiden voimaverkosta: hän suunnataa hoitokodin ullakolle köysi kädessään. Juuri viimeistä aikomusta ennen hän muistaa oudon sattumuksen aiemmilta vuosiltaan Ganderhillin laitoksessa. Erään kahakan yhteydessä yksi potilaista, John Giles, kadotti tekohampaansa laitoksen puutarhapalstoille, ja salaattiviljelmistä vastuussa ollut Dennis myöhemmin sitten löytää ne kerätessään keisari Augustukselta nimensä saanutta miehisalaattiaan: ”Työnsin sivuun paksut, vihreät uloimmat lehdet ja siellä aivan sen sydämessä olivat Johnin hampaat! Ja ne irvistivät minulle! Ja *silloin* ajattelin, että kuulin salaatinpään sanovan: ’Missä ovat minun aivoni sinä senkin äpä!’” (McGrath 1990, 221.)

Alastoman lounaan (1991) yhteydessä kysymys kirjoittamisesta ja Burroughsin tyylistä nousevat keskeisiksi tekijöiksi Cronenbergin lähestymistavassa. Vastaavasti *Spiderin* kohdalla niin ikään kysymys kirjoittamisesta on avainasemassa, mutta tällä kertaa sitä lähestytään Beckettin kautta. Tällainen kirjallis-kulttuurinen viitekehystäminen on Cronenbergin myöhemmälle tuotannolle laajemminkin tyypillinen piirre. Ballard, Beckett ja Burroughs ovat olleet ilmeisiä viitekohtia, mutta myös *eXistenZ*-elokuvan (1999) kehyksenä on mainittu Salman Rushdie tai *Eastern Promises* -elokuvan (2007) yhteydessä Dostojevski (ks. Mathijs 2008). Niin *Alastomassa lounaassa* kuin *Spiderissakin*, vaikka kirjalla ja elokuvalla on sama nimi, niiden ”maailmat” ovat kuitenkin hyvin erilaiset. *Spider*-kirjan Dennis Cleg eli ”Hämähäkki” on monesta syystä hyvin erilainen verrattuna *Spider*-elokuvan vastaavaan henkilöön vähintään jo siksi, että elokuvassa Spiderille koko olemuksen on antanut näyttelijä Ralph Fiennes. Olemustakin keskeisempi kysymys kuitenkin koskee nimenomaan kirjoittamista ja

kieltä ylipäättään. Siinä missä kirja on vuolasta, päänsisäistä minän kerrontaa, koko elokuvassa Spider tuskin sanoo paria sanaa enempää. Enimmäkseen hän vain mumisee käsittämättömiä. Sen sijaan tuon tuosta näemme hänet kirjoittamassa lyijykynänpätkällä pienen vihkoonsa. Mutta myös nämä kirjoitukset ovat käsittämättömiä koukeroita.

Kirja alkaa menneen reflektiona ja päättyy tulevan ennakkointiin. Elokuva puolestaan muodostaa eheästi rajatun ajallisen ja tapahtumallisen kokonaisuuden. Se alkaa, kun päähenkilö saapuu junalla asemalle, ja päättyy, kun hän lähtee autolla ilmeisesti takaisin mielisairaalaan. Rouva Wilkinsonin johtama hoitokoti on kirjassa melko etäinen, nykyaikaan sijoittuva kehys eikä sen muista asukeista anneta paljoakaan tietoa. ”Hämähäkin” näkökulmasta he ovat kuolleita sieluja, aaveita ja zombeja. Elokuvassa tämä ympäristö taas on keskeinen kiinnekohta, josta käsin Spider tekee retkiä sekä ympäristöönsä että menneisyyteensä. Lisäksi John Nevillen esittämästä Terrence-nimisestä asukista kehkeytyy tärkeä ”keskustelukumppani”.

Fiennesin esittämä Spider-hahmo on läsnä sivusta tarkkailijana menneisyyteen ajoitetuissa muistikuvissaan. Suoraviivainen ja lineaarinen kirjan teksti on kerrostettu elokuvassa moneen päällekkäiseen tasoon: asetelmallisuuttaan peittelemätön menneisyyden tapahtuma; sen tavallaan ”tuottanut” tarkkailija (Spider); elokuvallinen tallentamiskalusto (kuva, ääni, leikkaus, yms.) ja viimein katsojat. Tarinat ja aikatasot laskostuvat toisiinsa henkilöiden kautta. Kaikkein eniten tämä tapahtuu Miranda Richardsonin näyttelmien eri roolien muodossa: hän on sekä Denniksen äiti, Yvonne (kirjan Hilda), että Denniksen kuvitteleva Mrs. Wilkinson (jota ”oikeasti” elokuvassa esittää Lynn Redgrave). Päähenkilön ”kohtalon” kautta elokuva näyttäytyy positiivisemmassa valossa, jos kohta toki kirjakin tavallaan jättää tulevan avoimeksi. Elokuvan lopulla, rouva Wilkinsonin vuoteen ja tämän toistuvan tokaisun (”Mitä sinä oletkaan tehnyt?”) äärellä vasaraa heilutteleva Spider havahtuu oivaltamaan asioiden oikean laidan. Tämän jälkeen musta auto tulee noutamaan hänet takaisin laitokseen, mutta

aivan loppukuvissa matkalla laitokseen autossa ei istukaan Ralph Fiennes vaan Dennistä lapsena näyttelevä Bradley Hall. Kokeemukset hoitokodissa, monet kävelyretket menneisyyden tapahtumien läpi ja niiden jatkuva reflektointi kirjoittamalla ovat tehneet tehtävänsä. Viimeinkin onnistuttuaan ravistamaan menneisyyden harteiltaan Spider on nyt valmis uuteen alkuun, uuteen kasvuun. Tavallaan tähän viittaava ennakkointi on läsnä jo elokuvan alkukohtauksessa. Kamera etenee asemalaituria junasta ulos astuvien matkustajien muodostamaa virtaa vastaan pysähtyen ovelle, josta aikuinen Spider astuu laiturille, mutta kameran ”silmäntaso” on Dennis-pojan korkeudella. Tämä käy hyvin ilmi kohdassa, jossa vastaantuleva toinen poika nopeasti vilkaisee suoraan ”omalla korkeudellaan” olevaan kameraan.

Deleuzen Proust-kirjan viimeisimmän laitoksen (1972) loppuluku käsittelee hulluuden ja taiteen yhteyttä. Deleuze (2000, 170) otsikoi sen ”Hämähäkiksi”. Paljolti valinta liittyy haluun korostaa sitä, miten Proustin teoskokonaisuudessa korostuu hämähäkinkaltainen pysyvä herkkyys reagoida ympäristöstä tuleviin värähtelyihin. Ympäröivä maailma pursuaa merkkejä. Niiden kosketuksiin reagoi ”Hämähäkki-Kertoja, jonka verkko on *Kadonnutta aikaa etsimässä* punoutumassa, kehräytymässä kunkin langansäikeen yhden jos toisen merkin ärsyttämänä: verkko ja hämähäkki, verkko ja ruumis ovat yksi ja sama kone” (Deleuze 2000, 182). Cronenbergin-McGrathin ”hämähäkki” on niin ikään ”kadonnutta aikaa etsimässä”, ja myös tässä kertomuksessa ympäristön ja ruumiin välinen suhde on monikerroksinen aistimusten verkosto, jossa havaitsemisen keskeiset komponentit ovat ääniä, makuja, kosketuksia ja hajuja pikemmin kuin näköhavaintoja. Cronenbergia on ilmeisesti kiinnostanut asetelman poikkeuksellinen haasteellisuus: siirtää elokuvaksi aines, jossa perinteisen elokuvallisen ilmaisun keskeiset tukipilarit – silmänilot ja vuoropuheet – on minimoitu. Tarkoista yksityiskohdista sekä haju-, maku- ja tuntoaisteihin vetoavista audio-visuaalisista merkeistä punoutuu toisenlainen, kielen- ja päänsisäisen verkon rinnalle laskeutuva verkkopakka.

David Cronenberg (*1943) tiivistetty filmografia:

- *From the Drain* (1967, lyhytelokuva)
- *Stereo* (1969, lyhytelokuva)
- *Crimes of the Future* (1970, lyhytelokuva)
- *Shivers* (myös nimellä *They Came from Within*, *Kylmät väreet* 1975; ensimmäinen ns. kokoillan näytelmäelokuva)
- *Rabid* (*Verenimijät* 1977)
- *Fast Company* (1979)
- *The Brood* (1979)
- *Scanners* (*Scanners – tappava ajatus* 1981)
- *Videodrome* (*Videodrome – tuhon ase* 1983)
- *The Dead Zone* (*Viimeinen yhteys* 1983, perustuu Stephen Kingin romaaniin *Kosketus* 1979)
- *The Fly* (*Kärpänen* 1986, uusintaversio George Langelaanin tarinasta 1957 ja Kurt Neumannin samannimisestä elokuvasta, 1958)
- *Dead Ringers* (*Erottamattomat* 1988, perustuu Bari Woodin ja Jack Gaeslandin romaaniin *Twins*, 1974)
- *Naked Lunch* (*Alaston lounas* 1991, perustuu William Burroughsin samannimiseen romaaniin [1959] ja muuhunkin tuotantoon)
- *M. Butterfly* (1993, perustuu David Henry Hwangin näytelmään, 1993)
- *Crash* (1996, perustuu J. G. Ballardin samannimiseen romaaniin, 1972)
- *eXistenZ* (1999)
- *Spider* (2002, perustuu Patrick McGrathin samannimiseen romaaniin, 1990)
- *A History of Violence* (2005, perustuu John Wagnerin ja Vince Locken samannimiseen sarjakuvaromaaniin, 1997)
- *Eastern Promises* (2007)
- *A Dangerous Method* (2011, perustuu Christopher Hamptonin näytelmään *The Talking Cure*, 2003)
- *Cosmopolis* (2012, perustuu Don DeLillon samannimiseen romaaniin, 2003)

...muodonmuutoksia

David Cronenbergin elokuvien tarinarakenteissa muotona on toistuvasti mutaation (tai lievemmin transformaation, metamorfoosin, muodonmuutoksen) hyväksyminen, sen kohottaminen keskeiseksi tarinaa eteenpäin vieväksi jännitteeksi. Tuon muutoksen olennaisin piirre on yksinkertaisesti liike. Lisäksi muutos ei koskaan ole joko ruumiillinen tai henkinen, aineellinen tai aineeton, vaan nimenomaisesti molempia. Edelleen, muutoksen korostuminen on myös piirre, joka yhdistää Cronenbergin kenties tärkeimpään innoittajaansa ja esikuvaansa William S. Burroughsiin (1914–1997). Cronenberg elokuvissaan ja Burroughs kirjoissaan pohtivat toistuvasti muutoksen mahdollisuutta kuvaten sitä, miten henkilöt – tai kenties vieläkin pelkistetyemmin, *ruumiit* – vähitellen muuttuvat toisiksi henkilöiksi, toisiksi ruumiiksi.

Tästä näkökulmasta juuri metaforalle tunnusomaisen vertauskuvallisuuden problematiikka on Cronenbergin tuotannolle keskeinen. Omalla tavallaan metaforisuus voisi olla myös yksi peruste sille, kuten Michael Grant (2000, 123) on todennut, että Cronenbergia voi nimittää ”kirjalliseksi” (*literary*) elokuvantekijäksi. Cronenbergin elokuvat ovat audiovisuaalisia vastineita kielellisille vertauskuville. Toisaalta, lähes vastaavin perustein esimerkiksi Richard Porton (1999) on otsikoinut Cronenbergin kanssa käymänsä haastattelun muotoon ”Elokuvantekijä filosofina”. Tämän painotuksen johdonmukaisin toteutuma varmaankin on Simon Richesin (2012) toimittama artikkelikokoelma *The Philosophy of David Cronenberg*. Eri artikkeleissa Cronenbergin tuotantoa valotetaan suhteessa hyvinkin erilaisiin filosofisiin perinteisiin: Adorno ja Horkheimer, Freud, Lacan, Wittgenstein.

Muutokselle altistumisen ohella Cronenbergin elokuvien henkilöhahmoille on tyypillistä, että he jossakin olennaisessa mielessä elävät hyvin suljettua, kapseloitua elämää. Heidät on suljettu tai he ovat sulkeutuneet eräänlaiseen käsitteelliseen koeputkeen. Usein – kuten esimerkiksi tuoreessa elokuvassa *Cosmopolis* (2012) – tuo ”koeputki” ei ole edes käsitteellinen vaan konkreettinen, täs-

sä tapauksessa limusiini. Tiivistetysti ilmaistuna elokuvan tapahtumien ankkuripaikkana on auto, jossa kertomuksen päähenkilö, Eric Packer (Robert Pattinson) on matkalla halki suurkaupungin katujen leikkuuttamaan tukkaansa. Konkreettinen se on myös varhaisessa elokuvassa *Stereo* (1969), jossa laboratorio-oloissa tehdään havaintoja koehenkilöiden käyttäytymisestä.

Erilaisia yhdisteitä lisäämällä ja poistamalla Cronenberg (hulun tiedemiehen tai alkemistin tapaan) pakottaa henkilönsä moninaiisiin muodonmuutoksiin. Nämä yhdisteet ovat suoraan peräisin tavoista, joilla todellisuutta, elämää kaikkineen, on yritetty ja yritetään konstruoida merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Koteloituneisuus on nimenomaan edellytys sille, että Cronenbergin henkilöhahmojen elämän keskeiseksi sisällöksi muodostuu *fantasia*. Niin sanotuissa normaalioloissa fantastinen sisältö olisi helppoa nähdä kuvitelluksi, mutta ei tuon koteloituneisuuden määrittelemien erityisehtojen puitteissa. Mallin äärimuotona voisi olla *M. Butterfly* -elokuvan (1993) René Gallimard (Jeremy Irons), jolle kaksikymmentä vuotta kestävästä intiimin suhteen aikana ei juolahda mieleen (ennen kuin lopulta ulkoisen pakon sanelemana), että hänen naiseksi luulemansa ja naisena kohtelemansa rakastettu onkin todellisuudessa biologisesti mies: hänellä on siis siitin ja kivekset. Slavoj Žižekin (1994, 105–109) mukaan ainakaan oikeassa elämässä tällainen ei voisi olla mahdollista. Sulkeutuneisuuteen liittyy siis ajatus *fasadista*, kulisseista ja naamioista, jotka *halulla* nähdään *tietynlaisina* pikemmin kuin toisenlaisina.

M. Butterfly kuitenkin osoittaa, että harhautuksen täytyy perustua kaksisuuntaiseen haluun. Sen lisäksi että John Lonen esittämän Song Liling-hahmon naiseus määrittyy kulttuurisesti (elokuvan tulkinnan mukaan perinteisen kiinalaisen oopperan kaikissa rooleissa voivat näytellä vain miehet), se määrittyy myös ideologisesti: vasta naisena Song Liling (jonka oikeaa nimeä tarina ei koskaan paljasta) voi saavuttaa vakoilutarkoituksiaan palvelevan välttämättömän intiimisuhteen Gallimardin kanssa. Suhteen toimivuuden kannalta on kuitenkin edelleen välttämätöntä, että Gal-

limard, valkoihoinen eurooppalainen mies, nimenomaan *haluaa* mieltää kumppaninsa häntä pyyteettömästi rakastavana aasialaisena naisena – ja tuo halu on niin intensiivinen, etteivät siinä siitin ja kivekset paljoa paina. Tällainen halu uskoa valheeseen pikemmin kuin epäillä ja ryhtyä toimiin lavasteiden tai fasadien takaisen totuuden paljastamiseksi on tietysti jälleen vain hyvin *inhimillinen* piirre – siitäkin huolimatta (tai kenties juuri siksi?), että se viittaa *mekanismiin*, joka asetelmassaan toimii kuin kone lopulta johtaen väistämättä kuolemaan. Songin paljastuttua mieheksi Gallimard päätyy teatraaliseen itsemurhaan huolimatta siitä (tai kenties juuri siksi?), että tuon ”aasialaisen naisen” häntä kohtaan tuntema rakkaus yhtä kaikki ja mitä ilmeisimmin osoittautui aidoksi.

Mitkä syyt johtavat tai ovat johtaneet tuollaisen sulkeuman syntymiseen? Esimerkiksi *Erottamattomat* (*Dead Ringers*, 1988) on sekin eräänlainen ääritapaus, sillä siinä kohtalonomainen lähtökohta on hyväksyttävä olemassa olevana tosiasiana. Juuri tämä on piirre, joka liittyy kyseisen elokuvan predestinoituun, ennalta määrättyyn ja määräävään luonteeseen ja kytkee sen, kuten Cronenberg itse on pohtinut, kreikkalaisen tragedian traditioon (ks. esim. Klevan 2000, 161). Cronenberg ehdottaa, että elokuvan alusta asti (ja alun voi ymmärtää varsin kirjaimellisesti alkutekstit mukaan lukien) on selvää, miten tarinan henkilöille tulee käymään: he kuolevat loppukohtauksessa enemmän tai vähemmän oman käden kautta. Kyse on siis *elegiasta*, jonka sanakirja määrittelee heksa- ja pentametrin eli viisi- ja kuusimittaisten säeparien muodostamista distikoneista koostuvaksi, surumielisen haikeaksi runoelmaksi. Kuten Andrew Klevan on aivan oikein todennut, tämäntyyppisen elegisen muodon pitäisi väistämättä johtaa elokuvallisen *tyylin* tarkasteluun. Tässä tapauksessa se voisi merkitä esimerkiksi analyysiä, jonka kohteena ovat Cronenbergille tunnusomaiset ”audiovisuaaliset distikonit”. Tällainen käsitys tyylistä on kuitenkin hyvin perinteinen ja rajautuu helposti vain tekijää ilmaisevaksi tunnusmerkiksi. Kuten Deleuze (2000, 167) toteaa Proust-tutkimuksessaan, tyyli ei kuitenkaan ole ”ihmisen asia” tai

näkökulma vaan kuuluu olemukselle, johon tekijä mukautuu sallimalla sen jo itsessään elimellisen transversaalisuuden.

Kapseloituneisuuden välittömät reunaehdot määrittyvät moninkertaisesti *tilan* kautta. Käsitteen voi ymmärtää tässä yhteydessä ainakin kolmessa merkityksessä. Ensinnäkin suljetuilla tiloilla on Cronenbergin elokuvissa toistuva ja voimakkaasti korostettu roolinsa. Toisaalta suljetuilla tiloilla on myös erityinen merkitysulottuvuutensa, johon sellaiset käsitteet kuin koeputki, yhdisteet ja laboratorio viittaavat. Tila on siten myös *erityinen* paikka johon nimenomaan suhteestaan ympäröivään todellisuuteen. Laboratorioon kuuluvat aineet, esineet ja pyrkimykset kylläkin liittyvät todellisuuteen myös laajemmassa mielessä, mutta varsinaisesti ne kuuluvat vain kokeellisen tutkimustyön tilaan. Kolmanneksi, koeputkimaiseen erillisyyteen kuitenkin liittyy myös tietty läpinäkyvyys tai huokoisuus. Vaikka tilat ovat suljettuja ja niissä tapahtuvan suhde laajempaan ympäristöönsä (miellettiinpä se sitten sosiokulttuurisena kontekstina tai kollektiivisena alitajuntana) on korostetusti epäsuora, kaiken kuitenkin – niin paljossa kuin vain mahdollista – täytyy olla näkyvillä. Sulkeutunut kapseli ei sittenkään ole umpio, vaan ikään kuin huokoista ainetta, joka päästää läpi tiettyjä, mutta ei toisia aallonpituuksia. Juuri noita läpi pääseviä aallonpituuksia voi nimittää käsitteellä ”halun virtaukset”. Vastaavasti lainaus Burroughsilta voisi hyvin kuvata pyrkimystä virtausten patoamiseksi: ”[–] kuollut käsi odottamassa tilaisuutta sujahtaa hänen omansa päälle kuin hansikas” (Burroughs 2004, 15). Omaksi koettu tulee jonkin toisen valtaamaksi ja seurauksena on pakosta muutostila, jonka voi tulkita ainakin kahdella tavalla: tuhoutuminen ja/tai uudesti syntyminen.

Tahto ja persoonallinen identiteetti ovat välittömästi kytköksissä alistamiseen ja sosiaaliseen kontrolliin liittyviin kysymyksiin. Muodonmuutoksen alainen subjekti ei pysty vapautumaan voimista, joita se ei voi kontrolloida ja jotka jatkuvasti uhkaavat tuhota sen. Nämä voimat voivat olla sosiaalisia vallan teknologioita, mutta samalla myös intohimoja, pakkomielteitä, mielihaluja,

riippuvuuksia. Kaikkien näiden ”patologioiden” (kreikan sanasta *παθος* [*pathos*]: tauti, kärsimys) luonteesta William Burroughs on kirjoittanut vertauskuvallisemmin viruksiin ja kieleen, mutta suoremmin nimenomaan huumeisiin liittyvin käsittein ja kuvin. Itse asiassa Burroughsin *Alastoman lounaan* (1959) jälkeinen ”Nova Trilogia” (*The Soft Machine* [1961], *The Ticket that Exploded* [1962] ja *Nova Express* [1964]) määrittelee viruksen nimenomaan *kuvaksi* tai vielä yksiselitteisemmin *kontrolliksi*.

Yhteyden kuvan ja kontrollin välillä voi nähdä myös tavassa, jolla Deleuze usein puhuu kuvasta filosofian välineenä, tunnetuimpana esimerkkinä hänen muotoilunsa ”ajattelun kuvasta” (Deleuze 1994; Lambert 2012, 1–24). Siitä on tullut filosofian historian myötä ”riivaus” (Burroughsin termein *the Ugly Spirit*) eli käyttäjänsä kontrolloivaa ja addiktoivaa kamaa; tapa tai tottumus ajatella ajattelu *tietäntyypisenä* rakenteena. Tässä katsannossa kuva-virus on vallanhimoinen, samalla sekä valloittava että vastustamaton parasiitti, jonka ainoa funktio on toistaa itseään, kahdentua ja kopioitua: ”Olen siis julkinen agentti tietämättä kenen leivissä toimin. Saan ohjeeni katukylteistä, sanomalehdistä ja keskustelunpätkistä, jotka nappaan ilmasta kuin haaskansyöjä sisälmyspalan toisen suusta” (Burroughs 1992, 27). Tavallaan Burroughs kuvaa näissä teoksissaan ikään kuin alhaalta päin ja usein hyvin kirjaimellisesti kadun tasolta sitä samaa sosiaalista todellisuutta, jota esimerkiksi Guy Debord samoihin aikoihin on käsitellyt ylhäältä päin eli teoreettisemmin teoksessaan *Spektaakkelin yhteiskunta*: ”Spektaakkelin ulkoisuus suhteessa toimivaan ihmiseen ilmenee siitä, miten hänen eleensä eivät enää ole hänen omiaan, vaan jonkun muun, joka esittää ne hänelle. Katsoja ei tunne oloaan kotoisaksi missään, koska spektaakkeli on kaikkialla.” (Debord 2005, 42.)

Teoksessaan *Différence et répétition* (1968) Deleuze kokoaa kahdeksan propositiota luonnehtimaan ajattelun kuvan haarniskankaltaista olemusta: periaate, ihanne, malli, elementti, negaatio, looginen funktio, modaalisuus ja päämäärä (Deleuze 1994,

167). Näin ymmärretyn ajattelun kuvan asemesta filosofian li-
keisimpänä seuralaisena moderni elokuva on ryhtynyt tutkimaan
(ja tuottamaan) uudenlaista ajattelun kuvaa, aivokuvia tai neuro-
kuvan muunnoksia. Niiden ominaisuuksia on mahdollista arvioi-
da esimerkiksi siltä kannalta, missä määrin niissä on onnistuttu
pakenemaan vallitsevan ”ajattelun kuvan” kriteereitä. Deleuzen
pohdinnan voi mieltää tukeutuvan kuvan ja kontrollin yhteyteen
Burroughsia kannattavalla tavalla. Ajateltaessa edellä siteerattua
Debordin kannanottoa kenties keskeisin poikkeama Deleuzen nä-
kökulmasta on siinä, ettei hänen mielestään ole olemassa mitään
”omia” eleitä, vaan ne kaikki ovat muilta omittuja, muilta lainassa.
Jos jotain omaa tässä suhteessa on, se on ehkä noiden eleiden muo-
dostaman kooste-kokonaisuuden tyyli muuttaa muotoaan.

Cronenbergin *Alaston lounas* alkaa Burroughs-lainauksella:
”All the hustlers of the world, there is one Mark you cannot beat:
The Mark Inside”, jonka voisi kääntää esimerkiksi näin: ”Kaiken-
maailman häslärit, on vain yksi jota teidän on mahdotonta peito-
ta: itse kunkin Sisäinen Markku.” Toki se voisi olla myös mark-
ka, merkki tai raamatullinen Markus. Tässä yhteydessä käsite on
kooste, joka merkitsee (*marks*) minuuden ja riippuvuuden välistä
sidosta. Risto Lehmusoksen suomennoksessa vastaava kohta on
muotoiltu näin: ”Maailman huijarit, yhtä Uhria te ette pysty hui-
jaamaan: Oma Minäanne” (Burroughs 1971, 24). *The Mark In-
side* on myös vuonna 2000 perustetun kanadalaisen rockyhtyeen
ja Amy Readingin vuonna 2012 ilmestyneen esikoisromaanin
nimi – eikä kumpakaan nimellistä esimerkkiä ole syytä jättää
mainitsematta tässä yhteydessä. Readingin teos esimerkiksi kas-
voi väitöskirjasta, jossa hän tutki 1900-luvun alun amerikkalaisen
talouden ja kulttuurin tunnettuja huijauskertomuksia. Readingin
luennassa ”The Mark Inside” on myös *sisäpiirin* Markku eli joku,
jonka ulottuvilla on rikkauksia kasvattavien sisäpiiriläisten pimit-
tämää tietoa. Readingin romaanissa tuollainen tieto on kuitenkin
kaikin tavoin manipuloitavissa eli seipitettävissä, ja tätä kautta teos
kasvaa tällaisen eetoksen kritiikiksi kapitalistisen tavaratuotannon

kulttuurissa. Readingin käsittelyssä amerikkalaisen (ja kapitalistisen) kulttuurin ydin muodostuu yhtäläisesti sellaisista käsitteistä kuin luottamus, spekulointi, uskottelu ja huijaus.

Miksi viruksella, aseeksi tulleella loismaisuudella, on niin hallitseva asema isäntäorganismin järjestelmässä? Burroughsin ja Cronenbergin (kuin myös Deleuzen omalla tavallaan) vastaus on lopulta hyvin yksiselitteinen: vallan takia. Kuva/huume synnyttää riippuvuuden, joka ilmenee heti kasvavana kulutuksena. Koukuun jääneitä huumeorjia on vaivatonta kontrolloida, heidän tekonsa, affektinsa, eivät ole ainoastaan helposti ennakoitavissa vaan myös luotavissa. Heistä tulee Burroughsin termein ”pehmeitä koneita”, joiden toimintaa kemiallis-fysiologinen aineenvaihdunta säätelee kuin kaukosäädin televisiota. Eli spinozalaisittain sanottuna, kontrollia tukevat sosiaaliset järjestelmät (jotka vaivatta saavat äänensä ja kuvansa esille median kautta) pyrkivät säätelemään sekä ruumiinsisäistä nopeuden ja hitauden värähtelyä (joka äärimillään voi pelkistyä puhtaasti aineenvaihdunnalliseen vaikutustarpeeseen) että ruumiiden välistä psyko- ja fysiodynamiikkaa.

Oikeastaan riippuvuuden aiheuttavan ja sitä ylläpitävän *tekijän* ei tarvitse olla olennainen itsessään. Burroughsin kosminen käsite *virus* riittää. Melkein *mikä tahansa* substanssi voi ottaa viruksen roolin ja alkaa toimia riippuvuutta ylläpitävän huumausaineen tavoin. Tämän tapahtuessa isäntäorganismi *delegoi* vallan virukselle; vallasta ei siis tyystin luovuta vaan se ikään kuin vuokrataan loiseliölle. Cronenbergin *Alaston lounas* myös ironisoi tämän muutoksen sisältämän helppouden. Elokuvassa huumeina käytetään yhtä lailla mustista tuhatjalkaisista peräisin olevaa jauhelihaa, puuterimaista ja kellertävää torakkamyrrkyä kuin mielikuvituksellisten Mugwump-olioiden päistä putkimaisia ulokkeita pitkin lorisevaa maitomaista nestettäkin. Substanssia keskeisempää on *mekanismi* eli se, että riippuvuus, koukussa oleminen, on – kuten Eve Kosofsky Sedgwick (1992, 594) toteaa, (vapaan) tahdon ”epidemiaa”: ”[–] kulutuskapitalismin nykymuodoissa ’vapaan tahtomme’ valtarakenteet ovat aina jo valmiiksi riippuvuuteen

liittyvän 'totuuden' kyllästämiä samalla kun valtarakenteet, jotka kytkeytyvät tunnustettuun riippuvuuteen ovat aina jo valmiiksi vapaan tahtomme 'totuuden' värittämiä." Puutteen ja tyydytysteisyyden loputonta kiertoa käynnissä pitävän kulutuskulttuurin koneisto nojaa siihen paradoksiin, että vähääkään epäilemättä uskon riivattuna olemiseni perustuvan vapaaseen tahtooni eikä vain *perustuvan* siihen, vaan myös olevan todisteena tahtoni vapauden olemassaolosta: koska olen riivattu ja tahdon sitä vapaasti, minulla täytyy olla vapaa tahto – riippuvuus on siis vapaan tahtoni todiste!

Burroughsia ja Cronenbergia yhdistää valtakulttuurin ja vallan vaihtuvien rakenteiden kultivoima, addiktoitunut persoonallisuustyyppi, jonka yhtä erityistapausta esimerkiksi normalisoidummassa kielenkäytössä kutsutaan usein termillä taparikollinen. Edellä mainittu Readingin romaani *The Mark Inside* tutkii rahavallan suursijoittajien taparikollisuutta (eli kroonista ahneutta) ja huijatun yksilön mahdollisuuksia ryhtyä vastatoimiin. Burroughsilla tällaiset valtataistelut tapahtuvat kielen, kirjoittamisen ja tekstuaalisuuden tantereilla. Kieli on virus siinä missä kuvakin – tai hiljaisuus. Jokaisesta ilmaisukeinosta, jonka valtakulttuuri (eli Deboradin "spektaakkelin yhteiskunta" tai Kosofsky Sedgwickin "kulutuskapitalismi") koodaa omiin tarpeisiinsa (eli vallan *lisäämisen* tarpeisiin) tulee virus, itsessään lisääntyvä, monistuva ja jakaantuva, kasvava. Tämän kielirakenteen rinnalle Cronenberg tuo oman kuva-ruumis-rakennelmansa. Cronenbergilla ruumis on moninainen, -ulotteinen ja -tulkintainen merkki. Se ei ole substanssi tai subjekti, vaan moodi, valta-arvo, jota kautta se kytkeytyy suoraan kontrollin kysymyksiin. Vastaavilla termeillä Deleuze (2012) on kuvannut Spinozan käsitystä ruumiillisuudesta ja sittemmin myös kontrolliyhteiskunnaksi nimittämänsä rakenteen ominaisuuksia (Deleuze 2005). Jo Deleuzen ja Guattarin *L'Anti-Édipe* -teoksen viittaukset Burroughsiin ovat tässä suhteessa paljastavia.

Myös muualla Deleuzen (ja Deleuzen ja Guattarin) tuotannossa on useita viittauskohtia Burroughsiin. Ne on mahdollista ryhmitellä kolmen teeman ympärille, joilla kaikilla voi edelleen

nähdä suoran yhteyden myös Cronenbergin tuotantoon. Tekstin koostamiseen liittyvä ”cut-up” -tekniikka (”leikkaa ja liimaa”) on yhtenä viitepisteenä *Le pli* -teoksen loppupuolella käsiteläriinaan ”fold-in” (”taittaa kokoon”), mutta jo *Mille plateaux* -teoksen johdantoluvussa se nousee keskusteluun: ”Otetaan esimerkiksi Burroughsin *cut-up* -metodi: tekstin laskostuminen toisen päälle, jolloin muodostuu monia juuria ja jopa villiintymistä (voisi sanoa juurivesa); se tuo lisäulottuvuuden käsiteltäviin teksteihin. Tässä laskoksen lisäulottuvuudessa ykseys jatkaa henkistä työtään.” (Deleuze 1992, 25–26.) Toinen teema liittyy elimien ja ruumiin problematiikkaan, esimerkiksi ruumiin ja sen ympäristön laskostumisena toisiinsa Francis Baconin maalauksissa (Deleuze 2003b, 17; 47). Kolmas ja ilmeisin sekä myös toistuvien teema etenkin Deleuzen 1980-luvun tuotannosta alkaen on kontrolli ja sen yhteys vallan mekanismeihin: ”*Kontrolliyhteiskunnat (sociétés de contrôle)* ovat syrjäyttämässä kuriyhteiskunnat. ’Kontrolli’ on nimi, jota Burroughs ehdottaa osoittamaan uutta hirviötä ja jonka Foucault tunnistaa lähitulevaisuudeksemme.” (Deleuze 2005, 119.)

”Lihan uudet muodot”, joista niin Burroughsin kuin Cronenberginkin kirjoissa ja elokuvissa on paljon esimerkkejä, murentavat samalla perinteisiä binaarirakenteita, joissa mieli ajatellaan aineen, kuva kohteen, minä muiden, sisäpuoli ulkopuolen, mies naisen, luonto kulttuurin ja orgaaninen mekaanisen *vastaparina*. Cronenbergin elokuvia voi lukea näiden vastakkain asettelujen systemaattisena aseistariisumisena. Kenties tärkeimmät tällä tavoin murentuvat asetelmat ovat ruumiin ja mielen sekä aineen ja ajattelun väliset vastaparit. Cronenbergin lähtökohtana on spinozalainen ruumiin ja mielen vastaavuus, rinnasteisuus, ei niiden kartesiolainen ”henki vastaan ruumis” -asetelmallisuus. Cronenbergin elokuvissa fysiologisten muutosten kuvauksia on vaikea mieltää pelkästään kätkeytyjen psykologisten konfliktien esityksinä tai symboleina. Pikemminkin ruumis mielletään enemmän tai vähemmän julkisena areenana, missä nuo konfliktit eivät enää voi pysyä piilossa. Hänen elokuvissaan audiovisuaalisesti käsitteelli-

nen ruumiillistaminen viittaa abstraktin tuomiseen aineelliseksi ja siten paitsi näkyväksi ja kuuluvaksi myös tätä tietä muutoinkin aistittavaksi.

Deleuzen (2012, 55) mukaan Spinoza määrittelee ruumiin koostuvan ”ikuisen yksittäisen olemuksemme” ohella kahdesta samanaikaisesta tavasta: (1) ruumis koostuu äärettömästä määrästä osia, joiden keskinäiset liikesuhteet määrittelevät ruumiin yksilöllisyyden, sen individuaalisuuden tai tarkemmin sanottuna, indviduoituneisuuden (ruumiin sisäinen suhde); (2) ruumis vaikuttaa toisiin ruumiisiin ja on toisten ruumiiden vaikutuksen kohteena. Myös tämä kyky vaikuttaa ja tulla vaikutetuksi (ruumiin ulkoinen suhde) määrittelee ruumiin indviduoituneisuutta. Pyrkimyksenä intensiivisempään voimaan sisäistä suhdetta voidaan kutsua myös *kineettiseksi* ja pyrkimyksenä ekstensiivisempään ulottuvuuteen ulkoista voidaan vastaavasti kutsua *dynaamiseksi* suhteeksi.

Baruch Spinoza on filosofi, joka teoretisoi ruumiin sisäisen, osien välisen kineettisen värähtelyn tai ”soinnin” (liikkeen ja levon intensiteetit) sekä ruumiiden välisen dynaamisen resonoinnin periaatteet ikään kuin yhtenä ja toisiinsa laskostuneena kokonaisuutena. Tietty sisäinen värähtely yhdessä toisten ruumiiden kanssa resonoivan ulkoisen dynamiikan kanssa ”yksilöi” eli indviduoii samalla tyylin, tai tarkemmin sanottuna, tekee tyylin havaittavaksi indviduoituneena. Näkyvästä (*visible*) tulee jaetusti, sekä kineettisesti että dynaamisesti näkyvä jakamaton (*divisible*). Ruumiit ja mielet eivät siis ole subjekteja, vaan moodeja tai modulaatioita, jotka ovat määriteltävissä niiden affektien eli toiminnan, tekojen ja tunteiden muotojen perusteella, joihin nuo ruumiit ja mielet ovat kykeneviä. Tässä katsannossa mielikin on siis tavallaan ruumiillistettu. Samalla tavalla, liikkeiden intensiteetteihin liittyvien modulaatioiden perustein ajateltuna, esimerkiksi työhevonen on lähempänä vetojuhtahärkää kuin ravihevosta, joka puolestaan olisi lähempänä vinttikoiraa, ja niin edelleen. Ruumiit lukeutuvat sarjoihin pikemmin funktioidensa kuin lajilleen ulkoapäin määritelyjen ominaisuuksien tai pelkkien ulkoisten tuntomerkkien perusteella.

Scott Bukatman määrittelee Cronenbergin ”terminaalien identiteetin” elokuvantekijäksi *par excellence* siitä syystä, että tällä on kyky liittää vieras, outo ja pelottava yhteen teknologian kanssa: ”Terminaalien identiteetin aikakaudella ruumiista on tullut kone – kone, joka ei enää ole olemassa kaksijakoisessa oppositiosuhteessa subjektin ’luonnolliseen’ ja välittömään olemassaoloon” (Bukatman 1993, 244). Cronenbergille ruumis on potentiaalinen psykoseksuaalisen, sosiaalisen ja poliittisen konfliktin tapahtumapaikka. Tässä mielessä se on myös askel pyrkimyksessä tuoda näkymätön näkyville, asemoida näkymätön ruumiillisen yhteytensä kautta tiettyyn *tilaan*. Sen rakenteistumisen keskeisyys näkyy esimerkiksi *Alastomassa lounaassa* jo paikkojen nimissä. Interzone viittaa ”sisätilaan” siinä missä Annexia on sen eräänlainen liitännäinen tai ”uloke”. *Alaston lounas* on elokuva paitsi luovan työn luonteesta myös elämästä ”spinozalaisessa ruumiissa”, jossa sisäpuolen kineettiset liike-energiat ja ulkopuolen dynaamiset suhteet laskostuvat toisiinsa tiukin, mutta samalla problemaattisin sitein. Tekijä, kertoja, henkilöhahmo – kaikkien näiden asemesta keskiössä on kuitenkin kirjoittamisen tapahtuma, kirjoittaminen luovan toiminnan muotona, kirjoittaminen prosessina.

Koska henkinen aines fysikalisoidaan, tuodaan näytteille ruumiissa ja ulos ruumiista, niin silloin sekä henkinen että biologinen prosessi muuttuvat tilallisiksi; niihin muodostuu sekä monia ulotteita että ulokkeita. Kenties johdonmukaisimmin eli kirjaimellisimmin Cronenberg käsittelee tätä yhteyttä elokuvassa *The Brood* (1979), jossa henkinen aines samalla täsmentyy ytimeltään traumaattiseksi, siis intensiiviseksi. Elokuvallisesta tilasta itsestään tulee jälleen kerran nimenomaisesti ruumiillinen tila. Tai vielä tarkemmin, kyse on prosessista, jossa ruumis on tulemassa tilaksi ja tila tulemassa ruumiiksi. Ulkopuolen voimat tunkeutuvat ruumiiseen ja päältä katsoen alkavat tuhota sitä sisältä päin. Tämä on teema, johon Cronenberg pureutui jo varhaisissa lyhytelokuviissa ja varsinkin esikoispitkässä elokuvassaan *Shivers – Kylmät väreet* (1976). Vastaavasti sisäpuolinen ruumiin tila sisältyy, ”sisäistyy”

ulkoiseen arkkitehtoniseen tilaan, jossa siinäkin kuitenkin juuri *sisätilat* dominoivat. Tähän teemaan Cronenberg taas on paneutunut eritoten omiin käsikirjoituksiinsa perustuvissa elokuvissa *Videodrome – tuhon ase* (1983) ja *eXistenZ* (1999).

Vaikka elokuvauksellisesti Cronenbergin tuotantoa leimaavat nimenomaan rakennusten sisätilat, ovat nekin jossakin mielessä ulkotiloja. Ainakin silloin, kun ajatellaan myös noihin sisätiloihin paikannettu ruumis tilana, jossa on vielä oma erityinen sisätilansa. Tältä kannalta niinkin ulkotilakeskeinen elokuva kuin kiihdytysajojen maailmaan sijoittuva autorata-tarina *Fast Company* (1979) on sekin elokuva, jossa sisätilat ja niiden kautta hahmottuva ulkoisen ja sisäisen *välinen* tila dominoivat. Rakenne, joka tilojen käsittelyssään muistuttaa kiinalaisia rasioita (kunkin rasian sisällä on aina uusi, pienempi rasia), on jälleen osoituksena Cronenbergille tunnusomaisesta representaation kritiikistä. Tässä suhteessa hän voisi hyvin jakaa Deleuzen ajatuksen siitä, että representaatioina vastaanotetun informaation perusteella pääteltävissä ja tunnistettavissa olevan todellisuuden asemesta taiteessa on kyse *aistittavissa* olevista mahdollisista maailmoista. Elokuvantekijä luo tuon mahdollisen maailman esimerkiksi romaanikirjailijan antamin suuntaviivoin, monet Cronenbergin elokuvistahan ovat adaptaatioita. Tämän jälkeen tekijä laatii tutkimuksen siitä, miten tuon maailman voisi saattaa kuvin ja äänin aistittavaksi kokemukseksi. Elokuva itsessään on sitten tuo tutkimus.

...*halun rutiinit*

Tietyssä mielessä addiktio on *toivoton* tila. Burroughsin näkökulmasta ajateltuna se on toivoton, koska sitä on mahdotonta hoitaa psyykkisesti. Koko tauti on kemiaa. Lacanille se on mahdoton analyysin kannalta. Kaikki, mitä koukkuun jäänyt kertoo on valhetta. Tavallaan aineenvaihdunnallinen nyrjähdys, pois sijoiltaan mennyt aivokemia, muistuttaa kielellistä nyrjähdystä eli riippu-

vuotta valheista ja pakkoa selitellä. Tältä kannalta, kuten Avital Ronell (1992) on pohtinut, William Burroughsin *Alaston lounas* ja esimerkiksi Gustave Flaubertin romaani *Rouva Bovary* (1858) ovat samasta aiheesta tai tarkemmin sanottuna samasta moodista kertovia tutkielmia. Ero on kenties vain aineen ja annostuksen määrässä. Sisältöjensä ulkopuolella molemmissa on tietysti ollut myös oireellisesti kyse *kielletystä* kirjasta. Kunkin aikakauden valistuneena itseään pitänyt yhteisö on halunnut torjua nämä romaanit niiden sosiaalisia arvoja loukkaavien kuvausten takia.

Huumeissa kiteytyy kysymys vapaudesta ja riippuvuudesta, joka käsitteenä on vapauteen jo sisään kirjoitettukin. Samalla asetelma pakottaa kysymään, mitä minkä tahansa *kuluttaminen* merkitsee, etenkin silloin, kun tuo teko mielletään ruumiillisuuden näkökulmasta sisäistämisenä ja konkreettisesti ”sisälmyksellistämisenä”. Kaikki mitä Emma Bovary kokeili (eli söi, saattoi sekä fysiologisten että mentaalisten sisälmystensä sisällöiksi) – uskonto, lukeminen, rakastuminen, laittautuminen aamuisin – vaikutti häneen aistiharhoja aiheuttavana huumausaineena käytetyn piristeen tavoin. Ilman aviomiehessään henkilöitynyttä ”paternaalisen metaforan” koossa pitävää voimaa (Charles ”tosi miehenä”), Emman minuu yksinkertaisesti alkoi kuihtua pois. Hänestä tuli oman ruumiinsa taiteilija, jolle psyyke oli vain yksi sairas elin muiden joukossa. Ilman koukussa olemisen, riippuvuusmekanismin koostanutta isän lakia eli kieltoa (Isän ”Ei!”), naisen ruumis yksinkertaisesti hajosi. Oman aikakautensa, 1800-luvun puolivälin keskiluokkaisessa, ranskalaisessa kulttuurimaisemassa Flaubert tallentaa Emma Bovaryn hahmossa tuon hajoamisen.

Jo nimensä nojalla (Bovary: *papier buvard* = mustekynän jäljet tasoittava imupaperi; *buvard* = ”happo”) Emma asemoituu jonnekin narkomaanin ja kirjailijan välimaastoon. Yhdistävänä tekijänä on huumautumisen halu eli lyhyemmin ja yhdellä uudissanalla ilmaistuna *halusinoituminen* (sanoista halu ja hallusinaatio). Emman väärät syömätävät heijastelevat alkoholistin tarvetta juomalla yrittää säilöä sisäistetty toiseus – sekä lacanilaisessa merkityksessä

objet petit a että deleuzeläisessä merkityksessä *Autrui*. Emma suosii marinoituja ja säilöttyjä ruokia tai niitä, jotka ovat puolikypsä, niissä siis täytyy vielä olla hieman luonnolliseen sitoutunutta toiseutta jäljellä. Vastaava häiriö leimaa tietysti myös Emmen suhdetta äitiyteen, olipa kyse omasta, jo kuolleesta äidistä tai omasta tyttärestä, Berthestä. Tällainen toksinen eli myrkyllinen äitiys näkyy siinä, miten Emmalle tarjolla olevat miehet ovat järjestään heikkoja juuri siitä syystä, että he eivät pysty pyyhkimään pois myrkyllisen äitiyden vaativaa läsnäoloa. Pikemminkin päinvastoin: heidän takiaan sen vaikutus tuntuu entisestään tehostuvan. Äitiyden tapaan jokin kalvaa ja syö Emmaa – jokin, jonka hän haluaisi sisälmyksellistää ja sisäistää itseensä täydesti, tyydyttävästi ja lopullisesti. Siis *omistaa* tuo jokin kokonaan niin, ettei se olisi enää muistuttamassa Toisesta (Deleuzen *Autrui*) tai edes pienesti toisesta (Lacanin *objet petit a*) tai vielä tarkemmin, ettei se olisi pysyvästi *vain* loinen.

Jokin ei pelkästään kalva, vaan myös kasvaa Emmassa – jokin, josta oire tytär Berthe on. Emmen ruumiista tulee testauskenttä, laboratorioke: toksisen äitiyden virus on ottanut hänen ruumiinsa kodikseen. Tämä sisäistetty ”toinen-loinen” on nyt se, jolla on valta ohjata Emmen halua. Koukkuun jääneenä ruumiina se vaatii välitöntä koetun puutteen tyydytystä. Muuttuneen olotilansa itselleen selittääkseen organismi joutuu keksimään eräänlaisen lisäelimen: Flaubertin Emma tyttärensä Berthen muodossa tietynlaisen äitiyden. Riippuvuuden, lukemisen ja äitiyden tematiikka *Rouva Bovaryssa* rinnastuu tapaan, jolla Burroughs ja Cronenberg tutkivat *Alastomassa lounaassa* riippuvuuden, kirjoittamisen ja taiteilijana olemisen teemoja. Siinä missä Flaubertin hahmotuksessa Emmen lisäelin on Berthe-tytär, Burroughsin-Cronenbergin mukselmassa Bill Leen lisäelin on kirjoituskoneötökö. Kirjoittava kone koppakuoriaisena on tietysti muistuma siitä, miten Franz Kafkan kertomuksessa *Muodonmuutos* (1915), Gregor Samsa huomaa eräänä päivänä herättyään muuttuneensa ”suunnattomaksi syöpäläiseksi”. Elokuvasa intertekstuaalinen viittaus on suorakin:

Bill Leen (Peter Weller) kysyttyä vaimoltaan Joanilta (Judy Davis), millaisena hän kokee torakkamyrkyn huumaat vaikutukset, tämä kuvaa olotilaansa ”kafkamaiseksi”.

Cronenbergin elokuvista voi helposti listata jopa eräänlaisen ”lisäelimen genealogian”: pieleen menneen ihonsiirron seurauksena *Rabid – Verenimijät* -elokuvassa (1977) Rosen (Marilyn Chambers) kainaloon kasvaa fallinen piikki; *Videodrome – tuhona* -elokuvassa (1983) Maxin kämmenestä kasvaa kirjaimellinen käsi-ase; *A History of Violence* -elokuvassa (2005) Viggo Mortensenin esittämä Tom Stallin hahmo uutena minuutena itsessään on tällainen lisäelin. *The Broodin* äiti, Nola Carver (Samantha Eggar), tuottaa omanlaisensa lisäelimen kenties kaikkein välittömimmin: ”jälkeläiset” sikiävät hänen ihostaan ulos pullistuvissa pusseissa. Edellä mainittu yhteys Leen ja ötökän välillä on peruste, jolla William Beard (2001) otsikoi oman Cronenberg-tutkimuksensa sanoilla *Artist as Monster* (”Taiteilija hirviönä”). Muuttuakseen hirviöksi taiteilijan on kuitenkin oltava tietynlainen. Yksinkertaisimmillaan luomisen hyvänlaatuisen viruksen asemesta vallan (ja kodin) on ottanut hirviössä tuhoamisen eli kulutuksen pahanlaatuinen virus. Toisaalta, kuten elämän ja kuoleman perustavaa laatua oleva toisiinsa kietoutuminen osoittaa, nämäkin virukset paradoksaalisesti pikemminkin elävät toisistaan kuin sulkevat toinen toisensa ulkopuolelle. Bill Leen on lopulta hyväksyttävä, että luominen (tarinoiden kirjoittaminen) on tuhoamisen (rutiini, joka epäonnistuu Leen ampuessa vaimonsa) seuraus. Kuten Burroughs *Hämy*n esipuheessa kirjoittaa: ”Minun oli pakko tehdä se kauhistuttava johtopäätös, ettei minusta olisi koskaan tullut kirjailijaa ilman Joanin kuolemaa, ja tajuttava se laajuus, millä tuo tapahtuma on vaikuttanut kirjoittamiseeni ja muokannut sitä” (Burroughs 2004, 18).

Alastoman lounaan alkupuolella olevassa kohtauksessa Bill Lee käy kahvilassa kirjoittamiseen liittyvää keskustelua ystäviensä Hankin (Nicholas Campbell) ja Martinin (Michael Zelniker) kanssa. Hank (jonka etäisenä esikuvana lienee Jack Kerouac) on

sitä mieltä, että teksti on aina valmis kertaalleen kirjoitettuna, muuten ei lainkaan, ja että juuri tästä sen tuoreus on kiinni. Martin (jonka etäisenä esikuvana on puolestaan Allen Ginsberg) sitä vastoin ei voi pitää tekstiään koskaan valmiina. Tuon tuosta sitä on kirjoitettava uudelleen. Hankin uteluun, miten Bill suhtautuu tähän uudelleen kirjoittamiskysymykseen, hän vastaa: ”I gave up writing when I was ten. Too dangerous” (”Lopetin kirjoittamisen 10-vuotiaana, koska se on liian vaarallista”).

Miten kirjoittaminen voi olla liian vaarallista? Omalta kannaltaan Burroughs on käsitellyt tätä kysymystä kirjoittamassaan johdannossa alkuaan 1950-luvulla ilmestyneen *Queer*-romaaninsa (suom. nimellä *Hämy*, 2004) uudelleen julkaisuun vuonna 1985. Kuten William Beard laajassa Cronenberg-tutkimuksessaan on osoittanut, tuolla johdannolla on Burroughsin romaanien ohella tärkeä rooli Cronenbergin versiossa *Alastomasta lounaasta*. Kirjoittaminen yhtenä keskeisenä taiteen tekemisen muotona on vaarallista, koska todellisuutta ei pitäisi sekoittaa fiktion luovaan mielikuvituksellisuuteen ja koska ne kuitenkin kirjoitettaessa helposti sekoittuvat toisiinsa. Yksi Burroughsin termeistä tällaisen kokemuksen toisteisuudelle on *routines*, ”rutiinit”. Yhteys stand up -komikkaan tuskin on sattumaa. Stand upin rutiineja ovat toistuvasti esitettävät ohjelmanumerot, jotka taatusti saavat yleisön hykertelemään. Burroughslaiselle rutiinille on tunnusomaista riippuvuus yleisöstä, alituinen heilahtelu kuvitellun ja tapahtuvan välillä sekä tietysti pyrkimys äärimmäisyyksiin, yleisön havahduttamiseen aiempaa astetta rajummalla tavalla. Käypä esimerkki on härkätaistelu – tai onnistunut stand up -esitys. (Ks. Beard 2001, 282–284; Burroughs 2004, 5–18.)

Mark Seltzerin mukaan 1900-luvun kulttuurin keskeiset pakonomaisen toiston muodot ovat kuluttaminen ja sarjamurha. Erityistä huomiota Seltzer kiinnittää siihen, miten sarjamurhaajan subjekti rakentuu siten, että siinä *samastuminen* korvaa kysymyksen *minuudesta* lähes kokonaan (Seltzer 1998, 18–20). Riippuvuus representaatiosta eli esityksestä ja, tapahtuman itsensä sijasta, var-

sinkin sen muodosta, johtuu täten siitä *tartuntataudin* omaisesta suhteesta, joka subjektilla on jäljittelyyn, simulointiin ja haluun samastua. Samastuminen tuottaa subjektin haluineen, ei päinvas-toin. Suhteen uusimisen pakko eli toisto tulee sitten juuri tarpees-ta yhä uudelleen ja uudelleen vahvistaa, todentaa ja tuottaa tuo samastumiskokemus, joka puolestaan oletetusti tuottaa edelleen minuuteen sen varsinaisen olemuksen. Ilman tuota kokemusta minuu ei voi luottaa olemassaolonsa. Subjektin muotoutumi-sen ”kaksoislogiikka” (Seltzer 1998, 205) on siis sen todentumista samastumisprosessin kautta, minuuden tuotetuksi tulemista sen omassa muodonmuutoksessa. Tämä muutos ilmenee eli tulee ha-vaituksi nimenomaan *ruumiillisena* minuuden muuntautumisena ja muotoutumisena.

Tässä rakenteessa ruumis on luonnon ja teknologian välinen kytkin, toiselta rajaltaan orgaaninen ja eläimellinen, toiselta epä-orgaaninen ja koneellinen. Asetelmassa eläin (luonnollisena eli luontoon kuuluvana) ja kone (keinotekoisena eli ihmisen tekemä-nä) kytkeytyvät toisiinsa ihmisruumiin *välittävän*, sekä medioivan että huolehtivan roolin kautta. Koneiden ja ruumiin intiimi kes-kinäissuhde voi johtaa ruumiin riippuvuudenomaiseen rutiiniin. Ruumis alkaa simuloida niitä koneita, joiden kanssa se seurustelee (*Alastoman lounaassa* kirjoituskoneet ja *Crash*-elokuvassa autot), tai siitä voi tulla vailla omaa tahtoa toimiva (lauma)eläin, jota oh-jaa jokin salaperäinen ulkopuolinen voima – teema, jota Cronen-berg on tutkinut etenkin varhaisissa kauhuelokuvissaan *Shivers* (1975) ja *Rabid* (1977).

Kuvioon voidaan liittää laajemmatkin teoreettiset yhteydet ruumiillisen ja ekonomisen välillä. Veren ja rahan yhteys – rahan kiertokulku ja verenkierto – rinnastuu vampirismin ja kapitalis-min keskinäiseen suhteeseen, joka toimii pohjana esimerkiksi jo Karl Marxin käyttämässä ”kapitalisti verenimijänä” -vertausku-vassa. Verenjano ja ilmaisun yhteys esimerkiksi kannibalismiin sekä sarjamurhaajan kokema tappamisen himo voidaan ymmärtää *omistamisen* pyhittäneen individualismin ääritapauksena. Tuho-

aminen mielletään eräänlaisena omistamisen ja tietysti vallan sekä himon muotona ja omistaminen vastaavasti nimenomaan ”itsen” omistamisena. Sen pyhittävä itsekeskeisyys on markkinavoimien kulttuurille tyypillinen ideologia siinä missä kurinalaisuuden pyhittävä individualismi puolestaan on keskeinen osa konekulttuurin ideologiaa. Niinpä konekulttuuri ei luokaan vastakohtaista asetelmaa ruumiin ja koneen kesken, vaan pikemminkin niiden olennaisen, keskinäisen läheisyyden, parhaimmillaan jopa intiimin ja eroottisenkin seurustelusuhteen (vrt. Sihvonen 2001; Perniola 2004). Itse asiassa olennaisena konekulttuurin funktiona voi pitää siihen sisältyvää halua vietellä ”luonnolliseksi” miellettyä ruumista, ja ruumin kannalta vastaavasti halua tulla vietelleyksi ”luonnottoman” toimesta.

Muutos kohti teknologisoituvaa, teollistuvaa, kaupungistuvaa, koneistuvaa, modernisoituvaa kulttuuria merkitsee epäinhimillisen tekemistä intiimiksi, luonnottoman tekemistä luonnolliseksi. Viimeistään tämä muutos tarkoittaisi myös sitä, että ruumiista ei voi puhua enää neutraalilla tavalla, vaan sen sukupuoliuus määrittyy selkeästi maskuliiniseksi. Mark Seltzerin mukaan ”naturalistisessa tarinarakenteessa” kyse on kuvauksesta, jossa tarkastellaan sitä, miten ruumis *kokee* oman epäinhimillisyytensä eli riippuvuutensa luonnosta, ja mitä seurauksia tuosta kokemuksesta aiheutuu eli millaisiin tekoihin se ruumiin ajaa. Tietyllä tavalla ruumiista siis tulee ilmaisijana tekijä (välittäjä, huolehtija), tai vielä tarkemmin, siitä tulee ”kirjoittava kone” (välittäjä, media).

Tulemisen miehiset fantasiat synnyttävät konekulttuurin muotoutumisen kynnyksellä juuri sellaisen naturalistisen tarinatradiation, jossa tulemisen-eläimeksi (etäisenä esimerkkinään vaikkapa Jack Londonin turkkeihin pukeutuneet eräretkeilijät) ja tulemisen-koneeksi (esimerkiksi Émile Zolan romaanin ”ihmispeto”) villit seikkailut ovat kehikkoina paitsi taantumiselle miehiseen väkivaltaan myös oletukselle, jossa ”roima alkuvoima” ymmärretään väkivaltaisena käyttäytymisenä. 1800-luvun lopun kaunokirjallisen naturalismin tarinat ovat samalla tekno-primitivistisiä. Ne ovat

tarinoita, joissa koneellinen inhimillistetään (eli ruumiillistetaan) samalla, kun inhimillinen (eli ruumiillinen) eläimellistetään. Seuraavassa vaiheessa koneellinen eläimellistetään (ruumiillistetaan) samalla kun inhimillinen (ruumiillinen) koneellistetaan. (Seltzer 1998, 233–250.)

Tämä on se välitön, kronologinen yhtä hyvin kuin *logokroonin* suhde, jolla Cronenbergin elokuvista *Kärpänen* (1986) edeltää *Alastonta lounasta*. Käsité logokrooninen (kreikan sanoista λογος [*logos*] = ”järki, puhe” ja χρόνος [*khronos*] = ”ajallisuus”) – tarkoittaen myös ”pinttyneesti järjestä riippuvaista” – viittaa yhtenä määrittäjänä myös siihen maailmankuvaan, joka taas palautuu jo William Burroughsin tuotantoon. Logokrooninen juuri pinttyneesti järjestä riippuvaisena voisi olla käsité myös sille dogmaattiselle ajattelun kuvalle, jota Deleuze hahmottelee *Différence et répétition* -teoksessaan, ja voisi muodostaa luontevasti kahden uudissanan koosteenkin: *logokrooninen halusinaatio* eli harhainen halu huumautua jostakin, joka on pinttyneesti järjellistä. Useita Cronenbergin elokuvista voi tarkastella tutkielmina siitä, millaisia seurauksia on tällä tavalla harhaisesta halusta.

Cronenbergin tuotannossa keskeisiä määreitä ovat skitsofreeninen kamppailu paranoian kanssa, viehättyminen kontrollin ja riippuvuuden erilaisista muunnelmista sekä subjektiivisuuden määrittelyyn liittyvät epävakaudet kuten biokemialliset tai hallusinatoriset syyt. Subjekti on siis aina potentiaalisesti kahtalainen: ”kamoissa ja selvänä”. Tässä mielessä Cronenbergin miessankarit löytävät oivan edustajansa *Alastoman lounaan* Bill Leen hahmosta. Hän on *outsider*, juureton, passiivinen, hauras ja melankolinen persoona, joka tutustuuessaan (tarinan kuluessa) tarkemmin omaan itseensä tulee samalla jonkin toiseuden psyykkisesti ja fyysisesti valtaamaksi: ”Cronenbergin mies on ’vallattu ruumis’, jonka vastakohtana on näissä tarinoissa usein vahvoja naiskuvia” (Beard 2001, x). Listahan on kuvaava: Max Renn (James Woods, *Videodrome*); Johnny Smith (Christopher Walken, *The Dead Zone*); Seth Brundle (Jeff Goldblum, *The Fly*); Beverly ja Elliot Mantle

(Jeremy Irons, *Dead Ringers*); René Gallimard (Jeremy Irons, *M. Butterfly*); James Ballard (James Spader, *Crash*); Ted Pikul (Jude Law, *eXistenZ*); Dennis Cleg (Ralph Fiennes, *Spider*), Tom Stall ja Joey Cusack (Viggo Mortensen, *History of Violence*), Nikolai (Viggo Mortensen, *Eastern Promises*), Carl Gustaf Jung (Michael Fassbender, *A Dangerous Method*), Eric Packer (Robert Pattinson, *Cosmopolis*).

Tavallaan *kaikkien* Cronenbergin elokuvien teemana voisi väittää olevan enemmän tai vähemmän ”mies kriisissä”. Melkein kuin tekijän *oma* riippuvuus näkyisi siinä, miten pakkomielteisesti hän työstää uudelleen ja uudelleen samaa, emotionaalisesti kuiviin puristettua tyhjyyttä, jota on opittu kutsumaan sellaisilla sanoilla kuin mies, miehinen, maskuliininen, jne. Todeta Cronenbergin elokuvien toistuvasti käsittelevän mies kriisissä -teemaa ei kuitenkaan merkitse enempää kuin todeta niiden käsittelevän jonkinlaisia kriisiä ylipäättään. Idean ilmaisemasta lähtökohdasta on tosin mahdollista edetä hieman seikkaperäisempään näkökulmaan. Tuo edellä mainittu tyhjyys vaikuttaa olevan sitä vain näennäisesti, sillä tarkemmin katsottuna tuokin tila on täynnä mutaatiota, transformaatiota, muodonmuutosta. Ja juuri tämän muutoksen toteamisesta tulee usein elokuvien keskeinen kerronnallinen jännite. Tarina tosin tuskin koskaan jää toteamisen tasolle, vaan pakottaa esiin juuri niitä moraalisia arvostelmia, joihin Cronenberg on toistuvasti viitannut ”eksistentiaalismin jäsenkortillaan” (Beard 2001, ix; Smith 1997), ja joiden oma jännite muotoutuu hyväksymisen ja tuomitsemisen tekojen välimaastoon.

Jos subjektiviteetti on olemassa pääasiassa reaktiivisena, minkä suhteen se sitten reagoi? Elämän, tahdon, kaaoksen, ruumiillisuuden, halun...? Cronenbergin mieshahmot ovat tyyppillisiä reaktiivisia subjekteja, joille aktiivinen ja luova toiminta on aina varsin haasteellista. Tuon reaktiivisuuden kiteytyä taas on huumeiden käyttö. Samasta syystä subjekti on kuitenkin myös subjektivaatio eli prosessi, jossa on tietty tulemisen, siis muutoksen tuottava muotonsa. Henkilöhahmojen reaktiivisuus ei kuitenkaan tee myös

elokuvista sellaisia. Cronenbergin tyyli ja kerronnan rakenne yhä uusin toistoin ja muunnoksin osoittaa, ettei perimmäistä ”totuutta” ole – olipa kyse henkilöistä tai tapahtumien perustavista lähtökohdista. Eli jos korostetaan henkilöitä ja heidän suhdetta elämäänsä ja todellisuuteensa, voidaan sanoa, että Cronenberg keskittyy tähän reaktiivisen subjektin kuvaukseen, tai tarkemmin, orjuuttavien eli aktiivisten voimien kanssa kamppailevien subjektien kuvaukseen. Sen sijaan jos ajatellaan Cronenbergin *tyyliä* kuvata, voidaan sanoa, että tätä kautta kuvioon tulee aktiivinen aspekti, joka pyrkii sekä osoittamaan että purkamaan reaktiivisen asenteen tyyppillisyyksiä ja kahlitsevia ominaisuuksia.

Miten nuo ”reaktiiviset subjektit” ovat tällaisen audiovisuaalisen tyylin *tuottamia*, omalla tavallaan komponentteja siinä manieristisessä järjestelmässä, jossa yksi keskeisimmistä avaintoiminnoista on esittäminen, esiintyminen, näyttelemine, *poseeraaminen*? Tässä toteutuu myös Deleuzen kannanotto siitä, että me kaikki olemme ”teatterilaisia”: ”Deleuzelle me olemme kaikki näyttelijöitä, uudelleen näytellen ja uudelleen asemoituen puhtaan menneisyyden uusissa dramatisoinneissa. Haasteenamme on olla puhtaan menneisyyden ja siihen sisältyvien puhtaiden eroavaisuuksien lukuisten suhteiden arvoisia.” (Williams 2011, 13.) Richard Portonin haastattelussa (1999, 18) Cronenberg on tavallaan todennut saman hieman toisin sanoin: ”Ajatus siitä, että toisen elämä on potentiaalinen teatteriesitys jollekin toiselle ja että me kaikki jossain määrin teemme tätä toinen toisillemme, että olemme kaikki toistemme viihdettä ja valistusta, on tavallaan implisiittisesti mukana paljon siitä, mitä olen tehnyt.”

Reaktiivisella toiminnalla ja häpeän kokemisella on välitön suhde toisiinsa ja niiden keskinäisen riippuvuussuhteen kautta jäsentyy edelleen taiteen tehtävä: ”Taide vastustaa; se vastustaa kuolemaa, orjuutta, halpamaisuutta, häpeää” (Deleuze 2005, 132). Cronenberg kertoo tarinoita miehistä, jotka menettävät uskonsa tähän maailmaan, mutta se, että hän itse yhä kertoo näitä tarinoita ja jatkaa omalla tavallaan fabulointia osoittaa, ettei hän ainakaan

vielä ole tuota samaa uskoa kadottanut. Vaikka Cronenbergin elokuvat tietystä mielessä ovat melankolisia tarinoita, joiden ydinaines kutoutuu menetyksen teemojen ympärille, ne itsessään eivät ole menetettyjä kertomuksia, vaan osoituksia uskosta sepitteen voimiin: ”Se on lähes uskonnollinen asia. Sinulla täytyy olla uskoa siihen, että löydät ne otokset joilla on merkitystä yhteydessään eikä sinun tarvitse erityisesti keplotella niiden kanssa.” (Grünberg 2006, 44.)

Burroughs ja Cronenberg ovat viehättyneet muutoksen ajatuksesta tai täsmällisemmin siitä, että henkilöt ja ruumiit vähä vähältä ja vähitellen muuttuvat toisenlaisiksi henkilöiksi, toiseksi ruumiiksi. Ja vielä, että nimenomaan tällainen muutos – ei suinkaan pysyvyys – on *inhimillinen* piirre. Cronenbergilla muutosenergia on kenties fyysisempi (virukset, loiset, geneettiset mutaatiot) kuin Burroughsilla (jolle se on enemmänkin kemiaa – ja kieltä), mutta molempia on kummassakin tapauksessa käytetty *metaforisesti* transformaation voimakkaina agentteina. Metaforan probleema on Cronenbergin tuotannolle ominainen ja usein itse tiedostettu kysymys:

Kun ajattelen, miten kirjallisuus on vaikuttanut elokuvieni tekemiseen, ajattelen, että tuo yhteys ei ole suora vaan hienovarainen. Minulla on pakkomielle metaforiin [ja] metafora on kaiken proosan, kaiken kirjallisuuden kivijalka. Mutta miten toteuttaa metafora elokuvassa? [--] Minun täytyy *tehdä sana lihaksi* ja sitten kuvata tuo liha sillä en voi kuvata sanoja. Siksi etsin aina metaforia ja minun täytyy luoda ne itse [--]. (Grünberg 2006, 90–91.)

Ajatus muodonmuutoksesta ja metaforasta, keskeisestä rakenteellisesta transformaatiosta, on niin elokuvia kuin Cronenbergin tyyliäkin ajatellen itse-reflektiivinen. Kyse on käsitteellisen muuttamisesta konkreettiseksi (näkyväksi ja kuuluvaksi), metaforisen ruumiillistamisesta, aineellistamisesta ja tilallistamisesta, sanalla sanoen ”kirjaimellisuudesta”. Pyrkimyksenä on antaa fysikaalinen muoto, keho tai ruumis hahmottomille, muodottomille haluille,

peloille ja ahdistuksille. Tällainen *muodon antaminen* tapahtuu Cronenbergin luomassa koetilassa, halun laboratoriossa. Metafora yksinään saattaakin olla liian epätarkka käsite. Vaikuttaa nimittäin siltä, että Cronenbergin käsissä muodonmuutos on usein vertausta tärkeämpi piirre: metaforasta tulee metamorfoosi. ”Kuljettimesta” (kreikankielen μεταφορά [*metafóra*] = kuljetus, siirto), joka vaeltaa tässä ja toisaalla olevan välimaastossa, tulee nyt tapahtuvan muodonmuutoksen aika-tila. Niin tässä kuin toisaalla olevaankin se viittaa välissä sykkivien tulemisen tapahtumisliikkeiden kautta. Käsitteiden keskinäiseen läheisyyteen ovat viitanneet myös Deleuze ja Guattari (1986, 22), jotka niin ikään – eritoten Kafkan yhteydessä – korostavat metaforisuuden asemesta muodonmuutoksia. Sikäli kuin metafora tarkoittaa kuvaannollista merkitystä, käsite soveltuu huonosti myös käsitteitä luovan filosofian yhteyteen – ja tämän Cronenberg on tiedostanut itsekin: ”Haluaisin olla tekemässä filosofista elokuvaa, mutta haeskelen metaforia ja kuvastoa, joka pystyisi ilmaisemaan näitä asioita. Kun kyse on ruumista ja siitä, miten se muuttuu, vaikuttaa loogiselta että päädyn tekemään sellaisia elokuvia kuin teen” (Porton 1999, 9).

...välitiloissa

Yhtäältä ”halun labra” on yleinen metafora/metamorfoosi ajateltaessa Cronenbergin tekijäkuva, Cronenbergiä *auteurinä*. Lähtökohtana on siis oletus, että haluun liittyvä problematiikka ja laboratoriodoksi mielletävissä oleva kokeellisuus ovat piirteitä, joiden muodossa Cronenbergia elokuvantekijänä voidaan luonnehtia. Kukin yksittäinen Cronenbergin elokuva on sitten saman periaatteen erityinen ilmentymä. Halu omana konstellaationaan ja laboratorion nimeämä kokeellisuus periaatteineen havainnollistuu ja hahmottuu kunkin elokuvan kohdalla omalla, erityisellä tavallaan. Silti kutakin elokuvaa on mahdollista tarkastella muunnellamana tuosta samasta halun ja kokeellisuuden tematiikasta.

Cronenbergin mieshahmot ovat tukahdutettuja tyyppejä, joiden läsnäolo värittää elokuvien yleiskuvaa: miehisiä unia, painajaisia, pelkoja, haluja. Pikkuhiljaa burroughslainen maailmankuva alkaa tarkemmin kohdentua kontrolliin ja riippuvuuteen liittyvien piirteiden ohella itse *taiteellisen* luovuuden kysymyksiin: keskeinen teos tässä suhteessa on tietysti *Alaston lounas* – jonkinlainen kolmas aste Burroughsin näkemysten/ideoiden/kuvien ja Cronenbergin vastaavien välimaastossa. Tästähän Cronenberg itsekin on puhunut: *Alastomassa lounaassa* kyse ei ole eikä voikaan olla romaanin filmatisoinnista missään perinteisessä mielessä, vaan käännöksestä ja muunnoksesta, joka tuottaa ei puhtaasti burroughslaista, mutta ei myöskään puhtaasti cronenbergilaista lopputulosta, vaan jonkinlaisen kolmannen sekamuodon, mutaation, Cronroughs'in tai Burrenbergin. Periaatteen konkretisoitunut ruumiillistuma on tietysti Seth Brundlen ja kärpäsän toisiinsa sulautuma ”Brundlefly” elokuvassa *Kärpänen* (1986).

Tällainen välissä oleminen on kauttaaltaan tyyppillinen piire Cronenbergin elokuville. Kanadalaisena hän on jo itsessään (pohjois)amerikkalaisessa kulttuurissa väliin putoaja, mutta myös suhteessa kanadalaisuuteen tietyllä tavalla ulkopuolinen, varsinkin varhaisempaa tuotantoaan koskevan vastaanoton osalta. Ehkä tästäkin syystä Cronenbergin elokuvat osoittavat poikkeuksellisen suurta sensitiivisyyttä paikkojen ja tilojen suhteen. Se näkyy eritoten elokuvien tavassa rakentaa, kuvata ja korostaa sekä henkilöiden että tapahtumisen paikka-sidonnaisuuksia. Mutta myös näissä paikoissa itsessään on vielä erityisesti korostuvia *välitilankaltaisia* ominaisuuksia. *Alastoman lounaan* lopussa kohtaaminen rajalla matkalla ”Annexiaan” on kohtaaminen välitilan sisäisessä välitilassa, sillä tapahtumisen ympäristönä koko ”Interzone” on tavallaan sisäinen välivyöhyke ja samalla mitä suurella määrällä mielen tila, ei todellinen ja maantieteellinen paikka. Konkreettisia, kuvatilaa jäsentäviä välitiloja Cronenbergin elokuvissa on toistuvasti ja runsaasti: portaat, portaikot, käytävät, ylipäättään tuleminen ja meneminen (harvoin *olemisen* paikat), ovet, portit, uloskäynnit. Esimerkiksi

Alastoman lounaan kaikki keskeiset tilat ovat välitiloja, jopa kirjailijapariskunta Frostien (etäisinä esikuvinaan Paul ja Jane Bowles) kodista Bill Lee toteaa, että se on ”juuri kuin yksi ravintola New Yorkissa”.

Alastonta lounasta on tietysti pidetty allegorisena elokuvana taiteen tekemisestä tai tarkemmin luovuudesta, jota tässä tarinassa siis edustaa kirjoittaminen (ks. esim. Beard 2001). Allegoria itsessään on romanttinen käsite (vrt. Stafford 1999), ja tarinan ytimessä on romanttinen kuva yksinäisestä puurtajasta, jota henkilökohtaiset demonit ja omat, mustat muistot alinomaa uhkaavat. Välivyöhyke on siis myös vaaran vyöhyke ja sinne voi jäädä loukkuun. Tila ja tilanne on Cronenbergin miessankarille tyypillinen. Jälleen hän kietoo ympärilleen – ikään kuin suojaksi ja turvaksi suhteessa oletetusti uhkaavaan, ympäröivään ulkomaailmaan – mielikuvien, käsitysten ja fantasian kotilon, jonka uhriksi sitten lopulta kuitenkin on vaarassa jäädä pystymättä vapautumaan seittien kahleista. *Alastomassa lounaassa* asetelma muotoutuu kirjailijan vilkkaan mielikuvituksen ja tajunnan laajentajina käytettyjen huumeiden vaikutuksesta. Elokuvassa *eXistenZ* vastaava asetelma motivoidaan puhtaasti teknologisena ilmiönä: kyse on ”tietokonepelistä”, jonka sisäisessä maailmassa oleminen toteutuu selkäyttimeen kytkettävän ”biopodin” avulla. *Spider*-elokuvassa vastaava rakenne paljastuu skitsofreenisen mielen konstruoimaksi kuviteltujen kausaalisuhteiden verkostoksi. Kysyttäväksi jää, muotoutuuko kuvitelmien suljettu fantasiamaailma siksi, että miehet Cronenbergin elokuvis- sa ovat heikkoja (ja ikään kuin vastustuskyvyttömiä näille vietteleville fantasian viruksille) vai siksi, että ulkoisen maailman paine yksinkertaisesti on niin musertava? Tai kenties taas, kuten tuon haluan liittyvän kaksois-logiikankin kohdalla todettiin, molemmista syistä johtuen? Cronenbergin maskuliininen päähenkilö on toukka, joka sulkeutuu kotiloonsa kehittyäkseen ja vapautuakseen lopulta perhosena. Kylmässä, laskelmoivassa ja rationaalisuutta korostavassa maailmassa muodonmuutos ei käy käden käänteessä. Ei ole sattumaa, että Cronenbergin elokuvissa eläinkunnan kan-

nalta ajateltuna nimenomaan hyönteisillä on niin keskeinen rooli – jo nimiä myöten: *The Fly*, *M. Butterfly*, *Spider*.

Henkilöhahmot ovat vastahankaisia, ulkopuolisia ja sopeutumattomia, eristyneitä sosiaalisesta todellisuudesta, hylättyinä seurustelemaan omien henkilökohtaisten riivaajiensa kanssa. Eikö tämä muistuta suuresti romanttisen lyirikon perustavaa asetelmaa, josta varmaan on lukematon määrä runoja? William Beardille Cronenbergin romanttinen, melankolinen sankarihahmo onkin aina enemmän tai vähemmän julki tuodusti ”taiteilija”, sosiaalisesti epäkelpo (äärimmillään mutantti ja hirviö), joka on tuomittu kamppailemaan luovuutensa (ja siihen liittyvien kykenevyyden ja kykenemättömyyden ongelmien) kanssa – ja, ainakin Beardin mukaan, usein lopulta häviämään. Näin ajateltuna tuo tuho on tietysti katastrofi ja vastaavasti tappio olisi todiste Cronenbergin omasta pessimismistä. Kenties väite on kuitenkin liiaksi mustavalikoistava. Cronenbergille taide on toki rikkovaa ja vaarallista (tai sosiaalisen normiston kannalta sen ainakin *pitäisi* sellaista olla), mutta samalla sillä on myös suojaava ominaisuutensa. Tekijälle tämä ominaisuus merkitsee vaaran pidättelyä välimatkan päässä, sen muuntamista käsiteltävään, käsitettävään ja käsitteelliseen muotoon. Eli liikkuviksi kuviksi ja ääniksi valkokankaalle. Etenkin Cronenbergin kohdalla (esimerkkinä kiihdytysajojen maailmaan sijoittuva varhainen elokuva *Fast Company*), osuva metafora vaaran pitämiseksi välimatkan päässä on kilpa-auto ja -autoilu yleisemminkin: siinä näkyy yksi äärimuoto järjestyksen ja kaaoksen tasapainoasetelmasta sekä kontrollin ja vapauden herkästä keskinäissuhteesta.

Taiteellinen luominen muotoutuu yrityksiksi löytää järjestystä kaaokseen, kontrolloida tai ainakin saada aikaan kontrollin *tunne* suhteessa ympäröivään todellisuuteen. Asetelma merkitsee jatkuvaa kamppailua kyvykkyyden ja kykenemättömyyden tunteiden kanssa, mikä puolestaan voi helposti johtaa pyrkimykseen tasapainoilla oman, pysyvän *melankolisuuden* suhteen. Käsite tulee kreikan sanoista *muste* (μελάι) ja *sappi* (χολή). Ainakin kä-

sitteellisestä näkökulmasta sen voi nähdä erityisesti kirjoittajaa koskevana oireyhtymänä, onhan sana ”muste” jo sen alkuparina. Nimenmukaisesti teeman käsittelyyn voidaan liittää esimerkiksi Albrecht Dürerin kuparipiirros *Melankolia I* (1514) tai Lars von Trierin elokuva *Melancholia* (2011). Mustan saven oletettu ylituotanto näkyy synkkyytenä, painavuutena ja alakuloisuutena. Samaa sarjaan kuuluu Julia Kristevan (1998) käsite ”musta aurinko” ja ajatus melankoliasta mentaliteettina, jonka voi ymmärtää ainakin tunnerekisteriä ajatellen yhtenä romantiikan aikakauden keskeisistä perinnoista. Kysymys siitä, mikä on todellista sekä siinä mielessä mahdollisesti myös totta ja mikä vain todellisen näköisistä, toissijaista, ilmentymää, esitystä, jne. on tavallaan ”melankolinen peruskysymys” ja syntyy tai ainakin *kiteytyy* nimenomaan romantiikan myötä. Romantiikan aikakaudelle kysymys yksilöstä ja yksilöllisyydestä oli keskeinen – siis siten myös kysymys yksilön *todellisista* rajoista. Missä vaiheessa yksilöllisyys muuttuu sen näköisyydeksi ja kaltaisuudeksi?

Romantiikkaan juurtuvan mielenlaadun keskeisinä piirteinä – ainakin Søren Kierkegaardin yhteydessä – voitaisiin nähdä melankolian ja ironian ohella myös reflektio, jatkuva omaan miinään kohdistuva spekulointi. Modernille aikakaudelle tyypillinen melankolia kietoo sielun tummaan pilveen eristämällä ”uhrinsa” muusta maailmasta, toisista ihmisistä ja oman itsen oikeasta ymmärryksestä. Melankolikko tiivistää sielun ruumiin sisään tekemällä siitä aineellisemmän ja painavamman: henkinen (sielu) ja fyysinen (ruumis) tulevat uudella tavalla sekä toisistaan riippuvaisiksi että ajankohtaisiksi juuri romantiikan aikakauden ajattelu-tavoissa: *paino* alkaa korvata *pimeyden*. Kun maa vapautuu painolastista olla kaikkeuden keskipiste (kopernikaaninen kumous), se samalla vastaavasti kuitenkin merkitykseltään hieman tyhjenee: tilalla ei ole enää välttämättä samanlaista moraalista ja uskonnollista ulottuvuutta, johon oltiin totuttu. Tyhjän maailman käsite luo kiinteiden ja hierarkkisten yhteisöjen sijasta mahdollisuuden kansalaisyhteiskunnan vapaudelle ja dynamiikalle. Eristyneisyys-

den ja yksinäisyyden tunteet liittyvät näin ollen sekä sisäisen että ulkoisen tilan synnyttämään juurettomuuteen. Melankoliasta tulee modernin elämän välitön kokemus, ikään kuin sen tarjoaman uudenlaisen vapauden hinta, valitsemisen ja vastuullisuuden välttämättömyys. (Ferguson 1995, 10–17.)

Melankolisuuteen liitetty pinnallisuus suhteutuu litteyteen, josta Cronenbergin elokuvia usein on syytetty (vrt. tästä Browning 2007, 39–40). Monissa taiteiden historiaa luotaavissa katsauksissa modernismia määritellään litteyden käsitteellä. Yhtenä tunnettuna esimerkkinä taidehistorian suunnasta on yhdysvaltalainen kriitikko Clement Greenberg. Koska litteys oli olomuoto, joka taiteista liittyi vain ja ainoastaan maalaustaiteeseen, Greenbergin mielestä modernistinen maalaus keskittyi sitten juuri siihen. Vastaavasti Barbara Stafford (2001, 52) tiivistää, että modernismi on ”anti-mimeettinen vastaruiske välinein tehostettua tilallista laajentumista vastaan.” Staffordille litteys on vastataktiikkaa, joka tietoisesti kohdistuu kolmiulotteisuutta korostavan vaikutelman herruutta vastaan. Litteyden kuvataiteellinen tausta ulottuu bysanttilaisista mosaiikeista Kasimir Malevitšin suprematistisiin kuviopintoihin saakka, mutta on kuitenkin laajemmassa näkökulmassa lievästi vääristävä peili.

Kenties litteys liittyy tässä tapauksessa nimenomaan välineelliseen kontekstiin ja teknologiseen ympäristöön paljon välittömämmin kuin aistivaikutelman sisäisiin rakenteisiin? Kuvaruutujen aikakaudella litteys ei enää modernismin tapaan *vastusta* kolmiulotteisuutta vetoamalla pintaan ja häivyttämällä syvyyden. Päinvastoin, omalla tavallaan se osallistuu kolmiulotteisuuden entistä tehokkaampaan tuotantoon, tai tarkemmin, tietoisuuteen ja kokemuksellisuuteen, joka koskee tuota nimenomaista ulottuvuutta. Mark Browning (2007, 39) viittaa Deleuzen (1995, 79) kommenttiin siitä, miten ”litteinkin kuvista on lähes huomaamatta taivutettu, kerrostettu vaihtelevin syvyyksin, jotka pakottavat katsojan matkustamaan niiden läpi [--].” Polveilevan huomionsa päätteeksi ja viittauksena Alois Rieglin *Kunstwollen*-ryhmittelyn kolmijakoi-

seen ”taiteen tahtoon”, Deleuze kiteyttää elokuvan kolme tehtävää: ”elämää kaunistavaa teatteria, kasvojen hengellistä antiteatteria, magian kanssa kilpailevia temppuja.”

Millä perusteilla litteän ”kuvaruutu-ikkunan” voisi ajatella, etenkin syvyysulottuvuuden eli -liikkeen kannalta, tiellä liikkeesä olevan auton tuulilasinä? Rinnastus tosin riippuu siitä, että katseen suunta kuvitellaan auton sisältä ulos (ja eteenpäin). Kamera kuvaa kuitenkin usein päinvastoin tuulilasin läpi autossa sisällä olevia ja tuulilasin läpi (tai peruutuspeilistä) maisemaa katsovia henkilöitä. Lasin takana näkyvän ”vapaan tien” asemesta tämä kuvakulma tuottaa näkymän ahtaasta tilasta, jonne vapautta kaipaava on joko teljetty tai telkeytynyt. Cronenbergia tämä välitila on kiinnostanut myös konkreettisenä ilmiönä jo varhain. Auto on keskeinen tapahtumaympäristö ainakin seuraavissa Cronenbergin elokuvissa: *Fast Company* (1979), *Crash* (1996), *A History of Violence* (2004), *Eastern Promises* (2007) ja *Cosmopolis* (2012).

Tuulilasi litteänä, kaksisuuntaisena kuvapintana antaa mahdollisuuden laventaa teoreettinenkin perspektiivi näihin ulottuvuuksiin: (a) tilaan, jossa ja *johon* liikutaan (kun katseen suunta on ulospäin) ja (b) tilaan, jossa liikkujat ovat (suunta sisäänpäin). Jälkimmäinen esimerkki liittyy suoraan elokuvallisiin tapoihin kuvata autossa olemista ja edellinen taas yleisempään vapauden kuvastoon. Kummassakin tapauksessa vaikutus, johon mekanismi tähtää, on kuitenkin sama: silloin kun kamera paikantaa katsojat tuulilasin taakse katsomaan autoon sisälle tuntuu se *velvoittavan* tulkitsevaa katsojaa jotenkin toisin kuin kauemmas ulottuva syvyys katsottaessa auton sisältä ulos. Edellä mainittua valinnan rakennetta voidaan havainnollistaa esimerkiksi sillä, miten kaksi erilaista lähtökohtaa tulkitsee kuvallisuuden, ohuuden, pinnan ja tätä kautta laajemmin *vapauden* keskinäiskytkökset. Yhteisenä nimittäjänä tässä on Cronenbergin ohjaama, J. G. Ballardin samanimiseen romaaniin perustuva elokuva *Crash* (1996).

Sekä Parveen Adamsin (2000) artikkeli (otsikolla ”Death drive”) että Mark Brownningin (2007, 15–19) kritiikki keskittyvät

tuulilasien kaksisuuntaisuuteen ja sen velvoittavuuteen suhteessa katsojaan. Adamsin väite on, että *Crash* rakentaa litteän, psyykkisen tilan, joka on suhteellisen ohut levy, ei tavanomaiseen tapaan kolmiulotteinen ja syvä tila. Litteyden keskeisin ominaisuus on siinä, että se sulkee katsojan ulkopuolelleen: katsoja ikään kuin ei yksinkertaisesti enää mahdu tuohon tilaan vaan on pakotettu jäämään ulkopuoliseksi. Mark Browningin kritiikki puolestaan lähtee todistelemaan *Crash*-elokuvan tilojen lähiluvun avulla, että ne oikeastaan ovat korosteisen kolmiulotteisia ja syviä eivätkä suinkaan sillä tavalla ohuita kuin mihin Adams viittaa. Mutta yhtä lailla elokuvan kolmiulotteisuuden ehdot ovat sille erityiset ja ne määrittävät paljolti Ballardin tekstin kautta tapaan, jolla Cronenberg ylipäättään käsittelee nelipyöräistä kulkuvälinettä osana kolmiulotteista tilavaikutelmaa.

Adamsille tilan litteys on takeena siitä, ettei *Crash*-elokuvasta ole katsomisen haluun aina olennaisesti liittyvän tirkistelynhalun tyydyttäjäksi. Tällainen halu edellyttää syvää psyykkistä tilarakennelmaa. Halu vapautua halusta onkin näin ollen Adamsin ajattelussa halua kuolla (*death drive*) ja näin ollen *Crash*issa on kyse juuri siitä. *Crash*in kolareita etsivät henkilöhahmot luetaan kuolemanvietin ajamina tahdottomina automaatteina. Browningin mielestä päättely ontuu, koska halun tähtäimenä ei ole sammuttaa itseään (ja siten vain kadota), vaan löytää polttoainekseen aina uusia ja uusia kohteita. Juuri tätä *kierrettä* Cronenbergin elokuva tutkii. Browningin mukaan keskeistä on toisto eikä kuviteltu päämäärä, jota turhaan tavoitellaan.

Pikemmin kuin litteästä tilasta Browningin mielestä kyse on *esittämisen* tilasta, näyttämöstä. Päättely johtaa Browningin pohtimaan psykoanalyttisen tirkistelyn asemesta Jacques Derridan käsitettä *parergon* (sivuasias, ornamentti, kehys). *Ergon* on itse asia, teos, teksti ja *par-ergon* on sitä reunustava sivuasias, kehystävä, koristava ulkopuoli, joka kuitenkin on jollakin tapaa myös osa ”sitä itseään”. Käsitteen keskeinen merkitys tai oikeammin kysymys, jonka se asettaa esille, on sisäpuolen ja ulkopuolen välinen suhde.

Sarjana esitystilanteita Cronenbergin *Crash* asettaa esille tämän suhteen erilaisia mutta toisteisia muunnoksia.

Silloin kun tila on litteä, tällainen suhde vaikuttaa olevan lähes olematon. Browningin (2007, 20) mielestä keskeinen syy *Crashin* litteyteen on se, ”että merkitykselliset kohtaukset saavat merkityksensä niitä kehystävästä logiikasta”, jota elokuva tuottaa ja moduloi alkuteksteistä lähtien. Jo ne ovat ikään kuin läpinäkyvään aineeseen upotettuja läpinäkyviä sanoja, jotka liukuvat paitsi kohti katsojaa, myös tämän ”läpi”. Tämänäyttymiset kehystykset eivät suinkaan tuota Adamsin uumoilemaa litteyttä, vaan päinvastoin hyvin syväulotteisen tilavaikutelman, jossa olennaista on sen esityksellisyys. Katsoja paikannetaan eri tavoin, mutta yleensä näkyvästi kehystettyjen esittämistapahtumien katsojaksi: ”Katsojina meidän täytyy olla läsnä ikään kuin viimeistelemässä kohtaukset, sillä me olemme osa kehystysten parergonaalista logiikkaa” (Browning 2007, 20). Täytyäkseen esityksellisyys siis edellyttää sitä, että joku aina katsoo tapahtuman. Toinen tämän logiikan piirre on ajallinen: kerronnan etenemiseen liittyviä tapahtumia ei yleensä nähdä suoraan, vaan vasta jälkeinpäin niiden aiheuttamien vaikutusten kautta. Tällä tavalla nähtäväksi ja kuultavaksi tuotu *seuraus* on ajallinen kehys tapahtumalle itselleen.

Adamsin luennassa *Crash* on litteä, ”hieroglyfinen” kirjoitus-pinta ja sen konkretisoitumia ovat haavat, arvet, tatuoinnit ynnä muut luettavissa olevat kirjoitusjäljet ihon pinnassa. Hieroglyfi on siis tuota kirjoitusta ja iho vastaavasti litteä pinta, johon kirjoitus on taltioitunut. Cronenbergin tyylille ominaista on Adamsin mukaan se, että tällainen litteys kylläkin tuottaa voimakkaan tarpeen selittää, etsiä syitä näiden jälkien alta ja takaa, mutta samalla se kuitenkin aina todistaa pyrkimyksen (tai halun) turhuuden: alla ja takana ei ole mitään (ainakaan järjestellistä), vain tyhjä tila, jota elokuvan litteä audiovisuaalinen pinta ympäröi ohuen, läpikuultavan kalvon tapaan. Se ei kuitenkaan ole sileä ja virheetön, vaan täynnä erilaisia puhkaisujälkiä ja ”läpiä”, jotka velvoittavat tulkintahaluksen katsojan etsimään niille syitä, merkityksiä ja perusteluja.

Elokuvan arvo riippuukin nyt siitä, miten tehokkaasti se pystyy tyydyttämään katsojan tarpeen löytää noita perusteluja.

Deleuze ja Guattari hahmottavat ”elimettömän ruumiin” ainakin jollakin tavalla verrannollisena freudilaisen ”kuolemanvietin” kanssa – kuitenkin niin, että sen kuolemaan kytkevä aspekti on pikemmin jotakin uutta luova kuin jonkin vanhan päättävä. Adamsille *Crashin* ”päähenkilö” on haava (jota elokuva ei kuitenkaan kytke kastraatioon), ja tuon haavan olioistuma on juuri se, mistä Jacques Lacan (1979, 197–198) kirjoittaa käsitteellä *lamella*. Sen voisi kääntää käsitteeksi *lituska* (liuska, levy, heltta, sälö). Lacanin ajattelussa lamella tarkoittaa ”tuhoutumatonta elämänvoimaa”. Tosin, Deleuze ja Guattari – varmaankin hyvin tietoisena siirtona – kuvaavat tämän elämänvoimaa edustavan ”olion” hel-tankaltaisen lituskan asemesta munaksi (ks. Deleuze & Guattari 1988, 153).

Adamsin psykoanalyttinen vastaus siihen, mistä *Crash*-elokuvan litteys johtuu, on kiertelemätön: elokuva on toisiaan seuraavia episodeja siitä, miten turhautuneet nykyihmiset lyövät päätään litteään, läpinäkyvään seinään mahdottomassa tehtävässään yrittää tavoittaa Reaalisen syvää ydintä. Browningin mukaan asetelmana ei ole ”syvän ytimen” ja sen edessä (ja esteenä) olevan ”halun litteän seinän” välinen ero, vaan paljon yksinkertaisemmin sarja esityksiä ja performansseja, joissa tyydytyksen saavuttamisen teemaa muunnellaan erilaisissa tilallisissa yhteyksissä. Adamsille pinnan ja sen alaisen välisen suhteen tulkinnan mukaan *Crash* on kuolemanvietin hallitsema, haluton ja litteä, koska siitä Toisen määrittävä läsnäolo on minimoitu lähes olemattomiin. Browningille *Crash* on erilaisten kehystysten hallitsema, ”poissaolevan tuntuisten” henkilöhahmojen vastapainoksi katsojan itsetietoisuutta monin tavoin ruokkiva esitystilanteiden ja -tallenteiden sarja, jonka kehymiä määrittävät niin katsomisen ”kumikaulat” kuin osallistumisen tavoitteellinen ”flow-kokemuskin”.

Cronenbergin elokuvista toistaiseksi ehkä eniten onkin kirjoitettu *Videodromen* ohella *Crashista*. Tyyppiesimerkkinä voi pitää

debattia brittiläisessä *Screen*-lehdessä (1998–99) ja kiistelyn pontimena ollutta laajempaakin polemiikka tähän elokuvaan liittyen. Pian ensi-illan jälkeen, kesäkuun alussa 1996, Alexander Walker kirjoitti kritiikin *Evening Standard*-lehteen, jota populaarilehdistö Englannissa pitkälti seurasi. Kritiikki jakoi tehokkaasti potentiaalisen katsojakunnan kahtia (Mathijs 2008, 180–194). Tavallaan populaari vastaanotto heijastui myös siihen, miten rintamalinjat sittemmin jakautuivat akateemisemmassa *Screen*-julkaisussa. Yhtäällä oli Barbara Creed ja hänen kantansa, jonka mukaan *Crash* on hieno tyyli-elokuva, mutta ideologialtaan fallosentrinen ja naisvihamielinen. Toisaalla oli Michael Grant ja *Crashiä* puolustelevala asenne: elokuvassa sen ritualistinen tyyli on keskeistä ja sisältöjäkin täytyisi tulkita tyylin ehdoilla. Viimein Fred Botting & Brian Wilson ehdottivat, että pohjimmiltaanhan *Crash* on varsin tylsä elokuva, mutta on kiinnostavaa pohtia *miksi* se on sitä? Heidän oman vastauksensa mukaan siksi, että katsoja pakotetaan ei samastujan, vaan sivusta seuraajan asemaan katsomaan ja *vain* katsomaan. Tämä yhtäältä katsomisen ja toisaalta katsomista varten esittämisen perusasetelma on tietysti tuttu Cronenbergille jo muustakin tuotannosta – mutta tuttu ja toistuva tyyli- ja sisältö-aines se toki on myös J. G. Ballardille, jonka romaaniin elokuva pohjautuu.

Ballardin *Crash* julkaistiin vuonna 1973 ja siitä muodostui sittemmin ensimmäinen osa ns. katastrofi-trilogiaksi nimetyssä sarjassa: *Crash* (1973; suom. 1996); *Concrete Island* (1973); *High Rise* (1975; suom. *Tornitalo*, 1999). Cronenbergin *Crashiä* edeltänyt elokuva *M. Butterfly* oli ollut (jälleen) sekä taloudellinen että kriittinen epäonnistuminen, ja tässä suhteessa *Crash* merkitsi paluuta takaisin ”itsenäisten pientuotantojen” pariin. Toisin kuin edellisen elokuvan kohdalla, jolloin kuvauksia tehtiin Kiinassa, Unkarissa, Ranskassa ja Kanadassa, nyt *Crash*-elokuvan kuvaukset toteutettiin puolen kilometrin säteellä Cronenbergin kotitalosta Torontossa.

Cronenbergille tunnusomaiseen tapaan elokuva on suhteellisen uskollinen Ballardin romaanin sisällölle ainakin siinä mielessä, että

kummankin toteaman mukaan halun ja toiselle omistautumisen yhtenä äärimmäisenä ilmauksena voi pitää pyrkimystä tarjota tälle mahdollisuus kuolla autokolarissa. Sekä kirjassa että elokuvassa on voimakkaita toiston, rituaalin, liturgian ja mantran elementtejä. Elokuva on äärimmäisen tyylielty ja eheä ilmaisultaan, ja tuottaa monin erilaisin tyylikeinoin emotionaalisesti hyytävän kylmän vaikutelman, mikä ei ole voinut olla edelleen vaikuttamatta elokuvan saamaan vastaanottoon. Howard Shoren säveltämä musiikki, joka perustuu useiden sähkökitaroiden päällekkäisille sävelkuluille, entisestään korostaa elokuvan kylmän metallista kaikua.

Crashissä Cronenberg tutkii jälleen irtautumista keskeisen miespäähenkilön näkökulmasta kohti hieman laajempaa ryhmää. Elokuvassa on useampia ”päähenkilöitä” (Ballard, Catherine, Vaughan...), tai vieläkin kiteytetyemmin, *Crashin* ”päähenkilöitä” ovat erimerkkiset autot, varsinkin Vaughanin käyttämä Lincoln Continental, joka on tarkoituksella juuri samanlainen kuin mihin John F. Kennedy Dallasissa ammuttiin. Elokuva tuntuu kauttaaltaan operoivan myös tyyllillisesti purkaen, hajottaen, kolaroiden, tai lyhyesti ja yhteen kootusti tietyllä *de*-asenteella. Se sisältää sekä ilmiön (konstruktion) että sen nurinkäännöksen (dekonstruktion) – sekä auton (kulkuväline) että kolarin (romu) ulottaen näiden molempien moninaiset analogiat laajemminkin kulttuurisen symbolismin kentälle.

Romutetun tai mieleltään viallisen tilan perusehtojen luonteen kuuluu, että teknologia määrää fyysisyyttä ja että tämä suhde tuottaa zombinkaltaista käyttäytymistä. Toisaalta me orgaanisina ihmisinä emme voi täysin tulla koneiksi vaan meidät on pakotettu tietynlaiseen motorisen ja orgaanisen välitila-asemaan. Autobiiliin liittyvä käänteinen ”debiili teknologia” myös de-abjektivoi eli puhdistaa häiritsevästä koetun likaisuuden paitsi kokemuksesta myös ihmisyydestä. Samalla se kuitenkin poistaa myös puhdistautumisen prosessinomaisen ja ritualistisen mahdollisuuden tavalla, joka entisestään vahvistaa hajoamistrauman pysyvyyttä. Edelleen, auton kannalta ajateltuna kolari on myös sen de-teknologisointia,

siinä teknologian ylevä tehokkuus kirjaimellisesti ja yhtäkkisesti romahtaa. Näiden teemojen käsittelijänä *Crash* on monella tavalla tukahdutettu elokuva, johon tunnelmaa luovat äärimmilleen viedydyn kontrollin tyylikeinot (dialogi, tilat ja värimaailma, kameran liikkeet, katseet). Tukahdutuksen ruumiillistuma on Elias Koteasin esittämä Vaughan (Ballardin kirjassa hän on entinen TV:n punkahtava tiedeasiantuntija ja kommentaattori), josta elokuva on luonut sekä eräänlaisen ”Frankensteinin hirviön” (jonka tikkausarvet ovat vielä selvästi näkyvillä) että radikaalin tiedemiehen (itsensä Frankensteinin). James Spaderin esittämä James Ballard puolestaan on elokuvan lopussa kenties matkalla kohti samanlaisia olotilaa, jonka viimein autokolarissa menehtynyt Vaughan on jättänyt hänelle perinnöksi.

Rakkaustarina Jamesin ja Catherinen (Deborah Kara-Unger) välillä noudattaa johdonmukaisesti elokuvan kattavaa tyyli- ja tunnelma-asetelmaa. Se on muodoltaan ”riisuttu pornoelokuva” tai romanttinen komedia, joka oikeastaan on pornoelokuva, mutta ilman kaiken paljastavia seksikohtauksia. Tunnetussa kommentissaan Bernardo Bertolucci kutsui *Crashia* uskonnolliseksi mestarteokseksi (Smith 1997, 17). Kenties Vaughanin johdolla autokolareita ihannoivat voitaisiin ajatella lahkolaisina. Kokeeko Jayne Mansfieldiksi tekeytynyt Seagrave (Peter McNeill) eräänlaisen marttyyrikuoleman, kun hän simuloi Masnfieldin kuolonkolaria? Tai ovatko ne, jotka ovat tulleet katsomaan Vaughanin kumppaneineen esittämää James Deanin kuolonkolaria, eräänlaisia uskonnollisen herätyskokouksen osanottajia? Seagraven ohella tämän uskonlahkon ruumiillistuma on myös Gabrielle (Rosanna Arquette) ”koosteena” erilaisia pop-kulttuurin kliseitä: moottoripyöräpimu, lesbo kyborgi, Xena-sankaritar... Etenkin omassa kaunokirjallisessa myöhäistuotannossaan J. G. Ballard kuvaa toistuvasti tällaista populaarin pulp-todellisuuden teatralisoimista ja korostaa siihen kuuluvia tuhoisia yrityksiä etsiä ylevyyden kokemuksia ”roskan” kautta.

...uusi liha

Steven Shaviron (1993) mielestä ruumis on Cronenbergin pakkomielte. Kyse on lihan politiikasta, teknologiasta ja estetiikasta, jotka ovat ”säätämättömän sisälmyksekkäitä” – ja siksi myös niin epämukavia. Shavirolle Cronenberg on kuitenkin myös ruumiiseen liittyvien monien myyttien kriitikko. Hänen elokuvansa osoittavat, että ruumis on yhä tuntematon ja ”pimeä maanosa”. John Nevillen näyttelemä Terrence, joka asuu samassa hoitokodissa kuin Spider, esittää saman todetessaan Afrikasta: ”Siinä sitä vasta on pimeä maanosa” – kuitenkin implisiittisesti viitaten pikemminkin mielen kuin ruumiin tilaan. Monet uudemmatkin kulttuuriteoriat jatkavat vanhaa pyrkimystä ”kätkeä ruumiillisuutta”. Ajattelu on ollut kiihkeästi kiinni aineellisuuden kiellossa ja häiritsevän lihan ulottumattomissa. Foucault’ta myötäillen pitkään on voitu todeta meidän yhä ja itsepintaisesti haluavan uskoa, että ruumiillisen lisäksi on oltava olemassa vielä ”jotakin enemmän”.

Cronenbergille ruumis on perustavalla tavalla aineellinen jopa siinä määrin, että tämän voisi ilmaista myös toisinpäin: elokuvien kertomuksissa on kyse siitä, miten aine ruumiillistuu. Tämä käy ilmi esimerkiksi siten, että kuvauksessa ei pysähdytä iholle, pinnalle, vaan toistuvasti tunkeudutaan sen sisään, sisälmyksiin. Cronenbergin elokuvissa tietyllä tavalla kaikki on ”korpo-reaalista”, ruumiillistettua. Ruumista myös juurrutetaan fysiologian ja teknologian ”hirviömäisiin” risteytyksiin. Toisin sanoen, ruumiillistuneisuus kasaa esiin, näkyville ja nähtäville fysiologian ja teknologian, inhimillisen ja koneellisen, aineellisen ja aineettoman *risteymiä*. Niissä ei kuitenkaan ole kyse merkin ja merkityksen, taudin syyn ja näkyvän oireen, objektin ja representaation välisestä suhteesta, joka olisi sitten esimerkiksi tulkittavissa, koodattavissa ja luokitteluin käsitteellistettävissä. Pikemminkin kyse on *olioistamisesta* ja ruumiillistamisesta muutoksen ja muodonmuutoksen prosessissa. Tuon prosessin affektiiviset energiat – puoleensa vetävät ja luotaan työntävät voimat – ovat yhtäältä eläimellisiä, toisaal-

ta teknologisia. Inhimillinen siis jäsentyy hallitsemattomien, eläimellisten viettien ja järjestyneen, tehokkaan sekä tunteettomasti rationalistisen teknologian puristuksissa. Cronenbergin kertomat tarinat ovat kuvauksia siitä, mitä ruumiille (ja ruumiillisuudelle yleisemminkin) tapahtuu tuossa puristuksessa, miten se tuon voiman vaikutuksesta alkaa muuttaa omaa muotoaan.

Cronenbergin elokuvien miessankarit menettävät kontrollin ja vallan suhteessaan siihen, mitä heidän ruumiilleen ja ruumiissaan tapahtuu. Tässä suhteessa heistä tulee siis pakosta reaktiivisia ja näin tuntuu tapahtuvan erityisesti niille, jotka ovat muutosta ennen olleet poikkeuksellisen aktiivisia. Juuri tällaisen miessankareille tyypillisen aktiivisuuden William Beard (2001) paikantaa lähinnä kahteen toiminnan muotoon. Yhtäältä se ilmenee lääkärin, tutkijan, tiedemiehen tai tiedonvälittäjän aktiivisena intressinä suhteessa ympäristöönsä. Toisaalta se ilmenee myös seksuaalisena aktiivisuutena suhteessa (kuviteltuun) naiseuteen. Beardin mukaan tyypillinen asetelma on se, jossa ensimmäisen intressin aiheuttama ”nyrjähdys” tai onnettomuus johtaa poikkeukselliseen seksuaaliseen aktiivisuuteen, mikä puolestaan on ensimmäinen konkreettinen oire alkaneesta, tuhoon johtavasta kiertteestä. Tyypiesimerkki tästä prosessista on *Kärpänen* ja se, mitä Seth Brundlen ruumiille ja mielelle elokuvan kuluessa tapahtuu.

Bettina Papenburg (2011) käsittelee Cronenbergin tuotantoa ”groteskin ruumiillisuuden” näkökulmasta teoksessaan *Das Neue Fleisch* (”Uusi liha”). Välittömin yhteys on tietysti elokuvaan *Videodrome* ja sen viimeiseen repliikkiin: ”Long live the new flesh!” (”Eläköön uusi liha!”). Jatkamalla käsitteen tarjoamaa metamorfisuutta sen merkitysalueen voi kuitenkin ulottaa lähes Cronenbergin koko tuotantoon.

Cronenbergin ensimmäinen 35 mm:n elokuva *Stereo* (1969) rakentuu pseudo-dokumentaariselle esitystavalle, jossa jäljitellään kokeellisen tieteen asetelmallisuuksia. Elokuvassa seurataan, miten ”tiedemiehet” tekevät ihmisuhreilla ”testejä” rationaalisuuden nimissä ja kylmän kliinisessä ympäristössä. Kokeiden aiheena on

telepatia ja siihen syntyvä riippuvuus. Laajempänä kontekstina on lisäksi ”uuteen seksuaalisuuteen” liittyvät teoriat, kuten tässä tapauksessa ”omniseksuaalisuuden” käsite. Eleettömästi rekisteröivä kamerankäyttö ja tieteellistä jargonia toistava kertojanääni ovat tyylille leimallisia piirteitä. Seuraava elokuva, *Crimes of the Future* (1970) tavallaan jatkaa jo edellisestä tutuksi tullutta linjaa. Nyt keskiössä on mielen kykyjen asemesta ruumis ja etenkin ruumiillisen muuntuvuuden ja sairauden välinen yhteys. Nämä varhaiset työt sekä niitä edeltävät 16 mm:n lyhytelokuvat (*Transfer*, 1966 ja *From the Drain*, 1968) syntyivät tietoisesti kokeellisen avantgarde-elokuvan piirissä.

Cronenberg aikoi isänsä tapaan kirjoittajaksi, mutta Etelä-Ranskassa vietetty vuosi (1970–71 sisältää myös vierailun Cannesin elokuvajuhlille) synnytti päätöksen ryhtyä kehittämään uraa elokuvantekijänä. Ranskasta palattua myös ensimmäinen avioliitto kariutui, jonka seurauksena puoliso Margaret muutti New Age -kommuuniin Kaliforniaan. Tämän eroprosessin tunnelmat William Beard esimerkiksi on kytkenyt *Shivers*-elokuvaan (1975) ja yhteisen tyttären (Cassandra, s. 1972) huoltajuuskiistat Cronenberg itsekin on myöntänyt tavallaan aiheekseen myöhemmin elokuvassa *The Brood* (1979). Ensimmäisen pitkän fiktion, *Shivers*-elokuvan käsikirjoitus lähti käyntiin vuonna 1972 ja sittemmin sen rahoittajaksi tuli Canadian Film Development Corporation (CFDC – myöhemmin Telefilm Canada), joka oli verovaroin perustettu vuonna 1967 tukemaan ja edistämään kansallista, kanadalasta elokuvatuotantoa. *Shiversin* ensi-ilta oli lokakuussa 1975 Montréalissa (jonne sen kuvauksetkin liittyivät).

Saturday Night -lehden kriitikko Robert Fulford (alias Marshall Delaney) oli kirjoittanut hyvin positiivisesti *Stereosta*, mistä johtuen Cronenberg esitti uusimman elokuvansa kriitikolle yksityisesti jo ennen ensi-iltaa. Fulford kuitenkin kirjoitti murskaavan kritiikin otsikolla *You Should Know How Bad This Film Is. After All, You Paid For It* (”Teidän on syytä tietää miten huono tämä elokuva on sillä tähän sen kustansitte”). Syyskuussa ennen ensi-

iltaa julkaistu artikkeli saneli varsin pitkälle elokuvan kansallisen vastaanoton Kanadassa. Osastaan artikkelin terä oli tietysti myös CFDC:tä vastaan koska se oli hairahtunut tukemaan tällaista hanketta. Polemiikki koski suoraan kansallista tukipolitiikkaa ja sen periaatteita sekä täten myös kansallista elokuvaa ja sen perusteita yleisemmin. Kiista siis koski kysymystä ”mitä on kanadalaisuus elokuvassa” – vaatimushan oli, että CFDC:n tuli tukea nimenomaan kanadalaista elokuvaa. *Shivers* oli Fulfordin näkemyksen mukaan ”kanadalainen” mitä vähimmässä määrin, päinvastoin se antoi Kanadasta hyvin anti-kanadalaisen kuvan. Toisaalta esim. Michael Grant on sitä mieltä, että kanadalainen elokuva yhä tuolloin oli vielä vahvasti John Griersonin (ja National Film Board of Canadian) – dokumenttielokuva-käsitteen ja dokumentaarisen totuuselokuvan ”isän” – vaikutuksen alla. Toisin sanoen sellaiset ominaisuudet kuten todellisuus, totuus ja ennen muuta realistinen kuvaustapa olivat vielä 1970-luvun alun Kanadassa elokuvaa ajatellen suuressa kurssissa. Tähän suhteutettuna Cronenbergin *Shivers* oli tietysti aivan jotain muuta. Julkisen polemiikin seurauksena CFDC ei enää tukenut Cronenbergin seuraavaa elokuvahanketta, *Rabid*-elokuvaa, eikä *Shivers* kilpaillut edes ehdokkuudesta jaettaessa kanadalaisia ”Oscareita” eli Genie-palkintoja. Parhaasta ohjauksesta Cronenberg sai sellaisen ensi kertaa vasta *Videodrome*-elokuvasta vuonna 1982.

Shiversin vastaanottoon liittyvä keskeinen aspekti siis koski elokuvan ”kanadalaisuutta”. Toinen kosketuskohta liittyy Robin Woodin artikkeliin (”An Introduction to the American Horror Film” vuodelta 1979), jossa Wood – kuvaillessaan valitettavalla tavalla reaktiivista nykykauhua – ottaa esimerkeikseen nimenomaan Cronenbergin *Shivers*- ja *The Brood* -elokuvat: ”*Shivers* kattaa systemaattisesti jokaisen seksuaalis-sosiaalisen tabun rikkomisen – uskottomuuden, lesbouden, homouden, ikäeron, lopulta myös inestien – mutta jokainen askel on vain ikään kuin uusi lisä sarjassa kasautuvia kauhuja. Samanaikaisesti, elokuva ei osoita minkäänlaisia tunteita, kun kysymyksessä ovat perinteiset suhteet

(tai ihmiset): palkitsemattomassa rumuudessaan ja karkeudessaan, elokuva on lähes harvinaisuus onnistuessaan niin täydellisesti saavuttamaan *totaalisen* negaation.” (Nichols 1985, 216–217; ks. myös Wood 1983 ja MaCinnis 2012.)

Wood tulkitsee elokuvan konservatiivisena vastareaktionä suhteessa niihin entistä sallivampiin muutoksiin, joiden hän koki yhteiskunnassa olevan tapahtumassa. Tällainen ”reaktiivinen kauhu” mieltää hirviön (jota *Shiversissä* siis edustaisi seksuaalisuus) täysin epäinhimilliseksi olioksi. Vastaavasti ”progressiivisessa”, edistykseellisemmässä kauhussa hirviössäkkin olisi inhimillinen ja Woodin mielestä siis sympatiaa herättävä puolensa.

Cronenberg itse on viitannut tämäntyyppisten, omasta kansallisesta piiristä tulleiden kommenttien rinnalla hyväksyvämmien etenkin ranskalaiseen vastaanottoon, jossa *Shivers* on nähty jälkifreudilaisena allegoriana siitä, miten ihmismieli on sosiaalisten ja moraalisten konventioiden kanavoima ja ehdollistama konstruktio. Tämä tulkinta on asettunut ikään kuin elokuvan tri Emil Hobbesin – parasiitin ”keksijän” – kannalle: hänellehän parasiitti (ainakin ideaalitasolla) on ase rationaalisuuden ylivaltaa vastaan, kenties peräti eräänlainen järjen ylivaltaa murtava ruumiillisuuden puolesta kamppaileva vapaustaistelija.

Yhtä kaikki, nämä tulkinta-asetelmat tuovat esiin perusmallin, jossa mieli (järki, rationaalisuus etupäässä) ja ruumis (aistimellisuus, seksuaalisuus, halu) asemoituvat keskinäissuhteeseen. Nyt tulkinnallinen peruskysymys lienee, pitääkö ne nähdä kamppailevina vastakohtina, toisiaan täydentävänä vastaparina, toisiinsa sekoittuvina, saman linjauksen ääripäinä, vai miten? Paljolti siitä miten tämän suhteen mieltää, riippuu myös se, miten Cronenberg-tarinoihin sovellettujen tulkintojen luonnetta ja niiden perusteluja voi eritellä.

Käyttökelpoisena voisi pitää esimerkiksi Robert Solomonin ajatusta (johon Murray Smith viittaa), että kauhulla on välitön kytkös määrätynlaiseen viehätykseen ja uteliaisuuteen (Smith 2000, 70–71). Tämän hyväksyminen taas johtaa Smithin luon-

nostelevaan kauhulle kaksi syntymekanismia: (1) sympaattiselle ja samastuttavalle inhimilliselle hahmotetun luotaan työntävän vastakohdan kautta; (2) ei-inhimillisenä ja hirviömäisenä mielletyn näkökulman (johon katsoja ainakin jossain määrin kutsutaan osallistumaan) kautta. Jälkimmäistä edustaisi esimerkiksi *Shiversissä* parasiitin eli ”pökäleen näkökulma” (jonka Cronenberg on – leikkimielisesti? – kertonut olleen oma suosikkinsa). Tämä jälkimmäinenhän tulee tavallaan ilmi jo Rollo Linskyn (Joe Silver) jääkapin ovelta olevasta tekstistä: ”Seksi ei ole enempää kuin nerokkaan sukupuolitaudin luoma keksintö”.

Ensimmäinen isommin kansainvälinen menestys Cronenbergin tuotannossa on hänen omaan käsikirjoitukseensa perustuva *Videodrome – tuhon ase* (1983). Pääosassa – ja näkökulmana elokuvan tapahtumiin – on paikallisen kaapeli-tv-kanavan omistaja Max Renn (James Woods). Tällainen asetelma, jossa keskeisinä toimijoina ovat av-teknologia ja tiettyyn (miespuoliseen) henkilöön rajautuva näkökulma, alkaa entistä vahvemmin leimata Cronenbergin elokuvien perusrakenteita. Tuore elokuva, *Cosmopolis* (2012) todistaa, että tämä ”temaattinen perusjuonne” jatkuu edelleenkin ja tuottaa eri elokuviin toisiaan muistuttavia (avoimia) loppuja. Kenties aina *Crashiin* asti – ja osin uudelleen 2000-luvun joissakin tuotannoissa (*Spider* ja *A History of Violence*) kyse on joukosta elokuvia, joita voisi jopa ajatella saman teeman erilaisina ja erilaisiin konteksteihin sijoitettuuina muunnelmina.

Päähenkilöön entistä tiiviimmin sitoutuva havaitsemistapa luo toisaalta myös irti sanoutuvan yhteyden aiempaan perinteeseen: nyt hirviö löytyy itsestä, ”sisäpuolelta” – ei enää isästä (tai isähahmosta), äidistä, naisesta tai yleisemmin Toisesta. Jo tästä syystä *Videodrome* on mitä suuressa määrin ja perustellusti ensimmäisen persoonan elokuva. Kuten William Beard on spekuloinut, elokuvassa ei olekaan ainoastaan Max Renn, joka menettää järkensä vaan näin käy tavallaan koko elokuvalla. Sekään ei lopulta voi enää ”sietää itseään” ja siitä syystä se on ”lopetettava” toteutetulla tavallaan. Aiempaan verrattuna *Videodrome* merkitsee myös suu-

ria tyyllillisiä uudistuksia. Värit, muotojen ja materiaalien ”kieli” sekä etenkin kameran liike ovat osoituksena uudentyyppisestä kuvauksellisen ilmaisevuuden rikkaudesta. Käsiteltyä teemaa tukee näkemiseen liittyvä runsas kuvasto ja ”metaforiikka” ja osin siihen liittyen lasin (materiaalina) ja ovien (tilaelementteinä) toistuva, keskeinen käyttö.

Videodrome on Cronenbergin tuotannossa käännekohta juuri siksi, että elokuva kaikkineen on niin ”refleksiivinen”, itseensä, omaan *elokuvana olemiseensa* niin monin muodoin viittaava. Tältä pohjalta sitä on tulkittukin nykyaikaisen infoähkyn kuvauksena; todellisen ja simulaation rajojen murenemisen spektaakkelinä; manipulaation politiikkaa kritikoivana tutkielmana; seksuaalisuuden ja subjektiviteetin sosiaalisina konstruktioina, ja niin edelleen. Toisin sanoen, elokuva on nähty vahvasti 1980-lukulaisten länsimaisen maailmankuvan peilauksena. Voisi jopa väittää, että *Videodrome* vetoaa, koska se on niin helppo pukea kuvaamaan kulloinkin käyttökelpoista ja muodikasta kulttuuriteoriaa (olipa kyse Jean Baudrillardista, Judith Butlerista, Guy Debordista tai Deleuzestä). Fredric Jameson esimerkiksi tuottaa teoksessaan *The Geopolitical Aesthetic* (1992) elokuvasta poliittis-ideologisen tulkinnan, jossa tukeudutaan niin Karl Marxiin kuin Baudrillardiinkin. Scott Bukatman tekee teoksessaan *The Terminal Identity* (1993) mediateoreettisen tulkinnan, jossa vedotaan Baudrillardiin, Debordiin ja tietysti Marshall McLuhaniin. Steven Shavirolle, teoksessa *The Cinematic Body* (1993), elokuva antaa mahdollisuuden ruumiskeskeiseen tulkintaan, jonka pontimena on sitten edelleen Deleuze.

Shavirolle keskeinen kysymys on ambivalenssin hirviömyisyys: selkeärajaiset ja kategoriset erottelut ovat mahdottomia ja kun ne eivät toteudu, tuloksena on häiritsevää epävarmuutta ja kauhun kokemuksia. *Videodromessa* tämä *perushäiriö* rajaa tarinan rakenteessa jo sen yleisilmettä koskien sellaisia kysymyksiä kuin ”mitä tapahtuu todella?” ja ”mikä on kuviteltua?” – erottelun perustelu sisältää niin paljon muuttujia ja näkökulmavalintoihin sidottuja

olettamuksia, että ”lopullinen” vastaus on aina vain parhaimmillaankin likimääräinen ja siksi epätarkka tulkinta. Siinä missä edeltävä elokuva, *Scanners* (1980), *kirjaimellistaa* käsityksen siitä, että oikeastaan kovinkaan iso osa siitä mitä puhumme ja ajattelemme ei ole meidän ”omaamme”, siinä vastaavasti *Videodrome* kirjaimellistaa McLuhan & Baudrillard -tyyppiset väittämät, jotka koskevat todellisuuden häviämistä ja kaiken muuttumista simulaatioksi.

”Kirjaimellistaa” on näissä oletuksissa nimenomaan yhtä kuin ”ruumiillistaa”, koska tuon esitetyn väitteen hyväksymisen seuraukset kartoitetaan ruumiissa tapahtuvina muutoksina. Oletamus tukeutuu Baudrillard-tulkintaan, jonka mukaan enää ei ole olemassa mediumia eli erityistä välinettä tai välineitä, joita sitten vanhanaikaiseen tapaan käytettäisiin viestien, sanomien, ajatusten, propagandan tai muun sellaisen välittämiseen. ”Välineisyys” on aineettomasti hajaantunut todellisuuden sekaan niin, ettei niitä (välinettä ja todellisuutta) enää voi mitenkään erottaa toisistaan. Media ei enää viittaa todellisuuteen (esim. kuviensa muodossa), vaan sen kuvista on tullut todellisuuden raaka-ainetta, sen elimellinen ainesosa. Media ei ole todellisuutta representoiva peili, vaan päinvastoin, todellisuus on peili, joka heijastaa median kattavaa läsnäoloa. Juuri tämäntyyppinen viisaus on juurena siinä filosofiassa jonka Cronenberg panee elokuvassaan audiovisuaalisen gurun eli Brian O’Blivionin (Jack Creley) suuhun: ”Televisionuutu on mielen silmän verkkokalvo, siksi televisio on osa aivojen fysiikkaalista rakennetta.”

Videodrome siis kuvaa maailmaa, joka on läpikotaisin ”medioitunut” – maailman sisällä elävän ja toimivan, sitä tuottavan ja kuluttavan yksilön, hänen ruumiinsa ja mielensä, näkökulmasta. Tästä juontuva hyperreaalisuus (tai simulaation kulttuuri) on kuitenkin Cronenbergin käsittelyssä ”kuumaa” (eikä ”viileän” televisuaalista kuten McLuhan vielä esitti), ja äärimmäisen ruumiillista, seksuaalista ja väkivaltaista, ei suinkaan eteerisen aineetonta ja älyllisen etäännytettyä. Ruumiin kohtalona näin nähdyssä muutosprosessissa ei ole tulla tyhjiin imetyksi ja sitten unohdetuksi

kuoreksi. Päinvastoin, kirjaimellisesti sulautuessaan, yhtyessään video- ja aseteknologiaan siihen tulee uusia, ennen kokemattomilla tavoilla vallan hallinnan osoittamaan pystyviä muotoja.

Mutta tietysti kysymys vallasta on kaksijakoinen: uusi vallantunne ("the New Flesh") on tullut mahdolliseksi vain systemaattisen "ohjelmoiduksi tulemisen" seurauksena, olipa sitten – kuten elokuvassa näitä konteksteja hahmotellaan – ohjelmoijana Barry Convexin (Leslie Carlson) johtama "silmälasifirma" Spectacular Optical tai O'Blivionin perikunnan pyörittämä "hyväntekeväisyysjärjestö" Cathode Ray Mission. Molemmat yhtiöt on syytä laittaa lainausmerkkeihin, koska silmälas- ja hyväntekeväisyysbisnes on niille vain eräänlainen peiteoperaatio. Yhtiöissä, kuten Beard on korostanutkin, katodisäde-teknologia ja optiikka nivoutuvat havaitsemisen ja näkemisen organismien kanssa ainakin pyrkien saumattomaan yhteistyöhön. Ohjelmoiduksi tulemiseen puolestaan liittyy jälleen olennaisena osana kysymys halusta – ja *Videodromen* yhteydessä ennen muuta, näkemiseen liittyvästä halusta: katsomisen ja katseen kohteena olemisen keskinäissidoksesta, joka vahvistuessaan muuttuu katsekontaktista myös kosketuskontaktiksi ja lopulta myös ruumiilliseksi sisään-tunkeutumiseksi. William Beard (2001, 150) runoilee tv-ruutuun päänsä työntävästä Maxistä: "Siinä miehenkokoisena peniksenä hän palaa vagina-suun kautta kohtuun".

Näkemisen haluun tuntuu liittyvän kysymys takuista, jotka tavallaan koskevat todellisuutta tai hieman tarkemmin, todellisuudessa olevaa *aidoksi* uskottua laadullisuutta, joka sekin tietysti kytkeytyy suoraan ruumiiseen. Aistittu kivun kokemus (viiltämisen, polttamisen tai ruoskimisen seurauksena) voidaan toki tulkita masokistiseksi perversioksi, mutta tässä tapauksessa se on enemmän halun kautta aistimukseen liittyvästä "palkinnosta" kilvoittelua – ja tuo palkinto on nimenomaan "aitouden kokemus". Fyysisen kivun yhteydessä se nojaa yksinkertaiseen logiikkaan: ruumiissa tuntemani kivun täytyy olla todellista ja aitoa koska tunnen sen ruumiissani. Eli, todellisuus ei ole siellä, mihin media

merkkeineen viittaa tai mitä se merkkeineen yrittää representoida. Todellisuus on läsnä tässä kivussa ja siinä muuttumisen prosessissa, johon se pakottaa. Tältä kannalta *Videodrome* on johdonmukaista representaation kritiikkiä – ja se on sitä monella eri tasolla, kaiken kattavasti liittyen perusepävarmuuteen, joka koskee sitä, ”mitä todella tapahtuu” ja ”mikä on kuviteltua”. Tämä epävarmuus siis näkyy niin kuvien sisällä, tarinan sisällä kuin tarinaan kutoutuneissa ”filosofoissakin”. Perusesimerkkinä on itse otsikkoteema *videodrome*-signaali (ilmeinen idealaina William Burroughsilta), joka osana kuva- ja äänivirtaa voi olla olemassa ja vaikuttaa varsinaisesta ohjelmasisällöstä riippumatta. Itse sisältö on siis olemassa vain, jotta katsoja saadaan katsomaan kuvaruutuun. Sen välityksellä ”vahingollinen” signaali sitten pureutuu silmien kautta katsojan aivoihin ja alkaa ”kopioitua” kasvaimen muodossa eräänlaiseksi orgaaniseksi, kallonsisäiseksi tv-studioksi, jonka ”ohjelmatarjontaa” ovat hallusinaatiot. Max Rennin johtama ”Channel 83” on myös (tai kenties pitäisi sanoa *nimenomaan*) hänen päänsä sisällä, ei pelkkä yritys tai työpaikka, jonka johdossa hän on. Siis, näkemisen ja katsomisen tehtävänä ei ole näyttää ja nähdä *maailmaa*, vaan videodrome-signaalin tapaan vaikuttaa suoraan aivoihin ja hermoverkostoon. Tämä on se mekanismi, jolla katsoja otetaan haltuun, vallataan ja ohjelmoidaan.

Monia paljon kiinnostanut jakso on elokuvan loppu: Max satama-alueella hylätyssä, ruostuneessa laivassa lian ja rojun keskellä – ikään kuin tiensä päässä, ympäröivän roinan keskellä on vain televisio (nyt ruskeana tosin) ja sen ruudussa Nicki (Debbie Harry) sekä tämän kutsu ottaa ratkaiseva askel kohti ”uutta lihaa”. William Beardille (2001, 150) Nicki on tässä ”äiti”, joka kutsuu lastaan yhtymään jälleen paratiisilliseen ja oseaaniseen, abjektintäyteiseen symbioosiin. Max näkee itsensä ampuvan (käteensä kasvaneella ”Fleshgunilla”) itseään tv-ruudussa, ruutu pirstoutuu ja sieltä purskahtaa suoliston ja sisäelimien näköistä massaa laivan hytin lattialle, jonka jälkeen Max ”toistaa” näkemänsä ja elokuva päättyy laukauksen ääneen sekä mustaan – tilaan, josta se taval-

laan myös alkoi. Samalla tavalla laukaukseen ja samantapaiseen arvoituksellisuuteen, päättyy myös *Cosmopolis*. Steven Shaviro onkin ehdottanut, että *Videodrome* pitäisi mieltää päättymättömänä luoppina, pyörteenä tai kehänä, josta ei ole ulospääsyä. Beardille tämä loppu on kuitenkin ”negatiivinen” ja kertoo sitä edeltävän prosessin tuhoisuudesta sekä samalla ”uuteen lihaan” liittyvän ideologian, filosofian tai vision mahdottomuudesta, sen utopistisuudesta eli siitä, että toteutuakseen se edellyttää ”vanhan lihan”, inhimillisen ruumiin itsetuhoa.

Beard kiinnittää paljon huomiota Maxin hahmoon, jota hän pitää ensimmäisenä täydesti moniulotteisena miessankarina Cronenbergin tuotannossa. Olennainen on myös Nickin rooli, jota Beard tosin pitää epäuskottavana muuten, mutta Maxin hallusi-naationa, ja siis *hänen* luomuksenaan, hyvinkin osuvana. Näissä korostuksissa on keskeistä taas se prosessi, jonka kuluessa Max muuttuu entistä enemmän ”naiseksi”. Barbara Creedin (1993) tulkinnan mukaan ”tullessaan naiseksi” Max muuttuu samalla väistämättä hirviöksi koska Cronenbergin (kauhu)todellisuudessa nainen lopulta on aina hirviö. Lopussa Max on elokuvan abjekti naishirviö. Carol Cloverin (1987) tulkinnassa taas ”tullessaan naiseksi” Max muuttuu kärsiväksi uhriksi: lopussa Max on elokuvan hysteerinen, naispuolinen uhri. Molemmat tulkinnat kytkevät asetelman Cronenbergin yleisempään ”naiskuvaan”: siinä ei ole paljoa tilaa positiivisille hahmoille. Silti on syytä kysyä, miten vahva tämä ”tuleminen–naiseksi”-projekti/prosessi *Videodromessa* loppujen lopuksi on, ja miten pitkälle se tässä elokuvassa itse asiassa riippuu lähinnä yhden piirteen – Maxin vatsanahkaan aukeavan hallusinaation, ”vaginankaltaisen” aukon – ylitulkinnasta, suhteessa sen ”vastinpariin” eli Maxin käteen kasvavaan ”asepenikseen”? Edelleen, kuten Anna Powell (2005, 80–83) on pohtinut, vaikka huomion kiinnittäisikin tapaan, jolla Barry Convex työntää sykkivän videokasetin Maxin vatsanahkaan auenneeseen aukkoon, ei sitä välttämättä tarvitse mieltää sadistisena tunkeutumisena, sillä ilmiselvästi myös Max nauttii tästä yhdyntämuodos-

ta. Erityisen ilahtunut hän on löydettyään myöhemmin pistoolin ”mahastaan”. Powellin luennassa Maxin elimetön ruumis on vahvasti matkalla kohti tulemista–naiseksi ja tähän muutosprosessiin katsojan on suhtautuminen pikemmin ilolla kuin kauhulla. Deleuzen ja Guattarin tulemisen ontologiaa koskevat hahmotelmat havainnollistuvat monin tavoin Cronenbergin elokuvissa. Niiden ”affektiivinen äärimmäisyys upottaa katsojan intensiiviseen myrskyyn joka särkee molaarisia kehyksiä” (Powell 2005, 83).

Kattavan arvion, joka kiteytyy sellaisiin käsitteisiin kuin ”hoeroottinen”, ”homofobinen”, ”ihmisvihainen” ja ”melankolinen”, Cronenbergin tavasta laskostaa sukupuolisuus ja ruumiillisuus toisiinsa, rakentaa Barbara Creed lähtökohtanaan Freudin tulkinta Daniel Paul Schreberin ”tapauksesta” (Creed 2000; Freud 2006). Creedin mielestä Cronenbergin elokuvat kehittelevät usein viettelevästi homoeroottisen pintatason, jonka alla ne kuitenkin ”oikeasti” ovat täynnä homoseksuaalisen toiveen torjuntaa ja tätä kautta paranoian ilmentymiä. Pontimena on Freudin tulkinta siitä, että ”kaikki paranoian päämuodot voidaan esittää vastalauseina lauseelle *’Minä (mies) rakastan häntä (miestä)’*, jopa niin, että ne ammentavat tyhjiin kaikki mahdolliset tavat, joilla tämä vastalause voitaisiin muotoilla. (Freud 2006, 391.) *Kärpäsen* Seth Brundle on ääriesimerkki miehisestä halusta vapautua kokonaan lihaan kohdistuvasta sairaasta ja harmaasta pelosta. Creedin tulkinnan mukaan Brundlen matka pois ihmisestä kohti kärpystä on pinta-tasolla uteliaisuutta ”uuden teknologian” kyvyistä siirtää ruumis paikasta toiseen, mutta ”oikeasti” se on pelon sanelemaa pakoa pois homoseksuaalisuuden alati uhkaamasta mieheydestä.

Samalla kun Maxin matka *Videodromessa* on matkaa entistä syvemmälle ”sisälle”, se on myös matkaa paranoiasta entistä syvemmälle melankoliaan. Elokuvan lopussa jäljellä ovat enää vain toivottomuuden ja menetyksen tuntemukset, piirre, joka William Beardin mukaan leimaa Cronenbergin tuotantoa myös elokuvittain *Videodromen* jälkeen. Kyse on sarjasta toisiinsa liittyviä painotuksia: Cronenberg etsii pelastuksellisia mahdollisuuksia ”emer-

gentistä evoluutiosta”, ”omniseksuaalisuudesta”, ”uusista elimistä”, ”hyödyllisistä parasiiteista”, ”transgressiosta” ja ”Uudesta Lihasta”, mutta joutuu kuitenkin toistuvasti toteamaan, että prosessi johtaa jälleen katastrofiin ja tuhoutumiseen.

Scott Bukatman sitä vastoin korostaa Burroughsin ja Cronenbergin toisiinsa kytkeviä johtoteemoja: ruumiiseen tunkeutumisesta, kontrollin menetystä, minän muuntautumista joksikin toiseksi. Burroughsille kieli on se kenttä, jossa nämä tutkimusmatkailut tapahtuvat ja tässä suhteessa hän on myös romaanimuodon uudistaja. Burroughsin kohdalla Bukatman (1993, 79) korostaa sitä, miten ”cut-up -tekniikka tuhoaa identiteetin ja tekstin tuottavan lineaarisen koherenssin”. Kuitenkin Cronenbergin kohdalla elokuvat – ainakin selkeästi *eXistenZiin* asti, ja oikeastaan vielä siinäkin jos kohta sen oman ”kieroutuneen logiikan” valossa – ovat hyvinkin lineaarisia ja koherentteja. Joten ehkä tuo yhdistymistä osoittava huomio on muualla, kenties juuri kysymyksessä representaatiosta, siis sen kiellosta ja kritiikistä sekä siihen liittyen sen korvautumisesta ”toiston” ja ”eron” problematiikalla. Bukatmanille Cronenberg on ”terminaalinen identiteetti” varsinaisia elokuvantekijöitä linkittäessään teknologiaan inhimillisen-ruumiillisen mitatakaan. Laajimmillaan tässä identiteetissä on kyse ”konelihasta” eli teknologisen (ei-orgaanisen) ja lihallisen (orgaanisen) kytkeytymisestä, kietoutumisesta ja laskostumisesta toinen toisiinsa. *Videodromen* ”Fleshgun” on tästä elävä esimerkki, samoin elokuvassa nähtävät ”huohottavat” videokasetit ja ”sykkivät” tv-monitorit.

Cronenbergin kuvaama tila on aina jossakin mielessä mielen sisäisen tilan ulkoistuma (ja päinvastoin) – tai jos vielä tarkempia ollaan, tila on raameiltaan epätarkka kokonaisuus tai kooste, joka *ulottuu* mielen sisältä (näkymättömistä) näkyvään ympäristöön. Valkokankaan ”skriini” (*screen*) on paikka, jossa sisäpuoli ja ulkopuoli laskostuvat toinen toisiinsa, tai toisin päin Patricia Pisterin (2012, 27; 30) tavoin sanottuna, ”skriini” on dialeettisesti *sekä* täällä sisällä *että* tuolla ulkona. Jo tästä syystä kuvissa näkyvien tilojen yksityiskohtaisuudet ovat tarkkaan harkittuja. Kuten Cro-

nenberg on useassa haastattelussa todennutkin, jokainen elokuva on myös omanlaisensa ”biosfääri”, – siis omanlaisensa sademetsä, omanlaisensa aivot.

Scott Bukatman torjuu William Beardin ”humanistisen tasa-painon”, joka koskee kartesiolaisittain jaettua mielen ja ruumin mallia, ja näkee Cronenbergin tuotannossa vahvan ”antihumanistisen” tai ainakin, kuten myös Shaviro on korostanut, ”post-humanistisen” painotuksen. Tämä on tietysti myös peruste tuolle ”terminaalien identiteetin” elokuvantekijä -määritykselle: mieleen mielellään orientoitunut ihminen ja kone ovat kiinni toisissaan, ja tuo piinaava kytkös näkyy juuri tässä parissa ”poissaolevan kolmannen komponentin” eli *ruumiin* muutoksina. Toisin kuin Beard väittää, ihminen tunteineen *ei* ole näiden elokuvien pää-osassa. Sen sijaan pääosassa ovat ulkoisen vallan ja kontrollin (”koneistojen”) struktuurit sekä se, miten ne alistavat yksilön (ajattelui-neen, ruumiineen *ja* sieluineen) moduloiden työstämiensä halun voimakenttien aallonpituuksia.

Tilan keskeisyyden (jota Bukatman korostaa, ja jota kautta hän kytkee Cronenbergin enemmänkin sci-fi:n, toisin kuin taas Beard kauhun perinteeseen) ja vielä tarkemmin, tilan ja ruumiin *yhteis-työn* keskeisyyden perusteella Cronenbergin elokuvat painottavat nykyhetkeä ja läsnäoloa (ei poissaoloa), kokemusta ja muutosta (ei uhkaa ja salapoliisityötä). Tilat ovat enemmän tai vähemmän sul-jettuja ja erillisiä *sisä*-tiloja, sekä huoneita, rakennusten sisätiloja jne. että mielentiloja. Bukatmanille Cronenbergin elokuvien ihmi-nen on painotetusti *sekä* kantaja, isäntä *että* loinen, parasiitti, virus. Cronenbergin elokuvissaan työstämä maailmankuva on hyvin vä-häisessä määrin dialektinen (vastakohtaistava), jos kohta kylläkin dualistinen (kaksipuolinen): ulkoiset voimat valtaavat ruumiin ja tuhoavat sen sisältä päin. Kolmas korostus tällaisessa käsiteketjus-sa on sitten Pistersin käyttämä dialeettisen (”kahtalainen”) käsite: keskiössä olevan muodonmuutosprosessin molemmat (poissaole-vat) ääripäät ovat nekin läsnä olevia ainakin potentiaalisina virtu-aalisuuksinaan. Samaan tapaan kärpäsen toukassa ovat läsnä sekä aiempi muna että myöhempi siivillään suriseva aikuisyksilö.

...hyönteisen kuolema

Alastoman lounaan DVD-versioon sisältyvässä dokumenttikatkelmassa Cronenberg kertoo hänelle ja Burroughsille yhteisestä hyönteisiin liittyvästä kiinnostuksesta. Tulkinnat ja painotukset hieman vaihtelevat, mutta erityisesti perhoset nousevat esille. Cronenberg kertoo tarinan eräästä perhoslajista, jossa uros ja naaras ovat niin erilaisia, että kesti pitkään ennen kuin ne edes tunnistettiin samaan lajiin kuuluviksi. Tämäntyyppisen erilaisuuden ja samanlaisuuden problematiikan voi välittömästi tunnistaa elokuvassa, jonka Cronenberg ohjasi heti *Alastoman lounaan* jälkeen, eli *M. Butterflyssa*. Elokuva perustuu David Henry Hwangin samanimiseen näytelmään (1988), ja Hwang toimi siinä myös osatuottajana sekä -käsikirjoittajana.

Hwangin näytelmän taustalla on uutisoitu tositapaus: ranskalaisen diplomaatin Bernard Boursicot'n ja Pekingin oopperan transvestiittinäyttelijän Shi Pei Pu'n suhde, joka paljastui 1980-luvulla ja aiheutti pienen skandaalin diplomaattipiireissä. Cronenberg-tutkijoista William Beardille (2001, 339) *M. Butterfly* on kenties kaikkein oudoin ja ongelmallisin ohjaajansa elokuvista jo yksin siitä syystä, että se perustuu *näytelmään*, jonka olennaisin fokus on runsaassa määrässä vuoropuhetta. Toisaalta vastaavaan rakenteeseen Cronenberg palasi myöhemmin elokuvassaan *A Dangerous Method* (2011), joka niin ikään pohjautuu näytelmätekstiin. Lisäksi Hwangin näytelmä on kaleidoskooppimainen rakenteeltaan, sen henkilöt ovat ”sarjakuvahahmoja” ja sen tyyli puolestaan lähes brechttiläistä vieraannuttamista. Kaikki tämä toimii hyvin teatterin esiintymislavalla, mutta entä elokuvassa – ja vielä sellaisessa, joka pikemmin tähtää valtavirran suuntaan kuin siitä pois?

Perhosen tarina elokuvana onkin paljon realistisempi ja kerronnaltaan sovinnaisempi kuin näytelmä. Se ”naturalisoi” näytelmää tavalla, jonka tunnistaa monista näytelmäteksteihin perustuvista elokuvista muutoinkin, – mutta tässä tapauksessa ilmaisu ehkä tulee vielä lähemmäs varsinaista alkueliötä, sillä kysehän on myös

elokuvallisesta versiosta romanttis-lyyriselle Giacomo Puccinin *Madama Butterfly* (1904) -oopperalle. Tarina itsessään jo on monisäikeinen verkosto. Sen yhtenä alkupisteenä voidaan pitää John Luther Longin novellia, joka ilmestyi *Century Magazine*ssä vuonna 1897. Siihen perustuvan yksinäytöksisen näytelmän (1900) kirjoitti ja ohjasi David Belasco, ja Puccinin oopperaversio puolestaan pohjautuu tähän Belascon tekstiin. Laajemmassa rakenteessa kertomusperinteen historia on tätäkin moniaineksisempi ja pitempi. Siihen voidaan lukea jo Julien Viaudin (salanimellä Pierre Loti) kirjoittama kirja *Madame Chrysanthème* (1887), tähän perustuva André Messagerin ooppera *Madame Chrysanthème* (1893) sekä vielä Félix Régameyn romaani *La Cahier Rose de Mme Chrysanthème* (1894). Myös elokuvan puolella aiempia esimerkkejä löytyy: Sidney Olcott, *Madame Butterfly* (1915; pääosassa Mary Pickford); Fritz Lang, *Hara Kiri* (hollantilaiselta nimeltään *Madame Butterfly: Naar de Wereldberoende Opera in zes acten*, 1919 pääosassa Lil Dagover) sekä Chester Franklin, *The Toll of the Sea* (1922; pääosassa Anna May Wong).

Kirjallisen ja näytelmällis-elokuvallisen *Butterflyn* välillä ovat edelleen huomattavat kulttuuriset siirtymät: tekstien Japani muuttuu elokuvan Kiinaksi ja Yhdysvallat Ranskaksi. Yhteinen teema tiikka perustasollaan kuitenkin tietysti säilyy. Siihen kuuluvat tietty kosmopolitanismi, jota aiheesta voi pitää perinteisesti myös oopperalle tunnusomaisena piirteenä sekä romanttinen aistimellisuus ja populaari eppisyys. Problematisoivat kuorrutukset kuitenkin tuodaan nykyajasta: sukupuoli, rotu, seksuaalisuus, postkolonialismi.

Kosmopoliittisuuteen liittyy jo sekin, että *M. Butterflyssa* ovat yhteistoiminnassa kanadalainen ohjaaja, yhdysvaltalainen tuotantokoneisto, osin japanilaista alkuperää oleva Sony-yhtiö rahoittamassa hanketta, joka perustuu kiinalais-amerikkalaiseen käsikirjoitukseen, joka nojaa sanomalehtiartikkelin raporttoimaan oikeusjuttuun, jonka keskeiset tekijät ovat ranskalainen lähetystövirkaileja ja kiinalainen Pekingin oopperan näyttelijä. Korostetusti

kansainvälisen ilmapiirin puitteissa itse tarinan peruspalikat ovat kuitenkin varsin tutut: mies ja nainen, Länsi ja Itä (tarinan perinteessä aiemmin myös aikuinen ja lapsi). Nainen ja itä ovat eksoottisia ja ”toisia”. Niitä käsitellään ikään kuin ne kyltymättömästi haluaisivat tulla viriilin valkoisen miehen alamaiseksi eli tämän komenneltavaksi ja riistettäväksi. Alkuperäisessä tarinassa yhdysvaltalainen laivastoupseeri Pinkerton viettelee japanilaisen nuoren tytön (jota hän kutsuu Perhoseksi), mutta hylkää hänet ja palaa kotimaahansa. Tyttö elättelee toiveita miehen paluusta kunnes tämä saapuukin, mutta amerikkalaisen morsiamensa kanssa ja kaiken lisäksi vaatimaan itselleen tytön hänelle synnyttämää lasta. Tällöin Perhonen tajuaa, ettei hänen haaveilemansa liitto Pinkertonin kanssa voi koskaan toteutua, ja niin hän tekee rituaali-itsemurhan.

Vanhastaan naisroolit ovat Cronenbergin elokuvissa olleet *vahvoja*. Toisaalta heterosuhteet ovat rakentuneet toistuvasti siten, että niihin on ollut helppo kuvitella miehisen sadismin ja naisisen masokismin vastavuoroisuus. Entä nyt, kun nainen esitellään pehmeänä, myöntyväisenä ja heikkona? Tietysti hänen on sellainen oltavakin, koska hänet on *kuviteltu* itämaisen naisen stereotyyppin mukaisena – sekä yleisemmin että tarinassa erityisesti Gallimardin (länsimais-eurooppalaisesta) näkökulmasta. Tosin voi miettiä, missä määrin myös Gallimard itse on tiettyä tarkoitusta silmällä pitäen kuviteltu (länsimainen, heteroseksuaalinen) mies. Onhan hänen länsimaisuutensa (britti näyttelemässä ranskalaista) samoin kuin seksuaalisuutensakin ”suhteellista” (Jeremy Irons monissa avoimesti homoseksuaalisissa rooleissa aiemmin). Tässä elokuvassa Ironsin näyttelemä hahmo, René Gallimard on lähetystön kirjanpitiä, joka etenee urallaan varakonsuliksi. Taas käsillä on hyvin tyyppillinen mutaatio: tukahdutuksesta, vapautuksen kautta katastrofiin, ja taas katalyyttinä tässä muutosprosessissa on seksuaalinen suhde ”naiseen”. Toisaalta voidaan myös kysyä, miksi pitäisi ajatella, että tämä muotti on jotenkin erityisesti Cronenbergille tyyppillinen piirre, eikä se ole tunnusomainen ensinnäkin romaanimuodolle ylipäätään ja toiseksi sille mentaliteetille, johon

romaanimuotokin juurtuu, eli romantiikan estetiikalle (ainakin niiltä osin kuin romantiikasta esimerkkinä on mahdollista käyttää sen saksalaista perusmuotoa)?

Jos vahvan naishahmon esimerkeiksi nostaa Cronenbergin tuotannosta Rosen (elokuvasta *Rabid*) tai Nola Carverin (elokuvasta *The Brood*), hahmoa voisi William Beardin tapaan syystä pitää myös tyyppillisenä hirviönä. *M. Butterflyssa* John Lonen esittämä Butterfly kyllä voisi olla verrannollinen muillekin naishirviöille, koska juuri häneenhän genreuskolliset erikoisefektit keskittyvät, rajautuvat ja fokuoituvat. Ruumiin pintaan kiinnittyvät muutokset ovat tietysti ironinen piirre sikäli, että tällä kertaa ne eivät rumenna vaan kaunistavat. Lisäksi, elokuvan lopussa roolit vaihtuvat: Song muuttuu tavalliseksi pukumieheksi ja pukumies Gallimardista tulee Perhonen, joka osaa viedä roolinsa loppuun tarinan vaatimalla tavalla. Songillehan Butterfly oli vain rooli roolien joukossa, joten tästä nimenomaisesta näkökulmasta itse asiassa Gallimard onkin se oikea ja aito, itsemurhaan päätyvä Perhonen.

M. Butterflyssa Cronenberg jatkaa monia niistä teemoista, joita hän tutki jo edellisessä elokuvassaan *Alaston lounas* ja joihin hän palaa vielä useasti myöhemminkin, *Crashissa*, *eXistenZissa*, *A History of Violence* ja *Eastern Promises* -elokuviissa. Niiden keskeinen ydin tuntuu olevan kirjaimellisena otettu olettaus siitä, että kaikki on teatteria ja esiintymistä, esittämistä ja muka-olemista. Tällaisella ”joksikin tekeytymisen rakenteella” on myös aiheensa kautta yhteys vakoiluun. Sillehän on luonteenomaista myös jonakin toisena olemisen esittäminen. Tämä on keskeinen alajuoni aiemmin *Alastomassa lounaassa* ja peräti pääjuoni myöhemmin *A History of Violence* ja *Eastern Promises* -elokuviissa. Ironinen piikki Cronenbergin taholta voisi sitten edelleen olla siinä, että näissä elokuviissa ”kaksinaamaista” roolia esittänyt Viggo Mortensen on myöhemmässä *A Dangerous Method* -elokuvassa juuri Sigmund Freudin roolissa.

Yleisempänä kysymyksenä asetelma liittyy suoraan luovuuden, riippuvuuden ja kuvitelmiin koosteeseen: onko luovuus erään-

lainen riippuvuus hallusinaatioista ja siten tavallaan jonkinlaista sairautta? Gallimard uskoo naiivisti luomaansa fiktioon ja kun se murenee, jäljelle jää vain itsetuhon tarjoama lopullinen pakotie. Tämäkö on taiteilijan kohtalo? Mutta Gallimardhan nimenomaan *ei* ole taiteilija, tekijä, *auteur*, vaan *katsoja*. Hän on kirjaimellisesti *vastaan ottaja*, joka naiivisti uskoo, että hänen näkemänsä (tai, konstruoimansa – sillä katsojahan ei ole passiivinen vastaanottaja, vaan aktiivinen myötä-kuvitteliija, fantisoija) fiktio on totta. Tässä kuviossa varsinainen taiteilija on Song Liling, joka kaikissa olennaisissa suhteissa jää mysteeriksi niin Gallimardille kuin lopulta katsojillekin, – vai jääkö?

Läntiset stereotypiat itämaisestä kulttuurista muodostavat elokuvan dekorumin: vastakkain ovat näiden stereotyyppien voima, kauneus ja viehättävä viettelevyys sekä niiden perusolemuksellinen valheellisuus. Jälleen kerran se, mitä on fasadin takana, on aivan jotakin muuta kuin se miltä fasadi näyttää. Puccinin musiikki, melodraama ja genrelle tyypilliset henkilöhahmot sekä niiden ”rakentaminen” ovat kaikki fasadin piirteitä. Keskeinen osa musiikista on Butterflyn aaria (toisesta näytöksestä *Un bel di vedremo*), jossa hän laulaa kaipaavansa pois purjehtinutta Pinkertonia uskoen, että tämä vielä joskus palaa takaisin. Tämä teema kuuluu kaikissa elokuvan keskeisissä, suoraan oopperaan viittaavissa kohdissa, myös lopussa, vaikka ”oikeastihan” siinä yhteydessä pitäisi kuulla Butterflyn kuolin-aaria.

Madama Butterfly -oopperan tarina tavallaan toistuu elokuvan *M. Butterfly* tarinan sisällä, joten se on eräänlainen *mise-en-abîme* eli ”peilirakenne”: teoksen iso muoto toistuu sen sisällä pienemmässä koossa, mutta samanlaisena. Tämän lisäksi elokuva esittää tarinan ”julkisen fantasian” läpi, ja tuolla fantasialla on ollut ja edelleenkin on oma, mielikuviin ja stereotypioihin vaikuttanut ja vaikuttava, oopperasta välittömästi riippumaton elämänsä. Cronenberg tekee jälleen ”metaelokuvaa”, jonka aiheena on katsomisen ja katsomisen kohteena olemisen keskinäinen vuorovaikutussuhde. Nämä komponentit lopulta tarinassa myös vaihtavat

paikkojaan. Elokuva *tekee tiettäväksi* kautta linjan, että myös me olemme katsojia katsomassa performanssia, fantasiaa, elokuvaa, jonka nimessä oleva M-kirjain voisi viitata ainakin sanoihin Mister/Monsieur (herra), Mirror/Miroir (peili) ja Masquerade (naamio).

Tarina on jälleen myös kertomus siitä mitä tapahtuu, kun stereotypiasta tulee fetissi (ja tämä fetissi-tematiikka kiteytyy *Crashissa*): Butterfly on klassinen fetissi, objekti (esine) ja ”suoja” kastaatioahdistusta vastaan. Henkilöhahmo on esineistetty objekti, jolle annetaan tietyt ominaisuudet ja jolla on tietty paikka ja rooli isommassa kehässä eli tarinassa, joka sekin on jo ennalta annettuna. Tällainen ”halun kohde” toimii suorassa suhteessa halun subjektiin (jonka tuo suhde tavallaan myös tuottaa). Tältä kannalta elokuvan lopun voi mieltää taas melankolisena tulkintana: Gallimard voi tappaa itsensä vain jakamalla itsensä kahtia (minä ja rooli). Samastuttuaan aiemmin tekemäänsä halun kohteeseen eli objektiin, joka on osoittautunut toiseksi, hän vasta voi sen tuhota. Tietysti samalla hän tulee pakosta tuhonneeksi itsensä, koska tosiasiassa subjekti ja objekti ovat tässäkin tapauksessa yksi ja sama *ruumis*. Että itsemurha tehdään tässä tapauksessa juuri peilillä, on tietysti teeman käsitteilytavan kristalloituma.

Asuman Sunerin (1998) tulkinnan mukaan Cronenbergin elokuvissa kauhu nousee miehisen ruumiin ja miehisen subjektiivisuuden itsemäärittelyn rajojen rikkomisesta. Tuloksena ja näiden määrittelyjen kyseenalaistajana on miehisen ruumiin täydellinen tuhoutuminen. Tässä mielessä kauhu nousee siitä, että elokuvien miessankarit joutuvat läpikäymään reaktiivisen suhtautumisensa hajoamisen, mikä taas johtaa koko subjektiviteetti-rakenteen (joka sekin yleensä kuvataan nimenomaan ruumiillisena) murenemiseen. Mutta tietenkään tämä ei ole pelkästään kauhua herättävä, vaan myös halun kysymys, koska tuollainen reaktiivisen subjektiivisuuden mureneminen on myös ekstaattista – tai ainakin sen voi myös kokea sellaisena. Kliseinen banaalius, jolla koko kiinalaisen kulttuurin historiallinen moniaineisuus muutetaan yhdeksi

isoksi stereotyyppiksi, vanhan imperialistisen unelman karikatyyriksi, on kuitenkin monivivahteinen. Toisaalta meillä on kiinnitettyjen kuvien ja stereotyyppien kliseisyys, joka on ikään kuin tämä annettu länsimainen tapa nähdä ja kokea Kiina ja mystinen Itä laajemminkin. Tällaisena pelkistettynä kuvana siinä on haluttavia, ihastuttavia, miellyttäviä ominaisuuksia, mutta samalla siihen sisältyy tietty epävarmuus, joka johtuu tietoisuudesta tai tietämättömyydestä, jotka koskevat kuvan aitoutta. Teknisen median aikakausi (ja ehkä voimakkaammin tässä suhteessa juuri fonografi – ääntä, puhetta ja laulua taltioiva teknologia ja laitteisto, koneet) entisestään korostaa tätä kysymystä ”tallenteen” (kopio) ja ”liveesityksen” (originaali) välisestä epäsuhdasta ja jännitteestä.

Gallimard rakastuu länsimaisen miehen luomaan kuvaan itämaisestä naisesta. Tässä suhteessa kehyksessä on tutunkuuloinen väite: ”Rodullis-seksuaalisen halun ja hallinnan toisiinsa kietoutuvat diskursiiviset muotoilut tuottavat ja pitävät yllä läntisen, valkoisen ja miehisen identiteetin asemaa modernistisen projektin alkuperäisenä subjektina” (Suner 1998, 52). Näin nähtynä Gallimardin ja Songin suhde on ”isäntä–orja”-suhde, jossa toinen on myös opettaja ja toinen kuuliainen oppilas. René on pieni koulutyttö valmiina Songin itämaisia oppitunteja varten. Lavastuksellisuuden efektin kaikenkattavuus toimii siis tässäkin suhteessa: meille kaiken aikaa teroitetaan, että näkemämme on konstruoitu kuva Kiinasta. Sen tuottaa Cronenbergin epäsuora diskurssi, jossa omaksutaan lännen (Gallimardin) tapa nähdä Itä sarjana eksoottisia kuvia eikä niiden takana ole mitään kiinnostavaa, jostain ”totuudesta” nyt puhumattakaan.

Elokuvaa määrittää monikerroksinen rajan ja rajojen ylittämisen tematiikka. Poliittinen (vakoilu), kulttuurinen (esitykset) ja seksuaalinen (maskeraadi) laskostuvat toisiinsa. Emme koskaan tiedä Songin todellista, aitoa ja alkuperäistä identiteettiä – vain kontekstista riippuen erilaisia muunnelmia tai esityksellisiä rooleja, joissa näytellään tiettyjä poliittisia vakaumuksia, tiettyjä näyttämö- ja oopperaroleja, tiettyjä seksuaalisuuksia ja sukupuoli-

lisuuksia. Tässä suhteessa kaikkein monimielisin on lopun auto-kohtaus, jossa Song ei enää tunnu sopivan mihinkään näistä performanssi-luokituksista. Voiko väittää, että jo siksi, että hän tässä kohtauksessa riisuutuu Renén edessä alastomaksi (ja näin paljastaa biologisen mieheydensä), hän tässä tilanteessa on myös sekä aatteellisesti että sielullisesti puhtaimmillaan, alastomimmillaan ja totuudellisimmillaan? Vai onko *tämäkin* vain yksi performanssi muiden joukossa? Tässäkin yhteydessä katsojat jätetään vaille suoraa yhteyttä ”todelliseen” – koemme vain epäsuorasti välitettyjä vaikutelmia – *pastisseja*. Käsite saattaisi viitata samaan kuin manierismi – paitsi että pastissi ei ehkä kylliksi korosta *tyylin* luonnetta nimenomaan epäsuorana diskurssina. Todistaako *M. Butterfly* miehisen subjektiviteetin fiksoidun, yhtenäisen ja koherentin muodon katoamista ja sen korvautumista valuvalla, epävakaalla ja epävarmalla rakenteella, jota ei voi paikantaa kiinteään tarinarakenteeseenkaan (Suner 1998, 61)? Toisaalta asetelmaa ei kaiketi ole pakko sitoa historiaan puhumalla modernista ja postmodernista. Reaktiivinen ja aktiivinen strategiahan ovat tulemisen kieliopissa aina potentiaalisia.

Tässä luennassa ei riittävästi korostu esiintymisen ja esittämisen vastavuoroisuus eli se, että esittämisessä on aina myös mukana idea, ajatus, oletus *yleisöstä*. Gallimard ei suinkaan luo yksin oman läntisen tahtonsa varassa näitä kuvia Kiinasta ja kiinalaisesta naisesta, alistuvasta orjasta, opettajasta ja niin edelleen. Nuo kuvat ja niissä kiinni olevat tahot myös itse osallistuvat tämän kuva-suhteen ylläpitoon. Song aktiivisesti ruokkii Gallimardin halua nähdä hänet pikemminkin tietyn- kuin toisentyyppisenä. Hän siis tietoisesti esiintyy juuri tietynlaista (Gallimardin halun ”sokaisemaa”) katsetta varten. Ja tässä avainkysymys on juuri tuo ”sokaistuminen”. Song on omanlaisensa ”diskurssiverkosto”, joka pyrkii sulautumaan juuri siihen sokaisevaan ihannekuvaan, jonka Gallimard on itseään varten halunnut luoda. Tarina antaa tälle halulle myös motiivin: vain tällä tavalla Song voi onnistua hänelle määrättyssä vakoilutehtävässä.

Tämäntyyppisen vastavuoroisen asetelman kannalta Slavoj Žižek (1994, 89–112) on tarkastellut *M. Butterfly* -elokuva osana ”hovirakkauden” (*courtly love*) pelisääntöjä – jotka hän muuten tuntuu näkevänsä yhä keskeisenä sille, miten sukupuolet nykyäänkin suhtautuvat toinen toisiinsa. Avain tässä asetelmassa on masokistinen pari, joka kehkeytyy 1800-luvun lopun kontekstissa näkyvän kirjallisuuden muotoon, siinä ”reaktiivinen strategia” muutetaan ”tietoiseksi peliksi”. Rakenteen perusmalli nojautuu romanttiseen tendenssiin ylevöittää *Lady* tavoittamattomaksi kaipailemisen kohteeksi. Tällaisen sublimaation varsinaisena funktiona on ruokkia *narsistista* piehtarointia juuri tuossa kaipauksessa ja sen sisäänsä sulkevassa tunnekuohussa. *Lady*n idealisointi, hänen kohottamisensa eteerisen ihanteen asemaan on itse asiassa toissijaista. Ensisijaista on tuo ”kohottajan” narsistinen prosessi ja projektiio, jonka funktiona on kätkeä naiseuden traumaattinen ulottuvuus näkymättömiin, peittää se. *Lady* – täysin tyhjänä kaikesta omaehtoisesta – on jälleen kerran kuin peili, johon mies-sankari-subjekti heijastaa narsistisen ihannekuvansa naisesta. Ei yksin orientaalin, mystinen nainen, vaan *kuka tahansa nainen* on potentiaalinen kantaja eli ”emä”, johon mies voi istuttaa ihanteellisenä näkemänsä naiseuden parasiitit.

Žižekin tulkinnan ongelma vain on siinä, että tuollaisen siitoksen jälkeen emän ja parasiitin suhde ei välttämättä säily entisenlaisena ja pysyvästi vakaana. Se voi ja usein alkaakin – ja juuri tästä Cronenbergilla on lukuisia esimerkkejä – ”vuotaa” rajoiltaan ja sekoittua. Parasiitti valtaa emonsa tai vaihtoehtoisesti alkaa tahoitavasti hylkiä sitä. Toinen ongelma on masokistisen suhteen kytkeminen sadistisen suhteen vastapariksi vaikka ne, kuten Deleuze (1989b) on pohtinut, ovat rakenteiltaan hyvin erilaisia fantasioita. Sadismi nojaa instituution logiikkaan, vallankäyttöön, isäntä-uhrin -asetelmaan, jossa nautinto syntyy juuri uhrin avuttomuudesta. Masokismi puolestaan on sopimus isännän ja orjan kesken ja vielä niin, että tässä orja tai palvelija on oikeastaan se, joka niin sanotusti määrää käsikirjoituksen etenemisen. Masokismin lä-

peensä teatterillisessä heterorakenteessa mies antaa naiselle roolin häntä määräilevänä ja käskeväenä palvelijana. Kyseessä on vapaaehtoinen, roolinkaltainen alistuminen, joka ei kummaltakaan puolelta kuitenkaan koskaan ole eikä voikaan olla täydellinen, vaan pyrkii aina ylläpitämään tietyn etäisyyden, olemaan tyystin antautumatta rakennetun asetelman vietäväksi. Esimerkkinä vastaavasta tyyppikategoriasta voisi olla vakoilija tai kaksoisagentti, jonka toiminta niin ikään on teatterillisesti manieristista ja samalla myös etäisyyden ylläpitoon pyrkivää.

Edellä mainitussa *M. Butterflyn* auto-kohtauksessa elokuvan lopulla Song Liling siis riisuutuu, näyttää sukuelimensä ja paljastaa näin olevansa mies. Song tarjoutuu Gallimardille tämän luoman, mystistä itämaista naista koskevan fantasiakehyksen ulkopuolella. Sankari tietysti torjuu tämän. Juuri tämän torjunnan myötä hän luopuu halustaan ja tulee syyllisyyden sekä häpeän merkitsemäksi: hän pettää sen todellisen rakkauden kokemisen, joka on yhä potentiaalisena olemassa ja näkyvissä, mutta fantasian poimujen ulottumattomissa. Siksikö, että hänen halunsa oli väärällä tavalla narsistista alun alkaenkin? Tämän seurauksena myös Song joutuu häpeämään alastomuuttaan, uskoaan ja haluaan paljaasti antautua viimeinkin todella Gallimardin tunteille. Kyse on tragediasta, suljetusta kehästä, joka ilmaisee kyvyttömyyttä hyväksyä ajallisuutta ja muutosta, siis tulemisen–joksikin prosessia ilman, että tuo ”jokin” olisi sen enempää tietoinen päämäärä kuin fantasiakaan. Rakastettu kuvitellaan muuttumattomaksi objektiksi eli kuvaksi ja koska näin on, hänestä voi tullakin ei-inhimillinen esine. Toisen ihmisen ”kuvattelu” vastaavasti voi herättää epäilyksen siitä, että hänet on jo jossain vaiheessa vaihdettu tuollaiseksi kuvaksi ja se on torjuttava juuri siksi, ettei se ole enää varmuudella hän ”oikeasti”. Deleuzen tulkinnassa masokismin perusta sitä vastoin ei ole kuvassa vaan sopimuksessa tasavertaisten subjektien kesken. Se on kontrahti, joka merkitsee molempien osapuolten hyväksymää ajatusta siitä, että toinen voi halunsa mukaan hallita toista miten tahtoo. Pitääkseen tällainen sopimus voi kuitenkin syntyä vain alistujan tahdosta.

...*sademetsä*

Ihmisiälyn, koneälyn ja luonnon yhteyksiä pohtiessaan, Cronenberg on todennut Serge Grünbergin haastattelemana: ”Minusta aivot ovat kuin sademetsä ja siellä käydään samantapaista taistelua vallasta solujen ja solujen osien kesken kuin käydään erilaisen olentojen kesken sademetsässä” (Grünberg 2006, 175). Kelly Hurley (1995) on pohtinut, josko Cronenbergin elokuvien henkilöahmot ovatkin pelkkiä ”halun kantajia”, ikään kuin halu olisi virus tai sairaus, jolle kantajat eivät voi mitään, mutta jonka vaikutukset näkyvät niiden toiminnassa tehden niistä omaa tahtoa vailla olevia ”konemaisia tyyppejä”. Ja että juuri tästä asetelmallisuudesta johtuen noita tyyppejä vaivaa havaittava, mutta tavallaan loogisen välttämätön ”köökköys”, jonka vuoksi ne on helppo liittää B-elokuville tyyppillisten henkilöahmojen joukkoon. Kiinnostavana näille ajatuksille on Cronenbergin tuotannosta elokuva *Rabid* ja sen päähenkilö Rose, jota esittää pornoelokuvilla mainetta nauttanut Marilyn Chambers. Moottoripyöräonnettomuudessa loukkaantuneelle Roselle joudutaan tekemään ihonsiirtoleikkaus. Sen johdosta Rosen kehossa alkaa tapahtua outoja muutoksia. Niiden näkyvin seuraus on kainaloon kasvava ”lisäelin”, jonka avulla Rose ”pistää” tielle osuneita uhrejaan imeäkseen näistä verta ravinnokseen. Rosen reaktiot kauneusleikkauskonnotaatioilla höyrytettyyn ihonsiirtoon – riippuvuus ihmisverestä ravintona ja kainaloelin ravinnon hankkimisen välineenä – voisi laajemminkin nähdä yhtymäkohtana addiktion problematiikkaan. Tässähän sitä ei tarvitse rajata huumausaineiden käyttöön ja huumeriippuvuuteen. Sitä vastoin sen voi ajatella yleisempänä, kenties peräti ”posthumaania” olemisen tapaa ilmentävänä muotona: Rosen ”inhimillisyyden” nimenomaan on *halussa* imeä verta, teon aiheuttamassa *syllisyydessä*, ruumiissa näkyvissä *vieroitusoireissa*, jne. Kainaloelin on ”imukärsä” ja tässä mielessä Rosen voisi yhtä lailla lukea edeltäjänä siinä pitkässä listassa hyönteisenkaltaisia henkilöahmoja, joihin Cronenberg myöhemmin on palannut suorasukaisemmin useissakin elokuvissaan.

Haluun liittyvä mekanistisuuden aspekti on Hurleyn tulkin-
nassa liitetty käsitteelliseen kolmikkoon – mieli, ruumis, kone
– ja samalla lähtökohdaksi, joka on kiteytynyt kysymykseksi in-
himillisen ja ei-inhimillisen välisestä suhteesta. Yksi niistä kentis-
tä, joita uudemman elokuvan puitteissa on hahmotettavissa tuon
suhteen pohdiskelua varten, on se mitä esimerkiksi *Screen*-lehden
teemanumerossa (1986) kutsuttiin termillä *Body Horror* – ”ruu-
miskauhu”. Rinnasteisia määritteitä ovat biologinen, orgaaninen ja
sukupuolinen kauhu, ja Cronenbergin voi nimetä yhdeksi tämän
”tyyliuunnan” keskeisistä elokuvaohjaajista. Nimensä mukaisesti
ihmismäisen ja ei-ihmismäisen taisteluareenaksi muotoutui ihmis-
ruumis – tai tarkemmin sanottuna, sitä alettiin lähestyä elokuvi-
s-
entistä suorasukaisemmin ja graafisemmin eli verisemmin. Tapa,
jolla erityinen uusi huomio kiinnitettiin elokuvan näkyvään pin-
taan tavallaan sointui suoraan siihen, että kauhuelokuvan sisäl-
löissä huomio kiinnittyi näkyvän ruumiin pintaan ja tuon pinnan
haurauteen. Edellä viitatus kaltaisia kysymyksiä käsittelevien elo-
kuvien joukossa omanlaisensa merkkipaalu on *Alien* (etenkin sar-
jan ensimmäinen, Ridley Scottin ohjaama elokuva vuodelta 1979,
mutta myös koko ”ilmiö”).

Alienien kohdalla tulkinnallinen perusasetelma on jäsen-
nyt toisaalta tyyppilliseen tapaansa ”heijastusteoreettisesti”: toisin
sanoen, elokuvia on tulkittu syntyajankohtansa yhteiskunnallis-
kulttuurisen eli kontekstuaalisen todellisuuden kommentoijina.
Kauhuelokuva on ymmärretty eräällä tavalla kulttuurisen alita-
junnan dokumentaarina ja tästä syystä se ikään kuin luonnostaan
on pakottanut esiin tietyn tulkinta-asetelman. Tässä ajattelussa
elokuvia (kuten muitakin kulttuurisen alitajunnan peileinä toimi-
via tekstejä) on (psyko)analysoitava, niiltä on riisuttava ilmeinen
ja hämäävä pintasanoma sekä paljastettava niiden tukahdutettu
sisältö – jotta ymmärtäisimme niihin kätkeytyvän *todellisen*, re-
aalisen kauhun. ”Psyko-ideologinen tulkintakehys” on tuottanut
suuren määrän tekstejä, joissa kauhuelokuvan ”syvempää olemus-
ta” on yritetty selittää. Kelly Hurleyn mukaan kauhuelokuvaan

liittynyt psyko-ideologinen tutkimus on liian usein tyytynyt kysymään vain tuohon yksinkertaisena suhteena ymmärrettyyn tukahdutukseen liittyviä kysymyksiä. Esimerkkejä muunkinlaisista lähestymistavoista kuitenkin löytyy jo kauhuelokuvaa käsittelevästä varhaisemmastakin tutkimuksesta. Tania Modleski (1986) on tutkinut kauhuelokuvan postmoderneja kerrontastrategioita; Robert E. Wood (1988) on pohtinut kauhuelokuvaa ja sen itsetietoisten ilmaisukeinojen roolia lajityyppinä ”sekoittavana” ilmiönä ja Stephen Prince (1988) on luonnostellut sosiaaliantropologista mallia suhteessa kauhuelokuvaan apunaan mm. Mary Douglasin ajatukset ”liasta” ja ”liminaalisuudesta”.

Ideologisen tulkintakehyksen rakentaman väittämän mukaan aineellinen vapaus ja siihen liittyvä vapaa-ajan lisääntyminen osataan henkisen zombiutumisen hinnalla. Taustalla on yleistys Frankfurtin koulukunnan (Adorno, Horkheimer, Benjamin, Marcuse, etc.) ideoista: massakulttuuri (eli populaari viihde) nähdään ihmiskuntaa uhkaavana hirviönä. Lajityypin ”hirviömaisyydestä” kenties liiankin tyypillinen esimerkki voisi olla Leonard Maltinin (2005) kiteytys *Leonard Maltin's Movie Guide* -kokoelmassa Cronenbergin elokuvasta *The Brood*: ”Samantha Eggar syö oman istukkansa samalla kun kääpiökloonit hakkaavat puunuijilla kuoli-aiaksi sekä isovanhempansa että kivat nuoret opettajat.” Modleskin mukaan uudempi (1980-luvun) kauhuelokuva leikkelee ja pirstoo aiheissaan sekä yksilön että ennen muuta perheen, tai tarkemmin perinteisen ydinperheen ihanteen – ja tuo muutos näkyi sitten nimenomaan ruumiissa.

Vastaava pirstoutuminen koskee myös itse elokuvien kerronnallista rakennetta: juonenkehittelyyn kietoutuva klassinen kausaalikejumaan rakenne pirstoutuu toisiaan seuraaviksi irrallisiksi kohtauksiksi. Samalla tällainen ”keskipakoisuus” hylkii mahdollisuuksia perinteiseen samastumiseen kuitenkin vastaavasti rohkaisten mahdollisuuksia samastua eräänlaiseen ”riemulliseen itsetuhoon”. Onko se pelkiksi halun kantajiksi redusoiduista tyypeistä koostuvan alistetun massan viimeinen mielihyvän paikka?

Onko nainen kauhuelokuvassa hirviön paikalla ja kera silloinkin kun hän näyttäisi olevan hirviön uhrina, sillä onhan nainen myös massakulttuurin paikalla, etenkin teorioissa, joissa tuo kulttuuri määritellään hirviöksi? Modleskin tulkinnassa massakulttuuri ja sen eri ilmiöt (kuten televisio ja video *Videodromessa*) herättävät kauhua, koska niissä kuluttaja johdonmukaisesti feminisoidaan. Niin nämä elokuvat kuin teoriat massakulttuurista ja kapitalistisen ideologian rakenteesta ovat siis miehisesti ”naisen asemaa paikantavia”. Tuon paikan paikannuksen teoriat kuitenkin tekevät lähtökohtanaan oletus massakulttuurin, naiseuden ja hirviön symbioottisesta suhteesta.

Kauhuelokuvassa ruumiillinen epämääräisyys, joka kiteytyy sellaisiin hahmoihin kuin alien, mutantti, kyborgi, psykopaatti ja niin edelleen, on lajityyppiä määrittävä sisällöllinen konventio. Sitä edelleen säätelee ja ruokkii tehoste-tekniikoiden kehitys. Niinpä hirviömäisyyttä voidaan hyvällä syyllä pohtia spehtaakkelina (eikä aina ja pelkästään metaforana) ja spekulatiivisena kerrontana, joka viittaa pikemminkin uusiin identifiikaation ja halun muodostelmiin kuin jo tutuiksi tullessiin allegorioihin: ”En ole kiinnostunut siitä, miten kauhun avulla voimme työstiä pelkojamme vaan siitä, miten sen avulla voimme kuvitella toisin ’humaanin’ parametrien ulkopuolista aluetta, totunnaisista ’inhimillisistä’ rajoista välittämättä [--].” (Hurley 1995, 205.)

Tällaisen ”toisin kuvittelun” ja sitä kautta tietynasteisen psyykkisen vapautumisen voi toki nähdä positiivisena piirteenä sinänsä, mutta pohtia sopii missä määrin siinä yhä tähtäimenä on (1) katsojan puhdistautuva, katarttinen kokemus; (2) katsojan perussuhde nähtyy ja kuultuun samastuvana; (3) katsoja oletettuna eheäksi subjektiksi. Psyko-ideologinen tulkintakehys yhtä kaikki kiteyttää havainnollisesti tulkintamallinsa kahdentuneisuuden: siinä yleisinhimilliset pelot ja halut korvautuvat historiallisesti ja kulttuurisesti spesifeillä peloilla ja haluilla. Malli jo sinällään viittaakin kahteen väittämään: joko kauhuelokuva on lähtökohtaisesti konservatiivista tai kauhuelokuvassa on, tietyn varauksin, aina kumo-

uksellinen potentiaali. Tämänäntyyppiset tulkinnat (esimerkkeinä niiden kehittelijöistä voisivat olla Barbara Creed ja Robin Wood) rajaavat kauhuelokuvan kentän helposti liian kapeaksi – siitä tehdään liian yksioikoisesti tahdottomalle katsojalle joko vapauttava riitti tai valmiit ennakkokäsitykset normalisoiva vahvistin. Eli samalla kun kauhuelokuvaa ei oteta kyllin vakavasti se otetaan liian vakavasti.

Tällaisessa tulkintojen kehikossa *Rabid*-elokuvassa esille tuoduista seurauksista päätellen halu ja varsinkin haluava nainen on hirviö, joka täytyy tukahduttaa ja tuhota. Sitä vastoin Kelly Hurlen näkökulmasta *Rabidiä* on vaikea kuitata taas vain yhdeksi muunnokseksi ”fallinen-nainen-joka-täytyy-tuhota” tarinasta. Sen sijaan kyseessä on elokuva, jossa genrelle *tyypilliseksi* tulkittu fallisen naisen konventio otetaan lähtökohdaksi kuviteltaessa sellaista (posthumanistista?) seksuaalista ekonomiaa, joka perustuu pikemmin määrittelemättömyyteen kuin lukkoon lyötyyn seksuaaliseen eroon. Kertomusta määrittää metonymian logiikka: tapahtumat ”seuraavat toisiaan”, juontuvat toisistaan ikään kuin tartuntatautina. Halun kohde on kohdalle osunut vastaantulija, ei tietyin ominaisuuksin varustettu saman tai vastakkaisen sukupuolen edustaja.

Missä määrin kauhuelokuva voi olla genre vailla nostalgiaa, vailla pakkoa investoida ”inhimilliseen” erityisenä, erillisenä ja vakaana kategoriana, ja vielä niin, että tämä pyrkimys koskisi myös katsojia? Missä määrin katsojat voisivat nauttia ei-inhimillisen kohtaamisen spehtaakkeliluonteesta pikemmin kuin samastumisen mahdollisuuksista? Tämänäntyyppisten kysymysten lähes teesinomaisena tutkimuksena voi pitää Cronenbergin elokuvaa *Kärpänen*, joka on paitsi tekijänsä toistaiseksi suurin hitti-elokuva myös oikeastaan ainoa Hollywood-tuotanto, tuottajanaan Mel Brooks.

Cronenbergin *Scanners* johti sittemmin useammankin elokuvan sarjaan, *Scanners II: The New Order* (ohj. Christian Duguay, 1991), *Scanners III: The Takeover* (ohj. Christian Duguay, 1991). Samoin *Kärpistä* seurasi *The Fly II* (1989) – ohjaajanaan Cronen-

bergin version erikoisefekteistä Oscarilla palkittu Chris Walas. *The Fly III* -elokuvaakin varten on jo olemassa ainakin Cronenbergin oma käsikirjoitus. Teemasta tuotettiin joukko elokuvia jo aiemmin, lähtökohtana George Langelaanin ”The Fly” (novelli *Playboy*-lehdessä, kesäkuussa 1957). Kurt Neumanin ohjaamaan alkuversioon *The Fly* (1958) käsikirjoituksen teki James Clavell ja teeman seuraavat muunnelmät olivat Edward Berndsin ohjaama *Return of the Fly* (Kärpäsen paluu, USA 1959) sekä joiltakin osin myös Don Sharpin ohjaus *Curse of the Fly* (Kärpäsen kirous, Iso-Britannia 1965).

Näistä käsillä olevan asetelman kannalta kenties havainnollisin on Chris Walasin ohjaama ”jatko-osa” Cronenbergin muutamaa vuotta aiemmalle versiolle. Walasin ohjauksen alaotsikkona voisikin hyvin olla ”Kärpäsen poika”. Lähtötilanne on seuraava: pojassa eli Martin Brundlessa (Eric Stoltz) on kaksi erityispiirrettä. Ensinnäkin, ihmisen mittapuulla hän kasvaa ja kehittyy ällistyttyvää vauhtia. Toisekseen, hänen kehossaan uinuu suuri määrä huonekärpäsen (*musca domestica*) kromosomeja, jotka tuntuvat vain odottavan sopivaa hetkeä alkaakseen vaikuttaa.

Martin viettää elämänsä laboratoriossa, jossa häntä lakkaamatta tarkkaillaan, aluksi näkyvästi ja muutettuaan omaan asuntoon, kätketysti. Martin tutustuu tutkimuslaitoksessa ”ikäiseensä” tyttöön, Bethiin (Daphne Zuniga). Heidän välilleen kehittyy suhde, joka ennen pitkää johtaa sänkyyn. Juuri tämä on tietysti se käännekohta, jossa uinuneet kromosomit lopulta havahtuvat hereille ja nopea muutosprosessi käynnistyy. Vähä vähältä Martinista kehittyy – ainakin häntä tarkkailevien tutkijoiden näkökulmasta – ”hirviö”, joka viimein koteloituu, kuoriutuu ja luontonsa mukaisesti, kosta verisesti vartijoilleen kokemansa vääryydet. Loppukohtaus on kuitenkin katarttinen: keksimänsä kromosomi-siirron ansiosta Martinin onnistuu siirtää kehonsa kaikki ”pahat” ainesosat tutkimuslaitoksen johtajaan, Bartokiin (Lee Richardson). Näin muotoutuneesta uudesta lihasta hän itse kuoriutuu esiin taas entisenkaltaisen ihmisyytensä hahmossa.

Siinä missä 1950-luvun versio keskittyi eri teemojen tai teematasojen käsittelyyn eri henkilöhahmoissa ja heihin vaikuttavissa voimakentissä sekä näiden mahdolliseen kahdentumiseen, Cronenbergin elokuvassa kaikki olennainen keskitetään yhteen kohteeseen, Seth Brundlen (Jeff Goldblum) hahmoon. Tässä mielessä *The Fly* onkin ”pieni” elokuva. Tosin esimerkiksi William Beardille se on emotionaalisesti ”suuri”, jopa ylitsepursuava ihmisyyden ja rakkauden menettämisen melodraama. Toisaalta, tämän keskittymisen takia huomiota kiinnittää erityisesti myös se aines, joka näyttäisi jotenkin jäävän perusjuonen ulkopuolelle, tässä tapauksessa eritoten kaikki Geena Davisin esittämään journalisti Veronican liittyvä aines, kuten esimerkiksi tulkinta lehtityöstä tiedonvälityksenä ja sensaatiouutisten etsintänä, sekä yksityisemmin itsenäisyys, raskaus ja siihen liittyvät ahdistukset ja painajaiset.

Kärpänen on Cronenbergin viimeinen varsinainen kauhu-elokuva, jossa nähdään vielä kosolti ruumiiseen kiinnitettyjä gore-effektejä. Elokuvan loppu niin ikään on tulkittu melankolisena luopumisen tapahtumana, jonka esimerkiksi Beard näkee jonkinlaisena tekijälleen tunnusomaisena tavaramerkkinä. Tarinassa on niin ikään tunnistettava ”rautalankarakenne”, joka toistuu Cronenbergin 1980-luvun elokuvissa muutoinkin: syystä tai toisesta sosiaalisesti eristäytynyt päähenkilö-mies vetäistään ikään kuin ulos kuorestaan hetkisen kukoistavan naissuhteen avulla, mutta lopulta päähenkilön tuhoaa jokin ”voima”, joka tuon ulos-tulemisen yhteydessä päästettiin vapaaksi. Psykologisoivin termein asetelma hahmottuu symmetriaksi, jossa yhtäällä on vallan ja kontrollin menettämisen aiheuttama (miehinen) pelko (kastraatioahdistus) ja toisaalla (miehinen) ahdistus liittyen uutta luovan toiminnan ja uudesti syntymisen kykenemättömyyteen (siis kohtukateus: ks. Robbins 1993). Näin määriteltynä Cronenbergin miessankarit ovat kuin hyönteisiä, joita kastraatioahdistuksen ja kohtukateuden päättymätön jännitekenttä heittelee navasta toiseen – kunnes ne lentävät liian lähelle itse virtapiiriä ja polttavat itsensä hengiltä. Halutessaan tällaiselle tulkinnalle voi löytää helposti aineksia Cronenbergin tuotannosta.

Intensiivisten vaikutustensa kannalta muutoksen rakennetta voi *Kärpäsessä* pitää aaltoilevana. Aluksi se on vahvistava, puhdistava ja voimia lisäävä, mutta muuttuu sitten hajottavaksi ja purkavaksi. Ainakin, mikäli muutoksen kaarta ajatellaan Beardin tapaan ihmiskeskeisesti. Tällöin alkuvaihetta leimaavat aneemiselle tietokonenörtille yhtäkkiä puhjenneet yliluonnolliset voimat ja ideaalinen käsitys mieheyden olemuksesta. Myös Veronicalle tosi mies vaikuttaa tässä vaiheessa olevan jollakin tavalla jo eläin, ainakin ihannetasolla jonkinlainen super- ja hämähäkkimiehen risteytys. Muutosprosessin myötä Sethissä tapahtuu käänne entistä enemmän kohti mielikuvia omasta yli-ihmismäisyydestä ja kyvykkyydestä koko maailman muuttamiseksi. Cronenbergin kertomus onkin sarjakuvahahmon ironinen tarkastelu: hämähäkkimiehestä tehdään kärpäsmies ja tarina muotoutuu tämän myötä tarkasteluksi jonka kohteena on kamppailu (ihmisen kannalta) yliluonnollisten voimien kanssa. Noiden voimien ytimessä puolestaan ovat yhtäältä teknologia (telesiirto ja sen laitteet) sekä sattuma (yksi *musca domestica* pujahtaa vahingossa telekopan sisälle ja sekoittaa tietokoneen laskelmat). Inhimilliset piirteet alkavat kuitenkin palata, kun Seth oivaltaa olevansa muuttumassa kärpäseksi tai tarkemmin ”Brundle–kärpäseksi”, ja että tässä prosessissa tuhoutuu vähä vähältä väistämättä myös inhimillinen Seth. Voidaanko siis todeta, ettei muutosta pidä ajatella sen, mitä kohti ollaan muuttumassa tai edes itse prosessin kannalta – koska sekä se, miksi ollaan muuttumassa että tuo prosessi itse ovat täysin ja puhtaasti hirviömäisiä, vailla mitään positiivisuutta? Tässä puhutaisiin silloin ihmisyydestä ja sen rajojen määrittelystä sekä niiden suhteen nimenomaan siitä, miksi ja mitä rajoja ei ole lupa ylittää.

Miksi ”kärpäsmäisyydessä” ja muutoksessa sellaiseksi ei voisi olla jotakin myönteistä? Miksi muutosta ei voisi tarkastella puhtaasti ei-ihmiskeskeisenä ilmiönä? Tapa, jolla kertomus on rakennettu populaarikerronnan konventioiden mukaan tietysti edellyttää sitä, että teknologian ja sattuman yhteistoiminnasta syntynyt kooste – eli ”ihminen/Seth – eläin/kärpänen – kone/telekoppa”

yhtenä ja samana oliona – täytyy tuhota. Kooste itsekin haluaa sitä. Kenties tarve tuhota se ei kuitenkaan johdu siitä, että se on ihmisenäkökulmasta hirviö vaan siitä, että siinä olioistuu varsin kirjaimellisesti kaikki se, minkä keinoin *homo sapiens* ylipäättään on totutusti määritellyt ihmisyyden, yhtäältä suhteessa teknologiaan ja koneisiin, toisaalta suhteessa luontoon ja eläimiin – niistä molemmista erilliseksi (vrt. Agamben 2004). Tavallaan juuri näitä kysymyksiä Steven Shaviro (1995) esittää pohtiessaan niitä kahden opetusta, jotka on mahdollista kiteyttää William Burroughsin tuotannosta ja kytkeä edelleen Cronenbergin tyyliin. Ensinnäkin idea kielestä viruksena ja toiseksi idea hyönteisistä. ”Kieli on aivoille (ja puhuvalle suulle ja kirjoittavalle kädelle) kuin lapamato suolistolle” (Shaviro 1995, 40). Eikä vain kieli, vaan inhimillinen tietoisuus kaikkineen.

Patrick McGrathin romaanissa Spider kirjoittaa tuon tuosta sisäisistä tuntemuksistaan viitaten konkreettisesti suolistoonsa, sisälmyksiinsä, luurankoonsa ja keuhkoissa asustelemaan matoon. Toisaalta hän kirjoittaa myös alituisesta kamppailusta ulkoapäin tulevia ”ajatusmalleja” (*thought patterns*) vastaan. Spider suoltaa tarinaa kuin hämähäkki seittiä takapuolestaan. Cronenbergin elokuvassa Spiderin kirjoitusjälki on harakanvarpaita, joita vain hän itse pystyy lukemaan, mutta hänelle kirjoittaminen on koodi paitsi taltioida muistin tuottama menneisyys myös yritys ymmärtää sitä.

Hämähäkki kutoo verkkonsa saalistaakseen kärpäsen, jonka ”roolissa” on Spider-elokuvassa kimpale menneisyyttä. Ei ole loogista, että hämähäkki jäisi itse verkkonsa vangiksi, sillä sehän kutoo sen juuri tuo menneisyys mielessään, ”kärpäsmäiseksi” (ks. Parikka 2010, 71; Agamben 2004, 42). Hyönteisyhteisöt media maailman analogioina ovat käyttökelpoinen malli sekä silloin, kun tavoitteena on korostaa alamaisuuden ominaisuuksia että silloin, kun halutaan kuvata miten määrätietoinen yhteistoimintaan nojaava verkko voi olla. Nämä molemmat aspektit on helppo paikantaa Cronenbergin ”hyönteis-elokuviin” ja niihin sitoutuvat tulkinnat paljon myös määrittävät eri tavoin painottavia johto-

päätöksiä. Keskeiset hyönteisyhteyteen liittyvät tekijät ovat äkkiseltään ajateltuna paradoksaalinen asetelma, mutta esimerkiksi hämähäkin yhteydessä hyvinkin looginen jatkumo: muodonmuutos ja mekaanisuus.

Hyönteisiin liittyvä opetus koskee identiteettiä. Onko muna, siitä kehittyvä toukka, joka koteloituu ja viimein purkautuu ulos siivekkäänä hyönteisenä kaikissa kehitysvaiheissaan yksi ja sama olio? Onko kyse oliosta, joka käy läpi erilaisia vaihteita, vai vaihteista, joiden suhteita toisiinsa voidaan havaita olioissa tapahtuvina muutoksina? Hyönteinen on singulaarisuus ilman identiteettiä – ja tämän opin kanssa kamppailevat monet Cronenbergin päähenkilöistä. Identiteetin menettäminen tai sen tajuaminen harhaksi on tavallisesti tulkittu katastrofiksi (esim. Beard 2001), mutta kuten Cronenbergin käänös *Spider*-romaanista osoittaa, sen voi yhtä hyvin nähdä myös siirtymänä uuteen luovuuteen. Kaaoksen hämärän kauneuden takaa kuultaa jo uuden päivän arvoituksellinen hohde. Ne eivät ole toisensa pois sulkevia vastakohtia tai vaihtoehtoja, vaan kertosaakeen kaltainen harmoninen yhteissointi.

Lopuksi: uskoako vai eikö uskoa? Deleuze, elokuva ja ajattelu

”Uskoako vai eikö uskoa” saattaa tuoda mieleen Hamletin ja hänen hieman lyhyemmän versionsa ”Ollako vai eikö olla?” (*To be or not to be?*). Mikäli halutaan seurata Hamletin viitoittamaa tietä, Deleuzen yhteydessä oikeampi muotoilu kuitenkin olisi ”Tullako vai eikö tulla?” (*To become or not to become?*). Otsikon kysymys viittaa kuitenkin toisaalle ja sen jälkiosa näyttää missä tuo ’toisaalla’ on: ”Uskoako vai eikö uskoa *tähän maailmaan?*” Kuten Kathrin Thiele (2010, 31) asian on ilmaissut: ”Yksi Deleuzen ja Guattarin keskeisimmistä väittämistä on tämä eettis-poliittinen vaatimus ’uskoa tähän maailmaan.’” Taustana uskoa koskevalle kehotukselle on esimerkiksi se, mitä Deleuze kirjoittaa kirjassaan *Cinéma 2* käsitellessään ajattelun ja elokuvan kosketuskohtia:

Moderni fakta on, että me emme enää usko tähän maailmaan. Emme edes usko tapahtumiin, jotka meitä kohtaavat, rakkautteen, kuolemaan, kuin ne koskettaisivat meitä vain puolittain. Me emme tee elokuvaa; maailma on sitä, mikä näyttää meistä huonolta elokuvalta. (Deleuze 1989a, 171.)

Elokuvaohjaaja, jonka nimen Deleuze mainitsee heti edellä lainatun kappaleen jälkeen, on Jean-Luc Godard ja elokuva vastaanvastasi on *Laittomat* (*Bande à part*, 1964). Mainita juuri tämä elokuva juuri tässä yhteydessä ei tietenkään ole sattumaa. Ikään kuin kaikuna edellä todetulle olemassa olemisen tapaa koskevalle utelulle elokuvassa on kohta, joka liittyy suoraan Hamletin esit-

tämään kysymykseen. Yksi elokuvan keskeisen kolmikon jäsenistä sujauttaa kesken työväenopiston englannintunnin pienen paperinpalan ihastukselleen Odilelle (Anna Karina). Paperiin Arthur (Claude Brasseur) on kirjoittanut: *Tou bi or not tou bi contre votre poitrine, it iz ze question* (vapaasti käännettynä: ”Ollako vai eikö olla rintaasi vasten, siinä pulma”).

Deleuzen (1989a, 171–172) korostama asia on sama, mihin Godard itsekin on viitannut suhteessa tähän elokuvaan: kyse ei ole kolmikosta vastaan maailma vaan pikemmin päinvastoin. He ovat oikeassa, mutta maailma heidän ympärillään ”elää huonon käsikirjoituksen mukaan”. Keskeinen seikka on siinä, että ”linkki maailman ja ihmisen välillä on katkennut” ja siitä syystä ”tästä linkistä itsestään on tultava uskon asia: mahdollon voidaan tavoittaa vain uskon kautta.” Idea sinänsä on selvästi perua toisen maailmansodan aiheuttamasta traumaattisesta häiriöstä eli siitä kollektiivisesta tunteesta, jonka vallassa esimerkiksi Theodor W. Adorno tunnetusti arveli, ettei runous ole enää Auschwitzin jälkeen mahdollista. Sen sijaan, että usko kohdistuisi johonkin toisaalla olevaan ja taivaalliseen maailmaan ”me tarvitsemme syitä uskoa tähän maailmaan” (Deleuze 1989a, 172). Tätä kautta rakentuu ennakkoehto myös elokuvalle. Modernin elokuvan tulisi keskittyä tähän uskoon enemmän kuin tähän maailmaan, ja Deleuzelle Godard on tässä suhteessa esimerkillinen elokuvantekijä. Godardille maailma ei ole enää aihe sinänsä, vaan pikemminkin usko: ”kyse on yksinkertaisesti uskosta ruumiiseen” (Deleuze 1989a, 172). Deleuzen mukaan Godardin kohdalla (ja hänen elokuvistaan *Prénom Carmen* [1983] on tässä esimerkkinä) tällainen asenne suhteessa ruumiiseen merkitsee keskittymistä sen kykyihin ennen kuin kieli alkaa sitä kahlita; keskittymistä siihen sen lihallisessa muodossa, ennen kuin se nimetään. Usko tähän maailmaan merkitsee uskoa ruumiin lihaan, juuri kuten Arthur kirjoitti Godardin elokuvassa: *contre votre poitrine*.

Paola Marrati (2008, 87) on epäillyt, että tämäntyyppinen uskon korostaminen saattaa kuulostaa aika naiivilta. Toisaalta, De-

leuze tuntuu olevan tästä hyvin tietoinen itsekin todetessaan: ”Tarvitsemme etiikkaa tai uskoa, joka saa hullut nauramaan; kyse ei ole tarpeesta uskoa johonkin muuhun vaan tarpeesta uskoa tähän maailmaan, johon hullutkin kuuluvat” (Deleuze 1989a, 173). Tällaisella uskon etiikalla on tärkeä osansa taistelussa mielipidettä ja dogmaattista ajattelun kuvaa vastaan. Se liittyy välittömästi myös filosofian aiheisiin ja muodostaa Deleuzen (1989a, 280) kannalta perustelun kysymykselle, jonka hän esittää *Cinéma 2:n* lopussa: ”Onko niin, ettei meidän pidäkään enää kysyä ’Mitä elokuva on?’ vaan ’Mitä filosofia on?’.” Kuten tunnettua, tästä kysymyksestä tuli sitten joitakin vuosia myöhemmin yhdessä Félix Guattarin kanssa kirjoitetun kirjan nimi. Monista niistä teemoista, joita Deleuzen elokuvakirjojen toisessa osassa käsitellään (ja kysymys uskosta on niistä yksi keskeisimmistä), tulevat uudelleen esille teoksessa *Mitä filosofia on?* Gregory Flaxmanin (2012, 316) mukaan uskon korostus on looginen seuraus Deleuzen etiikasta eikä se mitenkään liity institutionalisoidun uskonnon pyrkimyksiin paitsi kenties pako-viivana sen keskeisen merkityksen hiipumisesta. Uskossa on kyse fabulaation voimien affirmaatiosta, maailman luomisesta käsitteiden ja käsitteellisten henkilöiden keksimisen kautta.

Kuvaillessaan ajattelun ja elokuvan erilaisia perinteitä Deleuze palaa 1920-luvulle ja niihin kehitelmiin, joita kokeellisen elokuvan alueella elokuvantekijät ja -teoreetikot – tuolloin useimmiten yksiä ja samoja henkilöitä – hahmottelivat elokuvan mahdollisuuksista suhteessa inhimillisen ajattelun monitasoisiin prosesseihin. Tältä osin on mahdollista jäljittää ainakin kaksi eurooppalaista koulukuntaa. Ensinnäkin se käytännöllis-teoreettinen työ, jota tehtiin tuohon aikaan Neuvostoliitossa (mm. Sergei Eisenstein), ja toisaalta se, jota samoihin aikoihin toteutettiin Ranskassa (mm. Jean Epstein). Olennaista molemmille oli käytännön elokuvatyön ja teoreettisen, elokuvaa sekä taidetta yleisemminkin koskevan ideoinnin yhteistyö. Yhdistävänä ideana oli usko siihen, että välineen keinoin oli mahdollista istuttaa jonkinlainen shokkivaikutus elokuvaan. Sillä sitten saattoi olla konkreettisia seurannaisvaiku-

tuksia paitsi suhteessa katsojan tunteisiin myös ajatteluun, kenties peräti tekoihinkin. Vaarana tietysti oli, että tällaisesta tietoisesta vaikuttamispyrkimyksestä saattoi helposti tulla (ja usein tulikin) vain propagandan tai mainonnan instrumentti, joka näin väärinkäytti paitsi katsojan myös itse välineen kykyä tukeutua omaehtoiseen ajatteluun. Sen sijaan, että ajatus kasvaisi audiovisuaalisen koneiston itsenäisyydestä, vaarana oli, että tuo audiovisuaalinen koneisto muunnettiin ikään kuin automaattiaseksi. Se sylki valmiiksi pureskeltuja mielipiteitä, jotka vain näyttivät ajatuksilta.

Historiallisen ajankohdan ohella Deleuze (1986, 48–55) viittaa ajattelun ja elokuvan yhteyttä pohtiessaan myös Immanuel Kantiin ja ylevän (*sublime*) käsitteeseen. Elokuvan katsomistapahtumassa ylevän kokemuksen voi kuvitella syntyvän mielikuvitusta kohdanneesta shokista. Jokin siinä, mitä näemme ja kuulemme, saa meidät ajattelemaan asiaa uudelta kannalta, uudella tavalla. Tällainen shokki pakottaa ajattelemisen voimat rakentamaan uudestaan kykyään koskevan käsityksen. Elokuva voisi tarjota muodon paitsi inhimillisen toiminnan erilaisille tavoille myös ajatuksille, jotka noihin tapoihin liittyvät. Tyypillisesti Deleuze jakaakin 1920-luvun elokuvalliset perinteet tässä suhteessa kolmen erityyppisen ylevän linjauksiin: matemaattinen (Abel Gance), dynaaminen (Murnau ja Lang) sekä dialektinen (Eisenstein). Jälkimmäisessä järjestelmässä shokkien rakenne on edelleen kolmitasoinen, ja se noudattaa dialektisen päättelyn mallia teesin, antiteesin ja synteetin käsittein: havainnosta ymmärtämiseen (teesi), käsitteestä affektiin eli ymmärtämisestä tunteisiin (antiteesi), ja viimein synteesi eli havaita, ymmärtää, tuntea ja ajatella uudella tavalla. Näin hahmottuva kehämäinen ja ikään kuin ylös (ja ylevään) kurottuva malli tähtää siihen, että katsoja nousisi kuvien ja niiden pelkän havaitsemisen tasolta tietoisesta ajattelun ja reflektoinnin tasolle. Korkeimman tason ajattelun luonteeseen kuuluu Eisensteinin mallissa jo myös sen määrätietoinen pragmaattisuus, ajatusten saattaminen käytännön teoiksi.

Mutta kuten sanottu, Deleuzen hahmotuksessa toisen maailmansodan myötä tämä kaikki alkaa muuttua. Siinä missä ”liikekuvan saattoi vielä kuvitella ’liikuttavan’ katsojia” (Rushton 2012, 104), aika-kuva sopeutuu nopeasti siihen, ettei ajattelu enää kuulu katsojille: heistä on tullut hämmentyneitä, jähmettyneitä fossiileja, pelkkiä vastaanottajia. Tällaisessakin tilanteessa elokuva voi kuitenkin yrittää palauttaa katsojiensa uskon maailmaan. Sen vain täytyy oppia syleilemään ulkopuolista maailmaa keskittymällä omiin välineisiinsä, kuviin ja ääniin. Sen täytyy luopua sellaisesta sisäisen monologin ideasta, jolla oli kyky pitää diegeettinen tarinamaailma kasassa ja kontrollissa. Siinä missä liikekuvan elokuvassa oli keskeistä se, että välineen keinoin kyettiin pitämään yllä katsojien uskoa tarinaan, aika-kuvan elokuvassa tämä asetelma ei enää päde. Tämän asemesta aika-kuvan elokuvan tulee kehittää ilmaisukeinojaan työstämällä erilaisia vapaan epäsuoran diskursusin muotoja. Sen täytyy luopua ideasta, jonka mukaan ihminen ja maailma ovat yhtä. Sen sijaan sen olisi keskityttävä lataamaan uudelleen uskon paristoja. Aika-kuvan elokuvakatsojan ei niinkään tulisi etsiä uskoa tarinaan kuin uskoa tähän maailmaan.

Maailman ja ihmisen välisen yhteyden katkeaminen – katkos ”suuressa orgaanisessa kompositiossa” (ja siihen perustuvassa uskon vaatimuksessa) on Deleuzen (1989a, 173) katsannossa ”uuden elokuvan ensimmäinen aspekti”. Sitä seuraava toinen aspekti on ”ajattelun tekeminen kuvalle immanentiksi” ja Deleuzelle elokuvaohjaaja, jonka tuotannossa juuri tätä puolta perusteellisesti tutkitaan, on Pasolini sekä tämän tapa rakentaa näitä ”elokuvallisia tutkimuksia” teoreeman ja eritoten probleeman muotoon. ”On olemassa päätös tai valinta mistä kaikki riippuu, syvempi kuin mikään sille annettu selitys” (Deleuze 1989a, 175). Tällä tavalla Deleuze määrittelee problemaattisen. On olemassa jokin perustavaa laatua oleva päätös tai valinta, joka esimerkiksi elokuvan tarinassa olevia henkilöitä vaivaa. Millaisia ovat ne motiivit, olosuhteet ja seuraamukset, sanalla sanoen valinnat, joita tehtiin ja ei tehty?

Valinnan käsitteen kautta Deleuze jäljittää problemaattiselle pitemmän elokuvallisen perinteen, joka jälleen omalta osaltaan myös kytkee molemmat *Cinéma*-kirjat toinen toisiinsa. ”Valitsemisen traditio” kytkeytyy eritoten kolmeen ”hengen” elokuvantekijään, Carl Theodor Dreyeriin, Eric Rohmeriin ja Robert Bressoniin. Deleuzen katsannossa kaikille heille juuri valitsemisen teema on keskeinen probleema. Nämä kaksi aspektia, probleeman ja valinnan kysymykset, ovat kuvalle immanentin ajattelun ytimessä. Tapa käsitellä valintaa ei niinkään koske olemassaoloa (ja siten ontologiaa) sinänsä vaan olemassaolon tapaa tai moodia. Millainen olisi uskossa olevan olemassa olemisen tapa? Hengen elokuvantekijöille ajattelu tukeutuu valitsemiseen: jotta saattoi valita, täytyi voida ajatella.

Hengen elokuvan perustavaa laatua oleva tunnuspiirre oli sen tahto keskittyä välissä olevan ja välissä olemisen, ei enää ihmisen sisimmän sielun tai ulkomaailman tuottamaan informaatioon. Deleuze (1989a, 178) ajattelee tämän olevan mahdollista (ainakin osittain) ”elokuvan automaattisen luonteen” vuoksi. Tämä erityinen automatiikka, kuvien ja äänien koneistolle niin ominainen, auttaa kutakin luomaan erityiset henkilöhahmonsia: Dreyerin hengelliset valitut, Rohmerin marionetit ja Bressonin mallit.

Siinä missä toiminta-kuva vielä nojaa elimelliseen kytkökseen ihmisen ja maailman välillä, tuon suhteen kriisistä jo kertoo se erityinen ”voimattomuus ajattelun sydämessä”, jonka Deleuze (1989a, 166) tunnistaa. Kuvatessaan tätä voimattomuutta Deleuze viittaa Georges Duhameliin ja ajatukseen, jonka tämä ilmaisi Yhdysvaltoihin suuntautuneen matkansa jälkeen teoksessaan *Scènes de la vie future* (Näkymiä tulevaisuuden elämästä, 1930): ”En voi enää ajatella mitä haluan, elävät kuvat ovat ottaneet ajatuksiltani niiden paikan.” Myös Siegfried Kracauer (1979, 286) mainitsee saman sitaatin *Theory of Film* (1960) -teoksensa jälkisanoina. Hän luultavimmin lainasi sen edelleen Walter Benjaminilta, joka käytti samaa sitaattia jo tekstissään ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” 1930-luvulla (ks. Benjamin 1989, 162–165).

Benjaminille Duhamel on ”elokuva vihaava ja sen merkityksiä ymmärtämätön”. Tästä todisteena on hänen näkemyksensä elokuvasta speaktaakkelina, ”joka ei vaadi sydämelä minkäänlaista keskittymistä, eikä herätä mitään muuta toivoa kuin sen kaikkein naurettavimman, että pääsisinpä kerran tähdeksi Los Angelesiin.”

Benjaminin hengessä Deleuze kuitenkin kääntää Duhamelin elokuvakriittisyyden nurinniskoin suhteuttamalla sen Antonin Artaudin aikalaisnäkemysiin ja esittää, että juuri tällainen kokemus on todisteena elokuvan voimasta automaattina. Elokuva paljastaa kyvyttömyyden ajatella ajattelemalla helposti ihmisen puolesta. Elokuva ikään kuin tuo ajattelemisen ajatteluun ulkopuolelta – ja juuri siinä, Artaudin ja Deleuzen mukaan, onkin sen suuruus, ei suinkaan sen kurjuus. Samalla kuitenkin liike-kuvalla tunnusomainen kytkös ihmisen ja maailman välillä heikkenee, viimein katkeaa, koska tämä ulkopuolelta tullut ajatus lopulta kokonaan ottaa paikan ajattelun sisältönä. Näin ollen (ihmisen) mahdollisuus ajatella on modernin aika-kuvan ytimessä, ja sen läsnäolo vain edelleen vahvistaa tarvetta sellaiseen uskoon, joka kohdistuu *tähän* maailmaan.

Vaikka Deleuze kehittelee uskon ja maailman välistä suhdetta käsittelevän näkemyksensä elokuvan kautta, yhtä lailla myös maailman käsitettä voitaisiin korostaa. Lähtökohta siis on, että me emme enää usko tähän *maailmaan*. Se ei näytä juuri muulta kuin huonolta elokuvalta. Epäilemättä tällaisessa ideassa on jotakin hyvin pasolinimaista – eritoten, kun ajatusta ryydittää vastarinnan ja vastustuksen käsittein. Tätä kautta Deleuze, Pasolini ja myös Godard, jolle Deleuzen ajatus vastarinnasta on hyvin läheinen, voidaan liittää samaan ”vastarintaliikkeeseen”. Sen saattaisi kuvitella kysyvän, miten saavuttaa usko tähän maailmaan ja minkä suhteen tätä vastustuksen energiaa sitten tarvitaan?

Uskollakin on siis ainakin kahtalainen rakenteensa. Yhden voi kiinnittää informaation ja viestinnän piirteisiin: ”Kun meitä informoidaan, meille kerrotaan mihin tulee uskoa. [--] Eikä edes uskoa vaan teeskennellä ikään kuin uskoisimme. Meitä ei vaadita us-

komaan vaan käyttäytymään ikään kuin uskoisimme.” (Deleuze 2006, 320–321; ks. myös Rushton 2012, 117.) Viestinnän ja informaation systeemit, koska ne perustuvat käskysanojen, iskusanojen ja ohjeistusten järjestelmille, kylläkin tähtäävät uskoon, mutta juuri tavalla, jota olisi vastustettava. Tähän maailmaan näissä – informaation, viestinnän ja mielipiteen – kehyksissä ei pidä uskoa. Sen sijaan, ”uskoa *oikeasti* tähän maailmaan on vastustaa hinnalla millä hyvänsä kaikkea mihin meitä käsketään uskomaan” (Rushton 2012, 117). Juuri tämän toisen uskontason Deleuze mieltää mahdolliseksi tulla vahvistetuksi elokuvan kautta. Niinpä kyse ei ehkä olekaan muotoilusta ”Uskoako vai eikö uskoa” vaan pikemminkin ”Uskoa *ja* ei uskoa”. Tähän konjunkttiiviseen paradoksiin viittaa jo sekin, että ollaksemme johdonmukaisia epäuskossa, meidän tietysti tulisi epäillä myös vaatimusta uskoa tähän maailmaan. Kenties juuri tällainen toteamuksen avoimuus on se, mihin Deleuze (2006, 324) viittaa seuraavaan tapaan: ”Vastarinnalla on kahdet kasvot. Se on inhimillistä ja se on myös taiteen teko.”

Ronald Bogueta (2010, 115) seuraten ja valitsemisen kysymykseen palaten voimme nyt kysyä: ”Millä keinoin ja mihin pyrkien Deleuze sovittaa tällaisen transsendentin ajattelun immanenttiin etiikkaan ja miten hän määrittää erityisesti elokuvallisen ulottuvuuden tälle etiikalle?” Bogue jäljittää tämän ajattelun tapaan, jolla Deleuze lähestyy teemaa Pascalin, Kierkegaardin ja Nietzschen kautta. Boguen (2010, 121) katsannossa keskeisin heistä, ja keskeinen etiikan filosofi ylipäätään Deleuzen elokuvakirjoissa on Søren Kierkegaard: ”hänet esitellään oppaana etiikalle, joka perustuu ’valitsemisen valintaan’ ja uskoon, joka nojaa ’tähän maailmaan’.” Perusasioita tässä eivät ole enää valinnat ja niiden motiivit sinänsä vaan ”sen, joka valitsee, olemassa olemisen tapa” (Deleuze 1989a, 114). Toki tämäkin yhä viittaa jonkinlaiseen ”spirituaaliseen valintaan” ja siihen tosiseikkaan, että ”jotakin valittiin ja jotakin ei valittu” (ibid.). Tämän etiikan tila on mikä-tila-tahansa (*espace quelconque*), jonka Deleuze kytkee eritoten Bressonin elokuvaan. Muunnelma siitä on myös tapa värillisen kuvan määrittelyyn,

jonka Deleuze lainaa Godardin kuuluisasta muotoilusta ”ei se ole verta, se on punaista” (Deleuze 1986, 118). Liike-kuvan väritön aikakausi sisältää nämä kolme valitsijan olemassa olemisen muotoa käsittelevää versiota: Pascalilta tuttu valkoinen tosi uskova, Dreyerin tuotannosta tuttu harmaa, epävarma uskossaan horjuja sekä Bressonilta tuttu musta fatalisti. Nämä ovat kuitenkin enemmän uskonnollisia tai pikemminkin moralistisia arvostelmia. Niiden lisäksi ovat vielä ”eettiset valitsemisen valinheet”, jotka eivät alistu annettuihin vaihtoehtoihin vaan tukeutuvat kykyihinsä. Tähän tasoon kuuluvat sekä Kierkegaardin ”uskon hyppy” että Nietzscheen ”nopan heitto”. Viimein Bogue (2010, 121–122) kietoo kehäänsä langat yhteen seuraavasti: ”Valitsemisen valinta on keskeistä Deleuzelle sillä nykyihmiset ovat kadottaneet uskonsa tähän maailmaan; he eivät enää usko minkään uuden mahdollisuuteen.”

Valitseminen merkitsee elokuvantekijälle valintaa ”ajatella eri tavalla” (Bogue 2010, 122), ja tässä erilaisuudessa on kyse ”kuviin irrottamisesta ja uudelleen liittämisestä” sekä näiden tekojen toteuttamisesta uusin, ennalta arvaamattomin tavoin. Tavoite on ensin oppia ulos havaitsemisen, tuntemisen ja ajattelemisen kahlitsevista ja totunnaistista kaavoista, ikään kuin puhdistaa aistimusten pöytä. Muodon kysymysten ensisijaisuus tuntuu asettavan helposti etualalle transsendentaalisia ja spirituaalisia elementtejä, siinä missä aistimuksiin keskittyminen tuntuu korostavan helposti ruumista ja materiaalisuuksia ylipäättään. Erilaiset luennat Bressonista tai Dreyeristä saattaisivat hyvin toimia esimerkkeinä siitä, miten nämä kaksi puolta voivat toimia yhdessä. Saman- ja toisenlaisen, mutta vastaavan parin voisivat yhtä hyvin muodostaa myös Pasolini ja Godard – jo siitäkin syystä, että uskon kysymyksillä on kummankin tuotannossa ollut keskeinen rooli paitsi aiheina myös käsittelytapaan ja ilmaisuun liittyvinä pohdintoina. Elokuvallisten audio-visioiden luominen ei ole kaukana filosofisten käsitteiden luomisesta. Tälläkin alueella niiden arvoa voi mitailla sillä, miten ne onnistuvat haastamaan vanhoja näkemisen, kuulemisen, tuntemisen ja ajattelemisen tapoja. Tämä ”uusi” on eettinen haas-

te, jonka nykytaiteilija tavallaan aina kohtaa painiskellessaan (epä) uskon enkelin kanssa.

Valitsemisen problematiikkaa Deleuze käsittelee jo *Cinéma 1* -kirjassaan suhteessa Bressonin ja Dreyerin tuotantoihin sekä eritoten heidän tyyleihinsä käyttäen valoa. Deleuzen kuva-typologiassa tämä on samalla affekti-kuvaa koskevan hahmottelun ydinaluetta. Kysymys valinnasta suhteessa olemassa olemisen tapaan johtaa kysymykseen virtuaalisuudesta tai potentiaalisuudesta, joka niin ikään on affekti-kuvaa määrittävän voiman piirre: kyky affektoida ja kyky affektoitua. Tässä olemme myös Peircen Firstness-tason ja ”puhtaiden mahdollisuuksien” alueella. Varhaisen elokuvan aikakaudella tämän läpikuultavan, mahdollisuuksien maailman vastakohtana on saksalaisen ekspressionismin goottilaisuus, joka näyttää päättymättömältä alamaisuudelta kaiken kattavan (ja pahan) vallan voimalle. Tässä maailmassa ei tunneta mahdollisuuksien vapautta. Yhtäällä ovat moraalisten absoluuttien valkoiset miehet eli Dreyerin *Jeanne D’Arc* (1928) -elokuvan pappis-tuomarit ja toisaalla taas esimerkiksi Dreyerin *Vampyr*-elokuvasta (1932) tutut epävarmuuden harmaat miehet. Myöhemmin tulevat Bressonin elokuvien mustia ja pahoja valintoja tekevät mallit. Moraaliset tuomiot, päättämättömyys, traagiset kohtalot – siinäkö kaikki? Se, mikä valittiin, ei lopulta ole tärkeä asia vaan voima, jolla valinta tehtiin tai kulloinkin tehdään, yhä uudelleen. Tämä on samalla viittaus ”neljänteen vaihtoehtoon” eli ikuiseen paluuseen. (Myös viidennen Deleuze mainitsee sen enempiä sitä kuitenkin käsittelemättä: ”aasin viattomuus”, esimerkkinä Bressonin elokuva *Au hazard Balthazar* [1966].) Näistä käsittelyistä koostuu etiikkaa koskevan keskustelun ensimmäinen osa. Toinen tapahtuu *Cinéma 2*:ssa ja koskee epäuskon kysymystä sekä ihmisen ja maailman välistä katkosta. Kuten David Rodowick (2010, 108) ehdottaa, viittaukset etenkin Dreyeriin ja Bressoniin vihjaavat, että myös näiden kahden kirjan välillä on kyse pikemminkin jatkumoista kuin katkoksesta. Yksi keskeisistä siteistä, joiden avulla ne ovat kiinni toisissaan, on juuri uskon käsitteessä ja elokuvallisissa käsittelyissä tapahtuvien muutosten pohdinta.

Rodowick (2010, 97) niin ikään ehdottaa, että Kracauerin edellä mainittu teos oli ensimmäinen jossa elokuvateoreettiseen keskusteluun tuotiin ”eksplisiittisesti eettinen kysymyksenasettelu”. Jälkisanojensa alkupuolella Kracauer (1979, 285) nimittäin kysyy: ”Mitä hyvää on elokuvakokemuksessa?” Hänen oma vastauksensa tavallaan piilee kirjan alaotsikossa: *The Redemption of Physical Reality* – Fysikaalisen todellisuuden lunastaminen. Kun tämäntyyppisen kysymyksenasettelun suhteuttaa Deleuzen vastaavaan pohdiskeluun uskomisen vaatimuksista, voidaan väittää, että olemisen yksinäisyys ja tuleminen ovat ne kaksi jalkaa, joilla Deleuzen etiikka seisoo (tai horjuu). Tulkita (joka on kliininen tehtävä) on yhtä kuin määritellä sitä voimaa, joka antaa mielen jollekin asialle. Arvottaa (joka taas on kriittinen tehtävä) on kysyä millaista olemassa olemisen tapaa kulloinkin ilmaisussa halutaan. Yksinäisyys ja tuleminen – eettisinä käsitteinä – määrittävät aluetta, jossa yhtäältä voiman valtaa ja toisaalta olemassa olemisen muotoa voidaan arvioida. Siinä missä ”maalaava kone” voi antaa filosofialle silmät ja ”kirjoittava kone” puolestaan korvat ja suun, siinä elokuvan ”pehmeät koneet” tuottavat hallusinatorisia visioita, elinkelvottomia ja jäätyneitä maisemia, epäinhimillisiä näkyjä, uusia elimiä ja kuvia jotka ovat erottamattomia aistimusten ja tunteiden koosteista (kuten Cronenbergilla), sietämättömiä kestoja joissa ei näytä tapahtuvan yhtään mitään (kuten Tarkovskilla)” (Lambert 2012, 29).

Elokuvallinen liike-kuva (*Cinéma I*:n teemat) on Eisensteinin ja Artaudin aikaa, samoin se on uskoa inhimillisiin kykyihin konstruoida kuva joka synnyttää ajattelua, samoin uskoa kykyyn konstruoida kuva joka näyttää syvempää, esi-ihmismäistä maailmaa (Rodowick 2010, 109; Lambert 2002, 114–131). Toisaalta modernin elokuvan dilemma on sen skeptisismi, ylipääsemätön epäily siitä, että kaikki yritykset ovat turhia ja siitä, miten tämä kokemus luo ”merkillisen kivettymän” tai ”jokapäiväisen banaaliuden pysyvän tilan” (Deleuze 1989a, 169; Rodowick 2010, 110). Vaatimus koskee nyt sellaista ”uudelleen arviointia, jonka lähtö-

kohtana on erillisyytemme tästä maailmasta ja tarpeemme luoda mahdollisuuksia uutta uskoa ja uutta ajattelua varten” (Rodowick 2010, 110). Hankalin osa vaatimuksessa alkaa tulla selväksi: uskoa eli omata toivoa ja luottamusta tähän maailmaan *sellaisena kuin se on*. Deleuze-kriitikot (kuten Peter Hallward tai Alain Badiou) ovat olleet kriittisiä nimenomaan tässä suhteessa (ks. Flaxmann 2012; Ling 2011). He ovat esittäneet, että tällainen ajattelu uskosta ja toivosta voi sinänsä olla perusteltua, mutta se on kuitenkin aivan riittämätöntä mikäli todella halutaan muutosten toteutuvan. Toteutuakseen ne vaatisivat ikään kuin isompia aseita ja tehokkaampaa ruutia kuin uskoa. Että tähän maailmaan uskomisen vaatisi uskomista ruumiiseen ei auta muuttamaan tätä maailmaa vaan yksinkertaisesti jopa johtaa sen unohtamiseen, siitä ulos. Tällainen kritiikki kuitenkin tuntuu ymmärtävän maailman käsitteen tarkoituksella hyvin erityisellä tavalla: jonakin joka on valmiina ja annettuna olemassa. Sen sijaan maailma tulisi ajatella eri tavoin: ”kun ’uskoa siihen’ korvaa ’tiedon siitä’ ja *kääntää* maailman jonakin annettuna joksikin tutkittavissa olevaksi, aina konstruotavissa ja luotavissa olevaksi, ja tämänkin ei suhteessa siihen ’mitä on’ vaan suhteessa siihen ’mihin maailma kykenee’” (Thiele 2010, 33).

Kysymys uskosta tulee mainituksi suoraan ja tunnistettavasti uudelleen keskustelussa Deleuzen ja Antonio Negrin kesken: ”Meiltä puuttuu ennen kaikkea luottamus maailmaan; olemme kokonaan kadottaneet maailman, se on viety meiltä pois” (Deleuze 2005, 135). Tapa, jolla Deleuze tämän keskustelun kuluessa jatkaa ajatusta, tuo yhteen myös toisen keskeisen käsitteen, vastarinnan: ”Vastarinnan kyky, tai päinvastoin alistuminen kontrolliin, arvioidaan jokaisen yrityksen tasolla” (ibid.). Tuota ei voi pitää pienenä vaatimuksena: ”jokaisen yrityksen tasolla”. Kun nämä aspektit kytkee yhteen uskoa koskevan problematiikan kanssa, ei niitäkään voi pitää pienenä asiana, semminkin kun kyseessä olevien ehtojen tulisi olla ”jokapäiväisiä”. Aina ja ikuisesti palaava ei kuitenkaan ole vain tämä taistelu vaan toteutuessaan konfrontaatio takaa myös maailmaan kytkevän siteen affirmaation, eli

maailman kykenevänä muuttumaan. Myöntelyn tai vastahangan kahden vaihtoehdon asemesta Deleuze pohtii ”uudentyyppisiä tapahtumia”, joita olisi mahdotonta selittää sen enempää syiden kuin seurauksienkaan kautta. Kyse on niiden väliin avautuvasta hetkestä ja mahdollisuudesta: ”Pitäisi puhua yksinkertaisesti vain aivoista: juuri aivot ovat tarkalleen Sisäpuolen ja Ulkopuolen välisen jatkuvan liikkeen raja, kalvo noiden kahden välillä” (ibid.). *Mitä filosofia on?* -teoksessa uskon problematiikkaan palataan vielä useassakin yhteydessä, kuten esimerkiksi keskustelussa käsitteellisen henkilön eksistentiaalisista ominaisuuksista: ”Voi olla, että uskosta tähän maailmaan tässä elämässä on tullut meidän vaikein tehtävämme – tai nykyisellä immanenssin tasollamme vielä löyty-mättömän olemassaolon muodon tehtävä” (Deleuze & Guattari 1993, 80–81).

Kiteytetysti kyse on kyvystä vastustaa tapoja, joilla maailmas-ta meille kommunikoidaan ja informoidaan, ja uskoa maailmaan siten kuin se on. ”Palauttamalla yhteytemme maailmaan, mutta samalla olettamalla jatkuvan yliherkkyyden kliseitä ja valmiiksi pureskeltuja kuvia kohtaan – nämä vaateet kuuluvat elokuvalle, joka juurtuu tähän ajattelun uuteen tilanteeseen” (Lambert 2002, 131). Deleuzen ajattelulle tunnusomaisena piirteenä tässäkin on se, että hän asettaa tämän erityisen haasteen, joka koskee näiden kytkeytymisien opiskelua, juuri elokuvalle. Ehkä tätä taustaa vas-ten täytyy ymmärtää se, mitä Deleuze toteaa *Cinéma 2:n* lopulla: pitäisikö kysyä pikemminkin ’mitä filosofia on?’ kuin ’mitä elo-kuva on?’ Koska elokuva on paras ilmaisukeino käsitellä tällaisia probleemoja, valintoja, olemassa olemisen tapoja, uskoa. Johtopää-töksenä tällaisesta elokuvaan kohdistuvasta ”filosofisesta halusta” voidaan todeta, että Deleuzelle elokuva on keskeinen tapa filoso-foida, tehdä filosofiaa, työskennellä käsitteiden luomisen parissa. Ainakin uskon probleema ja sen linkittyminen ajattelun ja etiikan kysymyksiin todentaa tuollaisen tulkinнан. Niiden kytkeytymi-sen toisiinsa voi tiivistää yhteenvedoksi: pysyäkseen elossa elokuva tarvitsee yhtä paljon uskoa tähän maailmaan kuin filosofia tarvit-see elokuvaa.

- Adams, Parveen (2000) "Death drive" teoksessa Michael Grant (toim.), *The Modern Fantastic; The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books, 102–122.
- Agamben, Giorgio (2004) *The Open. Man and Animal*. Käänt. Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press (*L'aperto: L'uomo e l'animale*, 2002).
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Andriopoulos, Stefan (2008) *Possessed: Hypnotic Crimes, Corporate Fiction, and the Invention of Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ansell Pearson, Keith (1999) *Germinal Life; The difference and repetition of Deleuze*. London & New York: Routledge.
- Arsič, Branka (2003) *The Passive Eye: Gaze and Subjectivity in Berkeley (via Beckett)*. Stanford: Stanford University Press.
- Aumont, Jacques (1997) *The Image*. Käänt. Claire Pajackowska. London: BFI Publishing (*L'Image* 1990).
- Barker, Jennifer M. (2009) *The Tactile Eye. Touch and The Cinematic Experience*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Barthes, Roland (1986) *The Responsibility of Forms; Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Käänt. Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell (*L'obvie et l'obtus* 1982).
- Baudrillard, Jean (1975) *The Mirror of Production*. Käänt. Mark Poster. St. Louis: Telos Press (*Le Miroir de la Production* 1973).
- Baudry, Jean-Louis (1981) "The Apparatus" teoksessa Theresa Hak Kyung Cha (ed.), *Apparatus. Cinematographic Apparatus: Selected Writings*. New York: Tanam Press, 41–62.

- Beard, William (2001) *The Artist as Monster; The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: Toronto University Press.
- Belton, John (1987) "Bazin is dead! Long live Bazin!", *Wide Angle* 9:4, 74–81.
- Belyi, Andrei (1992) *Peterburg*. Käänt. Esa Adrian. Porvoo: WSOY (*Peterburg*, 1916–1922).
- Benjamin, Walter (1989) *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Käänt. Raija Sironen. Helsinki: KSL ja Tutkijaliitto.
- Bird, Robert (2008) *Andrei Tarkovsky: Elements of Cinema*. London: Reaktion Books.
- Biró, Yvette (2008) *Turbulence and Flow in Film; The Rhythmic Design*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Bogue, Ronald (1996) "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force" teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell, 257–269.
- Bogue, Ronald (2003) *Deleuze on Cinema*. New York & London: Routledge.
- Bogue, Ronald (2009a) "The Landscape of Sensation" teoksessa Eugene W. Holland, Daniel W. Smith & Charles J. Stivale (ed.). *Gilles Deleuze: Image and Text*. New York & London: Continuum, 9–26.
- Bogue, Ronald (2009b) "Speranza, the Wandering Island." *Deleuze Studies* Vol. 3, Nr. 1, 124–34.
- Bogue, Ronald (2010) "To Choose to Choose – to Believe in This World" teoksessa D. N. Rodowick (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 115–132.
- Borch-Jacobsen, Mikkel (1991) *Lacan; The Absolute Master*. Käänt. Douglas Brick. Stanford: Stanford University Press (*Lacan, le maître absolu* 1991).
- Bordwell, David & Noël Carroll (toim.) (1996) *Post-Theory; Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Boundas, Constantin V. (toim.) (1993) *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press.
- Bourassa, Alan (2002) "Literature, Language, and the Non-Human" teoksessa Brian Massumi (toim.), *A Shock to Thought; Expression after Deleuze and Guattari*. London & New York: Routledge, 60–76.

- Braad Thomsen, Christian (1987) *Rainer Werner Fassbinder – Matka kohti valoa*. Käänt. Raimo Kinisjärvi. Helsinki: Like.
- Braad Thomsen, Christian (1989) *Leppymättömät*. Käänt. Arvi Tamminen. Helsinki: Like.
- Braad Thomsen, Christian (1990) "The Doubled Individual." *Wide Angle* 12:1 (January), 60-65.
- Browning, Mark (2007) *Dvid Cronenberg: Author or Film-maker?* Bristol & Chicago: intellect.
- Bukatman, Scott (1993) *Terminal Identity. The Virtual Subject in Post-modern Science Fiction*. Durham & London: Duke University Press.
- Burroughs, William (1992) *The Soft Machine*. New York: Grove Press (1961).
- Burroughs, William (1971) *Alaston lounas*. Käänt. Risto Lehmusoksa. Jyväskylä: Gummerus (*The Naked Lunch*, 1959).
- Burroughs, William (2004) *Hämy*. Käänt. Elina Koskelin. Turku: Sammakko (*Queer*, 1985).
- Calvino, Italo (1988) *Herra Palomar*. Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: Tammi (*Palomar* 1983).
- Carroll, Noël (1996) *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, David B. & Marcus A. Doel (2006) "From flatland to vernacular relativity; the genesis of early English screenscapes" teoksessa Martin Lefebvre (ed.), *Landscape and Film*. New York & London: Routledge (AFI Readers Series), 213–243.
- Clover, Carol (1987) "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film." *Representations* (20), 187–228.
- Colebrook, Claire (2002) *Gilles Deleuze*. New York: Routledge.
- Colman, Felicity (2011) *Deleuze and Cinema; The Film Concepts*. Oxford & New York: Berg.
- Colman, Felicity J. (2005) "Cinema: movement-image-recognition-time" teoksessa Charles J. Stivale (ed.), *Gilles Deleuze; Key Concepts*. London: Acumen, 141–156.
- Copjec, Joan (1994) *Read My Desire. Lacan against Historicists*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Cowie, Elizabeth (1997) *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Creed, Barbara (1993) "Dark Desires: Male Masochism in the Horror Film" teoksessa Steven Cohan ja Ina Mae Hark (toim.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 118–133.
- Creed, Barbara (2000) "The naked crunch: Cronenberg's homoerotic bodies" teoksessa Michael Grant (toim.), *The Modern Fantastic; The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books, 84–101.
- Debord, Guy (2005) *Spektaakkelin yhteiskunta*. Käänt. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa (*La Société du Spectacle*, 1967).
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Käänt. Hugh Tomlinson ja Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Cinéma 1. L'Image-Mouvement* 1983).
- Deleuze, Gilles (1988) *Foucault*. Käänt. ja toim. Seán Hand. Esipuhe Paul Bové. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Foucault* 1986).
- Deleuze, Gilles (1989a) *Cinema 2: The Time-Image*. Käänt. Hugh Tomlinson ja Robert Galeta. London: The Athlone Press (*Cinéma 2. L'Image-Temps* 1985).
- Deleuze, Gilles (1989b) "Coldness and Cruelty." Käänt. Jean McNeil, teoksessa *Masochism*. New York: Zone Books ("Le Froid et le Cruel", 1967).
- Deleuze, Gilles (1990) *The Logic of Sense*. Käänt. Mark Lester ja Charles Stivale. Toim. Constantin V. Boundas. New York: Columbia University Press (*Logique du sens*, 1969).
- Deleuze, Gilles (1992) "Michel Tournier ja maailma vailla toista." Käänt. Leevi Lehto, teoksessa G. Deleuze, *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus, 106–118 (*Postface à Michel Tournier* 1967).
- Deleuze, Gilles (1993) *The Fold; Leibniz and the Baroque*. Esipuhe ja käänt. Tom Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press (alk. *Le pli* 1988).
- Deleuze, Gilles (1994) *Différence and Repetition*. Käänt. Paul Patton. London & New York: The Athlone Press (*Différence et répétition*, 1968).
- Deleuze, Gilles (1995) *Negotiations. 1972–1990*. Käänt. Martin Joughin. New York: Columbia University Press (*Pourparlers 1972–1990*, 1990).
- Deleuze, Gilles (1997) *Essays Critical and Clinical*. Käänt. Daniel W. Smith ja Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Critique et clinique* 1993).
- Deleuze, Gilles (2000) *Proust and Signs. The Complete Text*. Käänt. Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Proust et le signes*, 1976).

- Deleuze, Gilles (2003a) "Aivot ovat valkokangas" – Gilles Deleuzen haastattelu. Käänt. Pasi Väliaho. *Lähikuva* (2), 10–16.
- Deleuze, Gilles (2003b) *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Käänt. Daniel W. Smith. London & New York: Continuum (*Francis Bacon: Logique de la Sensation*, 1981).
- Deleuze, Gilles (2004) *Desert Islands and Other Texts 1953–1974*. Toim. David Lapoujade. Käänt. Michael Taormina. New York: Semiotext(e) (*L'Île déserte et autre textes*, 2002).
- Deleuze, Gilles (2005) *Haastatteluja*. Käänt. Anna Helle, Vappu Helmi-saari, Janne Porttikivi ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Deleuze, Gilles (2006) "What is the Creative Act?" teoksessa Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*. Toim. David Lapoujade. Käänt. Ames Hodges ja Mike Taormina. New York: Semiotext(e), 312–324 (*Deux régimes de fous*, 2003).
- Deleuze, Gilles (2007) *Kriittisiä ja klinisiä esseitä*. Käänt. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto (*Critique et clinique*, 1993).
- Deleuze, Gilles (2012) *Spinoza. Käytännöllinen filosofia*. Käänt. Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto (*Spinoza. Philosophie pratique*, 1981).
- Deleuze, Gilles & Claire Parnet (1987) *Dialogues*. Käänt. Hugh Tomlinson ja Barbara Habberjam. New York: Columbia University Press. (*Dialogues*, 1977).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1986) *Kafka; Toward a Minor Literature*. Käänt. Dana Polan, esipuhe Réda Bensmaïa. Minneapolis: University of Minnesota Press (*Kafka: Pour une littérature mineure*, 1975).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1988) *A Thousand Plateaus: Schizophrenia and capitalism, Volume II*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis & London: University of Minnesota Press (*Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux* 1980).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1993) *Mitä filosofia on?* Käänt. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus (*Qu'est-ce que la philosophie?* 1991).
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2007) *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Käänt. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Tutkijaliitto (*Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Cédepe*, 1972).
- Dyer, Geoff (2012) *Zona*. Edinburgh & London: Canongate.
- Eagleton, Terry (1983) *Literary Theory; An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.

Eco, Umberto (1984) *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan.

Elsaesser, Thomas & Malte Hagener (2010) *Film Theory. An introduction through the senses*. New York & London: Routledge.

Ferguson, Harvey (1995) *Melancholy and the Critique of Modernity: Søren Kierkegaard's Religious Psychology*. New York & London: Routledge.

Flaxman, Gregory (2012) *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*. (Powers of the False, Volume I.) Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Flaxman, Gregory & Elena Oxman (2008) "Losing Face" teoksessa Ian Buchanan & Patricia MacCormack (toim.). *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London & New York: Continuum, 39–51.

Freud, Sigmund (1961) *Beyond the Pleasure Principle*. Käänt. ja toim. James Strachey. New York & London: Norton (*Jenseits des Lustprinzips* 1920).

Freud, Sigmund (1995) *Uni ja isänmurha; kuusi esseetä taiteesta*. Käänt. Mirja Rutanen. Helsinki: Love Kirjat.

Freud, Sigmund (2005) *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Käänt. Markus Lång. Tampere: Vastapaino.

Freud, Sigmund (2006) *Tapaukset*. Käänt. Seppo Hyrkäs. Helsinki: Teos.

Gouldal, Jean (1978) "Surrealism and Cinema" teoksessa Paul Hammond (toim.), *The Shadow and Its Shadow: Surrealist writings on Cinema*. London: BFI ("Surréalisme et cinéma", 1925), 49–56.

Grant, Michael (2000) "Cronenberg and the poetics of time" teoksessa Michael Grant (toim.), *The Modern Fantastic; The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books, 123–147.

Grosz, Elizabeth (2008) *Chaos, Territory, Art; Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press.

Grünberg, Serge (2006) *David Cronenberg. Interviews with Serge Grünberg*. London: Plexus.

Guattari, Félix (2009a) *Chaosology. Texts and Interviews 1972-1977*. Toim. Sylvère Lotringer. Johd. François Dosse. Käänt. David L. Sweet, Jarred Becker ja Taylor Adkins. New York: Semiotext(e).

Guattari, Félix (2009b) *Soft Subversions. Texts and Interviews 1977-1985*. Toim. Sylvère Lotringer. Johd. Charles J. Stivale. Käänt. Chet Wiener ja Emily Wittman. New York: Semiotext(e).

- Guattari, Félix (2010) *Kaaosmoosi*. Käänt. Mariaana Fieandt-Jäntti ja Heikki Jäntti. Helsinki: Tutkijaliitto (*Chaosmose* 1992).
- Guattari, Félix (2011) *The Machinic Unconscious. Essays in Schizoanalysis*. Käänt. Taylor Adkins. New York: Semiotext(e) (*L'inconscient machinique*, 1979).
- Hansen, Mark B. N. (2004) *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Hoffmann, E. T. A. (2011) *Yökappaleita*. Käänt. Markku Mannila. Helsinki: Teos (*Nachtstücke*, 1816–1817).
- Hurley, Kelly (1995) "Reading Like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's *Alien* and David Cronenberg's *Rabid*" teoksessa Judith Halberstam ja Ira Livingston (toim.), *Posthuman Bodies*. Indiana University Press, 203–224.
- Huxley, Francis (1990) *The Eye; The Seer and the Seen*. London: Thames & Hudson.
- Hyypä, Markku T. (2001) *Aivot abtaalla*. Helsinki: Otava.
- Instant Light. Tarkovski Polaroids* (2004) Toim. Giovanni Chiamonte ja Andrey A. Tarkovsky. Esipuhe Tonino Guerra. London: Thames & Hudson.
- Jameson, Fredric (1992) *The Geopolitical Aesthetic; Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jay, Martin (1993) *Downcast Eyes; The Denigration of Vision in 20th Century French Thought*. Berkeley & Los Angeles: The University of California Press.
- Jermyn, Deborah (2003) "Cherchez la femme: *The Weight of Water* and the Search for Bigelow in 'a Bigelow film'" teoksessa Deborah Jermyn & Sean Redmond (toim.), *The Cinema of Kathryn Bigelow; Hollywood Transgressor*. London & New York: Wallflower Press, 125–143.
- Johnson, Vlada T. & Graham Petrie (1994) *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Kennedy, Barbara (2000) *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Klevan, Andrew (2000) "The mysterious disappearance of style: some critical notes about the writing on *Dead Ringers*" teoksessa Michael Grant (toim.), *The Modern Fantastic; The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books, 148–167.
- Kracauer, Siegfried (1979) *Theory of Film; The Redemption of Physical reality*. London, Oxford, New York: Oxford University Press (1960).

Kristeva, Julia (1993) *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967-1993*. Käänt. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Tampere: Gaudeamus.

Kristeva, Julia (1998) *Musta aurinko*. Käänt. Mika Siimes ja Pia Sivenius. Helsinki: Nemo (*Soleil noir*, 1987).

Lacan, Jacques (1979) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Käänt. Alan Sheridan. New York: Norton (*Le quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964).

Lacan, Jacques (1985) *Écrits. A Selection*. Käänt. Alan Sheridan. London: Tavistock (*Écrits*, 1966).

Lambert, Gregg (2002) *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*. New York & London: Continuum.

Lambert, Gregg (2005) "Expression" teoksessa Charles J. Stivale (toim.). *Gilles Deleuze. Key Concepts*. London: Acumen Publishing Ltd., 31–41.

Lambert, Gregg (2008) "Schizoanalysis and the Cinema of the Brain" teoksessa Ian Buchanan & Patricia MacCormack (toim.), *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. London & New York: Continuum, 27–38.

Lambert, Gregg (2012) *In Search of a New Image of Thought. Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Ling, Alex (2011) *Badiou and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Livingston, Ira (1997) *Arrow of Chaos; Romanticism and Postmodernity*. London & Minneapolis: University of Minnesota Press ('Theory Out of Bounds' Vol. 9).

Lundemo, Trond (2001) *Jean Epstein – intelligensen hos en maskin / The Intelligence of a Machine*. Stockholm: Svenska filminstitutet.

MacCinnis, Allan (2012) "Sex, Science, and the 'Female Monstrous': Wood Contra Cronenberg, Revisited." *CineAction*, No. 88, 34–40.

Marrati, Paola (2008) *Gilles Deleuze; Cinema and Philosophy*. Käänt. Alisa Hartz. Baltimore: Johns Hopkins University Press (*Gilles Deleuze: Cinéma et philosophie* 2003).

Mathijs, Ernest (2008) *The Cinema of David Cronenberg; from baron of blood to cultural hero*. London & New York: Wallflower Press.

McGrath, Patrick (1990) *Spider*. New York: Vintage Books.

- Metz, Christian (1982) *Psychoanalysis and Cinema; The Imaginary Signifier*. Käänt. Ben Brewster et al. London: Macmillan (*Le Signifiant imaginaire*, 1977).
- Modleski, Tanya (1986) "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory" teoksessa T. Modleski (toim.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 155–166.
- Mullarkey, John (2009) *Philosophy and the Moving Image: Refractions of Reality*. London: Palgrave, Macmillan.
- Nichols, Bill (toim.) (1985) *Movies and Methods Vol. II. An Anthology*. Berkeley & London: University of California Press.
- Nightingale, Andrea Wilson (2004) *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nolan, Steve (2009) *Film, Lacan and the Subject of Religion: A Psychoanalytic Approach to Religious Film Analysis*. London & New York: Continuum.
- Papenburg, Bettina (2011) *Das Neue Fleisch. Der Groteske Körper im Kino David Cronenbergs*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Parikka, Jussi (2010) *Insect Media. An Archaeology of Animals and Technology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Perniola, Mario (2004) *Sex Appeal of the Inorganic*. Käänt. Massimo Verdicchio. London & New York: Continuum (*Il sex appeal dell'inorganico*, 2000).
- Pisters, Patricia (1998) *From Eye to Brain. Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*. Amsterdam.
- Pisters, Patricia (2003) *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Pisters, Patricia (2012) *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- Platon (2001) *Valtio*. Käänt. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava (Platon, Teokset IV osa).
- Polan, Dana (1994) "Francis Bacon: The Logic of Sensation" teoksessa Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski (toim.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York & London: Routledge, 229–261.
- Porton, Richard (1999) "The Film Director as Philosopher: An Interview with David Cronenberg". *Cineaste*, 24:4, 4–9.
- Powell, Anna (2005) *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Powell, Anna (2012) *Deleuze, Altered States and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Prince, Stephen (1988) "Dread, Taboo, and *The Thing*: Toward a Social Theory of the Horror Film." *Wide Angle* 10, 19–29.
- Rajchman, John (2010) "Deleuze's Time, or How the Cinematic Changes Our Idea of Art" teoksessa D.N. Rodowick (toim.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 283–306.
- Reading, Amy (2012) *The Mark Inside: A Perfect Swindle, a Cunning Revenge, and a Small History of the Big Con*. New York: Knopf.
- Riches, Simon (toim.) (2012) *The Philosophy of David Cronenberg*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Robbins, Helen W. (1993) "'More Human than I am Alone': Womb envy in David Cronenberg's *The Fly* and *Dead Ringers*" teoksessa Steven Cohan ja Ina Rae Hark (toim.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York & London: Routledge, 134–147.
- Rodley, Chris (toim.) (1997) *Cronenberg on Cronenberg*. Revised edition. London & Boston: Faber and Faber (1992).
- Rodowick, D. N. (2010) "The World, Time" teoksessa D. N. Rodowick (toim.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 97–114.
- Rodowick, D.N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London: Duke University Press.
- Ronell, Avital (1992) *Crack Wars. Literature, Addiction, Mania*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Roof, Jennifer (1996) *Reproductions of Reproduction; Imaging Symbolic Change*. London & New York: Routledge.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire (2010) "Image or Time? The Thought of the Outside in *The Time-Image* (Deleuze and Blanchot)" teoksessa D.N. Rodowick (toim.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 15–30.
- Rose, Nikolas & Joelle M. Abi-Rached (2013) *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Mind*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Royle, Nicholas (2003) *The uncanny*. Manchester: Manchester University Press.

- Rushton, Richard (2012) *Cinema after Deleuze*. New York & London: Continuum.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1992) "Epidemics of the Will" teoksessa Jonathan Crary & Sanford Kwinter (toim.), *Incorporations*. New York: Zone Books, 582–595.
- Seltzer, Mark (1998) *Serial Killers; Death and Life in America's Wound Culture*. New York & London: Routledge.
- Shaviri, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press ("Theory Out of Bounds" Vol. 2).
- Shaviri, Steven (1995) "Two Lessons from Burroughs" teoksessa Judith Halberstam ja Ira Livingston (toim.), *Posthuman Bodies*. Indiana University Press, 38–54.
- Shaviri, Steven (2008) "The Cinematic Body Redux". Verkkolähde: <http://www.shaviri.com/Othertexts/Cinematic.pdf>.
- Shaviri, Steven (2010) *Post Cinematic Affect*. Hants: Zero Books.
- Shreve, Anita (1998) *The Weight of Water*. London: Abacus Paperbacks.
- Sihvonen, Jukka (2001) *Konelihän värinä. Johdatus kytkentymisen maailmankuvaan*. Helsinki: Like.
- Sihvonen, Jukka (2008) "Halu, spektaakkeli ja tulemisen muodot" teoksessa Jokisaari, Olli & Jussi Parikka ja Pasi Väliäho, (toim.): *In medias res – Hakuja mediafilosofiaan*. Turku: Eetos, 181–207.
- Sihvonen, Jukka (2009) *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana*. Turku: Eetos.
- Sihvonen, Jukka (2013) "Apostolin kasvot. Paavali elokuvassa". *niin & näin* – filosofinen aikakauslehti nro 77 (2), 75–79.
- Silverman, Kaja (1996) *The Threshold of the Visible World*. London & New York: Routledge.
- Skakov, Nariman (2012) *The Cinema of Tarkovsky; Labyrinths of Space and Time*. London & New York: I. B. Tauris.
- Smith, Daniel W. (1996) "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality" teoksessa Paul Patton (toim.), *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge, Mass. & Oxford: Blackwell, 29–56.
- Smith, Daniel W. (2003) "Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two Directions in Recent French Thought" teoksessa Paul Patton & John Protevi (toim.), *Between Deleuze and Derrida*. London & New York: Continuum, 46–66.

- Smith, Daniel W. (2005) "Critical, clinical" teoksessa Charles J. Stivale (toim.), *Gilles Deleuze: Key Concepts*. Chesham: Acumen, 182–193.
- Smith, Gavin (1997) "Mind over Matter: David Cronenberg Interviewed". *Film Comment*. March–April, 14–29.
- Smith, Gavin (2003) "'Momentum and Design': Interview with Kathryn Bigelow" teoksessa Deborah Jermyn & Sean Redmond (toim.), *The Cinema of Kathryn Bigelow; Hollywood Transgressor*. London & New York: Wallflower Press: 20–31.
- Smith, Murray (2000) "A(moral) monstrosity" teoksessa Michael Grant (toim.), *The Modern Fantastic; The Films of David Cronenberg*. Trowbridge: Flicks Books, 69–83.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Stafford, Barbara Maria (1999) *Visual Analogy: Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Stafford, Barbara Maria (2001) "Revealing Technologies / Magical Domains" teoksessa Barbara Maria Stafford & Frances Terpak, *Devices of Wonder; From the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: The Getty Research Institute, 1–142.
- Stivale, Charles (1998) *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari; Intersections and Animations*. New York & London: The Guilford Press.
- Stone, Allucquère Rosanne (1995) *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press.
- Suner, Asuman (1998) "Postmodern Double Cross; Reading David Cronenberg's *M. Butterfly* as a Horror Story." *Cinema Journal* 37:2 (Winter), 49–64.
- Sutton, Damian (2010) "Immanent Images: Photography after Mobility" teoksessa D.N. Rodowick (toim.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 307–325.
- Synessios, Natasha (2001) *Mirror*. KINOfiles Film Companion 6; London & New York: I. B. Tauris.
- Söderbergh Widding, Astrid (1992) *Gränsbilder; Det dolda rummet hos Tarkovskij*. Stockholm.
- Tarkovski, Andrei (1989) *Martyrologia. Päiväkirjat 1970–1981*. Käänt. Kari Klemelä. Helsinki & Joensuu: Mabase.
- Tarkovskij, Andrej (1984) *Die versiegelte Zeit*. Käänt. Hans-Joachim Schlegel. Berlin: Ullstein.

- Tarkovsky, Andreï (1986) *Sculpting in Time; Reflections on the Cinema*. Käänt. venäjistä Kitty Hunter-Blair. London: The Bodley Head.
- Tarkovsky, Andrei (1999) *Collected Screenplays*. Käänt. William Powell ja Natasha Synessios. London: faber & faber.
- Thiele, Kathrin (2010) "'To Believe In This World, As It Is': Immanence and the Quest for Political Activism" teoksessa Marcelo Svirsky (toim.), *Deleuze and Political Activism*. (Deleuze Studies Volume 4 [supplement]). Edinburgh: Edinburgh University Press, 28–45.
- Thom, René (1985) "From the Icon to the Symbol" teoksessa Robert E. Innis (toim.), *Semiotics. An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 272–291.
- Turowskaja, Maja & Felicitas Allardt-Nostitz (1981) *Andrej Tarkowskij; Film als Poesie, Poesie als Film*. Bonn: Keil Verlag.
- Wallenstein, Sven-Olov (2004) "Förord: Deleuze, Leibniz & barocken" teoksessa Gilles Deleuze, *Vecket; Leibniz och barocken*. Käänt. Sven-Olov Wallenstein. Göteborg: Glänta Produktion, 7–30.
- Viano, Maurizio (1994) "AlphaBet City: The Politics of Pharmacology" teoksessa Michael Ryan & Avery Gordon (toim.), *Body Politics; Disease, Desire, and the Family*. Boulder, San Francisco, Oxford: Westview Press, 115–125.
- Widdis, Emma (2010) "'One Foot in the Air?' Landscape in the Soviet and Russian Road Movie" teoksessa Graeme Harper & Jonathan Rayner (toim.), *Cinema and Landscape*. Bristol & Chicago: intellect, 73–87.
- Wilden, Anthony (1980) *System and Structure. Essays in Communication and Exchange*. 2nd Edition. London: Tavistock.
- Williams, Linda (1981) *Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press.
- Williams, Linda (1991) "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess". *Film Quarterly* Vol. 44, No. 4 (Summer), 2–13.
- Williams, James (2011) *Gilles Deleuze's Philosophy of Time; A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wood, Robert E. (1988) "Cross Talk: The Implications of Generic Hybridization in the *Alien* Films." *Studies in the Humanities* 15, 1–12.
- Wood, Robin (1983) "Cronenberg: A Dissenting View" teoksessa Piers Handling (toim.) *The Shape of Rage; The Films of David Cronenberg*. New York: Zoetrope Books, 115–135.

Väliaho, Pasi. (2010) *Mapping the Moving Image: Gesture, Thought and Cinema circa 1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Youngblood, Gene (1970) *Expanded Cinema*. New York: Dutton.

Žižek, Slavoj (1994) *The Metastases of Enjoyment. Six Essays on Woman and Causality*. London & New York: Verso.

Žižek, Slavoj (ed.) (1992) *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London & New York: Verso.

Zourabichvili, François (2012) *A Philosophy of the Event together with the Vocabulary of Deleuze*. Toim. Gregg Lambert ja Daniel W. Smith. Käänt. Kieran Aarons. Edinburgh: Edinburgh University Press (*Deleuze. Une philosophie de l'événement*, 1994; *Le Vocabulaire de Deleuze*, 2003).

- aaltokuva 13, 19
 addiktio 123, 176, 224
 Adorno, Theodor W. 165, 226, 236
 affekti 64–66, 68, 93–94, 106, 121,
 138, 171, 174, 200, 211, 238, 244
 aika 13, 15–19, 51, 53, 56, 70–85,
 90–91, 95, 104–108, 145–146,
 162–163, 239–240
 aika-kuva 15–17, 80, 82, 91, 108, 239,
 241, 243, 245
 aistimus 20, 57, 90, 106, 108,
 110–111, 121, 149, 155, 163, 208
 ajattelun kuva 14–15, 169–170, 183,
 237
 aktualisuus, aktuaalinen 13, 66, 80,
 82, 84, 90–91, 93–94
 alitajunta 29, 40, 48–53, 74, 168, 225
- Bacon, Francis 81, 110–112, 173
 Badiou, Alain 102, 246
 Ballard, J. G. 161, 164, 184, 193–194,
 197–199
 Barthes, Roland 25, 101, 120, 122
 Baudrillard, Jean 37–38, 40, 206–207
 Baudry, Jean-Louis 25, 45–48, 50
 Bazin, André 43–44
 Beard, William 179–180, 183–184,
 189–190, 201–202, 205, 208–211,
 213–214, 217, 230–231, 233
 Beckett, Samuel 158–161
 Benjamin, Walter 79, 226, 240–241
- Bergman, Ingmar 67, 76
 Bergson, Henri 83–84, 91
 Bogue, Ronald 16, 69–70, 94, 104,
 110–112, 242–243
 Bordwell, David 101–103
 Bresson, Robert 138, 240, 242–244
 Bukatman, Scott 175, 206, 212–213
 Buñuel, Luis 53–54
 Burroughs, William 161, 164–165,
 168–173, 176–180, 183, 186, 188,
 209, 212, 214, 232
- Calvino, Italo 10–11
 Carroll, Noël 47, 101–102
 Creed, Barbara 197, 210–211, 228,
- Debord, Guy 169–170, 172, 206
 diagrammi 93–94, 111,
 dialeettinen 40, 212–213
 dialektinen 137, 213, 238
 Dostojevski, Fjodor 73–75, 161
 Dreyer, Carl Th. 240, 243–244
- Eco, Umberto 38–39, 44
 Eisenstein, Sergei 43, 64–65, 72,
 237–238, 245
 elimetön ruumis 154, 211
 energia 10, 17, 30, 70–71, 104, 106,
 126, 158, 175, 186, 200, 241
 ero, eroavaisuus 20, 37, 42, 47, 51–52,
 94, 107, 120, 154, 206–207, 212

- fallos, fallinen 36, 40, 42, 127,
 139–141, 179, 197, 228
 Fassbinder, Rainer Werner 33, 55–56,
 138
 fenomenologia 27, 40, 92
 Flaxman, Gregory 68–69, 237, 246
fort/da 31–33, 120, 122–123,
 127–128, 138, 140
 Foucault, Michel 31, 173, 200
 Freud, Sigmund 27–29, 31–36, 49,
 56, 58, 75–76, 120, 122–123, 140,
 158, 165, 196, 204, 211, 217

 Godard, Jean-Luc 14–15, 20, 81,
 235–236, 241, 243
 Goudal, Jean 48–50

 hermo-kuva 15–16
 Hitchcock, Alfred 57–58
 hiukkaskuva 13, 19
 Hoffmann, E. T. A. 28, 74

 identiteetti 20–21, 26, 35, 41–43, 45,
 54–55, 70–71, 168, 220, 233
 ilmaisu 9–10, 12–13, 17, 20–21, 50,
 65–66, 68–69, 77–78, 80–81, 83,
 85, 92, 105, 108–112, 116–117,
 129, 156, 163, 198, 214, 226, 239,
 243–247
 immanenssi 57–58, 107, 129, 153,
 239–240, 242, 247
 implikaatio 115, 120, 136–137
 individuaatio 131–132, 154,

 jalka 25, 34, 87, 245
 juoni 117, 136, 217

 kaaos 125–126, 130,
 Kafka, Franz 15, 112, 178–179, 187
 kapitalismi 63, 153–156, 158,
 171–172, 181
 kauhu 28, 34, 59, 61, 64, 106, 181,
 203–206, 210–213, 219, 225–228

 kertomus 10, 12, 28, 80, 92, 95, 107,
 137, 142, 161, 215, 219, 228, 231
 kide 13, 21, 80–92, 95–96, 105, 107
 kidekuva 13, 82–84, 91–92, 94
 Kierkegaard, Søren 191, 242–243
 kirjoittaminen 160–162, 172, 175,
 178–180, 232
 kokemus 11, 19, 26, 28–30, 33–34,
 36, 38, 42, 46, 48, 54–55, 70, 73,
 86, 101, 144, 147–148, 181, 192,
 196, 208, 213, 227, 241, 245
 kone, koneisto 15, 20, 29, 41, 45, 47,
 57–63, 68, 70, 105, 110, 120, 123,
 126–127, 136–138, 146, 148–149,
 154–155, 157–158, 171–172, 175,
 178, 181–183, 212–213, 224–225,
 231–232, 245
 kontrolli 153, 155, 168–173, 183, 188,
 190, 199, 201, 212–213, 230, 239,
 246
 kooste 9–13, 21, 31, 57, 59, 63, 91–94,
 103–104, 107, 110, 112, 119–127,
 130, 133, 135, 140, 143, 148–149,
 158, 160, 170, 199, 212, 218,
 231–231, 245
 Kracauer, Siegfried 240, 245
 kriisi 13, 55, 70–71, 101, 103, 118,
 184
 kristalli (ks. kide)
 Kristeva, Julia 25, 122, 191
 käsite 9–11, 13–16, 20–21, 27–29, 35,
 40, 43, 58, 66, 68–70, 78–79, 88,
 94–95, 102–105, 109–110, 115,
 130, 149, 165, 168, 171, 183, 187,
 190, 196, 237–238, 243, 245

 Lacan, Jacques 27–33, 36–38, 40–41,
 44–45, 51, 54–55, 57–58, 69–70,
 101–102, 120, 122–123, 140, 165,
 176–179, 196,
 Lambert, Gregg 15–16, 169, 245, 247
 Lang, Fritz 65, 215, 238
 lapsi 30–33, 35, 38, 42, 45, 52, 56,
 120, 122, 154, 216

- liha (ks. ruumis)
- liike 17–18, 51, 77–78, 89, 103–110,
115, 119, 121, 135, 137, 140, 160,
165, 174–175, 206
- liike-kuva 15, 80, 82, 105–108, 239,
241, 243, 245
- McGrath, Patrick 12, 159, 161,
163–164, 232
- maisema 16, 18–19, 54, 60–61,
63–64, 68, 72, 82, 85–86, 88, 92,
95, 121, 193
- Marx, Karl 37, 181, 206
- materia 11, 13–14, 38, 49, 76,
102–103, 109, 115, 119, 126–128,
134, 138, 142, 206, 243
- McLuhan, Marshall 206–207
- Metz, Christian 25, 28, 43, 45–47
- mies, mieheys 26, 37, 41–42, 154–
155, 166–167, 183–184, 188–189,
211, 221–223, 230–231
- molaarinen 68, 211
- molekulaarinen 12–13, 68, 148
- muisti, muisto 9, 80, 88, 95, 148, 162,
232
- muodonmuutos 91, 117–118, 165,
168, 178, 181, 184, 186–187, 200,
213, 233
- musta aukko 59–65
- muutos (ks. tuleminen)
- nainen, naiseus 27, 42, 139, 141,
154–155, 210, 216, 222, 227–228
- Nietzsche, Friedrich 155, 242–243
- nomadi, nomadinen 68, 154–155, 157
- ontologia 35, 109, 211, 240
- organismi, orgaaninen 30, 71–74, 82,
127, 146, 171, 173, 178, 181, 198,
208–209, 212, 225, 239
- pakoviiva 68, 237
- peilivaihe 11, 28–37, 40–47, 52,
54–55, 69–70, 122, 128
- Pisters, Patricia 15–16, 19–20, 39–40,
57, 112, 212–213
- poimu 10, 13, 20, 106, 109, 115, 131,
136, 223
- Proust, Marcel 15, 81, 163, 167
- Pushkin, Aleksandr 73, 87
- psykoanalyysi 26–27, 36, 38, 57, 123,
138, 148, 153, 158
- representaatio 11, 20, 38, 42, 47, 51,
56–57, 141–142, 154–157, 176,
180, 200, 209, 212
- Resnais, Alain 16, 81, 106–107
- ritornello* 18, 92, 110–112, 119–127,
130, 135–136, 138, 140, 147, 149
- ruumis 30, 45, 54, 56, 61, 91–92, 94,
106, 112, 119, 127, 137, 154, 163,
172–177, 181–183, 186–187, 191,
200–202, 204, 206, 209–211, 219,
225, 236, 243
- rytmi 17, 71, 73, 78, 86–87, 89, 92,
107, 109–112, 119–125, 135,
148–149
- röntgenkuva 9, 13
- sattuma 74, 114, 180, 231, 235
- Shaviro, Steven 135, 137–138, 200,
206, 210, 213, 232
- Shreve, Anita 18, 113, 145–146
- sielu 56, 62, 71, 73–74, 90, 141, 162,
191, 213, 221, 240
- silmä 25–26, 34, 39, 50, 56–57, 62,
106, 122, 131, 159, 163, 207–208
- skitso 57, 157–159, 183, 189
- Spinoza, Baruch 58, 172–175
- surrealismi 33, 48–53
- taju, tajuaminen 39, 44–45, 49–50,
57–58, 81, 104–109
- tapahtuma 9, 11, 35, 84, 90–95, 105–
106, 109–111, 119–121, 128–132,
145, 148–149, 162, 228
- teknologia 118–119, 143, 146, 175,
181, 198–201, 205, 208, 211–212,
220, 231–232

- teoria 10, 14, 20, 25, 27, 34, 36–37, 40–45, 49, 51, 54, 57–58, 70, 79, 101–103, 111, 200, 202, 206, 227
- territorio, territoriaalisuus 56, 111, 120–127, 134, 149
- toiminta-kuva 66, 240
- toinen 37, 39, 42, 45, 52, 67–70, 94, 178
- toisto 36, 52, 86, 120–121, 135–136, 154–155, 180–181, 185, 194, 198, 212
- transsendentaalinen 57–58, 156, 243
- tuleminen 13, 61, 64, 69, 86, 91–93, 104–105, 109–111, 121, 126–127, 131, 136, 140–141, 155, 157, 182, 184, 187, 208, 210–211, 221, 223, 245
- tyyli 10, 37, 43, 74, 75, 77–79, 85, 90, 106, 110, 112–114, 119, 126, 130, 132–135, 155–156, 167, 170, 174, 185–186, 195, 197–199, 202, 214, 221, 225
- ulkopuoli 30–32, 40, 42, 67–70, 77–78, 89, 93–94, 156, 173, 175, 177, 181, 188, 190, 194, 212, 223, 227, 239, 241, 247
- uni 12, 26, 48, 55, 92, 188
- usko, uskomus 14–15, 28–29, 45, 47, 49, 53, 57, 61–62, 79, 102, 114, 135, 144–145, 148, 157, 167, 171–172, 177, 185–186, 199–200, 217–218, 235–247
- valo, valokuva 13, 17–19, 27, 39, 50, 59, 78–79, 84–87, 116, 119, 131, 135, 144–146, 212, 244
- valta 31, 35, 46, 53–55, 65–66, 139, 142, 156, 168, 171–172, 178, 182–183, 213–214, 222, 245
- video 14, 20, 50, 113, 144, 147, 208–210, 227
- virta, virtaus 17–18, 81, 91, 127–128, 149, 154, 163, 168, 209, 230
- virtuaalisuus, virtuaalinen 13, 19, 80, 82, 84, 90–91, 93–94, 129, 132, 146, 213, 244
- virus 169, 171–172, 178–179, 213, 224
- voima 10, 13, 17, 28–32, 55, 58, 65, 67–68, 72, 93–94, 109–112, 126–127, 136, 141, 147, 155, 158, 160–161, 168, 174–175, 177, 182, 196, 200–201, 213, 230–231, 238, 240–241, 244–245
- Wood, Robin 203–204, 228
- yksinäisyys 31, 46, 56, 189, 192
- Žižek, Slavoj 57–58, 102, 120, 166, 222
- Zourabichvili, Francois 109, 115, 129
- äiti 32–33, 35, 48, 76, 85, 87, 95, 120, 123, 140, 153–155, 162, 178–179, 209
- ääni 10, 28, 35, 48–51, 53–54, 77–79, 88, 92, 95, 103, 106–107, 109, 112, 119, 121–122, 125–127, 130–135, 162–163, 190, 239–240, 245
- Kuvakaappaukset:
- Andrei Tarkovski: *Peili* (s. 23)
 - Kathryn Bigelow: *The Weight of Water* (s. 99)
 - David Cronenberg: *Spider* (s. 151)

Eetos-julkaisuja

- Eetos 1: *Vastarintaa nykyisyydelle: näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*. Toim. Teemu Taira ja Pasi Väliaho (2004). E-julkaisu 2015.
- Eetos 2: Teemu Taira: *Notkea uskonto* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 3: Katve-Kaisa Kontturi: *Feminismien ristiaallokossa. Keskusteluja taiteen ja teorian kytkennöistä* (2006). E-julkaisu 2015.
- Eetos 4: *Pornoakatemia!* Toim. Harri Kalha (2007).
- Eetos 5: Jukka-Pekka Puro: *Minä viestii. Tutkielma viestivän ihmisen teoriasta ja tulkinnasta* (2007).
- Eetos 6: *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Toim. Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka ja Pasi Väliaho (2008).
- Eetos 7: Jukka Sihvonen: *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* (2009). 3. painos.
- Eetos 8: Hanna Väättäinen: *Liikkeessä pysymisen taika. Etnografisia kokeiluja yhteisö-tanssiryhmässä* (2009).
- Eetos 9: Lasse Kekki: *Pervo parrasvaloissa. Queer-draamaa Teksasista Kokkolaan*. Toim. Pia Livia Hekanaho ja Jarmo Haapanen (2010).
- Eetos 10: Kaisa Kurikka: *Algot Untola ja kirjoittava kone* (2013). 2. painos.
- Eetos 11: Jukka Sihvonen: *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze* (2013). E-julkaisu 2015.
- Eetos 12: *Islam, hallinta ja turvallisuus*. Toim. Tuomas Martikainen ja Marja Tiilikainen (2013). 2. painos.
- Eetos 13: *Toisin sanoin. Taiteentutkimusta representaation jälkeen*. Toim. Ilona Honigisto ja Kaisa Kurikka (2013). 2. painos.
- Eetos 14: Teemu Taira: *Väärin uskottu? Ateismin uusi näkyvyys* (2014). 2. painos.
- Eetos 15: *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa ja Lea Rojola (2014). 3. painos.
- Eetos 16: Susanna Paasonen: *Pornosta* (2015). 2. painos.
- Eetos 17: Teemu Taira: *Pehmeitä kumouksia: Uskonto, media, nykyaika* (2015).

Yhteistyössä Faros-kustannus Oy:n kanssa:

Charlie Gere: *Digitaalinen kulttuuri* (2006).

*...aivot ovat sisäpuolen ja ulkopuolen välisen jatkuvan liikkeen tarkka raja,
kalvo noiden kahden välissä. (Gilles Deleuze)*

Kuvastin, laskos, halu. Nämä kolme käsitettä muodostavat kirjaa läpäisevän aiheytimen. Aluksi tarkastelussa on audiovisuaalinen tapahtuma aikavoimien kiteytymänä. Kiinnekohtia tarjoavat Andrei Tarkovskin elokuva *Peili* sekä teemaan liittyvän elokuvateoreettisen taustan kartoitus. Toinen osa käsittelee laskostumisen rytmejä sekä ilmaisullisia koosteita Kathryn Bigelow'n tuotannon kautta. Kolmannessa kokonaisuudessa päädytään muutokseen. Sen käynnistäväksi moottoriksi määrittävää haluenergiaa tarkastellaan David Cronenbergin elokuvien valossa. Lopuksi esitetään vielä kysymys 'Uskoako vai eikö uskoa tähän maailmaan?'

Aivokuvia leimaa tarve irrottautua sellaisesta subjektin ja objektin kasvotusten asettelusta, joka perinteisesti on niin helposti rajannut molemmat puolet kahteen yksikköön, 'minään' ja 'kuvaan'. Entä kun minä ei ole vielä tai enää tunnistettavissa eikä kuva ole vielä tai enää jotakin, jonka voisi sellaiseksi nimetä?

FT Jukka Sihvonen toimii elokuvantutkimuksen professorina Mediatutkimuksen oppiaineessa Turun yliopistossa. Hänen aiempia teoksiaan ovat mm. *Aineeton syli* (Gaudeamus 1996), *Konelihan värinä* (Like 2001), *Mediatajun paluu* (Like 2004) sekä *Idiootti ja samurai. Tuntematon sotilas elokuvana* (Eetos 2009).

