

Ilkka Levä

Ilkka Levä, FT, dosentti,
Helsingin yliopisto

TELEVISION KASVATTAMAT

Fight Clubin metaelokuvallisuus ja sen työn kuva



David Fincherin ohjaama Fight Club (USA, 1999) oli elokuvallisesti käänteentekevä. Se esitteli audiovisuaalisesti uusia tapoja tehdä valtavirtaelokuvaa. Kriitikot suhtautuivat kaksijakoisesti. Moni tyrmäsi elokuvan sen väkivallan takia. Elokuva ei menestynyt julkisissa teatterinäytöksissä ja tuotti huomattavat tappiot. Levitys yksityisessä DVD-formaatissa teki siitä kuitenkin voittoa tuottavan tuotteen. Artikkelissa analysoidaan Fight Clubia uusliberalistisessa yhteiskunnassa toimivana ja sen työlle uusia merkityksiä tuottavana koneena, kapitalistisena vempaimena. Teorian ovat Jonathan Bellerin kehittämä elokuvallisen tuotantomuodon kritiikki sekä Gilles Deleuzen elokuva filosofian käsite "ajattelun kuva". Sille rinnasteisena kehitellään työtä koskevan ajattelun ajattelua, eli "työn kuvan" käsitettä, ja pohditaan, miten Fight Club vaikutti uusliberalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle tyypilliseen työn kuvaan?

1 "[...] an entire generation pumping gas, waiting tables, slaves in white collars. Advertising has us chasing cars and clothes, working jobs we hate so we can buy shit we don't need. We're the middle children of history, man. No purpose, no place, no great war, no great depression. Our great war is a spiritual war, our great depression, is our lives. We've been raised by television to believe that one day we'll all be millionaires, movie gods, rock stars, but we won't, and we're learning slowly that fact and we're very, very pissed off." (Käännös tekijän.)

Pääoma on kuollutta työtä, kuin vampyyri, joka elää sitä ehommin, mitä enemmän elävää työtä se itseensä imee. (Marx 1976, 342. Suom. tekijän.)

Johdanto

Roolihenkilö Tyler Durden (Brad Pitt) on räjäisessä kellarissa tappeluklubin tapaamisessa elokuvassa *Fight Club*. Hän kuvailee mieheyden tilaa uusliberalistisessa yhteiskunnassa:

Mainonta saa meidät jahtaamaan autoja ja vaatteita, työskentelemään vihaamisemme töissä, jotta voisimme ostaa skeidaa, jota emme tarvitse. Olemme historian keskinkertaisuuksia, väliinputoajia, ilman tarkoitusta ja paikkaa. Meillä ei ole suurta sotaa, ei suurta lamaa. Meidän suuri sotamme on henkistä taistelua. Meidän suuri lamamme on elämämme. *Televisio on kasvattanut meidät kaikki uskomaan, että jonain päivänä olemme miljonäärejä, elokuvatähtiä tai rokkistaroja, mutta me emme ole, alamme oppia tämän ja olemme todella vihaisia siitä.* (Fight Club; ks. myös Palahniuk 1996, 133, 141, 166. Kurs. tekijän)¹

Tylerin messuamista ja samalla koko elokuvaa voi lukea monella tavalla. Sitä voi pitää elokuvan representaatioiden kuvauksena. Tiettyyn aikaan ja paikkaan sidottuna tuotantomuodon kuvauksena sitä voi myös pitää *Fight Clubin* metaelokuvallisuuden ilmentäjänä. Gilles Deleuzen (1994, 56) mukaan moderni taide ylittää representaation voidakseen tulla puhtaasti kokemuselliseksi. Ei-representoiva taide toimii tekemällä näkyväksi voimia, jotka muuten jäisivät näkymättömiksi (Marks 2010, 23–25). Keskeiseksi nousevat tällöin suhteet muihin yhteiskunnan ruumiisiin ja erilaisiin tulemisiin (*bodies and becomings*; Verevis 2010, 250). Siksi myös representoivia elokuvia voi ymmärtää koneellisesti toimivina sommitelmina, heterogeenisten asioiden yhteen kokoontumisina, joissa mahdollistetaan kokemusintensiteettien ja aistimuksien syntyminen katsojalle.

Jonathan Bellerin (2006, 1–2, 200–201) mukaan elokuvista ja uudesta mediasta on tullut deterritorialisoituja eli paikoistaan irrotettuja tehtaita, joissa katsojatyöläiset työskentelevät lisäarvoa tuottavaa työtä tehden. Palkkioksi he saavat viihtymistä ja nautintoa. Katsominen on työn tekemistä ei-paikassa (*ou-topos, utopia*). Se ilmentää kuvien logiikkaa osana suurempaa järjestelmää. Beller kutsuu tätä logiikkaa elokuvalliseksi tuotantomuodoksi (*Cinematic Mode of Production, CMP*) johtaen siitä elokuvallisen tuotantomuodon teorian (ETM). Tässä artikkelissa elokuvallinen ymmärretään laajemmin ”audiovisuaalisena”. Tällä tavoin *Fight Club* on mahdollista liittää osaksi metaelokuvallisen aikakäsityksen historiallista muutosta.²

Tyler väitti alussa viitatussa kohtauksessa television kasvattaneen ihmistä jotenkin. Tämä metaelokuvallinen taso avaa mahdollisuuden tarkastella elokuvaa tuotannon ja työn näkökulmasta. Voidaan kysyä: onko Tylerin läpi elokuvan kulkevassa kapitalismikritiikissä tietoista ironiaa, vai jääkö se pelkäsi tuotantomuodon haltuunottotapahtumaksi, joka vesittää kritiikin? Roolihahmona Tyler oli äärimmäisen paradoksaalinen. Pittin palkkio roolista oli 17,5 miljoonaa dollaria. Hän oli myös ehtinyt jo tienata kymmeniä miljoonia aiemmista päärooleistaan.

Fight Club on teemojensa runsauden puolesta monipolvinen ja aukeaisi hyvinkin monenlaisiin tulkintoihin (ks. esim. Hunter & Singh 2015, 745–747; Burgess 2012, 263–277). Tässä artikkelissa analysoidaan *Fight Clubia* työn ja tuotannon muotona, työn kuvana. Analyysia perustelee se, että elokuvan tapahtumat itsessään liittyvät työn tekemiseen ja sen muotoihin. Koska muoto elokuvissa seuraa sen toiminnoista (Brown & Fleming 2020, 97), on niitä syytä tarkastella muodon ymmärtämiseksi. Esimerkiksi kun kertoja kokee elokuvan alussa työnsä henkisen väsyttävyyden vuoksi unettomuutta, se on toiminnallista ja muovailee sen kautta työn kuvan myöhempiä muotoja kahdella tavalla: itse elokuvan tasolla elokuvan hahmojen toiminnassa sekä katsojia ja katsojuutta tuottavalla tasolla tavoissa, joilla katsojat katsomisessaan toimivat.

Fight Club metaelokuvana

Artikkelissa tarkastellaan *Fight Club* -elokuvaa siinä ilmenevän metaelokuvallisuuden eli elokuvan rajat ylittävän tuottavan ulottuvuuden kautta poliittisena koneellisuutena. Väitän *Fight Clubin* toimivan uusliberalistisena tuotannollisena koneena. Michael Petersin mukaan (2019, 470) kulttuuriteollisuuden tuotteet ovat kognitiivisen kapitalismin liikettä arvojen ja affektien tuottamiseksi. Michael Hardtin ja Antonio Negrin (2017, xv) mukaan nykytuotanto on suoraan sosiaalisen tuotantoa, sillä sen seurauksena syntyy

2 Vaikka analyysin lähtökohdaksi on televisio, kyse ei ole televisuaalisuudesta väliin mielessä. Belleriä luetaan artikkelissa siten, että elokuvallisen tuotantomuodon ajatellaan kattavan välineellisesti elokuvaa laajemman ilmiöiden kentän. Käsite ”elokuvallinen” on siten alisteinen ”jälkiteollisen” ja ”jälkifordistisen” käsitteille. Ajatus perustuu Marxin ajatukselle teollisesta tuotantomuodon tavasta tuottaa yhteiskunnallista ajattelua. (Marx & Engels 1998, 41–43.)

hyödykkeiden lisäksi sosiaalisia suhteita ja koko yhteiskunnan sosiaalisen kentän järjestymisiä.

Deleuzen mukaan elokuvia ei pidä tutkia ainoastaan kielen kautta. Elokuva ei ole kielijärjestelmä, eikä kieltä, vaan aineellista sisältöä, jonka kautta kieli rakentaa omat ”objektinsa” suhteessa ympäristöön. Elokuvien kerronta pohjaa Deleuzen mukaan aina kuviin itsessään, eivätkä ne ole koskaan täysin annettuja. Siten elokuvan ja kielen suhde koostuu koneellisista liikkeistä, ajattelun prosesseista ja näissä syntyvistä erilaisista näkökulmista. Ne ilmenevät elokuvan sisällöissä, teemoissa, tilanteissa ja hahmoissa. Elokuva voi toimia monella eri tavalla. (Deleuze 1989, 29, 262–263.)

Jos ajattelemme kuten Beller, se tarkoittaa, ettemme pääoman vaikutuksen alaisina eläessämme ainoastaan yritä ylläpitää itseämme kuvana, vaan työskentelemme samalla huomiotaloudelle sen kuuliaisina katsojatyöläisinä. Teollistettuna elokuva toimii ihmisten huomiosta elävänä olennoitumana, deterritorialisoituna tehtaana: elokuvateatterien saleista irrotettuna kaikkialle leviävänä tuotantolaitoksena. Deterritorialisaatiolla Beller viittaa prosessiin, jossa aiemmat johonkin paikkaan tai asiaan kytkeytyneet sidokset vapautuvat tai laajenevat. Tällaisen paikoista irrotetun uudenlaisen katsojuuden myötä ihmisen suhde sosiaaliseen kenttään muuttuu. Katsoessa opitaan ”oikeaa” suhtautumistapaa suhteessa hallitsevaan sosiaaliseen rakenteeseen sisäistämällä kaupallisen elokuvan koodit. Elokuvesta tuotantomuotona tulee joustavan pääoman kasautumisen paradigma. Jokaisesta kuvasta on mahdollisuus uuttaa lisää arvoa. Maksava katsojatyöläinen saa ”palkkansa” viihtymisenä ja muiden sosiaalisten hyötyjen kautta (tietämyksenä, affekteina, emootioina ja muuna sosiaalisena ”softana”). (Beller 2006, 1–2, 200–201; ks. käsitteistä myös Toscano 2010, 21–23; Holland 1999, 11–12, 19–22.)

Steven Shaviro näkee nykyelokuvan ja uuden median olevan affektien tuottamiskoneita, jotka kapitalisoivat synnyttämiään affekteja ja uuttavat niistä lisäarvoa. Shaviro käyttää affektin käsitettä deleuzelaisessa mielessä. Affekti on kokemusintensiiteetti eli voima, joka syntyy ruumiiden kohtaamisissa. Ruumiita voivat olla sekä fyysiset että käsitteelliset ruumiit (esimerkiksi elokuva, äänitaajuus, muu taideteos, aine, poliittinen puolue, kollektiivisuus tai abstrakti ajatus). Affekti on eettisenä ja elettyinä spesifi, mutta ruumiillisenä kokemuksena määräämätön, kuten vaikkapa kokemus auringonlaskusta (ihmisruumiin ja aurinkoruumiin kohtaaminen). Affektit eivät ole päällysrakennetta, vaan suoraan sosiaalisen tuotannon, kiertokulun ja jakelun ytimessä. Ne tuottavat erilaisia olemisen tapoja subjektiviteetteina ja niillä on keskeinen rooli nykyisessä pääoman arvonlisäyksen prosessissa. Shaviro näkee, että se mitä elokuvien suhteen on kutsuttu niiden ”affektiiviseksi työksi”, ei enää olekaan sitä. Se on typistynyt pelkäksi työvoiman myymiseksi, ennalta määrättyjen esipakattujen emootioiden kokemisessa. (Shaviro 2010, 3–4.) Tätä voi ymmärtää ajattelemalla, että elokuvaa katsottaessa katsojan ruumis kohtaa elokuvan ruumiin. Tuottuu affekteja, jotka elokuva koettaa ottaa haltuun katsojan tunteisiin palautuvina emootioina. Katsoja kokee elokuvaa katsoessaan halutun tunteen: naura tässä kohdassa, itke tässä kohdassa. Kokemuksen intensiteetit on koetettu tuottaa valmiiksi. Katsojan tehtävänä on kokea ne kontrolloidusti. Hän toimii työläisenä suhteessa elokuvien tuotantomuotoon.

Fight Clubin ymmärtämisen kannalta merkityksellisesti Shaviro ottaa käyttöön Brian Massumin erottelun emootioiden ja affektien välillä. Emootiot ovat affektien haltuunottoa affektiivisena kokemuksena, niiden palauttamista kaikille yksiselitteisiksi, jotta ne olisivat ymmärrettäviä (viha, rakkaus, vastenmielisyys, nälkä, turhautuminen). Tämä mahdollistaa niiden muuttamisen

hyödykkeiksi. Olemassaolomme on Shaviron mukaan kuitenkin sidoksissa sellaisiin affektiivisiin virtauksiin, jotka pakenevat kaikkea kognitiivista määrittelyä ja haltuunottoa. Affektien ja emootioiden eroavuus on Shavirolle radikaalia yhteensopimattomuutta, ylijäämää. Tämä avaa mahdollisuuksia analysoida elokuvien kokemuksellisia ja poliittisia mahdollisuuksia kriittisesti. (Shaviro 2010, 3–4; Massumi 2002, 27–35; vrt. myös Agamben 2001, 53–58.)

Deleuzen filosofiassa käsite ajattelun kuva (*l'image de la pensée*) viittaa dogmaattiseen esifilosofiseen terveeseen järkeen, jota on vaikea kyseenalaistaa. Väite ”kaikki tietävät” hiljentää kritiikin. Ajattelun kuva on oletus abstraktista universaalista totuudesta, pohtimatta ajattelua tuottavien voimien laatua. Uusi ajattelun kuva riippuisi asioiden mielestä ja arvosta. Esimerkiksi tyhmyys ilmentää ajatteluun sisältyvää affektuaalista epämerkityksellisyyttä (*non-sense*). Käsitteen avulla tutkimus voi kritisoida reaktiivisten voimien ylläpitämiä mystifikaatioita ja fiktioita. Vastustamalla dogmaattista, ortodoksista ja moraalista ajattelun kuvaa olisi mahdollista löytää autenttinen toisto ajatteluna ilman kuvia, vaikka hintana olisi yhteiskunnallisten arvojen demoralisaatio. Deleuzen filosofian keskeisin idea oli pyrkimys ylittää vallitsevat ajattelun kuvat ja tuottaa uudenlaista ajattelua dynaamisena karttana siitä, millä tavoin kykenisimme sijoittamaan itsemme ajattelussa. Tavoitteena oli vallitsevien totuuksien ylittäminen. Deleuzen ajattelu oli aina monitasoista mutta maailmansisäistä. Hänellä pysyvyys ja liike olivat samanaikaisia sekä alati jännitteisiä. Toimit tai et, silti jotain tuottuu suhteessa vallitsevaan. (Deleuze 1983, 103–106; 1993, 170–173; Dronsfield 2012, 404; Adkins 2019, 489–491; ks. myös Deleuze & Guattari 1987, 4–5, 12–15, 25, 61, 119.)

Rinnasteisena ajattelun kuvalle käytän käsitettä ”työn kuva”. Työn kuvalla tarkoitan työhön liittyvää kyseenalaistamatonta esiymmärrystä työstä. Työn käsite muuttui teollistumisen myötä 1800-luvulla. Siitä tuli voiman käyttöä tietystä ajassa. Syntyi huoli tehokkuudesta, ajatus työn koneellisuudesta ja sen metaforisesta muutoksesta. Työn ja työvoiman välinen ero poistui. Työläisille tehtiin identiteettiä. Nykyaikainen on Deleuzen ja Guattarin mukaan kolmannen koneellisuuden aikaa kyberneettisine ja informaationaalisine koneineen. Talous on osa laajempaa koneellista järjestelmää, joka organisoii ihmisen ja teknologian välistä suhdetta. ”Ihmiskone”-systemit perustuvat toistuvuuteen ja vastavuoroiseen viestintään, joka organisoii ja rakentaa subjektiviteetteja eli ruumiiden tuotannon ja toimimisen ehtoja. Tämä työnteon ”koneellinen orjuutus” rakentuu alistavista ja orjuuttavista voimista, jotka vahvistavat ja ruokkivat toinen toisiaan subjektivoiden ihmisten ruumiita tietynlaisiksi. (Deleuze & Guattari 1987, 456–459; Adkins 2019, 491.)

Teollistumisen myötä syntyvä työn kuvan muutos ilmeni 1800-luvun lopulla tavassa, jolla Etienne-Jules Mareyn kronofotografia suhteutui Henri Bergsonin aikaa koskevaan keston (*durée*) käsitteeseen. Teollistumisessa rakennettiin uutta universaalista yhtäläistä aikakäsitystä. Mareyn kronofotografian piti avata inhimillisten tuotantovoimien salaisuudet ja emansipoida työn energiat. Työ olisi helpommin mitattavana tehostunut. Bergson näki Mareyn tavoitteiden synnyttävän tilallisen neljännen ulottuvuuden, homogeenisen ajan. Tämä oli yhdistävä linkki tilan ja Bergsonin todellisen ajan eli keston välillä. Kronofotografian liikekuvat tilallistivat ajan. Bergsonin mielestä tämä oli keho yritys tavoittaa ajan kokemukseen, keston liittyvä liike. Tilallistettaessa aika muuttui laskettavaksi. Muut tavat ymmärtää aikaa hylättiin. Inhimillinen kokemus alistettiin ulkoisten määreiden armoille. Ajasta tuli kronofotografiseksi hetkiksi purettuna elokuvallista ja identtistä. Bergsonille reaali-aika oli kesto, virtauksia, olemisen liikettä, joka pakenee tieteellistä

tietämistä. (Rabinbach 1990, 87–88, 110–113.) “[T]ilan ja ajan sekoittaminen, ajan sulauttaminen tilaan saa meidät uskomaan, että kokonaisuus on annettu. Vähintään periaatteessa, vähintään Jumalan katseen alaisuudessa.” Deleuze ajattelee Bergsonin reaalisella tilalla olevan vain kolme ulottuvuutta ja ettei aika ollut tilan ulottuvuus, vaan pikemminkin päin vastoin. (Deleuze 2018, 103.)

Television tulo 1920-luvulta alkaen muokkasi ja voimisti edelleen katsomiseen liittyvää tuotantosuhdetta, katsomisen ”työn kuvaa” ajan tilallisuutena.

Yksilö on inhimillisenä koneena tv:n orjuuttama, sikäli kuin television katselijat eivät enää ole kuluttajia tai käyttäjiä, eivät edes subjekteja, joiden pitäisi ”tehdä” jotain. He ovat sisäisiä osia, ”syötteitä” ja ”vasteita”, palautetta tai toistumista, eivätkä he ole enää kytkeytyneet koneisiin [vain] niiden tekijöinä tai käyttäjinä. (Deleuze & Guattari 1987, 458.)

Televisioiden yleistyessä toisen maailmansodan jälkeen katsominen ryhtyi tuottamaan sekä katsojasubjektiviteetteja, katsojuuden tilaa, että koko järjestelmää uudennlaisella voimalla. Katsojuutta määriteltiin tietynlaiseksi. Samalla tavoin *Fight Clubin* jälkimarkkinointi DVD:nä uuden vuosituhaten alussa toimi jälleen uudennlaisen katsojuuden tuottajana. Synnytetttiin ei-paikantunut katsomistapahtuma. Digitaalinen DVD-teknologia syntyi VHS-videoiden jälkeen, niiden pohjalta. Maurizio Lazzarato (2007, 93–94; 2019, 37–39) pitää videota ensimmäisenä kuvateknologiana, joka liittyi yleistyneeseen kuvien virtausten dekodeeraamiseen.

Voidaan siis kysyä, miten *Fight Club* kertomuksensa ja kertomistyyhinsä muodoissa vaikutti työn kuvaan. Ja vahvistiko *Fight Club* olemassa ollutta katsojuutta, vai uudistiko se, tai mahdollisesti jopa myös avarsi katsojatyöläisen kokemusta siinä tuotettujen affektien kautta osana elokuvallista tuotantomuotoa? *Fight Clubia* tarkastellaan tässä artikkelissa metaelokuvana, joka rekonstruoi, tutkii ja pyrkii dekonstruoimaan omaa toimintaansa elokuvana sekä katsojatyöläisen paikkaa tässä sommitelmassa osana elokuvallista tuotantomuotoa. Tarkempi tutkimuskysymys on, miten *Fight Club* vaikutti uusliberalistiselle yhteiskuntajärjestelmälle tyypilliseen työn kuvaan?

***Fight Clubin* syntyhistoria**

Millaisia työn kuvia *Fight Clubin* tuotantolinjalla koottiin? Tuotannollisen muodon ymmärtämiseksi on aluksi tarkasteltava käsikirjoituksen syntyä. Elokuva perustui Chuck Palahniukin samannimiseen kirjaan vuodelta 1996, josta Jim Uhls muokkasi käsikirjoituksen. Palahniuk oli journalistitutkinnon suorittanut työtön toimittaja, joka pärjätäkseen teki erilaisia hanttihommia. Töidensä vierasmääräytyneisyyden vuoksi hän eli ”pimeää, turhautunutta ja kumouksellista” elämää. Eräällä viikonloppuretkellä hän joutui tappeluun saaden pahasti selkäänsä. Seuraavana maanantaina kukaan ei töissä kommentoinut hänen rähjäistä ulkonäköään. Tappeluista tuli elämäntapa. Ne tuntuivat vapauttavilta. Hän oli utelias näkemään mihin ruumiillisesti kykenisi. *Fight Clubin* idea syntyi hiljaisuudesta, jolla työkaverit suhtautuivat häneen ensimmäisen tappelun jälkeen. Halu olla tietämättä toisten ihmisten ongelmista synnytti tarpeen kirjoittaa. Ensimmäinen romaanikäsikirjoitus hylättiin. Seuraava, tappeluista aiheensa ammentanut ja romaaniksi laajennettu *Fight Club* julkaistiin. (*Fight Club* novel – Wikipedia; Bruise Control 2000; Barnes 2014.)

Palahniuk möi romaaninsa oikeudet Foxille 10 000 dollarilla. Tuottajat järjestivät roolien koelukuja saadakseen selville käsikirjoituksen pituuden puhuttuna ja muokatakseen sitä. Tarkoituksena ei ollut roolien jakaminen myöhempään elokuvaan, vaan ilmaistyön teettäminen näyttelijöillä. Tuottantoyhtiö maksoi pääroolien näyttelijöille silti yli 20 miljoonaa, voidakseen myydä elokuvaa tunnettujen näyttelijöiden kasvoilla yleisölle. (Fight Club – Wikipedia; vrt. Waxman 2005, 293–294.)

Elokuva tuli Yhdysvalloissa teatterilevitykseen 15. lokakuuta vuonna 1999. *Fight Club* oli ohjaaja David Fincherin neljäs elokuva. Hän oli ohjannut lukuisia musiikkivideoita sekä mainoksia ennen pitkiä elokuvia. Elokuvan ensi-iltaa siirrettiin Columbinen koulusurmien ja vaikean kilpailutilanteen vuoksi useita kertoja. Vastaanotto oli kaksijakoinen. Suurin osa kriitikoista tyrmäsi näkemänsä kontroversiaalisen sisällön vuoksi. (Waxman 2005, 293–297; IMDB David Fincher.) Elokuva oli julkisessa levityksessä taloudellinen floppi. Se ei yltänyt kattamaan tuotantokustannuksiansa, vaan tuotti isot tappiot. Osa Fox tuottantoyhtiön johtajista sai potkut. Fincher onnistui saamaan taiteellisen määräysvallan DVD-tallenteen tuotannossa, jossa elokuva siirtyi yksityisen kulutuksen puolelle. Siitä tuli menestys. Elokuvan DVD-tallennetta myytiin yli kuusi miljoonaa kappaletta. Sen puhdas tuotto oli kymmeniä miljoonia dollareita. DVD-tallenne mahdollisti elokuvan ylisukupolvisen vaikutuksen.

Fight Clubin sisältö

Elokuvan päähenkilö on nimetön kertoja (Edward Norton). Hän ei kykene tuntemaan, on vieraantunut työstään ja kärsii unettomuudesta. Kertoja valittaa lääkärille väsymystään. Tämä kieltäytyy antamasta unilääkkeitä. Sen sijaan lääkäri kehottaa päähenkilöä hakeutumaan kirkon hyväntekeväisyystoiminnan vertaistukiryhmiin. Siellä kertoja näkisi, mitä todellinen kärsimys on. Unettomuus ja väsymys ovat seurausta kertojan välineellisestä suhteesta omaan työhönsä. Itseapuryhmissä kertoja kokee vapahduksen. Kyky nukkua palaa. Toisen kivessyöpäryhmäläisen, Robert ”Bob” Paulsenin (Meatloaf Aday) rinnat ovat kasvaneet isoiksi hormonien vaikutuksesta. Ne tuovat läheiskontaktissa kertojalle vapauttavan itkun.

Ryhmiin ilmestyvä naishahmo Marla Singer (Helena Bonham Carter) jumiuttaa kertojan uudelleen. Naisen paljastuminen huijariksi puhkaisee kertojan oman huijauksen tuottaman onnellisuuskuplan, jonka myötä hän on kyennyt nukkumaan. Uuden pelastuksen tarjoaa hänen työmatkalla kohtaamansa Tyler, joka on hänen vastakohtansa: mies, joka uskaltaa kritisoida rahan ja kulutuskulttuurin valtaa. He kokevat tappeluiden tuottaman kivun kautta yhteisen homososiaalisen vapahduksen ja muuttavat yhteen Paperikadulla sijaitsevaan ränsistyvään taloon. Yhdessä he luovat salailulle perustuvan miesten yhteisön, *Fight Clubin*, josta sittemmin sukeutuu yhteiskunnallista tuhoa tuottava Runteluprojekti (Project Mayhem).

Laajentuessaan projekti vieraannuttaa kertojan Tylerista. Tyler ryhtyy suosimaan muita ”avaruusapinoiksi” kutsumiaan kerholaisia. Kertoja ymmärtää tulevien tuhojen laajuuden ja koettaa ryhtyä estämään niitä. Elokuvan käännekohtassa kertoja tajuaa olevansa itse Tyler. Hän epäonnistuu täytöntönpänon estämisessä. Viimeisenä yrityksenä erottaa Tylerin persoona itsestään hän ampuu itseään suuhun. Tuho ei ole kuitenkaan enää estettävissä. Elokuva loppuu kohtaukseen, jossa pilvenpiirtäjät sortuvat räjähtäen haavoittuneen kertojan pitäessä Marlaa kädestä ja katsoessa näkymää.

Analyysi: *Fight Club* kapitalismin tuotantovempaimena

Seuraavaksi analysoin elokuvan työn kuvaa kapitalismin tuottavana vempaimena. Sianne Ngai (2017, 466–473, 480, 493) näkee kapitalismin toimivan esteettisesti juuri vempainmuotona. Kapitalistinen vempain on sekä ihmetys että temppu. Muoto, johon me suhtaudumme ihmetellen mutta myös epäluuloisesti. Vempaimen tuotantomuodon esittelemisen hävittää sen illuusiota tuottavat elementit ja itse välineen. Se tekee jotain kapitalistisesta tuotantomuodosta näkyväksi, mutta peittää samalla jotain. Vempainmuoto syntyy teollisen kapitalismin tuotteena, ei ainoastaan rationaalisen moderniteetin lieveilmiönä. Osana elokuvallista tuotantomuotoa elokuvan toiminnalliset teemat kertovat tavoista, joilla vempain rakentaa työn kuvaa itsessään ja yhteiskunnan työtä sosiaalisella kentällä. Voiko elokuvan nimettömän kertojan sanoa väärentäneen elämänsä elokuvassa toiseksi?

Fight Clubin metakatsojuus

Elokuva alkaa kamera-ajolla aivoista aseeseen piippuun, joka on kertojan suussa. Kamera ylittää liikkuessaan luonnollisen maailman rajat. Rikkomalla rajat katsojalle näytetään jotain, jota hän ei muuten näkisi. Kohtaus toimii uudelleen aseimomisena, metakatsojuuden tuotantona. Keinotekoisien ja luonnollisten rajat poistetaan. Katsojasta tulee osa katsomaansa. Ollaan ”joukkotuhon teatterissa eturivin paikoilla”. Katsojatyöläisyys on teatterin katsomista ja siihen osallistumista ilman, että voisi vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Teollistetun elokuvan toimintatapojen pitää antaa vallita. Katsojan tehtävä on nauttia katsomastaan. Työn tulokset on irrotettu tuotantoprosessista.

Tavoitteena on ”hallittu purkautuminen”. Elokuvan tuottamien affektien pitää muuttua turvallisiksi ja ymmärrettäviksi emootioiksi, jotta ne olisivat kommunikoitavissa katsojille ja voisivat muuttua hyödykkeiksi. Empatiataitojen opetus kertoo talouden yleisemmästä järjestyksestä uusliberalismissa. Talouden perustuessa yhä enemmän ihmisten väliseen mielivaltaiseen kommunikatiivisuuteen, ihmiselle on säilytetty ymmärryksen pakko, jotta huojuvien pörssikurssien markkinoilla säilyisi järjestystä ylläpitävä arvo. Metaelokuvallisuus voi toimia myös muilla tavoin. Kertojaäänänenä kertoja voi toimia elokuvan ohjaajana omassa mielikuvituksessaan. Hän ryhtyy säättämään kohtauksien järjestystä uusiksi. Tällä keinolla elokuvan omat rajat on mahdollista tehdä näkyviksi ja traditionaalinen tarinankerronnan kaari kyseenalaistaa. Motivaatio syntyy toiveesta ymmärtää. Kertoja aprikoi, että aseet, pommit ja vallankumous, joita tarinassa tullaan kokemaan, liittyvät jotenkin Marla Singeriin. Jotain on yleisemmin vialla. Siihen pitäisi löytää selitys.

Matkalle lähdetään unettomuuden kautta: ”kaikki on kaukana”, eikä ”mikään ole todellista”. Väsymys tekee elokuvasta aikakuvan, joka mahdollistaa työn kuvan näkemisen muutettavana. Työpaikan työn kuvan suhteen tilanne on sama. ”Kaikki on kopion kopion kopiota”, kertojan ääni toteaa katsellessaan avokonttorissa kopiokoneen liikettä kahvimuki kädessään (Starbucksista, kuten muillakin). Kuvassa välähtää Tylerin hahmo subliminaalisesti. Tämä on elokuvallisen transsilogiikan tuotantoa, jossa unen ja valheen rajat hämärtyvät. Sillä näytetään, miten kertojan kokemus työstä on vieraantunut kertojan ruumiin voimista. Työ on passivoivaa, eikä edellytä suuriakaan ruumiillisia ponnistuksia. Työn kuvan suhteen kohtaus kertoo, ettei mitään yhteisöllisyyttä ole. Kaikki työntekijät ovat yksilöityneet omiin työtehtäviinsä



Kuva 1. Tylerin subliminaalinen välähdys toimistossa. Ruutukaappaus elokuvasta.

ilman keskinäistä solidaarisuuden mahdollisuutta, singulaareina toimijoina yksin kahviaan hörppien.

Kopiota ei tässä yhteydessä tule ajatella negatiivisesti. Deleuzen filosofiassa kopiosta ja kopion kopiosta tulee simulakraa. Simulakraa ovat kaikki ne kopiot, jotka kyseenalaistavat kopion ja alkuperäisen suhteen. Ne ovat tosia kuvia ilman yhtäläisyyttä suureen Ideaan. Ajatuksen ja kuvan välinen dualismi poistuu. Stabilisoitunut maailma ja sen identiteetit kyseenalaistuvat. Deleuzelle kopio on yhtä todellista kuin kaikki muukin. Kaikki on kopion kopiota, koska kaikki on todellista. Simulakra ei viittaa ulkoiseen, vaan on voima itsessään. Se tekee jotain uutta eikä vain representoi. Se voi tuottaa uusia subjektiviteetteja, jotka eivät viittaa oikean normiin. Ne voivat olla tuottavia transversaalisia suhteita, joissa voi syntyä jotain uutta. Maailmasta itsessään tulee tuottava kone. Väärentämisen toistamisessa voi syntyä bergsonilaisia seipitteen voimia (*les puissances du faux*), joiden avulla todellisen voi nähdä sitä muuttavin tavoin. (Deleuze 1989, 126–137; Deleuze 1990, 253–279; Hongisto 2013, 37–41.)

Syntyy uudenlainen tuottava ulottuvuus. Työn lamauttava vaikutus työpaikan ihmissuhteisiin avautuu kohtauksessa, jossa kertoja istuu työmatkalla lentokoneessa. Kertoja toteaa ystävyys-suhteiden muuttuvan ”kertakäyttöystävyydeksi”, jossa aikaa vietetään töiden vuoksi enemmän ventovieraiden kuin ystävien kanssa. Vaihtuvuuden vuoksi kehenkään ei ehdi kiintyä. Työnsä vuoksi kertoja herää usein vieraissa paikoissa, eläen monotonisesti toistuvaa elämää. Kertojaääni toteaa tämän olevan: ”Elämäsi, joka päättyy minuutti kerrallaan.” Tämä tuottaa muutoksen.

Työ ja siitä saatava palkinto liitetään yleisempään ihmisenä olemisen tapaan kuvaamalla kuluttamista itsestä vieraantumisenä. Kertoja on ”Ikean pesimisivietin orja” ja pohtii ”millainen astiasto määrittelee minut henkilönä”. Metataso avautuu näytettäessä kertojan huoneistoa Ikean katalogina. Katsojan katseen kiertäessä huonetta huonekaluille ilmestyvät niiden nimet ja esittely. Tylerin sanat kertojalle määrittävät tämän tuotantosuhteen laadun: ”Omistamasi esineet omistavat lopulta sinut.” Kulutus näyttäytyy vempaimena, ja katsojalle piirretään katsottavaksi sekä oma että elokuvien kuluttamisen ja tuotannon kuvana sen toimintatapa. Se on William S. Burroughsin nimeämää tarpeen algebraa, joka pyörittää halun koneistoja (Bardini 2011, 26, 130, 164). Ngain (2017, 470) mukaan ambivalenssi voi lisätä objekteihin kiinnittymisen affektiivista intensiteettiä.

Vieraantuminen ja aksiomatisaatio

Työn aiheuttamasta kaiken esineellistävästä vieraantumisesta on mahdollista parantua, mutta vain hetkellisesti. ”Jokaisena iltana kuolin, ja jokaisena iltana synnyin uudelleen, kuolleista heränneenä”, kertoja kuvailee vertaistukiryhmien vaikutusta. Kohtaus kertoo, että työn vieraannuttavasta voimasta ja sen aiheuttamasta unettomuudesta voi parantua suhteissa, jotka perustuvat luottamukseen, ja joissa voi vapautua kilpailusta, jossa haetaan toisten huomiota. Vieraantumisen voi siten ymmärtää seuraavan kilpailullisesta työnjaosta. Tuotannon muotona se kytkee hyödykkeiden tuottajat verkkoonsa heidän selkensä takana, kuten Marx (1976, 201) esitti *Pääomassa*.

Vieraantumisen yksilöivä vaikutus on viety kertojan työpaikalla äärimilleen, kapitalistisen työn ja tuotannon aksiomatisaatioksi, jossa työ otetaan haltuun koneellisenä orjuutuksena. Vanhat paikat korvataan uusilla ei-paikantumisilla, ja asiat nimetään erityisesti työhön ja tuotantomuotoon liittyvien asioiden mukaan ilman koodausta suurempaan merkitykseen, vapaasti valittavilla kaupallisilla koodeilla. Tämä käy ilmi kertojan toteamuksessa avaruustutkimuksesta. ”Kun syvän avaruuden tutkimus kehittyy, suuryritykset nimeävät kaiken: IBM:n taivaankansi, Microsoftin galaksi, planeetta Starbucks.”

Vertaisryhmässä ”kaiken toivon menettäminen oli vapautta”. Se palautti kyvyn nukkua, mutta sillä oli hintansa. Kertoja addiktoituu tukiryhmiin. Annostusta pitää kasvattaa tyydytyksen saamiseksi, eli ryhmiä pitää löytää lisää. Ratkaisuksi tälle sosiaalisesti tuotetulle puutteelle kertoja löytää oman jäisen luolansa, jossa hän tapaa voimaeläimensä pingviinin. Se kehottaa: ”Liu’u!” Tämä toimii vapauttavasti. Skitsofrenisaatiota tarvitaan lisää. Se käynnistää kertojan rajoja rikkovan matkan. Kertoja ampuu itsensä satelliitiksi uusiin kokemusavaruuksiin pyrkien kohti vapauttavaa ”mustaa aukkoa”, eli pohjaa. Tämä on affektiivisten kokemusten pohjataso, jota ei kielellisesti kyetä suoraan viestimään. (Vrt. Massumi 2002, 24–37; Shaviro 2010, 2–4.)

Kertojan voi myös rinnastaa Josef K:n hahmoon Orson Wellesin ohjaamassa elokuvassa *Oikeusjuttu* (Ranska-Italia-Saksan Liittotasavalta, 1962). Josef K:n lailla kertoja ryhtyy käymään oikeutta omaa työn kuvaansa vastaan itse luomansa asianajajan eli Tylerin avulla. Wellesin elokuva oli adaptaatio Franz Kafkan samannimisestä romaanista. Kafka kuvasi oman aikansa maailmaa samankaltaisesti kuin Fincher. Maailma on oudoissa paikoissa sattuvien outojen tapahtumien kavalkadia. Huomionarvoista on se, että Kafka oli töissä vakuutusyhtiössä vakuutustarkastajana, jonka tehtäviin kuului työtaturmien arviointi samalla tavoin kuin *Fight Clubin* nimettömällä kertojalla. Palahniukin tuotannossa on myös muita yhtäläisyyksiä Kafkaan (Kelly 2016).

Marlan tapaaminen ryhmissä ”turistina”, hävittää jälleen kertojan kyvyn nukkua. Kohtaus alleviivaa sitä, että vaikka hetkellinen vapahdus on mahdollista, voi pienikin vastoinkäyminen sysätä vieraantumisen jälleen käyntiin. Omat voimat eivät olekaan omia. Marla tunkeutuu muihinkin ryhmiin ja myöhemmin kertojan asuntoon. Tämä saa kertojan toteamaan hänestä: ”Jos minulla olisi kasvain, nimeäisin sen Marlaksi.” Marla on kertojan työ, joka tunkeutuu intiimiin. Se on kuin syöpäkasvain, joka omassa hahmottamattomuudessaan lannistaa ja varastaa työntekijän voimat. Tämä pitää ymmärtää ambivalenttina maailmansisäisenä prosessina. Muutos on jäykistyneille asioille tarpeen, mutta liiallinen vauhti saattaa johtaa kohti absoluuttista vapautumista. Se on kuolema, prosessin päätös. Palaaminen nollakohtaan. Kyse on virtojen säätelystä ja siitä, mikä tai kuka niitä saa määrittää. (Vrt. Deleuze & Guattari 1987, 149–166; 2007, 272–275, 295–297.)

Transsi ja pyrkimys autenttisuuden rajoja ylittämällä

Kertoja tekee työkseen vakuutustarkastuksia suurelle autonvalmistajalle. Hänen työnään on tutkia kuolemaan johtaneita auto-onnettomuuksia. Vakuutuskorvaus määritellään kaavalla. ”Työnäni oli kaavan soveltaminen. $A \times B \times C = X$.” A oli autojen määrä, B vian esiintyvyys, C korvauksien keskimääräinen palautussumma. Jos yhtälön tulos oli pienempi kuin palautuspyynnön kustannukset, ei korvausta maksettu. Laskennallisuus viittaa työhön puhtaana markkinakalkyylinä. Kaikki elämän ja kuoleman välillä on kalkyloitavissa tietyn arvoiseksi. Kaikki toiminta otetaan kapitalistisen logiikan haltuun. Kommentilla ”Tarpeeksi pitkällä aikavälillä kaikkien hengissä pysyvyys putoaa nolnaan” kertoja rinnastaa työn, olemisen ja oman kokemuksensa. Kertoja tajuaa oman työnsä epäeettisyyden.

Toivomalla omaa kuolemaansa työmatkalennolla kertoja toivoo pääsevän-
sä eroon elämänsä tylsyydestä. Se kertoo toiveesta kokea jotain autenttista. Taikaiskusta hän kohtaa lentokoneessa viereisellä paikalla istuvan Tylerin, joka herättää kertojan mielenkiinnon. Katsellessaan Tyleria kertoja alkaa ihailemaan häntä. Tyler on tullut palauttamaan autenttisen kokemuksen. Hän viittaa metsästäjä-keräilijöihin ja alkutilaan, jossa oli paremmin kuin nykyään. On olemassa tila, paikka, joka on lähempänä omaa kokemusta. Tavoittaakseen sen on muututtava. Kertoja ryhtyy väärentämään elämäänsä toiseksi Tylerin avustuksella.

Muutos vaatii yksilöllistä kehittymistä. ”Minä sanon. Älä tule täydelliseksi. Minä sanon, lakkaa olemasta täydellinen. Minä sanon, kehitytään.”, Tyler toteaa. Mutta matka johtaa huipun sijasta kohti pohjaa. ”Voi. Itsensä parantaminen on masturbaatiota. Itsensä tuhoaminen taas...” jotain keskeneräistä, koska Tyler jättää lauseen kesken. Myöhemmin hän puhuu hirvien metsästyksessä Rockefeller Plazalla. Se on kuin viittaus Marshall Sahlinsin kivikauden metsästäjä-keräilijöiden kuviteltuun runsauden yhteiskuntaan. Alkutila on Tylerin mukaan olemassa ja se on ollut jotain kaunista. Mutta se voi viitata väärin ymmärrettynä koosteena menetetyn paratiisin palauttamiseen, eikä jatkuvaan immanenttiin muutokseen, jossa on sisäistä valinnan varaa.

Tyler on myös rajojen rikkomisen erikoismies osa-aikaisissa töissään. Tarjoilijana hän virtsaa keittoon, koska on ”ravintola-alan sissiterroristi”. Elokuva-teatterin koneenkäyttäjänä hän editoi perhe-elokuvien sekaan subliminaalisia välähdyskuvia pornografiasta ydinperheiden kauhistukseksi. Tämä tuottaa metatason, jolla elokuva voi paljastaa konventionensa ja norminsa sosiaalisen vallan luomuksiksi. Tylerin käytös työntekijänä rikkoo työn kuvan normeja, joiden mukaan työntekijän pitäisi olla kuuliainen. Myös kertoja haluaisi uskaltaa rikkoa oman työnsä normeja.

Baari-illan jälkeen Tyler ja kertoja löytävät vapahduksen yhdessä. Tyler haluaa kertojan lyövän häntä. Raja ylitetään ja kertoja lyö Tyleria korvalle. Kipu tuottaa ruumiiden kosketuksen. Tuottuu affekteja ja niiden intensiteettejä. Tämä avaa transsissa kriittisen ulottuvuuden aistimuksia kokeville työruumiille. Sen kokemuksia muuntava vaikutus näkyy kohtauksessa, jossa kertojan pomo tulee kysymään jotain työhön liittyvää trivialiteettia. Hänen äänensä kuuluu kuin jostain kaukaa. ”Tappeluiden jälkeen muun elämän äänet vaimenivat.”

Metataso mahdollistaa kritiikin

Tappeluklubit tuntuvat mahdollistavan uudenlaisia subjektiviteetteja (vrt. Burgess 2012). Kertoja toteaa klubin synnyttämästä kokemuksesta: ”Missään ei ollut niin elossa kuin siellä.” Se vaikuttaa myös muihin: ”Aloimme nähdä asiat eri tavalla.” Tämä kaikki summataan yhteen pidemmässä kommentissa, jossa kerrotaan kokemuksen affekteista:

Se näkyi kaikkien kasvoilta. Tyler ja minä teimme siitä todellisen. Se oli kaikkien kielellä. Tyler ja minä vain annoimme sille nimen. [...] Kyse ei ollut sanoista. Hysterinen huutaminen tapahtui kielillä – kuin helluntaiseurakunnissa. Kun tappelu oli ohi, mitään ei ollut ratkaistu. Mutta millään ei ollut väliä. Jälkeenpäin tunsimme itsemme pelastuneiksi.

Kokemus oli siis jotain kielen taakse kurottavaa. Ei pelkkä sanoitettava emootio, vaan syvempää määräytymätöntä virtausta. Kokemusta ei tarvinnut kielellistää, sen saattoi tuntea ruumiissaan. Klubin vaikutus kertojaan on tämän vuoksi voimaannuttava. ”Minusta tuli maailman tyyni ydin. Olin Zenmestari.” Tappeleminen palautti jälleen kyvyn nukkua. Mustelmia ja muita tappelun verijälkiä ei tarvinnut hävetä. Ne olivat uuden yhteisön merkkejä. Ihmisen hakkaaminen tuntevaksi tekee kohtauksesta silti vapautumisen suhteen ambivalentin. Samalla tavoin kuin populistinen haaveilu menetetyin paratiisiin palauttamisesta, se jää reaktiiviseksi toiminnaksi.

Metataso toimii kertojan muuntumisen kontekstissa. Hän lukee *Valittuja paloja* ja ryhtyy puhumaan itsestään kolmannessa persoonassa:

Olen Jackin raivoava sappitiehyt. – Olen Jackin virnuileva kosto. – Olen Jackin kylmä hiki. – Olen Jackin täydellinen yllätyksen puute. – Olen Jackin tuhlattu elämä. – Olen Jackin särkynyt sydän.

Kolmas persoona on itsen toiseuttamista, etäisyyden ottoa vallitsevaan, sen tekemistä erilaiseksi suhteessa annettuun normiin: affektuaaliseksi ja määräytymättömäksi. Sillä luodaan ulkopuoli kokemuksen jähmettyneisyyteen ironisesti uudelleen sanoittamalla. Siihen liittyy jälleen ambivalentti ulottuvuus. Mutta kuinka paljon itseä voi toiseuttaa menettämättä itseään kokonaan absoluuttisen deterritorialisaation paonviivalla?

Katsojatyöläisyyden metakritiikki ilmenee tavassa, jolla kertoja vastaa hänelle soittavalle poliisille. Kertoja tietää valehtelevansa, mutta vakuuttaa etsivälle täysin päinvastaista. Tämän jälkeen hän toteaa kertojaäänenä, että ”haluaisi kiittää akatemiaa”. Oscarin arvoisesta huijauksesta puhuminen ilmaisee koko järjestelmän ja tuotantomuodon valheellisen perustan. Metataso avautuu myös kohtauksessa, jossa Tyler katsoo suoraan kameraan. Kuvan reunoilla näkyvät filmin reunat sen alkaessa huojumaan. Tylerin viesti on suunnattu katsojalle: ”Te ette ole maailman laulu- ja tanssitaitoista paskaa.” Runteluprojektin kasvottomille avaruusapinoille kerrotaan samoin:

Teissä ei ole mitään erikoista. Te ette ole kauniita tai ainutlaatuisia lumihiutaleita. Olette samaa hajoavaa eloperäistä ainetta kuin kaikki muukin. Kaikki osana samaa kompostia.

Ihmisen aineellisuuden ja vaihdettavuuden näyttäminen paljastaa tuotantomuodon sisäisen ristiriidan, koska ainutkertaisen arvottaminen on mahdotonta. Ihmistä kyllä vaaditaan olemaan ainutkertainen, mutta samaan aikaan



Kuva 2. Metataso näyttäytyy. Ruutukaappaus elokuvasta.

se kielletään. Elokuvat ja mainokset ovat ”täysin fiktiivisiä”, mutta silti niiden opetuksia tulisi seurata: kuluta lisää ennalta annettujen valintojen puitteisissa. Elokuvat ovat täynnä ennalta määrättyneitä tuotantomuodon mukaisia emootioita, mutta voisiko niitä kokea toisinkin, jos niiden affektit sisältäisivät jotain määrätymätöntä? Tällöin olemisesta voisi tulla ambivalenssia. Se voisi avata uudenlaisia maailmansisäisiä tulemia työn kuvan suhteen. Tähän *Fight Club* pyrkii.

Ambivalenssia tuottuu kohtauksessa, jossa Tyler aiheuttaa kertojalle kemiallisen palovamman. Se kertoo, että kaikki kipu ei aina ole pahasta. Kaikkea ei pidä tukahduttaa, koska jatkuva tukahduttaminen vieraannuttaa kokemuksesta. Kohtauksen metataso kertoo jotain myös katsojuudesta. Vaikka näkisit kipeästi välineen rajat ja sen luomat illuusiot, etkä voisi uskoa elokuvaan, sen ei välttämättä pidä tarkoittaa sitä, että siitä pitäisi automaattisesti kieltäytyä. Jos mitään autenttisempaa ei ambivalentissa maailmassa ole olemassa, voi kipuun myöntymällä seurata vapahdus ja uusia merkityksiä tiettyjen tuotanto-olosuhteiden vallitessa. Kipu perustaa yhteisön, koska sillä velka kaiverretaan muistina kokemukseen ja ruumiiseen (Nietzsche 1969, 49–55; Deleuze & Guattari 2007, 212–222). Tästä seuraa kysymys siitä, toteutuivatko nuo olosuhteet *Fight Clubissa*?

Vihan tuotanto, kapinan loppu ja verkostoyhteiskunta

Fight Club viittaa itsekkin useasti siihen, ettei se toimi. Tyler kertoi alun lainauksessa klubilaisille, että televisio on pettänyt heidät, ja he joutuvat tämän vuoksi työskentelemään valkokaulusorjina ilman kapinaa, kaikkeen vittuuntuneena. Metatasolla myös *Fight Club* pettäisi silloin katsojansa elokuvana, jos ajatusta seurattaisiin loogiseen loppuunsa. Mutta tarvitseeko sen toimia? Ei välttämättä. Riippuu mistä näkökulmasta asiaa tarkastellaan. Ketä tai mitä se palvelee hajotessaan? Runteluprojektin voi ajatella kertovan kasvottomuudesta, jota kapitalistinen työ edellyttää. Tavaroihin kohdistuva aggressio on yhteisöllisesti toimivampaa kuin klubien tappelut affektiivisen tuntemisen tuotantona.

Elokuvassa kierrätetään kaikkea. Samalla tuotannon vauhti kiihtyy. Tyler varastaa (jälleen rajanylitys) rasvaimuklinikalta jätteenksi heitettyä ihmisten rasvaa, keittää siitä saippuaa ja myy sen takaisin rikkaille. Prosessin ylijäämistä hän valmistaa pommeja. Tarkoitus on tasoittaa tilit luottokorttiyhtiöiden kanssa.

Runteluprojekti hajottaa tietokoneita ja elektroniikkakauppoja. Tuotannon ja kulutuksen malli ei häviä mihinkään. Pikemminkin kapitalismille avautuu uusia voitontekomahdollisuuksia, sillä räjäytettyjen liikkeiden ja tavaroiden tilalle voi rakentaa uusia, jos yleiset edellytykset tuotannolle eivät muutu. Rasva ilmentää *Fight Clubissa* Patricia Pistersin (2001, 125–126, 136) mukaan verkostoyhteiskunnan logiikkaa, jossa hyödykkeiden kiertoa pyritään lisäämään pienenevien voittomarginaalien maailmassa. Samalla tila-aika kompressoituu. Teknologisen tehostumisen kautta voiton saaminen on yhä työläämpää ja lisäarvon tuotannon kehän pakotetaan jatkuvasti kiihdyttämään vauhtiaan.

Elokuvan nurinkääntö tapahtuu, kun kertoja ymmärtää olevansa Tyler. Ambivalenssin kautta tuotetut merkitykset asetetaan paikalleen tunnistamisen aktissa, joka kertoo katsojalle ”tästä oli kysymys”. Samalla raja unen ja valveen välillä tehdään selväksi. Sepitetyn todellisuuden muuttava voima poistuu. Kyse onkin väärentäjän pään sisäisistä yksilöllisistä houreista. Kaikki mikä elokuvassa oli häiritsevää, voidaan pyyhkiä pois ja katsoja voi palata turvalliseen olotilaan. Yhteiskunta on kunnossa, kertoja ei. Hänen pitää muuttua ja adaptoitua. Affektit muuttuvat esipakatuiksi teollistetuiksi emootioiksi. Muutosta kertojalta immanentisti vaatinut Tyler onkin paha. Hänet on tuhottava. Hänen aggressiivinen muutoshakuisuutensa on otettava pääoman haltuun. Yhteiskunta tilkitään vuotamattomaksi ja kertoja jää kiertämään kehää paonviivalleen. Oikeusjuttu on hävitty, eikä maailma ole muutettavissa.

Tajuamisen jälkeen kertoja menettää tajuntansa sängylle kaatuen. Metatase sulkeutuu. ”Sitä kutsutaan projektorin vaihdoksi. Elokuva jatkuu, eikä yleisöllä ole aavistustakaan.” Työelämän ei tarvitse muuttua, vaan yksilön tulee adaptoitua pysyäkseen mukana työelämän muutosvauhdissa. Egosta vapautuminen laitetaan palvelemaan tuotantovirtojen vapauttamista, jotta ne saataisiin uudelleen oksastettua markkinoille kulutettavina hyödykkeinä. Katsojatyöläisen huoahahtaessa helpotuksesta hän toimii juuri tuotantomuodon haluamalla tavalla. Yksilöllisen valaistumisen kokemus onkin tuotannollinen lopputulos. Ymmärrys itsestä on teollisesti suunniteltua. Katsojalle ei jätetä mitään epäselväksi myöskään päähenkilön seksuaalisen suuntautumisen suhteen. Pelastettavissa on enää heteronormatiivinen parisuhde Marlaan. Hänen tapaamisensa tapahtui elämän ”oudossa vaiheessa”. Sen muutosulottuvuus oli kaikkien laukeamista muistuttavien räjähdysten jälkeen ohi. Onnellinen loppuelämä odottaa. Kyse oli ainoastaan ”luottamuksen” saavuttamisesta.

Aktiivisuus muuttuu reaktiivisuudeksi. Simulakrum paljastuu huonoksi kopioksi. Näin *Fight Club* -kone toimi omassa elämänkaarensaankin. Elokuvakopiot muuntuivat DVD:ksi, jotka möivät itsensä kuluttajille. Samalla katsojuus siirtyi elokuvateattereista ei-paikkoihin: koteihin. Elokuvallinen tuotantomuoto laajensi tuottavan aluetta, vain jotain lisää myydäkseen ja itseään uudelleen hyödykkeenä tuottaakseen. Ihmiseen kohdistuva katse ei kyennyt muuttumaan, vaikka elokuvan alku niin lupailikin. Kyse olikin vain kapitalismin vempaimesta, joka orjuuttaa katsojan koneellisesti. Elokuva saavutti suuren suosion miesten oikeuksien puolustajien keskuudessa, alt-right-verkostoissa ja toksisen maskuliinisuuden Incel-kulttuurissa. Se omittiin merkiksi vahvasta alfauros-mieheydestä (Tobias 2019; Baboulias 2019; Abraham 2019). Ajatus ei ole kaukana Palahniukin motiiveista. Hän halusi perustaa miehille oman klubin, koska naisten perustamien erilaisten verkostojen ja kerhojen määrä tuntui hukuttavan miehuuden (Bruise Control 2000).

Elokuvan pohjimmainen viesti oli, että normien poistamisesta seuraisi kaaos. Tällä tavoin se toimi konservatiivisten arvojen uusintajana yhteiskunnassa. Hyvät aiheet kivesivät tien helvettiin. Fasismien ja vapautumisen välille

jätettiin vallitsemaan epäselvyys. Skitsostrategiat pyrkivät kyllä vapauttamaan ja avaamaan uusia tapoja elää, ja aluksi ne tuntuvat toimivan, mutta lopulta vuodot piti tilkitä. Hajotessaankin kapitalismi kykeni ottamaan tämän prosessin haltuun, koska se toimii pohjimmiltaan hajottamalla. Koneellinen orjuutus toimi jälleen kuten ennenkin tuottaen kuuliaisia subjekteja. Perusongelma on se, että verkostoyhteiskuntien tai informaatioajan kapitalismissa tavaroiden kierto on ottanut niiden tuottamisen paikan talouden moottorina. Käyttöarvo on alistettu vaihtoarvolle. Hyödykkeestä on tullut pääoman muoto ja vaihdon moottori. Sen arvon määrittää nyt sen tuottama halu, eikä työ, jolla se on synnytetty. Arvo syntyy kuvien kierrossa. Vempain on täydellistymisensä kynnyksellä. (Massumi 1992, 199–200; ks. myös Holland 1999.)

Andrew Culpin (2016) mukaan Deleuzea voi lukea kahdella eri tavalla. Toisaalta hän on nykymainostoimistojen hyödyntämä ”iloinen” kytkeytymisen apostoli. Kapitalismi kykenee ottamaan tämän puolen haltuunsa juuri elokuvallisen tuotantomuodon myötä. Yhtäältä on kuitenkin myös olemassa Deleuzen synkempi puoli. Sen kautta voisi ajatella, että vaikka elokuva kääriytyykin lopussa sovinnaisuuteen, voi siinä kokea myös vuotavan halkeaman. Tämä ilmenee *Fight Clubin* kertojan väärentävässä realismissa. Jokin affektuaalinen pakenee määräytymättömänä selitystä. Se voi olla epätietoisuutta, joka ylläpitää elokuvallisen tuotantomuodon järjestelmää, mutta myös hakkaamisen tuottamaa vapautumista suhteessa omaan kokemukseen, joka Culpin mukaan ”pyytelee meitä uuden lihan kammottaviin salaliittoihin”. (Vrt. myös Vandenberghen 2008; Thoburn 2003, 3–4; Deleuze 1995, 174–175.)

Johtopäätökset: ilmaan sulaa myös kapina?

Fight Clubissa ironisoidaan ”kaiken kiinteän sulavan ilmaan”. Se kierrättää itseään tarinana, kuten rasvaimujen rasvaa tarinassaan. Elokuva jää kuvaamukseen ”saippuaksi”, eikä vaadi kuin katselua: osallistumalla on huomiotalouden palveluksessa. Tylerin kapitalismikritiikki paljastuu heitoiksi, joiden päälle ei rakennu pysyvää muutosta. Järjen ja järjettömyyden, sivilisaation ja barbarismin tiukka erottelu ei mahdollista sosiaalisen kentän kritiikkiä kertojan paljastuessa Tyleriksi. Tyler ei olekaan ohjaamassa ”päästämään irti” subjektiudesta.

Bergsonin ajattelussa seipitteen voimilla saattoi olla kaksi merkitystä. Niillä saattoi hallita ihmisryhmiä, mutta ne mahdollistivat myös uuden luomisen ja vastarinnan. *Fight Clubin* valkoinen mies oli kriisitilanteessa. Hänen elämänsä oli kulutuskapitalismin kolonisoimaa. Eettisesti kyseenalainen työ vieraannutti häntä eroon omista ruumiin voimista. Hän havaitsi vanhan kulutuskulttuurisen elämänsä tyhjyyden pyrkien linkoamaan itsensä satelliitiksi kohti affektuaalisen määräytymättömyyden ”mustaa aukkoa”, kokemuksemme tietämättömyyden ja muutettavuuden tasoa. Skitsofrenisoiva pakoviiva (itseapuryhmät, tappeluklubit ja Runteluprojekti) ei kyennyt irrottamaan häntä yleistyneestä tuotantomuodosta. Hän jäi kiertämään tuhoamisen kehää. Yritys skitsoutua ja käydä oikeutta itseään vastaan uutta työn kuvaa etsien sulkeutui hänen tajutessaan olevansa Tyler. Jäljelle jäi oidipaalin asetelma, jossa kertoja hakeutui maanisdepressiivisesti takaisin heteronormatiiviseen parisuhteeseen Marlan kanssa. Tylerin kulutuskriittinen väärentäjähahmo piti tuhota liian vaarallisenä, jotta ”totuudeksi” voisi lopulta paljastua alussa kritisoi tuottaminen.

Kulutuskulttuurin oidipaalin keskihakuvoima oli liikaa. Itseä vastaan käyty oikeusjuttu päättyi skitsofrenisoinnin mitätöintiin. Räjähdykset toimivat

haltuunottona, eivätkä johtaneet absoluuttiseen deterritorialisaatioon, kuten Wellesin *Oikeusjutun* loppuräjähdyksessä tai Lars von Trierin elokuvassa *Melancholia* (Tanska, 2011). Samalla *Fight Clubin* kehittelemät poliittiset toiseuttavat voimat sulkeutuivat. Elokuva kääntyi reaktiiviseksi kotouttamiseksi. Villit haluvirrat kesytettiin markkinoitavaksi tuotteeksi, joita kuuliaisesti subversiivisuutta etsivät ironisen viileät nuoret katsojatyöläisinä kuluttavat. Alaston miehen sukuelin lopussa toimii samoin: kaikki on paljastettu. Kapitalismi alastomimmillaan. Kapinakin kyetään imemään kiinni kapitalismiin, koska kelluvien merkitysten maailmassa kaikki käy. *Fight Club* vaikutti uusliberalistisen yhteiskuntajärjestelmän työn kuvaan. Se vahvisti kapitalismin elokuvia koskevaa haltuunottoa, kun se laajensi markkinoita ja tuotti samalla uudenlaista katsojatyöläisyyden tilaa: katsojista tuli yksityisiä teattereista irrotettuja ei-paikannettuja hyödykkeitä.

Kerhon sääntöjen mukaan klubeista ei saanut puhua julkisesti. Näin tapahtui myös elokuvalle. Teatterien julkisessa tilassa elokuva floppasi mutta yksityisen tilan DVD-tuotteena se kasvatti tuotantomuodolle uutta lisäarvoa. Syntyi erotteluita tuottava kone, joilla tuotantomuodot kokivat vallankumouksen. Uusi teknologia vapautti elokuvat teattereiden tilallisuudesta. Syntyi uusia tilasta vapautettuja mahdollisuuksia valloittaa katsojatyöläisen huomio jo ennen suoratoistopalveluita. Televisio, videot ja DVD vastaavat katsojakasvatuksesta. Tarinan sanoma on tälläkin tavoin yksityisen talouden puolella julkista taloutta vastaan.

Fight Clubin elokuvaversio tuntuu väittävän, ettei mikään väkivaltainen perversio ole elokuvissa kiellettyä. Kaikki voidaan markkinoida katsottavaksi, koska vempaimen rajat ovat liuenneet. Miten rajan voi enää ylittää, jos sitä ei enää ole olemassa? Työn kuvan kritiikkinä tappeluklubien maailmankuvassa ollut väärentäjä osoittaa, että matka on vaikea ja saattaa jäädä kesken. Mutta elämän mahdottomuus pakottaa ajan kestossa eteenpäin. Vaikka ei voisi jatkaa, jatkaa silti. Ehkä *Fight Club* voi sisältämässään määräytymättömyydessä toimia myös niin, että matka (kapinana nykyisyyttä vastaan) jatkuu?

Kiitän Lähikuvan toimitusta artikkelin ottamisesta julkaistavaksi. FM Hannele Kuusistoa kiitän tekstin kommentoinnista sen kirjoitusvaiheessa. Anonyymien vertaisarvioitsijoiden rakentavia muokausehdotuksia kiitän artikkelin merkitäväästä jäntevoittamisesta ja analyysini parantamisesta. Vastaan luonnollisesti kaikista tekstiin jääneistä virheistä ja tulkinnosta yksin.

Lähteet

Filmografia

Fight Club. Ohj: David Fincher, USA, 1999.

Oikeusjuttu (The Trial). Ohj: Orson Welles, Ranska–Italia–Saksan liittotasavalta, 1962.

Melancholia. Ohj: Lars von Trier, Tanska, 2011.

Verkkosivut

David Fincher IMDB. Saatavilla: <<https://www.imdb.com/name/nm0000399/>>. Luettu 10.4.2021.

Fight Club IMDB. Saatavilla: <<https://www.imdb.com/title/tt0137523/>>. Luettu 10.4.2021.

Fight Club – Wikipedia. *Wikipedia.org*. Saatavilla: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_Club>. Luettu 2.2.2020.

Fight Club novel – Wikipedia. *Wikipedia.org*. Saatavilla: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fight_Club_novel>. Luettu 14.4.2021.

Kirjallisuus

Abraham, Amelia (2019) Does Fight Club critique or celebrate the extreme violence of men? *Dazed*. Saatavilla: <<https://www.dazeddigital.com/film-tv/article/46474/1/fight-club-twenty-years-brad-pitt-edward-norton-violence-mental-health>>. Luettu 25.4.2021.

Adkins, Brent (2019) Information as the Image of Thought: A Deleuzian Analysis. *Journal of Speculative Philosophy* vol. 33:3, 489–500.

Agamben, Giorgio (2001) *Keinot vailla päämääriä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Baboulias, Yiannis (2019) The alt-right misread both The Matrix and Fight Club. It's time to reclaim their real messages. *New Statesman*. Saatavilla: <<https://www.newstatesman.com/2019/04/alt-right-misread-both-matrix-and-fight-club-it-s-time-reclaim-their-real-messages>>. Luettu 3.4.2019.

Bardini, Thierry (2011) *Junkware*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Barnes, Craig 2014. Palahniuk, Chuck (1962-), An Introduction to. *Gale Literature Criticism*. Saatavilla: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=ZHWHGQ544011662&v=2.1&u=cwru_main&it=r&p=LCO&sw=w&asid=0eaf86a3b8cd35ead5328890e6b88bfc>. Luettu 10.4.2021.

Beller, Jonathan (2006) *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover and London: University Press of New England.

Brown, William & Fleming, David H. (2011) Deterritorialisation and Schizoanalysis in David Fincher's Fight Club. *Deleuze Studies* vol. 5:2, 275–299.

Brown, William & Fleming, David H. (2020) *The Squid Cinema from Hell. Kinoteuthis Infernalis and the Emergence of Chthulumediality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Bruise Control (2000) *The Guardian*. Saatavilla: <<https://www.theguardian.com/books/2000/may/12/fiction.chuckpalahniuk>>. Luettu 7.4.2021.

Burgess, Olivia (2012) Revolutionary Bodies in Chuck Palahniuk's *Fight Club*. *Utopian Studies* vol. 23:1, 263–280.

Culp, Andrew (2016) *Dark Deleuze*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1983) *Nietzsche and Philosophy*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2. The Time-Image*. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (1990) *Logic of Sense*. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (1994) *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1995) *Negotiations, 1972–1990*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2018) *Bergsonismi*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia. Vol. 2*. Minneapolis: Minnesota University Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2007) *Anti-Oedipus. Kapitalismi ja skitsofrenia, osa 1*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Diken, Bülent & Laustsen, Carsten Bagge (2002) Enjoy your Fight! Fight Club as a Symptom of the Network Society. *Cultural Values* vol. 6:4, 349–367.

Dronsfield, Jonathan (2012) Deleuze and the Image of Thought. *Philosophy Today* vol. 56:4, 404–414.

Hardt, Michael, & Negri, Antonio (2017) *Assembly*. Oxford: Oxford University Press.

Holland, Eugene W. (1999) *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus. Introduction to Schizoanalysis*. London and New York: Routledge.

Hongisto, Ilona (2013) Dokumentaarinen tarinointi. Sepitteen voimat ja muutoksen tallentaminen. *Niin & Näin* vol. 28:2, 37–41.

Hunter, Starling & Singh, Saba (2015) A Network Text Analysis of Fight Club. *Theory and Practice in Language Studies* vol. 5:4, 737–749.

- Kelly, Lauren Beth (2016) A Literary Comparison: Kafka Vs. Palahniuk. *Noahwriting.com*. Saata-
villia: <<https://noahwriting.com/a-literary-comparison-kafka-and-palahniuk/>>. Luettu 24.5.2021.
- Lazzarato, Maurizio (2007) Machines to Crystallize Time. *Theory, Culture & Society* vol. 24:6,
93–122.
- Lazzarato, Maurizio (2019) *Videophilosophy. The Perception of Time in Post-Fordism*. New York:
Columbia University Press.
- Marks, John (2010) Bacon, Francis (1909–92). Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze Diction-
ary*. Revised edition. Edinburgh: Edinburgh University Press, 23–25.
- Marx, Karl (1976) *Capital. A Critique of Political Economy. Volume One*. Harmondsworth: Penguin
Books.
- Marx, Karl & Engels, Friedrich (1998) *The German Ideology*. New York: Prometheus Books.
- Massumi, Brian (1992) *A user's guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and
Guattari*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Massumi, Brian (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke Uni-
versity Press.
- Mitchell, Kevin (2013) "A Copy of a Copy of a Copy": Productive Repetition in *Fight Club*.
Jeunesse: Young People, Texts, Cultures vol. 5:1, 108–131.
- Ngai, Sianne (2017) Theory of the Gimmick. *Critical Inquiry* vol. 43:2, 466–505.
- Nietzsche, Friedrich (1969) *Moraalin alkuperästä. Pamfletti*. Helsinki: Otava.
- Oksanen, Atte (2005) Bodies in Chains: Consumer Culture as Black Pedagogy and Body Dis-
satisfaction Among Finnish, Swedish and Norwegian Children. Teoksessa Tommi Hoikkala,
Pekka Hakkarainen & Sofia Laine (toim.) *Beyond Health Literacy. Youth Cultures, Prevention and
Policy*. Nuorisotutkimusseuran julkaisu 52. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.
- Palahniuk, Chuck (1996) *Fight Club*. New York: Norton.
- Palladino, Paulo & Young, Teresa (2003) *Fight Club and the World Trade Center: On Metaphor,
Scale, and the Spatio-temporal (Dis)location of Violence*. *Journal for Cultural Research* vol. 7:2,
195–218.
- Parr, Adrian (2010) Deterritorialisation/Reterritorialisation. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The
Deleuze Dictionary. Revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 69–72.
- Peters, Michael (2019) Affective capitalism, higher education and the constitution of the social
body Althusser, Deleuze, and Negri on Spinoza and Marxism. *Educational Philosophy and Theory*
vol. 51:5, 465–473.
- Pisters, Patricia (2001) Glamour and glycerine: surplus and residual of the network society.
From 'Glamorama' to *Fight club*'. Teoksessa Patricia Pisters (toim.) *Micropolitics of Media Culture:
Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 125–140.
- Rabinbach, Anson (1990) *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*. New
York: Basic Books.
- Roffe, Jonathan (2010) Capitalism. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze Dictionary. Revised
edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 40–42.
- Shaviri, Steven (2010) Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland
Tales. *Film-Philosophy* vol. 14:1, 1–102.
- Thoburn, Nicholas (2003) *Deleuze, Marx and Politics*. London & New York: Routledge.
- Tobias, Scott (2019) *Fight Club at 20: the prescience and power of David Fincher's drama*. *The
Guardian*. Saatavilla: <[https://www.theguardian.com/film/2019/oct/15/fight-club-at-20-the-
prescience-and-power-of-david-finchers-drama](https://www.theguardian.com/film/2019/oct/15/fight-club-at-20-the-prescience-and-power-of-david-finchers-drama)>. Luettu 16.10.2019.
- Toscano, Alberto (2010) Axiomatic. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze Dictionary. Revised
edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 21–23.
- Vandenbergh, Frédéric (2008) Deleuzian capitalism. *Philosophy & Social Criticism* vol. 34:8,
877–903.
- Verevis, Constantine (2010) Sensation + Cinema. Teoksessa Adrian Parr (toim.) *The Deleuze
Dictionary. Revised edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 249–251.
- Waxman, Sharon (2005) *Rebels on the Backlot. Six Maverick Directors and How They Conquered the
Hollywood Studio System*. New York: Harper Entertainment.