

Steven Spielbergin mediAlvot

Muinaisille roomalaisille pää oli aivojen “astia” ja samalla sielun tyyssija. Ihmisruumiin kokonaisrakenteessa pää suhteutui yhtäältä sisäelimiin (eritoten maksaan) ja toisaalta jäseniin. Kristinuskon myötä pään symboliarvoa korostamalla samalla myös korkean ja matalan ero entisestään kasvoi. Myöhemmin kristinuskon retoriikka toi pään rinnalle sydämen. Tällä tavalla kehon symboliikassa kenties pitkäikäisin ja vaikutusvaltaisin pari onkin pää (eli aivot) ja sydän.

Pää ja sydän

Klassiseen kolmijakoon verrattuna aivot–sydän-pari alkoi jättää varjoonsa sisäelimet ja niiden “edustajan” eli maksan, josta tulikin jo 1100-luvulla likaisen, häpeällisen ja vastenmielisen vertauskuva. Tämä käy ilmi esimerkiksi tavasta suhteuttaa yhteisöllinen järjestelmä ihmisruumiin mallin mukaan. Prinssi oli pää, senaatti sydän, aluehallintoa edustivat aistinelimet, virkamiehet ja sotilaat olivat käsiä ja talonpojat jalkoja. Tässä “sosiaalisessa ruumiissa” halveksituin ammattikunta sijoittui sisäelinten ja suoliston alueelle ja sitä edustivat kaikki sellaiset ryhmät, jotka työkseen käsitelivät rahaa, siis pankkiirit ja kauppiaat.

Keskiajalta lähtien pään ja sydämen kaksoissidos on vakiinnuttanut paikkansa, tyyppiesimerkkinä kirkon ja valtion välinen yhteys. 1600-luvulle tultaessa asetelma tuntui vakiintuneen sillä tavalla, että maallinen valta ja siihen kytköksissä ollut hallinnollinen hermoverkosto asemoitui aivoihin. Kirkollinen valta metaforisoitui vastaavasti sydämeen ja verisuoniverkostoon.¹

Voimistuessaan kristillinen ajattelu paikansi myös ihmisen minuuden sydämeen. Samaan aikaan 1500- ja 1600-luvuilla lääketiede alkoi nähdä aivot minuuden tyyssijana. Kärjistäen voisi väittää, että maallisen ja kirkollisen vallan välinen kiista kiteytyi siihen, oliko minuuus aivoissa vai sydämessä, järjessä vai omatunnonssa. Asetelmaan ei voinut olla vaikuttamatta yleisempi

¹ Jacques Le Goff, “Head or Heart? The Political Use of Body Metaphors in the Middle Ages”. Teoksessa *Fragments for a History of the Human Body*. Part Three. Edited by Michel Feher, with Ramona Naddaff and Nadia Tazi. New York: Zone Books 1989, 13-26.

² Scott Manning Stevens, "Sacred Heart and Secular Brain". Teoksessa David Hillman and Carla Mazzio (ed.), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. London & New York: Routledge 1997, 263-282.

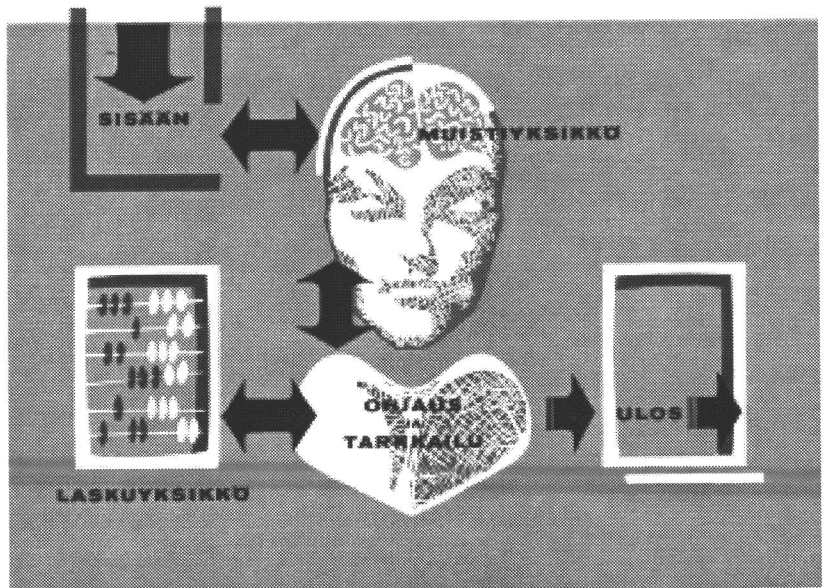
³ René Descartes, *Teokset I*. Helsinki: Gaudeamus 2001, 155.

tieteissä tapahtunut kehitys 1600-luvulla. Kaikkineen se näytti käänteeltä kohti entistä "mekanistisempaa" ymmärrystä koskien universumin kokonaisrakennetta (Kepler, Kopernikus, Galilei) ja entistä "mekanistisempaa" ymmärrystä koskien ihmisruumiin rakennetta (Vesalius, Paré, Harvey). Tässä mielessä aikakauden näkyvin ilmentymä on René Descartes'in filosofia. Sen mukaan inhimillisen tietoisuuden tuottaa tuo mutkikas kone, jota kutsumme käsitteellä aivot.²

Descartes kirjoitti "Metodin esityksessään" (1637) ajattelevan ja toimivan inhimillisen ruumiin ja koneen välisistä eroista. Tällaisia aidonnäköisiä automaatteja oli jo hänen aikanaan opittu rakentamaan varsin taitavasti. Silti Descartes'in mielestä ihmisen erottamiseksi koneesta oli olemassa "kaksi täysin varmaa keinoa". Ensinnäkin vain ihmisellä on kyky käyttää sanoja ja muita merkkejä ajatustenvaihtoon. "Toiseksi, vaikka sellaiset koneet suorittaisivat useita tehtäviä yhtä hyvin kuin me tai jopa paremmin kuin kukaan meistä, ne taatusti epäonnistuisivat joissakin muissa, mikä paljastaisi sen, ettei niiden toiminta perustu tietämiseen vaan pelkästään elimien järjestykseen."³

Aivojen ympärille kietoutuvan kiistelystä myöhempiä vaiheita on käsitellyt Elisabeth Roudinesco *Miksi psykoanalyysiä yhä tarvitaan?* -teoksensa luvussa "Frankensteinin aivot."⁴ Siinä missä 1600-luku mekanisoi ihmisruumiin, 1800-luvulla alkoi voimistua aivojen mekanisointi. Roudinescon mukaan tällainen mekanisointi käy ilmi esimerkiksi varhaisen psykiatrian tavoissa suhtautua tiedostamattomaan. Aluksi sitä pidettiin "tuonpuoleisesta tulevana pimeänä voimana" ja sitten tietoisuudesta irtaantuneena, itsenäisenä osana, johon voitiin päästä käsiksi hypnoosin tai suggestion keinoin.

Itsenäisen tiedostamattoman parina on ajatus aivojen automatiikasta. Roudinesco viittaa Georges Canguilhemiin kirjoittaessaan: "Hän korosti, kuinka naurettavaa ylipäänsä on väittää – kuten tekoälyn teoreetikot tekevät – että aivot ja tietokone vastaavat toisiaan: ajatteluntuotannon sanotaan olevan samanlaista kuin jonkin automaatin suoltama tulostus."⁵ Taustaoletus vaikuttaa jo Descartes'in yhteydessä tutulta: jos aivot ajatellaan yksinkertaisena, syyn ja seurauksen keskinäissuhteita muodostavana järjestelmänä, sellaisen voi



hyvin kuvitella toteutuneen tietokoneessa. Millä ehdoilla ja edellytyksillä tuo kone voisi olla yhtä mutkikas ja moniulotteinen kuin ihminen ja olisiko mahdollista rakentaa sellainen kone – ja sille myös tietoisuuden ja tiedostamattoman perusehdot? Steven Spielbergin elokuva *A.I. – Tekoäly* (USA, 2001) lähtee tutkimaan, mitä tähän kysymykseen vastaamisesta mahdollisesti voisi seurata.

Omatunto, usko ja kulkuväline

Kuten aikaisemminkin, myös 1900-luvulla kosmiset pyrkimykset ovat käyneet ilmi suhtautumisessa ruumiiseen. Ihmisruumista on ajateltu avaruutena, joka pitää valloittaa, asuttaa ja kolonisoida teknologian välinein ja keinoin. Ruumis on paikka tai tila välimatkojen jänneväliässä – avaruutena, jännitteenä, erilaisina nopeuksina. Koneitahan ei enää lähetetä muille planeetoille (Hubblen kaltaiset satelliitit vain tarkkailevat niitä), vaan ne lähetetään ruumiin sisuksiin. Ihmisihosta tulee hiljalleen konepelti, joka kätkee alleen istutetun, tietokoneohjatun moottoriverkoston. Siinä missä koneen käyttöikä on lyhenemistään lyhentynyt, siinä visio ihmisen kuolemattomuudesta ja loputtomuudesta (esimerkiksi kloonien ja jatkuvan geeniteknologisen virittämisen muodossa) on tullut entistä lähemmäs toteutumistaan.

Utopian jänneväli muotoutuu rakennetun koneen kertakäyttöisyyden ja ihmiskäyttäjän kuolemattomuuden väliin. Koneella on vain ”yksi elämä,” jonka päätteeksi hän lopullisesti sammuu. Ihmisen osia voidaan korjata, paikata ja korvata tai se voidaan koostaa osista kokonaan uudelleen. Loppu tulema: kone ja ihminen ovat vaihtaneet paikkaa keskenään – ja yhä lähempänä tuon paikanvaihdon puoliväliä me tällä hetkellä olemme. Tämä on se näköpiste, josta käsin Spielbergin *A.I. -Tekoäly* -elokuvaa on mahdollista katsoa: siis kertomuksena pitkästä matkasta, jonka toteutuminen tuottaa monia matkamuuistoja, yhtenä niistä pienen ikkunan ihmiskunnan koko historiaan. Spielbergille on tyypillistä, että hän voi kiteyttää ainoan kertomisen arvoisen asian tuosta historiasta yhteen käsitteeseen: äidinrakkaus. Niin aivoista ja tekoälystä kuin tässä onkin kyse, sydähän kaiken takana edelleen sykkii.

Jotkut (kuten Paul Virilio) ovat väittäneet, että yksi audiovisuaalisoidun kulttuurin perusvirheistä on pyrkiä näyttämään kaikki, mitään salaamatta.⁶ Audiovisuaalisoidut, kuten muutkin representaatiot pikemminkin ruokkivat illuusiota (eli halua kuvitella), että niiden esityksiin on ollut, on ja tulee olemaan jotakin salaista kätkettynä. Jotakin, jonka etsimisen projekti on sitten subjektin yksilöitymistä, subjektivoitumista, hänen tarkoitteelliseksi olennoksi tulemistaan. Tämä on kuitenkin pelkkää harhautusta, jota pitävät pystyssä (a) subjektin halu uskoa tuohon salaisuuden olemassaoloon (koska se luulee, että jos se ei siihen uskoisi, se menettäisi myös tarkoitteellisuutensa) ja (b) tuotantokoneiston halu ylläpitää, ruokkia ja uusintaa nimenomaan tuota uskoa teeskentelemällä, että salaisuuksia ja pyrkimyksiä niiden paljastamiseen on kaikkialla.

Kuvauksena oppimisen prosessista *A.I.* -elokuva kartoittaa myös edellä mainitun kaksoissidoksen. Tohtori Hobby (William Hurt) työryhmineen rakentamaa robottipoikaa, David-mekaa, liikuttaa eteenpäin tuollainen oletettuun salaisuuteen liittyvä halu uskoa. Juuri tämän piirteen elokuva tuotantokoneistona tarjoaa ”inhimillisenä,” siis ihmisen ihmismäiseksi tekevänä ominaisuutena: halun uskoa.

⁴ Elisabeth Roudinesco, *Miksi psykoanalyysiä yhä tarvitaan?*. Helsinki: Gaudeamus 2000, 55-68.

⁵ *Ibid.*, 56.

⁶ Ks. esimerkiksi Paul Virilio, *The Art of the Motor*. London & Minneapolis: Minnesota University Press 1995, 1-21.

Se, että ihminen on oppinut tarkastelemaan itseään edellyttää, että hän on oppinut astumaan itseytensä ulkopuolelle jonkinlaisen meta-subjektiviisuuden rooliin, josta käsin itseyttä voi sitten tutkailla. Media on väline paitsi tuota itsetarkkailua ja -tutkailua, ennen kaikkea tuota itsen ulkopuolelle *astumista* varten. Juuri tässä jälkimmäisessä mielessä media on aina kulkuväline. Spielbergin elokuvissa, aina tv-elokuvasta *Duel* (USA, 1971) alkaen, kulkuvälineillä on ollut tärkeä, monissa elokuvissa jopa varsin keskeinen rooli. Tärkeä ja keskeinen eivät tässä viittaa vain siihen, että esimerkiksi polkupyörällä, autolla, lentokoneella tai avaruusaluksella on näkyvä ja kuuluva asema tarinoiden rakenteissa, vaan nimenomaan siihen, että kulkuväline saa median luonteen edellä mainitussa merkityksessä: siitä tulee väline, ellei matkasta tyystin oman itsen ulkopuolelle, ainakin tuon itseyyden rajoille asti.

Spielbergin kohdalla tämä ei tietenkään ole sattumaa, sillä aivan samastahan hänen mielestään elokuvassa itsessäänkin on jo kysymys. *A.I.*:n ilma-alus on myös tästä hyvä esimerkki. Ensin David lentää yhdessä auttajansa Gigolo Joen (Jude Law) kanssa Rouge City -kaupungista tohtori Hobbyin (eli "isän") luo ("kaupunkiin maan ääressä"), missä hän tapaa erilaisia muunnelmia itsestään. Loppujaksossa kaukaisen tulevaisuuden oliot löytävät Davidin alkusineen jääkerrostumien alta ja onnistuvat herättämään hänet "henkiin". Heille David on arkeologinen löytö, johon taltioituneet muistot ovat samalla silta muinaisuuteen. Vain kone on voinut säilyttää ihmistä koskevan viestin.

Aivojen ja käden välissä

Ajatus ihmisen tekemästä ympyrästä maapallon ympärillä (jonka Sputnik 1 toteutti lokakuussa 1957) ei suinkaan syntynyt "ikarosmaisesta" visiosta lentää kaukaisiin galakseihin ekstra-terrestriaalista elämää etsimään. Pikemminkin hanke nojasi haluun kuljettaa atomipommi mahdollisimman nopeasti, tehokkaasti ja turvallisesti paikasta toiseen. Detroitissa valmistetun amerikkalaisen vakiovarusteena oleva GPS-järjestelmäkin johtaa automaattisesti siihen, että tulevaisuuden jokamiehen ohjus voidaan ohjelmoida törmäämään haluttuun autoon riippumatta siitä, missä se fyysisesti sijaitsee. Tietysti auto on tässä vain välivaihe sille, että tuollaisen paikannuksen perimmäisenä tavoitteena on ihmisruumis.

Spielbergin elokuvassa *Minority report* (USA, 2002) nämä paikannuksen koordinaatit on asennettu silmiin, mikä kuitenkin mahdollistaa sen, että vaihtamalla silmät (kuten elokuvan tarinassa tapahtuu) myös itseensä liittyvät tunnistimet on mahdollista vaihtaa. Eikö paikannuksen koordinaatit pitäisi sijoittaa suoraan aivoihin niin, että vain aivot vaihtamalla voisi vaihtaa myös identiteettinsä paikannukseen viittaavat koordinaatit? Ongelmaksi tai riskiksi tässä tosin muodostuu se, että aivojen vaihtaminen saattaisi merkitä koko persoonallisuuden, identiteetin, minuuden vaihtamista – tietenkin edellyttäen, että sellaisen voisi paikantaa juuri aivoihin. Jolloin, jos tuollaiset koordinaatit paikannettaisiin aivoihin, identiteetin vaihtaminen ei olisi mahdollista – vain ruumiinsa voisi vaihtaa – tietenkin edellyttäen, että identiteetti ei ole myös ruumiissa...

A.I.:n David ei tietenkään ole robotti, vaan ihminen jo siitä syystä, että robottia näyttelee ihminen (Haley Joel Osment) – kuten melkein aina, kun ajatellaan vastaavia esimerkkejä elokuvan historiasta. Davidin ulkomuoto itse asiassa on paljon suuremmin takeena hänen ihmismäisyydestään kuin se,

mihin hänen sisuksensa, eniten aivojen ja aistinelinten yhteistoiminta, pystyvät. Ruumis on ihmisen ihmismäisyyden tae, myös siksi, että monet sen ominaisuudet ovat koneitten näkökulmasta hankalia ja epäkäytännöllisiä. Järkevästi ajateltuna robottia ei koskaan kannattaisi rakentaa ihmisruumiin näköiseksi mistään muusta syystä kuin siitä, että sen oli alun alkaen tarkoitus käydä ihmisestä. Tohtori Hobbyinkin pyrkimys on lähinnä inhimillinen. Eniten hän haluaa vain uuden pojan itselleen.

Tässä onkin *A.I.*:n perusparadoksi: ilmitasolla se näyttää luottavansa koneen kykyihin, mahdollisuuksiin ja hyvyyteen, mutta sen kääntöpuoli puhuukin tyystin ihmisen ja koneen erillisyyden sekä tätä kautta ihmisen erinomaisuuden puolesta. Ihminenhän tuon koneen viime kädessä rakensi, ihmistä tuo kone viime kädessä eniten rakasti ja ihmistä koskeva tieto oli sen tärkein sanoma. David vie eteenpäin viestikapulaa, jonka hän sai Pinokkiolta. Tässä suhteessa Spielbergin elokuvan iskulause on muunnelma Fritz Langin *Metropoliksesta* (Saksa, 1926): aivojen ja käden välittäjänä on oltava sydän.⁷ Spielbergin tuottama "uutuus" suhteessa tähän on siinä, että hänen versiossaan sydän (eli omatunto, usko ja tunteet) on samalla likeisin metafora välineelle eli koneistolle, elokuvalle itselleen. Aivojen ja käden välissä on siis media.

Jukka Sihvonen

professori

mediatutkimus, Turun yliopisto

⁷ Ks. Ilkka Niiniluoto, "Koneihminen ja suurkaupunki – Langin *Metropolis* esimerkkinä filosofisesta elokuvasta". *Lähikuva* 1/2000, 66-72.