

Patricia Pisters

GLAMOURIA JA GLYSERIINIÄ Verkostoyhteiskunnan ylijäämät ja tähteet

¹ Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Robert Hurley, Mark Seem, and Helen Lane. London: The Athlone Press 1984 (alk. 1972), 274.

² Deleuze and Guattari 1984; Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi. London: The Athlone Press 1988 (alk. 1980).

Kenties elokuva pystyy vangitsemaan hulluuden liikkeen juuri koska se ei ole analyttinen tai regressiivinen, vaan tutkii samanaikaisuuksien globaalia kenttää. (Deleuze ja Guattari)¹

Voidaksesi tehdä saippuaa, tätä sivistyksen mittatikkua, sinun täytyy aluksi työstää rasva. Ja paras rasva saippuan tekemiseen, sellainen jonka suolatasapaino on täsmälleen oikea, saadaan ihmisruumiista. (Tyler Durden *Fight Clubissa*)

David Fincherin elokuva *Fight Club* (1999) ja Bret Easton Ellisin romaani *Glamorama* (1999) käsittelevät molemmat elämää toisen vuosituhatosen lopulla, joka on suuresti kapitalismin ja mediakulttuurin määrittämää. Molemmissa teoksissa päähenkilöt päätyvät melkoisen hulluiksi. *Fight Clubin* lopussa sen kaksi päähenkilöä, Jack ja Tyler, näyttävät olevan yksi ja sama henkilö: Tyler on Jackin skitsofreeninen kaksoisolento. Bret Easton Ellisin *Glamoraman* lopussa päähenkilö Victor Ward uskoo olevansa salaliiton uhri. Häntä kuvataan jatkuvasti, jopa paikoissa joissa hän ei ole ollut ja ihmisten kanssa joita hän ei tunne, kunnes hänestä tulee täysin paranoidi. Nämä loppuratkaisut voi nähdä jokseenkin pakotettuina kertomuskäänteinä erityisesti *Fight Clubin* kohdalla (itse asiassa monet pettyivät tähän loppuratkaisuun). Kuitenkin, kuten Deleuze ja Guattari ovat esittäneet *Capitalism and Schizophrenian* kahdessa osassa *Anti-Oedipus* ja *A Thousand Plateaus*, skitsofrenia ja paranoia ovat "hulluuden" kaksi dynaamista napaa kapitalismissa.² Tulen seuraavassa tarkastelemaan *Fight Clubin* ja *Glamoraman* innoittamana Deleuzen ja Guattarin kapitalismia ja hulluutta koskevien näkemysten merkityksellisyyttä nykykulttuurin ja -yhteiskunnan kannalta. Koska heidän näkemyksensä on suurelta osin kirjoitettu ja vastaanotettu toukokuun 1968 hengessä, on tarpeellista asettaa *Capitalism and Schizophrenia* vastakkain joidenkin keskeisten viimeisten kolmen vuosikymmenen

aikana tapahtuneiden muutosten kanssa. Näin ollen tulen yhdistämään joitain Deleuzen ja Guattarin ajatuksia Manuel Castellsin massiiviseen tutkimukseen informaation aikakaudesta ja siitä, mitä hän kutsuu “verkostoyhteiskunnaksi” (network society). Castellsin mukaan mediakulttuurin kasvanut tärkeys on yksi verkostoyhteiskunnan suurimmista muutoksista. Audiovisuaalinen kulttuuri näyttää reippaasti ylittäneen (sekundäärisen) esittävän asemansa. Artikkelissaan “Capital/Cinema” Jonathan Beller jopa väittää elokuvan olevan ajallemme sitä mitä pääoma Marxille.³ Seuraavien sivujen viimeisenä kysymyksenä tulen tarkastelemaan audiovisuaalisen kuvan aseman ongelmaa nykykulttuurissa suhteessa kapitalismiin.

Verkostoyhteiskunta elokuvassa *Verkko kiristyy*

Manuel Castellsin *The Information Age* tunnustetaan laajalti yhdeksi kattavimmaksi ja tärkeimmäksi tutkimukseksi toisen vuosituhatlupien lopun yhteiskunnasta.⁴ Tutkimuksen ensimmäisessä osassa Castells käsittelee yksityiskohtaisesti verkostoyhteiskunnan kehitystä. Kertaan aluksi lyhyesti muutamia tämän verkostoyhteiskunnan käsitteitä. Ensinnäkin Castells painottaa ajatusta verkostoista informaatiotalouden ja yhteiskunnan uutena jäsentymislogiikkana. Hänen mukaansa verkostoista on muodostunut se keskeinen aines, josta tulevat organisaatiot tehdään. Informaatioteknologialla on keskeinen rooli kaikissa näissä verkostoissa: “Verkostoyritys tekee informaatio-/globaalien talouden kulttuurista materiaalista: se muuttaa signaalit hyödykkeiksi tietoa käsittelemällä.”⁵ Näiden uusien organisaatiomuotojen avainsanoja ovat yhteydessä olo (connectedness) ja johdonmukaisuus (consistency). Muihin ominaispiirteisiin lukeutuu se, että verkosto on voimakkaampi kuin verkostossa olevat voimat. Verkostot ovat perustavanlaatuisesti avoimia rakenteita, jotka voivat kasvaa arvaamattomin tavoin.

Castellsin verkostoista lukiessa on vaikea olla tekemättä ensimmäistä yhteyttä deleuze-guattarilaiseen käsitteeseen, eli rihmastoon.⁶ Koska tämä on niin ilmiselvä yhteys, en tarkastele tätä Castellsin ja Deleuzen ja Guattarin välistä paralleelia kovinkaan laajalti. Rihmaston termi on peräisin biologiasta, jossa se tarkoittaa aivan maan alla ja aivan maan pinnalla kasvavien juurien ja lehtevien versojen järjestelmää (verkostoa). Esimerkiksi ruoho on rihmastokasvi. Deleuze ja Guattari käyttävät käsitettä puhuessaan mielen verkostorakenteesta (“meillä on ruohoa päissämme”) sekä verkostorakenteesta siinä maailmassa, jossa asumme. He antavat esimerkkejä tietokoneteknologiasta ja mikrobiologiasta (DNA), joissa tehdään rihmastollisia yhteyksiä. Rihmasto on myös heidän koko työnsä ja työmetodinsa keskeinen metafora. Yhteistyönsä alusta saakka Deleuze ja Guattari ovat ajatelleet avoimia (koneellisia), yhteyksistä ja johdonmukaisuuksista riippuvia verkostoja. Yhteiskunta ja ajattelu näyttävät jäsentyneen samalla tavalla.

Castellsin mukaan meidän hyvin teknologisesti välitetty verkostoyhteiskuntamme on muuttanut ymmärrystämme tilasta ja ajasta. Perinteisen staatistisen ymmärryksen sijaan tilasta “paikan tilana” me koemme tilan nyt enemmän prosessina, “virtausten tilana”.⁷ Paikan ollessa ajan sitoma virtaus saa aikaan jonkin, mitä Castells kutsuu “ajattomaksi ajaksi”. Ajaton aika on yhteydessä ajan kerrosten valikoitavuuteen informaatioverkostojen ja audiovisuaalisen median kautta: sen tuloksena me voimme elää ja elää uudelleen välitöntä ja ikuista nykyisyyttä perinteisen kelloajan sijaan. Castells liittää

³ Jonathan L. Beller, “Capital/Cinema”. Teoksessa Eleanor Kaufman and Kevin Jon Heller (eds.), *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1998, 77-95.

⁴ Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume I: The Rise of the Network Society; Volume II: The Power of Identity; Volume III: End of Millenium*. Oxford & Massachusetts: Blackwell 1996. Artikkelissa “Politics and Silicon Valley: Liberty.com” sekä mm. *The Economist*-lehdessä (October 30th 1999, 23-27) Castellsin työ mainitaan merkittävimmäksi tutkimuksesta kyberavaruudesta ja nyky-yhteiskunnan taloudellisista, sosiologisista ja kulttuurisista ulottuvuuksista.

⁵ Castells 1996, 172-193.

⁶ Deleuze and Guattari 1988, 3-25.

⁷ Castells 1996, 376-428. Informaation virtauksia käsitellään “megakaupunkien” ja “räätälöityjen mökkien” [“customized cottages, Aki Järvinen käyttää artikkelissaan käännöstä “kustomoitu”] välillä. (Castellsin mukaan Marshall McLuhanin maailmankylä on muuttunut moniksi “räätälöityiksi mökkeiksi”.)

⁸ Ibid., 429-468.

⁹ Ibid., 471.



Verkko kiristyy: verkostoyhteiskunnassa ihmisen koko identiteetti voidaan kirjaimellisesti poistaa. Kuva: SEA.

tämän käsitteen edelleen aika-tilan tiivistymiseen ja taloudellisten vaihtojen uskomattomaan nopeuteen (“globaaliin kasinoon”), joustaviin työaikoihin ja lääketieteellisen teknologian aiheuttamiin muutoksiin biologisissa rytmeissä ja elämänsykleissä.⁸ Virtausten tilat ja ajaton aika ovat ominaisia nyky-yhteiskunnan muodostaville informaatioverkostoille.

Verkostojen perustavanlaatuisen avoin rakenne voi Castellsin mukaan aiheuttaa dramaattista valtasuhteiden uudelleenjäsentymistä: virtausten voimavalta ylittää vallan virtaukset. Vallanpitäjät tulevat myös uudelleensijoitetuiksi. Informaatioverkostoissa “verkostoja yhdistävät kytkimet ovat moninaisia, verkostojen välillä toimivat koodit ja kytkimet [...] ovat vallan etuoikeutettuja välineitä. Näin ollen kytkimet ovat vallan haltijoita. Koska verkostot ovat moninaisia, niiden välillä toimivista koodeista ja kytkimistä tulee yhteiskuntien muovaamisen, ohjaamisen ja eksyttämisen päälähteitä.”⁹

Mikäli ajattelemme elokuvaa – näin toistaiseksi – tosielämässä tapahtuvan representaationa, näiden verkostoyhteiskunnan piirteiden selkeä ja selkeyttävä esimerkki voidaan nähdä elokuvassa *Verkko kiristyy* (*The Net*, Irwin Winkler, USA 1995). Elokuvassa Sandra Bullock esittää Angela Bennettia, nuorta naista, joka työskentelee yksin losangelesilaisesta kodistaan käsin viruksen-etsijänä San Franciscossa toimivalle tietotekniikkayritykselle. Meksikossa viettämänsä loman aikana hänen käsilaukkunsa (passinsa, luottokorttinsa ja muu henkilökohtainen omaisuutensa) varastetaan ja hän hädin tuskin selviää tappoyrityksestä. Hänen toivuttuaan ja palatessaan hotellilleen vastaanoton työntekijä kertoo, että tietokoneen mukaan hän oli juuri lähtenyt hotellista: hotellissa ei ole enää Angela Bennettia. Lentokentällä hän kuulee sosiaalilutunnsensa täsmäävän nyt nimeä Ruth Marx. Palatessaan kotiin hänen talonsa on myynnissä ja hänen huonekalunsa on viety pois. Paljastuu, että poliisin tiedostoissa Ruth Marx on etsintäkuulutettu prostituutio- ja huumerekoksista. Koska Angelalla ei ole mitään mahdollisuuksia todistaa henkilöllisyyttään, hänellä ei ole muuta vaihtoehtoa kuin paeta ja selvittää, miten verkko toimii häntä vastaan.

Elokuvan juonesta on helppo tunnistaa joitain Castellsin verkostoyhteiskunnan piirteitä. Vaikka Angela Bennett liikkuukin yhä fyysisesti erilaisten

paikkojen, Meksikon ja Yhdysvaltojen välillä ja tähän kuuluu tietty määrä aikaa, tietokoneverkostoissa tila ja aika ovat muuttuneet virtauksiksi ja hetkiksi. Hän työskentelee Los Angelesissa sanfranciscolaiselle yritykselle, jossa hän ei ole koskaan käynyt muutoin kuin informaatiovirtojen kautta. Sitten Angelalle paljastuu, ettei hän ole siellä missä hänen kuuluisi olla (hän on lähtenyt hotellista; hänen talonsa on myyty). Hän ei edes ole se joka hänen kuuluisi olla: hänen koko henkilöllisyytensä on hetkessä pyyhitty pois tai ainakin vaihdettu. Tämän syynä on rikosjärjestössä toimiva mies. Hän on kytkinten käyttäjä, Castellsin esimerkki vallanpitäjästä: hän huolehtii informaatiopohjaisesta eksyttämisestä, joka voi kirjaimellisesti poistaa ihmisen koko identiteetin. Järjestö, jolle hän työskentelee, tuottaa viruulentorjuntaohjelmaa nimeltä Gatekeeper. Järjestö sotkee tarkoituksellisesti lentokenttien ja pörssien tietokonejärjestelmät voidakseen näyttäytyä ei ainoastaan äärimmäisen arvokkaan tiedon pelastajina, vaan myös pakottaakseen yritykset ostamaan ohjelmansa. Koska Angelalle on lähetetty Gatekeeperin todelliset aiheet paljastavaa tietoa, Angela Bennettin poispyyhkimiselle on taloudelliset syyt.

Voitaisiin tietenkin sanoa, että tämä on kafkamainen skenaario, joka ei ainoastaan liity informaatioverkostojen yhteiskuntaan, vaan että Castellsin ajattoman ajan ja virtausten voiman käsitteet (vastakohtana vallan virtausten hitaalle byrokraattisuudelle) tekevät elokuvasta verkostoyhteiskunnan kääntöpuolen (kuvallisen ja äänellisen) ilmauksen. Toinen tapa suhteuttaa verkostoyhteiskunnan tila-ajan ja vallan rakenteita elokuvaan on tarkastella toista deleuzelaista käsitettä, jonka näen tässä toimivan.

Kontrolliyhteiskunnat

Toni Negrin kanssa vuonna 1990 tekemässään haastattelussa Deleuze puhuu laajasti *kontrolliyhteiskuntien* käsitteestä.¹⁰ Tässä useat Castellsin sosiologiset ajatukset löytävät poliittis-filosofiset vastineensa. Ensinnäkin Deleuze (samoin kuin Castells) painottaa kapitalismin roolia sekä kapitalismin ainoaa universaalaa piirrettä eli markkinoita, “sekä vaurauden että kärsimyksen ainutlaatuisista synnyttäjäjä”.¹¹ Hän ehdottaa seuraavaksi pääoman immanenttia analyysiä (tässä hän seuraa Marxia): kapitalismi on immanentti järjestelmä, joka ylittää jatkuvasti omat rajansa. Palaan pian kapitalismin immanenttiin analyysiin.

Puhuessaan kontrolliyhteiskunnista Deleuze hyödyntää Foucaultia, joka analysoi 1700-1800 lukuihin ja 1900-luvun alkuun liitettäviä kurinpidollisia yhteiskuntia.¹² Kurinpidolliset yhteiskunnat toimivat järjestämällä keskeisiä rajoituksen tiloja: perhettä, koulua, armeijaparakeja, tehdasta, ajoittain sairaalaa ja joskus vankilaa. Johtoajatuksena on koota kaikki yhteen, antaa jokaiselle asialle paikkansa ja jäsentää aikaa. Lyhyesti sanottuna: pitää yllä kuria yhteiskunnassa. Deleuzen mukaan kurinpidollisilla yhteiskunnilla on kaksi napaa: yksilöä edustavat allekirjoitukset ja heidän asemaansa massassa edustavat numerot tai rekisteripaikat. Raha on kurinpidollisissa yhteiskunnissa yhteydessä muotilla valmistettuihin valuuttoihin, jotka sisältävät kultaa numeerisena standardina.

Kuitenkin, kuten Foucault itse analysoi, yhteiskunnat ja tapa jolla valta on jäsentynyt ovat vaihdettavissa. Ja me olemme selvästi siirtyneet uudelleen yhteiskuntaan, jonka Deleuze nimeää kontrolliyhteiskunnaksi, jossa

¹⁰ Gilles Deleuze, “Control and becoming” and “Postscript on Control Societies”. Teoksessa *Negotiations 1972-1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press 1995 (alk. 1990), 169-182.

¹¹ Ibid., 172.

¹² Ransk. les sociétés disciplinaires. Alkukielessä termi kantaa mukanaan kurin ja kurinpidon ohella järjestyksen, opetuksen, oppialan, mukautuvaisuuden ja tottelevaisuuden merkityksiä. Suom. huom.

¹³ Ks. Coco Fusco, "At Your Service: Latinas in the Global Information Network", Keynote lecture from ISEA98, <http://www.hkw.de/forum/forum1/doc/text/fusco-isea98.html>

¹⁴ Tarkoitan tässä "representaatiolla" sekä kulttuurituotteiden reflektiivistä ulottuvuutta (heijastaa yhteiskunnassa tapahtuvaa) että representaation aktiivisempia piirteitä (representaatio myös rakentaa aktiivisesti yhteiskuntaa). Tätä toista piirrettä on pohdittu laajasti kulttuurintutkimuksessa. Ks. esim. Stuart Hall. "Minimal Selves", teoksessa *Identity*, ICA Document n:o 6 1987, 44-46.

kurinpidollisen yhteiskunnan rajoitetut tilat murtuvat (tai avautuvat). Esi-merkiksi koulusta tulee jatkuvaa oppimista ja tehdastiloista verkostoliiketoimintaa, jonka päämääränä ei enää ole tavoittaa korkeinta mahdollista tuotantoa matalimmilla mahdollisilla palkoilla, vaan jossa naurettavat haasteet ja kilpailu nousevat tärkeiksi huomattavasti joustavammin tavoin. Yksilöistä tulee jotain, mitä Deleuze kutsuu "dividuaaleiksi". Nimikirjoitus ei ole enää yksilöllinen merkitysijä vaan yksilö on yhteydessä digitaaliseen koodiin. Massoista tulee otoksia, dataa tai markkinoita. Raha ei ole enää yhteydessä numeeriseen standardiin vaan vaihtokursseihin, eri valuuttojen muuttuvia arvoja merkitsevistä kalibraatiopisteestä riippuviin vaihteluihin. Deleuze vertaa kurinpidollisia yhteiskuntia myyriin. Kontrolliyhteiskunnat muistuttavat enemmän käärmeitä.

Tulee kuitenkin huomioida, ettei tämä tarkoita kurinpidollisten yhteiskuntien katoamista täydellisesti. Ne nousevat monin tavoin esille uusissa muodoissa Väli-Amerikan maiden kaltaisissa valtioissa. Tietoteknisiä tuotteita tuotetaan maailmanmarkkinoille alhaisilla palkoilla olosuhteissa, jotka muistuttavat osin orjuutta: tehtaissa on pakollisia raskaustestejä naisille, työsuojelu on olematonta ja ammattiliikkeet kiellettyjä.¹³ Keskeinen kysymys kuitenkin on, voidaanko näitä moderneja käärmemäisiä yrityksiä "vastustaa" kurinpidollisen vallankumouksen avulla.

Tässä tunnistamme jälleen verkostoyhteiskunnan elementtejä: Castellsin virtausten tilat ja ajattomat ajat voidaan yhdistää kontrolliyhteiskunnan avoimuuteen ja käärmemäisiin liikkeisiin. Vallasta voitaisiin sanoa, että kurinpidolliset yhteiskunnat tuntevat vallan virtaukset (joista panoptikon on selkeä esimerkki), kun taas kontrolliyhteiskunnissa olemme tekemisissä sellaisten vallan virtausten kanssa, jotka eivät ole enää hallittavissa, vaan läsnä kaikenlaisina eri valvontamittauksina: kameroina, tiedonvalvontana ja salakuunteluna. Kuten Deleuze painottaa, tämä ei merkitse sitä, että yksi yhteiskunta olisi toista parempi tai huonompi. Kyseessä on pyrkimys löytää uusia valtarakenteita ja mahdollisia aseita, joiden avulla vastustaa liian keskittyntä valtaa ja erityisesti vapauttaa halua, ajatella uusia asioita ja kokea uusia affekteja. Palatessamme takaisin elokuvaan *Verkko kiristyy* voisimme nähdä tämän elokuvan esityksenä tai esimerkkinä virtausten voimasta/vallasta kontrolli-/verkostoyhteiskunnassa sekä yhden ihmisen vastustuksesta verkossa. Ja tietenkin on tarpeellista tietää käärmeen kiertymisistä voidaksemme vastustaa sen kuristusotetta. Mutta, kuten sanoin alussa, elokuva ja muut mediailmaukset ovat enemmän kuin maailman representaatioita. Kameran ja tietokoneiden jatkuva läsnäolo on myös todistus siitä, että mediat eivät ole vain representaatioita tai edes vain kontrollin välineitä, vaan ne toimivat verkostoyhteiskunnassa myös toisella tavalla.¹⁴

Todellisen virtuaalisuuden kulttuuri

Kuten Castells muistuttaa, joidenkin mukaan 1900-luvun audiovisuaalinen kulttuuri kosti kirjallisten traditioiden historialliselle hierarkialle: "ensin elokuvan ja radion, sitten television myötä [se] hukutti alleen kirjoitetun viestinnän vaikutuksen useimpien ihmisten sydämissä ja sieluissa. Tämä jalon, aakkosellisen viestinnän ja aistillisen, epärefleksiivisen viestinnän välinen jännite on itse asiassa niiden intellektuellien television vaikutuksia kohtaan tuntemien turhaumien taustalla, jotka yhä hallitsevat massojen

yhteiskunnallisia kritiikkejä.¹⁵ Castellsilla on jonkin verran monimutkaisempi näkemys mediakulttuurista. Hänen johdantonsa “todellisen virtuaalisuuden kulttuurin” ajatukseen on kiinnostavin suhteessa audiovisuaaliseen kulttuuriin. Castells selittää ajatustaan seuraavasti: “Multimedian kenties tärkein ominaisuus on, että se vangitsee alueellensa useimmat kulttuuriset ilmaukset kaikessa monimuotoisuudessaan. Niiden tulo merkitsee itse asiassa audiovisuaalisen median ja painetun median, populaarikulttuurin ja opitun kulttuurin, viihteen ja informaation, koulutuksen ja taivuttelun välisen jaon, ja jopa erottelun loppumista. Jokainen kulttuurinen ilmaus parhaasta huonoimpaan, elitistisimmästä populaareimpaan yhdistyy tässä digitaalisessa maailmassa, joka linkittää jättiläismäisessä, historiallisessa supertekstissä viestivän mielen menneet, nykyiset ja tulevat ilmaukset. Näin tehdessään ne rakentavat uuden symbolisen ympäristön. Ne tekevät virtuaalisuudesta todellisuutemme.”¹⁶ Castellsin mukaan todellisuus – niin kuin se koetaan – on aina ollut virtuaalista, koska se on aina koettu symbolien kautta, jotka kehystävät käytännöt tarkkaa semanttista määrittelyä pakenevilla merkityksillä. Näin ollen virtuaalinen on myös todellinen kokemus. Todellisen virtuaalisuuden kulttuuri on järjestelmä “johon todellisuus sinänsä (eli ihmisten materiaalinen/symbolinen olemassaolo) vangitaan täysin, sulautetaan kokonaan virtuaaliseen kuvakehykseen, kuvittelun maailmaan, jonka ilmiäiset eivät ole vain kankaalla/kuvaruudulla, jonka kautta kokemus välitetään, vaan niistä tulee kokemus.”¹⁷

Voimme jälleen havaita perustavanlaatuisen paralleelin Castellsin nykyaikaa koskevien sosiologisten havaintojen ja Deleuzen ajattomampien filosofisten käsitteiden välillä. Deleuze ei puhu “todellisen virtuaalisuuden kulttuurista”. Kuitenkin Bergsonin innoittamana hän ehdottaa klassisen vastakohtaparin todellinen/virtuaalinen (epätoden merkityksessä) korvaamista erottelulla aktuaalinen/virtuaalinen. Tehdessään erottelun aktuaaliseen ja virtuaaliseen Deleuze painottaa Castellsin tavoin sekä aktuaalisen että virtuaalisen olevan todellisia. Tämä on tärkeä filosofinen väite, joka vaatii lähempää tarkastelua kuin tässä on mahdollista tehdä. Se ei tarkoita, että kaikki mikä on virtuaalisesti sisällytetty tähän maailmaan on aktuaalista tai tulee aktuaaliseksi. Yksinkertaisesti sanottuna virtuaalinen (unet, muistot, kuvitelmat, esimerkiksi valon tai värin puhtaat ominaisuudet) ovat todellisia siinä mielessä että ne vaikuttavat meihin. Kahdessa aivan viimeisimmässä tekstissään “L’Immanence, une vie” ja “Le virtuel et l’actuel” Deleuze korostaa, että virtuaalinen pitää kiinni aktuaalisesta ja aktuaalinen vaikuttaa virtuaaliseen.¹⁸ Joka tapauksessa “todellisen virtuaalisuuden kulttuurin” ja aktuaalinen/virtuaalinen –parin myötä sekä Castells että Deleuze antavat kulttuurisille ilmauksille tärkeän roolin: virtuaalinen ei ole enää yhteiskunnan sivutuote (kuten esimerkiksi perinteisessä marxilaisessa analyysissä), vaan se on yhteiskunnan ytimessä, järjestelmän keskus, joka voi asemoida yhteiskuntaa uudelleen sisältä päin.¹⁹

Me voimme nähdä miten Castells asettaa kulttuurin yhteiskunnan ytimeen puhuessaan “informationalismin hengestä”.²⁰ Tämä käsite on yhteydessä Max Weberin “kapitalismin henkeen”, jonka hän esitteli vuonna 1904. “Informationalismin hengessä” kapitalismi toimii yhä hallitsevana taloudellisenä muotona, joskin uudessa, perusteellisesti muutetussa muodossa Weberin kirjoitusajankohtaan verrattuna (kuvailin juuri näitä muutoksia suhteessa kurinpidollisten ja kontrolliyhteiskuntien välisiin eroihin). Kuten Castells esittää, informationalismien hengessä taloudelliset verkostot ovat kulttuurisen

¹⁵ Castells 1996, 328.

¹⁶ Ibid., 372.

¹⁷ Ibid., 373.

¹⁸ Gilles Deleuze, “L’Immanence: une vie...” *Philosophie*, n. 47, Paris: Les Editions de Minuit 1995, 2-7 (käännös löytyy lehdestä *Theory, Culture & Society*, n. 14, London: Sage Publications 1997, 3-7); “Le Virtuel et l’Actuel”, uusi teksti, joka lisättiin *Dialogues*-teoksen viimeiseen ranskankieliseen painokseen, Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues*. Paris: Flammarion 1996 (alk. 1977). Virtuaalisen ja aktuaalisen välinen ero on ajallinen ero: kuva nykyyhetki määrittää aktuaalista, virtuaalista määrittää itseään säilövä menneisyys (on huomoitava, että olemme tekemisissä ei-lineaarisen bergsonilaisen aikakäsityksen kanssa, jossa aika ymmärretään samanaikaisina ajallisuuden kerroksina). Virtuaalisesta ja aktuaalisesta ks. enemmän Patricia Pisters, “The Fifth Element and the Fifth Dimension of the Affection-Image”. Teoksessa Anu Koi-vunen and Astrid Söderbergh Widding (eds.), *Cinema Studies into Visual Theory?* Turku: University of Turku 1998, 93-107.

¹⁹ Kulttuurintutkimuksen tuottama aktiivisempi representaatiokäsitys on paljon lähempänä “todellisen virtuaalisuuden kulttuuria”. Kulttuurintutkimus pitää kuitenkin todellisen ja virtuaalisen välisen eron enemmän paikallaan kuin Castellsin ja Deleuzen ehdottamat siirtymät.

²⁰ Castells 1996, 195-200.

²¹ Ibid., 199.

²² Deleuze and Guattari, *What is Philosophy?* Translated by G. Burchell and Hugh Tomlinson. London and New York: Verso 1994 (alk. 1991). Kolmas ajattelun alue on tiede. Tiede ajattelee funktion.

²³ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press 1986 (alk. 1983) ja *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press 1989 (alk. 1985).

²⁴ Beller 1998, 82-83.

²⁵ Ibid., 91.

²⁶ Gilles Deleuze, "Le cerveau, c'est l'écran", *Cahiers du Cinéma*, March 1986.

ulottuvuuden yhteenliimaamia. Castells kuvailee tätä kulttuuria "epämääräisten, strategisten päätösten kulttuurina, kokemusten ja kiinnostusten tilkkutäkinä pikemmin kuin oikeuksien ja velvollisuuksien peruskirjana. Se on monipuolinen, virtuaalinen kulttuuri, kuten tietokoneiden kyberavaruudessa todellisuutta uudelleen jäsentämällä luomat visuaaliset kokemukset. Verkostoyritys oppii elämään tässä virtuaalisessa kulttuurissa."²¹ Se ei ole talouteen ja kapitalismiin upotettu kulttuuri, vaan se on taloutta (verkostoyrityksiä), joka on upotettu pääomaksi muuttuneeseen kulttuuriin.

Deleuze on filosofina aina ilmaissut kulttuurin tärkeyden. Yhdessä Guattarin kanssa hän teoretisoi kulttuuristen ilmausten tärkeyttä omaehtoisina "ajattelun aloina". Teoksessa *Mitä filosofia on?* Deleuze ja Guattari esittävät, että taide ajattelee havainto-objektien ja affektien kautta filosofian ajattellessa käsittein.²² Omassa filosofisessa työssään he viittaavat usein kirjailijoihin (Kafka, Woolf), kuvataiteilijoihin (Bacon) ja elokuvantekijöihin. Audiovisuaalinen kulttuuri näyttää olevan jopa tärkeämpi, sillä Deleuze kirjoitti kaksi kirjaa elokuvasta.²³ Artikkelissaan "Capital/Cinema" Jonathan Beller pohtii Deleuzen suhdetta elokuvaan. Hän väittää, että *Cinema 1: The Movement-Image* ja *Cinema 2: The Time-Image* voidaan nähdä 1900-luvun kannalta yhtä keskeisinä kuin Karl Marxin pääoma oli 1800-luvulle ja että Deleuzen kirjat kehittävät kapitalismin käsitteitä sen kolonisoidessa visuaalisen elokuvana ja elokuvan kautta. Beller selittää: "[...] elokuvan tapahtumien kokemukset ovat pääoman näkökulmasta kokeiluja siitä, mitä koneet ja pääoman kierto voivat ruumiille tehdä. [...] Jos kapitalismi toteuttaa itsensä elokuvana, eli jos teollinen pääoma antaa tietä spehtaakkelin yhteiskunnalle, elokuvan voitaisiin hyvinkin kuvitella muuttuneen ruumiin, maantieteen, työn, raaka-aineiden ja ajan suhteen kapitalismin radikaaleimmin paikaltaan siirtäväksi voimaksi. Tuotannon siirtymässä visuaaliseen, tunnetasolle, aistilliseen, kulttuuriseen, elokuva kohoo esille kapitalismin korkeampana muotona [...]."²⁴

On totta, että elokuvakirjoissaan Deleuze on rajoittautunut taidemuodon mestariteoksiin, joita hän piti koneina, jotka tuottavat yksittäisiä muotoja audiovisuaalisen materiaalin virrasta (tässä suhteessa häntä voitaisiin tosiaankin torua jonkinasteisesta elitistisestä modernistisesta ajattelusta). Mikäli tahdomme pohtia laajemmin elokuvan asemaa poliittisessa taloudessa, on tarpeellista huomioida myös ei-mestariteokset ja muut mediamuodot kuten radio, televisio ja tele- ja kyberviestintä. Beller ehdottaa siis aivan oikein ihmishuomion ja tietoisuuden ajattelemista arvoja tuottavana. Näin mediakulttuuria voidaan analysoida niiden moninaisten tapojen tähden, joilla mediat ovat aloittaneet "ihmisaistien uudelleen verhoamisen, niiden avaamisen aina uudempien ja abstraktimpien hyödykkeiden virralla."²⁵ Beller osoittaa vakuuttavasti, että näköaistista on tullut työn muoto ja että elokuvan ja television kaltaiset teknologiat ovat koneita, jotka korvaavat tehdastilan kokoonpanohihnan ja asettavat sen kotiin, teatteriin ja itse aivoihin. Toisin sanoen hän on havainnollistanut sen, mitä Deleuze tarkoitti sanoessaan: aivot on valkokangas.²⁶ Edelleen me voimme nyt nähdä millä tavoin globaali organisaatio on tullut niin suuresti jäsenneyksi elokuvana/pääomana. Näin ollen elokuvaa täytyy pohtia myös sen kaikissa erilaisissa mediamuodoissa.

Glamorama: ylijäämä ja paranoia

Yksi elokuvallisen/kapitalistisen informaatiotalouden ominaispiirteitä on, että tuottavuutta seuraa ylijäämä.²⁷ Manuel Castells puhuu energianjakelun, hallituksen säätelyn, työvoiman kouluttamisen ja koko palveluiden kategorian kaltaisista ylijäämistä.²⁸ Ylijäämä on se mikä jää jäljelle, muistuttaja jonkin hyödyllisyyden lopussa. Sana kuulostaa melko kielteiseltä ja itse asiassa niin sitä useimmin käytetäänkin. Erään sanakirjan mukaan sana "ylijäämä" tarkoittaa myös "sitä mikä jää yli, tähteitä". Kuitenkin tällä sanalla on myönteisempikin konnotaatio: enemmän kuin vaaditaan, jotain ylimääräistä, lisää arvoa. Deleuze ja Guattari käyttävät sanaa ylijäämä, johon palaan pian. Haluaisin kuitenkin ensin tarkastella joitain ylijäämän ja tähteiden erityis- muotoja, jotka tulevat audiovisuaalisista kapitalistisista verkostoistamme. Aloitan yksinkertaisesta väitteestä, jota yritän sitten syventää. Tähteys ja glamour ovat audiovisuaalisesti välitetyyn kapitalistisen kulttuurin lisäarvoja. Sekä mediat että raha laajenevat jatkuvasti, kuten myös niiden lisäarvo, glamour. Kuitenkin myös tällä lisäarvolla on hintansa: paranoia ei ole koskaan kaukana.

Löysin vastikään kiinnostavan lääkekaapin Pariisin Modernin taiteen museon museokaupasta. Se sisälsi näetisi paketoituja ihmelääkkeitä, joiden tuottajana oli "Jesus had a Sister Productions". Saatoit ostaa paitsi pillereitä, joilla pystyit vaihtamaan välittömästi seksuaalista suuntautumistasi tai ihonväriäsi, myös "Välitön kuuluisuus –pillereitä". Menestys on taattu! Tietenkin ostin pakkauksen oikeuttaen sen sillä, että pidin sitä hienona nyky-yhteiskuntamme kuuluisuuden, glamourin ja tähteyden metaforana: voit ostaa sen ja se on yhtä helppoa kuin pillerin nieleminen. Raha ja mediat näyttävät olevan tähteyden kaksi ainoaa ehtoa. Hollantilainen mediatapahtuma *Big Brother* on antanut ehdottoman todisteen kameran vaikutuksesta kuuluisuuteen: mikäli sinusta vain kiertää kylliksi kuvia, niin kuuluisuus seuraa automaattisesti.²⁹ Asukas Sabinesta, joka nimettiin jättämään *Big Brother* –talo, on tullut todellinen mediapersoonallisuus, tähti joka esiintyy säännöllisesti monissa eri medioissa ja kirjoittaa nimikirjoituksia faneilleen. Ja mikäli sinulla ei (vielä) ole pääsyä kameraan, voit aina ostaa tähteyttä. L'Oréal käyttää kokonaisia tähtien sarjoja (kuten *Melrose Placen* Heather Locklearia ja *Neljien häiden ja yksien hautajaisten* Andie McDowellia) kutsumaan naisia ostamaan tuotteitaan. Mainoslause "Koska olen sen arvoinen. Etkö sinäkin?" vihjaa, että oikeiden hyödykkeiden avulla glamourin lisäarvo tulee automaattisesti säteilemään sinuun. Juorulehdet esittävät samassa hengessä Madonnan salaisuuden Max Factorin avulla paljastavan selvänäkijä Sarah Monzanin reseptin: Madonna-faktori, nyt kaikkien saatavilla!

1900-luvun ensimmäisen puoliskon ajan loistelas tähteys oli mahdollista vain Hollywoodin kohdevaloissa ja niiden ympärillä. Tähdet ja glamour oli kaukana arkisesta elämästä ja Hollywood oli tavoittamaton "unelmatehdas". Tähdet olivat kuitenkin vaikutusvaltaisia monien miesten ja eritoten naisten arkisessa elämässä. Kirjassaan *Star Gazing* Jackie Stacey selostaa perusteellisen, Hollywood-tähtien vaikutusta tavallisten brittinaisten elämään 1940- ja 50-luvuilla tarkastelleen empirisen tutkimuksen tuloksia.³⁰ Betty Grable, Rita Hayworth, Joan Crawford ja monet muut olivat kiehtovia pääasiassa käyttämiensä kauniiden vaatteiden sekä loisteliaitten ympäristöjensä takia. Sodan aikana ja heti sodan jälkeen nämä olivat tietenkin eskapistisen funktion omaavia haavekuvia.

²⁷ Artikkelileikkitelee ilmauksilla ylijäämä (surplus) ja lisäarvo (surplus value). Suom. huom.

²⁸ Castells 1996, 68, 75.

²⁹ Big Brother oli todellinen mediatapahtuma, joka järjestettiin vuoden 1999 kolmen viimeisen kuukauden aikana Alankomaissa. Peter Weirin elokuvan *The Truman Show* inspiroimana kaupallinen televisioyhtiö Veronica laitto yhdeksän ihmistä taloon 24:n kameran 24-tuntiseen valvontaan (kylpyhuoneessa oli kameroita ja makuuhuoneissa infrapunakameroita). Asukkaita seurattiin sadan päivän ajan televisiossa ja internetissä. Joka toinen viikko heidän täytyi nimetä kaksi ihmistä, joiden täytyi jättää talo. Hollantilainen yleisö päätti viimein, keiden nimitystä täytyi lähetä ja ketkä saivat jäädä. Voittaja pääsi ulos 250 000 guldenin (n. 675 000 mk) kanssa. Ohjelma oli valtaisa menestys ja se myytiin useisiin maihin.

³⁰ Jackie Stacey, *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London and New York: Routledge 1994.



Rita Hayworth -glamouria. Kuva: SEA.

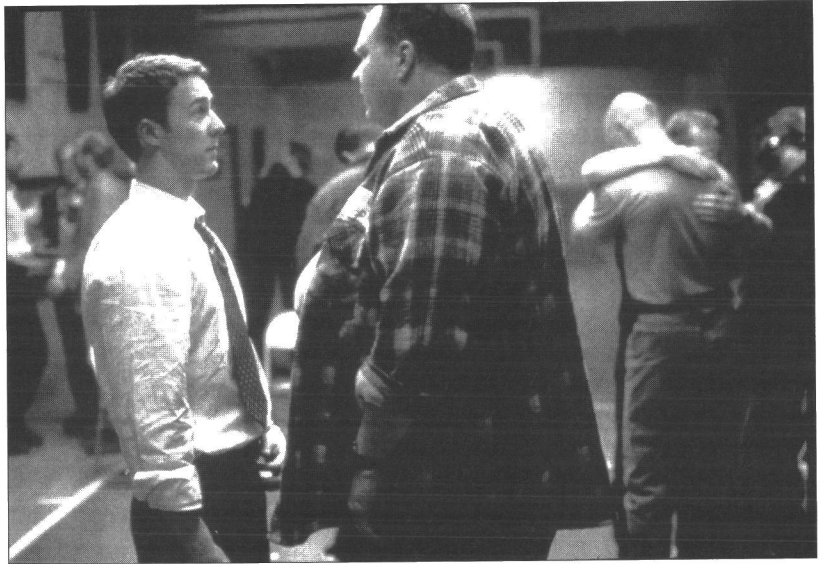
Kuitenkin useat myös samastuivat tähtiin. Fanit muunsivat identiteettiään ja ulkonäköään mielitähtensä antaman esimerkin mukaan. 1950-luvun kasvavan vaurauden myötä tähtien ulkomuodon ja elämäntyylin omaksuminen helpottui: “Värini olivat samat kuin hänen, hiukseni olivat samantyylliset ja käytin saman tyyppisiä räätälin tekemiä vaatteita... sointuvat kengät, hansikkaat ja käsilaukku olivat “ehdottomia”. [...] ne olivat “tuotemerkkini” vuosien ajan”.³¹ 50-luvulla tavalliset ihmiset saattoivat elää “loisteliaampaa” elämää kiitos kapitalistisen hyödykekulttuurin kasvun. Hollywoodia peitti kuitenkin vielä parin vuosikymmenen ajan etäisen utopistinen hehku.

Kaikki muuttuu 80-luvulla Music Televisionin saapumisen myötä. Tietenkin Hollywood on yhä vetovoimainen, kuten *Titanicin* miespääosaa esittänyttä Leonardo di Capriota seurannut kohu osoitti. Samanaikaisesti on kuitenkin ollut monia erilaisia tähtiä. Videossaan “Vogue” Madonna osoittaa kunnioitusta varhaisen Hollywoodin tähdille. Samalla hän tekee selväksi, että MTV:n aikakaudella on noussut uusia tähtiä: malleja, popmuusikoita ja itse asiassa jokainen joka haluaa olla tähti – mikäli tällä vain on oikeat

vaatteet, oikea poseeraus (vogue) ja tämä antautuu kameran vangitsemaksi.

Romaanissaan *Glamorama* Bret Easton Ellis painottaa MTV:n keskeistä roolia. Hän viittaa silmiinpistäväen usein kyseiseen televisioasemaan, tyyli-ohjelmiin, videoihin ja VJ:ien ja muusikoiden käyttämiin vaatteisiin. Kirjan päähenkilö Victor Ward on malli. Hänen tyyppillinen päivänsä koostuu valokuvaussessioista, harjoittelusta New Yorkin trendikkäimmässä urheilukoulussa, muotiesityksestä, MTV:n *House of Stylen* haastattelusta, harjoittelusta bändinsä kanssa ja DJ:n järjestämisestä hänen uuden, kumppaninsa kanssa perustaman klubin avajaisiin. Tällä välin hän soittelee Motorolan kännykällään klubin vieraslistasta (tällä tavalla kirjassa mainitaan kaikki "tosielämän" tähdet), pettää tyttöystävänsä (supermalli Chloe Byrnesiä) liikekumppaninsa morsiamen kanssa ja vokottelee *en passant* Tower Recordissa tyttöä, jolla on täydelliset vaatteet ja joka kuuntelee oikeaa musiikkia. Easton Ellis maalaa nöyryyttävällä tavalla Victor Wardin silmien kautta muotokuvan nyky-yhteiskunnasta, jossa Calvin Klein, Armani, Gap, DKNY ja Dolce & Gabbana päättävät ulkomuodosta; jossa silikonirinnat, aurinkolasit ja kännykät ovat "ehdottomia"; jossa sushi ja salaatti muodostavat päivällisen ja Evian, dieetti-Coke ja (ajoittain) samppanja ovat pääasiallisia juomia. Victor on itse hyvin itsetietoinen poseerauksista, joita hänen täytyy tehdä jotta hänen kaunis vatsansa olisi parahultaisesti näkyvissä Comme des Garçonsin t-paidan alta. Kaikkien näiden loistelioiden ihmisten välisiä tyhjiä ja kylmiä suhteita kuvataan veitsenterävästi. Joskus läsnä on kiiltävän päällysrakenteen halki murtautuva tunne – esimerkiksi Victorin tyttöystävän paniikki hänen katsoessaan televisio-ohjelmaa silikonirintojen vaaroista. Tämä ei tee henkilöahmoja sympaattisemmiksi, vaikkakin haavoittuvaisemmiksi. Lukuun ottamatta Victoria, joka jatkaa kevyesti, yllällisesti ja uhkeasti loisteliasta elämäänsä.

Aina siihen hetkeen saakka, jolloin hänelle tarjotaan paljon rahaa vanhan ystävänsä löytämisestä Euroopasta. Victor lähtee Englantiin ja Ranskaan ja huomaa yhtäkkiä olevansa terroristiryhmässä. Vai onko tämä vain elokuva, jossa Victor näyttelee? Kirjan ensimmäisessä puoliskossa materialismin loistelioiden lisäarvo on paljastettu tyhjäksi ja kylmäksi, mutta joka tapauksessa myös trendikkääksi ja "siistiksi". Kirjan toisessa puoliskossa tarina kuitenkin muuttuu painajaiseksi, jossa sen kummemmin Victorin kuin lukijankaan ei ole enää mahdollista tehdä eroa todellisen ja virtuaalisen välille. Kaikkialla on kameroita, ohjaajia ja paparazzeja. Samoin oli kirjan ensimmäisessä puoliskossa, mutta asteittain ero Victorin todellisten kokemusten välillä sekoittuu elokuvan käsikirjoituksiin. Hän joutuu jatkuvasti vastatusten valokuvien ja videokasettien kanssa, jotka saattavat hänet huonoon valoon. Kirjan ensipuoliskon ajan hän vain kiistää yhä uudelleen ja uudelleen olevansa kuvassa. Tällöin hän vain vaikuttaa olevan ylen pinnallinen ja vastuuton narsistinen henkilö, joka ei muista eikä välitä, kenen kanssa hän on aikaansa viettänyt tai missä hän on ollut. Hän muistaa ainoastaan mitä hänellä oli päällään. Kirjan jälkipuoliskossa kaikki kuitenkin muuttuu paljon pelottavammaksi: videokasetteja on nyt oikeasti manipuloitu eikä mistään kiistämisistä ole apua. Manipuloitu kuvakulttuuri on sumentanut toden ja fiktion väliset rajat. Loistelioiden olemassaolo todellisen virtuaalisuuden kulttuurissa on muuttunut väkivaltaiseksi elokuvaksi (vai todellisuudeksi?) glyseriiniä käyttävät ovat muuttuneet paniikkihäiriöiksi ja voimakkaiksi pommeiksi. Ja paranoiasta on tullut epäterve elämäntilanne. Kirjan lopussa Victor löytää itsensä eräänlaisesta hoitolasta Italiassa. Hänestä tuntuu yhä



Unettomuuden hoitoa tukiryhmässä. *Fight Club*. Kuva: Columbia TriStar Egmont Film Distributors Oy.

että häntä kuvataan kaiken aikaa. Ainoat jäljellä olevat tähdet ovat taivaan tähtiä. *Glamorama* todistaa median vaikutuksia "todellisen virtuaalisuuden kulttuurissamme", verkostoyritysten sisäänsä sulkevuutta lisäarvon (glamour hyödykkeiden ja kameroiden kautta) kääntyessä paranoidiksi painajaiseksi (manipulaatio ja fasistinen väkivalta aina valvovien kameroiden kautta).

Glyseriini: *Fight Clubin* tähteet ja skitsofrenia

Tämän *Glamoraman* väkivaltaisen ja paranoidin käänteen kautta Bret Easton Ellis näyttää painottaneen sitä, mikä on piilossa meidän medioiden kautta tavoittavien kimaltelevien tähtien ja glamour-poseerausten pinnallisen kauneuden alla. Yksi Easton Ellisin mainitsemista "tosielämän" kuuluisuuksista on David Fincher. Fincher aloitti uransa MTV:llä, jossa hän ohjasi muun muassa Madonnan *Vogue*-videon. Uusimman elokuvansa *Fight Club* myötä myös Fincher näyttää asemoituvan (elokuvan nimeämää) "IKEA-pesiytymisviettiä", Calvin Kleinia ja muita glamour-merkkejä vastaan. Esteettisesti hän havainnollistaa tämän kauniisti elokuvan alussa, jossa päähenkilö Jack (Edward Norton) katselee IKEA-luetteloa, tietokone suunnittelee hänen toiveensa ja kohtauksen lopussa hänen "todellinen" huoneensa on kalustettu. Tämä sekoitus luettelosta tietokoneeseen ja aktuaaliseen kodin sisustukseen tekee jälleen selväksi sen, miten läheisesti virtuaalinen ja aktuaalinen ovat kosketuksissa (olematta sama). Jackin asunto on kuitenkin melko tyhjä ja sieluton.

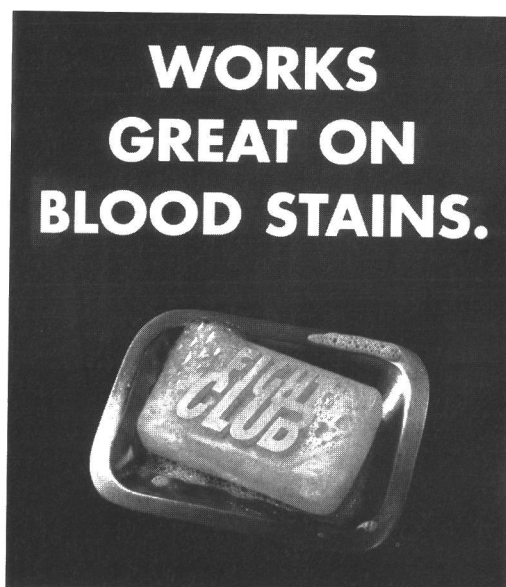
Se tosiasia, ettei Jack ole onnellinen huolellisesti sommitellussa ja ostetussa elämässään tehdään selväksi hänen unettomuutensa kautta. Hän löytää tilapäisen helpotuksen luvattomana (koska hän ei itse asiassa ole sairas) vierailijana kaikenlaisissa tukiryhmissä (jotka ovat esim. kivessyöpää, aivoloisia ja verisuonisyyöpää sairastaville). Hän löytää kuitenkin "todellisen minänsä" (tai toisen minänsä, kuten tulemme oppimaan) tavatessaan Tyler Durdenin (Brad Pitt). Yhdessä he aloittavat tappelukerhon, jolla on pian haarajärjestöjä

kaikissa Yhdysvaltojen suurissa kaupungeissa. Otteluiden väkivalta on tietenkin kirjaimellinen hyökkäys kauneutta vastaan. Tyler ja Jack katsovat halveksuen Calvin Kleinin alusvaatemainoksia ja vaalivat (itse)runteluaan glamourin vastaisena tekona.³² Elokuvan voimakkain symboli on kuitenkin rasva, erityisesti ihmisruumiin rasva. Elokuvan alussa ruumiin rasva nostetaan esille kun yhä vahingontarkastajana työskentelevän Jackin täytyy tutkia palanut auto nähdäkseen, onko vakuutusyhtiön kannattavaa lunastaa auto (myöhemmin heille kerrotaan, että autoja valmistetaan tahallaan huonosti, jotta niillä voidaan tehdä rahaa). Auton istuin on uhrin ruumiista palaneen rasvan peitossa. Kuva varakkaasta lihavasta miehestä ajamassa kallista autoaan nousee välittömästi katsojien mieliin ja tuhoutuu.

Myöhemmin Tyler opettaa Jackia tekemään saippuaa ja pommeja. He ottavat tuotteidensa perusmateriaaliksi glamour-kulttuurin äärimmäisen tähdelementin: he menevät rasvaimuklinikoille ja varastavat rasvaimu-rasvaa. He kuorivat tästä ruumiin rasvasta glyseriiniin, josta he tekevät sekä glyseriinisaiippuaa että nitroglyseriinipommeja. He myyvät saippuat suurille tavartaloille (“Se oli kaunista, me myimme rikkaille naisille heidän oman ruumiin rasvansa”). Räjähdeitä käytetään räjäyttämään luottoyhtiöiden rakennuksia ja muita kapitalististen verkostoyritysten symboleja. Tähteet (rasva) käännetään hyvin tehokkaalla tavalla jälleen ylijäämäksi (glyseriinisaiippua, glamour) sekä äärimmäiseksi tuhoavaksi aseeksi ylijäämää vastaan (sekä koko verkostoyhteiskuntaa vastaan, nitroglyseriinipommit).

Elokuvan lopussa Jack on Tyler tai Tyler on Jack. Tämä skitsofreeninen käänne elokuvan lopussa ei ole enempää kuin yksinkertainen seuraus verkostoyhteiskunnan logiikasta. Castellsin todellisen virtuaalisuuden käsitteeseen nojaten on vain hyvin loogista, että – kuten Victor Wardin tapauksessa – virtuaalisesta tulee aivan yhtä todellista kuin aktuaalisesta. Ero Victorin ja Jackin/Tylerin välillä on paranoian ja skitsofrenian välinen ero. Tämän ymmärtämiseksi on tarpeellista palata Deleuzen ja Guattarin tuotantoon sekä heidän kapitalismin ja sen tuottamien materiaalistien ja mentaalisten tilojen immanenttiin analyysiin.

³² Elokuvan verkkosivuilla tätä painotetaan treenattuja ruumiinosia esittelevien bannerien avulla, joissa on mainoslauseita kuten “Käyttää kiipeilylaitetta 60 minuuttia päivässä... hänen ei ole koskaan tarvinnut juosta henkensä edestä”; “Nostaa 192 kiloa penkistä... ei ole koskaan kirjoittanut runoutta”; “Tekee 500 vatsalihasta viidessä minuutissa... ei ole koskaan todistanut syntymää”. Ks <http://www.foxmovies.com/fightclub>. Aivan kuin Jack ja Tyler puhuisivat Victor Wardille ennen kuin tämä ylittää hulluuden rajan.



³³ Deleuze and Guattari 1984, 227.

³⁴ Ibid., 245.

³⁵ Eugene Holland, *Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: Introduction to Schizoanalysis*. London and New York: Routledge 1999, x.

³⁶ Ibid., 3.

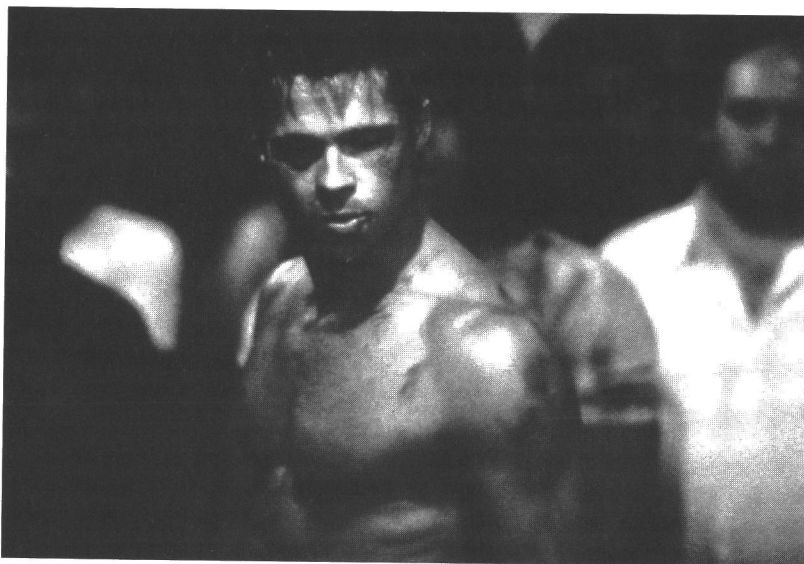
³⁷ Eng. "empower and disempower". Termin "empower" suomenokseksi on ehdotettu mm. valtaistamista, voimauttamista ja kykenevöittämistä. Suom. huom.

Kapitalismi ja skitsofrenia

Kuten sanoin aiemmin, Deleuze ja Guattari ehdottavat kapitalistisen yhteiskunnan immanenttia analyysia, joka kantaa sisässään kaikkia niitä vaaroja ja mahdollisuuksia, joita järjestelmä voi mahdollisesti tuottaa. Ylijäämä on juuri tällainen kapitalismin immanentissa analyysissä toimiva käsite. Teoksessaan *Anti-Oedipus* Deleuze ja Guattari kuvaavat lisäarvoa seuraavasti: "sen sijaan että yksinkertaisesti representoisi hyödykkeiden suhteita, se astuu nyt niin sanotusti suhteisiin itsensä kanssa. Se erottaa toisistaan itsensä alkuperäisenä arvona ja itsensä lisäarvona."³³ Edelleen he toteavat että lisäarvo (glyseriini) imeytyy aina, mutta myös jatkuvasti ruiskuttaa anti-tuotantoa (nitroglyseriini), jota he kutsuvat skitsofrenisoitumiseksi. Kapitalismi kutsuu hallitsevia kulttuurisia ja organisaationaalisia muotojaan samalla kun se tuottaa oman murtumisensa – mikä on perusteellisen skitsofreeninen prosessi. Juuri tämä koodauksen, uloskoodauksen ja tallentamisen hetki tehdään loistavan tietoiseksi Jackin ja Tylerin toimissa halki skitso-virtausten elävöittämän elokuvan. Kuten Deleuze ja Guattari sanovat, "Meidän yhteiskuntamme tuottaa skitsoja samalla tavalla kuin se tuottaa Prellin shampoota tai Fordin autoja, ainoana eroja on etteivät skitsot ole myytävissä. [...] Olisi kuitenkin vakava virhe pitää kapitalistisia virtauksia ja skitsofreenisia virtauksia identtisinä halun virtausten uloskoodaamisen yleisteman alla. Niiden yhtäläisyydet ovat varmasti suuria: kaikkialla kapitalismi asettaa liikkeelle skitsovirtauksia, jotka elävöittävät 'meidän' taiteitamme ja 'meidän' tieteitämme, samoin kuin ne jähmettyvät 'meidän omien' sairaittemme, skitsofreenien, tuotantoon."³⁴

Voi näyttää siltä, että Deleuze ja Guattari romantisoivat kliinistä skitsofreeniä. Itse asiassa heitä on säännöllisesti syytetty tästä. Kuitenkaan he eivät kutsu meitä kaikkia muuttumaan patologisiksi tapauksiksi. Samoin kuin "rihmaston" käsite on varastettu biologiasta, "skitsofrenia" on otettu psykiatriasta, itse asiassa Lacanilta. He erottavat toisistaan skitsofrenian prosessina ja skitsofrenian olemuksena tai mielisairautena. Skitsofrenia prosessina toimii laajalla sosio-historiallisella kentällä pikemmin kuin kapealla psykologisella asteikolla. Kuten Eugene Holland väittää teoksessaan *Introduction to Schizoanalysis*, seurauksena on pahimmillaan (kapitalismi ollessa kyvytön sanktioimaan skitsofrenian prosessia, jonka se on itse tuottanut) kliininen skitsofrenia. Parhaassa tapauksessa skitsofrenia ottaa käypän sosiaalisen käytänteen ja inhimillisen vuorovaikutuksen pidäkkeettömien, vapaamuotoisten ilojen muodon.³⁵ Tämä pidäkkeetön vapaus ei ole ongelmaton ja palaan tähän ongelmaan hetken kuluttua. Ensin on kuitenkin tarpeen huomioida, että skitsofrenia on vain kapitalismin taloudellisen, kulttuurisen ja libidinaalisen dynamiikan yksi napa. Toista napaa merkitsee paranoian käsite: "mikäli me ymmärrämme skitsofrenian määrittävän rajatonta semi-osista, merkityksen radikaalisti virtaavaa ja yhtäkkistä muotoa, paranoia merkitsisi siihen verrattuna absoluuttista uskon järjestelmää, jossa kaikki merkitys on pysyvästi kiinnitettyä ja ylimmän auktoriteetin, keulakuvan tai jumalan perusteellisesti määrittämää."³⁶

Poliittisessa filosofiassaan Deleuze ja Guattari erottavat toisistaan molaa-riset liikkeet (yhteiskunnan suuret segmentit, joissa "binäärikone" jakaa maailmaa vastakohtapareihin: yksityinen–julkinen, mies–nainen, nuori–vanha, terve–sairas) ja molekulaariset liikkeet (näkyvät mikrolitit, jotka vaikuttavat meihin, voimauttavat tai heikentävät³⁷ meitä, yksityisiä



Vapauden ja fasismin välinen monitulkintaisuus on selvää Fight Clubissa.

³⁸ Ks. esim. Deleuze and Guattari 1988, 505-506.

³⁹ Deleuze and Guattari 1984, 281.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Bergsonism*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books 1988 (alk. 1966), 107.

ajatuksiamme ja tunteitamme, irtautuvat järjestelmästä).³⁸ Molaarisen ja molekulaarisen välinen ero muodostaa paranoian ja skitsofrenian välisen eron. Kuten Deleuze ja Guattari asian ilmaisevat: “paranoia ja skitsofrenia voidaan esittää toisen pään avunantajan täyden ruumiin ja toisen pään elimettömän ruumiin välillä liikkuvan heilurin kahtena äärimmäisenä heilahduksena, jonka toista puolta asuttavat molaariset kasaantumut ja toista molekulaariset elementit.”³⁹

Sekä molaarisilla että molekulaarisilla linjoilla on vaaransa: molaarisen kohdalla ylikodifiointi (tarkkailu, fasismi, Victorin paranoia) ja molekulaarisen linjan kohdalla mikrofasismi ja itsetuho (skitsofrenia, josta tulee niin tuhoisaa että se haluaa omaa tukahduttamistaan). Kaikki nämä linjat voivat olla tehokkaita, mistä johtuen mikään ei ole koskaan kiinteää verkostoyhteiskunnassa. Kaikki liikkuu dynaamisissa suhteissa: kuuluisuuden kamerat voivat kääntyä tarkkailun ja manipuloinnin kameroiksi ja paranoian lähteiksi. *Glamorama* osoittaa, miten kapitalistisen mediakulttuurin lisäarvo voi muuttua paranoian lähteeksi (valvontakameran ollessa äärimmäinen merkityksiä saneleva “jumala”). Skitsostrategiat voivat tarjota vastustusta kapitalismille ja antaa suurta henkilökohtaista vapautta, mutta se voi myös kääntyä fasismiksi. Juuri tämä vapauden ja fasismin välinen monitulkintaisuus on niin selvää *Fight Clubissa*. Tylerin/Jackin skitsostrategiat on selvästi suunnattu vapauttamaan kapitalistisen kulttuurin paineista. Tylerin sanoessa asioita kuten “omistamasi asiat omistavat lopulta sinut” ja “et ole autosi tai luottokorttisi” hän tähtää selvästi uusien elämisen tapojen ja merkitysten tekemisen vapauttamiseen. Myös itse ottelut ovat kapitalistisen lisäarvon paikaltaan siirtämisen strategioita. Vapaudella on Deleuzen mukaan myös fyysinen merkitys: “denotoida” räjähdettä, käyttää sitä vahvempiin liikkeisiin.⁴⁰ Tämä vallankumouksellinen potentiaali tehdään kirjaimellisesti näkyväksi kuvin ja äänin.

Fincheriä on kuitenkin myös syytetty fasistisen elokuvan tekemisestä. Ja itse asiassa elokuvassa on monia elementtejä, jotka suhteutuvat sekä fasismin molaarisiin että molekulaarisiin muotoihin: Projekti Täystuhon mustapaitaiset miehet, nimistä luopuminen muuten paitsi kuolemassa, jolloin he alkavat

⁴¹ Deleuze and Guattari 1984, xvi. Ks. myös Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*. Translated by Robert Hurley, San Francisco: City Lights 1988 (alk.1981) , 10.

⁴² Aden Evens, Mani Haghghi, Stacey Johnson, Karen Ocaña, and Gordon Thompson, "Another Always Thinks in Me". Teoksessa *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press 1998, 270-280.

⁴³ Ibid., 277. Lainaukset ovat Deleuzen teoksesta *Difference and Repetition*.

⁴⁴ Beller 1998, 91.

laulaa rituaalisesti "Hänen nimensä oli Robert Paulus". Näinä hetkinä vapauden ongelma muuttuu ei-vapauden ongelmaksi, jota käsitellään myös *Anti-Oedipuksessa*: "Kuinka massat voitaisiin saada haluamaan omaa alistustaan?" ja johon Deleuze palaa useissa yhteyksissä.⁴¹ Vapautta Deleuzen ja Guattarin tuotannossa tarkastelevassa artikkelissaan Aden Events *et al.* näkevät tämän ei-vapauden ongelman vapauden paljouden kielteisenä seurauksena, vapauden tukemisen ja ylläpitämisen mahdottomuutena.⁴² Edelleen he yhdistävät vapauden ajatuksen paikaltaan siirtämiseen (ei-ajatellun ajattelemiseen), puhtaan sattuman tukemiseen (*amor fati*) sekä päättämismaltaan, joka ei kuitenkaan ole omistamaamme valtaa: "Me emme ole kohtalomme tekijöitä. Jopa 'itse jumalat ovat alisteisia... taivas-sattumalle'. Tämän takia varkaus edeltää ajattelua: koska 'toinen ajattelee aina minussa, toinen täytyy myös ajatella'. Päättämismalta toteutetaan näiden toisten ajattelussa. Tämä ei ole valtaa, jonka me omistamme; tämä ei ole valtaa joka voidaan omistaa. Se on saatavilla vain varkauden kautta. Meidän täytyy varastaa vapautemme."⁴³ Tämä ajatus "minussa aina ajattelevasta toisesta" voi olla toinen selitys *Fight Clubin* skitsofreniselle loppuratkaisulle. Koko elokuva ei ainoastaan esitä skitsofrenisoitumisen prosessia, vaan ollakseen vapaa Jack myös tarvitsi toista, Tyleria, ajattelemaan itsessään. Vapauden ongelma on silti yhteydessä ei-vapauden ongelmaan ja tulee aina palaamaan sellaisena.

Olen yrittänyt esittää, että verkostoyhteiskunnassa kohtaamme juuri tämän poliittisten linjojen ja vapauden ja ei-vapauden välisten liikkeiden vaarallisen moniselitteisyyden. Ylijäämä ja tähde ovat yhteydessä paranoiaan (koko yhteiskunnan tasolla, suuret segmentit) ja skitsofrenia (oman ruumiin ja mielen tasolla). Ne voivat olla sekä terveitä (*Verkko kiristyy*, alkuperäiset tappelukerhot) että vaarallisia (*Glamorama*, *Fight Clubin* fasistiset elementit). Joka tapauksessa nämä ovat verkostoyhteiskunnan elementtejä, joista Castells ei nyky-yhteiskunnan sosiologina puhu. Deleuzen ja Guattarin ehdottama "elokuvan ja pääoman" immanentti analyysi vaikuttaa hyvin sopivalta mediakulttuuriin ja todellisen virtuaalisuuden arvioimiseen. Glyseriinisaiippua, glyseriiniikyneleet ja nitroglyseriinipommit ovat liukkaita, käärmemäisiä ja äärimmäisen räjähdysherkkiä lisäarvoja ja ylijäämiä, jotka me näytämme ottavan matkatavaroiksemme uudelle vuosituhannele, jossa audiovisuaaliset kulttuurituotteet voivat yhä heijastaa ja representoida verkostoyhteiskuntaa (*Verkko kiristyy*). Vielä tärkeämmin ne ovat sen kiinteä osa (*Glamorama*) ja tarjoavat samalla välittömiä vaarallisia mahdollisuuksia vastustuksen paikaltaan siirtämiseen ja tallenteiden uudelleensijoittamiseen (*Fight Club*). Kulttuuri nähtynä todellisen virtuaalisuuden kulttuurina on muuttunut "uudeksi taloudellisen arvon tuotannon ja kierrätyksen järjestykseksi uudella taloudellisten käytänteiden ja taloudellisen käsitteellistämisen tasolla."⁴⁴ Elokuvasta ja muista mediamuodoista on tullut pääoman kaltaista, ajattelun ja tietoisuuden pääasiallinen muoto, yhteiskunnan keskus, joka voi siirtyä virtuaalisen ja aktuaalisen tasojen välillä. Ne muodostavat moninaiset tasot, joiden kautta me liikumme edistääksemme omaa ja yhteiskunnan uudelleensijoittamista sisältä käsin.

Tahdon kiittää Thomas Elsaesseria, Frans-Willem Korstenia, Wim Staatia and Michael Wedelia heidän artikkelia koskevista rakentavista kysymyksistään ja huomioistaan.

Käännös Susanna Paasonen