

Jukka Sihvonen

Kathryn Bigelow'n ritornellot

I. *Cinemanian* '97.
Microsoft Corporation
1992-1996.

Have you ever jacked-in? Have you ever wiretripped? No? A virgin brain?! Well, we're gonna start you up right. This isn't like "TV-only-better." This is life! Yeah, it's a piece of somebody's life, pure and uncut. Straight from the cerebral cortex. You're there, you're doing it, seeing and hearing it. You're feeling it. It's about the stuff that you can't have, right? Like running into a liquorstore with a 357-Magnum in your hand feeling the adrenaline pumping through your veins. I can make it happen. I can get you anything you want. You just have to talk to me. I am your main connection to the switchboard of souls. I'm the magic-man; the Santa Claus of the subconscious. You say it, you even think it – you have it! Are we beginning to see the possibilities here? You know you want it!

- Lenny Nero; *Strange Days*

Mannekiini-ulkomuodon yhdistäminen valkokankaan väkivaltaisiin hurmekuviin on tuntunut Kathryn Bigelow'n tapauksessa ainakin mieskriitikoista oudolla tavalla kiehtovalta. Jonkin aikaa selityksestä kenties kävi (lyhyeksi jäänyt) avioliitto James Cameronin (*Terminator*-elokuvat, 1984, 1991, *Aliens* 1986, *The Abyss* 1989, *True Lies* 1994, *Titanic* 1997) kanssa. Bigelow on kuitenkin osoittautunut omintakeiseksi "myös" itsenäisenä elokuvantekijänä, – jopa *Cinemanian* mielestä – siitäkkin huolimatta, että Cameron on tuottajana yhä vaikuttava taustatekijä. Tämä tavallisesti melko niukkasanaanainen CD-ROM hakemisto yltyy lähes runolliseksi kuvaillessaan amerikkalaista, vuonna 1951 syntynyttä elokuvaohjaajaa, sellaisilla adjektiiveilla kuin "veistoksellinen", "huomiota herättävän kaunis", "älykäs", "viehättävä" ja "kultivoitunut".¹

Samassa yhteydessä *Cinemanian* toki toteaa myös Bigelow'n uran perusvaiheet: taidekoulutausta San Franciscossa ja työskentely "nuorena lupauksena" New Yorkissa 1970-luvulla mm. tunnetun videotaiteilijan, Vito Acconcin apulaisena; elokuvanteorian ja -estetiikan opintoja Columbian yliopistossa New Yorkissa; joitakin kokeellisia lyhytelokuvia kunnes esikoispitkä näytelmäelokuva *The Loveless* vuonna 1983, – rockabillymu-

siikilla ja Edward Hopper -tyyppisillä kuvilla tyylittelevä moottoripyöräelokuva, jossa mm. Willem Dafoe debytoi. *Cinemanian* mukaan Bigelow'n esikoisohjaus yleensä joko unetti tai hämmensi niitä harvoja, jotka sen näkivät, poikkeuksena kuitenkin Walter Hill, johon elokuva teki niin syvän vaikutuksen, että tämä aukaisi Bigelow'lle oven Hollywoodiin, missä hänen elokuvastaan *Near Dark* (1987) kehkeytyi heti lajinsa (nykyaikaiset vampyyritarinat) "moderni kulttiklassikko". Sittemmin Bigelow on ohjannut "vain" kolme elokuvaa – *Blue Steel* (1990), *Point Break* (1991) ja *Strange Days* (1995).

Elämys ja viettelys

Bigelow-elokuvien "heikko kohta" tuntuu aina löytyvän tarinasta. Niinpä juuri tarinaa elokuvan pääasiana pitävät kritiikot ovatkin kenties eniten kiinnittäneet huomiota siihen, ettei audiovisuaalinen "ulkonäkö" pysty aina peittämään kerronnallisia heikkouksia. Usein noiden oletettujen heikkouksien taustalla on kuitenkin lymyillyt vanha tuttu epäuskottavuuden kriteeri: tarina ontuu, koska se ei ole uskottava. Bigelow'n elokuvien kohdalla uskottavuus on kaikkea muuta kuin yksiselitteistä tarinan loogisuutta tai kausaalisuutta. *Near Darkin* vampyyrit, *Point Breakin* surffarit ja *Strange Daysin* kaoottinen, lähitulevaisuuden alamaailma jo itsessään ovat kausaali- ja logiikkarakenteilla hahmotettujen todellisuuksien laita-alueita. Tästä näkökulmasta uskottavuuden kriteerillä ja sitä kautta tarinan ongelmakohtien osoittelulla ei yllätä kovinkaan pitkälle.

Bigelow'n elokuvien yleistä kerronnallista tematiikkaa on elämyksen ja viettelyksen yhteyksien käsittely. *Near Darkissa* "terveen" perheen poika, Caleb (Adrian Pasdar) rakastuu Mae-vampyyriin (Jenny Wright), saastuu tämän puremasta ja yrittää opetella uutta elämää vampyyriperheen jäsenenä. Lopulta täydellisen verenvaihdon avulla oikea isä kuitenkin pelastaa niin kadoksissa olleen poikansa kuin tämän tyttöystävänkin takaisin terveiden kirjoihin. *Blue Steelissä* vastavalmistuneesta poliisista, Megan Turneristä (Jamie Lee Curtis) tulee pörssivälittäjä Eugene Huntille (Ron Silver) pakkomielte: hän haluaa juuri Meganin aseensa itsetuhoisuutensa välineeksi. *Point Break* kertoo Bodhin (lyhennys Bodhisattvasta; Patrick Swayze) johtamasta, äärielämysten adrenaliinihuumeella elävästä surffari- ja pankkirosvokoplasta ("The Ex-Presidents"), jonka melkein onnistuu vietellä asiaa tutkiva, vasta valmistunut agentti, Johnny Utah (Keanu Reeves) omalle puolelleen. *Strange Daysin* "pääosassa" on laserlevyillä toimiva, päähän asetettava kalotinkalmainen taltiointimekanismi, "squid" (*semi-conductive quantum interference device*; squid tarkoittaa myös mustekalaa). Levyt sisältävät kallon läpi suoraan aivoista taltioituja (ääri)elämyksiä (kuten murha tai raiskaus – joko tekijän tai uhrin näkökulmasta; elokuvassa näitä kutsutaan termeillä "snuff clips" ja "black jack"), jonka sitten voi uudelleen "elää" näennäisen turvallisuudessa playback-muodossa. Vaikka "snuff-clipin" katsoja ei itse kuolekaan, on hän kahdessakin mielessä vaara-alttiina: äärimmäisen kokemuksen "säväri" voi synnyttää riippuvuuden tai tallenteessa voi olla signaali, joka johtaa "yliannostukseen". Eräänlainen viettelevän elämyksen myrky on siis eri muodoissaan olemassa ja "pureman" saaneet joutuvat kamppailemaan selviytyäkseen läpi muutosprosessin.

Kaikissa Bigelow'n elokuvissa on kyse siitä, miten voimakas elämys voi

2. Allucquère Rosanne Stone, *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press 1995, 178-183.

3. Sanakirjakäytössä termi lienee muotoa "ritornelli." Tässä on kuitenkin tukeuduttu Deleuzen omaan mielipiteeseen, joka käy ilmi *Dialogues* -kirjan kääntäjien esipuheesta. Ks. Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Columbia University Press: New York 1987 (alk. 1977), xiii.

synnyttää, ei ainoastaan muodonmuutoksen, vaan myös riippuvuussuhteen ja siten muuttua eräänlaiseksi huumeeksi. *Near Darkissa* tuon huumeen aineellistumat ovat veressä; *Blue Steelissä* univormuun ja sen lainvartijan omaisiin tykötarpeisiin (eritoten tietysti paukkurautaan) sonnustautuneessa naisruumiissa; *Point Breakissa* uskaliaissa teoissa (surffaus, laskuvarjohypytt – myös ilman varjoa, pankkien ryöstäminen) sekä *Strange Daysissä* uudelleen eletyissä "squid-kokemuksissa".

Osuvasti asetelman ääripäissä ovat vampirismi ja digitaalitekniologia. Näiden, päältä katsoen toisistaan etäisten fantasioiden yhteyttä on tarkastellut mm. Allucquère Rosanne Stone.² Anne Ricen vampyyri-kronikoiden päähenkilö, Lestat edustaa tästä näkökulmasta "rajaolentoa": juuri hänessä käy hyvin ilmi se kipu, joka syntyy monimutkaisista yrityksistä sopeutua yhteiskuntaan, elämäntapaan, kieleen ja kulttuuriin. Vampyyrille inhimillistä ei ole yksin (häneltä puuttuva) kyky kuolla, vaan myös kyky omaksua tietty (niin ikään häneltä puuttuva) subjektipositio. Stonelle kybertilan henkilö on "joustava vampyyri", joka tietoverkkoihin kytkeytyessään samalla astuu muutostilaan, "identiteettihteaseen". Stonen teoksen otsikonmukainen "halun ja teknologian sota" on hänelle nimenomaan transformaatioita ja niiden säätelyä koskevaa kamppailua. Vampyyri-tarinasta alkaen Bigelow'n elokuvat ovat niin ikään tutkielmia juuri vastaavanlaisesta halun ja teknologian ristivedosta, jossa toteutuvat monet erilaiset muutostilat. Tosin, toisin kuin Stone, Bigelow ei kuitenkaan näytä olevan yhtä valmis hyväksymään vampyyriä "uuden ihmisen" omakuvaksi.

Sekä yhdessä että erikseen nämä elokuvat muodostavat kiehtovalla tavalla kiinnostavia koosteita ja syntetisaatioita, joissa "uskomattomat" juonenkäänteet, loistelas kuvankäsittely ja päällekkäiset äänimassat rakentavat maailman yhtä hyvin filosofisia pohdiskeluja kuin raakoja väkivalta kuvauksiakin varten. Keskiössä on ruumiiseen sekä ennen kaikkea sen elämyksellisiin ja emotionaalisiin rajoihin liittyvä problematiikka. Teoreettinen *spekulointi* Bigelow'n elokuvissa ei kuitenkaan toteudu katsojan pysäyttämisen ja puhuvien päiden keinoin, vaan suoraan toiminnan, kuvan ja äänen peilauksissa (lat. *speculum*=peilata). Näin ollen alituisesti itseään tarkkailevan ja testaavan kertomisaktin täytyykin olla kaikkea muuta kuin viatonta.

Aineeton ajattelu ja muodoton meditointi eivät ole Bigelow'n tyylin kannalta keskeisiä, vaan juuri materiassa, "lihassa" tapahtuva liike, erilaiset kytkeytymiset/irtautumiset sekä tällaisten prosessien pulssi, syke ja rytmi. Käsitteet viittaavat sekä tarinallisten elementtien (tapahtumat, henkilöt, paikat) että kuva/ääni -koosteiden (kameran toiminta, ääni, kuvan ja musiikin suhteet, editointi) keskinäisiin asetelmiin, joissa nimenomaan niiden "koosteisuus" tulee esiin. Esimerkiksi *Near Darkissa* tuo liike sisältyy vampyyrejä koskevan mytologian siirtämiseen nykyaikaan. Tällaisen vaihdon aine on kirjaimellisesti veri: se sekä kytkee että myöhemmin irrottaa Calebin vampyyritodellisuudesta, jolla monessa mielessä on myös virtuaalidodellisuuden mytologiaan kuviteltuja ominaisuuksia, – ovathan vampyyrit voimiltaan ylivoimaisia ja lihaltaan (lähes) kuolemattomia.

Liikkeen ja sykkeen toisteiseen rytmiin viittaa käsite *ritornello*.³ Käsitteen avulla pyrin tarkastelemaan Bigelow'n elokuvien tapaa eritellä elämykseen liittyviä kysymyksiä, ei niinkään *psykyen* kuin *sykkeen* ominaisuuksina. Psykologisoivan ja merkityksiä tulkitsevan tai edes niitä "tekevän" pyrkimyksen asemasta keskityn Bigelow'n elokuviin "konemaisina koosteina" näkökulmanani "voiman estetiikka".

“May the force be with you”

Ronald Bogue tarkoittaa “voiman estetiikan” käsitteellä Gilles Deleuzen ja Félix Guattarin pyrkimystä tutkia eri taidemuotojen mekanisme – tai kuten he kutsuvat, “konemaisia koosteita” (*agencement, assemblage*) – avoimen järjestelmän periaattein.⁴ Kuvataiteissa esimerkkinä on Francis Baconille tunnusomainen aistimuksen ja voiman logiikka, joka liittyy ruumiin kuvaamiseen eräänlaisessa tulemisen prosessissa.⁵ Tuo tulemisen tila on pinta-, väri- ja liikevaikutelmia ohjaavien voimien sekä taustan ja kuvan ihmishahmon välistä suhdetta jäsentävän rytmin säätelämä avoin systeemi. Baconin pyrkimyksenä ei ole muotojen ja ominaisuuksien esittäminen tai keksiminen, vaan “voimien valjastaminen”, niiden toiminnan osoittaminen ja tutkiminen tekemällä ne näkyviksi.

Vastaava rakenne toimii myös musiikissa nimenomaan ritornellon ominaisuudessa. Bogueen mukaan sen perustehtävä on “territorialisoida voimia,

1. Kertolisäke.

Sikermään sisältyvien säännönmukaisten taitteitten ohella esiintyy toisinaan ylimääräisiä säkeitä tai säeryhmiä, jotka eivät liity niihin johto- ja yliryhmien tavoin, vaan ovat luonteeltaan itsenäisiä, etenkin sen kautta että ne uusiutuvat eri lomakohtilla joko yhtäläisinä tahi muunnettuina. Varsinkin laulusävellyksissä näitä tavataan, enimmäkseen säestyksen suoritettavina ja lauluäänän vaietessa. Niitä nimitetään usein vanhalla italialaisella nimellä *ritornelleiksi* (*ritorno* = paluu, uusiutuma). Tällä nimityksellä tarkoitettiin keskiaikaisissa tanssilauluissa käytettyä vuorottelua, jolloin vaihtelevien yksinlaulusäkeistöjen lomiin liittyi samana kertautuva yhteisesti laulettu säeryhmä. Kertolisäkkeitä tavataan kaikissa sikermälajeissa, ja ne tehostavat havainnollisesti muotorakenteen plastillista selvyyttä. Niihin sisältyy usein myös *malileva* tahi tunnelmaa tehostavaa ainesta.

146 Brahms

The image shows a musical score for Brahms, consisting of five staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The score includes a section labeled "kertolisäke" (interlude) with a bracket above it. The music is in 3/8 time and G major. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a bass clef and a key signature of one sharp.

4. Ronald Bogue, “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force” teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell 1996, 257. “Konemainen kooste” (*agencement machinique; machinic assemblage*) on totuttu kääntämään suomeksi “konemaisena sommitelmana” (ks. esim. Gilles Deleuze, *Autioma*: kirjoituksia vuosilta 1967-1986. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus 1992). Tässä olen kuitenkin käyttänyt sommitelman asemasta *koosteen* käsitettä, koska se mielestäni kuvaa nimenomaan audiovisuaalisesta materiaalista puhuttaessa juuri sellaisia liikkeen ja toiminnan muotoja, joiden olen ymmärtänyt olevan keskeisiä myös Deleuzen ajattelussa.

5. Bogueen lähtökohtana on Deleuzen teos *Logique de la sensation* (1981); ks. myös Dana Polan, “Francis Bacon: The Logic of Sensation” teoksessa Constantin V. Boundas & Dorothea Olkowski (ed.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York & London: Routledge 1994, 229-254.

6. Bogue 1996, 265.

7. *Ibid.*, 267.

8. Daniel W. Smith, "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality" teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge, Mass. and Oxford: Blackwell 1996, 40.

9. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*. (Capitalism and Schizophrenia, Vol. 2). Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1988 (alk. 1980), 299. Ks. myös Deleuze & Parnet, *Dialogues*, 99. Vastaavat osiot löytyvät myös teoksesta Constantine V. Boundas (ed.), *The Deleuze Reader*. New York: Columbia University Press 1993, luvut "What Is Desire?" (136-142) ja "Music and Ritornello" (201-203). Ehkä omalla tavallaan on huomionarvoista myös se, että ritornello-pohdiskeluja edeltävä luku teoksessa *A Thousand Plateaus* käsittelee *tulemista* ja sen yhtenä keskeisenä lähtökohtana (eritoten tarkasteltaessa "eläimeksi-tulemista") ovat – vampyyrit.

10. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*. Translated and edited by James Strachey. New York & London: Norton 1961 (alk. 1920), sivulta 32 eteenpäin.

11. Jacques Lacan, *Écrits. A Selection*. Translated by Alan Sheridan. London: Tavistock 1985 (alk. 1966), 103-104.

säännöstellä, kontrolloida ja sisäänkoodata ennakoimatonta maailmaa säännönmukaisiksi malleiksi.⁷⁶ Tässä mielessä musiikki voi tuoda kuultaville kuulumattomissa olleita, samoin kuin kuvataide voi tuoda nähtävälle näkymättömissä olleita voimia. Molemmissa tapauksissa tuo muutos toteutuu rytmien muotoutumisen myötä. Periaatteessa se siis voi olla yhtä hyvin visuaalista kuin auditiivistakin.

Audiovisuaalisena, kuvin ja äänin toimivana ilmaisuna, elokuva voi niin ikään operoida voimia sekä nähtäväksi että kuultaviksi muuttavana prosessina. Esimerkkinä tällaisesta elokuvantekijästä Bogue mainitsee Marguerite Duras'n. Muusikon tavoin "Duras käsittelee voimia, jotka strukturoivat näkyvää ja sanottavissa olevaa [—], Duras luo äänellisiä ja optisia koosteita, jotka muuttavat kuultaviksi ja nähtäväksi kuulumattomissa ja näkymättömissä olevia voimia."⁷⁷ Voiman estetiikan näkökulmasta taideteokset eivät ilmaise kätkeytyjä merkityksiä, vaan pikemminkin kokeilevat omia ulottuvuuksiaan testaamalla nähtävissä, kuultavissa ja sanottavissa olevan rajoja.

Deleuzen estetiikan lähtökohtana on Paul Kleen esittämä ajatus, jonka mukaan taideteoksen tehtävänä ei ole tulkata näkyvää tai kuuluvaa, vaan *näkyväksi* ja *kuuluvaksi*.⁸ Yleensä tällaisessa tarkastelussa esimerkit ovat jo "vakiintuneen" taidemaailman piiristä (Cézanne, Bacon, Kafka, Duras), mutta yhtä lailla näkökulman mahdollisuuksia voidaan mielestäni tutkailla myös Hollywood-elokuvan puitteissa. Tässä tekstissä yritän avata Bigelow'n elokuvallisia koosteita voimien estetiikan kannalta lähtökohtana juuri musiikillisen rytmien eli ritornellon perusmalli. Ajatuksena on, ettei Bigelow'n elokuvia ole syytä "lukea" kuviksi ja ääniksi tulkattuina kertomuksina, vaan "kuunnella" audiovisuaalisena musiikkina, jonka rytmit koskevat ja koskettavat nimenomaan ruumista ja sen aistimellista kykyä – yhtä hyvin valkokankaalla kuin katsomossakin.

Tässä ja poissa

Pohtiessaan ritornellon luonnetta Deleuze ja Guattari viittaavat Freudin kuuluisaan fort/da -malliin ja ennen kaikkea sen psykoanalyttiseen "väärin-tulkintaan".⁹ Freudille fort/da merkitsi vertauskuvallista lapsen leikkiä, jossa todellisen esineen asemasta "poissa" (fort) oli äiti, ravinnon ja turvan lähde.¹⁰ Lacanin laajenuksessa tuosta poissaolevasta tuli itse kunkin "elämäntarinaa" eteenpäin sysäävä voima ja sidos ensimmäisissä pysyvissä siirtymissä niin sanotun "peilivaiheen" kautta kohti kielen hallitsemaa Symbolista järjestystä.¹¹ Terry Eagletonille fort/da on ydintarina; jokin on "tässä", sitten se on "poissa", kunnes se lopulta on taas "tässä" – harmonia, katastrofi, uusi harmonia.¹² On helppo havaita, miten tällaista mallia on ollut mahdollista soveltaa elokuvantutkimukseen – olipa sitten kyse tarinan henkilöiden kohtaloista tai katsojan "matkasta" läpi elokuvan, alusta sen loppuun.¹³

Psykoanalyttisen tulkinnan mukaan fort/da -asetelmassa syntyy tietoisuus subjektin ja objektin keskinäisestä riippuvuussuhteesta sekä halun jatkuvasta ja välttämättömästä läsnäolosta. Ihminen kokee olemassaolonsa "mielen" vain hetkenä, jolloin hän voi kuvitella ja tajuta oman olemattomuutensa. Jo Freud puhui fort/da -asetelmassa tällaisen toistamispakon yhteydessä myös kuolemanvietistä. Tulkinnan mukaan taipumus tuhoamiseen (kuolemanvietti) on normaali ja väistämätön viettiperusta ihmisessä, sillä jo itse subjektius

syntyy ulkopuoliseen kohdistuvan aggression myötä. Subjektuuden halu on riippumattomuuden halua ja koska subjekti ei voi sellainen koskaan kokonaan olla, ikään kuin “kostoksi” siitä hän tuhoaa ympäristöään ja oman subjektina olemisensa perusehtoja sekä tietysti samalla itseään. George Pan Cosmatosin elokuvassa *Tombstone* (1993) Doc Holliday (Val Kilmer) ja Wyatt Earp (Kurt Russell) käyvät tähän liittyvän “syvällisen” keskustelun. Earpin kysymykseen, miksi heidän jahtaamansa roisto niin silmittömästi tappaa ja tuhoaa ympäristöään, Doc vastaa lyhyesti: “Kostoksi siitä, että on syntynyt.”

Lacanin tulkinnassa lapsi ei heitä pois luotaan ja vedä taas takaisin lähelleen edes metaforista äitiä, vaan *itsensä* tai palasen itseään, jota siis Freudin esimerkissä edusti langan päässä oleva rulla (*objet petit a*). Lacanille lapsi itse on tällä tavalla leikissä sekä “poissa” (objektina, fort) että “läsnä” (subjektina, da). Freudille keskeistä oli lapsen pyrkimys työstää äidin poissaolosta syntyneitä turvattomuuden tunteita leikin keinoin. Lacanille kyse on äidin poissaolon sisäistämisestä, samastumisesta häneen poissaolevana. Tämän seurauksena syntyy lapsen kokemus koskien oman subjektuuden epätäydellisyyttä ja puutteellisuutta sekä fantasia, joka liittyy mahdollisuuteen poistaa tuo puute itse leikkikokemuksessa.

Fort/da olisi siten esimerkki sellaisesta hallitsemisen leikistä, jossa tähdätään eheään subjektuuteen. Tällainen toistuva tähtäys on kuitenkin yhä kuolemanvietin sanelemaa. Niinpä esimerkiksi Mikkel Borgh-Jacobsen, kuvatessaan Lacanin peilivaihe-teorian taustoja (kuten sen alkuperää Henri Wallonin tuotannossa), on voinut nimittää tuota eheää subjektuutta “patsaaksi”.¹⁴ Toisaalta näissä tulkinnoissa halu eheyteen syntyy perustavaa laatua olevasta puutteesta ja sen kokemisesta. Elizabeth Cowie jopa vihjaa, että visuaaliset ja akustiset nautinnot, kuten elokuvien katsominen, ovat likeisesti kytköksissä juuri sellaisiin toistamiseen perustuviin ja kuolemanvietin sävyttämiin nautintoihin, joista Freud puhui fort/da -esimerkin avulla.¹⁵ Elokuvaelämys olisi näin ollen pyrkimystä subjektuuden kuvitteellisen eheyden jatkuvaan uudelleen kokemiseen, tuon “patsaan” toistuvaan uudelleen pystyttämiseen. Eheys on kuitenkin fantasia, joka syntyy halusta poistaa kokonaisuudessa koettu, perustava puute. Tämäntyyppisiä tulkintoja varten modernin taide-elokuvan on nähty tarjonneen monia hedelmällisiä esimerkkejä. Rainer Werner Fassbinderin koko tuotantoa voi lukea – ja on luettukin – freudilaisten “fort/da -lasien” läpi.¹⁶ Elokuvat ovat tuottaneet tällaisia tulkintoja lähes yhtä automaattisesti kuin elokuvaohjaajan oman kompleksisen äiti-suhteen on nähty tuottaneen itse nuo elokuvat.

“Tra la la”

Deleuzen ja Guattarin mukaan fort/da ei ole sen enempää vertauskuvallinen lapsi/äiti- rakenne, “oon” ja “aan” eron oivaltamiseen liittyvä fonologinen ensiaskel kuin ahdistavan todellisuuden pakonomaista sublimointiakaan, vaan yksinkertainen “tra la la”. Kiinnostavasti myös Roland Barthes viittaa kuuntelemisen sosiaalista oppimista käsittelevässä tekstissään samaan asetelmaan todetessaan, miten lapsi, luodessaan tämän “ensimmäisen symbolisen leikin”, samalla “keksii rytmin”.¹⁷

Brian Massumi, *Mille plateaux*’n englannintaja on kääntänyt *ritournelle* -käsitteen muotoon “refrain”, jonka etu on epäilemättä siinä, että se viittaa suoraan musiikkiin (“kertosäe”), jos kohta hankaluus on ehkä samassa

12. Terry Eagleton, *Literary Theory; An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell 1983, 185.

13. Taannoisia esimerkkejä tämäntyyppisistä tutkimuksista elokuva-analyysin kannalta ovat Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*. London and New York: Routledge 1996 (eritoten luku 2: “From the Ideal-Ego to the Active Gift of Love” [39-81] jossa tarkastelun kohteena on Ulrike Ottingerin elokuva *Bildnis einer Trinkerin* [1979]); katsojan kannalta, Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London and New York: Routledge 1993 (eritoten luku “Paradoxes of Spectatorship”); sekä molempia näkökulmia, katsomista ja analyysiä “yhdistäen”, Parveen Adams, “Father, Can’t You See I’m Filming?” teoksessa Joan Copjec (ed.), *Supposing the Subject*. London: Verso 1994, (185-200), jossa puolestaan keskitytään Michael Powellin elokuvaan *Peeping Tom* (1960). Kiinnostavan vertailukohdan Adamsille tarjoaa Elisabeth Bronfen artikkelissaan “Killing Gazes, Killing in the Gaze: On Michael Powell’s *Peeping Tom*” teoksessa Renata Salecl & Slavoj Zizek (ed.), *Gaze and Voice as Love Objects*. Durham and London: Duke University Press 1996, 59-89.

14. Mikkel Borgh-Jacobsen, *Lacan; The Absolute Master*. Translated by Douglas Brick. Stanford: Stanford University Press 1991, 43-71.

15. Elizabeth Cowie, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, 4.

16. Tässä riittänee yksi esimerkki: Christian Braad Thomsen, *Rainer Werner Fassbinder – Matka kohti valoa*. LIKE: Helsinki 1987.

17. Roland Barthes, "Listening" teoksessa *The Responsibility of Forms; Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Translated by Richard Howard. Oxford: Basil Blackwell 1986 (alk. 1982), 249.

18. Deleuze & Guattari 1988, 323.



Bigelow: Myrskyn ratsastajat (1991).



asiassa: käsite ei välttämättä laajene tarpeeksi. Yleisesti ritornello tarkoittaisi kertautuvaa muotoa eli kertosaettä tai tiettyä nuottiklusteria esimerkiksi linnunlaulussa, kuten toistuva tiaisen "ti-ti-tyy" tai käen "kuk-kuu". Tässä mielessä ritornello on pikku kone, joka ilmaisee ja olioistaa samalla määrättyyn alueeseen, territorioon, kuuluvan sykkeen ja rytmin siten, että tuon sykkeen osatekijöiden keskinäinen riippuvuussuhde käy ilmi. Vaikka käsitteen juuri on musiikissa (Deleuzen ja Guattarin perusesimerkki on Robert Schumann), tällaisen rytmin ei kuitenkaan tarvitse olla pelkästään äänellinen, vaan se voi aivan hyvin olla myös kuva-pulssi tai minkä tahansa useamman elementin keskinäissuhde. Laveassa mielessä *"ritornello on minkä tahansa sellaisten ilmaisuainesten kokoelma, joka ensin luonnostelee territorion kehittyäkseen sitten territoriaalisiksi motiiveiksi ja maisemiksi."*¹⁸ Suppeassa mielessä kyse on koosteesta, jota ääni dominoi.

Tyypillinen esimerkki tällaisesta kuvallisen pulssin, ritornellon, alueen ja maiseman yhteydestä on takaa-ajokohtaus missä tahansa Bigelow'n elokuvassa. Takaa-ajajan ja -ajetun keskinäinen suhde muotoutuu audiovisuaaliseksi "tanssiksi", joka omana erityisenä, rytmillisenä suhteenaan tai territorionaan ulottuu läpi "minkä tahansa" kohdalle osuvan maiseman. *Point Breakissä*



Bigelow:
Myrskyn
ratsastajat
(1991).



19. "Äänikäären"
(*sonorous envelope*)
käsitteen avulla Kaja
Silverman on esitellyt
tähän problematiikkaan
liittyviä psykoanalyttisiä
teorioita (Anzieu,
Bailblé, Chion,
Rosolato, etc.)
teoksessaan *The Acoustic
Mirror: The Female Voice
in Psychoanalysis and
Cinema*. Bloomington &
Indianapolis: Indiana
University Press 1988.

20. Tästä enemmän ks.
Martin Jay, *Downcast
Eyes; The Denigration of
Vision in 20th Century
French Thought*. Berkeley
& Los Angeles: The
University of California
Press 1993 (eritoten
luku 6) sekä Borgh-
Jacobsen 1991 (eritoten
luvat 2 ja 3).

tämä on viety äärimmilleen takaa-ajon ulottuessa läpi esikaupunkiasuntojen olohuoneiden, keittiöiden, kujien ja puutarhojen Johnnyn ajaessa takaa Ronald Reagan -naamariin pukeutunutta "ex-presidenttiä" eli juuri Bodhia. Musiikki toimii vaimeana taustana siinä missä kamera osallistuu hengästyttävään juoksuun takaa-ajajan ja -ajetun välissä olevalla alueella.

Lacanalaisittain kenties olisi mahdollista ajatella, että rytminkin kokeminen esimerkiksi siinä mielessä kuin Barthes puhuu siitä "toisena" tai "semi-oottisena kuuntelemisena" on sama asia kuin fort/da -kokemus ajateltaessa vaikkapa elokuvaelämyksiä ja sellaisten etsintää. Toisin sanoen, jo tuossa Deleuzen ja Guattarin ehdottamassa "tra la la'ssa" lapsi (äänensä muodossa) ikään kuin ulostaisi osan itseään (*objet petit a*) pyrkimyksenä koota subjektiivensa tietyn, toistuvan järjestelmän puitteisiin kokonaisuudeksi ja ennen kaikkea vielä sellaiseksi, jonka "kokonaisuudellisuus" olisi elämyksellisesti koettavissa "äänipatsaana". Tässä tulkinnassa kyky tuottaa akustinen mantra ("tra la la") upottaa lapsen omaehtoiseen transsiin, jossa tuo eheyden sulkeuma voi sitten toteutua – edes hetkeksi ja edes kuvitteellisena.¹⁹ Lacanille peilivaiheen asetelmat kuitenkin ovat lähes yksinomaan silmän, katseen ja kuvan kysymyksiä eikä niissä äänellä ole juurikaan osuutta.²⁰

21. Tässä suhteessa perusteksti on Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipus*. (Capitalism and Schizophrenia, Vol. 1). Translated by Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983 (alk. 1972). Ks. myös esim. "Balance-Sheet Program for Desiring-Machines" teoksessa Félix Guattari, *Chaosophy*. Translated by Robert Hurley. New York: Semiotext(e) 1995 (alk. 1972) ja Deleuze & Parnet 1988, 77-123.

22. Félix Guattari, *Chaosmosis; an Ethico-aesthetic Paradigm*. Translated by Paul Bains and Julian Pefanis. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1995 (alk. 1992), 72-76.

23. *Ibid.*, 75.

24. Deleuze & Guattari 1988, 320.

25. *Ibid.*, 310-312.

26. Jonka siis muistamme viimeistään Rachel Talalayn ohjaaman *Tank Girl* (1995) -elokuvan pääosasta.

Deleuzen ja Guattarin mielestä halu ei koskaan ole puutteen sen enempää seuraus kuin syykään, vaan ominaisuus, joka kuuluu potentiaalina mihin tahansa koosteeseen.²¹ Toiseksi, se ei mitenkään liity subjektin eheyden kuvitelmiin, sillä osatekijänä erilaisissa koosteissa, linjauksissa ja liikkeissä subjekti on aina monissa rinnakkaisissa kytköksissä kiinni. Tältä kannalta ajateltuna psykoanalyttisessä fort/da -tulkinnassa jokainen ihminen on kuolemanvietin ehdollistama "narkomaani" – jos ei muusta niin viime kädessä ainakin "subjektiuden huumeesta" (ja sen johdannaisista) riippuvainen. Vastaava subjektiuden huume on myös Bigelow'n elokuvien toistuvaa tematiikkaa, jos kohta näissä koosteissa sen seuraukset osoittautuvat yleensä tuhoisiksi.

Deleuze ja Guattari hahmottavat fort/da -asetelman siirtyminä toisiinsa kytkettyjen territorioiden, niiden luomisen ja muuntelun puitteissa. Guattarin mielestä fort/da'ta ei pitäisi "kiinnittää" äitiin (kuten Freud teki) tai kielennepimiseen (Lacan), vaan nähdä se rikkaana, moniulotteisena ja heterogeenisena koneena.²² Valinta koskee näin ollen joko "tappavan toiston mekaanista konseptiota" tai "prosessiivisen aukaisun koneellista konseptiota."²³ Tässä mallissa edellistä edustaisi psykoanalyysin ja jälkimmäistä ritornellon näkökulma.

Koosteita ja territorioita

Jokainen kooste on alueellinen, territoriaalinen. Aluksi onkin otettava selvää, millainen on koosteen territoriaalisuus eli "koti". Yleisenä merkityskenttänä territoriota voikin kutsua juuri kotiin liittyvien käsitteiden kiinnikkeeksi.

Territoriolla on kaksi huomattavaa vaikutusta: funktioiden uudelleen järjestämisen ja voimien uudelleen ryhmittelyn vaikutukset.²⁴ Voimien kaaoksesta hahmottava "alue" on ritornellon ensimmäinen vaihe tai tahti. Esimerkkinä voi olla rytminen laulu, jonka avulla lintu alkaa ilmaista reviiriään eli kotinsa aluetta. Toinen vaihe on sitten tuon kodin vahvistamista, rakentamista, huoltamista ja siinä elämistä. Kolmannessa vaiheessa valmistaudutaan jättämään vallinnut olotila ja siirtymään jälleen uuteen tilanteeseen, jossa funktiot ja voimat ovat vielä jäsentymättömiä.

Ritornello on tällainen kolmen vaiheen sarja: ensimmäinen aspekti on kaaoksesta aukeava järjestyksen alku, jonka esimerkkinä voi olla tiettyä systeemiä rakentava, toistuva rytm. Toisena aspektina on kehä, jonka tuo rytm muodostaa ja kolmantena aukeama tai "särö", joka johtaa kehästä ulos kohti toisia alueita ja niiden muotoutumisia, tai kohti "alueetonta" kosmosta. Näitä kolmeen aspektiin liittyviä koosteisia voimia voidaan kutsua myös kaaoksen, maadoituksen ja kosmoksen voimiksi.²⁵ Ritornellon perusominaisuus näissä kytkennöissä on sen territoriaalisuus: aluetta, "kotia" muodostava, määrittävä ja purkava pyrkimys.

Bigelow'n elokuvista *Point Break* tarjoaa lähes kouluesimerkin siitä, miten edellä esitelty ritornello-sarja toimii elokuvan kokonaistarinarissa. Kaaoksen voimista johtuvia territorion muodostumisen ritornelloja ovat yhteydet, jotka syntyvät Johnnyn ja tämän työkumppanin (Pappas; Gary Busey), surffauksen opettajan (Tyler; Lori Petty²⁶), josta kehittyy sittemmin myös tyttöystävä sekä tärkeä linkki rosvokoplaan, ja koplan johtohahmon, Bodhin kanssa. Samalla näiden yhteyksien kautta muodostuvat Johnnyn keskeiset territoriot eli "työ" (poliisina ja FBI:n agenttina) ja "harrastukset" (surffaus), joiden välissä on harrastuksia lähellä oleva "yksityiselämä" (Tyler). Territorion

vahvistumiseen ja maadoituksen voimiin liittyvät suhteiden kiinteytyminen niin työssä (ero muuhun työyhteisöön korostuu), harrastuksissa (surffauksen oppiminen ja tuleminen hyväksytyksi joukkoon) kuin yksityiselämässäänkin (rakastuminen). Uudistavia ja laajentavia ritornelloja (kosmoksen voimia) ovat ensinnäkin se, miten Johnnylle selviää, keitä todelliset pankkirosvot ovat ja tämän jälkeen, miten taas rosvoille selviää, kuka Johnny todella on. Toisin sanoen, totuuden paljastuminen (ja taas “välittäjänä” on Tyler) johtaa “särön” syntymiseen. Viimein, kosmisiin ulottuvuuksiin liittyvinä kerronnallisina ritornelloina voitaisiin pitää Australiaan (kuvaukset tosin tehtiin Oregonin rannikolla USAssa) merkitty epilogi, jossa Bodhi ja Johnny tapaavat “vuotta myöhemmin” viimeisen kerran. Johnny irrottaa käsiraudat ja vapauttaa Bodhin elämänsä suurimmille aalloille (ja itsemurhaan), minkä jälkeen hän itse heittää virkamerkkinsä tuohon samaan veteen, johon hänen “laiton” henkinen veljensä äsken lainelaudallaan hukuttautui. Siis läsnä ovat jälleen myös sekä uusien territorioiden muodostumisen että näistä kehistä vapautumisen elementit.

Miljööt ja rytmit syntyvät kaaoksesta. Jokaisella miljööllä on siis tavallaan oma värähtelynsä, resonanssinsa. Tapahtuminen sijoittuu miljööseen siinä missä rytmi on ympäristöjen välinen asia. Territorio, alue, syntyy miljöiden ja rytmien territorialisoitumisen tuloksena. Kaaos on alkanut järjestäytyä tietyn rytmien mukaan, joka toimii ikään kuin merkinä territorion syntymisestä. Territorialisoiva tekijä (T-faktori) käy ilmi rytmien muuttumisessa ilmaisevaksi eli perustavaa laatua olevien ominaisuuksien muotoutumisessa. Tällainen ilmaisevaksi eli territorialisoiduksi tullut ääni, väri, haju, etc. kehittyy sitten edelleen tyyliksi, tiettyjen ominaisuuksien varaan rakentuvaksi systeemiksi. *Infra-kooste* eli yksinkertainen “tra la la’n” alkutahti muuttuu *intra-koosteeksi*, toistuvien motiivien ja kontrapunktien järjestelmäksi (laluksi) sekä edelleen *inter-koosteeksi* eli suunnaksi kohti uusia alueita. Tällaisen territorialisoitumisen peruskysymys koskee konsistenssia eli pysyvyyttä: miten heterogeeniset elementit pysyvät koossa niin, että kolmen “kehitysvaiheen” ritornello voi syntyä, kypsyä ja aueta uusiin suuntiin?²⁷

Infra-vaihe on siis kaaoksen järjestäytymistä, suuntaa kehän (systeemin) sisään. Intra-vaihe on funktioiden ja voimien rakenteiden muotoutumista ja vahvistumista tuossa kehässä. Inter-vaihe on särön, halkeaman syntymistä tuohon kehään ja tällä tavalla väylän aukeamista kohti uusien muotoutumisien sekä kytketymisien alkuja tai kaaosta/kosmosta (*chaosmos*), jossa nuo alut ovat mahdollisuuksina olemassa. Tällainen alue avautuu eli alkaa deterritorialisoitua – ei puutteen synnyttämän halun voimasta johonkin *objet petit a*:han kiinnittyneenä, – vaan “kooste-muuntajien” (*assemblage converter*) avulla.²⁸ Ne ovat liikkeessä pitäviä muutosvoimia, jotka ovat läsnä ja toimivat niin territorion muotoutumisen (tyylin syntymisen) kuin “uus-alueistumisenkin” (deterritorialisaatio) kohdalla.

Point Breakin tarjoama konkreettinen esimerkki tyyppillisestä, konemaisesta “kooste-muuntajasta” on Johnnyn lainelauta. Sen ympärille muotoutuvat ne vaikeudet, jotka hän kohtaa niin hiekkarannalla kuin poliisi-asemallakin yrittäessään kytkeytyä surffareiden ja pankkirosvojen sekä Tylerin maailmaan. Toisaalta juuri lainelauta toimii muuntajana, jonka avulla nuo yhteydet lopulta löytyvät. Viimein, lainelaudan kautta Johnny (entisenä jalkapallolupauksena, jolle juuri polvi osoittautui heikoksi kohdaksi) löytää uuden territorion ruumillisten elämysten kentältä.

Territorialisoitu, koodattu kooste kantaa siis aina mukanaan dekodeuksen

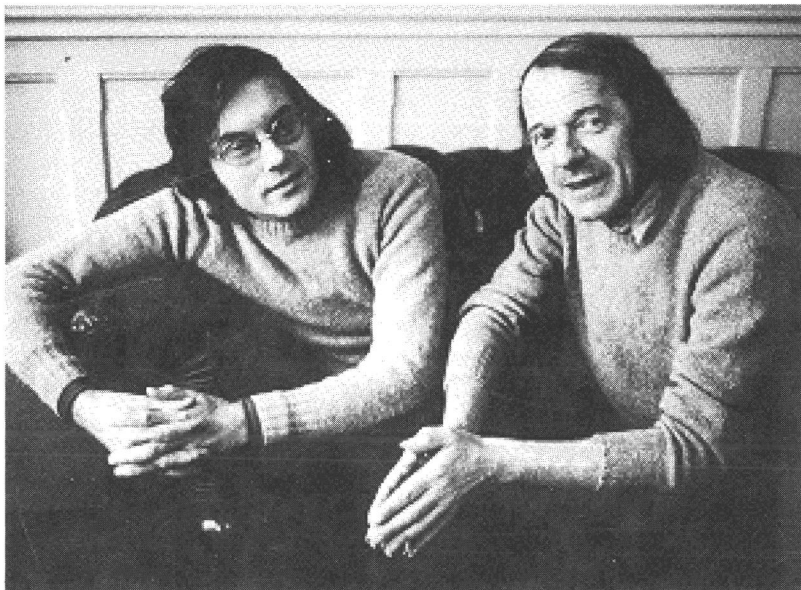
27. Deleuze & Guattari 1988, 323, 327.

28. Ibid., 325.

29. Ibid., 334.

30. Tähän kone-problematiikkaan, joka toki ansaitsisi enemmän huomiota, palaan kuitenkin lähemmin toisessa yhteydessä, koska sen käsitteellinen verkosto kattaa suuren alueen ja laajenee tässä tekstissä tarkastellun "pikku konetta" koskevan kentän ulkopuolelle. Lähtökohdista yleisemmin ks. Félix Guattari, *Chaosmosis; an ethico-aesthetic paradigm*. "Ruumis", "kone", "tuleminen", etc. -käsitteiden feministisestä kriitikkistä ks. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies; Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1994, 160-183 sekä Kathleen M. Kirby, *Indifferent Boundaries; Spatial Concepts of Human Subjectivity*. New York & London: The Guilford Press 1996, 112-121.

31. Deleuze & Guattari 1988, 350.



Guattari ja Deleuze.

ja deterritorialisaation "lisäarvon". Tässä käsitteistössä koneet ovat avaimia, "jotka avaavat tai sulkevat koosteen, territorion."²⁹ Deleuzen ja Guattarin (sekä yhdessä että erikseen) käyttämiä keskeisiä käsitteitä on kone (*machine*), jolla he eivät kuitenkaan tarkoita mekaanista, keinoitekoista "masinaa" edes missään yleisessä tai metaforisessa mielessä. Pikemminkin koneen käsite on yritys puhua *ruumiista* sitomatta sitä orgaanisen ja organistisen ennalta rajoittaviin merkityksiin.³⁰

Deleuze ja Guattari rakentavat jopa lyhyen "taidehistoriallisen" luennon ritornello-mallin pohjalta. Siinä klassinen taiteilija toimii vielä muotoa ja materiaalia (eli rytmiä) rakentavan "kaksitahtisen" mallin varassa (infra-vaihe). Romantiikan kontekstissa syntyy "maa" eli territoriaalinen kooste. Aiemmat, universaalit teemat muuttuvat kansallisiksi. Kyse on tavallaan kosmisen energian "maadoittamisesta" (intra-vaihe). Kaaoksen taiteilija-jumalan asemasta (jonka perushuuto oli "Luo, luo!"), romantiikan taiteilija-sankari *etsii*. Postromanttinen aikakausi on ensisijaisesti koneen ja mekano-sfäärin aikakautta (inter-vaihe). Sen perusmekanismi on "kirjaimellinen" kooste-muuntaja eli *syntetisaattori*, jonka käyttöalueena on koko ritornellojen kirjo koskien niin miljöötä muodostavia, toistavia kuin niitä aukaiseviakin (eli "kosmisoivia") ritornelloja. Lähtökohta on lapsuuteen liittyvissä ja lapsuutta muotouttavissa tarinoissa, loruissa ja lurituksissa, joissa jo niissä kuitenkin on mukana "lopullinen" pyrkimys deterritorialisoivaan "kosmisointiin" eikä pelkästään uuden koosteen luomiseen:

Koosteen avaaminen kosmiselle voimalle. Kuitenkin monia vaaroja on matkalla siirtymässä vaiheesta toiseen; äänien koosteesta koneeseen, joka kääntää nuo äänet kulttuuriksi; musiikon lapseksi-tulemisesta lapsen kosmiseksi-tulemiseen. On mustia aukkoja, sulkeumia, sormen halvaantumista ja äänihallusinaatioita, Schumannin hulluus, *pahaksi* mennyt kosminen voima, vainoava nuotti, ääni joka jähmettää paikoilleen. Silti toinen oli jo läsnä ensimmäisessä, kosminen voima oli jo materiaalissa, suuri ritornello erillisissä pienissä, suuri siirtymä pienemmissä. Paitsi, että me emme voi koskaan olla varmoja siitä, olemmeko kyllin vahvoja, sillä meillä ei ole systeemiä, on vain linjauksia ja liikkeitä. Schumann.³¹

Point Breakin tarinarakenne voitaisiin lukea myös fort/da -tulkintana. Siinä lainelauta olisi tuo Johnnyn “freudilainen” lelu, ja surffaus leikkiä, jonka avulla hän työstää omaa subjektipositiotaan. Ainekset löytyvät itse elokuvan tarjoamasta tarinamateriaalista: FBI:n arkistoista Johnny saa selville, että Tylerin vanhemmat ovat kuolleet lento-onnettomuudessa. Tämän jälkeen hän keksii tarinan omien vanhempiensa vastaavasta kohtalosta auto-onnettomuudessa ja saa tällä tavalla Tylerin sympatiat sekä kiinnostuksen puolelleen: Tyler lupautuu opettamaan Johnnyn lainelautailemaan. Mutta miten selittää se, että Johnnyle surffaus ei muodostukaan – kuten Bodhille – entistä suurempien aaltojen etsinnäksi? Tai se, miten elokuvan loppu viittaa Johnnyn valintaan pikemminkin luopua kuin ryhtyä etsimään taas uutta subjektipositiota? Ikään kuin elokuva olisi tietoinen psykoanalyttisen tulkintavieheen – kuten “peilivaiheen” – mahdollisuudesta ja läsnäolosta, sitä “näykkien”, mutta lopulta kuitenkin siihen tarttumatta. Tästä konkreettisena esimerkkinä voisi olla myös vampyyri (johon liittyvää metaforiikkaa löytyy Bigelow’n elokuvista laajemminkin kuin vain *Near Darkissa*), jolta puuttuu kyky nähdä itsensä peilistä.

Johnnyn lainelauta on pikemminkin ritornello kuin fort/da -lelu. Se on esine, jonka avulla Johnny luo yhteyden niin takaa-ajamiinsa “ex-presidentteihin” kuin tyttöystäväänsäkin. Samalla se on esine, jonka avulla hän erottautuu muista etsivistä. Lauta on Johnnyn “tra la la”, reviiirilaulu, jonka avulla hän merkitsee “kotinsa”. Kun Bodhi kysyy elokuvan lopun “viimeisellä rannalla” Johnnyltä vieläkö tämä surffailee, Johnny toteaa kuin itses-tään selvyytenä: “Every day!”

Tyylirihmasto

Steven Shaviroille (esimerkkinä *Blue Steel*) Bigelow näyttäytyy “visualistina”, jonka keskeiset roolihenkilöt ovat liioiteltuja tyypejä enemmän kuin realistisia henkilöitä. ³² Tässä suhteessa ne heijastelevat myös elokuvien kokonaisilmettä, jossa tehdyn ja konstruoidun eli “pinnan” rooli korostuu – ei (enää) suhteessa johonkin oletettuun aitoon, alkuperäiseen ja todelliseen, vaan pikemminkin suhteessa toisiin pintoihin, efekteihin, valööreihin ja valoisuusasteisiin. Tämä tekee Bigelow’n elokuvista vahvasti “kytkeytyviä” ja kuten on – *Cinemanian* tapaan – totuttu sanomaan, “tyylitietoisia”. Peruspiirteitä tässä tyylissä ovat jännitteet visuaalisten, äänellisten ja kerronnallisten elementtien kesken.

Kerrostuneen jännitteisyyden synnyttämä vaikutelma on jatkuva epävarmuus ja tunne siitä, että mitä tahansa saattaa tapahtua minä hetkenä tahansa (mikä on tietysti hyvin “elokuvallinen” tuntemus). Keskeisenä tehokeinona tällaisen vaikutelman synnyssä on Bigelow’n tyylillinen pyrkimys viedä katsoja-kuulija suoraan “tapahtumien keskelle” kameran ja äänenkäytön avulla: elokuvat kasvavat keskeltä. Tällainen “keskeltä kasvaminen” on juuri rihmaston perusominaisuus. ³³ Jälleen tyypillisenä esimerkkinä tästä voi mainita takaa-ajokohtaukset. Bigelow’n elokuvissa on tuskin lainkaan sellaisia kuva-ääni -koosteita, joista voisi tinkimättä sanoa, että niissä konstruoidaan tarkkailevaa, sivullista tai etäistä katsomistapaa. Jopa Bigelow’n paljon käyttämät hidastukset imevät huomion audiovisuaaliseen materiaan ja sen teksturiin. Ja silloin kun tuollaista tekstuuria ei muuten ole (esimerkkinä ilman läpinäkyvyys), se lisääntyy käyttämällä tuulta, pölyä,

32. Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. Minneapolis & London: Minnesota University Press (Theory Out of Bounds, Vol. 2) 1993, 2.

33. Ks. esim. Deleuze & Parnet 1988, 28-32.

34. Shaviro 1993, 4.
 35. Ibid., 5.
 36. Ibid., 8.
 37. Ibid., 9.

savua ja sadetta (olipa se sitten vettä, paperisilppua tai lasinsirpaleita). Ehkä tärkein keino tällaisessa *tilallistamisessa* (joka jo sinällään on territorialisointia ja deterritorialisointia) on kuitenkin valaistus, etenkin sen yhteys liikkeeseen. Liikkuvaa kameraa, käsivarakuvausta ja steadycamia käytetään siis runsaasti. Tyypiesimerkkejä ovat niin *Point Breakin* kuin *Strange Daysinkin* alkujak-

sot. *Point Breakin* krediittijaksojen jälkeen (jossa perusasetelma jo rakennetaan vuorottelevan leikkauksen keinoin) katsoja "ajetaan" sisään tarinamailmaan Johnnyn saapuessa ensimmäisenä työpäivänä työpaikalle pankkiryöstöjä tutkivalle osastolle Los Angelesissa. Yhtäjaksoisena otoksena (joka kestää runsaat puolitoista minuuttia) kamera kulkee Johnnyn ja tätä opastavan esimiehen (John McGinley) mukana ikään kuin laskelmoituun tanssiin osallistuvana "näkymättömänä" läsnäolijana. Ehkä taustalla on "kunnianosoitus" Orson Wellesin *Touch of Evil* -elokuvan (1957) alkujaksolle – hieman samaan tapaan kuin Robert Longon *Johnny Mnemonic* -elokuvan (1995) alku on ilmeinen *hommage* kohtaauksille niin *Point Breakissa* kuin *Strange Daysissäkin*. Toisaalta Longon ei ole tarvinnut hakea tuota yhteyttä kaukaa, onhan Keanu Reeves pääroolissa ja vielä Johnny-nimisenä sekä *Point Breakissä* että *Johnny Mnemonicissa*.

Ehkä käsite, joka tässä suhteessa voisi hyvin kuvata Bigelow'n "kytkevää" tyyliä, onkin juuri koreografia; kuvia, ääniä ja tarinarakenteita käsitellään ikään kuin tanssijoita, joiden keskinäiset suhteet muodostavat sitten elokuvien kokonaiskoreografian. Yhteyksien etsiminen tanssista on osuvaa myös muussa mielessä; kaikissa elokuvissaan Bigelow on keskittynyt ihmisruumiiseen. Tällaisia keskityksiä – vain muutaman esimerkin valitakseni – ovat *Near Darkissa* vampyyrien riippuvuus verestä ja heidän yli-inhimilliset voimansa; *Blue Steelissä* Meganin pukeutuminen poliisin univormuun ja Eugenien verikylvyt; *Point Breakissa* ruumis painovoiman uhmaajana; *Strange Daysissä* ruumiin kyky "nähdä" silmät kiinni. Oireellista on, että myös ns. "heikko kohta" on aina fyysinen: vampyyrit eivät kestä päivänvaloa, vaan syttyvät palamaan; Johnnyn polvi on hajonnut jalkapallo-ottelussa; *Strange Daysin* murhaaja Max on värisokea, ja niin edelleen. *Point Breakin* lainelaudoillaan aaltoja pitkin tanssivissa surffareissa "tanssiuus" on tarina-aiheistossa asti. Samassa tarinassa kuvioon kuuluu myös se, miten FBI:n tutkijat nauhojen perusteella ihailevat pankkiryöstäjien tehokasta, "ei yhtään turhaa liikettä" - tyyliä. Tai miten Patrick Swayze opettaa Reevesiä kehottamalla tätä olemaan ajattelematta antaen aallon ajaa. Toisekseen tanssille tyypillinen liikkeen ja äänen rytmi on Bigelow'n "koreografisen tyylin" perusaines. Tässä suhteessa koosteet ja kytkökset ovat audiovisuaalisia ritornelloja, joilla Shaviron mukaan on myös tyylilliset esikuvansa: "Bigelow'n tyyliissä yhdistyvät jatkuva valon modulointi ja eristävä, fetisistinen tarkkaavaisuus toiminnalliseen leikkaukseen ja väkivallan purkautumisen mahdollisuuteen: kiehtova postmoderni liitto Josef von Sternbergin ja Sam Peckinpahin kesken."³⁴

Shavirolle *Blue Steel* perustuu "saastumisen" ja toiston logiikkaan, ei lineaarisesti etenevään, psykologisten syiden ja seurausten ketjuun. Rakente toistuu myös elokuvasta toiseen. Bigelow'n kaikissa elokuvissa on tietyllä tavalla kyse uskomisen ja huiputtamisen, vakuuttavuuden ja yllättyneisyyden ristivedoista: "Näköisyydet ovat epävakaita ja ne täytyy tuon tuosta tulkita uudelleen – ei siksi, että päämääränä olisi löytää jokin syvempi totuus, vaan nimenomaan siksi, ettei tuollaista totuutta ole."³⁵ Muun muassa tästä syystä Bigelow'n elokuvien tempo tähtää tulevaan, niiden tilallinen jännite ulottuu

myös ajan tasolle synnyttäen jatkuvan, ennakointiin liittyvän tarpeen ja tunteen; jännittyneen odotuksen tilan. *Strange Days* ulottaa tämän pyrkimyksen koko elokuvan kaareen asti; siinähän kaiken aikaa ennakoidaan varsin tarkkaa ajallista momenttia eli kello kahdentoista lyöntejä uudenvuodenaattona 1999. Tässä suhteessa koko elokuvan loppujakso, varttitunnin kestävä kuvaus vuosituhannen vaihtumisen tunnelmista Los Angelesin keskustassa, on juoni- ja tapahtumarakenteita tarkasteltaessa tökerö yritelmä samalla sekä punoa edeltäviä tarinalankoja yhteen että keksiä lisää pitkittäviä “väliintuloja”. Koska Bigelow’n elokuvat ovat ritornelloja, ei tätä kokonaisuutta pidä katsoakaan pyrkimyksenä juonen sulkeumaan, vaan ikään kuin se olisi musiikkia: kuvan, äänen ja liikkeen rytmejä tai viimeinen “la” eri tasoilla polveilevien “tra la la” -asetelmien kytkennöissä, jotka ovat toisiinsa lomittuvia, muotoutuvia ja säröytyviä kehä.

Koossa pitävänä voimana voi olla esimerkiksi jatkuva jännitystila, jossa halu ja pelko kietoutuvat toisiinsa. Halu nähdä, kuulla ja tietää enemmän sekä pelko koskien “riistäytyviä” tapahtumia ja niiden mahdollisuutta: “tra la la’n” syntyminen. *Blue Steelissä* poliisin univormu vapauttaa Megan Turnerin sekä tyttärensä että yleisemmin naisen rooleihin sosiaalisesti liittyvistä rajoitteista. Megan Turner-Eugene Hunt -pari on jo itsessään ritornello eli pieni kone, jossa sen osapuolet omien halujensa kautta “tarvitsevat” toinen toisiaan: Turner kyetäkseen osoittamaan olevansa kyvykäs poliisina ja Hunt toteuttaakseen oman äärimmäisen (fallisen?) fantasiansa tulla juuri Turnerin ampumaksi. Vastaavia pareja on myös Bigelow’n muissa elokuvissa: *Point Breakin* Bodhi ja Johnny Utah tai Johnny ja Tyler; *Near Darkin* Caleb ja Mae; *Strange Daysin* Lenny Nero (Ralph Fiennes) ja Lornette “Mace Mason” (Angela Bassett), tai Lenny ja Faith Justin (Juliette Lewis), tai Lenny ja Max (Tom Sizemore), tai Lenny ja Philo Gant (Michael Wincott), ja niin edelleen. Asetelmat eivät ole hyvän ja pahan, sankarin ja konnan välisiä binarismeja, vaan pikemminkin kysymyksen ja vastauksen, dialogin tai ritornellon kaltaisia “säkeiden” suhteita “kertosäkeisiin”, “rosvoa ja poliisia” leikkivien keskinäiskytkentöjä.

Shavirolle *Blue Steelin* alussa oleva kohtaus, jossa Turner ja Hunt “tapaavat” toisensa ensimmäistä kertaa myymälän ryöstön yhteydessä, viittaa siihen miten Bigelow-elokuvassa “visuaalinen fasinoituminen on passiivista ja pakonomaista käytöstä eikä suinkaan osoitus katseen aktiivisesta hallinnasta.”³⁶ Liike ei ole etäännytystä, vaan päinvastoin kohdentumista, siirtymistä lähelle. Elokuvat “keskeyttävät narsistisen tyydytyksen, ei puutteen tunnistamisen kautta, vaan ylettömän ja laukeamattoman kiihtyneisyyden tilaan joutumisen takia [—], Bigelow työntää (miehiselle katseelle tyypillisen) fetisismin ja tirkistelevän viehätysten pisteeseen, jossa ne räjähtävät.”³⁷ Shavirolle *Blue Steel* on ruumiillisten ja kosketuksellisten reaktioiden sekä älyllisen, sinisen ja viileästi etäisen (keinotekoisien ja koneellisen) vuorosykkeenä esimerkillisesti “postmoderni elokuva.” Peruspiirteensä tässä “määrityksessä” tuntuu olevan se, miten elokuva avoimesti asettaa esille keinonsa kuvata tapahtumia ja pohtia sekä tapahtumien merkitystä että itse kuvauksen funktioita. Tietysti yhtä hyvin tällainen tapahtumien luonteen ja kuvauksen funktioiden käsittely kuin ruumiillisen ja älyllisen vuorosykkeen on jälleen ymmärrettävä – ei vastakohta-asetelmana, kausaalisuhteena tai dialektisena järjestelmänä – vaan nimenomaan ritornellona.

38. Ibid., 9-10.

39. Cowie 1997, 310-315.

40. Voisi melkein ajatella, että tähän tulkintaan tuo vain oireellisen ja tahattomasti (?) itseironisen lisävärinsä elokuvan nimeäminen suomalaisessa levityksessä muotoon *Kylmä teräs*. Niin haluttaessa, vastaavia "fallisuuksia" Bigelow'n elokuvista on helppo löytää, tyyppiesimerkinä Johnnyn lainelauta, jonka muoto ei jättäne ketään oikealle aaltopituudelle hakeutuneista arvailujen varaan. Heitä tuskin jää huomaamatta kohtaus, jossa todetaan "vihkiytyneiden" surffareiden tapa hangata "Sex Waxia" lautoihin, jotta niiden luisto paranisi.

41. Cowie 1997, 311.

42. Todettakoon "sivuhuomautuksena", että tällaiseen fallisen vallan elämykseen "perustuvat" käsiaseet tappavat USA:ssa tätä nykyä noin 40 000 ihmistä vuosittain.

43. Cowie 1997, 315.

Juurikertomus

Steven Shaviro aloittaa teoksensa *The Cinematic Body* ("Elokuvallinen ruumis") analysoimalla *Blue Steel* -elokuvaa ja sen perustematiikkaa oman kirjansa perspektiivistä. Tarkastelun keskeisiä saumakohtia ovat postmodernin vision harhainen ylettömyys; katsojuuden kiihko ja passiivisuus; kuvien vimma ja hauraus; subjektiivisuuden sosiaalista muotoutumista säätelevät halut; väkivallan ja seksuaalisuuden kytkökset; ruumiin politiikat.³⁸ Näissä puitteissa laajemmin tarkasteltuja ohjaajia ovat David Cronenberg, Rainer Werner Fassbinder, Andy Warhol, Robert Bresson, George Romero ja Jerry Lewis. Shaviroille Bigelow'n elokuva on "sinisimmillään" havaitsemisen ja halun mekanismeja erittelevä tutkielma ja "punaisimmillaan" toiminnan sykkeeseen tempauttavaa eläytymistä. Elizabeth Cowie puolestaan *lopettaa* teoksensa *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis* ("Naiseutta esittämässä: Elokuva ja psykoanalyysi") omaan *Blue Steel* -analyysiin, joka pohjautuu otsikkonsa mukaisesti psykoanalyttiseen käsitteistöön.³⁹ Vaikka omissa yhteyksissään tutkijat eivät juuri näitä käsitteellisiä määrittämiä käytäkään, voitaisiin silti ehdottaa, että siinä missä Shaviro tarkastelee Bigelow'n elokuvaa lähinnä ritornellon kannalta, Cowie analysoi sitä fort/da -mallin kautta.

Niinpä Cowien tulkinnassa etusijalle nousee pyrkimys määritellä Meganin ja Eugenin suhde fallisena valta-asetelmana, jossa yhdestä sen perustavista "merkeistä" eli pistoolista (ja luodeista) tulee tuota suhdetta "edustava" konkreettinen esine. "Sininen teräs" on siis nimenomaan maskuliinisen ja fallisen vallan aineellistumaa kuvaava ilmaus.⁴⁰ Cowien lähtökohtana on lainaus Bigelow'lta, jossa tämä muun muassa toteaa pyrkimyksensä olleen poliisielokuvan lajityypin tarjoamassa kontekstissa, "luoda hyvin vahva ja kyvykäs henkilö, joka vain sattuu olemaan nainen."⁴¹

Cowien mielestä Bigelow turhaan vähättelee Meganin "naiseuden" ja "poliisiuden" symbioottisuutta: Megan ei ole Eugenin hyökkäysten objekti, vaan (poliisina ja naisena) nimenomaan niiden syy. Cowien mielestä Megan, muutuessaan itse tarinan käännteissä vastavalmistuneesta poliisista psykoottisen vainoajansa lopulta tuhoamaan pystyväksi naiseksi, samalla kulkee falloksen valtaan liittyvän fantasian ja lakiin samastumisen "läpi". Tässä mielessä elokuva kuvaa tarkkaan sitä myyttiä, johon niin Megan (poliisina) kuin Eugenekin (miehenä) ovat "sitoutuneet" – kuitenkin lopulta räjäyttäen tuon fallisen vallan omistamista koskevan myytin osoittamalla sen – kylläkin tuhoisaksi, mutta samalla naurettavaksi. Tässä luennassa Meganin poliisina käyttämästä aseesta ja sen korrelaattista Eugenin käsissä tulee tuo freudilaisen fort/da -asetelman lelu, palanen Meganin subjektiutta, joka on "tässä" ja "poissa" ja jonka vaihtelevan läsnäolon avulla hänen subjektiivensa fantasia eli juuri fantasia fallisen vallan haltijuudesta, voi tulla elämyksellisesti koetuksi.⁴² Mutta yhtä vähän kuin Freudin lapsenlapsen lopulta oli mahdollista palauttaa äiti (tai lacanilaisittain sanottuna, muuttua äidiksi) lelulla leikkimisen keinoin, myös Meganin on mahdotonta muuttua mieheksi pelkän poliisileikin ansiosta. Siis jälleen: "Fantasiaa sinänsä ei kumota; se säilyy välttämättömänä kuvitteellisena skenaariona, jonka tehtävänä on täyttää subjektia konstituiva tyhjyys. Samalla se kuitenkin vie subjektin ja katsojan kosketuksiin sekä halunsa ja fantasian rajojen että puutteen kanssa."⁴³

Ritornello-mallissa subjekti (ja subjektius) on monien sosiaalisten kytkeytymien muodostama "rihmasto". Esimerkiksi *Blue Steel*issä Meganin

kannalta vastaavia ihmiskontakteja ovat Eugenien lisäksi myös suhteet työtoveriin, Nick Manniin (Clancy Brown), naisystävään (Elizabeth Pena), ja vanhempiin (Louise Fletcher, Philip Bosco). Fort/da -mallissa subjekti puolestaan on puutteen, fantasian ja halun muodostamassa kehässä pyöriävä “elämyseskus”: “On välttämätöntä samalla sekä oivaltaa ja hyväksyä tämä hinta että jatkaa elämää ikään kuin asiat voisivat olla toisinkin.”⁴⁴

Bigelow’n elokuvissa funktionaalinen kooste “määrittelee” yksilön, eivätkä tämän “lukkoon lyödyt” ominaisuudet. Tältä kannalta *Near Dark* tutkii vampyyriksi tulemista, *Blue Steel* poliisiksi tulemista, *Point Break* pankkiryöstöksi tulemista ja *Strange Days* toiseksi tulemista. Kaikissa tapauksissa tuo tuleminen on myös muilla tasoilla tapahtuva ja niille ulottuva “rinnakkaisprosessi”. *Near Dark*issa mieheksi (pojaksi) tuleminen, *Blue Steel*issä naiseksi tuleminen, *Point Break*issä veljeksi tuleminen ja *Strange Days*issä isäksi tuleminen.

Näiden kytkentöjen rinnakkaisina “oidipaaliluentoina” elokuvat antavat toisenlaisen luettelon. *Near Dark* on isä-poika -tarina, jossa oikea isä on anakara ja traditionaalinen, kun taas Jessen (Lance Henriksen) ja Severenin (Bill Paxton) muodostama vampyyri-isä-poika -yhteisö on tyystin anarkistinen ja anaalinen, rajaton. *Blue Steel*in sanoma on, että nainen voi menestyä miehisessä maailmassa vain tinkimällä periaatteistaan ja mukautumalla fallisesti rajattuun naiseuden koodiin. *Point Break*issä systeemien yläpuolinen veljeys mahdollistaa sen, että Johnny lopulta voi “vapauttaa” Bodhin hyväksymään kuolemanviettinsä (toteuttamaan itsemurha surffiaalloilla) sekä tämän jälkeen luopumaan itse poliisinmerkistä. *Strange Days* kertoo entisen poliisin (fallisen vallan haltijan) ja nykyisen squid-dealerin (korvikefantasioiden kauppiaan) Lenny Neron ajautumisesta uuden vuosituhannen kynnyksellä oivaltamaan ystäviksi ja rakastetuiksi luulemiensa läheisten valheellisuus sekä hyväksymään lopulta yhteys Macen kanssa ja tätä kautta uusi asema “isänä” tämän pojalle.

Bigelow ei kuitenkaan ole mimeettinen tai edes representatiivinen, tarinoiden kertomista varten esittävä tekijä. Epäkuuntoon menneiden perherakenteiden asemasta hän kiinnittää enemmän huomiota konkreettiseen ainekseen eli tässä suhteessa esimerkiksi kotiin. Niinpä Bigelow’ta voisikin nimittää “bergsonilaiseksi”; hän hyödyntää “juurimaailman” ideaa, joka saa ilmauksensa erilaisissa ja erilaisilla pinnoilla.⁴⁵ Roolihenkilön koti on “pinta”, jolla saavat ilmauksensa ne kytkeytymiset (ja niihin liittyvät voimat), joihin tämä on sitoutunut tai jotka tältä puuttuvat. *Near Dark*issa ovat vastatusten lapsuudenkodin pysyvyys ja vampyyriperheen totaalinen kodittomuus; *Strange Days*issä taas Macen talo mustien sopuisassa lähiöyhteisössä ja keskustahotellien tilapäisyys. *Blue Steel*issä Meganin valintoihin vaikuttaa lapsuudenkodin valtahierarkia, johon kuuluvat niin alistuvan äidin ja pahoinpitelevän isän keskinäinen riippuvuus kuin tyttären kapinakin. *Point Break*issä surffaareiden koti on “on the beach.” Fantasiaa rakentavan, puutteen ja halun binaarikoneella käyvän representaation asemasta etusijalla on *pintojen* aineellisuuden esiin tuominen ja siten korosteisesti aistimellinen elämyksellistäminen. Bigelow’n pyrkimyksenä ei selvästikään ole jäljitellä (imitoida), vaan jatkaa, liittyy ja kytkää; ei tulkita, vaan kokeilla. Esittämisen asemasta esittämisen erittelyyn liittyvä problematiikka on keskeisempää. Toisaalta tämä on myös itsensä elokuvan “juurikertomus” sillä samalla tavallahan esimerkiksi Etienne-Jules Marey suhtautui “kuvan” rooliin välikätenä tai tulkkina, joka käänsi luontoon (“juurimaailmaan”) liittyviä voimia ihmisen

44. Ibid.

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

46. Asetelmasta enemmän ks. Jukka Sihvonen, *Aineeton syli; Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Tampere: Gaudeamus 1996, 107-112.

47. Thomas Foster, "The Sex Appeal of the Inorganic": Posthuman Narratives and the Construction of Desire." Teoksessa Robert Newman (ed.), *Centuries' Ends, Narrative Means*. Stanford: Stanford University Press 1996, 276. Baudrillard-viite on tekstiin "The Year 2000 Has Already Happened" teoksessa Arthur Kroker & Marilouise Kroker (ed.), *Body Invaders; Panic Sex in America*. New York: St. Martin's Press 1987 (alk. 1985).

48. Ks. Jukka Sihvonen, "Technobody Metamorphoses". *Lähikuva* 3 (1995).

kannalta nähtävissä eli ymmärrettävissä, analysoitavissa ja tulkittavissa olevaan muotoon.⁴⁶ Mareyn välineenä oli yksittäinen kuvaruutu siinä missä Bigelow'n käytössä on kokonainen audiovisuaalisten koosteiden teknologia.

Enemmän kuin sävyyttävän elämyksen etsijä, Bigelow on sen erittelijä; ero ei ole suuri, mutta se on merkityksellinen. Sävyttävän elämyksen etsijä, tullessaan riippuvaiseksi kokemuksen adrenaliiniannoksista (*Point Breakin* "rush" ja *Strange Daysin* "wiretripping" ovat tämän asian pohdintaa), ajautuu väistämättä ja konkreettisesti tuolle viimeiselle, maalliselle rajalle eli kuoleman syliin. Bigelowin elokuvat eivät kuitenkaan anna aihetta ajatella tätä jonakin ajattomana ja yleisinhimillisenä väistämättömyytenä, vaan lähinnä sellaiseen maskuliinisuteen kuuluvana "oireyhtymänä", josta oheinen *Point Breakin* keskustelu voisi olla esimerkkinä:

Tyler: Big wave riding for macho assholes is a deathwish.

Roach: No it's not, it's the ultimate rush. There's nothing that comes close to it. Not even sex!

Tyler: Maybe it's because you're not doing it right, Roach...

Bodhi: Everything moves in cycles. If you want the ultimate, you gotta be willing to pay the ultimate price. It's not tragic to die doing what you love.

Tyler: There's too much testosterone here. Bunch of goddam adrenaline junkies. Hope you're not buying into this banzai bullshit like the rest of Bodhi's companions.

Johnny: What you're talking about?

Tyler: You've got the kamikaze-look Johnny, I've seen it. Bodhi can smell it a mile away. He'll take you to the edge – and pass it.

Niinpä Bigelow'n näkökulmasta elokuvakin on pikemminkin elämystä ja elämysriippuvuutta *tutkiva* ja erittelevä kuin niitä, tästä pyrkimyksestä riippumattomasti, "aiheuttava" väline. Tai, oikeammin ja tarkemmin, elokuva aiheuttaa elämyksiä vain pyrkimyksessään tutkia itse tuon elämysmekanismin koostumusta. Bigelow'n elokuvista kaikkein johdonmukaisimmin ja selvimmin tämä pyrkimys on esillä elokuvassa *Strange Days*.

Outoja päiviä

Thomas Foster on viitannut Jean Baudrillardin ajatukseen siitä, ettei vuotta 2000 kannata odottaa, koska se "meni jo". Olemme tavallaan jo eläneet ja kokeneet sen eri fiktioissa.⁴⁷ Tällainen oletamus koskien todellisuuden muuttumista fiktioiksi on toisaalta ollut yhtenä keskeisenä syynä "kadonnutta rumista" käsittelevissä teorioissa.⁴⁸ Tämänyyppisiin ajatuksiin suhteutettuna *Strange Days* tutkii nimenomaan niiden viettelevyyttä ja samalla hataruutta. Baudrillardilaisen, kyynisen "post-filosofin" ruumiillistuma ei todellakaan ole Lenny Nero, vaan nimensä mukaisesti Philo Gant.

Strange Days lähtee suoraan ja varoittamatta liikkeelle "snuff clipistä": katsoja osallistuu ryöstöön, joka päättyy takaa-ajoon ja putoamiseen korkealta katolta takaa-ajetun ryöstäjän (eli katsojan) näkökulmasta – tai, kuten elokuvan katsojan halutaan uskovon – takaa-ajetun *elämyksenä*. Elokuva alleviivaa heti toimintaa, ei ajatuksia; emootioita, ei mielikuvitusta; linjauksia, ei kehii. *Strange Daysin* "aiheena" ovat kuitenkin myös ajatukset, mielikuvitus ja kehät. Käsillä on tarinallista "uskottavuutta" nakertava, Bigelow'n elokuville tunnusomainen paradoksi: toisaalta läsnä on äärimmäisen konkreettinen,

historiallinen, aineellinen, lokaali ja jopa poliittinen lähtökohta, kuten *Strange Days*in taustalla Los Angelesin rotumellakat Rodney King-video-oikeudenkäynnin tiimoilta. Toisaalta läsnä on “kohoaminen” metatasolle tarkastelemaan ja tutkimaan tilannetta “ylhäältä” käsin. Ollaan ikään kuin analytyttisesti etäällä, mutta samalla kuitenkin niin kokonaan “sisällä”, – myös ajassa, jolla tasolla on noustu “ylös” lähitulevaisuuteen.

Metaelokuvana *Strange Days* pohtii juuri tässä mielessä kysymystä, joka koskee “oikeutta haluun.” Tämä problematiikka kietoutuu elokuvassa kirjaimellisesti koneeseen, “wiretrippingiin”, josta (sananmukaisesti virtuaalisena teknologiana) tulee elokuvan itsensä metafora-metonymia. Kyse on elämyksiä tuottavan simulaation viettelevyydestä. *Strange Days* siis peilaa, *spekuloi*, squidissä omaa elokuvana olemistaan. Tuossa olemisessa taltioitu elämys riippuvuutta synnyttävänä ja huumetta muistuttavana myrkyinä on suora käänös siitä, mitä Deleuze, Guattari ja kumppanit ovat tarkoittaneet *halukoneen* käsitteellä: “Halu on läsnä heti koneen tai ‘elimettömän ruumiin’ myötä. Mutta on olemassa myös elimettömiä ruumiita, jotka ovat kuin kovettuneita kääreitä, koska niiden orgaaniset komponentit on suurennettu liian äkkiä ja väkivaltaisesti ikään kuin kyseessä olisi ‘yliannostus’.”⁴⁹ Musiikkibisnestä edustava mogulihahmo Philo Gant on tämän kivettyneisyyden ruumiillistuma. Philo filosofoi häntä vainoharhaisuudesta moittivalle tyttöystävälle, Faithille: “Paranoid is just a reality on a finer scale,” lyödäkseen pian tämän jälkeen lukkoon ainoan häntä kiinnostavan kytköksen suhteessaan Faithiin: “The only time I wish you would open your mouth is when I want you to give me head.” Philo on epäilemättä myös elokuvan psykoanalyttinen anti-sankari: hän kärsii squid-riippuvuudesta eli subjektin täyteyselämyksen tarjoavasta korvikkeesta. Toisaalta – paranoidin kulttuurin paranoidina ruumiillistumana – hän on kaikkia ritor-nelloja, vuoropuhelija, vastaan. Hänelle Lenny Nero on “Lenny the Loser”.

Elokuvan tarinarakenteessa sen henkilöt eivät katsoja-substituutteina “vajoa esitietoiseensa”, vaan squid-levyjen av-maailman suoran aivokuoreen syötön seurauksena he “vajoavat” taltioitun henkilön tietoihin kokemuksiin. Tuo “taltioitu henkilö” voi olla “minä itse” ja omat muistot kuten Lennyn kohdalla, hänen halutessaan yhä uudelleen elää menneitä hetkiä entisen tyttöystävänsä, Faithin kanssa. Tai se voi olla murhaaja, jonka veritekoon “VT-käyttaja” voi osallistua niin ikään squid-tallenteen avulla. Asetelman herättämä kysymys on tietysti, tekeekö tämä samalla myös käyttäjästä murhaajan ja siten teoistaan vastuullisen? Tai tuo “henkilö” voi olla murhan uhri, jonka kuoleminen hetki on taltioitu levyille ja johon käyttäjä voi paradoksaalisesti aina halutessaan eläytyä. Jolloin vastaavasti herää kysymys, entä kun mikään “toisen” kuolema ei enää riitä – tai tuntuu “vain” reproduktiolta? Ja ylipäätään, voisiko tuollaiseen, ainakin toistaiseksi vasta kuviteltuun squid-kokemukseenkin turtua ja turhautua? Siis toisin kuin mitä elokuva tuntuu väittävän; sen mukaanhan squid-kokemus on tajuntaa laajentavien huumeiden alalla ehdottomasti rajuinta, kovinta, vaarallisinta ja laittominta, mitä on keksitty.

Tietyssä mielessä squid vertautuu myös suoraan videoon. Afrikkalais-amerikkalaisen kansanliikkeen johtohahmo, rap-artisti Jeriko One (Glenn Plummer) saa surmansa ja Philo Gantin palkkaama squid-taltioija, Lennyn ja Faithin ystävä, Iris (Brigitte Bako) onnistuu tallentamaan poliisien tekemän murhan; poliisien, jotka sitten koko elokuvan mittakaavassa metsästävät tuota laserlevyä. Lenny on elokuvassa se, joka vähiten tietää, mitä hänen

50. Tämä ymmärrettynä myös kirjaimellisesti, sillä tarkkaan ottaen ja sana sanalta kyseinen repliikki ei ole elokuvasta, vaan sitä ennen levytykseen tuotetusta, *Strange Days*-elokuvaa mainostavasta ”teaseristä”.

51. Tilan käsitteen ja ”tila-tutkimuksen” moninaisuudesta yleisemmin ks. Kirby 1996 sekä Patricia Yaeger (ed.), *The Geography of Identity*. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1996 (eritoten Yaegerin johdanto). Taiteiden tutkimuksen kontekstissa (lähinnä psykoanalyttisen käsitteistön keinoin) vastaavaa problematiikkaa on käsitellyt Victor Burgin teoksessaan *In/Different Spaces; Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley & Los Angeles: The University of California Press 1996.

52. Smith 1996, 47.

ympäriällään todella tapahtuu. Parhaana ystävänään hän pitää Maxia, joka osoittautuu elokuvan todelliseksi roistoksi ja on siinä mielessä tyyppiesimerkki ”pahaksi menneestä” kosmisesta voimasta. Tässä mielessä tämän tekstin ”mottona” oleva sitaatti on myös parodiaa, sillä Lenny jos kuka nimenomaan EI ole ”the magic-man” – muuten kuin siinä mielessä, että koko repliikkiä voidaan lukea, niin kuin sitä pitääkin lukea, puhtaana *mainostekstinä*.⁵⁰ Onko hän tässä mielessä omia menneisyyden muistojaan alati ”väärin käytävä” korrelaatti elokuvakatsojalle? Lennyn ”väärinkäytön” lopettajana ja uskon palauttajana on musta, ”body-guardina” ja limusiinikuskina elantonsa ansaitseva Mace. Lennyn yhä haikaillessa oman ”huumeensa” (taltioitujen Faith-muistojen) perään, Mace – jolle poliisien etsimä levy toki on potentiaalinen ja käyttökelpoinen räjähdyspanos rotuasetelman kärjistämässä suurkaupungissa – yrittää tempoa käyttäjän irti tämän rakastamasta koneesta:

Look, this is your life. Right here. right now. It's real time, do you hear me, real time. Time to get real, not playback. — These are used emotions. Time to trade them in. Memories were meant to fade, Lenny. They're designed that way for a reason.

Muistojen on siis tarkoituskin haalistua ja jokainen, joka takertuu niihin liikaa on vaarassa kärsiä ”yliannostuksen” aiheuttamista komplikaatioista. Tässä mielessä elämys on muistiin taltioitu kokemus, jonka haalistuminen riippuu tuon kokemuksen syvyydestä ja voimakkuudesta.

Tila

Bigelow'n elokuvien toistuvia, laajoja teemoja ovat elämyksen ja viettelyksen vaikutukset, muutosprosessit, umpikujat ja kehistä vapautumisen edellytykset. Miten Bigelow luo äänellisiä ja optisia koosteita, jotka sitten muuttavat kuultaviksi ja nähtäviksi kuulumattomissa ja näkymättömissä olevia voimia? Millaisista koosteista ja millaisista voimista hänen elokuvissaan on kyse? Millä tavalla Bigelow testaa nähtävissä, kuultavissa ja sanottavissa olevan rajoja?

Pikemminkin kuin vastaamaan, olen tässä tekstissä pyrkinyt avaamaan tietä kohti näitä kysymyksiä. Perustellut vastaukset edellyttäisivät sellaista pureutumista Bigelow'n tyylirihmaston, johon ei tässä yhteydessä ole tilaa. Sen sijaan tässä on pohdittu, voisivatko nuo kysymykset olla mielekkäitä ja millainen olisi se teoreettinen konteksti käsitteinen, josta käsin niitä olisi mahdollista lähestyä.

Yhtenä lähtökohtana on ollut ajatus siitä, että Bigelow'n elokuvissa tila, sen kokeminen ja tuon kokemuksen esittäminen elokuvan keinoin, ovat keskeisiä.⁵¹ Tästä syystä filosofian, jonka käsittein tuollaiseen tila-kokemukseen, sen muotoutumiseen ja esittämiseen voisi tarttua, täytyisi olla myös tilaa koskevan pohdiskelun kannalta uutta ja uudistavaa. Ymmärtääkseni Deleuzen ja Guattarin ajattelu tarjoaa hedelmällisiä lähtökohtia juuri sellaiseen tarkasteluun, jota tässä tekstissä olen pyrkinyt avaamaan ritornellon käsitteen avulla. Sen korostama metodinen kysymys ei ole vanha tuttu ”Mitä se merkitsee?”, vaan pikemminkin ”Miten se toimii?”.⁵² Katsojan näkökulmasta tämä johtaa sellaisten ”perinteisten” käsitteiden kuin samastuminen, subjektipositio ja elokuvaelämys hylkäämiseen. Niiden asemasta myös katsojan ja

elokuvan välinen suhde muotoutuu ritornellon periaatteelle. Samastumisen asemasta puhuttaisiin näin ollen kytkeytymisestä, position asemasta territoriosta ja elokuvaelämyksen asemasta aistimellisista virtauksista, "sensaatioista". Tässä katsannossa taideteos on "kone", joka tuottaa määrätynlaisia vaikutuksia. Bigelow'n elokuvien kohdalla nuo vaikutukset näyttäisivät liittyvän juuri tilan ja rytmin audiovisuaalisiin rakenteisiin.

Kertautuvan rytmin toimintaa elokuvallisissa koosteissa on tässä artikkelissa käsitelty alustavasti kerronnallisena ja kuvallisena kysymyksenä. Tosin myös tässä suhteessa – jotta tyyllillisistä tuntomerkeistä voisi puhua – varsinaiset johtopäätökset edellyttäisivät tarkempaa ja yksityiskohtaisempaa analyysiä. Tämän tekstin tavoitteena on ollut osoittaa, että tuollainen analyysi voisi olla mahdollista, kenties jopa mielenkiintoista.