

Veijo Hietala

MUISTA TAI KUOLE!

Elokuva ja muistin teorit

-Annamme niille menneisyyden. Se toimii pehmikkeenä tunteille. Sillä tavoin voimme myös hallita niitä helpommin.
- Tehän puhutte muistoista.

Ridley Scott: *Blade Runner* (1981).

Populaaripsykologisten ja -mytologisten käsitysten mukaan muisti on ihmispsykyen yksityisaluetta, unen ja mielikuvituksen kaltainen intiimi sfääri, johon muilla ei ole pääsyä. Muistaminen ja muistot liitetään erilaisissa fiktioissa - etenkin populaarimusiikissa - monesti juuri emootioihin, rakkauteen, kaipaukseen ja menetyksen tuskaan. Näin ne saavat usein haikailun ja haaveilun leiman, negatiivisen sävyn rationaalisuutta korostavassa kulttuurissamme. Tällöin unohtuu helposti se, että muisti on itse asiassa ihmisidentiteetin varsinainen perusta ja mukana kaikessa kokemuksessamme. Tilapäinenkin muistinmenetyks koetaan koko ihmispersoonallisuutta uhkaavana traumana. Alzheimerin taudista tai dementiaasta johtuva muistin rappeutuminen ymmärretään suunnattomana tragediana, jossa sen kohteen joutunut menettää peruuttamattomasti jotakin ihmisarvostaan.

Toisaalta muistia pyritään myös hallitsemaan: kulttuuri on kehittänyt niin muistamista kuin unohtamistakin helpottavia välineitä. Edelliseen ryhmään kuuluvat itse asiassa kaikki informaation tallennustekniikat piirtämis-, kirjoitus- ja kirjapainotaidosta elokuvaan ja tietokoneisiin. "Unohtami-

sen apparatteihin" kuuluvat puolestaan mm. alkoholi ja muut huumeet, joiden kulttuurinen status kertoo siitä, että muistaminen koetaan kulttuurissa unohtamista arvokkaampana.

Siinä missä populaaridiskurssit esittävät muistin ikään kuin staattisena muistojen varastona, jonka hyllyiltä yksilö voi poimia mieluisensa kohteet, etenkin psykoanalyttisesti orientoituneet persoonallisuuspsykologian suuntaukset näkevät muistin dynaamisena prosessina, jossa erilaiset menneisyyden representaatiot ottavat jatkuvasti mittaa toisistaan. Tämä tulkintalinja näkee muistin taistelulenttänä: käymme jatkuvaa sisäistä taistelua luodaksemme kokemuksistamme juuri tietynlaisen muistikuvan ja tukahduttaaksemme kilpailevat muistot.¹

Muisti sosiaalisena konstruktiona

Näkemyks muistista diskurssien taistelulenttänä auttaa osaltaan selittämään lacanilaisen psykoanalyysin teoriaa subjektin jakautuneisuudesta ja illusorisen, eheän egon synnystä: tietoinen muisti säilyttää ne kokemukset, jotka palvelevat egon koherenssin pysyvyyttä, muu torjutaan tiedostamattomaan. Mutta kamppailun dynamiikka ei koske ainoastaan muistin "yksityistä" aluetta; Alistair Thomsonin sanoin "osallistumme jatkuvasti julkiseen kamppailuun menneisyyden erilaisista versioista".² Sa-

maan tapaan kuin populaaridiskurssissa erotetaan "yksityisyys" ja "julkisuus" inhimillisen kokemuksen osa-alueina, on tullut tavaksi puhua paitsi yksilön myös esimerkiksi kansan yhteisestä menneisyydestä, "kansakunnan muistista". Toisin sanoen muistissakin erotetaan kaksi funktiota, yksityinen ja julkinen.

Kansakunnan muistia voitaneen pitää "kansan"-käsitteen keskeisenä edellytyksenä. Samaan tapaan kuin yksityisistä muistoista syntyy imaginaarinen egon koherenssi, kansan kuvitteellinen identiteetti syntyy kansakunnan kollektiivisesta muistista. Kansan merkitsee sen jäsenille kokemusta yhteisestä herooisesta menneisyydestä sekä yhteisten tavoitteiden määrittämisestä nykyisyydestä ja tulevaisuudesta:

Kansakunta tarkoittaa sielua, henkistä periaatetta. Tämä sielu tai henkinen periaate muodostuu kahdesta seikasta. [-] Toinen on yhteisten muistojen rikas perintö; toinen taas tämän päivän yksimielisyys, halu elää yhdessä.⁵

Näin ymmärrettynä muistaminen vertautuu historiankirjoitukseen, jota voidaan tietysti pitääkin kansakunnan tai kulttuuripiirin "virallisena" julkisena muistina. Hayden Whiten tunnetun teesin mukaan historiankirjoitus tarkoittaa primaaristi "juonellistamista" (emplotment), koherentin kertomuksen luomista asiakirjojen, dokumenttien ja kronikoiden kuvaamista irrallisista tapahtumista. Historioitsijan keskeinen tehtävä on tällöin oudon tekeminen tutuksi, asiakirjojen tallentamien "muistojen oikeuttaminen" koodaamalla ne kulttuurin hyväksymiin kategorioihin, metafysiisiin ja filosofisiin käsitteisiin, ideologioihin ja uskontoihin. Myös muodollisesti historioitsija seuraa Whiten mukaan kulttuurista konsensusta: hän sijoittaa tapahtumat tietynlaiseen tarinamuottiin, komediaan, tragediaan, satiiriin jne. Luoden niille näin tutun ymmärrettävän kehysmerkityksen.⁶

Sekä yksityistä että julkista muistamista ohjaavat siis tietyt kulttuurin hyväksymät kehykset, mallit tai skeemat. Havaintopsykologiasta lainatun skeema-käsitteen toi kulttuurintutkimukseen englantilainen Frederick C. Bartlett jo 1930-luvulla. Muistin sosiaalipsykologista merkitystä koskevien tutkimustensa pohjalta hän esitti, että kulttuuriset skeemat määrittävät paitsi nykyhetken havainnointia myös sen, mikä on muistamisen arvoista, mikä ei:

Jokaista sosiaalista ryhmää säätelee ja pitää koossa jokin psykologinen tendenssi tai tendenssijoukko, joka antaa tuolle ryhmälle mallin sen toimille ympäröivissä olosuhteissa. Tuo malli luo erityiset kiinteät ryhmäkulttuurin piirteet, jotka

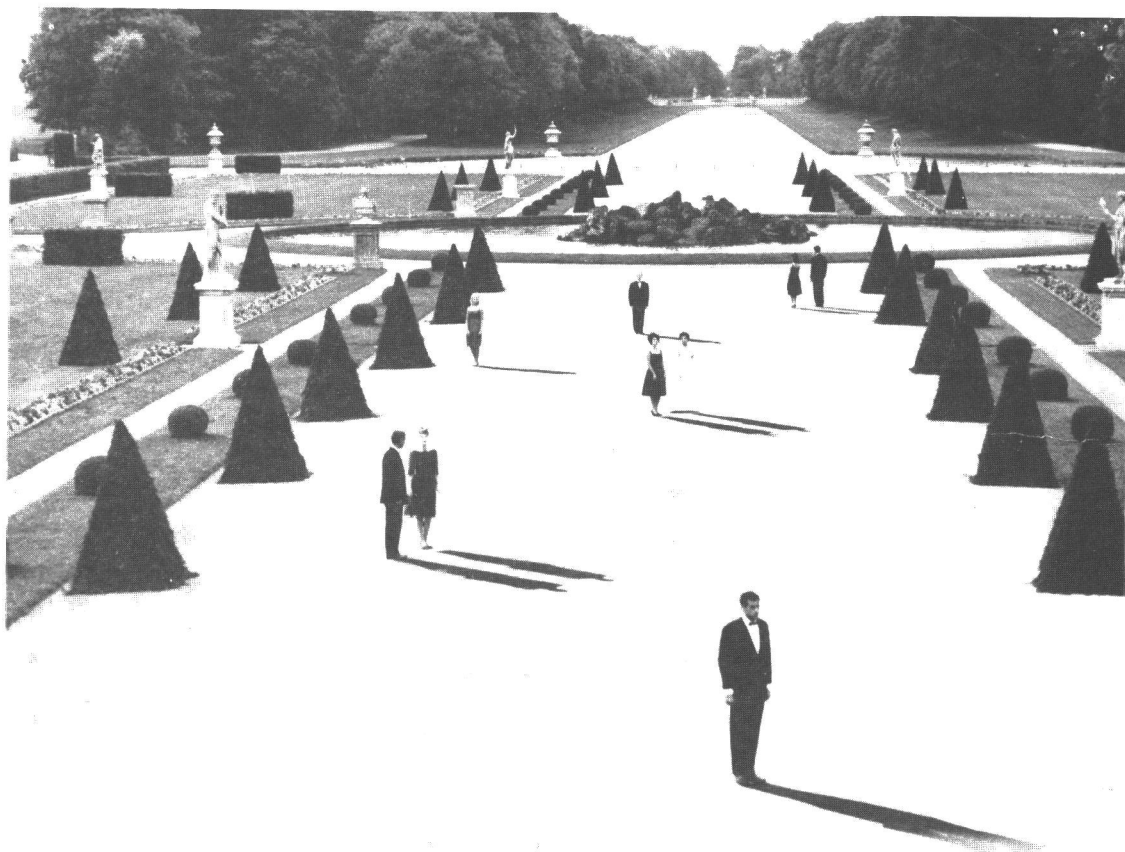
vaikuttavat välittömästi siihen, mitä yksilö havaitsee ympäristöstään ja mitä seikkoja hän liittää menneisyydestään tähän suoraan responssiin.⁵

Tässä mielessä muistaminenkin on ideologista toimintaa: kysymys on John Shotterin termein "muistikuvien oikeuttamisesta" (justifying memories), hyväksyttävän kehysnarratiivin rakentamisesta niille.

Jo 1920-luvulla Bartlett oli esittänyt, että koska sosiaalinen elämä on täynnä ristiriitaisia tendenssejä, kulttuurin on käsiteltävä niitä jotenkin, ja yksi tapa on sallia niille oma tyypillinen toiminnallinen sfäärinsä, "its own recognised time of expression".⁶ Siinä missä muistomerkit ja erilaiset kansalliset muistelurituaalit (juhlapäivät tms.) sekä "virallinen" historiankirjoitus ovat julkisia kollektiivisia kanavia menneisyyden ja nykyisyyden mutkikkaan suhteen legitimoinnille, muistelmakirjallisuutta ja menneisyyttä tarkastelevia fiktioita voidaan pitää niiden subjektiivisina vastineina. Yksilön "henkilökohtaisilla" muistoilla on sama funktio privaatilla tasolla: antaa yksilölle identiteetti, subjektiivisen kokemuksen.

Bartlettin näkemyksillä on erityistä relevanssia elokuvan ja muiden suosittujen fiktioiden kannalta, sillä näiden voisi olettaa paitsi heijastavan myös aktiivisesti konstruoivan niin "kansakunnan muistia" kuin myös asioiden hyväksyttäviä prioriteetteja ja tärkeyttä ihmiselämässä sekä "soveliaasta" ihmiskäsitystä katsojien mielissä. Niissä kollektiivinen ja yksilöllinen fuusioituvat konkreettisesti. Bartlettinikin esimerkkien taustalta erottuu kuluva vuosisataa - erityisesti Freudin ansiosta - länsimaissa hallinnut ihmiskäsitys, näkemys persoonallisuudesta menneiden asiantilojen ja tekojen summuna. Toisin sanoen, kaikella toiminnalla ja kulloisellakin asiantilalla tulee olla syynsä aikaisemmissa toimitissa ja asiantiloissa, mikä johtaa muistikuvien teleologiseen valintaan niin yksilön kuin "kansakunnankin" kohdalla. Bartlettin sanoin: "Näin ja näin on täytynyt käydä, jotta nykyiseen olotilaani on päädytty".⁷ Valtaelokuva vahvistaa kuin huomaamatta tätä kulloinkin hyväksyttyä kausaalilogiikkaa osoittamalla, millaiset asiantilat "saavat" olla syy-seuraus -yhteydessä toisiinsa.

Elokuva on siis yksi tapa tuottaa "kulttuurin hyväksymiä" sosiaalisia kertomuksia, ja ilmeisesti esimerkiksi elokuvan lajityyppien synty ja niiden sosiaalinen merkitys voidaan perustella tällä tavalla. Kunkin historiallisen ajankohdan elokuvia ja muita narratiiveja analysoimalla voidaan päätellä, min-kälaisia kertomuksia tietty kulttuurikonteksti on pitänyt hyväksyttävänä.



Viime vuonna Marienbadissa väittää, että mielikuvat ovat yhtä konkreettisia niiden saadessa alkunsa fantasiasta kuin silloin, kun ne koordinoituvat objektiivisessa ajassa ja paikassa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Elokuvan muisti

Noël Carrollin mielestä elokuvan teoretisointia on kuluvalla vuosisadalla hallinnut kaksi itsepintaista analogiaa, yhtäältä tendenssi samastaa elokuvan ilmaisu todellisuuteen ja realismiin, toisaalta yritykset käsitteellistää elokuva analogiana ihmismielelle - toisin sanoen luonnehtia elokuvallista prosessia ikään kuin mielen toimintojen jäljittelynä.⁸ Viimeksi mainitun analogian teki tunnetuksi jo Henri Bergson teoksessaan *Evolution créatrice* vuonna 1907. Hän pohti vanhaa paradoksia peräkäisten "pysähtyneiden" hetkien kokemisesta liikkeenä ja jatkumona ja nimitti sitä "kinematografiseksi illuusioksi". Gilles Deleuze kiteyttää:

Elokuva nojaa ilmaisuunsa kahteen toisiaan täydentävään peruseikkaan: hetkellisiin jaksoihin, joita sanotaan kuviksi, sekä liikkeeseen tai ajankulkuun, joka on persoonatonta, yhtenäistä, abstraktia, näkymätöntä tai huomaamatonta. Se on "sisäänrakennettu" elokuvalliseen apparaattiin ja sen "avulla" kuvat voivat seurata toisiaan jatkumona.⁹

Jo teoksessaan *Matière et mémoire* (1896) Bergson oli eritellyt muistin toimintaa kaksijaon "puhdas muisti - muistikuvat" -pohjalta. Edellinen tarkoittaa abstraktia psyykkistä aikajatkumoa, joka materialisoituu käytännössä aina jälkimmäisten, muistikuvien, muodossa.¹⁰ Myös muistikuvan mieleenpauuttamisen Bergson havainnollistaa kameravertauksella:

Aina kun yritämme palauttaa mieliimme muiston, kutsua esiin jonkin ajanjakson omasta historiastamme, [--] me irtaudumme nykyhetkestä siirtyäksemme, ensiksi, menneisyyteen ylipäättään ja vasta sitten tiettyyn menneisyyden alueeseen - siis eräänlaisena hienosäätöprosessina hieman samaan tapaan kuin kameran tarkennuksessa.¹¹

Yhtäläisyydet "kinematografiseen illuusion" ovat ilmeiset.

Itse asiassa Bergsonin esittämä analogia pohjautuu hänen laajaan ajan filosofiaansa, joka muokkasi merkittävästi 1900-luvun alkupuolen eurooppalaista

ajattelua. Tuon filosofian vaikutusvaltaisimpana teesinä voitaneen pitää Bergsonin doktriinia subjektiivisesta (*la durée réelle*) ja objektiivisesta ajasta sekä muistin dynaamisesta merkityksestä kaikessa inhimillisessä kokemuksessa. Myös taiteiden modernismia kiinnostivat juuri tämäntyyppiset ongelmat, kuten suhteellisuusteorian osoittama aika-tila-jatkumon häilyvyys ja Bergsonin subjektiivisen ja objektiivisen ajan suhde. Olivathan modernismin kirjalliset merkkiteokset, Virginia Woolfin romaanit, James Joycen *Odyseus* (1922) ja Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1913-1927)- ja elokuvan puolella sittemmin etenkin Alain Resnais'n *Viime vuonna Marienbadissa* (1961) - teemaattisia tutkielmia muistin merkityksestä inhimillisessä kokemuksessa, mutta toisaalta myös keellisiä yrityksiä representoida muistin toimintaa fiktion keinoin.

Joycen ja Woolfin tajunnanvirtatekniikka osoitti subjektiivisen ja objektiivisen ajan totaalisen yhteismitattomuuden, kun taas Proust havainnollisti lähes pikkutarkasti Bergsonin teesiä muistin ja muistojen läsnäolosta jokaikisessä kokemuksessamme: "Jokainen [havainto] kattaa tietyn keston ja [--] muisti tiivistää kuhunkin suunnattoman määrän värähtelyjä, jotka näyttävät meistä samanaikaisilta, vaikka ovatkin peräkkäisiä."¹²

Bergsonin jälkeen varsinaiset elokuvateoreetikotkin alkoivat kiinnittää huomiota elokuvan ja mielen toimintojen yhtäläisyyksiin. Temporaalet ja spatiaalet siirtymät, ellipsit ja diskurssin selektiivisyydestä johtuva ajan tiivistyminen ovat jo vanhastaan innoittaneet teoreetikoita rinnastamaan elokuvailmaisun erityisesti uneen.¹³ Itse asiassa unianalogia toimii kuitenkin kohtalaisen huonosti valtaelokuvan kohdalla, sillä harvoinpa unien sirpaleisessa "sketsikokoelmassa" on klassisen elokuvan koherenssia ja kausaalisuhteita. Toisin kuin unessa elokuvan ajan ja paikan manipulointi perustuu tiukkaan narratiiviseen logiikkaan - useimmiten myös elokuvien suoranaississa unikohtauksissa. Christian Metzin mukaan

[D]iegeettinen elokuva on yleisesti ottaen huomattavasti 'loogisempaa' ja 'jäsentyneempää' kuin uni. [--] Varsin harvoin saamme elokuvakertomuksesta sellaisen todellisen absurdiuden vaikutelman kuin minkä koemme tavallisesti omia uniamme muistellessamme tai toisten unista lukiessamme [--].¹⁴

Pikemmin kuin uneen elokuvan "kielessä" on yhtäläisyyksiä muistin toimintaan. Hugo Münsterberg, harvardilainen hahmopsykologi ja neokan-

tilainen filosofi, eritteli tämän analogiasuhteen varhaisista teoreetikoista yksityiskohtaisimmin. Hänen mielestään elokuvan lumo perustui juuri sen kykyyn jäljitellä ihmisen psyykkisiä prosesseja. Samaan tapaan kuin kamerakulma jäljittelee näköhavaintoa ja huomion kohdistamista, leikkaus imitoi muistin ja kuvittelun toimintaa. Erityisen innostunut Münsterberg oli takaumista ja ennakoinneista: "Takauma elokuvassa rinnastuu funktioltaan lähikuvaan. Toisessa tunnistamme huomion kohdistamisen mentaalisen prosessin, toisessa taas tunnistamme paakostakin muistamisen aktin." Katsojassa syntyy vaikutelma, että todellisuus on menettänyt jatkuvuutensa ja "muovautunut sielumme vaateiden mukaisesti".¹⁵

Itse asiassa Münsterberg ei kuitenkaan vinyt analogiaansa tarpeeksi pitkälle; takautumat ja ennakoinnit tehoavat katsojaan tietysti siksi, että ne on tarkoitettu juuri representoimaan muistamisen ja tulevan ennakkoinnin mentaalisia prosesseja. Mutta toisaalta Münsterberg näkikin elokuvan lähinnä teatterin jatkeena, sen kehittyneempänä muunnoksena, eikä niinkään nykykäsityksen tapaan kertovana mediana, joka vertautuu pikemminkin kertomakirjallisuuteen, romaaniin ja novelliin.

Juuri elokuvan kertovuudesta voidaan kuitenkin löytää avain elokuvan ja muistin yhtäläisyyksien hahmottamiseen. Kaikki kertominen on muistamista, kertomukset ovat ihmismuistin representatioita, muistot kertomuksia. Ja mikäli kertomusmuoto vielä oletetaan - mm. Roland Barthesia ja Fredric Jamesonia¹⁶ mukaillen - enemmän tai vähemmän universaaliksi kulttuurikonstruktioksi, päädytään myös tätä kautta hypoteesiin muistin - ja ihmispsykyen - samanaikaisesti privaattista ja sosiaalisesta luonteesta.

Elokuvan reseptio ja katsojan muisti

Edellä mainitut kulttuuriset skeemat säätelevät niin elokuvan tekemistä kuin kokemistakin, ja erityisesti reseption kannalta ne herättävät kiinnostavia teoreettisia kysymyksiä. Vaikka vastaanottaja nykykäsityksen mukaan "luo" elokuvan, voidaanko puhua varsinaisesti yksilöllisistä merkityksistä. Miksi eri ihmiset kokevat ja tulkitsevat elokuvia ja muita kulttuurituotteita eri tavoin? Miksi audiovisuaaliset kertomukset tuntuvat vetoavan vastaanottajiin vielä voimakkaammin kuin esimerkiksi verbaaliset narratiivit?

Elokuvan kohdalla reseption ehdot poikkeavat

verbaalisen kerronnan vastaanotosta: kun verbaalisessa kerronnassa kertojanääntä on lähes mahdotonta häivyttää, elokuvakerronnassa sitä on lähes yhtä vaikea saada "kuuluviin" tai näkyviin - "epäelokuvallisena" pidettyä voice-over -kerrontaa lukuunottamatta. Tämä johtuu pitkälle jo althusserilais-lacanilaisen teorian olettamasta subjekti-efektistä. Ranskalaisteoretikot olivat elokuvan kätkevän realistisella ilmaisullaan ideologiseen vaikuttamiseen tähtäävän luonteensa: katsoja unohtaa, että kuvia "näytetään" hänelle, ja uskoo itse tuottavansa elokuvan merkitykset.¹⁷ Tästä syystä erikoisiakaan narratiivisia ratkaisuja ei helposti mielletä katsojistilanteesta kertojan kommentteina. Toisin sanoen, kameran katseeseen samastuva katsoja unohtaa helposti kameran kertojan aseman, ja samastuu tämän seurauksena lopulta omaan katseeseensa metzläisittäin¹⁸ kaikkinäkevänä subjektina: katsoja kokee näkemänsä kuin totena - tai kuin muistikuvina. Kärjistäen sanottuna, katsoja tunkeutuu jonkun toisen - kertojan - muistiin ja subjekti voi sen ikään kuin omakseen, mikä muistianalogian näkökulmasta erottaa selvästi verbaalisen ja elokuvallisen kerronnan toisistaan.

Se, että katsoja ei koe kameran "häviämisestä" huolimatta kuvaa suoraan todellisuutena, johtuu luultavasti elokuvailmaisun edellä todetusta "fantasiaaluonteesta": illuusion uppoutunut katsoja saa liikkua liian vapaasti ajassa ja paikassa kokeakseen narratiivisia varsinaisesti totena. Sen sijaan muistin toiminnan ja elokuvan rakenteelliset yhtäläisyydet katsojan kannalta on suhteellisen helppo havaita, ja onkin mahdollista, että elokuvan ideologinen ja katsojaa "subjektivoiva" voima perustuu juuri tähän analogiaan.

Kuten Maureen Turim huomauttaa, klassista hollywood-kerrontaa mukaileva valtaelokuva esittää tapahtumat aina yksilöiden kokemuksina ja näkökulmasta. Jopa sellaiset kollektiiviset tapahtumat kuin sodat ja vallankumoukset on amerikkalaisessa elokuvassa mykkäelokuvan ajoista lähtien nähty yksilöiden silmin - toisin kuin vaikkapa Eisensteinin *Potemkinissa*.¹⁹ Katsoja kokee yksittäisen elokuvan rakenteellisesti oman muistinsa peilinä: kummankin diskurssi on hyvin valikoiva ja elliptinen, "vain olennainen on tärkeää", vain keskeiset käännekohdat ja repliikit hahmottuvat mielissämme audiovisuaalisina muistikuvina.

Ajan mittaan muistikuva itse koetusta rapistuu, tavallisesti aina siihen mittaan, että emme voi enää nähdä tapahtumaa 'sielun silmin', vaan sen sijaan muistamme, mikä siinä oli merkityksellistä. Muistomme toistuvasti tehdyistä tai nähdyistä

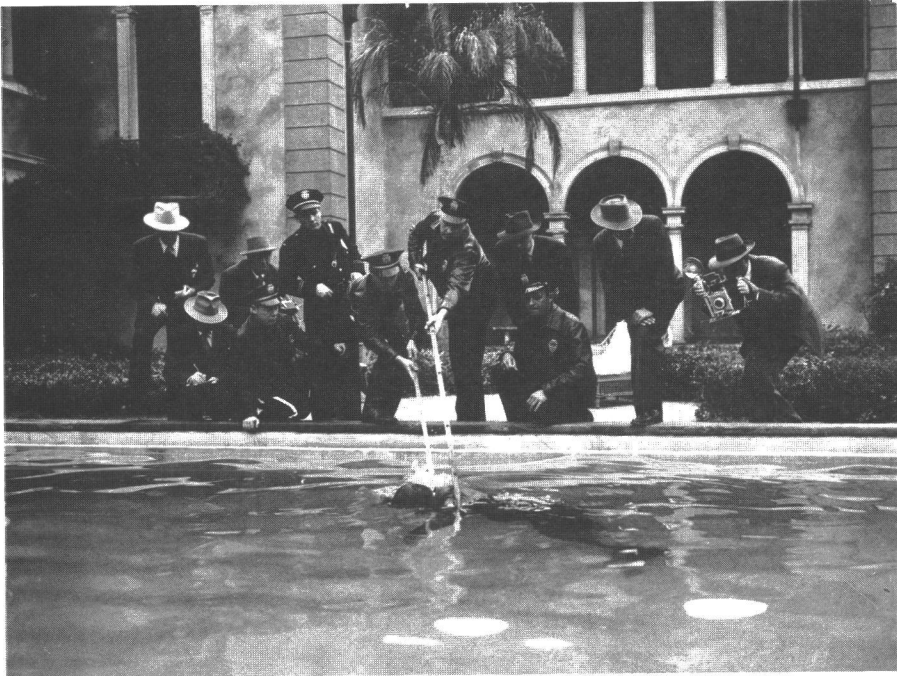
asioista [--] tuntuvat juurtuvan syvimmälle mieliimme. [--] Ainutkertaaiset kokemukset muistetaan tällä tavoin paljon huonommin, ellei sitten jokin niihin liittyvä erityismerkitys pidä niitä tuoreina mielissämme.²⁰

Fiktiivisissä kertomuksissa tähdätään siihen, että mikään ei ole turhaa, vaan kaikki osatekijät saavat merkityksensä kertomuksen struktuurissa ja temaatikassa. Elokuvallisen narratiivin vetoavuus katsojan kannalta selittyikin sillä, että elokuva ei ainoastaan "muista" tapahtumia ja kohtauksia, vaan se muistaa myös niiden *merkityksen*. Näin se auttaa katsojaa antamaan myös tämän omalle historialliselle kokemukselle skemaattisen hahmon yhteisen kulttuurisen kokemuksen osana. Ja subjektiivomalla "muistikuvansa" katsojan muistiksi elokuva "tekee" tarinastaan katsojan tarinaa: kameran havainnosta tulee katsojan havainto, edellisen kokemuksesta myös jälkimmäisen kokemus. Toisaalta - mikäli Bergsonia on uskominen - muistikuvat värittävät kaikkea havaitsemista, vieläpä "lainaavat" siltä hahmon.

Havaintomme lomittuvat ilman muuta muistoihimme ja kääntäen, muisto, kuten tulemme huomaamaan, *aktuaalistuu vain lainaamalla jonkin havainnon hahmon, johon se sujahtaa*. Nämä kaksi mielen aktia, havainto ja muistaminen, suodattuvat aina toistensa läpi [--].²¹

Todellisuuden havainnoinnista elokuvallinen kokemus poikkeaa kuitenkin siinä, että - kuten edellä todettiin - bergsonilainen "havaitsemisen hahmo" (the body of perception) on elokuvan narraatiiossa koherentti ja teleologinen. Niinpä voidaan olettaa, että myös katsojan muistikuvat saavat tällä tavoin teleologisen kertomuksen muodon. Toisaalta elokuvat eivät kuitenkaan subjekti voi jokaista katsojaa - ts. muutu tämän muistiksi - samalla tavoin; muutenhan palattaisiin 1980-luvulla keskustelua herättäneeseen "yleisen ja yhtäläisen subjektiivoinnin" hypoteesiin. Se, miten koskettavaksi elokuva koetaan, riippuu teoksen ja oman kokemusmaailmamme - muistimme - analogisuudesta ja leikkauspisteistä. Norman Hollandin oletukset selventävät tätä suhdetta.

Yleensä elokuva painottaa joitakin reaktioitamme esittämällä meille fantasioita, jotka sivuavat omia kokemuksiamme, toiveitamme tai konfliktejamme. Mihin mittaan reagoimme elokuvan tarjoamilla tunnesisällöillä, riippuu puolestaan elokuvan sisäistämisen asteesta kohdallamme. [--] Eri ihmiset kokevat (tietyissä rajoissa) erilaisia tunteita samasta ärsykkeestä, mutta erilaiset ärsykkeet voivat myös saada aikaan samanlaisen vaikutuksen.²²



Auringonlaskun kadun kertoja on jo kuollut, kun hän aloittaa tarinansa elokuvan alussa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Myös Holland tuntuu pitävän fiktion merkityksiä yhtäaikaan privaatteina ja sosiaalisina, mutta hän perustelee näkemyksensä psykoanalyttisesti.²³ Teoksesta (romaanista, elokuvasta, tms.) on hänen mukaansa luettavissa ihmisten yhteiseen kokemusmaailmaan kuuluva keskusfantasia (central fantasy), jonka vastaanottaja sisäistää (introjects) tiedostamattomaan. Samalla hänen alitajuiset prosessinsa muuntavat teoksen hänen muistojensa ja kokemusmaailmansa osaksi "analogisoimalla" sen piilosisältöjä, toisin sanoen syöttämällä keskusfantasiaan vastaanottajan henkilökohtaiseen psykohistoriaan liittyvää aineistoa. Kokijan tietoinen mieli puolestaan jalostaa torjuttua fantasiaa siirtymien ja tiivistymien kautta teoksen älyllisiksi merkityksiksi ja teemoiksi. Näin teoksessa on tavallaan kaksi sisältöä ja vastaanotossa kaksi yhtäaikaista prosessia, tietoinen - älyllinen ja tiedostamaton - fantasia.

Hollandin mukaan jokaisen yksilön egon ytimenä on eräänalainen perusnarratiivi, jota hän kutsuu identiteettiteemaksi (identity theme). Se syntyy ja määräytyy menneistä elämäntapahtumista, siis kokemuksistamme ja muistoistamme - sekä tietoisista että tiedostamattomista. Identiteettiteema säätelee suhdettamme kaikkiin uusiin kokemuksiin, olipa kysymyksessä sitten autolla-ajo, rakastuminen tai kirjan lukeminen (tai elokuvan katsominen).²⁴ Identiteettiteemaa voitaisiin nimittää ihmismuistin Suureksi Kertomukseksi: sen diskurssi koostuu yksilön elämäntarinan ja psykohistorian valikoiduista aineksista. Niiden kautta ego pyrkii ylläpitämään illuusiota ainutlaatuisuudestaan ja erityisestä mer-

kityksestään, taistelemaan uhkaavaa tyhjiinraukeamista vastaan. Ilmeisesti puhuttelevaksi koettu elokuva joko selvästi vahvistaa tai horjuttaa tätä rakennelmaa.

Itse asiassa Hollandin hypoteesilla on selviä yhtymäkohtia lacanilaisiin tulkintoihin (joita Holland ei näytä ainakaan vielä 1970-luvulla tunteneen) subjektin kehityksestä ja fiktion merkityksestä. Myös lacanilaisittain ihmispsykye ja muisti voidaan ymmärtää kertomuksina: koska alkuperäinen kokonaisvaltainen fuusio äitiin on mahdoton, puutteelliseksi itsensä kokeva subjekti tavoittelee jatkuvasti menetettyä täyteyttä erilaisten korvikkeiden kautta. Korvikkeiksi kelpaavat periaatteessa mitkä tahansa uudet merkit ja merkitykset, erilaisten päämäärien asettaminen ja saavuttaminen, pari- ja muut ihmissuhteet, seksuaalinen fuusio, mutta erityisesti sulkeumia - ja siten tilapäistä täyteyttä - tarjoavat kertomukset, kuten uskonnot ja ideologiat, uutiset, romaanit ja elokuvat.

Tässä valossa on ymmärrettävää, että subjekti hahmottaa myös menneisyytensä ja nykyisyytensä sulkeumaan, "lopulliseen merkitykseen", tähtäävänä kertomuksena, jonka diskurssiin on "valittu" vain kertomuksen (ja siten egon) koherenssia palvelevat objektit, ihmiset ja tapahtumat.²⁵ Tätä diskurssia voisi hyvinkin nimittää Hollandia mukailleen identiteettiteemaksi. Etenkin klassinen elokuva-kerronta vahvistaa tätä muistin illusorista Suurta Kertomusta, sillä a) kuten todettiin, sen jokainen elementti on kokonaisuuden kannalta merkitsevä, b) se tarjoaa tähtiensä kautta "täydellisiä" ihmis-

hahmoja visuaalisiksi samastumiskohteiksi ja simuloi näin peilivaiheen ideaaliegon kokemusta ja c) se päättyy narratiiviseen (ja usein onnelliseen) sulkeumaan vahvistaen näin katsojan uskoa lopullisen täyteen mahdollisuuteen. Voitaisiin siis olettaa, että klassisen elokuvan narraatiojäljenteitä identiteettiteeman rakenteita edellä kuvatun analogisointiprosessin kautta, antaa niille koherenssia siloittamalla puutteita ja voimistaa näin subjektin uskoa Kertomuksen osatekijöiden ja samalla egon merkitykseen. Tietysti elokuvan ja muistin analoginen kertomusmuoto takaa myös elokuvan ymmärrettävyyden, ja kulttuurin "hyväksymän" narratiivisen kehikon puuttuminen johtaa puolestaan vaikeuksiin reseptiossa.

Muistojen elokuvat

Edellä oletettiin, että muistin elokuvallisia representaatioita analysoimalla voidaan tehdä johtopäätöksiä myös kunkin ajankohdan ihmis- ja kulttuurikäsityksistä. Tarkastelen seuraavassa lyhyesti kolmen aikakauden elokuvakulttuurin esimerkkejä, joiden oletan kuvastavan kolmea erilaista ihmiskäsitystä ja näkemystä muistin merkityksestä ihmisen identiteetille: 1) film noir, jota on kutsuttu milloin klassisen Hollywoodin ekspressionismiksi, milloin amerikkalaisen studioelokuvan taiteelliseksi huipuksi, 2) modernismin taitekohdan eurooppalainen elokuva viisikymmenluvun vaihteesta sekä 3) uusi "postmoderni" amerikkalainen science fiction -elokuva.

Jo mykkäelokuva tunsikin flashbackin eli takaaman muistin representaationa, ja kuten totesimme, mm. Hugo Münsterberg sai tästä narratiivisesta keinosta innoitusta teoriaansa mielen ja elokuvan analogisuudesta.²⁶ Systemaattisimmin muistoja esittävä subjektiiivinen takaaman omaksui kerrontaansa kuitenkin 1940-luvun amerikkalainen film noir, aina siihen mittaen, että esimerkiksi J.P. Telotte pitää sitä tyyliuunnan neljästä narratiivisesta strategiasta tärkeimpänä: "Useimmat noir-tutkijat [--] pitävät voice-over -kerronnan ja takaaman yhdistelmää - joka samalla vihjaa, että katsoja pääsee tunkeutumaan menneisyyttä pohtivan henkilön mieleen - tälle elokuvatyyppille luonteenomaisimpina."²⁷

Film noirin narratiiviset ja tyylliset uudistukset on tavallisesti luettu milloin Saksasta paenneiden ekspressionismin perintöä kantaneiden ohjaajien, milloin taas toisen maailmansodan aiheuttaman kulttuurisen pessimismin "ansioksi". Telotte arvelee, että klassinen kausaalilogiikkaan ja kaikentie-

tävään kertojaan perustuva narratiivinen rakenne ei enää sopinut maailmansodan loppuvaiheen sosiaalisen hämmennyksen sensibilitettiin. Näkökulman subjektiiivista rajallisuutta painottava noir-kerronta heijasteli kulttuurin tuntoja paremmin.²⁸ Itse asiassa takautumarakenne pohjaa tietysti sekin kausaalilogiikkaan, mutta siinä missä perinteisempi Hollywood-kerronta etsii syyille seurauksia, flashback-narratiivi hakee *seurauksille syitä*. Rakenteen näkökulmasta hypoteesit aikakauden kahden muotivirtauksen, eksistentiaalismin ja psykoanalyysin²⁹ vaikutuksesta tuntuvat loogisilta. Edellinen painotti ihmisen jatkuvaa vastuuta valinnoistaan ja niiden seurauksista, jälkimmäinen puolestaan "kertovaa ripittäytymistä" terapiana ja syiden hakemisena nykyhetken kriisiin.

Flashback-noirit alkavat yleensä juuri kriisistä, traumaattisesta kerronnallisesta nykyhetkestä: *Hyvästi kaunokaiseni (Murder, My Sweet, 1944)* -elokuvan alussa Philip Marlowe tavataan pidätettynä ja näkönsä menettäneenä, *Mildred Pierce (1945)* taas alkaa murhasta. Syitä haetaan usein joko kertojan tai muun päähenkilön kuolemalle: *Nainen vailla omaatuntoa (Double Indemnity, 1944)* -elokuvan alussa kertoja Walter Neff tekee kuolemaa, film noirin suuren esikuvan *Citizen Kanen (1941)* nimihenkilö puolestaan kuolee ja *Auringonlaskun kadun (Sunset Boulevard, 1950)* kertoja on jo kuollut. Epäilemättä toisen maailmansodan kulttuurishokilla oli osuutensa tällaisen kerronnan moduksen suosioon: kertojan kriisi voidaan nähdä metaforana kulttuurin kriisistä, takautuva syiden haeskelu puolestaan vertauskuvana kansakunnan psykoanalyysistä. Paul Schrader katsoo noirin heijastelevan kollektiivista kaipausta iäksi menetettyyn aikaan ja voimistuvaa fatalistista ihmiskäsitystä, "kadotetun ajan tuntoja: menneisyys, jota ei saa takaisin, ennalta määrätty kohtalo ja kaiken kattava toivottomuus".³⁰

Ilmeisesti takautumarakenne heijasteli kuitenkin laajemminkin modernismin tuntojen mukanaan tuomaa ihmiskuvan ja ennen muuta muistikäsityksen muuttumista. Modernin sensibilitettiin synnyttäneet teoreetikot, Darwin, Freud, Marx, Einstein, olivat tehneet tyhjäksi ihmisen illuusion omasta vapautestaan ja yhtenäisestä minuudestaan. Klassinen romaani- ja elokuvakerronta edellytti vielä esimodernia eheää subjektikäsitystä, jonka kuitenkin jo modernismin kirjallisuuden merkittävät pioneerit, Proust, Joyce ja Woolf, olivat kyseenlaistaneet. Kulttuurin kollektiivisessa tietoisuudessa murrokset tapahtuvat suhteellisen hitaasti: amerikkalaisen populaarin tajunnan moderni murros näyttää siis saa-

vuttaneen laajamittaisemmin vasta 1940-luvulla - yhtä jalkaa Freudin kanssa.³¹

Takautumarakenteen suosiolle juuri maailmansodan ja sitä seuraavien vuosien amerikkalaisessa elokuvassa voidaan näin esittää ainakin kolmenlaisia selityksiä. 1) Fatalistinen ihmis- ja kulttuurikäsitely edellytti jonkinlaista ajopuuteoriaa, jonka valossa subjektin tahdon vapaus ja mahdollisuus vaikuttaa kohtaloonsa nähtiin vähäisinä - samoin ihmiskunnan mahdollisuudet sodan välttämiseen. "Esittämällä seuraus ennen syytä vihjataan väistämättömyyden loogiikkaan; tietäntyyppisten tapahtumien osoitetaan johtavan tietynlaisiin seurauksiin ilman mahdollisuutta muunlaiseen lopputulokseen kuin tuo ennalta annettu."³² Suurempien voimien alaisina ihminen ja kulttuuri toistavat pakonomaisesti entisiä virheitään. Toisaalta 2) nykyhetken kriisin syiden ja selitysten hakeminen historiasta voidaan ymmärtää kulttuurin kollektiivisena psykoanalyysinä, terapiana, jolla nykyhetken absurdisuutta ja ahdistavuutta pyrittiin lieventämään.

3) Muuttuneen modernistisen ihmis- ja muistikäsityksen näkökulmasta voisi olettaa myös kolmannen selitysmallin. Niin kuin edellä todettiin, erityisesti modernistinen kirjallisuus oli kyseenalaistanut mielen toimintojen ja muistin lineaarisuuden; ihmisyksityyke näyttäytyi pikemminkin tajunnanvirtana, jota säätelivät vapaat assosiaatiot klassisen ihmiskuvan edellyttämän kausaalisen-temporaalisen logiikan sijasta. Ilmeisesti takautumarakenne heijasteli tarvetta palauttaa menetetty koherenssi psyyken struktuuriin. Koska syy-seuraus -jatkumo ei ollut enää edes "psyyken kertomuksessa" itsestään selvä, sitä täytyi tietoisesti hakea korostamalla muistin ja menneisyyden kokemisen kertomusmuotoa. Kyseessä oli siis vastareaktio, puolustusmekanismi modernistista subjektin hajoamista vastaan.

Muisti ja elokuvan modernismi

Modernistinen muistikäsitys tunkeutui kuitenkin elokuvaankin - viimeistään Alain Resnais'n 1950-luvun lopun ohjaustöissä. Teatterin puolella se oli tullut jo tutuksi mm. Samuel Beckettin näytelmissä, erityisesti näytelmässä *Huomenna hän tulee* (*Waiting for Godot*, 1953). Tässä keinoiltaan varsin minimalistisessa teoksessa Beckett osoittaa eräänlaisen filosofisen kokeen avulla muistin ja muistojen ylivertaisen merkityksen ihmisen subjektiudelle. Tuo subjektiuus alkaa kuitenkin peruuttamattomasti hajota muistin osoittautuessa fiktiiviseksi konstruktiksi: Didi ja Gogo, näytelmän päähenkilökul-

kurit, muistavat "yhteiset" kokemuksensa eri tavalla, mikä kyseenalaistaa kummankin identiteetin ja tyrehdyttää kommunikaation. Ja menneisyyden kadottamisen myötä nykyisyyden muuttuu irratiionaaliseksi ja tulevaisuuden suunnittelulta katoaa perusta, Beckett tuntuu väittävän.

Näytelmillään Beckett dekonstruoivat modernin ihmisen itsevarmuuden osoittamalla, miten heikolle perustalle - hauraan fiktion varaan - subjektiuus viime kädessä rakentuu. Hieman samantapaista filosofiaa Alain Resnais kehitti ensin dokumenteissaan *Yö ja usva* (*Nuit et brouillard*, 1955) ja *Toute la mémoire du monde* (1956), sittemmin sellaisissa fiktiivisissä elokuvissaan kuin *Hiroshima, rakastettuni* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), *Viime vuonna Marienbadissa* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), *Muriel* (1963), *Rakastan sinua, rakastan sinua* (*Je t'aime, je t'aime*, 1968) ja vielä niinkin myöhään kuin vuonna 1977 - jolloin modernin subjektin problematiikka oli jo vaihtunut post-moderniksi - elokuvassa *Viimeinen kirja* (*Providence*).

Elokuvassa *Hiroshima, rakastettuni* ranskalainen näyttelijätär ja japanilainen arkkitehti yrittävät rakentaa välilleen seksuaalisuhteen ohella myös henkistä kommunikaatiota. Kumpikin kantaa kuitenkin mielessään traumaattista sotanarratiivia, nainen rakautaan surmattuun saksalaisotilaaseen, mies Hiroshiman pommia ja menettämänsä perheen muistoja. Aikanaan jotkut yhteiskunnallisesti valveutuneet kriitikot jopa ärtyivät Resnais'n tavasta rinnastaa kaksi tärkeydeltään näin eritasoista tarinaa, Hiroshiman koko ihmiskuntaa järkyttänyt joukkotuho ja hieman melodramaattinen yksilötason lemmenarina. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier yrittää "pelastaa" Resnais'n historiatietoisuuden väittämällä, että näiden kahden muistojen narratiivin välillä vallitsee transferenssisuhde: Hiroshiman tuho ja kärsimys ovat liian valtavia mullistuksia siirrettäväksi elokuvan ilmaisukielelle. Tapahtuma yksinkertaisesti ylittää elokuvallisen representaation mahdollisuuden. Sen sijaan naisen Nevers-narratiivin kohdalla ei ole vastaavia ongelmia, joten "pienempi" kertomus saa edustaa "suurempaa":

Mutta toinen operaatio, vähemmän näkyvä, saa aikaan toisen siirtymän, joka vaikuttaa pinnan alla jo prologissa: operaatio sallii transferenssin myöhemmin elokuvan kuluessa, nimittäin "representoitumattoman" Hiroshiman muuntumisen "kerrottavaksi" Nevers-narratiiviksi. [--] Miten muuntaa tapahtuma kirjoitukseksi ja kirjoitus historiaksi? Siinä tämän transferenssin tarkoitus [--].³³



Muistin sosiaalisuudesta huolimatta elokuvan Hiroshima, rakastettuni päähenkilöillä on molemmilla myös omat yksityiset muistonsa, joita toinen ei voi tavoittaa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

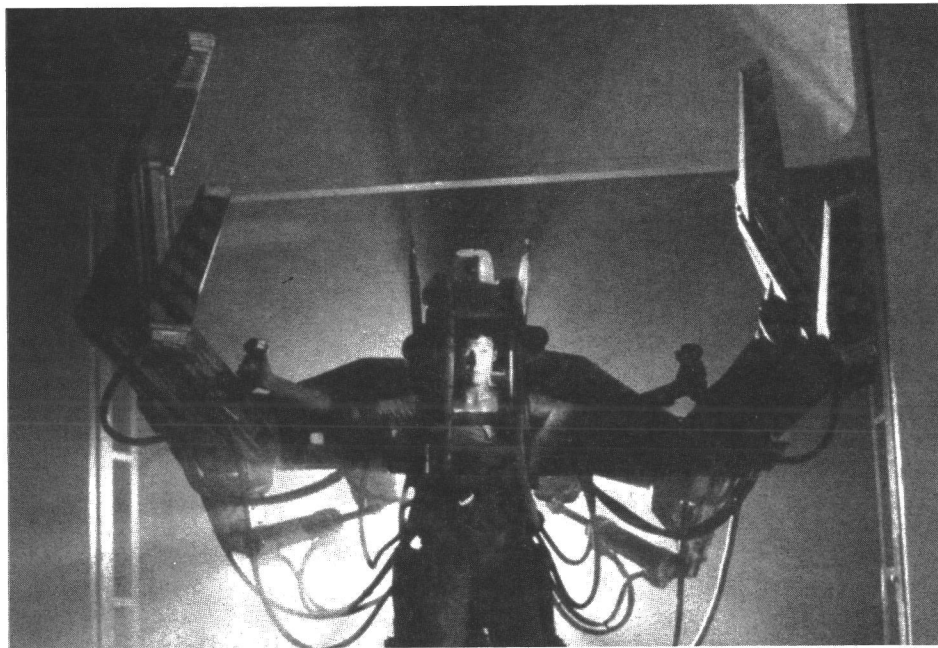
Tällainen tulkinta on tietysti mahdollinen, joskaan itse elokuvan ilmaisu ei tunnu hierarkisoivan sisältämiään narratiiveja; yhtä hyvin transferenssisuhde voisi olla päinvastainenkin. Pikemminkin Resnais tuntuu korostavan jokaisen ihmisen muistojen subjektiivista merkitystä, mikä tarkoittaa samalla sitä, että mitään ulkopuolisia objektiivisia mittareita ei muistojen "tärkeydelle" voida asettaa. Itse asiassa Resnais'n elokuva on oivaltava analyysi edellä tarkastellusta yksityisen ja julkisen muistin suhteesta. Sota luo mytologisen skeeman, joka strukturoi pääparin subjektiivisia muistikuvia - ja samalla katsojan muistiksi muuttuvia elokuvan kuvia ja ääniä.

Kummankin päähenkilön muistot liittyvät samaan koko ihmiskuntaa koskeneeseen tragediaan, toiseen maailmansotaan, joten - pikemminkin kuin kahden subjektiivisen narratiivin välillä - transferenssista voidaan yhtä hyvin puhua siirtymänä yksityisestä yleiseen: kummankin henkilökohtaiset menetykset toimivat metonymisesti sodan koko tuhon vertauskuvana - ja samalla myös toistensa peilikuvina. "Julkisen muistin" yhteisyydestä huolimatta päähenkilöillä on kuitenkin myös yksityiset muistonsa, joiden merkitystä toinen ei voi tavoittaa. Niinpä näyttää siltä, että Resnais'n modernin muistin analyysi päättyy juuri vastakkaiseen lopputulokseen kuin näihin asti on yleensä esitetty: huolimatta siitä, että päähenkilöillä on näennäisesti huomattavan paljon yhteistä ja analogista muistiaimesta, modernin ihmisen kommunikaatio epäonnistuu.

Resnais'n seuraava elokuva osoittikin Beckettin teosten tapaan modernin mielen pirstaleisuuden, muistojen yhteismitattomuuden. Elokuvassa *Viime vuonna Marienbadissa* muisti näyttäytyi hajanaisten assosiativisten diskurskien sattumanvaraisena temmellyskenttänä. *Marienbadia* on totuttu pitämään moderni(stise)n elokuvakeronnan testitapauksena ja kulminaatiopisteenä, josta narratiivin kausaalilogiikan hajottaminen ei voinut enää edetä päätyttyä täydelliseen merkityksettömyyteen.³⁴ Robert Kolkerin mukaan "[*Marienbad*] säilyy modernismin pyrkimysten mallikappaleena 'digitaalisessa' ilmaisussaan, elokuvana, joka hännää, provosoi, kiertää kehää, pirstoutuu, ikävyyttää [--], antaa lupauksia, eheytyy, eikä jätä epätoivoisesti merkitystä hakevalle katsojalle lopulta mitään muuta kuin pelkkiä kuvia".³⁵



*Muisto + kuva = muistikuva.
Viimeinen kirja.
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.*



Aliens edustaa NBF-elokuvien synkkiä tulevaisuuden visioita markkinoivaa tieteiselokuvien lajia.

Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Kolker on taipuvainen pitämään *Marienbadia* ensisijaisesti elokuvana elokuvan katsomisesta (ts. miten se “katsotuttaa” itseään) ja tekemisen konventioista, siis eräänalaisena metaelokuvana, ei niinkään kuvauksena muistoista ja muistamisesta.

Resnais'n ohjaajakuvaan suhteutettuna tavallisempi tulkinta vaikuttaa uskottavammalta: *Marienbad* “kuvittaa” muistin prosesseja. Tavallaan Resnais'n myöhäisempi elokuva *Viimeinen kirja* (1977) antaa (yhden) tulkinnallisen avaimen myös tuon modernismin keskeisen elokuvateoksen ymmärtämiselle. Viimeinen kirja kuvaa ikääntyneen kirjailijan yrityksiä luoda fiktiivistä universumia muistoista, kuvitelmissa, “todesta” ja fantasiasta. Katsoja kykenee seuraamaan tätä prosessia, sillä päähenkilö esitetään narratiivisena fokuksena elokuvan diskurssissa. Sen sijaan *Marienbadissa* kerronnan keskuksen hahmottaminen on vaikeampaa, sillä narratiivi ei anna minkäänlaisia vihjeitä “subjektiivisen” ja “objektiivisen” erottamiseen.

Tämä kerronnan modus on tosin yhtä paljon käsikirjoittaja Alain Robbe-Grillet'n kuin ohjaajankin “syytä” ja palautuu Ranskan ns. uuden romaaniin, tyylisuuntaan, jonka perustajana Robbe-Grillet'tä pidetään. Psykologisesti hahmoteltujen klassisten romaanihenkilöiden asemesta hänen teostensa henkilöt ovat lähinnä abstrakteja havaintokeskuksia: lukija ei “näe” heitä vaan heidän kauttaan. Robbe-Grillet kutsuikin teoksiaan “elokuvaromaaneiksi” (cine-roman), ja *Marienbad* on siis ilmeisesti yritys luoda “elokuvaromaanielokuva”. Bruce Ka-

winin mukaan “*Marienbad* väittää että mielikuvat ovat yhtä konkreettisia (ja subjektiivisesti tosia) niiden saadessa alkunsa fantasiasta kuin silloin kun ne koordinoituvat tavanomaisemmin fyysisten tapahtumien kanssa objektiivisessa ajassa ja paikassa”.³⁶ Elokuvaromaanin logiikan valossa kameraan samastuvan katsojan voi siten olettaa havainnoivan “päähenkilön” silmin tämän mielen ja muistojen subjektiivista maisemaa, jossa erilaiset toteutuneet ja toteutumattomat narratiivit risteilevät samanarvoisina. Kysymyksessä on ilmeisen realistinen analyysi muistin ja mielen toiminnoista, sillä erilaisten vaihtoehtoisten tapahtumasarjojen hahmottelu “todellisten” kokemusten jatkeeksi ja rinnalle on useimmille tuttua omistakin päiväunelmista.

Samalla kysymys on kuitenkin myös ihmiskuvan muuttumisesta esimerkiksi bergsonilaiseen modernismiin nähden, sillä *Marienbadin* narratiivien sirpaleisuus ja kokoavan metatason puuttuminen viittavat siihen, että myyttiset suuret kertomukset eivät enää modernismin loppuvaiheessa hahmotakaan muistiainekselle teleologis-lineaarista muotoa. Beckettin Didin ja Gogon tapaan *Marienbadin* anonyymit päähenkilöt muistavat “yhteisen” menneisyyden eri tavoin, mutta samasta syytä johtuvat myös katsojan ja elokuvan kommunikaatiovaikeudet: muistia strukturoivien kulttuuristen skeemojen katoaminen vaikeuttaa *Marienbadin* narratiivin muuntumista katsojan muistiksi. Tästä näkökulmasta Resnais'n/Robbe-Grillet'n elokuva näyttäytyy hyvinkin symptomaattisena, sillä juuri tämän-

kaltainen subjektiuden hajoaminen ennakoi subjek-
tin ja tekijän lopullista kuolemaa sekä siirtymistä
postmodernismiin ja poststrukturalismiin 1960-lu-
vun loppuvuosina.

Elävät kuvat ja elämän kuvat

Muistin epäluotettavuus identiteetin takaajana on
noussut keskeiseksi huolenaiheeksi myös postmo-
dernissa valtaelokuvassa, erityisesti viime vuosien
amerikkalaisessa scifissä (*Terminator*, *Paluu tule-
vaisuuteen* jne.). Ridley Scottin ohjaama *Blade
Runner - Metropolis 2020* (*Blade Runner*, 1981) ja
Paul Verhoevenin *Total Recall - unohda tai kuole*
(*Total Recall*, 1991) käsittelevät keskenään varsin
samantyyppisiä filosofisia probleemoja, osaksi il-
meisesti siitä syystä, että kumpikin pohjautuu
"kulttikirjailija" Philip K. Dickin tekstiin.³⁷ Kum-
mankin voi myös katsoa edustavan sitä scifin ala-
genreä, jota Fred Glass luonnehtii kirjainyhdistel-
mällä NBF ("New Bad Future"). Tälle lajityypille
- johon Glass laskee edellä mainittujen lisäksi mm.
sellaisia elokuvia kuin *Mad Max*-trilogia, *Robocop*
ja *Alien/Aliens* - ovat luonteenomaisia varsin synkät
visiot tulevaisuuden maailmasta: kaupungistuminen
on saavuttanut hirviömäiset mittasuhteet, luonnol-
linen ympäristö on tuhoutunut ja valtaa käyttävät
korruptoituneet jättiyrityöt kehittyneen teknologian
ja medioiden avulla. Vaikka itsetarkoituksellinen
väkivalta, räiskyttely ja gore-elementit painottu-
vatkin NBF-elokuvissa, Glass näkee niissä taipu-
musta myös mustalla huumorilla höystettyyn "älyk-
kääseen, vasemmistohenkiseen politiikkaan".³⁸

Blade Runner on kiinnostava lajityypin näkökul-
masta myös siksi, että film noirin, kovaksikeitetyn
dekkarin ja scifin genrehybridinä se yhdistelee
kullekin lajityypille ominaisia myyttisiä huolenai-
heita, noirin pessimismistä dekkarin eksistentiaali-
seen vieraantuneisuuteen ja scifin teknologian hur-
mokseen ja pelkoon. Musta elokuva ja scifi tuovat
mukaan myös temporaalisen ulottuvuuden, men-
neisyyden ja muistin problematiikan sekä tulevai-
suuden. Lähes kaikessa science fictionissa on (ai-
nakin yhtenä) keskeisenä teemana ihmisen ja tek-
nologian kohtaaminen, mutta postmodernissa NBF-
genressä näiden kahden raja on alkanut uhkaavasti
liueta: androideja ja kyborgoja ei ainoastaan esitetä
"opettavaisesti" ihmisiä inhimillisempinä,³⁹ vaan
myös "inhimillisyyden viimeisiin linnakkeisiin au-
tonomiseen minuuteen ja biologiseen ruumiiseen
tunkeutuva paha huipputeknologia on tematisoitu

anti-utooppiset kauhukuvat toteuttavaksi ongelmaksi
[--]".⁴⁰

Noir-dekkarin tapaan *Blade Runnerin* narratiivi
esitetään osittain muisteluna, päähenkilö Rick Deck-
ardin minäkerrontana, joka luo kehystävän episte-
mologisen teleologian muuten ajoittain sirpaleiselta
vaikuttavaan juoneen⁴¹. Deckardin ja koko elokuvan
keskeiseksi ongelmaksi nousee kysymys, miten
erottaa kapinoivat "keinotekoiset ihmiset", androidit
(elokuvassa *replicants*, sijakkeet), "oikeista" ihmi-
sistä. Tehtävä osoittautuu visaiseksi sekä Deckardin
että katsojan kannalta, sillä myös *Blade Runner*
esittää replikantit ihmisiä inhimillisempinä (vrt.
sijakkeiden kehittäjän, tri Tyrrellin repliikki: "Teim-
me heistä ihmistekin inhimillisempiä."): erityisesti
Roy Batty ja Rachel, juonen kannalta keskeiset
androidit, ilmentävät sosiaaliseen sukupuoleensa
tavallisesti liitettyjä ihanneominaisuuksia, edellinen
fyysistä ja psyykkistä voimaa, herkkyyttä ja älyk-
kyyttä sekä kykyä toimia, jälkimmäinen puolestaan
kauneutta, "pehmeyttä" ja syvää tunteellisuutta.
Näine ominaisuuksineen Batty ja Rachel itse asiassa
asettuvat koko elokuvan päähenkilöiksi, katsojan
keskeisiksi samastumiskohteiksi.

Blade Runner kyselee siis NBF-genren tapaan
inhimillisyyden/ ihmisyyden perustunnuksia ja -
edellytyksiä ja esittää lopulta keskeiseksi identiteetin
mittariksi muistin. Koska elokuva on (osittain)
Deckardin minäkerrontaa, hänellä on muisti - hän
on siis ihminen. Mutta niin on myös Rachelilla:
tämä kertoo Deckardille lapsuudestaan ja nuoruu-
destaan ja esittelee valokuvia menneisyydestään -
kunnes viimeksi mainittu osoittaa sekä muisti- että
valokuvat "väärännöksiksi", toisten ihmisten men-
neisyydestä lainatuiksi. Itse asiassa elokuva kuiten-
kin samentaa eron replikantin ja ihmisen välillä,
samastaa näiden eksistentiaaliset ongelmat. Myös-
kään Deckardin inhimillisyydestä katsojalle ei an-
neta muita takeita kuin hänen oma sanansa: hänkin
ympäroi itsensä valokuvilla menneisyydestä ja koko
elokuvaa voidaankin pitää Deckardin yrityksenä
torjua - Rachelin tapaan - "elokuvakertomuksen"
avulla omat ja katsojan epäilyt androidisuudesta.

Replikantin elämän kesto on rajallinen, mutta
niin on ihmisenkin, ja - *Blade Runnerin* vahvaa
uskonnollista symboliikkaa mukaillen - ihmisen
Luoja tuntee sen. Lopullisesti ihminen ja replikantti
samastuvat elokuvan lopussa, kun käy ilmi, että
Rachelin elämänkaaren pituutta ei olekaan -
poikkeuksellisesti - tarkoin rajattu. Miten Rachel
eroaa ihmisestä - vai olemmeko kaikki vain näitä
"poikkeusreplikantteja"?

Blade Runner kuvastelee informaatioyhteiskun-

Untako vai total recall? Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



nan kasvattien jo scifin perinteestä tuttuja mutta jatkuvasti lisääntyviä pelkoja identiteetin menetyksestä ja "autenttisen" minuuden katoamisesta medioiden ja teknologian vaikutuspiirissä. Yhä suurempi osa "omista" kokemuksistamme ja muistikuvistamme on peräisin elokuvista ja televisiosta, mielemme maisema on Toisen antamien narratiivien kansoittama - kuten Blade Runnerin replikanteilla. Ja koska elokuva ja muu audiovisuaalinen fiktio muuntaa narratiivinsa katsojan kokemukseksi, on yhä vaikeampi erottaa "oma muisti" mediamuistista. Donna Haraway tiivistää tämän modernin kyborgin problematiikan:

Ei ole ollenkaan selvää, kuka tekee ja kenet ihmisen ja koneen välisessä suhteessa. Ei ole myöskään selvää, mikä on mieltä ja mikä ruumista koneissa, joiden perusta on koodausprosesseissa. Sikäli kuin tunnistamme itsemme sekä formaalisessa diskurssissa (esim. biologia) että arkielämän käytänteissä (esim. kodin taloudenpito tietokonepääätteellä), huomaamme olevamme kyborgeja, hybridejä, mosaikkeja, kimeroita. Biologiset organismit ovat muuttuneet biotittisiksi systeemeiksi, kommunikaatiolaitteiksi muiden joukossa. Ei ole mitään perustavaa ontologista eroa koneen ja elollisen organismin, teknisen ja orgaanisen muodollisessa tuntemuksessamme. Replikantti Rachel elokuvassa *Blade Runner* näyttätty kyborgien kulttuurin pelkojen, rakkauden ja hämmennyksen vertauskuvana.⁴²

Muiston pysyvyys ja pysymättömyys

Paul Verhoevenin ohjaama *Total Recall - unohda tai kuole* (1991) vie tämän identiteettien samentumisen filosofiseen ääripisteeseensä. Elokuvan puhuttelevuutta lisää se, että viimeaikainen teknologinen kehitys virtuaalidellisuuden ja datapukujen tekniikassa on tehnyt kokemuksen tasolla periaatteessa mahdolliseksi siinä kuvatus "nojatuolimat-kailun" - joskaan ei vielä aivan elokuvan esittämässä muodossa.⁴³ *Blade Runnerin* tapaan myös *Total Recall* asettaa muistin identiteetin määrittäjäksi, mutta osoittamalla mielikuvien helpon manipulointavuuden elokuva tuntuu esittävän koko muistin varaan rakennetun persoonallisuuden illusoriseksi.

Siinä missä *Blade Runnerin* symboliikka avautuu helposti kristillis-mytologisille tulkinnoille, *Total Recallia* voi yhtä helposti lukea poliittisena allegoriana. Arnold Schwarzeneggerin esittämä rakensuyläinen rinnastuu sosialistisen realismin positiiviseen sankariin, joka päättyy kolmannen maailman siirtokuntaan - Marsiin - vapauttamaan riistetyt mutantti-työläiset imperialisti-kapitalisti Cohaagenin tyranniasta. Tätä ideologista kehystä voinee kuitenkin pitää lähinnä postmodernina pastissina, joka luo puitteet Douglas Quaidin minuuden etsinnälle - ja sen hajoamiselle. Elokuvan alussa

Quaidilla on "selkeä" työläisidentiteetti, kaunis koti ja rakastava vaimo. Muistikuvamatkailuun erikoistuneen Rekall-yhtiön mainosten houkuttelevana hän päättää kuitenkin lähteä nojatuolimatkalle Marsiin - hänen aivoihinsa istutetaan hänen toivomustensa mukaisia matkakokemuksia. Jokin menee prosessissa kuitenkin vikaan, ja yhtiön edustajat heittävät tajuttoman asiakkaansa taksiin. Quaidin herättyä hänen kimppuunsa käy neljä miestä, ja kotona myös vaimo yrittää tappaa hänet. Hän saa tietää olevansa "todellisuudessa" Hauser, Marsin siirtokunnan tyrannihallitsija Coahaagenin turvamies. Hauser tiesi liikaa, hänelle kerrotaan, ja sai siksi palata maahan entinen muisti pyyhittyinä ja uudella identiteetillä varustettuna.

Myöhemmin käy ilmi Coahaagenin varsinainen juoni: Quaid/Hauser on lähetetty maahan, jotta hän palaisi tuntemattomana Marsiin, voitaisi kapinoiden mutanttien luottamuksen ja johtaisi tyrannin turvajoukot näiden piilopaikkaan. Juoni onnistuikin, mutta Quaid kostaan liittymällä kapinallisiin, tuhoaa tyrannin ja joukon tämän käytyreitä sekä palauttaa kärsivälle planeetalle ilmakhän löydettyään tähän tarkoitukseen suunnitellun vanhan marsilaisen tekniikan. Elokuva päättyy Quaidin ja tämän uuden tyttöystävän loppusuudelmaan.

Total Recallin näennäisen lineaarinen ja onnellisesti päättyvä sankaritarina jättää kuitenkin päähenkilön identiteetin ja muitakin kysymyksiä avoimeksi. Monet vihjeet viittaavat esimerkiksi siihen, että koko seikkailu on vain Quaidin unta. Elokuva alkaa unisekvenssillä ja päättyy symmetrisesti Quaidin repliikkiin: "Entä jos tämä sittenkin oli vain unta?". Lisäksi monissa muissakin kohtauksissa voi mm. Fred Glassin mielestä nähdä unenomaisuutta (kohtaaminen kapinajohtajan kanssa, taksikuskin paljastuminen mutantiksi).⁴⁴ Muihinkin vaihtoehtoisin narratiiveihin *Total Recall* tuntuu viittaavan. Elokuvan puolivälissä Coahaagenin käyripsykologi onnistuu lähes vakuuttamaan niin Quaidin kuin katsojankin siitä, että päähenkilön Marsinmatka on puhtaasti psyykinen - hän istuu tosiasiaassa Rekall-yhtiön tuolissa. Vakuuttelu tuntuu uskottavalta, sillä Quaid oli mentaalimatkalle valmistautuessaan valinnut juuri agentin roolihahmon "matkasukseen" ja seksikkään naisen kumppanikseen. Vaikka Quaid surmaakin konnan, epäilyksen siemen on katsojan mieleen kylvetty. Kenties Quaid on elokuvan lopussakin vielä tällä koskaan päättömällä tripillä? Tai kenties elokuva on Quaidin unta, jonka sisällä hän uneksii Rekall-matkan ja jää sille. Entä onko päähenkilö Quaid, joka uneksii olevansa Hauser vai Hauser, joka uneksii olevansa

Quaid?

Total Recallissa postmoderni subjektin pirstoutuminen saavuttaa näin ääripisteensä. Jos muistot ovat minuuden indeksi ja mittari, kolmannen vuosituhannen postkansalaisen minuuksi kiertää tuhansina narratiiveina medioissa, datapuvuissa ja virtuaalitodellisuuksissa. Lähestymme hyvää vauhtia tilannetta, jossa vanha jaottelu fyysisen ja psyykkiseen todellisuuteen menettää lopullisesti merkityksensä. Sen myötä muistotkin saavat uuden luonteen: muistammeko me vai muistetaanko meissä?

Viitteet

1. Alistair Thomson, "The Anzac Legend. Exploring National Myth and Memory in Australia". Teoksessa Raphael Samuel and Paul Thompson (eds.), *The Myths We Live By*. London: Routledge 1990, 73.
2. Thomson 1990, 73.
3. Ernest Renan, "What Is a Nation?" Teoksessa Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*. London: Routledge 1990, 19.
4. Hayden White, *Tropics of Discourse*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1982 (1978), 83, 86. Louis Mink puolestaan puhuu annalistisesta ja kronikoivasta muistista analogiana historiankirjoitukselle: edellinen muistaa satunnaisia irrallisia vuosilukuja ja tapahtumia elämän varrelta, ja kronikoiva muisti puolestaan luo näistä "elämäntarinan" täydentämällä aukkopaikkoja ja synnyttämällä kausaali- ja jatkuvuussuhteita. Louis O. Mink, "Everyman His or Her Own Annalist". Teoksessa W.J.T. Mitchell (ed.), *On Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press 1981.
5. Frederic C. Bartlett, *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press 1932, 18. Vrt. Bernard Jacksonin analyysi skeemojen merkityksestä todistajien oikeussalissa esittämässä narratiiveissa. Bernard S. Jackson, "Narrative Theories and Legal Discourse". Teoksessa Christopher Nash (ed.), *Narrative in Culture*. London: Routledge 1991, erit. 31 eteenpäin.
6. Sit. John Shotter. "The Social Construction of Remembering and Forgetting". Teoksessa David Middleton and Derek Edwards (eds.), *Collective Remembering*. London: Sage 1990, 128 - 129.
7. Bartlett 1932, 202.
8. Noël Carroll, "Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Munsterberg". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. XLVI: 4 (1988), 489. Klassikkoteoreetikoiden elokuva-ihmismieli -analogoista ks. myös Veijo Hietala, "Subjektin paikka klassisessa elokuvanteoriassa. Formativinen teoriaperinne ja mielen kieli". *Lähikuva* 3/89.
9. Gilles Deleuze, *Cinema I. The Movement-Image*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, 1.
10. Ks. Henri Bergson, *Matter and Memory*. Trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York: Zone Books 1988, luvut II ja III, erit. sivut 132 - 133.

11. Bergson 1988, 133 - 134.
12. Bergson 1988, 70.
13. Vrt. esim. Yvette Biró, *Profane Mythology. The Savage Mind of the Cinema*. Trans. Imre Goldstein. Bloomington: Indiana UP 1982, 21 sekä Susanne Langerin klassinen teesi elokuvan "unimoduksesta" (dream mode) hänen teoksessaan *Feeling and Form*. London: Routledge and Kegan Paul 1953, 412 eteenpäin.
14. Metz 1983, 120. Usein jopa kaikkein "unenomaisimmiltakin" näyttävissä avantgarde-elokuvissa voidaan havaita rationaalinen subteksti. Ks. esim. Linda Williamsin analyysiä Buñuelin ja Dalin *Andalusialaisesta koirasta* (1929) teoksessa Linda Williams, *Figures of Desire*. Urbana: University of Illinois Press 1981, erit. 84 - 85.
15. Hugo Münsterberg, *The Film. A Psychological Study*. New York: Dover Publications 1970 (1916), 41.
16. Roland Barthes, *Image-Music-Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. London: Fontana 1982, 79; Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press 1981, 13.
17. Ks. aiheesta esim. Jean-Louis Baudryn pionecriartikkeliä "Ideological Effects of the Basic Cinematic Apparatus". Trans. Alan Williams. Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Vol. II. Berkeley: University of California Press 1985.
18. Ks. Metz 1983, 45 eteenpäin.
19. Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge 1989, 103.
20. J.R. de J. Jackson, *Historical Criticism and the Meaning of Texts*. London: Routledge 1989, 67.
21. Bergson 1988, 67. Kursivointi lisätty.
22. Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*. New York: Norton 1975, 283.
23. Holland 1975, 89 eteenpäin.
24. Norman N. Holland, *5 Readers Reading*. New Haven: Yale University Press 1975, 56, 61 et passim.
25. Vrt. aikaisemmin (nootti 4) mainittu Louis Minkin oletus annalistisesta ja kronikoivasta muistista. Voitaisiin olettaa, että viimeksimainittu muokkaa edellisen tallentamista "dokumenteista" elämämme Suuren Kertomuksen. Ks. Mink 1981.
26. Takauman historiasta ja merkityksestä eri maiden elokuvassa ks. lähemmin Maureen Turim, *Flashbacks in Film. Memory and History*. New York: Routledge 1989.
27. J.P. Telotte, *Voices in the Dark. The Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press 1989, 13. Muina noirin narratiivisina strategioina Telotte mainitsee klassisen kolmannen persoonan kerronnan, subjektiivisen kameran tekniikan sekä dokumentaarisen tyylin (mode).
28. Telotte 1989, 220-221 et passim.
29. Ks. esim. Thomas Schatz, *Hollywood Genres*. New York: Random House 1981, 123 - 125 sekä Turim 1989, 175 eteenpäin.
30. Paul Schrader, "Notes on Film Noir". Teoksessa David Denby (ed.), *Awake in the Dark*. New York: Random House 1980, 284.
31. Turim 1989, 148 - 149.
32. Turim 1989, 17 - 18.
33. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, "How history begets meaning: Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour*". Trans. Susan Hayward. Teoksessa Susan Hayward and Ginette Vincendeau (eds.), *French Film: Texts and Contexts*. London: Routledge 1990, 179.
34. Vrt. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1988, 232-233.
35. Robert Phillip Kolker, *The Altering Eye. Contemporary International Cinema*. New York: Oxford University Press 1983, 152.
36. Bruce F. Kawin, *Mindscreen. Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1978, 81.
37. David Dresserin mukaan Dick oli elämänsä viime vuosina kiinnostuneempi seifin metafysiikasta kuin sen fysiikasta. David Dresser, "Blade Runner: Science Fiction and Transcendence". *Film and Literature Quarterly*. Vol. 13: 3 (1985), 172.
38. Fred Glass, "Totally Recalling Arnold. Sex and Violence in the New Bad Future". *Film Quarterly*. Vol.44: 1 (1990), 2.
39. Glass 1990, 29.
40. Kari Salminen, "FX + 3D = VT. Virtuaalitehosteen maagiset attraktiot". *Lähikuva* 2-3/1991 (*Virtuaalimatkaailijan käsikirja*. Toim. Erkki Huhtamo.). 95.
41. Vuonna 1991 *Blade Runner* sai uusintaensi-illan. Elokuva esitettiin nk. director's cut -versiona. Yksi ero vuoden 1982 versioon oli, että elokuvasta oli poistettu kertojan ääni sekä lopun paratiisivisio.
42. Donna Haraway, "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s". Teoksessa Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge 1990, 219 - 220.
43. Ks. Erkki Huhtamon artikkeleita *Lähikuva* 2-3/1991. Vrt. Helga Nowotнын hypoteesi, jonka mukaan nykyisessä [postmodernissä] kulttuurissa eletään tulevaisuuteen suuntautumisen asemesta "laajennetussa nykyhetkessä" (extended present). Helga Nowotny, "Mind, Technologies, and Collective Time Consciousness: From the Future to the Extended Present". Teoksessa J.T. Fraser (ed.), *Time and Mind*. Madison, Conn.: International Universities Press 1989.
44. Glass 1990, 11 - 12. Vrt. myös Salminen 1991, 105. Glassin mukaan *Total Recall* päättyy NBF-elokuvien tapaan pakotettuun helppoon loppuratkaisuun [vrt. esim. *Blade Runner*], joka vain vaivoin naamioi narratiivin mutkikkaat ja ratkaisua vaille jäävät filosofiset ongelmat.