



HELSINGIN YLIOPISTO  
HELSINGFORS UNIVERSITET  
UNIVERSITY OF HELSINKI

# **Neo-noir – nykyajan peili**

## **Postmoderni aikakausi ja tilan elokuvallinen esittäminen**

Helsingin yliopisto  
Humanistinen tiedekunta  
Filosofian, historian ja taiteen  
tutkimuksen osasto

Pro gradu -tutkielma  
Estetiikka  
Toukokuu 2018  
Petri Jokinen

Ohjaaja: Arto Haapala



Tiedekunta - Fakultet - Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos - Institution – Department Filosofian, historian ja taiteen tutkimuksen osasto	
Tekijä - Författare – Author Petri Jokinen			
Työn nimi - Arbetets titel Neo-noir – nykyajan peili. Postmoderni aikakausi ja tilan elokuvallinen esittäminen.			
Title			
Oppiaine - Läroämne – Subject Estetiikka			
Työn laji/ Ohjaaja - Arbetets art/Handledare - Level/Instructor Pro gradu -tutkielma / Arto Haapala		Aika - Datum - Month and year Toukokuu 2018	Sivumäärä - Sidoantal - Number of pages 106 s.
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmani aiheena on elokuvan neo-noir (eli uusnoir) lajityypin käsittely postmodernia aikakautta koskevan akateemisen keskustelun kautta. Ensisijainen teoreettinen lähtökohtani on marxilaisen kulttuurikriitikko Fredric Jamesonin historiallinen postmodernismin teoria, jossa ilmenee katkos modernin ja postmodernin aikakauden välillä. Hyödynnän työssäni myös postmodernia yhteiskuntaa käsittelevää sosiologista kirjallisuutta ja niin sanotun jälkistrukturalismin ajatteluperinnettä.</p> <p>Keskeinen päätelmä työssäni on se, että neo-noir syntyy 1960-luvun lopulla vahvasti jälkimodernistisena lajityyppinä ja saa lopullisen muotonsa 1980-luvun alkuun tultaessa siirtyessään täyden postmodernismin vaiheeseen. 1970-luvun neo-noiria leimaa yleisesti tietynlainen realistinen esitystapa. Se pyrkii arvioimaan noir-lajityypin olemusta uudelleen tässä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa. Olen kutsunut sitä luonteeltaan revisionistiseksi, sillä se sisältää itsetietoisien asenteen omaa lajityyppiään kohtaan.</p> <p>Film noir kuuluu lajityyppinä moderniin aikakauteen ja neo-noir postmoderniin aikakauteen. Neo-noirissa tilan elokuvallinen esittäminen on keskeisessä osassa. Käsittelen tilaa ennen kaikkea Los Angelesin elokuvallisen representaation kautta. Työssä päädytään lopulta kuvan itsensä historiaan, sillä representaation järjestelmä ei ole nykyisin enää vain väline, vaan se itse nousee nyt etualalle. Työni tarkoituksena on lopulta kuvata postmodernia aikakautta siten kuin se ilmenee neo-noir-elokuvien kautta. Tässä keskeiseksi nousee todellisuuden ja sen esityksen monimutkainen suhde.</p> <p>Johtopäätöksenä on, että neo-noir on elokuvan postmoderni lajityyppi, joka on vahvasti sidoksissa omaan aikaansa. Siinä keskeistä on tilan elokuvallinen esittäminen ja jonkinlaisen kriittisen position konstruointi. Se pyrkii esittämään oman aikamme olemuksen tilallisen allegorian muodossa. Marxilaisessa perinteessä historiallisen tulkinnan yhteys kapitalistisen järjestelmän alarakenteeseen on tärkeää, ja myös tässä työssä asioiden ja ilmiöiden syvällisin taso palautuu siihen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord neo-noir, postmodernismi, marxismi, tila			
Keywords			
Säilytyspaikka - Förvaringsställe - Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto, keskustakampuksen kirjasto, Ethesis.			
Muita tietoja - Övriga uppgifter - Additional information			

Omistettu  
rakkaan enoni  
Reima Heinosen  
(1965–2014)  
muistolle

# Sisällys

<b>1 JOHDANTO</b> .....	1
1.1 Lajityyppien historiallisuudesta: film noir ja neo-noir.....	1
1.2 Neo-noir ja postmoderni tilanne: tilan uusi merkitys.....	8
1.3 Los Angeles: kaupunki ja representaatio.....	18
<b>2 KOLMEN NEO-NOIR-TEOKSEN ANALYYSI</b> .....	30
2.1 <i>Point Blank</i> (1967) ja myöhäismoderni neonoir.....	30
2.2 <i>The Long Goodbye</i> (1973) ja revisionistinen neonoir.....	46
2.3 <i>Blade Runner</i> (1982) ja täyden postmodernismin neo-noir.....	63
<b>3 YHTEENVETO: NEO-NOIR POSTMODERNINA LAJITYYPPINÄ</b> .....	80
<b>4 LOPUKSI</b> .....	93
<b>Viitattut elokuvat</b> .....	95
<b>Kirjallisuus</b> .....	97

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Lajityyppien historiallisuudesta: film noir ja neo-noir

Kun film noir aikoinaan ”syntyi” lajityyppinä, sen synnyttivät ranskalaiset elokuvakriitikot<sup>1</sup>. Näin vasta katsoessamme taaksepäin voimme nähdä tämän lajityypin jotenkin yhtenäisenä. Tämä on ”historiallisen katseen” yleinen luonne; Hegelin kuuluisa Minervan pöllö, joka nousee siivilleen vasta iltahämärissä. On kuitenkin merkityksellistä, että kritiikillä on ollut merkittävä osuus tämän lajityypin tunnistamisessa. Teokset ovat olleet olemassa jo aiemmin, mutta tietty niitä koskeva ymmärrys on syntynyt vasta myöhemmin. Tämän ymmärrys itsessään kertoo meille jotakin tuon aikakauden yleisestä esteettisestä problematiikasta: modernilla aikakaudella tällaiset populaarikulttuurin teokset eivät näyttäneet taiteellisesti erityislaatuisina, eivätkä ne siten voineet olla jonkun selkeästi tunnistettavan *auteurin* luomuksia. Tämä selittyy tuolloin vallinneella elokuvataiteen yleisellä asemalla sekä rikoselokuvan erityisellä asemalla.

Lyhyesti määriteltynä film noirilla tarkoitetaan tietyn aikakauden amerikkalaista rikoselokuvaa, jossa korostuvat tietyt formaaliset ja sisällölliset elementit. Toisen maailmansodan kokemukset heijastuvat niissä monin eri tavoin, mutta aina jollakin lailla epäsuoraan. Sisällön ja muodon välillä on niissä vastaavuuksia, ja ne sisältävät erilaisia alitajuisia kerroksia monimutkaisen allegorisuuden ilmaisemana (yleisesti ottaen psykologia ja moraalit ovat temaattisesti niiden keskiössä). Film noirin aikakausi muodostui lopulta kohtalaisen lyhyeksi, ja se kattaa ennen kaikkea 1940- ja 50-luvut. Eurooppalaisilla ohjaajilla oli yhteyksiä modernismin maailmaan ja he toivat tällöin Hollywoodiin taiteellisempia kuvaamistapoja. Ensimmäisenä varsinaisena film noir -teoksena mainitaan usein John Hustonin *The Maltese Falcon* (1941) ja viimeisenä Orson Wellesin *The Touch of Evil* (1958), mutta jälkimmäinen teos pyrki rikkomaan lajityypin formaalisia konventioita ja tuli siten viitanneeksi jo tulevaan. Neo-noir taas

---

<sup>1</sup> Itse asiassa edes termin ”film noir” merkitys ei ole täysin vakiintunut johtuen siitä, että sillä ei edelleenkään ole olemassa mitään tyhjentävää määritelmää – sama pätee vielä vahvemmin neo-noiriin. Käsitteen kehitti alun perin ranskalainen elokuvakriitikko Nino Frank vuonna 1946, mutta keskeinen siitä tuli vasta vuonna 1955, kun kahden ranskalaisen elokuvakriitikon Raymond Borden ja Étienne Chaumetonin teos *Panorama du film noir américain 1941–1953* ilmestyi. Katso tästä aiheesta enemmän esimerkiksi Naremore 2008, 9-39.

on film noiria huomattavasti itsenäisempi lajityyppi; se on selkeästi ”itsestään tietoinen” johtuen jo siitä, että sen perustana toimii tämä aiempi elokuvan lajityyppi.

Film noir vertautuu monesti ekspressionismiin ollen siten yhteydessä modernismin maailmaan. Ekspressionismi edelsi surrealismia – tämä on merkittävä seikka pyrkiessämme ymmärtämään sen historiallista olemusta. Ekspressionismissa subjektin irrationaaliset impulssit muuntuivat esteettiseksi ilmaisuksi, jossa figuratiivisen tasolle siirretty sisäisyys toimi sen sisäisenä käyttövoimana. Surrealismi taas pyrki vapauttamaan libidinaalisen energian positiivisen voiman vailla subjektin läsnäoloa: alitajunta oli siinä subjektin epäidenttisyys sen tietoisin minän kanssa, ja näin sen luonne oli ikään kuin käänteinen ekspressionismiin nähden. Monet kommentaattorit ovat todenneet, että ekspressionismista kulkee suora linja historialliseen fasismiin; tässä he ovat oikeassa, mutta sen sijaan, että kyseessä olisi nimenomaan juuri subjektin irrationaalisten voimien kohtalonomainen ilmentyminen, fasismissa tämä ilmiö ilmenee nimenomaan kollektiivin eli massan tasolla, joka näin hakee sovitustaan tästä uudesta mytologiasta. Fasismi pyrki ratkaisemaan moderniin aikakauteen liittyvän antinomisuuden massoja kahlitsevan rationaalisuuden ja ihmisen alitajuisten impulssien välillä; eli lyhyesti ilmaistuna ristiriidan nietzscheläisen apolloonisen ja dionyysisen impulssin välillä (ks. esim. Nietzsche 2007).

Film noirissa ilmenevä ekspressionismi on tietoisuuden tuolla puolen olevaa irrationaalisuuden läsnäoloa, ja se ilmenee ennen kaikkea visuaalisella tasolla. Film noirissa sen kaikkein tunnusomaisin kerronnallinen keino on valon ja varjon avulla luotava visuaalinen kontrasti, joka samalla rajaa elokuvallista tilaa. Koska valo lankeaa vain osaan kuvaa, on kuvatila luonteeltaan klaustrofobinen; näin se ilmentää sitä rajausta, jonka moraali, viime kädessä kulttuuri yleisellä tasolla, luo maailmaamme. Se yhdistyy myös moderniin järkeen, ja nämä kaksi yhdessä luovat tietynlaisen tilan, jossa moderni olemassaolo ilmenee. Ekspressionismin (ja surrealismien) logiikan mukaisesti film noir siirtää tietoisuuden tuolla puolen olevat impulssit nähtäväksemme omaan todellisuuteemme kehystäen tilaa varjoista, menneisyydestä; lopulta tiedostamattomasta alitajunnasta ilmaantuvien unohdettujen tapahtumien ja ilmiöiden tullessa pakottavasti esiin. Tämä on film noirin perimmäisin luonne: se käsittelee traumaa, joka ei kuitenkaan ole luonteeltaan subjektiivinen vaan kollektiivinen. Moderni aikakausi ja sen yhteiskunnalliset periaatteet ovat film noirin yleinen tausta; rikos on poikkeama

sosiaalisesta järjestyksestä, ja tämä poikkeama vaatii sovitustaan, sillä normatiivisen yhteiskuntamuodon vaihtoehtona on ainoastaan irrationaalinen anarkia, nietzscheläinen voimien kamppailu. Film noir palaa kuitenkin aina takaisin kuilun partaalta affirmoiden täten olemassa olevan sosiaalisen järjestyksen; rationaalinen järjestys voittaa, mutta vasta nähtyämme hetkellisesti sen kauhistuttavan kääntöpuolen.

Keskeisin teoreettinen lähtökohtani on Fredric Jamesonin<sup>2</sup> postmodernismia koskeva teoretisointi, jossa pastissi jäljittelyn estetiikkana on keskeisimpiä postmodernismia määrittäviä tekijöitä (Jameson 1991, 16-21). Näin jo pelkästään se seikka, että neo-noir on luonteeltaan toiseen, historiallisesti aiempaan, lajityyppiin perustuvaa tekee siitä mielestäni postmodernin alueelle kuuluvaa. Voimme itse asiassa nähdä saman periaatteen myös muissa elokuvan lajityypeissä, joiden sisältö saa nyt samalla tavoin uudenlaisen muodon (näin esimerkiksi tieteiselokuvan kehityksen kautta on mahdollista tulkita postmodernin aikakauden historiallista erityisluonnetta). Koska lajityypit ovat luonteeltaan historiallisia, niiden kautta on mahdollista tarkastella jonkin aikakauden yleisiä määrittäviä piirteitä; ne edustavat ikään kuin laajempaa esteettis-historiallista muodostelmaa yksittäisiin teoksiin nähden.

On myös huomionarvoista miten juuri tietyt lajityypit tuntuvat olevan keskeisempiä tietyssä ajassa kuin toiset, johtuen siitä, että lajityyppien kyky ilmaista jotakin tietyssä ajassa vaihtelee huomattavasti (se vaihtelee myös yksittäisten tekijöiden ja teosten mukaan, mutta tämä vaihtelu on vähäisempää). Pyrkiessämme ymmärtämään oman aikamme luonnetta neo-noirin asema on erityisen merkittävä juuri siksi, että se pyrkii lähtökohtaisesti problematisoimaan todellisuutemme luonteen. Neo-noirin historia sisältää erilaisia tapoja lähestyä omaa todellisuuttamme; se kehittää koko ajan erilaisia itseymmärryksen tapoja sille historialliselle tilanteelle, jota ei ole mahdollista esittää suoraan – eli kapitalismille sen monikansallisella aikakaudella (Jameson 1991, 51-54). Tutkimukseni yhtenä keskeisimpänä lähtökohtana on se, että neo-noirissa on aina kyse tilasta; modernin urbaanin tilan muuntuminen representaation, kuvallisuuden,

---

<sup>2</sup> Jameson on keskeisyydestään huolimatta kuitenkin vain yksi teoreetikko, jonka kautta tarkastelen aiheitani – tämä on lukijan tärkeätä huomata. Myös monet muut ajattelijat, ennen kaikkea ranskalaiset niin sanottua jälkistrukturalismia edustavat ajattelijat ovat olleet työssäni tärkeitä – samaten kuin modernia ja postmodernia aikakautta käsittelevät sosiologiset teoreetikot. Myös niin sanotun läntisen marxismin ajatteluperinne on ollut tärkeä tausta työssäni.

hallitsemaksi tilaksi on mielestäni yksi keskeisimpiä postmodernia aikakautta määrittävistä tekijöistä. Seuraan tässä ennen kaikkea Fredic Jamesonia, jonka mukaan ajan problematiikka on korvautunut nykyisin tilan problematiikalla (Jameson 1991, 16-25; 364-376).

Olen tehnyt sen tietoisien valinnan, etten ole käyttänyt neo-noiria ensisijaisesti käsittelevää kirjallisuutta. Tähän on vaikuttanut ensinnäkin tuon kirjallisuuden<sup>3</sup> vähäinen määrä sekä sen laatu. Tässä kirjallisuudessa neo-noir määritellään monesti elokuvahistoriallisesti eli osana nimenomaan elokuvataiteen historiaa. Se saa näin puhtaan esteettisen määritelmän, jossa erilaisten esteettisten piirteiden luetteleminen riittää määrittelemään lajityypin. Toinen tälle monessa mielessä vastakkainen näkökulma taas pyrkii määrittelemään neo-noirin yleisen historian kautta, mutta tämä näkökulma hukkaa sen tason, joka määrittä edellistä eli juuri taiteen sisäisen tason. Näiden kahden lisäksi on myös olemassa puhtaasti ”akateemista” kirjoitusta, joka oikeastaan hylkää molemmat edellä mainitut tasot ja tarkastelee tätä lajityyppiä tyystin epähistoriallisesti oman satunnaisen teorianäkökulmansa puitteissa.

Pyrin siten irtautumaan sekä yleisen historian partikulaarisesta tapahtumahistoriasta että modernista taidekriitikistä, jossa taiteenlajeja tarkastellaan jonkinlaisina totaalisisinä järjestelminä<sup>4</sup> (itselleni ”kriitikki” merkitsee siten aina teosten historiallista analyysiä, niiden historiallista kontekstualisointia). Oma lähestymistapani on tässä suuressa määrin velkaa Fredic Jamesonin postmodernismin teorialle (Jameson 1991), joka pyrkii yhdistämään edellä mainitut tulkinnan kaksi tasoa nimenomaan konkreettisen

---

<sup>3</sup> Luettelen tässä kaikki ne teokset, jotka ensisijaisesti käsittelevät neo-noir-elokuvaa: Foster Hirsch (2004). *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York: Limelight Editions; Mark T. Conard (toim.) (2007). *The Philosophy of Neo-Noir*. Lexington: The University of Kentucky Press; Mark Bould, Kathrina Glithe & Greg Tuck (toim.) (2009). *Neo-Noir*. London & New York: Wallflower Press; Douglas Keesey (2010). *Neo-Noir. Contemporary Film Noir from Chinatown to The Dark Knight*. Harpenden: Oldcastle Books; Alain Silver (2015). *American Neo-Noir. The Movie That Never Ends*. New York: Applause Theatre & Cinema Books; Richard Martin (2000). *Mean Streets and Raging Bulls. The Legacy of Film Noir in Contemporary American Cinema*. Lanham, MD: Scarecrow Press; Ronald Scwartz (2005). *Neo-Noir: The New Film Noir Style from Psycho to Collateral*. Lanham, MD: Scarecrow Press.

<sup>4</sup> Tällä tarkoitan sitä, että niitä koskeva tarkastelutapa näkee jonkin taiteenlajin historian vain sen itsensä näkökulmasta vailla yhteyttä laajempaan historialliseen kontekstiin. Tässä tapauksessa kyseessä olisi ”elokuvataiteen historia” omine juuri tähän taiteenlajiin kuuluvine esteettisine ilmaisukeinoineen. Näin ollen elokuvalla ei olisi mitään yhteyttä saman ajan muihin taidemuotoihin, kuten esimerkiksi kirjallisuuteen.



teosanalyysin kautta. Se ohittaa tapahtumahistorian anekdoottisen tason ja pyrkii sen sijaan tarkastelemaan aikakautta laajemmassa historiallisessa kontekstissa, jota määrittää ennen kaikkea historiallisen kapitalismin kehitys. Jameson (ibid.) kutsuu tätä yleistä kontekstia ”totaliteetiksi” Hegeliä seuraten. Sen peruslähtökohtana on juuri esteettisten ilmaisumuotojen historiallisuus sekä niiden suhde taloudelliseen alarakenteeseen<sup>5</sup>. Olen itse pyrkinyt korostamaan neo-noirin historiallista luonnetta sekä sen sisältämien esteettisten elementtien autonomisuutta, ja niiden suhdetta siihen erityiseen problematiikkaan, jonka ne tuovat esille. Tavallaan keskeistä ei siis lopulta ole tämä lajityyppi sinänsä, vaan ne ilmaisumuodot, joita tämän lajityypin puitteissa on historiallisesti kehittynyt – näin nämä muodot itsessään omaavat tiettyä autonomiaa osana aikakauden yleistä estetiikkaa.

Fredric Jameson on kehitellyt tuotannossaan kognitiivisen kartoituksen<sup>6</sup> estetiikkaa, vaikkakin myös muut esteettiset elementit ovat olleet hänelle tärkeitä hänen postmodernismia käsittelevissä kirjoituksissaan<sup>7</sup>. Jamesonin postmodernismin teoriassa kuvan itsensä keskeisyys tulee ilmi monissa eri yhteyksissä. Hän perustaa positionsa paljolti Guy Debordin teoretisoinnille teoksessa *Spektaakkelin yhteiskunta* (alkup. 1967), jossa Debord esittää, että kuvasta on tullut omassa ajassamme keskeisin kulutusobjekti ja sosiaalisuutemme perusta (Debord 2005). Tutkimuksessani erityisen tärkeää on tilan elokuvallinen esittäminen, ennen kaikkea Los Angelesin urbaanin kaupunkitilan representaatio. Tämän kaupungin merkitys sekä film noirissa että neo-noirissa on ilmeistä, sillä Los Angeles toimii useimmiten näiden elokuvien tapahtumapaikkana. Se on niissä tärkeä osa juonta, ei vain jokin tausta tapahtumille. Näin voidaan ajatella, että tämän esittämisen tavan pohjalta voidaan konstruoida myös jonkinlainen yleisempi historiallinen ontologia. Tästä huolimatta itse tämä kaupunki on merkitysvälillä tavalla poissaoleva johtuen nimenomaan siitä, että se on representaatio – tai vielä tarkemmin ilmaistuna kuva – tästä kaupungista. Siksi ei ole mielestäni

---

<sup>5</sup> Jamesonin mukaan postmoderni aika edustaa kapitalistisen järjestelmän kolmatta vaihetta, jota hän Ernest Mandelä seuraten kutsuu ”myöhäiskapitalismiksi” (”late capitalism”). Katso tarkemmin Jameson 1991, 3-6.

<sup>6</sup> ”Cognitive mapping”. Ks. Jameson 1991, 51-54.

<sup>7</sup> Fredric Jameson on tuotannossaan käsitellyt realismia, modernismia ja postmodernismia marxilaisen teorian puitteissa. Hänen mukaansa kukin näistä ilmaisumuodoista on ilmaantunut tietyn kapitalismin historiallisen vaiheen myötä. Näin esteettisillä muodoilla on materiaallinen perustansa kapitalistisen järjestelmän alarakenteessa. Postmodernismia hän käsittelee useissa eri teksteissä, mutta tärkein niistä on vuoden 1991 *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: The Duke University Press.

tarpeellista korostaa Los Angelesin erityistä (tai todellista) historiallista olemusta, vaan myös se saa luonteensa osana laajempaa representaation järjestelmää, osana sekä neo-noiria että osana postmodernia aikakautta.

Tavanomaista on määritellä tutkimuskohde tarkkaan jo tutkimuksen alussa. Itse kuitenkin olen toiminut niin, etten ole halunnut tarjota mitään tyhjentävää määritelmää neo-noirista heti alussa, vaan olen nimenomaan pyrkinyt määrittelemään tämän lajityypin historiallisesti konkreettisen teosanalyysin kautta. En ole myöskään halunnut asettaa film noiria neo-noirin rinnalle jonkinlaiseksi itsestään selväksi vertailukohdaksi, sillä tämänkaltainen tutkimusmetodi jäisi helposti elokuvataiteen sisäiseksi analyysiksi vailla laajempaa historiallista kontekstia. Sitä paitsi tällainen analogioita kehrittelevä analyysitapa voisi helposti johtaa erilaisiin vääristymiin, sen kaltaisiin painotuksiin, jotka laajempi historiallinen analyysi voi toivoa välttävänsä<sup>8</sup>. On nimittäin mielestäni ongelmallista olettaa jonkin lajityypin olemassaolo ikään kuin etukäteen, sillä vasta konkreettisen teosanalyysin kautta on mahdollista konstruoida ne tietyt erityispiirteet, jotka näissä elokuvissa yhdistävät ne johonkin sellaiseen, jota voidaan yleisellä tasolla kutsua neo-noiriksi tai vielä laajemmassa mielessä postmodernismiksi taiteen ja estetiikan alueella.

Tutkimukseni on näin ollen tietynlainen paradoksi: yksittäisiä teoksia se analysoi niiden ainutkertaisen olemassaolon tasolla, niiden ”mikrotasolla”, päätyen sitten lopulta siihen, mitä Jameson on nimittänyt ”totaliteetiksi”, globaaliksi kapitalismiksi sen historiallisessa olemuksessa ja niihin esteettisiin muotoihin, jotka toimivat sen allegorisena representaationa (Jameson 1991, 51-54). Näin se tarjoaa konkreettisen, materiaalsen selityksen taideteosten muodolle ja sisällölle. Lopun pohdintaosiossa käsittelen neo-noirin yleisiä piirteitä postmodernin aikakauden historiallisessa tilanteessa ja liitän analysoimani yksittäiset teokset laajempaan viitekehykseen. Film noir kuuluu analyysissäni moderniin aikakauteen, kun taas neo-noir edustaa postmodernia aikaa. Näin oma jaotteluni seuraa Jamesonin (1991, 302-318) tekemää

---

<sup>8</sup> Tässä työssä laajempi historiallinen analyysi tarkoittaa monesti postmodernin aikakauden rinnastamista moderniin aikakauteen sekä postmodernismin rinnastamista modernismiin. Mutta postmodernia aikakautta – ja neo-noiria osana sitä – ei käsitellä minkäänlaisena monoliittina, vaan sen sijaan myös postmodernin aikakauden tarkastelussa korostetaan eräänlaista epäjatkuvuutta.

erottelua modernismin ja postmodernismin välillä<sup>9</sup>. Film noiria käsitellään mahdollisimman vähän, sillä pyrin analysoimaan tätä tiettyä aikakautta siitä itsestään käsin vailla suoraa historiallista jatkuvuutta eräänlaisena konstellaationa ajassa ja tilassa (tai *episteeminä*, kuten Michel Foucault sitä tiedon arkeologiassaan nimitti<sup>10</sup>).

Peruslähtökohtana tutkimuksessani on se oletus, että taideteokset heijastavat aina jollakin tavalla omaa aikaansa. Ne ikään kuin pitävät sisällään tietyn historiallisen aikakauden tietynlaisena kristallisoitumana tai merkityksen tiivistymänä. Jotkut teokset ovat historiallisen tulkinnan kannalta käyttökelpoisempia kuin toiset. Tämä on vaikuttanut myös omiin valintoihini tässä tutkimuksessa: ne kolme elokuvaa<sup>11</sup> joita tutkin lähemmin ovat mielestäni olleet kaikkein hedelmällisimpiä nimenomaan juuri modernia ja postmodernia aikaa käsittelevän historiallisen analyysin näkökulmasta. Itselleni elokuva edustaa paljolti sitä mitä Walter Benjamin nimitti ”dialektiseksi kuvaksi” (Benjamin 1989, 177-189). Se pysäyttää ajan jatkumon ja radikalisoi sen utooppisella voimalla, joka näyttää meille historian mahdollisuutena (se näyttää meille sen historiallisena sanan varsinaisessa merkityksessä). Benjaminille tämä on vallankumouksellinen nyt-hetki (ibid.). Elokuvassa kaikki on merkityksellistä, toisin kuin omassa arkisessa todellisuudessamme. Elokuvan kautta oma maailmamme saa yllään sellaisen lumouksen, joka tekee asiat ja ilmiöt meille uudelleen näkyviksi. Elokuva luo maailman ylle sellaisen päällekirjoituksen, joka aktivoi sen kuin taikauskusta. Se herättää asiat eloon uudella tavalla ja herättää meidät siitä unesta, johon arkipäiväinen (subjektiivinen) kokemuksemme on meidät tuudittanut. Taide, tässä tapauksessa elokuvataide, on aina historiallista; on kuitenkin tulkitsijan tehtävä löytää siitä se erityinen tapa, jolla se sisällyttää itseensä tämän historiallisuuden. Historia on siten kuin pulloon vangittu henki, jonka vain jokin erityinen taikasana voi vapauttaa ja joka sitten äkillisesti ottaa sellaisen hahmon, joka sillä oli tuona hetkenä, kun se tähän ajan vankilaan suljettiin. Tässä ilmenee Benjaminin dialektinen kuva (ibid.).

Aloitin edellä kuvatun historiallisen tutkimuksen puitteissa esittelemällä neo-noirin olemusta yleisellä tasolla osana postmodernia aikakautta. Tämän jälkeen esittelen sen

---

<sup>9</sup> Film noiria voisi ehkä kutsua ”ekspressionistiseksi”, jos se nimittäin halutaan liittää konkreettisesti modernismin piiriin – operaatio, joka ei mielestäni ole kuitenkaan tarpeellinen.

<sup>10</sup> Katso Foucault 2002b.

<sup>11</sup> John Boormanin ohjaama *Point Blank* vuodelta 1967, Robert Altmanin ohjaama *The Long Goodbye* vuodelta 1973 ja Ridley Scottin ohjaama *Blade Runner* vuodelta 1982.

yleisen ongelmakentän, jonka tila ja tilallisuus nykyisin muodostavat. Sitten etenen Los Angelesia koskevaan tarkempaan analyysiin, jossa käsitellään urbaanin tilan ja kuvallisen representaation suhdetta nykyelokuvassa. Nämä luvut yhdessä esittelevät sen taustan, johon tarkempi teosanalyysi sitten perustuu; niissä esitellään se historiallinen konteksti, jonka puitteissa analyysiä harjoitetaan. Tämän jälkeen analysoin tarkemmin kolme eri neo-noir teosta, jotka edustavat kolmea eri kehitysvaihetta lajityypin muotoutumishistoriassa. Keskityn analyysissäni tilan elokuvalliseen esittämiseen – en niinkään juoneen, kuten yleensä tehdään<sup>12</sup>. En myöskään keskity henkilöhahmojen kuvaamiseen, vaan käsitelen niitä eräänlaisina esteettisinä hahmoina. Esitän työssäni, että neo-noir syntyy 1960-luvun lopulla jälkimodernistisena lajityyppinä ja kehittyy sitten täyteen postmodernismin vaiheeseen 1980-luvun alkuun tultaessa. Kyseessä on suhteellisen lyhyt ajanjakso, mutta jo tänä aikana lajityyppi ehtii käymään läpi useita muodonmuutoksia. Tiettyssä mielessä Michel Foucault'n ajatus *episteemistä* – ja hänen tiedon arkeologian projektinsa yleisesti – on oman tutkimukseni taustalla: kukin näistä kolmesta elokuvasta sisältää hyvin erilaisen esittämisen tavan, representaation järjestelmän, joka sitten edustaa tiettyä tapaa lähestyä uuden postmodernin ajan ongelmakenttää. Epäjatkuvuutta ja katkoksellisuutta korostava analyysitapa on työni keskiössä; näin tietty ”sarjallisuuden” idea korostuu siinä historiallisen ymmärryksen tapana. Kuitenkin jokainen kolmesta analysoidusta teoksesta on neo-noir-elokuva ja jokainen niistä sijoittuu Los Angelesiin. Lopun yhteenvedossa nämä kolme teosta yhdistetään lopulta laajempaan keskusteluun, jossa neo-noir ilmenee yleisemmällä tasolla. Sitä voidaan kutsua lajityypin tasoksi, joka saa selityksensä laajemmasta historiallisesta kontekstista. Väitän, että neo-noir on elokuvan postmoderni lajityyppi, jossa tila ja tilallisuus ovat keskeisessä asemassa, ja että tämän lajityypin avulla on mahdollista tulla tietoiseksi oman aikamme historiallisesta erityisluonteesta.

## 1.2 Neo-noir ja postmoderni tilanne: tilan uusi merkitys

Film noirissa – ja vielä radikaalimmin neo-noirissa – rikoksen maailma asetetaan arkipäiväisen yhteyteen juuri tilassa; se on jonkinlainen poikkeama, anomalia, joka ottaa sairauden tavoin todellisuuden haltuunsa. Myöhemmin neo-noirissa rikoksen maailma käsittää usein yhteiskunnan koko laajuudessaan. Suurkaupunki, useimmiten

---

<sup>12</sup> Lukijaa kehoitetaan tutustumaan näihin teoksiin itse, sillä minkäänlainen kuvailu ei voi koskaan tehdä oikeutta teosten todelliselle rikkaudelle.

juuri Los Angeles, toimii näissä teoksissa kapitalistisen järjestelmän allegorisena representaationa. Se on niissä mikrokosmos, asioiden ja ilmiöiden tiivistymä merkityksen muodostumisen tasolla. Sen sisältämistä merkeistä (paikat, henkilöhahmot, esineet ja asiat) on mahdollista lukea historiallisen aikakauden erityinen olemus: film noirissa moderni aikakausi, neo-noirissa postmoderni aikakausi. Vainoharhaisen juonikuvion puitteissa ilmenee kaikkein laajimmalla tasolla yhteiskunnan korruptoitunut luonne, sillä neo-noirissa myös valtaapitävät ovat usein osa systeemiä. Monissa teoksissa ilmeneekin järjestäytyneen rikollisuuden ja kapitalistisen järjestelmän strukturaalinen homologia. Kaikki yhteiskunnan (modernit) instituutiot ovat nyt kontaminoituneet, ja ainoa mikä ratkaisee on raha.

Erityisesti 1970-luvun neo-noiria hallitsee vainoharhainen suhde todellisuuteen –tämä ilmenee siinä nimenomaan tilan esittämisen tasolla. Mielenkiintoisesti monet neo-noir-elokuvat kuvaavat lähimenneisyyttä, aikaa juuri ennen sen itsensä historiallista ilmaantumista. Tämä kertoo ehkä siitä, että tietty kuvaamisen tapa on nyt tullut mahdolliseksi; tämä lajityyppi katsoo menneisyyteen ja näkee siellä sen korruption, josta on nykyhetkessä tullut hallitsevaa. Näin ollen menneisyys ja siihen liittyvä tietty esitystapa – lyhyesti ilmaistuna pastissi tai nostalgia – muodostaa itsessään nykyhetkessä tietynlaisen ideologiakritiikin uuden muodon, jossa täydellisen kuvan pinnan alta paljastuu meille ilmiömaailman todellinen luonne. Tämä kuvaamisen tapa on tullut mahdolliseksi kuitenkin vasta oman postmodernin kulutuskapitalismimme aikakaudella, jossa kuvan esineellistymisen on kehittynyt huomattavasti pitemmälle. Samoin itse Los Angeles kaupunkina näyttäytyy neo-noirissa sellaisena täydellisenä pintana, jonka alta paljastuu erilaisia asioita. On totta, että jo film noir käsittelee tätä tematiikkaa, samoin kuin Raymond Chandler ja muut tuon ajan dekkarikirjailijat, mutta tärkeää on nimenomaan ilmiön laajuus ja sen suhde todellisuuteen sekä näihin liittyvä esittämisen tapa, representaation historiallinen järjestelmä. Neo-noir pyrkii käytännössä aina tietynlaiseen de-mystifikaatioon (Barthes 1994): kuvaan liittyy siinä uusi merkitys juuri ideologiakritiikin näkökulmasta.

Jo Georg Simmel osoitti omana aikanaan, miten modernissa maailmassa yhteiskunnalliset suhteet toimivat aina kolmannen osapuolen eli rahan välittämänä. Kaksi muuta elementtiä tässä ovat filosofiset käsitteet, objekti ja subjekti. (Simmel 2004, 65-73.) Postmodernissa maailmassa tämä seikka on tullut kattamaan kaikki sen

tasot. Rahan ollessa kaiken viimekätinen mittari moraalien viimeiset jäänteetkin pyyhkiytyvät nyt pois. Max Weber liitti kapitalismin syntyä käsittelevässä tutkimuksessaan moraalien pääoman syntyyn kalvinismin askeettisina käytäntöinä; hän myös ymmärsi miten kapitalismin itsensä kehitys tulisi hävittämään lopulta tämän moraalien yhteiskunnan maallistuesssa. Hän puhuu yleisesti ”kapitalismin hengestä”, joka korvaa aiemmat strukturoivat elementit. Näin muodostuu uusi modernin aikakauden *etos*, joka kohdistuu nyt tuonpuoleisen sijasta maalliseen elämään. Rationaalisuus, joka kehittyi historiallisesti tämän uskonnollisuuden muodon myötä, tulee kuitenkin lopulta katoamaan juuri sen kapitalistisen kehityksen myötä, jonka se itse on luonut. (Weber 1980, 114-136.)

Näin olemme astuneet lopulta postmodernille aikakaudelle, jossa edes nietzscheläinen moraalien ja rationaalisuuden kritiikki ei ole enää mahdollista. Esimoderni moraalien hallitsema kokemusmaailma vaihtuu ensin moderniin rationaalisuuteen, jonka ilmentymä yhteiskunnan tai kansallisvaltion tasolla on poliittisten ideologioiden hallitsema systeemi, ja tämä taas vaihtuu estetiikan, kuvallisuuden hallitsemaan kulutusyhteiskuntaan, jonka perusta on globaalissa kapitalismissa. Täten myös jälkistrukturalistisen teorian radikaalius osoittautuu vanhentuneeksi, sillä minkään kaltainen *Toiseus*, jonka perustana on jokin dionyysinen rajanylitys ei ole enää mahdollista, eikä siten tarjoa ulospääsyä omasta ajastamme. Useille moderneille ajattelijoille nimenomaan taide ja estetiikka näyttäytyivät ulospääsynä modernista olemisen tavasta, sen materiaalisesta perustasta ja sen rationaalisesta logiikasta.

Nykyajan jälkistrukturalistisia järjen kritikoita, Jean Baudrillardia, Michel Foucaulta, Jean-François Lyotardia tulee kuitenkin mielestäni tarkastella pikemminkin jonkinlaisina symptomaattisina oireina (Althusser) omasta postmodernista tilanteestamme pikemminkin kuin ratkaisuna siihen. Erityisesti juuri nämä kolme ajattelijaa kritisoivat marxilaista teoriaa siitä, ettei se tarjonnut todellista ulospääsyä modernista tilanteesta, sillä se itse oli heidän mukaansa tullut osaksi valtiota ja seurasi tätä kautta samaa modernin rationaalisuuden mallia kuin kapitalismikin. Tämä on se keskeinen argumentti modernia järkeä kohtaan, jonka Horkheimer ja Adorno kehittävät *Valistuksen dialektiikka* -teoksessaan (1944): siinä valistuksen vapauttava järki (”instrumentaalinen rationaalisuus”) tulee lopulta orjuuttamaan ihmiset (Horkheimer & Adorno 2008). Näin ollen, kuten Jürgen Habermas toteaa, tässä teoksessa weberiläinen

näkökulma yhdistyy nietzscheläiseen näkökulmaan ja moderniteetti muodostuu sellaiseksi umpikujaksi, josta ei ole ulospääsyä (Habermas 1987, 106-130). Adornon myöhempi filosofia on oikeastaan tämän asiantilan jatkuvaa uudelleenpohdintaa. Ranskalainen jälkistrukturalismi seuraa paljolti tätä kritiikin mallia (vaikkakin eri reittiä: Nietzsche Heideggerin kautta luettuna), mutta on tärkeätä painottaa, ettei heidän ajattelunsa kuitenkaan ole vielä täysin postmodernia, sillä se sisältää edelleen erilaisia esteettiseen liittyviä emansipatorisia ratkaisuja, jotka periytyvät heille modernilta aikakaudelta<sup>13</sup>.

Modernin valtion, modernin yhteiskunnan peruseriaatteen joutuvat uudessa postmodernissa tilanteessa kyseenalaisiksi kapitalismin kehittyessä yhä pitemmälle sen oman sisäisen logiikkansa mukaisesti: markkinoiden autonomia poliittisen systeemin autonomian sijaan<sup>14</sup>. Emme enää elä modernin rationaalisuuden aikakaudella; kapitalistinen järjestelmä on nyt vienyt historiallisen kehityksemme siihen pisteeseen, jossa olemme astuneet radikaalin irrationaalisuuden aikakaudelle: postmoderni kulutusyhteiskunta, monikansallisen pääoman aikakausi, informaation ja digitaalisuuden aikakausi ja niin edelleen ovat tämän historiallisen asiantilan erilaisia ilmenemismuotoja. Niissä kaikissa ilmenee sama korkeamman yhteenpunovan järjen katoaminen, joka näkyy sekä yhteiskunnallisella tasolla että arkipäiväisen elämismaailman tasolla. Henkilökohtaisella tasolla estetiikasta olemassaolon estetiikkana on tullut ensisijainen tapa ymmärtää oma olemassaolomme tässä historiallisessa tilanteessa, jossa kuvasta on tullut sosiaalisuutemme perusta (vrt. Debord 2005; Jameson 1991; Maffesoli 1995). Estetiikka on nyt erottamaton osa arkeamme ja keskeinen osa itse postmodernin kapitalismin logiikkaa osana sitä kulutusyhteiskuntaa, jossa eri tuotteiden läsnäolo elämismaailmassamme on ensiarvoisen tärkeää. Näin se on lopulta meille itse ”todellisuus” erilaisen mediateknologian välittämänä.

---

<sup>13</sup> Modernistisen taiteen vaikutus ranskalaiseen jälkistrukturalismiin on ollut vahva. Esimerkiksi Michel Foucault on useissa eri haastatteluissa kertonut, että hän päätyi alun perin filosofian pariin nimenomaan kolmen kaunokirjailijan vaikutuksesta. Nämä kolme kirjailijaa olivat Maurice Blanchot, Pierre Klossowski ja Georges Bataille. Ranskalaisessa ajatteluperinteessä ei ole tehty selkeää eroa kaunokirjallisuuden ja filosofian välillä. Sodanjälkeisen ajan tärkein ajattelijahahmo, Jean-Paul Sartre oli tunnetusti sekä kirjailija että filosofi.

<sup>14</sup> Tähän liittyen monet myöhäismodernit yhteiskuntateoriat – kuten esimerkiksi Niklas Luhmannin – kuvaavat sellaisen teknokraattisen hallintomuodon, joka toimii autonomisesti oman sisäisen toimintalogiikkansa mukaisesti.

Koko olemassaolomme on nykyisin läpikotaisin kaupallistunut, ja ne alueet, jotka vielä modernilla aikakaudella omasivat jonkinlaista suhteellista autonomiaa tai merkityksiä kulutuslogiikan ulkopuolella, ovat nyt tulleet osaksi kapitalistista järjestelmää. Tällaisia olivat aiemmin muun muassa lapsuus ja seksuaalisuus<sup>15</sup>. Vielä 1950- ja 60-lukujen emansipaatioon pyrkivässä jälkimodernissa kulttuurissa seksuaalisuudelle annettiin selkeästi utooppinen merkitys – vertaa esimerkiksi Marcusen kuuluisa teoretisointi tästä aiheesta (Marcuse 1966). Nyt kaikkein intiimeimmätkin osa-alueet elämässämme ovat tulleet osaksi systeemiä (Jameson 1991, 313-318). 1960-luvun taide-elokuva pyrki vielä muuntamaan alastomuuden funktion<sup>16</sup> vapauttavaksi, mutta 1970-luvun nouseva pornografia liitti sen lopullisesti osaksi kulutusyhteiskunnan fragmentoituneita käytäntöjä muuntaen sen omiksi fetissiobjektien alueikseen. Tätä ”diffuusiota” voidaan nimittää kapitalistisen järjestelmän vertikaaliseksi ulottuvuudeksi, joka nyt lävistää elämismaailmamme alhaalta ylös. Samoin kapitalismi on omalla aikakaudellamme levittäytynyt maantieteellisesti kaikkialle eikä nykyisin ole enää mitään sen ulkopuolella olevaa, ja näin tämä systeemi on totaalinen sanan hegeliläisessä merkityksessä. Tämä on sen horisontaalinen ulottuvuus globaalissa mittakaavassa. On tapahtunut eräänlainen tilan luhistuminen – tai vähintäänkin tiivistyminen (ks. esim. Harvey 1989, 284-307), joka ilmenee neo-noir-elokuvissa monin eri tavoin.

Modernissa film noirissa yksityisetsivän hahmoon liittyi tiettyä autonomisuutta: hän pystyi olemaan rehellinen ja moraalisesti suoraselkäinen. Hän pystyi toisin sanoen tavoittamaan totuuden sekä edustamaan sitä, toisin kuin valtaapitävät tahot, jotka usein esitettiin eri tavoin korruptoituneina. Tämä liittyy osaksi siihen vaivattomuuteen, jolla hän pystyi liikkumaan eri yhteiskuntaluokkien välillä selvittäessään tehtävänsä (tilassa liikkuminen ja vapauden ilmenemisen idea yhdistyvät tässä toisiinsa). Hänen positionsa samastuu näin modernin tiedon intressittömyyden ideaaliin. Hän edusti myös uhkaa virallisille valtapositiioille – ennen kaikkea poliisille, jolla oli hallussaan yhteiskunnan väkivallan monopoli. Hänestä tuli näin amerikkalaisen viranomaisinstituution impotenssin symboli, sillä hän paljasti tahtomattaan näiden instituutioiden kyvyttömyyden huolehtia kansalaisistaan tasapuolisesti siten kuin moderni universaali

<sup>15</sup> Esimerkiksi surrealistien aiempi utooppinen asenne seksuaalisuutta kohtaan.

<sup>16</sup> 1960-luvun taide-elokuvissa alastomuus on aina "sattuma" – eli se siis noudattaa edelleen tietyn realismin periaatetta. Myöhemmin alastomuus taas liittyy kuvaan itseensä; se on näin "esineellistynyt", kuten Lukács (1971, 83-109) asian ilmaisi.



laki tämän tehtävän määrittelee. Urbaanin kaupunkiympäristön mikrokosmoksessa – käytännössä Los Angeles – kulminoituivat kaikki modernin aikakauden sosiaaliset ristiriidat ja niiden lopullinen sovittamattomuus, taloudellisen eduntavoittelun vuoksi tehdyt kompromissit, modernin normatiivisen yhteiskuntamuodon viimekätinen valheellisuus ja sisäinen ristiriitaisuus ideaalien ja käytännön välillä.

Nämä teemat ilmenivät jo Raymond Chandlerin yhteiskuntakriittisesti sävyttyneessä tuotannossa, jossa yksityisetsivän moderni hahmo leikkasi auki yhteiskunnan olemuksen kaikessa raadollisuudessaan – erityisesti kapitalismin antinomien suhteessa moderniin demokraattiseen yhteiskuntaan. Chandlerin elokuvalliseen seuraajaan film noirin kuuluu oleellisesti yksityisetsivän henkilökohtainen toimintatapa tai moraalikoodi; tähän liittyy tietty etäisyys, joka pyrkii erilleen rahan korruptoivasta vaikutuksesta. Joiltakin osin tämä periaate on säilynyt myös neo-noirissa, mutta siitä on tullut siinä eräänlainen tyhjä piste, jonka kautta voimme kuitenkin tulkita tätä uutta historiallista tilannetta. Yleisesti ottaen voimme sanoa, että tämä moraalikoodi on muuntunut sellaiseksi olemassaolon estetiikaksi, jossa nimenomaan tietty elämäntyyli on merkityksellistä. Yksityisetsivän hahmossa ennen kaikkea 1970-luvun elokuvissa kulminoituva kyyninen asenne heijastaa modernien ideaalien loppua sekä modernin utooppisuuden loppua. Suhde uuteen todellisuuteen on vielä tässä vaiheessa ristiriitainen, mutta se kääntyy väistämättä affirmaatioksi 1980-luvulle tultaessa. Tuolloin kuva ja kuvallisuus, estetiikka yleisesti muodostuu subjektin todellisuuskokemuksen keskeisimmäksi lähtökohdaksi.

1960-luvun lopun utooppiset pyrkimykset vaihtuvat 1970-luvun alussa postmoderniin konsumerismiin, ja tuolloin voidaankin havaita tapahtuneen historiallinen katkos, jonka ehkäpä hienoin kirjallinen dokumentti on Hunter S. Thompsonin *Fear and Loathing in Las Vegas* (alkup. 1971) (Thompson 1993). Sitä on mielestäni mahdollista lukea nimenomaan historiallisena dokumenttina modernin aikakauden lopusta. Tämän ajan neo-noir-elokuvissa heijastuu sama resignoitunut asenne kuin tässä teoksessa. Thompsonin teoksen postmoderni rajanylitys pyrkii eräänlaiseen realismiin, joka esittäisi todellisuuden siten kuin se todella on: subjektin hajaantuneena kokemuksena vailla rationaalista reflektiota (ja vailla subjektin modernia sisäisyyttä). Todellisuuden ja fiktion raja katoaa siinä täydellisesti, ja representaatio voi nyt sisällyttää itseensä teoksen tekijän uudenaikaisessa kaksoisroolissa. Todellisuuden objektiivisen pinnan

lävitse tulee esiin subjektiivisen kokijan vailla yleisiä totuusvaateita oleva ambivalentti positio. Tämä uusi ilmaisun muoto paradoksaalisesti kuitenkin hävittää lopulta myös tämän subjektiivisuuden sellaisessa dialektisessa prosessissa, joka yhdistää itseensä sekä todellisuuden että sen tulkinnan.

Uuden, vasta muotoutumassa olevan tilakokemuksen kannalta tärkeä on myös postmodernin arkkitehtuuriteorian paradigmaattinen teos, Robert Venturin ja Denise Scott-Brownin *Learning from Las Vegas* (1972). Se viitoitti samaan aikaan Thompsonin teoksen kanssa tietä uudelle suhtautumistavalle banaalia ja arkipäiväistä kohtaan (teos on syntynyt suuressa määrin juuri pop-taiteen vaikutuksen alaisena). Las Vegasin stripin mainoskylttien ornamenttiikka nostetaan tässä teoksessa ohjelmalliseksi esikuvaksi suhteessa urbaaniin tilaan ja arkkitehtuuriin. Tuon ornamenttiikan perimmäinen olemus ilmenee sellaisessa abstraktissa kommunikaatiossa, joka välittää merkityksistä tyhjentyntä symboliikkaansa osana uutta spektaakkelin yhteiskuntaa. Merkit ja merkitykset ovat nyt irronneet perustastaan ja näin ne eivät enää signifioi asioita kuten aiemmin. Tämä on erityisesti Jean Baudrillardin tuotannon keskeinen tema.

Yritys ottaa tämä uusi todellisuus haltuun on siten tuomittu epäonnistumaan: 1970-luvun neo-noir-teokset osoittavat kerta toisensa jälkeen tämän periaatteen yksityisetsivän ”vieraantuneen” hahmon kautta. Hän ei ole enää modernin aikakauden etsivähahmo (kuten esimerkiksi Sherlock Holmes<sup>17</sup>), joka rationaalisen päättelyn avulla tavoittaa Totuuden, vaan tunnistamattomaksi jäävien merkkien ympäröimänä hahmo, joka pyrkii edelleen epätoivoisesti tavoittamaan aiemman ymmärryksen todellisuudesta. 1980-luvun alun neo-noirissa todellisuus ja fiktio yhdistyvät jo saumattomasti. Esimerkiksi Wim Wendersin *Hammetissa* (1982) kirjailijan kirjoittama dekkaritarina osoittautuu lopulta tuon elokuvan juoneksi; näin ei ole enää olemassa alkuperää, ja niin

---

<sup>17</sup> Sherlock Holmesin modernissa hahmossa voidaan nähdä aivan tietynlainen puhtaan analyyttinen järki, joka operoi arkitietoisuudesta etäännyttävänä välineenä. Se mahdollistaa asioiden tarkan havainnoinnin ja paikallistamisen, ja lopulta sen synnyttämä objektiivisuus mahdollistaa myös Totuuden tavoittamisen. Sen taustalla on moderni "epäilyn metodi" (Descartes), joka leikkaa epäolennaisen tietoaiksen lävitse suoraan asioiden ytimeen. Totuuden tavoittamisen mahdollistaa ennen kaikkea täydellisyyteen saakka harjoitettu äly, joka toimii instrumentin tavoin. Horkheimer ja Adorno kutsuivat tätä instrumentaaliseksi rationaalisuudeksi. Sherlock Holmes on tämän modernin ilmiön täydellinen kuva: hän on pelkkää järkeä. Ei ole näin ollen sattumaa, että hänellä on myös platonilainen vastakappaleensa tohtori Watsonissa, jonka osana on luonnollisesti affirmoivan oppilaan rooli ("niin sen täytyy olla").

sanottu todellisuus on sellainen simulakrumi, jonka pohjana toimivat erilaiset representaatiot, ennen kaikkea median välittämät kuvat.

Postmodernissa tilassa ilmenevä fragmentoitumisen periaate tulee neo-noirissa selkeästi esille. Alueet eivät nykyisin enää kommunikoi keskenään vaan ovat eriytyneet ympäröivästä maailmasta. Niitä ei enää määritä moderni rationaalinen suunnittelu, vaan jokin uusi hallitsematon logiikka, joka tuntuu kuitenkin pysyvän havaitsemattomissa. Kaupunkirakenteen tasolla tätä teemaa voidaan nimittää postmetropolin teemaksi (Soja 2000). Utooppisuuden ja kollektiivisuuden loppu postmodernin individualismin myötä; postmodernilla aikakaudella kapitalismi puhkoo ja jaottelee tilaa ainoana perustanaan voitontavoittelu – tämä on yleinen toimintaperiaate, jossa atomisoitunut kulutusyhteiskunta luo uudenlaista tilaa globaaleille markkinoille. Entiset alueet, joilla on ollut aiemmin jokin tietty identiteetti – kuten esimerkiksi etninen – tulevat vähitellen häviämään tässä prosessissa (nykypäivän New York on hyvä esimerkki tästä). Aikakautta voidaan myös nimittää postfordistiseksi, sillä se ei enää perustu keskitettyyn teolliseen tuotantoon vaan hajaantuneeseen tuotantoon ja kulutukseen (Harvey 1989, 121-200).

Kaikkeen tähän liittyy tietty sisänpäin kääntyneisyys, jota voimme lyhyesti nimittää individualismin nimellä; ”yksilöllinen” kulutus tulee nyt järjestelmän hallitsevaksi periaatteeksi. Tämä yksilöllisyys on kuitenkin hyvin erilaista modernin aikakauden autenttisuutta korostavaan yksilöllisyyteen nähden – tässä siis ennen kaikkea porvarillisen kulttuurin eksklusiivisuus, jota Thorstein Veblen kuuluisasti analysoi<sup>18</sup>, ja jonka kaunokirjallisia esityksiä muun muassa Honoré de Balzacin ja Thomas Mannin teokset ovat. Nyt olemassaolon yleinen periaate ovat toisistaan erillään olevat monadit samassa tilassa; amerikkalainen vapaasti leviävä esikaupunkialue on ehkä paras esimerkki tästä, sillä siinä yksilöllinen olemassaolo on miltei vailla mitään yhteisöllisyyttä ja yhteyttä ympäröivään tilaan. Robert Altmanin *The Long Goodbye* esittää tämän ilmiön olemuksen hienosti: kattohuoneistot ja aidatut yhteisöt (eli kuuluisaksi muodostunut oksymoron ”gated communities”) ovat arkipäivää nykyajan Los Angelesissa<sup>19</sup>. Yhteiskuntaluokat eivät enää kommunikoi toistensa kanssa, eikä edes yksityisetsivän hahmo pysty heitä yhdistämään. Myös ostoskeskuksen suljettu tila

<sup>18</sup> Teoksessaan *The Theory of the Leisure Class*. Ks. Veblen 1998.

<sup>19</sup> Tästä tematiikasta laajemmin esimerkiksi Davis 2006.

ilmentää tätä samaa fragmentoitumisen periaatetta; erillisten ihmisolentojen samanaikainen olemassaolo tässä tilassa vailla yhtäkään heitä yhdistävää seikkaa on sen ontologinen perusta (lukuun ottamatta sitä tyhjää rituaalia, jonka itse ostoksilla käynti [shopping] muodostaa). Samalla tavoin myös erillisten kauppaliikkeiden olemassaolo tässä tilassa on täysin satunnaista, eikä mikään niistä ole merkityksellinen itse kokonaisuuden, itse tämän tilan historiallisen muodon kannalta<sup>20</sup> – vaikkakin sama globaalien yritysten kavalkadi toistuu niissä paikasta toiseen. Postmoderni tila on yleisesti ottaen hahmotonta ja vaikeasti kartoitettavaa – vertaa tässä yhteydessä erityisesti Fredric Jamesonin analyysi *Westin Bonaventure* -hotellista hänen *Postmodernismi*-esseessään (Jameson 1991, 38-45).

Palatkaamme nyt vielä hetkeksi aiemmin mainittuun vainoharhaisuuden teemaan, joka on niin keskeistä erityisesti 1970-luvun neo-noirille. Se on luonteeltaan ennen kaikkea semioottista, sillä siinä todellisuudesta, tilasta, pyritään lukemaan merkkejä jostakin, joka ei ole siinä läsnä. Se on luonteeltaan nostalgista, sillä se perustuu maailmaan, jota ei ole enää olemassa. Näin syntyy tietty salattu yhteys, yhdistelmä hajaantuneiden elementtien välille, joka ilmenee ajassa ja tilassa. Merkit tuntuvat viittaavan aina yhteen ja samaan kohteeseen, kuitenkin tämä kohde pysyttelee oudolla tapaa näkymättömissä – tästä huolimatta viitteitä sen olemassaolosta ilmaantuu kaikkialle. Se on sanan varsinaisessa mielessä poissaoleva syy (Althusserin spinozalaisiin sanoin<sup>21</sup>); salaliittojuoni on yritys tavoittaa todellisuuden pinnan takana vaikuttava historiallinen voima. Tämä yritys on ehkä lopulta tuomittu epäonnistumaan, sillä se on luonteeltaan liian rationaalista, kun taas se systeemi, jota se pyrkii tavoittamaan on radikaalisti irrationaalinen eli vailla korkeampaa järkeä.

Kuitenkin tämä tutkimus, neo-noirissa ennen kaikkea yksityisetsivän hahmoon kiteytyvä halu tavoittaa totuus, perustuu sellaiseen merkkien lukemiseen, joka pyrkii tunnistamaan todellisuudesta jonkin havaitsemattoman järjestyksen. Tämä on perimmäinen syy miksi esimerkiksi *Night Movesin* (1975) kaltaisessa elokuvassa päähenkilö ei onnistu tavoittamaan asioiden todellista olemusta; hän kiinnittää huomionsa väärin asioihin ja tulkitsee ihmisten pyrkimykset väärin, sillä käytännössä kaikkea toimintaa motivoi ainoastaan raha. Vainoharhainen juoni rekonstruoi monesti

---

<sup>20</sup> Katso tästä tematiikasta esim. Crawford 1992, 3-30.

<sup>21</sup> Althusser 1970, 188-189.

asioille historian (sekä alkuperän), vaikka tämä on juuri jotakin, joka omasta nykyhetkestämme puuttuu. Tarpeeksi pitkälle mentäessä tästä historiallisuudesta muodostuu ylihistoriallista: se muuntuu myytiksi – mutta ei kuitenkaan menetä selitysvoimaansa. Raha itse, pääoma, on nyt tuo myytti, sillä se on korvannut aiemmat poliittiset ideologiat omalla neutraalilla logiikallaan, joka muodostaa sellaisen itseensä palautuvan kehän, eli tautologian, joka jäljentää sokeasti itseään virusmaisella tehokkuudella, eikä minkäänlainen kritiikki voi sitä enää koskettaa.

”Postmoderni ylevä” on Jean-François Lyotardin nimitys yllä kuvatulle globaalin kapitalismin esittämättömyydelle (Anderson 1998, 30-31). Fredric Jameson on omassa postmodernismin teoriassaan omaksunut saman jälkistrukturalistisen estetiikan periaatteen: enää itse kapitalistista systeemiä ei ole mahdollista esittää suoraan vaan ainoastaan sen allegorinen versio (mutta tärkeää on, että se on silti jollakin tavoin esitettävissä) (Jameson 1991, 51-54). Jamesonin ratkaisu liittyy tässä nimenomaan narratiivisuuteen omalla suurten kertomusten jälkeisellä ajallamme (Anderson 1998, 53-54). Historiallinen kapitalismi heijastuu hänen mukaansa taiteen historiallisissa ilmaisumuodoissa tietynlaisena itseymmärryksenä. Hänen perimmäisenä ajatuksenaan on tavoittaa se historiallinen ”totaliteetti”, joka globaali kapitalismi nykyisin meille on. Tässä hän seuraa sekä Hegeliä että Lukácsia. Lyotard kritisoi modernia järkeä – mukaan luettuna ja erityisesti marxismi – esittämällä teorian historian lopusta (eli universaalien järjen koossapitävän voiman lopusta). Postmoderni tieto on vailla niitä legitimoitukertomuksia, jotka pitivät modernia tiedettä koossa (Lyotard 1985). Jean Baudrillard toistaa tuotannossaan saman ilmiön kuvauksen hieman eri tavoin. Hänen mukaansa on tapahtunut katkos jossakin kohtaa ajassa, jolloin olemme siirtyneet reaalihistoriasta simulakrumin aikakaudelle kenenkään sitä huomaamatta (Baudrillard 1989). Emme näin voi osallistua historian tapahtumiseen, sillä se on korvautunut referenttiä vailla olevalla representaatiolla.

Jameson kuitenkin esittää kognitiivisen kartoituksen estetiikkansa kautta uuden tavan hahmottaa sitä postmodernia globaalia todellisuutta, jossa kuvallisuus, eli tilallinen representaatio on keskeisessä osassa pyrkiessämme ymmärtämään todellisuutemme luonnetta tässä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa (Jameson 1991, 51-54). Omassa työssäni kuva ja tila, kuvallisuus ja tilallisuus, liittyvät aina yhteen, ja kaikkein suurin taso, jolla tämä yhteenliittymä artikuloituu on kaupunkitilan elokuvallinen esittäminen.

Käsittelen seuraavaksi sitä, miten Los Angeles näyttäytyy meille kuvana nykyelokuvassa. En vielä tässä vaiheessa yksilöi erikseen tutkimuskohteenani olevia teoksia, vaan kuvailen asioita edelleen yleisellä tasolla – eli historiallisen aikakauden tasolla. Pyrin tämän esityksen kautta tuomaan esiin myös ideologiakritiikin nykyisiä ongelmia siten kuin ne liittyvät työni tematiikkaan.

### 1.3 Los Angeles: kaupunki ja representaatio

Los Angelesin kuvallinen olemus ilmenee ennen kaikkea sellaisena panoraamana, jossa tapahtuu maan ja taivaan yhteensulautuminen: valtavan kaupungin valomeri luo taivaan maan päälle aiheuttaen näiden elementtien nurinkääntymisen. Kaikki saa tässä kaupungissa luonnonmaiseman vastaansanomattoman luonteen. Tämä ilmenee meille jonkinlaisena postmodernina ylevän kokemuksena, jossa urbaanin tilan rajattomuus ilmentää maailman rajattomuutta. Kukkuloilta avautuva loputon näkymä yli kaupungin, jossa katse vääjäämättä mukautuu maisemaa koskevaan uudenlaiseen kontemplaatioon on tämän kiteyttävä universaali kuva. Siinä on jotakin syvästi epäinhimillistä; niin kuin Jean Baudrillard sanoo Mulholland Drivesta: ”[se] on yöllä kuin avaruusolion näkemys planeetta Maasta tai kääntäen kuin maan asukkaan visio toisen linnunradan suurkaupungista” (Baudrillard 1991, 107). Hollywoodin kukkuloiden kuuluisa maanmerkki muuntaa maiseman kirjoitukseksi; signifikaation prosessi on siinä näkyvissä itseään esittelevässä representaatioissa. Autiomaan merkityksistä tyhjä pinta (Baudrillard 1991, 12-14; 130-131; 145-147; 252-255) saa ylleen tekstin, joka julistaa: ”Hollywood” ilmaisten samanaikaisesti ilmiön sekä denotatiivisen että konnotatiivisen<sup>22</sup> merkityksen. Se on paikka, joka itsessään toimii representaationa amerikkalaisesta unelmasta. Keskustan pilvenpiirtäjät suhteutuvat kaukaisuudessa siintäviin vuoriin häivyttäen eron luonnonhistorian ja ihmisen historian väliltä. Los Angeles on pinta vailla syvyyttä. Se on anonyymi ja neutraali kuin kapitalismi itse. Se on keinotekoisien valon ja abstraktin kommunikaation kaupunki, joka haluaa puhua meille itse luomiensa kuvien kautta.

Keinotekoisien valon loputtomiin ulottuva verkosto on kuin jokin maan päälle heijastettu erikoistehoste: se väreillee omaa elämäänsä yössä kangastuksen tavoin. Los Angelesissa

---

<sup>22</sup> Roland Barthes kehittää Louis Hjelmslevin teorian pohjalta omaa versiotaan tästä keskeisestä käsiteparista teoksessaan *Elements of Semiology*. Katso Barthes 1977.

kaikki arkkitehtuuri katoaa kaupungin valtaisaan horisontaaliseen tilaan; näin ei voi olla olemassa juuri sille ominaista arkkitehtuuria – toisin kuin New Yorkissa, jossa arkkitehtuuri nimenomaan luo tuon kaupungin. Sen ikonisimmatkin rakennukset ovat ainoastaan satunnaisesti olemassa olevia; ne ovat yksittäisiä pisteitä hahmottomassa tilassa. Elokuviissa näkymä New Yorkista esittelee meille aina autoritaaristen pilvenpiirtäjien loputtoman spektaakkelin, joka nousee vastustamaan sitä havainnoivaa katsetta (de Certeau 1988, 91). Los Angeles taas on geometrisuudessaan valon puhdas abstraktio (se on idea vailla materiaalisuutta), mutta tämä paljastuu havainnoijalle kuitenkin vasta yöllä, kun kaupunki syntyy uudelleen sinä vastaansanomattomana näkynä, jonka tunnemme niin monista elokuvista<sup>23</sup>. Tämä kaupunki ei tarvitse julkisia veistoksia, sillä moottoriteiden valtaiset betonirakennelmat ovat korvanneet ne ihmisten palvonnan kohteina. Nämä risteävät ja päällekkäiset tiet eivät oikeastaan johda minnekään vaan muuntuvat geologisiksi osiksi tätä epäinhimillistä maisemaa. Ne ovat sosiaalisuuden perusta, mutta paradoksaalisesti ihmiset toisistaan erottavan teknologian tuottamana. Autolla liikkuminen on Los Angelesissa ainoa olemisen tapa, ja henkilön vapaus on suoraan verrannollinen tämän liikennevälineen käyttömahdollisuuteen<sup>24</sup>. Tämän kaupungin tiet ja kadut ovat populaareja siten kuin massakulttuuri on populaaria; ne ovat olemassa samanaikaisesti ei-kenellekään ja kaikille<sup>25</sup>. Anonyymius on siten kirjoitettu itse urbaaniin maisemaan, ja elokuva toimii tämän anonyymiuden peilinä.

Kaikkialla on palmuja, jotka soluttautuvat kuvaan kuin sanomaa korostavat huutomerkkit. Ne mainostavat mykkinä seisovina hahmoina suvereenia auringonpaistetta, jossa kaikki kylpee<sup>26</sup>. Palmut eivät silti ole osa maisemaa vaan pikemminkin jonkinlaisia yksilöllisyyden ilmentymiä omassa erillisyydessään. Myös ne ovat keinotekoisia, sillä ne on varta vasten istutettu tähän autiomaakaupunkiin. Los Angelesin kuvassa autot ovat loputtoman poissaolevia, vaikka ne muuten ovat alati läsnäolevia (jos liikennettä ylipäättään esitetään elokuvissa jollakin tavalla, on se aina

<sup>23</sup> Vain yhtenä esimerkkinä tästä toimii *Terminatorin* (1984) alkukohtaus: siinä tulevaisuudesta lähetetty terminator seisoo selkä vasten katsojaa edessään Los Angelesin inhimillisen mittakaavan ylittävä horisontaalinen ruudukko.

<sup>24</sup> Tyhjentävä esitys autosta suhteessa Los Angelesiin kaupunkina on Bottlesin (1987) teos *Los Angeles and the Automobile: The Making of the Modern City*.

<sup>25</sup> Täytyy vielä huomauttaa siitä merkittävästä seikasta millä tavoin nämä tiet on nimetty: freeway kiteyttää edellä mainitun ilmiön täydellisesti.

<sup>26</sup> Esimerkiksi William Friedkinin *To Live and Die in L.A.* -elokuvan (1985) aloitus, jossa tuulessa huojuvat palmut yhdistyvät auringon ylisaturoituneeseen hehkuun tyyliteltyjen alkutekstien nimetessä tämän välittömästi tunnistettavan kaupungin.

luonnonvoiman kaltainen virta, ja yöllä se abstrahoituu pelkäksi valoksi, jonka uomiksi moottoritiet tällöin muuntuvat). Tämä metafyyssinen puhdistus saa selityksensä samasta seikasta, joka selittää myös savusumun puuttumisen: kaupunki esitetään aina sinä alkuperäisenä utopiana, joka se joskus on ollut. Se on myytti, joka on nyt muuttunut kuvaksi. Historian ja yhteiskuntateorian alueella yksi syvään juurtunut näkemys Amerikasta on se, että se on maa vailla todellista historiaa (ks. esim. Baudrillard 1991, 159-169). Vaikka tämä näkemys osoittautuisikin lopulta harhaksi, on sillä vallitseva asema ajatellessamme tuota maata nimenomaan mahdollisuuksien paikkana. Tämä näkemys johtaa nimittäin tilan korostumiseen merkitsevällä tavalla, ja historian sijaan meillä on laaja ”wilderness”, jonka lopullinen raja löytyy lännestä, ja jota rajoittaa ainoastaan ”Tyynen valtameren muuri” (Lyotard 1990). Mielikuvitus ottaa siinä tilallisen muodon. Näin miltei itsestäänselvästi Los Angeles tarjoutuu äärimmäisimpänä paikkana tuosta historiattoman toteutumisen, sanalla sanoen fiktion, tilasta (Damisch 2001, 71-99). Tuo kaupunki on juuri se historiattoman kuvittelun paikka, jona se meille fiktiossa alati ilmenee. Kuitenkin se on tätä vielä huomattavasti vahvemmin tarkastellessamme sitä Fredric Jamesonin postmodernismin teorian valossa (Jameson 1991). Jamesonille postmoderni aikakausi merkitsee moderniin aikaan kuuluvan temporaalisuuden katoamista ja korvautumista tilalla, joka ilmenee meille representaatioina (ibid.). Los Angelesin historiaton postmoderni kaupallinen tila tarjoutuu meille siten eräänlaisena ”nykyisyyden paikkana”, jossa todellisuus ja representaatio vaihtavat alituisen paikkaa silmäkääntötempussa, jossa illuusio ja todellisuus ovat lopulta hätkähdyttävästi yhtä. Kaikki kolme keskeisintä Los Angelesia kuvaavaa elokuvallista genreä ovat myös merkityksellisesti vailla historiaa; nostalgiaelokuvassa menneisyys, katastrofielokuvassa nykyisyys ja tieteiselokuvassa tulevaisuus ovat muuntuneet kuvaksi, joka on radikaalisti irtautunut todellisuudesta sellaisena kulutusobjektina, joka ei enää vaadi itselleen referenttiä.

On sanottu, että Los Angeles on kaupunki vailla todellista keskustaa. Sen alkuperäinen keskusta, film noirin keskeinen tapahtumapaikka *Bunker Hill*, on purettu pois ja korvattu kansainvälisen tyylin persoonattomilla pilvenpiirtäjillä, jotka on aseteltu tasoitetulle maalle ikään kuin jonkinlaiseksi simulaatioksi kaupungin geologisesta menneisyydestä. Näin tuo paikka on vailla historiaa, ja se ilmentääkin olemuksellaan nykyisyyden suvereenia läsnäoloa. Se on aavekaupunki, jonka vain muisti ja historia



voivat enää palauttaa<sup>27</sup>. Los Angelesin keskusta on epäpaikka, semioottinen tyhjä piste<sup>28</sup>, joka paradoksaalisesti pyrkii kuitenkin synnyttämään voimansa siitä uudesta kaupungista, joka sen ympärillä levittäytyy. Se ei katso taakseen paitsi elokuvissa; näin tämän taiteenlajin merkitys korostuu tätä kaupunkia koskevan historiallisen ymmärryksen välineenä. Los Angeles on kokonaisuutena valtaisa kaupallinen tila, josta puuttuvat kaikki todelliset maanmerkit<sup>29</sup>. Kaupunginosat ovat niin irrallaan toisistaan, että tämä irtaantuminen itsessään saa aikaan tietynlaisen uuden tiedostamisen kokemuksen, jossa kaupunki ilmenee kokonaisuudessaan sinä hahmottomana, miltei hallitsemattomana tilallisena verkostona, joka paradoksaalisesti kuitenkin tuo kaikki lukemattomat ihmiset ja elämät yhteen (näin on esimerkiksi Robert Altmanin episodimaisessa elokuvassa *Short Cuts*, 1993). Fragmentti on tämän kaupungin ainoa todellinen symboli. Myös monissa eri neo-noir-teoksissa, kuten esimerkiksi Ridley Scottin *Blade Runnerissa* (1982), käsitellään tätä leimallisesti juuri Los Angelesiin liittyvää tilan problematiikkaa: modernin jälkeisen ajan hajonnutta kaupunkimuotoa ja sen synnyttämää uutta olemisen tapaa.

Los Angeles on mitä suurimmassa määrin esimerkillinen postmoderni kaupunki; se on merkkien ja merkitysten kaupunki, mutta ne ovat irronneet niitä ympäröivästä tilasta aktualisoituakseen uudelleen missä tahansa. Mainostaulu (*billboard*) toimii samalla tavoin kuin Hollywood-kyltti (joka itsessään on entinen mainoskyltti): se muuntaa tyhjän tilan merkityksen kantajaksi. Los Angelesissa mainoskylteillä on samankaltainen luonne kuin palmuilla: ne ovat erillisiä autonomisesti olemassa olevia entiteettejä, joiden sisältämä sanoma ilmentää ennen kaikkea niiden individualismia. Mainostaulut ovat myös jo itsessään koko maisema, mutta huomionarvoista on se, että tästä asiantilasta on tullut Los Angelesissa täysin luonnollista (tämä ilmiö saa äärimmilleen kehitellyn ilmauksensa *Blade Runnerin* tulevaisuuden maailmassa, johon palaamme vielä myöhemmin). Asioiden välitön tunnistettavuus sekä niiden itsestään selvä luonne ilmentää omalla tavallaan ilmiön ideologista olemusta. Välähdyksenä ilmenevä

---

<sup>27</sup> Post-apokalyptisen *The Omega Man*-elokuvan (1971) alkukohtauksessa Viimeinen Ihminen kaahaa avoautollaan läpi Los Angelesin uuden keskustan ja eksistentiaalinen tyhjyyden tunne on voimakas.

<sup>28</sup> Barthes (1982) käsittelee tätä teemaa eri muodoissaan teoksessaan *Empire of Signs*.

<sup>29</sup> Vertaa tässä yhteydessä Kevin Lynchin (1960) klassinen tutkielma *Image of the City*, joka nimenomaisesti kiinnittää huomionsa paikan hahmottamiseen kaupungin keskeisten maanmerkkien avulla.

fragmentaarinen kaupunkitila vaatii havainnoijalta Walter Benjaminin kuvailemaa ”hajamielistä” vastaanottoa (Benjamin 1989, 163-165), sillä ainoastaan se voi tavoittaa Los Angelesin todellisen olemuksen. Kaikki vanha on kategorisesti hävitetty ja moderni ”uuden kultti” on tuottanut radikaalisti historiattoman kaupungin, jonka ainoa vertauskohde on vieraudessaan luonto itse. Tuo luonto on säilynyt tässä kaupungissa fragmentaarisenä, mutta kuitenkin elinvoimaisena; taltuttamattomana voimana, joka kamppailee koko ajan tilasta kulttuurin kanssa. Erityisen ikimuistoinen on Michael Mannin *Collateralin* [2004] kohta, jossa yksinäinen kojootti ylittää öisen Los Angelesin kadun silmät auton valokeilassa kiiluen tämän kuvan yhdistäessä kulttuurin ja luonnon yhteen ainoaan ohimenevään näkyyn.

Monet Los Angelesin kuuluisimmista rakennuksista ja maanmerkeistä on nyt jo hävitetty johtuen yksinkertaisesti siitä, että ne olivat puhtaasti kaupallisessa tarkoituksessa syntyneitä, ja täten tuomittuja katoamaan sillä hetkellä kun niiden käyttötarkoitus oli tullut tiensä päähän. Yhtenä esimerkkinä tällaisesta käy *The Brown Derby*. Tämä ketjuravintola sai kuuluisan ulkomuotonsa tietyn aikakauden miesten hatusta, ja siitä muodostui ajan myötä eräänlainen epävirallinen symboli Hollywoodin kultakaudesta. Robert Venturin ja Denise Scott-Brownin *Learning from Las Vegas* (1972) kiinnitti huomionsa juuri modernin arkkitehtuurin ideaaleja vastustavaan symbolisuuteen ja kommunikaatioon. Los Angelesin leikittelevä arkkitehtuuri enteili näin jo selvästi myöhempää postmodernismia. *The Brown Derby* edustaa nimenomaan juuri tiettyä arkkitehtuuria, joka oli suosittua ennen kaikkea 1920- ja 30-lukujen Los Angelesissa. Siinä jokin rakennus sai muotonsa kaupallisen käyttötarkoituksen mukaan; tämä tietty ”kirjaimellisuus” ilmeni esimerkiksi siten, että rakennus saattoi muistuttaa kameraa tai hot dogia (Gleye 1981, 133-135). Legendan mukaan *The Brown Derbyn* rakennuttaja Herbert K. Somborn oli aikoinaan sanonut: ”Jos tiedät mitään ruuasta, voit myydä sitä vaikka hatusta” (Gleye 1981, 135). Los Angelesissa oli itse asiassa useampia tällaisia ravintoloita, kuuluisimmat niistä olivat Hollywoodissa ja Wilshire Boulevardilla. Molemmat ovat kadonneet, mutta Wilshiren ravintola on siirretty pois alkuperäisestä sijaintipaikastaan ja liitetty osaksi nykyaikaista ostoskeskusta. Erittäin sattuvasti myös kopio tästä ravintolasta löytyy nykyisin Walt Disney Worldista. Se on säilynyt historiattomana simulakrumina tuossa ”populaarien” paikkojen elävässä museossa, jossa kuluttaja voi aktuaalisesti vierailla paikassa, joka ei ole enää paikka

todellisessa tilassa vaan nostalginen kokemus siitä<sup>30</sup>. Yleisesti ottaen elokuvat rakastavat kaikkia sellaisia rakennuksia, jotka ilmentävät Los Angelesin yletöntä kaupallisuutta, sillä juuri tämä kaupallisuus on ikään kuin tämän kaupungin todellinen kuva ja paradoksaalisesti myös todiste sen autenttisuudesta. Hahmottoman kaupunkitilansa, kaupallisen arkkitehtuurinsa ja moninaisten mainoskylttiensä ansiosta Los Angelesista on tullut tietyllä tapaa myös amerikkalaisen kapitalismin tiivistymä tai kiteytymä; paikka, jossa on aktuaalisesti mahdollista *nähdä* tuon järjestelmän todellinen olemus.

Elokuva suhtautuu Los Angelesiin samalla tavoin kuin historiallinen kapitalismi todelliseen kaupunkiin: molemmat hyödyntävät sen tilaa sumeilemattoman kaupallisesti. Elokuviissa yksittäiset rakennukset, ennen kaikkea Hollywoodin kukkuloille rakennetut ylelliset huvilat, joiden modernistisen lasiarkkitehtuurin lävitse kaupunki usein esitetään, muuntuvat kuin huomaamatta vertauskuvaksi ympärillä levittäytyvästä kaupunkitilasta; niiden itsestään selvänä ilmenevä panoraamallinen olemus tarjoutuu ongelmattomana kuvana siitä todellisuudesta, jonka osia niiden tulisi olla (sillä tämä speaktaakkeli on individualistinen ideologia muuntuneena nyt ”rappeutuneeksi utopiaksi”<sup>31</sup> [Marin 1984, 239-258]). Ne sisältävät saman itseään heijastavan ominaisuuden, jota Fredric Jameson<sup>32</sup> (Jameson 1991, 39-44) analysoi *Westin Bonaventure* -hotellin kohdalla (vaikkakin nyt käänteisenä; neutraalina ja läpinäkyvänä, sillä nämä rakennukset ovat modernistisia postmodernistisen sijaan). Ne muodostavat monadisen todellisuuden, joka heijastaa ympärilleen individualistista eristäytymistä (yksityinen tie, yksityinen alue, yksityinen talo: yksityinen elämä). Ne itsessään ovat kuin jonkinlainen valkokangas, jolle kaupungin eksklusiivinen panoraama heijastetaan, ja näin ne muunnetaan modernistisista postmodernistisiksi (osana yleistä representaation järjestelmää). Tämä ilmiö toimii myös erinomaisena kritiikkinä modernin arkkitehtuurin utooppisuutta kohtaan, sillä elokuvat paljastavat tahtomattaan rakennusten todellisen luonteen sellaisina kulutusobjekteina, joita ne todellisuudessa ovat. Nämä rakennukset heijastavat tiettyä esteettisen olemassaolon tapaa, jota voidaan nimittää postmodernissa ajassamme ainoastaan elämäntyölin

<sup>30</sup> Dean MacCannellin (1976) klassinen teos *The Tourist* kehittää pitemmälle tämän aihealueen semioottista tutkimusta.

<sup>31</sup> ”Rappeutunut utopia on ideologia muuntuneena myytiksi” (Marin 1984, 239).

<sup>32</sup> Sekä myös Jean Baudrillard (1991) teoksessaan *Amerikka*.

(*lifestyle*) nimellä. Täytyy kuitenkin huomauttaa myös siitä, miten nämä eksklusiiviset asunnot liitetään usein erityisesti juuri neo-noir-elokuvissa rikollisen toiminnan ja kapitalistisen järjestelmän symmetriseen vastaavuuteen. Esimerkiksi *L.A. Confidentialissa* (1997) yläluokan prostituutorinkiä johtava varakas liikemies asuu puhtaan valkoisessa modernistisessä talossa Hollywoodin kukkuloilla; liiketoiminnan ”likaisuus” ei siten konnotoi olemassaolon tyylin likaisuutta vaan pikemminkin päin vastoin. Tämä on kapitalismin yleinen luonne: yläluokka ei koskaan likaa käsiään siinä riistossa johon se osallistuu, vaan on sen sijaan täysin eristänyt itsensä siitä.

Tässä yhteydessä erityisen tärkeä käsite on näkymä (*view*), joka on tyystin epäpersoonallinen siinä mielessä, että kuka tahansa voi sen omistaa. Tämä periaate heijastaa postmodernin kulutusyhteiskunnan yleistä suhdetta itse esineiden ”objektiiviseen” todellisuuteen, sillä ne saavat merkityksensä ainoastaan sosiaalisella tasolla ilmenevästä symbolisesta signifikaatiosta, jonka alkuperä itsessään on häivytetty näkymättömiin. Kulutusobjektien ”universaali” (ja täten myös kiistämätön) arvo pelkistyy niiden esteettiseen arvoon, ja näin niiden todellinen vaihtoarvo osana sitä järjestelmää, jotka ne on tuottanut katoaa olemattomiin (tämä on tunnetusti Jean Baudrillardin tuotannon keskeinen teema). Ainoastaan hieman ironisoiden voidaan todeta, että näin ne siirretään Kantin puhtaan esteettisen arvioinnin maailmaan vailla sitä materiaalista todellisuutta, joka ne on synnyttänyt. Tässä paljastuu myös Pierre Bourdieun estetiikan kritiikin<sup>33</sup> todellinen – ja radikaali – luonne; se saa voimansa juuri siitä abstraktiuden periaatteesta, jolle koko moderni taidekritiikki eriytyneine taidemaailmoineen on käytäntönsä perustanut. Siinä taiteen asiantuntijoiden neutraalius operoi puhtaan intressittömyyden transsendentaalisessa todellisuudessa, jossa on olemassa ainoastaan taidetta omassa esteettisessä tyhjiössään. Tämän autonomisuuden Bourdieun teoretisointi kuitenkin historiallistaa muuntaessaan kaiken esteettisen alueella ilmenevän sosiaalisten käytäntöjen vallan alaiseksi toiminnaksi, jonka viimekätinen logiikka palautuu kapitalistisen järjestelmän synnyttämään ja ylläpitämään luokkajakoon.

Los Angelesin horisontaalinen ruudukko ilmentää maan ja maiseman inhimillistä haltuunottoa, ja täten tämä näkymä – samoin kuin New Yorkin vähintään yhtä kuuluisa

---

<sup>33</sup> Ennen kaikkea teoksessaan *Distinction*. Bourdieu (1984).

vertikaalinen pilvenpiirtäjänäkymä – heijastaa vallan kuvaa siitä itsestään; se on kaupunki muuntuneena representaatioksi haltuunotosta ja menestyksestä. Lyhyesti ilmaistuna siinä ilmenee maisema ideologiana. Voidaan jopa sanoa, että amerikkalainen unelma kiteytyy tietyllä tavalla näissä kahdessa näkymässä, jotka molemmat ovat ”populaareja” ja ilmenevät meille nykyisin nimenomaan elokuvallisina representaatioina. On myös huomionarvoista, että kaupunkia tarkastellaan molemmissa tapauksissa jumalallisesta perspektiivistä käsin (vrt. de Certeau 1988, 91-93). Tämä ilmentää – samoin kuin Akira Kurosawan vuoden 1963 elokuvassa *Tengoku to Jigoku* ("Taivas ja Helveti") – kahden maailman hierarkkista suhdetta itse tilassa. Elokuvien Los Angelesissa kukaan ei koskaan asu siinä sielujen välimaailmassa, joka jää kukkuloiden ja meren rannan väliin vaan ainoastaan jommassa kummassa näistä. Jälkimmäinen on yhteydessä meren äärettömyyteen ja toinen taas ihmisen luoman maiseman äärettömyyteen. Mikään niissä ei estä katseen vapaata liikettä, ja näin niistä muodostuu individualistisen vapauden kuva urbaanin tilan ideologisessa konfiguraatiossa. Merkitsevällä tavalla nämä molemmat näkymät ovat myös ikään kuin irrallaan niitä ympäröivästä kaupunkirakenteesta.

On mielenkiintoista, kuinka usein elokuvat tarjoavat meille tämän kokemuksen kokonaisuudesta irrotetusta tilasta kun ottaa huomioon miten harvalukuisen joukon etuoikeutetusta todellisuudessa on kyse. On siis juuri ideologisesti tarkasteltuna merkityksellistä, miten elokuvat eivät miltei koskaan tarjoa meille näkymää keskeltä rakennusten loputonta sumaa (paitsi silloin kun ne pyrkivät erityisesti ilmaisemaan köyhyyttä tai yhteiskunnallisesti alemmaa asemaa). Näin tämä katseen muuntaminen kulutusobjektiksi on näiden elokuvien todellinen ”poliittinen tiedostamaton” (Jameson 1981), narratiiviseen järjestelmään itseensä sisältyvä ideologinen positio. Tähän aiheeseen liittyen erittäin yleisiä ovat myös nyt jo tunnusomaisiksi muodostuneet helikopterinäkymät, joiden olemus on vielä edellä mainittuakin etäännytetyn arkitodellisuuteen nähden. Kun me tavanomaisesti olemme vangittuja kadun hälyyn ja Los Angelesin tapauksessa ennen kaikkea henkilöautoliikenteen loputtomaan virtaan, helikopterinäkymät pyrkivät häivyttämään todellisen kaupunkikokemuksen korvaamalla sen puhtaasti esteettisellä kokemuksella, jossa kaupunkitila ja siinä olevat rakennukset muuntuvat voyeristisiksi kulutusobjekteiksi (tämä on myös elokuvan yleinen suhde sen esittämään tilaan). Näin rakennusten todellinen käyttötarkoitus – ne ovat enimmäkseen toimistorakennuksia – kumoutuu, ja niiden lasinen pinta voi vapautua heijastamaan

niiden ympärillä levittäytyvää valtaisa kaupunkia. Esimerkkinä tästä mainittakoon vaikkapa *Lethal Weaponin* (1987) alku, jossa ilmojen halki lipuva kamera löytää ”yleiskatsauksen” jälkeen Capitol Recordsin välittömästi tunnistettavan rakennuksen, ja spiraalimaisesti kiertyvä kameranliike päättyy lopulta elokuvan alkamiseen sen aktuaalisen juonen tasolla.

Pilvenpiirtäjien lasinen pinta on kuin tehty jatkamaan ja jäljentämään niiden ympärillä olevan kaupungin valtaa muuntuen spektaakkelinomaiseksi (Debord 2005) näyksi tuosta tilasta. Ne imevät ympäröivästä tilasta voimaa ja ovat samalla tavalla neutraaleja kuin globaali kapitalismi itse. Ne ovat itsessään vailla sisältöä, sillä niiden sisuksissa voi olla mitä hyvänsä – aivan kuten Foucault'n kuvaamassa *panopticonissa* (Foucault 2000, 273-279). Niiden (potentiaalisesti) äärettömiin jatkuvat nauhaikkunat ovat toistensa täydellisiä kopioita vailla alkuperää kuten digitaalisessa koodissa; kaikki nämä tilat sekä niiden heijastava ulkopinta ovat siten poissaolevan ja tyhjän vallan simulakrumia. Valon heijastuminen lasista on vallan abstrakti ilmentymä kuvaksi muuntuneena. Elokuvien helikopterinäkymien dynaamisuutta korostaa vielä se, kuinka ne ikään kuin mittelevät tuon vallan heijastuman kanssa; niissä lennetään rakennusten välissä ja niitä hipoen aivan kuin painovoiman fyysiset lait olisivat kumoutuneet. Niiden luoma ekstaattinen vapauden tunne on se utooppinen elementti, jonka ne representaation tasolla sisältävät; se on kuitenkin vain utopian simulaatio, joka on luotu kuten vaaran kokemus huvipuiston laitteissa. Se on painovoiman hetkellisen katoamisen tunne ennen sen palaamista. Nämä otokset ovatkin yleensä vain hetkellisiä ja esiintyvät tarkkaan valittuina hetkinä; yleensä elokuvan alussa sekä mahdollisesti lopussa. Alussa niillä on tietty funktio totunnaisessa representaation järjestelmässä: siinä katsojille luodaan ymmärrys siitä kaupungista, johon sen tapahtumat tulevat sijoittumaan. Ne ovat realistinen tapa esittää tämän kaupungin todellinen kuva (joka on kuitenkin vain kuva). Lopussa taas sama on esitetty siten, että henkilöahmot ikään kuin hukkuvat siihen tilaan, joka kaupunki on kokonaisuudessaan. On ikään kuin niin, että me katsojat jumalaisesta perspektiivistämme säätäisimme kaukoputken fokusta ja palaisimme näin singulaarisesta kokemuksesta universaaliin, joka on lopulta Historia itse kaikessa laajuudessaan.

Jean Baudrillard toteaa, että Amerikassa elokuvat ovat kaikkialla, ja jos pyrimme ymmärtämään tätä maata tulee meidän hänen mukaansa aloittaa elokuvista, ei

todellisuudesta (Baudrillard 1991, 115-117). Yksi selkeimmistä paikoista, jossa tämä ilmenee on juuri Los Angeles. Siellä emme kohtaa todellisuutta sinänsä vaan elokuvien esittämän todellisuuden – tai ehkä pikemminkin näiden kahden maailman yhteenliittymän, jossa illuusio ei koskaan erotu todellisesta<sup>34</sup>. Los Angelesissa ei oikeastaan ole nähtävyyksiä sanan perinteisessä merkityksessä vaan sen nähtävyydet ovat kuin elokuvatähdet, samaan aikaan läsnäolevia ja poissaolevia (sillä myös tähdet ovat todellisia ainoastaan niissä elokuvissa joissa he esiintyvät). Tähti ei ole tähti millään muulla tavoin kuin ideana, sillä muuten hän on kuin kuka tahansa muukin – ihmiset kuitenkin tapaavat aina unohtaa tämän: he haluavat uskoa tähtien transsendentaaliseen olemukseen. Se aura, jonka tähdet omaavat on kuin Marxin lisäarvo, se on jotakin, joka ei ole olemassa siinä itsessään vaan ainoastaan sen ulkopuolella; itse systeemissä jonka osa se on. Näin ollen Los Angelesin kuuluisat paikat eivät ole läsnä sinänsä vaan niiden kuuluisuus tulee niiden ulkopuolelta, siitä fiktion maailmasta jonka osia ne ovat. Siksi emme voi koskaan todella tavoittaa näitä paikkoja, sillä tämä vaatisi meidän astumistamme suoraan elokuvaan (aihepiiri, jota on käsitelty lukuisissa eri teoksissa, kuten esimerkiksi John McTiernanin *Last Action Herossa*, 1993). Näin ollen meille ilmenevä todellisuus on simulakrumi, jokin olevan tuolla puolen oleva, jonka paradoksaalisesti kohtaamme läsnäolevana Los Angelesin kaduilla. Olemme lähimpänä totuutta silloin kun todellisuus vastaa sen omaa kuvaa; tällöin koemme oudon tunnistamisen hetken, joka sitten muuntuu eksistentiaaliseksi paikkaan kuulumisen kokemukseksi. Elokuva on meille kuin historia, ja siksi pahastumme aina kun todellisuus ei vastaa omaa kuvaansa. Näin kuva ei enää ole representaatio jostakin vaan se edeltää olemuksellaan itse todellisuutta.

Postmodernilla aikakaudella ei ole enää modernia sisäisyyttä vaan ainoastaan symmetrinen olemassaolo materiaalistien objektien kanssa. Nostalgia on tämän kokemuksen yleinen nimitys omassa ajassamme (vrt. Jameson 1991, 19-20). Kuva liittää asiat ja esineet yhteen; tekee ne meille ”ymmärrettäviksi”. Elokuva paloittelee todellista maailmaa mielivaltaisesti; se liittää paikkoja toisiinsa oman narratiivisen

---

<sup>34</sup> Keinotekoisuus on käsite, joka on kokenut omalla ajallamme vähittäisen rappeutumisen prosessin kaiken muuntuessa vähitellen simulaatioksi ja simulakrumiksi. John Boormanin *Point Blank* (1967) on luonteeltaan vielä myöhäismodernistinen, ja tästä syystä voimme aistia siinä tämän keinotekoisuuden läsnäolon. Aikakauden edetessä keinotekoisuudesta tulee kuitenkin vähitellen asioiden luonnollinen tila ja tämä kokemus sellaisena kuin se aiemmin ilmeni katoaa lopulta täysin.

logiikkansa mukaisesti. Näin se luo täysin uuden kokemuksen tilasta, kokemuksen, joka fiktiivisyydestään huolimatta on meille täysin todellinen – itse asiassa se on todellisempi kuin todellisuus itse. Se on Baudrillardin sanoin ”hyperreaalinen” (ks. esim. Baudrillard 1994, 23). Olemme pettyneitä, kun todellisuus ei vastaa fiktiota, mutta närkästymisen sijasta olemme kuitenkin pikemminkin yllättyneitä. Los Angeles representaationa on paljon merkityksellisempi kuin todellinen Los Angeles. Näin jopa sen oma historia ilmenee meille kuvana; tuon kaupungin historia voidaan lukea nimenomaan näistä hajaantuneista kuvista, sillä todellinen historia ei voi olla koskaan mitään muuta kuin jokin outo poikkeama tai heijastuma tuosta arkisesta ja populaarista tietämyksestä jonka elokuva meille tarjoaa. Kun näemme Los Angelesin, emme voi nähdä sitä mitenkään vailla tätä erikoista kahdentumaa. Kun tunnistamme sen, tunnistamme siinä jonkin fiktiivisen läsnäolon. Los Angeles, kuten tähdet, sisältävät siten sellaista magiaa, joka on olemassa vain yliaistillisessa todellisuudessa materian ja historian tuolla puolen. Näin tuo todellisuus ilmaantuu äkillisesti kuin kangastus ainoastaan kadotakseen seuraavana hetkenä. David Lynchin *Mulholland Drivessa* (2001) on erityisen hieno kohtaus, jossa yksi elokuvan henkilöihahmoista selostaa ensin näkemäänsä painajaisunta ja hetkeä myöhemmin hänen astuessaan kahvilasta ulos tämä painajainen herää eloon kuvitelman edeltäessä siten todellisuutta (sillä toisto on todellisuuden hallusinatorinen muoto). Tätä on siis paradoksaalisesti ”todellinen” Los Angeles. Sen identiteetti, sen läsnäolo on aina toisaalla, ei koskaan siinä itsessään. Siten jos haluamme löytää ”oikean” Los Angelesin, meidän tulee aloittaa fiktiosta, elokuvista, sillä vain ne vastaavat tämän kaupungin todellista ideaa, sen todellista kuvaa.

Edellä esitetyt huomiot ovat yleisiä ja edeltävät tulevaa ainoastaan siinä mielessä, että ne esittävät sen yleisen kokemuksen, joka meille on Los Angelesista elokuvien kautta välittynyt. Se on se yleinen ja ristiriidaton ”totuus”, joka paljastuu lopulta representaatioksi, ja joka on aina tarkoin luotu tietyn ideologian mukaisesti. Sen sijaan että se olisi ”maailma sinänsä”, se on politisoitunut kuva siitä. Roland Barthes on esittänyt useissa eri yhteyksissä (ks. esim. Barthes 1975), miten realismi on ainoastaan esteettinen konstruktio: muoto, joka on jo itsessään ideologinen. Nykyisin aiemman kaltainen ideologiakritiikki ei ole enää mahdollista, ja näin ollen meidän tulee omaksua täysin uusi asenne suhteessa mihin tahansa todellisuutta koskevaan tulkinnalliseen operaatioon. Tämä uusi operaatio sisällyttää itseensä sekä kuvaamisen kohteen että kuvaamisen tavan eli siis representaation järjestelmän. Tämä on se marxilainen



tulkinnan metodi, jonka muun muassa Fredric Jameson (1981) on tuotannossaan omaksunut seuraten Louis Althusserin luomaa kritiikin mallia<sup>35</sup>. Postmodernin aikakauden esittäminen suhteessa neo-noiriin ja Los Angelesin esittäminen suhteessa siitä luotuun kuvaan ovat se yleinen tilan tulkinnan malli, jota jatkossa sovellan. Jokainen analysoitu teos kuitenkin ilmentää sitä omalla tavallaan nimenomaan juuri tietyssä historiallisessa hetkessä. Tilan esittämistä strukturoivat myös monet muut eri seikat, kuten esimerkiksi narratiivinen rakenne ja henkilöhahmojen esittäminen. Näin ollen kutakin teosta tulkitaan sen omista lähtökohdista käsin, ei ristiriidattomina malleina jollekin ennalta konstruoidulle vaan radikaalisti historiallisina objekteina, jotka itsessään esittävät meille tietyn kokemuksen todellisuudestamme.

---

<sup>35</sup> Althusserin mukaan emme voi koskaan kohdata objektia siten kuin empiristit asian esittävät, vaan me kohtaamme sen aina jonkin teorian kautta siten, että tämä teoria on jo ennalta määritellyt tämän objektin teoreettisen diskurssin kohteeksi. Tällä tiedon järjestelmällä itsellään on myös historia ja tietty tuotannon tapa, joka määrää sen mikä ilmenee tiedon kohteena ja mikä ei. Vertaa tässä yhteydessä myös Michel Foucault'n samantyyppiset pohdinnat hänen tiedon arkeologiassaan. Katso laajemmin Louis Althusser (1970) teoksessa *Reading Capital* (alkuteos *Lire le Capital* ilmestyi 1965).

## 2 KOLMEN NEO-NOIR-TEOKSEN ANALYYSI

### 2.1 *Point Blank* (1967) ja myöhäismoderni neo-noir

John Boormanin *Point Blank* (1967) on periaatteessa yksinkertainen ”genre-elokuva”. Teoksen narratiivinen rakenne dekonstruoi kuitenkin juonen muuntaen sen temporaalisesta spatiaaliseksi. Tämä poispyyhkivä ja fragmentoiva ele korvaa alkuperäisen elokuvallisen todellisuuden vieraiden merkkien, koodien ja kielten kudoksella, joka sitten tulee itsessään, itse muodon tasolla, esittämään saman vieraantuneen kokemuksen, jota elokuva käsittelee sisällön tasolla. Ohjaaja John Boormanin tuotannossa tämä sama periaate kertautuu myös muualla, kuten esimerkiksi *Zardozin* (1974) labyrinttimaisessa allegoriassa. Moderni taide-elokuva – ja siihen sisältyvä auteur-ideologia – lävistää tässä populaarin genren luoden siten vieraan mutaation, jonka lukemiseen populaarielokuvan koodisto ei enää riitä. Boormanin elokuvat näyttävät populaarielokuvilta, mutta niitä voisi pikemminkin kutsua niiden simulaatioksi, sillä tämä uudelleenkirjoitus tuottaa nyt täysin uuden ”transtekstuaalisen” (Genette 1992) objektin siihen liittyvässä uudessa esteettisessä kontekstissa, jota tässä voimme lyhyesti nimittää myöhäismoderniksi elokuvaksi<sup>36</sup>.

Esimerkiksi alun elliptinen<sup>37</sup> voice-over-kerronta ylittää tavanomaisen populaarielokuvan narratiivisen tradition – näin ollen tässä, sekä useissa muissa kohtauksissa, on ilmeistä miten representaatio nousee etualalle samaan tapaan kuin modernististen teosten muotokokeiluissa. Siten populaarielokuvan tavanomaisen genren uusi olemassaolo tässä muuttuneessa tilanteessa asettaa meille kysymyksen sen omista olemassaolon ehdoista muodon tasolla. Näin myös elokuvan kohtausten tietynlainen erilläänolo, toisin sanoen niiden ”fragmentaarisuus” kertoo meille jotain hyvin olennaista teoksen narratiivisesta luonteesta. Hahmonkehittelyn näkökulmasta päähenkilön olemassaolo osana elokuvan narratiivista rakennetta johtaa subjektin hajoamiseen ikään kuin sisältä päin – myös tällä on vastaavuuteensa sisällön tasolla. Päähenkilön päämäärä esittäytyy meille harhaanjohtavan yksinkertaisena: kyseessä on

---

<sup>36</sup> Tai käänteisesti varhaispostmoderniksi.

<sup>37</sup> Ellipsi voidaan yleisesti ottaen nähdä erityisesti modernistiseen kirjallisuuteen liittyvänä tekniikkana; proosan puolella vaikkapa Ernest Hemingway tai Thomas Mann ja lyyrikan puolella T.S. Eliot tai Ezra Pound.

kostotarina (tarinoista kaikkein vanhin), mutta sitä ei esitetä kerronnan tasolla siten, että kuvien avulla kerrottaisiin meille tämä tarina, vaan pikemminkin voidaan sanoa, että tarina tapahtuu nyt kuvan tasolla – itse *kuvassa*. Film noirin psykoanalyttisesti latautunut symbolinen järjestys korvautuu siinä radikaalilla pinnan estetiikalla, joka pakenee aiemman kaltaista tulkintaa. Tämä kuvassa tapahtuva narratiivisuuden rakentaminen tuo mieleen jossakin määrin James Joycen modernistisen muodon konstruoinnin *Ulysses*-teoksessa<sup>38</sup>; kuitenkin modernistisen teoksen ”totalisoiva” luonne, esteettisen muuntaminen ideaksi (ja samalla myös ideologiaksi) kuuluu nyt jo menneeseen aikakauteen, ja näin ollen tämän elokuvan ”kuvan vapauttaminen” onkin jotain aivan muuta sen modernin keinotekoisesta luonteesta huolimatta (joka Joycella tunnetusti johti *Finnegans Waken*<sup>39</sup> tekstuaaliseen äärimmäisyyteen)<sup>40</sup>. Tämä uusi suhde kuvaan ei tavoita idean maailmaa (eli toisin sanoen muodon totalisointia ideassa) vaan johtaa kuvan radikaaliin autonomiaan tavalla, joka avaa meille uuden kokemusmaailman esteettisen tasolla, mutta kuitenkin siten, että myös itse esteettisen moderni kategoria joutuu nyt kyseenalaiseksi.

On ehkä hieman ironista, että sodanjälkeisen elokuvan ylisaturoitunut realismi johti 1960-luvun kuluessa sellaiseen puhtaaseen estetisoitumiseen, jossa todellisena esitetty tila muuntui representaation tilaksi. Tämä on kuitenkin ymmärrettävissä sitä kautta, että kuvan tasolla sodanjälkeinen neo-realismi – ja sitä seurannut uusi aalto – ei enää kuvannut todellisuutta, vaan oli itse todellisuus kuvan tasolla. André Bazin nimitti tuolloin tätä uutta esteettistä objektia fakta-kuvaksi (ks. Bazin 2005, 37; Deleuze 1989, 1). Voidaan sanoa, että Godardilla ja muilla uuden aallon ohjaajilla tapahtui 1960-luvun kuluessa tämä nyt hyvin ratkaisevaksi muodostunut ”maailman” ja ”representaation” yhteensulautuminen. Näin kuva tai kuvatuotanto ei *Point Blankissa* ole oikeastaan aihe, vaan asiantila: koska siitä itsestään on nyt tullut todellisuutta, se ei esittäydy enää sellaisena ilmiönä kuin vielä modernistisissa teoksissa, joissa katsoja oli aina tietoinen kuvan ”ikonisesta” luonteesta (semioottisesti ilmaistuna). Päähenkilö kysyy alussa omasta kuolemastaan – tai pikemminkin olemassaolostaan: ”tapahtuiko se todella”

<sup>38</sup> James Joyce, *Ulysses*, London: Penguin Books, 1968. (Ilmestynyt alun perin vuonna 1922).

<sup>39</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Penguin Books, 1999. (Ilmestynyt alun perin vuonna 1939).

<sup>40</sup> Elokuvan puolella Sergei Eisenstein voidaan nähdä tämän saman esteettisen lähestymistavan harjoittajana. Hänen montaaikokeilunsa pyrkivät vapauttamaan kuvan sen entisistä konteksteista ja liittämään sen uusiin merkityksen muodostumisen prosesseihin.

(”Did it really happen?”), ja toteaa: ”uni, uni” (”A dream, a dream”). Tämä kysymys täytyy mielestäni nähdä yhtenä tärkeänä lähtökohtana elokuvan tulkinnalle. On myös huomattavaa, miten historiallisuuden kokeminen on heti elokuvan alussa asetettu kyseenalaiseksi – sekä tätä kautta myös subjektin positio suhteessa tähän historiaan. Walker: ”A prison cell, how did I get here?” On myös huomionarvoista, miten elokuvan ensimmäinen otos luo selkeitä konnotaatioita Hitchcockin elokuvien alkutekstijaksoihin – seikka, joka ainoastaan korostaa yhteyttä psykoanalyttisen teorian ongelmanasetteluun. Siten koko lopputeos voidaan nähdä päähenkilön yrityksenä ottaa sen todellisuus uudelleen haltuunsa – siinä kuitenkin onnistumatta. Päähenkilö on muille elokuvan henkilöhahmoille ”ilmestys”, poispyyhitty menneisyys kuten Derridan jälki – eli jotain, joka häiritsee olevan metafyyssistä järjestystä (Derrida 1976, 46-64).

Päähenkilön psyyke, Los Angelesin urbaani tila ja laajakangaselokuvan geometrinen kuvatila sulautuvat yhteen kuten värit kohtauksessa, jossa lasipullot rikkoutuvat pesualtaaseen (särkyvien pullojen sisältö luo siinä psykedeelisen näyn, joka muistuttaa tuon ajan tunnusomaisia taustaprojisioita, joissa muodot ja värit sekoittuvat luoden koko ajan elävän ”mielenmaiseman”). Värien hyperreaalisuus valuu tässä kohtauksessa kuvasta yli alleviivaten nykyajan pinnan estetiikan kiistämätöntä ylivaltaa. On merkityksellistä miten subjektia ei ole enää nykyisin mahdollista kuvata sellaisena psykologisena tyyppinä kuin vain hieman aikaisemmin (esimerkiksi Bergman, Hitchcock tai Renoir ovat klassisia esimerkkejä tästä), vaan nyt jopa tämä kaikkein syvin totuudellisuuden taso menettää merkityksensä osana representaation uutta politiikkaa. Mutta kuten jo aiemmin todettiin, myöskään modernistisen taiteen autonominen muodontuotanto eli toisin sanoen taideteoksen autonomia, kuten sitä yleisesti on nimitetty, ei ole enää mahdollinen, vaan nyt itse kuva on saavuttanut radikaalin autonomian, joka on täysin vastakkainen kaikille ”puhtaan” esteettisyyden ideoille<sup>41</sup>. Modernista postmoderniin aikaan johtavan kehityksen kristallisoitunut teoreettinen esitys estetiikan alueella on Jean Baudrillardin simulakrumin teoria, jossa kuva on irtautunut täysin todellisuudesta eikä sillä ole enää viittauskohdetta todellisessa maailmassa (Baudrillard 1994, 1-42). Voimme tässä näin ollen myös palauttaa mieliin sen, mitä Marx sanoi asioiden fetissiluonteesta: se on esineiden autonominen olemassaolo ne synnyttäneistä olosuhteista riippumattomana (Marx 2013, 77-88).

---

<sup>41</sup> Esteettinen mallina maailmalle on periaate, joka voidaan jäljittää modernissa taideteoriassa aina Friedrich Schillerin estetiikkaan asti. Katso Schiller (2013).

*Point Blankissa* päähenkilön olemassaoloa dekonstruoidaan jatkuvasti leikkaamalla ristiin erilaisia kuvia, jotka voivat olla joko muistoja, rinnakkaisia tapahtumia tai mahdollisesti todella läsnäolevia, aivan kuin aika ja tila olisivat menettäneet merkityksensä ja tietoisuus todellisuudesta muodostuisi nyt ainoastaan kuvan tasolla eikä päähenkilön psyykessä, jonka liikkeitä meille katsojille ikään kuin sitten heijastettaisiin. Myös arkkitehtuuri korostuu uudella tapaa: geometriset tilat ja asioiden keinotekoisuus moderniin maailmaan kuuluvina ovat alati läsnä, ja samalla myös päähenkilön vieraus tässä maailmassa, sillä hän edustaa menneisyyttä, kadonnutta aikaa, joka on korvautunut moraalisesti tyhjällä todellisuudella, jonka visuaalinen täydellisyys hävittää ”olemisen” sen aiemmassa modernissa merkityksessä<sup>42</sup>. Leikkaukset hajottavat päähenkilön olemassaolon liikkeen ja olemisen siten, että hän jähmettyy aivan kuin still-kuviksi (tätä korostaa Lee Marvinin eleetön roolityöskentely). Tilan avautumisen sijasta se sulkeutuu; juoni on kuin mysteeri vailla ratkaisua; se on kuin tyhjä laatikko, kuten Barthesin kuvaamat japanilaiset rasiat (Barthes 1982, 43-47), eikä se siten johda mihinkään, vaan raukeaa tyhjiin elokuvan lopussa. Mikään toiminta ei johda siinä tulokseen; eleet ovat ainoastaan loputon sarja reaktioita tilanteisiin, joita ne eivät hallitse, ja ovat täten ymmärrettävissä ainoastaan erilaisina liikkeinä tilan lävitse osana uudenlaista narratiivista järjestelmää.

Elokuvassa meille on annettu sarja konkreettisia tiloja, joita ei tule kuitenkaan liian nopeasti tunnistaa todellisiksi paikoiksi, sillä niiden olemus on ennen kaikkea elokuvallinen: ne saavat merkityksensä osana yleisempää representaation järjestelmää. Siinä esiintyy kyllä konkreettisia paikkoja (rakennuksia, rakennelmia ja maisemia), mutta niitä ei tule tulkita yksiselitteisesti taustaksi tapahtumille, vaan niillä on nyt uusi laadullinen merkitys; näiden uusien tila-merkkien tehtävän luonne on monesti määräävä siten, että ne hallitsevat tiettyä elokuvallista episodista muuntaen sitten niistä jokaisen mahdollisuudeksi laadullisesti erilaiselle kuvatuotannolle. Niinpä lopputuloksena on pikemminkin kaleidoskooppinen sarja erillisiä kuvia, jotka ainoastaan näyttävät

---

<sup>42</sup> Erytismaininnan ansaitsevat erilaiset elokuvasta löytyvät sisustusratkaisut; esinemaailman yleinen kliinisyys (esineiden ”epäkäytännöllisyys”), oudot epärealistiset valaistukset, värien hyperreaalinen loisto, erilaisten luonnonmateriaalien simulaatio sekä muut vastaavat elementit tekevät kaikesta keinotekoisesta tuntuista – aivan kuin kaikki tilat olisivat jonkinlaisia lavastettuja ympäristöjä. Tämä seikka lisää vielä omanlaisen paranoidin tunnelmansa elokuvaan.

meille rinnakkain osana tätä elokuvallista teosta; ne ovat lopulta vailla niitä yhteen sitovaa kontekstia. Jokainen episodimainen jakso esittäytyy meille uuden konkreettisen tilan esittelynä siten, että päähenkilö ikään kuin vajoaa syvemmälle tähän rakennelmaan, joka ei kuitenkaan sisällä mahdollisuutta lopulliseen asioiden tiedostamiseen (eli Totuuden paljastumiseen sen modernissa merkityksessä). Koska nämä uudet tila-kuvat ovat olemassa toisiinsa nähden verrannollisessa – tai dialektisessa – suhteessa ne alkavat kuitenkin hitaasti luoda alitajuista ymmärrystä, joka luo pysyvyyttä juuri kuvallisella tasolla niiden fragmentaarista olemuksesta huolimatta.

Ymmärrys syntyy näiden tilojen sarjallisuudesta sekä niiden laadullisesta eroavuudesta toisiinsa nähden; tämä on lopulta se mikä tekee niistä myös dialektisia (sillä jokainen niistä luo myös oman käsitteensä). Näiden heterogeenisten tilojen sarjan ollessa nyt kyseessä meille alkaa valjeta jokin niitä suurempi logiikka, niiden ”maailmallisuus”, joka ilmenee niiden systeemisenä ominaisuutena. Näin meille paljastuu mahdollinen uusi lukutapa, jossa erityyppisten representaation tilojen vaihtuminen toisiin muodostaa narratiivisen totaliteetin. Tämä tilaan keskittyvä tulkinta korvaa nyt aiemman psykologisen tulkinnan, jossa henkilöahmon temporaalinen kehitys oli pääosassa. Tämä uusi tulkintatapa on kuitenkin luonteeltaan tyystin toisenlaista johtuen sen radikaalisti epäsubjektiivisesta luonteesta. Näin sellaiset käsitteet kuin ”tietoisuus”, ”luonne” ja ”persoona” tulevat tyystin vanhanaikaisiksi. Voidaankin nyt sanoa tietyn teoksen vaativan tietynlaisen uuden tulkintatavan. Tämä periaate vastaa Michel Foucault'n käsitystä historiallisesta *episteemistä*, historiallisesta ymmärrettävyyden konstellaatiosta (Foucault 2002b) – ja myös sitä, mitä Jameson (1981) on sanonut tulkinnasta yleisesti: että teos ja sen tulkinta liittyvät erottamattomasti yhteen nimenomaan tietynsä historiallisessa kontekstissa<sup>43</sup>. Käsittelemässämme tapauksessa kyse on luonnollisesti modernin tulkintatavan korvautumisella postmodernilla tulkintatavalla sekä uudennlaisella teoksella, johon tämä tulkintatapa sopii.

Elokuva sisältää useita tavanomaisia tiloja, joita leimaa arkipäiväisyys. Silti kaikkiin näihin tiloihin pätee sama seikka: itse niissä tapahtuva toiminta on koko ajan jotenkin

---

<sup>43</sup> Kuten teoksen kuuluisa tunnuslause kuuluu: ”Always historicize!” (Jameson 1981). Tässä teoksessa esitellään myös vahvasti intertekstuaalinen tulkintaan liittyvä näkemys, mutta se ei ole – kuten niin usein puhuttaessa postmodernismista estetiikan alueella – taiteen sisäinen ilmiö, vaan kuten edellä kävi ilmi, Jameson hahmottaa tätä laajemmin sosiaalis-historiallisen tulkinnallisen kontekstin, jonka väistämättä aina kohtaamme.

epäluonnollista; tuntuu kuin nuo tilat muuntuisivat alati vieraiksi sekä henkilöhahmoille itselleen että myös katsojalle. Tämä on lopulta myös elokuvan ”ymmärrettävyyden” taso: formaalisella ja narratiivisella tasolla kuvan radikaali autonomia ymmärrettynä tilallisena konstellaationa, syntaktisella tasolla tietyn tyyppisen tilan muuntumisena toiseksi, välittävien visuaalisten yhdistelmien ja katalyyttisten operaatioiden (toiminta) kautta. Tässä elokuvassa hahmonkehittelyn psykologinen konventio saa nyt uuden epäsubjektiivisen muodon ”tilallisen seikkailun” puitteissa. Klassinen teema, kostotarina, seikkailu ja paluu (Homeros) päähenkilön psyykkisenä kehitystarinana – tämä on narratiivisen muodon moderni muunnos, sillä tätä ennen narratiivinen tapahtuminen ei aiheuttanut sisäistä muutosta itse päähenkilössä – on nyt kerrottu subjektin tasolla uudella tavalla. Foucault'n teoria episteemistä vastaa juuri tätä siirtymää: nyt psykologisen muodon paikan diskurssin tilassa ottaa epäsubjektiivinen kerrontatapa, jossa temporaalisuuden sijasta korostuu spatiaalisuus. Itse elokuvan nimi ”Point Blank” merkitsee: ”lähietäisyydeltä”, ja näin myös tämä yksityiskohta viittaa tulkinnan tilalliseen ulottuvuuteen (Walkeria ammutaan elokuvan alussa lähietäisyydeltä).

Elokuvan aloittava freudilainen ongelma ”did it really happen?” dekonstruoidaan loputtomiin. Merkityksellisesti lopun arvoituksellinen kuvakulman muutos, tilan läpi kulkeva epäsubjektiivinen katse kohdistuu ensin San Franciscoon, mutta siirtyy sitten Alcatraziin ja pysähtyy siihen. Näin alku ja loppu ovat yhtä kuin Joycen *Finnegans Wakessa*, kuitenkin näkökulma on tyystin eri: *Point Blankissa* Alcatraz on merkki, jonkaokuva narratiivisesti dekonstruoii. Emme siis lopussa palaa alkuun (siis samaan asiaan josta lähdimme) vaan merkkiin, joka on ”ikään kuin” Alcatraz; tämä merkki on simulakrumi, paikka jota ei koskaan ollutkaan (”a dream, a dream”). Voimme tässä ajatella freudilaisen kirjoituksen muuntuvan täysin fiktiiviseksi ja luovan aivan uuden objektin, joka saa nyt autonomisen olemassaolon – näin kirjoitus ei enää kuvaa subjektia vaan sen sijaan luo sen (näin tapahtuu myös teoreettinen siirtymä Freudista Nietzscheen). Subjektin ongelma syntyy siten yhteensopimattomuudesta tämän kirjoituksen kanssa. Tila, jossa totuus itsestä ja maailmasta näyttäytyy, on nyt olemassa ainoastaan representaation tasolla. Klassisessa myytissä Narkissos uppoaa veden kalvon luomaan peiliin, joka tuntuu sisältävän platonilaisen varoituksen: kuva ei ole todellinen – emme saa rakastua siihen, emme saa omistaa elämäämme kuvalle. Kuitenkin nyt postmodernilla aikakaudella kuva on ainoa todellisuus ja näin ollen ”simulakrumi on

totta” (Baudrillard 1994, 1). Tämän elokuvan maailmassa simulakrumiksi muuttunut asia on ennen kaikkea moraalikoodisto, jolla ei enää ole sijaa myöhäiskapitalistisessa maailmassa. Walker kuitenkin pitää siitä kiinni kuin jokin menneisyyden aave kolkutellen nyt epätoivoisesti historian suljettujen ovien takana etsien kadonnutta aikaa ja omaa paikkaansa siinä.

Koska henkilöhahmot voidaan nähdä päähenkilön psyyken erilaisina projisointeina, jotka sitten ilmenevät meille aina erilaisina tilallisina tilanteina,<sup>44</sup> Walkerin (Lee Marvin) olemus näyttäytyy loogisina vastapareina (hyvä/paha) ylittäen kuitenkin tämän yksinkertaisen perusdikotomian. Erottautuminen on nyt mahdotonta: mitä syvemmälle Walker pääsee tutkimuksissaan, sitä enemmän hänestä itsestään tulee osa mystistä Organisaatiota. Vaikka elokuva liikkuukin rikoksen maailmassa erinäisine ”antisosiaalisine” tyypeineen, sen ilmiselvä allegorinen viittauskohde on itse myöhäiskapitalistinen<sup>45</sup> järjestelmä. Juuri tässä mielessä postmoderni tila ja päähenkilön psyyke liittyvät yhteen, ja niitä onkin elokuvassa mahdotonta erottaa. *Point Blankissa* ei ole klassisia ”paatuneita” rikollisia, vaan ainoastaan moraalisesti tyhjiä yksilöitä jotka ovat osa systeemiä (yhteiskunnasta vieraantumisen sijasta täydellinen assimilaatio siihen). Nyt siirtymä modernin aikakauden klassisesta weberiläisestä byrokraatista osana valtiokoneistoa, *à la* Adolf Eichmann, postmodernin aikakauden huomattavasti ”juoksevampaan” (engl. ”liquid”, Bauman 2000) liikemiestyyppiin, jolle mikään ei ole sinällään merkitsevää, vaan kaiken määrittelee viime kädessä raha – eli ”markkinat” merkityksistä tyhjänä neutraalina mittapuuna – tulee merkitsevällä tavalla näkyväksi. Koska tätä systeemiä ei ole mahdollista esittää suoraan (Jameson 1991, 51-54) se vaatii allegorisen esitystavan tilallisen representaation kautta. On merkityksellistä, miten tässä elokuvassa modernin elokuvan julkinen tila korvautuu postmodernin ajan yksityisellä tilalla, joka ei kuitenkaan, kuten tulemme myöhemmin näkemään, ole oikeastaan yksityistä sanan varsinaisessa merkityksessä: elokuva ei tapahdu hitchcockmaisien monumentaalisisissa puitteissa, vaan kategorisesti ainoastaan lattean arkisissa

---

<sup>44</sup> Tätä voidaan yleisellä tasolla pitää psykologisuuden uutena versiona postmodernissa fiktiossa, sillä myös monet muut teokset ovat käyttäneet hyväkseen tätä metodia: vain yhtenä esimerkkinä mainittakoon televisiosarja *The Sopranos* (1999-2007), jossa kokemus palautuu alati päähenkilön keskushahmoon, mutta nimenomaan tilallisen allegorian puitteissa, jonka olemus on huomattavasti aiempaa psykologisuutta laajempi.

<sup>45</sup> Tämän termin historia on pitkä ja monipolvinen, mutta nykyisin ensisijainen referentti on Mandel (1976).



ympäristöissä. Hitchcockin elokuvissa yksityinen tila synnytti monesti epäilystä suhteessa ”julkisiin” henkilöhahmoihin, ja näiden sekoittuminen oli lopulta myös useiden teosten lähtökohtana (niissä ilmeni identiteettiin liittyvä paranoia).

Yksityinen ja julkinen sisältävät selkeästi ideologisen ulottuvuuden, ja niiden muodostama problematiikka on näin ollen keskeistä tämän elokuvan tulkinnan kannalta. Juuri tässä avautuu myös yksi tärkeimmistä modernin aikakauden poliittisista näyttämöistä, sillä yksityinen tila sisältää suoraan sekä luokkaproblematiikan että sukupuoliproblematiikan<sup>46</sup>. Kuitenkin meille tässä postmodernin ajan muuttuneessa tilanteessa tämä problematiikka näyttäytyy leimallisesti illusorisena; emme voi enää asettaa kysymystä yksityisestä ja julkisesta siten kuin modernilla aikakaudella, vaan nyt menetettyämme sen utooppisen mahdollisuuden, joka julkiseen tilaan tuolloin vielä sisältyi, voimme ainoastaan keskittyä yksityisen analyttiseen tarkasteluun. Paradigmaattinen esimerkki tässä yhteydessä on kohtaus Jacques Tatin elokuvasta *Playtime* (1967), jossa päähenkilö kävelee kadulla, jota reunustavat modernit asuintalot. Koska kaikkien näiden asuntojen etupuolen muodostavat valtavat ikkunaruuudut, sekä päähenkilön että katsojan on mahdollista seurata huoneistoissa meneillään olevia tapahtumia aivan kuin teatterin katsomossa (tai kuin Foucault'n *panopticonissa*<sup>47</sup>). Tati parodioi tässä yhtä modernin arkkitehtuurin pääperiaatetta: sisä- ja ulkotilan välisen eron häivyttämistä. Juuri tämä yleinen utooppisuuden periaate on nyt tullut kyseenalaiseksi, ja tämä parodia modernismin äärimmäisimmältä hetkeltä ennen sen katoamista kertoo meille myös tiivistetyssä muodossa sen periaatteen, jolle postmoderni totaliteetin- ja systeeminvastainen arkkitehtuurikritiikki on rakentunut. Kuitenkin lopulta, kaikesta huolimatta, tuntuu siltä, että itse tilan ideologinen kritiikki olisi jäänyt nykyisin aivan liian vähäiselle huomiolle, ja että postmoderni kritiikki ei olisi sittenkään pystynyt tarjoamaan todellisia vastauksia tähän ongelmaan, vaan päinvastoin se itse voidaan nyt nähdä osana sitä merkityksistä tyhjentyntä ideologista periaatetta, jolle koko myöhäiskapitalistinen järjestelmä perustuu.

On huomion arvoista, miten elokuvan alussa Lee Marvinin hahmo (Walker) liikkuu Los Angelesin kaupunkitilan lävitse kohti entistä vaimoaan; tämä liike on ristiinleikattu

---

<sup>46</sup> Erityisen mielenkiintoinen on tässä yhteydessä kohtaus, jossa Nainen ja Mies taistelevat tilan hallinnasta erilaisilla kodinkoneilla.

<sup>47</sup> Foucault (2000, 273-279).

vaimon heräämisen ja meikkaamisen kanssa (askeleiden kaikuessa taustalla mekaanisesti uudelleen ja uudelleen). Kun vaimo herää, hän näyttää hyvin kalpealta – aivan kuin kuolleelta – ja samalla näytetään, miten Walker *kävelee* päättäväisesti pitkin loisteputkien valaisemaa käytävää. Näkymä on vahvasti laajakulmalinssin vääristämä, mutta silti syvätarkka: samaan aikaan realistinen ja modernistinen (ja ehkä postmodernistinen). Ympäristön keinotekoisuus ja kliinisyys on erityisen korostunutta; se muuntuu pinnaksi, joka tuntuu hylkivän siinä olevia ihmisiä. Askeleiden mekanisoitunut ääni ikään kuin irtoaa kuvasta, johon se liittyy: näin se ilmentää ihmisen olemusta osana modernia maailmaa. Vaimon meikatessa läsnä on aina peili, ja hänen ollessaan kauneussalongissa seinällä oleva valtava peili monistaa hänen kuvansa loputtomiin luoden äärettömiin jatkuvan tilakokemuksen. Kuvan itsensä vieraantuminen todellisuudesta on esitetty näin osana elokuvan representaation järjestelmää. Ristileikkauksessa tähän Walker ajaa pitkin Sunset Boulevardia, jota reunustavat valtavat mainoskyltit. Lopuksi Walker odottaa naista rakennuksen ulkopuolella auton ikkunan toimiessa jälleen yhtenä peilinä. Seuraavassa kuvassa näemme naisen saapuvan, ja rakennus näytetään laajakulmalinssin vääristämänä suoraan sivulta päin. Tässä on ikään kuin tiivistetyssä muodossa ilmaistu postmodernin aikakauden sekä maskuliininen että feminiininen ulottuvuus; mies kävelee ja ajaa autolla läpi keinotekoisien kaupallisen maiseman ja nainen ”luo itsensä” meikin ja muiden keinotekoisien ehosteiden avulla peilien ympäröimänä (mutta ei siten, että kumpikaan millään tavoin kuuluisi tähän ympäristöön). Molemmissa visuaalisen rooli on korostunut siten, että subjekti katoaa sitä ympäröivään kuvamaailmaan; näin ollen maailma ei heijasta subjektia, vaan päin vastoin.

Palatakseni vielä edelliseen, julkisen ja yksityisen yhdistyminen tässä kahtena sukupuolikategoriana – jotka on siis dekonstruoitu itse kuvan tasolla – on mielestäni symptomaattinen oire (sekä Althusserin että Jamesonin tarkoittamassa mielessä) siitä historiallisesta muutoksesta, jossa kapitalistinen järjestelmä hiljalleen on ottanut haltuunsa kaikki elämänalueet sen kaikkein intiimeimpiä osa-alueita myöten (Jameson 1991, 260-278); mukaan lukien, ja ennen kaikkea, seksuaalisuus. Tässä meille paljastuu myös yksi tällaiseen sukupuolikategorisuuteen liittyvä ideologinen ulottuvuus; näiden kategorioiden olemassaolo ei sinällään ole millään tavalla ”tarpeellista”, vaan niiden nykyinen olemassaolo selittyy miltei kokonaisuudessaan kulutuskapitalismin sisäisen logiikan kautta; ne ovat sisällöttömiä (siis vailla aktuaalista viittauskohdetta),

”momenteja” siinä merkkien vapaassa pelissä, jonka singulaarisia ilmentymiä subjektit tässä systeemissä ovat. Kautta koko elokuvan kulkeva julkisen ja yksityisen problematiikka, erityisesti edellä kuvattuine sukupuolipoliittisine implikaatioineen, luo siis tilan tasolla erillisen ”ymmärrettävyyden kategorian”. Lyhyesti sanottuna elokuvan maailmassa ei ole puhtaasti julkisia tai puhtaasti yksityisiä tiloja, ja subjektiivisuuden näkökulmasta tarkasteltuna tämä tarkoittaa sitä, että julkiseen liittyvä anonyymiys ja yksityiseen liittyvä intiimiys ovat molemmat poissaolevia; kuvan objektiivinen maailma, hieman samaan tapaan kuin tuon aikakauden kirjallisessa vastineessa, *nouveau romanissa*, ottaa näin vallan aiempaan psykologiseen kerrontaan nähden, korvaten sen sitten ”esineellisyydellä”; esitettyjen objektien uudella autonomisuudella, joka ilmentää kulutusyhteiskunnan muuttunutta tilannetta<sup>48</sup>. Modernistisen estetiikan puhdas formaalisuuden mahdollisuus on tässä poissuljettu, sillä kulutusyhteiskunnan käytännöistä ”vuotava” kuvan itsensä autonomia estää sen. Näin ollen postmodernissa kulttuurissa ei ole taidetta tai esteettisyyttä erillisenä kantilaisena kategoriana (tämän teesin vaikuttavin teoreettinen esitys on luultavasti Pierre Bourdieun *Distinction*-teos<sup>49</sup>), vaan esteettisen kategorian on radikaalilla tavalla arkipäiväistynyt. Näin on myös ymmärrettävää, miksi poptaide tulisi nähdä postmodernin taiteen ensimmäisenä selkeänä ilmentymänä (ja tätä kautta abstrakti ekspressionismi taas modernin taiteen viimeisenä ilmentymänä<sup>50</sup>). Sama edellä kuvattu psykologisuuden korvautuminen epäsubjektiivisella objektivismilla pätee näin myös kuvataiteen puolella: subjektin sisäisyys korvautuu radikaalilla pinnan estetiikalla.

Jos tarkastelemme tätä elokuvaa tapahtuman tasolla, on houkuttelevaa etsiä sitä erityistä ei-olemisen muotoa, sitä erityistä rajaa tai määrittelevää tekijää, joka sallii visuaalisen kokemuksen, elokuvan episodi-tilojen olemassaolon kaikessa moneudessaan ja merkitysvyydessään tulla meille lopulta havaittavaksi. Tuon aidossa mielessä Toisen – eli visuaalisen toiseuden – voidaan sanoa olevan siten hyvin epätodennäköisesti ”vain” todellinen maailma elokuvan ulkopuolella, mutta varmaa kuitenkin on, että sen positio selvästi erillisenä kategoriana suhteessa siihen keinotekoiseen absoluuttiseen kategorisointiin, jonka julkisen ja yksityisen erilliset kategoriat muodostavat (eli

<sup>48</sup> Lucien Goldmann on käsitellyt tätä historiallista kehityskulkua kirjallisuuden alueella ottaen esimerkkiaineistokseen nimenomaan juuri ranskalaisen ”uuden romanin”; Alain Robbe-Grillet’n ja Nathalie Sarrauten teokset. Ks. Goldmann 1975, 132-151.

<sup>49</sup> Bourdieu (1984).

<sup>50</sup> Katso Jameson (1991, 1).

absoluuttinen liike ja absoluuttinen paikallaanolo) mahdollistaa nyt täysin uudenlaisen problematisoinnin synnyn. Näin tulee selväksi se seikka, että tässä elokuvassa on läsnä juuri edelläkuvatunlainen Toiseuden tila, joka on olemassa senkaltaisella erityisellä tavalla, jolle tavanomaiset näkemykset kerronnallisesta sulkeumasta eivät tee oikeutta. Täten loppukohtauksen lukeminen ainoastaan yhtenä tilallisena momenttina tilojen sarjassa on kyseenalaista, koska se itsessään päättää nyt tämän sarjan ”kierteeseen”, jonka selittävä voima meidän tulee nyt katsojina avata. Aiempaan viitaten voidaan sanoa, että lopun yhteen kietova ele muodostaa tietynlaisen totaliteetin, jota vasten elokuvan muut tila-kuvat<sup>51</sup> peilautuvat (mutta jotka eivät siihen lineaarisesti johda, eivätkä siihen palaudu). Lopun kuva on kuin alkuperäisen päälle asettuva kangastus siitä itsestään; se on juuri kuvan ei-identtinen Toiseus (eli simulakrumi) – tai toisin ilmaistuna: se on subjektin kyvyttömyys löytää ymmärrys itsestään tässä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa. Lopun vankila on meille kuvan vankila, ”elävän aaveen” asuinpaikka. Juuri tämän kuilun tai rajan esittäminen on elokuvan ytimessä; se on näkyvän ja ei-näkyvän rajalla. Kuten Jean Baudrillard myöhäistuotannossaan totesi, todellisuus on murhattu<sup>52</sup> – juuri näin on käynyt myös tämän elokuvan päähenkilölle siinä todellisuudessa jossa hän elää. Film noirin kaikkein vainoharhaisin teema saa täysin uuden muodon. Jos film noirin kirjallisenä esikuvana olivat ennen kaikkea Raymond Chandlerin klassiset dekkariromaanit voidaan neo-noirin esikuvana (tai vähintäänkin kirjallisenä vastineena) pitää Philip K. Dickin moninkertaiseen paranoiaan kiedottuja tieteisromaaneja. Vaikka Dickillä ilmeneekin vielä aiemman psykologismen jäänteitä – erityisesti hänen varhaistuotannossaan – korvautuvat ne hiljalleen 1960-luvun kuluessa nousevalla skitsofreenisellä kirjoituksella, jossa useat eri todellisuuden tasot muodostavat ulospääsemättömän labyrintin.

Kuitenkaan mikään edellä kuvatusta ei vielä edes ala kertoa meille mitään niistä elokuvan muodostavista erillisistä tilallisista episoideista, eikä myöskään mitään niistä erityisistä luku- ja havoinnointitavoista, joihin ne viittaavat, ja joita ne meiltä vaativat. Argumentti, joka tässä nyt siten tullaan esittämään, perustuu toisin sanoen sille oletukselle, että se tilallinen kokemus, joka tässä elokuvassa ilmenee, on konstruoitu omanlaisekseen kieleksi. Täten tulisi pyrkiä siihen, että meidät nyt koulutettaisiin ja

---

<sup>51</sup> Käytän tässä harkitusti käsitteellistä kieltä, jonka esikuvana toimivat sekä André Bazin että Gilles Deleuze (ja vielä ennen heitä Charles Sanders Peirce).

<sup>52</sup> Baudrillard 2008.

perehdyttäisiin tähän uuteen elokuvalliseen kieleen, joka tässä elokuvassa artikuloi tuon uuden ”transtekstuaalisen objektin” (Genette 1992), jonka historiallinen hahmo meidän tulisi nyt pystyä tunnistamaan; meidät tulisi siis ohjelmoida sen käyttäjiksi sellaisessa prosessissa, joka auttaisi meitä pääsemään eroon niistä aiemmista katsomisen tavoista, jotka olemme oppineet muissa yhteyksissä tyystin muun tyyppisten teosten parissa. Kyse on siitä, että nämä kielet on ohjelmoitu sen kulutuslogiikan mukaan, joka ne on synnyttänyt, eikä maailman tarkasteleminen toisella tavoin ole siten mahdollista. Näin ollen on luultavaa, että epätoivotuista katselutavoista irtautuminen onkin paras tapa lähestyä käsillä olevaa ongelmaa. Mitä nyt tulisi siis välttää on sekä aiempi bazinilainen estetiikka kuvan ontologioineen että teknologian tuottaman kuvan uusi fetisismi (siis sekä elokuvallinen realismi että elokuvallinen postmodernismi lyhyesti ilmaistuna). Tätä kautta meille nyt viimein avautuu näkymä tämän elokuvan kuvaan, joka on olemassa historiallisesti modernismin ja postmodernismin rajalla.

*Point Blankin* monet laajakulmaotokset toimivat siis erilaisen logiikan mukaisesti, sillä bazinilaisen syväterävän otoksen luonne on asioihin pysähtyvä, ymmärryksen maailmasta tarjoava; siinä ympäristö tarjoutuu tilana, jossa katse voi hitaasti liikkua ja jonka se voi ottaa haltuunsa, ja josta se voi muodostaa sellaisen ”kokonaiskuvan”, jonka keskiössä on – hieman paradoksaalisesti – sitä tarkasteleva subjekti (sillä siinä kokemuksellisen subjektin eheys on edelleen tallella – maailma ja ihminen ovat siinä yhtä). Tämä realismin maailma, joka ilmenee erityisesti sodanjälkeisessä neo-realismissa, on ilmaistu kautta linjan mustavalkokuvan kontemplatiivisen jyrkissä sävyissä vailla värien räikeää palettia (näin tämä realismi itsessään on kuitenkin jo mitä suurimmassa määrin esteettistä). On mielenkiintoista tässä yhteydessä huomioida mustavalkokuvan myöhempi historia. Sen käyttö on nyt ”täydessä postmodernismissä” rajoittunut miltei ainoastaan sekä nostalgian että taiteellisuuden ilmaisemiseen – eikä ole selvää, etteikö jälkimmäinen olisi aiemman alalaji. Yksi vedenjakajana toimiva teos, Andrei Tarkovskin *Andrei Rublev* (1966), on esimerkkinä valaiseva: siinä mustavalkoinen kuva konnotoi perinnettä ja historiaa, mutta samalla – kuten yleisemmässä mielessä koko Tarkovskin tuotannossa – se muuntuu luonteeltaan tyystin nostalgiseksi ja tätä kautta täysin postmoderniksi. Näin itse tämän mustavalkokuvan muuntuminen riittää ilmaisemaan sen historiallisen muutoksen luonteen, joka viime vuosikymmeninä on taiteen ja kulttuurin alueella tapahtunut. *Point Blank* toisaalta ilmiselvästi estää aiemman kaltaisen realismin väreillään, mutta ennen kaikkea sen

tietynlaisen narratiivisen käytännön kautta, joka systemaattisesti estää silmää suorittamasta sellaista ontologista tutkimusta, joka pystyisi määrittämään asioiden todellisen olemuksen, sillä se ei enää ole mahdollista eläessämme uuden kaltaisen kuvallisuuden maailmassa, jossa kulutuslogiikka määrittää asioiden olemuksen ja niiden suhteen toisiinsa siinä arkisessa periaatteessa, jota Debord hyvin osuvasti kutsui speaktaakkeliksi (Debord 2005).

Mutta *Point Blankin* tila-kuva, vaikka se onkin värillinen, sulkee pois mahdollisuuden siihen libidinaaliseen investointiin, jonka me liitämme postmoderniin nostalgia-kuvaan, ja joka on näin ristiriidassa sellaisen aistien ylikuormituksen estetiikan kanssa, jollaisen nämä elokuvat narratiivisuutensa tasolla sisältävät. Näin ollen *Point Blankin* narratiivinen operaatio onkin käänteinen nostalgia-elokuvalle; sen nykyisyys on kuin Walter Benjaminin (1989, 189) kuvaama vallankumouksellinen nyt-hetki (*Jetztzeit*) sen tilallisena versiona; siinä nostalgiaelokuvan kuvaksi muuntunutta historiattomuutta vastaa dekonstruktiiivinen operaatio, joka irrottaa tapahtumisen lineaarisesta järjestyksestä tilallistamalla sen. Nostalgiaelokuvassa aikakauden merkit, hiustyyli, autot, vaatteet, sisustukset ja niin edelleen saavat fetissinomaisen luonteen, ja siten niiden esteettinen ”tarkkuus” määrittää kyseisen fantasian luonteen, sillä tällöin ei enää ole kyseessä realistinen representaatio, vaan sen simulaatio täydellisen kulutusobjektin muodossa (mutta se itsessään, hieman paradoksaalisesti, on kuitenkin aina tavoittamattomissa). Tässä elokuvassa tuo kaikki kuitenkin problematisoidaan; siinä kuva ilmenee radikaalissa keinotekoisuudessaan tavalla, joka ilmentää modernismin autonomista impulssia hetkellä ennen sen lopullista katoamista.

Etäisyys tilassa on yksi elokuvan keskeisimmistä merkitystä luovista periaatteista: Walker haluaisi toimia lähietäisyydeltä (”point blank”)<sup>53</sup>, mutta kasvoton Organisaatio operoi kaukaa ja näkymättömissä, ja tätä ilmentää ero käsiaseen ja tarkkuuskiväärin välillä. Tässä meille ilmenee myös uusi ongelmanasettelu, jolla on yhteys aiemmin käsiteltyyn yksityisen ja julkisen tilan eroon: se on persoonallisen, persoonaan liittyvän, tietyn nimen alla operoivan ja sitten taas toisaalta tunnistamattoman, nimettömän eli anonyymien välinen ero. Tämä kaikkialle mitä pienimpiin ja arkipäiväisimpiin tiloihin levittäytyvä periaate ilmenee myös moniselitteisessä loppukohtauksessa, jonka merkitys

---

<sup>53</sup> Mutta myös merkityksellisesti: ”tyhjä näkökulma”.

meidän tulee nyt lopulta avata. Tämän loppukohtauksen lukeminen positiivisessa mielessä oman historiallisen ymmärryksemme puitteissa korvaa nimittäin nyt aiemman, suuressa määrin negatiivisesti sävyttyneen luennan, jossa ainoa mahdollisuutemme vaikutti olevan tulkita tuo kohta jonkinlaisena näkymättömänä rajana tai muurina, joka esti meitä siirtymästä eteenpäin pyrkiessämme käsittämään tämän maailman olemuksen kokonaisuudessaan – tai, jos asia ilmaistaan hieman eri tavalla, se toimi meille aiemmin eräänlaisena merkityksen nollapisteenä, josta meidän oli näennäisen mahdotonta enää seurata sitä eteenpäin vievää liikettä, joka tähän saakka oli kulkenut teoksen lävitse sen eri tilallisten tilanteiden kautta. Tullessaan meille nyt havaittavaksi tämä liike voi kuitenkin vasta teoksen lopussa luovuttaa meille koko merkityksensä rikkauden tuolloin muotoutuvan narratiivisen järjestelmän puitteissa. Silti tämä lopullinen ymmärrys, jonka me katsojina voimme toivoa saavuttavamme, on päähenkilön ulottumattomissa, sillä se *Systeemi*, jonka verkostoon kaikki elokuvassa kuuluu, on hänelle poissaolevaa – siitä huolimatta, että se on alati läsnä vaikuttaen tapahtumiin niiden pienintäkin tasoa myöten, ollen siten ”poissaoleva syy”, kuten Althusser Spinozaa seuraten totesi (Althusser 1970, 188-189).

Aiemmin tilat näyttäytyivät meille enimmäkseen yksityisinä, ikään kuin pyrkien salaamaan oman olemuksensa, mutta vähitellen elokuvassa tapahtuu tämän ”alkuperäisen tilan” vähittäinen laajeneminen, ja näemme, että ne tilat, joissa Organisaatio elokuvassa vaikuttaa ovat avaria kaupunkitiloja – toisin kuin ne pienet ja suljetut tilat, joita Walker hetkellisesti onnistuu hallitsemaan. Tässä meille ilmenee subjektin lopullinen kyvyttömyys hallita olemassaoloaan nykyisessä historiallisessa tilanteessa osana sitä laajempaa ilmiötodellisuutta, jossa todellinen valta on aina jossain muualla. Representaation täytyy näin ollen paradoksaalisesti yrittää esittää meille jotakin sellaista, joka jo luonteeltaan vastustaa tällaista esittävää operaatiota (Jameson 1991, 51-54). Vastaus tähän ongelmaan ilmenee tilallisen allegorian muodossa. Paul de Man totesi aikoinaan allegoriasta: ”merkitys, jonka allegorinen merkki muodostaa, voi koostua ainoastaan aiemman merkin toistosta (termin kierkegaardilaisessa merkityksessä), jonka kanssa se ei voi koskaan olla yhdenmukainen, sillä tuon aiemman merkin olemus on olla sille ainoastaan puhdasta edeltävyyttä” (de Man 1983, 207). Käsitteen derridalainen muotoilu on tässä merkitsevää; huomaamme, että tämä toiston ja päällekirjoituksen periaate ilmenee *Point Blankissa* monin eri tavoin. Tilaan liittyvän allegorian tasolla elokuvassa on paljon erilaisten tilojen rinnastuksia ja tilojen sarjoja,

jotka muodostavat sitten yhdessä suurempia kokonaisuuksia kuvan ja jälkikuvan dialektisen järjestelmän kautta, joka sitten korvaa aiemman modernin historiallisuuden kokemuksen (synkronia korvaa diakronian). Yksi esimerkki tällaisesta tilojen sarjasta: ensin näytetään Walker taustanaan Los Angeles Hollywoodin kukkuloilta nähtynä, sitten Walker ajamassa pitkin Sunsetia yöllä kirkkaiden mainosvalojen ympäröimänä ja lopuksi Walker naisen asunnolla, jossa rikkoutuneen peilin sirpaleet heijastavat ympäröivää tilaa sekä siinä olevia henkilöitä tuoden ne sitten yhteen muodostaakseen fragmenttina ilmenevän representaation tuosta tilasta. Merkitys muodostuu sarjallisuudesta, tila-kuvien yhdistelmästä, niiden asettumisesta ikään kuin päällekkäin; toistensa sisään, ennemminkin kuin ”sisäisesti” motivoidusta toiminnasta.

Yleisesti voidaan sanoa, että film noir oli tietty tapa esittää rikoksen maailma suhteessa arkipäivän maailmaan, mutta *Point Blankissa* tämä ero näiden kahden todellisuuden välillä on pyyhkiytynyt pois: sen myöhäiskapitalistisessa maailmassa rikos ei enää piiloudu varjoihin, vaan tapahtuu kirkkaassa auringonpaisteessa<sup>54</sup>. Rikoksen aiempi moraalinen kategoria katoaa siinä jonkinlaisena vanhentuneena jäänteenä, ja tämä taas heijastaa uutta pinnallisuutta aiempaan moderniin aikakauteen kuuluvaan psykologiseen ”tiheyteen” nähden. Osittain tähän liittyen elokuvassa kertautuu tietty visuaalinen kuvio eräänlaisen todellisuuden päälle asettuvan järjestysperiaatteen muodossa: aiemmin mainittu värien sekoittuminen pesualtaassa viittaa nimittäin sellaiseen uuteen abstraktion käytäntöön, joka on ominaista juuri jälkimodernistiselle maalaustaiteelle. Tämä periaate levittäytyy koko elokuvan ylle, ja kaikki siinä oleva saa värikylläisten pintojen autonomisen luonteen. Aiemman ”ekspressiivisyyden” sijasta se konnotoi kuitenkin nyt värin lopullista irtautumista sisäisyyden problematiikasta puhtaan pinnan ja ulkoisuuden hyväksi.

Elokuva ei myöskään tavoittele tavanomaista ennalta tunnettua kokemusta Los Angelesista itsestään, sillä kaupunki ei nyt merkitsevästi enää sisällä mitään selkeitä maanmerkkejä tai monumentteja, ja on näin olemassa ainoastaan eräänlaisena abstraktiona. Sen todellinen kuva on sen arkinen latteus, sen viimekätinen hahmottomuus; sen urbaanin keinotekoinen luonne, josta on kuitenkin tullut meille nykyhetkessä täysin luonnollista. Meille esitellään muovisena hohtava uusi Los

---

<sup>54</sup> Näin tässä elokuvassa, kuten myös myöhemmässä *Chinatownissa* (1974), auringonpaiste muuttuu luonteeltaan vahvasti symboliseksi.



Angeles, joka ei enää sisällä sitä urbaanin todellisuuden ”mysteeriä”, joka tunnumme aiemmista elokuvista, ennen kaikkea film noir -teoksista: elokuvassa esitetty kaupunki on radikaalisti moderni Los Angeles, josta kaikki vanha on kategorisesti hävitetty. Ehkäpä tästä johtuen tietty klaustrofobisuus hallitsee elokuvaa; siinä esitetty tila on vailla ulospääsyä, ja on miltei mahdotonta kuvitella, että sen ulkopuolella voisi olla jotain muuta<sup>55</sup>. Kaupunki itse on nyt muuttunut kuvaksi: ero todellisuuden ja kuvan välillä on kadonnut, ja näin kuva itsessään, yleisenä periaatteena, on samalla tavoin ”totaalinen” kuin se maailma, joka sen on synnyttänyt ja jota se heijastaa. Kuten edellä todettiin, asioiden ja ilmiöiden, konkreettisten esineiden ja ihmisten, saavuttaminen tilassa tulee merkitsevällä tavalla vaikeaksi, ja tämä seikka kertoo meille jotakin tilan historiallisesta luonteesta nykyaikana. Walkeria näyttäisi ajavan eteenpäin yksinkertaisesti kosto, mutta näemme selkeästi, että oikeastaan hän yrittää tavoitella jotakin muuta, jotakin sellaista, jota ei ole olemassa; ainoastaan hän itse ei oman pakkomielteensä lävitse pysty näkemään asioiden todellista luonnetta. Ideologia on nyt sama kuin kuva omassa vakuuttavuudessaan; sen läsnäolo on kiistaton, toisin kuin olevan itsensä.

Lopussa vain kuva jää jäljelle, ja todellisuus haihtuu sen pinnalta; Bazinin (2005, 16-40) teoretisoima kuvan ontologia korvautuu nyt postmodernilla keinotekoisuudella, joka ei kuitenkaan ole enää modernin ajan keinotekoisuutta. Näin ollen itse esteettinen näyttäytyy nyt myös uudessa kontekstissa; hallitsevaa on esineellistyneen kuvan autonomia, joka häilyy erilaisten vaihtoehtojen välillä. Objekti on ensisijainen subjektiin nähden: representaatio edeltää elokuvassa todellisuutta luoden sellaisen ”skitsofreenisen” (Jameson 1991, 25-31) tilanteen, jossa subjektin moderni autonomia on menetetty. Tila ei enää omaa merkitystä sinänsä, vaan siitä muodostuu tyhjä kangas, jonka ylle subjektin olemassaolo heijastetaan. Walkerin olemassaoloa leimaa skitsofreeninen merkityksen hajoaminen; hänelle maailma muuntuu lopulta tunnistamattomien ja toisiinsa liittymättömien merkkien kokoelmaksi, jonka tiedostaminen aiemmassa modernissa mielessä ei ole enää mahdollista. Tila tässä elokuvassa kuvastaa alati tavoittamattomuutta, loputonta etäisyyttä, ja niinpä Walker häviää äkisti elokuvan lopussa; hänen paradoksaalinen olemassaolonsa raukeaa siinä tyhjiin. Hän oli ainoastaan menneisyyden haamu, henkilö, joka ei traagisesti löytänyt

---

<sup>55</sup> Nykyisen kapitalismin ”totaalinen” luonne; sen maantieteellinen levittäytyminen kaikkialle.

paikkaansa nykymaailmassa, ja katosi sitten saavutettuaan lopulta oman olemassaolonsa mahdottoman rajan.

## 2.2 *The Long Goodbye* (1973) ja revisionistinen neo-noir

Robert Altmanin elokuvassa *The Long Goodbye* (1973) Raymond Chandlerin luoma Philip Marlowen etsivähahmo<sup>56</sup> ei vaikuta oikein sopivan Kalifornian auringonpaisteiseen miljööseen; hänen silmiinpistävän nukkavieru retrotyylinsä ei selvästikään kuulu siihen 1970-luvun alun tyylimaisemaan, jonka keskellä hän elää. Yhtenä esimerkkinä tästä on hänen epäkäytännöllinen tapansa käyttää tummaa pukua ja solmiota kaikkialla, jopa hiekkarannalla polttavassa auringonpaisteessa. Lisäksi se rytmi, jolla hän liikkuu ja jolla hän puhuu, on ikään kuin synkronisesti eri tahdissa muun ympäristön kanssa. Marlowen henkilöhahmo on vahvasti sisäänpäin kääntynyt tässä ulospäin kääntyneiden sosiaalisten tyyppien maailmassa. Hänen mumiseva puhetyylinsä tukee vielä tätä vaikutelmaa, sillä hän tuntuu useimmiten puhuvan ainoastaan itselleen. 1970-luvun terveysintoilijoiden maailmassa myös hänen jatkuva tupakointinsa kiinnittää erityistä huomiota. Voisi ehkä sanoa, että Altmanin Marlowe on omassa ajassaan tietynlainen vastakulttuurihahmo, mutta tätä hän on tyystin eri tavalla kuin esimerkiksi hänen naapurissaan asuvat hippitytöt, jotka ovat tietysti tyypillisiä juuri omalle ajalleen.

Marlowen olemisen tyyli näyttäisi syntyvän sellaisesta tietoisesta reaktiosta hänen omaa aikaansa kohtaan, jota määrittää tietynlaisen nostalgian läsnäolo (hänen autonsa esimerkiksi on vuoden 1948 Lincoln Continental). Kuitenkin myös eräänlainen julkilausumaton ironia on osa Marlowen tyyliä, ja tämä ironia itsessään, kuten tulemme myöhemmin näkemään, on yksi merkki, jonka kautta voimme lukea aiemman aikakauden läsnäolon tässä elokuvassa. On tärkeätä painottaa, ettei Marlowe ole yhtään sen aidompi kuin kukaan muukaan elokuvan henkilöhahmoista, vaan että hänen olemassaolonsa noudattaa aivan samoja esteettisyyden periaatteita, jotka nykyisin määrittävät omaa postmodernia aikaamme (Featherstone 2007, 64-80). Marlowen

---

<sup>56</sup> Myöhemmin tässä tekstissä käsiteltävien kuvallisuuteen liittyvien teemojen kannalta on merkityksellistä, että yksityisetsivää nimitetään englannin kielessä termillä ”private eye” eli ”yksityinen silmä”.

identiteetti on näin ollen aivan yhtä ”pinnallinen” kuin elokuvan muidenkin henkilöhahmojen. Erottava tekijä näyttäisi olevan hänen asenteensa: hän on valinnut itsetietoisien kriittisen asenteen omaa aikaansa kohtaan, ja avain elokuvan tulkitsemiseen vaikuttaisi siten olevan elämäntyylin muodossa esiintyvä estetiikka, eikä ystävyysmuodossa esiintyvä etiikka tai moraalit, kuten ensin tuntuisi olevan – tai kuten Raymond Chandlerin alkuperäisteoksessa on.

Marlowen hahmo tuo vahvasti mieleen Walter Benjaminin kuvaaman *flâneurin*, oman aikansa vastakulttuurihahmon. Benjaminin keskeneräiseksi jäänyt 1800-luvun Pariisia käsittelevä teos, *Das Passagen-Werk*<sup>57</sup> (1927-1940), viittaa jo nimellään sen keskiössä olevaan rauniomaiseen jäänteeseen, lasilla ja teräsrakenteilla katettuun kauppakäytävään, ja sitä vastaavaan sosiaaliseen hahmoon, Baudelairen ja muiden aikalaisten kuvaamaan *flâneuriin*, josta tämän kaupallisen tilan puitteissa muodostui tietynlainen utooppinen hahmo; historiallisen muutoksen tiivistymä, jonka olemuksessa aikakauden ristiriidat saivat artikulaationsa.<sup>58</sup> *Flâneurin* modernia kokemusmaailmaa vastustava hidas ja päämäärätön harhailu ilmentää samaa periaatetta, jota Michel de Certeau myöhemmin nimitti tilankäytön taktiikoiksi omassa arkipäivän estetiikkaa käsittelevässä tutkimuksessaan (de Certeau 1988). Yleisellä tasolla tietynlainen ”ajasta ulos astuminen” määrittää *flâneurin* hahmoa; näin hän tarjoutuu peiliksi aikakauden olemuksesta (sillä modernissa maailmassa myös uusi on jo vanhentunutta).<sup>59</sup> Kauppakäytävät, joilta *flâneur* vielä hetken onnistui löytämään katoamassa olevaa rauhaa, muuntuivat vuosisadan kuluessa tavaratalon moderniksi tilaksi, johon tämä ainutkertainen hahmo hävisi sitten lopullisesti (Benjamin 2006, 85). Altmanin postmodernissa uudelleentulkinnassa Marlowen klassinen dekkarihahmo on joutunut vastentahtoisesti astumaan nykyaikaan ja hylkäämään sen modernin merkitystodellisuuden, joka vielä strukturoi vanhan Hollywoodin film noir -maailmaa. Moraali on tässä elokuvassa vaihtunut estetiikaksi, ystävyys ja muut ihmissuhteet olemassaolon tyyliopiksi, ja jäljellä on ainoastaan loputon ironinen etäisyys, jo lopulta

---

<sup>57</sup> Käännetty englanniksi nimellä *The Arcades Project*. Katso Benjamin (1999).

<sup>58</sup> Fredric Jameson esittää toisaalla ja eri kontekstissa tässä ilmenevän antinomian esineistymisen ja utooppisuuden välillä – ilmiö, josta Benjamin oli erityisen kiinnostunut omassa tuotannossaan (vrt. Jameson 1990).

<sup>59</sup> Michel Foucault tutki myöhäistuotannossaan ”olemassaolon estetiikkaa”, ja myönsi Walter Benjaminin merkityksen tämän tutkimussuunnan kannalta. Tärkeää tässä on se, että esimerkiksi *flâneurin* sosiaalista tyyppiä on mahdollista nyt tutkia kuten taideteosta.

muuntuu pastissiksi itsestään.

Yksi film noir -lajityyppiin keskeisesti liittyvä piirre, joka tässä uudelleen käsittelyssä on jouduttu hylkäämään, on päähenkilön suvereeni maskuliinisuus. Humphrey Bogartin elokuvalliseen hahmoon – kuuluisasti esimerkiksi Howard Hawksin *The Big Sleep* -filmatisoinnissa vuodelta 1946 – personifioitua klassinen dekkarihahmo saa Altmanin elokuvassa vastineekseen ärsyttävän hölösuun, jonka flegmaattisen ”coolista” olemuksesta ei perinteisen kaltaista maskuliinisuutta voi löytää hakemallakaan. Jossain määrin tämä elokuva tuo näin mieleen Woody Allenin maskuliinisuuden dekonstruktion elokuvassa *Play It Again Sam*, 1972. Siinä *Casablancan* elokuvallinen asetelma palaa keskelle nykypäivää pastissiksi muuntuneena toimien siten esteettisenä mallina todellisuudelle. Kaiken lisäksi Marlowe vastaa elokuvassa miltei kaikkeen: ”It's okay with me”, aivan kuin hän olisi tyystin välinpitämätön asioiden suhteen. Tämä lausahdus, josta tyhjyydessään ja toistossaan tulee elokuvassa omituisella tavalla merkitsevä, ilmaisee samalla sitä, mitä Jameson kutsui postmodernismin teoriassaan ”affektien heikkenemiseksi” (Jameson 1991, 10-16). Tämä päähenkilön etäännyneisyys itse ”tapahtumisesta” tuntuu kuitenkin nyt pikemminkin luonnolliselta kuin epäluonnolliselta, ja kertoo näin tapahtuneesta historiallisesta muutoksesta.

Marlowen hahmo kyllä itse kohtaa elokuvassa useita maskuliinisuuden perustyyppettä, jotka kaikki ovat tietyllä tapaa lukkiutuneita vanhan tyylisten roolimallien sisään. Näitä ovat kovanaama gangsterihahmo (jonka olemus lähenee alati parodisuutta), alkoholisoitunut Hemingway-tyylinen kirjailijahahmo ja lopulta myös Marlowen vaimonsa tappanut ystävä Terry Lennox. He kaikki joutuvat tietyllä tapaa esittämään maskuliinisuuttaan peittääkseen perimmäistä riittämättömyyden tunnettaan. Tämä periaate ulottuu myös muihin elokuvan henkilöihin: on ikään kuin he ainoastaan esittäisivät jotain osaa todellisen olemisen sijasta. Vertaa tässä yhteydessä alun metafiktiivisiä elementtejä sisältävä kohtaus, jossa poliisit tulevat hakemaan Marlowea hänen kotoaan ja miten he sitten ikään kuin näyttelivät toisilleen tuon kohtauksen osoittaakseen elokuvan perimmäisen keinotekoisuuden, sen viimekätisen representaatioluonteen. Tai entäpä myöhemmässä kohtauksessa Malibu Colonyn portinvartijana toimivan miehen toistuva imitaatioesitys, jossa hän esittää useita rooleja eri film noir -teoksista? Maskuliinisuus tuntuu vaativan jonkinlaista ylikorostusta ollakseen nykyisin merkityksellistä; näin siitä itsestään tulee itsenäinen ilmiö, joka

irtaantuu omaksi merkitystodellisuudekseen, jota määrittää pinnan estetiikan periaate – näin se kuuluu itsestään selvästi siihen kulutettavien merkkien arkiseen todellisuuteen, jonka puitteissa nykyään elämme.

Robert Altmanin Marlowea vaivaa kautta elokuvan myös tietynlainen strukturaalinen impotenssi, josta hän ainoastaan lopussa murtautuu ulos. Kirjailijahahmo on tässä mielessä lähimpänä Marlowea, sillä impotenssi liittyy myös hänen henkilöahmoonsa: hän kärsii kirjoitusongelmista eli hän on impotentti kirjailijana, ja elokuva vihjaa, että hän olisi sitä myös muuten. Roger Wade ei kuitenkaan kestä impotenssiaan, vaan on turvautunut psykologiseen apuun sekä alkoholiin (porvarillinen ahdistus ja sen totunnaiset ratkaisuyritykset). Myös väkivalta näyttäisi kuuluvan erottamattomana osana tämän perinteisen maskuliinisuuden tyyppin luonteeseen. Esimerkkinä tästä käy gangsteripomon teatraalinen esiintyminen tai vaikkapa kirjailijan tekemä itsemurha – molemmat noudattavat lisäksi ennalta tunnetun narratiivisuuden logiikkaa. Marlowen itsensä elokuvan lopussa suorittama tappo ei kuitenkaan näyttäisi kuuluvan tämän kaltaisen maskuliinisuuden piiriin, vaan se pitäisi mielestäni tulkita sen sijaan eräänlaisena ”järjestyksen palauttamisena”. Kyseessä ei olisikaan näin väkivaltainen kosto, vaan tietynlainen korjaava liike: lopussa tapahtuvaa yllättävää purkausta, tuota jo kuuluisaksi muodostunutta kylmäveristä vastareaktiota, ei mielestäni ole pakko tulkita moraalin tai etiikan näkökulmasta; kyseessä voi olla aivan hyvin myös tietyn tyyllillisen järjestyksen restauraatio: sen elämäntyylin, jonka puitteissa Marlowe elää.

Yksi paljastava seikka tässä suhteessa on Lennoxin asenne Marlowea kohtaan elokuvan lopussa. Hän sanoo suoraan, että hän pitää Marlowea häviäjänä, joka on menettänyt jopa kissansa. Tämä on lopulta monitahoinen alluusio: Lennoxilla on rahaa ja nainen, mutta Marlowe on vain ympäriinsä harhaileva mies vailla kissaansa.<sup>60</sup> Lennox kyseenalaistaa siis ennen kaikkea Marlowen maskuliinisuuden, joka on ollut elokuvassa jo monta kertaa aiemminkin kyseenalaistettuna. Marlowe vastaa tähän yksinkertaisesti ampumalla Lennoxin. Voidaan kuitenkin todeta, ettei Marlowen maskuliinisuus paradoksaalisesti kuulukaan menneeseen aikakauteen – toisin kuin hänen retrotyylinsä – vaan hän on elokuvassa ainoa miespuolinen henkilö, joka ei ole lukkiutunut vanhojen

---

<sup>60</sup> Naisen ja kissan välillä on olemassa yhteys, sillä elokuvan alussa Marlowe on ostamassa kissalleen ruokaa ja marketin myyjä tokaisee hänelle, ettei hän tarvitse kissaa, sillä hänellä on jo tyttö.

seksuaali-identiteettien sisään. Hän on esimerkiksi naapurissa asuvien hippityttöjen ystävä, eikä vaikuta seksuaalisesti kiinnostuneelta heistä – toisin kuin kaikki muut miespuoliset hahmot. Hän ei kuitenkaan ole latentti homoseksuaali (kuten Freud asian ilmaisisi), vaan postmoderni maskuliininen tyyppi, joka on omaksunut uudenlaisen asenteen suhteessa omaan persoonaansa, ja jota määrittää ennen kaikkea tietty etäisyys. Marlowe ei näytä tarvitsevan samankaltaista peiliä omalle subjektiudelleen kuin elokuvan muut mieshahmot; hänen olemuksensa ei muotoudu niiden yleisten representaatioiden kautta, jotka ovat läsnä omassa ajassamme, vaan hän sen sijaan rakentaa subjektinsa nimenomaan negaationa tälle todellisuudelle, ja näin voimme puhua tietynlaisesta dialektisestä operaatiosta, joka tuo yhteen menneisyyden ja nykyisyyden pyrkien sellaiseen sovitukseen, joka ei kuitenkaan lopulta ole mahdollista. Kaikki tämä paljastaa myös jotain perimmäistä Marlowen tyylistä: se on todella radikaalisti pintaa ja estetiikkaa, pikemminkin kuin jokin perimmäisen totuuden tarjoava salattu merkki, jokin autenttisuuden takaava seikka, joka sitten valaisisi meille hänen persoonaansa syvällisemmin.

Toisin kuin film noir -teoksissa, tässä elokuvassa väkivalta on miltei häiritsevällä tavalla merkityksetöntä: kovanaamaa esittävä gangsteri Marty Augustine murskaa Coca-Cola-pullon tyttöystävänsä kasvoihin, Marlowe joutuu auton töytäisemäksi päätyen sairaalaan, kirjailija kävelee valtameren aaltoihin ja Terry Lennox tappaa vaimonsa hakkaamalla hänen kasvonsa palasiksi. Kun tämän elokuvan aiheena voidaan tietystä mielessä ajatella olevan merkityksen katoaminen, on väkivalta ainoastaan yksi aiempaan noir-genreen liittyvä piirre, josta on nyt tullut epämerkitsevää. Väkivalta ei enää lataa tapahtumia dramaattisella voimalla, vaan sen satunnaisesta arkipäiväisyydestä on tullut vakio. Tämä väkivallan uusi ”moraalittomuus” toistuu myös muissa 1970-luvun neo-noir-elokuvissa – vertaa esimerkiksi Jack Gittesin nenänviiltely *Chinatownissa* (1974) tai väkivallan orgia *Taxi Driverin* (1976) lopussa. Myös elokuvan teemakappaleen loputon toisto variaatioineen toimii alati muistutuksena tästä merkityksen katoamisen teemasta: se soi alun marketissa sentimentaalisenä muzak-versiona ja myöhemmin jopa ovikellon äänenä toimien siten ikään kuin jonkinlaisena ideologian nykyversiona. Tämä korostaa oman aikamme kaupallista luonnetta: emme pääse tietyistä kappaleista millään eroon niiden soidessa kaikkialla. Se sisältää myös metafiktiivisiä piirteitä: alkutekstijakson lauletuissa versioissa katsojalta kysytään: ”Can you recognise the tune?”.

Merkityksettömyyden teema kertautuu elokuvassa moneen otteeseen. Vain joitakin esimerkkejä mainitakseni: kirjailija täyttää tyhjyyden tunteen alkoholilla, gangsteri kovistelee Marlowea tyhjän päiten etsiessään kadonneita rahojaan, Lennoxin ystävyys ei lopulta merkitse mitään – ihmissuhteet tässä elokuvassa eivät yleensäkään merkitse mitään. Tämä merkityksettömyys kietoutuu alati rahaan ja sen kaikkivoipaan läsnäoloon kaikilla elämän osa-alueilla. Esimerkiksi kirjailijaa hoitanutta lääkäriä ei kiinnosta vähääkään tämän paraneminen, vaan hän odottaa ainoastaan maksua tarjoamastaan hoidosta (jonka luonne vaikuttaa kyseenalaiselta). Tähän liittyen kokemansa julkisen nöyryytyksen jälkeen kirjailija vain hetkeä myöhemmin päätyy tekemään itsemurhan. Tämä tapahtuma liittyy myös keskeisesti aiemmin käsiteltyyn maskuliinisuuden teemaan. Voimme nähdä miten maskuliininen identiteetti liittyy elokuvassa hyvin suoraan rahaan ja menestykseen – näin on jopa homoseksuaalilta vaikuttavan lääkärin tapauksessa. Menestys taloudellisessa mielessä liittyy seksuaali-identiteettiin, ja ne yhdessä muodostavat tietynlaisen idean maskuliinisuudesta jota tavoitella. Tätä kautta ne myös liittävät subjektia koskevan politiikan suoraan itse kapitalistisen järjestelmän olemukseen ”toiminnan” muodossa – vertaa näin ollen aiempi *Point Blank* -teos.

Lopulta myös Terry Lennoxin syy ystävyuden hylkäämiseen ja Marlowen hyväksikäyttöön on ainoastaan raha aiemmin mainittuine seksuaalisine konnotaatioineen. Paradoksaalisesti elokuvan lopussa Marlowe ostaa totuuden rahalla, jonka Lennox itse lähetti hänelle kirjeessä. Raymond Chandlerin samannimisessä romaanissa setelillä on symbolinen tehtävä, ja näin on lopulta myös Altmanin elokuvassa: raha edustaa siinä abstraktia mahdollisuutta; muotoa vailla sisältöä. Kuitenkin Marlowelle tämä raha merkitsee juuri tiettyä mahdollisuutta, ja se taas hävittää rahan yleisen merkityksen. Raha on yhteiskunnan yleisen toimintaperiaatteen symboli: ostaminen ja myyminen ovat sen perusta, ja tätä kautta päädyimme jälleen arvojen katoamisen historialliseen teemaan.<sup>61</sup> Moraalin katoaminen modernilla aikakaudella oli jo Chandlerin teosten keskeinen teema, mutta nyt Altman haluaa ylittää niiden tematiikan ja näyttää meille miten rahan korruptoiva voima hävittää lopulta kaikki aiemmin pyhinä pidetyt arvot – jopa Chandlerin vaaliman ystävyuden. Film

---

<sup>61</sup> Tässä osuvin viittauskohde on varmastikin Georg Simmelin monumentaalinen *The Philosophy of Money* (alkup. 1900), jonka perusargumentti on juuri rahan aiheuttama asioiden ja ilmiöiden neutralisoituminen modernissa maailmassa. Katso Simmel 2004.

noirissa miespuolinen ystävyys ja moraalinen sitoutuminen olivat keskeistä; ne olivat ikään kuin se kivijalka, jolle kaikki sosiaalisuus perustui – toisaalta on myös mahdollista sanoa, että Chandlerilla miespuolinen ystävyys, ennen kaikkea siten kuin se ilmenee *The Long Goodbye* -teoksessa, korvaa tai peittää strukturaalisesti saman alueen, jossa laajempi sosiaalisuus voisi ilmetä todellisen kollektiivisuuden muodossa; näin se palautuu porvarillisen yhteiskunnan yksilöiden välisiin suhteisiin ja sisältää siten modernin atomistisen käsityksen ihmisten välisistä suhteista. Moderniin individualismiin liittyvä henkilökohtainen moraalinen tai etiikka, jota Marlowe tässä elokuvassa pyrkii noudattamaan, kääntyy häntä itseään vastaan, sillä se ei enää sovi tähän muuttuneeseen historialliseen tilanteeseen. Rahan sisäänpäin kääntynyt ja kehämäisesti palautuva luonne johtaa merkityksen heikkenemiseen siten, että kaikki muu aiemmin merkitystä luonut jää sen ulkopuolelle. Oletettu moderni individualismi, jota Georg Simmelkin tuotannossaan puolusti, päättyy lopulta paradoksiin, sillä ne voimat, jotka sen historiallisesti mahdollistivat saavat nyt aikaan myös sen tuhoutumisen.

Postmodernin tilan hahmottomuutta ja paikattomuutta vastaa Robert Altmanin elokuvassa sen kerronnallinen tyyli: kamera on alituiseissa liikkeissä, ja erityisesti zoom-linssin käyttö tuo elokuvaan disorientoivan tilallisen ulottuvuuden. Tämän lisäksi se luo kohtauksiin myös omanlaisensa sisäisen aikaulottuvuuden, joka tekee kohtauksista uudella tavalla autonomisia. Ajallisen tapahtumisen sijasta elokuvan kerronnassa korostuu tila; tämä kuvastaa sitä historiallista siirtymää, jossa synkronia on omalla ajallamme korvannut diakronian (Foucault 1998, 75; Jameson 1991, 16-25).<sup>62</sup> Nykyisessä tilanteessamme meiltä puuttuu modernin aikakauden historiallisuuden taju, ja olemme täten tuomittuja elämään jatkuvassa nykyhetkessä. Altmanin elokuvassa temporaalisen ulottuvuuden menetys näkyy siten, ettei siinä oikeastaan tunnu tapahtuvan mitään, tai että tapahtumia leimaa outo merkityksettömyyden tuntu – Marlowe vain siirtyy paikasta toiseen hapuillessaan kohti totuutta.

---

<sup>62</sup> Strukturalismi, joka ilmaantui modernin aikakauden äärimmäisimmällä hetkellä juuri ennen sen katoamista, voidaan tulkita symptomaattisena oireena tulevasta ajasta, sillä se kategorisesti sulkeisti historiallisuuden. Jälkistrukturalismi, joka seurasi sitä, historiallisti taas kaiken oman relativistisen logiikkansa mukaisesti, mutta teki sen siten, että historia itse muuntui representaatioiksi – näin ollen aiemman kaltainen moderni historiallisuus, joka kiteytyi hegeliläisessä teleologiassa, on nyt menetetty, ja sen on korvannut tilassa ilmenevä kuvallisuuden kaikkialle ulottuva ontologia, jonka perusta on kapitalistisen järjestelmän ylläpitämässä speaktaakkelin yhteiskunnassa (Debord 2005).



Elokuvan juonirakenne on avoin monien muiden 1970-luvun alun elokuvien tapaan, ja juoni näyttää siinä etenevän kohti päätöstään vailla selkeää lineaarisuutta. Tämä johtuu mielestäni juuri siirtymästä modernista postmoderniin. Lineaarisuus on tässä elokuvassa – kuten jo edellä käsitellyssä *Point Blankissa* – korvautunut fragmentoituneella rakenteella, jota voimme Fredric Jamesonia seuraten kutsua ”skitsofreeniseksi” (Jameson 1991, 25-31). Disorientoiva tilakokemus hallitsee elokuvaa; edellä mainittu jatkuva zoom-linssin käyttö, liikkuva kameratyöskentely ja henkilöhahmojen päällekkäinen dialogi luovat yhdessä kokemuksen asioiden hämärtymisestä. Tämä tietty ”sekavuus” on sekä Marlowen että meidän itsemme kokemus nykyajassa, jossa asioiden ja tapahtumien todellista luonnetta on usein vaikeata hahmottaa. Elokuvan hajaantunut skitsofreeninen tilallisuus korvaa aiempien noir-elokuvien subjektiivisen kameratyöskentelyn, joka oli leimallisesti psykologista. Tämä uusi käytäntö tulee siten ilmentämään subjektin olemusta sellaisena tyhjänä positiona, joka ei ole enää modernin tiedon autonominen subjekti, vaan postmodernin ajan ”hajaantunut” subjekti. Kerronta vastaa tässä elokuvassa niitä päämäärättömiä subjektipositioita, joita siinä Marlowen henkilöahmolle annetaan; hänen hahmonsa ei milloinkaan hallitse tapahtumia, ja hän ei itse asiassa useinkaan edes tiedä mitä on tapahtumassa.

Elokuvan aloitus on paljonpuhuva. Marlowe herää keskellä yötä hänen kissansa pyytäessä ruokaa, mutta koska hänellä ei ole juuri sitä kissanruokamerkkiä, jota hänen kissansa vaatii (Courey-merkkinen kissanruoka), hän joutuu lähtemään ympäri vuorokauden auki olevaan markettiin. Siirtymä Marlowen 1930-luvun art deco-tyylisestä asunnosta kirkkain loisteputkin valaistuun supermarkettiin on hätkähdyttävä, ja tämä tilallinen muutos ilmentää myös ajallista muutosta. Marlowe ei kuitenkaan onnistu löytämään juuri tuota kyseistä merkkiä, ja joutuu turvautumaan vilppiin: hän yrittää tarjota kissalleen jonkin muun merkkistä kissanruokaa naamioituna tuoksi merkiksi. Kissa ei valitettavasti mene lankaan vaan poistuu paikalta ilmeisen tyytymättömänä. Tämän alkukohtauksen konnotaatiot ovat moninaiset, mutta voimme lyhyesti todeta sen kuvaavan vieraantunutta olemustamme nykyisessä kulutuskulttuurissamme. *The Long Goodbye* -elokuvan ironisessa kontekstissa jopa kotieläimet ovat täydellisesti vieraantuneet luonnosta ja elävät saman kaupallisen kulttuurin keskellä kuin ihmisetkin, sillä kapitalismi kattaa postmodernilla aikakaudella kaikki sen olemisen tasot. Elokuvan Los Angelesissa tilan fragmentoituminen toisistaan

erotettuihin olemisen sfääreihin on vallitsevaa, eikä näillä erillisillä olemassaolon tavoilla näyttäisi olevan mitään muuta yhteistä kuin se kaupallinen kulttuuri, joka nykyisin muodostaa yleisen pohjan omalle historialliselle olemassaolollemme. Elokuvasa alleviivataan tätä tilallisen distinktion (Bourdieu<sup>63</sup>) periaatetta monessa eri kohtaa: kirjailijan ylellinen rantahuvi Malibussa (joka tämän lisäksi sijaitsee ”aidatussa yhteisössä”), gangsterin kattohuoneisto, josta avautuu panoraamanäkymä yli kaupungin (hän kertoo lisäksi asuvansa Nixonin naapurina), eksklusiivinen hermoparantola, jossa vietetystä ajasta kirjailija ei halua maksaa, alati meditoivien ja joogaavien hippityttöjen vapaamielinen kommuuni Marlowen asunto vastapäätä sekä lopuksi tietysti Marlowen itsensä art deco-tyylinen asunto Hollywoodin kukkuloilla. Täten voidaan todeta nykyaikana yleisesti vallitseva seikka: erilaisten heterogeenisten elämäntyylien samanaikainen rinnakkaisuus urbaanissa tilassa vailla mitään yhteyttä toisiinsa sekä niiden suora yhteys kulutusyhteiskunnan erotteleviin käytäntöihin. Näin huomionarvoista on juuri se, miten nämä eri tilat pyrkivät olemaan erillään toisistaan maantieteellisestä läheisyydestään huolimatta. Yleisesti ottaen kaupunkitila on elokuvassa esitetty toistuvasti siten, että sen olemusta on vaikeata hahmottaa. Erilaiset kaupunkinäkömät, joita se luo, pyrkivät pikemminkin harhaannuttamaan katsojaa kuin muodostamaan selkeätä kuvaa siitä maisemasta, johon sen tapahtumat sijoittuvat.

Tähän tilan fragmentoitumiseen olennaisesti liittyen modernilla aikakaudella ongelmalliseksi muodostunut identiteetti – sillä moderni aikakausi vapautti sen sen aiemmasta pysyvyydestä<sup>64</sup> – saa nykyisen ilmauksensa elämäntyylin (engl. ”lifestyle”) käsitteessä, joka kattaa koko ajan suuremman osan historiallisen olemassaolomme luonteesta. Nyt modernin aikakauden syvälinen individualismi ja sen autenttisuuden periaate on vaihtunut postmodernin ajan pinnalliseen individualismiin, jota hallitsee kuluttajan asenne ja jonka sisältämä historiallinen katse muuntaa kaiken esteettiseksi (Featherstone 2007, 64-80). Kapitalismin kehitys on vähitellen vapauttanut asiat ja ilmiöt siitä merkitystodellisuudesta, joka niitä aiemmin määrittä ja muuntanut ne sellaiseksi puhtaaksi kauppatavaraksi, jonka arvo määrittyy nyt neutraalisti pelkästään ”markkinoiden” kautta. Näin ollen nykyisen kaupunkielämän vapaus merkitsee vapautta valita itselleen sopiva tyyli, joka sitten ilmentää henkilön yksilöllisyyttä uudeksi sosiaalisuudeksi muuntuneena (Maffesoli 1995). Täten tyyllinen erottautuminen

<sup>63</sup> Useissa eri yhteyksissä, mutta kaikkein kuuluisimmin teoksessa Bourdieu (1984).

<sup>64</sup> Katso esimerkiksi Berman 1982.

(*distinction*) muodostaa nykyisin subjektin itseymmärryksen perustan. Bourdieun tuotanto voidaan yleisesti nähdä yrityksenä ottaa haltuun tämä uusi postmoderni todellisuus. Esimodernilla ajalla uskonto – ja sen puitteissa moraali – oli se merkitystodellisuus, jonka kautta subjekti tunnisti itse itsensä, modernilla aikakaudella ennen kaikkea poliittinen ideologia, joka ilmeni rationaalisena elämänasenteena, oli samanlainen merkitystä luova lähtökohta, ensisijainen tapa olla yhteydessä maailmaan. (Moderni taide taas oli tämän elämänpiirin kategorinen vastakohta: sellainen paralleeli olemisen sfääri, joka toteutti omia autonomisia lakejaan pyrkien koko ajan ylittämään omat rajansa etsiessään autenttista olemisen tapaa.<sup>65</sup>) Nyt postmodernilla aikakaudella estetiikka osana kulutusyhteiskunnan käytäntöjä on samanlainen subjektille merkitystä luova todellisuus, mutta vailla modernin ajan ankaraa totuusvaatimusta ja utooppisuutta<sup>66</sup>.

On merkityksellistä miten kohtaus, jossa Marlowe yrittää tavoittaa kirjailijan vaimoa Eileen Wadea juoksemalla hänen autonsa perässä tapahtuu nimenomaan Los Angelesin uudessa keskustassa taustanaan ”kansainvälisen tyylin”<sup>67</sup> epäpersoonallisten toimistorakennusten lasi- ja betonijulkisivut. Tuon ympäristön olemus on epäinhimillinen (sanon fenomenologisessa merkityksessä): Marlowe juoksee alas monumentaalista portaikkoa, jonka modernistinen veistoksellisuus kääntyy parodiaksi sen omasta funktionaalisuudesta. Marlowe yrittää juosta kiinni Eileen Waden auton (kullanvärinen avomallinen Mercedes) – mutta turhaan. Hän joutuu tässä kohtauksessa kirjaimellisesti modernin maailman uhriksi, sillä hän jää auton alle, ja herää vasta anonyymien valkoisuuden keskeltä sairaalassa. Siellä hänen vieressään makaa kauttaaltaan valkoisiin siteisiin kääritty tunnistamattomaksi jäävä mies (*das Man*, jos halutaan hieman parodioida Heideggeria). Hän yritti saavuttaa mahdottoman: voittaa auton autojen luvatussa kaupungissa. Kohtauksen sanoma on selvä: inhimillisyyden

---

<sup>65</sup> Sen alkuperä taas palautuu Friedrich Schillerin pohdintoihin esteettisen kautta tapahtuvasta ihmisen historiallisesta kehityksestä. Katso erityisesti Schiller 2013.

<sup>66</sup> Ylevä voidaan ehkä täten nähdä juuri sinä tavoittamattomana kokemuksena, jonka modernin aikakauden estetiikka – ennen kaikkea modernismi – pyrki ajassa muuttuvien operaatioidensa kautta saavuttamaan. Theodor W. Adornon tuotanto voidaan nähdä kokonaisuudessaan tämän seikan artikulaationa: näin ollen ei ole sattumaa, että hänen negatiivinen dialektiikkansa operoi ainoastaan kieltämisen muodossa.

<sup>67</sup> *International Style* on Philip Johnsonin ja Henry-Russell Hitchcockin vuonna 1932 luoma arkkitehtuurin käsite, jolla tarkoitetaan modernistista tyyliä, jonka keskeisimpiä edustajia tuolloin olivat Le Corbusier, Mies van der Rohe, sekä Bauhausin, De Stijlin ja Deutscher Werkbundin suunnittelijat. Katso Johnson & Hitchcock 1996.

katoaminen modernin maailman edetessä, ja ihmisen fyysisen olemuksen muuttuminen jonkinlaiseksi jäänteeksi aiemmasta. Vielä moderni aikakausi yritti sovittaa tämän ristiriidan, mutta postmodernissa maailmassa jalankulkijasta on tullut jäännös, joka ansaitseekin hävitä sopimattomana tähän uuteen ympäristöön. Vertaa tässä yhteydessä Le Corbusierin ja kumppaneiden utooppiset visiot jalankulkijoiden ja autoliikenteen erottamisesta toisistaan kaupunkitilassa<sup>68</sup> – periaate, joka tuolloin vaikutti täysin loogiselta, mutta joka sittemmin on hävinnyt urbaanin suunnittelun piiristä.

Kohtauksessa ilmenee hienosti koneen ylivalta nykyisessä elinympäristössämme: liikennevalojen vaihtuessa autot lähtevät liikkeelle vääjäämättömästi ja tyystin vailla inhimillistä päätöksentekoa törmäten sitten ”väärässä paikassa” olevaan jalankulkijaan, josta ei luonnollisestikaan tarvitse välittää (ja josta *ei saa* välittää). Eileen Waden merkitsevällä tavalla poissaoleva katse korostaa vielä tätä tulkintaa. Näin kone sanelee asioiden järjestyksen, ei ihminen. Tämä ilmentää tiettyä automaattisuuden periaatetta osana modernia ja postmodernia maailmaa: ihminen koneen jatkeena ja kone ihmisen jatkeena. Koko urbaani elinympäristö on luotu sellaisen ennalta päätetyn ohjelmoinnin kautta, joka määrittää tilan olemuksen koneen suhteena tiehen ja katuun (Lefebvren ajatus ”tilan tuotannosta” on tässä yhteydessä erityisen valaiseva<sup>69</sup>). Osana tätä historiallista prosessia ihminen muuttuu vähitellen koneen kaltaiseksi. Walter Benjamin sanoi Marxiin viitaten, että työläisten kurikasvatus oli tarpeellista, jotta teollisessa kapitalismissa voitiin luoda saumaton yhteys koneen ja ihmisen välille (Benjamin 2006, 191).<sup>70</sup> Tämä periaate sai hämmästyttävästi ajoittain myös utooppisen luonteen osana modernin aikakauden estetiikkaa. Edellä mainittu Le Corbusier esimerkiksi haaveili tunnetusti ”asumiskoneesta”, jolla hän tarkoitti auttamattomasti vanhentunutta ihmisasuntoa. Elokuvan puolella Dziga Vertovin konstruktivistinen *Tšelovek s kino-apparatom* (1929) taas tarjosi dokumentaarisen kuvamateriaalinsa kautta näkymän ”edistykselliseen” Neuvostoliittoon, jossa tuolloin kehkeytyvässä oleva urbaani ympäristö toi kohtalonomaisesti ihmisen ja koneen yhteen luoden näiden välille sellaisen oletettavasti saumattoman liiton, jossa synkronoitujen liikkeiden arkinen

<sup>68</sup> Le Corbusier 1987, 167-170. Moderni liikenne näyttäytyi yleisesti ottaen tähän aikaan keskeisenä ongelmana, johon pyrittiin löytämään erilaisia rationaalisia ratkaisuja juuri kaupunkisuunnittelun kautta.

<sup>69</sup> Katso Lefebvre 1991.

<sup>70</sup> Tässä hän tulee itse asiassa huomattavan lähelle Foucault'n myöhempiä muotoiluja teoksessa *Tarkkailla ja rangaista*.

spektaakkeli toimi todisteena Uuden Ihmisen syntymästä (tarjoten näin esimerkin siitä, miten moderni aika tuli ottaa vastaan avosylin ja hymyssä suin<sup>71</sup>).

Modernismin historiassa futuristit ovat kuitenkin kuuluisimpia koneen ihannoinnissaan. Heidän radikaalin nietscheläisessä visiossaan ihmisen tulikin tulla korvatuksi häntä täydellisemmällä: teknologia oli siten se uusi herra, joka tulisi orjuuttamaan meidät; se olisi odotettu yli-ihminen, joka lopulta korvaisi rappeutuneen ihmisolennon. Kun totaalinen sota tulisi sitten lopulta hävittämään meidät, futuristinen utopia olisi lopulta käynyt toteen (kyseessä on näin affirmaatio vailla etäisyyttä). On kuitenkin huomionarvoista, miten futurismin manifesti (Marinetti, 1909)<sup>72</sup> on ilmestynyt ennen Ensimmäistä maailmansotaa, sillä tuo sota tuli opettamaan ihmiselle mikä tuhovoima modernilla teknologialla todella on (Englund 2003, 13-51). Koneen ylevä runous koki yllättävän arvonalennuksen tunnistamattomaksi silpoutuneiden ihmisruumiiden keskellä<sup>73</sup>. Vaikkemme syleilisi koneaikaa koko olemuksellamme, olemme tuomittuja sen vääjäämättömään edistykseen: nyt jopa historian käännteet ovat miltei ainoastaan teknologisen kehityksen varassa, eivät inhimillisten valintojen (mutta tästä huolimatta olen hieman vastentahtoinen myöntymään joidenkin ajattelijoiden edustamaan teknologian deterministisyyteen jonakin sellaisena Pandoran lippaana, jota ei ole mahdollista sulkea)<sup>74</sup>.

Auto on 1900-luvun suvereeni symboli, ja siinä kiteytyy kiistämättömällä tavalla koko moderni aikakausi kaikkine niine uusine mytologioineen, jotka se pitää sisällään

---

<sup>71</sup> Vain vuotta myöhemmin Dovženkon *Maa (Zemlja)*, 1930) esitti kollektiivisen utopian traktorin hankkimisesta Neuvostoliittolaiseen kolhoosiin. Koko kylä ottaa sen vastaan riemusaatossa elokuvan lopussa. Traktori symboloi maanviljelijöiden vapautumista maanomistajien ikeestä; moderni aika vapauttaa Ihmisen entisestä järjestyksestä, Vanhasta Maailmasta. Edistys on radikaalin materialistista. Moderni aika hävittää vanhan, ja Ihminen astuu suoraan sisään utopiaan, jonka hän rakentaa omin käsin muuttuen näin sosialistisen työn sankariksi – tuoksi anonymiksi hahmoksi, joka on aivan yhtä vakaa kuin hänestä luotu patsas (joista kuuluisin on varmasti ”Työläinen ja kolhoosinainen”: sekä mies- että naishahmon kädet kohoavat kohti taivasta toisen pidellessä sirppiä ja toisen vasaraa molempien katseiden suuntautuessa luottavaisesti kohti Tulevaisuutta idean muuntuessa materiaksi ja materian ideaksi historian dialektisessä prosessissa).

<sup>72</sup> Katso Marinetti 1973, 19-24.

<sup>73</sup> Näin ollen runous kuoli jo Ensimmäisen maailmansodan juoksuhaudoissa, taukoamattoman tykkitulen hävittämässä maisemassa ja kaasuhyökkäysten keskellä, ei Auschwitzissa, kuten Adorno myöhemmin kuuluisasti totesi.

<sup>74</sup> Silti esimerkiksi Paul Virilion (s. 1932) tuotanto kuvaa vaikuttavalla tavalla oman aikamme ongelmakenttää nimenomaan teknologian näkökulmasta tarkasteltuna.

(Barthes 2012). 1900-luvun alkupuolen mielikuvituksessa vauhti saa utooppisen luonteen: auto on tapa ottaa maailma haltuun (se luo uusia paikkoja, jotka on nyt mahdollista tavoittaa sen avulla). Autosta on sittemmin tullut meille itsestäänselvyys; emme enää edes havaitse miten se hallitsee urbaania tilaa. Emme havaitse sitä, että tuo tila itse asiassa on syntynyt sen ehdoilla. Los Angelesin kaltainen kaupunki käy tästä erinomaisena esimerkkinä: jos et omista siellä autoa, olet yhtä kuin raajarikko – teema, joka ilmenee useassa eri neo-noir-teoksessa, kuten esimerkiksi Roman Polanskin *Chinatownissa* (1974). Suurin osa kaupungista muuttuu siten tavoittamattomaksi; se muuttuu ulossuljettujen negatiiviseksi maantieteeksi. Tila ei ole näin tilaa sinänsä. Se on tilaa, joka on saavutettavissa ainoastaan autolla, josta itsestään on tätä kautta tullut amerikkalaisen individualismin symboli. Yksityisautoilu myös erottaa ihmiset tilassa – toisin kuin julkinen liikenne, joka tuo heidät yhteen. Se ei ole kuitenkaan pelkästään symboli, vaan kuten edellä todettiin, koko Los Angelesin urbaani kaupunkitila on rakentunut autoilun pohjalle.

Reyner Banham on merkittävässä teoksessaan *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (alkup. 1971) osoittanut, miten julkisen liikenteen alasajo on johtanut Los Angelesissa henkilöautoliikenteen korostumiseen, sillä siellä oli ennen Toista maailmansotaa erittäin toimiva julkinen raideliikenne (Banham 2009). Kyseessä on näin mitä suurimmassa määrin poliittinen valinta. Kaliforniassa – sekä erityisesti juuri Los Angelesissa – niin merkittävä öljyteollisuus on vaikuttanut vahvasti tähän historialliseen kehityskulkuun. Auto ei ole missään tapauksessa neutraali kulkuväline, vaan siinä kiteytyy koko se poliittinen taistelu, jota Kalifornian ja Los Angelesin kehittämisessä on historiallisesti käyty. Marlowe häviää, sillä vastassaan hänellä on sellainen koneisto, jossa itse poliittinen on sulautunut myöhäiskapitalistiseen järjestelmään, ja näin se on myös siirtynyt modernin rationaalisuuden ja hallinnan tuolle puolen. Auto on monopolikapitalismin kauden tuote, mutta postmodernilla ajalla siitä on muodostunut sellainen universaali vakio, jonka kuvaksi urbaani ympäristö on muovattu<sup>75</sup>. Näin tämä kohta osallistuu samaan de-naturalisoinnin projektiin Roland Barthesin edellä mainitun teoksen kanssa; se tekee meille näkyväksi sen näkymättömän, joka alati piiloutuu<sup>76</sup> arkisten käytäntöjen pinnan alle. Itsestään selvän myytin sijasta se esittää

---

<sup>75</sup> Lefebvren (1991) sanoin ”tuotettu”.

<sup>76</sup> Mutta joka kuitenkin tiedostamattamme vaikuttaa siihen, miten koemme ympärillämme olevan ilmiömaailman ohjaten siten toimintaamme ja ajatteluamme.

meille asioiden todellisen – eli historiallisen – luonteen.

Vaikka yksi keskeinen teema tässä elokuvassa on nykyhetken kaupallisuus, esimodernia aikaa elävä Meksikon maaseutu ei näyttäydy yhtään sitä parempana<sup>77</sup>. Meksiko toimi monissa film noir-teoksissa paikkana, jonne henkilöt pakenivat ongelmiaan: se oli ikään kuin todellisuuden ulkopuolella oleva tila, ja näin ollen eräänlainen maantieteellinen Toiseus<sup>78</sup>. Marlowe ostaa kuitenkin siellä totuuden ystävästään korruptoituneilta poliiseilta, jotka olivat aiemmin juuri rahaa vastaan lavastaneet hänen kuolemansa. Nimenomaan tästä syystä lopun väkivalta onkin ainoa kerta tässä elokuvassa, jossa väkivallalla näyttäisi olevan jotain merkitystä. Se voidaan ehkä tulkita katarttisena: Marlowe puhdistaa itsensä lopussa siitä rahan kyllästämästä todellisuudesta, jossa hän on koko elokuvan ajan joutunut elämään (sylkäisten sitten merkitsevästi perään). Hän pitää myös jääräpäisesti kiinni ystävyuden ideasta, vaikka petoskuvio on jo ilmeinen.

Elokuvan tapahtumat ovat olleet tähän saakka ainoastaan sarja sisäkkäisiä kuoria, joiden takaa ei ole paljastunut mitään. Marlowe on ollut koko ajan vaarassa kadottaa persoonansa heijastavien pintojen ja läpinäkyvyyden hukuttavaan maailmaan. Miltei kaikki elokuvan kohtaukset on merkitsevästi kuvattu jonkin kuvan etualalla olevan objektin lävitse, joka hämärtää sen näkymän: lasipintojen, puiden ja pensaiden sekä rakennusten osien, tuntuu ikään kuin objektit eivät enää pystyisi erottumaan toisistaan, vaan olisivat sen sijaan koko ajan sulautumassa toisiinsa. Tämän lisäksi valon heijastuminen erilaisista pinnoista hämärtää elokuvan kuvaa valaisemisen sijasta. Tuntuu kuin emme koskaan pääsisi asioiden ytimeen; kuin kaikki olisi vain loputonta pintaa, jonka takaa ei paljastu mitään. Marlowen ongelma totuuden selvittämisessä on ennen kaikkea se, että hän elää eri aikakautta kuin elokuvan muut henkilöt. Marlowen ”nostalgisessa” henkilöahhossa ilmenee ratkaisematon jännite menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Näin sitä voi nimittää tietynlaiseksi liikkeessä olevaksi dialektiikaksi, joka kuitenkin päättyy lopulta kiertämään kehää yrittäessään turhaan sovittaa tämän ristiriidan. Jännite ei elokuvassa rakennu missään tavanomaisessa

---

<sup>77</sup> Tätä esimodernin teemaa symboloi tietyllä tapaa pikkukaupungin keskustassa kohoava kirkontorni, joka tuntuu olevan läsnä kaikkialla samalla tavoin kuin linna Kafkan samannimisessä romaanissa.

<sup>78</sup> Fredric Jameson käsittelee tätä samaa tematiikkaa Raymond Chandlerin tuotannossa teoksessa Jameson 2016, 32-33.

mielessä todellisuuden pohjalle, vaan sen ensisijaisena referenttinä<sup>79</sup> toimivat vanhemman noir-genren representaatiot. Näin voidaan sanoa, että Marlowen hahmo, hänen elämänsä, on sellainen simulakrumi, jolla ei ole todellista viittauskohdetta maailmassa<sup>80</sup>.

Yksi keskeisimpiä seikkoja tässä elokuvassa on Marlowen identiteetin keinotekoisuus: Marlowen hahmo osoittaa, että nykyisen individualismia painottavan aikakauden subjektiviteetti on lopulta täydellinen harha, sillä se on ainoastaan representaatio, eikä aiemman kaltaista modernia autenttisuutta ole enää saavutettavissa – se onko tällaista koskaan ollutkaan on taas asia erikseen (Jameson 1991). Marlowen harhaillessa eteenpäin henkilöt, joita hän tapaa, muuttuvat jollakin tavoin koko ajan, eikä heistä voi siten koskaan päästä täysin selvyteen. Koko elokuvaa hallitsee näkökulma, joka keskittyy pintoihin psykologisen syvyyden sijasta. Lisäksi kautta elokuvan toistuvat zoom-otokset ja liikkuva kameratyöskentely siirtävät alati paikoiltaan jokaisen kohtausten tilan siten, ettemme tiedä milloinkaan mihin henkilöhaamoon meidän tulisi keskittyä. Liittyen tähän yleisempään todellisuuden hahmottamisen teemaan, on kiinnostavaa huomata miten niin monet elokuvan henkilöistä ovat jossakin vaiheessa vaihtaneet nimeään; seikka, joka film noirissa johdattaisi meidät freudilaisen historiallisuuden äärelle, mutta joka tässä elokuvassa ilmentää ainoastaan niezscheläisten naamioiden<sup>81</sup> loputonta kavalkadia. Kun identiteetistä on postmodernilla aikakaudella tullut ainoastaan tyyliseikka, ei myöskään henkilön nimi konnotoi enää mitään aidompaa minuutta. Nimi on merkki, mutta se ei ole merkki alkuperästä, vaan on yhteydessä laajempaan merkkien todellisuuteen, joka on perimmäiseltä olemukseltaan ainoastaan rajaton viittausten verkosto, jossa asia pakenee määritelmää loputtomiin (Derrida nimittää tätä ilmiötä kuuluisasti *disseminaatioksi*<sup>82</sup>).

Yksi tärkeimmistä seikoista, joka erottaa Marlowen elokuvan muista henkilöistä on hänen suhteensa rahaan: käytännössä kaikkien muiden henkilöiden identiteetti rakentuu nimenomaan rahan ja menestyksen kautta, Marlowen taas ei. Täytyy myös huomauttaa

---

<sup>79</sup> Semioottisessa mielessä ilmaistuna.

<sup>80</sup> Hän on kuin menneisyyden haamu, joka turhaan etsii paikkaansa maailmassa.

<sup>81</sup> Naamion idealla on selkeä yhteys siihen simulakrumin tulkintaan, jonka Deleuze (1990, 253-279) on kehittänyt. Se on jotakin positiivista negatiivisen sijasta; identiteetti siinä on valheellinen, se on pintaa, se on naamio, mutta kuitenkin todellinen.

<sup>82</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*, The University of Chicago Press, 1983. Eryityisesti sivut 1-60.



tässä yhteydessä siitä, miten Marlowen ystävä Lennox on murhannut vaimonsa, mutta silti paljon merkittävämmäksi elokuvassa muodostuu se seikka, että hän on varastanut liikekumppaninsa Marty Augustinen rahat keskeyttäen siten hänen rikollisen toimintansa (sillä rahan täytyy virrata lisätäkseen itseään osana kapitalistista järjestelmää). Gangsteri Marty Augustine Marlowelle: “Let me tell you something: It’s a minor crime to kill your wife, the major crime is that he stole my money. Your friend stole my money, and the penalty for that is *capital* punishment” (korostus lisätty). Kun Augustine lopulta saa rahansa, menettävät kaikki välittömästi kiinnostuksensa Lennoxiiin. Poliisin mielestä hän on kuollut, ja Marlowe on ainoa, joka jatkaa jääräpäisesti (modernia) totuudenetsintäänsä.

Edellä käsiteltyyn autenttisuuden teemaan liittyen on merkille pantavaa millaisessa ympäristössä Lennox lopussa elää. Näemme hänet viettämässä mukavaa elämää idyllisessä maalaismaisemassa. Vetäytyminen Los Angelesin urbaanista ympäristöstä ei kuitenkaan pelasta hänen persoonaansa. Hänen olemassaolonsa tuossa ympäristössä on valheellista, eikä se näytä lopulta vakuuttavan myöskään Marlowea. Tietyissä mielessä Lennox on tässä ympäristössä kuin tahra, joka Marlowen tulee poistaa. Tämän tyylivirheen korjaamisen jälkeen hän voi tyytyväisin mielin astella kohti auringonlaskua. On myös huomionarvoista, että Marlowe nimenomaan *kävelee* kohti kaukaisuutta ja on näin yhtä maiseman kanssa, toisin kuin Lennoxin autolla vastaan tuleva naisystävä<sup>83</sup>. Vaikka koko elokuva on vain harhaanjohtavia pintoja ja sokaisevaa auringonpaistetta, Marlowe pääsee lopussa tekemään edes jonkinlaisen rauhan itsensä kanssa, mutta myös tämä sovitus tulee lopulta ilmenemään esteettisen hahmossa. Marlowe on elokuvassa kuin menneisyyden itsepintainen jälki, joka alati pilkistää nykyisyyden alta häiritseväenä ja asioiden järjestystä sekoittavana; sellaisena uudelleen palautuvana merkinä, jonka kautta voimme nyt lukea tapahtuneen historiallisen muutoksen: siirtymän modernista postmoderniin todellisuuteen.

Edellä esitetyt huomiot vaativat vielä muutamia tarkennuksia, sillä tämä teos, aiemmin esitetyn valossa, tulee lopulta dekonstruoimaan itse itsensä. Kun saavumme totuuden paljastumisen äärelle, vaikuttaa kaikki muuttuvan epämerkitseväksi: gangsteri Marty Augustinen rahat löytyvät yllättäen ja selittämättä, ja Marlowe saa näin Madisonin

---

<sup>83</sup> Elokuvan loppukuvassa pölyisen tien ylle kaartuvat puunoksat muodostavat horisonttiin jatkuvan käytävän, joka ympäröi siinä liikkuvat ihmiset vihreydellään.

kuvalla varustetun setelinsä takaisin maksaen sillä korruptoituneille poliiseille saadakseen tietää lopulta totuuden ystävästään (ilman tätä Lennoxin itsensä lähettämää rahaa Marlowe ei ehkä koskaan saisi tietää totuutta, eli siis: raha = totuus). Poliisin ajeluttaessa Marlowea pitkin meksikolaisen pikkukaupungin labyrinttimaisia katuja, jotka vielä elokuvan aiemmassa kohtauksessa sulkivat sisäänsä totuuden, hän saa kuulla tarinan lavastetusta kuolemasta, jolla itsessään on konnotaatioita postmodernin tiedon olemukseen: keinotekoisesti valmistettu ruumis ja sen representaatio eli valokuva, joka totuuden kertomisen sijasta peittää sen. Näin se Lennox, jonka Marlowe lopussa tappaa on vain kangastusmainen harha, historian erehdys, subjektiivinen hallusinaatio siinä asioiden järjestyksessä, jossa Marlowe elää. Kun hän lopussa ampuu Lennoxin, hänen ystävänsä on ollut kuolleena jo jonkin aikaa.

Näin ollen on ehkä siten kuin Jean Baudrillard asian tuotannossaan esittää: nykyisin ei ole enää olemassa mitään kriittistä etäisyyttä, ei filosofista reflektiota; on vain pinta vailla syvyyttä. Tämä on dialektisen periaatteen loppu, subjektin syntetisoivan voiman loppu ja historian loppu siinä näkymättömäksi jäävässä katastrofissa, joka on jo tapahtunut (Baudrillard 1990). Imploosio, luhistuminen, on semioottisen järjestyksen sisäinen voima, objektien itseensä viittaava prosessi, joka ei jätä jäljelle mitään identiteettiä, vaan ainoastaan neutralisoituneiden merkkien loputtoman kasauman (Baudrillard 1994, 79-86). Marlowe vetää esiin aseensa ja ampuu Terry Lennoxin ”kylmäverisesti”, sillä nyt Lennox ei ole enää hänen ystävänsä: hän on ainoastaan kuollut mies väärällä nimellä. Hän on kuva menneisyydestä, henkilö, joka on lakannut olemasta jossakin määrittämättömässä pisteessä historiaa. Lopulta Marlowe kävelee pois paikalta täysin välinpitämättömänä. Tämä tunne muuttuu kuitenkin nopeasti ekstaattisuudeksi, ja elokuvan loppukuva uusintaa merkityksestä tyhjentyneenä western-genren myyttisen kuvan auringonlaskuun kävelevästä sankarista ainoastaan sillä erotuksella, että Historia on nyt jäänyt vaille täyttymystään (toisaalta historia näissä teoksissa tarkoitti aina myyttiä eli toisin sanoen fiktiota).

Altman pilkkaa myös yleisöään: loppu tekee selvästi pilaa meidän odotuksistamme katsojina; me odotamme aina onnellista loppua ja asioiden sovitusta jossakin kosmisessa mielessä. Nyt kuitenkin se kollektiivinen moraali, joka voisi antaa asioille laajemman merkityksen on kadonnut; on vain esteettinen tilanne ”hyvän ja pahan tuolla puolen”. Lopun *Hooray for Hollywood*-laulu on osoitettu siten kuvan itsensä

autonomialle, sillä se omaa nykyisin sellaista voimaa, josta meidän näyttäisi olevan mahdotonta vapautua pyrkiessämme ymmärtämään oman todellisuutemme luonnetta. Loppu on valheellinen, mutta muodoltaan sellainen kuin ”yleisö vaatii” (eli siis ”populaari”). Se on paradoksi, joka hävittää itse itsensä. Se on merkityksen nollapiste, jossa vastakkaiset voimat hävittävät toisensa. Toisin kuin *Point Blankin* lopussa, tämän elokuvan lopussa subjekti ei katoa kuvasta, vaan hänen merkityksensä katoaa siihen populaariin merkitysavaruuteen, josta kollektiiviset ideamme ovat nykyisin noudettavissa eli siihen kuuluisaan unelmatehtaaseen, jolle *Hooray for Hollywood* alun perin oli ei-ironisesti omistettu. Voidaan ehkä todeta, että ”todellisuudessa” tämä loppu ei olisi mahdollinen, ja näin joudumme vastahakoisesti tekemään kunniaa Hollywoodin kiistämättömälle voimalle muuntaa todellisuutemme haluamansa kaltaiseksi.

Los Angeles ilmenee tässä elokuvassa keinotekoisuuden ja illuusoiden kaupunkina, ja Hollywood on tämän ilmiömaailman ilmeinen keskipiste, joka säteilee sisäistä voimaa kaikkialle antaen tapahtumille niiden lopullisen muodon ja merkityksen. Voimme todeta, että *The Long Goodbye*, kuten myös muut Altmanin 1970-luvun elokuvat, on revisionistinen genre-elokuva, joka pyrkii dekonstruoimaan oman lajityyppinsä. Tämä elokuva pyrkii tuhoamaan sen myytin subjektista, joka hallitsi aiempaa film noir -lajityyppiä asettamalla nyt yksityisetsivän hahmon keskelle 1970-luvun maailmaa, joka ei enää tue hänen olemassaoloaan, eikä myöskään hänen modernia totuudenetsintäänsä. Olemme siirtyneet radikaalisti elokuvallisen todellisuuden maailmaan; simulakrumin aikakaudelle, jossa representaatio edeltää todellisuutta. Seuraavaksi näemme, miten tämä teema tulee entisestään syvenemään siirtyessämme 1980-luvulle.

### 2.3 *Blade Runner* (1982) ja täyden postmodernismin neo-noir

Elokuvan alussa etsivä Rick Deckard (Harrison Ford) joutuu palaamaan vastentahtoisesti takaisin *blade runneriksi*<sup>84</sup> entisen poliisipäällikkönsä käskystä. Hänen tehtävänä on etsiä ja eliminoida viisi Maahan paennutta replikanttia. Replikantti on ihmisennäköinen olento, androidi, joka ei ainoastaan simuloi ihmistä, vaan menee vielä tätä pitemmälle. Se on historiaton simulakrumi, joka nietzscheläisittäin ylittää oman

---

<sup>84</sup> Poliisin erikoisyksikkö, jonka tehtävänä on huolehtia replikanteista Maassa.

mallinsa<sup>85</sup>. Koska Deckard on elokuvassa pakotettu metsästämään näitä ihmisennäköisiä olentoja, hänen oma positionsa suhteessa yhteiskunnan (tai pikemminkin systeemin eli kapitalismin) valtaapitäviin on symmetrinen replikanttien alistetun position kanssa (Harvey 1989, 310). Hänessä ilmenee kuitenkin sama ironinen etäisyys, joka ilmeni jo film noirin etsivissä. Tämän ironian tarkoituksena on toimia sellaisena etäännyttävänä tekniikkana, jonka avulla yksityisetsivä saavuttaa vapautensa suhteessa rahaan eli hänet palkanneeseen tahoon. Voimme siis sanoa, että se mahdollistaa hänelle myös lopulta totuuden tavoittamisen. Tätä tematiikkaa tukee elokuvan ensimmäisessä versiossa mukana ollut *voice-over*-kerronta, joka myöhemmistä versioista on kuitenkin poistettu. *Blade Runnerissa* tämä kertojan ääni on kuitenkin vain historiallinen jäännös, pastissi, sillä toisin kuin film noirissa, se ei voi enää edustaa sitä subjektin sisäisyyttä, sitä autonomista kartesiolaista läsnäoloa, jota se aiemmin edusti. Näin myös siitä tulee erillinen esteettinen elementti, joka heijastaa subjektiviteetin pinnallisuutta osana uutta postmodernia todellisuutta. Deckard vaikuttaa kuitenkin vielä huomattavasti vieraantuneemmalta omassa olemuksessaan kuin aiemman film noirin etsivät. Hän onkin ammattimaisuudestaan huolimatta äärimmäisen vastentahtoinen tekemään työtään. Hänen nuhjuinen ulkonäkönsä, erityisesti hänen tapansa pukeutua, kertoo tietynlaisesta välinpitämättömyydestä vallitsevia sosiaalisia normeja kohtaan. Hänen vastarintansa ei kuitenkaan ole suoraa, vaan se ilmenee erilaisin epäsuorin tavoin juuri hänen henkilöhahmossaan. Voimme havaita yhteyksiä kyberpunk-lajityypin keskeisiin teemoihin sosiaalisesti vieraantuneesta ihmistyyppistä osana kapitalistista systeemiä (tämä perinne kulkee aina *Neuromancerista The Matrixiin*).

Etsivä Deckardin olemassaolo näyttäytyy korostetun esteettisenä – samoin kuin Philip Marlowen Altmanin *The Long Goodbyessa* – ja merkittävästi se seikka, joka selvimmin ilmaisee Deckardin ambivalenttia positiota suhteessa ympäröivään maailmaan, on nimenomaan hänen asuntonsa. Ensinnäkin se toimii pakopaikkana todellisuudelta. Vanhanaikaisine elementteineen se sisältää selvästi nostalgisia sävyjä; tätä ilmentävät erityisesti piano ja sen päällä olevat mustavalkoiset valokuvat. Tämä tekee siitä jo itsessään ideologisen, mutta lisäksi huomionarvoista on se, että asunnon sisustus on epätavallisen eklektinen. Näin se ilmaisee tietynlaista persoonallisuuden tavoittelua,

---

<sup>85</sup> Tyrell-yhtiön motto mukailee tätä teemaa: ”More human than human”. Tästä huolimatta replikanteja käytetään orjatyövoimana avaruuden uusissa siirtokunnissa. Ne ovat siis kulutustuotteita, ja edellä esitetty motto on ainoastaan niiden tyhjä mainoslause.

jossa sisustus ilmentää sellaisia piirteitä henkilön olemuksessa, jotka eivät saa ilmaisuaan muualla – tämä on erityisesti postmodernin kulutuskapitalismin tapa ilmentää individualismia. Asunto ilmenee meille siten subjektin tilallisenä funktiona eli representaationa esineiden yleisestä suhteesta toisiinsa nimenomaan subjektin kautta määriteltynä. Asunto on täynnä kaikenlaista tavaraa lattiasta kattoon, ja jo esineiden pelkkä lukumäärä saa aikaan katsojassa tietynlaisen huimauksen tunteen. Tavarankokouksen ja monimuotoisuuden vuoksi sitä on vaikeata nähdä sisustuksena sanan perinteisessä merkityksessä, lisäksi yksittäiset objektit ikään kuin kumoavat siinä toisensa. Asunto on myös täynnä asioita kätkeviä varjoja, jotka estävät katsojaa hahmottamasta tilaa kokonaisuutena<sup>86</sup>. Ikkunoista tunkeutuvat myös sisään kirkkaat valokeilat, jotka pirstovat tilaa edelleen. Ulkomaailma tunkeutuu näin väkivalloin sisään, ja rikkoo alati asunnon yksityisyydentunnetta. Voimme olettaa, että Deckard on pystynyt hankkimaan kaiken tämän tavarankokouksen toimimalla *blade runnerina* eli siis toisinaan palkkionmetsästäjänä. Tämä on se positio, josta hän alkaa elokuvassa vierantua. Hän on pyrkinyt pakenemaan kaikilla niillä tavoilla, jotka systeemi käyttöömmme tarjoaa – sillä myös eskapismi on yksi kulutuksen keskeinen muoto.

Näemme miten kuvat ovat elokuvassa korvanneet historian todisteena ihmisten (ja replikanttien) olemassaolosta; ne ovat siinä tapa tavoittaa totuus itsestä. Replikantti Leon omistaa kasan valokuvia, jotka hän menettää Deckardin tutkiessa hänen hotellihuonettaan. Tämän jälkeen toinen replikantti, ryhmän johtohahmo Roy Batty, kysyy häneltä: ”Did you get your precious photos?”. Rachel taas on uudenkaltainen *Nexus 6* -replikantti, joka ei tiedä itsekään olevansa keinotekoinen, ja yrittää tarjota todisteena aitoudestaan valokuvaa, jossa on noin kymmenen ikäinen tyttö äitinsä kanssa. Todellisuudessa kuvassa on kuitenkin Tyrellin sisarentyttö, jonka muistoja Rachelille on ainoastaan istutettu. Tästä huolimatta tämä haalistunut valokuva ilmentää hänelle jälkeä alkuperästä ja todistetta henkilökohtaisesta identiteetistä (Bruno 1987, 71). Siinä ilmenee täten omassa ajassamme hyvin arkinen ja tavanomainen ilmiö: muisto valokuvana. Tämä teema kertaantuu myös muualla. Esimerkiksi Deckardin asunnossa on suuri määrä vanhoja valokuvia – ehkäpä vihje siitä, että hän itse olisi replikantti? Rachel katsoo pianon päällä olevia mustavalkoisia kuvia, ja ikään kuin jonkin kaukaisen muiston inspiroimana alkaa soittaa pianoa. Tämän jälkeen hän toteaa

---

<sup>86</sup> Tähän tietynlaiseen näköaistin rappioon palaan vielä myöhemmin.

Deckardille: ”I didn’t know if I could play”, ja vaikka Deckard tietää Rachelin olevan replikantti, vastaa hän tähän: ”You play beautifully”. Simulakrumi korvaa näin todellisuuden.

Roland Barthesin *Camera Lucida* (alkup. 1980), käsittelee valokuvan tapaa signifioida; sitä, miten se pitää sisällään jotain todellista. Hänen lähtökohtansa on se, että valokuva esittää aina jotain, joka todella on ollut kameran linssin edessä; näin se on kiistämätön dokumentti historiasta (Bruno, 1987, 72; Barthes 2000, 64-64). Siten se, mitä Barthes oikeastaan sanoo, on että koska jotain on ollut läsnä, se on edelleen läsnä, mutta nyt osana historiaa. Barthesin keskeiset käsitteet tässä teoksessa ovat *studium* ja *punctum*, joista ensin mainittu tarkoittaa kuvan yleistä merkitystä sosiaalisesti annettuna ja jälkimmäinen jotain sellaista, joka rikkoo tai ylittää tämän yleisen kulttuurillisen merkityksen; se on jotain satunnaista, äkillistä, joka ”lävistää” kuvan merkitystodellisuuden tarjoten siten näkymän sen sisältämään Totuuteen (Barthes 2000, 25-27). Barthes itse löytää *punctumin* omaa äitiään esittävästä valokuvasta – huomionarvoista on kuitenkin se, että hänen äitinsä on tuossa valokuvassa nuori tyttö eli tietystä miehestä jotakin muuta kuin hänen äitinsä; hän on osa laajempaa historiaa, josta hänen subjektinsa sitten ilmaantuu, ja jonka puitteissa hän on olemassa (Barthes 2000, 67-73). Äidin merkitys historiallisuuden kokemisessa on tärkeää, koska hänen olemassaolonsa takaa identiteetin jatkuvuuden ja pysyvyyden (Bruno 1987, 71). Koska Barthesin äiti tuossa valokuvassa on henkilö, josta on vasta tulossa hänen äitinsä, voidaan ehkä sanoa, että tuo valokuva esittää historian olemuksen yleisellä tasolla: historia ilmenee siinä nimenomaan tulemisena, ei olemisena. *Blade Runnerissa* replikanttien (sekä myös ihmisten) ongelmana on lopulta juuri nykyhetken hallitsevuus; se, miten heillä ei ole menneisyyttä, joka olisi jokin Toinen suhteessa heidän nykyiseen olemassaoloonsa. He ovat nykyisyyden vankeja siinä missä he ovat siirtokuntien orjatyövoimaa ja Tyrell-yhtiön omaisuutta. Tämän elokuvan kokemus vastaa näin omaa kokemustamme postmodernissa nykyhetkessä, jossa historiallisuuden katoaminen ja historian muuntuminen kuvaksi ovat vallitseva olotila (Jameson 1991). Vailla tulevaisuuteen suuntautuvaa utooppisuutta ja vailla todellista historiallisuuden tajua olemme vääjäämättä tuomittuja siihen lyhentyneeseen aikaperspektiiviin, jonka nykyisyys meille vastaansanomattomasti tarjoaa. Postmodernilla aikakaudella historia on meille läsnä representaatioina, kuvina, aivan kuten elokuvan vieraantuneille replikanteille.

Elokuvan tapahtumapaikkana toimiva vuoden 2019 Los Angeles on rappeutuva postmetropoli (Soja 2000), ja teemat rappiosta ja kuolemasta heijastuvat myös sen juonen tasolla (Bruno 1987, 63). Tyrell-yhtiössä työskentelevä geneettinen suunnittelija J.F. Sebastian esimerkiksi kärsii sairaudesta, joka saa hänet vanhenemaan normaalia nopeammin. Tämä yhdistää hänet suoraan replikantteihin, joiden elinaika on samalla tavoin ennalta rajattu. Hän asuu yksin tyhjäksi jääneessä rappeutuvassa asuinrakennuksessa (Los Angelesin ikoninen *Bradbury Building*), ja on koonnut asuntoonsa sekalaisen kokoelman kaikenlaista kierrätystavaraa aina leikkauspöydän valoista biljardipöytään ja amforaruukuista puiisiin eläinhäkkeihin. Tämä eklektinen kokoelma ei tunnu muodostavan mitään selkeätä kokonaisuutta, vaan se näyttyytyy ikään kuin jonkinlaisena outona ”mielenmaisemana”, joka projisoi meille tämän eristäytyneen miehen kokemuksen siitä tilasta, jossa hän elää. Lisäksi hän on rakentanut itselleen saman satunnaisen logiikan mukaisesti koottuja robottimaisia leluja, jotka toimivat hänen ainoana seuralaisinaan tässä oudossa maailmassa. Hänen olemassaoloaan leimaa yksinäisyys ja maailmasta eristäytyminen, ja hänen hahmonsä samastuu ympärillä olevaan rappioon ja jätteeseen (Bruno 1987, 65). Elokuvassa ei nähdä paljonkaan todellisia ihmissuhteita, vaan kaikki sen henkilöhahmot ovat tietyllä tapaa vieraantuneita sekä itsestään että muista hahmoista. Deckardin ja replikantti Rachelin suhde on erityisen monimutkainen. Rachelin kehitys hahmona on mielenkiintoinen siinä mielessä, että hän tulee lopulta tiedostamaan oman keinotekoisuutensa, sekä myös hyväksymään sen. Kun näemme hänet ensimmäisen kerran, hän on eräänlainen *femme fatale* -hahmo, luonteeltaan kuvan tai ilmestyksen kaltainen, mutta hän kehittyy elokuvan aikana koko ajan ”inhimillisemmäksi”, ja täten hänen monitahoinen kommenttinsa elokuvan myöhemmässä kohtauksessa on valaiseva: ”I'm not in the business, I AM the business”. Tämä ilmentää elokuvan tematiikan läheistä suhdetta postmodernin kulutusyhteiskunnan historialliseen problematiikkaan nimenomaan subjektin itsetiedostuksen näkökulmasta tarkasteltuna.

Elokuva on historiankäsitteeltään postmoderni, sillä sen nykyhetkeä määrittää menneisyys, mutta ei menneisyys sinänsä, vaan menneisyys sellaisena kuin se ilmenee 1940- ja 50-lukujen film noir -elokuvissa tiettyine esteettisine piirteineen. Elokuvan estetiikan voidaan sanoa olevan sellaista film noiria, josta on nyt tullut todellisuutta: siinä nimenomaan tietynlainen kuva, tietynlainen representaation järjestelmä on

muuttunut todeksi. Se ilmaisee näin myös alitajuisen sukulaisuussuhteen 1930- ja 40-lukujen modernismiin, joka ilmeni yleisesti 1980-luvun estetiikassa ja kulttuurissa, vuosikymmenellä, jolloin postmoderni ilmeni uutena kulttuurillisena ilmiönä, ja jolloin myös sen ensimmäiset filosofis-yhteiskunnalliset määrittely-yritykset ilmaantuivat. Voimme sanoa, että radikaalisti moderni ja radikaalisti postmoderni ovat hengeltään lähellä toisiaan, ja että postmoderni aikakausi näissä teoksissa peilaa omaa olemustaan juuri moderniin aikaan. Sen tapa lähestyä sitä on kuitenkin kierrätetyn historian, pastissin, nostalgian ja palimpsestin (Genette 1997, 1-10) tapa. *Blade Runner* kierrättää estetiikan lisäksi myös film noirin eksistentiaalisen problematiikan, joka samalla tavoin on saanut siinä uuden muodon. Jos aiemmassa film noirissa päähenkilön oli vaikeaa tietää totuutta itsestään modernissa kaupunkiympäristössä (hän itse asiassa pyrki yleensä ironisoimalla etäännyttämään itsensä siitä, aivan kuten modernistinen taide pyrki etäännyttämään itsensä ympäröivästä maailmasta; luomaan jonkin uuden autonomisen olemassaolon saarekkeen) on neo-noirin problematiikka sen sijaan subjektin vaikeudessa hahmottaa paikkaansa osana globaalia kapitalistista järjestelmää, joka tässä elokuvassa ilmenee ennen kaikkea postmetropolin hajonneen kaupunkimuodon puitteissa (Soja 2000, 251-263).

*Blade Runnerin* maailma on suuressa määrin myös teknologian hallitsema maailma, jossa totuuden etsintä tapahtuu teknologisten välineiden avustuksella. Tämä teknologia on elokuvassa nimenomaan juuri näköaistin, visuaalisen, laajentumaa. Erityisen merkityksellinen on kohta, jossa Deckard tutkii<sup>87</sup> tietynlaisella teknisellä laitteella fyysisen valokuvan kuvatilaa pyrkien paljastamaan siitä alitajuista informaatiota samaan tapaan kuin Walter Benjamin etsi elokuvan sisällään pitämää alitajuista tietoa *Taideteos-*esseessään (Benjamin 1989)<sup>88</sup>. Teknologian korostumisen vuoksi tätä teosta voidaan pitää niin sanotun kyberpunk-lajityypin edustajana. Tuossa postmodernissa lajityypissä

---

<sup>87</sup> Viimeistään tässä vaiheessa on aiheellista huomauttaa etsivähahmon yhteydestä tiedonhankintaan ja tutkimiseen. Etsivä (*detective*) on modernin aikakauden fiktiossa hahmo, jonka olemus määrittyy nimenomaan tietyn ontologisen maailmassaolon kautta. Suomen kielen sana "etsivä" ei onnistu paljastamaan kaikkia sanan "detective" implikaatioita; se on tietysti substantiivimuoto verbistä "detect" eli "havaita", "löytää", "paikallistaa", "huomata" ja "saada selville". Mikään näistä ei kuitenkaan oikein vastaa englanninkielistä alkuperäisilmaisua, mutta merkittävää tässä on ennen kaikkea se, että "detect" liittyy olennaisesti tietoon ja epistemologiaan. Tämä seikka tulee aina pitää mielessä analysoitaessa etsivähahmon luonnetta sekä film noirissa että neo-noirissa.

<sup>88</sup> Juuri kuvatilasta paljastuva mikroskooppinen yksityiskohta johdattaa Deckardin lopulta replikanttien jäljille.



teknologian arkipäiväistyminen on tärkeässä osassa sen todellisuuskuvauksen kannalta. Marshall McLuhanin teoriaa ihmisen ”teknisistä laajentumista” (McLuhan 2003) voidaan pitää näin paradigmaattisena<sup>89</sup> pohdittaessa postmodernia ihmiskäsitystä, ja se johdattaa meidät samalla myös posthumanismin<sup>90</sup> ajankohtaisen teeman äärelle. Merkityksellistä on nimenomaan se, että todellisuus ei enää ilmene meille suoraan, vaan jonkin teknologian välittämänä – ja tällöin on jo kyseessä representaatio, ei ”asia sinänsä” (tällä seikalla on implikaationsa myös tilan tasolla). Se merkitsee myös subjektin autonomian menetystä teknologian saadessa aina vain tärkeämmän osan todellisuuden kokemisessa. Näin tämä teos viittaa jo myöhempään kehitykseen, nykyiseen mediateknologian välittämään todellisuuteen, joka muuntaa kaiken kuvan muodossa kulutettavaan muotoon<sup>91</sup>. Representaation politiikan korvatessa neo-noirissa todellisuuden on ymmärrettävää, että vainoharhaisuuden teema nousee siinä keskeiseksi (sillä todellisuus on nyt ainoastaan konstruktio). Onkin huomionarvoista, että *Blade Runner* perustuu tietekirjailija Philip K. Dickin romaaniin *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), jossa modernin aikakauden teemat autenttisuuden ja luonnollisuuden katoamisesta ovat tärkeässä osassa. *Blade Runnerin* maailmassa keinotekoinen on täysin korvannut alkuperäisen ja menneisyys on olemassa vain nostalgisena kaipuuna. Philip K. Dickin tuotannossa niin sanottu todellisuus paljastuu jatkuvasti sisäkkäisiksi todellisuuden tasoiksi; kaikki on lopulta representaatiota, kaikki on lopulta simulakrumia, ja näin hänen tuotantoaan voidaankin pitää erityisen keskeisenä tarkastellessamme oman aikamme historiallista luonnetta.

Elokuvana *Blade Runner* sekoittaa noir-genren lisäksi itseensä myös muita lajityyppejä postmodernin epäpuhtaan estetiikan periaatteen mukaisesti. Keskeisimpinä näistä ovat lännenelokuva ja tieteiselokuva. Lännenelokuvan teemat edistyksestä, maan hallinnasta, lainsuojattomuudesta, järjestyksen pidosta sekä siirtotyövoiman käytöstä saavat

---

<sup>89</sup> Käytän tätä käsitettä Thomas S. Kuhnin tarkoittamassa mielessä, en semioottisessa mielessä. Katso Kuhn 1994.

<sup>90</sup> N. Katherine Haylesin (2008) *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics* on keskeinen esitys tästä tematiikasta kirjallisuuden alueella.

<sup>91</sup> Tässä, jos halutaan hieman ironisoida nykytilannetta, itse todellisuus on nyt päätynyt ”suunnitellun vanhenemisen” piiriin. Kuvaksi muunnettu todellisuus omaa nykyisin suuremman merkityksen kuin itse todellisuus, mutta hintana on lyhentynyt elämä, aivan kuin *Blade Runnerin* replikanteilla.

elokuvassa uudelleentulkintansa osana sen tulevaisuudenkuvitelmaa<sup>92</sup>. Aiemmin käsitelty todellisen historiallisuuden katoaminen ilmenee siinä näin ollen myös historiallisten teemojen ja elementtien anakronistisena kierrättämisenä. Nostalgia on elokuvassa keskeinen kokemuksen tapa, mutta sen visio tulevaisuudesta ei kuitenkaan ole enää modernin edistysuskon muovaama, vaan se heijastaa postmodernin aikakauden huomattavasti epävarmempaa suhdetta nykyisyyteen ja tulevaisuuteen. Se katsoo menneeseen, mutta sen katse ei ole yksiselitteisen nostalginen, vaan päin vastoin monella tapaa kriittinen. Elokuva sisältää monia elokuvallisia elementtejä, jotka luovat selviä miellelyhtymiä film noirin: näitä ovat esimerkiksi oudot kuvakulmat, valaistus ja kaupunkikuvaus, mutta erityisesti sen tapa esittää film noirin tapahtumapaikkoja osana sen narratiivista järjestelmää tekee siitä leimallisesti neo-noir-teoksen<sup>93</sup>. Vaihtelu yksityisasuntojen ja julkisen tilan – ennen kaikkea kadun – välillä luo siihen tietynlaisen kokemuksen urbaanista kaupunkitilasta, ja näin juoni voidaan hahmottaa näiden paikkojen väliseksi dialektiseksi liikkeeksi, joka lopulta johtaa elokuvan kerronnalliseen sulkeumaan. Näitä paikkoja sitoo yhteen siirtyminen niiden välillä, joka tapahtuu joko lentolaitteella tai autolla. Tämä elokuvassa toistuva tilaan liittyvä konjunktiiivinen operaatio yhdistää erillään olevat paikat narratiivisen järjestelmän puitteissa, ja kerronta tapahtuu nimenomaan tilaan liittyvän representaation kautta muodostaen eräänlaisen ”totaliteetin”, joka paljastaa meille lopulta myös sen maailmaan kuuluvan sosiaalisen hierarkian olemuksen.

*Blade Runnerin* maailma eroaa nykyisestä Los Angelesista kuin yö päivästä: tuo valtaisa metropoli on siinä valoton, sateenpieksemä autioma, jonka taivasiin asti ulottuvat tornit luovat siihen syviä kanjoneita. Niiden pohjalla kadunpinnan häly elää omaa

---

<sup>92</sup> Tieteiselokuvan puolella sama western-genren lainaaminen näkyy esimerkiksi vuoden 1981 *Outlandissa*, joka on *Blade Runneria* enemmän selkeä genre-pastissi.

<sup>93</sup> Film noir tarkoittaa *Blade Runnerissa* ennen kaikkea – mutta ei ainoastaan – erilaisten visuaalisten elementtien kokoelmaa. Nämä erilliset elementit antavat katsojalle koko ajan viitteitä siitä, miten kukin elokuvan kohtaus tulisi vastaanottaa. Kyseessä on kokoelma välittömästi tunnistettavia ”fetissiobjekteja” (sekä Marxin että Freudin tarkoittamassa mielessä), jotka eivät omaa itsenäistä merkitystä, vaan ovat aina osa laajempaa representaation järjestelmää. Niiden tarkoituksena on luoda konnotaatioita film noir -genreen miltei alitajuisella tasolla. Näitä ovat (vain muutamia mainitakseni): erilaiset tuulettimet; filttterittömät savukkeet; valon ja varjon vahvat kontrastit; *femme fatale* hahmo: 1940-luvun ylösnostettu kampa, punainen huulipuna ja kynsilakka, geometrisen kulmikas mekko; useissa kohtauksissa ilmenevä monokromaattinen värimaailma, joka pelkistyy siniseen, ja joka tuntuu olevan eräänlainen mustavalkoisen kuvan postmoderni vastine; neonvalomainokset; hatut; valon heijastuminen erilaisista pinnoista; tupakansavun epäsymmetrinen hajoaminen; esteettisesti korostunut sukupuoliisuuden esittäminen; art deco -tyyli; ynnä muut elementit.

elämäänsä monimuotoisena ja monimutkaisena. Los Angeles on elokuvassa kaupunki, jossa aurinko on lopullisesti laskenut. Alkukuvassa öljynjalostamoiden liekit kohoavat taivaasiin saakka, ja suurkaupunki niiden takana on öisen Los Angelesin geometrinen ruudukko speaktaakkelimaisena näkynä. Nämä öljynjalostustornit voivat hyvin olla syynä tummaan taivaaseen ja jatkuvaan sateeseen. Elokuvassa eletään selkeästi jonkin ekokatastrofin jälkeistä aikaa, jonka on mitä luultavimmin aiheuttanut äärimmillään kehittynyt kapitalismi. Keinovalo on korvannut kaikkialla normaalin auringonvalon; se vuotaa nyt epäluonnollisena ja häiritsevänä kaikkialle – myös sisälle asuntoihin. Tämä keinotekoinen valo itse, joka vielä modernilla aikakaudella nähtiin merkinä edistyksestä, on nyt menettänyt aiemman merkityksensä ja rappeutunut samalla tavoin kuin kaikki muukin. Kadut ovat täynnä erilaisia neonvalokylttejä, jotka itseensä eristäytyneinä ja toistensa kanssa kilpaillen hohtavat ympärilleen kylmää valoaan. Yleispiirteinä voidaan pitää visuaalisen, näköaistin, ylikuormitusta; kaupunkitila on nyt heterogeeninen sekoitus erilaisia kulttuureita, tyylejä ja merkkejä, joita on mahdotonta enää hahmottaa minään kokonaisuutena. Kaupunkitilasta on tullut tyystin kaupallinen, ja suuryhtiöiden valtavat mainostaulut hallitsevat maisemaa – ovat itse asiassa se. Korkeuksissa kaupunkitilan lävitse lipuvat lisäksi ilmalaivat, jotka mainostavat avaruuden uusia siirtokuntia (joiden tuotenimenä on *Off-World*).

Erityisesti itä, aasialaisuus, korostuu (Bruno 1987, 66). Valtaisassa videotaulussa pyörii unenomainen mainosvideo, jossa geisha nielee jonkin pillerin viekoitteleva hymy huulillaan (sen kanssa taululla vuorottelee Coca-Cola-yhtiön ikoninen logo). Neonvalokyltissä idän ”perinteinen” lohikäärme välkkyy kadun harmaan usvan lävitse<sup>94</sup>. Los Angeles on nyt kaupunki, jossa englannin kieli on joutunut paitsioon: kuulemme outoja sekoituksia eri kielistä ja muutenkin koko kaupunkitila tuntuu olevan täynnä tulkitsemattomaksi jääviä merkkejä, joiden visuaalinen pinta on ainoa seikka, jonka ne meille paljastavat. Jos moderni suurkaupunki oli vielä ”symbolien metsä”, on postmoderni suurkaupunki symboliikan ja tulkinnan tuolla puolen; se ei ole ymmärrettävä ja inhimillinen, vaan antihumaani postmetropoli. Tulevaisuuden Los Angelesissa suurin osa ihmisistä on lähtenyt avaruuden siirtokuntiin, ja monet

---

<sup>94</sup> Kaksiulotteisena pintana se pyrkii luomaan kolmiulotteisuuden illuusion: pelkistä ääriiivoista sommiteltu lohikäärme kiertyy oman ruumiinsa ympäri ollen ikään kuin valmiina iskemään; tämä hetkeen vangittu ele korostaa sen dynaamista olemusta, sen elävyyttä, sen uhkaavuutta. Lisäksi sen suusta kurottuu ulos vuoroin syttyvä ja sammuva uloke, joka esittää punaisena hehkuvaa tulenlieskaa.

rakennuksista ovat jääneet tyhjilleen. Kaduilla on siitä huolimatta erikoisen hälyisää, ja se tuntuukin tietyllä tavalla uudelleenkansoitettulta – tuntuu aivan kuin kolmas maailma olisi siirtynyt eräällä tapaa ”alkuperäismuodossaan” länsimaihin. Katujen ylikansoitus muuntuu elokuvassa pelkäksi hälyksi (*noise*), sillä massasta ei pysty erottamaan mitään yksittäistä seikkaa. Hare krisnat ja punkkarit elävät siinä rinta rinnan. Näin tuon heterogeenisen massan tyyli heijastaa liberaalin kapitalismin yleistä ideologiaa estetiikan muodossa. Selvää kuitenkin on, että tämä kadun väki edustaa jonkinlaista alaluokkaa elokuvan valtaapitäviin nähden<sup>95</sup>.

*Blade Runnerin* maailmaa kuvaa erittäin hyvin Michel Foucault'n käsite heterotopiasta – siinä jokin tila sisällyttää itseensä muita tiloja (Foucault 1998). Hän ennakoii tässä vuoden 1967 kirjoituksessaan sitä tiivistynyttä tilakokemusta, joka postmodernilla ajallamme on tullut hallitsevaksi erityisesti globaalin kapitalismin keskuksissa, kuten esimerkiksi Tokiossa tai New Yorkissa. Foucault'n tekstistä onkin tullut yksi postmodernin tilakokemuksen teoreettisia lähtökohtia<sup>96</sup>. Elokuvan kaupunki on monitahoinen, ja sen osat ovat vaihdettavissa toisiinsa; se on maantieteellisten paikaltaan siirtymisten ja tiivistymien tuote (Bruno 1987, 66). Erilaiset kulttuurit kohtaavat *Blade Runnerin* kaduilla puhtaassa muodossaan: on Lähi-idän hämyisiä basaareja, neonvaloin valaistuja japanilaisia nuudelibaareja ja kiinalaisen silmänvalmistajan pieni nyrkkipaja, jonne Tyrell Corporation on ulkoistanut silmien valmistuksensa. Kaupunki on kuin suuri markkinapaikka (Bruno 1987, 66). Globaalin kapitalismin aikakaudella katu on paikka, jossa kaupankäynti tapahtuu ilman rajoituksia – näin tämä heterotooppinen tila on samalla allegorinen representaatio nykyisestä globaalista tilanteesta itsestään. On huomion arvoista, miten Soja (1996, 145-163; 2011, 16-21) nosti juuri heterotopian käsitteen keskeiseksi postmodernin tilakokemuksen kannalta (huolimatta siitä, ettei Foucault itse esittänyt sitä osana postmodernin problematiikkaa). Sama heterotopian periaate ilmenee myös kadun kulttuurillisessa

<sup>95</sup> Marxilaisessa teoriassa ristiriidan käsite on erityisen keskeinen. Kapitalismin kehitys ei sen mukaan ole tasaista vaan juuri edellä mainitun kaltaiset ristiriidat ovat sen ytimessä. Katujen liikakansoitus ja tilan puute rinnastuu ajatuksen tasolla asuintilan puutteeseen, mutta tästä huolimatta asuinrakennukset voivat pysyä *Blade Runnerin* maailmassa edelleen tyhjinä. Kodittomuuden ja tyhjien, käyttämättömien tilojen välillä ei ole toisin sanoen kapitalismissa mitään yhteyttä. Katso tästä aiheesta esimerkiksi Bertell Ollman, *Alienation: Marx's Conception of Man in a Capitalist Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977 sekä Anthony Giddens, *Yhteiskuntateorian keskeisiä ongelmia: Toiminnan, rakenteen ja ristiriidan käsitteet yhteiskunta-analyysissä*. Helsinki: Otava, 1984. Sivut 208-252.

<sup>96</sup> Esimerkiksi Edward Soja on nostanut Foucault'n tärkeään asemaan omissa tuotannoissaan.

monimuotoisuudessa. Postmodernin ajan sosiaalisessa tilassa, jota ei voi enää nimittää julkiseksi, eri sosiaaliset tyypit, joita määrittää ennen kaikkea tietty esteettinen tyyli, kohtaavat toisensa vailla todellista kontaktia tai kommunikaatiota; omaan elämäntyyliinsä eristäytynyt habitus määrittääkin yleisesti postmodernia sosiaalisuutta. On ehkä jossain määrin paradoksaalista, että *Blade Runnerin* tulevaisuudenvisio edustaa meille eräänlaista historiallisesti määrittävää kuvaa postmodernista suurkaupungista – onhan se kuitenkin nimenomaan juuri kuva<sup>97</sup>.

*Off-World* sisältää konnotaatioita Kalifornian omaan syntyhistoriaan. Esimerkiksi sen hyvin amerikkalainen mainoslause kuuluu: ”A chance to begin again in the golden land of opportunity and adventure”. Kalifornian kokema kultarynnäkö 1800-luvun puolivälissä on selvästikin tämän mainoslauseen historiallinen viittauskohde. Nyt erona on vain se, että avaruudesta on tullut uusi rajaseutu (*frontier*),<sup>98</sup> jonne ihmiset lähtevät onneaan etsimään. Replikantit toimivat siellä orjatyövoimana samalla tavoin kuin kiinalaiset siirtotyöläiset aikoinaan 1800-luvun Kaliforniassa. Tätä kautta voimme havaita selviä viitteitä myös lännenelokuvan lajityyppiin, jossa maisemalla oli erityisen tärkeä rooli. Siinä tila muuntuu usein allegoriaksi tapahtuneesta historiallisesta muutoksesta. Tämä samastus historiaan ei heijasta elokuvassa kuitenkaan pelkästään Kalifornian itsensä historiaa, vaan kapitalismin menneisyyttä yleisellä tasolla. Viittauskohde on selkeästi kolonialismin aikakausi siirtomaineen. Länsi, Kalifornia, oli aiemmin kehityksen, muuttoliikkeen, henkilökohtaisten unelmien ja kollektiivisten utopioiden äärimmäinen raja; nyt tämä paikka on avaruus<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Tai sitten siinä ei ole mitään ristiriitaa, sillä kuten olen tässä tutkielmassa esittänyt, raja todellisuuden ja representaation välillä on omalla ajallamme kadonnut, ja kuva on nykyisin ensisijainen todellisuuteen nähden (vrt. Baudrillard 1994).

<sup>98</sup> Rajaseudun merkitystä Yhdysvaltain historiallisen kehityksen kannalta on kuuluisasti pohtinut Frederick Jackson Turner vuonna 1893 ilmestyneessä kirjoituksessaan *The Significance of the Frontier in American History*. Siinä yhdistyivät historia ja kehitys (aika) ja vapauden idea ja luonnontilainen maa (tila). Ks. Turner 2008.

<sup>99</sup> Voimme tässä todeta vielä sen seikan, että rajaseudun katoaminen 1800-luvun lopussa ilmenee ennen kaikkea utooppisen tilan katoamisena; sen korvautumisella sekä valtiobyrokraattisella koneistolla (liittovaltio) että etenevällä monopolikapitalismilla, joka tuolloin loi itselleen maanlaajuiset markkinat teollisesti valmistetuille tuotteilleen. Nämä kaksi liittyvät luonnollisesti yhteen. Yleisellä tasolla kyseessä on siis eräänlaisen ”järjestyksen” tulo. Tämä on se ”villin lännen” katoamisen teema, joka sitten toistuu niin monissa lännenelokuviissa.

Koko kaupunkitilan yläpuolelle kohoaa vuorenkorkuisena Tyrell-yhtiön monisataakerroksinen pyramidi, joka hallitsee suvereenisti kaupungin panoraamaa – samalla tapaa kuin pilvenpiirtäjät nykyajan globaaleissa valtokeskuksissa. Juuri Tyrell Corporation on vastuussa siirtokuntien orjatyövoimasta, keinotekoisista ihmisolennoista, joita nimitetään replikanteiksi, ja on siten yksi *Blade Runnerin* maailmaa hallitsevista suuryhtiöistä<sup>100</sup>. Näemme elokuvassa vain yhden kerran oikeaa auringonvaloa, kun Deckard vierailee johtaja Eldon Tyrellin luona – näin on ilmeistä, että juuri tilaan sisältyy elokuvassa selkeä valtasuhde: Tyrell on kirjaimellisesti kaiken yläpuolella, ja nauttii omassa yksinäisyydessään auringonvalosta, joka on muiden saavuttamattomissa. Tieteisfiktiossa tämä tematiikka palautuu aina H.G. Wellsin *The Time Machine* -romaanin (1895) saakka, jossa maa oli jaettu maan päällä olevaan arjalaistyyppiseen paratiisiin ja maan alla olevaan helvettimäiseen alamaailmaan – siten jo tässä teoksessa oli kyseessä tilaan sisältyvä sosiaalinen allegoria. Sittemmin tätä jakoa on kuuluisasti käyttänyt Fritz Lang *Metropolis* -elokuvassaan (1927), josta se on levinnyt tieteiselokuvien yleiseen kuvastoon (myös *Blade Runner* lainaa monissa kohdin tämän ekspressionistisen tieteiselokuvan kuvallisia elementtejä). Tähän liittyen huomionarvoista on myös se, että elokuvan lentolaitteita käyttävät ainoastaan poliisit, ja näemme jopa Deckardin käyttävän aivan tavallista autoa paikasta toiseen liikkumisessa. Nämä lentolaitteet vastaavat periaatteessa nykypäivän Los Angelesissa käytettyjä helikoptereita – huomaa näin ollen jälleen yksi analogia suhteessa omaan maailmaamme. Siten Los Angelesin öinen panoraama, jossa näkyy maiseman lopullinen muuntuminen kuvaksi, ilmenee elokuvassa sellaisena abstraktiona, jonka yllä avautuu ilmassa leijuvien kulkuvälineiden koordinaatiton ja esteetön tila<sup>101</sup>. Tämä vapaus on kuitenkin vain hyvin harvojen saavutettavissa. Tässä yhteydessä huomionarvoista on se, miten film noir -elokuvissa autolla on ollut aina erityinen merkitys; se on niissä moderni tapa ottaa suurkaupunki haltuun, ja niinpä autosta muodostuu niissä aina tärkeä narratiivinen väline. Tällä on ilmeinen alkuperänsä itse kaupungin, eli Los Angelesin, maantieteellisessä olemuksessa ja historiassa, mutta lisäksi merkityksellistä on myös

<sup>100</sup> Tämä elokuva on yksi niistä 1980-luvun alun tieteiselokuvista, joissa postmoderni aikakausi ilmenee nimenomaan suuryhtiöiden aikakautena. Alku tälle tematiikalle on nähtävissä elokuvan puolella Ridley Scottin *Alienissa*, 1979, jossa elokuvan vainoharhaisen tilakokemuksen takaa paljastuu lopulta The Company, joka hallitsee tilannetta ”poissaolevana syynä” (Althusser). Voi jopa ajatella, että tämä uusi ”korporatisaatio” on weberiläisen ”byrokrisaation” uusi, postmoderni versio. Vertaa tässä yhteydessä erityisesti George Ritzerin kuuluisa teos *The McDoldization of Society* (1993).

<sup>101</sup> Kuin jonkinlainen peilikuva maan päällä vallitsevalle ylikansoitukselle.

yksityisetsivän eksistentiaalinen luonne, tietty individualismin historiallinen muoto, joka ilmenee siten, että etsivän vapaus suorastaan riippuu auton käyttömahdollisuudesta. Neo-noirissa myös tämä seikka on joutunut dekonstruktion kohteeksi.

*Blade Runnerin* todellisuudessa myös postmodernin arkkitehtuurin heterogeeninen logiikka on kehittynyt huippuunsa. Esimerkiksi dekadentti klubi, jossa Deckard elokuvassa vierailee, on täydellinen pastissi 1920- ja 30-lukujen art deco -tyylistä itämaiseen miljööseen sovitettuna (viittauskohteena on mitä ilmeisimmin 1900-luvun alkupuolella vahvasti länsimaistunut Shanghai). *Blade Runnerin* metropoli ei siten lainaa ainoastaan erilaisia tilallisia rakenteita, vaan myös ajallisia. Kaikkea tätä määrittää pastissin logiikka (Bruno 1987, 66). Rakennuksissa näkyy yleisesti vaikutteita eri aikakausista ja tyyliuunnista aina antiikista barokkiin ja ekspressionismista futurismiin. Pastissi lainauksen estetiikkana sisällyttää itseensä kuolleita tyylejä ja pyrkii siten muistamaan menneisyyden, herättämään itsessään henkiin muiston ja historian (Bruno 1987, 66). Otos, jossa näkyy Deckardin asuinrakennus osana kaupunkia paljastaa erityisen hyvin eri aikakausien samanaikaisen läsnäolon uudessa postmodernissa tilassa: perinteisen tyylinen 1800-luvun asuinrakennus rinnastetaan siinä taivaisiin saakka ulottuviin neonvalotorneihin (huomaa jälleen kontrasti ylä- ja alapuolen välillä). Kaikkea leimaa yleinen hajoamisen, fragmentin estetiikka, joka luo kierrätyksen, rappion ja jätteen kokemuksen siitä tilasta, jonka kaupunki kokonaisuutena muodostaa. Kierrätys itsessään voidaan nähdä postmodernin ajan tyyppillisenä ilmentymänä (tapana ”noutaa takaisin” kadotettu menneisyys). Esimerkiksi Deckardin asunnon seinät koostuvat Frank Lloyd Wrightin *The Ennis Housen* seinäpaneelien fragmenteista<sup>102</sup>, jotka näin ilmentävät postmodernin ajan pinnan estetiikkaa vailla modernin arkkitehtuurin syvällisempää eetosta.

Erityisen kertova tässä mielessä on elokuvan kohtaus, jossa Deckard ampuu replikanti Zhoran. Kadun miltei läpipääsemättömän hälyn lävitse Deckard ampuu Zhoraa kylmästi selkään, kun hän pakenee pitkin neonvaloin valaistua kauppakäytävää. Kuoleva replikanti kaatuu lukemattomien lasi-ikkunoiden lävitse, jotka ilmentävät ympäröivän sosiaalisen todellisuuden pinnallisuutta ja läpinäkyvyyttä, mutta toisaalta myös sen monikerroksisuutta ja tavoittamattomuutta; sen radikaalin fragmentoitunutta

---

<sup>102</sup> Ne ovat lisäksi jäljennöksiä ja simuloivat tuota pintaa sen materiaalia myöten.

luonnetta<sup>103</sup> (Harvey 1989, 311). Tulkintaa ja merkitystä pakeneva logiikka hallitsee elokuvaa kaikkialla, ja se asettaa nähtäväksemme ainoastaan tämän läpinäkyvän pinnan, jonka takaa ei lopulta paljastu mitään. Tässä kohtauksessa näyteikkunoiden kulutustuotteet muodostavat peilimäisen maiseman, jonka lävitse kuolema tavoittaa kohteensa samalla kun ympäröivät mallinuket todistavat tapahtumaa mykkinä ja tyhjin silmin (tämä rinnastus yhdistää replikantin kulutusyhteiskunnan ilmiömaailmaan). Väkivalta on samanaikaisesti sekä raakaa että unenomaista; ilmassa lentävät lasinkappaleet sekoittuvat taivaalta sataviin (keinotekoiisiin) lumihutaleisiin mainoselokuvan ylevän estetiikan mukaisesti. Myös kuolemassa on siten outoa yli-inhimillistä kauneutta, ja replikantti on elokuvassa rappion, ajan ja katoamisen korkein symboli. Tämä kauneus on kuitenkin täydellisen pinnan epäinhimillistä kauneutta; mahdotonta saavuttaa huolimatta sen alituisesta läsnäolosta omassa nykyhetkessämme.

Talojen seiniä peittävät paksut kerrokset johtoja ja putkia (tuotantosuunnittelijat Syd Mead ja Lawrence G. Paull kutsuivat tätä periaatetta nimellä ”retrofitting”); kaikkialla on myös ylettömästi kaikenlaista ornamenttiikkaa, joka uhkuu barokkisen rappion luonnonkaltaista allegorisuutta (Benjamin 1977)<sup>104</sup>. Tämä kerroksellisuus paljastaa tilan uuden olemuksen; historia ilmenee siinä kerrostuneena rauniona, unenkaltaisena ylimääränä, jolla ei ole enää sijaa tässä systeemissä. Kaikki on esteettistä, myös se joka ei ole. Kaikki on lisäksi hukkumassa pimeyteen (pimeys on valon rappeutumisen muoto, modernin edistyksen ilmentymä käänteisessä muodossaan). Pimeys luo lisäksi elokuvaan erityisen klaustrofobisen tunnelman, jossa tila vaikuttaa olevan luhistumaisillaan itseensä. Seuraten Sojan teorioita postmetropoliksesta (Soja 2000), erityisesti hänen käsitystään Los Angelesista paradigmaattisena esimerkkinä kaupungista vailla todellista keskustaa<sup>105</sup>, voidaan *Blade Runnerin* visiota pitää

---

<sup>103</sup> Lasinsirpaleet heijastavat ympäristön epäluonnollista neonvaloa, joka tuntuu myös hajoavan kappaleiksi.

<sup>104</sup> Barokin arkkitehtuurista kulttuuristen analogioiden ilmentäjänä ks. Lotman, Ju. M. et al. (1975). *Theses on the Semiotic Study of Culture*. The Peter De Ridder Press: Lisse. Sivut 7: ”Sellaisten rakenteiden luominen, jotka ’valuvat yli’ omien rajojensa (kuvat, jotka ulottuvat kehyksiinsä asti, patsaat, jotka laskeutuvat jalustaltaan, pareja muodostavan korrelaation järjestelmä ikkunoiden ja peilien välillä, joka tuo ulkomaisen sisätilaan) luo murtumakohtia kulttuurin sfääriin ja kaaoksen, ja kaaoksen ja kulttuurin sfääriin välillä.”

<sup>105</sup> Tämä idea on kuitenkin jo tätä vanhempi; se on ikään kuin eräänlainen kiertävä vitsi, joka kuvaa Los Angelesin todellista olemusta. Kuitenkin, tästä huolimatta, jostain 1960-luvulta, ja viimeistään 1970-luvulta alkaen niin sanotulla post-fordistisen tuotannon aikakaudella – jota monet eri ajattelijat ovat tahoillaan teoretisoineet (marxilaisessa kontekstissa ennen kaikkea



profeetallisena, sillä sen tulevaisuuden kaupungissa ei ole minkäänlaista rationaalista suunnitelmaa<sup>106</sup>, vaan tila on siinä syntynyt ja muovautunut ainoastaan vapaan kapitalismin alaisena. Tämä periaate näkyy myös sen kerroksellisessa ja erittäin fragmentoituneessa arkkitehtuurissa. Modernistisen arkkitehtuurin ”totaalinen rakennus” on siinä täysin kyseenalaistettu ja pois pyyhitty, samaten kuin siihen liittyvä ajatus rakennuksesta jonkinlaisena ”autonomisena teoksena”, jota luoja-arkkitehti, *auteur*, hallitsee.

*Blade Runner*issa arkkitehtuuri ilmenee kaikkialla palimpsestina, päällekirjoituksena. Näin arkkitehtuurin sekä utooppinen että autoritaarinen luonne on pyyhkiytynyt pois; jäljellä on ainoastaan kierrätettyä tilaa, jonka irtautuminen kapitalistisen järjestelmän arvomuodostuksesta tekee siitä nyt uudella tapaa esteettistä. Se on posthumanistista arkkitehtuuria; se on inhimillisestä irtautunutta esteettisyyttä, osa luonnonhistoriaa kuten Walter Benjaminin raunio (Benjamin 1977). Myös valo muuntuu allegoriseksi, sillä se on keinotekoista ja satunnaista; se puhkoo pimeyttä fragmentoiden sitä. Se on valoa, jota arkkitehtuuri ei pysty enää mukauttamaan osaksi itseään. Se ei ole modernin aikakauden ”puhdasta” valoa, vaan rappeutunutta, keinotekoista valoa. Film noirissa valoon itseensä sisältyi vielä moraalisia konnotaatioita; nyt tämä hyvän ja pahan toisistaan erottava selkeys on neo-noirissa kadonnut (tähän liittyen: modernin rationaalisuuden jälkeen postmodernin tiedon uusi, radikaali relativismi). Myös kaupunki kokonaisuutena on elokuvassa vailla muotoa, ja näin elokuvan kaupunkinäkömät Los Angelesista esittelevät ikään kuin eri kaupungin joka kerta. Kaupungin eri alueet, tila ennen kaikkea vertikaalisessa ulottuvuudessaan – mutta myös horisontaalisessa – on fragmentoitunut, ja yksittäiset rakennukset ovat ”hajonneet” ja muuttuneet tunnistamattomiksi raunioiksi.

Elokuvan alussa kaupunki heijastuu lähikuvassa nähdystä silmästä; se muuntuu kuvaksi itsestään, ja subjekti ja objekti sulautuvat siinä toisiinsa. Silmä näkee, muttei pysty enää

---

Harvey 1989 ja Soja 2011) – tämä ajatus on saanut uutta, nimenomaan historiallista, painoarvoa; tässä uudessa ymmärryksessä Los Angeles on oikeastaan koko se urbaani alue, joka levittäytyy itse tämän kaupungin välittömässä läheisyydessä. Näin ollen alueiden rajat häviävät ja ne sulautuvat toisiinsa, ja tätä kautta myös niiden erilliset identiteetit katoavat.  
<sup>106</sup> Modernin aikakauden utopia on järjen täydellisesti hallitsema tila, jonka paradigmaattinen ilmentymä on Le Corbusierin urbaania suunnittelua koskeva tuotanto. Katso Le Corbusier 1987.

kokoamaan siitä kokonaisuutta, totaliteettia (sanan epistemologisessa merkityksessä). Los Angeles on elokuvassa vailla muotoa, ja edustaa siten rappion luonnonkaltaista estetiikkaa. On selvää, että elämme nyt historian lopun jälkeistä aikaa. Tämän post-maailman ontologinen olemus pelkistyy jätteeseen, johonkin sellaiseen, joka on joskus ollut jotakin, mutta joka ei enää ole sitä. Se on vailla muotoa, vailla hahmoa. Modernin aikakauden käsitys ajasta edistyksenä on nyt kadonnut. Rakennukset ovat jätettä itse systeemin kannalta; ne hajoavat hiljalleen maailmassa, jossa ei ole niille käyttöä. Ne ilmaisevat saman periaatteen, joka ilmeni Walter Benjaminin *Passagenwerkissä* eli dialektisen kuvan nykyisyydestä rauniona<sup>107</sup> – näin ne muuntuvat samalla allegoriaksi ajasta itsestään. Tila luhistuu hiljalleen itseensä, menettää muotonsa<sup>108</sup>. Tätä maailmaa ei kuitenkaan hajota historia, aika sinänsä, vaan kapitalistisen järjestelmän luoma historia, joka on nyt hylännyt itse itsensä. Sekä replikantit että Deckard heijastavat tätä ominaisuutta omassa olemuksessaan: Deckard on ”jätettä” häntä ylempien silmissä ja replikantit ovat ”jätettä”, joka hänen täytyy siivota pois. Tämä allegoria lävistää lopulta koko elokuvan. Sen sisältämä historianfilosofinen teema, jolla on sinänsä jo pitkä historia osana modernia aikakautta, liittyy tämän elokuvan problematiikan myös aiemmin mainitun kyberpunk-lajityypin yhteyteen. Kapitalismin kehitys ”yli” sen mitä valistuksen aikakausi nimitti edistykseksi: nyt se nähdään pikemminkin hajottavana kuin rakentavana voimana – katso tästä aiheesta ennen kaikkea Benjaminin profeetallinen *Historian käsitteestä* -essee (Benjamin 1989). Kaikki tämä voidaan lukea modernin aikakauden eräänlaisena sisältäpäin tapahtuvana hajoamisena; postmoderni tyyli on hajonneen muodon, fragmentin, itsestään irtaantunutta tyyliä: aikakaudet ovat siinä nyt joutuneet ”irralleen ajasta”, ja voivat yhdistyä uuden ja ennalta tuntemattoman logiikan mukaisesti. Näin esteettinen muodontuotanto paljastaa oman sisäisen rakentumisperiaatteen, jonka perusta on löydettävissä historiallisen kapitalismin aiheuttamista laajemista yhteiskunnallisista muutoksista, joiden olemus sen taloudellisen alarakenteen tasolla on viimekädessä materiaallinen.

Modernin aikakauden eksistentiaalinen problematiikka, joka omasi lähtökohtaisesti vielä huomattavan määrän autonomisuutta, muuntuu tässä elokuvassa traagiseksi ontologiaksi rappeutuneesta post-nykyaikaisesta maailmasta, jonka asukkaat elävät katastrofin jälkeistä aikaa (sitä, onko tuo katastrofi itse kapitalismi vai jokin muu, ei

---

<sup>107</sup> Katso Benjamin 1999.

<sup>108</sup> Katso tästä tematiikasta laajemmin Berman 2010.

kuitenkaan varsinaisesti koskaan kerrota). Kuva ja silmä; representaatio muuntuu todellisuudeksi, ja ulkoisuus muuntuu sisäisyydeksi (yksisarvinen, joka juoksee läpi lumotun metsän, uudelleen ja uudelleen). On huomionarvoista, minkälainen passiivisuus tähän kaikkeen sisältyy: tämä maailma on puhtaasti visuaalisen aistin hallitsema vailla mahdollisuutta aktiivisesti tietää sen olemusta; näkeminen ei siinä muunnu epistemologiaksi, kuten oli modernilla aikakaudella. Kaikkea hallitseva vieraantunut katse kohdistuu nyt myös subjektiin itseensä, ja näin subjektin sisäisyys ei ole enää modernin aikakauden ”syvällistä” sisäisyyttä, vaan historiaton simulakrumi, joka keinotekoisuudestaan huolimatta on ainoa mitä elokuvan hahmoilla on jäljellä; se on lopulta myös ainoa tapa selvittää totuus itsestä ja siitä maailmasta, jossa he elävät. Näemme, miten päähenkilö rakastuu keinotekoiseen olentoon, replikanttiin, ja haluaa paeta ”todellisuudesta” hänen kanssaan. Näemme lisäksi, miten kuvat ovat korvanneet historian todisteena alkuperästä ja identiteetistä. Voimme siis todeta, että aivan samoin kuin uskonnollisessa kokemusmaailmassa, erityisesti mystiikassa, jossa näyillä on ensisijainen asema todellisuuteen nähden, on tämän elokuvan maailmassa simulakrumilla ensisijainen suhde itse todellisuuteen nähden. Kuva korvaa rappeutuneen maailman, ja ensisijaisuudessaan kertoo meille modernin aikakauden olevan nyt ohitse. Kuva edeltää maailmaa ja ottaa sen paikan; alkuperää ei ole olemassa, on vain kopion kopio. Historia sulkeutuu itseensä; nykyhetki kietoo aikakaudet intertekstuaaliseksi kudokseksi, jonka mukaan mennyt aikakausi voidaan herättää henkiin ainoastaan esteettiseksi tyyllisunnaksi muunnettuna osana kulutusyhteiskunnan vieraantuneita käytäntöjä. Jopa kuolema on lopulta voitettu tässä representaation ylösnousemuksessa.

### 3 YHTEENVETO: NEO-NOIR POSTMODERNINA LAJITYYPINÄ

Neo-noirin syntyhistorian kannalta 1960-luku on eräänlaista siirtymäaikaa, sillä se on samaan aikaan sekä ensimmäinen postmoderni vuosikymmen että viimeinen moderni vuosikymmen (Jameson 1988, 178-210; 1998, 3), ja tästä syystä tuolloin syntyneet teokset häilyvät alati näiden kahden toisistaan poikkeavan ilmaisutavan välillä. Neo-noir syntyy 1960-luvun lopulla vahvasti jälkimodernistisena lajityyppinä, joka vasta ajan myötä saavuttaa täyden postmodernismin vaiheen. Tämä tapahtuu 1980-luvun alkuun tultaessa, jolloin 1970-luvun revisionistinen, asioihin kriittisesti suhtautuva neo-noir kääntyy pastissin estetiikan suuntaan ja lajityyppi hylkää lopullisesti aiemman realisminsa<sup>109</sup>. 1960-luvun teoksissa sekä modernin kokeellisen elokuvan että ranskalaisen uuden aallon vaikutus – ennen kaikkea Jean-Luc Godardin tuotanto – on erityisen keskeistä tämän lajityypin kehityksen kannalta. Erikseen täytyy mainita Godardin *Alphaville* (1965), joka yhdistelee film noiria tieteiselokuvaan tehden näistä molemmista lajityypeistä keinotekoisia noudattaen siten postmodernin estetiikan yleistä periaatetta eli erilaisten heterogeenisten elementtien eklektistä yhdistelyä puhtaasti esteettisten kriteerien pohjalta. John Boormanin *Point Blankia* vuodelta 1967 on pidetty monissa yhteyksissä ensimmäisenä varsinaisena neo-noir-teoksena (ks. esim. Hirsch 1999, 17). Hyväksyn tämän luokittelun, sillä tässä teoksessa kiteytyy se uusi suhde (elo)kuvaan, josta sittemmin tulee omalla ajallamme hallitseva. Tämä suhtautumistapa problematisoi kuvan ontologian pohtimalla aktiivisesti sen keinotekoista olemusta, sen radikaalia esineellistymistä<sup>110</sup> osana postmodernia aikakautta. André Bazinin teoretisoima<sup>111</sup> kuvan ontologia, fenomenaalinen maailma, jonka syväterävä otos esittää (eli siis lyhyesti ilmaistuna elokuvallinen realismi) tulee nyt problemaattiseksi, ja avaa tätä kautta näkymän uuden aikakauden historiallisuutta koskevaan pohdintaan – siihen, miten itse todellisuus muuntuu kuvaksi, ja on aina jonkin mediateknisen välineen välittämää.

---

<sup>109</sup> Vuosi 1981 on jostakin syystä vahva vedenjakaja neo-noirin historiassa. Silloin ilmestyvät viimeiset ns. 1970-lukulaiset neo-noir-elokuvat; ennen kaikkea Brian DePalman *Blow Out* ja Ivan Passerin *Cutter's Way*. Toisaalta silloin ilmestyvät myös ensimmäiset uutta lähestymistapaa edustavat teokset; Lawrence Kasdanin *Body Heat* ja Michael Mannin *Thief*.

<sup>110</sup> Kuten Lukács Marxia seuraten sanoi. Katso Lukács 1971, 83-109.

<sup>111</sup> Katso ennen kaikkea Bazin 2005, 16-40.

Yleisellä tasolla 1960-luvun elokuvan tuli olla todentuntuista sen pyrkiessä kuvaamaan maailmaa sellaisena kuin se arkipäiväisessä kokemuksessa ilmeni. Tässä sitä edelsi sodanjälkeisen ajan neo-realismi, jota André Bazin keskeisesti teoretisoi (erit. Bazin 2005, 16-40). Aiemmin Hollywood-tyyppinen realismi oli luonut epätosia taikamaailmoja studiolaravasteissa, mutta nyt elokuvantekijöiden tuli lähteä ulos studiosta ja kuvata jotakin ajankohtaista<sup>112</sup>. Aiheiden ohella myös kerronta muuttui tarkasti strukturoidusta realismista kohti kokeellisempaa ilmaisutapaa, jossa tietty aihe edellytti myös tietynlaista ilmaisutapaa. Ranskalaisen uuden aallon vaikutus tuntui vahvana amerikkalaisessa elokuvassa koko vuosikymmenen, mutta 1960-luvun lopulla erityisesti Dennis Hopperin *Easy Rider* (1969) toimi yhtenä keskeisimpänä uutta elokuvaestetiikkaa luoneista teoksista<sup>113</sup>. Tilanne on hieman ristiriitainen: kuten analyysi *Point Blankista* on osoittanut, kuvan aiempi realismi ja sen radikaali esineellistyminen, sen keinotekoinen luonne eli toisin sanoen elokuvallinen modernismi, ovat ne kaksi puolta, jotka ikään kuin kamppailevat tässä vaiheessa keskenään<sup>114</sup>. Myös Juri Lotman huomauttaa tästä seikasta: bazinilainen syväterävä otos saa vastaansa nyt eisensteinilaisen montaasielokuvan keinotekoisuuden ja näiden kahden lähestymistavan välille syntyy uudenlainen sovittamaton jännite. *Point Blank* edustaa näin kahteen eri suuntaan katsovaa hetkeä elokuvataiteen historiassa. Lotman oli sitä mieltä, että keinotekoinen asenne kuvaan oli vähitellen palaamassa, ja tässä hän oli selvästi oikeassa.

Uuden estetiikan hallitsemassa tilanteessa myös elokuvataiteen sisäinen kritiikki tuli mahdolliseksi, ja erityisesti Robert Altman tuli 1970-luvun kuluessa käymään läpi

---

<sup>112</sup> Hollywood-realismi syntyi tarkkaan kodifioidusta estetiikasta, jonka piti olla huomaamatonta katsojalle. Valaistus oli esimerkiksi aina tietynlaista, kuvakulmat staattisia ja niin edelleen. Ne tähtäsivät sellaiseen ”reaalisuus-efektiin”, josta Barthes on useissa yhteyksissä puhunut (ks. esim. Barthes 1989, 141-148). Nyt kaikki tuo näyttäytyy kuitenkin meille tyystin toisessa valossa totuttuamme uudenlaiseen realismiin.

<sup>113</sup> Paljolti tähän teokseen liittyy myös niin sanotun independent-elokuvan nousu 1970-luvun alussa.

<sup>114</sup> Palaamme tässä näin ollen siihen kuuluisaan keskusteluun, jota Lukács kävi realismista modernismia puolustavien kanssa. Hänelle modernismi edusti nimenomaan tätä kapitalistisen kehityksen aikaan saamaa esineellistymistä, fragmentoitumista ja vieraantumista. Realismi sen sijaan oli hänelle yhteiskunnallisen totaliteetin esittävä kuvaamisen tapa, jolla oli edelleen arvoa osana modernia maailmaa. Ristiriita on lopulta sovittamaton, mutta on totta, että modernistinen estetiikka, erilaiset avantgarde-liikkeet ynnä fragmentin eriytynyt muotokieli ovat seurausta syvemmillä kapitalistisen järjestelmän alarakenteessa tapahtuneista historiallisista muutoksista, jotka sitten ovat heijastuneet myös kulttuurin ja taiteen alueelle (mutta tässä yhteydessä tätä aihepiiriä ei ole mahdollista käsitellä tämän enempää).

tuotannossaan lähes kaikki merkittävät Hollywood-lajityypit tehden niistä oman kriittisen tulkintansa<sup>115</sup>. Esimerkkeinä mainittakoon *M.A.S.H.* (1970, sotaelokuva), *Nashville* (1975, musikaali), *The Quintet* (1979, tieteiselokuva) ja *The Long Goodbye* (1973, noir) (Jameson 1981, 114–115). Altmanin elokuvia voi kutsua tietyssä mielessä ”metaelokuviksi”, sillä niiden suhde kerrontaan, ennen kaikkea Hollywood-elokuvan keskeisenä lähtökohtana olevaan lajityypin käsitteeseen, on itsereflektiivinen ja pohdiskeleva<sup>116</sup>. Esitystapa, yleinen representaation järjestelmä on siten se ”kieli”, joka nyt päättyy tämän elokuvallisen dekonstruktion kohteeksi<sup>117</sup>. Altmanin 1970-luvun tuotannossa representaation problematiikka nousee toistuvasti esiin. Myös muissa 1970-luvun neo-noir elokuvissa korostuu sama piirre: todellisuuden olemus ei koskaan ole niissä ongelmaton, ja kääntäen voisikin sanoa, että juuri todellisuuden olemus on niiden perimmäinen ongelma.

1960-luvun lopulla ilmestyy muutamia teoksia<sup>118</sup>, jotka on mahdollista lukea tähän neo-noirin uuteen lajityyppiin, mutta kuitenkin tästä huolimatta tämä lajityyppi alkaa saada laajempaa historiallista merkitystä vasta seuraavan vuosikymmenen alkupuolella. Tässä vaiheessa neo-noirin kriittinen suhde omaan aikaansa on samankaltainen 1970-luvun alkupuolen tieteiselokuvan tapaan (niin sanotun dystooppisen tieteiselokuvan aikakausi, joka esitteli postmodernin ajan yhteiskunnallisen ongelmakentän). Modernin

---

<sup>115</sup> Katso esimerkiksi Kagan 1982.

<sup>116</sup> Monia tämän ajan elokuvantekijöitä kiinnostaa lajityypin uusi olemassaolo tässä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa. Kokeiluita genre-elokuvien piirissä tekivät tuolloin useat eri ohjaajat, kuten esimerkiksi Stanley Kubrick, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, ynnä monet muut eri ohjaajat. Katso Jameson 1990.

<sup>117</sup> Se ajatus, joka tässä ilmenee yhdistää todellisuutta koskevan yleisen ongelmakentän eräänlaisen representaatiota koskevan suhteen historialliseen ilmaantumiseen: filosofia muuntuu metafilosofiaksi (esim. Jacques Derrida), historia muuntuu metahistoriaksi (esim. Hayden White) ja elokuva muuntuu metaelokuvaksi (esim. Robert Altman).

<sup>118</sup> Kuten esimerkiksi *Harper* (1966), joka on kuitenkin sekä esitystavaltaan että tematiikaltaan vielä hyvin perinteinen rikoselokuva. Ainoa todellinen edeltäjä uudelle neo-noir-lajityypille on oikeastaan vain Michelangelo Antonionin *Blowup* (1966). Se enteilee jo vahvasti uuden lajityypin ilmaantumista ollen kuitenkin enemmän taide-elokuva, pikemminkin kuin selkeä genre-elokuva (jota sitten taas *Point Blank* selvästi on). Vuoden 1969 *Marlowe* on myös käsittelytavaltaan perinteinen elokuva, mutta sen olemassaolo itsessään kertoo meille tämän lajityypin uudelleensyntymästä 1960-luvun loppupuolella. Miksi film noir sitten syntyy uudelleen neo-noirina? Ainoa mahdollinen vastaus liittyy mielestäni postmodernin aikakauteen, joka nyt sisältää uudenlaisen asenteen kuvalliseen kulttuuriin nähden. Film noir -elokuvat olivat tuolloin useimmille ihmisille tuttuja nimenomaan television kautta, ja täten niistä oli muodostunut eräänlainen kollektiivinen referentti kuvan muodossa irrotettuna tietysti alkuperäisestä historiallisesta kontekstistaan.

aikakauden loppu, sen ideaalien loppu ja kapitalismin hegemonisen aseman lujittuminen suhteessa sekä kansallisvaltioihin että niiden demokraattisiin periaatteisiin nähden<sup>119</sup> tulee näissä molemmissa lajityypeissä selkeästi esiin. 1970-luvun alkupuolen neo-noir onkin tunnelmaltaan alavireistä, kapitalistiseen systeemiin nähden kriittistä, itsetietoisien ironista ja radikaalisti vieraantunutta. Se pyrkii kartoittamaan omaa postmodernia aikaamme tietynlaisen ”uuden realismin” näkökulmasta. Sitä sävyttää resignaatio, kyyninen poliittisuus, näköalattomuus ja niin sanottu politiikan loppu.

Tämän aikakauden neo-noir harjoittaa jatkuvasti klassisen Hollywood-kerronnan kritiikkiä peilaten siten itseään menneeseen aikaan. Näin representaation problemaattinen suhde todellisuuteen on siinä keskeistä. Tämä tietty itsetietoisuus, joka korostaa lajityyppien keinotekoisuutta, syvenee vielä huomattavasti aikakauden edetessä. Robert Altmanin 1970-luvun tuotanto ilmentää tätä käytäntöä, ja tämä periaate muuntuneena kuvallisuuden yleiseksi problematiikaksi kiteytyy lopulta täydeksi postmodernismiksi 1980-luvun alkuun tultaessa. Narratiivisesti neo-noir-teoksissa, kuten myös monissa muissa 1970-luvun alun elokuvissa, on yleensä avoin loppu, joka systemaattisesti kieltäytyy tavanomaisesta narratiivisesta sulkeumasta. Tietty postmoderni realismi syntyy näissä teoksissa ennen kaikkea niiden erilaisten elokuvallisten konventioiden rikkomisen kautta, joihin Hollywood-elokuva suuressa määrin edelleen tuolloin perustui. Modernismia leimasi yleisesti tietty keinotekoisuus, mutta kuitenkin elokuvassa modernismi ei koskaan saavuttanut sellaista asemaa kuin muissa taiteenlajeissa. Tästä huolimatta taiteen autonomia ja sen erillisuus muusta elämästä pyritään nyt uuden Hollywoodin kuvatuotannossa kyseenalaistamaan radikaalisti<sup>120</sup>. Tämä on ymmärrettävissä nimenomaan sitä vasten, että taide menettää nyt aiemman autonomiansa esteettisen alueella kulutusyhteiskunnan ottaessa kuvan ensisijaiseksi lähtökohdakseen. Film noir on näin ainoastaan yksi kuvallinen referentti elokuvan ”populaarissa” tietoisuudessa, ja onkin merkityksellistä, että nämä teokset tulivat monille tutuiksi juuri television välityksellä.

---

<sup>119</sup> Eli lyhyesti ilmaistuna Habermasin puolustama ”normatiivinen perusta”. Katso erit. Habermas 1985.

<sup>120</sup> Modernismissa taide pyrki korvaamaan itse elämän. Vertaa jälleen Schillerin keskeinen merkitys historiallisesti tämän kyseisen tematiikan kannalta.

1970-luvun neo-noirissa päähenkilönä on film noirin tapaan useimmiten yksityisetsivän moderni hahmo, joka kuitenkin on merkitsevällä tavalla muuttunut turhaksi, sillä hän ei enää pysty tuomaan asioita yhteen ja luomaan niistä ymmärrettävää kokonaisuutta, yhteiskunnallista totaliteettia. On tapahtunut epistemologinen siirtymä, jonka merkitys on erityisen keskeinen pyrkiessämme ymmärtämään neo-noir-lajityypin luonnetta osana uutta postmodernia aikakautta. Tämä epistemologinen siirtymä noudattelee niitä yleisiä linjoja, joita Jean-François Lyotard hahmotteli *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* -teoksessaan (alkup. 1979): itseensä sulkeutuneet tiedon yhteisöt, wittgensteinilaiset kielipelit, joilla ei ole enää yhteyttä toisiinsa ja suurten yhteenkietovien kertomusten katoaminen ovat hänen mukaansa vallitseva asiantila omalla ajallamme (hegeliläinen teleologia korvautuu radikaalin epäjatkuvuuden satunnaisella logiikalla)<sup>121</sup>. Yksityisetsivän hahmo oli aiemmin eri yhteiskunnan tasoja yhdistävä hahmo; hän loi kokonaiskuvan yhteiskunnasta samaan tapaan kuin Lukács sanoi realistisen romaanin esittävän yhteiskunnan kokonaisuudessaan ja tarjoavan näin aineksia poliittiselle toiminnalle. Nyt epistemologisen siirtymän tapahduttua yksityisetsivän hahmolla ei enää ole tällaista voimaa osana narratiivista kokonaisuutta. Esimerkiksi Altmanin *The Long Goodbyessa* epäkeskinen ja disorientoiva kerronta siirtää paikoiltaan yksityisetsivän keskussubjektin luoden uudenlaisen ”skitsofreenisen” (Jameson 1991) kokemuksen todellisuudesta. 1970-luvun neo-noirissa tämä yksityisetsivän hahmo näyttäytyy erityisen problemaattisena, mutta kuitenkin juuri hänen anakronistisen hahmonsensa kautta nämä elokuvat pystyivät tuolloin esittämään muuttuneen historiallisen tilanteen luonteen. Myöhemmin 1980-luvun neo-noirissa hänen hahmonsensa suuressa määrin katoaa tai ainakin muuntuu toisenlaiseksi, ja tuolloin keskiöön nousee radikaali pastissin estetiikka ja uudenlainen esteettisyys, jossa on siirrytty todellisesta maailmasta puhtaaseen elokuvallisuuteen, kuvan itsensä radikaaliin ontologiaan.

Voidaan sanoa, että postmodernissa elokuvassa niin sanottu todellisuus paljastuu jatkuvasti pinnaksi tai representaatioksi, joka peittää alleen todellisuuden. Tämä ilmenee esimerkiksi Altmanin *The Long Goodbyessa*, mutta samoin se on läsnä myös Roman Polanskin keskeisessä neo-noir-teoksessa *Chinatown* (1974). Yksityisetsivän tavallisia tehtäviä ovat avioerotapaukset, niin on myös tässä elokuvassa, mutta neo-noir-elokuvalla tyypilliseen tapaan tämä hyvin tavanomainen juonikuvio on mukana

---

<sup>121</sup> Lyotard kommentoi tässä selvästi Habermasia ja hänen ajatustaan tieteen ”legitimaatiokriisistä”. Katso tästä aiheesta enemmän Habermas 1975.



ainoastaan siksi, jotta se voitaisiin rikkoa. Se paljastuu seipiteeksi, ennalta suunnitelluksi konstruktioksi<sup>122</sup>, joka liittyy yksityisemmän hahmon osaksi suurempaa kokonaisuutta, ja näemme lopulta, miten tämän yksityisen arkisen tason takaa paljastuu Historia itse kaikessa laajuudessaan. Myös Los Angelesin urbaani tila toimii *Chinatownissa* allegoriana siitä kapitalistisesta systeemistä, jonka puitteissa nykyisin elämme. Elokuvan kaupunki ei ole kuitenkaan enää se itse, vaan nostalginen kuva siitä. Osana tätä narratiivista kokonaisuutta Jack Gittesin moderni totuudenetsintä muuntuu koko ajan siten, että se palaa uudelleen ja uudelleen sellaisena poispyyhkivänä elementtinä, joka vähitellen paljastaa yksityisen tason takana vaikuttavan historiallisuuden – näin se lopulta hävittää myös etsivähahmon aiemman subjektiivisuuden. Monissa elokuvan kohtauksissa tiedonhankinta liittyy näkemiseen ja katseeseen: visuaaliseen yleensä, mutta kerta toisensa jälkeen tämä visuaalisuus johtaa etsivähahmon harhaan. Jack Gittesin moderni henkilöahmo, joka ”tietää” asioiden todellisen järjestyksen ja joka hallitsee tätä kautta tapahtumia saa osakseen elokuvassa postmodernin dekonstruktion, jonka seurauksena hän menettää otteensa tapahtumien kulusta ja tulee lopulta osalliseksi sellaisella tavalla, jota hän ei enää itse hallitse (Nicol 2013, 82–84).

Neo-noir-elokuvana *Chinatown* on myös nostalgiaeokuva (Jameson 1991, 19), jossa todellisuuden terävästi esiin piirtävä auringonpaiste luo siihen uuden audiovisuaalisen havaitsemisen kategorian sellaisen historiallisen pastissin esteettisessä olemuksessa, joka pyrkii vangitsemaan menneisyyden teknisen täydellisyyden tuottamaan representaatioon, joka itsessään, hieman paradoksaalisesti, tulee lopulta kuitenkin hävittämään tämän historiallisuuden kokemuksen muuntaessaan menneisyyden täydelliseksi kulutusobjektiksi vailla todellista referenttiä. Voidaan todeta, että *Chinatownin* kaltaisessa vainoharhaisessa juonessa yleinen historia tavoittaa aina lopulta yksityisen hävittäen samalla autonomisen subjektin. Tämä autonomisen position katoaminen onkin lopulta 1970-luvun neo-noir-elokuvien todellinen aihe ilmentäen siten kapitalismin muuttunutta luonnetta postmodernissa tilanteessamme. Jamesonin kognitiivisella kartoituksellaan (Jameson 1991, 51-54) tavoittelema totaliteetti eli

---

<sup>122</sup> Yksi erityisen keskeinen teos, joka kertoo meille siirtymästä modernista postmoderniin aikaan tiedon alueella, on Peter L. Bergerin ja Thomas Luckmannin sosiologinen tutkielma *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* vuodelta 1966. Siinä sosiaalinen todellisuus ilmenee kollektiivisesti jaettuina representaatioina. Ks. Berger & Luckmann 1966.

globaali kapitalismi (eli ”maailmanjärjestelmä”) tulee näkyväksi tämän vainoharhaisen juonen takaa sellaisena epämääräisenä hahmona, johon kaikki merkit salaa viittaavat. Se on jatkuvan epäilyn lähde, paranoidin asenteen alkuperä, joka postmodernissa mielikuvituksessa saa erilaisia muotoja. Toisaalta tämä asioiden välille yhteyksiä rakentava yritys sisältää runsaasti jälkiä myös aiemmasta modernista rationaalisuudesta, joka nyt palaa eräänlaisena alitajuisena jälkikuvana jostakin sellaisesta, joka tosiasiallisesti on jo kadonnut. Kapitalismin logiikkaan nimittäin kuuluu nykyisin se, että se pyrkii saavuttamaan sellaisen uuden autonomian, joka ei enää ole hallittavissa aiemman modernin järjen instrumentein. 1970-luvun neo-noirissa tarjoutuu siten oikeastaan viimeinen mahdollisuus murtautua representaation pinnan lävitse itse todelliseen – seikka, joka myöhemmässä neo-noirissa sitten tyystin kiistetään.

Fredric Jamesonin analyysi postmodernismin eri aspekteista oli tarkka ilmestyessään vuonna 1984, mutta sittemmin on alkanut käydä selväksi, ettei hänen luomansa historiallinen jaottelu kata kuin yhden vaiheen omasta aikakaudestamme. Hänen teoriassaan keskeinen pastissin estetiikka, siten kuin hän sitä kuvailee *Postmodernismi*-esseessään, kuvaakin kaikkein parhaiten juuri tuon tekstin ilmestymisajankohdan estetiikkaa. Jamesonin tekstissään käyttämä paradigmaattinen esimerkki on Lawrence Kasdanin keskeinen neo-noir-teos *Body Heat* (1981), jonka Jameson kertoo viittaavan nimenomaan esteettisiltä eli tarkemmin ottaen formaalisilta elementeiltään menneeseen aikaan nykyhetken sijasta (johon se kuitenkin paradoksaalisesti sijoittuu [Jameson 1991, 20–21]). Hän huomauttaa, miten jo elokuvan tyyliteltyt art deco -alkutekstit viittaavat menneeseen aikaan (joka on hänen mukaansa jokin kuvitteellinen 1930-luku) – samoin kuin pikkukaupungin eristynyt miljö, josta on häivytetty merkitsevällä tavalla kaikki nykyaikaan viittaavat elementit (Jameson 1991, 20). *Body Heat* on keinotekoisessa, ennen kaikkea esteettisessä, todellisuudessaan, joka nimenomaisesti kieltäytyy kuvaamasta sen omaa ilmestymisajankohtaa, neo-noir-lajityypin puitteissa ensimmäinen teos, joka tuli ohjelmallisesti julistamaan uutta pastissin estetiikan periaatetta (Hirsch 1999, 182)<sup>123</sup>. Jameson viittaa elokuvan sisältämään alluusion *The Postman Always Rings Twice* -romaniin ja kertoo miten tämänkaltainen aiempien teosten läsnäolo vaikuttaa siihen, miten me vastaanotamme tämän teoksen. Nämä viittauskohteet ovat

---

<sup>123</sup> Vaikka olen aiemmin analysoinut tarkemmin *Blade Runneria*, on tämän teoksen asema paradigmaattinen ajatellessamme täyden postmodernismin estetiikkaa neo-noir lajityypin puitteissa.

romaanin samanniminen filmatisointi (1946) sekä Billy Wilderin keskeinen film noir -teos *Double Indemnity* (1944), johon itse Raymond Chandler laati käsikirjoituksen (Jameson 1991, 20). Näin *Body Heat* ei niinkään viittaa todelliseen aikakauteen, todelliseen menneisyyteen, vaan nimenomaan näiden representaatioiden esittämään elokuvalliseen todellisuuteen.

Fredric Jameson tulee analyysissään lopulta sellaiseen päätelmään, jossa hän toteaa, että esteettisten tyylien historia kuvan muodossa on tullut syrjäyttämään postmodernilla ajalla todellisen historian (ibid.). Kuva vailla todellista referenttiä on historian simulakrumi, jonka aikakaudelle olemme nyt astuneet. Jameson seuraa tässä jälkistrukturalistista merkkiteoriaa – ennen kaikkea Jean Baudrillardin tuotantoa. Sama suhde historiaan ilmenee aiemmin käsitellyssä *Blade Runnerissa*, jossa film noirista peräisin olevat esteettiset elementit muodostavat historiallisen viittauksen kontekstin; kuitenkin siten, että todellinen historia on nyt korvautunut näillä tyyllillisillä referenteillä. 1980-luvun alkupuolella keskeiseksi noussut pastissin estetiikka<sup>124</sup> on sittemmin kuitenkin menettänyt merkitystään sekä neo-noir-lajityypin puitteissa että taiteen yleisenä lähestymistapana – vaikei se olekaan tyystin kadonnut. Näin ollen Jamesonin analyysi on ansioistaan huolimatta hieman vaillinainen ja nyt jo osin vanhentunut. Se osoittaa silti kulttuuri-ilmioiden radikaalisti historiallisen luonteen; mitään ilmiötä ei ole mahdollista määritellä jonkin universaalien teorian puitteissa huolimatta siitä, perustuuko tuo tulkintatapa itsessään historialliseen jaotteluun ja analyysiin. Pastissin estetiikka edustaa näin ainoastaan yhtä vaihetta oman postmodernin aikakautemme kehityksessä; neo-noirin puitteissa sitä on seurannut tietynlaisen radikaalin metaelokuvan aikakausi sekä ironisen viittauksen etäännytetty estetiikka (näin on ollut erityisesti 1990-luvulla).

Voidaan sanoa, että juuri 1980-luku edustaa itsetietoisien postmodernismin ilmentymisen hetkeä; vaikka postmodernin aikakauden alku voidaan jäljittää jonnekin 1960-luvun loppupuolelle (ja vähintäänkin viimeistään 1970-luvun alkuun) on 1980-luvun alku se hetki, jolloin tämä aikakausi tulee tietoiseksi itsestään. Ei ole siten yllättävää, että tältä

---

<sup>124</sup> Joka saavuttaa eräänlaisen huipentumansa 1980-luvun lopussa sellaisissa elokuvissa kuin *Who Framed Roger Rabbit?* (1988) ja *The Untouchables* (1987). Myös Tim Burtonin ohjaama *Batman* (1989) sisältää hyvin vahvoja noir-sävyjä (mutta tämän elokuvan nostalgia on jo hyvin abstraktia; se ei enää viittaa mihinkään tiettyyn aikakauteen vaan sisältää viitteitä 1920-luvulta 1960-luvulle).

ajalta löytyvät myös postmodernin yhteiskunnan filosofis-historialliset määrittely-yritykset, jotka käynnistyvät viimeistään Jean-François Lyotardin *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa* -teoksesta (Lyotard 1985). Tässä vaiheessa keskeiseen asemaan nouseva pastissi paljastaa meille myös nykyiseen historialliseen kokemukseen sisältyvän radikaalin relativismin, joka ei kuitenkaan rajoitu vain tähän tiettyyn esteettiseen elementtiin jonkinlaisena taiteen sisäisenä keinona, vaan ilmentää meille ilmiömaailman yleistä relativismia omalla ajallamme. Myöhemmät neo-noir-teokset ovat 1980-luvun alkupuolen elokuvaan verrattuna monesti vähemmän ohjelmallisia, vähemmän manifestin kaltaisia. Näin voimme sanoa, että tuolloin selkeänä esittäytynyt on sittemmin muuttunut vaikeammin määriteltäväksi ja monella tapaa monimuotoisemmaksi. Postmodernismista on vaikeampi puhua jonakin selkeänä esteettisenä tyylinä 1980-luvun jälkeen, sillä tuolloin sen historiallinen katse oli vielä suuntautunut kiinteästi menneisyyteen, sitä edeltäneeseen moderniin aikakauteen. Siitä tuleekin myöhemmin pikemminkin eräänlainen oman aikakautemme *etos*, jonka keskeisin ongelma on todellisuutemme muuttunut olemus, joka ilmenee ennen kaikkea kuvallisuuden problematiikan kautta, ja jonka suhde erilaisiin mediateknisiin välineisiin on erityisen keskeistä.

*Body Heat* esittelee edellä käsitellyn nostalgian ja pastissin tematiikan lisäksi uudelleen *femme fatale* hahmon keskeisenä osana neo-noirin narratiivista järjestelmää. Vaikkei se olekaan täysin poissaoleva, on tämän elokuvallisen hahmon merkitys 1970-luvun neo-noirissa häviävän pieni, 1980-luvun teoksissa taas erityisen keskeinen. Tämä henkilöahmo saa nyt samalla tapaa vahvasti pastissinomaisen luonteen (Hirsch 1999, 184–187) ollen siten luonteeltaan ennen kaikkea esteettinen. Voimme nähdä miten tämä hahmo puuttuu sekä *Point Blankista* että *The Long Goodbyesta*, mutta on jälleen taas läsnä *Blade Runnerissa* replikantti Rachelin hahmossa. Klassisessa film noirissa ”pahat naiset” olivat vaarallisia juuri sukupuoliroolien kääntymisen takia, mutta he olivat silti aina miehisen halun kohteita osana elokuvissa ilmenevää ”libidinaalisen ekonomian” järjestelmää. Ongelmallista tässä asetelmassa oli tuon ajan moraalien ylittäminen; nämä naiset vastasivat miehistä fantasiaa, mutta tämän tiettyyn normaaliuteen perustuvan systeemin rajanylityksestä syntyi niissä se sovittamaton ristiriita, joka vaati sen, että näiden naishahmojen tuli kuolla, sillä he eivät olisi sopineet siihen normaaliuden järjestykseen, josta tapahtuva rikosjuoni on vain hetkellinen poikkeama. Neo-noirissa tämä seksuaalisesti vaarallinen nainen liittyy seksuaalisuuden korostumiseen omalla

aikakaudellamme osana nykyistä kulutuskulttuuria; näin ollen sekä mies- että naishahmot ovat usein korostetun karikatyyrimaisia; ne ovat yksiselitteisesti ilmaistuna halun tyylliteltyjä objekteja. Tämän kaupallisen suhtautumistavan olemus omassa globaalissa kulttuurissamme ilmenee *femme fatale*n äärimmäisen seksuaalisoidussa naiskuvauksessa, joka itsessään sisältää fetissinomaisiksi muuntuneiden osaobjektien täydellisyyteen hiotun tyyllivalikoiman nostalgisine konnotaatioineen. Se on mitä suurimmassa määrin baudrillardilainen viettelevä objekti (Baudrillard 1990), jolle (mies)subjekti menettää aiemman modernin autonomiansa. Huomamme miten kuvan uusi problematiikka korvaa nyt aiemman tiedollisen problematiikan, mutta huomionarvoista on se, että nämä kaksi tasoa ikään kuin nyt sulautuvat yhteen ottaen aiemmin mainitun radikaalin relativismin ensisijaiseksi lähtökohdakseen.

*Body Heat* -elokuvassa seksi liittyy myös merkitsevällä tavalla rahaan, kuten yleensäkin neo-noirissa – ja sitä ennen film noirissa. Aiemmista elokuvista lainattu juonikuvio sisältää siinä klassisen asetelman: Aviomies, jolla on rahaa. Ahne vaimo, joka haluaa päästä hänestä eroon ja saavuttaa taloudellisen itsenäisyyden. Vieras mies, joka tarjoutuu suorittamaan murhan. Seksi sellaisena välineenä, jota nainen käyttää saadakseen mieheltä haluamansa. Moraalin ylittäminen näkyy siten, että se on naiselle vain instrumentti, jolla hän manipuloi miestä saavuttaakseen haluamansa. Film noir - elokuvissa tätä kaikkea seurasi aina moraalinen tuomio, mutta merkitsevällä tavalla tästä poiketen *Body Heat* -elokuvan lopussa näemme naispäähenkilön aurinkorannalla siemailemassa juomaansa salskean nuoren miehen tarjotessa hänelle auliisti palveluksiaan samalla kun petetty mies istuu vankilassa tuomittuna murhasta. Itse tämä kohtaus muistuttaa mainoselokuvan ”täydellisen pinnan” estetiikkaa, joka ilmenee meille nykyisin alitajuisena halujen ja toiveiden unimaisemana, sellaisena formaalisena alitajuntana, jota meidän ei ole mahdollista paeta. Voimme ehkä halutessamme tulkita naishahmon aktiivisen roolin positiivisesti; nyt myös nainen voi olla vallassa – sekä tietysti seksuaalisesti aktiivisessa roolissa. Uusi kuvallisuus hallitsee 1980-luvun neo-noiria, ja *femme fatale*n fiktiivinen hahmo on vain yksi esimerkki siitä, miten kaikki muuttuu tällöin esteettiseksi pinnaksi, historiallisiksi viittauksiksi ja pastissin logiikan hallitsemiksi merkkien kokoelmiksi. Intertekstuaalisuudesta tulee näin uuden aikakauden tiedollinen lähtökohta.

Postmodernilla ajalla aiemman film noirin moraalipohdinnat ovat yleisesti ottaen poissa. Näin ollen murhan suorittava päähenkilö ei enää koe piinaavia omantunnon tuskia, vaan haluaa ainoastaan selvitä teostaan jäämättä kiinni. Voimme todeta, että psykologinen tutkiskelu ei ylipäätään enää kuulu nykyisin noir-genreen. Psykologiset teemat, ennen kaikkea moraalisisessa kontekstissa, hallitsivat klassista film noiria, mutta nyt tämänkaltainen pohdiskelu on tyystin vanhentunutta. Se ei ole merkityksellistä, sillä päähenkilöt eivät voi enää reagoida tilanteisiin moraalisesti; postmodernilla aikakaudella kapitalismin levitessä kaikkialle ei ole enää olemassa sellaista kriittistä etäisyyttä, josta käsin tarkastella asioita ”objektiivisesti” eli toisin sanoen suhteessa normiin. Näin ollen neo-noirissa tapahtuu yleisellä tasolla siirtymä psykologisesta sosiologiseen analyysiin, ja tätä kautta yksilön moderni hahmo ja yhteiskunnan itsensä moderni normatiivinen rakenne katoavat (sillä lopulta yhteiskunta, normi, oli juuri se syvältä psyykestä esiin murtautuva hahmo, joka piinasi film noirin henkilöitä). Itse henkilöahmot olivat klassisessa film noirissa monesti psykologisesti monimutkaisia, mutta nyt neo-noirin aikakaudella esiintyy merkitsevällä tavalla yksinkertaisempia, radikaalisti pinnallisia hahmoja – esimerkiksi Altmanin *The Long Goodbye* on täynnään tällaisia hahmoja. Totuus asioista ei enää löydy subjektin psyykestä, jonka alitajuisia kerroksia film noir pyrki tuomaan esiin. Siirtymä aiemmasta psykologisuudesta uuteen pinnallisuuteen tapahtuu 1960-luvun loppupuolella, ja voimme havaita, miten tämä siirtymä elokuvataiteen puolella ikään kuin heijastaa samankaltaista siirtymää teorian puolella. Strukturalismi ja erityisesti sitä seurannut jälkistrukturalismi sulkeisti samalla tavoin subjektin roolin korostaen tiedon systeemistä luonnetta (Saussuren kielitiede mallinaan).

Elokuvallisella tasolla klassisessa film noirissa oudot kuvakulmat kertoivat meille sekä henkilöahmojen häiriintyneisyydestä että sosiaalisen järjestyksen rikkoutumisesta – kuitenkin siten, että jokin normaaliuden idea oli aina konstruoitavissa. Häiriintynyt esitystapa ilmaisi niissä modernin rationaalisen maailman rikkoutumista. Yksi hyvin tavanomainen film noirin juonikuvio kuvaa juuri yhteiskunnan suojaverkon haurautta; tarvitaan vain yksi väärä liike, vain yksi erehdys, ja se riittää syöksemään tavallisen ja ”kunniallisen” kansalaisen epätoivon ja kauhun syövereihin: rationaalisesta irrationaaliseen<sup>125</sup>. Varmastikin toisen maailmansodan kokemukset vaikuttivat tähän

---

<sup>125</sup> Tämä on myös Alfred Hitchcockin elokuvien tavanomainen teema.

tematiikkaan suuresti ja film noir -elokuvat ovatkin muistutus siitä, miten ohut sivilisaation pinta todella on: niissä järjestyksen pinnan alla kuhisee aina kaaoksen voimien pimeä kudus. Vertaa näin ollen neo-noir-lajityypin puitteissa *Blue Velvet* -elokuvan (1986) aloitus, jossa kamera sukeltaa ruohikon sekaan paljastaen painajaismaisen hyönteismaailman idyllisen postikorttinäkymän kauniin pinnan alta (elokuvan esittäessä näin dekonstruktion postmodernin nostalgialokuvan [Jameson 1991, 19] luonteesta). Tämä pinnan ja syvyyden problematiikka ilmenee myös muissa David Lynchin teoksissa, esimerkiksi televisiosarja *Twin Peaks* 1990-1991, jossa psykologinen ja sosiaalinen yhdistyvät alati muodostaakseen perverssien paikaltaan siirtymien oudon universumin tulkintaa vastustavine unilogiikkoineen<sup>126</sup>, ilmeten näin eräänlaisena surrealismien postmodernina uusversiona, jossa tulkinta ei enää etene esteettisen pinnan taakse itse Olevaan, vaan sen sijaan johtaa katseen loputtomaan vieraantumiseen visuaalisten objektien parissa.

Film noir -elokuviissa kirkkain auringonpaiste luo syvimmit varjot ja pimeys pitää sisällään oman tiedostamattoman alitajuntamme. Tätä kautta nämä elokuvat sisältävät myös tietyn freudilaisen historiallisuuden kokemuksen (asioilla ja ilmiöillä on menneisyytensä), joka on samaten myös nyt kadonnut. Tai voidaan sanoa niin, että neo-noirissa film noirin aiemmat kerronnalliset keinot muuntuvat vähitellen puhtaasti visuaalisiksi siten, että ne toimivat osana laajempaa representaation järjestelmää muuntaen koko elokuvallisen todellisuuden uudella tapaa ”tekstuaaliseksi”. Näin on esimerkiksi David Fincherin elokuvassa *Seven* (1995), jossa katsomme ikään kuin jonkin noir-linssin lävitse nykyhetken New Yorkia. Elokuvan sade saa eksistentiaaliset mittasuhteet, mutta ainoastaan osana sen representaation järjestelmää; näin ollen sen valoton tummuus ei enää heijasta niinkään temaattista synkkyyttä, vaan muuntaa elokuvan puhtaaksi pinnan estetiikaksi, ja tämä tekee siitä uudella tapaa audiovisuaalisen (tämä periaate enteilee nykyajan ”efektiestetiikan” tuloa). Tämän lähestymistavan ehkäpä pisimmälle viety toteutus on Frank Millerin ja Robert Rodriguezin *Sin City* (2005). Siinä tapahtumaympäristön visuaalinen hämärtäminen on viety niin pitkälle, että elokuvallinen kuva on muuntunut monokromaattiseksi sarjakuvaruuduksi, joka sitten on herätetty eloon kaikessa radikaalissa

---

<sup>126</sup> Esimerkiksi etsivä Dale Cooperin outo kahvi- ja piirakkafetissi tai pölkkyyään hellästi hoivaava nainen. Nämä arkiset anekdootit saavat suhteettoman merkityksen Lynchin suurennuslasin kautta tarkasteltuina.

pinnallisuudessaan. Voimme näin todeta, että kuva itsessään on muodostunut nykyelokuvan todelliseksi aiheeksi ja sisällöksi siinä totunnaisesti muodostuneessa kulutusobjektien toisiaan seuraavassa sarjassa, jossa uusi korvaa aina vanhan kohtalonomaisella varmuudella.

1970-luvun neo-noirissa kyseenalaistettu yksityisetsivän moderni hahmo menettää 1980-luvulle siirryttäessä kaiken valtansa vaikuttaa tapahtumiin. Tämä ilmentää yleisempää historiallista muutosta, jossa subjekti on menettänyt aiemman modernin autonomiansa (se viittaa siten myös Jamesonin kuvaamaan merkityksellisen ketjun katkeamiseen [Jameson 1991, 25–28]). Kehityskulku näkyy jo *Point Blankissa*, mutta vielä Altmanin *The Long Goodbyessa* etsivähahmo pystyy saavuttamaan edes suhteellisen ymmärryksen asioiden luonteesta, ja samoin voidaan sanoa Arthur Pennin synkempisävyisestä *Night Moves* -elokuvasta (1975). Vaikka näissä elokuvissa totuus onkin useimmiten vaikeasti tavoitettava, on niissä kuitenkin lopulta mahdollista saavuttaa edes jonkinlainen ymmärrys asioiden tilasta. Siirryttäessä postmodernille aikakaudelle tämä mahdollisuus kiistetään täysin, sillä nyt rahan virrat ja taloudellinen valta piiloutuvat etsivähahmon katseelta. Näköaistista tulee tiedon lähteenä turha ja harhaanjohtava; se ei enää tarjoa tiedon alkuperään johtavaa tietä – kuten oli vielä modernilla aikakaudella – vaan sen sijaan se tarjoaa simulakrumin kangastuksenomaisen illuusion, joka paradoksaalisesti ottaa nyt todellisuuden paikan. *Blade Runner* kiteyttää tämän historiallisen kehityskulun tarjoamalla kuvan postmodernista kaupunkitilasta, jossa erilaiset hajaantuneet merkit johtavat vain etsivähahmon loputtomaan vieraantumiseen tässä uudessa ympäristössä. Näin olemme lopulta päätyneet täyden postmodernismin estetiikkaan, jossa kuvan uusi autonomia on vallitsevaa ja jossa representaation problematiikka saa nyt aiempaa keskeisemmän sijan todellisuuden tulkinnan kannalta.



#### 4 LOPUKSI

Saavumme lopullisen yhteenvedon äärelle. Se osoittautuu kuvan historialliseksi ontologiaksi tilanteessa, jota yleisesti on nimitetty postmoderniksi aikakaudeksi. Näin tämä aikakausi saa esteettisen määritelmän, tai jos asia halutaan ilmaista toisin: sen määritelmä ilmaantuu itse tästä esteettisyydestä. John Boormanin *Point Blankissa* (1967) kuvan keinotekoisuuden esittäminen pyrki vielä tietyllä tapaa vastustamaan esineellistymistä korostamalla nimenomaan asioiden keinotekoista luonnetta, ja tämä seikka oli sen sisältämä modernistinen impulssi. Esteettinen ilmaantuu siinä kuitenkin nyt jo uudessa kontekstissa, jota hallitsee kaikkialle ulottuva kulutuslogiikka, ja täten kuvan autonomia ilmenee siinä uudella tapaa. Los Angeles kaupunkina on elokuvassa oudon poissaoleva, sillä urbaanin kaupunkitilan pinnalla väreilee nyt kangastuksen tapaisena postmodernin ilmiömaailman esteettinen luonne, sen alati pakeneva kuvallinen luonne, joka ilmenee elokuvassa esimerkiksi värien hyperreaalisena loistona. Los Angeles on *Point Blankissa* kiiltävän moderni, muovinen simulaatio, joka heijastaa meille takaisin modernin aikakauden tyhjyyttä sen teknis-rationaalisen maiseman ”reaalisessa autiomaassa” (Baudrillard 1994, 1) kääntyen jo lopullisesti kohti postmodernia aikaa.

Robert Altmanin *The Long Goodbye* (1973) taas toimii käänteisen metodin mukaisesti, mutta tässä realistisessa negatiivikuvassaan se paljastaa meille samalla myös oman, hieman erilaisen postmodernin luonteensa. Se esittää eräänlaisen resignaation muodossa – jota olen kutsunut revisionismiksi – haalistuneen kuvan todellisuudesta, aivan kuin jonkin muiston menneisyydestä. Värit ovat siinä huuhtoutuneet pois ja jäljelle on jäänyt vain Kalifornian auringonpaisteen sokaiseva valo, joka ei enää tee objekteja havaittaviksi, vaan hämärtää ne loputtomien heijastusten hukuttavassa labyrintissa. Elokuvassa ilmenee meille Marlowen vieraantuneen kokemuksen Los Angelesin postmodernista tilasta, joka tuntuu nyt sisältävän oudolla tapaa useita eri historiallisia kerrostumia. Lisäksi olemassaolon heterogeeniset tyylit, joiden pohjana toimivat kuvalliset representaatiot korostuvat siinä uudella tapaa.

Ridley Scottin *Blade Runner* (1982) näyttää meille kuvan lopullisen esineellistymisen postmodernilla aikakaudella. Siinä kuva ilmenee pastissina ja simulakrumina, osana kulutusyhteiskuntaan liittyvää teknistä täydellistymisprosessia. Se ei enää sinällään

ilmaise mitään, vaan on saavuttanut oman itseensä sulkeutuneen kuvan autonomian. Se katsoo kuitenkin edelleen taaksepäin nostalgisen kaipuun muodossa. Elokuva onnistuu esittämään meille oman kokemuksemme postmodernissa nykyhetkessä, jossa kuva on keskeisin vaihdannan objekti ja sosiaalisuutemme perusta (Debord 2005). Kuvien speaktaakkeli tuo nyt eri tyyliuunnat ja aikakaudet yhteen, ja Los Angeles on *Blade Runnerissa* identtinen oman kuvansa kanssa: se ilmaantuu havaintohorisonttiimme nimenomaan aiempien representaatioiden kasaamana, ja on olemukseltaan fragmentaarinen; vailla mitään kokonaishahmoa. Erilaiset merkit ja merkitykset ovat se pinta, jonka kaupunki nyt itsestään meille paljastaa.

Aiempi keinotekoisuuden kokemus katoaa lopulta postmodernissa maailmassa kaiken muuttuessa keinotekoiseksi, ja myös itse tämä käsite häviää siihen intertekstuaalisuuden ”sumuun”, joka nyt kietoo itseensä kaikki objektit. Sen sisältämä kulutuslogiikka neutralisoi niiden merkityksen osana kapitalistista markkinataloutta. Neo-noir yleisesti on peili, josta oma aikamme kuvastuu. Representaatio edeltää nykyisin todellisuutta, joten myös meidän tulee aloittaa siitä tutkiessamme oman todellisuutemme luonnetta. Tässä työssä käsitellyt kolme elokuvaa edustavaa kolmea eri ”momenttia” sekä neo-noir-elokuvan että postmodernin aikakauden historiassa. Niistä jokainen esittää tietyn tavan, jolla kuva ja todellisuus liittyvät yhteen. Ne esittävät kolme erilaista Los Angelesia, ja näiden representaatioiden kautta meidän on mahdollista saavuttaa jonkinlainen yleiskuva oman aikakautemme historiallisesta erityisluonteesta.

**Viitattut elokuvat**

*Alien* (Ridley Scott, 1979)

*Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965)

*Andrei Rublev* (Andrei Tarkovski, 1966)

*Batman* (Tim Burton, 1989)

*Big Sleep, The* (Howard Hawks, 1946)

*Blade Runner* (Ridley Scott, 1982)

*Blow Out* (Brian DePalma, 1981)

*Blowup* (Michelangelo Antonioni, 1966)

*Blue Velvet* (David Lynch, 1986)

*Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981)

*Chinatown* (Roman Polanski, 1974)

*Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929)

*Collateral* (Michael Mann, 2004)

*Conversation, The* (Francis Ford Coppola, 1974)

*Cutter's Way* (Ivan Passer, 1981)

*Double Indemnity* (Billy Wilder, 1944)

*Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969)

*Hammett* (Wim Wenders, 1982)

*Harper* (Jack Smight, 1966)

*L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997)

*Last Action Hero* (John McTiernan, 1993)

*Lethal Weapon* (Richard Donner, 1987)

*Long Goodbye, The* (Robert Altman, 1973)

*M.A.S.H* (Robert Altman, 1970)

*Maltese Falcon, The* (John Huston, 1941)

*Marlowe* (Paul Bogart, 1969)

*Matrix, The* (Andy Wachowski, 1999)

*Mulholland Dr.* (David Lynch, 2001)

*Nashville* (Robert Altman, 1975)

*Night Moves* (Arthur Penn, 1975)

*Omega Man, The* (Boris Sagal, 1971)

*Outland* (Peter Hyams, 1981)

*Play It Again, Sam* (Herbert Ross, 1972)

*Playtime* (Jacques Tati, 1967)

*Quintet, The* (Robert Altman)

*Seven* (David Fincher, 1995)

*Sin City* (Robert Rodriguez & Frank Miller, 2005)

*Short Cuts* (Robert Altman, 1993)

*Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

*Tengoku to Jigoku* (Akira Kurosawa, 1963)

*Terminator* (James Cameron, 1984)

*Thief* (Michael Mann, 1981)

*To Live and Die in L.A.* (William Friedkin, 1985)

*Touch of Evil, The* (Orson Welles, 1958)

*Untouchables, The* (Brian DePalma, 1987)

*Who Framed Roger Rabbit?* (Robert Zemeckis, 1988)

*Zardoz* (John Boorman, 1974)

*Zemlja* (Oleksandr Dovženko, 1930)

**Kirjallisuus**

Althusser, Louis (1970/1965). *The Object of Capital*. Teoksessa *Reading Capital*. Käänt. Ben Brewster. London: New Left Books. 71-198.

Anderson, Perry (1998). *The Origins of Postmodernity*. London & New York: Verso Books.

Banham, Reyner (2009/1971) *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Berkeley: The University of California Press.

Barthes, Roland (1975/1970). *S/Z. An Essay*. Käänt. Richard Miller. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland (1977/1965). *Elements of Semiology*. Käänt. Annette Lavers ja Colin Smith. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland (1982/1970). *Empire of Signs*. Käänt. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Barthes, Roland (1989). *The Rustle of Language*. Berkeley: The University of California Press.

Barthes, Roland (1994/1957). *Mytologioita*. Käänt. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.

Barthes, Roland (2000/1980). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Käänt. Richard Howard. London: Vintage Books.

Baudrillard, Jean (1989/1983). *Fatal Strategies*. Käänt. Philippe Beitchman ja W.G.J. Niesluchowski. New York: Semiotext(e).

Baudrillard, Jean (1990/1979). *Seduction*. Käänt. Brian Singer. New York: St. Martin's Press.

Baudrillard, Jean (1991/1986). *Amerikka*. Käänt. Tiina Arppe. Helsinki: Loki-kirjat.

Baudrillard, Jean (1994/1981). *Simulacra and Simulation*. Käänt. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.

Baudrillard, Jean (2008/1995). *The Perfect Crime*. Käänt. Chris Turner. London & New York: Verso Books.

Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Bazin, André (2005/1971). *What Is Cinema? Volume II*. Käänt. Hugh Gray. Berkeley: The University of California Press.

Benjamin, Walter (1977/1928). *The Origin of German Tragic Drama*. Käänt. John Osborne. London: New Left Books.

Benjamin, Walter (1989). *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Käänt. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto.

Benjamin, Walter (1999/1982). *The Arcades Project*. Käänt. Howard Eiland ja Kevin McLaughlin. Cambridge, Mass.: The Belknap Press.

Benjamin, Walter (2006). *The Writer of Modern Life. Essays on Charles Baudelaire*. Käänt. Howard Eiland. Cambridge, Mass.: The Belknap Press.

Berger, Peter L. & Thomas Luckmann (1966). *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday.

Berman, Marshall (2010/1982). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London & New York: Verso Books.

Bottles, Scott (1987). *Los Angeles and the Automobile: The Making of the Modern City*. Berkeley: The University of California Press.

Bourdieu, Pierre (1984/1979). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Käänt. Richard Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Bruno, Giuliana (1987). Ramble City: Postmodernism and "Blade Runner". *October* Vol. 41 (Summer, 1987), 61-74.

Crawford, Margaret (1992). The World in a Shopping Mall. Teoksessa Michael Sorkin (toim.) *Variations on a Theme Park. The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang.

Damisch, Hubert (2001/1997). *Skyline. The Narcissistic City*. Käänt. John Goodman. Stanford: Stanford University Press.

Davis, Mike (2006/1990). *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London & New York: Verso Books.

de Certeau, Michel (1988/1980). *The Practice of Everyday Life*. Käänt. Stven Rendall. Berkeley: The University of California Press.

de Man, Paul (1983). *Blindness and Insight*. London: Methuen.

Debord, Guy (2005/1967). *Spektaakkelin yhteiskunta*. Käänt. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.

Deleuze, Gilles (1989/1985). *Cinema 2: The Time-Image*. Käänt. Hugh Tomlinson ja Robert Galeta. Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1990/1969). *The Logic of Sense*. Käänt. Mark Lester ja Charles Stivale.

New York: The Columbia University Press.

Derrida, Jacques (1976/1967). *Of Grammatology*. Käänt. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jacques (1983). *Dissemination*. Käänt. Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago Press.

Englund, Peter (1998/1996). *Kirjoituksia nollapisteestä. Historiallisia esseitä*. Käänt. Timo Hämäläinen. Helsinki: WSOY.

Featherstone, Mike (2007/1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. 2<sup>nd</sup> Ed. Los Angeles: SAGE Publications.

Foucault, Michel (1998). *Aesthetics, Method, and Epistemology. The Essential Works of Michel Foucault 1954-1984. Volume 2*. Käänt. Robert Hurley ym. New York: New Press.

Foucault, Michel (2000/1975). *Tarkkailla ja rangaista*. Käänt. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.

Foucault, Michel (2002a/1969). *The Archaeology of Knowledge*. Käänt. A.M. Sheridan Smith. London: Routledge.

Foucault, Michel (2002b/1966). *The Order of Things*. Käänt. A.M. Sheridan Smith. London: Routledge.

Genette, Gérard (1992/1979). *The Architext: An Introduction*. Käänt. Jane E. Lewin. Berkeley: The University of California Press.

Genette, Gérard (1997/1982). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Käänt. Channa Newman ja Claude Doubinsky. Lincoln: The University of Nebraska Press.

Giddens, Anthony (1984/1979). *Yhteiskuntateorian keskeisiä ongelmia. Toiminnan, rakenteen ja ristiriidan käsitteet yhteiskunta-analyysissä*. Käänt. Pasi Andersson ja Ilkka Heiskanen. Helsinki: Otava.

Gleye, Paul (1981). *The Architecture of Los Angeles*. Los Angeles: Rosebud Books.

Goldmann, Lucien (1975/1964). *Towards a Sociology of the Novel*. Käänt. Alan Sheridan Smith. London: Tavistock Publications

Habermas, Jürgen (1975/1973). *Legitimation Crisis*. Käänt. Thomas McCarthy. Boston: The Beacon Press.

Habermas, Jürgen (1985/1981). *The Theory of Communicative Action, Volume 2. Lifeworld and System: A Critique of Functionalist Reason*. Käänt. Thomas McCarthy. Boston: The Beacon Press.

- Habermas, Jürgen (1987/1985). *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*. Käänt. Frederick Lawrence. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Harvey, David (1989). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Hayles, N. Katherine (2008). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hirsch, Foster (1999). *Detours and Lost Highways. A Map of Neo-Noir*. New York: Limelight Editions.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno (2008/1944). *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Käänt. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Jameson, Fredric (1981). "The Shining". *The Social Text*, No. 4 . (Autumn, 1981), 114-125.
- Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious. Narrative As a Socially Symblic Act*. Ithaca, NY: The Cornell University Press.
- Jameson, Fredric (1988). *The Ideologies of Theory. Volume 2: The Syntax of History*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Jameson, Fredric (1990). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: The Duke University Press.
- Jameson, Fredric (1992). *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Bloomington: The Indiana University Press.
- Jameson, Fredric (1998). *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London & New York: Verso Books.
- Jameson, Fredric (2016). *Raymond Chandler*. London & New York: Verso Books.
- Hitchcock, Henry-Russell & Philip Johnson (1997/1932). *The International Style*. New York: W. W. Norton & Company.
- Joyce, James (1968/1922). *Ulysses*. London: Penguin Books.
- Joyce, James (1999/1939). *Finnegans Wake*. London: Penguin Books.
- Kagan, Norman (1982). *American Sceptic. Robert Altman's Genre-Commentary Films*. Ann Arbor, MI: The Pierian Press.
- Kuhn, Thomas (1994/1962). *Tieteellisten vallankumousten rakenne*. Käänt. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Art House.



- Le Corbusier (1987/1924). *The City of To-morrow and It's Planning*. Käänt. Frederick Etchells. New York: Dover.
- Lefebvre, Henri (1991/1974). *The Production of Space*. Käänt. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- Lotman, Ju. M. et al. (1975). *Theses on the Semiotic Study of Culture*. Lisse: The Peter De Ridder Press.
- Lotman, Juri (1989). *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Käänt. Jukka Mallinen, Paula Nieminen ja Erkki Peuranen. Helsinki: SN-Kirjat.
- Lukács, Georg (1971/1923). *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*. Käänt. Rodney Livingstone. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lynch, Kevin (1960). *The Image of the City*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Liotard, Jean-François (1985/1979). *Tieto postmodernissa yhteiskunnassa*. Käänt. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Liotard, Jean-François (1990/1979). *The Pacific Wall*. Käänt. Bruce Boone. Venice, Calif: Lapis Press.
- Maffesoli, Michel (1995/1993). *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Käänt. Mika Määttänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Mandel, Ernest (1976/1972). *Late Capitalism*. Käänt. Joris De Bres. London: New Left Books.
- Marcuse, Herbert (1966). *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: The Beacon Press.
- Marin, Louis (1984/1973). *Utopics: Spatial Play*. Käänt. Robert A. Vollrath. New Jersey: Humanities Press.
- Marinetti, F. T. (1973/1909). The Founding and Manifesto of Futurism. Teoksessa Umbro Apollonio (toim.) *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press. 19-24.
- Marx, Karl (2013/1867). *Pääoma. Poliittisen taloustieteen arvostelua. I. osa, 1 kirja. Pääoman tuotantoprosessi*. Käänt. O.V. Louhivuori, Mauri Ryömä ja Tuure Lehén. Helsinki: Kustannusyhtiö TA-Tieto.
- MacCannell, Dean (1976). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. New York: Schocken Books.
- McLuhan, Marshall (2001/1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. London: Routledge.
- Naremore, James (1998/2008). *More Than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: The University of California Press.

- Nicol, Bran (2013). *The Private Eye. Detectives in the Movies*. London: Reaktion Books.
- Nietzsche, Friedrich (2007/1872). *Tragedian synty*. Käänt. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Ollman, Bertell (1971). *Alienation: Marx's Conception of Man in a Capitalist Society*. Cambridge: The Cambridge University Press.
- Ritzer, George (1993). *The McDonaldization of Society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Schiller, Friedrich (2013/1795). *Kirjeitä ihmisen esteettisestä kasvatuksesta*. Käänt. Pirkko Holmberg. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Simmel, Georg (2004/1900). *The Philosophy of Money*. Käänt. Tom Bottomore ja David Frisby. London: Routledge.
- Soja, Edward (1996). *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford : Blackwell.
- Soja, Edward (2000). *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford: Blackwell.
- Soja, Edward (2011/1989). *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London & New York: Verso Books.
- Thompson, Hunter S. (1993/1971). *Fear and Loathing in Las Vegas. A Savage Journey to the Heart of the American Dream*. London: Flamingo Press.
- Turner, Frederick Jackson (2008/1893). *The Significance of the Frontier in American History*. London: Penguin Books.
- Veblen, Thorstein (1992/1899). *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Venturi, Robert et al. (1972). *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Weber, Max (1980/1905). *Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki*. Käänt. Timo Kyntäjä. Helsinki: WSOY.