

# **”Is that you? Are both of them you?”**

**Katseen ulottuvuudet ja kaksoisidentiteetit David Lynchin elokuvassa *Lost Highway***

Katri Siltanen

Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopiston  
Kirjallisuuden laitoksessa  
Kevät 2002

KATRI SILTANEN

”IS THAT YOU? ARE BOTH OF THEM YOU?”

Katseen ulottuvuudet ja kaksoisidentiteetit David Lynchin elokuvassa *Lost Highway*

---

Yleinen kirjallisuus

Pro gradu

Kevät 2002

77 sivua

---

Tiivistelmä - abstract

Tarkastelen Pro gradu –tutkielmassani katseen ja kaksoisolennon käsitteitä ja sovellan niitä David Lynchin ohjaamaan elokuvaan *Lost Highway* (1996). Lähestyn katseen käsitettä psykoanalyttisen elokuvatutkimuksen näkökulmasta, joka sai jalansijaa etenkin 1970-luvulla. Esittelen katseen käsitettä ja siihen liittyvää problematiikkaa niin kutsutun katseen politiikan näkökulmasta, joka on saanut vaikutteita Jacques Lacanin kehittelemästä peilivaihetoriasta ja anglosaksisen feministisen elokuvatutkimuksen käsityksistä. Kiistanalaisten feminististen teorioiden rinnalle tuon oman näkemykseni niin kutsutusta anonyymistä katseesta, joka sukupuolettoman olemuksensa vuoksi ei toimi aiemmin esiteltyjen gendermäärittelyjen ehdoilla. Tutkin myös ajan ja paikan suhteellisuutta katseen laajentuneen ulottuvuuden näkökulmasta.

Tutkielman toinen osio keskittyy kaksoisolennon käsitteen ympärille. Analysoin *Lost Highwayn* hahmoja kaksoisolennon eli doppelgänger-käsitteen näkökulmasta. Tulkinallisesti kaksoisolentoteema ilmenee Lynchin elokuvan tärkeimmissä henkilöhahmoissa, myös elokuvan maailma jakautuu kahtia kaksoisolennon synnyttävän transformaatioprosessin myötä. Elokuvan kaksoisolennot rikkovat olemuksellaan traditionaalista kaksoisolentokäsitystä, joka määrittelee egon ja alter egon toistensa vastakohdiksi. Kaksoisolentoteema tuo *Lost Highway* -elokuvaan kauhugenren piirteitä, jotka myöskin otan tarkastelun kohteeksi. Kaksoisolentokäsitteen analysointiin liittyy myös kaksinaisuuden ja heijasteisuuden tutkiminen. Tämä teema liittyy työni kaksoisolento-osion katseen käsitettä tarkastelemaan osuuteen: kahtiajakautuneisuus moniulotteisena ilmiönä kuuluu olennaisesti molempiin tarkastelutapoihin. Psykkisen kaksoisolennon ilmeneminen vastaa omalla tavallaan peilivaihetoriassa esiintyvää peilikuvaa - lapsi näkee heijastuksessaan itseään eheämmän egoideaalin.

---

Asiasanat: Lynch, David (1946-); *Lost Highway*; psykoanalyttinen elokuvatutkimus; katseen politiikka; peilivaihetoria; kaksoisolento

Säilytyspaikka: kirjallisuuden laitos

## SISÄLLYS

1. ALUKSI	1
1.1. Ohjaaja David Lynch	3
1.2. <i>Lost Highway</i>	7
1.2.1. <i>Lost Highwayn</i> tunnelma ja miljöö	8
2. KATSEEN POLITIIKAN LÄHTÖKOHDAT	15
2.1. Lacanin peilivaiheteoria	16
2.2. Peilivaiheteorian elokuvatutkimukselliset sovellukset	17
2.2.1. Elokuva imaginaarisena objektina	17
2.2.2. Feministinen näkökulma	18
3. KATSEEN POLITIIKKA JA LOST HIGHWAY	22
3.1. Voyeuristinen katse	22
3.2. Femme fatale	26
3.3. Representaatiot ja naamioituminen	27
3.4. Masokistinen katse	33
4. KATSEEN LAAJENNEET ULOTTUVUUDET: ABSURDITEETTIEN MAAILMA	36
4.1. Valtasuhteet horjuvat	36
4.1.1. Ajan ja paikan suhteellisuus	37
4.2. Mystery Man	41
5. KAKSOISOLENTO JA KAKSOISIDENTITEETIT	46
5.1. Kaksoisolenno yliluonnollisena hahmona ja kauhugenren ilmentymänä	50
5.2. Dick Laurent ja Mister Eddy	55
5.3. Renee ja Alice	57
5.4. Fred ja Pete	58
5.5. Kaksinaisuus ja heijasteisuus: peilikuvat	63
6. YHTEENVETO	71
7. LÄHTEET	73

## 1. ALUKSI

Tämän tutkielman tarkoitus on tutkia kahtiajakautuneisuuden ilmenemistä katseen ja kaksoisolennon käsitteiden kautta. Tulkinallisen aspektin työhöni aion tuoda soveltamalla edellä mainittuja käsitteitä nykyelokuvaan: kohteenani on David Lynchin ohjaama elokuva *Lost Highway* (1996). Tulen tarkastelemaan katseen toimintaa sekä elokuvakatsomossa että etenkin valkokankaalla. Tarkemmin määritellen lähestyn katseen käsitettä psykoanalyttisen elokuvatutkimuksen näkökulmasta. Lyhyesti sanoen psykoanalyttisen elokuvatutkimuksen periaatteena on etsiä elokuvasta kätkeytyjä merkityksiä. Nämä kätkeytyt merkitykset löytävät vastakaikua katsojan alitajunnasta. Elokuva käsitetään visuaalisena tapahtumana – katsomiskokemuksena, joka usein tuottaa katsojalleen mielihyvää. (Alitalo 1985, 73.)

Ohjaustöidensä perusteella Lynchii on luonnehdittu nykyelokuvan suurimmaksi unennäkijäksi: hänen elokuvissaan unen ja valveen raja hämärtyy ja uni itsessään on toistuva teema. Tämä lienee yksi syy sille, että hänen elokuvatuotantaan on ennenkin tulkittu psykoanalyttisista lähtökohdista; unen ja alitajunnan yhteyshän on yksi psykoanalyysin peruspilareista. Lynch itse pitää unen älyllistä analysointia riittämättömänä; hänen mukaansa uni on ensisijaisesti aistielämys, joten on tärkeämpää näyttää se - esimerkiksi elokuvan keinoin - kuin puhua siitä (Rodley 1998, 11). Yleisesti ottaen Lynchin tuotantoa on tutkittu varsin laajasti ja hänen elokuviaan on luonnehdittu toistuvasti moniulotteisiksi; niistä on löydettävissä erilaisia tajunnan tasoja ja psykoanalyttisiä kerrostumia. Tämä on mielestäni toinen hyvä peruste tutkia *Lost Highway* -elokuva psykoanalyttista elokuvateoriaa hyväksi käyttäen.

Katseen käsitteeseen liittyvän tulkintani perustan Jacques Lacanin psykoanalyttisen teorian ja sen elokuvatieteellisten sovellusten varaan. *Lost Highway* -aiheista tutkimusta on jo tehty jonkin verran ja lacanilaista näkökulmaakin elokuvaan on sovellettu. Muun muassa Reni Celeste ja Bernd Herzogenrath ovat tulkinneet *Lost Highwayta* lacanilaisittain 1990-luvun lopulla. Katseen merkitys, jota painotan tässä tutkimuksessa, ei kuitenkaan näissä varsin tuoreissa tutkimuksissa ole ollut tarkastelun kohteena.

Käsitteenä katse vakiintui elokuvatutkimuksen teoreettiseen sanastoon 1970-luvulla – alettiin puhua katseen politiikasta<sup>1</sup>, jonka etenkin feministiset elokuvatutkijat ottivat kiinnostuksen kohteekseen (vrt. Elovirta 1998, 86). Teoreettisesti ensisijaiset lähteeni sijoittuvatkin ajallisesti 1970- ja 80-luvulle. Feministinen lähestymistapa on paikoin tärkeä pohja tulkinnalleni, mutta aikomukseni on ottaa siihen myös hieman välimatkaa. Tarkoitukseni on löytää tulkintaan uudenlainen näkökulma katseen problematiikan puitteissa ja ehdottaa erilaista katseen olomuotoa entisten, vahvan sukupuolisesti määrittyneiden ja määriteltyjen katseiden rinnalle.

Katseiden monimutkainen vuorovaikutussuhde on elokuvan ominaispiirre. Laura Mulveyn mukaan elokuvaan liittyy kolme erilaista, keskenään vuorovaikutuksessa toimivaa katsetta: kameran katse, katsojan katse ja valkokankaan illuusiomaailman henkilöhahmojen katset. Kaksi ensin mainittua toimivat henkilöhahmojen katseiden alaisina; tarkoituksena on häivyttää kameran läsnäolo ja estää se, että yleisö tiedostaa oman katsomisprosessinsa ja siten vieraantuu elokuvan sisällöstä. Kameran katse kielletään, jotta voitaisiin luoda uskottava illuusiomaailma. (Mulvey 1975, 17-18.) Tässä tutkimuksessa aion paneutua enemmän henkilöhahmojen välisten katseiden havainnointiin ja tulkintaan. Paikoin aion myös sivuta elokuvissa istujan eli katsojan katsetta ja siihen liittyvää teoreettista pohdintaa.

Tutkielmani toinen ja yhtä tärkeä päämäärä on soveltaa kaksoisolennon käsitettä *Lost Highway* -elokuvaan. Lähestyn kaksoisolennon määritelmää ensin historiallisesti ja laajennan sitten sen perinteistä merkitystä tutkimuskohteeni tarjoamin välinein. Kuten luvusta ”Kaksoisolento ja kaksoisidentiteetit” tulee käymään ilmi, on kaksoisolentoaihelmaa käsitelty jo vuosisatojen ajan kaunokirjallisuudessa, mutta myös elokuva hyödyntää toistuvasti kaksoisolentoihin ja kaksoisidentiteetteihin liittyvää tematiikkaa. Kaksoisolentoa käsittelevä osuus tutkielmassani perustuu muun muassa Markku Envallin vuonna 1988 ilmestyneeseen *Toinen minä* -teokseen.

Katseen ja kaksoisolennon näkökulmat eivät ole tässä tutkimuksessa toisistaan erillään: näitä käsitteitä yhdistävät heijasteisuus ja kahtiajakautuneisuus. Katseen käsite lähestyy heijasteisuutta psykoanalyttisesti lacanilaisen peilivaiheteorian avulla, kaksoisolentoteema taas ilmenee tarinan tasolla usein peilikuvina ja fyysisinä tai psyykkisinä kahdentumina.

---

<sup>1</sup> Käsitys katseen politiikasta syntyi, kun huomattiin, että havaitsemisessa on kyse myös merkitysten tuottamisesta. Siten havaitseminenkin on sosiaalinen tapahtuma. (Elovirta 1998, 85-86.)

On syytä mainita vielä muutama sana elokuvan erityisestä luonteesta tulkinnan kohteena. Elokuvan sisällä lausuttujen repliikkien siteeraaminen ei ole yhtä suoraviivaista kuin kaunokirjallisen tekstin lainaaminen. Tässä tutkielmassa tulen siteeraamaan muutamia *Lost Highwayn* dialogeja sekä yksittäisiä repliikkejä, jotka olen poiminut elokuvasta kuulemani perusteella. Apua on ollut myös *Lost Highwayn* alkuperäisestä käsikirjoituksesta<sup>2</sup>, jota on ollut mielenkiintoista verrata tuotantoprosessin läpikäyneeseen, valmiiseen elokuvaan. Repliikkejä ja dialogeja on muunneltu hienoisesti tai sitten tekstiä on sovellettu kovemmalla kädellä: joitakin pitkiä kohtauksia on jätetty kokonaan valmiin elokuvan ulkopuolelle. Kuvausprosessin aikana on luonnollista, että käsikirjoitus muuntuu ja muokkautuu tilanteen ja tunnelman mukaan. Paperilla ei voi vielä hahmottaa kokonaisuutta eikä lopputulosta ja näyttelijöillä on oikeus soveltaa repliikkejään oman näkemyksensä mukaan. Itse asiassa elokuva saatetaan loppuun vasta kuvausten jälkeen editointipöydällä, jolloin on viimeistään päätettävä, mitä lopulliseen elokuvaan otetaan mukaan ja mitä jätetään ulkopuolelle. Nämä ratkaisut on *Lost Highwayn* yhteydessä tehnyt David Lynch ja siten hänellä on ollut taiteellinen vapaus antaa elokuvalla sen vaatima loppusilaus. Editointiprosessi on ollut välttämätön käytännöllisistäkin syistä, sillä elokuvan maksimikesto oli alunperin säädetty runsaaseen kahteen tuntiin. Kaikkien suunniteltujen kohtausten esittäminen olisi todennäköisesti venyttänyt elokuvan yli kolmituntiseksi.

### 1.1. Ohjaaja David Lynch

David Lynch syntyi tammikuun 20. päivänä vuonna 1946 Yhdysvaltojen Missoulassa, Montanassa. Kaksi kuukautta myöhemmin perhe muutti Sandpointiin, Idahon osavaltioon. Lynchin koko lapsuuteen liittyy alituinen siirtyminen paikasta toiseen. Donald-isä toimi maatalousministeriön tutkijana, minkä vuoksi perhe joutui muuttamaan usein eikä aina ennättänyt kunnolla asettua uudelle asuinpaikkakunnalleen. Lynchit asuivat kaksi vuotta Sandpointissa, jossa myös syntyi Davidin veli John. Sieltä siirryttiin Spokaneen, Washingtoniin. Tuolloin syntyi perheen Martha-tytär. Seuraava asuinpaikka oli Pohjois-Carolinan Durham. David Lynchin ollessa vasta neljätoistavuotias Lynchit muuttivat Alexandriaan, Washingtonin osavaltioon. (Rodley 1998, 17.)

---

<sup>2</sup> Käsikirjoitus löytyy internet-osoitteesta <http://www.un-official.com/losthighway.txt>.

Omien sanojensa mukaan Lynch vietti onnellisen lapsuuden perheensä juurettomasta elämäntyylisestä huolimatta. Lapsuuden vaikutusta on toki vaikea määrittellä tarkasti Lynchin tuotannossa, mutta varmaa kuitenkin on, että hän on ottanut elokuviinsa runsaasti lapsuusaikojensa kuvastoa, ääniä, pintakudoksia ja tapahtumia. Lynchin elämää tutkineen Chris Rodleyn mielestä Lynch ”käyttää yhä lapsuutta henkilökohtaisena runsaudensarvena: se on kuin tarkkojen aistivaikutelmien, mysteerien ja johtolankojen pankki”. (Rodley 1998, 17.)

Lynchin ohjaustyötä on silloin tällöin verrattu taidemaalarin kädenjälkeen. Itse asiassa Lynchin toiminta taiteen parissa alkoikin hänen innostuttuaan maalaamisesta jo teini-iässä. Hän suhtautui haaveilemaansa taidemaalarin uraan vakavasti keskeyttäen koulunkäynnin ja omistautuen taide-elämälle. Kokopäiväisen taideopiskelun hän aloitti Boston Museum Schoolissa vuonna 1964. Hän keskeytti opintonsa kuitenkin jo vuoden kuluttua, sillä opetus ei ollut hänen mielestään kyllin inspiroivaa, vaan liian muodollista ja rajoittavaa. Samana vuonna hän matkusti Eurooppaan taiteilijajäystävänsä Jack Fiskin kanssa aikeenaan opiskella taidetta. Kolmivuotiseksi tarkoitettu opintomatka keskeytyi kuitenkin jo 15 päivän kuluttua ja Lynch palasi Salzburgista Yhdysvaltoihin. Vuonna 1965 Lynch hyväksyttiin oppilaaksi Pennsylvanian<sup>3</sup> taideakatemiaan (Pennsylvania Academy of Fine Arts). Hän oli tuolloin 19-vuotias. Lynchin elämä koki muitakin voimakkaita muutoksia 60-luvun puolivälissä: hän meni naimisiin opiskelijatoverinsa Peggy Reaveyn kanssa vuonna 1967 ja seuraavana vuonna heille syntyi tytär Jennifer. (Rodley 1998, 19.)

Lynch on humoristisesti todennut alkaneensa ajatella älyllisesti vasta täytettyään 21 vuotta. Tämän prosessin käynnistymisestä voi pitää todisteena Lynchin ensimmäistä kosketusta ohjaustyöhön, joka oli vuonna 1967 valmistunut animaatioelokuva *Six Men Getting Sick*. Taideakatemiataustalla oli kuitenkin olennainen merkitys Lynchin elokuvauran käynnistymisen kannalta, sillä hän siirtyi ensimmäisiin elokuvakokeiluihinsa omien maalaustensa innoittamana. (Rodley 1998, 58.) Siten maalaustaide muodostui kirjaimellisesti hänen uransa lähtökohdaksi. Ensimmäisen animaatioelokuvan jälkeen syntyi lisää tuotoksia tasaisella tahdilla: muun muassa ensimmäinen lyhytelokuva *The Alphabet* (1967) sekä

---

<sup>3</sup> Kontrasti Lynchin onnelliseksi mainitun lapsuusajan ja hänen tuotantonsa synkän yleisävyn välillä saattaa vaikuttaa hieman paradoksaaliselta. Lynch on kuitenkin itse kertonut Pennsylvanian vaikuttaneen hänen tyyliinsä enemmän kuin kukaan elokuvaohjaaja. Rikokset ja uhkaavan vaaran tunne olivat kaupungissa arkipäivää ja Lynchkin joutui rikoksen todistajaksi. (Hartmann 2001.)

ensimmäinen täyspitkä elokuva *Eraserhead* (1976). Kulttimaineeseen noussut *Eraserhead* toi ohjaajalleen kuuluisuutta erityisesti marginaalielokuvana. Lynch valmisteli elokuvaa peräti viiden vuoden ajan American Film Instituten oppilaana Los Angelesissa. Avioliitto ei kuitenkaan kestänyt näin pitkää työrupeamaa. Lynch on ammentanut elokuvan unenomaisista ja surrealistisista kuvastoista vaikutelmia myöhempään tuotantoonsa. Siten *Eraserheadin* tunnelma on aistittavissa muissakin Lynch-tuotoksissa. (Ibid., 301, 309.)

Lynchin surrealistiseen vivahtava, synkän unenomainen tyyli jäi aluksi melko suppean ihailijajoukon tietoon. Suurelle yleisölle hän nimittäin tuli tutuksi vasta vuonna 1980 elokuvallaan *The Elephant Man*, joka sai kahdeksan Oscar-ehdokkuutta. Siinä missä *The Elephant Man* nousi yleisön suosioon, oli suuren budjetin *Dune* (1984) pettymys sekä katsojille että ohjaajalle itselleen. Tämän science fiction -elokuvan eppisyys ja speaktaakkelimaiset efektit eivät massiivisuudessaan muodostaneet koherenttia kokonaisuutta kerronnan kanssa. Lynch ei lisäksi saanut mahdollisuutta itsenäiseen työskentelyyn. Vuonna 1986 valmistunutta *Blue Velvet* -elokuvaa on sen sijaan usein pidetty Lynchin tähän saakka onnistuneimpana elokuvana. Sitä ohjatessaan Lynch palasi valtavirtaelokuvasta takaisin omien taiteellisten ihanteidensa pariin. Elokuvan tekovaiheessa hän tutustui säveltäjä Angelo Badalamentiin, joka siitä lähtien on tehnyt musiikkia moniin Lynchin tuotoksiin. *Blue Velvet* on ollut etenkin psykoanalyttisten elokuvatutkijoiden mielenkiinnon kohteena.<sup>4</sup>(Rodley 1998, 302-04.)

Lopullisen läpimurron Lynch teki ohjatessaan ja käsikirjoittaessaan yhdessä Mark Frostin kanssa menestyksekkään TV-sarjan *Twin Peaks*. Sarja oli Lynchin ensimmäinen televisiota varten suunniteltu työ ja sen televisiolevitys laajensi tietoisuutta Lynchin taidoista vakiinnuttaen hänen asemansa kulttiohjaajana. ”Raiteiltaan luisuneeksi saippua-oopperaksikin” nimitetyn *Twin Peaksin* syntymävuotena voi pitää vuotta 1989. Sarja koostui 29 jaksosta sekä kokoillan elokuvan mittaisesta pilottijaksosta. Lynch ei kuitenkaan ollut mukana koko sarjan ajan, sillä sen toisen tuotantokauden alkaessa hän lähti tekemään elokuvaa *Wild at Heart* (1990). *Twin Peaks* lopetettiin toisen tuotantokauden jälkeen, mutta ennen sitä Lynch kuitenkin palasi ohjaamaan sarjan viimeisen jakson. (Rodley 1998, 305, 315.)

---

<sup>4</sup> Ks. esim. Matuz 1991, 261.



Vuonna 1992 Lynch sai valmiiksi ristiriitaista kritiikkiä herättäneen elokuvansa *Fire Walk with Me* ja alkoi valmistautua seuraavaa produktiota varten. Hänellä oli ensin mielessään vain kiehtova työnimi: 'Lost Highway', jonka pohjalta hän alkoi yhdessä Barry Giffordin kanssa rakentaa käsikirjoitusta elokuvalle. Työprosessin lopputuloksena syntyneitä *Lost Highway* -elokuvaa (1996) on luonnehdittu kohtauspaikaksi, jossa eri elokuvagenret limittyvät. Elokuvassa on yhtä aikaa kauhukertomuksen, painajaismaisen murhamysterin, eroottisen film noirin ja mustan komedian piirteitä. (Hartmann 2001.) Lynchin viimeaikaisimpia ohjaustöitä on muusta tuotannosta poikkeava lämpimän humoristinen *Straight Story* (1999), joka kertoo jääräpäisen vanhuksen "ristiretkestä" ajettavan ruohonleikkurin selässä. Vuoden 2002 alussa julkaistaan Lynchin uusin elokuva *Mulholland Dr.* Kyseinen tuotos oli alun perin tarkoitettu uuden televisiosarjan pilottijaksoksi, mutta koska sarjan tuotanto peruttiin, ilmestyy jakso itsenäisenä elokuvana. Lynch jatkaa tutunomaisilla uni- ja rikoskuvastoilla tässä uusimmassa elokuvassaan. (Fuller 2001, 14.)

Elokuvainstituuttitaustastaan huolimatta Lynchiä pidetään vahvasti itseoppineena, eräänlaisena "tee-se-itse -ohjaajana". Lynchin ohjaustyylillä on monikerroksellisuutensa vuoksi luonnehdittu "eurooppalaiseksi", sillä hänen elokuvansa eivät välttämättä avaudu katsojalle ensinäkemältä. Euroopassa Lynchin työt onkin otettu innostuneemmin vastaan kuin taiteilijan kotimaassa. Lynch on imenyt vaikutteita eurooppalaisesta elokuvasta, sillä hän on kertonut ihailevansa erityisesti Werner Herzogia, Federico Felliniä ja Jacques Tatia. Eurooppalaiset elokuvat eivät perustu yhtä tiukasti kertomukseen kuin amerikkalaiset, mikä on ihastuttanut myös Lynchiä. (Rodley 1998, 87-88.)

Vaikka elokuvasta muodostuikin Lynchin ensisijainen taiteellinen intohimo, on maalaaminen säilynyt hänen mielenkiintonsa kohteena. Hän on kunnostautunut myös taidemaalarina pitämällä useita taidenäyttelyitä, joista osa on järjestetty myös Yhdysvaltojen ulkopuolella, muun muassa Ranskassa ja Japanissa. Monipuolisesta lahjakkuudesta kertovat lisäksi Lynchin sanoittamat laulut, ohjaamat televisiomainokset ja kirjoittamat käsikirjoitukset. Lynchin ohjaustyöt sisältävät kokoillan elokuvia, lyhytelokuvia ja sarjoja. (Hartmann 2001.)

## 1.2. *Lost Highway*

Juonen pikkutarkka referointi ei tee *Lost Highway* -elokuvan monikerrokselliselle rakenteelle oikeutta. Sen vuoksi aionkin tuoda esille ensin elokuvan juonelliset pääkohdat ja sitten keskittyä suoraan sen analysoimiseen elokuvan miljöön, tunnelman ja katseen käsitteen näkökulmasta. *Lost Highwayn* juoni jakautuu kerronnallisesti kolmeen osaan. Ensimmäisenä alkavassa tarinassa seurataan jazzmuusikko Fred Madisonia ja hänen vaimoan. Heidän suhteensa ei ole onnellinen, sillä Fred epäilee Reneetä uskottomuudesta. Pariskunnan portaille jätetään anonyymisti kolme videonauhaa kolmen perättäisen päivän aamuna. Ensimmäiselle nauhalle on kuvattu heidän taloaan ulkopuolelta. Toisella videokasetilla kuvaaja kulkee pimeän talon sisällä ja kuvaa Fredin ja Reneen nukkumassa makuuhuoneessaan. Kolmannen nauhan katsoo Fred yksin – ja joutuu todistamaan surmatyön jälkiä: kamera on tallentanut veren tahrinan, eläimellisesti elehtivän Fredin vaimonsa silvotun ruumiin äärellä.

Rangaistukseksi vaimonsa murhasta Fred saa kuolemantuomion, muttei muista tapahtuneesta mitään. Odottaessaan sellissään tuomion täytäntöönpanoa kovista pääkivuista ja houreista kärsien, vaihtuu hän mystisesti kokonaan toiseksi henkilöksi. Turvalukituksessa sellissä istuukin eräänä aamuna Fredin sijasta nuori autonkorjaaja Pete Dayton. Koherentin oloisena alkanut juoni ei siten enää Reneen murhan jälkeen seuraa perinteisen kerronnan mukaisia lainalaisuuksia – alkaa toinen tarina.

Petellä ei ole henkilövaihdoksesta - tai paremminkin transformaatiosta - minkäänlaista muistikuvaa ja hänet vapautetaan syyttömänä vankilasta. Hän kuitenkin sotkeutuu pian vaaralliseen suhteeseen rakastuessaan vaikutusvaltaisen gangsteripomo Mister Eddyn tyttöystävään, joka on ulkoisesti Reneen kaksoisolento - vain hiustenväri on muuttunut tummasta vaaleaksi.<sup>5</sup> Vaalea Alice ja Pete päättävät paeta yhdessä, mutta syyllistyvät sitä ennen rikokseen. Pakomatalla Pete muuttuu taas fyysisesti Frediksi ja Alice Reneeksi, mutta heidän tiensä erkanevat. Tässä vaiheessa alkaa tarinan kolmas osio, jossa esiintyvät samat henkilöt kuin ensimmäisessäkin. Reneelläkin on ollut suhde Mister Eddyyn, joka tunnetaan myös nimellä Dick Laurent. Tästä syystä Fred murhaa Mister Eddyn ja elokuvan

---

<sup>5</sup> Myös Lynchin ohjaamassa *Twin Peaks* -sarjassa leikitellään hiustenväriin vaihdoksella. Murhatun, vaaleatukkaisen Laura Palmerin serkkua esittää tumma Maddy. Näyttelijä on sama, mutta hiusten väri muuttuu.

loppusekunneilla päättyy pakenemaan virkavaltaa hurjaa vauhtia pimeällä maantiellä ajaen. Fredissä käynnistyy uusi transformaatio, mutta sen lopputulos jää arvoitukseksi, kun kaaos ja poliisisireenien melu vaihtuvat yhtäkkiä hiljaisuudeksi. Katsojalle ei enää näytetä, kuka autossa istuu. Kuvataan vain silmissä vilistävää maantien keskiviivaa kuljettajan näkökulmasta.

### 1.2.1. *Lost Highwayn* tunnelma ja miljö

*Lost Highwayn* monikerroksellisuus, juonen monimutkaisuus ja tietynlainen selittämättömyys korostavat elokuvaan sisältyvää mysteeriiä. Jo valittujen kerronnan elementtien ja kuvastojen tasolla on elokuva ladattu salaperäisyyden tunnolla. Etenkin kertomuksen kolmijako toimii mysteerisenä elementtinä. Ensimmäisessä osassa tutustutaan Madisonien kalseaan perhe-elämään. Toisessa tarinassa siirrytään uudenlaiseen miljööseen: kuvataan Pete Daytonia ja hänen elämänsä lähiössä ja alamaailman kurimuksessa. Kolmas osa taas on kuin vääristynyt muunnos ensimmäisestä – siinä kaikki pahat unet ja aavistukset tuntuvat konkretisoituvan.

*Lost Highway* on rakennettu erilaisia tyyliä yhdistelemällä; Lynch hyödyntää Hollywood-elokuvan eri genrejä liittämällä niitä yhteen ennakkoluulottomalla tavalla. *Lost Highwaysta* on löydettävissä ainakin kauhuelokuvan, film noirin, road movien ja mustan komedian piirteitä. (Hartmann 2001.) Film noir elokuvagenrenä sai alkunsa 1940-luvulla. Tälle lajityypille on tunnusomaista synkkä rikosaihe, pessimistinen atmosfääri, varjon ja valon välinen kontrasti ja kaupunkimiljö hämärine katuineen (Bawden 1976, 249). Nämä tunnusmerkit löytyvät myös Lynchin elokuvasta, mutta uudella tavalla työstettyinä. Lynchin tyyli onkin osuvasti sijoitettu neo-noir –kategoriaan, joka tarkoittaa film noirin nykyaikaistettua, teknologian sävyttämää sovellusta. Lynch ei kuitenkaan tyydy pelkästään toisiin elokuviin viittaamiseen, hän hyödyntää myös omia kuvavarastojaan, jotka ovat kertyneet hänen aiemman tuotantonsa myötä. Ohjaajan tuotantoon eli *œuvre*en perehtynyt katsoja saattaa tunnistaa *Lost Highwaysta* Lynchin aiemmista elokuvista tuttuja asetelmia, kuvakulmia tai tunnelmia. Lynchin luoma elokuvakieli tuntuu toimivan tehokkaimmin perustuessaan juuri tällaiseen toiston elementtiin. (Herzogenrath 1999.)

Chris Rodley on viitannut David Lynchin elokuvista välittyvään luonnottomuuden tunteeseen (vrt. Rodley 1998, 10). Luonnottomuus liittyy olennaisesti absurdin käsitteeseen, jolla tarkoitetaan mahdotonta, järjetöntä tai järjenvastaista. Kirjallisuudenhistoria tuntee absurdin draaman, joka suuntauksena pohjautuu keskiajan narrinäytelmiin, farsseihin ja ilveilyihin. Tunnetuimpia kirjallisen absurdismin edustajia ovat muun muassa Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco, Samuel Beckett ja Albert Camus, joka käytti käsitettä 'absurdi' viitatessaan merkityksettömään maailmankaikkeuteen. Kirjallisuudentutkimuksessa käsitellään edelleen toistuvasti absurdateettia ja sen eri ilmenemismuotoja kaunokirjallisissa teoksissa. David Galloway on lähestynyt absurdin käsitettä suhteessa amerikkalaisen kirjallisuuden sankarihahmoihin. Hänen mukaansa perinteinen kristinusko edusti yhdistävää voimaa länsimaiselle ihmiselle. Kun kristinusko koki rappion, ajautui yksilö merkityksettömään universumiin, jossa kaikki vanhat eettiset ja tieteelliset selitykset mitätöityivät. Seurauksena syntyi moderni ihminen, jonka on vaikea löytää järjestystä ja merkitystä elämälleen, sillä hän kärsii spirituaalisesta steriiliydestä, yksinäisyydestä ja konventionaalisten arvojärjestelmien merkityksettömyydestä. (Galloway 1981, 5, 10, 14.)

Gallowayn mukaan absurdi käsitteenä liittyy olennaisesti yksilön käsitteeseen. Siksipä absurdin analysoiminen johtaa absurdin ihmisen tarkasteluun; Galloway itse keskittyy etenkin absurdiin sankariin kirjallisena hahmona. Camus'n hengessä absurdi sankari tarkoittaa ihmistä, joka kärsii merkityksettömässä maailmankaikkeudessa. Absurdin käsite liittyy myös tietoiseen kärsimykseen sekä niihin taideteoksiin, jotka kuvailevat tällaista kärsimystä. Camus'n absurdi sankari vaatii totuutta universumissa, joka väittää totuuksien olevan mahdottomia. Siten totuuden tavoittelusta tulee itse totuus. Absurdateetin ylläpitäminen on ainoa keino, jolla merkityksettömältä vaikuttavaa maailmankaikkeutta vastaan voi taistella - absurdi ihminen vapautuu siis sillä hetkellä, kun hän tajuaa oman absurdiutensa. Galloway liittää vieraantumisen käsitteen absurdiin ja viittaa tässäkin yhteydessä kristinuskon perinteeseen. Hän näkee vieraantumisen perisyntin modernina vastineena, joka on väritynyt psykologisesti. Vieraantuminen on ihmisen oikeus, jonka hän saa jo syntyessään. (Galloway 1981, 10-14.)

Rodleyn mukaan luonnottomuus muistuttaa unissa koettuja aistimuksia ja elämyksiä, jotka ovat omalla tavallaan luonnottomia: painajaisen pelottavuus on seurausta juuri sen sanoinkuvaamattomuudesta. Luonnottomuus itsessään on määrittelemätön tunnetila tai tunnelma, jolla on yhteys älylliseen epävarmuuteen.

Jos luonnottomuutta tarkastellaan suhteessa Freudin ”kauhistuttaviksi” määrittelemiin henkisiin tiloihin, se on lähempänä uhkaa kuin varsinaista kauhua, ja muistuttaa pikemminkin aavemaisuutta kuin ilmestyksiä. Se tekee kodikkaasta vierasta ja saa tutun asian näyttämään järkyttävän tuntemattomalta. Freudin sanoin: ”Luonnottomuus on luonnotonta, koska se salaa on aivan liian tuttua, mistä syystä se on tukahdutettu.” Tässä on Lynchin tuotannon ydin. (Rodley 1998, 10.)

Koti on tila, joka yleensä nähdään turvallisena pesänä. Madisonien talon tunnelma on kuitenkin kaukana kotoisuudesta, se on ennemminkin kuin linnoitus tehottoman valaistuksensa ja tummien tekstiiliensä tähden - lamput eivät valaise niinkään ympäristöään kuin itseään. Emotionaalisesti talo on vielä ahdistavampi: alusta lähtien katsojalle välittyy jännityksen ja pelon tunnelma, jonka voi aistia avioparin välisessä suhteessa. Perheyksikön kotipesä tuntuukin edustavan siis huolen ja kauhun tyyssijaa. (Herzogenrath 1999.) Renee ja Fred eivät kertaakaan kutsu kotiaan kodiksi, se on heidän puheissaan aina vain ’talo’ (the house). Kotiin ei siis kohdistu minkäänlaisia positiivisia ja lämpimiä tunteja, ennemminkin se koetaan vieraana ja jopa uhkaavana. Tämäkin piirre alleviivaa *Lost Highway* -elokuvan tarkoituksellista luonnottomuutta, jonka luominen on nähty Lynchin tavaramerkkinä.

Luonnottomuutta ryhdyttiin estetisoimaan taiteessa kuvaamalla juuri kotoisia interiöörejä, jotka tuhoutuvat vieraan ja hirveän voiman tunkeutuessa sisälle. 1900-luvun alkupuolella modernit avantgardistit uudistivat luonnottomuuden estetiikan ja käyttivät sitä arkitodellisuuden vieraannuttamiskeinona. Esimerkiksi surrealistit painottivat juuri unen ja heräämisen välisen tilan merkitystä luonnottomuuden luomiskeinona. Lynchin tuotannossa voi sanoa olevan surrealistisia piirteitä siksi, että vieraannuttaminen ja unen rajamailla tapahtuvat kokemukset ovat hänen elokuvissaan useasti nähtäviä elementtejä. Suhteettomat tai absurdit yksityiskohdat ovat hänen surrealisminsa yksi osa-alue. (Rodley 1998, 11.)

Anthony Vidlerin mukaan kirjallisuudessa käsitellyn luonnottomuuden juuret voi paikantaa Edgar Allan Poen ja E.T.A. Hoffmannin novelleihin (Vidler sit. Rodley 1998, 10). Merkilläpantavaa on, että samaiset kirjailijat ovat tehneet urauurtavaa työtä myös kaksoisolentofiktion saralla. Psykologisesti luonnottomuutta ilmaistiin kaksoisolennon vertauskuvalla, ”jossa uhka esittäytyy ihmiselle hänen itsensä kaksoiskappaleena, mikä tekee sen vieraudesta kahta kauheampaa”. Lynchin tuotannosta löytyy useampia kaksoisolentopareja: *Blue Velvetin* Jeffrey ja Frank, *Twin Peaksin* Leland Palmer ja Tappaja-Bob sekä pareista ehkä mystisin, *Lost Highwayn* Fred Madison ja Pete Dayton. (Rodley

1998, 9-10.) Tämän tutkimuksen kuluessa tulen siis syventymään tarkemmin viimeksi mainitun elokuvan kaksoisolelontotematikkaan.

Luonnottomuus näyttäytyy Lynchin elokuvissa myös tilapelon muodossa. Suurkaupunkien muodostumisella on ollut osansa urbaanin vieraantumisen synnyssä. Tilaa koskevat pelot ovat modernin ahdistuksen aikaansaannosta; luonnosta ja menneisyydestä erotetut ihmiset saattavat urbaanissa ympäristössä kokea vierauden tunnetta tai jopa mielenhäiriöitä ja pelkotiloja<sup>6</sup>. *Lost Highwayssa* kaupunkiympäristön synnyttämä vieraus näkyy siinä, että kaupunki, johon elokuvan tapahtumat sijoitetaan, jää kasvottomaksi. Elokuvan henkilöillä ei tunnu olevan yhteyttä heitä ympäröiviin paikkoihin. Tapahtumapaikan nimettömyyttä korostetaan muun muassa siten, että kuvatut paikat ja maisemat ovat omalla tavallaan yleispäteviä – joko tutunomaisia lähiöympäristöjä, anonyymejä hotellihuoneita tai loputtomia maanteitä, joiden varrella ei ole maamerkkejä. Kaupunki, johon *Lost Highwayn* tapahtumat sijoittuvat, saattaa olla mikä tahansa yhdysvaltalainen kaupunki, sillä sen nimeä ei mainita kertaakaan.

Tilapelko näkyy myös Fred Madisonin hahmossa: hän tuntuu olevan eräänlaisen tyhjän tilan saartama ja oman elämänsä epävarmuuteen juuttunut (vrt. Rodley 1998, 11). Fredin olotila kuvastaa vieraantumista. Frediä ei voi pitää tyylipuhtaana absurdina henkilöahhmona, mutta hänen hahmossaan on absurditeetin heijastumia. Hänellä ei ole kykyä löytää järjestystä elämälleen ja hän kärsii yksinäisyydestä ja eristyneisyyden tunteesta. Madisonien koti vaikuttaa Camus'n merkityksettömän universumin vertauskuvalta. Loukussa olemisen tunnelmaa vahvistaa kohtaus, jossa Madisonit ovat kutsuneet poliisit taloonsa kahden ensimmäisen videonauhan säikäyttäminä. Poliisit tutkivat talon ensin sisältä ja sitten ulkopuolelta. Renee seuraa poliiseja ulos ja Fred jää yksin sisälle. Taloa ulkoapäin kiertävät ihmiset saavat Fredin aseman vaikuttamaan saarretulta, sillä Fred seuraa silmä tarkkana heidän liikkeitään ikkunoiden kautta ja kulkee talossa pitäen samalla silmällä poliiseja ja Reneetä. Erityisesti saartamisen tunnelma korostuu, kun toinen poliiseista kiipeää talon katolle ja kurkkii olohuoneen kattoikkunan kautta Frediä, joka seisoo keskellä olohuonetta. Poliisin läsnäolo kuvastaa luonnollisesti lakia ja järjestystä, eli omalla tavallaan Freudin määrittelemää superegoa.<sup>7</sup> Kuten aiemmin jo mainitsin, henkii talo muutenkin linnakkeen

---

<sup>6</sup> Tällaisia pelkotiloja ovat esim. agorafobia (torikammo) ja klaustrofobia (suljetun tilan kammo). Ks. esim. Rodley 1988, 11.

<sup>7</sup> Freudin kolmijaosta tarkemmin luvussa "Dick Laurent ja Mister Eddy".

tuntua; talon sisällä on hämärää ja painostavaa, ulkona taas tuntuu paistavan jatkuvasti aurinko. Ollessaan sisäpuolella Fred on ikään kuin ansassa, vertauskuvallisesti hänellä ei ole pääsyä ulkopuolelle, vapauteen. Mielenkiintoista on, että myös elokuvan äänimaisema tuntuu henkivän samaa kaiuttoman tyhjiön tunnelmaa, Herzogenrathin mielestä henkilöiden puheesta puuttuu resonanssi, aivan kuin sanat lausuttaisiin äänieristetyssä tilassa, jossa kaikki äänet imeytyvät seiniin (Herzogenrath 1999). Siten kodin ahdistava tunnelma heijastuu myös siellä syntyvissä äänissä.

Lynch on itse sanonut, että hänelle puolet elokuvasta on kuvaa ja puolet ääntä (Herzogenrath 1999). Tästä syystä on oikeutettua pohtia myös elokuvan äänimaailmaa, sillä se muodostaa oleellisen osan elokuvan kokonaisuudesta, joka koostuu auditiivisesta ja visuaalisesta aspektista. Lynchin oivallukset elokuvan äänimaailman muokkaamisessa eivät rajoitu pelkästään puheen resonanssin tai akustiikan käsittelyyn, myös elokuvan musiikki on harkiten valittua, yleensä *Lost Highway* -soundtrackin kappaleet kuvaavat soittohetkensä tilannetta melodiansa lisäksi myös lyriikallaan. Koko elokuvan tunnuskappaleena voi pitää David Bowien esittämää *Deranged*-kappaletta, joka soi sekä elokuvan alussa että lopussa. *Deranged*-sanahan tarkoittaa kirjaimellisesti hämmentämistä, sekaisin panemista tai mielenvikaista ja kuvaa siten Fredin ja koko elokuvan tunnelmaa – etenkin kun kappaaleen sanat menevät seuraavasti: "I'm deranged --". Siten sanat voisivat olla aivan kuin Fredin itsensä lausumia. Toisena esimerkkinä voi mainita Peten ja Alicen ensikohtaamisen, jolloin taustalla soi Lou Reedin esittämä kappale *This magic moment*. Alicen riisuutuessa Mister Eddyn edessä soi taustalla Marilyn Mansonin esittämä kappale, joka alkaa sanoin "I put a spell on you because you're mine --". Tärkeä osuutensa elokuvassa on myös Rammsteinin musiikilla, joka soi etenkin voimakkaiden negatiivisten tunteiden sävyttämässä kohtauksissa.

*Lost Highway* -elokuvan nimen perusteella ei ole yllätys, että sen kuvasto keskittyy paljolti maantiemiljööön ja autolla ajamisen ympärille. Silmissä vilistävää tienpintaa ja tien keskiviivaa kuvataan paljon, henkilöhahmot viihtyvät auton ratissa tai pelkääjän paikalla. Osa tapahtumista sijoittuu tienvarren hotelliin, jolle on annettu alleviivaavuudessa suorastaan ironinen nimi: *Lost Highway Hotel*. Tiellä myös tehdään monia ratkaisevia tekoja ja koetaan elokuvan sisällön ja tunnelman kannalta olennaisia hetkiä: Mister Eddy pahoinpitelee peräänkiilaajan, Pete näkee Alicen ensimmäisen kerran tämän istuessa autossa, Alice ja Pete ajavat autiomaahan ja rakastelevat maassa auton vieressä, Dick Laurentia kuljetetaan ensin auton peräkontissa ja sitten surmataan tielle keskelle autiomaata, Fred pakenee poliisia

autolla ja kokee transformaation. Peten ammattikin liittyy autoiluun: hän työskentelee autokorjaamolla ja saa Mister Eddyn suojattina joskus kyydin tämän loistoautossa. Itse asiassa Pete saa hyväksyntää mafiamieheltä juuri korjaustaitojensa vuoksi.

Kuten olen jo maininnut, *Lost Highway*sta on muiden genrejen ohella löydettävissä road movien piirteitä. Road movien määritelmää ei voi pitää erityisen vakiintuneena, mutta tähän genrekategoriaan liitetyillä elokuvilla on kuitenkin yhteisiä tunnuspiirteitä. Road movie – elokuvaan liittyy päähenkilön tai päähenkilöiden tekemä matka, jonka motiivina on halu vaihtaa ympäristöä ja paeta yhteiskunnan normeja, sääntöjä tai vallitsevia olosuhteita. Lajityyppi käsittelee usein tavallisen ihmisen unelmia ja kiinnostuksen kohteita, jotka liittyvät individualismin etsimiseen. Road moviessa matkustetaan perinteisesti auton kyydissä, minkä vuoksi tiestä muodostuu elokuvan kannalta perustavanlaatuinen metafora ja matkaa tehdään sekä fyysisellä että spirituaalisella tasolla. (Sjaatil 2001.) *Lost Highway*n kohtaukset, joissa kuvataan autolla pakenemista tai siirtymistä uuteen ympäristöön, vastaavat mielestäni parhaiten road movien tunnusmerkkejä.

Autoilu tuntuu olevan amerikkalaisen identiteetin tärkeä osa: Yhdysvallat on maailman autoistunein maa ja jo 1900-luvun alkupuolelta lähtien yksityisautoilu on ollut yhdysvaltalaisen yleisin liikkumistapa. Joissakin kaupungeissa on itse asiassa lähes mahdotonta siirtyä paikasta toiseen ilman autoa. Tiet ja eteenpäin kulkeminen ovatkin maan kansallismytologian olennainen osa ja niitä käytetään toistuvasti amerikkalaisuuden ja amerikkalaisen maiseman metaforina. Tämän mytologian juuret löytyvät kaukaa Yhdysvaltojen historiasta: eurooppalaiset valloittivat ja asuttivat Pohjois-Amerikan mantereeseen kulkemalla itärannikolta kohti sisämaata eli länttä. Myöhemmin asfalttiteitä rakennettiin koko valtavaa maata halkomaan ja yhdistämään etäisimmätkin maanosat. Maa on edelleenkin kuulu itärannikolta aina länsirannikolle ulottuvista valtateistään. Legendaarisin lienee Route 66 –nimellä tunnetuksi tullut tie, joka ulottuu Chicagosta Los Angelesiin saakka ja johon tuntuvat yhdistyvän koko kansakuntaan ja sen rakentamiseen liittyvät myytit ja tunnukset. Route 66 symboloi Yhdysvaltojen kansallisessa mytologiassa kaikkia teitä ja niihin liittyvää ajatusta vapaudesta ja onneen ja parempaan tulevaisuuteen pyrkimisestä. (Henriksson 1999, 108.)

Tie on siis aina ollut edistyksen, alkuperän ja määränpään metafora. Reni Celesten mukaan tie voisi hyvin toimia myös saman metaforan purkajana. (Celeste 1997.) Ainakin *Lost*



*Highway* tuntuu jo nimensä perusteella purkavan tätä metaforaa: englanninkielisenä ilmaisuna 'lost highway' voisi suoraan käännettynä tarkoittaa kadotettua maantietä. Kuten edellä mainitsin, maantie on amerikkalaisessa nykymytologiassa ollut tiennäyttäjän, loogisen etenemisen ja edistyksen vertauskuva. Jos maantie on kuitenkin "kadotettu" tai "menetetty", ei sen perusteella voi enää suunnistaa ja tehdä ehjää matkaa eteenpäin tai edetä hallitusti pisteestä a pisteeseen b. Tie on siis kateissa, samoin suunta; hallittua etenemistä ei tapahdu. Nämä seikat heijastelevat syvemmin myös elokuvan sisältöä, muun muassa kerronnan syklistä kulkua ja päähenkilö Fred Madisonin mielentilaa.

Vaikka *Lost Highway* sijoittuukin nykyaikaan, on sen miljöössä vahvasti 50-lukulaisia elementtejä. Elokuvan sisäisessä maailmassa 50- ja 90-luku tuntuvat yhdistyvän, aivan kuten *Twin Peaks* -sarjassakin. Vaikuttaa tarkoitukselliselta, ettei tarkkaan ajankuvaan edes pyritä. Kuvatulvasta erottuvat ilman ristiriitaa muun muassa modernit laitteet ja toisaalta 50-luvun tyyliä lähestyvä savuinen jazzluola. Myös pukeutumistyyli henkii saman vuosikymmenen tunnelmaa: esimerkiksi Peten musta nahkatakki ja moottoripyörä viittaavat vahvasti rockabilly-suuntaukseen, joka sai alkunsa juuri 1900-luvun puolivälin tienoilla. David Lynch on kertonut olevansa viehätynyt kyseisestä vuosikymmenestä, sillä hänen henkilökohtaisen muistikuvansa mukaan silloin elettiin toivorikkaissa tunnelmissa; kehitys tuntui menevän eteenpäin, ja tulevaisuus näytti valoisalta. Elokuvissaan soitettavan musiikin suhteen Lynch sanoo tavoittelevansa sellaista 50-luvun tunnelmaa, joka on sekä banaali että vieraantunut. (Rodley 1998, 20-21, 170.)

Tietyistä kohtauksista löytää myös Lynchille tyypillisen lähiökuvauksen elementtejä. Esimerkiksi Pete Dayton perheineen asuu lähiöalueella, joka voisi olla kopio *Blue Velvetin* alussa visualisoidusta lähiöstä: lähiö näyttäytyy vehreänä, rauhallisena ja aurinkoisena. Pinnan alla tuntuu kuitenkin väijyvän jotakin selittämätöntä, joka saattaa rikkoa idyllin hetkenä minä hyvänsä. *Blue Velvetissä* tämä tapahtuu välittömästi ja konkreettisesti nurmikkoa kastelevan miehen saadessa sydänkohtauksen - pian paljastuu myös raa'asti tehty murha. Pete Daytonin kotiympäristö on myös vehreää lähiöseutua, jossa lapset voivat rauhassa leikkiä kahluualtaissaan kotiensa takapihoilla. Turvallisuuden tunne on kuitenkin vain näennäistä, mistä kertoo Peten sotkeutuminen alamaailman kuvioihin.

## 2. KATSEEN POLITIIKAN LÄHTÖKOHDAT

1970-luvulla anglosaksinen elokuvatutkimus eli muutoksen aikoja. Elokuvan ominaisuusluonnetta alettiin analysoida muun muassa psykoanalyysin keinoin, joka elokuvien tulkintamenetelmänä oli uusi ja lupaava. Tätä suuntausta kannattavat elokuvatutkijat uskoivat, että psykoanalyysin avulla tutkimuksen voisi ulottaa myös itse elokuvan ulkopuolelle. Tämä uusi jälkistrukturalistinen lähestymistapa otti siten tutkimukseen mukaan myös elokuvan katsomishetken sekä vuorovaikutuksen elokuvan ja sen vastaanottajan välillä. Apukeino tähän löytyi psykoanalyttisesta subjektikäsitelmästä (kehittelijänä muun muassa Jacques Lacan), jonka mukaan subjekti sekä ottaa että antaa merkityksiä. (Alitalo 1985, 73.) Katsovan ja kokevan subjektin merkitys alkoi painottua aikaisempaa huomattavasti enemmän. Katseen käsitteeseen liittyy siis olennaisesti katsova subjekti, hänen halunsa ja visuaalinen nautinto (Elovirta 1998, 86).

Myös Louis Althusserin ideologia-analyysillä<sup>8</sup> oli 70-luvun elokuvateorian kannalta perustavanlaatuisia painoarvoja (Mayne 1993, 13). Ideologia merkitsee Althusserille yksilöiden kuvitteellista suhdetta oikeisiin olemisen ehtoihinsa (Althusser, 1984, 118). Tämän analyysin mukaan ideologia toimii siten, että se kätkee oman toimintansa; siksi esimerkiksi elokuva näyttää puolueettomana välineenä, joka vain neutraalisti kantaa mukanaan jo olemassa olevia merkityksiä. Ideologia siis tuottaa merkityksiä huomaamattamme. (Alitalo 1985, 72.) Althusserin mukaan uskomme olevamme autonomisia toimijoita, jotka päättävät asioistaan itse, mutta todellisuudessa ideologia säätelee näennäisen vapaita valintojamme. Tällainen käsitys väärintunnistuksesta (misrecognition) oli sekin johdettavissa Lacanin psykoanalyttisesta subjektin rakentumisen mallista ja siihen liittyvästä peilivaihetoriasta, jonka yhteydessä lapsi tunnistaa peilissä itsensä väärin (Carroll 1988, 58-59). Peilivaihetorian periaatteita selvennän tarkemmin seuraavassa luvussa.

Edellä mainituista näkökulmista syntyi niin kutsuttu screen-teoria, jonka kehittelijät eivät kuitenkaan olleet täysin yhteneviä mielipiteissään. Screen-teoria muodostui - nimensä mukaisesti - lähinnä brittiläisessä *Screen*-elokuvalahdessa käydyn keskustelun pohjalta 1970-luvun alussa. Keskustelun peruskiviä olivat Lacanin ja Althusserin käsitykset kielestä, subjektista ja ideologiasta. (Nikunen 1996, 30.) Screen-teorian mukaan realistisen elokuvan,

---

<sup>8</sup> Ideologia-analyysia kehitteli myös mm. Roland Barthes. Ks. esim. Alitalo 1985, 72.

joka tuottaa ja varmentaa jo olemassa olevia ideologioita, pyrkimyksenä on piilottaa merkityksentuotanto (ibid., 37).

## 2.1. Lacanin peilivaihteoria

Monet psykoanalyttisen elokuvatutkimuksen edustajat – etenkin ranskalainen elokuvatutkija Christian Metz sekä 70-luvulla alkunsa saanut anglosaksinen feministinen suuntaus – perustivat elokuva-analyysinsä paljolti ranskalaisen psykoanalyttikon Jacques Lacanin (1900-1981) subjektiteorian pohjalle. Subjektiteoriaan olennaisesti kuuluvan peilivaihteorian katsottiin heijastavan osuvasti elokuvien katseluun liittyvää psyykkistä prosessia. Lacanin termistöä noudattaen vastasyntynyt lapsi elää psyykkisesti imaginaarisessa, kuvitteellisessa järjestyksessä. Hän ei vielä osaa tehdä eroa itsensä ja äidin välille, eikä siten hahmota itseään omana erillisenä yksilönään. Tämän imaginaarisen täyteen käännekohta on peilivaihe, johon lapsi siirtyy ollessaan 6-18 kuukauden ikäinen. Tällöin lapsi alkaa havaita eron itsensä ja toisen välillä eli näkee itsensä toisena hahmottaessaan kuvansa peilissä ensimmäistä kertaa.<sup>9</sup> Peilissä lapsen hahmottomaksi kokema keho, jonka motoriikkaakaan hän ei vielä hallitse, näyttäytyy ehyenä, ideaalisena kuvana. Tämä väärintunnistus on alku kuvitteellisesti yhtenäisen egon syntymisprosessille, joka siis on seurausta narsistisesta samastumisesta omaan peilikuvaan. Vaikka lapsi siirtyikin sitten imaginaarisesta järjestyksestä symboliseen järjestykseen, jää imaginaarinen osaksi ihmisen kokemusmaailmaa, minkä vuoksi hän toistuvasti tunnistaa itsensä väärin jatkuvien samastumisten kautta ja tuntee kaipuuta takaisin siihen täyteen tilaan, johon ei enää koskaan ole pääsyä. (Hietala 1989, 229.)

Symbolisessa järjestyksessä on kyse isän ja kielen maailmasta, johon lapsi siirtyy oidipaalisin kriisin kautta.<sup>10</sup> Lapsi erotetaan äidistä ja asetetaan osaksi sosiaalista systeemiä. Samalla kuvaan astuu inestitabu: äiti kuuluu isälle. Isän kautta lapsi tajuaa sukupuolierojen merkityksen – tätä oivallusta symboloi fallos. Fallos on Lacanille lähinnä

---

<sup>9</sup> Tällä Lacan ei välttämättä tarkoita konkreettista peiliä; peilivaiheessa lapsi voi projisoida itsensä muihin lapsiin, vanhempiin tai jopa nukkeen (Altman 1985, 520).

<sup>10</sup> Lacan oli alunperin Freudin oppilas, mutta 1950-luvulla välikirjo freudilaiseen perinteeseen tuli väistämättömäksi. Tietyt freudilaisen psykoanalyysin käsitteet (kuten oidipaalinen) säilyivät kuitenkin olennaisena osana Lacanin omaa teoriaa. Ks. esim. Hietala 1989, 226.

myyttinen vertauskuva, joka ilmaisee myös subjektin menetettyä imaginaarista täyteyttä. Symbolinen järjestys saa lapsessa aikaan puutteellisuuden tunteen, joka johtuu äidin poissaolon tiedostamisesta. Kielellisen prosessin sisäistäessään lapsi ymmärtää, että yhden merkin merkitys syntyy sen eroavuudesta suhteessa muihin merkkeihin. Samalla sanallinen symboli, merkitsijä, edellyttää sen objektin, merkityn, poissaoloa, johon se viittaa.<sup>11</sup> Kielellinen signifikaatio perustuu siis sekä toisten merkkien että itse objektin poissaoloon, poissaolevasta puhutaan symbolein. (Hietala 1989, 230.) Myös psykoanalyysissa kuvataan symbolisin keinoin alitajuisen prosesseja. Suoraan niitä ei voi esittää, sillä ne pakenevat määrittelyä samoin kuin kielen tai sanojen perimmäiset merkitykset.

## **2.2. Peilivaiheteorian elokuvatutkimukselliset sovellukset**

Jacques Lacan ei itse soveltanut peilivaihetoriaansa elokuvaan, vaikka kiinnittikin paljon huomiota katseen ja katsomisen psykoanalyysiin (Hietala 1989, 231). Elokuvien kiehtova voima perustuu psykoanalyttisen lähestymistavan mukaan juuri sille, että subjekti on jo läpikäynyt peilivaiheen (Penley 1985, 585).

### **2.2.1. Elokuva imaginaarisena objektina**

Elokuvatutkija Christian Metz näkee katsojan ja valkokankaan suhteen peili-identifikaation kaltaisena (Metz 1975, 18). Samalla tavoin kuin motoriikkaansa hallitsemaan lapsi näkee peilivaiheessa kuvajaisensa pystyvämpänä ja eheämpänä, samastuu katsoja valkokankaan fiktiivisiin henkilöihin, jotka näyttäytyvät täydellisempinä egoideaaleina. Metz kiinnostui erityisesti Lacanin teorian kielitieteellisestä ulottuvuudesta ja kehitti sen seurauksena poissa- ja läsnäolon tematiikkaa. Valkokankaan aistimuksellinen - visuaalinen ja auditiivinen - tarjonta on runsas, mutta nähtävillä olevat objektit eivät kuitenkaan ole läsnä. Katsoja ei voi olla mukana elokuvan filmausprosessissa, jossa itse objektit (muun muassa henkilöhahmot näyttelijöiden muodossa) ovat fyysisesti mukana. Se, mitä jää jäljelle ja katsojan nähtäväksi, on vain jälki (eli itse filmi) tästä prosessista. Valkokankaalla itse objekti on siis poissa, mutta

---

<sup>11</sup> Kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren edustama strukturalismi teki jaottelun merkitsijän eli signifioijan (signifiant) ja merkityn eli signifioidun (signifié) välillä. Signifioija on esimerkiksi peukalon nosto, kun taas signifioitu on tämän eleen merkitys.

sen kuva on läsnä. Katsoja tiedostaa tämän poissaolon läsnäolon. Elokuva ei siten ole koskaan omistettavissa, vaan se on aina toisaalla. Tämän tilanteen Metz yhdistää Lacanin käsitteeseen ikuisesti poissaolevasta objektista; menetetty imaginaarinen täyteys ei ole subjektin saavutettavissa ja juuri siksi se on haluttava. Elokuva toimii juuri tällaisena imaginaarisena objektina. (Ibid., 58, 60-63.) Lacanin lausahdus ”What I look at is never what I wish to see” liittyy siten olennaisesti halun kohteen peruuttamattomaan poissaoloon (Lacan 1979, 103).<sup>12</sup>

### 2.2.2. Feministinen näkökulma

Metzin ohella peilivaihteoriasta kiinnostuivat anglosaksisen feministisen suunnan edustajat. Feministiset elokuvatutkijat näkivät elokuvan kätkevän sisälleen patriarkaalisen ideologian ja siten huomaamatta toteuttavan ja tuottavan patriarkaatin periaatteita. Heidän mukaansa elokuva on osaltaan ollut pönkittämässä myyttistä kuvaa naisesta etäisenä ja historiallisesti muuttumattomana. (Alitalo 1985, 72.) Feministisen elokuvatutkimuksen huomattavimpia kirjoituksia 1970-luvulla oli Laura Mulveyn artikkeli ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, joka ilmestyi *Screen*-lehdessä vuonna 1975. Mulvey keskittyy artikkelissaan 1930-50 -lukujen Hollywood-elokuvaan, joka toimii melko kaavamaisesti oman genrensä ehdoilla. Mulveyn teoriaa on kuitenkin sovellettu onnistuneesti muihinkin elokuvagenreihin sekä uudempaan elokuvatuotantoon. Mulvey itse on soveltanut teoriaansa mm. Hitchcockin elokuvaan. (Vrt. Mulvey 1975, 15.) Tästä syystä hänen teoriansa soveltuu mielestäni tietyn rajoituksen myös nykyelokuvan tulkintaan ja aionkin käyttää sitä itse *Lost Highway* – tulkinnassani. Mulveyn peruslähtökohta on, että ihmisen alitajunta, joka on vallitsevan ideologian synnyttämä, muokkaa katsojan näkemistapoja ja katsomisen mielihyvää. Hollywood-elokuvan lumo on siten perustunut taitavaan ja tyydytystä tuottavaan visuaalisen mielihyvän ja katsojan alitajuisten pakkomielteiden käsittelyyn. (Ibid., 7-8.) Tämän seurauksena klassinen Hollywood-elokuva tuottaa maskuliinista ideologiaa miehisen katseen kautta (Nikunen 1996, 37).

---

<sup>12</sup> Kielitieteelliseltä kannalta toimii signifioijan ja signifioidun suhde samalla tavalla; perimmäisen merkityksen tavoittaminen on mahdotonta.

Elokuvan tuottamia mielihyvän muotoja on Mulveyn mukaan useita, yksi tärkeimmistä on skoptofilia<sup>13</sup>, jolla hän tarkoittaa sitä mielihyvää, joka syntyy otettaessa toinen ihminen katseen eroottiseksi objektiksi (Mulvey 1975, 8-9). Skoptofilia on yksi Lacanin teorian perusvieteistä, ja hänen määrittelemänään se tarkoittaa katsojan halua nähdä (enemmän). Skoptofilialla on voyeuristinen ja narsistinen puolensa. Arkikielessä voyeurismilla tarkoitetaan perverssiä halua katsella salaa toisen alastonta ruumista tai sukupuolitoimintoja. Väljemmin voyeurismin voi määritellä samoin kuin skoptofilian Mulveyn tapaan.<sup>14</sup> (Vrt. Hietala 1989, 237-38.) Elokuvateatterin katsomossa vallitsee pimeys ja sen kontrastina toimivat valkokankaalla liikkuvat valot, jotka paljastavat elokuvan suljetun, lumovoimaisen maailman. Näiden elementtien yhteisvaikutus synnyttää katsojassa voyeuristisen eristäytymisen illuusion, mikä mahdollistaa fiktiivisen henkilön alistamisen katsojan halun kohteeksi. Skoptofilian narsistinen puoli tarkoittaa katsojan samastumista valkokankaalla näkyvään objektiin, mikä rakentaa katsojan egoa. Juuri tämän vuoksi elokuva rakentuu keskeisen henkilöahmon – samastumiskohteen - ympärille. (Mulvey 1975, 9-10.)

Mulveyn mukaan nainen konnotoi Hollywood-elokuvassa tavallisesti peniksen puutetta ja kastroatiouhkaa (Mulvey 1975, 17). Miehen alitajunta elää varhaislapsuuden aikaisessa harhaluulossa, jonka mukaan kaikilla ihmisillä on alunperin ollut penis, mutta naiset ovat sen menettäneet. Rationaalinen järki on toki vartuttaessa osoittanut tämän päätelmän järjettömyyden, mutta silti mies elää alitajuisesti kastroatiouhan vallassa, hän pelkää kokevansa saman kohtalon kuin nainen.<sup>15</sup> Miehen alitajunta käyttää voyeuristisia tai fetisistisiä mekanismeja kiertääkseen tämän uhan. Voyeurismin keinoin naista tutkitaan katseen kautta ja hänen arvoituksensa pyritään paljastamaan. Psykoanalyttisesti ajatellen mies käy läpi alkuperäistä kastroatiouhan aiheuttamaa traumaansa; naisen eli trauman aiheuttajan väheksymisen, rankaisemisen tai armahtamisen kautta nainen tehdään vaarattomaksi. Fetisistiset mekanismit taas kehittävät halun kohteeksi fetissin, jolla tarkoitetaan osittaista objektia tai jotakin tiettyä objektin osaa, joka tekee koko objektista haluttavan eli korvaa sen. (Metz 1975, 72.) Fetissiobjekti voi olla ruumiinosa tai esine:

---

<sup>13</sup> Skoptofiliasta käytetään myös ilmaisua skopofilia. Ks. esim. Hietala 1989, 237.

<sup>14</sup> Voyeurismia käsitellen lähemmin *Lost Highwayn* tulkinnan yhteydessä luvussa "Voyeuristinen katse".

<sup>15</sup> Tämä Mulveyn kastroatiokäsitys on Hietalan mukaan lähempänä freudilaista kuin lacanilaista perinnettä, sillä se samastaa kastroation kirjaimellisesti peniksen puutteeseen (Hietala 1989, 239). Lacan taas näkee kastroatiodraaman ensisijaisesti symbolisena (Metz 1975, 68).

esimerkiksi nilkka, sukkanauha tai korkeakorkoinen kenkä. Fetisististä mekanismia käytettäessä mies kieltää täydellisesti kastraatiouhan fetissiobjektin avulla tai muuttamalla koko valkokankaalle representoidun naisen fetisiksi ja siten muuntamalla uhan rauhoittavaksi.<sup>16</sup> Tällaisessa mekanismissa on kyse fetisistisestä skoptofiliasta. (Mulvey 1975, 13-14, 17.)

”Visual Pleasure and Narrative Cinema” -artikkeli sai ilmestyessään paljon kritiikkiä, mutta poleemisuudessaankin se toimi ponnahtauslautana useille muille katsojuutta käsitelleille tutkimuksille. Monia tutkijoita vaivasi se, että Mulvey käsitteli katseen mielihyvää pelkästään mieskatsojan näkökulmasta. Naiskatsoja taas oli käsitteenä jäänyt täysin koskemattomaksi. Mulvey tarkensi myöhemmin näkökantaansa tuomalla esiin myös mielipiteensä naiskatsojan positiosta (vrt. Mulvey 1989, 29, 32).<sup>17</sup> On lisäksi tärkeää muistaa, että Mulveyn analyysi koski todellakin vain rajattua elokuvagenreä. Nykyelokuvassa henkilöhahmot ovat useammin olemukseltaan ambivalentteja, kun taas Hollywood-elokuvan hahmot olivat selkeämmin tiettyjä roolikonventioita noudattavia. Hollywood-filmien mekanismit eivät siis ole olleet ikuisia ja muuttumattomia (Kaplan 1983, 324). Judith Butlerin mielestä heteroseksistiset oletukset ovat vaivanneet feminististä elokuvateoriaa, sillä naisille on tarjottu rajattu mahdollisuus vain joko naispäähenkilöön samastumiseen tai miehiseen katseeseen identifioitumiseen. Butlerin mielestä teorian tulisi antaa enemmän jalansijaa niin kutsutulle monisukupuolisuudelle tai poikkisukupuolisuudelle. Tällä hän tarkoittaa identifikaatiota sukupuolesta toiseen. (Kotz 1995, 276.)

Feministisiä elokuvatutkijoita voi lisäksi kritisoida siitä, että he arvostelevat kovin sanoin patriarkaalista ideologiaa, mutta toimivat silti itse sen ehdoilla soveltaessaan psykoanalyysia. Psykoanalyysihan noudattaa patriarkaatin sisäänrakennettuja käytäntöjä ja on siten osa sitä. (Alitalo 1985, 73.) Psykoanalyysin puoleen käännettiin kuitenkin alunperin siksi, että sen avulla pyrittiin ymmärtämään sukupuolitetun subjektin rakentumista ja lopulta paljastamaan koko fallosentrinen yhteiskuntajärjestys (Linker 1995, 212).

---

<sup>16</sup> Metzin mukaan fetissi naamioi tai peittää puuttuvan peniksen tai muuten edeltää sitä. Siten fetissi edustaa aina penistä ja on vertauskuvallisesti sen korvike. Tässä mielessä fetisismi liittyy myös elokuvaan: itse objekti on poissa ja se korvataan omalla heijastuksellaan. (Metz 1975, 72.)

<sup>17</sup> Tätä aihetta käsittelemän lähemmin luvussa ”Femme fatale”.

Sekä mulveylainen elokuvateoria että screen-teoria etsivät luutuneiden ideologioiden ja representaatioiden tilalle avantgardistisia, kumouksellisia representaatioita.<sup>18</sup> Avantgarde oli näiden teorioiden näkökulmasta ideologioiden ulkopuolella ja sen vuoksi sillä nähtiin olevan vallitsevan ideologian murtamiseen tarvittava voima. (Nikunen 1996, 42.) Realististen elokuvien illuusio ja miehisen katseen ylivalta on Mulveyn mukaan rikottavissa erityisesti feministisen avantgarde-elokuvan keinoin. Mulvey koetti todistaa tämän myös käytännössä: hän on itse elokuvaohjaajana ohjannut juuri avantgardistisen genren feministisiä elokuvia. (Ibid., 37.) Kuitenkin myös hallitsevan ideologian keinoin on mahdollista tuottaa sitä haastavia representaatioita, tästä ovat hyvinä esimerkkeinä postmodernismi ja dekonstruktio (ibid., 42-43).

---

<sup>18</sup> Avantgarde-elokuvaa on pidetty kaupallisesta elokuvasta erillisenä ilmiönä - se on nähty taidemaailman ehdoin. Avantgarde-elokuva muuntaa elokuvallisia konventioita ja luo oman, klassisen kerronnallisen elokuvan historiasta erillisen historiansa. Ks. esim. Sederholm 1996, 65.



### 3. KATSEEN POLITIIKKA JA LOST HIGHWAY

Etenkin feministisen elokuvatutkimuksen lähtökohdista, joita käsittelin lyhyesti jo luvussa ”Peilivaiheteorian elokuvatutkimukselliset sovellukset”, on kiintoisaa lähteä tutkimaan katseen ja *Lost Highwayn* naispuolisen päähenkilön - tai paremminkin kahden naispuolisen päähenkilön -välistä suhdetta. Katseen politiikan näkökulma tarjoaa mahdollisuuden analysoida juuri naishahmojen asemointia elokuvassa. *Lost Highwayn* mieshahmot otan tarkempaan käsittelyyn tutkiessani tuonnempana katseen ambivalenttia ulottuvuutta sekä kaksoisolentoteemaa. Näiden teemojen valossa tarkastelen myös naishenkilöitä.

#### 3.1. Voyeuristinen katse

Mulveyn mukaan perinteiselle elokuvalle on tyypillistä, että valkokankaan toimijana, aktiivisena henkilöahmona esiintyy mies. Mieshahmo vie tapahtumia eteenpäin ja edustaa siten valtaa. Naishenkilöhahmo taas näytetään lähes poikkeuksetta passiivisena, eroottisen katseen kohteena. Katseen mielihyvä on siis jakautunut miehisen aktiiviseen ja naisellisen passiiviseen. Naisen tehtävänä on katseltavana oleminen, kun taas miehinen, määrittelevä katse heijastaa fantasiansa naisen ulkomuotoon. (Mulvey 1975, 11.) Mulveyn ennakoasettelu osoittautuu kuitenkin ongelmalliseksi Reneen tapauksessa. Renee ei todellakaan ole perinteinen fiktiivinen naishahmo, sillä hän on jakautunut aivan samalla tavalla kuin *Lost Highwayn* tarinakin; näyttelijä Patricia Arquette esiintyy sekä Reneen että Alicen roolissa. Sama hahmo tuntuu henkilöityvän henkisestikin molemmissa roolihahmoissa.<sup>19</sup> Jo tästä syystä Reneen/Alicen henkilöahmo on totuttua ambivalentimpi - samalla naishahmolla on kaksi identiteettiä. Tämä tuo hahmoon salaperäisyyttä ja tietynlaista liukuvuutta, josta passiivisuus on kaukana. Hahmo ei ole stabiili ja sen vuoksi se ”pakenee” katsetta.

Valkokankaalla näytettävänä oleva naisen kuva toimii Mulveyn mukaan samanaikaisesti kahdella tasolla: sekä fiktiivisten henkilöahmojen katseiden että yleisön katseen eroottisena kohteena (Mulvey 1975, 11-12). Renee ja Alice ovat seksikkäitä, kauniita naisia, mitä

---

<sup>19</sup> Mielenkiintoinen, käännteinen yhteys tällä ratkaisulla on Luis Buñuelin ohjaamaan elokuvaan *Cet Obscur Objet du désir (Tämä intohimon hämärä kohde, 1977)*, jossa kaksi eri päänäyttelijätärtä esiintyy vuorotellen samassa roolissa.

korostaa tapa, jolla kamera heitä kuvaa. Naisen alaston tai puolialaston ruumis on muutamassa keskeisessä kohtauksessa kuvattu suoraan miehen katseen kautta. Elokuvan alkupuolella Fred esimerkiksi tarkastelee vuoteesta vaimoaan, joka alastomana on kääntynyt puolittain pois päin katselijasta (sekä Fredistä että katsojasta). Tämän katseen yhteyteen sopii psykoanalyysin termi voyeurismi. Mulveyn mukaanhan miehen alitajunta käyttää voyeurismin tai fetisismin keinoja pelastuakseen kastroitiouhalta, jota nainen edustaa. Naisen arvoitusta tutkitaan ja se pyritään paljastamaan voyeuristisen katseen avulla. (Ibid., 13.)

Fred tarkastelee katseensa kautta vaimoaan ja yrittää paljastaa tämän salaisuuden, sillä hän epäilee Reneetä uskottomuudesta. Fredin katse ei ole tunkeileva – se on enemmänkin levoton ja epävarma. Reneetä ei myöskään kuvata lähikuvana, mikä lisää sitä henkistä etäisyyttä, joka hänellä tuntuu olevan mieheensä. Tämän tilanteen jälkeen Fred rakastelee Reneen kanssa. Merkittävää on, että intiimi kohtaus saa kuitenkin painostavan sävyn, kun Renee ei tunnu reagoivan aktiivisesti millään tavalla. Syyt Fredin kyvyttömyyteen kiihottaa vaimoaan on siten annettu tarinan tasolla: Fred epäilee vaimoaan ja muutenkin heidän avioliittoaan vaivaa selittämätön ahdistuneisuus, jota jo heidän kotinsa tummasävyinen sisustus vaisuine valaistuksineen heijastelee. Syvärakenteissa piilee myös toisenlainen merkitysyhteys: Renee ei olekaan pelkästään aviomiehensä omaisuutta, vaan jonkun toisenkin henkilön – Fred epäilee Reneen rakastajaksi salaperäistä Andya - katseen eroottinen kohde. Renee ei ole omistettavissa, hän signifioi tavallaan imaginaarista täyteyttä, objektia, jonka poissaolo on lopullinen. Halun kohde, jonka saavuttaminen on mahdotonta, toimii halun kohteena juuri sen vuoksi.

Toisessa kohtauksessa, jossa naisen alaston keho esitetään miehen katseen kautta, Alice pakotetaan aseella uhaten riisuutumaan Mister Eddyn silmien edessä. Kyseessä on ”työhönottohaastattelu”, jossa valitaan näyttelijöitä pornoelokuvaan. Aluksi Alice riisuu kauhun vallassa, mutta sitten hänen asenteensa tuntuu muuttuvan. Kohtaus alkaa muistuttaa enemmän ekshibitionistista näytöstä, sillä puolialaston Alice astelee lopulta itsevarmana Mister Eddyn luo, joka on ilmeisen vakuuttunut Alicen mahdollisuuksista. Alice selvästi haluaa työn itselleen ja kyykistyy nojatuolissa istuvan miehen jalkojen juureen miellyttämään pyrkivä ilme kasvoillaan. Voyeurismia on Metzlin mukaan kahdenlaista: salaista ja julkista. Siinä missä salainen voyeurismi, ”tirkistely”, hallitsee elokuvan katselutilannetta, julkinen voyeurismi ja sen vastapari ekshibitionismi perustuvat

vuorovaikutussopimukseen (esimerkiksi striptease). (Hietala 1989, 238.) Alicen ja Mister Eddyn välillä tuntuu todellakin olevan sanaton voyeurismi-ekshibitionismi –sopimus. Julkista virettä lisää sekin, että Mister Eddyn lisäksi Alicen riisuuntumista ovat katselemassa gangsteripomon apulaiset. Mulveyn mielestä voyeurismi liittyy aina sadismiin, sillä siinä toinen henkilö alistetaan omille haluille tai omalle katseelle (Mulvey 1975, 13-14). Alice alistetaan sekä katseelle että aseella uhaten konkreettisesti miehen vallan alaisuuteen. Mister Eddyn jalkojen juuressa hänet on pakotettu katsomaan ylöspäin, kohti miehen kasvoja. Alistaja-alistettu –suhde tehdään siten ilmeiseksi asentojen tasollakin. Alice pakotetaan riisuutumiseen, mutta sen edetessä hän tajuaa olevansa eräänlainen spektaakkeli, mikä tuo hänelle valtaa.

Kohtauksen vire on kuitenkin eittämättä stereotyyppisen maskuliinisuuden kyllästämä. Alicen saapuessa ”työhönottohaastatteluun” hänen annetaan odottaa kauan; hän pääsee tapaamaan Mister Eddyä vasta hämärän tultua. Se, että Mister Eddy antaa odottaa itseään, kuvaa jo itsessään sitä valtaa, joka hänellä Aliceen on. Koko gangsteripomon koti vaikuttaa miesten valtakunnalta: ulko-ovea - ja Alicea - vartioi ilmeeton mies, toinen taas nostelee painoja viereisessä huoneessa. Miehisuus vaikuttaa suorastaan ylikorostuneelta aseella uhkaamisen ja painoja nostelevan apulaisen kuvaamisen vuoksi. Aseen vertauskuvallinen fallisuus ja kehonrakentajan lihaksikas ja hikoileva rintakehä korostavat osaltaan sitä miehistä maailmaa, jossa Alice hyväksytään vain stereotyyppisenä naisen kuvana – seksikkäänä ja alastomana. Jokin Alicea kuitenkin tilanteessa kiehtoo. Hänen kertoessaan tapauksesta Petelle, tämä kysyy: ”Why didn’t you just leave?” Alicen vaietessa Pete jatkaa: ”You liked it, ha?” Alice ei myönnä eikä kiellä, mutta selvää on, että alistettuna olemisen positio ei ole hänelle pelkästään vastenmielinen.

Ase symboloi edellä mainitun kohtauksen yhteydessä siis selkeästi fallosta ja valtaa. Ilman aseiden voimaa miehet olisivat voimattomampia. Aseen symbolimerkitys korostuu vielä eksplisiittisemmin kohtauksessa, jossa Alice uhkaa aseella Peteä. Aluksi tilanne näyttää todelta, mutta sitten Alice kääntää tilanteen leikiksi ja tekee fallisuudesta koomisen aiheen - uhkailu onkin ollut pelkkää pilaa. Alice antaa aseensa Petelle kehottaen tätä työntämään sen housuihinsa. Siten falloksymboli saa lähes konkreettisesti falloksen aseman vertautuessaan suoraan miehen fyysiseen sukupuolielimeen. Samalla symboli menettää arvonsa koomisen merkitysyhteyden vuoksi ja falloks demystifioituu. Koomisimmaksi – ja miehen kannalta

nöyryyttävimmäksi – tilanteen tekee se, että naisen käden kautta ase on menettänyt tavallisen symbolivoimansa.

Reneen tai Alicen hahmoa ei siis voi katseen avulla täysin passivoida, omistaa tai tehdä vaarattomaksi. Alice itse pukee tämän sanoiksi kuiskaamalla itsevarmasti Peten korvaan: ”You’ll never have me” heidän rakastellessaan. Se on vastalause Peten epätoivon vimmallalla hokemalle ”I want you, Alice” -repliikille. Merkillepantavaa on, että ennen tätä on parin rakastelua kuvattu hidastuksin ja naisvartalon kauneutta myötäilevin kameraotoksin. Alicen vaaleat hiukset on saatu hohtamaan sädekehän tavoin tummanpuhuvaa yötaivasta vasten kirkkaan valoefektin avulla. Kuvaustavassa on fetisoinnin makua, joka kuitenkin romutetaan edellä mainituilla repliikeillä. (Vrt. Mulvey 1975, 14.) Repliikkinsä jälkeen Alice nousee ja kävelee – jälleen alastomana – läheiseen autiomökkiin. Maasta seuraavaksi nouseva mies ei enää olekaan Pete, vaan Fred. Alicen lausumalla repliikillä on siten taianomainen voima; toisen minänsä sisällä kulkeneelle Fredille on tehty selväksi, ettei hänen vaimonsa tule koskaan olemaan hänen omaisuuttaan. Renee pakenee jälleen hänen ulottuviltaan.

Edellä mainittu kohta on hyvä esimerkki Metzlin kehittelemästä poissa- ja läsnäolon problemaattisuudesta, jota Metz sovelsi myös elokuvan katsomisaktiin. Renee on fyysisesti läsnä ja käsin kosketeltavissa Alicen muodossa, mutta silti hän ei ole saavutettavissa. ”You’ll never have me” -repliikki luotaa syvälle psykoanalyysin syövereihin. Valkokankaan naishahmo voidaan voyeurististen ja fetisististen mekanismien kautta passivoida, mutta hänen aitoa minuuttaan ei voi tavoittaa - siten hän säilyy haavoittumattomana. Rakastellessaan Fredin kanssa Reneestä on jäljellä ikään kuin pelkkä ulkokuori. Hän ei pane omaa itseään likoon ja aiheuttaa siten aviomiehessään voimakasta ahdistumista. Tämä on siis naisen valtti – fetisoitunakin hän on niskan päällä. Tilanne on osittain sama Alicen ja Mister Eddyn välisessä valtapelissä, jossa alistajan ja alistetun välinen roolijako on loppujen lopuksi sumentunut. Samasta valtista on kyse myös siinä lumovoimassa, jolla Alice saa Peten tanssimaan pillinsä mukaan.

### 3.2. Femme fatale

Alice Wakefield, joka on lähes täydellinen femme fatale -hahmo<sup>20</sup>, ei ole myöskään Peten omaisuutta (vrt. Herzogenrath 1999). Elokuvatutkimuksessa femme fatalen käsitteellä tarkoitetaan etenkin film noir –genrelle tyypillistä kohtalokasta naishahmoa, joka ulkonäkönsä ja salaperäisen viehätysvoimansa keinoin houkuttelee valitsemansa ”uhrin” rikoskumppanikseen. Femme fatale ajaa omia etujaan ja vastaa ihailijansa palvontaan vain niin kauan kuin siitä on hänelle itselleen etua. Pirjo Lyytikäinen on verrannut femme fatalea Narkissos-hahmoon. Femme fatalen voima piilee siinä, että hän ihailee itseään. Hän ei kuitenkaan riudu ihailuunsa, kuten myytin Narkissos teki nähdessään kuvajaisensa lähteessä, vaan riuduttaa muita (Lyytikäinen 1997, 153). Pete on femme fatalen eli Alicen uhri, joka saa kuihtua rakkaudessaan.

Katseen käsitteen kannalta on mielenkiintoista mainita Peten ja Alicen ensikohtaaminen: Pete ei saa silmiään irti kauniista Alicesta, joka nousee Mister Eddyn autosta korjaamon pihalla. Pete saa katseelleen vastakaikua, kun Alice huomaa hänet. Katsekontaktin intensiteetti on voimakas henkilöiden välisestä etäisyydestä huolimatta, sillä kasvolähikuvien ja hidastuksen ansiosta katseet luovat salaisen intiimiyden Fredin ja Reneen välille. Muut ihmiset tuntuvat häviävän ympäriltä. Peten katse on huumaantunutta tuijotusta, kun taas Alicen katseeseen liittyy enemmän dynaamisuutta keimailevan hiusten heilautuksen ja kulmien alta katselun muodossa. Luultavasti jo tällä samaisella hetkellä Alice päättää, kuka hänen seuraava uhrinsa tulee olemaan. Peittelemättömällä katseellaan Pete on paljastanut intohimonsa ja on jo periaatteessa mukana petoksessa, joka alkaa kielletyn suhteen syttyessä.

Peten avulla Alice aikoo paeta omien sanojensa mukaan tyrannimaista Dick Laurentia, mutta yhdessä paetakseen he tarvitsevat rahaa. Alicen sanelemaa ryöstösuunnitelmaa noudattaen Pete tunkeutuu Alicen ystävän Andyn kotiin ja saa nähdä rakastettunsa esiintyvän pornoelokuvassa. Samaan aikaan Alice on yläkerrassa Andyn kanssa. Ympäriinsä viskotuista vaatekappaleista Peten on helppo päätellä, mitä yläkerrassa tapahtuu. Petelle konkretisoituu siis kertaheitolla se, mihin hänen rakkautensa kohde on sekaantunut, mikä saa hänet tolaltaan. Asiaa ei auta yhtään alakertaan astelevan Alicen viileä ja itsevarma käytös – tämä tapahtuu vasta, kun Pete on kolkannut pahaa-aavistamattoman Andyn. Pete tajuaa tulleensa

---

<sup>20</sup> Femme fatale tarkoittaa suomennettuna kohtalokasta naista.

hyväksikäytetyksi, joutuneensa femme fatalen pelin uhriksi ja kysyykin myöhemmin Alicelta: ”Why me, Alice? Why’d you choose me?” Vastausta hän ei kysymykseensä ikinä saa, mutta se on pääteltävissä. Alice on Renee ja Pete on Fred, toisin sanoen Alice valitsi Fredin valitessaan Peten. Ensimmäisen tarinan kaava toistuu muunneltuna toisessakin tarinassa: koska Renee ei ollut miehensä omaisuutta, ei myöskään Alice suostu rakastajansa omaisuudeksi.

Alice on siis houkutelut Peten pauloihinsa ja saanut tämän rakastumaan toivottomasti itseensä. Alice taas kiteyttää tunteensa analysoimallani ”You’ll never have me” – repliikillään; Alice on niskan päällä, eikä Pete merkitse hänelle loppujen lopuksi mitään. Film noir -genressä vaarallisesti käyttäytyvä femme fatale kesytetään rankaisemalla tai tehdään vaarattomaksi avioliiton kautta.<sup>21</sup> Femme fatale edustaa kärjistyneimmillään mieskatsojan kastroituhkaa ja siten hänen vaarattomaksi tekemisensä on välttämätöntä usein juonenkin tasolla. Vaarallisuutta minimoidaan toki sisäänrakennettummin myös fetisoinnin ja voyeurismin avulla. (Mulvey 1975, 13.) Alice ei *Lost Highwayssa* pystytä kesyttämään. Fetisointia ja voyeurismia hänen kehoonsa toki kohdistetaan, mutta se ei riitä hänen edustamansa uhkan poistamiseen. Renee ei kuulu varsinaisesti elokuvan film noir – genren osioon, mutta hänen tapauksessaan rankaiseminen näyttäytyy alleviivatusti murhan muodossa. *Lost Highwayn* monipolvinen rakenne varmistaa kuitenkin sen, ettei rankaiseminen välttämättä saa aikaan ennakoitua tulosta: Renee ”syntyy uudelleen” Alicen hahmossa ja näyttäytyy elokuvan lopussa omana itsenäänkin. Hänen edustamansa uhka ei siis ole lopullisesti häivyttävissä.

### 3.3. Representaatiot ja naamioituminen

Käsityksemme todellisuudesta perustuu aina sille, kuinka todellisuus esitetään. Todellisuus on jo valmiiksi koodattu täyteen merkityksiä, ja ymmärtämismme riippuu siitä, kuinka näitä koodeja avaamme. Stuart Hallin mukaan ei ole olemassa todellisuutta, joka olisi meille

---

<sup>21</sup> Film noirissa vaaralliseksi koettu nainen, joka esim. juonii miehensä murhan, usein kuolee tai avioituu. Hyvänä esimerkkinä tästä on film noir –klassikko *Double Indemnity* (1944). Myös *Basic Instinct* - elokuvassa naista tutkitaan ja hänen arvoitustaan ratkotaan; vaarattomaksi nainen pyritään tekemään parisuhteen kautta. Vrt. esim. Doane 1982, 84.

olemassa ilman sitä esittäviä diskursseja (Hall 1992, 17). Kaarina Nikunen liittää nämä diskurssit representaation käsitteeseen:

Todellisuus on siis aina representoitu ja me ymmärrämme sen erilaisten representaatioiden, esitysten, kautta. Representaatiot ovat merkitysten tuottamista erilaisten esitysmuotojen kuten kielen, kuvien ja tekstien kautta. Representaatiot materialisoivat abstrakteja käsityksiä, mutta samalla myös tuottavat näitä käsityksiä. (Nikunen 1996, 11.)

Todellisuutemme on siis aina merkityksellistetty: se on täynnä representaatioita ja niiden tulkittamista. Feministisen näkemyksen mukaan kulttuurimme yleiset representaatiojärjestelmät eivät kuitenkaan ole neutraaleja, vallasta vapaita, vaan ne toimivat patriarkaalisen yhteiskuntajärjestyksen alaisuudessa. Siten representaatiot esittävät ja rakentavat valtasuhteita, joiden kautta käsityksiä, arvoja ja asioita suhteutetaan toisiinsa. (Nikunen 1996, 11-12.) Taisteluja merkityksistä käydään etenkin julkisen kulttuurin alueella, siis myös elokuvissa. Tästä syystä on tarpeellista selvittää representaatio-käsitteen olennaista yhteyttä ideologiaan.

Representaation käsite liittyy tiiviisti Althusserin ja Hallin käsityksiin ideologiasta. Althusserin ideologia-analyysin mukaanhan ideologia ilmentää yksilöiden kuvitteellista suhdetta oikeisiin olemisen ehtoihinsa.<sup>22</sup> Ideologia toimii siis oman toimintansa kätkien, tuottaen merkityksiä huomaamattamme. Ideologia säätelee valintojamme: toimintamme autonomisuus ja vapaus on vain näennäistä. (Althusser 1984, 118.)

Hall on Althusserin kanssa osittain samoilla linjoilla, sillä Hallinkin mielestä ideologia liittää yhteen erilaisia käsityksiä (ajattelun viitekehysten tavoin) ja tekee niistä itsestäänselvyyksiä. Erilaiset käsitykset ja mielikuvat liitetään yhteen merkitysketjuiksi. Ideologiat eivät ole yksilöllisen tietoisuuden tai tahdon tuotetta; niitä tuotetaan kollektiivisesti ja diskursiivisessa mielessä prosessi on tiedostamaton. Lyhyesti sanoen Hall määrittää ideologian representaatiojärjestelmäksi, jonka avulla miellämme maailmaa. On vaikeaa määrittellä, mihin ideologia päättyy ja mistä representaatio alkaa, ideologia on ikään kuin abstrakti käsite eli idea ja representaatio sen materia. (Hall 1992, 268-69.) Kulttuurimme ideologia ilmentyy Hallin mukaan representaatioissa, jotka eivät ole satunnaisia ja luonnollisia vaan ne ovat järjestäytyneet tietyn ideologian mukaan ja ainoastaan esittäytyvät luonnollisina. Jos siis viittaamme esimerkiksi sukupuolta koskeviin ”luonnollisiin” totuuksiin, perustuvat

---

<sup>22</sup> Vrt. tämän tutkimuksen sivu 15.

lauseemme sukupuolta yhteiskunnallisesti määrittelevään ideologiaan – eivät olemassa olevaan ”luontoon”. (Ibid., 175.)

Althusserin ja Hallin näkemysten ero piilee lähinnä siinä, että Althusserin yleinen ideologia-analyysi ei sisällä mahdollisuutta murtaa hallitsevaa ideologiaa, ainoa mahdollisuus on hallitsevan ideologian uusintaminen. Hallin mukaan ideologiassa on keskeistä se, että merkityksistä kamppailaan - merkitykset ovat hänelle historiallisesti muuttuvia ja siten muutettavissa. (Hall 1992, 178.)

Ideologiat asemoivat yksilöitä ja ryhmiä paikkoihin, joista näiden on mahdollista tunnistaa itsensä ja joista he voivat myös puhua. Tällaisen asemoitumisen seurauksena yksilöt jakavat usein oman ryhmänsä ”meihin” ja muut ryhmät ”muihin”. Tällainen kaksijakoisuus ja toiseuden tuottaminen on ideologialle tyypillistä. (Hall 1992, 270.) Toiseuden tuottamisesta on seurauksena binaaristen oppositioiden hahmottelu eli niin sanottu kaksijakoinen totuusjärjestys. Eräs binaaristen oppositioiden vastapari on mies/nainen, minkä vuoksi etenkin feministit ovat kiinnittäneet huomiota ideologian merkitykseen siinä, kuinka ideologiat säätelevät myös sukupuolen representaatioita ja pyrkivät esittämään miehen ja naisen olemuksiltaan tietynlaisina. Mitään todellisuuteemme liittyvää ei voi ajatella riippumatta sitä esittävistä diskursseista – siten ei myöskään naiseutta eikä mieheyttä voi käsittää niitä tuottavien diskurssien ulkopuolella. (Nikunen 1996, 15-16.) Simone de Beauvoir on todennut, että nainen toistuvasti käsitetään miehen Toisena. Tämä johtuu siitä, että miesten tuottamassa ja hallitsemassa kulttuurissa naiset ovat väistämättä miesten määrittelemiä. (de Beauvoir 1980, 12-14.)

Lacanin ajatukset tuntuvat myötäilevän juuri hahmottelemani representaatio-käsitteen henkeä. Lacan on nimittäin huomauttanut, että naista varten luotuja kuvia ja symboleita ei voi erottaa naisen kuvasta ja symboleista. Siten esimerkiksi naisen seksuaalisuuden representaatio määrittää ne ehdot, joilla naisellinen seksuaalisuus toimii. (Lacan 1982, 90.) Jälleen nainen nähdään kuitenkin erityistapauksena, hänen seksuaalisuutensa ja subjektiviteettinsa tuntuvat olevan kompleksisemmat kuin miehen. Naisille asetetaan Nikusen mukaan ylivoimaisia vaatimuksia heidän tavoitellessaan ”Naisen ihannetta”. Tämä johtuu ainakin osittain siitä, että julkinen on perinteisesti mielletty miesten alueeksi, kun taas naiset vaikuttavat yksityisen alueella. Julkisella alueella nainen edustaa erilaisuutta, joka pyritään vaientamaan ja yhdenmukaistamaan. Voikin siis sanoa, että juuri tästä syystä



julkinen kulttuurimme tuottaa naisesta yhdenmukaisempaa ideaalia kuin miehestä. (Nikunen 1996, 17-18.)

Teoksessaan *Gender Trouble* (1990) Judith Butler analysoi representaatiokäytäntöjä minuuden keskeisen osa-alueen eli sukupuolen näkökulmasta, feminististä teoriaa hyödyntäen. Lähtöoletuksenaan Butler kyseenalaistaa sen jaon, joka on perinteisesti tehty sukupuolen (sex) ja sen sosiaalisen ilmaisun (gender) välille. Sukupuolihan on nähty annettuna, biologisena tosiasiana ja gender sukupuolen kulttuurisena tulkintana eli sosiaalisena sukupuolena. Butler korostaa genderin olemuksen häilyvyyttä: gender on kulttuurisesti rakentunut – se ei siis ole kausaalinen seuraus sukupuolesta vaan siitä itsenäinen. Butler olettaa, että sukupuolta määrittävät ja siihen luonnollisesti liitetyt ”tosiseikat” ovat erilaisten tieteellisten diskurssien tuotosta. Siksi hän väittääkin, että myös sukupuoleksi kutsuttu konstruktio on yhtä lailla kulttuurisesti rakennettu kuin genderkin; siten sukupuolen ja genderin välillä ei olekaan ratkaisevaa eroa ja genderiä ei voi pitää sukupuolen kulttuurisena tulkintana. Butlerin mukaan sukupuoli on luonteeltaan performatiivinen, esityksenomainen. (Butler 1990, 6-7.) Tällä hän tarkoittaa sitä, että kaikki ilmaisut (esimerkiksi eleet, liikkeet ja tyyli), joita on totutusti pidetty sukupuolta ilmaisevina, tuottavat sukupuolta eivätkä siis ole sukupuoli-identiteetin tuotteita (ibid., 25). Näin ollen sukupuoli on hauras konstruktio, jota tuotetaan jatkuvasti toiston kautta, sukupuolta tyyllittelevien ilmaisujen avulla. Sukupuolen esittäminen vahvistaa sukupuolen ja koko minuuden olemassaoloa. Näitä esityksiä Butler siis kutsuu performansseiksi. (Ibid., 140.)

Femme fatale –hahmot ovat usein silmiinpistävän viehättäviä tai lumovoimaisia. Tämä pätee myös Aliceen, jonka naisellinen seksikkyys pukeutumista ja ehostusta myöten on lähes ylikorostunutta, naamiroleikin omaista. Alicen hiuksetkin vaikuttavat peruukilta – ainakin kun niitä vertaa Reneen tummiin hiuksiin. Mary Ann Doane painottaa feministisessä elokuvakeskustelussa naamioitumisen (masquerade) käsitettä, jolla hän tarkoittaa naishahmon liiallista feminiinisyyttä tai feminiinisyydellä pöyhistyä – feminiinisyyys siis toimii naamiona (Doane 1982, 81). Ensimmäisen kerran naamioitumisesta tässä mielessä puhui psykoanalyttikko Joan Riviere jo 1920-luvun lopulla. Riviere tutki naispotilaidensa tiettytyyppisiä käyttäytymishäiriöitä; nämä miesvaltaisella alalla työskentelevät naiset käyttäytyivät tiettyjen esiintymistilanteiden - esimerkiksi julkisen puheensa - jälkeen silmiinpistävän naisellisesti. He nimittäin flirttailivat kollegoidensa kanssa ja käyttivät

muitakin korostetun feminiinisiä maneereja. Riviere perusteli tätä käytöstä päättelemällä, että kyseessä olevat naiset tunsivat olonsa onnistuneesta esiintymisestä huolimatta epävarmaksi ja naamioituivat peittääkseen tunkeutumisensa miesten alueelle. He halusivat siis häivyttää asemansa tilanteen subjekteina. Tämä strategia toimi eräänlaisena varoimenpiteenä miesten mahdollisia kostotoimia vastaan, sillä miehet saattoivat kokea asemansa hetkellisen menetyksen uhkana. (Nikunen 1996, 55.)

Kaarina Nikunen on analysoinut niin kutsuttujen naisellisuuden naamioiden olemusta. Hän on pohtinut etenkin sitä kysymystä, voiko nainen feminiinisyyteen kietoutumalla nousta katseen subjektiksi – voiko tällainen naisellisuuden liioittelu siis olla vallan lähde? Feminiinisyyden liioittelu merkitsee perinteisten katsomisen tapojen purkamista. Naamioituminen voi itse asiassa olla monen alistetun ryhmän keino subjektiviteetin tavoittelemiseksi, sillä ”naamioituminen ammentaa merkityksiä halun, vallan ja vastarinnan vuoropuhelusta”. (Nikunen 1996, 6-7.) Naamioitumisen mahdollisuus viittaa edelleen siihen, että sukupuoli on leikkiä, jossa oleminen ja esittäminen ovat sama asia. Naamioituminen voi siis toimia eräänlaisena dekonstruktiona, jolla horjutetaan esittämisen ja olemisen välistä rajaa. Toisaalta todellinen feminiinisyyttä, todellinen subjektiviteetti jää edelleen piiloon naamion taakse. (Ibid., 56-57.) Tässä yhteydessä Butlerin edellä mainittu teoria tuntuu osuvalta, Butlerhan näki sukupuolen esityksenä: representaatiot tuottavat näitä esityksiä, jolloin ne tuottavat myös sukupuolta. Butlerin näkemyksen mukaan naisellisuuteen naamioituminen on representaatiokäytäntö, jonka voi samastaa parodiseen esitykseen. Butlerille parodia on ennen kaikkea sukupuolen, biologian ja halun liitoksen purkamista. Asia, jonka miellämme luonnolliseksi (esimerkiksi sukupuoli) onkin sopimus ja yhteinen fiktiomme. Nämä sopimuksen tuottamat ideaalit on mahdollista murtaa osoittamalla niiden keinotekoisuus. (Ibid., 48-49).

Rosi Braidotti sen sijaan puhuu naamioitumisen prosessiin viitatessaan mieluummin ironian politiikasta. Hänen mielestään feministinen subjekti tulisi mieltää kerroksellisena, avoimena ja risteilevänä kokonaisuutena. Braidotti siis vastustaa ajatusta kiinteästä ja yhtenäisestä identiteetistä - siten identiteetti merkitseekin sisäisen itsen dekonstruktioita. Kyse on siis perinteisen representaation purkamisesta jäljittelyn, toiston ja ironian kautta. Kun vanhaa representaatiota jäljitellään, eli toistetaan mimeettisesti ja ”kulutetaan”, voidaan positioita vaihtaa ja vanhat stereotypit lopulta tyhjentää merkityksistä. (Braidotti 1994, 22; Kaskisaari 1996).

Doane ei ollut Mulveyn kanssa samaa mieltä miehisen katseen väistämättömästä ylivallassa. Mulvey ja Doane olivat kuitenkin periaatteessa samalla kannalla siinä, että naisen katsoisuus muuttuu maskuliiniseksi identifioituessaan miessankariin ja identifikaatio muuttuu siten tavallaan transseksuaaliseksi (vrt. Mulvey 1989, 29). Doanen mukaan valkokankaan naishenkilöön samastuminen taas johtaa naiskatsojalla passiivisen tai masokistisen aseman omaksumiseen, sillä naishahmonkin rooli on passiivinen. Nainen on itse se kuva, joka valkokankaalla esiintyy fetisoituna tai voyerismin kohteena, hän voi joko yli-identifioitua kuvaan(sa) tai tulla oman halunsa kohteeksi, mikä merkitsee narsisimia. (Doane 1982, 80, 87.) Naiskatsojalla on kuitenkin mahdollisuus samastua fiktiiviseen naishahmoon alistumatta masokistiseen tai narsistiseen positioon. Naiskatsojan kannalta fiktiivisen naishahmon naamioituminen, ylifeminiinisyys, mahdollistaa sen, että katsoja saavuttaa vaadittavan etäisyyden kuvastaan ja voi ottaa miehen eli subjektin aseman. Nainen siis pitää feminiinisuuden tietyn matkan päässä itsestään. (Ibid., 80-82.) Naisellisuuteen naamioituminen tarkoittaa siten katseen kohteen esittämistä (Nikunen 1996, 61). Fiktion tasolla Alice voi ravistaa yltään feminiinisuuden rajoitteet juuri feminiinisyytensä avulla. Hän ei samastu narsistisesti omaan kuvaansa, sillä hän voi pitää sen etäällä omasta minästään. Alice on hänkin vain ulkokuori, joka kätkee todellisen identiteetin, joka samalla on Reneen identiteetti.

Doane käsittelee siis naamioitumista esityksenä, joka korostaa tuotettua sukupuolta, siksi naisellisuuteen naamioituminen toteuttaa ironian politiikkaa visuaalisessa kulttuurissa. Kun feminiinisyyttä korostetaan tietoisesti, hyödynnetään silloin hallitsevan ideologian kuvastoja – ei siis etsitä ideologian ulkopuolella olevaa puhdasta representaatiota. (Nikunen 1996, 54.) Doanen teoria toimii kahdella tasolla: toisaalta se esittää naamioitumisen representaation tasolla tapahtuvana feminiinisuuden liioitteluna, toisaalta taas liioitteluna, joka tuo etäisyyttä naispuolisen katsojan ja naisen kuvan välille toimien siten eräänlaisena ”feminiinisenä fetisisminä”. Representaation tasolla tapahtuva liioittelu on naisen stereotyyppisen kuvan parodiaa (Butlerkin viittasi parodiaan), joka kiinnittää huomion tämän kuvan työstämisprosessiin ja tekee sukupuolen tuotetun ja rakennetun luonteen näkyväksi. Etäisyyttä tuottava vastafetisismi taas luo kaivattua tilaa naisen ja feminiinisen kuvan välille. Naamioitumisen ansiosta katseen kohteesta tuleekin subjekti, jolla on valta hallita katseen suuntaa. (Ibid., 58-61.)

Naamioitumisessa on siis kyse eräänlaisesta ylösalaisin kääntämisestä ja valtasuhteiden nurinkäännöstä. Nikunen näkeekin naamioitumisessa yhteyden karnevalismiin. Karnevalismin hän käsittää tässä yhteydessä Mihail Bahtinin analysoimana kirjallisuuden käsitteenä, jossa keskeistä on nouseminen alistetusta asemasta subjektiksi ja valtarakennelmien (ainakin hetkellinen) ylösalaisin kääntäminen. (Nikunen, 1996, 74.) Bahtinin mukaan karnevaali toimi keskiajalla virallisen, vakavan juhlan vastakohtana juhliessaan tilapäistä vapautumista hallitsevasta todellisuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä. Karnevaalimaiselle kansanjuhla oli ominaista kaikkien hierarkkisten suhteiden, normien ja kieltojen kumoaminen; karnevaali osoitti hallitsevien totuuksien ja vallan suhteellisuuden. Karnevaalille ”on erittäin kuvaavaa omintakeinen ”ylösalaisin” (*à l’envers*), ”vastakkaiseksi”, ja ”nurin” kääntämisen logiikka, joka herkeämättä vaihtaa ylhäisen ja alhaisen”. (Bahtin 1995, 11-12.) Naamioitumisen ja karnevalismin eräs yhteinen tekijä on lisäksi nauru; karnevalismissa se on keskiajan ja renessanssin ei-kyynistä naurua, naamioitumisessa butlerilaisittain parodista tai Braidottin mukaan ironista naurua.

Karnevalismi ja naamioituminen eivät kuitenkaan ole Nikusen mielestä sama asia monista yhdistävistä piirteistä huolimatta. Vaikka molemmat tulkitsevatkin uudelleen perinteisiä kuvastoja ja horjuttavat valtasuhteita, painotetaan naisellisuuteen naamioitumisen teoretisoinnissa erityisesti audiovisuaalisen kulttuurin esitystapoja ja katsojasuhteen analysointia. Teoria naamioitumisesta on lisäksi lähtökohdiltaan keskittynyt tiettyyn sukupuoleen, vaikka sitä voikin soveltaa myös seksuaalisten marginaaliryhmien tai rodullisten stereotyyppien liioitteluun. (Nikunen 1996, 75-76.)

Sukupuoli on vain yksi osa subjektia ja yksilön identiteettiä. Feministisen suunnan edustajat ovat ehkä liiankin yksisilmäisesti pureutuneet tähän yhteen osa-alueeseen. Näkökulmaa voisi laajentaa tutkimalla syvemmin myös muita subjektin rakentumiseen vaikuttavia osatekijöitä, esimerkiksi minuutta, rotua, luokkaa, kansallisuutta ja ikää. (Vrt. Nikunen, 1996, 19.)

### **3.4. Masokistinen katse**

Gaylyn Studlar on esittänyt Doanea rohkeamman vastaiskun käsitykselle miehisen katseen ylivallassa. Studlar nimittäin kehittää D.N. Rodowickin ajatusta, jonka mukaan maskuliininen katse sisältää passiivisia elementtejä ja voi merkitä ennemminkin alistumista

naiselle kuin naisen omistamista. Elokuvallisesti ajatellen katsojan mielihyvä on lähempänä masokistista kuin sadistista nautintoa. Masokismi perustuu nimittäin etäisyydelle ja epävarmalle nautinnolle, mikä on verrattavissa siihen tilanteeseen, kun liikkumattomana, pimeässä elokuvateatterissa katsojasta tulee passiivinen, vastaanottava objekti. (Studlar 1985, 612-13.) *Lost Highwayta* ajatellen tulee mieleen ”Femme fatale” -luvussa käsitelty kohta, jossa Pete näkee Alicen esiintyvän pornoelokuvassa. Näkymä vaikuttaa häneen voimakkaasti, sillä elokuvaa heijastetaan seinälle lähes koko Andyn olohuoneen leveydeltä ja se muodostaa siten hallitsevan taustan kohtaukselle. Alicen kameraan päin suunnatut kasvot huohottavine suineen ja suljettuine silmineen moninkertaistuvat normaaliin kokoon nähden, mikä lisää ahdistavaa efektiä. Elokvasta on poistettu ääni: mykän aktin monotonisuus luo osaltaan painostavaa vaikutelmaa. Tästä huolimatta Petelle tuottaa vaikeuksia saada silmiään irti tuosta massiivisen kokoiseksi heijastetusta seksikohtauksesta.

Peten suhde heijastettavaan elokuvaan on paljolti samanlainen kuin katsojan suhde valkokankaaseen elokuvateatterissa. Katseen lähteen ja kohteen välillä on etäisyys, mikä tekee ainakin Peten mahdollisesta nautinnosta erittäin epävarman. Filmillä Alice näyttää nauttivan suunnattomasti, mikä luultavasti saa Peten epäilemään omia kykyjään. Peten katseessa voi siis sanoa olevan masokismia: toisaalta hän nauttii saadessaan nähdä rakastamansa naisen juuri siinä tilassa, jossa tämä on haluttavimmillaan, mutta toisaalta hän kärsii suunnattomasti siitä, ettei itse ole se mies, joka Alicen kanssa esiintyy. Hänen tilannettaan leimaa passiivisuus, tilanteelle – ja Alicelle – alistuminen.

Mielikuva Alicesta pornoelokuvan tähtenä ei jätä Peteä rauhaan. Pete alkaa kärsiä näköhäiriöistä ja tuskallisista tuntemuksista päässään ja hän harhailee Andyn talon yläkerrokseen Alicen jäädessä alakertaan keräämään tavaroita, jotka aiotaan myydä. Kylpyhuoneen oven takana Pete törmää harhakuvaan Alicesta – mutta tämä Alice ei ole se, jonka hän luuli tuntevansa – vaan pornoelokuvan Alice. Harhakuva toistaa sitä näkymää, jonka Pete on nähnyt olohuoneen jättikokoisella valkokankaalla. Alice kysyy Peteltä ivaavaan sävyyn – liikehtiessään samalla seksiaktin tahdissa – oliko tällä hänelle jotakin asiaa: ”Did you want to talk to me? Did you want to ask me ‘why’?” Naurava Alice on esitetty maassa kontallaan, pahoismaisen punaisen valon syleilemänä. Tämä hallusinaation kaltainen näky heijastelee Peten sisimpiä tunteja; tapahtumat Andyn luona ovat osoittaneet, että Alice on todenteolla mukana pornobisneksessä, lisäksi hän käyttäytyy ylenkatsovasti Peteä kohtaan ja suhtautuu uskomattoman välinpitämättömästi Andyn kuolemaan. Toisin

sanoen Alicen femme fatale –luonne paljastuu ja Alicen tunteettomuus saa Peten suunniltaan ja hänen viimeisetkin rohkeuden rippeensä karisemaan.

Paradoksaalisesti Pete on sitä enemmän Alicen varassa mitä petollisemmaksi tämä paljastuu. Pete on avuttomuudessaan aseeton ja kaikin tavoin rakastamansa naisen armoilla. Hän tajuaa olevansa syyllinen tappoon, mikä lisää hänen pakokauhuaan. Alice on siististi jättäytynyt ulkopuolelle osallisuudestaan Andyn kuolemaan: kun tämä tappelun tiimellyksessä on halkaissut päänsä pöydän kulmaan, sanoo Pete: ”We killed him”. Näkemästään enemmänkin ihastunut kuin järkyttynyt Alice kuitenkin vyöryttää kaiken syyn Peten päälle sanomalla: ”You killed him”. Faktojen tasolla tämä on tietenkin totta, mutta alunperin Alicea voi pitää koko traagisen episodin alkusyynä, sillä hän ideoi Andyn kolkkaamisen ja ryöstön. Femme fatalen juonikuviot tuntuvat siis etenevän paremmin kuin hyvin. Peten ja Alicen ajaessa Andyn autolla pakoon, kysyy Pete ahdistuneena. ”Where the fuck are we going? Where the fuck are we going?” Tyyneytensä säilyttänyt Alice vastaa: ”We have to go to the desert, baby”. Kuvaavaa on, että tarinan tasolla koetaan käännekohta juuri autiomaassa, jossa yllätyksellisten kohtaamisten ja muodonmuutosten kautta tapahtumat jatkavat kulkuaan jälleen uudella tasolla. Pakenevan Peten paheneva ahdistus ja pääkipu ovat merkki siitä, että uuden transformaation hetki lähenee.

Studlar perustaa näkemyksensä katseen masokistisuudesta myös äitihahmon merkityksellisyyden varaan. Masokistinen halu liittyy lapsen haluun päästä täydelliseen symbioosiin äidin kanssa. Ollessaan vielä täysin äidin huolenpidon varassa lapsi oppii saamaan nautinnon alistumalla naisen (äidin) valtaan. Siinä missä Mulvey näkee naisen vain suhteessa kastraatioon ja puutteeseen, painottaa Studlar sitä monitahoista äitiä, jolla on kohtu ja rinnat – nämä taas mieheltä puuttuvat. (Vrt. Studlar 1985, 609-11.) Studlarin näkemys edustaa niin sanottua masokistista estetiikkaa, kun taas mulveylainen estetiikka rakentuu sadismin ja visuaalisen mielihyvän varaan (Sihvonen 1988, 61-62). Myös E. Ann Kaplan pitää äitiyden käsitettä eräänlaisena pakoreittinä pyrittäessä ulos kahlitsevasta miehinen katse-passiivinen katseen kohde –vastakkainasettelusta. Katse alkaa toimia ensimmäisen kerran äidin ja lapsen välisessä katsekontaktissa. Siinä on kuitenkin kyse molemminpuolisesta katselusta – ei subjekti-objekti –dikotomiasta. Äitiyden kautta naiset voivat hahmottaa uudelleen asemansa naisina, sillä äitiys on tutkimusalueena jäänyt epämääräiseksi – siksipä sitä ei rasita vielä patriarkaatin sisäänrakennettu määrittäminen. (Kaplan 1983, 323-24.)

#### 4. KATSEEN LAAJENNEET ULOTTUVUUDET: ABSURDITEETTIEN MAAILMA

Jos Renee ei ole tyypillinen elokuvan naishahmo, ei Fredkään ole perinteinen elokuvasankari. Hänenkin stabiiliuttaan horjuttaa kaksoisrooli – Fredin ja Peten hahmot yhdistyvät. Tapahtumat on kuvattu enimmäkseen Fredin/Peten hahmon kautta. Hän epäilee vaimoaan, ilmeisesti murhaa tämän ja kokee oudon transformaation toiseksi mieheksi; katsojalle välitetään hänen henkilökohtaisia kokemuksiaan ja houreisiakin näkyjään. Renee/Alice on jatkuvasti salaperäisempi hahmo, hänen tekemisistään ei tiedä Fred/Pete eikä katsojakaan yhtään enempää, kuin mitä Renee/Alice kertoo, ja silloinkin hän saattaa valehdella. Valehtelusta on hyvänä esimerkkinä kohtaus, jossa Renee sanoo viettävänsä illan kotona lukien, muttei sitten vastaakaan puhelimeen, kun Fred soittaa hänelle klubilta, jossa on ollut esiintymässä.

Fredin/Peten elämästä katsojalle annetaan enemmän tietoa, mutta sekin on kyseenalaista ja epävarmaa jo siitä syystä, että Fredin mielenterveys tuntuu horjuvan. Rodleyn mukaan oireet, joista Fred Madison kärsii, ovat nykylääketieteen terminologian mukaan psykogeenisen fuugan tarkkoja oireita. Modernissa psykiatriassa psykogeeninen fuuga tarkoittaa todellisuuspakoista muistinmenetystä. Lynch on kuitenkin kiistänyt olleensa lainkaan tietoinen tämänlaatuisen oireyhtymän olemassaolosta suunnitellessaan ja toteuttaessaan *Lost Highwayta*. (Rodley 1997, 10-12.) Vaikka Fredin oireet ja kokemukset olisivatkin tietyn psyykkisen sairauden mahdollinen ilmenemismuoto, ei sillä ole varsinaista relevanssia elokuvan merkityksen ja tulkinnan kannalta. Elokuvan oudolta tuntuvia tapahtumia ei siis ole syytä redusoida vain psykoottisesta tilasta juontuviksi.

##### 4.1. Valtasuhteet horjuvat

Mulveyn mukaan katsoja samastuu miespääosan esittäjään, jolla on kyky saada aikaan tapahtumia sekä hallita niitä paremmin kuin katsojalla. Katsoja heijastaa katseensa sankarin katseeseen. Miestähden loisteliaat ominaisuudet ovat katsojaa itseään eheämmän ja täydellisemmän, ensimmäisellä tunnistamishetkellä peilissä havaitun ideaaliegion ominaisuuksia, jotka katsoja nyt näkee valkokankaalla. Siten päähenkilön valta säädellä tapahtumia yhdistyy eroottisen katseen aktiiviseen valtaan ja saa aikaan tyydytystä tuottavan vallantunteen katsojassa. (Mulvey 1975, 11-12.) On itsestäänselvää, ettei katsoja voi

muokata Fredistä ideaaliegonsa edustajaa. Ensinnäkin on vaikea samastua henkilöön, jolla on kaksi identiteettiä. Fredillä ei muutenkaan ole paljon ihailtavia ominaisuuksia eikä hänellä ole valtaa säädellä ympärillään tapahtuvia asioita eikä vaimoaan. Päinvastoin tuntuu kuin alitajuiset voimat riepottelisivat Frediä täysin hänen tietoisesta tahdostaan riippumatta. Tästä syystä Reneekin näyttäytyy ambivalenttina; häntä ei voi noin vain ottaa passivoivan eroottisen katseen kohteeksi, sillä Fredillä ei ole mahdollisuuksia toimia vallan hallussapitäjänä.

Dominoijan ja alistetun välinen voimasuhde tuntuu siis häiriintyneen - tai pikemminkin kääntyneen ylösalaisin. Kaplan on esittänyt, että tasapaino dominointi-alistuminen -kuvion ympärillä säilyy siinäkin tapauksessa, että mies ja nainen vaihtavat rooleja, eli jos miehestä tuleekin katseen kohde ja naisesta sen kantaja.<sup>23</sup> Kaplanin havainto tuntuu osuvalta siinä mielessä, että nykyään miehestä yhä useammin tulee valkokankaalla halun objekti, kun taas nainen elokuvan sankarittarena ja toiminnan aikaansaajana on melko tavallinen aihe.<sup>24</sup> Katseen omistamiseen ja aktivointiin vaaditaan maskuliininen positio. Omaksuessaan dominoivan aseman, nainen siis automaattisesti omaksuu myös maskuliinisen position. Siten nainen ottaa maskuliinisen roolin katseen kantajana. Nainen ei siis voi olla dominoivassa positiossa *naisena*. Oireena tästä on se, että naishahmo lähes aina menettää feminiiniset luonteenpiirteensä: ystävällisyyden, humanisuuden ja äidillisyyden. Tilalle astuu kylmä ja manipuloiva sankaritar. (Kaplan 1983, 318-19.) Ainakin Alicen suhteen Kaplanin käsitys tuntuu pätevän. *Femme fatale* roolissaan Alice toimii kylmän päättäväisesti ja toisia ihmisiä hyväksikäyttäen. Ystävällinen hän on vain manipuloidessaan.

#### 4.1.1. Ajan ja paikan suhteellisuus

Aivan *Lost Highway* -elokuvan alussa kuvataan silmissä vilistävää maantien keskiviivaa. Kuva on nopeutettu ja se esitetään autossa istuvan kuljettajan näkökulmasta. Kuvan teho on melkoinen: tien keltainen keskiviiva näyttää pakenevan auton - tai paremminkin katsojan - alle ja yön pimeydestä uutta katkoviivaa tuntuu ilmestyvän näkyviin loputtomasti. Tähän näkymään tuntuu kiteytyvän tärkeä osa *Lost Highwayn* ytimestä - onhan teoksen nimikin

<sup>23</sup> Vrt. Mulvey, joka käytti ilmaisua ”Woman as image, man as bearer of the look” (Mulvey 1975, 11).

<sup>24</sup> Esim. *Alien*-elokuvien maskuliinisen oloinen Ripley, jossa on organisoiija- ja johtaja-ainesta, tai Thelman ja Louisen henkilöahmot elokuvassa *Thelma and Louise* (1990).



tulkinnan kannalta oleellinen. Maantien keskiviivan kuvaus on lisäksi toistuva elementti elokuvan kuluessa. Se esiintyy *Lost Highwayn* alussa ja lopussa eli kerronnan kannalta tärkeissä kohdissa. Tästä muodostuu eräänlainen kehärakenne: kerronta sulkeutuu, kun loppukuva on samanlainen kuin alkukuva. Sama aihe toistuu, kun Fredin henkilöhahmo muuttuu Peteksi ja kun Alice ja Pete ajavat kohti autiomökkiä elokuvan loppupuolella. Valtatietä kuvataan myös, kun Fred ajaa Reneetä etsiessään syrjäiseen Lost Highway -hotelliin ja löytää sieltä vaimonsa Dick Laurentin kanssa. Vain kahdessa viimeksi mainitussa kohtauksessa on selvää, kenen näkökulmasta tietä kuvataan, eli kenen katse on kiinnittynyt keskiviivaan. Alkukohtauksessa tätä ei voida tietää, mutta umpeutuvan kehän kaltaisen rakenteen vuoksi on mahdollista päätellä, että alun kuvassa näkökulma on saman henkilön kuin lopun kuvassakin, sillä ne ovat identtisiä.

Valtatien kuvaus liittyy siis elokuvassa transformaation ja dynaamisuuden teemaan. Keskiviivaa kuvataan aina muodonmuutoksen käynnistyessä (Fredin muuttuessa Peteksi sekä Peten muuttuessa takaisin Frediksi) tai ajettaessa jotakuta takaa autolla tai käänteisesti paettaessa. Loppukohtaus on samalla pakenemiskohtaus, mutta muulta rakenteeltaan se on erityisen kompleksinen. Katsojalle tehdään selväksi, että autoa ajaa ensin poliisia pakeneva Fred – hänet kuvataan ohjauspyörän takana. Sitten kuvataan transformaatiokohtauksen alku Fredin kasvoilla, katsoja tunnistaa tämän transformaatioksi sen vuoksi, että vankilassa Fred sai samanlaisen kohtauksen juuri ennen vaihtumistaan Peteksi. Sen jälkeen kuvataan vain valtatieta ja äkkiä kaikki äänet poliisisireeneitä ja kaoottista taustamusiikkia myöten häipyvät. Katsoja ei voi tietää, kuka ratin takana nyt istuu - Fred, Pete vai uuden transformaation tulos – vai onko auto tyhjä.

Edellä mainitun kaltainen epävarmuus katseen kantajasta tuo esille mielenkiintoisen kysymyksen katseen anonymiteetistä. Samalla se kyseenalaistaa muun muassa Mulveyn oletuksen siitä, että katseellakin on aina oma genderinsä. Jos katseen lähde ei tunnusteta, ei sitä voida mielestäni myöskään suoraa päätä - jos lainkaan - sukupuolittaa. Anonyymi katse, joka on mukana *Lost Highwayn* alusta lähtien, on mielestäni erittäin merkittävässä asemassa elokuvan tulkintaa muodostettaessa. Alkutekstien taustalla vilisee maantien keskiviiva, mutta myös ensimmäisen varsinaisen tarinan alussa katsojalle tarjotaan jonkun toisen, tuntemattoman näkökulma. Arvoitukselliset videonauhat kuvannut ja ne Madisonien portaille jättänyt henkilö on elokuvan alussa uhkaava arvoitus. Juuri tämän tuntemattoman henkilön katsetta Fred ja Renee joutuvat vastentahtoisesti seuraamaan, kun he katselevat

videonauhoja. Karmivinta on se, että he näin tehdessään joutuvat itsensä tarkkailijoiksi, kun kamera on kuvannut heidät nukkumassa. Reneen murhan jälkeisen kaoottisen tilanteen tallentanut videonauha siirtää kerronnan vankemmin absurdateettien maailmaan.

Kertomuksen ensimmäinen absurdi kohta tapahtuu kuitenkin jo heti elokuvan alussa, kun Fred vastaanottaa ovipuhelimestaan oudon viestin, jossa ilmoitetaan Dick Laurentin kuolleen. Viestin saanutta Frediä kuvataan seisomassa ikkunan takana aivan samasta kuvakulmasta kuin ensimmäisellä videonauhalla, jossa Madisonien taloa kuvataan ulkoapäin. Siten videonauhat ja outo viesti liittyvät kuvakulman kautta toisiinsa ja antavat ymmärtää, että niillä on muutakin yhteistä. Seurauksena syntynyt absurdi tunnelma tuntuu alleviivaavan sitä, että Madisonit tarkkaillaan. Tätä korostaa sekin kummallinen yksityiskohta, että pariskunta asuu observatorion lähellä. *Lost Highwayn* kehämäistä rakennetta tuntuu vahvistavan myös se, että elokuvan lopussa Fred itse sanelee omaan ovipuhelimeensa ”Dick Laurent is dead” –viestin. Henkilö, jolle Fred viestin kertoo, on hän itse talon sisällä. Hän on siis yhtä aikaa samana henkilönä kahdessa eri paikassa ja ajassa: elokuvan alussa, mutta silti myös lopussa. Tässä tilanteessa kerronnan aika, paikka ja tila limittyvät (Herzogenrath 1999). Kehän alku ja loppu eivät kuitenkaan kohtaa toisiaan täysin: kun Fred kuulee viestin ovipuhelimestaan, on tilanne kadulla erilainen kuin silloin, kun hän elokuvan lopussa jättää saman viestin. Edellisessä kohtauksessa katu talon edessä on tyhjä Fredin kurkistaessa ikkunaverhon raosta ulos, kun taas jälkimmäisessä poliisit istuvat autossaan kadun reunassa. Poliiseilla on siis jälkimmäisessä kohtauksessa enemmän tietoa; he tietävät, ketä jäljittää ja missä jäljityksen kohde mahdollisesti liikuskelee. Elokuvan alussa Frediä ei vielä varjosteta eikä epäillä, vaikka Dick Laurent onkin jo surmattu.

Aika- ja tilaulottuvuus toimivat kausaliiteetin ohella tärkeimpinä kertomusta järjestävinä tekijöinä (vrt. Bordwell 1997, 90). Perinteinen kertomus heijastaa usein traditionaalista aikakäsitystä: kertomuksesta on löydettävissä menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus - eli tietty lineaarinen eteneminen ajassa. Traditionaalinen kertomus nähdään lisäksi itsessään sulkeutuvana kokonaisuutena tai kehänä, jonka olennaisia osia ovat juoni, draamallisuus ja päätös. Celesten mukaan *Lost Highwayn* rakenne ei kuitenkaan ole kehämäinen tai lineaarinen: tarina ei sulkeudu eikä se myöskään varsinaisesti kulje eteenpäin tai edisty. Kyse on ennemminkin sykleistä, jaksottaisista tapahtumista, jotka näemme valkokankaalla. Elokuvan keston, eli noin kahden tunnin kuluessa palaamme jälleen alkuun, kohtaan josta kaikki alkoi. Celeste on huomauttanut, ettei *Lost Highwayn* sykli toistu samanlaisena,

ennaltamäärätty tapahtumakulku ei toteudukaan. (Celeste 1997.) Uudessa alussa ei ole kuitenkaan kyse lopullisesta määränpäästä tai paluusta keskukseen – se on vain uuden siirtymän ilmentymä. *Lost Highwayn* kerrontaa voisi parhaiten kuvata loputtomaksi luupiksi. Siten elokuvan alkamisesta ja loppumisesta tulee ennemminkin sattumanvaraisia merkitsijöitä tai ”kirjanmerkkejä” sillä narratiivisella polulla, jonka elokuva muodostaa, ne eivät siis varsinaisesti ole ”loppu” ja ”alku”. (Celeste 1997.)

Fantasialle on tyypillistä, että sen kuvaama aika on suhteellista, eikä noudata normaalina pitämiämme aikaulottuvuuksia. Fantasialla on siten kyky rikkoa sekä lineaarinen että syklinen aikakäsitys, jolloin mikään muisto tai tapahtuma ei välttämättä säily ainutkertaisena. (Pitkäsalo 1988, 49.) Sama pätee fiktion ylipäänsä, mikäli se haluaa irrottautua realistisen kerronnan lainalaisuuksista. *Lost Highwayssa* realismista irtisanoudutaan siinä vaiheessa, kun Mystery Man näyttäytyy ensi kerran. Vielä konkreettisemmin tarinan poikkeukselliset ulottuvuudet paljastuvat Fredin muututtua Peteksi. Elokuva, jota alun perusteella voisi pitää kauhuelokuvana tai trillerinä, muuttuikin lajityyppien rajoja hälventäväksi genrehybridiksi. Osuvaa onkin, että elokuvaa luonnehdittiin ja markkinoitiin alusta saakka ilmaisulla ”A 21<sup>st</sup> Century Noir Horror Film”. Film noir -elokuva sijoittui tyypillisimmillään 1940- ja 50-luvuille, joten tämän genren yhdistäminen 2000-lukuun tuo lisämielenkiintoa analyysiin. Elokuvasta on löydettävissä 50-luvun elementtejä, kuten edellä mainitsin, joten elokuvan miljöö on siten saattanut toimia perusteena myös film noir -genren valinnalle - tai päinvastoin. Samaten noir-lajityypin limittäminen kauhuelokuvan elementteihin on erikoislaatuinen ratkaisu.

Problemaattiseen aikakäsitykseen liittyy elokuvassa myös muistamisen – tai paremminkin muistamattomuuden teema. Peten muistamattomuutta korostetaan toistuvasti: hän ei kykene muistamaan sen oudon illan tapahtumia, jolloin hänet löydettiin kuolemaantuomitun Fredin sellistä. Fredin suhtautuminen muistamiseen on sen sijaan tietoisempaa, hän kertoo poliiseille: ”I like to remember things my own way. How I remember them, not necessarily the way they happened.” Muisti ei siis kerro autenttista ”totuutta” eikä tapahtumia puolueettomasti, vaan muistot voi sävyttää itse tarpeidensa mukaan. Muisti on siis manipuloitavissa.

Fredin ajattelutavassa on totuuspohjaa; muistot eivät koskaan talletu tajuntaamme värityttöminä, objektiivisina totuuksina tapahtumien kulusta. Muistot ovat aina

subjektiivisten kokemustemme tulos, joten jo muistamiemme tilanteiden tapahtumahetkellä huomioimme vain tietyt asiat: ne, jotka ovat meille tärkeitä tai jotka haluamme muistaa muista syistä. Itse tallentumisprosessi on siis subjektiivinen. Muisto värityy edelleen ajan kuluessa, taaksepäin katsottaessa asiat näyttäytyvät aina eri valossa, kun tapahtumien jälkeiset tapahtumat pääsevät vaikuttamaan muiston olemukseen. Medikaalisemman aspektin *Lost Highway* saa, jos ajattelemme koko elokuvaa psykogeenisen fuugan kuvauksena. Fredin halu muistaa asiat omalla tavallaan saa vakavamman ulottuvuuden: todellisuuspakoisen muistinmenetyksen ansiosta hän unohtaa surmanneensa vaimonsa eli kieltää totuuden suojellakseen psyykeään ja pakenee mielikuvitusmaailmaansa.<sup>25</sup>

Luuppimaisessa rakenteessa ja kerronnassa aika ja paikka eivät ole toisistaan riippumattomia tekijöitä. Ajan suhteellinen olemus pätee *Lost Highwayssa* myös paikkaan. Vaikka Fred ja Pete tuntuvatkin edustavan eri maailmoita, tapahtuu tämä edellä mainittujen havaintojen perusteella lähinnä imaginaarisesti. Kyseessä ei siis ole kaksi toisistaan erillään olevaa maailmaa, jotka eksistivät rinnakkain, vaan paremminkin kaksi sisäkkäistä maailmaa, joiden tapahtumat saattavat myös limittyä ja joiden välisellä rajalla on mahdollisuus häilyä.

## 4.2. Mystery Man

Oudot tapahtumat saavat jatkoa, kun Fred tapaa Mystery Manin Andyn juhlissa. Mystery Manin hahmo on lyhyenlääntä, vahvasti meikattu ja hetkittäin irvokkaasti hymyilevä. (Häntä ei nimetä koko elokuvan aikana ja lopputeksteissäkin häntä kutsutaan vain nimellä Mystery Man.) Kun Mystery Man tulee Fredin luo, hiljenevät musiikki ja juhlan äänet. Yhtäkkiä paikalla tuntuvat olevan vain Fred ja mysteerinen mies, vaikka taustalla häilyykin juhlivia ihmishahmoja. Kohtauksen intensiteettiä lisää se, että Mystery Manin lähestyessä Frediä siirrytään puolikuvasta lähikuvaan: kamera keskittyy vuorotellen vain näiden kahden henkilön kasvoihin. Fredin ja Mystery Manin välillä käydään kummallinen keskustelu, jonka Mystery Man aloittaa:

---

<sup>25</sup> Kuten aiemminkin jo totesin, ei medikaalinen näkökulma palvele fiktion analysointia kovinkaan pitkälle. Faktana psykogeenisen fuugan oireet on toki syytä tiedostaa, mutta tulkinnan lähtökohdaksi ja peruskiveksi ne eivät sovellu.

Mystery Man: We've met before, haven't we?  
 Fred: I don't think so. Where was it you think we met?  
 Mystery Man: At your house. Don't you remember?  
 Fred: No, no I don't. Are you sure?  
 M.M.: Of course. As a matter of fact I'm there right now.  
 Fred: What do you mean? You're where right now?  
 M.M.: At your house.  
 Fred: That's fucking crazy, man.  
 M.M.: Call me. (Ojentaa matkapuhelimen Fredille.) Dial your number. Go ahead.  
 (Fred soittaa kotinumeroonsa.)  
 Ääni puhelimesta: I told you I was here.  
 Fred: (Kysyy Mystery Manilta.) How did you do that?  
 M.M.: Ask me.  
 Fred: (Kysyy langan toisessa päässä olevalta.) How did you get inside my house?  
 Ääni puhelimesta: You invited me. It is not my custom to go where I'm not wanted.  
 Fred: Who are you?  
 (Mystery Man ja ääni puhelimesta nauravat identtistä naurua.)  
 Ääni puhelimesta: Give me back my phone.  
 (Fred antaa puhelimen Mystery Manille.)  
 M.M.: It's been a pleasure talking to you.

Mystery Manin mielestä he siis ovat tavanneet ennenkin. Hän väittää olevansa parhaillaan myös Fredin kotona, vaikka seisookin samanaikaisesti tämän silmien edessä. Fredin kysyessä, kuka mies oikein on, tämä vain nauraa ja kävelee pois. Mystery Manin hahmo ilmaantuu elokuvan mittaan yhä uudelleen. Hän esimerkiksi käy Peten kanssa puhelimitse samantapaisen dialogin kuin edellä mainitussa kohtauksessa Fredin kanssa. Ero on siinä, ettei Pete koskaan näe tätä salaperäistä miestä. Fred sen sijaan tapaa hänet uudestaankin muututtuaan juuri Petestä takaisin Frediksi autiomökin pihamaalla.

Merkillepantavaa on, että transformaatio ja Mystery Manin ilmestyminen tuntuvat olevan yhteydessä toisiinsa (Herzogenrath 1999). Videonauhoilla esiintynyt anonyymin katseen lähde saa kasvot, eli henkilöityy juuri autiomökissä Fredin muodonmuutoksen jälkeen. Mystery Man osoittaa tällöin taitonsa, joilla hän voi manipuloida Fredin katsetta mielensä mukaan. Ensin hän istuu autossa, mutta seuraavassa silmänräpäyksessä onkin jo mökin ovella. ”Here I am” –repliikillään hän tuntuu korostavan outoa piiloleikkiään. Mystery Manin hahmo ei ole siis millään tavoin kontrolloitavissa. Mökissä hänellä on kädessään videokamera ja puhuessaan Fredille hänen katseensa yhtyy välillä videokameran katseeseen. Näkökulma on mustavalkoinen ja rakeinen, tuttu salaperäisiltä videonauhoilta. Katsojille paljastuu näin henkilö, joka on pidellyt kameraa Madisonien talossa. Anonyymin katseen omistaa siis Mystery Man; nimettömän katseen lähde ja kantaja on nimetön mies. Anonyymi katse ei tosin ole enää täysin anonyymi saadessaan kasvot, mutta toisaalta ei tiedetä, mitä

Mystery Man edustaa. Hänen identiteettinsä jää elokuvassa selvittämättä ja salaperäinen hahmo nimeämättä.

Tiettyjä johtopäätöksiä Mystery Manin todellisesta minästä voi kuitenkin tehdä. Asumattomassa mökissä outo hahmo ei enää hymyilekään leveästi, kuten Fredin tavatessa hänet ensimmäisen kerran, vaan reagoi aggressiivisesti, kun Fred kysyy Alicen olinpaikkaa. Tähän Mystery Man vastaa: ”Her name is Renee! If she told you her name was Alice she was lying!” Oireellista onkin, että Fred puhuu Alicesta, ei Reneestä. Tämä on todisteena siitä, että Peten hahmossa on elänyt Fred – loppujen lopuksi he todellakin ovat yksi ja sama henkilö. Identiteettien sekaantuminen Fredin päässä saa Mystery Manin ärsyyntymään. Hän jatkaa edellistä repliikkiään: ”And your name? What the fuck is your name?” Tähän hetkeen liittyy Mystery Manin intensiivinen katse: videokameran linssin läpi ja siten hänen katseensa kautta kuvataan, kuinka hän alkaa uhkaavasti lähestyä Frediä, joka pakenee autoonsa ja ajaa pois. Mystery Man on kuitenkin myöhemmässä kohtauksessa Fredin puolella, kun tämä on viiltänyt Dick Laurentin kurkun auki. Mystery Man ilmaantuu paikalle – keskelle tietä – kuin tyhjästä ja on loppujen lopuksi se, joka antaa Laurentille viimeisen kuoliniskun ampumalla tätä. Sitä ennen hän kuitenkin antaa tämän käteen pienoistelevision, jossa Laurent itse katselee muun muassa Reneen kanssa väkivaltaista pornoelokuvaa. Kyse on jälleen katseen kontrolloinnista.

Bernd Herzogenrath on tarkastellut Mystery Manin hahmon yhteyttä *Lost Highwayn* juoneen vertaamalla sitä niin kutsutun Möbiuksen nauhan rakenteeseen. (Vrt. Herzogenrath 1999.) Sanakirjamääritelmän mukaan Möbiuksen nauha on yksinkertainen yksipuolinen pinta. Sen voi muodostaa paperinauhasta: nauhan toista päätä käännetään puoli kierrosta eli 180 asteen verran nauhan pituussuunnassa, minkä jälkeen päät liitetään yhteen renkaaksi esimerkiksi liimaamalla. Tuloksena on yksipuolinen nauha kaksipuolisen sijasta - Möbiuksen nauhassa molemmat puolet ovat siis yhtenäiset ja pinnan molemmat reunat ovat samaa yhtenäistä viivaa. Yhdestä kohdasta tarkasteltuina eri puolet näyttävät olevan helposti eroteltavissa, mutta kun nauhaa kuljetetaan sormien välissä, havaitaan molempien puolien olevan samaa jatkumoa. Herzogenrathin mukaan Möbiuksen nauha kumoaa niin kutsutun euklidisen ajallisen esittämisen tavan, sillä nauhalla näyttää olevan kaksi puolta, mutta kuitenkin puolia on vain yksi.<sup>26</sup> Itse asiassa Möbiuksen nauha on yksi niistä topologisista hahmoista, joita

---

<sup>26</sup> Matemaatikko Eukleides (n. 330-275 EA.) loi perustan matemaattiselle esitystavalle keksimällä mm. geometrisen järjestelmän.

Lacan käytti vertauskuvamateriaalinaan.<sup>27</sup> Malli voi myös havainnollistaa psykoanalyysin tapaa käsitteellistää tiettyjä binaarisia oppositioita (esimerkiksi luonto/kulttuuri, signifioitu/signifioija, ulkopuoli/sisäpuoli), jotka tavallisesti nähdään toisistaan täysin erillisinä. Möbiuksen nauhan avulla oppositiot voi kuitenkin nähdä toisissaan jatkuvina. (Herzogenrath 1999.) Celeste on nähnyt tämän Lynchin tyylin peruskivenä: vastakohtat kohtaavat ja tulevat osaksi toisiaan. Itse asiassa Lynchin koko tuotanto toimii oppositioiden kohtauspaikkana. (Celeste 1997.) Esimerkiksi *Blue Velvet* -elokuvassa väkivalta sekoittuu hellyyteen ja viaton kauneus muuttuu vastenmielisen paheelliseksi.

Herzogenrathin mielestä kiinnostavin oppositio *Lost Highway*ssa on juuri vastakohtaisuus sisäpuolella ja ulkopuolella olevan välillä sekä näiden sekoittuminen. Möbiuksen nauhan voi nähdä kuvaavan Fredin ja Peten välistä oppositiota, kuten myös Mystery Manin olemusta. Ulkopuoli ja sisäpuoli sulautuvat yhteen kohtauksessa, jossa Fred tapaa Mystery Manin ensimmäistä kertaa. Mystery Man on yhtä aikaa ulkopuolella ja sisäpuolella, Fredin kotona ja juhlissa, hän edustaa kaikkien oppositioiden kohtauspaikkaa. Herzogenrathin mielestä Mystery Man edustaa sitä 180 asteen käännöstä, joka Möbiuksen nauhaan tehdään ennen päiden liittämistä yhteen. (Herzogenrath 1999.)

Mystery Manin olemuksesta voi päätellä, että hän on osa Frediä – tai pikemminkin osa Fredin alitajuntaa. Hän on päässyt Madisonien kotiin vain koska Fred on hänet sinne kutsunut. Fred on selvästi antanut vallan alitajuntansa pimeälle puolelle murhatessaan Reneen. Kun Mystery Man tivaa Fredin nimeä, on kyse enemmänkin Fredin sisäisestä monologista. Hän on sekaisin eri kaksoisidentiteettien välillä, eikä siten tiedä edes sitä, kuka hän itse on. Lisäksi Fred antaa pimeän puolensa toimia, kun Mystery Man tappaa Laurentin. Sillä tavoin Fred voi jättäytyä asiassa sekä henkisesti että fyysisesti ulkopuoliseksi, vaikka onkin itse tappaja – loppujen lopuksi. Anonyymien katseen omaaja on siis kuitenkin Fred, sillä Mystery Man on osa häntä itseään. ”Irrallista”, anonyymia katsetta ei kuitenkaan voi henkilöidä Frediin, eikä täydellisesti myöskään Mystery Maniin, sillä jälkimmäinen ei oikeastaan ole olemassa, vaan eräänlainen rajatilan henkilöitymä. Hän toimii rajana kaksoisidentiteettien ja eri maailmojen välissä ja uhmaa ajan ja paikan ulottuvuuksia ja lakeja (vrt. Herzogenrath 1999; Celeste 1997).

---

<sup>27</sup> Malli käsitteellistää Lacanin termein ”tukahdutetun paluuta” (Herzogenrath 1999).

Ei ole sattumaa, että Mystery Man paljastuu merkillisten videoiden kuvaajaksi juuri autiomaassa, keskellä ”ei-mitään”. Autiomaan metafora on kirjallisuudessa yleinen ja tiuhaan käytetty; muun muassa Raamatussa kerrotaan, kuinka Jeesus vetäytyi neljäksikymmeneksi päiväksi autiomaahan, vuorille mietiskelemään. Sen sijaan, että käsitämme tämän vertauskuvan konkreettisesti, voimme myös ajatella, että Jeesuksen hetkellinen ero yhteiskunnasta tarkoittaakin kuvitteellista matkaa, pään sisällä tapahtuvaa pakoa. Autiomaan voi siis mielestäni rinnastaa alitajuntaan – Alicen ja Peten ajomatka asumattomalle mökille on siten kuin matka alitajunnan syövereihin. Perillä Fred ”vapautuu” Peten hahmosta - hän on ikään kuin omassa alitajunnassaan, jossa pitää majapaikkaansa myös Mystery Man. Autiomökin merkitys korostuu senkin vuoksi, että kokiessaan transformaation sellissään, Fred näkee mielessään hetkellisen häivähdyksen, ennakkokuvan, liekehtivästä autiomökistä – siis juuri samasta rakennuksesta, joka elokuvan loppupuolella saa suuren merkityksen, mutta josta Fredillä ei elokuvan alkuvaiheilla voi olla mitään tietoa. Samaa kuvaa palavasta mökistä näytetään, kun Alice ja Pete ajavat ryöstösaaliineen mökille. Tämä välähdys ilmaisee, että transformaation - joka tällä kertaa on käänteinen - aika on jälleen lähellä.



## 5. KAKSOISOLENTO JA KAKSOISIDENTITEETIT

Lacan on peilivaihteoriansa mukaan siis sitä mieltä, että katsoessaan peiliin lapsi näkee kuvan, joka on hän itse mutta silti erilainen. Oman itsen väärintunnistamista voi verrata kaksoisoleentoon – fyysisesti tai henkisesti ihmisestä irtautuneeseen hahmoon tai sen osaan. Kaksoisoleennon voi erehdyksessä sekoittaa siihen henkilöön, josta olenno alunperin irtautui. Peilissä nähdyt välähdykset heijastavat siis omalla tavallaan kaksoisoleentokirjallisuudessa esiintyvän alter idemin, toisen minän (Miller 1985, vii). Tämä on yksi syy sille, että peilikuvan merkitys korostuu myös kaksoisoleentotarinoissa. Edellä käsittelemäni katse-osion voi siis liittää seuraavaksi analysoimaani kaksoisoleentotematikkaan muun muassa peilimetaforan kautta.

Kaksoisidentiteeteillä ja kaksoisoleentoteemalla on huomattava merkitys *Lost Highwayn* tulkinnan kannalta. Elokuvasa esiintyy kaksi kaksoisoleentoparia: Fred/Pete ja Renee/Alice. Kuten onkin jo tullut selväksi, Fred ja Renee ovat hahmoja muusikko Fred Madisonin elämässä, Pete ja Alice taas autonkorjaaja Pete Daytonin elämässä. Dick Laurentilla (eli Mister Eddyllä) on myös osaltaan kaksoisoleennon ominaisuuksia; Dick Laurent ja Mister Eddy vaikuttavat eri maailmoissa eri nimillä, mutta katsojalle selviää kuitenkin, että he loppujen lopuksi ovat yksi ja sama henkilö. Mystery Man on ainoa tärkeä hahmo elokuvassa, jolla ei kaksoisoleentoa tai -identiteettiä ole. Siten tämän salaperäisen hahmon moniulotteisuus vahvistuu entisestään: hän voi olla sama henkilö kahdessa eri maailmassa, kun taas muut hahmot eivät voi liikkua todellisuudesta toiseen ilman identiteetinvaihdosta tai kaksoisoleentohahmoa.

Kaksoisoleennon käsitettä on mahdotonta määritellä tyhjentävästi; aiheen monimuotoisuus ja monitulkintaisuus johtuu siitä, että käsitys kaksoisoleennosta vaihtelee kulttuurin ja aikakauden mukaan. Läheskään aina ei edes käytetä kaksoisoleentoa tarkoittavaa sanaa, kun puhutaan jostakusta tai jostakin, joka muistuttaa toista henkilöä erehdyttävällä tavalla. (Envall 1988, 9-10.) Edellä mainittua voi myös lyhykäisyydessään pitää kaksoisoleennon väljänä määritelmänä. Monitieteisenä käsitteenä ja ilmiönä kaksoisoleento on kiinnostanut perinnetieteitä, kirjallisuudentutkimusta, psykologiaa ja psykiatria. Suomalaisista tutkijoista Leea Virtanen on tehnyt merkittävää työtä tutkiessaan kaksoisoleennon aihetta perinnetieteen ja parapsykologian metodein teoksissaan *Kun kello pysähtyi* (1974) ja *Telepaattiset kokemukset* (1977). Virtasen mukaan monet erilaiset psyykkiset kokemukset ovat

yleismaailmallisen kaksoisolentokuvitelman synnyn taustalla. Esimerkiksi yhteisöissä, joissa välimatkat ovat pitkiä ja tiedonkulku ei ole tehokasta, koetaan useammin etiäisiä. Nämä kokemukset ovat ruokkineet uskoa ruumiin ulkopuolella nähtävään hahmosieluun. (Virtanen 1974, 73.)

Primitiivisten heimojen jäsenet puhuivat kaksoisolennoista vaeltavina varjoina, keskiajalla eläneet ihmiset taas uskoivat ihmisen kykyyn oleskella armolahjan avulla kahdessa paikassa yhtä aikaa. Okkultisten suuntauksien kannattajat uskovat kaksoisolennon ilmentyvän eetteriruumiina, teosofit taas astraaliprojektion muodossa. Parapsykologialla on omat kaksoisolentoa koskevat selitysmallinsa; sen mukaan tietoisuudella on kyky irrota ruumiista. (Envall 1988, 9, 15.) On selvää, että tätä luetteloa voisi jatkaa loputtomiin – etenkin jos siihen haluaisi sisällyttää meille vieraiden kulttuurien kaksoisolentotulkinnat. Tämän tutkimuksen yhteydessä aion esitellä ensin lyhyesti muinaissuomalaisten kaksoisolentoihin liittyviä uskomuksia ja keskityn sitten tulkitsemani kohteen, eli *Lost Highway* -elokuvan kannalta olennaisiin seikkoihin.

Suomalainen kansanusko samasti kaksoisolennot muun muassa olentoihin, jotka kulkevat ihmisen edellä; monet olennon kutsumanimet viittaavat juuri tähän: etiäinen, eellusmies, edelläkävijä. Tällaiseen edellä kulkijaan uskominen kuului osaltaan yleiseen haltijauskoon. Sekä luonnon elementeillä (esimerkiksi vesi, metsä ja eläimet) että ihmisen käden aikaansaannoksilla (esimerkiksi sauna, riihi ja mylly) uskottiin olevan omat haltijansa. Samalla tavalla myös ihmisellä oli oma haltijansa tai varjelijansa, joka piti ihmisestä huolta ja varjon tavoin seurasi häntä. Tämä vaaroilta suojelija muuttui uskomuksissa kristinuskon myötä vähitellen suojelusenkeliä. Muinaisuskon mukaan kaksoisolentoa kutsuttiin myös hahmoksi. Hahmon ulkonäkö muistutti ihmisen ulkonäköä ja se ilmestyi toisille unessa tai näyssä näköisensä ihmisen kuoleman jälkeen. (Envall 1988, 13.)

Muinaissuomalaiset uskoivat myös haltijoihin, jotka ilmestymisellään saattoivat ennustaa onnettomuutta. Haltija saattoi kulkea ihmisen edellä ja ilmoittaa hänen saapumisestaan, mutta yhtä hyvin sen näkyminen saattoi ennustaa juuri onnettomuutta tai jopa kuolemaa. Myös oman haltijan näkeminen merkitsi muinaisuskossa samaa – onnettomuuden uhriksi joutumista tai kuolemaa. Haltija saattoi lisäksi ilmestyä juuri samalla hetkellä, kun vastaava henkilö joutui vaaraan tai teki kuolemaa. Kuoleman teema liittyy siten vahvasti kaksoisolentoihin liittyviin muinaisuskomuksiin – sekä Suomessa että muualla maailmassa.

Ei siis olekaan ihme, että kaksoisolentoaiheisessa kaunokirjallisuudessa näkyy sen uskomuksen vaikutus, jonka mukaan alter egon eli toisen minän näkeminen on ennusmerkki kuolemasta tai onnettomuuteen joutumisesta. Kaksoisolennosta kertova tarina päättyy tyypillisen usein päähenkilön kuolemaan ja kuolemansa hän kohtaa taistelllessaan alter egon kanssa. Tämä taistelu käydään kuitenkin omaa itseä vastaan, sillä alter ego on osa yksilöä, se on sisäisen ristiriidan ulkoistuma. Siksi kaksoisolentoon kohdistuva tuhoamisen halu on luonteeltaan osin itsetuhoista ja tarinoiden loppuratkaisuun sisältyy usein kaksintaistelu ja itsemurha. (Envall 1988, 13-14.)

Kaunokirjallisuudessa esiintyvät kaksoisolentohahmot ovat yhtä monimuotoisia kuin kansanuskomuksista tutut kaksoisolennot. Kirjallisuudesta ovat tuttuja muun muassa sijaisrakastajan, väärän kuninkaan, sivupersonan, varjon, kummituksen, paremman minän ja ihmissuden hahmot. Jo kreikkalaisesta Amfitryon-myytistä löytyy kaksoisolento sijaisrakastajan muodossa. Tämän kreikkalaisen tarun pohjalta kirjoitettiin useita komedioita, vanhin säilyneistä on Plautuksen (n. 254-184 EA.) *Amphitruo*. (Envall 1988, 40.) Plautus eli ja vaikutti jo ennen ajanlaskumme aikaa, mistä voikin päätellä, että kaksoisolentoteema on myös kaunokirjallisuudessa elänyt läpi vuosituhansien. Markku Envallin mukaan kaksoisolentoaiheen käsittely oli erityisen innovoivaa ja nousujohteista Saksan kirjallisuudessa 1700-luvun loppupuolella, jolloin saksalainen kirjailija Jean Paul Richter kehitti kaksoisolennon käsitteelle oman terminsä: doppelgänger. Alunperin sana oli muodossa doppelgänger ja siitä tuli edelleenkin kansainvälisesti tunnettu käsite. Suoraan käännettynä doppelgänger tarkoittaa kaksoiskulkijaa.<sup>28</sup> (Ibid., 10.) Englanninkielisessä tutkimuksessa käytetään termiä double. 1700-luvun saksalaisessa kirjallisuudessa elettiin vahvasti romantiikan aikaa ja etenkin kauhutarinoiden kirjoittaminen oli suosiossa. Kuuluisia kaksoisolentotarinoita ovat kirjoittaneet muun muassa Herman Hesse (*Der Steppenwolf* 1927), Edgar Allan Poe (novelli ”William Wilson”), R.L. Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* 1887) ja E.T.A. Hoffmann (*Elixiere des Teufels* 1816).

Envall jakaa kaksoisolennoista kertovat tarinat edelleen sosiaalisiin ja psyykkisiin. Esimerkiksi sijaisrakastaja ja väärä kuningas kuuluvat sosiaalisten kaksoisolentojen luokkaan siitä syystä, että ne ovat lihaa ja verta, oikeasti olemassa olevia yksilöitä. Ne ”syntyvät

---

<sup>28</sup> Doppelgänger käsitteenä on myös Lynchille tuttu. Hänen ohjaamansa *Twin Peaks* -sarjan kaksoisolentoja vilisevässä viimeisessä jaksossa totuuksia puhuva kääpiö sanoo selvin sanoin: ”doppelgänger”. Tämä on merkityksellistä senkin vuoksi, että kääpiö muulloin lausuu sanat aina takaperin eli lauseen lopusta alkuun.

sosiaalisesta epäjärjestyksestä vaikka johtavatkin myös psyykkiseen hämmennykseen. Psyykkiset kaksoisolennot sen sijaan ovat mielikuvituksen, uskomusten, tarujen ja erilaisten salaoppien tuotosta. Siten muun muassa sivupersona, kummitus, ihmissusi, varjo ja parempi minä kuuluvat psyykkisiin kaksoisolennotarinoihin. Näitä kaksoisolentoja kutsutaan alter egoiksi ja ne sijaitsevat egon kanssa saman yksilön sisällä. Psyykkisistä kaksoisolennoista kertovien tarinoiden alter ego on samalla myös alter condicio eli toinen tila. Alter ego on latinankielinen käänös Pythagoraan kreikankielisestä ilmauksesta áλλον heautón, joka tarkoittaa toista minää.<sup>29</sup> (Envall 1988, 11, 90.)

Muodonmuutos voi olla joko fyysinen tai psyykinen tai molempia. Persoonallisuuden järjestelmässä jokin osa-alue saattaa tuntua vieraalta, ei-minältä. Esimerkiksi traumaattisten kokemusten seurauksena minän liepeille tai ulkopuolelle voi syntyä osajärjestelmiä, torjuttuja voimakeskkuksia. Tämä voi johtaa psykiatrian tuntemaan sivupersonailmiöön. Muutos tai tilanvaihdos on vain psyykinen, kun sivupersona ottaa vallan pääpersoonalta. Ulkoiset vaarat ja sisäiset uhat antavat usein syyksen kaksoisolennon syntymiselle, sillä kahtiajakautuminen on psyykinen mekanismi, jonka avulla suojaudutaan uhkaavalta vaaralta. (Envall 1988, 14.)

Ralph Tymmsin mukaan kaksoisolento voi syntyä joko ihmisen kahdentumisen tai jakautumisen seurauksena (Tymms sit. Envall 1988, 14). Jos kyse on kahdentumisesta, on yksilöllä itsensä kaltainen kaksoiskappale. Tällainen kahdentuminen voi tapahtua maailmanjärjestyksestä, jumalan määräyksestä tai esimerkiksi perinnöllisyydestä tai sattumasta johtuen. Jos ihmisestä taas irtoaa osa, joka alkaa elää omaa elämäänsä, voidaan puhua jakautumisesta. Itsenäistynyt osa voi olla muun muassa tajunta tai osa tajunnasta, ruumiinosa, varjo tai peilikuva. Kaksoisolentoaiheinen kirjallisuus ei yleensä pysyttele vain yhdessä kaksoisolennon syntytavassa, vaan ammentaa sisältönsä sekä kahdentumisesta että jakautumisesta. (Envall 1988, 14.)

---

<sup>29</sup> Alunperin Pythagoras puhui ystävästä ihmisen toisena minänä (Envall 1988, 11).

## 5.1. Kaksoisolento yliluonnollisena hahmona ja kauhugenren ilmentymänä

Kaksoisolentoihin uskomisen reaalimaailmassa edellyttää totutusta poikkeavaa aika- ja paikkakäsitystä; saman henkilö esiintyminen kahdessa paikassa yhtä aikaa – tai yhdessä paikassa kahtena – tuntuu taistelevan fysiikan lakeja ja tieteellistä näkökulmaa vastaan. Ihminen on kuitenkin kautta aikojen uskonut niin kutsuttuun yliluonnolliseen ja sitä heijastaviin ilmiöihin. Etenkin luonnon- ja muinaiskansojen uskomuksissa kaikella yliluonnollisella on ollut ja on edelleen tärkeä sija. Nyky-yhteiskunnassa ei ”järjenvastaisiin” asioihin haluta kuitenkaan kiinnittää enää niin paljon huomiota. On mielenkiintoista todeta, että tästäkin huolimatta jotkut muinaissuomalaisilta periytyvät uskomukset pitävät edelleen sitkeästi pintansa: nykyaikanakin tunnetaan arkitelepatia ja puhutaan esimerkiksi etiäisistä ja niiden näkemisestä, mutta ei luultavasti osata yhdistää tätä ilmiötä menneisyyden perintöön, arkaaisiin uskomuksiin (vrt. Envall 1988, 13).

Yliluonnollisen kieltäminen johtuu todennäköisesti siitä, että yhteiskunnallisen järjestyksen (näennäistä) tasapainoa ei haluta horjuttaa. Esimerkiksi kaksoisolento on tälle tasapainolle uhka, sillä länsimainen yhteiskunta rakentuu käsitykselle yksilön ainutkertaisuudesta. Siten niitä taideteoksia, joissa käsitellään kaksoisolennon aihetta, voidaan pitää jopa yhteiskuntakriittisinä. (Pitkäsalo 1998, 19.) Pelkistetysti sanoen yhteiskunnallinen elämä toimii sen taustaoletuksen varassa, että yksilö on yksikkö, yksi yhteiskuntaruumiin soluista. Yksilö nähdään siis jäsentyneenä yksikkönä ja suhteellisen muuttumattomana kokonaisuutena. Vaikka yhteiskunta käsittelee yksilöä uniikkina, ei yksilöllä välttämättä ole samanlaista kuvaa itsestään. Jos yksilö ei tunne itseään tai uskoo olevansa joku toinen tai monia toisia, uhkaa hän yhteiskunnallista järjestystä. Yhteiskunta, joka perustuisi jäsentensä henkilökohtaiseen, loukkaamattomaan kokemukseen minuudestaan ei ole kuviteltavissa: käsitys ihmisestä yksikkönä on syntynyt tarpeellisuuden vuoksi, ei välttämättä todenperäisyytensä ansiosta. Yksilö kokee monia erilaisia tajunnantiloja ja elämyksiä, mutta uskoo niiden takana olevaan kiinteään minuuteen. Yksinkertaisin syy siihen, että ihminen uskoo koetun elämyssarjan olevan saman minän kokemusta, on muisti, joka on pysyvän minuuden todiste. Ei siis ole ihme, että muistikatkokset kauhistuttavat ihmistä, niiden vuoksi ihminen joutuu hetkelliseen kaksinaispersonallisuuden tilaan. Sivupersoona psykologisessa mielessä merkitsee yleensä erillistä muistialuetta, sivupersoona muistaa siis vain omat tekemisensä. (Envall 1988, 17-20.)

Yksilökeskeisyyden ihanteesta huolimatta ihmisen olemusta koskevat myytit ja teoriat ovat hyvin dualistisia. Tästä kertoo myös tottumus jaotella asiat binaarisiin oppositioihin. Puolittava jakolinja kulkee myös ihmisen läpi, usein ajatellaan ihmisestä löytyvän yhtä aikaa valoa ja pimeyttä, elämän- ja kuolemanviettiä, järkeä ja tunteita ja niin edelleen. (Vrt. Envall 1988, 21.) Jos käsitellään tai kuvataan ainoastaan mielen kahdentumista, jää tarkastelu psykiatriselle tasolle, maailman kahdentuminen sen sijaan liittyy fantasian ja fiktion tutkimukseen - fantasiolla kun on kyky pirstoa kuvaamansa yksilö tai koko maailma osiin. Fiktion mystisenä elementtinä kahtiajakautuneisuuden teemaan liittyy pelko – tai jopa tietoisuus – siitä, että yksilössä on pimeä puoli, joka voi näyttäytyä millä hetkellä hyvänsä. Yhden sielun eläminen kahdessa ruumiissa koetaan kaiken kaikkiaan kauhistuttavana ajatuksena. (Pitkäsalo, 1998, 4-5.)

Kaksoisolentotematiikkaa käsittelevissä teoksissa on siis usein läsnä myös kauhun elementtejä. Merkillepantavaa onkin, että kaksoisolentokirjallisuus virisi kauhukirjallisuuden siipien suojassa. Kauhukirjallisuutta alkoi esiintyä 1700-luvun puolivälistä lähtien, joten sen syntymäaika täsmää kaksoisolentokirjallisuuden syntyajankohdan kanssa. Genren alkulähteinä pidetään englantilaista kauhuromaanina (Gothic novel), saksalaista Schauerromaanina ja ranskalaista roman noiria. Kauhukirjallisuuden ensimmäisiä merkkiteoksia oli *The Castle of Otranto* –romaani (1765), jonka kirjoitti Horace Walpole. (Carroll 1990, 4.)

Kauhun olemusta filosofisesta näkökulmasta analysoineen Noël Carrollin mukaan kauhuelokuviksi ja –romaaniksi luokiteltavat teokset edustavat niin kutsuttua taidekauhua (art-horror). Luonnollinen kauhu voi kohdistua ekologisiin katastrofeihin tai pelottaviin luonnonilmiöihin, mutta taidekauhu on tunnetila, joka aiheutuu jollakin tavalla uhkaavan ja epäpuhtaan (impure)<sup>30</sup> hirviön ajattelemisesta tai sen näkemisestä. Taidekauhua kokeva yleisö myötäilee tuntemuksillaan fiktiivisen maailman positiivisten ihmishahmojen tunnetiloja. Hirviö esitetään fiktion keinoin ja Carroll määrittelee sen miksi tahansa olennoksi, jonka ei uskota olevan olemassa vallitsevien tieteellisten näkemysten valossa. Mary Douglasin nelijakoa noudattaen epäpuhtaan hirviön ominaisuuksia ovat muodottomuus, epätäydellisyys, kategorinen vastakohtaisuus tai kategorioiden välisessä tilassa sijaitseminen.<sup>31</sup> Hirviöt edustavat tuntematonta aluetta, joka kuuluu tavallisen

<sup>30</sup> Arto Haapala käyttää suomennoksessaan myös sanaa 'saastunut'. Vrt. esim. Carroll 1993, 260.

<sup>31</sup> Carroll noudattaa jakoa, jonka Mary Douglas esittelee teoksessaan *Purity and Danger*. Teos ilmestyi ensimmäisen kerran vuonna 1966.

sosiaalisen kanssakäymisen ulkopuolelle. Hirviö on kauhistuttava juuri siksi, että se edustaa luonnottomuudellaan kategorisia vastakohtaisuuksia, ja säilyy sen vuoksi tuntemattomana. (Carroll 1990, 12, 32, 35.) Hirviöt kyseenalaistavat yhteiskunnan totutut kategoriat ja ajattelutavat. Siten kauhugenren esittelemät mielenvikaiset hahmotkin ovat hirviöitä sen vuoksi, että ne kyseenalaistavat kulttuurin ajattelutavan perustan. Hirviön, joka voi olla todella monimuotoinen ja aineetonkin, läsnäolo on siis taidekauhua ensisijaisesti määrittävä elementti.

Carroll määrittelee eri tapoja, joilla hirviö kauhugenressä voi muodostua. Tärkeimpiä muodostumistapoja ovat fissio ja fuusio. Käsitteinä nämä kaksi ovat toistensa vastakohtia, sillä fissio tarkoittaa halkeamista (osiin) ja fuusio yhteensulautumista. Fuusiossa vastakohtaiset elementit yhdistyvät ja vastakkaiset kategoriat (esimerkiksi elävä/kuollut, sisäpuoli/ulkopuoli) sulautuvat yhteen muodostaen homogeenisen identiteetin omaavan hirviön. Hyvänä esimerkkinä fuusiohirviöstä voi mainita Mary Shelley'n luoman Frankensteinin hirviön, joka kirjaimellisestikin koottiin eri ruumiiden palasista.

Fissiossa taas vastakohtaiset elementit jakautuvat eri identiteettien kesken, joilla kuitenkin on metafyyssinen yhteys. Fission synnyttämiä hirviöitä ovat Carrollin mukaan doppelgänger-hahmo, alter ego ja ihmissusi - näin siis kaksoisolentokin luokitellaan hirviöksi. Fissio jakautuu edelleen kahteen alalajiin: temporaaliseen ja spatiaaliseen. Temporaalinen fissio jakaa nimensä mukaisesti hahmot ajassa, kun taas spatiaalinen moninkertaistaa ne tilassa. Temporaalisen fission hirviöitä ovat muun muassa ihmissudet ja kirjailija R.L. Stevensonin luomukset Dr. Jekyll ja Mr. Hyde. Edellisessä tapauksessa ihminen ja susi hallitsevat vuorotellen samaa kehoa, eivätkä ihmisen ja suden identiteetit ole sulautuneet yhteen. Identiteettien edustamat vastakkaiset kategoriat – ihmisen olemus ja suden olemus - eivät siis mene limittäin vaan esiintyvät perätysten. Spatiaalinen halkeaminen sen sijaan toimii luomalla kaksoisolentoja. Kyse on siis moninkertaistumisen prosessista, jossa hahmosta eriytyy yksi tai useampi uusi hahmo. Carrollin mielestä doppelgänger-hahmot ovat juuri tilallisen fission tuloksia. Doppelgänger-hahmon syntyminen voi johtua myös psyykkisestä reaktiosta, jolla halutaan kieltää jonkin epämiellyttävän asian olemassaolo. (Carroll 1990, 43-47.) Siten alter-egon syntyminen liittyy paljolti kieltämiseen ja pakenemiseen.

Fission voi siis nähdä symbolisena struktuurina, joka havainnollistaa vastakkaisten tai erillisten kategorioiden yhteyttä tuottamalla välineitä, joilla se voi heijastaa välitilan ja

kategorisen vastakkaisuuden ja epäpuhtauden teemoja (Carroll 1990, 47). Hirviöt toimivat siis vahvasti symboleina ja niiden olemus alleviivaa torjuttujen vastakohtaisuuksien olemassaoloa. Hirviöiden olemus liittyy myös tietoon ja tiedon etsimiseen – nämä teemat ovat kauhugenrelle erittäin tyypillisiä. Tiedonjano saattaa liittyä esimerkiksi hirviön paljastumiseen tai sen olemassolon todistamiseen. Koska hirviö edustaa tuntematonta, kategorioiden ulkopuolista hahmoa, johtaa tämä haluun saada tietää siitä lisää. (Ibid., 126-27.)

On ilmeistä, että Carrollin käsitys kaksoisolennosta on rajatumpi kuin Envallin näkemys. Envall ulottaa doppelgänger-käsitteen kattamaan monet erilaiset ilmiöt, joita voi pitää kaksoisolentoteeman eri variaatioina. Ihmissusi on hänelle yhtä lailla kaksoisolennon ilmentymä kuin psyykinen sivupersonakin. Carroll taas erottaa tiukasti muun muassa doppelgängerin ja ihmissuden ja luokittelee ne alalajeittain. On kuitenkin huomattava, että Carrollin painopiste on hirviöiden luokittelemisessa, joten hän käsittelee kaksoisolennon käsitettä luomiensa kategorioiden eli luokkien ehdoilla. Carrollin vastakohtana Envallin näkemyksessä saattaa olla hieman liikaakin väljyyttä. Käsitteen määrittely saattaa epäonnistua tai jäädä liian epämääräiseksi, jos määrittelylle ei aseteta tarkkoja rajoja. Envall on itsekin huomannut tämän ongelman huomauttaessaan, että kaksoisolento on muiden merkityksellisten käsitteiden tapaan laajentunut liikaakin, minkä vuoksi käsitteestä on hävinnyt osa sen alkuperäisestä kiinnostavuudesta (vrt. Envall 1988, 30).

*Lost Highway* sisältää monia kauhugenren piirteitä, vaikkei sitä Carrollin jaottelun mukaan voikaan luokitella yksinomaan tämän lajityypin edustajaksi. Kauhuelementtejä elokuvaan tuovat muun muassa voimakkaat varjot ja Mystery Manin hahmo kokonaisuudessaan, painajaismainen tunnelma unineen, hallusinaatiomaisine näkyineen ja vaihtuvine kasvoineen. Elokuvasa esiintyy siis niin sanottuja yliluonnollisia ilmiöitä sellaisissa yhteyksissä, jotka tavataan liittää kauhuun. Kauhuelokuvassa ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla mitään yliluonnollista ja silti se saattaa täyttää kauhun vaatimukset (vrt. Carroll 1990, 37).<sup>32</sup> Carrollin näkemys hirviöistä on siis laaja-alainen, minkä vuoksi hänen teoriaansa voi paikoin soveltaa myös *Lost Highwayn* tyyliseen elokuvaan.

---

<sup>32</sup> Esimerkiksi *Jaws*-elokuviissa hirviönä esiintyy hai, joka vain on erityisen nokkela ja verenhimoinen. Tämä poikkeuksellinen luonteenlaatu tekee siitä Carrollin mielestä fantasiahahmon, hirviön. (Carroll, 1990, 37.)



Carrollin jaottelua noudatellen Mystery Man toimii osittaisena hirviöhahmona: hän sijaitsee kategorioiden välissä; ja rikkoo siten luokkia vastaan. Rajatilan henkilöitymänä Mystery Man ei edusta mitään olemassa olevaa todellisuutta vaan vaikuttaa tapahtumien kulkuun ikään kuin kaiken rationaalisen ja käsitettävän ulkopuolelta. Tämä mahdollistaa myös sen, että ”normaalin” todellisuuden lait eivät rajoita häntä: hän voi olla kahdessa paikassa yhtä aikaa tai siirtyä silmänräpäyksessä paikasta toiseen. Tavallaan Mystery Man on myös painajaisten ja unien hahmo; meikattuine kasvoineen hän edustaa jotakin kammottavaa, sillä hän näyttää elävän näköiseksi meikatulta ruumiilta. Vahva ehostus vaaleine meikkivoiteineen ja verenpunaisine huulineen tuntuu heijastelevan myös tietynlaista androgyniaa – mielletäänhän meikki stereotyyppisesti feminiinisyyden ilmentymäksi. Androgyyni ulkonäkö tukee mielestäni lisäksi väitettä anonyymille katseelle tyypillisestä sukupuolettomuudesta. Epäselväksi Mystery Manin sukupuoli ei kuitenkaan jää – esiintyyhän jo hänen nimessään maskuliininen sukupuoli. Mielestäni on kuitenkin selvää, että meikin avulla Mystery Man tehokkaammin edustaa sekä kauhua kuolemakonnaatioineen että feminiinisyyden ja maskuliinisuuden välisen totutun dikotomian horjumista. Rajatila ja eri ulottuvuuksien yhtyminen samassa henkilössä tulee siis korostetusti esille: Mystery Man ei ole elävä eikä kuollut, eikä myöskään varsinaisesti nainen eikä mies.

Mystery Man rikkoo siis luokkia vastaan, mikä tuo hänen hahmoonsa tiettyä outoutta ja luonnottomuutta. Saastaisia hirviöitä kuvataan itse asiassa usein juuri luonnottomiksi, sillä ”ne ovat luonnottomia suhteessa jonkin kulttuurin luontokäsityksiin. [...] Näin ollen hirviöt eivät ole pelkästään fyysisesti vaan myös tiedollisesti uhkaavia”. (Carroll 1993, 265.) Mystery Man ei kuitenkaan täytä Carrollin asettamaa epäpuhtauden vaatimusta, sillä häntä ei kohdella saastaisena. Mystery Manin hahmo ei siis ehkä ole puhdasverinen hirviö, mutta taidekauhua hän katsojassa herättää. Katsojan tuntemukset eivät kuitenkaan heijastu suoraan elokuvan fiktiivisten hahmojen tuntemuksista, sillä *Lost Highway* henkilöahmot eivät tunne kummallista miestä kohtaan varsinaista inhoa, lähinnä hänen olemuksensa herättää ihmetystä ja määrittelemätöntä pelkoa. *Lost Highway* muut elementit huomioon ottaen on mielestäni kuitenkin perusteltua sanoa, että elokuva on pääpiirteissään määritelmänsä ”A 21st Century Noir Horror Film” mukainen.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Tällaiset määritelmät ovat kuitenkin väistämättä yksinkertaistavia, eikä niihin voi tiivistää sitä runsautta, mikä taideteoksiin kokonaisuudessaan sisältyy.

## 5.2. Dick Laurent ja Mister Eddy

Fiktio kannalta ei ole olennaista, onko alter ego hallusinaatio, illuusio, aistiharha vai todellinen ihminen: fiktion tehtävä ei ole vastata siihen, onko kaksoisolento todellinen. (Envall 1988, 35.) Siksi ei ole syytä pohtia sitä, onko Pete Fredin ja Alice Reneen kaksoisolentona todella olemassa tai psykiatrisin välinein todennettavissa - tärkeämpää on selvittää, mitä näiden kaksoisolentojen olemassaolo kertoo elokuvan kokonaisuuden kannalta. Seuraavaksi analysoinkin *Lost Highway* –elokuvan kaksoisidentiteettejä ja kahta eri kaksoisolentoa sekä heidän suhdettaan perinteiseen kaksoisolentokäsitykseen, jota käsittelin edeltävässä kappaleessa. Reneen ja Alicen ja Fredin ja Peten edustamat vastaparit kuuluvat psyykkisten kaksoisolentojen kategoriaan. Dick Laurentin ja Mister Eddyn tapauksessa on sen sijaan kyse kaksoisidentiteetin ilmenemisestä.

Mister Eddy esiintyy *Lost Highway*ssa siis myös nimellä Dick Laurent. Sekä Mister Eddy että Dick Laurent tuntuvat edustavan molemmissa tarinoissa samaa: vaikutusvaltaista henkilöä, jolla on rikollisia yhteyksiä. Dick Laurent Fredin tarinassa ja Mister Eddy Peten tarinassa ovatkin yksi ja sama henkilö, ulkonäkö pysyy samana ja vain nimi on muuttunut: Mister Eddy lienee väännös Dick Laurentin virallisesta nimestä. Miehestä käytetään kuitenkin täysin järjestelmällisesti eri nimeä eri maailmoissa - tällä nimen vaihdoksella on varmasti syvemmät syynsä tarinan tasolla. Eri nimet ovat omiaan aiheuttamaan sekaannusta ja samalla ne heijastavat elokuvan kahden eri maailman rinnakkaisuutta ja vääristyneisyyttä. Elokuvan alkupuolella Dick Laurent henkilönä jää hahmottomaksi, hän on pikemminkin huhupuhe kuin oikea henkilö. Ainakaan Fredille ei tunnu selviävän, kuka tämä mystinen Dick Laurent oikein oli tai on, sillä elokuvan alkupuoliskolle sijoittuvassa Fredin tarinassa ei Dick Laurent näyttäydy koskaan – hän on pelkkä ovipuhelimeen kuiskattu nimi. Muutoin hän jää pelkästään juhlissa tehdyn maininnan tasolle: Mystery Man on Andyn kertoman mukaan Dick Laurentin ystävä. Andy taas on Laurentin ystävä, minkä vuoksi hän järkyttyikin Fredin väittäessä ovipuhelimesta saadun tiedon nojalla, että Dick Laurent on kuollut.

Fredille herra Laurentin olemassaolo konkretisoituu vasta elokuvan loppupuolella, kun Fred astuu Peten tilalle. Fred näkee vaimonsa harrastavan seksiä Laurentin kanssa hotellihuoneessa. Kohtaus on problemaattinen, sillä Reneen pitäisi ainakin aiempien tapahtumien perusteella olla kuollut. Reneen poistuttua kaappaa Fred Laurentin autonsa

takakonttiin – ja kohtaa siis ensimmäisen kerran silmästä silmään miehen, josta on aiemmin vain kuullut puhuttavan.

Envallin mielestä freudilaista ihmisen sielun rakenteen vakiomallia voi usein soveltaa onnistuneesti kaksoisolentotarinoiden analysoimiseen. Dualistista mallia mukaillen psyykestä irtoavat mielen osa-alueet voi jakaa ”parempiin” ja ”huonompiin”; freudilaisen näkemyksen mukaan irtoava voima voi edustaa joko yliminää (super-ego) tai piilotajuntaa (id eli se). Yliminä edustaa psyykestä irtoavaa ”parempaa” voimaa, piilotajunta taas ”huonompaa” voimaa. Freudin sielun kolmijaon kolmannen osa-alueen muodostaa minä (ego). (Envall 1988, 34-35.) 1900-luvun alun freudilainen psykoanalyysi opetti, että mielen häiriöt syntyvät yliminän, minän ja piilotajunnan taistellessa toisiaan vastaan. Siten psykoanalyysikin tunnustaa yhtenäisen, tasapainoisen yksilön ihanteen. Kaksoisolentotarina voi kuvata allegorisesti super-egon tai idin itsenäistymistä, jota ei voi pitää ongelmattomana. (Ibid., 23.)

Myös *Lost Highway* on saanut osansa freudilaisesta tulkintamallista. Herzogenrath näkee erityisesti Mister Eddyn psykoanalyttisen tarkastelun kannalta hedelmällisenä hahmona. Mister Eddy näyttäytyy paternaalisena hahmona, joka suhtautuu Peteen isällisellä asenteella. Ikänsäkin puolesta hän voisi olla Peten isä. Itse asiassa jo hänen varsinainen etunimensä Dick tuntuu heijastelevan fallista ja isällistä voimaa. Mister Eddyä voi siis pitää freudilaisen kolmijaon super-egona. Isähahmossa henkilöityvät myös yhteiskunnan lait. (Herzogenrath 1999.) Erityisen merkityksen saa tämän näkökulman ansiosta kohtaus, jossa Mister Eddy kaksine apulaisineen vie Peten ajelulle tämän juuri korjaamalla autolla. Mister Eddy kiihdyttää liian lähellä perässään ajavalle autoilijalle ja kiilaa tämän tienposkeen. Mies raastetaan autostaan maahan ja Mister Eddy pahoinpitelee hänet ase kädessään ja läksyttää miestä samalla puutteellisista ajotaidoista. Apulaiset osoittavat samalla uikuttavaa ja täysin nöyryytettyä autoilijaa aseillaan. Sinänsä pikkuseikalta vaikuttanut peräänkiilaaminen kiihdyttää siis Mister Eddyn raivon valtaan ja saa tilannetta vierestä kauhistelevan Peten ymmärtämään, ettei Mister Eddyn kanssa ole syytä joutua epäsopuun. Juuri tästä syystä Peten ja Alicen suhde on hengenvaarallinen riski; Mister Eddy ei takuulla voisi jättää kostamatta tyttöystävänsä rakastajalle pahimman kautta. Tämä on siis hyvä esimerkki siitä, kuinka Mister Eddyssä henkilöityvät laki ja järjestys.

### 5.3. Renee ja Alice

Alice ja Renee tuntuvat ulkonäkönsä ohella jakavan samanlaisen kokemusmaailman. He jakavat osittain saman tuttavapiirin ja taustan, he tuntevat Andyn ja Mister Eddyn. Yksityiskohtana voi mainita, että molemmat kertovat tarinan paikasta nimeltä Moke's lähes sanasta sanaan samalla tavalla. Renee on omien sanojensa mukaan tavannut Andyn siellä ensimmäisen kerran. Alice taas kertoo tavanneensa samassa paikassa erään ihmisen, joka on sitten kertonut hänelle jostakin nimeltä mainitsemattomasta työpaikasta. (Alicen tapaama ihminen on oletettavasti myöskin Andy - ääneen tätä ei kuitenkaan sanota.) Tätä rataa Alice ajautuu Mister Eddyn luo työpaikkahaastatteluun ja edelleen pornoelokuvaan.

Alicen ja Reneen kertomukset ovat kuin saman tarinan eri osia; ne täydentävät toisiaan. Esimerkiksi Alicen kertomuksen kautta katsojalla on halu yhdistää myös Renee pornobisnekseen - vaikkei siitä varmaa näyttöä olekaan. Samalla tavalla naisten kokemuksetkin tuntuvat olevan samaa jatkumoa: Renee vie elokuvan alussa Fredin Andyn järjestämiin juhliin ja samaan paikkaan palataan elokuvan loppupuolella, kun Pete toteuttaa Alicen suunnitteleman ryöstön. Molempia naisia yhdistää lisäksi se, että he elävät kaksoiselämää. Reneen tapauksessa tämä ei ole varmaa, mutta Fred kuitenkin epäilee vaimoaan uskottomuudesta. Alice taas kuuluu pornobisneksen kautta alamaailmaan, vaikkei sitä heti Petelle kerrokaan. Vaikka onkin houkuttelevaa päätellä, että Alice ja Renee ovat ainakin vertauskuvallisesti yksi ja sama henkilö, ei tätä johtopäätöstä voi kuitenkaan perustellusti tehdä. Poikkeavuuksiakin nimittäin on: Alice ei mitään ilmeisimmin tunne ketään Fred Madison -nimistä henkilöä eikä Renee Pete Daytonia. Naiset kuuluvat loppujen lopuksi täysin eri maailmoihin, vaikka heidän tajuntansa tuntuukin olevan jaettu, yhteinen.

Olellaisen elementin koko kaksoisolentoteeman kannalta muodostaa valokuva, joka on Andyn pöydällä. Tapettuaan vahingossa Andyn katselee Pete sekavassa tilassa tätä valokuvaa, jossa Mister Eddyn ja Andyn välissä poseeraavat Renee ja Alice. Näin molemmat ulottuvuudet on onnistuttu vangitsemaan samaan kuvaan. Kuva saa Peten tolaltaan; hän kysyykin Alicelta kuvaa osoittaen: "Is that you? Are both of them you?" Alice vastaa osoittaen "omaa" kuvaansa, siis vaaleatukkaista hahmoa: "That's me". Tapahtumien edetessä kuva kuitenkin muuntuu: kun poliisit saapuvat Andyn kotiin tämän kuolemaa selvittämään, näkyy kuvassa enää Dick Laurent, Andy ja Renee. Henkilöiden identiteetti varmistuu senkin vuoksi, että valokuvaa tutkivat poliisit tunnistavat kuvan naisen Fred Madisonin vaimoksi.

Poliisien joukossa on nimittäin ne kaksi siviilipoliisia, jotka tutkivat myös Renee Madisonin kuolemaa. Lisäksi he tunnistavat surmatun Andyn ja Dick Laurentin, joka rikoksiin sekaantuneena on poliisille entuudestaan tuttu. Alicea ei kuvassa siis kuitenkaan enää ole. Kohtaus - ja samalla koko *Lost Highwayn* kaksoisolentotematikka - kulminoituu siihen, kun eräs poliiseista mainitsee Pete Daytonin sormenjälkiä olevan kaikkialla Andyn talossa. Kahden maailman välinen raja-aita on siis osittain ylitetty: ainakin sormenjälkien perusteella Pete Dayton elää samassa todellisuudessa Renee ja Fred Madisonin kanssa. Tämän rajanylityksen mahdollinen pysyvyys jää kuitenkin arvoitukseksi. Puhun vain osittaisesta rajanylityksestä siksi, että Alice, joka kuuluu Peten tuntemaan maailmaan, on kadonnut kuvasta. Hän ei siis voi ylittää rajaa, mikä saattaa johtua hänen kaltaisuudestaan Reneen kanssa: ne *Lost Highwayn* kaksoisolentohahmot, jotka lähes identtisesti muistuttavat toisiaan, eivät esiinny samassa todellisuudessa yhtä aikaa. Tämä sääntö ei kuitenkaan tunnu pätevän valokuviiin, sillä edellä mainitussa valokuvassahan sekä Alice että Renee on ikuistettu yhdessä.

#### 5.4. Fred ja Pete

Fredin ja Peten välistä kaksoisolentosuhdetta voi pitää erikoislaatuisena monesta eri syystä. Ensinnäkään he eivät ulkonäöltään muistuta erityisemmin toisiaan, toisin kuin Renee ja Alice, jotka ovat identtisesti toistensa kaltaisia hiusten väriä lukuun ottamatta. Molemmilla miehillä on tosin tummat hiukset ja samantapainen ruumiinrakenne, mutta siihen heidän yhtäläisyytensä loppuvatkin. Heidän ikänsä, taustansa, ammattinsa ja kiinnostuksen kohteensa poikkeavat toisistaan – mikäli samanlaista naismakua ei oteta huomioon. Ei ole kuitenkaan mikään sääntö, että kaksoisolentojen tulisi muistuttaa toisiaan identtisellä tavalla. Kaksoisolentokäsitteen ambivalenttisuus mahdollistaa sen, että esimerkiksi ihmissutta voi kutsua alter egoksi, vaikka sudella ei ole minkäänlaista ulkoista yhtenevyyttä ihmishahmon kanssa. Ikivanhan uskomuksen mukaan ihminen voi muuttua tai muuttaa toisen sudeksi. Ihmissusi liittyy myös metamorfoosiuskomusten laajaan ryhmään, joka sai alkunsa jo antiikin Kreikasta.<sup>34</sup> Esimerkkinä tästä ihmissusiuskon perinteestä, joka on poikunut useita kauhutarinoitakin, voi mainita Aino Kallaksen kirjoittaman *Sudenmorsian*-pienoisromaanin (1928), jossa Aalo-emäntä muuttuu öisin metsissä vaeltelevaksi sudeksi ja jää lopulta sille

---

<sup>34</sup> Sudeksi muuntumisen metamorfoosi on esillä Lynchin *Twin Peaks* –sarjassa, jossa salaperäisten murhien tekijäksi paljastuu eläimellinen Bob. Hän esiintyy välillä myös suden tai susikoiran hahmossa.

tielleen. Envallin mukaan kaksoisolento esiintyy tavallisesti ihmisen hahmossa, mutta sen voi tavata yhtä hyvin eläinhahmoisenakin. (Envall 1988, 152-153.) Yhdennäköisyys ei siis ole kaksoisolentosuhteen perusta sanan kirjaimellisesta merkityksestä huolimatta eikä myöskään sen välttämätön edellytys.

Kaksoisolentojen välisen suhteen olemusta on usein määritelty vastakohtien ja vastakohtaisten ominaisuuksien kautta. Korostetusti on käsitelty juuri niitä eroja, joita esimerkiksi hyvän egon ja pahan alter egon välille väistämättä syntyy. Millerkin on korostanut kaksoisolentotarinoissa esiintyvää kontrastia:

-- [doubles] have often been about running away, and revenge, when these pursuits are enjoined and desired and prevented, when they are left to the imagination. One self does what the other self can't. One self is meek while the other is fierce. One self stays while the other runs away. (Miller 1985, 416.)

Tuttuna esimerkkinä hyvän ja pahan kamppailusta on R.L. Stevensonin 1800-luvun lopulla kirjoittama teos *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Tohtori Jekyllin hyvyyden ja herra Hyden petomaisuuden välinen kamppailu on tämän tunnetun kaksoisolentotarinan perusta. Jekyll on jalo tiedemies, joka uskoo keksineensä aineen, jolla ihmisen aistillinen ja aggressiivinen puoli - toisin sanoen ”paha puoli” - voidaan irrottaa erilleen hyvästä. Hän kokeilee ainetta itseensä ja saa aikaan pimeän puolensa eli herra Hyden itsenäistymisen. Aineen avulla tiedemies voi vaihdella Jekyllin ja Hyden rooleja itsessään. Raakoihin tekoihin syyllistyvä pimeä puoli osoittautuu kuitenkin Jekylliä vahvemerkiksi ja aineen loputtua hän tekee ahdistuneena itsemurhan Hyden ollessa tuolloin vallalla. Envall näkee Stevensonin romaanin itse asiassa ihmissusitradition muunnelmana; Jekyll joutuu kohtaamaan itsessään asuvan julman pedon. (Vrt. Envall 1988, 163, 165.) Pete ja Fred rikkovat perinteistä kaksoisolentotematiikkaa siis myös siksi, että heitä ei voi jaotella kaksoisolentotarinoissa traditionaalisesti esiintyvään hyvään tai pahaan. Fred ja Pete eivät ole vastakohtia, kumpikaan ei ole toisen ”pimeä puoli”. *Lost Highwayssa* toteutuukin uudenlainen kaksoisolentotarinan sovellutus.

Kuten aiemmin jo mainitsin, kaksoisolentoaiheisen tarinan päätös kertoo usein päähenkilön kuolemasta – kuten käy *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* -romaanissakin. Stevensonin romaania voikin pitää suorastaan kaksoisolentokertomuksen malliesimerkkinä. Lynchin *Lost Highway* ei kuitenkaan toimi perinteisen kaksoisolentotematiikan ehdoin.

Erityisesti tämä korostuu vertailtaessa Peten ja Fredin välistä suhdetta, joka muodostuu elokuvan kannalta ehkä merkittävimmäksi. Peteä ei voi suoralta kädeltä samastaa Fredin alter egoksi perinteisessä dualistisessa mielessä, sillä miesten välillä ei ole moraaliselta kannalta minkäänlaista eroavaisuutta. Ei siis voi sanoa, että Pete olisi Fredin hyvyyden kääntöpuoli, pimeä toiseus. Mahdollisen hyvyyden tai pahuuden suhteen Pete ja Fred ovat tasavertaiset. Heidän välillään vallitseva kaksoisolentosuhde näyttäytyy siis tästäkin syystä erityisen problemaattisena.

Koska Pete ja Fred eivät ole varsinaisesti toistensa vihollisia, ei heillä myöskään ole syytä kukistaa toisiaan. Elokuva ei pääty kamppailuun, itsemurhaan tai kuolemaan ja juuri tästä syystä *Lost Highwayn* tarina on poikkeava muunnos totutusta alter egon ja egon välisestä kamppailusta. Voi sanoa, että Fredin ja Peten tapauksessa kaksi mieltä elää hetkellisesti samassa yksilössä. Suurimman osan ajasta molemmat miehet ovat oman tajuntansa ja mielensä hallitsijoita, mutta hetkittäin he kokevat muistumia myös toisen henkilön läsnäolosta omassa päässään. Tällainen kohtaaminen nähdään esimerkiksi silloin, kun Pete kuulee autokorjaamon radiosta saksofonimusiikkia. Soittajan tyyli muistuttaa Fredin bebop-vaikutteista jazzmusisointia, jota hän esittää elokuvan alussa klubilla. Kappaleen kuuleminen herättää Petessä selkeän reaktion: hän alkaa tuntea päässään kipua ja sammuttaa sen vuoksi radion. Tämän kaltainen muistuma osoittaa selvästi, että Fredin olemassaolo – tai ainakin pienoinen jäännös siitä – piilee Peten mielen sopukoissa. Miehet eivät kuitenkaan tunnu olevan tietoisia toisistaan.

Voi siis sanoa, että Pete kokee häivähdyksiä Fredin tajunnasta lähinnä mielensisältöjen tasolla. Sama pätee yhtä lailla päinvastoin, sillä Fredin muistiin on jäänyt Peten muistiaineksia hänen muututtuaan jälleen ”omaksi itsekseen” autiomökin pihamaalla; Fred sekoittaa Alicen ja Reneen keskenään, vaikkei hänen tulisi lainkaan tuntea henkilöä nimeltä Alice Wakefield. Sekaannus johtuu osittain varmaankin siitä, että transformaatio on juuri tapahtunut – siirtymä tajunnasta toiseen ei tapahdu silmänräpäyksessä. Kaikki vastaavanlaiset muistumat kuvataan elokuvassa aina kivun sävyttäminä, mikä osoittaa sen, ettei miesten kaksoisolentosuhde ole ongelmaton. Pete kokee outoja tuntemuksia myös katsoessaan peiliin ja ajaessaan kohti autiomökkiä. Samalla tavalla Fred tuntee tavanonta pääkipua sellissään, kun hänen tilalleen astuu Pete. Elokuva myös päättyy siihen, kun Fredissä käynnistyy uusi kivulias transformaatio. Avoimeksi siis jää, astuuko Fredin tilalle jälleen Pete – vaiko joku muu.

Petellä on toistuvasti outoja tuntemuksia alkaen siitä päivästä kun hänet löydetään Fredin sellistä. Hän kärsii päänsärystä ja näköhäiriöistä, jotka sumentavat hänen näkökenttäänsä. Peten tuntemukset on välitetty oivaltavasti myös katsojalle, sillä koko kuva sumentuu ja häilyy aina silloin, kun Pete käy läpi kivuliaita tai epämiellyttäviä hetkiä. Peten mieli tuntuu viestittävän kivuilla, ettei hän ole yksin omassa päässään. Toisen läsnäolo on aistittavissa, vaikkei sitä järjellä voisikaan ymmärtää tai selittää. Pete tuntuu myös kiinnittävän huomiota erikoisiin yksityiskohtiin, häntä kiinnostaa naapuripihan lapsille tarkoitettu kahluuallas, jossa kelluu pallo ja leikkikalukokoa oleva purjevene. Sisällä hän tuijottaa huoneensa seinällä kiipeilevää pulleavatsaista hämähäkkiä ja lamppunsa kuvun alla pyristeleviä hyönteisiä, jotka ovat jääneet valonlähteen houkuttelemina loukkuun. Hyönteisten taistelu tuntuu olevan vertauskuva elokuvan syvärakenteesta: Pete on itse kuin ansaan jäänyt perhonen, jota hämähäkki vääjäämättä lähenee - pakotietä ei ole. Pullea hämähäkki kertoo vertauskuvallisesti Alicen pyrkimyksistä. Hän on jo saanut Peten ansaansa, eikä hänen tarvitse enää kuin poimia varma saaliinsa. Kiintoisa yksityiskohta on, että femme fatalen yhteydessä puhutaan usein myös spiderwoman-termistä. Tämä ”hämähäkinainen” on se klassisen Hollywood-elokuvan ”paha nainen”, jonka omaa etua tavoittelevat ominaisuudet ovat vielä femme fatalen vastaavia korostuneemmat. Vaikkei Alice sopsisikaan yksi yhteen spiderwoman-käsitteen kategoriaan, on tämä yhdistävä yksityiskohta tarkastelun kannalta avartava.<sup>35</sup>

Petellä on häilyvä tietoisuus siitä, että jotakin outoa tapahtui sinä iltana, kun hänet löydettiin vankilasta Fredin lukitusta sellistä. Hänellä itsellään ei ole minkäänlaista muistikuvaa tapahtumien kulusta, mutta hänen vanhempansa William ja Candace sekä tyttöystävänsä Sheila, jota Pete tapaili ennen Alicea, viittaavat useasti tähän tiettyyn iltaan (”the other night”). Illan tärkeää merkitystä korostaa juuri se, että sen suuntaan vihjataan toistuvasti, kukaan ei kuitenkaan halua puhua – tai pysty puhumaan – siihen liittyvistä yksityiskohtaisista tapahtumista. Selväksi tulee kuitenkin, että Pete on nähty kyseisenä iltana kotipihallaan Sheilan ja tuntemattoman miehen kanssa. Peten isä ja äiti haluavat keskustella tuon oudon illan tapahtumista poikansa kanssa:

---

<sup>35</sup> Hyönteisten ujuttaminen elokuvakerrontaan on Lynchin tuotannolle varsin tyyppillistä; kuuluuhan *Blue Velvetin* ensimmäisiin kohtauksiin ruohonjuuritasolta kuvattu tilanne, jossa muurahaisarmeija ryömii ruohikolla lojuvan irtonaisen korvan sisällä.



Pete: What's going on?  
William: The police called us.  
Pete: What did they want?  
William: They wanted to know if we've had a chance to find out what happened to you the other night. They wanted to know if you remembered anything.  
Pete: But I don't remember anything. What did you tell them?  
William: We are not going to say anything about that night to the police.  
Candace: We saw you that night, Pete.  
William: You came home with your friend Sheila.  
Pete: Sheila...  
William: Yeah. There was a man with you.  
Pete: What is this? Why didn't you tell me anything? Who was the man?  
William: I've never seen him before in my life.  
Pete: What happened to me? Please, dad, tell me!  
(William ravistaa kyyneleet silmissä päätään.)

Peten vanhemmat ovat selvästi järkyttyneitä illan tapahtumista, eivätkä halua kertoa niistä tarkemmin edes pojalleen. Heidän itkuisista ilmeistään ja äänensävyistään voi kuitenkin päätellä, että kyseisenä iltana tapahtui jotakin selittämätöntä ja kauhistuttavaa. Edellä siteeratun keskustelun kuluessa Pete kokee lyhyen, hallusinaatiomaisen takautuman kyseisestä illasta. Hetki on kuvattu hänen näkökulmastaan hänen omalla pihallaan. Etualalla seisoo kauhusta huutava Sheila ja Peten vanhemmat lähestyvät poikaansa juosten taaempaa. Sitten kuvataan jotakin orgaanista, aivan kuin kameraa kuljetettaisiin ihmisen elimistön sisällä. Lopuksi näkyy sumea kuva maassa makaavan naisen yläruumiista. Nainen muistuttaa ulkonäöltään kuollutta Renee Madisonia. Viimeinen kuva linkittää Peten ilmiselvästi Fred Madisonin tajuntaan: näkymä on sama, jonka kolmas videonauha on Fredille näyttänyt: hänen vaimonsa verinen ruumis heidän makuuhuoneensa lattialla. Tämä Peten takautuma on lisäksi lähes identtinen sen välähdyksenomaisen kohtauksen kanssa, joka nähdään Fredin kadotessa sellistään. Kyseisessä kohtauksessa näkökulma vain on eri: joku ajaa autolla tietä pitkin keskiviivan vilistessä ja pysäyttää sitten kulkuneuvonsa tien viereen, Peten eteen. Vasta sitten näkyvät huutava Sheila ja juoksevat William ja Candace – aivan kuten Peten takautuvassa muistikuvassakin.

Muistikuvan esittäminen kahteen eri otteeseen kahdesta eri näkökulmasta kertoo, että kyse on kahden eri henkilön yhteisestä muistosta. Toinen osapuoli on Pete, toisen identiteetistä ei katsojalle anneta tarpeeksi vihjeitä. Tuon tuntemattoman miehen, johon edellisessä keskustelussakin viitataan, identiteetti ei selviä koskaan, mikä onkin hyvä peruste päätellä, että kyseessä on Mystery Man. Fred se nimittäin tuskin voi olla, vaikka yhteinen muistikuva tukeekin kaksoisolentoteoriaa, sillä Fred ja Pete eivät koskaan tunnu esiintyvän erillisinä

ihmisinä samassa todellisuudessa yhtä aikaa – eivät edes transformaation ollessa käynnissä. Kaiken kaikkiaan tuon järkyttävän illan tapahtumilla on suuri merkitys transformaation kautta tapahtuneen kaksoisolelennon muodostumisen vuoksi.

### 5.5. Kaksinaisuus ja heijasteisuus: peilikuvat

*Lost Highwayn* tarkastelussa painottuvat kaksinaisuuden ja heijasteisuuden teemat. Kaksinaisuus tulee esille muun muassa kaksoisolelentojen ja rinnakkaisten maailmojen kautta – siinä mielessä kuin niitä edellä tarkastelin. Heijasteisuus taas ilmenee vertauskuvallisten peilikuvien ja peilaamisen kautta. Kaksoisolelontotarinoissa peilimotiivilla on tärkeä merkitys, toimiihan alter egokin egon heijastuksena, joka tosin saattaa olla vääristynyt (vrt. Envall 1988, 35). Peilikuvan keskeisyys näkyy jo Narkissoksen tarussa. Myytin mukaan kuvankaunis Narkissos-nuorukainen näkee lähteestä heijastuvan peilikuvansa ja ihastuu siihen niin, ettei voi enää liikahtaa lähteen ääreltä vaan jähmettyy kuvajaisensa ihastuttamana. Narkissoksen kohtalona on siis riutua omaan kuvaansa rakastumisen vuoksi. Lyytikäinen näkee Narkissoksen subjektina, joka peilikuvasta eli objektista peilaa omaa minuuttaan. Lähteen kuvajainen edustaa siis Narkissoksen toista minuutta, jota voi pitää Toisena, jähmettävänä hirviönä. Kirjallisuudenhistoriasta löytyy paljon symboleja kauhistuttavalle ja houkuttelevalle Toiselle, josta itseä peilataan. Tämä hirviömäinen Toinen voi olla esimerkiksi sfinksi, seireeni, Medusa tai Louhi. (Lyytikäinen 1997, 16.) Myös kauhukirjallisuudessa esiintyy usein jonkinlainen heijastusmekanismi - kuten muotokuva, peili tai varjo - joka toimii kahdentumisen välineenä tai ruumiillistumana (vrt. Carroll 1990, 47). Muotokuva kaksoisolelennon heijastumana esiintyy esimerkiksi Oscar Wilden romaanissa *The Picture of Dorian Gray* (1891).

Peilimotiivin tärkeys kaksoisolelontokirjallisuudessa viittaa lacanilaisittain peilivaiheeseen ja sitä edeltävään imaginaarisen täyteen tilaan. Luvussa ”Lacanin peilivaihetheoria” esitin jo, kuinka lapsi alkaa nähdä itsensä toisena hahmottaessaan kuvansa peilissä ensimmäistä kertaa. Peilissä näkyvä toinen on melkein kuin peilaaja itse, mutta ei kuitenkaan sama. Lapsi näkee hahmottomana kokemansa kehon ehyenä kuvana ensimmäistä kertaa juuri peilissä. Tämä väärintunnistus, joka on samalla narsistista samastumista omaan peilikuvaan, on alku (kuvitteellisesti) yhtenäisen egon syntyprosessille. Egon ja alter egon välistä suhdetta voi pitää osaltaan peilivaihetheorian ilmentymänä.

*Lost Highway*ssa on kaksi kohtausta, joissa peili ja peiliin katsominen ovat konkreettisesti esillä. Ensimmäisessä tällaisessa kohtauksessa Renee puhdistaa kasvojaan meikistä peilin edessä Andyn juhlien jälkeen. Fred on tavannut samaisissa juhlissa Mystery Manin ensimmäisen kerran ja kiertelee talossaan hermostuneena. Kohtauksessa on todella painostava tunnelma: Renee vilkuilee miestänsä vaitonaisuena peilin kautta mutta sanaakaan ei vaihda. Toisessa huoneessa Fredkin katsoo peiliin. Hänen peiliin katsomisensa on kuitenkin kuvakulman vuoksi tehty vaikeasti havaittavaksi. Ensin kuvataan nimittäin vain Fredin peilikuvaa, jota katsoja erehtyy ensin luulemaan Frediksi itsekseen. Heijastukseksi kuva paljastuu nimittäin vasta sitten, kun Fred itse lähestyy peiliä kuvan oikeasta reunasta. Silloinkin hänen kasvoistaan tulee näkyviin vain vajaa kolmannes. Toiseksi valaistus on todella heikko, eikä miestä peilin edessä ole helppo erottaa ympäröivistä varjoista. Peilikuva saa siis tärkeämmän roolin ja suuremman osuuden kuva-alasta kuin peilaava henkilö. Sekaannus peilaajan ja kuvan välillä on tarkoituksellinen; peilikuva tuntuu heijastavan sen hahmon, joksi Fred on muuttumassa, ei niinkään sitä, kuka hän on. Tästä syystä onkin oikeutettua päätellä, että Fred on muuttumassa joksikin muuksi, hän on enemmän oma kuvansa – ehkä vääristynyt sellainen – kuin oma itsensä.

Reneen tullessa kylpyhuoneesta makuuhuoneeseen, on Fred kadonnut. Renee huutaa miehensä nimeä pelokkaalla äänellä, muttei saa vastausta. Seuraavassa kohtauksessa Fred alkaa katsella kolmatta videonauhaa, joka kertoo hänen tappaneen vaimonsa. Siten Fredin peilikohtaus on ennakoanut hänen muuttumistaan irrationaaliseksi tappajaksi. Samalla tämä kohtaus vie kohti transformaatiota, joka Fredille myöhemmin sellissä tapahtuu. Reneen peilikohtauksella sen sijaan ei ole suoraa merkitystä hänen oman kaksoisolentosuhteensa kannalta. Peili on kuitenkin kuvassa todella pitkään, mikä enteilee tarinassa tapahtuvaa suurta käännettä, joka heijastuu kaksoisolentojen ilmestymisessä ja Peten tarinan alkamisessa. Renee tavallaan lähestyy Alicen hahmoa, sillä kuollessaan hän muuttuu täksi. Samanaikaisesti Fredinkin muodonmuutos on lähenemässä, vaikka se tapahtuukin vasta elinkautiseen tuomitsemisen jälkeen.

Fredillä tuntuu olevan ainakin alitajuinen tietoisuus vaimonsa kaksijakoisuudesta – ainakin tämän kaksoiselämästä. Kyse on kuitenkin muustakin kuin siitä, että Fred epäilee Reneettä pettämisestä. Hän näkee unen, joka antaa ilmi hänen perimmäiset, alitajuiset pelkonsa. Unilla nähdään usein olevan kyky työstää tiedostamattomia huoliamme ja pelkojemme aiheita, ne toimivat peilikuvien tavoin alitajunnan heijastuksina. Fredin uni on myös enneuni sen lisäksi,

että se heijastelee hänen salattuja tuntojaan. Fred kertoo unestaan vaimolleen heidän yhteisessä sängyssään elokuvan alkupuolella. Pariskunta on juuri rakastellut, ja sen jälkeisessä ahdistuksessaan Fred kokee tarvetta uskoutua vaimolleen. Uni myös visualisoidaan katsojalle sellaisena kuin Fred sen muistaa ja samalla unesta kertovan Fredin ääni kommentoi tapahtumia taustalla. Selostus alkaa:

I had a dream last night. You were inside the house. You were calling my name. [Unen taustalta kuuluu Reneen ääni: "Fred! Fred, where are you?"] Then there you were, lying in bed. It wasn't you. It looked like you – but it wasn't.

Kaikki kuvataan Fredin näkökulmasta, häntä itseään ei siis unessa näy. Hän kulkee ympäri taloa ja kuulee Reneen kutsuvan häntä nimeltä useaan kertaan. Hän ei kuitenkaan löydä vaimoaan, vaikka tätä etsiikin. Lopulta hän kulkee makuuhuoneeseen ja näkee Reneen sängyllä, peiton alla. Sitten Fredin näkökulmaa edustava kamera lähenee nopeasti sängyllä makaavaa Reneetä, joka havahtuu ja nostaa kauhuissaan kädet kasvojensa eteen aivan kuin suojautuakseen uhalta. Uni katkeaa tähän.

Fred on unesta kerrottuaan järkyttyneessä tilassa, hän on mielessään visualisoinut kertomansa unen eli palauttanut sen mieleensä sellaisena, kuin se alunperin hänen unimaailmaansa ilmestyi. Kertomuksen – ja uudelleen visualisoidun unen - päättyessä Fred avaa silmänsä voimakkaasti hätkähtäen. Hän siis reagoi aivan kuin olisi herännyt aidosta unesta. Hikoillen ja täristen hän katsoo puoleensa kääntynyttä Reneetä, mutta näkee ensin vaimonsa kasvojen paikalla pelkkää pimeyttä, Reneen kasvonpiirteitä hän ei voi erottaa lainkaan. Fred kavahtaa ja nousee tarkemmin katsomaan vaimonsa kasvoja – ja näkee Reneen kasvojen tilalla Mystery Manin kasvot. Tässä vaiheessa Fred ei tiedä, että hän tulee tapaamaan näiden pelottavien kasvojen omistajan vasta myöhemmin, Andyn juhlissa. Kauhistuneen Fredin sytytettyä lukuvalon, ovat Reneen kasvot palautuneet ennalleen. Renee itse ei voi käsittää, mikä sai Fredin niin tolaltaan. Fredin hallusinaation kaltainen näky toistaa Fredin unen teemaa: hänen vaimonsa vain näyttää Reneeltä, mutta ei olekaan hän: "It wasn't you. It looked like you – but it wasn't." Pimeät, täysin piirteettömät kasvot kertovat tästä tuntemattoman läsnäolosta hänen vaimonsa ruumiissa. Mystery Manin kasvot, jotka ilmestyvät elokuvassa ensi kerran juuri tämän kohtauksen yhteydessä, sen sijaan liittävät Fredin alitajunnan siihen pelkoon, jota hän kokee "tuntematonta vaimoaan" kohtaan.

Kuten huomaamme, Fredin uni on kuin käänteinen peilikuva kohtaukselle, jossa juhlista palanneet Madisonit ovat talossaan. Renee huutaa makuuhuoneessa Frediä nimeltä tietämättä missä tämä on. Varsinainen kohtaus katkeaa tähän, mutta uni vie tapahtumia eteenpäin – itse asiassa uni ennakoi tapahtumia, sillä Fred näkee sen ennen kyseistä juhlailla. Unen tapahtumat todistavat, että Renee menee nukkumaan ilman Frediä, joka saapuu myöhemmin makuuhuoneeseen ja käy ilmeisesti vaimonsa kimppuun. Hyökkäyksen tulokset näkyvät sitten kolmannella videonauhalla. Fredin surmatyön taustalla tuntuu piilevän jonkinlainen harha, hänen motiivinaan tuntuu ainakin hämärästi olevan se, että Renee ei olekaan Renee – vaan joku muu. Tämä lienee viittaus sekä Reneen kaksoiselämään alamaailmassa että Fredin jo vähitellen alitajuisesti aavistamaan kaksoisolentojen mahdollisuuteen, mikä luonnollisesti liittyy hänen psyykkiseen tilaansaakin. Jos Fred luulee, että sängyssä makaava nainen ei ole Renee, ei hän itsekään toimi omana itsenään surmatessaan vaimonsa. Murhatyössä vallalla lienee Fredin pimeä puoli, muttei kuitenkaan se kaksoisolento, josta olen Peteen viitatessani puhunut. Tämän pimeän puolen lietsojana ja tunnushahmona toimii Mystery Man, joka Fredin alitajunnan osittaisena edustajana tuntuu kykenevän säätelemään – tai ainakin motivoimaan – Fredin tekoja.

Vaikka Fredin uni tuntuisikin siis kertovan totuuden, ei siihen voi täysin luottaa. Itse surmatyö jää näkemättä, vain sitä välittömästi edeltävät ja seuraavat tapahtumat esitetään. Nekin näytetään eri silminnäkiäjöiden eli enneunen ja videokuvan kautta. Enneunen tuskin on luottamista todistuskappaleena, mutta olisi houkuttelevaa pitää videokameran tallentamaa kuvaa objektiivisena ja aukottomana todisteena. *Lost Highwayn* rakenne kuitenkin paljastaa, etteivät elokuvassa tärkeän sijan saavat tekniset laitteet – muun muassa videokamera, puhelin ja ovipuhelin – edusta puolueetonta, manipuloimatonta näkökulmaa. Jos kotipuhelimeen vastaa henkilö, joka samaan aikaan seisoo kotiin matkapuhelimella soittavan ihmisen edessä, tuntuu itse puhelinkin saavan välineenä salaliittolaisen leiman. Näinhän käy juuri Fredin ja Mystery Manin kohdatessa ensi kerran. Ovipuhelinkin saa erityisen roolin välittäessään viestin Fred Madisonilta hänelle itselleen sekä elokuvan alussa että lopussa. Videokamera edustaa samalla tavalla selittämätöntä voimaa tunkeutuessaan tuntemattoman ja mainitsemattoman henkilön olkapäällä salaa toisten kotiin ja kuvaamalla aineistoa, jonka totuudellisuudesta ei voi saada varmuutta.

Vaikka laitteet eivät itsessään toimi pahassa tarkoituksessa – ne eivät ole eläviä - liittyy niihin negatiivisia, pelkotiloja herättäviä tunteja, sillä ne toimivat selittämättömien

tapahtumien välikappaleina ja avustajina. Konkreettisen pelottavana videokamera näyttäytyy kohtauksessa, jossa Mystery Man ajaa Frediä takaa autiomökistä autolle saakka. Mystery Manin olalla on videokamera, jolla hän kuvaa pakenevaa Frediä. Välillä tilannetta kuvataan tuon videokameran silmän kautta; rakeinen kuva toimii samalla Mystery Manin näkökulmana. Efektinä tämä lisää kohtauksen ahdistavuutta.

Tytti Soila on tutkinut televisiovastaanottimien ja videolaitteiden merkitystä kauhuelokuvissa. Hän näkee elokuvat tavallaan länsimaisten ihmisten kollektiivisina unina, unet ja elokuvat ovat siten ilmauksia tiedostamattomasta. Televisiovastaanotin esiintyy kauhuelokuvissa eräänlaisena sisäisenä silmänä, jonka kautta unet hahmottuvat. Tutkimiinsa kauhuelokuviiin viitaten Soila esittää: ”Valvontakamerat ja mikrofonit näyttävät kehittyneen eräänlaisiksi aistien jatkeiksi. Tallennuslaitteistosta taas on tullut muistin täydentäjä”. (Soila 1986, 41, 53.) *Lost Highways*ssa ovipuhelin toimii tällaisena aistin jatkeena. Fred ei voi nähdä miestä, joka lausuu sanat ovipuhelimeen, mutta hän voi kuulla puhujan äänen. Ovipuhelimen käyttö strategisena keinona mahdollistaa sen, että Fred voi olla yhtä aikaa sekä viestin lähettäjä että sen vastaanottaja. Videokamera ja videonauhat taas ovat muistikuvia täydentäviä välineitä. Fredillä ei ole muistikuvaa vaimonsa tappamisesta, mutta videokamera tuo oman, tarkemman tuntuksen näkökulmansa tapahtumien kulkuun. Videonauhalle on tallentunut jotakin, jonka Fredin muisti haluaa pyyhkiä yli. Renee paljastaa poliisille, ettei Madisonien perheellä ole omaa videokameraa, sillä ”Fred hates them”. Fredillä on syynsä vihata videokameroita ja hän tilittääkin poliiseille haluavansa muistaa asiat omalla tavallaan eikä tallentaa tapahtumia autenttisuudessaan. Hän siis tunnustaa manipuloivansa muistiaan eikä välttämättä muista asioita siten kuin ne alunperin tapahtuivat. Tämä selittää senkin, ettei hän muista tappaneensa vaimoaan, vaikka kaikesta päätellen onkin tähän rikokseen syyllistynyt. Jälleen oletetaan, että kaikki videokameran tallentama on aina absoluuttisesti totta ja oikeasti tapahtunutta, vaikka kerronnan edetessä voikin havaita, etteivät tekniset laitteet välttämättä noudata normaaleina pidettyjä lainalaisuuksia *Lost Highways*ssa.

Elokuvan loppupuolella mukaan kuvaan astuu vielä yksi tekninen laite, minikokoinen televisiovastaanotin, jonka Mystery Man ojentaa henkitoreissaan olevalle Dick Laurentille autiomaassa. Fred, joka on viiltänyt Laurentin kurkun auki, seuraa tilannetta vierestä. Laurent näkee televisiosta tilanteen, jossa hän ja Renee katsovat joidenkin muiden kanssa laajakankaalta pornoelokuvaa, joka saa makaabereja piirteitä. Lopuksi kuva televisiossa vaihtuu: ruudussa seisovatkin Mystery Man ja Fred, jotka samaan aikaan seisovat myös

Laurentin edessä. Tässä tilanteessa televisio toimii käsittämättömällä tavalla; järjellä ei voi selittää, kuinka tilanne, joka paraikaa tapahtuu, näkyy myös TV-ruudulla, sillä videokameraa, joka paraikaa tapahtuvan asetelman tallentaisi, ei käytössä ole. Tässäkin yhteydessä tulee mieleen katseen manipulaatio, joka mahdollistuu siis myös teknisen välineen kautta. Merkittävää on, että kaikki tekniset laitteet ovipuhelinta lukuun ottamatta liittyvät saumattomasti Mystery Maniin, ne ovat hänen omaisuuttaan. Juuri hän ojentaa matkapuhelimensa Fredille ja pienoistelevision Laurentille ja lainattuaan laitteita hän pyytää ne aina takaisin. Lisäksi hän paljastuu videokameran kannattelijaksi. Tekniset laitteet toimivat siis ikään kuin Mystery Manin palveluksessa ja tuntuvat olevan osin manipuloitavissa – ainakin pienoistelevision kohdalla manipuloitavuus näyttäytyy konkreettisesti laitteen saadessa toimintoja, joita siihen ei edes kuulu.

Madisonille toimitetut videonauhat limittyvät myöskin teknisiin laitteisiin ollessaan videokameran tuotosta. Jokainen videonauha alkaa aina samasta kohdasta: Madisoninen taloa kuvataan ensin kokonaisuudessaan ulkopuolelta, sitten kuvaaja lähenee taloa ja ottaa lähikuvaan ulko-oven. Ensimmäinen videonauha päättyy tähän. Toinen kuvanauha alkaa samoin, mutta etenee ulko-oven kuvauksen jälkeen taloon sisälle. Katsojalle ei selviä, kuinka taloon päästään, yhtäkkiä vain kuvaaja on sisällä olohuoneessa. Kuvaajan askelten mukana siirrytään hitaasti käytävän läpi makuuhuoneeseen, jossa kuvataan sängyssä nukkuvia Frediä ja Reneetä omituisesta kulmasta. Kameran sijainti on äkkiä todella korkealla, sängyn yläpuolella ja kuvaaja kallistaa kameraa voimakkaasti alaviistoon saadakseen kuvattua avioparin. Kolmannen kuvanauhan alkua ei näytetä, mutta todennäköisesti se alkaa samoin kuin edeltäjänsäkin. Olohuoneesta siirrytään jälleen makuuhuoneeseen, jossa taltioidaan Fred vaimonsa verisen ruumiin viereen polvistuneena. Nauhoille ei ole tallentunut ääntä, mikä omalla tavallaan jälleen lisää tilanteen kauhistuttavuutta: suoraa huutoa huutavan Fredin ääntä ei voi kuulla, mutta sen voi aistia.

Se, miten kamera asteittain, kolmen eri videonauhan todistamana lähestyy Madisonien perheyksikköä, kertoo siitä, kuinka ulkopuolinen voima tunkeutuu askel askeleelta kodin ytimeen. Ensimmäinen nauha jää ulkopuoliseksi: kuvaajan silmä ei ole vielä talon sisällä, mutta sillä on vahva pyrkimys sinne. Todisteena tästä toimii lähikuva ulko-ovesta. Toisella nauhalla ollaan jo kodin sisällä ja tarkkaillaan nukkuvia heidän sitä aavistamatta. Unen merkitys korostuu siis tässäkin; *Lost Highway* tuntuu korostavan, että nukkuessamme tapahtuu asioita, joista meillä ei ole aavistustakaan. Joskus nämä asiat voivat olla

pelottavampia kuin unemme. Tarkkailijan näkökulma kertoo vertauskuvallisesti myöskin siitä, että tarkkailun kohde saattaa olla tietämätön jonkin muunkin asian suhteen. Kaksoisolentoteeman mukaisesti hän ehkä torjuu ja haluaa häivyttää mielestään jonkin psyykensä osa-alueista, kuten Fredin tapauksessa on laita. Fred haluaa torjua omat epäilevät ajatuksensa mustasukkaisuudesta ja petoksesta. Oma minä saattaa siis olla osittain riistäytynyt käsistä, ja seurauksena voi olla Envallin sanoin ”torjuttu voimakeskus [joka] ilmentää itseään nopeasti psyyken ulkopuolella” (Envall 1988, 35). Kyse on siis kaksoisolennon synnystä, joka prosessina on käynnissä Fredin tapauksessa.

Videonauhat alistavat katsojankin tahtomattaan tarkkailijan, voyeuristin asemaan. Videonauhojen katsominen on epämiellyttävä kokemus etenkin sen vuoksi, että kameraa kantava henkilö on häivytetty. Hänen ”kadotessaan” jää vastuu tapahtumien todistamisesta katsojalle. Katsoja joutuu väkisin kävelemään tasatahtia kuvaajan askelissa, kameran silmä samastuu katsojan silmään. Tästä syystä sisällä talossa kuvatut kohtaukset ovat erittäin tukalia: katsoja on tavallaan pakotettu tunkeutumaan toisten ihmisten taloon ja vakoilemaan heitä siellä. Kolmas videonauha on järkyttävä kruunaus tälle tunkeutumiselle. Vaikuttaa siltä, kuin kuvaaja olisi jo alussa tiennyt, että tulee lopulta löytämään talosta ruumiin.

Toisaalta voi ajatella, että kuvaaja on osasyylinen surmatyöhön. Kuten edellä jo esitin, kuvaajaksi paljastuu Mystery Man. Hän on myöskin se osatekijä, joka kanavoi Fredin pimeää energiaa. Ei ole yhteensattuma, että Renee kuolee juuri samana yönä, kuin Fred tapaa Mystery Manin ensi kertaa kasvotusten. Miehen tapaaminen on merkki siitä, että Fred on mennyt tietyn psyykkisen rajan yli, eikä hänellä ole sieltä enää paluuta. Mystery Man on ikään kuin Fredin psyyken jonkin osa-alueen ulkoistuma, joka on itsenäistyessään saanut ihmisen hahmon. Myös kaksoisolento voi muodostua tällaista prosessia noudattaen, mutta en ole taipuvainen pitämään Fredin ja Mystery Manin välistä vuorovaikutusta egon ja alter egon välisenä suhteena. Mysteerinen mies toimii enemmänkin Fredin liittolaisena ja apulaisena, mikä korostaa sitä, että hän on osa Frediä. Hänen avustava roolinsa aktivoituu nimittäin elokuvan loppupuolella, sillä hän todistaa Lost Highway –hotellin ikkunasta, kuinka Fred raahaa Dick Laurentia autonsa peräkonttiin. Lisäksi hän on apuna Laurentin surmassa.

Toinen peilikohtaus on lyhyempi, mutta siitä huolimatta yhtä merkittävä. Pete katsoo omassa huoneessaan peiliin ja tuijottaa pitkään omaa kuvaansa. Hän myös nostaa käden kasvoilleen tunnustellakseen ruhjeita, joita sai transformaation tapahtuessa. Peten ilmettä voi kuvata



hämmentyneeksi; hän näyttää mieheltä, joka kärsii muistinmenetyksestä eikä sen vuoksi tunnista omaa peilikuvaansa. Katse on pysähtynyt ja tuijottava, käden liike taas haparoiva. On kuin Fred Peten ”sisällä” katsoisi heijastustaan ja totuttelisi siihen ajatukseen, että hän näyttää nyt eri mieheltä. Pete taas tuntuu ihmettelevän omia tuntemuksiaan ja kaikkia viimeaikaisia outoja tapahtumia. Peiliin katsominen on siis kuin kurkistus toiseen maailmaan – mutta lähinnä alitajuisella tasolla. Pelissä ovat läsnä sekä ego että alter ego, peilikuva on molempien kohtauspaiikka. Tämä kohtaaminen ei tietenkään ole fyysinen vaan se tapahtuu mentaalilla tasolla, pikemminkin vaiston kuin tietämyksen tai järjen johdattamana. Tunne toisen läsnäolosta on intuitiivinen.

## 6. YHTEENVETO

Olen perustanut tämän tutkimuksen sekä katseen käsitteen että kaksoisidentiteettitematiikan pohjalle. Näiden kahden teoreettisen lähestymistavan yhdistävänä tekijänä on toiminut kahtiajakautuneisuus moniulotteisena ilmiönä. Katseen politiikan eräänä johtoajatuksena toiminut Jacques Lacanin kehittämä peilivaiheteoriat korostaa peilin ja siitä heijastuvan toisen merkitystä sekä oman itsen väärintunnistamista. Psykkisen kaksoisoleennon syntymä taas on seurausta jonkin psyyken osa-alueen itsenäistymisestä. Alter ego on ikään kuin se toinen, jonka lapsi tunnistaa kuvajaisekseen peilivaiheessa.

Olen esitellyt ja soveltanut katseen käsitettä siinä mielessä kuin se on psykoanalyttisen elokuvatutkimuksen puitteissa hahmoteltu. Katseen käsite limittyy lujasti syntyajankohtansa 70-luvun teoreettisiin ydinkysymyksiin aina ideologia-analyysia ja subjektin käsitettä myöten. Feministinen elokuvatutkimus toimi paikoin analyysini tukena, mutta halusin lähestyä sitä myös uudella tavalla: toin feministisen miehen katse -käsitteen rinnalle uudenlaisen näkökulman. Kehittelemällä anonymin katseen problematiikkaa olen kyseenalaistanut sitä Mulveysta lähtenyt teoreettista jatkumoa, joka ottaa katseen sukupuolen valmiiksi annettuna tai määrittää katseen ensisijaisesti katseen kantajan sukupuolen mukaan. Tulkintaosuuden rakensin seuraavanlaisen kaavan mukaan: aluksi sovelsin jo olemassa olevia teorioita *Lost Highway* -elokuvaan ja ”Katseen laajenneet ulottuvuudet: absurdateettien maailma” -kappaleessa johdin tulkintaa omaan suuntaani, kehittämäni anonymin katseen käsitettä mukaillen.

Tulkintani kohteena olleeseen *Lost Highway* -elokuvaan katselähtöinen näkökulma soveltui hyvin. Elokuva leikittelee katseilla ja katsomisella, mistä on merkinä jo korostunut videonauhujen ja videokuvan käyttö elokuvakerronnan sisällä. Myös anonymin katseen kannalta aihe oli hedelmällinen; Mystery Manin hahmossa sukupuoleton, gender-määrittelemätön katse tuli moniulotteisesti esiin. Lähitulkinnan kohteeksi valitsin ne kohtaukset, joissa katse näytteli tärkeää roolia joko miehen katseen tai sen antiteesin kannalta. Oman mielenkiintonsa tulkittamiseen toi elokuvan poikkeuksellisen kompleksinen rakenne. *Lost Highwayn* yhteydessä ei fiktion sisällä eikä katsomossa toimivaa katsetta voi enää pitää valmiiksi annettuna ja sisäänrakennettuna. Lynchin elokuva velvoittaa näkemään myös katseen monikerroksellisena elementtinä, jonka toimintaehdot eivät ole niin vain lokeroitavissa.

Kahtiajakautuneisuus liittää kaksoisolentoteeman katseen teoriaan. Tässä tutkimuksessa olen lähestynyt kaksoisolentoa historiallisena ja folkloristisena ilmiönä, tarkemmin olen keskittynyt sen olemukseen kaunokirjallisenä tuotteena. Yksityiskohtaisemmin olen käsitellyt *Lost Highway* -elokuvassa esiintyviä kaksoisolentoja - alter egoja - ja näiden suhdetta henkilöihin, joista ne ovat irtautuneet. Etenkin Fredin ja Peten välisen suhteen analysoiminen osoitti, että Lynchin elokuva soveltaa kaksoisolentotarinaa uudella, ei-traditionaalisella tavalla. Miesten välinen suhde ei nimittäin korosta hyvän ja pahan välistä vastakohtaisuutta, joka on ollut perinteisen kaksoisolentotematikan peruselementtejä.

Kaksoisolentoaihelma on monelle kauhuelokuvalla tyypillinen ja David Lynchin asema myös kauhuelementtejä omaavien elokuvien ohjaajana on tullut työssäni esille. Lynch on tunnustettu muun muassa David Cronenbergin, Brian De Palman, Wes Cravenin ja Ridley Scottin ohella uuden ja osaavan, kauhu- ja fantasiaelokuvaan perehtyneen ohjaajapolven jäseneksi (vrt. Carroll 1990, 3). Tekemäni vertailun perusteella *Lost Highway* ei kuitenkaan sopinut Noël Carrollin määrittelemään taidekauhun kategoriaan kaikkien piirteidensä osalta, vaikka elokuvaa toistuvasti pidetäänkin muun muassa kauhugenreä ilmentävänä teoksena. Tämä johtuu siitä, että elokuvassa limittyvät monet erilaiset lajityypit, minkä vuoksi mikään genre ei esiinny itsenäisenä tai ”puhtaana”. *Lost Highway* toimii siis kirjaimellisesti eri lajityyppien kohtauspaikkana.

Elokuva, aivan kuten kaunokirjallinen teoskin, antaa perustan monenlaisille tulkinnoille.<sup>36</sup> Elokuvan kannalta tulkinnan oikeellisuus muodostuu kuitenkin problemaattisemmaksi kysymykseksi – elokuva kun ”ei koskaan kerro vain yhtä tarinaa yhdestä näkökulmasta. Se koostuu useista diskursseista, jotka vuorotellen antavat tilaa toisilleen.” (Soila 1986, 41). Elokuva muodostuu siis erilaisista merkityksistä ja viesteistä, jotka kietoutuvat yhteen ja muodostavat kokonaisuuden. Yhteen kuvaan sisältyy lukemattomia elementtejä: ääntä, kuvaa, ilmeitä, eleitä, henkilöitä ja esineitä, värejä ja tunnelmaa. Freudilaisessa mielessä elokuva noudattaa ja käyttää samoja mekanismeja kuin uni, mikä tarkoittaa myös sitä, että kerronnan painopiste voi olla torjuttu ja jokin toisarvoiselta vaikuttava yksityiskohta - esimerkiksi jokin esine tai käsite - voi nousta tärkeään asemaan (ibid., 41). David Lynchin kiinnostus unenomaisiin kuvastoihin ja merkityksillä ladattuihin detaljeihin (esimerkiksi *Lost Highwayn* videokamera tai autiomökki) ilmentää tätä näkemystä konkreettisella tavalla.

---

<sup>36</sup> Yhtä oikeaa tulkintaahan ei ole varsinaisesti olemassa; hyvin perusteltua tulkintaa voi pitää myöskin oikeana.

## LÄHTEET

*Lost Highway*

USA/Ranska 1996

Tuotantoyhtiöt: CIBY-2000, Asymmetrical Productions

Tuottajat: Deepek Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney

Ohjaus: David Lynch

Käsikirjoitus: David Lynch ja Barry Gifford

Kuvaus (väri, 35 mm): Peter Deming

Ääni: Sasumu Tokunov

Leikkaus: Mary Sweeney

Lavastus: Patricia Norris

Musiikki: Angelo Badalamenti

Tuotantosunnittelu: Patricia Norris

Pääosissa: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Blake, Natasha Gregson

Wagner ja Richard Bryor

Kesto: 135 min. K-16

Suomen ensi-ilta 25.4.1997, Andorra.

Esitetty Suomen televisiossa TV2-kanavalla 17.3.2001.

## **Painamattomat lähteet**

Celeste, Reni, 1997, "Lost Highway: Unveiling Cinema's Yellow Brick Road".  
<<http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/celeste.html>>. 5.3.2001.

Hartmann, Mike, 2001, *The City of Absurdity. The Mysterious World of David Lynch*.  
<<http://www.geocities.com/~mikehartmann/index1.html>>. 12.3.2001.

Herzogenrath, Bernd, 1999, "On the Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology". <<http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/herzogenrath.html>>. 5.3.2001.

Kaskisaari, Marja ja Husso, Marita, 1996, "Nomadisen subjektin jäljillä. Filosofi Rosi Braidottin haastattelu". Filosofinen n&n aikakauslehti 3/96.  
<[http://www.netn.fi/396/netn\\_396\\_braid.html](http://www.netn.fi/396/netn_396_braid.html)>. 27.11.2001.

Pitkäsalo, Eliisa, 1998, *Kahtiajakautuneisuus Mihály Babitsin pienoisromaanissa A gólyakalifa*. Jyväskylän yliopisto: kirjallisuuden laitos, pro gradu -tutkielma.

## **Painetut lähteet**

Alitalo, Tuike, 1985, "Nainen katsojana ja katsottavana". *Synteesi* 1-2.

Althusser, Louis, 1984, *Ideologiset valtiokoneistot*, (käänt. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius). Jyväskylä: Kansankulttuuri Oy, Osuuskunta Vastapaino. (alkuteos *Positions*, 1976).

Altman, Charles, 1985, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". Teoksessa *Movies and Methods Volume II*, Bill Nichols (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Bahtin, Mihail, 1995, *François Rabelais – keskiajan ja renessanssin nauru*, (käänt. Tapani Laine ja Paula Nieminen). Helsinki: Taifuuni. (alkuteos *Tvoršestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa*, 1965).

Bawden, Liz-Anne (ed.), 1976, *The Oxford Companion to Film*. London, New York and Toronto: Oxford University Press.

de Beauvoir, Simone, 1980, *Toinen sukupuoli*, (käänt. Annikki Suni). Helsinki: Kirjayhtymä. (alkuteos *Le deuxième sexe I et II*, 1949).

Bordwell, David ja Thompson, Kristin, 1997, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Braidotti, Rosi, 1994, *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press.

- Butler, Judith, 1990, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London and New York: Routledge.
- Carroll, Noël, 1988, *Mystifying movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël, 1990, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. London and New York: Routledge.
- Carroll, Noël, 1993, ”Kauhun olemus” (käänt. Arto Haapala). Teoksessa *Kauneudesta kauhuun*, Haapala ja Lammenranta (toim.). Hämeenlinna: Gaudeamus. (alkuperäinen artikkeli ”The Nature of Horror”, 1987).
- Doane, Mary Ann, 1982, ”Film and the Masquerade – Theorising the Female Spectator”. *Screen* Vol 23, Numbers 3-4, September/October.
- Douglas, Mary, 1994 (1966), *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London and New York: Routledge.
- Elovirta, Arja, 1998, ”Katseen kuviteltu viattomuus”. Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*, Elovirta ja Lukkarinen (toim.). Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Envall, Markku, 1988, *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Fuller, Graham, 2001, ”Babes in Babylon”. *Sight and Sound* December 2001.
- Galloway, David, 1981, *The Absurd Hero in American Fiction*. Austin: University of Texas Press.
- Hall, Stuart, 1992, *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Koivisto, Lehtonen, Uusitupa ja Grossberg (toim.). Tampere: Vastapaino.
- Henriksson, Markku, 1999, ”Yhdysvaltalaisuuden myytti: Route 66”. Teoksessa *Yhdysvallat. Näkökulmia jälkiteolliseen yhteiskuntaan*, Raento ja Lakaniemi (toim.). Helsinki: Gaudeamus.
- Hietala, Veijo, 1989, ”Lacanilainen psykoanalyysi ja elokuvateoria”. Teoksessa *Elokuvateorian historia*, Kinisjärvi, Lukkarila ja Malmberg (toim.). Helsinki: Like.
- Kaplan, E. Ann, 1983, ”Is the Gaze Male”. Teoksessa *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, Snitow, Stansell, Thompson (eds.). New York: Monthly Review Press.
- Kotz, Liz ja Butler, Judith, 1995, ”Haluttu ruumis” (käänt. Leena-Maija Rossi). Teoksessa *Kuva ja vastakuvat*, Rossi (toim.). Helsinki: Gaudeamus. (alkuperäinen artikkeli ”The Body You Want”, 1992).

- Lacan, Jacques, 1979, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, (transl. Alan Sheridan). Harmondsworth: Penguin Books. (alkuteos *Le Séminaire de Jacques Lacan*, 1973).
- Lacan, Jacques, 1982, *Feminine Sexuality*, (transl. Jacqueline Rose). London: MacMillan Press.
- Linker, Kate, 1995, ”Representaatio ja seksuaalisuus”, (käänt. Leena-Maija Rossi). Teoksessa *Kuva ja vastakuvat*, Rossi (toim.). Helsinki: Gaudeamus. (alkuperäinen artikkeli ”Representation and Sexuality”, 1983).
- Lyytikäinen, Pirjo, 1997, *Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 678.
- Matuz, Roger (ed.), 1991, *Contemporary Literary Criticism*. Detroit and London: Gale Research Inc.
- Mayne, Judith, 1993, *Cinema and Spectatorship*. London and New York: Routledge.
- Metz, Christian, 1975, ”The Imaginary Signifier”, (transl. Ben Brewster). *Screen* Vol 16, Number 2, Summer. (alkuteos *Le signifiant imaginaire*, 1973).
- Miller, Karl, 1985, *Doubles. Studies in Literary History*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Mulvey, Laura, 1975, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Screen* Vol 16, Number 3, Autumn.
- Mulvey, Laura, 1989, *Visual and Other Pleasures*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: MacMillan.
- Nikunen, Kaarina, 1996, *Naisellisuuden naamiot. Kuva, katse ja representaation politiikka*. Tampereen yliopisto: tiedotusopin laitoksen julkaisuja. Sarja A 83/1996.
- Penley, Constance, 1985, ”The Avant-Garde and Its Imaginary”. Teoksessa *Movies and Methods Volume II*, Bill Nichols (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Rodley, Chris, 1998, *Lynch on Lynch*, (käänt. Lauri Lehtinen). Helsinki: Like. (alkuteos *Lynch on Lynch*, 1997).
- Rossi, Leena-Maija (toim.), 1995, *Kuva ja vastakuvat. Sukupuolen esittämisen ja katseen politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sederholm, Helena, 1996, *Vallankumouksia norsunluutornissa*. Jyväskylän Yliopiston Ylioppilaskunta: JYY julkaisusarja n:o 37.
- Sihvonen, Jukka, 1988, *Elokuva ja kerronta – johdanto David Bordwellin teokseen Narration in the Fiction Film* [Methuen: London 1985]. Turku: Varsinais-Suomen Elokuva keskus ry.

Soila, Tytti, 1986, "Sisäinen silmä. Tutkielma eräästä kauhuelokuvan meta-aspektista". Teoksessa *Kun hirviöt heräävät. Kauhun ja taide*, Kinisjärvi ja Lukkarila (toim.). Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.

Studlar, Gaylyn, 1985, "Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema". Teoksessa *Movies and Methods Volume II*, Bill Nichols (ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Virtanen Leea, 1974, *Kun kello pysähtyi. Tavallisen suomalaisen ylikuonnolliset kokemukset*. Helsinki ja Porvoo: WSOY.