

Emmi Itäranta

RINNAKKAISTODELLISUUKSIEN
TIENRISTEYKSESSÄ

Parallelismi dramaturgisena strategiana David Lynchin elokuvassa *Lost Highway*

Pro gradu -tutkielma
Tammikuu 2003
Tampereen yliopisto
Teatterin ja draaman tutkimus

*The time is out of joint: O cursed spite,
that ever I was born to set it right!*

*On aika sijoiltaan. Miks synnyinkään
sitä raiteilleen taas vääntämään?*

(William Shakespeare, suom. Eeva-Liisa Manner)

TAMPEREEN YLIOPISTO, TAIDEAINEIDEN LAITOS

Emmi Itäranta:

Rinnakkaistodellisuuksien tienristeyksessä – parallelismi dramaturgisena strategiana David Lynchin elokuvassa *Lost Highway*

Pro gradu -tutkielma, 127 sivua + 5 liitettä (kokonaispituus 198 s.).

Teatterin ja draaman tutkimus

Tammikuu 2003

Tutkielmassa analysoidaan David Lynchin elokuvaa *Lost Highway* ja sen dramaturgista rakennetta, erityisesti David Bordwellin ja Kristin Thompsonin *parallelismiksi* nimittämää dramaturgista strategiaa. Lähtökohtana on kognitiivistinen lähestymistapa, joka näkee katsomistapahtuman elokuvan muodollisten, tekstuaalisten ominaisuuksien ja katsojan aktiviteetin vuorovaikutuksena. Lähdän jäsentämään elokuvan rakennetta Edward Braniganin ehdottaman kertomusskeeman sekä venäläisestä formalismista peräisin olevien fabulan ja sjuzhetin käsitteiden kautta, jotka saavat tärkeän täydennyksen parallelismin käsitteestä. Kytken *Lost Highwayn* kulttuuriseen kontekstiin tarkastelemalla sen suhdetta valtavirtaelokuvaan, taide-elokuvaan, avantgardeen ja postmodernismiin. Tämän jälkeen analysoin *Lost Highwayn* kerrontaa yksityiskohtaisesti ja havainnollistan tulkintojani runsaan kuvamateriaalin sekä dialoginäytteiden avulla. Työvälineenäni elokuvan dramaturgian tarkastelussa käytän elokuvatutkimuksen käsitteistöä, ja analyysi tarkentuu tilan, ajan ja fiktiivisten henkilöiden elokuvallisen esittämisen osa-alueisiin. Analyysin tarkoitus on selvittää sitä prosessia, jonka kautta katsoja pyrkii ymmärtämään suhteellisen vaikeaselkoista ja valtavirtakerronnasta poikkeavaa elokuvaa etsimällä siitä säännönmukaisuuksia ja jäsentäviä periaatteita.

Asiasanat: dramaturgia, elokuvakerronta, parallelismi, fabula, sjuzhet, skeema, kognitiivistinen elokuvatutkimus, subjektiviteetti, identiteetti, fokalisaatio, diegesis.

SISÄLTÖ

1	JOHDANTO.....	1
1.1	Ongelmat	2
1.2	Konfliktit	5
1.3	Ratkaisut?	7
2	<i>LOST HIGHWAYN</i> KERTOVA RAKENNE.....	17
2.1	Elokuvan juonireferaatti	17
2.2	Kertomusskeema ja <i>Lost Highway</i>	19
2.3	Kerronnan kaksi tasoa: fabula ja sjuzhet	24
2.4	Parallelismi käsitteenä ja dramaturgisena strategiana	30
3	<i>LOST HIGHWAY</i> KULTTUURISESSA KONTEKSTISSA.....	37
3.1	Valtavirtaelokuva.....	38
3.1.1	Klassinen kerronta	39
3.1.2	Film noir.....	42
3.2	Taide-elokuva	48
3.3	Avantgarde.....	55
3.4	Postmodernismi	61
4	<i>LOST HIGHWAYN</i> DRAMATURGIAN ANALYYSI: PARALLELISMI, DIEGESIS JA HENKILÖT	67
4.1	Tila.....	69
4.2	Aika	78
4.3	Fiktiiviset henkilöt.....	87
4.3.1	Fred Madison / Pete Dayton	90
4.3.2	Renee Madison / Alice Wakefield	98
4.3.3	Dick Laurent / Mr. Eddy	106
4.3.4	Sivustakatsojat	109
4.3.5	Mystery Man.....	112
5	PÄÄTELMÄT.....	120
	LÄHTEET.....	128
	LIITE 1: Käsitehakemisto.....	148
	LIITE 2: Kuvakokojärjestelmä ja kuvakulmat	155
	LIITE 3: <i>Lost Highwayn</i> kohtausluettelo.....	158
	LIITE 4: Kuvaesimerkit	175
	LIITE 5: Dialoginäytteet.....	193

1 Johdanto

Vuonna 1997 valkokankaalle saapui David Lynchin elokuva *Lost Highway*, jonka alkutekstijakson avaa kuva kaksikaistaisesta valtatiestä pimeydessä [kuva 1, liite 4].¹ Näkymä on kuvattu tiellä ajavasta autosta, joka heittelee hetkittäin edestakaisin kaistojen välillä. Itse tekstit ovat keltaisia, kuten tien keskellä kulkeva katkoviiva, joka erottaa kaksi kaistaa toisistaan [kuva 2]. Tekstit näyttävät tien tavoin lähestyvän katsojaa kaukaisuudesta, ne ikään kuin iskeytyvät katsojan silmille ja pysähtyvät valkokankaalle, kuvitteelliseen “tuulilasiin”, ennen kuin pyyhkiytyvät pois uusien tekstien tieltä. Ympäriällä vallitsee pimeys. Kuvakulma ehdottaa subjektiivista, jonkun kokemaa näkemistä: kuva nähdään pimeässä ajavan auton etupenkiltä, kuljettajan tai matkustajan näkökulmasta. Musiikkina soi David Bowien kappale “I’m Deranged” (= olen häiriintynyt), joka tuo tilanteeseen oman lisänsä vihjaamalla mielen tasapainon horjumiseen. Näin kaksi ja puoli minuuttia kestävä alkutekstijakso tarjoaa katsojalle pienoiskoossa *Lost Highwayn* kerronnan tärkeimmät elementit: kaksijakoisuuden (kaksi kaistaa), tasapainottomuuden (heittelehtiminen, musiikki), subjektiivisen kokemuksen (näkökulmaotos, kapea kaistale tietä) ja epätietoisuuden (ympäröivä pimeys).

Tämä katsojalle tarjottu lähtöviiva ei ilmeisesti piirtynyt ensi-illan aikoihin monenkaan silmissä kovin selvänä, puhumattakaan elokuvasta kokonaisuutena. Yhdysvaltalainen elokuvakriitikko Roger Ebert (1997) kirjoitti *Lost Highwaysta*: ”Olen nähnyt elokuvan kahdesti ja toivonut ymmärtäväni sen. Mitään ymmärrettävää ei ole. Yrittäminen on turhaa. Tästä elokuvasta saa vain sen, mitä näkee.” *Lost Highwayn* kaupallinen menestys jäi vaatimattomaksi, ja kritiikit olivat melko varauksellisia. Elokuva sai kylkeensä käsittämättömän, tarinankerrontaa vieroksuvan ja vailla dramaturgista muotoa olevan kummajaisen leiman, joskin toisaalta sen visuaalinen ilme, äänimaailma ja tunnelma keräsivät joiltakin arvostelijoilta kiitosta.

¹ Kaikki esimerkkikuvat liitteessä 4.

1.1 Ongelmat

Tässä tutkielmassa lähdän siitä oletuksesta, että *Lost Highwayn* dramaturgia ja kerronta eivät suinkaan ole käsittämättömiä, vaan niistä voidaan hahmottaa tutkimisen arvoisia, ymmärrettäviä jäsentämisen periaatteita. Tavoitteenani on siis tässä työssä tarkastella kyseisen elokuvan dramaturgiaa. Keskityn erityisesti dramaturgiseen strategiaan, jota David Bordwell ja Kristin Thompson (1993, 57, 92-93) nimittävät *parallelismiksi*. Se voidaan määritellä lyhyesti eri elementtien rinnastamiseksi ja vertautumiseksi toisiinsa elokuvakerronnassa. *Dramaturgisella strategialla* tarkoitan sitä, miten elokuvan audiovisuaalinen materiaali on järjestetty havaittavaksi tarkoituksena vaikuttaa katsojaan jollain tavoin.²

Tärkeimmän tutkimusongelmani voisi muotoilla seuraavasti: millä tavoin parallelismi tulee esille *Lost Highwayn* dramaturgiassa? Sitä sivuaa kuitenkin joukko muita kysymyksiä: miten *Lost Highwayn* dramaturgia suhteutuu erilaisiin historiallisiin ja kulttuurisiin tilanteisiin ja niistä kumpuaviin elokuvakerronnan käytäntöihin, kuten klassiseen kerrontaan, taide-elokuvaan, avantgardeen ja postmodernismiin? Mitä parallelismin läsnäolo merkitsee elokuvan syy-seuraussuhteiden, aika-tilajatkumon ja fiktiivisten henkilöiden hahmottamisen kannalta? Millainen suhde elokuvan kerronnassa vallitsee yleisön havaittavissa olevan audiovisuaalisen materiaalin eli *szuzhetin* ja toisaalta sen pohjalta mentaalisesti rakennettavan tarinan, *fabulan*, välillä? Entä mihin *Lost Highwayn* parallelismi asettuu suhteessa kerronnan tulkinalliseen ulottuvuuteen?

Tutkimuskohteenani on ennen kaikkea *Lost Highwayn* narratiivinen eli kertova rakenne. Bordwell ja Thompson (1993, 144) jaottelevat elokuvakerronnan *muotojärjestelmään* ja *tyylijärjestelmään*. Muoto viittaa tarina-ainekseen ja sen järjestämiseen elokuvassa esimerkiksi kameratyön, leikkausten ja musiikin käytön avulla. Muotojärjestelmään voitaisiin myös viitata sanalla kokonaisdramaturgia. Tyyli puolestaan tarkoittaa jokseenkin samaa kuin mitä ymmärretään estetiikalla, siis elokuvan teknisten ilmaisukeinojen käyttöä tietyllä tavalla. Bordwellin ja Thompsonin

² Tarkennan dramaturgisen strategian käsitettä luvussa 2.4.

mukaan jokaisen elokuvan erityiset, yhtenäisyyttä ja kehittelyä noudattavat tekniset valinnat luovat tyylin. Erottelu on keinotekoinen, sillä kuten Bordwell (1985, 12) toteaa, kaikki elokuvan tekniset ominaisuudet toimivat myös kertovalla tavalla. Estetiikka siis luo osaltaan narratiivia ja narratiivi vaatii toteutuakseen esteettisiä ratkaisuja. Muodon ja tyylin käsitteitä tulisikin ajatella abstraktioina, jotka on tarkoitettu helpottamaan tutkimustyötä. Keskityn *Lost Highwayn* muotoainekseen, mutta tämä ei tarkoita, että pitäisin tyyliä merkityksettömänä kokonaisuuden kannalta. Rajaussyistä sen asema jää kuitenkin suurelta osin vain viitteelliseksi.

Teoreettiset lähtökohtani rajautuvat melko selvästi kerronnan periaatteita tutkivan kertomustieteen eli *narratologian* sekä *neoformalistisen* ja *kognitivistisen*³ elokuvatutkimuksen sisälle. Neoformalismi tarkoittaa käytännössä suhteellisen tuoretta, 1980-luvulla vahvistunutta lähestymistapaa, joka on muokannut 1920- ja -30-lukujen venäläisen formalismin käsitteistöä ja ajatuksia elokuvatutkimuksen tarkoituksiin sopiviksi. Suuntaus kietoutuu kognitivismiin sikäli, että sen avainhahmot, Thompson ja varsinkin Bordwell, ovat painottaneet työssään kognitiotieteen antia elokuvatutkimukselle, ja suuri osa 1990-luvulla ilmestyneestä kognitivistisesti suuntautuneesta elokuvatutkimuksesta pohjautuu heidän esittämiinsä ajatuksiin. Viimeksimainittua suuntausta hallitsee käsitys aktiivisesta katsojasta, jonka havainnolliset, tiedolliset ja emotionaaliset prosessit toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa elokuvan tekstuaalisten ominaisuuksien ja kulttuurisen kontekstin kanssa. Torben Grodal (1997, 13) luonnehtii kognitiotiedettä seuraavasti:

Kognitiotiede perustuu behaviorismia karttavaan psykologiseen tutkimuksen viitekehykseen. Jotta voisimme ymmärtää kieltä, visuaalisia ilmiöitä tai käyttäytymistä, meidän on ymmärrettävä niitä mekanismeja ja rakenteita, joiden avulla ihmisen mieli ja aivot (mukaanlukien havainnointisysteemi) käsittelevät näitä toimintoja. Kognitiivisen psykologian ja lingvistiikan juuret ovat selvästi hahmopsykologiassa ja fenomenologiassa. Toisin kuin behaviorismi, nämä koulukunnat ovat yrittäneet kuvailla tapaa, jolla ihmisen mentaaliset rakenteet ja mekanismit strukturoivat havainnointia ja merkityksiä. Sellaiset termit kuin ”hahmo” (gestalt) ovat läheistä sukua sellaisille kognitiivisille termeille kuin ”malli” (pattern) ja

³ Termit kognitiivinen ja kognitivistinen menevät useasti tutkimuskirjallisuudessa päällekkäin. Periaatteessa ”kognitiivinen” kuitenkin viittaa ihmisen tiedollisiin toimintoihin, ”kognitivismi” puolestaan kuvaa tutkimuksellista näkökulmaa, joka perustuu näkemykseen kognitiivisten toimintojen keskeisyydestä ja aktiivisuudesta.

väljemmin yhteydessä sellaisiin kognitiivisiin termeihin kuin ”skeema”.⁴

Kyseessä on laaja ja epäyhtenäinen kenttä, jolle ei ole olemassa yhtä kattavaa, tiukkaa määritelmää. Jarmo Pulkkisen (2000, 8) mukaan se ei ole elokuvatutkimuksen koulukunta, vaan lähestymistapa, joka soveltaa ihmisen tiedollisia prosesseja tutkivaa kognitiotiedettä ja analyyttistä filosofiaa elokuvatutkimuksen tarkoituksiin hyvinkin monenlaisilla tavoilla. Pyrkimyksenä on lähestyä elokuvan välineellistä ominaislaatua ja kertovia keinoja täsmällisesti, selkeästi ja tarkasti. Painopiste on analyyttisessä elokuvatyylin ja -kerronnan tarkastelussa, joka ei tähtää merkitysisältöjen tyhjentävään tulkintaan, vaan elokuvalle ominaisten, merkityksiä tuottavien keinojen ymmärtämiseen.

Elokuvan katsomiskokemukseen kuuluu olennaisesti se, että katsoja pyrkii jäsentämään ja ymmärtämään näkemäänsä. Kognitiivisen psykologian piirissä kehitellyn konstruktivistisen teorian mukaan aktiiviteetti koostuu havainnoinnista ja päättelystä, jotka ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Aiemmat kokemukset ja tiedot ohjaavat havainnointia, ja havainnot puolestaan muokkaavat tietoja ja odotuksia. Kognitiivinen havainnointi voi tapahtua ”alhaalta ylös” (bottom-up) tai ”ylhäältä alas” (top-down). Tyypillinen esimerkki edellisestä tapauksesta on vaikkapa värin tai liikkeen havaitseminen: päätelmä tehdään välittömän aistihavainnon perusteella. Jälkimmäisessä tapauksessa taas odotus tai oletus ohjaa havaintoa, esimerkiksi silloin, kun etsimme väkijoukosta tuttuja kasvoja ja huomaamme ne. (Bordwell 1985, 30-31.) Edward Braniganin (1992, 37-38) mukaan elokuvan katsomiskokemuksessa ylhäältä alas tapahtuva prosessointi on aktiivista, ja tästä johtuen katsoja pystyy jatkuvasti spekuloidaan tulevia tapahtumia, soveltamaan juuri saamaansa informaatiota aikaisempien hypoteesien uudelleenarviointiin sekä muodostamaan käsityksiä ajasta, tilasta ja tapahtumien kulusta elokuvan fiktiivisessä maailmassa. Suuri osa näistä toiminnoista tapahtuu tiedostamattomalla tai esitietoisella tasolla.

⁴ Suomenos on omani, kuten kaikki muutkin lainausten suomennokset jatkossa, ellei tekstissä toisin mainita.

Elokuvan katsominen voidaan siis nähdä dynaamisena psykologisena prosessina, joka manipuloi sellaisia tekijöitä kuin havaintokykyä, aikaisempia tietoja ja kokemuksia sekä elokuvan materiaalisia ja rakenteellisia ominaisuuksia. Se on monimutkainen ja jopa taitoa vaativa aktiviteetti. Visuaaliset, äänelliset ja kielelliset virikkeet vaativat konstruointia katsojan puolelta, jotta niistä muodostuisi ymmärrettävä ja merkityksellinen kokonaisuus. (Bordwell 1985, 32-33.)

Päälähteeni ja tärkein opaskirjani tällä tutkimusmatkalla on Bordwellin teos *Narration in the Fiction Film* (1985), jossa kirjoittaja tarkastelee yksityiskohtaisesti katsomiskokemuksen dynamiikkaa suhteessa elokuvan kerrontaan. Muita tärkeitä lähteitä ovat Braniganin narratologiaa ja kognitivismia elokuvatutkimukseen soveltava *Narrative Comprehension and Film* (1992), Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000), Grodalin lajityyppejä ja tunnekokemuksia tarkasteleva *Moving Pictures* (1997), Murray Smithin kerrontaa ja katsojan tunteita tutkiva *Engaging Characters* (1995) sekä Thompsonin venäläisen formalismin periaatteita elokuvatutkimukseen soveltava *Breaking the Glass Armor* (1988).

1.2 Konfliktit

Kognitivismi on pääosin suhtautunut kriittisesti, jopa vihamielisesti psykoanalyysiin. On myös syytä huomata, että useat kognitivistisesti suuntautuneet elokuvatutkijat, joiden työ muodostaa tärkeän osan lähdekirjallisuudestani (esim. Bordwell 1985, Carroll 1988, Smith 1995), ovat suhtautuneet postmodernismin käsitteistöön ja filosofiaan vähintäänkin epäilevästi tai jättäneet sen kokonaan huomiotta. Puritaaninen kognitivistisi saattaisi kokea epäilyksiä tutkielmani äärellä, koska olen punonut kognitivismiin lankojen joukkoon myös muita materiaaleja. Luvussa 3.1.2 esiin tulevat J.P. Telotten näkemykset perustuvat psykoanalyttiseen ja ideologiakriittiseen viitekehykseen, enkä ole myöskään vierastanut sellaisia postmodernismin avainajattelijoita kuin Jean Baudrillardia tai Michel Foucault'a luvuissa 3.4 ja 4.1.

Perustelut tällaiselle epäortodoksiselle valikoivuudelle ovat seuraavat: olen nähnyt film noirin ja postmodernismin välttämättöminä kiintopisteinä, jotka auttavat hahmottamaan *Lost Highwayn* kertovia strategioita. Suuri osa film noiria käsittelevää kirjallisuutta on lähtökohdiltaan psykoanalyttistä ja/tai ideologiakriittistä, ja kirjallisuuden saatavuus on rajallinen. Siitä materiaalista, josta saatoin valita, Telotten kirja osoittautui hyödyllisimmäksi tutkielmani kannalta, sillä se tarkastelee nimenomaisesti film noirin kerronnallisia ominaispiirteitä. Postmodernismi puolestaan kuuluu erottamattomasti yhteen tutkimuskohteen kanssa, sillä elokuvan kaikki osa-alueet toistavat kuin kaikuna postmodernistisen keskustelun, kulttuuri- ja identiteettikäsitteiden ulottuvuuksia. Olisi uskoakseni liian pelkistävää ja kapeakatseista sulkea pois näin olennainen osa *Lost Highwayn* kulttuurista kontekstia.

Olen myös poikennut strukturalismin puolelle ja poiminut sieltä *tekstin* käsitteen, jota käytän elokuvista ja kaikista muistakin kulttuurisista tuotteista. En sisällytä siihen oletusta, että elokuvan audiovisuaaliseen kerrontaan voitaisiin soveltaa analogiaa verbaalisen kielen kanssa. Koska audiovisuaalinen kerronta on kuitenkin kulttuurisen kontekstin tuote kuten verbaalinen kieli, mielestäni elokuvaa voidaan pitää tekstinä, joka sisältää ”lukutaitoa” vaativia esittämisen konventioita, tekstuaalisia ominaisuuksia. Branigan (1992, 17) esittää asian osuvasti:

On itse asiassa hyvä syy uskoa, että elokuva ja luonnollinen kieli ovat yleisempien kognitiivisten kykyjen erityisosa. Eräs näistä kyvyistä on taito hahmottaa narratiivi kokemusten pohjalta; toisin sanoen, käyttää kertomusskeemaa⁵ lähtökohtana muokatessamme käsitystämme maailmasta. Tämän näkemyksen mukaan sekä elokuvakerronta että kirjallinen kerronta ilmaisevat ajallisia suhteita siksi että ne molemmat ovat mentaalisia konstruktioita, eivät siksi, että elokuva on redusoitavissa kieleksi.

Näistä mahdollisista sisäisistä ristiriitaisuuksista huolimatta luotan siihen, että kognitiivistisen näkemyksen mukainen aktiivinen lukija pystyy varmasti omaksumaan kriittisen suhteen käsillä olevaan tekstiin, ainakin niin kauan kuin tutkielman tekijänä otan asiakseni tuoda esille ja perustella valintojani.

⁵ Kertomusskeeman käsitteestä ja sovelluksista enemmän luvussa 2.2.

Kognitivistinen suuntaus on elokuvatutkimuksessa suhteellisen tuore, ja sen käyttökelpoisuus teoreettisena viitekehysenä on kohdannut epäileviäkin reaktioita. Suuntauksen käynnistäjinä ja näkyvimpinä hahmoina pidetyt Bordwell ja Noël Carroll ovat saaneet osakseen kritiikkiä. Venäläisen formalismin lisäksi Gérard Genetten (1980) narratologisesta teoriasta vaikutteita ammentanutta Bordwellia on syytetty liiallisesta muodon korostamisesta sisällön kustannuksella (Pulkinen 2000, 20-21), ja esimerkiksi affektiivisuuden eli tunnekokemuksen merkitystä elokuvan katsomisessa analysoinut Smith (1995, 219) on kyseenalaistanut hänen tapaansa rajata tunnekokemus kokonaan kognitiivisista toiminnoista erilliseksi. Carrollin näkemyksiä on kritisoitu samoista syistä, ja ylipäättään kognitivismin ja neoformalismin on nähty jättävän taloudelliset ja historialliset tekijät liaksi taka-alalle yksittäisten elokuvien ominaisuuksien korostuessa. Lisäksi voidaan mainita, että Carroll on muotoillut omia teoreettisia ehdotuksiaan lähes pelkästään populaarielokuvien pohjalta, eikä niiden soveltuvuus muihin elokuvakäytäntöihin ole lainkaan itsestäänselvä.

Edelleen, koska sekä Bordwell että Carroll ovat hyökänneet varsin suoraan elokuvateoriaa hallinneita suuntauksia, psykoanalyysiä, ideologiakritiikkiä ja semiotiikkaa vastaan, tämä on saanut aikaan vastareaktioita. Heidän argumentaatiotaan on moitittu selektiivisyydestä, pintapuolisuudesta ja sisäisestä ristiriitaisuudesta (Bennett 2000). Ylipäättään kognitivismin ongelmana on biologismi, joka keskittyy selittämään fysiologisia ilmiöitä, mutta ei ulotu ainakaan kovin kauas elokuvatutkimuksessa tai missä tahansa taiteentutkimuksessa ratkaisevan tärkeille estetiikan ja filosofian osa-alueille.

1.3 Ratkaisut?

Näistä ongelmakohdista huolimatta kognitivistinen suuntaus tarjoaa mielestäni varteenotettavan lähtökohdan katsomiskokemuksen ja elokuvakerronnan tarkastelulle vuorovaikutuksessa toimivina saman tapahtuman (elokuvan katsomisen) osa-alueina. Otan kognitivismin periaatteet ja erityisesti Bordwellin esityksen kirjassa *Narration in the Fiction Film* melko lailla itsestäänselvyyksinä, sillä näissä rajoissa olisi vaikeaa

lähteä kriittisemmille linjoille – siihen tarkoitukseen vaadittaisiin enemmän tilaa ja asiantuntemusta. Olen pyrkinyt käyttämään lähteistöä siten, että eri teokset täydentäisivät toistensa mahdollisia puutteita ja kokonaisuudesta syntyisi suhteellisen tasapainoinen. Tutkimustyökin vaatii eräänlaista dramaturgiaa: se on materiaalin valintaa ja järjestämistä sekä merkityksien antamista tutkimuskohteen eri elementeille.

Ensimmäinen ja luultavasti tärkein valinta on tehty jo ennen kuin sanaakaan on kirjoitettu, mutta nyt on syytä palata siihen: miksi olen valinnut tutkimuskohteekseni juuri tämän elokuvan? Rehellisin vastaus kysymykseen olisi, että pääkriteeri on ollut oma kiinnostukseni *Lost Highwayn* dramaturgista rakennetta kohtaan. Vaikka jokainen tutkielmaa joskus tehnyt voi todennäköisesti allekirjoittaa saman kriteerin perusteluna tutkimuskohteen valinnalle, yksinään se ei riitä, vaan tieteellisyyden nimissä on lähdettävä etsimään syvempiä syitä tälle kiinnostukselle.

Haluan kiinnittää huomiota parallelismin yleiseen kiinnostavuuteen elokuvakerronnan muotokokeiluna, joka Murray Smithin (2001, 155) mielestä värittää näkyvästi amerikkalaisia ns. riippumattomia eli suurten studioiden taloudellisen tuen ulkopuolella valmistuneita elokuvatuotantoja 1980-luvun lopulla ja 1990-luvulla. Hän mainitsee esimerkkeinä sellaisia useita juonikulkuja rinnakkain kuljettavia elokuvia kuin *Pulp Fictionin* (1994), *Reservoir Dogsin* (1991), *Mystery Trainin* (1989), *Slackerin* (1991), *Short Cutsin* (1993) ja *Magnolian* (1999). *Lost Highwayn* lisääminen listaan kävisi luontevasti, sillä sen asema on varsin samankaltainen kuin edellä mainittujen elokuvien, jotka kaikki ovat riippumattoman tuotannon statuksestaan huolimatta suhteellisen tunnettuja ja menestyneitä. Smith on mitä luultavimmin oikeassa huomauttaessaan, että parallelismi on outo ja harvinainen lintu kerronnan käytäntöjen joukossa (Smith 2001, 160-161). Silti sen kiinnostavuutta kerronnan periaatteena ja tutkimuskohteena ei tule aliarvioida.

Elokuvahistoriassa on ajoittain noussut esille suuntauksia, jotka ovat jollain tavoin muokanneet kertovia käytäntöjä ja jättäneet niihin jälkiä, vaikka muutokset ovat yleensä tapahtuneet hitaasti ja asteittain. Tavallisesti näitä vaikutuksia on aina siivittänyt jonkinasteinen kaupallinen menestys, kuten oli laita esimerkiksi italialaisen neorealismen kohdalla 1940- ja -50-luvuilla sekä ranskalaisen uuden aallon elokuvien

murtautuessa kansainväliseen tietoisuuteen 1950- ja -60-luvuilla. 1980-luvun lopun ja 1990-luvun alkupuolen amerikkalaisen riippumattoman elokuvan voidaan katsoa olevan tällainen suuntaus, jonka kaupallinen alanvaltaus suurempien studiotuotantojen rinnalla edisti myös sen arvonnousua kritiikin kiinnostuksen kohteena ja sille ominaisten kerronnan strategioiden tulemistä suuremman yleisön tietoisuuteen.⁶

Jos parallelismi nähdään suuntaukselle ominaisena dramaturgisena strategiana, sillä voidaan olettaa olevan kauaskantoisempiakin seuraamuksia elokuvakerronnan kehityksen kannalta. Toisin sanoen, se on kenties vahvistanut asemiaan kerrontaa jäsentävänä periaatteena hallitsevien (klassisten) konventioiden rinnalla. Parallelismin osuus kerronnan jäsentämisessä voi elokuvasta riippuen rajoittua yksittäisiin hetkiin tai laajentua koko rakennetta lävistäväksi, hallitsevaksi periaatteeksi. Se suhteutuu aina muihin kerronnan keinoihin, jotka ovat toiminnassa yksittäisessä elokuvassa, ja siksi sen asema kokonaisuudessa vaihtelee. Kuten jäljempänä käy ilmi, *Lost Highway*ssa parallelismi nousee varsin dominoivaksi, ja siksi elokuva tarjoaa osuvan mahdollisuuden tapaustutkimukseen tätä strategiaa hyödyntävästä kerronnasta.

Lost Highway on kiinnostava tutkimuskohde myös siitä syystä, että se on kaupallisesti tuotetun riippumattoman elokuvan kentässä kerronnan rajoja kokeileva ääritapaus. Elokuva on saavuttanut vankan kulttiaseman melko lyhyessä ajassa eli niiden viiden vuoden aikana, jotka ovat kuluneet sen valmistumisesta tätä kirjoitettaessa. Elokuvan arvostuksen ja merkittävyyden arviointi on toki ennen aikaista näin suppean ajanjakson jälkeen, sillä klassikon aseman saavuttaminen on kautta elokuvahistorian ollut monien, usein sattumanvaraisten asioiden summa, eikä sen ennustaminen ole mahdollista. Itse kuitenkin uskon, että *Lost Highway* tulee säilyttämään kulttiarvonsa ja vuosikymmenien varrella myös lisäämään arvostustaan, sillä sen kerrontaan liittyy mielestäni poikkeuksellista innovatiivisuutta ja äärirajoille menemistä, jollainen on tavallisempaa marginaalisen avantgardetaiteen kuin kaupalliseen voittoon tähtäävän elokuvan piirissä. Sen voisi sanoa testaavan katsojan kognitiivista kapasiteettia muuttamalla huomattavasti totuttuja jäsentämisen tapoja. Uskon myös, että elokuva heijastaa varsin kokonaisvaltaisesti postmodernin yhteiskunnan käsityksiä

⁶ Vaikkakin voidaan myös huomauttaa, että "riippumattoman" elokuvan status muuttui varsin nopeasti kaupalliseksi markkinointinimikkeeksi (Smith 2001, 155).

identiteetistä sekä mediateknologian ja todellisuuden suhteesta, ja on siksi merkittävä oman aikansa tuote.

Edellä esitetty kuulostaa elokuvan arvottamiselta, ja onkin sitä siinä mielessä, että jo tutkimuskohteen valinta sinänsä edustaa aina arvottamista. Tämän tutkielman tarkoituksena ei kuitenkaan ole ehdottaa, että *Lost Highway*ssa käytetyt dramaturgiset strategiat ja kerronnan ratkaisut olisivat jotenkin parempia kuin niistä poikkeavat toteutustavat. En pyri arvioimaan elokuvan taiteellisia saavutuksia tai ”onnistumisia”, sillä näiden arviointi on subjektiivista ja kuuluu jokaiselle yksittäiselle katsojalle. Olen kuitenkin edellä esitetyn perusteella valinnut tutkimuskohteeksi juuri tämän elokuvan kaikkien mahdollisten joukosta, eikä valinta ole neutraali sen enempää kuin minkään tutkimuskohteen valinta milloinkaan voi olla, vaikka pyrinkin analyysissäni säilyttämään kriittisen etäisyyden tutkimuskohteeseen.

Perustelen tutkimuskohteen ja teoreettisen lähtökohdan valintaa edelleen sillä, että olen tietoisesti hakenut uudenlaista näkökulmaa *Lost Highway* -elokuvan tarkasteluun. Lynchin elokuvista kirjoitettuja analyysejä on hallinnut vahvasti tekijälähtöinen ja usein psykoanalyttinen painotus. Itse näen tällaisen biografisilla seikoilla tuotantoa selittävän, sitä psykoanalyttisesti tekijän alitajuisten impulssien ilmentymänä pitävän lähtökohdan pelkistävänä ja jopa harhaanjohtavana. Mielestäni käsitys, jonka mukaan tuotanto on yhtä kuin tekijän sielunelämä, on vanhentuneeseen romantiikan ajan taiteilijäkäsitykseen sidottu ja saisi sellaisena hautautua rauhassa menneisyyden hämärään. Se ei ota huomioon luovaan työskentelyyn ja fiktion tuottamiseen olennaisesti kuuluvaa mielikuvituksen merkitystä, jota kuvaa Gregory Currien (1995, 152-155) käyttämä *simulaation* käsite. Sepite käsittelee reaali maailmasta peräisin olevia havaintoja ja kokemuksia ja aktivoi siten luomaan eläytyviä kuvitelmia eli simulaatioita todellisuuskokemuksesta, mutta ei väitä niitä tosiksi. Yhtäläisyysmerkkien asettaminen teosten ja tekijän välille jättää huomiotta simulaation voiman eikä tunnusta ihmisen, yhtä hyvin tekijän kuin katsojan, kapasiteettia erottaa fiktio todesta.

Lynchin elokuvista on kirjoitettu varsin paljon ottaen huomioon, että hän on vuodesta 1976 alkaen tehnyt ainoastaan yhdeksän pitkää elokuvaa ja hänen aktiiviuransa jatkuu edelleen. Lynchin tuotantoa ja julkista henkilöä ympäröi vahva kulttimaine, joka

kasvoi suuren yleisön tietoisuuteen 1990-luvun alussa menestyksekkään *Twin Peaks*-televisiosarjan myötä. Tamperelainen elokuvateatteri Niagara mainosti Lynchin uusinta elokuvaa, *Mulholland Drive*a (USA/Ranska 2001), seuraavasti: ”David ’hullu vai nero’ Lynchin uusin ohjaus saa sinut sekaisin!” (Tamperelainen 11.9.02) Mainoslause kuvaa sekä median että yleisön suhdetta Lynchin elokuvaan melko osuvasti. Arvottavassa journalistisessa kritiikissä kirjoittajat käyttävät toistuvasti retoriikkaa, joka esittää Lynchin elokuvat ohjaajan oman sisäisen elämän ilmentyminä. Seuraavat otteet Lynchin elokuvien kritiikeistä edustavat tällaista kirjoitustapaa:⁷

Lynchin tauluja en ole nähnyt, mutta voin hyvin kuvitella, että ne ovat periaatteessa samaa, mitä hän elokuvissaankin tekee: ruoppaa mielestään jotain mönjää ja paistaa sen kankaalle (Selkokari 1997, 22 – *Aamulehti* 25.7.1997).

1990-luvun Lynch vietti uppoamalla yhä syvemmälle omien pakkomielleidensä suohon – harva jaksoi edes yrittää ymmärtää *Twin Peaks* -elokuvaa (1992) ja *Lost Highway*ta (1997) (Knuuti 2002, 28 – *Image* 4/2002).

Tavallista juonielokuvaa pilkkaavana **Lost Highway** todistaa Lynchin päänsisäisen maailman olevan edelleen sangen sekava (Tuominen 1997, 48 – *Filmihullu* 3/1997).

Kuten aina Lynchin tapauksessa, on vaikea erottaa toisistaan se fiktiivinen maailma, joka pakottaa katsojan arvioimaan uudelleen suhdettaan todelliseen maailmaan, ja se henkilökohtainen maailma, joka vihjaa kylmäkiskoiseen tulkintaan tekijänsä tuntemuksista (Newman 1997, 49 – *Sight and Sound* 9/1997).

Vaikka auteurismi eli ohjaajan tekijyyttä painottava, Ranskan uuden aallon myötä 1950-luvulla vahvistunut suuntaus on elokuvateoreettisessa keskustelussa ollut jo pitkään aikansa elänyt, journalistisessa kritiikissä se sinnittelee yhä sitkeästi. On silti varsin harvinaista, että ohjaajan persoonaa painotetaan niin vahvasti kuin Lynchin kohdalla. Tämä on johtanut kritiikissä oudohkoon tilanteeseen, jossa Lynchin status ”taiteilijana” tai ”auteurina” perustuu juuri siihen, että hänellä on tunnistettava tyyli, mutta toisaalta juuri tunnistettavuutta käytetään negatiivisesti arvottavana määreenä (”pakkomielleet”). Selityksiä elokuvien vaikeasti ymmärrettävälle kerronnalle etsitään

⁷ Kaikki muotoilut alkuperäisteksteissä.

ohjaajan henkilökohtaisista mieltymyksistä sen sijaan, että katsottaisiin vain itse elokuvaa.

Myös Lynchiiä käsittelevä kirjallisuus on painottanut biografisuutta, ja elokuvien analyysit on sidottu usein melko vahvasti ohjaajan julkiseen kuvaan ja oletettuun persoonaan sen takana. Michel Chionin kirja ”*David Lynch*” (1995) tulkitsee Lynchin elokuvia psykoanalyttisistä lähtökohdista, eikä siksi voi välttää biografisia selitysmalleja. Paul A. Woodsin ”*Weirdsville USA – the Obsessive Universe of David Lynch*” (2000) ja Kenneth Kaletan ”*David Lynch*” (1993) ovat pikemminkin kevyen journalistisia kuin akateemisia, ja kallistuvat nekin biografioiden suuntaan (ensinmainittu viittaa jo nimellään tekijän pakkomielteisiin tuotannon takana). Martha P. Nochimsonin kirja ”*The Passion of David Lynch – Wild at Heart in Hollywood*” (1997) lähtee liikkeelle elokuvien analyysistä ja Merleau-Pontyn fenomenologiaan perustuvasta viitekehystä, joka kuitenkin johdattelee kirjoittajan välillä selittämään elokuvia melko korkealentoisesti, mikä jättää lievän ylitulkinnallisuuden vaikutelman.

John Alexanderin ”*The Films of David Lynch*” (1993) tarkastelee Lynchin elokuvia kokonaistuotantona (body of work) tai jatkumona, jonka hän suhteuttaa väljästi elokuvan ja kirjallisuuden kenttään ja josta hän erottaa toistuvia teemoja ja motiiveja. Pääpaino on yksittäisten elokuvien analyysissä. Chris Rodleyn ”*Lynch on Lynch*” (1998) on haastattelukirja, eikä sellaisenaan välttä intentionharhan ongelmaa. Näihin pitempiin teksteihin on syytä lisätä vielä kolme lyhyempää, *Lost Highwayn* kannalta olennaista lähdettä. Slavoj Zizekin ”*The Art of the Ridiculous Sublime*” (2000) lukee *Lost Highwayta* psykoanalyttisestä (lacanilaisesta) lähtökohdasta ja etenee aiheestaan melko kauas postmodernismin hetteikköihin vapaan assosioinnin kautta. Reni Celesten essee ”*Lost Highway: Unveiling the Cinema’s Yellow Brick Road*” (1997) hyödyntää postmodernistista filosofiaa ja Bernd Herzogenrathin ”*On Lost Highway: Lynch and Lacan, Cinema and Cultural Pathology*” (1999) psykoanalyttistä näkökulmaa.

Ei liene yllättävää, että tällainen määrä erilaisia tekstejä muodostaa melko riittävän kokonaisuuden. En ole antanut tämän estää itseäni huomioimasta eri kirjoittajien ajatuksia silloin, kun niillä on ollut relevanssia *Lost Highwayn* ja tämän työn kannalta. Muu saatavilla ollut tutkimuskohdetta suoraan käsittelevä materiaali

kuuluu lähes poikkeuksetta journalistisen elokuvakritiikin piiriin, ja koska työni on elokuvatutkimusta, olen nähnyt tarpeelliseksi tutustua myös akateemisemmista lähtökohdista kirjoitettuihin teksteihin. Ristiriitaisiinkin suuntiin kurottavat tekstit toimivat valaisevina vertailukohtina, joihin suhtaudun kriittisesti. Pysin matkan varrella tekemään näkyviksi muiden kirjoittajien lähtökohdat, jotta lukijalle ei jäisi epäselvyyttä tästä useiden kenties vastakkaistenkin näkökulmien kohtaamisesta.

Omasta lähestymistavastani olen kuitenkin sulkenut pois psykoanalyysin, biografiset selitysmallit ja kaikenlaisen intentioiden jäljittämisen, joka juontaa juurensa historialliseen tekijään, koska pidän niitä hedelmättöminä ja epäolennaisuuksiin keskittyvinä lähtökohdina silloin, kun kiinnostuksen kohteena on itse elokuvakerronta. Tarjoan uudenlaista analyysimallia *Lost Highwayn* avaamiseen siinä mielessä, että saatavillani olevan Lynchin elokuvia käsittelevän kirjallisuuden joukosta en ole löytänyt ainuttakaan tekstiä, jossa näkökulma olisi perustunut kognitivistiseen elokuvatutkimukseen. Polku on siis siihen suuntaan vielä raivaamaton. Myöskään parallelismin käsitettä ei ole tietääkseni sovellettu Lynchin elokuvien analyysiin, ja siitä on muutenkin kirjoitettu varsin vähän. Tämä on mielestäni yllättävää, sillä uskoisin parallelismilla voivan olla kiinnostavuutta yleisemminkin narratologian kannalta kerronnan rakenteiden jäsentämisessä. Pitäydyn omassa tekstissäni kuitenkin rajatussa tapaustutkimuksessa, enkä pyri tarjoamaan tyhjentävää esitystä parallelismista.

Koska *Lost Highwayn* muotorakenne toistoineen ja variaatioineen⁸ kiinnittää vahvasti huomiota itse kerrontaan, pidän täysin tarkoituksenmukaisena lähteä tutkimaan elokuvaa kognitiotieteen ja kertomustieteen näkökulmasta, silti nämä lähtökohdat selvästi elokuvatutkimuksen kehysten sisälle rajaten. Vaikka kyse on elokuvatutkimuksesta, teatterin ja kirjallisuuden tutkimus tarjoavat taustoja ja käsitteitä, ovathan molemmat taiteenlajit myös olleet vahvoja taustavaikuttajia elokuvataiteessa. Tutkielmalleni tärkeä *dramaturgian* käsite on peräisin teatteritieteestä, monet narratologiset termit kuten *fokalisaatio*, tarinainformaation suodattuminen fiktiivisen henkilön näkökulman läpi, ja *diegesis*, fiktion henkilöitä ympäröivä, näiden tavoitettavissa oleva kuvitteellinen maailma, juontavat puolestaan

⁸ Toistoista ja variaatioista enemmän luvussa 2.

kirjallisuustieteestä. Pysin kuitenkin käyttämään elokuvatutkimuksen tarkoituksiin muotoiltuja sovelluksia aina, kun niitä on saatavilla. Esimerkiksi fokalisaation käsitteen määrittelen elokuvan narratologiaa hahmotelleen Braniganin mukaan.⁹

Kyseessä on teoslähtöinen (tai aineistolähtöinen) tutkielma, jossa teoreettisen lähestymistavan valinta on tulosta tutkimuskohteen käynnistämästä etsintäprosessista ja analyysi keskittyy tutkimuskohteen laadullisiin ominaisuuksiin. Tästä syystä tutkielmani rakentuu siten, että tutkimuskohteen ja teoreettisen viitekehyksen kuvailu etenevät käsi kädessä ja lähenevät toisiaan, kunnes integroituvat analyysiosuudessa tiiviisti yhteen. Matkan alkutaival muodostuu *Lost Highwayn* kertovan rakenteen esittelystä luvussa 2, joka alkaa juonireferaatista ja siirtyy pohtimaan fabulan ja sjuzhetin suhdetta. Luvun kolmannessa osiossa vertaan *Lost Highwayta* Braniganin esittämään *kertomusskeemaan*, joka sisältää oletuksia mm. fiktiivisten henkilöiden toiminnallisuudesta, aikajatkumon ymmärrettävyydestä ja tiivistä syy-seuraussuhteista tapahtumien välillä. Luvun 2 viimeinen osio puolestaan esittelee parallelismin käsitteenä ja dramaturgisena strategiana osoittaen esimerkkejä sen esiintymisestä erilaisissa elokuvissa. Luvussa 3 suuntaan niiden käytäntöjen, vaikutteiden ja viitekehysten pariin, joihin elokuva kiinnittyy kulttuurisena tuotteena. Käsitteelen *Lost Highwayn* suhdetta klassiseen kerrontaan, film noiriin, taide-elokuvaan, avantgardeen ja postmodernismiin.¹⁰ Kun olen näin piirtänyt paikoilleen tien suuntaviivat, jotka muodostuvat elokuvan kertovan rakenteen jäsenyyksestä ja käsitteellistämisestä sekä suhteuttamisesta kulttuuriseen kontekstiin, lähdän kohti lopullista päämäärää eli kerronnan analyysiä. Luvussa 4 tutkin yksityiskohtaisesti sitä, miten parallelismi jäsentää *Lost Highwayn* dramaturgiaa tila-aikajatkumon ja fiktiivisten henkilöihahmojen osalta. Luvussa 5 muotoilen tulkintani keskeisimmistä asioista, jotka nousevat esiin tutkimuskohteen analyysistä valitsemieni teoreettisten työkalujen avulla.

Analyysiosuuden jako tilaan, aikaan ja henkilöihin perustuu useiden teoreetikkojen esittämään jakoon, jossa tila, aika ja syy-seuraussuhteet eli *kausaliteetti* muodostavat kehyksen henkilöiden toiminnalle. Esimerkiksi Branigan (1992) ja Bacon (2000)

⁹ Fokalisaation ja diegesiksen tarkemmat määrittelyt luvussa 4.

¹⁰ Määrittelen kaikki nämä suuntaukset, lajityypit ja käytännöt tarkemmin luvussa 3.

lukevat tähän mukaan myös *metaforisuuden* eli vertauskuvat. En käsittele kausaliteettia erikseen, koska se on vahvasti mukana tutkielman muissa osioissa, joissa jäsenän *Lost Highwayn* kerrontaa ja vertaan sitä muihin kerronnan käytäntöihin. En myöskään ole omistanut erillistä osiota metaforisuudelle, sillä analyysiosuus perustuu pitkälti omille tulkinnoilleni elokuvasta ja viittaa siinä varsin usein metaforisiin elementteihin. En usko, että niiden käsitteleminen irrallaan muista osa-alueista toisi työhöni mitään olennaisesti uutta. Pikemminkin se saattaisi aiheuttaa turhaa tautologiaa ja mutkistaa työn rakennetta tarpeettomasti.

Tutkimusmetodi on osa valintojani, tutkimuksen dramaturgiaa. Koen velvollisuudekseni muistuttaa siitä, että tutkielman tekijänä en ole samassa asemassa kuin elokuvan keskivertokatsoja, joka näkee elokuvan todennäköisesti yhden kerran elokuvateatterissa, videolta tai televisiosta. Metodini on elokuvan lukuisiin katsomiskertoihin perustuva lähiluku, jossa tekemieni huomioiden määrä elokuvan ominaisuuksista lisääntyy katsomiskertojen määrän myötä. Esille tulee mitä todennäköisimmin asioita, jotka ensimmäisellä, toisella ja kolmannellakin katsomisella jäisivät huomiotta, koska havaintokyky on valikoivaa ja tarkkaavaisuus keskittyy niihin asioihin, jotka katsoja kokee kaikkein tärkeimmiksi, siis todennäköisesti ainakin ensimmäisellä kertaa ymmärrettävän tarinan muodostamiseen. Koska kyseessä on oma toistuva katsomiskokemukseni, en voi väittää tutkimustulosteni edustavan objektiivista totuutta tutkimuskohteesta enkä kieltää sitä, että tutkimus suodattuu omien tulkintojeni läpi. Currie esittää kirjassaan *Image and Mind* (1995) näkemyksen, että fiktio stimuloi mielikuvitusta, mielikuvituksen avulla ihminen luo simulaatioita tapahtumista ja niiden herättämistä tunteista, ja simulointi johtaa tulkintaprosessiin. Tämä pätee yhtä lailla tutkijaan kuin keneen tahansa katsojaan.

Pyrin kuitenkin elokuvakerronnan kuvailussa ja analyysissä tarkkuuteen, jossa ei ole kyse ainoastaan tulkinnoista vaan myös tutkimuskohteen materiaalisista ominaisuuksista, jotka ovat kenen tahansa katsojan todettavissa. Kokonaisuus, joka valintojeni pohjalta syntyy, edustaa ainoastaan yhtä versiota tutkimuskohteen, metodologian ja tutkimuskirjallisuuden suhteesta. Uskoakseni tarjoamaani analyysimallia olisi silti mahdollista soveltaa myös muihin elokuviin. Kyse on kerronnan peruselementeistä, eli tila-aikajakumon ja fiktiivisten henkilöiden

hahmottumisesta sekä sjuzhet-informaation ja fabulan suhteesta. Parallelismien osuus elokuvakerronnassa puolestaan ratkeaa tapauskohtaisesti.

Tutkielman alkupuolella esiintyvät fiktiiviset katsojat Kaino ja Vieno edustavat kahta kärjistetyksi vastakkaista reaktiota elokuvaan *Lost Highway*. Reaktiot ovat kuvitteellisia, mutta perustuvat jossain määrin lukuisiin elokuvasta käymiini keskusteluihin, internet-sivujen keskustelupalstoilta lukemiini kommentteihin sekä *The Internet Movie Database* -tietokannassa luettavissa oleviin katsojien arvioihin. Kainon ja Vienon katsomiskokemuksen ei ole tarkoitus edustaa tieteellistä rekonstruktiota keskivertokatsojasta tutkimuskohteena olevan elokuvan äärellä, vaan osiot pyrkivät havainnollistamaan tutkielman käsitteistöä. Olen myös selittänyt lyhyesti keskeisimpiä käsitteitä liitteessä 1, jonka puoleen lukija voi tarvittaessa kääntyä.

Käytössäni on suurimman osan aikaa ollut Suomessa VHS-videona julkaistu, televisioruutuformaattiin skannattu versio *Lost Highwaysta*. Kuvasuhde eli ruudun leveyden ja korkeuden suhde on tässä formaatissa 4:3, huomattavasti erilainen kuin elokuvateatterilevitykseen julkaistussa elokuvassa, jossa suhde on valkokankaalla 2.35:1. Kuvasuhteen muutos vaikuttaa hetkittäin siihen, mitä katsoja näkee kuvakompositioista ja rajauksista, ja tämä on erityisen tärkeää tilan esittämisen kannalta. Minulla on ollut tutkielman kirjoittamisen aikana vain yksi mahdollisuus katsoa *Lost Highway* alkuperäisessä laajakangasmuodossaan ja verrata videoversion pohjalta tekemiäni huomioita siihen. Olen pyrkinyt ottamaan huomioon mahdolliset eroavuudet tekstissäni, mutta jos jokin yksityiskohta on jäänyt huomaamatta, se johtuu todennäköisimmin tästä olosuhteiden sanelemasta teknisestä syystä. Kaikki liitteessä 4 esiintyvät kuvaesimerkit *Lost Highwaysta* ovat kuitenkin laajakangasmuotoa, joten ne antavat käsityksen elokuvan alkuperäisestä ilmeestä.

Nämä eväät takakontissa tutkimusmatka voi alkaa. Suuntana on yöllinen valtatie.

2 *Lost Highway*n kertova rakenne

Tässä luvussa tarkastelen *Lost Highway*n kertovaa rakennetta etenemällä juonireferaatista kerronnan kahden tason erotteluun sekä elokuvan juonen tarkasteluun katsojan elokuvakerrontaan liittämien skemaattisten ennako-odotusten puitteissa. Esittelen myös parallelismin kerrontaa ohjaavana periaatteena. Havainnollisuuden ja tarkemman kuvailun vuoksi olen listannut liitteessä 3 kaikki elokuvan kohtaukset, jotka olen numeroinut viittausten helpottamiseksi. Alkuperäiskäsikirjoitus ei sisällä numerointia, joka on rakennettu puhtaasti tämän tutkielman tarkoituksia varten. Jatkossa viittaus esim. elokuvan kohtaukseen 37 tarkoittaa kohtausta, joka on listassa numeroitu kyseisellä järjestysluvulla. Lista sisältää myös lyhyen tiivistelmän jokaisen kohtauksen keskeisestä sisällöstä.

2.1 Elokuvan juonireferaatti

Lost Highway voidaan jakaa kolmeen näytökseen päähenkilö(ide)n muodonmuutosten mukaan. Ensimmäisessä näytöksessä pariskunta Fred ja Renee Madison asuvat talossa alueella, joka muistuttaa vahvasti Hollywoodin kukkuloita Los Angelesissa – kaupungin nimeä ei kuitenkaan missään vaiheessa mainita, joten miljöö jää viitteelliseksi. Eräänä aamuna Fred kuulee ovipuhelimesta viestin: “Dick Laurent on kuollut.” Hän ei näe viestin tuojaa eikä tiedä, kuka on Dick Laurent. Fred epäilee, ettei tiedä kaikkea vaimonsa Reneen elämästä. Mystisiä videokasetteja alkaa ilmestyä heidän kotitalonsa portaille. Nauhoille on kuvattu heidän kotitaloaan, myöhemmin heitä itseään nukkumassa makuuhuoneessa. Eräänä iltana he ovat juhlista Reneen ystävän, Andyn, luona. Juhlissa mustiin pukeutunut, kalpeakasvoinen mies – lopputeksteissä hän esiintyy nimellä Mystery Man – tulee puhumaan Fredille ja säikäyttää hänet. Tapahtuu selittämätön asia: Mystery Man (tästä eteenpäin MM) käskee Frediä soittamaan omaan kotiinsa, ja kun Fred soittaa, sieltä vastaa MM:n ääni. Samanaikaisesti mustiin pukeutunut mies kuitenkin seisoo Fredin silmien edessä, ikään kuin pystyisi olemaan kahdessa paikassa yhtä aikaa. Seuraavana aamuna

Fred löytää videonauhan, joka näyttää hänet itsensä Reneen verisen, silvotun ruumiin vierellä. Hänet tuomitaan murhasta ja suljetaan vankilaan odottamaan teloitusta. Vankilassa Fred kärsii tuskallisesta päänsärystä ja häntä piinaavat mielikuvat kuolleesta Reneestä ja autiomaassa palavasta mökistä.

Eräänä yönä Fredin tilalle selliin ilmestyy selittämättömästi nuori automekaanikko Pete Dayton, joka kärsii muistinmenetyksestä ja lähetetään kotiin vanhempiansa luokse. Tästä alkaa elokuvan toinen näytös. Pete tapaa Alice Wakefieldin, joka on rikollispomo Mr. Eddyn tyttöystävä ja näyttää hiusten väriä lukuunottamatta aivan Reneeltä. Kaksi etsivää, jotka varjostavat Peteä, kutsuu Mr. Eddyä nimellä Dick Laurent. Pete ja Alice aloittavat suhteen. Pete saa puhelun Mr. Eddyltä ja MM:lta, jotka uhkailevat häntä epämääräisesti. Alice taivuttelee Peten ryöstämään ystävänsä Andyn, joka on jo nähty elokuvan ensimmäisessä näytöksessä. Ryöstöyrityksen aikana Pete tappaa Andyn vahingossa. Hän ajaa erämaahan Alicen kanssa. He tulevat saman mökin pihaan, jonka Fred on nähnyt visiossaan, ja rakastelevat ulkona. Tämän jälkeen Alice katoaa mökkiin ja Pete muuttuu jälleen Frediksi.

Kolmannen näytöksen aluksi Fred tapaa mökissä mustapukuisen miehen, MM:n, joka kuvaa häntä videokameralla ja kuulustelee häntä. Alice ei näy misään. Fred ajaa Lost Highway Hotel -nimiseen hotelliin ja näkee Reneen lähtevän rakastajansa Mr. Eddyn/Dick Laurentin luota. Fred raahaa miehen autiomaahan ja auttaa MM:ia tappamaan tämän. Fred palaa kotitalolleen ja sanoo ovipuhelimeen: "Dick Laurent on kuollut." Poliisit seuraavat häntä, kun hän ajaa mielipuolisesti valtatiellä. Elokuvan viimeinen kuva on sama kuin ensimmäinen: kaksikaistainen valtatie pimeydessä.¹¹

¹¹ Fyysisesti kyseessä ei ole täsmälleen sama otos kuin alussa, mutta havaittavalla sisällöltään se vastaa elokuvan alussa nähtävää kuvaa. Tämä huomio siksi, että jos otos olisi todella täsmälleen sama, se saattaisi muuttaa kuvan tulkinnallista merkitystä: eri kuva voidaan nähdä viitteenä siitä, että jokin muutos asioissa on tapahtunut, sama kuva taas voisi merkitä täsmälleen samaan alkutilaan palaamista. Nyt kuva ymmärretään vastaavana, mutta ei samana. Temaattisesti tämän voisi ajatella merkitsevän tilanteen ratkaisemattomuutta, mutta ei staattista muuttumattomuutta.

2.2 Kertomusskeema ja *Lost Highway*

Katsoja nimeltä Kaino poistui elokuvista turhautuneena ja kiukkuisena nähtyään *Lost Highwayn*. Hänen mielestään elokuva oli tekotaiteellista kikkailua, jonka ainoana tarkoituksena oli huijata katsojilta rahat pois. Samaan aikaan hänen ystävänsä Vieno kuitenkin koki elokuvan vaikuttavana, moniulotteisena ja ajatuksia herättävänä taideteoksena. Kun he alkoivat keskustella siitä, mitä elokuvassa tapahtui, he muistivat juonen eri tavoin. Miten tämä oli mahdollista?

Osittainen vastaus edellä esitettyyn kysymykseen voisi olla, että näillä kahdella katsojalla oli käytettävissään erilaisia elokuvan katsomisessa aktivoituvia *skeemoja*. Skeemalla tarkoitetaan eräänlaisia mielen sisäisiä malleja tai ”käsikirjoituksia” erilaisille toiminnoille ja tapahtumasarjoille. Elokuvakerrontaa yksityiskohtaisesti tutkineen Braniganin (1992, 13) mukaan skeema on aikaisempaan kokemukseen perustuvaa, järjestettyä tietoa, joka ihmisellä on hallussaan ja joka auttaa uuden aistien kautta tulevan tiedon ennakoimisessa ja luokittelussa. John R. Anderson (1985) kuvailee psykologisten kokeiden sarjaa, jonka tarkoituksena oli tutkia mentaalisen skeeman vaikutuksia tarinan muistamiseen ja ymmärtämiseen. Koeryhmälle annettiin luettavaksi tarinoita, jotka sisälsivät joitakin, mutta eivät kaikkia, skemaattiseen ”käsikirjoitukseen” kuuluvia tyypillisiä tapahtumia. Sitten koehenkilöitä pyydettiin yhdessä kokeessa muistelemaan tarinoita ja toisessa kokeessa tunnistamaan, olivatko tietyt väittämät tarinasta peräisin. Tulokset olivat kiinnostavia:

Muistellessaan näitä tarinoita koehenkilöt olivat taipuvaisia raportoimaan väitteitä, jotka kuuluivat käsikirjoitukseen, mutta joita ei ollut esitetty osana tarinoita. Samalla tavoin tunnistamistestissä koehenkilöt uskoivat lukeneensa käsikirjoituksen osia, joita ei todellisuudessa ollut mukana tarinoissa. Silti koehenkilöt osoittivat suurempaa taipumusta muistaa oikeita asioita tarinoista tai tunnistaa oikeita asioita kuin erehtyä asioista, joita tarinoissa ei ollut – siitäkin huolimatta, että nähtävissä oli vääristymää yleisen skeeman suuntaan. (Anderson 1985, 131.)

Skeemat ohjaavat ihmisen ajattelua, tunnekokemuksia ja käyttäytymistä erilaisissa tilanteissa, ne sisältävät odotuksia ja hypoteeseja tapahtumien kulusta. Skeemat ovat

kuitenkin myös joustavia ja muuttuvia, ne kehittyvät, tarkentuvat ja saattavat korvautua kokonaan uusilla. Koska skeemat perustuvat oppimiseen, ne ovat suurelta osin kulttuurisidonnaisia. Niiden muotoutumiseen vaikuttavat yksilölliset kokemukset, sosiaalinen ympäristö ja kulttuurinen konteksti.

Voidaan olettaa, että skemaattiset käsikirjoitukset ovat mukana myös fiktiivisen tarinamateriaalin ymmärtämisessä. Näin ollen skemaattinen ajattelu on avainasemassa elokuvakerronnan seuraamisessa. Thompsonin (1988, 30) mukaan tarkastelemme elokuvan keinoja ja tilanteita skeemoja vasten:

Kun katsomme elokuvaa, käytämme jatkuvasti näitä skeemoja hypoteesien muodostamiseen – hypoteesien, jotka koskevat henkilöahmon toimintaa, valkokankaalla näkyvän kuvan ulkopuolista tilaa, äänen lähdettä, jokaista pienen ja suuren mittakaavan tehokeinoa, jonka huomaamme. Kun elokuva etenee, hypoteesimme joko saavat vahvistuksen tai kumoutuvat; jälkimmäisessä tapauksessa muodostamme uuden hypoteesin, ja niin edelleen.

Branigan (1992, 17-18) havainnollistaa vastaavaa ajatusta esittelemällä *kertomusskeeman*¹² käsitteen. Hänen skeemaehdotuksensa koostuu kahdeksasta osasta:

- | | |
|------------------------------|---|
| 1. Abstrakti | Otsikko, nimi tai tiivistelmä siitä, mistä tarinassa on kyse |
| 2. Orientaatio ja ekspositio | Alkutilanteen kuvaus (henkilöt, paikka, aika), tilanteeseen vaikuttavien aiempien tapahtumien esille tuominen |
| 3. Alkusysäys | Tapahtuma, joka tuo muutoksen alkutilanteeseen |
| 4. Tavoite | Henkilön reaktio alkusysäykseen |

¹² Braniganin englanninkielinen alkuperäistermi on narrative schema. Olen päätenyt kääntämään sanan ”narrative” muotoon ”kertomus”, koska se kuvaa mielestäni parhaiten käsitteeseen sisältyvää ajatusta kerronnasta ja kerronnan ymmärtämisestä aktiviteetteina. ”Narratiivi” on suomen kielessä suhteellisen

- | | |
|------------------------|---|
| 5. Mutkistava toiminta | (Antagonistin) toiminta, joka syntyy alkusysäyksestä ja on esteenä tavoitteen saavuttamiselle |
| 6. Ratkaisu | Vie päätökseen konfliktin ristiriitaisten tavoitteiden välillä ja palauttaa tasapainotilan |
| 7. Epilogi | Tarinassa piilevä ”moraalinen opetus”, joka saattaa sisältää henkilöiden reaktioita ratkaisutilanteeseen |
| 8. Kerronta | On jatkuvasti käynnissä, ja sisältää implisiittistä informaatiota siitä, mitä kerrotaan ja miksi se kerrotaan |

Braniganin mukaan kaikki skeeman osat voivat esiintyä tekstissä missä tahansa järjestyksessä ja useita kertoja. Niitä voidaan myös soveltaa elokuvakerronnan jäsentämiseen useilla eri tasoilla, esimerkiksi kameran liikkeeseen, kuvakompositioon, otokseen tai otoskevenssiin. (Branigan 1992, 17-18.) Kertomuskeeman ei ole tarkoitus kuvata tarinan rakennetta yleistävällä tasolla, vaan ennen kaikkea mentaalista rakennelmaa, joka ohjaa katsojan tapaa ymmärtää tarinaa. Kulttuurisidonnaisena skeema on kuitenkin altis tarinankerronnan vallitseville konventioille. Braniganin ehdotuksessa onkin nähtävissä selvä yhteys markkinoita kaupallisesti hallitsevan Hollywood-valtavirtaelokuvan konventioihin, jotka pyrkivät tekemään kerronnasta mahdollisimman helposti ymmärrettävää. Tämä havainnollistuu tarkasteltaessa *Lost Highwayta* kertomuskeeman puitteissa. Tarkastelu näyttää seuraavalta:

- | | |
|------------------------------|--|
| 1. Abstrakti | Elokuvan nimi sekä alkutekstijakso, jossa auto ajaa pimeällä valtatiellä |
| 2. Orientaatio ja ekspositio | Elokuvan kohtaukset 1-13, ¹³ joissa esitellään Fred ja Renee, heidän asuinpaikkansa sekä heidän välisensä suhde; myös k. 76-87, joissa esitellään Peten |

abstrakti lainasana, ja ”tarina” puolestaan viittaa pikemminkin staattiseen tekstiin kuin kertomistapahtumaan.

¹³ Tästä eteenpäin viitataan kohtaukseen useimmiten lyhenteellä k. Tekstissä siis k. 13 = kohtaus 13.

alkutilanne, perhe, ystävät ja työpaikka

3. Alkususäys

Selvimmin MM:n ilmestyminen Fredille elokuvan kolmannessa näytöksessä (k. 138). Toisessa näytöksessä Alicen ilmestyminen Peten elämään (k. 100-101). Ensimmäisessä näytöksessä mahdollisesti videokasetin löytyminen Madisonien portailta (k. 14); määritelmällisesti alkususäys on tiukasti yhteydessä tavoitteeseen ja toimintaan, joten sen paikantaminen ei ole tavoitteen puuttuessa ongelmaton.

4. Tavoitteet

Fred ei osoita selvää tavoitteellisuutta ennen kuin elokuvan kolmannessa näytöksessä, jossa hän pakenee MM:ia, käy Eddyn/Laurentin kimppuun ja pakenee sitten poliiseja. Peten tavoitteellisuus rajoittuu Alicen kanssa olemiseen ja tämän suunnitelmien seuraamiseen. Ensimmäisessä näytöksessä henkilöiden tavoitteita ei ole näkyvissä, tai ne jäävät hyvin tulkinnanvaraisiksi.

5. Mutkistava toiminta

Selvimmin mutkistava toiminta on näkyvillä toisessa näytöksessä, kun Mr. Eddy on esteenä Peten pyrkimykselle olla Alicen kanssa. Kolmannessa näytöksessä poliisit mutkistavat Fredin pakoyritystä (k. 154-155). Ensimmäisessä näytöksessä mutkistava toiminta jää hämäräksi, kuten alkususäys ja tavoitteet.

6. Ratkaisu

Kolmannen näytöksen tappelu Fredin ja Eddyn/Laurentin välillä (k. 149) täyttää selvimmin ratkaisun kriteerit taisteluna protagonistin ja antagonistin välillä. Ensimmäisen näytöksen ratkaisuna voitaisiin pitää muodonmuutosta, jonka seurauksena Fred katoaa vankisellistään. Toisessa näytöksessä vastaava umpikuja ihmissuhteessa johtaa uuteen muodonmuutokseen, kun Pete Alicen menetettyään

muuttuu jälleen Frediksi. Merkittävää on, että yksikään näistä ratkaisuista ei palauta tasapainoa, vaan kiertää luupin tavoin uuteen umpikujaan.

7. Epilogi

Henkilöiden reaktiot ratkaisuihin viittaavat tilanteeseen, josta ei ole ulospääsyä. Piilevä moraliteetti voisi kuulua vaikkapa seuraavasti: ”Todellisuuden pakeneminen ei ratkaise mitään.” Tämä jää kuitenkin *Lost Highwayssa* hyvin tulkinnanvaraiseksi, kuten jäljempänä käy ilmi.

8. Kerronta

Tähän kuuluvat kaikki elokuvan kertovat keinot ja strategiat, joita *Lost Highway* käyttää.

Tämä tarkastelu osoittaa joitakin kiinnostavia asioita sekä *Lost Highwaysta* että kertomusskeemasta. Skeemaan sisältyy oletuksia aktiivisista ja toimivista henkilöistä, jotka pyrkivät tavoitteisiinsa ja käyvät läpi jonkinlaisen muutoksen tarinan aikana. Tällainen tarina- ja toimintakeskeinen draama on länsimaisen valtavirtaelokuvan¹⁴ ja ylipäätään klassisen kerronnan hallitseva piirre, ja siksi skeeman soveltaminen toisenlaisiin kerronnan konventioihin, esimerkiksi taide-elokuvaan,¹⁵ ei välttämättä onnistu aivan mutkattomasti.

Bordwell tiivistää kerronnan seuraamisen ehdottamalla, että katsojan ensisijainen tavoite on muodostaa näkemänsä pohjalta ymmärrettävä tarina. Tähän päästäkseen katsoja soveltaa kerrontaa koskevia skeemoja, jotka määrittelevät tapahtumien kulun ja yhdistävät ne kausaalisessa järjestyksessä suhteessa paikkaan ja aikaan. Prototyypinen tarina-aines yhdistyy näiden periaatteiden mukaan helpommin kuin totutusta poikkeava. Hypoteesien muodostaminen, niiden vahvistaminen tai muuttaminen sekä päätelmien tekeminen tapahtuvat viitekehyksessä, joka muodostuu itse kerronnasta, katsojan havainnollis-kognitiivisista ominaisuuksista, reseptiutilanteesta ja aiemmista kokemuksista. (Bordwell 1985, 39.)

¹⁴ Valtavirtaelokuvan määrittelystä ja kertovista käytännöistä enemmän luvussa 3.1.

¹⁵ Taide-elokuvan määrittelystä ja kertovista käytännöistä enemmän luvussa 3.2.

Tämän perusteella voitaisiin ehdottaa, että mitä paremmin katsoja tuntee ne konventiot, jotka dominoivat jonkin elokuvan kerrontaa, sitä helpompaa kerronnan seuraaminen on. Vastaavasti silloin, kun katsoja joutuu vastakkain sellaisten kerronnan tapojen kanssa, jotka ovat hänelle suhteellisen tuntemattomia, tai jotka aktivoivat tiettyihin konventioihin liittyviä skeemoja, mutta eivät vahvistakaan hypoteeseja vaan kumoavat ne kerran toisensa jälkeen, katsomiskokemus vaatii suurempaa aktiviteettia ja jatkuvaa skeemojen uudelleenmuotoilua.

Edellä esitetyllä on kiinnostavia implikaatioita sen kannalta, millaiseksi elokuvan katsomiskokemuksen voidaan ajatella muodostuvan *Lost Highwayn* kohdalla. Siinä on nähtävissä kertovan valtavirtaelokuvan konventioita, mutta henkilöiden sisäiset motivaatiot ja tavoitteet jäävät taide-elokuvan tapaan monilta osin hämäräksi. Elokuva aktivoi hetkittäin kertomusskeeman eri osa-alueita katsojassa, mutta kääntyy välillä herättämiään odotuksia vastaan. Esimerkiksi murhatyö on klassisessa kerronnassa tavallisesti alkusysäys tapahtumaketjulle, jossa päätavoitteena on selvittää, kuka teki murhan. *Lost Highway* johdattelee odotuksia tähän suuntaan, mutta ei ainoastaan jätä murhaajan identiteettiä hämärän peittoon, vaan jopa kyseenalaistaa sen, onko murhaa tapahtunut lainkaan. Syy-seuraussuhteiden hämärtyminen johtaa tilanteeseen, jossa klassisen kerronnan kertomusskeema ei riitä elokuvan ymmärtämiseen. Elokuvan katsoja turhautuu yrityksissään ymmärtää ja tulkita elokuvaa kertomusskeeman pohjalta ja alkaa etsiä näkemästään toisenlaisia rakenteellisen jäsentämisen periaatteita. Elokuvan tekstuaaliset, formaaliset eli muodolliset ominaisuudet stimuloivat huomiokykyä, jolloin mentaalinen aktiviteetti katsojan puolelta korostuu. Tämän prosessin myötä katsojan rooli elokuvan aktiivisena tulkitsijana saa lisää painoarvoa.

2.3 Kerronnan kaksi tasoa: fabula ja sjuzhet

Fiktiiviset katsojamme Kaino ja Vieno jatkoivat pohdintaansa *Lost Highwaysta* tuopin äärellä elokuvan jälkeen ja huomasivat, ettei kumpikaan heistä ollut oikein varma siitä, mikä elokuvan tapahtumien aikajärjestys oli. Kaino ei oikeastaan niin

välittänytkään, mutta Vieno alkoi piirrellä lautasliinaan aikajanaa, jolle yritti järjestää elokuvan tärkeimmät tapahtumat siinä järjestyksessä, kuin ne oikeasti tapahtuivat – tämä ei hänen mielestään ollut se järjestys, jossa ne esitettiin. Hän sai aikaan neljä eri versiota, mutta ei ollut tyytyväinen yhteenkään niistä. Miksi elokuvan kronologian hahmottaminen oli niin vaikeaa?

Tällä kertaa Vieno olisi tarvinnut avukseen fabulan ja sjuzhetin käsitteitä, joilla hahmotetaan elokuvassa näkyvillä ja kuuluvilla olevien tapahtumien sekä niiden ulkopuolelle jäävien, mutta pääteltävissä olevien tapahtumien suhdetta. Käsitteet ovat peräisin venäläisiltä formalisteilta, ja he pitivät fabulan ja sjuzhetin välistä suhdetta kirjallisuuden perusolemuksena, ”kirjallisuudellisuuden” mittana (Christie 1998, 60). Fabula suomennetaan tavallisesti sanalla ”tarina”, ja sillä tarkoitetaan tapahtumaketjua, joka on mahdollista konstruoida kerronnan antamien vihjeiden perusteella. Sjuzhet-sanasta käytetään joskus käännöstä ”juoni”, mutta kuten Henry Bacon (2001, 26) huomauttaa, suomennos on hiukan liian rajoittunut kattamaan käsitettä. Omaa lähestymistapaansa neoformalismiksi nimittävät Bordwell ja Thompson ovat soveltaneet näitä formalistisia käsitteitä elokuvatutkimuksen tarkoituksiin, ja Thompson määrittelee sjuzhetin rakennelmaksi, joka sisältää kaikki kausaaliset tapahtumat sellaisina kuin näemme ja kuulemme ne esitettynä itse elokuvassa (Thompson 1988, 38-39). Bordwellin mukaan sjuzhet viittaa siihen, miten fabulan tapahtumat järjestetään ja esitetään elokuvassa (Bordwell 1985, 50).

Sana ”juoni” ymmärretään tavallisesti siten, että siihen sisältyy implikaatio syy- ja seuraussuhteista. Elokuvan ilmiasu saattaa kuitenkin sisältää materiaalia, joka ei välttämättä sitoudu kerrontaan kausaliteetin tai edes aika- ja tilajatkumon puolesta. Siinä missä Thompson lukee kausaliteetin olennaiseksi osaksi sjuzhetia, Bordwell pitää sjuzhetiin kuuluvana myös materiaalia, joka ei sinänsä auta tila- tai aikajatkumon tai tarinan tapahtumien loogisten yhteyksien hahmottamisessa. Tätä hän perustelee sillä, että tällaisissakin tapauksissa sjuzhet manipuloi fabulan hahmottamista. (Bordwell 1985, 52.) Jos sjuzhet ymmärretään näin laajassa merkityksessä, siihen tulee lukea kaikki se materiaali, joka on nähtävillä ja kuultavilla elokuvassa.

Tässä tutkielmassa käytän sjuzhetin käsitettä Bordwellin tarkoittamassa merkityksessä. Selvyiden vuoksi en käytä käännöksiä ”tarina” ja ”juoni” vastaamaan fabulan ja sjuzhetin käsitteitä, vaan alkuperäisiä termejä niissä merkityksissä kuin olen edellä esittänyt. *Fabulalla* tarkoitan siis *mentaalista tarinarakennelmaa, jonka elokuvakerrontaa seuraavan katsojan tiedolliset operaatiot luovat näkemänsä pohjalta*. Se on tulosta prosessista, joka koostuu kerronnan antamista vihjeistä, mentaalisten skeemojen soveltamisesta nähtyyn materiaaliin sekä hypoteesien muodostamisesta ja testaamisesta (Bordwell 1985, 49). *Sjuzhetilla* puolestaan viittaan *elokuvan konkreettiseen ilmiasuun kokonaisuudessaan riippumatta sen sisäisistä kausaalisuhteista*.

Jaottelun taustalla on ajatus, että se, miten kerrotaan, voidaan erottaa siitä, miten kerrotaan. Onhan esimerkiksi klassisista saduista olemassa useita erilaisia versioita, vaikka perustarina pysyy aina samana. Narratologia tarjoaa monenlaista käsitteistöä vastaavanlaisen jaon tekemiseen. Seymour Chatman (1978) puhuu tarinasta (story) ja diskurssista (discourse). Genette (1980) puolestaan viittaa tarinalla (engl. story, ransk. histoire) sisältöön, narratiivilla (engl. ja ransk. narrative) tekstin ilmiasuun ja kerronnalla (engl. narrating, ransk. narration) kertomistapahtumaan. Useat muutkin teoreetikot ovat esittäneet omia versioitaan kerronnan tasojen erottelusta analyysin työvälineenä (Onega & Landa 1996, 6-8). Olen valinnut tässä käytettäväksi Bordwellin sovelluksen siitä syystä, että se on tarkoitettu juuri elokuvakerronnan analyysiin, kun taas esimerkiksi Chatmanin ja Genetten sovelluksissa painottuu kirjallisuudentutkimuksen näkökulma. Uskon myös, että sjuzhetin ja fabulan käsitteiden avulla on mahdollista avata osittain niitä ongelmia, joiden eteen katsoja joutuu *Lost Highwayn* äärellä. Tällaisia ovat elokuvan aikajatkumon sisäiset ristiriidat ja kronologian hahmottamisen vaikeus, tulkintamahdollisuuksien moninaisuus ja todellisuuskokemuksen tematiikka.

Fabulan ja sjuzhetin eroa voidaan havainnollistaa esimerkiksi Henrik Ibsenin näytelmästä *Nukke koti* (*Et dukkehjem*, 1879). Näytelmän varsinaiset tapahtumat sijoittuvat lyhyelle aikavälille, muutamaan päivään joulun tienoille: Nora keskusteleekin kiristäjän, ystävättärensä ja aviomiehensä kanssa sekä tekee päätöksen jättää miehensä ja lapsensa. Näyttämöllinen kesto on yhteensä vain pari tuntia. Nämä kohtaukset dialogeineen muodostavat kerronnan sjuzhet-tason. Niiden perusteella lukija/katsoja

pystyy kuitenkin konstruoimaan pitemmän tarinan, joka on alkanut jo vuosia aikaisemmin Noran väärentäessä nimensä velkapaperiin, jolla häntä nyt kiristetään. Fabulatasolla *Nukkekot*i kertoo vuosien mittaisen tarinan naisesta, joka on perheensä parasta ajatellen ottanut velkaa aviomiehensä tietämättä ja joutuu lähes kymmenen vuotta myöhemmin vaikeiden valintojen eteen tekonsa vuoksi. Toisaalta hän myös ymmärtää avioliittonsa ja elämänsä olevan pelkkää kotileikkiä, jossa hänellä ei ole milloinkaan ollut mahdollisuutta olla itsenäinen aikuinen ihminen. Tämä kaikki on tulosta pitkästä tapahtumaketjusta, jonka ilmiasu tiivistyy konkreettisesti nähtävillä oleviin kolmeen näytökseen.

Tässä tutkielmassa *Lost Highwayn* juonireferaatti ja liitteenä oleva kohtausluettelo edustavat sjuzhet-tason eli elokuvan audiovisuaalisen, havaittavan olemuksen kuvailua. Vaikka niihin sisältyykin hetkittäin jo omaan katsomiskokemukseeni kuuluvaa tulkintaa, esim. henkilöiden reaktioiden kuvaamista adjektiiveilla, olen välttänyt niissä elokuvan ilmiasusta poikkeavan tila-aika-kausalitytjatkumon eli fabulan rakentamista.

Yksi tapa analysoida elokuvakerrontaa on tarkastella fabulan ja sjuzhetin suhdetta. Tämä suhde näyttäytyy monina muunnelmina erilaisissa kerronnan konventioissa ja eri lajityyppien puitteissa. Bordwell (1985, 49) huomauttaa, että esimerkiksi klassisessa etsivätarinassa fabulan muodostaminen tulee korostetusti esille, koska rikoksen tutkimiseen kuuluu yhteyksien löytäminen tapahtumien välille. Rikoksen tutkinnan tavoite on selvittää piilotettu tarina rikoksen takana – tapahtumien syyt, ajat, paikat ja järjestys, aivan kuten elokuvan katsoja pyrkii muodostamaan näkemästään ymmärrettävän tarinan, joka on mahdollista sijoittaa ajan, paikan ja kausalitytin yhtenäiseen jatkumoon.

Etsivätarinassa fabulan osat määritellään usein hyvinkin spesifisti, koska pienet yksityiskohdat, kuten tarkat kellonajat tai tietyt esineet nostetaan merkittäviksi rikoksen selvittämisen kannalta. Jonkinlaisena vastakohtana tällaiselle äärimmäisen tarkalle fabulainformaatiolle voitaisiin pitää sellaisia elokuvia, joiden sjuzhet-tason perusteella yksiselitteisen ja ymmärrettävän fabulan konstruointi on vaikeaa tai jopa mahdotonta. Tällainen strategia on taide-elokuvan ja avantgarden piirissä

huomattavasti yleisempää kuin valtavirtaelokuvassa.¹⁶ Hyvä esimerkki fabulan hämärtämisestä on Alain Resnais'n elokuva *Viime vuonna Marienbadissa* (*L'année dernière à Marienbad*, Ranska 1961), josta Bordwell ja Thompson (1993, 391) kirjoittavat:

Useimpien elokuvien kohdalla kriitikot olisivat etsineet implisiittisiä merkityksiä juonen takaa. *Marienbadin* äärellä heidän tulkintansa olivat kuitenkin vain yrityksiä kuvailla, mitä elokuvan tarinassa tapahtui. Yksimielisyyden löytäminen tässä asiassa osoittautui vaikeaksi. Tapasiko pari todella toisensa edellisvuonna? Jos ei, mitä sitten tapahtui? Oliko elokuva jonkun henkilön hallusinaatio tai uni?

Tavallisesti elokuvan juoni [...] mahdollistaa sen, että katsoja pystyy konstruoimaan kausaalisen ja kronologisen tarinan mielessään. *Marienbad* kuitenkin poikkeaa tästä radikaalisti. Sen tarinaa on mahdoton päätellä. Elokuvassa on ainoastaan juoni, ei lainkaan yhtä yhtenäistä tarinaa, josta voisimme päästä selvyyteen.¹⁷

Kirjoittajat jatkavat edelleen, että *Marienbad* tuottaa tällaisen vaikutelman siitä syystä, että se vie epävarmuuden tilan, ajan, syiden, seurausten ja fiktiivisten henkilöiden suhteista äärimmäisyyteen. Esimerkiksi puistossa olevan patsaan paikka vaihtuu useita kertoja, lavastus saattaa muuttua kesken kohtauksen, huoneen yhdessä päässä on yö ja toisessa päivä, voice-over -kerronta on usein ristiriidassa kuvan kanssa. Samankaltaiset, toisiaan muistuttavat kohtaukset ja sekvenssit toistuvat yhä uudelleen hiukan toisistaan poikkeavina. (Ibid., 391-396.) Sjuzhet-tasolla toisto ja variaointi tuottavat suuren määrän ristiriitaista informaatiota, jota ei ole hierarkkisesti järjestetty esimerkiksi osoittamalla unen ja ”todellisuuden”, henkilöiden subjektiivisen ja heitä ympäröivän fiktiivisen maailman rajoja. Tästä syystä yksi vihje ei ole sen validimpi kuin toinen, eikä tarinan fabulatason konstruointi ole mahdollista ristiriitaisten vihjeiden perusteella. Tämä tuottaa taide-elokuvalle tyypillisen moniselitteisyyden vaikutelman.¹⁸

¹⁶ Enemmän näistä erilaisista elokuvakerronnan käytännöistä luvussa 3.

¹⁷ Tässä yhteydessä Bordwell ja Thompson käyttävät sanoja ”juoni” ja ”tarina” merkityksissä ”sjuzhet” ja ”fabula”.

¹⁸ Tästä ja muista taide-elokuvan kertovista strategioista enemmän luvussa 3.2.

Kuten *Marienbadissa*, *Lost Highwayssa* fabulan ja sjuzhetin suhde on varsin vaikeasti hahmotettavissa. Kun klassisessa kerronnassa sjuzhet-taso on jäsenetty ajan, tilan ja syy-seuraussuhteiden eli kausaliteetin osalta niin, että fabulan muodostaminen sen pohjalta olisi mahdollisimman yksinkertaista, *Lost Highwayssa* asia näyttäisi olevan päin vastoin. Kausaliteetti ei yhdistä tapahtumia riittävän tiiviisti, kerronta antaa tapahtumien aikajärjestystä koskien ristiriitaisia vihjeitä ja tilajatkumo rikkoutuu selittämättömillä tavoilla. Katsojalle annetaan informaatiota joko liian vähän tai se on liian ristiriitaista, jotta siitä voitaisiin päätellä mitä elokuvan fabulatasolla “todella” tapahtuu.

Bordwell (1985, 49) toteaa, että kuvitteellisuudestaan huolimatta fabula ei ole mielivaltainen rakennelma, vaan sen muodostamista ohjaavat erilaiset skeemat, jotka liittyvät mm. fiktiivisiin henkilöihin, tarinan rakenteeseen ja eri elementtien kuten ajan ja paikan välisiin suhteisiin. Klassinen etsivätarina korostaa fabulan konstruoinnin aktiviteettia ja palkitsee katsojan esittämällä tälle vähitellen kaiken tarvittavan sjuzhet-informaation, jolloin elokuvan lopussa katsoja pystyy rakentamaan mielessään loogisen, yhtenäisen tarinan. *Lost Highway* kääntää tilanteen ympäri, sillä sen kerronta korostaa fabulan konstruoinnin keskeisyyttä rakentamalla mysteeritilanteen, mutta jättää palkitsematta katsojan yritykset konstruoida sitä, koska sjuzhet-informaatio ei yksinkertaisesti riitä.

Myös sjuzhet-rakenne on hyvin kompleksinen, ja kiinnostavaa on, että se nojautuu erittäin vahvasti toistoon ja variointiin. Kausaalisten ja temporaalisten eli aikasuhteiden hämärtyessä toisto ja variointi saavat enemmän tilaa ja kiinnittävät huomiota itseensä. Tällöin samankaltaisuudet ja kontrastit nousevat kerronnassa merkityksellisiksi ja katsoja todennäköisesti pyrkii jäsentämään ja ymmärtämään näkemäänsä niiden perusteella. Ne luovat elokuvan sisällä eri elementtien välille rinnastuksia, joita nimitän tässä tutkielmassa paralleleiksi.

2.4 Parallelismi käsitteenä ja dramaturgisena strategiana

Kirjassaan *Film Art: An Introduction* Bordwell ja Thompson (1993, 57) esittelevät *parallelismin* käsitteen.¹⁹ He määrittelevät sen lyhyesti ”prosessiksi, joka johdattaa elokuvan katsojan vertailemaan kahta tai useampaa eri elementtiä korostamalla joitakin samankaltaisuuksia”. Bordwell ja Thompson näkevät parallelismin yhtenä elokuvan muotoa ohjaavista tekijöistä. Heidän mukaansa kerronta voi johdattaa katsojan tekemään rinnastuksia henkilöhahmojen, miljöiden, tilanteiden, vuorokaudenaikojen tai minkä tahansa muiden elementtien välillä. Tällaiset rinnastukset voivat korostaa tiettyjä temaattisia merkityssisältöjä. Esimerkiksi elokuvassa *Ihmema Oz (The Wizard of Oz, USA 1939)* ennustaja Dorothyn kotona Kansasissa muistuttaa vahvasti velhoa Ozin ihmemaassa ja tämän samankaltaisuuden tunnistaminen on olennaista elokuvan ymmärtämisen kannalta: Dorothyn seikkailu Ozin mielikuvitusmaassa voidaan nähdä tytön sisäisenä prosessina, jonka aikana hän oppii arvostamaan kotiaan sen lukuisista puutteista huolimatta (ibid., 57).

Bordwell ja Thompson antavat parallelismista melko vähän konkreettisia esimerkkejä, mutta he näyttävät käyttävän sitä pääasiassa lyhyehköistä hetkistä kerronnan kokonaisuudessa. Bordwell (1985, 51; 207) mainitsee esimerkkinä Alfred Hitchcockin elokuvan *Takaikkuna (Rear Window, USA 1954)*, jossa ikkunasta näkyvien, vastapäisessä talossa asuvien pariskuntien tilanteet rinnastuvat pääparin keskinäiseen suhteeseen (esim. tuore aviopari, ihailijoiden piirittämä kaunotar, yksinäinen vanhapiika ja liikuntakyvyttömään vaimoonsa sidottu mies, joka paljastuu murhaajaksi). Henkilöiden toiminta, asenteet ja tilanteet vertautuvat toisiinsa elokuvan muotorakenteessa.

Määrittelyn väljyys tekee parallelismin käsitteestä hiukan ongelmallisen, sillä se jättää varsin paljon tilaa soveltamiselle. Murray Smith (2001, 155-161) käyttää termiä jokseenkin laajassa merkityksessä. Hän kuvaa sillä elokuvan muotorakennetta, joka

¹⁹ Termin englanninkielinen alkuperäismuoto on ”parallelism”. Sille ei ole löydettävissä vakiintunutta suomenkielistä käännöstä. Lähinnä termi voitaisiin kääntää sanalla ”rinnasteisuus”, mutta olen tässä tutkielmassa pitäytynyt sanassa ”parallelismi” silläkin uhalla, että kyseessä on anglismi. Näin siitä syystä, että mielestäni ”rinnasteisuus” ei sisällä samaa tärkeää yhdensuuntaisuuden ja liikkuvuuden ajatusta kuin englanninkielinen alkuperäismuoto.

kuljettaa useita juonikulkua rinnakkain alusta loppuun asti. Tällöin parallelismi ei tule esiin vain yksittäisten kerronnan hetkien tasolla, vaan kantaa laajempia kokonaisuuksia, kokonaisia tarinoita. Toisaalta Smith ottaa esille paralleelisesti esitetyn lyhyehkön kohtaussarjan, rikollisten rahanvaihdon Quentin Tarantinon elokuvassa *Jackie Brown* (USA 1997). Siinä sama kohtaus nähdään kolme kertaa peräkkäin eri henkilöiden näkökulmista. Smith näkee parallelismin erityisesti 1980-luvun lopun ja 1990-luvun amerikkalaiselle riippumattomalle elokuvalle tyypillisenä muotokokeiluna, joka kiinnittää huomion itse kerrontaan. Se voi myös kyseenalaistaa kerronnan luotettavuutta ja objektiivisuutta tuomalla esiin useita keskenään ristiriitaisia näkökulmia tapahtumista.²⁰

Koska *Lost Highwayssa* parallelismi tulee esille niin yksittäisten kuvien ja kohtausten kuin pitempien jaksojenkin tasolla, käytän käsitettä muotokeinoon kaikista sovelluksista niissä merkityksissä, joita Bordwell, Thompson ja Smith ovat termille tarjonneet. Pyrin välttämään olemassaolevaa epämääräisyyden vaaraa havainnollistamalla käsitettä mahdollisimman tarkoilla ja yksityiskohtaisilla esimerkeillä parallelismin erilaisista käyttötavoista elokuvakerronnassa.

Parallelismista voitaisiin puhua dramaturgisena strategiana. *Dramaturgia* voidaan määritellä tarkoittamaan *minkä tahansa materiaalin järjestämistä valmiiksi esitykseksi* (Hotinen 2001, 202). Koska dramaturginen prosessi tapahtuu aina kulttuurisessa kontekstissa ja tietyissä materiaalisissa olosuhteissa, siihen vaikuttavat lukuisat kulttuuriset konventiot, sosiaaliset aspektit ja historialliset tekijät. Kertovan fiktioelokuvan kohdalla dramaturgia on siis fiktiivisen kertovan aineksen tuottamista, valintaa ja järjestämistä, joka suhteutuu kulttuuritaustaan, lajityyppikonventioihin, käytettävissä oleviin resursseihin, työryhmän ammattitaitoon ja myös kohdeyleisöön. Elokuvan tekijän/tekijöiden pyrkimyksenä on saada aikaan tiedollisia ja emotionaalisia prosesseja elokuvayleisössä, ja tähän tarkoitukseen käytetään elokuvan kertovia keinoja, dramaturgisia strategioita, jotka ohjaavat katsojan huomiokykyä. Esimerkiksi informaation kätkeminen katsojalta on murhamysteerille tyypillinen strategia, jolla murhaajan identiteetti pidetään hämärän peitossa ja jännite manipuloi

²⁰ Tällöin kerronta fokalisoituu vuorotellen eri henkilöiden subjektiviteettiin. Tarkemmin fokalisaatiosta ja subjektiviteetista luvussa 4.3.

katsojan mielenkiintoa. Vastaavasti vaikkapa runsas musiikin käyttö tunnepitoisten hetkien korostamiseksi on monista melodraamoista tuttu strategia.

Tarkennus on tässä yhteydessä paikallaan. Edellisen ei ole tarkoitus glorifioida tekijän intentioita tai väittää, että niiden jäljittäminen olisi mahdollista. En myöskään halua ehdottaa, että tekijä pystyy tarkalleen tietämään käytettyjen kerronnan keinojen vaikutukset katsojaan. Elokuvahistoria on osoittanut, että käsikirjoitusoppaiden pikkutarkat ohjeet, suuret budjetit ja tehokas markkinointi eivät väistämättä tuota menestyselokuvia tai saa suuren yleisön ajatuksia ja tunteita toivotulla tavalla liikkeelle. Olen kuitenkin halunnut nostaa esiin sen, että dramaturginen materiaalin valinta ja järjestäminen ei voi olla neutraalia tai objektiivista, sillä se syntyy kontekstissa, joka ei ole ideologioista vapaa, ja siihen sisältyy aina tavoitteita valmiin elokuvan suhteen. Elokuvan materiaallinen ominaislaatu tekee elokuvan tuotannosta monivaiheisen prosessin, jonka jokaisessa vaiheessa useat ihmiset käsikirjoittajasta kuvaajaan, leikkaajasta äänisuunnittelijaan osallistuvat dramaturgiseen valintaan ja järjestämiseen. Siksi valmis elokuva koostuu aina materiaalista, joka on tietoisesti valittu jollain perusteella. Vaikka tekijöiden pyrkimysten jäljittäminen ei ole mahdollista eikä tarkoituksenmukaista, olisi naiivia ajatella, että nuo pyrkimykset eivät vaikuta lopulliseen dramaturgiaan. Tältä pohjalta voidaan mielestäni puhua elokuvallisen tekstin dramaturgisista strategioista.

Parallelismi on yksi tällainen strategia: sen läsnäolo elokuvassa ei ole sattumanvaraista, vaan se suhteutuu elokuvan kokonaisuuteen ja pyrkii vaikuttamaan katsojaan jollain tavoin. Sillä voidaan luoda erilaisia efektejä tarinan kokonaisuudessa. Yleistäen voitaisiin ehkä sanoa, että mitä yhteneväisempi paralleeli on muodollisella tasolla, sitä voimakkaamman vaikutelman se luo yhteydestä rinnastettavien asioiden välillä. Esimerkit eriasteisesta parallelismin käytöstä kahdessa hyvin erilaisessa elokuvassa havainnollistavat asiaa.

Robert Altmanin elokuvassa *Short Cuts – Oikopolkuja* (USA 1993) on suuri määrä henkilöitä, joiden elämät sivuavat toisiaan. Nuoren perheenäidin kouluikäinen poika joutuu auton töytäisemäksi ja kuolee. Toisaalla vanhenevan kapakkalaulajattaren aikuinen tytär tekee itsemurhan. Elokuvan muodollisella tasolla tapauksia ei yhdistä mikään muu kuin se, että molemmissa äiti menettää lapsensa traagisella ja

odottamattomalla tavalla. Molempien äitien reaktio on raju suru, mutta sinänsä tapaukset ovat erilaisia – kuolintavat, lasten iät, elämäntilanteet. Los Angelesin kaupunki toimii yhdistävänä miljöönä, ja elokuva antaa viitteitä, että kaikki tapahtuu suunnilleen muutaman päivän kuluessa. Vaikutelmaksi jää elämänmakuinen sattumanvaraisuus.

Krzysztof Kieslowskin elokuvassa *Veronikan kaksoiselämä* (*La double vie de Véronique*, Ranska/Puola/Norja 1991) parallelismi on viety toiseen äärimmäisyyteen. Siinä kerronnan muodollinen taso korostaa kaikin keinoin yhtäläisyyksiä kahden päähenkilön välillä. Elokuva kertoo tarinan kahdesta naisesta, puolalaisesta Weronikasta ja ranskalaisesta Véroniquesta, jotka eivät tiedä toisistaan mitään, mutta joiden elämät muistuttavat mystisellä tavalla toisiaan. Molemmat opiskelevat laulamista ja toimivat opettajan ammatissa. Molemmilla on sydänvika. Molempien äiti on kuollut tyttöjen ollessa pieniä. Kummallakin on tapana katsella pientä lasipalloa, jota kuljettaa mukanaan. Voimakkain yhteneväisyys luodaan sillä, että molempia naisia esittää sama näyttelijä, Irène Jacob.

Koska elokuva rakentaa muodon tasolla paralleelin hyvin pitkälle, mutta ei tarjoa sille mitään rationaalista selitystä (esim. “Weronika on vain Véroniquen unta ja kuvitelmaa siitä, millaista hänen elämänsä voisi olla, jos hän asuisi Pariisin sijasta Varsovassa”), vaikutelmana on eräänlainen kohtalonomaisuuden, väistämättömyyden ja mystisen yhteyden tuntu. Todellisessa elämässä yksittäinen sattuma on sattuma, mutta kun saman asian ympärille ryhmittyy useita toistuvia, perättäisiä sattumia, tällaisesta käytetään käsitettä “kohtalo”: se on jotain tuntemattoman, suuremman voiman määräämää ja väistämätöntä, siksi tapahtumat seurauksineen on vain kohdattava.

Parallelismi liittyy tavallisesti aina jossain määrin henkilöihin yksinkertaisesti siitä syystä, että fiktiiviset henkilöt ovat niin keskeinen osa tarinainformaation ja tunnejuonen välittymistä. Tästä seuraa, että katsojalle syntyy vaikutelma fiktiivisten henkilöiden välisestä selittämättömästä, kohtalonomaisesta yhteydestä. Kahden henkilön kohtalot ja tarinat voivat kulkea rinnakkain kuin kaksi yhdensuuntaista suoraa, kohtaamatta toisiaan muuten kuin äärettömyydessä. Yhdensuuntaisuus samanaikaisesti erottaa henkilöt toisistaan ja tekee kohtaamisesta mahdottomuuden sekä luo yhteyden heidän välilleen. Äärettömyys on se hetki, jolloin elämää

mullistava kohtaaminen tapahtuu: elokuvanarratiivissa se on merkittävä käännekohta tai kliimaksinen jännitteiden kärjistymä. Parallelismi on siis selvä strategia, jolla on määriteltävissä olevia vaikutuksia kokonaisuuteen ja sen ymmärtämiseen.

Parallelismissa myös korostuu muodon ja sisällön välisen yhteyden merkitys ja näiden kahden erottamisen keinotekoisuus. Paralleeli muodollisella tasolla kiinnittää aina huomion myös sisältöön. Se järjestää kerrontaa tavalla, joka vaatii katsojaa näkemään yhtäläisyyksiä ja eroja, eri näkökulmia, erityistä tapaa kertoa. Kun muoto kiinnittää huomiota, aktiivinen katsoja kysyy itseltään, mikä sisältö vaatii tällaista muotoa ja päin vastoin, millaista sisältöä tämä muoto luo.

Katsojan muokatessa skemaattisia odotuksiaan elokuvan suhteen dramaturgiset strategiat ohjaavat hänen huomioitaan. Visuaalisella fiktiolla on käytettävissään erilaisia keinoja katsojan havaintojen suuntaamiseksi: esimerkiksi kameran liikkeet, lähi- tai erikoislähikuvat, kuvan terävyysalue, huomiovärit tai voimakkaat kontrastit väreissä, muodoissa tai valoisuudessa voivat kaikki kiinnittää huomion tiettyihin asioihin. Huomiokyvyn ohjaaminen on välttämätöntä kerronnan kannalta siitä syystä, että ihminen pystyy fysiologisesti ottamaan vastaan vain rajallisen määrän visuaalista informaatiota (Grodal 1997, 66-67). Eräs peruskeino tuoda keskeisiä elementtejä esille on toisto. Toistaminen ja variointi kiinnittää huomion ja lataa merkityksellisyyden vaikutelman toistuvaan elementtiin. Kun toisto ja variointi saavat erityisen paljon tilaa, parallelismista tulee kerrontaa pääasiallisesti jäsentävä ja hallitseva dramaturginen strategia, joka ohjaa katsojan huomiokykyä, hypoteesien muodostamista ja tulkintaprosessia.

Paralleleleja voidaan rakentaa periaatteessa kaikilla elokuvalla ominaisilla kertovilla keinoilla: äänimaailman, skenografian, musiikin, dialogin, näyttelijävalintojen jne. kautta. Thompson (1988, 346) kuvailee, miten Yasujiro Ozun elokuvassa *Myöhäinen kevät* (*Banshun*, Japani 1949) luodaan kerronnallinen paralleeli kuvauksen ja leikkauksen avulla: kuvakokojen ja rajausten puolesta lähes täysin identtiset otokset seuraavat toisiaan samassa järjestyksessä samalla rytmillä kahdessa eri kohtauksessa, jotka näin rinnastuvat toisiinsa. Thompson (1988, 220) käsittelee parallelismia ennen muuta kerrontaa jäsentävänä formaalisena prinsiippinä, joka luo tiukan järjestyksen tuntua narratiiviin. Bordwell (1985, 51) puolestaan näkee parallelismin erityisesti taide-elokuvalla tyypillisenä kertovana strategiana, joka määrittää suhteellisen

abstraktilla tasolla yhtäläisyyksiä ja eroja eri tarinaelementtien välillä. Hän toteaa: ”Kun syy-seuraussuhteet fabulassa heikkenevät, parallelismi nousee etualalle” (Bordwell 1985, 207).

Syy-seuraussuhteiden heikkeneminen saattaa näkyä esimerkiksi henkilöiden motivaatioissa ja tavoitteellisuudessa. Kun valtavirtaelokuvan henkilöt tavallisesti pyrkivät aktiivisesti selvää päämäärää kohti, taide-elokuvassa henkilöt pikemminkin ajelehtivat tilanteesta toiseen. Dramaturgisesti tämä tarkoittaa sitä, että klassisessa kerronnassa tilanne johtaa aina väistämättä seuraavaan, kun taas taide-elokuvassa kerronta on monesti episodimaista ja vailla tiukkaa kausaalisuutta. Paralleelit voivat järjestää kerrontaa muodollisella tasolla silloin, kun syy-seuraussuhteet sekä aika- ja tilajatkumo muuttuvat epämääräisemmiksi. Juuri näin tapahtuu *Lost Highwayssa*. Kuten elokuvan *sjuzhet*-tason vertaaminen kertomusskeemaan edellisessä luvussa osoitti, kausaalisuhteet ovat heikkoja ja niiden hahmottaminen hankalaa.

Sen sijaan elokuvassa on nähtävissä suuri joukko erilaisten elementtien rinnastuksia, jotka perustuvat toistoon ja variointiin. Tämä tulee selväksi muutaman esimerkin kautta. Kerronta rinnastaa Fredin ja Peten useilla keinoilla: molempien miesten antagonistina on elokuvan jossain vaiheessa rikollispomo, fyysisesti yksi ja sama henkilö, jolla on kaksi eri nimeä – Mr. Eddy ja Dick Laurent; sekä Fred että Pete käyvät mystisen keskustelun MMin kanssa, ja dialogi näissä kahdessa kohtauksessa (33 ja 128) on lähes sama [dialoginäyte 1, liite 5]²¹. Kokonaidramaturgiassa puolestaan rinnastuvat Fredin ja Peten läpikäymät tapahtumaketjut, joissa kummassakin nainen johdattaa miespuolisen päähenkilön umpikujaan. Näiden varsin hallitsevien rinnastusten lisäksi elokuvasta voidaan erottaa myös suuri joukko pienimuotoisempia paralleleja, joissa esimerkiksi samankaltainen otos toistuu kahdessa eri tilanteessa tai äänimaailma sitoo kaksi visuaalisesti erilaista kohtausta rinnasteisiksi.

Tämän perusteella ehdotan, että *Lost Highwayssa* parallelismi nousee kerrontaa ja sen ymmärtämistä jäsentäväksi dramaturgiseksi strategiaksi, joka ainakin osittain korvaa syy- ja seuraussuhteet sekä aika- ja tilajatkumon yhtenäisyyden. Koska parallelismi voi esiintyä yhtä hyvin yksittäisten otosten, kokonaisten kohtausten kuin pitempienkin

²¹ Kaikki dialoginäytteet liitteessä 5.

sekvenssien tasolla ja olla tekniseltä laadultaan käsikirjoitukseen, kuvaukseen, äänimaailmaan tai mihin tahansa muuhun yhteen tai useampaan elokuvakerronnan keinoon perustuva, sitä voidaan tarkastella elokuvan kokonaisuutta jäsentävänä tekijänä, joka ei rajoitu ainoastaan yksityiskohtiin. Parallelismi on siis eräänlainen kattoskeema, jonka alle fiktion diegeettiset (eli fiktion henkilöiden maailmaan kuuluvat)²² ja ei-diegeettiset (fiktiivisen maailman ulkopuoliset) ainekset kaikkine osa-alueineen sijoittuvat, kerrontaa järjestävä formaalinen periaate.

Klassinen kerronta ja parallelismi eivät ole mitenkään toisensa poissulkevia ilmiöitä, kuten *Ihmemaailman Oz* -esimerkistä käy ilmi. Kuitenkin silloin, kun kyseessä on kerronta, jossa parallelismi korvaa klassisen kerronnan tiukan kausaliteetin osittain tai kokonaan, kerronnan seuraamisen voidaan olettaa vaativan katsojalta jossain määrin erilaista aktiivisuutta. Ei kuitenkaan liene niin, että katsoja siirtyy suoraviivaisesti “aristoteelisesta” mallista “parallelistiseen” malliin – on kenties todennäköisempää, että katsoja etsii parallelismista apua pystyäkseen rakentamaan mielessään aristoteelisen kaaren elokuvaan, jossa se ei ole ilmeinen. *Lost Highwayn* suhde elokuvakerronnan eri käytäntöihin mutkistaa prosessia, sillä elokuva vie katsojan keskelle kulttuurista kuvastoa, joka herättää assosiaatioita useisiin eri suuntiin ja aktivoi monenlaisia keinoja.

²² Diegesiksen käsitteestä tarkemmin luvussa 4.

3 *Lost Highway* kulttuurisessa kontekstissa

Kaikesta levottomuutta herättävästä tehostaan huolimatta *Lost Highway* vie meidät vain paikkaan, jossa olemme jo olleet. [...] Se on pysähtynyt ajassa ja jäänyt näytteille eräänlaiseen intiimiin elokuvateatteriin, ja on vain yksi elokuva elokuvista. (Naremore 1998, 275.)

Tämän luvun tarkoituksena on tarjota *Lost Highwaylle* kulttuurinen konteksti, johon sen tuotannolliset lähtökohdat, dramaturgian muodolliset ja esteettiset ratkaisut sekä vastaanotto suhteutuvat. Oikeastaan voitaisiin puhua useista eri konteksteista, sillä kun puhutaan elokuvan dramaturgiasta ja tulkinnasta, puhutaan merkitysten antamisesta, ja merkitykset riippuvat aina kontekstista. Kontekstin muuttaminen muuttaa myös merkityksiä. Yritys nähdä *Lost Highway* puhtaasti valtavirtaelokuvana johtaisi todennäköisesti ajatukseen, että se on kerronnallisesti epäonnistunut, koska se ei tarjoa katsojalle tiiviissä syy-seuraussuhteessa kehittyvien jännitteiden pohjalta kärjistyvää konfliktia ja katharttista tunne-elämystä helposti ymmärrettävässä muodossa. Toisaalta elokuvan ymmärtäminen pelkän taide-elokuvan kenttää vasten jättäisi huomiotta sen, miten systemaattisesti elokuva aktivoi eräitä valtavirtakerrontaan kiinteästi liittyviä odotuksia, varsinkin oletusta kaiken selittävästä loppuratkaisusta, vain jättääkseen nuo odotukset lunastamatta.²³

Kontekstit ovat kulttuurisia ympäristöjä, taiteen tyyllisuuntauksia, käytäntöjä, julkista ja yksityistä tietoisuutta, jota vasten dramaturgisia valintoja tehdään niin elokuvan tuotanto- kuin katsomistilanteessakin. Elokuvat eivät synny tyhjiössä, vaan konkreettisessa historiallisessa hetkessä, joka tarjoaa niiden tekemiselle ideologiset ja materiaaliset lähtökohdat sekä asettaa joukon vaatimuksia, jotka liittyvät kerronnan konventioihin, yleisön oletettuihin odotuksiin, esityskanaviin sekä taloudellisen hyödyn ja/tai taiteellisten päämäärien tavoitteluun. Kyse on monimutkaisesta palapelistä, jossa yhden palan siirtäminen muuttaa myös muiden asemaa ja palat ovat

²³ Tähän on tosin lisättävä, että taide-elokuvan ymmärtämisen voidaan olettaa vaativan valtavirtakerronnan jonkinasteista tuntemusta, ainakin jos hyväksytään se ajatus, että valtavirta on standardi, jota vasten muut käytännöt määrittyvät.

jatkuvassa liikkeessä.

Tarkastelen aluksi valtavirtaelokuvaa ja klassista kerrontaa, jotka ovat amerikkalaisen populaarielokuvan muodossa jo vuosikymmenien ajan hallinneet elokuvaa viihteenä ja taiteenlajina. Tätä globaalista standardia vasten määrittyvät myös siitä poikkeavat elokuvakäytännöt. Nostan esille film noirin valtavirtaelokuvan lajina, jolla on erityistä relevanssia *Lost Highwayn* kannalta. Etenen tästä edelleen taide-elokuvan ja avantgarden määritelmiin ja käytäntöihin. Lopuksi käsittelen postmodernismia, jossa konkretisoituu se, miten useat kulttuurisen skaalan eri reunoilta peräisin olevat vaikutteet sulavat *Lost Highwayn* kerronnassa yhteen.

Tehtävä on sikäli epäkiitollinen, että luvun otsakkeen alle valikoimani palat – valtavirtaelokuva, taide-elokuva, avantgarde ja postmodernismi – ovat jokainen itsessään valtavia alueita, joiden tiivistäminen yhteen lukuun vaatii väistämättä pelkistyksiä. Pyrkimys täydelliseen kattavuuteen on siis hylättävä. Jotta työ ei poikkeaisi valitulta tieltä, nämä laajat kokonaisuudet suodattuvat sen lävitse, mikä on merkittävää tutkimuskohteen ja tutkielman tavoitteiden kannalta. On myös muistettava, että jaottelun rajat eivät ole pysyviä, vaan palapelin liike jatkuu täälläkin. Koska eri käytännöt monesti risteävät toisiaan ja ottavat vaikutteita toisistaan, erottelu on karkea ja viime kädessä kuvitteellinen. Se on kuitenkin riittävän yleisesti tunnistettava, että sen käyttöä tutkimustarkoituksiin voidaan pitää perusteltuna.

3.1 Valtavirtaelokuva

Bordwell (1985, 156) kirjoittaa:

Fiktiivisessä elokuvatuotannossa yksi kerronnan moodi²⁴ on saavuttanut ylivallan. Siitä huolimatta, kutsumme sitä valtavirtaelokuvaksi, valtaelokuvaksi vai klassiseksi elokuvaksi,

²⁴ Bordwellin (1985, 150) termi “mode” viittaa tiettyyn historialliseen kontekstiin sidottuihin kertoviin strategioihin tai käytäntöihin, jotka eivät muodosta toisensa tiukasti poissulkevia kategorioita, mutta joissa on nähtävissä eräitä yleistettäviä piirteitä. Käännös “moodi” on peräisin Baconilta (2000, 66).

tunnistamme intuitiivisesti tavallisen, helposti ymmärrettävän elokuvan nähdessämme sellaisen.

”Valtavirtaelokuva” on määritelmä, joka pitää sisällään muutakin kuin kerronnan tekstuaaliset elementit. Se viittaa tuotantotapaan, kohdeyleisöön ja elokuvan asemaan markkinoitavana kulutushyödykkeenä. Kuten Thompson (1988, 23-24) toteaa, selvimmän mittapuun valtavirtaelokuvalla muodostaa Hollywoodin elokuvateollisuus, jota vasten muut elokuvakäytännöt, kuten taide-elokuva ja avantgarde, ovat määrittyneet jo vuosikymmenien ajan. Tämän tutkielman puitteissa valtavirtaelokuvaa on tarkoituksenmukaisinta tarkastella kerronnan osalta. On kuitenkin syytä muistaa, että tiettyjen kertovien käytäntöjen vakiintuminen on sidoksissa tuotanto-olosuhteisiin ja kaupallisuuden vaatimuksiin. Carroll (1988, 210-212) pitää valtavirta-/populaarielokuvan (movies) narratiivisuutta, tarinarakennetta, kuviin perustuvaa kerrontaa ja sen maksimaalista selkeyttä ihmisen kognitiiviseen kapasiteettiin universaalisti vetoavina ominaisuuksina, jotka selittävät jossain määrin tämäntyyppisten elokuvien suosiota ja kaupallista menestystä.

3.1.1 Klassinen kerronta

Bordwell (1985, 156-204) kutsuu fiktiivisessä valtavirtaelokuvassa hallitsevaksi nousutta narratiivista käytäntöä, tai moodia, kuten hän näitä erilaisia käytäntöjä nimittää, klassiseksi kerronnaksi. Klassinen kerronta on vakiintunut tiettyihin dramaturgiaa, henkilöitä, estetiikkaa ja tunne-elämyksellisyyttä koskeviin konventioihin, joiden tausta on 1800-luvun populaarissa teatterimelodraamassa ja fiktiokirjallisuudessa (Reitala & Heinonen 2001, 17; Bacon 2000, 171; Bordwell & Thompson & Staiger 1994, 13-14). Bordwellin (1985, 157) mukaan klassinen kerronta on kertovista käytännöistä lähinnä ns. kanonista kertomusta, jota tutkijat pitävät länsimaiselle kulttuurille ominaisena. Kanoninen kertomus nojaa henkilökeskeiseen kausaliteettiin ja siinä on kyse tasapainotilan rikkoutumisesta ja palauttamisesta.

Juoni on useimmiten palautettavissa ns. aristoteeliseen malliin, jossa päähenkilö kohtaa ongelman, pyrkii ratkaisemaan sen ja joutuu päävastustajan kanssa konfliktiin,

joka ratkaisee tilanteen suuntaan tai toiseen (Thompson 1999, 22-23). Rakennetta kutsutaan tavallisesti kolmen näytöksen malliksi, joka kaikkein yksinkertaisimmillaan palautuu ympäriryöryreähkään alku-keskikohta-loppu määritelmään (ks. Bacon 2000, 98; Hiltunen 1999, 54). Thompson (1999, 27) näkee edellämainitun rakenteen nelivaiheisena, sillä tavallisesti toinen näytös on kaikista pisin ja sen keskivaiheille sijoittuu vahva taitekohta, jota voidaan pitää juonen solmukohtana siinä missä näytösten välisiä liittymäkohtiakin. Kysymys on joka tapauksessa varsin tunnistettavasta rakenteesta, jota käsikirjoitusoppaat innokkaasti tarjoavat ja joka skemaattisena mallina helpottaa katsojan hypoteesien muodostamista. Toisaalta se aiheuttaa myös tilanteen, jossa juonenkulku on tavanomaisimmillaan kaavamaisista ja pääpiirteissään katsojan arvattavissa.

Henkilöt ovat tavallisesti fyysisesti viehättäviä, voimakastahtoisia ja edustavat kerronnallisesta funktiostaan riippuen tiettyjä moraalisia ja/tai ideologisia ominaisuuksia (esim. oikeudenmukaisuus, materialismi, isänmaallisuus, epäluotettavuus). Valtavirtaelokuvien estetiikka on perinteisesti pyrkinyt jäljittelemään luonnollista havaitsemista²⁵ vakiinnuttamalla mm. mahdollisimman huomaamattoman ajan, tilan ja toiminnan jatkuvuutta konstruoivan editoinnin, visuaalisia havaintoja jäljittelevän kameratyöskentelyn ja realistisen näyttelemistyylin.²⁶

Tunne-elämykset kuuluvat olennaisesti kaiken kertovan fiktion seuraamiseen, mutta klassisessa kerronnassa pyrkimys niiden maksimointiin katsojassa tavallisesti korostuu. Vaikka tunnekokemusten laatu ja intensiteetti vaihtelevat genren ja muiden kerronnan ominaisuuksien puitteissa (kuten myös riippuen katsomisolosuhteista, katsojan valmiuksista ja emotionaalisesta tilasta katsomishetkellä), jo klassiseen juonirakenteeseen erottamattomasti kuuluva huippukohta, toiminnallinen pääkonflikti ja sen ratkeaminen, sisältää katharsiksen eli päähenkilön kohtaloa jännittäneen katsojan tunteiden puhdistumisen ratkaisun hetkellä (Aristoteles 1982, 9, 21; Hiltunen

²⁵ Ideologiakriittisessä mielessä tätä on pidetty kertovan apparaatin eli elokuvavälineen "piilottamisena" katsojalta. Olen kuitenkin Noël Carrollin kannalla hänen argumentoidessaan, ettei ideologia ole sinänsä sisäänrakennettu ulottuvuus elokuvavälineen kertovissa keinoissa, vaan se syntyy yksittäisen elokuvan sisällöstä ja retoriikasta sekä katsojan uskomuksista ja arvoista (Carroll 1988, 84-88, 208).

²⁶ Käsitteet realistisesta näyttelemistyylistä ovat tietenkin muuttuneet historian kuluessa, joten määritelmän piiriin on eri aikoina mahtunut hyvin erilaisia roolitöitä.

1999, 42-44, 53-55). Vaikka katharsis-teoria itsessään on kiistanalainen, näyttää kuitenkin siltä, että audiovisuaalisella fiktiolla on käytössään monenlaisia keinoja vaikuttaa katsojan tunteisiin ja tunne-elämys on tärkeä osa katsomiskokemuksen tuottamaa mielihyvää (Grodal 1997, Smith 1994), joka houkuttelee katsojia tietyyntyyppisten eli klassista kerrontaa käyttävien elokuvien äärelle.

Klassisen elokuvakerronnan tyylin avaintekijöitä on Bordwellin (1985, 162-164) mukaan kolme, ja ne ovat kiinteästi sidottuja sjuzhetin ja fabulan suhteeseen. Ensinnäkin, elokuvan tekniset ominaisuudet toimivat välineinä, joiden avulla sjuzhet välittää fabulainformaatiota katsojalle. Tiukkaa kausaliteettia ja tarinan yhtenäisyyttä ohjaileva kompositionaalinen motivaatio on etualalla eli ”ylimääräinen”, kokonaisuuden kannalta merkityksetön kertova aines on minimoitu. Toiseksi, tyyli rohkaisee katsojaa rakentamaan fabulan sisältämälle toiminnalle yhtenäisen tila- ja aikajatkumon (kameratyö, editointi jne.). Kolmanneksi, Bordwell ottaa esille sen, että klassisella kerronnalla on käytettävissään rajallinen määrä teknisiä keinoja. Ne muodostavat kiinteän paradigman eli jäsentämisen perusperiaatteen, jonka sisäinen järjestys palvelee sjuzhetin tarkoituksia. Esimerkiksi ihmishahmoa kuvattaessa kuvarajauksen tavallisimmat vaihtoehdot ulottuvat suuresta puolikuvasta puolilähikuvaan ja kuva otetaan useimmiten suunnilleen kasvojen korkeudelta [ks. liite 2].²⁷ Muunlainen rajaus (kuten erikoislähikuva) tai kuvakulma (kuten voimakas yläkulma) vaatisivat tuekseen muita kuin realistisia selitysmalleja, Bordwellin termin *motivaatioita*.

Motivaatiot ovat teoksen antamia vihjeitä siitä, miksi jokin kerronnan keino on juuri sellainen kuin on, ne toimivat vuorovaikutuksessa teoksen rakenteiden ja katsojan aktiviteetin välillä (Thompson 1988, 16). Realistiseen motivaatioon siis kuuluu kaikki se, mikä elokuvassa mielletään todellisuuden kaltaiseksi (Bacon 2000, 61). Klassista kerrontaa hallitsee tavallisesti kompositionaalinen motivaatio. Sillä tarkoitetaan elokuvan sisäisiä välttämättömyyksiä, jotka ovat oleellisia tarinan kannalta, vaikka ne olisivatkin realistisesti ottaen melko epätodennäköisiä. Esimerkiksi sopii Roman Polanskin elokuva *Yö ei tunne armoa* (*Death and the Maiden*, Iso-

²⁷ Kaikki tutkielmassa käytetyt rajauksiin ja kuvakulmiin viittaavat termit (esim. lähikuva, kokokuva, yläkulma) perustuvat kansainväliseen kuvakokojärjestelmään, joka esitetään kuvaesimerkein liitteessä 2.

Britannia/Ranska/USA 1994), jossa kidutettu nainen kohtaa sattumalta vuosia myöhemmin kiduttajansa ja päättää kostaa tälle. Kohtaaminen on hyvin epätodennäköinen, mutta se on välttämätön alkusysäys tapahtumille.

Lyhyesti ja varsin yleistävästi voitaisiin sanoa, että klassinen kerronta tarjoaa katsojalle tarinamateriaalia, joka on ymmärrettävissä mahdollisimman suoraviivaisten kognitiivisten operaatioiden kautta ja jonka järjestäminen pyrkii maksimoimaan emotionaaliset vaikutukset katsojaan.

3.1.2 *Film noir*

Film noir sulkee sisäänsä inhimillisen olemassaolon ”mustan” puolen: tuhoavan naisen, *femme fatale*n, tuhoavan miehen, psykopaatin, ja hautovan melankolian (Alexander 1993, 9).²⁸

Kirjassaan *Alternative Scriptwriting* Ken Dancyger ja Jeff Rush antavat film noir-lajityypin piirteistä listan, joka sopii *Lost Highway*n narratiiviin niin hyvin, että se kannattaa siteerata kokonaisuudessaan. Dancygerin ja Rushin mukaan film noirissa

- Epätoivoinen (miespuolinen) keskushenkilö on romahtamispisteessä; hän ei elä, on vain olemassa. Häntä ei voi kutsua sankariksi, toisin kuin gangsterielokuvassa ja westernissä, koska hänen käytöksensä on kaikkea muuta kuin sankarillista.
- Keskushenkilö uskoo, että hän voi löytää mahdollisuuden parempaan, rikkaampaan, merkityksellisempään elämään ainoastaan toisesta henkilöstä – tavallisesti naispuolisesta. Tämä voi olla hänen viimeinen mahdollisuutensa, ja hän takuulla käyttäytyy kuin se olisi.
- Suhde keskushenkilön ja hänen pelastajansa välillä on raju ja seksuaalinen.
- Keskushenkilö joutuu petetyksi tässä suhteessa.
- Suhteen sivutuote on väkivalta.
- Suhteen ongelmien suurin aiheuttaja on suurkaupunki, joka symboloi modernia elämää. Kaupunki imee suhteesta kaiken anteliaisuuden. Jäljelle jäävät vain petturuus ja uskottomuus.
- Film noirissa ei ole lapsia. Avioparit ovat lapsettomia. Lapset edustavat toivoa, ja niin ihmissuhteet kuin tulevaisuuskin ovat toivottomia.

²⁸ Suomennos Sakari Toiviainen, teoksessa *Paras elokuvakirja* (1995, 267).

- Seksi ja väkivalta ovat läsnä samanaikaisesti, ja niiden välillä näyttää olevan syy-seuraussuhde.
- Päähenkilön yksinäisyys on kouriintuntuva. Se edustaa eksistentiaalista tilaa.

Kirjoittajat lisäävät vielä, että film noir on lajityyppi, joka symboloi painajaisia. (Dancyger & Rush 1991, 49.)

Määritelmä ei ole erityisen tieteellinen tai kattava. Vaikka se sopii sellaisenaan kuvaamaan monia film noir -klassikoita kuten *Nainen ilman omaatuntoa* (*Double Indemnity*, USA 1944), *Nainen Shanghaista* (*Lady from Shanghai*, USA 1948) ja *Punainen katu* (*Scarlet Street*, USA 1945), on myös useita noir-elokuvia, jotka poikkeavat huomattavasti tästä kuvauksesta. Lista on kuitenkin valaiseva siinä mielessä, että kuten useimmat käsikirjoitusoppaat, se esittää karkean skeeman siitä, millaisia ennakkokäsityksiä tietyntyyppiseen narratiiviin ja lajityyppiin useimmiten liitetään.

J.P. Telotten (1989, 3) mielestä film noirin suhde klassiseen elokuvakerrontaan on kaksijakoinen. Vaikka se pääosin noudattaa klassisen kerronnan konventioita, se otti myös yleiseen käyttöön voice over -kerronnan ja takaumarakenteet, jotka implisiittisesti haastavat lineaarisen narratiivin, sekä laajensi subjektiivisen kameran käyttöä. Lähtökohtanaan Michel Foucault'n sovelluksia psykoanalyysistä ja ideologiakritiikistä käyttävä Telotte ymmärtää subjektiivisen kameran hiukan toisin kuin esim. Branigan (1992) tai Smith (1995), sillä hän olettaa näkökulmaotoksille²⁹ automaattisesti subjektiivisen statuksen, eräänlaisen suoran pääsyn henkilön sisäiseen maailmaan ja ”silmien ja ruumiin pakotetun samastumisen elokuvan kertojaan” (Telotte 1989, 102, alaviite 6).

Smith (1995, 156-161) kritisoi tällaista näkemystä siitä, että se ei ota huomioon näkökulmaotosten kontekstia, joka vaikuttaa ratkaisevasti siihen, missä määrin katsoja saa informaatiota elokuvan henkilöiden subjektiivisesta tilasta. Näkökulmaotos voi kuulua elottomalle esineelle, tai se voidaan nähdä tilanteessa, jossa sen ei tiedetä

²⁹ POV (point of view) -kuva eli näkökulmaotos: kameran sijoittaminen kohtauksen aikana taltioimaan jonkun henkilön, eläimen tai esineen näkökulmaa (Juntunen 1997, 74). Käytän rinnakkain termejä näkökulmaotos ja POV.

edustavan jonkun henkilön näkökulmaa. Kummassakaan tilanteessa voidaan tuskin väittää, että kuva tarjoaisi suoran pääsyn fiktiivisen olennon mielen syövereihin. Pikemminkin subjektiviteetti syntyy useiden eri otosten sisällöstä ja siitä, miten nämä otokset on järjestetty toisiinsa nähden – siis dramaturgisista ratkaisuksista, jotka eivät rajoitu pelkkään yksittäiseen näkökulmaotokseen.

Telotten ajatuksia voitaisiin kyseenalaistaa myös siitä, että hän pitää subjektiivisen kameran käyttöä itsestään selvästi keinona kiertää klassisen kerronnan rakenteiden ideologisia vaikutuksia sen sijaan, että ottaisi huomioon mahdollisuuden kyseisestä tekniikasta ainoastaan yhtenä samoihin ideologisiin lähtökohtiin sidottuna tuotannollisena ratkaisuna. Tästäkin huolimatta Telotten huomiot ovat kiinnostavia *Lost Highwayn* kannalta, sillä ne nostavat esille film noirin erot klassiseen kerrontaan. Hän ehdottaa, että noir-elokuvat ryhmänä osoittavat merkittävää kokeellisuutta narratiivin käytössä, ja juuri tämä erottaa ne muista elokuvista omaksi erilliseksi lajikseen (ibid., 3).

Noirin tapauksessa lienee syytä puhua tietynlaisten juonikulkujen lisäksi myös tunnistettavasta visuaalisesta tyylistä. James Naremore (1998, 9) luettelee film noir -nimikkeeseen kritiikissä usein liitettyjä visuaalisia ja narratiivisia piirteitä: low-key kuvaus,³⁰ kuvat suurkaupungin sateisista kaduista, populaarifreudilaiset karakterisoinnit ja kiinnostus kohtalokkaisiin naisiin. Kriitikot ovat film noir -termin käyttöönotosta lähtien olleet erimielisiä siitä, onko film noir itsenäinen lajityyppi eli genre, vai onko se nimitys suhteellisen epäyhtenäiselle joukolle elokuvia, jotka kuuluvat useisiin eri lajityyppeihin (Telotte 1989, 2-3).

Rick Altman (2002, 88-89) ratkaisee asian ehdottamalla, että film noir alkoi väljänä, adjektiivisena tyylinä ja kypsyi vuosikymmenien aikana substantiiviseksi, itsenäiseksi genreksi. Nimitystä käytettiin siis aluksi adjektiivina kuvailemaan erityyppisiin elokuviin omaksuttua tyyliä, ”alasävyisiä, jyrkästi valaistuja, toisin sanoen voimakkaita kontrasteja käyttäviä, melodramaattisia elokuvia”, kuten Matti Salo (1982, 11) asian ilmaisee. Altmanin mielestä film noir sai substantiivinen

³⁰ Low key = valaistus, joka luo syviä varjoja ja vahvoja kontrasteja kuvan valoisien ja pimeiden alueiden välille (Bordwell & Thompson 1993, 494). Juntunen (1997, 206) kääntää low-keyn sanalla ”niukka”, mutta se ei vielä selitä kovin selvästi sitä, miltä low-key valaistus käytännössä näyttää.

genrestatuksen siinä vaiheessa, kun alun perin Ranskassa syntynyt termi ylitti Atlantin 1950-luvulla ja sitä alettiin käyttää tietynlaisista Hollywood-elokuvista, joilla oli vakiintuneet lajityypilliset piirteensä, sillä niitä oli tehty jo 1940-luvulta asti. Altman (2002, 75) muistuttaa myös yleisön odotusten merkityksestä lajityypin substantiivisuuden syntymisessä: ”Genre tunnistamisesta juontuvat odotukset (henkilötyypit ja henkilöiden väliset suhteet, juonenkulut, tuotantotyylit jne.) tulevat erottamattomasti osaksi sitä prosessia, jossa elokuvat saavat merkityksiä.” Tässä tutkielmassa puhun film noirista genreinä tietoisena siitä, että on myös kritikoita (esim. Salo 1982, 12; Schrader 1972, 46), joiden mielestä sille ei kuulu täyttä genrestatusta.

Naremoren (1998, 273) mielestä *Lost Highway* on läpikotaisin pastissi eli tarkoituksellinen tyylijäljitelmä, joka pursuilee viittauksia noirin kolmelle vuosikymmenelle, ja sen suhde klassiseen kerrontaan hahmottuukin parhaiten juuri noir-lajityypin avulla. Useat kriitikot ovat nimittäneet elokuvaa uus-noiriksi (neo-noir) tai retro-noiriksi (retro noir) – kategoria, johon katsotaan kuuluvaksi myös sellaisia elokuvia kuin *Chinatown* (USA 1974), *Kuumetta veressä* (*Body Heat*, USA 1981), *Blood Simple* (USA 1984) ja *L.A. Confidential* (USA 1997). On totta, että *Lost Highway* käyttää kuvastoa ja asetelmia, jotka viittaavat film noirin klassikoihin enemmän tai vähemmän suorasti. Yöllinen valtatie ja puupylväiden päällä seisova palava mökki ovat visuaalisesti hyvin samankaltaisia kuin alku- ja loppukuvat Robert Aldrichin noir-klassikossa *Kohtalokas tapaaminen* (*Kiss Me Deadly*, USA 1955) [kuvat 3-4]. Kohtalokkaan naisen ja hänen pauloihinsa joutuvan miehen kuvio kuuluu noirin peruspilareihin ja toistuu hieman erilaisina variaatioina lukemattomissa elokuvissa, kuten *Nainen ilman omaatuntoa*, *Nainen Shanghaista*, *Laura* (USA 1944), *Auringonlaskun katu* (*Sunset Boulevard*, USA 1950), *Gilda* (USA 1946), *Maltan haukka* (*The Maltese Falcon*, USA 1941), *Niagara* (USA 1953), *Postimies soittaa aina kahdesti* (*The Postman Always Rings Twice*, USA 1946), *Tappajat* (*The Killers*, USA 1946) tai *Nainen ikkunassa* (*The Woman in the Window*, USA 1945).

Monet näistä elokuvista edustavat film noirin merkitsevää alalajia, Salon (1982, 67) mukaan ”rahanhimon ja/tai intohimon synnyttämien rikosten, yleensä kalifornialaisen keskiluokan murhatriangelia, seksin ja väkivallan karua geometriaa”. Järjestäytyneen rikollisuuden ja alamaailman kuvaukset ovat yhtä lailla noirin peruselementtejä –

Asfalttiviidakko (*The Asphalt Jungle*, USA 1950), *Pahan kosketus* (*The Touch of Evil*, USA 1958), *Peli on menetetty* (*The Killing*, USA 1956), *He elävät öisin* (*They Live by Night*, USA 1949) – , samoin psykoottiset (naisiin kohdistuvat) murhatyöt – *Aavenainen* (*The Phantom Lady*, USA 1944), *Syntynyt tappamaan* (*Born to Kill*, USA 1947), *Laura, Muukalaisia junassa* (*Strangers on a Train*, USA 1951) tai *Kierreportaat* (*The Spiral Staircase*, USA 1946).

Lost Highway sulattaa yhteen näitä aineksia: petollisuutta ja mustasukkaisuutta miehen ja naisen välisessä suhteessa, jännitteitä jotka purkautuvat aggressioina ja väkivaltaisina rikoksina, mielen tasapainon horjumista sekä kuvissa fyysisenä näkyvää pimeyttä, joka saa metaforisen luonteen tarinan henkilöiden kompastellessa eteenpäin epätietoisina ja varuillaan toistensa suhteen. Kuvaston kierrättäminen on osa populaarielokuvia ja -kulttuuria, joten noir-alluusioista voitaisiin myös todeta, että kuvaston alkuperä ei välttämättä ole spesifisti noir-lajityypissä, joka sekin lainasi visuaalisia vaikutteita esim. saksalaisesta ekspressionismista. Edelleen vaikkapa kuva yöllisestä valtatiestä kuuluu kiinteästi koko amerikkalaiseen populaarikulttuuriin, jossa auto on pitkään ollut eräänlainen yksilöllisyyden symboli ja sillä ajaminen merkinnyt usein siirtymäriittiä suojatun yhteisön jäsenestä vapaaksi, itsenäiseksi yksilöksi (esimerkiksi roadmovien, ”tie-elokuvan” lajityypissä). Olen kuitenkin käynyt noir-elementtejä lyhyesti läpi tässä yhteydessä, koska niiden yhdistely ja läsnäolo on *Lost Highwayssa* niin kaikenkattavaa ja lävistää koko kerrontaa alusta loppuun.

Kiinnostavampaa kuin lainattu kuvasto tai tutut asetelmat on kuitenkin se, miten *Lost Highway* suhteutuu film noirille keskeiseen subjektiviteetin korostamiseen, joka kuljettaa tavallisia rikosjuonia psyykkisten häiriötilojen ja sisäisen kauhun suuntaan. Telotte (1989, 14-15) yhdistää lajityypin subjektiviteettia korostavat kertovat keinot (kuten takaumarakenteet ja subjektiivisen kameran) film noirin kiinnostukseen inhimillistä psyykeä ja sisäistä maailmaa kohtaan. Hän toteaa, että noirin tuntomerkiksi muodostui jännite yksilön näkökulman ja reaalityodellisuuden välillä. Salo (1982, 75) puolestaan kirjoittaa, että ”film noir luonteenomaisimmillaan, kiihdyttävimmillään on painajaisen maisemaa: ahdistuksen, pelkojen ja suljetun paikan kammon kiristyvää verkostoa, selittämättömien tapahtumien seuraantoa”.

Lost Highwayssa jännite yksilön näkökulman ja reaalityodellisuuden välillä korostuu joka käänneessä. Kaikki elokuvan ydinkysymykset kiertyvät silmukaksi kuvitelmat/todellisuus -vastakkainasettelun ympärille: murhasiko mies todella vaimonsa? Muuttuiko mies vankilassa todella toiseksi? Onko naisen kaksoisolento todellinen vai pelkkää kuvitelmaa? Näyttävätkö mystiset videonauhat todellisuuden, vai ovatko ne lavastettuja? Ylipäättään, mitkä asiat elokuvassa edustavat objektiivista todellisuutta, mitkä subjektiivista kokemusta? Film noirien maailman seksuaaliset jännitteet, avioliittohelvetit, surmatyöt, syylliseksi lavastamiset ja väärät identiteetit (ks. Salon kuvaukset useista noir-elokuvista, 1982, 75-89; Silver & Ward 1979) on kaikki valjastettu pohjimmiltaan palvelemaan tätä vastakkainasettelua.

Naremoren tavoin myös Deborah Thomas (1992, 71-72) on kiinnittänyt huomiota siihen, että noir-elokuvat ottivat käyttöön eräänlaisen popularisoidun version psykoanalyttisesta teoriasta, yksinkertaistetun freudilaisen näkemyksen alitajunnan impulsseista ja niiden tukahduttamisesta käyttäytymistä ohjaavana voimana. Tämä pop-psykoanalyysi on vuosikymmenien aikana integroitunut erottamattomasti osaksi populaarikulttuuria ja erityisesti psyykkisten häiriötilojen, aggressioiden ja seksuaalisten pakkomielteiden kuvaamisesta kiinnostunutta trillerilajityyppiä. Kenties tunnetuin versio tällaisesta pop-freudilaisuudesta nähdään Hitchcockin elokuvassa *Psyko* (*Psycho*, USA 1960), jossa päähenkilö Norman Batesin murhaava skitsofrenia selitetään oidipaalisella lapsuustraumalla.

Populaarikulttuuriin juurtunut psykoanalyysin kuvasto, kuten unisymbolit (esim. talo mielen symbolina, aseet ja autot fallossymboleina), on löytänyt tiensä myös *Lost Highwayhin*. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että elokuvan katsominen ja tulkitseminen vaatisivat välttämättä psykoanalyttistä viitekehystä. Pikemminkin katsoja lukee näitä visuaalisia motiiveja ja asetelmia sen skemaattisen ymmärryksen pohjalta, jonka populaarielokuvien tuntemus hänelle antaa. Kyse on myös transtekstuaalisen³¹ motivaation (Bordwell 1985, 36; Bacon 2000, 61) aktivoitumisesta: tiettyjen elementtien esiintyminen kerronnassa ja niiden ymmärtäminen perustuvat konventioihin, *Lost Highwayn* tapauksessa film noirin

³¹ "Transtekstuaalinen" tarkoittaa samaa kuin "intertekstuaalinen": tekstienvälinen, kulttuuristen tuotteiden välisiin yhteyksiin perustuva. Käytän Bordwellin tapaan termiä "transtekstuaalinen".

lajityypillisiin käytäntöihin, joiden pohjalta katsoja tunnistaa psykoanalyysiin viittaavat elementit ja pystynee arvaamaan ennalta jotkin juonikulut, vaikkapa Alicen petollisuuden.

Lost Highway eroaa klassisesta (1940-50-lukujen) film noirista siinä, että sen tausta on ilmiselvästi elokuvahistoriassa, kun taas klassisten noirien juuret ovat tiiviisti kirjallisuudessa. *Lost Highway* on useimpien muiden retro-noirien tapaan (ja tässäkin mustavalkoisista klassisista noireista erottuen) värielokuva, postmodernin, visuaalisen kulttuurin tuote, joka suodattaa tuttua kuvastoa omien tarkoitustensa läpi. Se ei perustu, eikä ehkä voisikaan perustua, mihinkään kirjalliseen alkuteokseen, sillä se on vahvasti elokuvallinen, verbaalisen kielen käytön minimoiva, aisteihin vetoava audiovisuaalinen tuote. Se ottaa käyttöön assosiaatioita kantavaa kuvastoa ja klassisen kerronnan elementtejä vain häivyttääkseen kausaliteetin ja tyhjentävät psykologisoivat selitykset taka-alalle kerronnan edetessä, lopulta näkymättömiin asti.

Mitä muuta elokuvan lopun luuppi on kuin katsojalle tarjottu keinotekoinen sulkeuma vailla sulkeumaa, ironisella tavalla alleviivattu loppuratkaisu (viittaus sjuzhetin alkuun), joka ei kuitenkaan ratkaise mitään? Se tavallaan pudottaa konkreettisesti kaiken pohjan lopulliselta selitykseltä tai ”oikealta” tulkinnalta tapahtumille ja ilmoittaa, että psykologisointia, selittämistä ja ongelmanratkaisua voi jatkaa loputtomiin, mutta niille ei ole muuta päätepistettä kuin lähtöruutu, josta kaikki alkoi. Lopun voi jopa tulkita ironisena kommenttina psykoanalyttistä selitystä kohtaan, johon jotkut kriitikot ovat innokkaasti tukeutuneet: kaikki asetelmat ja kuvasto ovat näkyvillä, ne suorastaan huutavat freudilais-lacaniilaista analyysiä, mutta lopulta tällaisen selityksen voima on olematon, eikä se ratkaise sjuzhetin, fabulan ja rinnakkaisten maailmojen mutkikasta suhdetta, vaan jää ammottamaan tyhjiyttään.

3.2 Taide-elokuva

Emme voi muodostaa mentaalisia malleja toiminnasta, jos tila ja siinä olevat esineet kantavat arvaamattomia ominaisuuksia tai jos aikarakenne on sirpaleinen tai motiivit ja päämäärät ovat epäselviä.

Toimintaskemojen olemassaololla on avainrooli objektiivisuuden kokemuksessa; jos ne puuttuvat, syntyy tunne subjektiivisuudesta ja unenomaisuudesta. (Grodal 1997, 135.)

Taide-elokuvan määrittely on yhtä ongelmallista kuin taiteen määrittely. William Siska (1980) ja Bordwell (1985) ovat pitäneet lähtökohtana sitä, miten taide-elokuvan kerronta eroaa klassisesta kerronnasta. Sekä Siskan että Bordwellin määritelmässä on se hankaluus, että niitä leimaa tietty yksinkertaistaminen valtavirtaelokuvan ja taide-elokuvan erottelussa toisistaan. Parhaiten ne sopivat kuvaamaan joitakin eurooppalaisia 1940-60-lukujen elokuvia, ja nykyisellään niiden rajoihin on yhä vaikeampi mahduttaa yhtään elokuvaa sellaisenaan.³² Tämän tutkielman kannalta heidän näkökulmansa ovat kuitenkin hyödyllisiä siitä syystä, että ne tarttuvat kertoviin elementteihin.

Siska (1980, 6, 30-33, 133) lähestyy taide-elokuvaa itsenäisenä genrenä, jolle on ominaista modernistinen narratiivi. Tällä hän viittaa kerrontaan, joka etualaistaa kertovaa välinettä, käsittelee avoimesti abstrakteja ja käsitteellisiä aiheita sekä käyttää useasti allegoriaa ja avointa muotoa suljetun sijasta. Siska mainitsee lisäksi subjektiiviteetin ja suhteellisuuden, joihin myös Bordwell (1985, 205-233) kiinnittää huomiota ehdottaessaan, että keskeistä taide-elokuvan kerronnalle on siirtymä objektiivisesta realismista ns. subjektiiviseen realismiin. Kerronnan keinot ja tyyli motivoidaan siis usein henkilön sisäisen kokemuksen pohjalta (Bacon 2000, 76-77).

Siirtymä on yhteydessä modernismin nousuun muillakin taiteen aloilla 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Sellaiset modernistiset suuntaukset kuin surrealismi ja ekspressionismi pyrkivät kuvaamaan taiteen keinoin sisäisiä, subjektiivisia kokemuksia ja alitajuisia impulsseja ulkoisen todellisuuden sijasta. (Bordwell 1985, 229.) Taide-elokuvan juuret ovat siis modernismissa ja eurooppalaisessa avantgardessa, ja avantgarden tavoin se määrittyy tekemällä eron klassiseen kerrontaan siirtymättä kuitenkaan yhtä kauas marginaaliin (Smith 1998, 395, 401-404). Historiallisesti tärkeänä rajapyykkinä pidetään italialaisen neorealismien syntyä sodan jälkeen 1940-luvulla (Bacon 2000, 76-77), mistä alkoi taide-elokuvan parikymmentä vuotta kestänyt kukoistuskauti Euroopassa. Taide-elokuva ei ole

tuotannollisilta lähtökohdiltaan niin kaukana kaupallisuudesta kuin avantgarde, ja sille on olemassa omat levityskanavansa (”art-house”-elokuvateatterit).

”Taide-elokuva” on jokseenkin arvottavasti latautunut termi, joka assosioituu älyllisyyteen, haastavuuteen ja jopa vaikeatajuisuuteen – toisaalta Hollywood-elokuvaan verrattuna jonkinlaiseen paremmuuteen. Arvolataus juontaa juurensa historiallisesta taustasta: sodanjälkeisestä eurooppalaisesta taide-elokuvasta tuli erityisesti älymystön suosimaa, ja sen rinnalla nousi myös tulkitseva ja arvottava elokuvakritiikki. Taide-elokuvaan liittyykin vahvasti auteuristinen ajattelu, käsitys elokuvan ohjaajasta kaikkia elokuvan osa-alueita hallitsevana luovana nerona, joka siirtää visioitaan suoraan valkokankaalle. (Bordwell 1985, 231-232; Siska 1980, 15.) Tätä havainnollistaa kenties joidenkin taide-elokuvan tunnetuimpien ohjaajanimien mainitseminen: Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Alain Resnais, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard... kaikki ohjaajia, joiden nimiin liittyy varsin vahvoja käsityksiä heidän elokuviensa tyylistä ja ominaislaadusta, eräänlaisesta ohjaajan signeerauksesta.

Bordwellin (1985, 206) mukaan taide-elokuvan kerrontaa hallitsee kolme skeemaa: objektiivinen realismi, subjektiivinen realismi ja kommentoiva kerronta (narrational ”commentary”). Nämä ovat kuin kaikki Siskan (1980, 30) luettelemista modernismin avainsanoista: näkökulma, suhteellisuus, subjektiviteetti, refleksiivisyys, avoin rakenne. Objektiivisellä realismilla Bordwell tarkoittaa taide-elokuvien taipumusta irrottautua klassisen kerronnan tiukasta kausaliiteetin vaatimuksesta realismin nimissä. Bacon (2000, 77) huomauttaa, että taide-elokuvaa ohjaa realistinen motivaatio (katsojan intuitiivinen tai tietoinen kokemus fiktion todenkaltaisuudesta) vahvemmin kuin valtavirtaelokuvaa, jolle kompositionaalinen motivaatio on keskeistä. Vaikka loppusulkeuma on taide-elokuvassakin suhteellisen tavallinen ratkaisu, sjuzhetissa on usein aukkoja, eikä kaikkiin juonimateriaalin kysymyksiin vastata. Kerronta voi olla episodimaista. Monesti sattuma ohjaa tarinan kulkua. Tällaiset strategiat saavat aikaan vaikutelman todenmakuisuudesta, sillä myöskään reaali maailmassa tapahtumia ei tavallisesti ohjaa tiukka kausaliiteetti vaan pikemminkin sattumanvaraisuus.

³² Ongelma on samankaltainen kuin avantgarden määrittely postmodernistisessä kulttuuriympäristössä, josta enemmän luvussa 3.4.

Subjektiiivisella realismilla Bordwell viittaa taide-elokuvien tapaan nostaa henkilön subjektiviteetti eli sisäinen kokemus keskiöön ja pyrkii kuvaamaan sitä kertovien keinojen avulla. Juonellisen kausaliteetin hämärtymiseen liittyen myös henkilöt ovat passiivisempia kuin klassisessa kerronnassa, heidän tavoitteensa ja motivaationsa epäselvempiä ja heidän pyrkimyksensä selkeään päämäärään vähäisempiä tai jopa olemattomia. Kerronta jättää nämä asiat taka-alalle. Henkilöt esitetään usein eräänlaisessa (henkisessä) ääritilanteessa, jossa he käyvät läpi eksistentiaalista kriisiä. Fabulataso on tavallisesti sisäisesti yhtä itsenäinen ja yhtenäinen kuin klassisessa kerronnassa. Sjužhet-taso saattaa kuitenkin käyttää elokuvan teknisiä keinoja (tyyliä) henkilöiden yksityisten mentaalisten prosessien dramatisointiin. Esimerkkejä tällaisesta ovat vaikkapa unet, muistot, hallusinaatiot ja fantasiat, jotka voivat aineellistua kuvissa ja/tai ääniraidalla. (Bordwell 1985, 208.)

Bordwellin kolmas skeema, kommentoiva kerronta, viittaa niihin kerronnallisiin ratkaisuihin, jotka kuuluvat lähinnä taiteellisen motivaation piiriin. Skeema aktivoituu hetkillä, jolloin ”kerronta keskeyttää fabulainformaation välittämisen ja korostaa omaa rooliaan” (Bordwell 1985, 209). Kyseessä voi olla vaikkapa erikoinen kuvakulma, huomiotaherättävä leikkaus tai jokin muu keino, joka kiinnittää huomion itse kerrontaan. Esimerkiksi Jean-Pierre Jeunetin elokuvassa *Amélie (Le fabuleux destin d’ Amélie Poulain, Ranska/Saksa 2001)* on hetkiä, jolloin päähenkilö kääntyy puhumaan suoraan kameralle: tämä on kommentoivaa kerrontaa, joka osoittaa elokuvan kertojan tietoisuuden yleisöstä ja kerronnan roolista. Strategia liittyy usein elokuvan iterefleksiivisyyteen (Bordwell käyttää sanaa itsetietoisuus, self-consciousness). Kommentoiva kerronta kiinnittää huomion kertomuksen sijasta kertovaan auktoriteettiin, joka tuo tarinan nähtäville ja järjestää materiaalin nähtäväksemme. Taide-elokuvalla tyypillisenä strategiana se selittää osaltaan myös auteurismia, tekijän mytologisointia, joka on juuri taide-elokuvaan liittyvä ilmiö.

”Kertoja” voidaan tässä yhteydessä kuitenkin ymmärtää elokuvan sisäistekijänä, ei niinkään fyysisenä, olemassaolevana henkilönä, kuten ohjaajana. Sisäistekijä on Chatmanin (1990, 74-75, 86-87) mukaan kertovan fiktion sisäinen agentti, joka ohjaa lukemistapahtumaa. Elokuvassa sisäistekijä on siis tekstuaalisten ominaisuuksien pohjalta syntyvä katsojan konstruktio, jonka hän käsittää merkitysten lähteeksi. Kyse

ei ole elokuvan historiallisten tekijöiden³³ aikeiden konstruoinnista, vaan kuvitteellisesta materiaalia järjestävästä tekijästä, josta muodostuu kuva vain ja ainoastaan tekstin/elokuvan piirteiden pohjalta. Kuten edellä on tullut todettua, on syytä ottaa huomioon, että elokuva ei ole syntynyt itsestään, vaan on tarkoitettu ymmärrettäväksi jollain tavoin. Sisäistekijän käsite havainnollistaa tätä ulottuvuutta harhailematta kuitenkaan intentioiden konstruointia kohti.

Bordwell nostaa esille vielä yhden taide-elokuvalle keskeisen piirteen, joka syntyy tiettyjen kertovien strategioiden tuloksena: moniselitteisyyden (ambiguity). Taide-elokuvassa kerronta rakentuu niin, että katsojan hypoteesit eivät välttämättä saa varmistusta suuntaan tai toiseen. Vihjeitä on paljon ja ne ovat riittämättömiä tai keskenään ristiriitaisia. Kerronnallisissa ratkaisuisissa esimerkiksi erikoiset värit tai kuvauksen ja/tai lavastuksen avulla luodut tilavääritykset voidaan selittää joko fiktiivisen henkilön subjektiivisesta realismista tai kommentoivan kerronnan auktoriteetista käsin. Mikään elokuvassa ei kuitenkaan vahvista yhtä selitystä sen oikeammaksi kuin toista. Tämä moniselitteisyys ja epävarmuus ikään kuin kutsuu pohtimaan ja punnitsemaan eri vaihtoehtoja. Bordwell (1985, 212) kiteyttää taide-elokuvan moton kärjistetysti: ”Tulkitkaa tätä elokuvaa, ja tulkitkaa sitä niin, että moniselitteisyys maksimoituu.”

Tarkasteltaessa *Lost Highwayn* suhdetta taide-elokuvaan esille nousee erityisesti neljä asiaa. Parallelismien lisäksi huomio kiinnittyy auteurismiin, subjektiiviseen realismiin ja moniselitteisyyteen. Lynch on niistä nykyelokuvan ohjaajista, jonka nimeen, henkilöön ja tyyliin liitetään tekijämyytti.³⁴ ”Lynchmäinen” tai ”Lynch-vaikutteinen” on elokuvista ja kenties muustakin populaarikulttuurista puhuttaessa vakiintunut eräänlaiseksi yleiskäsitteeksi, jolla kuvataan painajaismaisia, mystisiä, mustan huumorin, väkivallan, erotiikan ja surrealismin sävyttämiä visioita. Lynchin henkilön

³³ Branigan (1992, 87-88) käyttää ”historiallisen tekijän” käsitettä jokseenkin samassa merkityksessä kuin Chatman puhuu ”sisäistekijästä”. Omassa tekstissäni ”historiallinen tekijä” kuitenkin viittaa elokuvan tekijään/tekijöihin fyysisinä, olemassaolevina henkilöinä, ei yleisön konstruktioina.

³⁴ Auteuristinen ajattelu elää elokuvajournalismissa ja -harrastajien keskuudessa edelleen vahvana, ja on paljon esimerkkejä muista ”nykyauteureista”, joiden julkinen imago pitää yllä jonkinlaista tekijämyyttiä ja joiden elokuvatuotantoa leimaa tunnistettava, usein kopioitu tyyli: Quentin Tarantino, Lars von Trier, Aki Kaurismäki, Pedro Almodovar jne.

ja tuotannon ympärillä elää sitkeä maailmanlaajuinen fanikulttuuri, jota ylläpidetään erityisesti internet-sivuilla ja keskustelupalstoilla.³⁵

Tällaisen ohjaajamyytin vaikutukset katsomiskokemukseen ovat sikäli merkittäviä, että myös ne saattavat ohjata katsojan odotuksia ja tulkintoja elokuvasta, riippuen siitä, millainen on katsojan tietämys ohjaajaan muusta tuotannosta ja julkisuuskuvasta. Jonkun enemmän ”riviammatilaisena” pidetyn ohjaajan elokuvaan ei todennäköisesti liity yhtä vahvoja tyyliä ja persoonallista visiota koskevia odotuksia. Esimerkiksi Chris Columbusin elokuvia tuskin ajatellaan Chris Columbus - elokuvina, vaan ne ovat ”*Yksin kotona* -elokuvia” tai ”*Harry Potter* -elokuvia”. Lynchin elokuvat kuitenkin ovat nimenomaan ”David Lynch -elokuvia”. Voitaisiin puhua ”Lynch-skeemasta”, joka on yksi niistä viitekehyksistä, joiden pohjalta katsoja jäsentää ja tulkitsee näkemäänsä. Elokuvan vastaanottotapahtumaan liittyy siis vahvasti tekijäkonstruktio, jolla ei välttämättä ole paljoakaan tekemistä itse historiallisen, olemassaolevan henkilön kanssa. Katsoja rakentaa sen kulttuuristen tekstien, kuten taiteellisen tuotannon, haastatteluiden, elämäkertakirjallisuuden ja muiden julkista kuvaa muovaavien materiaalien pohjalta. Vastaavia mielikuvia liittyy esimerkiksi Hitchcockiin, jonka imagosta ”jännityksen mestarina” muodostui jo hänen elinaikanaan markkinointikeino.

Asiaa voi havainnollistaa Lynchin *Twin Peaks* -televisiosarjan jälkeen valmistuneen *Tuli kulje kanssani* (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, USA 1992) -elokuvan esille ottaminen. Tämän elokuvan vastaanotto oli nuiva niin kriitikoiden kuin yleisönkin keskuudessa, ja vasta viime aikoina elokuvaa on varovaisesti alettu pitää mainettaan parempana. Olisi houkuttelevaa ehdottaa, että elokuvan vastaanottoa ohjasi aikoinaan ”Lynch-skeemaa” vahvemmin ”*Twin Peaks* -skeema”: niin yleisö kuin kriitikotkin yrittivät ymmärtää elokuvaa huippusuositun televisiosarjan pohjalta, mikä johti väistämättä turhauttavaan tilanteeseen, koskaokuva (uskoakseni tietoisesti) asettui vahvasti televisiosarjan tavaramerkkejä vastaan. Vasta, kun elokuvaa on alettu tarkastella osana Lynchin muuta tuotantoa, sen elokuvalliset ansiot ovat nousseet näkyvämmiksi kuin sen eroavuudet televisiosarjan vahvuuksista. En väitä, että tämä

³⁵ Esim. *LynchNet: the David Lynch Resource*; *The City of Absurdity: the Mysterious World of David Lynch*; *The Lynch Link*; *The David Lynch DreamWorld*; *Mulholland Dr. Fan Club*. Lynch on myös rakentanut oman virallisen internet-sivustonsa, *davidlynch.com*.

spekulaatio selittäisi täydellisesti elokuvan negatiivisen vastaanoton ja myöhemmän arvonnousun, mutta se saattaa osaltaan valaista tapahtunutta.

Taide-elokuvan subjektiiviseen realismiin ja moniselitteisyyteen liittyy läheisesti myös kysymys kerronnan luotettavuudesta. Elokuvakerronta voi olla tarkoituksellisen epäluotettavaa ja johtaa erilaisilla keinoilla katsojaa harhaan. Toisinaan näennäisen objektiivisena esitetty jakso saattaa osoittautua vääristellyksi, kuten Hitchcockin elokuvassa *Esirippu laskee* (*Stage Fright*, Iso-Britannia 1950), jossa kerronta esittää yhden henkilön valheellisen selityksen tapahtuneesta ja paljastaa sen myöhemmin valheeksi (Chatman 1990, 131-132). On kuitenkin varsin tavallista, että epäluotettavuus motivoidaan kehystämällä kerrottu jakso henkilön subjektiiviseksi kokemukseksi (Bordwell 1985, 60-61). *Lost Highwayssa* on kyse tilanteesta, jossa objektiivisen ja subjektiivisen realismin rajat hämärtyvät. Subjektiviteetti ei välttämättä riitä selitykseksi kaikille sjuzhet-tason tapahtumille. Epäluotettavuus syntyy siitä, että henkilöiden ja tapahtumien todellisuusstatus on vaikeasti määriteltävissä. Tämä problematisoi myös todellisuuden olemusta sinänsä: koska ”objektiivisen” todellisuuden tunnistettavuus katoaa, se ei enää voi toimia mittapuuna, jota vasten ”subjektiivinen” määrittyy.

Fredin ja Peten subjektiivisten visioiden osalta jää epäselväksi, onko kyse muistoista, hallusinaatioista, kuvitelmista vai jostain muusta. Kerronta kyseenalaistaa molempien henkilöiden muistia monin tavoin. Fred sanoo kohtauksessa 30, ettei pidä videokameroista ja lisää, että haluaa muistaa asiat omalla tavallaan, ei välttämättä siten kuin ne tapahtuivat. Hänen reaktionsa kolmanteen videonauhaan, joka näyttää hänet Reneen silvotun ruumiin vierellä, on järkyttynyt ja yllätynyt. Ei siis ole syytä uskoa, että hän muistaisi tapahtuneen. Tämä oletus saa lisävahvistusta repliikistä, jonka Fred sanoo poliisietsiville: ”En tappanut häntä! Sanokaa minulle, etten tappanut häntä.” Fred pyytää tietoa ulkopuoliselta, koska ei luota omaan muistiinsa.

Videonauhat ovat todellisuuden taltiointeja ja edustavat siis tavallaan objektiivisuutta, vastakkaista näkökulmaa subjektiviteetille. Toisaalta niiden epätodennäköinen kuvakulma eli jyrkkä yläkulma [kuva 5] kyseenalaistaa niiden totuudellisuutta ja vihjaa, että ne saattavat olla lavastettuja. Kerronnassa on kuitenkin hetki, joka luo yhtäläisyyden videonauhojen ja Fredin muistin välille. Kohtauksessa 52 Fred katsoo

kolmannen portailta löytyneen videonauhan, joka päättyy kuviin Fredistä Reneen silvotun, verisen ruumiin vierellä. Videonauhan mustavalkoisten kuvien kanssa leikataan ristikkään värillinen väläys samasta tilanteesta [kuvat 6-9]. Mustavalkokuva on tähän asti liitetty videonauhoihin, ja Fredin subjektiiviset muisti-/mielikuvat on esitetty ja esitetään tästä eteenpäinkin (esim. vankila, k. 56, 59) värillisinä kuvina [kuvat 10-11]. Siksi värillinen väläys mustavalkokuvan rinnalla viittaa muistoon. Murha on tallentunut sekä videolle että pakenevaan muistikuvaan, ja tämä tekee siitä astetta todellisemman tai todennäköisemmän kuin asioista, jotka ovat pelkästään mahdollisesti lavastettuja videoita tai mahdollisesti vääristyneitä muistikuvia.

Peten tapauksessa muistin luotettavuus kyseenalaistuu vielä eksplisiittisemmin. Pete myöntää, ettei muista, mitä tapahtui ”sinä yönä”, ja pyytää vanhempiaan kertomaan. MM kyseenalaistaa Fredin ja Peten muistia kohtauksissa 33 ja 128, jotka ovat dialogin osalta paralleeliset (”Talossasi, etkö muista?” [dialoginäyte 1]). Paitsi että dialogi eksplisiittisesti vie huomion muistamiseen ja muistamattomuuteen, MM on itsessään hahmo, jota ajan ja paikan rajoitukset eivät näytä kahlitsevan. Hänet voidaan siis tulkita yliluonnolliseksi olennoiksi, mutta myös hallusinaatioksi tai metaforiseksi ruumiillistumaksi henkilöiden peloille tai kuviteluille. Näin edellä käsitellyt kohtaukset eivät kyseenalaista ainoastaan Fredin ja Peten muistia, vaan myös heidän henkistä tasapainoaan tuomalla näkyville MM:n demonihahmon.

3.3 Avantgarde

Avantgardistille taide ei enää esitä jo olemassaolevaa maailmaa; pikemminkin tämä suhde käännetään vastakkaiseksi ja esittämisen tosiasia tai käytäntö itsessään tuottaa maailman (Docherty 1993, 16).

Avantgarden valtavirta ei määrity ainoastaan yhteisten tyyllisten ominaisuuksien perusteella, vaikka nämä ehkä ovat välittömimmin näkyvillä. Avantgarde on pikemminkin olennaisesti filosofinen ryhmittymä. Sen jäseniä yhdistää tietynlainen asenne länsimaista yhteiskuntaa kohtaan, tietty esteettinen lähestymistapa ja tavoite muuttaa [teatteri]esityksen luonnetta: kaikki nämä asiat muodostavat yhdessä selväpiirteisen ideologian. (Innes 1993, 4.)

A.L. Rees (1999, viii) nimeää David Lynchin valtavirran avantgardistiksi, mutta ei määrittele tarkemmin, mitä tällä tarkoittaa. Sisäisesti paradoksaaliselta kuulostava nimitys on oiva esimerkki siitä, millaiseen asemaan termi ”avantgarde” on liukunut jälkistrukturalistisessa keskustelussa. Peter Bürger (1984, 49) määritteli avantgarden vuonna 1974 teoksessaan *Theorie der Avantgarde* hyökkäykseksi sitä instituutioihin sidottua, käytännön elämästä eristettyä funktiota vastaan, joka taiteella oli porvarillisessa yhteiskunnassa. Hän oli myös sitä mieltä, että historiallinen (1910- ja 20-lukujen) avantgarde ei lunastanut lupauksiaan, eikä myöhempi avantgarde enää pystynyt korjaamaan tilannetta, sillä se oli itsekin muuttunut osaksi taideinstituutioita ja siis alkuperäisten päämääriensä negaatioksi (Bürger 1984, 57-58). Parikymmentä vuotta myöhemmin ja osittain Bürgerin käynnistämän keskustelun vaikutuksesta (Rees 1999, 3) avantgarde oli jälkistrukturalistisessa keskustelussa julistettu jo merkityksensä menettäneeksi termiksi, sillä avantgardistiset käytännöt olivat monien mielestä sulautuneet osaksi postmodernin kulttuuriympäristön moninaisuutta suosivaa, jatkuvasti uutta etsivää ja marginaaliset käytännöt itseensä imevää valtavirtaa (Docherty 1993, 15-18; Smith 1998, 409; Lapsley & Westlake 1991, 206-213).

Avantgarden käsite on kulkenut 1900-luvun alkupuolelta lähtien käsi kädessä modernismin käsitteen kanssa, ja toisinaan termejä on käytetty synonyymisinä (Smith 1998, 399). Sellaiset aikanaan kokeellisuutta, uudistumista ja joissain tapauksissa poliittisia päämääriä merkinneet suuntaukset kuin impressionismi, dadaismi, futurismi, symbolismi, kubismi ja surrealismi on ollut tapana niputtaa jomman kumman tai molempien kattokäsitteiden alle. Bürger (1984, 60-63) erottaa termit toisistaan, vaikka myöntääkin niiden osittaisen päällekkäisyyden. Hän näkee modernismin tiettyyn historialliseen hetkeen kuuluvana taiteen muotokäytäntöjen uudistuksena, jossa on keskeistä taiteen itserefleksiivisyyden löytäminen eli välineen eksplisiittiseksi tekeminen taideteoksissa.³⁶ Avantgarde on Bürgerin mielestä radikaalimpi hyökkäys taiteen vallitsevia käytäntöjä ja instituutioita kohtaan. Nykynäkökulmasta on tärkeää huomata, että ei ole mielekästä puhua yhdestä

³⁶ Esimerkiksi käy vaikkapa ekspressionismi, joka illusionistisen esittämisen sijasta alkoi kuvata kohteitaan villien värien ja vääristyneiden muotojen kautta, pyrkien näin välittämään taiteilijan sisäisiä kokemuksia. Tämä strategia kyseenalaisti konventionaalisen käsityksen taiteen tehtävästä todellisuuden uskollisena kopioijana sekä todellisuuden luonteesta yleensä: onko todellisuus jotain objektiivisesti havaittavaa, vai voidaanko sitä ymmärtää vain sisäisen, subjektiivisen kokemuksen tasolla?

avantgardesta, vaan pikemminkin useista eri avantgardeista (Smith 1998, 395-397; Rees 1999 käyttää tekstissään monikkoa jatkuvasti vuorotellen yksikön kanssa), jotka ovat syntyneet suhteessa hyvin monenlaisiin valtavirtakäytäntöihin, arvoympäristöihin ja poliittisiin tilanteisiin, ja poikkeavat siis suuresti toisistaan.

Avantgardeen on liittynyt vahvasti tietynasteinen poliittisuus, ja 1900-luvun alkuvuosikymmenien suorien manifestien³⁷ jälkeenkin avantgardetaide on ollut monien marginaaliryhmien, kuten etnisten ja seksuaalisten vähemmistöjen väline oman äänensä esilletuomisessa (Rees 1999, 105-107). Myös feministinen liike on etsinyt uusia, patriarkaanin ideologiaa vastustavia ilmaisumahdollisuuksia avantgardesta (Smith 1998, 407-406). Kaikki avantgarde ei kuitenkaan ole ollut poliittisesti suuntautunutta. Elokvataiteessa avantgarde on ollut paitsi tiettyjen aatteellisesti suuntautuneiden ryhmittymien väline, myös yksittäisten taiteilijoiden henkilökohtainen ilmaisuväline, ja siihen liittyykin useasti ajatus elokuvantekijästä "käsityöläisenä", joka valmistaa elokuvansa alusta loppuun vailla kaupallisten tuotantoyhtiöiden tarjoamia resursseja, mutta myös niiden asettamia paineita lopputuloksen suhteen (Smith 1998, 395). Elokuva-avantgardeen on myös aina liittynyt jonkinlainen shokkiarvo (Rees 1999, 3-4).

Lynchin ja hänen elokuviensa suhde avantgardeen on moniulotteinen. Avantgarde-elokuva on monesti ollut sellaisten taiteilijoiden väline, jotka eivät ole pitäneet itseään erityisessä mielessä elokuvantekijöinä, vaan pikemminkin taiteilijoina, jotka valitsevat ilmaisuvälineensä aina kulloisenkin tarpeen mukaan (Rees 1999, 2). He ovat siis saattaneet olla samanaikaisesti kuvataiteilijoita (Salvador Dali, René Clair, Pierre Bonnard, Peter Greenaway), teatteritaiteilijoita (Antonin Artaud), kirjailijoita (Marguerite Duras) tai vaikkapa kuvanveistäjiä (Bruce Conner). Lynchillä on yhteytensä tällaiseen taidekäytäntöön ja taiteilijäkäsitykseen. Hän aloitti uransa kuvataiteilijana, mutta hänet tunnetaan myös valokuvaajana, sarjakuvapiirtäjänä, popmusiikin sanoittajana, säveltäjänä, äänisuunnittelijana ja huonekalumuotoilijana. Tämä monialaisuus on kenties ollut osaltaan pönkittämässä sitä ikonista auteurkuvaa ja kultti-ilmiötä, joka Lynchin ympärille on syntynyt ja jota sivuttiin tutkielman johdannossa. Tällaisen luovan neron myytin, kuten avantgarde-ideologiankin, juuret

³⁷ Esim. Filippo Marinettin *Futurismän manifesti* 1909, André Bretonin *Surrealismän manifesti* 1924.

ovat tietenkin romantiikan taiteilijakäsityksessä, jossa taiteilija nähtiin yksilöllisen, ainutkertaisen luovuuden haltijana ja hänen teoksensa tuon luovuuden ilmentäjänä.

Todettakoon, että Lynchin elokuvien mahdolliset poliittiset ulottuvuudet eivät ole ainakaan eksplisiittisiä, eikä Lynch ole manifestoinut myöskään elokuvien ulkopuolella minkäänlaisia poliittisia päämääriä. Tässä suhteessa Lynchin assosiointi poliittiseen avantgardeen näyttää siis tarpeettomalta, ja osaltaan tämä myös ehkä selittää ohjaajan ristiriitaista asemaa “valtavirran avantgardistina”: hänen elokuvansa voivat narratiivin ja estetiikan osalta kokeilevinakin kuulua valtavirtaan, koska eivät poliittisesti ja ideologisesti asetu sitä vastaan.³⁸

Sikäli kuin avantgarde-elokuvaa on enää nykyisin mahdollista määritellä, voidaan todeta, ettei *Lost Highway* ainakaan tuotannollisilta lähtökohdiltaan ole avantgardea. Se on kaupalliseen levitykseen suunnattu suhteellisen tunnettujen ja menestyneiden tekijöiden elokuva. Vaikka se on tuotettu ns. riippumattomana (independent-) tuotantona, eli suurten studioiden tuotantosysteemin ulkopuolella, tämä ei vielä tee siitä marginaalista. Ottamatta sen enempää kantaa kysymykseen avantgarden nykytilasta ja olemassaolosta postmodernissa mediayhteiskunnassa voidaan kuitenkin myös huomata, että *Lost Highwayn* estetiikassa ja erityisesti narratiivissa on piirteitä, jotka suhteutuvat avantgardeen historiallisena ilmiönä. Tällaisia voisivat olla ainakin narratiivin väljä ja klassisen kerronnan rakennetta rikkova käyttö, visuaalisten, äänellisten ja aisteihin vetoavien elementtien painottuminen tarinankerronnan kustannuksella, jonkinasteinen itserefleksiivisyys sekä valittuun aihepiiriin kuuluvien tapahtumien esittäminen poikkeuksellisen shokeeraavalla tavalla.

Elokuvan avantgarde on monesti assosioitunut ei-kertovaan elokuvaan, joka muodostuu ennen kaikkea aisteihin vetoavista kuva- ja äänikompositioista ja lähestyy täydellistä abstraktiota. On totta, että avantgardessa kerronnan konventiot ja joskus myös sen tarpeellisuus ovat kyseenalaistuneet usein vahvasti. Koska avantgarde on aina määrittynyt vastareaktionä valtavirtaan, sen ymmärtäminen vaatii toisenlaisia

³⁸ Poliittisesti sävyttyneissä tulkinnoista Lynchin elokuvista johtoajatus on ollut yleensä feministinen, ja Lynchin tuotannossa esiintyneistä naiskuvista kuten *Blue Velvetin* (1986) masokistisesta Dorothysta ja *Twin Peaksin* (1989-1991) uhrin rooliin joutuneista nuorista naisista onkin oltu montaa mieltä. Itse en syvenny naiskuvan kysymykseen, koska se ei ole tämän tutkimuksen tarkoitus. Sivuan kysymystä luvussa 4.3.2, koska sukupuoli/suus on *Lost Highwayssa* niin keskeinen asia.

skeemoja. James Peterson (1994, 13) näkee avantgarde-elokuvan katsomisen eräänlaisena ongelmanratkaisuna. Kausaalisesti etenevän tarinan konstruoinnin sijasta huomio on kiinnitettävä muihin ominaisuuksiin, kuten tekstuureihin, väreihin, muotoihin ja liikkeisiin (Ibid., 23), jopa siihen, miten elokuva tarkoituksellisesti pyrkii estämään tarinan konstruointia.

Elokuvan kertovan funktion ja siihen suhteellisen vahvasti sidoksissa olevan illusionistisen esittämisen luonteen kyseenalaistus avantgardessa liittyy läheisesti avantgarden laajempaan filosofiaan, eli vallitsevien taiteellisten/kulttuuristen käytäntöjen ja sitä kautta myös koko vallalla olevan arvomaailman haastamiseen. Kerronnan rajoja kokeillaan, mutta kerrontaa ei välttämättä kokonaan hylätä. Rees (1999, 58) toteaa, että avantgarden kertovat ja abstraktit suuntaukset ovat monesti olleet olemassa samanaikaisesti, välillä läheisessä yhteydessä toisiinsa ja toisinaan erillisinä. Hän nostaa sodanjälkeisen amerikkalaisen lyyrisyyttä ja subjektiivisia kokemuksia korostaneen kertovan avantgarden symboliksi Maya Derenin ja Alexander Hammidin elokuvan *Meshes of the Afternoon* (USA 1943).³⁹ *Lost Highway*n yhteyksiä tähän klassikkoon ei voida jättää huomiotta.

Peterson (1994, 38) sijoittaa Derenin elokuvan avantgarden “poeettiseen suuntaukseen” (poetic strain), joka pyrki runolliseen ilmaisuun ja korosti sisäisiä kokemuksia, kuten unia, kuvitelmia, muistoja, hallusinaatioita ja tunnetiloja (ibid., 31-33, 38). Tässä avantgarden juonteessa elokuvat myös näyttäytyivät monesti tekijän oman subjektiivisen kokemuksen kuvina (ibid., 35-37). Peterson näkee syyn poeettisen avantgarden viehtymykselle subjektiviteettiin siinä, että sisäinen kokemus tarjosi jonkinasteisen koherenssin ja viitekehyksen materiaalin järjestämiselle elokuvassa, mutta jätti kuitenkin suuren vapauden kokeiluille (ibid., 39).

Meshes of the Afternoon muodostuu unikokemukseksi kehystetystä sarjasta tarinallisia “silmukoita” (mesh = silmukka), joissa nainen seuraa tummaviittaista hahmoa taloon, ilmeisesti omaan taloonsa. Sama perustapahtuma toistuu hieman toisistaan poikkeavina variaatioina, joita yhdistävät tumman hahmon esiintyminen, eräiden

³⁹ Suomessa Derenin elokuvaa ei ole tietävästi esitetty kuin kerran Espoo Ciné -elokuvafestivaalin yhteydessä, eikä siitä ole esityskopiota maassa. Elokuvaa ei ole myöskään saatavana videolevityksessä.

esinesymbolien (kukka, veitsi, avain, peili, puhelin) toistuminen ja naisen kaksoisolentojen ilmestyminen [kuvat 12-13]. Tumma hahmo rinnastetaan toisaalta naiseen itseensä, sillä hahmon kasvojen paikalla on peili, toisaalta taloon saapuu naisen aviomies tai rakastaja, joka rinnastetaan tummaan hahmoon samojen liikeratojen ja paralleelisten kuvakompositioiden kautta. Viimeisessä variaatiossa mies saapuu taloon ja löytää naisen kuolleen.

Elokuvan visuaalinen samankaltaisuus *Lost Highwayn* kanssa on huomioitu useissa yhteyksissä (Le Blanc & Odell; Zryd 1999, 2002; Stephens 1997). *Meshes of the Afternoonin* miljö ja kuvat toistuvat heijastusten tavoin *Lost Highwayssa*. Iso valkoinen talo (Los Angelesin kukkuloilla), ikkunan takaa kadulle katseleva päähenkilö [kuvat 14-15], talon ohi johtava tie, jota kamera pyyhkäisee [kuvat 16-17], portaiden merkityksellistäminen talon ulko- ja sisäpuolella: *Meshesissä* nainen nousee useita kertoja portaita, ja monet esinemotiivit (avain, veitsi, puhelin) nähdään portailta; *Lost Highwayssa* Renee löytää portailta videokasetin useana aamuna peräkkäin [kuvat 18-21]. Puhelin ja verhot ovat toistuvia visuaalisia motiiveja molemmissa elokuvissa, samoin naisen kaksoisolentojen ilmestyminen. Moniselitteinen tumma hahmo näyttäytyy *Lost Highwayssa* MM:na. *Meshesissä* levysoittimen neula pyörii levyllä tyhjää levyn loputtua, ja *Lost Highwayssa* videolaite näyttää aina samalla tavoin alkavaa videonauhaa. Tekniset laitteet korostavat kehän kiertämisen ja yhteyden menettämisen ajatuksia.⁴⁰

Kokonaisdramaturgian tasolla sekä *Meshes* että *Lost Highway* käyttävät silmukkarakennetta ja parallelismia materiaalinsa järjestämisessä. Elokuvien temaattistakin tasoa voitaneen pitää jossain määrin yhtenevänä, sillä molemmissa kerronta viittaa ongelmalliseen parisuhteeseen ja siihen liittyviin tuhon/itsetuhon elementteihin. Elokuvien välille syntyvää viittaussuhdetta voitaisiin kenties nimittää *transtekstuaaliseksi paralleeliksi*: sen tunnistaminen riippuu katsojan tietämyksestä ja saattaa toimia apuvälineenä katsojan yrityksille ymmärtää *Lost Highwayn* kerrontaa,

⁴⁰ *Twin Peaks* -televisiosarjan episodin 15 tarkastelu osoittaa Lynchin mahdollisesti jo aikaisemmin viittaneen Derenin elokuvaan. Kyseisessä jaksossa Sarah Palmer (Grace Zabriskie) ryömiä alas portaita levysoittimen pyöriessä paikoillaan levyn loputtua. Näyttelijä muistuttaa fyysisesti varsin paljon Maya Derenia, ja kuvat tavallisuudesta poikkeavasta liikkumisesta portaita sekä levysoittimesta ovat keskeisiä *Meshes of the Afternoonissa*. Tämä yhtenevyys vahvistaa osaltaan sitä ajatusta, että viittaussuhde on tietoinen.

sillä se tarjoaa elokuvalle lisäkontekstin ja aktivoi transtekstuaalista motivaatiota eli kerronnan ymmärtämistä suhteessa tekstien välisiin yhteyksiin.

On ehkä uskaliaasta väittää, että *Lost Highwayn* kerronta asettuu klassiseen kerrontaan nähden avantgardistiseen asemaan. Pikemminkin avantgarde on *Lost Highwayn* tapauksessa sulautunut valtavirtaan, mutta yhdistelmä on jotain muuta kuin klassinen kerronta tai avantgardistiset käytännöt erikseen – osien summa suhteutuu kenties osuvimmin postmodernistiseen viitekehykseen, jota tarkastelen seuraavassa luvussa. Elokuva haastaa selvästi sulkeumaan, fabulan ja sjuzhetin suhteeseen sekä subjektiivisesti koettavan ja objektiivisesti havaittavan todellisuuden esittämiseen liittyvät konventiot ja siten myös monet skemaattiset odotukset, ja se tekee tämän viittaamalla historialliseen avantgardeen. Katsomiskokemuksessa aktivoituu sekä klassiseen kerrontaan, taide-elokuvaan että avantgardeen liittyviä skeemoja (sikäli kuin viimeksimainittuja on olemassa; muussa tapauksessa katsojan on luotava niitä vähitellen).

Transtekstuaalinen motivaatio on sitäkin tärkeämpi jo useasti mainitun Lynchin kulttiaseman vuoksi. Se vaikuttaa Lynchin muuta tuotantoa tuntevan katsojan skemaattisiin odotuksiin elokuvan suhteen ja todennäköisesti auttaa siirtämään odotukset ainakin osittain valtavirtaelokuvasta hiukan väljemmille vesille.

3.4 Postmodernismi

Subjektista, jolla aiemmin koettiin olevan yhtenäinen ja vakaa identiteetti, on tulossa pirstoutunut. Se ei koostu yhdestä, vaan monista identiteeteistä, jotka ovat joskus ristiriidassa keskenään tai jopa yhteensopimattomia toisiinsa nähden. (Hall 1999, 22.)

Postmodernismista⁴¹ puhuttaessa on jo muodostunut kliseeksi todeta, että kyseessä on

⁴¹ Substantiivi “postmodernismi” viittaa tekstissäni taidetyylisuuntaan, adjektiivi “postmodernistinen” laadullisiin elementteihin ja “postmoderni” puolestaan historialliseen ajanjaksoon, yhteiskuntaan tai sosio-kulttuuriseen tilanteeseen. En ole hyödyntänyt suomenkielisiä vastineita “jälkimoderni” tai “myöhäismoderni”, sillä niissä on joitakin sävyeroja, ja lähteistöni on pääasiassa englanninkielistä. Terminologia on kielellisestikin ongelmallista, mutta en syvenny tähän ulottuvuuteen tarkemmin.

pakeneva ja ongelmallinen käsite, jonka yksiselitteinen määrittely on vaikea tehtävä. Elokvasta puhuttaessa niin erityyppiset tuotokset kuin Chris Markerin puolidokumentaarinen, kerronnan rajoilla liikkuva matkakuvaus *Vailla aurinkoa* (*Sans Soleil*, 1982), Quentin Tarantinon väkivallan ja komiikan kyllästämä rikoselokuva *Pulp Fiction* (1994) ja Peter Greenawayn uuden tekniikan kuvakerronnallisia mahdollisuuksia kokeileva, Japaniin sijoittuva rakkaustarina *Pillow Book* (Ranska/Englanti/Alankomaat, 1996) ovat saaneet postmodernistisen elokuvan leiman kylkeensä (Branigan 1992, 208; Polan 2000; Willoquet-Maricondi 1999). Mutta mitä “postmodernistinen elokuva” itse asiassa tarkoittaa? Jos postmodernismi ymmärretään sellaisten monesti mainittujen piirteiden kuin eklektisyyden, fragmentaarisuuden ja vaikutteiden sekoittumisen ilmentymänä, eikö olisi syytä yhtyä John Hillin näkemykseen: määritelmän ongelmana on, että näillä perusteilla periaatteessa jokaista nykyelokuva voidaan pitää postmodernistisena, koska niitä karakterisoi niin valtaisa määrä erilaisia esteettisiä ja välineellisiä käytäntöjä? (Hill 1998, 101.)⁴²

Hillin mukaan (1998, 100) tutkijoiden kesken ei ole päädytty yhtenäisiin käsityksiin siitä, mikä on keskeistä postmodernistisessä elokuvassa. Yhtäältä itse elokuvateollisuuden on nähty postmodernisoituvan Hollywoodin studiosysteemin korvautuessa moninaisemmilla riippumattoman tuotannon muodoilla.⁴³ Toisaalta elokuvien on väitetty esittävän postmodernin yhteiskunnan kuvia – tällöin kysymykseksi nousee, millainen on postmoderni yhteiskunta. Kolmanneksi elokuvia on kategorisoitu niiden hyödyntämän estetiikan mukaan, mutta tässä on usein ollut kompastuskivenä postmodernistisina pidettyjen elokuvien keskinäinen erilaisuus sekä epäselvyys siitä, millä tavoin postmodernistinen estetiikka eroaa perustavanlaatuisesti modernista esteettisestä käytännöstä. Hill toteaa edelleen, että elokuvatutkimuksen alueella postmodernismi ei ole synnyttänyt teoreettista suuntausta samassa mielessä kuin esimerkiksi feministinen tai psykoanalyttinen lähestymistapa. Hän uskoo tämän johtuvan pääasiassa siitä, että postmodernismin luonteeseen kuuluu epäilevä suhde yhtenäisiin teorioihin ylipäätään (Hill 1998, 96).

⁴² Hill toteaa tämän asian Hollywood-elokuvasta, mutta ajatus voidaan vaivatta laajentaa koskemaan kaikkea nykyelokuva.

⁴³ Tämä on sidoksissa amerikkalaisen riippumattoman elokuvan nousukauteen 1990-luvulla. Ks. luvut 1.3 ja 2.4.

Postmodernismi on kuitenkin käsitteenä liian keskeinen ja laajalle levinnyt elokuvan kulttuurisen kontekstin hahmottamisessa, että sitä voitaisiin jättää huomiotta. Jotta mitä tahansa yksittäistä elokuvaa olisi millään tavoin mahdollista tarkastella suhteessa postmodernismiin, on välttämätöntä eristää käsitteestä joitakin piirteitä, vaikkakin samanaikaisesti on huomioitava, että nämä piirteet ovat hyvin yleistäviä eivätkä ne missään tapauksessa luonnehdi koko postmodernismin käsitettä tyhjentävästi tai ole edes kaikissa yhteyksissä hyväksytyjä. Otan vapauden esittää oman valikoivan ja yksinkertaistetun tiivistelmäni postmodernistisesta esteettisestä ja filosofisesta käytännöstä tämän tutkielman tarkoituksia varten tietoisena siitä, että se on vain yksi noista muuttuvista, elävistä ja aina uudelleen rakentuvista tulkinnoista, joita koko postmodernismin käsite on alkuperäisestä kontekstistaan⁴⁴ laajentunut kuvaamaan.

Hill (1998, 96-97) erottaa kolme päälinjaa, joiden kautta postmodernismia on käsitelty akateemisissa keskusteluissa. Termiä voidaan käyttää filosofisessa, sosio-kulttuurisessa tai esteettisessä mielessä. Filosofisissa debateissa postmodernismi painottaa sosiaalisten ja kulttuuristen todellisuuksien sekä identiteettien heterogeenisyyttä ja sirpaleisuutta. Yhtenäisyys näyttäytyy mahdottomuutena, eikä identiteeteillä tai koetulla todellisuudella ole pysyvää, pintatason alla piilevää perusolemusta, jota voitaisiin kuvata ja selittää yhdellä kaikenkattavalla teoriolla.

Sosio-kulttuurisessa keskustelussa postmodernilla kuvataan taloudellista ja sosiaalista järjestystä, joka seuraa modernia tilaa (kuten termi sananmukaisesti ilmoittaa). Tälle järjestykselle on ominaisia kaksi keskeistä piirrettä: tiedonkulun ja -välityksen nopeutuminen esimerkiksi tietokoneverkkojen ja satelliittitelevision kautta sekä tästä seuraava median ja sen kuvien vaikutus ihmisten maailmankuvaan ja kykyyn ymmärtää todellisuutta, jonka keskellä he elävät (Hill 1998, 98). Äärimmillen ajatuksen mediatodellisuuden keskellä elämisestä on vienyt Jean Baudrillard (1987, 194-195; 1983, 197-198) ehdottamalla, että postmodernissa maailmassa koko todellisuuskokemus on ainoastaan median kuvien ja merkkien varassa, eikä sen takana olevaan muunlaiseen todellisuuteen ole enää lainkaan pääsyä. Mediakuvien keinotekoinen todellisuus on siis ainoa, mitä meillä on.

⁴⁴ Termi liitettiin alun perin arkkitehtuuriin (Hill 1998, 99) ja on sittemmin tullut käyttöön kaikessa nykykulttuuria koskevassa keskustelussa, tutkimuksessa ja kritiikissä.

Argumentti edustaa äärimmäistä näkökulmaa ja sen heikkoudet ovat helposti osoitettavissa, mutta se kiinnittää huomion median keskeiseen ja jopa hallitsevaan asemaan nykymaailmassa. Joitain viime vuosien elokuvia, kuten Wachowski-veljesten *Matrixia* (USA 1999) ja David Cronenbergin *eXistenZiä* (Kanada/Iso-Britannia/Ranska 1999) voitaisiin pitää kiinnostavina kaikuina Baudrillardin näkemyksestä, sillä niissä elokuvan henkilöiden todellisuuskokemus perustuu lähes täydellisesti tietokoneella luotuun simulaatioon ja sillä on enää hyvin vähän tekemistä ulkoisen, konkreettisen todellisuuden kanssa.

Estetiikan alueella postmodernismista puhuttaessa on päätarkoituksena tavallisesti tehdä ero modernistisiin esteettisiin käytäntöihin. Tavallisimmin tunnistettuja postmodernistisen estetiikan piirteitä ovat eklektisyys eli monien hyvin erilaisten, kenties keskenään ristiriitaisten elementtien ja vaikutteiden sekoittaminen, esteettisten rajojen hämärtyminen ja omaperäisyyden, originelliuden arvostuksen väheneminen (Hill 1998, 99). “Korkeakulttuurin“ ja populaari- tai massakulttuurin tuotteiden sekoittuminen on ollut tyypillistä, ja rajanveto näiden välillä on käynyt vaikeammaksi. Valtavirran ja avantgarden erottamisen mutkistuminen todettiin jo edellä. Myös pintatason ominaisuuksien korostaminen ja pastissimaisuus sekä ironinen kulttuuristen merkkien kierrättäminen (transtekstuaalisen motivaation tietoinen käyttö) yhdistetään usein postmodernistisiin kulttuurisiin tuotteisiin kuten televisioon, mainontaan ja elokuviin.

Lynchin varhaisempaa elokuvaa, *Blue Velvetiä* (1986), nimitetään useasti postmodernistiseksi (Jameson 1991, 287-288, 293-296; Pfeil 1992, 235; Hill 1998, 102), joskin kriitikoiden mielipiteet siitä, mikä elokuvasta tekee postmodernistisen, poikkeavat jonkin verran toisistaan. Jos postmodernistiselle elokuvalla voitaisiin asettaa määritelmälliset kriteerit, *Lost Highway* epäilemättä täyttäisi ne siinä missä *Blue Velvetkin*. Sen lisäksi, että elokuva sulattaa yhteen valtavirran ja avantgarden aineksia sekä lisää joukkoon melkoisen määrän tunnistettavia kulttuurisia kuvia, se korostaa pintatasoa aisteihin vetoavilla kuva- ja äänikompositioilla. Kiinnostavinta on kuitenkin se, miten elokuva pureutuu identiteetin ja narratiivisuuden ongelmiin.

Lost Highwayssa identiteetti näyttäytyy epäyhtenäisenä, hajoavana, muuttuvana, uudistuvana ja pysyvän sijasta pysyvästi rikkinäisenä. Näkemys on varsin

pessimistinen, sillä identiteetille tarjotut tarttumapinnat muodostuvat toistuvista ongelmatilanteista ja pakkomielteisestä mielikuviin takertumisesta. Identiteetin metaforaksi nouseva kuva kaksikaistaisesta valtatiestä kielii sekin rikkonaisuudesta: tietä halkoo katkoviiva yhtenäisen linjan sijasta (ironista kyllä, ainoa kerta, jolloin keskiviiva on yhtenäinen, ja silloinkin kahdentunut, on muodonmuutoksen hetki kohtauksessa 72!) ja auto heittelehtii jatkuvasti kahden kaistan, todellisuuden, identiteetin välillä. Tarjolla ei ole pysyvää ja yhtenäistä identiteettiä, jonka rajat olisivat jollain tavoin määriteltävissä.

Fiktiivinen tilanne heijastelee postmodernismin myötä näkyville nousutta käsitystä, jonka mukaan identiteetti on kulttuurinen konstruktio ja jatkuvassa muutoksen tilassa. Erilaiset kontekstit vaativat erilaisia identiteettejä. (Hall 1999, 22-23.) Tällainen suhde minäkuvaan on vuorovaikutussuhteessa todellisuuskäsitykseen, sillä ympäröivä todellisuus rakentaa yksilön käsitystä itsestä ja toisaalta todellisuuden kokeminen suodattuu minäkuvan läpi. Siksi identiteettien moninaisuus ja sirpaleisuus viittaa myös todellisuuksien moninaistumiseen ja epäyhtenäisyyteen. Thomas Docherty (1993, 24) toteaa:

Todellisuuden tunteminen ei enää ole jonkin pysyvän tuntemista: historia on saastuttanut epistemologian. Tämän tuloksena itse tietäminen – jonka on väitetty riippuvan pysyvästä suhteesta tiedon Subjektin ja Objektin välillä, anagnorisiksen tai tunnistamisen hetkestä, joka tuottaa Subjektin Identiteetin – on joutunut kriisiin.⁴⁵

Narratiivisuus voidaan nähdä yhtenä keinona rakentaa identiteettiä ja todellisuuskokemusta. Hall (1999, 23) kirjoittaa: “Jos tunnemme, että meillä on yhtenäinen identiteetti kohdusta hautaan, tämä johtuu ainoastaan siitä, että olemme rakentaneet lohduttavan tarinan tai ‘minäkertomuksen’ itsestämme.” Jos yhtenäinen narratiivi implikoi yhtenäistä minäkuvaa, *Lost Highwayn* muuttuva, etenevä ja sulkeuman sijasta prosessia jatkava narratiivisuus viittaa epäyhtenäiseen identiteettiin ja todellisuuskokemukseen. Myös todellisuuden kokeminen representaatioiden ja kuvien kautta liittyy tähän. Fredin muistin ja videonauhojen erikoinen suhde näyttää ristiriidan koetun todellisuuden ja sen representaatioiden välillä. Tästä seuraa se, että

⁴⁵ Isot alkukirjaimet alkuperäistekstissä.

todellisuuden olemassaolo ja määrittely itsessään kyseenalaistuu tai joutuu selittämättömään valoon.

Yksi varsin yleinen tulkinta elokuvasta on nähnyt koko toisen näytöksen kuvitelmana ja Peten Fredin idealisoituna, nuorempana alter egona (Lindholm; Rodley 1998, 284-285; Zizek 2000, 15). Tässä tulkinnassa Fred luo itse haluamansa kaltaisen representaation todellisuudesta, jota ei halua tai osaa kohdata. Kerronta kuitenkin säilyttää mahdollisuuden, että Peten maailma on yhtä "todellinen" kuin Fredin. Toisin kuin *Meshes of the Afternoon*, *Lost Highway* ei anna narratiivilleen unen tai hallusinaation kehystä, sen sijaan elokuvan kerronta kyseenalaistaa jatkuvasti objektiivisesti havaittavan ja subjektiivisesti koettavan todellisuuden suhdetta. Tämä todellisuuden, sen representaatioiden ja havaitsemisen suhde on postmodernismin ydinkysymyksiä. *Lost Highwayn* fiktiivisessä maailmassa viittaussuhde representaation ja esitettävän asian välillä on todellakin hämärtynyt kuin Baudrillardin viltimmissä visioissa, niitä ei ole mahdollista erottaa toisistaan:

Kun pelin säännöt loistavat poissaolollaan, asiat tempautuvat omaan leikkiinsä; kuvista tulee todellisempia kuin todellisuus; elokuvasta itsessään tulee enemmän elokuvaa kuin se jo on eräänlaisessa huimauskohtauksessa, jossa [...] se ainoastaan muistuttaa itseään ja pakenee omaa logiikkaansa, seuraten täydellisesti omaa malliaan (Baudrillard 1987, 195).

4 *Lost Highwayn* dramaturgian analyysi: parallelismi, diegesis ja henkilöt

Tutkielmani on nyt eräänlaisessa käännekohtassa. Olen tähän asti keskittynyt esittelemään katsojan ja elokuvallisen tekstin vuorovaikutusta, josta tulkinntat syntyvät, sekä oman analyysini työvälineitä. Seuraavan mutkan takana on varsinainen analyysiosuus, jossa teoreettiset työvälineet kohtaavat elokuvakerronnan. Haluan lähestyä kerronnan purkamista sillä ajatuksella, että teoriakäsitteet ovat vain toisia nimiä olemassaoleville elokuvadramaturgian keinoille. Kerronnan ja analyysin ytimessä ovat siis samat asiat, joita lähestytään eri suunnilta. Korostan vielä sitä, että kyse on omista tulkinnoistani, joille elokuva kuitenkin tarjoaa havaittavissa olevat lähtökohdat.

Elokuvakerrontaa olisi mahdollista lähteä analysoimaan välineen teknisten, tuotantotapaan ja ominaislaatuun sidottujen ominaisuuksien pohjalta, jolloin analyysin kohteina olisivat käsikirjoituksen rakenne, skenografia, kuvaus, näyttelijäntyö, leikkaus, äänisuunnittelu jne. Tämän tutkielman puitteissa tällainen analyysi vaikuttaisi mielestäni redusoivalta, koska lähtökohtana on katsojan kognitiivista aktiviteettia painottava näkökulma. Katsomiskokemuksen vuorovaikutuksellisen dynamiikan mielessä pitäen olenkin jakanut käsillä olevan luvun osioihin, jotka käsittelevät elokuvakerrontaa siltä kannalta, miten katsoja oletettavasti hahmottaa ja jäsentää näkemäänsä.

Elokuvakerronta johdattaa katsojaa muodostamaan mielessään diegesiksen. Diegeettisellä maailmalla tai diegesiksellä viitataan elokuvatutkimuksessa elokuvan sisäiseen todellisuuteen ja sen lakeihin, säännönmukaisuuksiin, jotka määräävät, mitä siihen voi sisältyä ja mikä on mahdollista. Diegesikseen kuuluvat henkilöt ja fiktiivinen todellisuus heidän ympärillään, koko tarinan maailma. Ei-diegeettiseen materiaaliin kuuluu se, mitä elokuvan henkilöt eivät voi kuulla tai nähdä, esimerkiksi elokuvan taustamusiikki, joka ei ole peräisin elokuvan todellisuuden sisäisestä lähteestä, kuten valkokankaalla näkyvästä radiosta. Braniganin määritelmä auttaa kenties havainnollistamaan käsitettä:

Diegeettinen maailma ulottuu otoksessa tai jopa koko elokuvassa nähtyjen asioiden ulkopuolelle, koska emme kuvittele henkilöiden näkevän tai kuulevan vain mitä havaitsemme hänen näkevän tai kuulevan. Diegesis on siis implisiittinen tilan, ajan ja kausaalisuuden systeemi, joka ympäröi elokuvan henkilöä – kokoelma aistittavissa olevaa tietoa, joka esitetään siten, että se on ainakin potentiaalisesti henkilön ulottuvilla. (Branigan 1992, 35.)

Jokaisen elokuvan diegesis on erilainen ja muodostuu yksittäisen elokuvan teknisten ominaisuuksien ja dramaturgian perusteella. Tavallisesti elokuvakerronta pyrkii luomaan yhden, yhtenäiseltä vaikuttavan diegesiksen, jonka sisäisten lakien hahmottaminen tapahtuu heti elokuvan alussa annettavien vihjeiden perusteella. Vihjeet liittyvät ajan, paikan, tapahtumien ja henkilöiden välisten suhteiden esittämiseen. Katsoja oppii tunnistamaan, mitä elokuvassa voi tapahtua ja mitä ei.

On huomioitava se, että elokuvan teknisiä ominaisuuksia tunteva katsoja voi katsomiskokemuksen aikana kiinnittää huomiota niihin keinoihin, joilla elokuva rakentaa diegeettistä todellisuutta, esimerkiksi kuvaukseen, leikkaukseen tai dialogiin. Tarinan ymmärtäminen, joka on kertovan elokuvan katsomiskokemusta voimakkaimmin hallitseva skeema (Bordwell 1985, 34), tapahtuu kuitenkin diegesiksen hahmottamisen ehdoilla. Tiedolliset operaatiot mahdollistavat sen, että katsoja voi yhdellä tasolla huomioida kerronnassa käytettyjä teknisiä keinoja ja toisella tasolla silti hahmottaa diegeettisen maailman, jonka nämä keinot luovat.

Diegeettisen maailman pohjana on tila-aikajaksumon hahmottaminen. Tästä syystä lähdän analysoimaan *Lost Highwayn* kerrontaa tilan ja ajan osalta, jotka jäsenyyssyistä olen erottanut toisistaan, vaikka ne periaatteessa kietoutuvat toisiinsa tiiviisti. Luon samalla kuvaa siitä fiktiivisestä maailmasta, jossa elokuvan henkilöahmot elävät ja toimivat. Kuten Monika Fludernik (1996, 337) toteaa, tarinan maailmaa ei voi olla olemassa ilman jonkinlaisia fiktiivisiä henkilöitä, jotka on sijoitettu tiettyyn aikaan ja paikkaan. Muiden tarinoiden tapaan kertovat elokuvat ovat henkilökeskeisiä fiktioita, eli kerronta välittyy katsojalle suureksi osaksi elokuvan

diegeettisessä maailmassa toimivien henkilöhahmojen kautta.⁴⁶ *Lost Highway* ei tee tästä poikkeusta. Se kuitenkin käsittelee henkilöhahmojen esittämiseen liittyviä skemaattisia odotuksia joiltain osin poikkeuksellisella tavalla, ja henkilöiden subjektiviteetti nousee siinä korostetusti esille. Tästä syystä nostan analyysini viimeiseksi ja tärkeimmäksi osa-alueeksi elokuvan fiktiiviset henkilöt, joiden kautta myös elokuvan tematiikka viime kädessä piiryy katsojan, tässä tapauksessa itseni, näkyville voimallisimmin.

Käsittelen näitä dramaturgian eri elementtejä tässä järjestyksessä tarkemmin ja otan jokaisen kohdalla huomioon yksityiskohtaisesti ne tekniset kerronnan keinot, jotka milloinkin ovat olennaisia – esimerkiksi kuvauksen, leikkauksen tai äänimaailman. Näin sekä katsojan aktiviteettia että elokuvavälineelle ominaisia kertovia keinoja on mahdollista tarkastella vuorovaikutuksessa toimivina vastakappaleina. Uskoakseni tämä lähestymistapa pystyy valaisemaan elokuvakerronnan toimintaa ja katsomiskokemusta kokonaisvaltaisemmin kuin keskittyminen pelkkiin elokuvan tekstuaalisiin ominaisuuksiin tai vaihtoehtoisesti reseptioon.

4.1 Tila

Bordwell korostaa katsojan mentaalisten prosessien merkitystä tilavaikutelman ymmärtämisessä visuaalisten vihjeiden perusteella. Tilan ulottuvuuksien hahmottaminen taulussa, elokuvassa tai muussa kaksiulotteisessa, kolmiulotteista tilaa kuvaavassa visuaalisessa tilan representaatioissa perustuu paitsi näköaistin välittämiin havaintoihin, myös opittuihin käsityksiin siitä, miten tiettyjen taiteellisten konventioiden kautta esitetty tila on ymmärrettävissä. (Bordwell 1985, 100-101.) Tilan hahmottaminen elokuvassa tapahtuu pitkälti samalla tavalla kuin tilan

⁴⁶ Henkilöt ovat todella tärkeä osa elokuvakerrontaa, oli kyse sitten valtavirtaelokuvasta, taide-elokuvasta tai avantgardesta. Tunnetuimpina poikkeuksina voitaneen mainita Godfrey Reggion puhtaasti musiikin ja kuvien varassa etenevä *Koyaanisqatsi* (USA 1983) sekä jotkin avantgarde-elokuvat, esimerkiksi Stan Brakhagen *Mothlight* (USA 1963). Kuitenkin jopa tarinankerrontaa välttävän tai ainakin sen rajoja venyttävän avantgarden piirissä useimmissa elokuvissa on jonkinlaisia henkilöitä. Jopa monet strukturalistiset elokuvat kuten Michael Snown *Wavelength* (USA 1967) tai kierrätettyä filmimateriaalia (found footage) käyttävät elokuvat kuten Bruce Connerin *A Movie* (USA 1958) sisältävät henkilöitä lyhyiden repliikkien ja reaktiokuvien muodossa.

hahmottaminen todellisessa maailmassa siitä huolimatta, että elokuvassa katsotaan itse asiassa kaksiulotteista kuvaa (Bacon 2000, 144-145). Havaintopsykologia selittää tämän sillä, että tietty visuaalinen materiaali työstetään mentaalisesti ymmärrettäväksi tilavaikutelmaksi opittujen visuaalisten koodien kuten perspektiivin, värien ja valaistuksen vaihteluiden ja pintatekstuurin ominaisuuksien perusteella. Jos siis kaksiulotteinen visuaalinen ärsyke vastaa näiltä opituilta osiltaan riittävän tarkasti todellisen maailman visuaalisia ärsykeitä, se on mahdollista ymmärtää todellisuutta vastaavaksi samalla tiedostaen, että se on kaksiulotteinen, mekaanisesti tuotettu illuusio.⁴⁷ (Bordwell 1985, 100-104, 113-115.)

Elokuvassa tilavaikutelma syntyy pääasiassa kuvauksen, leikkauksen ja äänimaailman ratkaisuksista. Baconin (2000, 137) mukaan kuvan sisäinen kompositio on klassisessa valtavirtakerronnassa tärkeä, ja se on tavallisesti rakennettu niin, että se korostaa kasvoja ja vartaloa, antaen näin painoarvoa näyttelijäntyön lisäksi ulkonäön piirteille. Myös taide-elokuvassa kuvakompositiot ovat merkittäviä, mutta niissä saattavat itse näyttelijän lisäksi korostua tilan metaforiset ulottuvuudet enemmän kuin klassisessa kerronnassa. Tilavaikutelmaa voidaan manipuloida kuvan rajauksen, kuvakokojen, kameraoptiikan ja valaistuksen avulla. Kaikkein keskeisintä tilavaikutelmassa on henkilöiden tai kameran liikkuminen tilan sisällä suhteessa toisiinsa sekä suhteessa tilassa oleviin esineisiin ja arkkitehtonisiin muotoihin. (Bacon 2000, 144-145; Bordwell 1985, 113-115.)

Elokuvallisen tilan esittäminen sitoutuu kiinteästi osaksi sitä, miten katsoja hahmottaa elokuvan sisäisen fiktiivisen todellisuuden, diegesiksen. Tämän kannalta on välttämätöntä erottaa toisistaan kuvan sisäinen ja ulkoinen tila. Kun kuvan sisäinen tila on näkyvillä, kuvan ulkopuolelle jäävä tila hahmotetaan muistikuvien, vihjeiden perusteella luotujen mielikuvien ja odotusten varassa (Bacon 2000, 146). Useimmiten katsoja olettaa diegeettisen tilan jatkuvan kuvan rajauksen ulkopuolelle (Bordwell 1985, 119-120). Kun esimerkiksi *Lost Highway*n kohtauksessa 58 näemme Fredin

⁴⁷ Useat kognitivistisesta näkökulmasta kirjoittavat elokuvateoreetikot, kuten Currie (1995, 19-47), Smith (1994, 41-46), Grodal (1997, 34-35) ovat vastustaneet illuusio -termin käyttöä elokuvista puhuttaessa, sillä he katsovat sen implikoivan katsojan harhakäsitystä näkemästään fiktiosta faktuaalisena totena. En kuitenkaan sisällytä omaa tekstissäni illuusion käsitteeseen tällaista oletusta, vaan viittaan sillä elokuvan kykyyn luoda audiovisuaalinen vaikutelma todellista havaintoa vastaavasta tilanteesta siitäkin huolimatta, että katsoja ymmärtää olevansa tekemisissä fiktion kanssa.

vankisellissä, oletamme automaattisesti, että “vankila” diegeettisenä tilana ympäröi tätä pientä huonetta, vaikka emme juuri kyseisellä hetkellä sitä kokonaisuudessaan näekään. Kohtauksen sisällä hahmottaminen tapahtuu saman periaatteen mukaan: kohtauksen oletetaan tapahtuvan yhdessä ja samassa tilassa, ja siksi katsoja on virittynyt mieltämään toisiaan seuraavat kohtauksen sisäiset otokset yhden ja saman tilan osiksi, jollei kerronta tee tästä huomattavaa poikkeusta.⁴⁸

Tila on kertova elementti, joka voi korostaa tai häivyttää tarinan kannalta merkittäviä tai yhdentekeviä asioita. *Lost Highwayn* kokonaisdramaturgiassa parallelismi tilan tasolla nostaa esille erityisesti kaksi eri elementtiä: elokuvan diegeettisen todellisuuden moninaisuuden, jopa skitsofreenisen jakautumisen, sekä talon merkityksen fyysisenä ja metaforisena tilana.

Ensimmäisessä näytöksessä Fredin ja Reneen talo nähdään diegeettisenä tapahtumapaikkana, mutta myös eräänlaisena “kaksoisolentona”, paralleelisena rinnakaistodellisuutena rakeisilla videonauhoilla, joiden alkuperästä ei ole selvyttä. Kerronta saa aikaan vaikutelman hämärästä, suljetusta, jopa labyrinttimaisesta sisätilasta, joka on täynnä salaperäisiä käytäviä ja pimeitä huoneita [kuvat 22-24]. Erillisinä, tunnistettavina tiloina hahmottuvat makuuhuone [kuva 23] ja olohuone [kuva 24], koska kummassakin tapahtuu useampia kohtauksia. Niiden välisten tilasuhteiden ja talossa sijaitsevien muiden tilojen, kuten toisten huoneiden, käytävien ja portaikkojen hahmottaminen on vaikeaa elokuvan antamien vihjeiden perusteella. Näemme useita kertoja käytävän, jonka voi olettaa vievän makuuhuoneeseen (esim. k. 13, 23, 44 ja kahdella jälkimmäisellä videonauhalla). Talon sisäinen tila jää kuitenkin arvoitukselliseksi ja täyteen pimeitä huoneita niin fyysisessä kuin metaforisessakin mielessä. Äänimaailma tuo oman lisänsä tähän vaikutelmaan. Fredin ja Reneen käymät dialogit talossa ovat hyvin hiljaisia ja äänestä tuntuu puuttuvan niin väri kuin kaikukin. Tälle mahdollinen realistinen motivaatio voisi olla Fredin ammatti: talo on kenties kokonaan äänieristetty, jotta hän voisi soittaa saksofoniaan rauhassa.

Myös videonauhojen paralleelitodellisuudessa tilavaikutelma on suljettu ja sokkelomainen. Nauhoja on kolme, ja niillä toistuvat samat kuvat, mutta jokainen

⁴⁸ Poikkeamaa edustavat esimerkiksi *Lost Highwayn* kohtaukset 65-71, joista enemmän jäljempänä.

nauha sisältää jotain, mikä edellisestä puuttuu. Kuvissa edetään aina kadulta ulko-
ovelle, siitä talon sisälle, olohuoneen kautta käytävämäiseen tilaan ja
makuuhuoneeseen [kuvat 27-30]. Celeste (1997) on pannut merkille, että kolmena
(oletettavasti) perättäisenä aamuna saapuvat videonauhat itse asiassa kehittävät
eteenpäin narratiivia: ensimmäinen nauha on vain kuva kadunpätkästä ja Fredin ja
Reneen kotitalosta. Toinen nauha alkaa samoin kuin ensimmäinen, mutta näkymätön
kuvaaja astuukin talon sisälle ja tunkeutuu yksityisimpään tilaan, eli
makuuhuoneeseen pariskunnan nukkuessa. Nauha on kuvattu hyvin jyrkästä
yläkulmasta, ja koska kuva on rakeinen, nukkuva pariskunta vuoteella ei oikeastaan
näytä edes ihmishahmoiselta, vaan he retkottavat kummallisesti vääntyneinä kuin
nuket – tai vainajat. Kolmannessa nauhassa alku on jälleen sama kuin kahdessa
aiemmassa, mutta makuuhuoneeseen tultaessa Reneen silvottu ruumis makaa lattialla
sängyn vieressä, ja sen vierellä Fred katsoo suoraan kameraan kasvoillaan
kauhistunut, hämmentynyt ilme.

Videonauhat ovat siis eräänlainen kolmen näytöksen narratiivi pienoismuodossa, ja
niissä voidaan nähdä jopa pienoismalli *Lost Highway* kokonaisdramaturgiasta:
rinnakkainen todellisuus, jota mikään ei varmista todemmaksi kuin eletty, havaittu
todellisuus on; tuntematon ja kontrolloimaton voima, joka ajaa tapahtumia kohti tuhoa
ja väkivaltaa; mahdoton taltioituna audiovisuaaliseen muotoon ja esitettyinä
hämmentyneille katsojille.

On erittäin kiinnostavaa, että videonauhojen kuvakulmana on kauttaaltaan jyrkkä
yläkulma, joka luo vaikutelman uhkaavasta, ulkopuolisesta, alistavasta tarkkailusta.
Videonauhojen ulkopuolisessa todellisuudessa Madisonien talon sisällä käytetään
lähes poikkeuksetta ns. tasokulmaa.⁴⁹ Kohtaus 15, jossa Fred ja Renee katsovat
ensimmäisen videonauhan, on itse asiassa kuvattu lievästä alakulmasta, joka luo
kontrastin videonauhojen yläkulmalle. Vastaava, mutta vahvempi kontrasti voidaan
nähdä myös vertaamalla kohtausten 1-2 kuvia kadusta Madisonien talon edustalla
videonauhojen kuviin. Kohtauksessa 1 Fred katsoo ulos talosta ja näemme kadun
hänen näkökulmastaan, siis yläviistosta. Kamera tekee panorointiliikkeen oikealta

⁴⁹ “Tasokulma” tai “silmäntaso” on jähmeähkö suomennos englanninkieliselle termille “eye level”,
joka viittaa elokuvakäytännössä siihen, että kameran kuvauskulma on ihmisen silmän tasolla mukaillen
näin normaalia havaitsemistapaa. (Juntunen 1997, 168.)

vasemmalle [kuvat 31-34]. Kaikki kolme videonauhaa alkavat panoroinnilla samasta kadusta talon edustalla. Panorointiliike tapahtuu nytkin oikealta vasemmalle, mutta näkökulma on vastakkainen: näemme talon kadun suunnasta, hiukan alaviistosta [kuvat 35-36]. Sama paikka, kuvakulma ja kameran samansuuntainen liike luovat paralleelin, joissa Fredin näkökulman ja videonauhojen alkukuvien samankaltaisuudet ja eroavuudet tulevat esille.

Tulkinnalliselta kannalta tämä paralleeli voitaisiin ymmärtää niin, että videonauhat edustavat Fredille vastakkaista näkökulmaa, ehkä sellaisia asioita, joita hän ei voi tai halua nähdä. Videonauhojen todellisuudessa tapahtuu asioita, joita Renee ja Fred eivät ymmärrä, koska he eivät muista tai tiedä niitä tapahtuneen. Fred ei mitenkään ilmaise muistavansa surmatyötä, vaikka videolla hänet nähdään ruumiin äärellä ja hän katsoo videokameraan kuin tietoisena sen läsnäolosta. Videoiden olemassaolo kyseenalaistaa voimakkaasti fiktiivisten henkilöiden todellisuuskokemusta, havainnoinnin luotettavuutta, mutta myös kuvatun “dokumenttimateriaalin” luotettavuutta: mikään ei vahvista sen paremmin todellisuushavaintoja kuin kameran taltioimia näkyjä luotettavammaksi tai enemmän todeksi. Todellisuuden tasojen välillä ei vallitse hierarkiaa, joka vahvistaisi yhden tason vain mielipuolen subjektiiviseksi houreeksi tai toisen dokumentiksi siitä, mitä todella tapahtui. Todellisuudet elävät rinnakkain ja limittäin tasavahvoina, kaikki yhtä pakenevina, epäluotettavina.

Videonauhojen sisäinen diegesis näyttää itse asiassa olevan ristiriidassa niitä ympäröivän ensimmäisen näytöksen diegesiksen kanssa. Herzogenrath (1999) on kiinnittänyt tähän huomiota ja ehdottaa, että *Lost Highway*ssa ei ole vain yhtä diegesistä, vaan useita keskenään ristiriitaisia. Samoilla linjoilla on Cristina Degli-Esposti (1998, 8-9), joka kutsuu tällaista monen maailman rinnakkaisuutta heterotooppiseksi.⁵⁰ Heterotopian käsite on peräisin Michel Foucault’lta, joka käyttää sitä useiden paralleelisten maailmojen kohtauspaikasta, fyysisestä paikasta, jossa useat muut keskenään riitelevät paikat voivat olla olemassa rinnakkain (Foucault 1986/1967, 25). Degli-Esposti näkee *Lost Highway*n esimerkkinä postmodernista heterotooppisesta elokuvasta (Degli-Esposti 1998, 9). Siinä paitsi videonauhojen

⁵⁰ Degli-Esposti käyttää sanasta hämmästyttävän sinnikkäästi ilmeisen virheellistä kirjoitusasua heterotropia. Pitäydyn omassa tekstissäni Foucault’n alkuperäisessä muodossa heterotopia.

sisäinen ja ulkopuolinen diegesis, myös elokuvan kaikki näytökset ovat jollain tavoin toisensa poissulkevia. Renee ilmeisesti kuolee ensimmäisen näytöksen lopussa, mutta nähdään elävänä kolmannessa näytöksessä; Pete katsoo toisessa näytöksessä valokuvaa Alicesta ja Reneestä, ja kolmannessa näytöksessä Alice on kadonnut samaisesta valokuvasta; elokuva näyttää sisältävän useita eri todellisuuksia, jotka ovat olemassa samanaikaisesti, mutta ovat ristiriidassa toistensa kanssa.

Sisällöllisesti tämä fiktiivisten todellisuuksien skitsofreeninen jakautuminen näyttää sitoutuvan päähenkilön tai päähenkilöiden identiteetin häilyvyyteen ja hajoamiseen, joka tulee näin äärimmäisen konkreettisesti esille kokonaisdramaturgian tasolla. Elokuva kuljettaa mieleltään rikkinäistä Frediä (tai Peteä) ruumiista, elämäntilanteesta, ihmissuhteesta, tilasta ja aikajatkumosta toiseen niin, että olemassa on aina samanaikaisesti useampia versioita todellisuuskokemuksesta, eikä yksikään niistä vaikuta luotettavammalta kuin toiset. Lopputulos voidaan nähdä identiteetikriisistä tai kenties skitsofreniasta kärsivän ihmisen häiriintynyttä ja sirpaleista subjektiviteettia mahdollisimman kokonaisvaltaisesti kuvaavana elokuvakerrontana.

Talon korostaminen tilana luo sisä- ja ulkotilojen välille selvän kontrastisen rinnastuksen. Fred on ensimmäisessä kohtauksessa talon sisällä, viimeisessä kohtauksessa mahdollisesti samalla hetkellä talon ulkopuolella. Ensimmäisen kohtauksen näkökulmaotokset ja toisen kohtauksen kuva Fredistä talon ikkunassa luovat vaikutelman, että Fredin näkökulma on rajattu [ks. kuvat 15, 31-34]. Jos talo ymmärretään metaforisena elementtinä,⁵¹ voidaan ehdottaa, että talo on Fredin subjektiivinen mentaalinen positio, josta käsin hän katselee maailmaa ja näkee todellisuudesta vain hyvin rajatun osan. Ulkopuolinen tarkkailija, jos sellainen olisi paikalla, näkisi hänen näkökulmansa rajallisuuden ja sen, että hän on subjektiviteetissaan ikään kuin vankina. Hän itse ei kuitenkaan pysty irrottautumaan tästä positioista. Elokuvan lopussa hänen positionsa on muuttunut, mutta yhtä lailla rajallinen: hän on nyt talon ulkopuolella vailla sisäänkäynnin mahdollisuutta, eikä ole enää mitään tilaa, johon hän voi turvautua. Hän pakenee autollaan samalla, kun

⁵¹ Tämä on looginen assosiaatio psykoanalyttistä kuvastoa käyttävässä kontekstissa, mutta ei edellytä psykoanalyttistä metodologiaa, vaan voidaan perustella popularisoidun ja populaarikulttuurin osaksi sulautuneen, eräänlaiseksi kulttuuriseksi skeemaksi muuttuneen psykoanalyysin pohjalta.

aamun valoisuus ympärillä muuttuu selittämättömällä tavalla yöksi muutamassa sekunnissa [kuvat 37-38]. Alkuperäisestä tilanteesta irrottautuminen on tapahtunut liian kovan hinnan kautta ja vaatinut väkivaltaisia tekoja sekä ajanut hänet uuteen umpikujaan: uusi identiteetin vaihdos on vain saman kierteen uusi variaatio. Tila toimii mahdollisena metaforana mentaaliseen tilanteelle, josta ei ole ulospääsyä mitään kautta, koska ongelmat palaavat aina uudessa muodossa mutta samankaltaisina.

Talon rinnastaminen Fredin subjektiviteettiin ja näkökulmaan ei rajoitu ensimmäisen ja viimeisen kohtauksen väliseen yhteyteen. Ensimmäisen näytöksen kohtauksessa 31 Fred pysyttelee talon sisällä, kun Renee ja kaksi etsivää menevät tutkimaan taloa ulkopuolelta. Hän näkee toiset ikkunasta, mutta ei kuule heidän puhettaan [kuvat 39-42]. Hänen näkö- ja kuulokulmansa on jälleen rajattu. Aikaisemmin samassa kohtauksessa hän on sanonut (elokuvan ehkä siteeratuimman ja tulkinnan yhtenä avainelementtinä pidetyn) repliikin: "Haluan muistaa asiat omalla tavallani. Sillä tavoin kuin muistan ne. En välttämättä siten, kuin ne tapahtuivat." Repliikki on vastaus etsivien kysymykseen, onko talossa videokameraa ja Reneen huomautukseen, että Fred inhoaa niitä. Repliikki korostaa Fredin subjektiivisuutta ja halua pitäytyä siinä, mutta myös kyseenalaistaa hänen muistinsa ja havaintokykynsä luotettavuutta – kysymys, josta tulee varsin keskeinen, kun osoittautuu, ettei hän muista, onko murhannut oman vaimonsa eikä myöskään muista esiintyneensä videolla, joka näyttää hänet murhatyössä. Sisä- ja ulkotilojen ero luo assosiaatioita sisäisen ja ulkoisen todellisuuden eroista, mikä osaltaan vahvistaa päähenkilön muistin ja subjektiivisen kokemuksen kyseenalaisuutta.

Useilla taloilla on kaksoisolentonsa elokuvan maailmassa. Peten kotitalo on esikaupunkitalo, joka ei erotu muista samanlaisista millään erityisellä piirteellä – se muistuttaa sekä Sheilan kotitaloa (k. 96) että motellia, jonne Pete vie Alicen ja vähän myöhemmin Sheilan (k. 102-104, 115-117) [kuvat 43-45]. Erityisen kiinnostava ja ehdottomasti realistisen motivaation tavoittamattomissa oleva tilan paralleeli luodaan Andyn talon yläkerran ja Lost Highway Hotelin käytävän välille. Kohtauksessa 132, kun Pete menee yläkertaan etsimään kylpyhuonetta, tila on käytävä, jossa on numeroituja huoneita kuten hotellissa. Pete avaa huoneen 26 oven ja näkee siellä eräänlaisen vääristyneen vision Alicesta. Kolmannen näytöksen kohtauksessa 141

Fred menee hotelliin, missä Renee rakastelee Laurentin kanssa huoneessa numero 26, jonne Fred vähän myöhemmin tunkeutuu ja kolkkaa Laurentin. Hotellin käytävä muistuttaa tilana huomattavan paljon Andyn talon yläkertaa [kuvat 46-47], ja yhtäläisyyttä korostetaan musiikin avulla. Kun Pete tulee Andyn olohuoneeseen ja näkee Alicen videokankaalla, ääniraidalla soi Rammstein-yhtyeen kappale “Hierate Mich”, Fredin hyökätessä Laurentin/Eddyn kimppuun hotellissa musiikkina kuullaan samojen esittäjien “Rammstein”.

Paralleelin selitystä lienee etsittävä temaattiselta ja metaforiselta tasolta, sillä realistinen tila-aikajatkumo ei sitä selitä. Kummassakin tapauksessa käytävä on talossa, johon liittyy vahva assosiaatio seksuaalisuudesta ja kenties prostituutiosta: Andyn talossa Alice “juhlii” Andyn kanssa ja Pete näkee hänet pornovideolla suurella valkokankaalla, hotellissa Renee pettää aviomiestään pornoelokuvia tuottavan Mr. Eddyn/Dick Laurentin kanssa. Tilan paralleeli luo siis vahvan rinnastuksen Peten ja Fredin tarinoiden temaattisen tason välille: se konkretisoi kriittistä hetkeä, jolloin epäily naisen epäluotettavuudesta saa vahvistuksen ja petetty mies siirtyy epäilyksestä aggressiiviseen, väkivaltaiseen toimintaan. Musiikki sitoo tärkeällä tavalla vielä kolmannen hetken näihin kahteen aiempaan: “Hierate Mich” toistuu kohtauksessa 150, jossa Laurent/Eddy katsoo pienestä monitorista ilmeisesti itse tuottamiaan pornografisia videoita kuin todisteena syyllisyydestään rikokseen – vain hetkeä ennen kuin Fred ja MM laittavat täytöntöön hänelle langettamansa kuolemantuomion.

On syytä panna merkille eräs Fredin ja Reneen sekä Peten ja Alicen väliseen suhteeseen, tilan esittämiseen ja mise-en-scèneen liittyvä ratkaisu. Kun Fred ja Renee keskustelevat keskenään, klassisen normin mukainen keino olisi sijoittaa heidät kuvavastakuva-asetelmaan, joka antaa vaikutelman, että kaksi henkilöä keskustelee kasvotusten. Tätä ratkaisua käytetään ainoastaan hyvin lyhyesti 3. ja 15. kohtauksen alussa. 3. kohtauksessa rajausta muutetaan kesken kohtauksen niin, että Fred ja Renee seisovat vastakkain two-shot -puolilähikuvassa,⁵² joka näyttää molemmat sivulta päin ja jättää heidän väliinsä tyhjää tilaa [kuvat 48-50]. 15. kohtauksessa Renee menee Fredin viereen sohvalle, jolloin he ovat saman puolikuvan sisällä, mutta erillään toisistaan [kuva 51].

⁵² Two-shot eli parikuva -termiä käytetään kuvasta, jossa on kaksi henkilöä.

Tämä on olennaista, sillä tällaisissa kuvakompositioissa pariskunnan välinen etäisyys korostuu ja näyttäytyy fyysisesti tyhjänä tilana. Itse asiassa ainoa kerta, jolloin näemme heidän välillään fyysisen kontaktin kotitalossa, on kohtauksessa 22, kun he rakastelevat ja Renee makaa passiivisena, osoittamatta tunteita tai fyysistä intohimoa. Toinen kontakti on kohtauksessa 33, kun Fred raastaa Reneen mukaansa Andyn juhlista puoliväkiin. Kolmas kontakti, joka seuraa, on fyysinen väkivalta, välähdys murhasta videonauhalla. Fyysinen kontakti pariskunnan välillä seuraa siis videonauhojen tavoin eräänlaista miniatyyrimuotoista narratiivista logiikkaa: se kehittyy yksipuolisesta intohimosta vaativaksi ja aggressiiviseksi ja kulminoituu lopulta väkivaltaan.

Toisessa näytöksessä Peten ja Alicen suhde luo eräänlaisen käänteisen paralleelin, vahvan kontrastin ensimmäisen näytöksen fyysiselle etäisyydelle Fredin ja Reneen välillä. Pete ja Alice ovat jatkuvassa fyysisessä kontaktissa. Silloin kun he eivät rakastele, Alice nojaa Peten olkapäähän tai koskettaa hänen kasvojaan [kuva 52]. Myös keskustelut esitetään tavallisesti henkilöiden välisen etäisyyden minimoivalla kuva-vastakuva -asetelmalla [kuvat 53-54], joka on Fredin ja Reneen välillä harvinainen.

Pääasiassa tilavaikutelmat luodaan *Lost Highwayssa* pitkälti samankaltaisilla keinoilla kuin klassisessa kerronnassa. Kohtausten sisällä otosten välillä vallitsee jatkuvuuskäytäntö, joka johdattaa katsojan ymmärtämään diegeettisen tilan yhtenäisenä. Tästä käytännöstä tehdään kaksi huomionarvoista poikkeusta, joista ensimmäinen on edellämainittu tilan paralleeli Andyn talon yläkerran ja hotellin käytävän välillä. Toinen vielä selkeämpi poikkeus tapahtuu kohtauksissa 65-71. Fred on vankisellissään ja katsoo ovelle [kuva 55]. Fredin kasvoista leikataan kuvaan sellin ovesta, jonka vähitellen peittää laaja kokokuvaan palavasta mökistä erämaassa [kuva 56]. On selvää, että mökki ei voi sijaita fyysisesti samassa diegeettisessä tilassa Fredin kanssa, sillä Fred on pienessä eristysseissä, josta ei ole näköyhteyttä edes vankilan pihalle, saati sitten autiomaahan. Mahdottoman tilan vaikutelmaa lisää se, että mökki palaa takaperin – liekit siis vähenevät, mikä viittaa siihen, että tilan lisäksi myös aika on realistisen motivaation ulkopuolella [kuvat 57-58]. Sekvenssi jatkuu siten, että vuorotellen leikataan lähikuvaan Fredin hämmentyneistä, pälyilevistä kasvoista sekä laajaan kokokuvaan mökistä, josta astuu ulos MM [kuvat 59-62]. Leikkauskäytäntö

on sama kuin kuva-vastakuva-asetelmassa, joka luo vaikutelman kahden henkilön kasvokkain olemisesta. Koska mahdotonta tilavaikutelmaa ei kuitenkaan selitä muu kuin subjektiivinen realismi, jossa mökki ja MM kuuluvat Fredin mielenmaisemaan, vaikutelmaksi jää, että Fred on kasvokkain häiritsevän, selittämättömän sisäisen vision kanssa.

Kuvilla ja kohtauksen äänimaailmalla luodaan paralleeli Fredin ja Peten narratiivien välille. Vision musiikkina soi This Mortal Coilin versio kappaleesta “Song of the Siren”, joka kuullaan myös kohtauksessa 138, ja kuva takaperin palavasta mökistä toistuu kohtauksessa 137, juuri ennen kuin Pete ja Alice saapuvat mökille, Alice katoaa mökkiin, Pete muuttuu jälleen Frediksi ja MM ilmestyy uhkaamaan häntä videokameran kanssa. Molemmissa tilanteissa narratiivi on edennyt Fredin/Peten osalta pisteeseen, jossa tilanteesta ei näytä olevan ulospääsyä: yhteys naiseen on katkennut tavalla tai toisella ilmeisen lopullisesti, takana on väkivaltainen rikos ja edessä todennäköinen umpikuja niin henkisesti kuin fyysisestikin.

4.2 Aika

Bordwellin (1985, 74) mukaan elokuvan kerronta kontrolloi normaalissa katsomistilanteessa tapahtumien aikajärjestystä, frekvenssiä eli tiheyttä ja kestoa. Tähän voidaan heti lisätä, että “normaali katsomistilanne” viittaa elokuvateatterissa tapahtuvaan katsomiseen eikä ota huomioon aina vain yleistyvää mahdollisuutta, että elokuvan katsominen tapahtuu kotona, jolloin katsojalla on suurempi kontrolli katsomaansa materiaaliin. Hän voi esimerkiksi katsoa haluamiaan jaksoja useaan kertaan, säädellä nopeutta ja kuvanauhan suuntaa, hypätä osia ylitse jne. Tässä alaluvussa käsittelen ajan hahmottamista kuitenkin siitä oletustilanteesta, että katsominen tapahtuu elokuvateatterissa.

Kaikilla kolmella osa-alueella – aikajärjestys, tiheys ja kesto – on ratkaisevan tärkeää, miten katsoja hahmottaa fabulan ja sjuzhetin suhdetta. *Lost Highwayn* kannalta kiinnostavin osa-alue on aikajärjestys, johon liittyviä oletuksia kerronta manipuloi

voimakkaasti. Bordwell (1985, 77) erottaa neljä eri mahdollisuutta, joilla elokuvakerronta voi esittää tapahtumien aikajärjestystä:

FABULA

- A. samanaikaiset tapahtumat
- B. peräkkäiset tapahtumat
- C. samanaikaiset tapahtumat
- D. peräkkäiset tapahtumat

SJUZHET

- samanaikainen esittäminen
- samanaikainen esittäminen
- peräkkäinen esittäminen
- peräkkäinen esittäminen

A-vaihtoehtoa edustavat esimerkiksi kuvakomposition etualalla ja taka-alalla yhtäaikaan näkyvät tapahtumat tai valkokankaan jakaminen useampaan osaan, joiden sisällä nähdään samanaikaisesti eri paikoissa tapahtuvaa toimintaa. B-vaihtoehto on melko harvinainen, ja Bordwell käyttää esimerkkinä tilannetta, jossa elokuvan henkilöt nähdään katsomassa elokuva- tai televisiotaltiointia aikaisemmin tapahtuneesta toiminnasta. C-vaihtoehdosta tyypillinen esimerkki on varsin usein käytetty eri tapahtumien leikkaus ristikkäin. D-vaihtoehto puolestaan edustaa ehkä kaikkein yleisintä kerrontaa, eli kohtaukset nähdään siinä järjestyksessä kuin ne tapahtuvat fabulatasolla.

E erityisesti taide-elokuvassa ja avantgardessa aikasuhteiden manipulaatiota käytetään monesti itsetietoisena kerronnan strategiana: sen tarkoituksena on kiinnittää huomio itse kerrontaan kerrottavan tarinan sijasta. Bordwell (1985, 93) mainitsee esimerkkinä tällaisesta Bernardo Bertoluccin elokuvan *Hämähäkin juoni* (*La strategia del ragno*, Italia 1970), jossa aikasuhteita ja tapahtumien aikajärjestystä on mahdoton selittää pelkästään henkilöiden subjektiviteetin kautta. Hän huomauttaa, että elokuvan leikki aikajärjestyksen kanssa vetää katsojan mukaan prosessiin, jossa ei ole kysymys ainoastaan sjuzhet-tasolla tapahtuvasta fabulan manipuloinnista vaan myös itse sjuzhet-tason ymmärtämisestä.

Lost Highwayssa on kyse samankaltaisesta strategiasta, joskin siinä on myös merkittäviä poikkeuksia, jotka sijoittavat elokuvan temporaalisen rakenteen osalta erilleen sekä valtavirtaelokuvasta että taide-elokuvasta. Voitaisiin sanoa, että mikrotasolla eli otosten ja kohtausten välisissä suhteissa *Lost Highway* noudattaa pitkälti klassisen kerronnan periaatteita, jotka syntyvät ennen kaikkea editoinnin

konventioista, kuten liikkeen jatkuvuudesta, katseen suunnan mukaan leikkaamisesta ja kuvakokojen välisten suhteiden säätelystä.

Makrotasolla eli pitempien kohtaussarjojen ja juonikulkujen välillä tarinamaailman diegeettiset aikaulottuvuudet ovat kuitenkin erittäin kompleksisia ja vaikeasti hahmotettavia siitä syystä, että elokuvan tekstuaaliset elementit eivät anna riittävästi vihjeitä tapahtumien aikajärjestyksestä tai vihjeet ovat liian ristiriitaisia keskenään. Branigan (1992, 33-34) korostaa, että sekä tilan että ajan hahmottaminen elokuvakerronnassa on tiiviisti sidoksissa kausaalisuhteisiin. *Lost Highwayssa* nämä suhteet ovat selittämättömiä tai poissaolevia, ja sen sijaan että ajan kuluminen osoitettaisiin katsojalle selvärajaisesti, kerronta hämärtää sitä itsetietoisella tavalla. Valtavirtaelokuvalle tyypillinen fabulan hahmottaminen sjuzhetin antamien vihjeiden perusteella ei näytä olevan mahdollista. Ajan hahmottamisprosessin hämärtyminen on yksi *Lost Highwayn* kerronnan ydinasioita, ja sitä korostetaan useilla eri keinoilla, joista parallelismi on tärkein.

Diegeettisen ajan analyysi on syytä aloittaa siitä, mihin elokuvan sjuzhet päättyy: paralleelista alun ja lopun välillä. Paralleeli on itse asiassa kaksinkertainen. Tarina rinnastaa ensimmäisen ja toiseksi viimeisen kohtauksen (1 ja 154) henkilön, paikan, dialogin ja äänimaailman keinoilla. Tunnistamme talon, ovipuhelimen ja lauseen "Dick Laurent is dead". Fredin olinpaikka on vaihtunut sisällä istuvasta kuuntelijasta ulkona seisovaksi puhujaksi, mutta ääniraidalla kuullaan sama poiskaasuttava auto ja poliisiauton sireeni. Paralleeli kertautuu pelkistetympänä alku- ja lopputekstijaksoissa. Molemmat näyttävät kuvan valtatiestä pimeydessä, ja musiikkina soi sama Bowien kappale "I'm Deranged". Näin elokuva vahvistaa kaksinkertaisesti samankaltaisuuden alun ja lopun välillä, liimaa päät yhteen luupiksi, joka jatkaa prosessia sen sijaan, että tarjoaisi sille selvän päätepisteen. Kyse on formaalisesta tai sjuzhet-tasolla tapahtuvasta sulkeumasta, joka ei kuitenkaan sulje mitään tarinan tai sisällön tasolla; päin vastoin, se laittaa koko merkityksien muodostamisen prosessin uudestaan liikkeelle kutsumalla katsojaa käymään kaiken läpi alusta alkaen.

Alun/lopun tilanne saa paradoksaalisen sävyn, koska sjuzhet esittää sen kahdella eri tavalla, mutta fabulatasolla se saattaa silti olla identtinen. Elementit ovat selittämättömällä tavalla täsmälleen samat lukuunottamatta sitä, että kohtauksessa 1

emme näe, onko Fred talon ulkopuolella puhumassa ja kohtauksessa 154 emme näe, onko hän talon sisällä kuuntelemassa. Jos oletamme tilanteen fabulatasolla samaksi, se sisältää joka tapauksessa realistisen motivaation ulottumattomissa olevan paradoksin: Fred pystyy olemaan kahdessa paikassa yhtä aikaa. Ongelma nousee siitä, että tilanne saattaa sopia Bordwellin kategoriaan C – samanaikaisten fabulahetkien peräkkäinen esittäminen sjuzhet-tasolla – tai D – peräkkäisten fabulahetkien peräkkäinen esittäminen sjuzhet-tasolla – mutta se jättää katsojalle pysyvän epävarmuuden, kumpaan kategoriaan se kuuluu. Miten sitten hahmotammekin fabulan ja sjuzhetin suhdetta näissä kahdessa kohtauksessa, mukana on aina selittämätön elementti, ylimääräinen pala, joka ei sovi palapeliin.

Vastaava ongelma liittyy tilanteisiin, joissa Fred ja Renee katsovat videonauhoja. He näkevät itsensä nukkumassa makuuhuoneessa, ja myöhemmin Fred näkee itsensä Reneen ruumiin äärellä. Periaatteessa tilanne voisi vastata Bordwellin kategoriaa B, eli aiemman fabulahetken samanaikaista esittämistä sjuzhet-tasolla. Kuten alun ja lopun välillä, katsoja jätetään epävarmuuteen asiasta, sillä mitään vahvistusta ei anneta sille, että videonauhojen tapahtumat ovat aitoja. Sjuzhet-taso kyseenalaistaa näin jatkuvasti fabulataso tapahtumia, itse asiassa koko fabulataso olemassaoloa.

Lost Highwayssa katsoja vedetään mukaan oletukseen, että päähenkilö on kierteessä, joka voi toistua samankaltaisena loputtomiin. Sille ei ole olemassa päätepidettä, eikä edes elämää sjuzhetin ulkopuolella, sillä sjuzhetin ulkopuolisen materiaalin konstruointi on tässä elokuvassa mahdotonta. *Lost Highwayhin* pätee sama, mitä Bordwell (1985, 232-233) toteaa Alain Resnais'n modernista klassikosta *Viime vuonna Marienbadissa*: fabulatasoa ei ole, koska katsoja ei voi mitenkään päästä siihen käsiksi. On ainoastaan sjuzhet, jonka ymmärtäminen itsessään jättää tilaa epävarmuudelle.⁵³

Alun ja lopun kuva valtatiestä toistuu useita kertoja elokuvan aikana. Kuvassa konkretisoituu toiston ja varioinnin periaate, joka hallitsee elokuvan muotoa ja kerrontaa. Toisto ja variointi kiinnittävät huomion aikaan, sillä ne sotivat sitä vastaan, miten aika hahmottuu luonnollisessa havaitsemisessa. Jos reaalityodellisuudessa jokin

⁵³ Ks. luku 2.3.

hetki koetaan täsmälleen samankaltaisena kuin aiemmin koettu hetki, sitä nimitetään tavallisesti déjà vu -ilmiöksi. Ilmiön mahdollinen tieteellinen selitys, jonkin tilanteen elementin tiedostamaton assosioituminen aikaisemmin koettuun tapahtumaan ja sen tuottama “väärä muistaminen” (Sutherland 1989, 110), ei poista sitä tosiseikkaa, että useimmat ihmiset kokevat ilmiön jollain tavoin mystisenä ja ajan lineaarisuutta uhmaavana.⁵⁴ Tästä syystä toiston ja variaation esiintyminen fiktiivisessä narratiivissa etualaistaa kerrontaa ja lataa katsomiskokemukseen mystisyyden ja merkityksellisuuden vaikutelmaa, joka liittyy nimenomaan ajan havaitsemiseen.

Sen lisäksi, että kuolleeksi oletetut henkilöt tai heidän kaksoisolentonsa ilmaantuvat elävinä, dialogit toistuvat samankaltaisina ja samat tai lähes samat kuvat kertautuvat, on syytä huomioida eräs tyylikeino, joka muodostaa sekin sekä visuaalisen motiivin että osan kerronnallisen ajan manipulaatiota, nimittäin elliptisyys. Elliptisyys tarkoittaa yksinkertaisesti sellaisia tapahtumia, jotka jätetään kertomatta ja/tai näyttämättä katsojalle (Bordwell 1985, 82). *Lost Highway*ssa ellipseille annetaan erityistä painoarvoa kahdella kerronnallisella strategialla: toistolla ja fokusoidun eli tärkeää tarinainformaatiota sisältävän ellipsin (Bordwell 1985, 82; suomennos Bacon 2000, 125) pysyvällä avoimeksi jättämisellä.

Lost Highway sisältää 18 kappaletta häivytyksiä mustaan (fade to black). Valtaosa (11 kpl) häivytyksistä sijoittuu elokuvan ensimmäiseen näytökseen, jossa ne saavat tunnistettavan visuaalisen motiivin luonteen, sillä ne toistuvat tiheässä tahdissa ja niiden kesto on pisimmillään jopa 17 sekuntia. Toisto kiinnittää huomiota ellipsin formaaleihin ja sisällöllisiin ulottuvuuksiin, se korostaa ajan ja kertomatta jätettyjen tapahtumien merkitystä kokonaisuudessa. Tämä on yhteydessä siihen, miten tärkeänä kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta katsoja kokee ellipsin sisältämän piilotetun informaation.

Ensimmäisen näytöksen visuaaliset ellipsit eivät näytä pitävän sisällään mitään erityisen relevanttia informaatiota tarinan kannalta. Katsojan ei ole välttämätöntä tietää, mitä niiden aikana on tapahtunut. Niillä on kuitenkin tärkeä tehtävä siinä, miten

⁵⁴ On kuvaavaa, että termi “déjà vu” on peräisin parapsykologiasta ja se on liitetty ruumiistairautumis-, jälleensyntymis- ja kaksoisolentokokemuksiin (Shepard 1991, 400-401). Tässä mielessä *Lost Highway* assosioituu mystiikkaan, okkultismiin ja kauhuelokuvagenreen.

elokuva säätelee kerronnallista aikaa eri näytösten välillä. Meir Sternberg (1996/1978, 109-110) on kiinnittänyt huomiota siihen, miten esitetyn ajan ja esittävän ajan suhde tavallisesti vaihtelee yhden fiktiivisen tekstin puitteissa. Sternbergin mukaan tarina-ajan ja tarinan lukemiseen (tai elokuvassa katsomiseen) käytetyn ajan suhteen vaihtelu näyttelee keskeistä roolia siinä, miten lukija (/katsoja) tulkitsee tekstiä. *Lost Highwayssa* ellipsien käyttö on näyttelijäntyön, leikkausrytmin ym. teknisten ratkaisujen ohella osa ensimmäisen näytöksen hidastempoisuutta, joka poikkeaa selvästi toisen näytöksen nopeammasta rytmityksestä. Kontrasti korostaa ajan suhteellisuutta ja hallitsemattomuutta.

Kokonaisuutena tarina-aines kietoutuu kolmen tai mahdollisesti useamman erittäin merkittävän fokusoidun ellipsin ympärille. Ensimmäinen näistä on yö, jonka aikana Fred mahdollisesti murhaa Reneen. Ensimmäinen ja eksplisiittisin katsojalle annettu todiste tästä on video, jonka Fred katsoo aamulla (k. 52) ja joka näyttää hänet Reneen silvotun ruumiin vierellä. Elokuva ei kuitenkaan missään vaiheessa näytä "objektiivisesti" ja autoritaarisen kertojan näkökulmasta, mitä tuona yönä todella tapahtui. Video sellaisena kuin sen näemme saattaa olla lavastettu. Toisaalta tapahtuma voi olla todellinen, ja Fred on pyyhkinyt sen mielestään, koska ei pysty elämään tekonsa kanssa. Kolmannen videonauhan katsominen poikkeaa aikaisemmista yhdellä merkittävällä tavalla. Mustavalkoisen videokuvan väliin on leikattu videokuvan kanssa lähes identtinen, mutta värillinen väläys, joka vastaa esimerkiksi kohtausten 56, 59 ja 121 muistikuviksi ymmärrettäviä väläyksiä. Tämä voidaan nähdä vihjeenä siitä, että tämä video jotenkin poikkeaa muista ja värillinen kuva edustaa Fredin "muistia", kenties "objektiivista todellisuutta" lavastetun sijasta. Tästä huolimatta niin muisti kuin videonauhatkin kantavat epäluotettavuuden vaikutelmaa, ja hallitsevaksi jää epätietoisuus.

Toinen merkittävä ellipsi on yö, jonka aikana Fredin vankiselliin ilmestyy Pete. Muodonmuutosta tai osien vaihdosta kuvaava kohtaus (kohtaus 73) on siinä määrin ekspressionistinen, että se olisi helpoiten ymmärrettävissä Fredin subjektiiviseksi hallusinaatioksi, jos sitä ei seuraisi kokonainen toinen näytös, jonka sisäinen maailma

ei viittaa mihinkään sen subjektiivisempaan kuin elokuvan ensimmäinen näytös.⁵⁵ Kuten murhayö, muodonmuutosyö jää selittämättömäksi, avoimeksi ellipsiksi elokuvan aikajatkumossa. Kolmas ellipsi on Peten osuus ilmeisesti samaisessa muodonmuutoskohtauksessa. Pete ei näytä muistavan jälkeenpäin mitään tuosta yöstä. Hänen tyttöystävänsä ja vanhempansa näyttävät olevan selvillä tapahtumista, mutta asia on heille niin pelottava tai kipeä, etteivät he suostu kertomaan Petelle.

Nämä kolme keskeistä ellipsiä pitävät katsojan epätietoisuudessa siitä, mikä vaikuttaa tarinan ymmärtämisen kannalta kaikkein keskeisimmältä: onko Renee kuollut vai hengissä, murhasiko Fred hänet vai ei, miten Fredin ja Peten osien vaihtuminen on mahdollista, ja mitä niin järkyttävää Pete on tehnyt, ettei hänen perheensä voi paljastaa sitä hänelle. Koska vastauksia ei anneta, ainoastaan suuri joukko ristiriitaisia vihjeitä, jää tarinan kokonaisuuden ymmärtäminen hyvin pitkälle katsojan oman tulkinnan varaan. Se, mitä ei kerrota, nousee yhtä keskeiseksi tai kenties jopa tärkeämmäksi kuin se, mitä kerrotaan. Myös visuaalisesti pisimmät ellipsit eli häivytykset mustaan ajoittuvat kohtauksien 51-52 väliin, eli oletettuun murhayöhön, sekä kohtauksien 74-75 väliin, joka on ensimmäisen ja toisen näytöksen liitoskohta ja seuraa välittömästi muodonmuutosta.

Lost Highway hyödyntää jonkin verran klassisessakin kerronnassa suhteellisen tavallisia takaumia. Kohtaukset 16-21 ymmärretään todennäköisimmin siten, että Fred makaa sängyllä ja muistaa nähneensä Reneen lähtevän klubilta vieraan miehen kanssa [kuvat 63-71]. Kohtaus 23 samanaikaisesti kertoo voice overina⁵⁶ ja näyttää Fredin aikaisemmin näkemän painajaisen, sekin on siis subjektiivinen takauma. Hiukan epäselvempi status on Alicen kertomalla tarinalla kohtauksessa 126, jota käsittelemme tarkemmin luvussa 4.3.2. Kohtaus 119 voidaan ymmärtää Peten takaumaksi siitä, mitä tapahtui yönä, jolloin hän ilmestyi Fredin tilalle vankiselliin – se toistaa täsmälleen samanlaisina kohtauksen 72 kuvia ja ääniä. Lisäksi molempien miesten subjektiviteettiin liitetään lyhyitä välähdyksiä kuolleesta Reneestä. Ne esitetään takaumien tavoin, mutta leikkauksen rytmitys tekee niistä ohivilahtavia muistikuvia,

⁵⁵ Itse asiassa subjektiviteetti ja sisäinen fokalisaatio jopa vähenevät toisen näytöksen alussa. Ks. luku 4.3.1.

⁵⁶ Voice over: ulkopuolinen ääni, elokuvan henkilön tai nimettömän kertovan auktoriteetin puheääni, jonka lähettä ei nähdä kohtauksessa. Mahdollinen suomennos: kertojaääni.

ei yhtenäisiä pitkiä tapahtumasarjoja.

Kohtauksia 16-21 lukuunottamatta kaikki takaumat ovat “kahdentuneita”, niillä on vastineensa toisaalla. Ajan manipulaatio takaumatekniikalla alistetaan siis lähes täydellisesti parallelismille. Alicen tarina menneisyydestään rinnastuu Reneen lyhyeen tarinaan siitä, miten tämä tutustui Andyyn (k. 34). Kohtauksien 119 ja 72 yhteneväisyys mainittiin jo, samoin Fredin ja Peten pakenevien muistikuvien samankaltaisuus.⁵⁷ Fredin painajaisen (k. 23) vastine luodaan sekini käänteisellä paralleelilla: kuten Woods (2000, 177) panee merkille, yölliset tapahtumat Madisonien talossa Andyn juhlien jälkeen toteuttavat Fredin painajaista, mutta asetelma on vastakkainen. Renee huutaa Frediä pimeässä talossa, mutta ei näe tai kuule tätä. Oletettavasti tapahtumat kulmineituvat väkivaltaan, vaikka tekoa ei näytetä katsojalle.

Takaumaa harvinaisempi ja taide-elokuvassa useammin kuin klassisessa kerronnassa käytetty ennakointi (flashforward)⁵⁸ (Bordwell 1985, 79) näyttäisi sekini esiintyvän *Lost Highwayssa* useita kertoja. Termin käyttäminen on kuitenkin kyseenalaista, sillä tapahtumien aikajärjestys jää avoimeksi⁵⁹ ja toisaalta formaalinen toisto antaa useille elementeille ennakoivan statuksen, vaikka ne eivät vastaakaan tiiviisti rajattua tilannetta, jossa ennakointi on täsmälleen samalla tavoin esitetty myöhemmän sjuzhet-hetken osa. Eksplisiittisimmin ennakointia edustaa Fredin vankisellisessä näkemä visio palavasta mökistä erämaassa ja MM:sta mökin ovella (k. 65-70). Kohtauksessa 66 mökki palaa takaperin, ja samankaltainen, mutta eri tavoin rajattu kuva nähdään kohtauksessa 137 [kuvat 72-73].

Tulipalon näyttäminen takaperin viittaa ajan manipulaatioon ja sen lineaarisen etenemisen kumoamiseen. Koska mökki yhdistyy MM:iin, joka puolestaan yhdistetään videokameraan ja vapauten ajan ja paikan rajoituksista, takaperoisuus

⁵⁷ Tästä tarkemmin vielä luvussa 4.3.1.

⁵⁸ Engl. flashforward, takauman kaltainen keino, joka kuitenkin viittaa tulevaan, ei menneeseen tapahtumaan. Sanan suomenkielistä vastinetta ei ole vakiinnutettu, ja ennakointi-käännös on peräisin Henry Baconilta (2000, 132).

⁵⁹ Tällä perusteella voitaisiin tietenkin myös väittää, että “takauma”-termin käytölle ei ole oikeutusta. Tapahtumien osoittaminen menneeksi osoitetaan kuitenkin suhteellisen selvästi ainakin niissä tapauksissa, joissa takaumaan liittyy voice over -kerronta, esim. Fred: “Näin unen viime yönä...” Ylipäätään takaumien ja ennakoitien objektiivinen status on epäselvä, sillä ne ovat alisteisia kerrontaa hallitsevalle subjektiviteetille. Palaan tähän jäljempänä.

saa lisämerkityksiä. Kuva takaperin palavasta mökistä edeltää näytösten välisiä siirtymäkohtia, joissa teot tehdään tekemättömiksi. Toisen näytöksen alussa Fred ei enää olekaan vankilassa, Dick Laurent ei ole kuollut, nainen on hengissä. Kolmannessa näytöksessä Peteä ei olekaan, Alice on kadonnut, Dick Laurent saa surmansa. Samalla kun mökki palaa takaperin ja palautuu kokonaiseksi ja ehjäksi [kuvat 74-75], aikaa ja tapahtumia kelataan taaksepäin kuin videonauhaa – kunnes samat ongelmat tulevat taas vastaan. Ennakointi ja takaperin näytetty kuva yhdistettyinä samassa kohtauksessa lisäävät tapahtumaketjun paradoksaalisuutta, sillä ne viittaavat johonkin, mikä on väistämättä edessä, mutta kuvaavat samalla ajan suunnan kääntämistä ja tulevan välttämistä.

Kuten edeltä on käynyt ilmi, subjektiviteetti ja kerronnan epäluotettavuus näyttelevät merkittävää roolia *Lost Highwayssa*. Myös ajan manipulaatiot sitoutuvat yhteen kerronnan subjektiivisen ja objektiivisen statuksen kanssa. Takaumat eivät ole objektiivisia, vaan subjektiivisia. Niinpä myös niiden todellisuusstatus on kyseenalainen, eikä katsoja voi olla varma, onko kyse “todellisesta” diegeettisen maailman tapahtumasta vai henkilön kuvitelmasta.

Grodal (1997, 136) huomauttaa, että monet elokuvat pyrkivät välittämään vaikutelman unenomaisuudesta ja subjektiviteetista häivyttämällä täydellisesti objektiivisen aikarakenteen. Grodalin mielestä unenomaisuus katoaa sillä hetkellä, kun katsoja löytää avaimen fabulan ja objektiivisen ajan muodostamiseen. Tämän väitteen pohjalta voitaisiin ajatella, että *Lost Highway* säilyttää loputtomasti vaikutelman subjektiviteetista ja unenomaisuudesta, sillä se ei tarjoa katsojalle minkäänlaista avainta aikajärjestyksen ja fabulatason hahmottamiseen. Se kysyy ja ruokkii kysymyksiä, mutta ei vastaa niihin. Elokuvan kokonaisdramaturgia aineellistaa ajan subjektiivisen kokemuksen suhteellisuutta. *Lost Highwayssa* aika on mielivaltaista aikaa, joka ei ole mitattavissa eikä kontrolloitavissa.

4.3 Fiktiiviset henkilöt

Murray Smith on ehdottanut, että fiktiivisiä henkilöitä tulisi tarkastella konstruktioina, jotka muodostuvat tekstuaalisten elementtien ja katsojan havainnoinnin ja skemaattisten odotusten vuorovaikutuksesta. Smith tekee eron strukturalistiseen näkemykseen fiktiohahmosta eräänlaisena tekstuaalisten abstraktioiden summana ja korostaa katsojan aktiviteettia: ”Hahmon konstruointi on [siis] dynaaminen prosessi, jossa henkilöskeema⁶⁰ ja kulttuuriset mallit tekevät mahdolliseksi asioiden edelle hyppäämisen ja odotuksien muodostamisen” (Smith 1995, 31).

Lost Highwayssa parallelismin kehyksen sisällä esille nousee fiktiohenkilöiden esittämisen kannalta kolme tärkeää kysymystä: millä tavoin henkilöiden ruumiillisuus ja sen jatkuvuuden rikkominen vaikuttavat katsojan ymmärrykseen elokuvan henkilöistä? Miten paljon katsoja ja toisaalta fiktiiviset henkilöt tietävät siitä, mitä elokuvan maailmassa tapahtuu? Entä mikä on henkilöiden sisäisen, subjektiivisen kokemuksen osuus elokuvan tapahtumissa sekä tuon kokemuksen suhde heitä ympäröivään ulkoiseen todellisuuteen? Ja miten nämä asiat välittyvät katsojalle?

Smith (1995, 24-31) kiinnittää huomiota siihen, että elokuvakerronnassa fiktiohenkilön ruumiillisuus on merkittävämpää kuin kirjallisuudessa. Tämä johtuu siitä, että kirjallinen kerronta perustuu verbaaliseen kieleen ja lingvistiseen merkisysteemiin, kun taas elokuvakerronta perustuu kuviin. Kirjallisuudessa lukija olettaa henkilölle ruumiillistuman riippumatta siitä, kuvaillaanko tekstissä tämän ulkoisia ominaisuuksia vai ei. Sitä vastoin elokuvassa yksi näyttelijän päätehtäviä on antaa konkreettinen ruumiillistuma fiktiiviselle henkilölle. Ruumiillisuuden läsnäolo luo jatkuvuutta fiktiiviseen henkilöahmoon: hän on tunnistettavissa ensisijaisesti ulkoisen olemuksensa perusteella. Silloin, kun ruumiillista jatkuvuutta varioidaan ja rikotaan monilla eri tavoilla, kuten tapahtuu *Lost Highwayssa*, tämä vaikuttaa katsojan kokemukseen elokuvan henkilöistä.

⁶⁰ Smith tarkoittaa henkilöskeemalla niitä perusominaisuuksia, jotka sisällytämme ”henkilön” käsitteeseen reaali maailman sosiaalisessa todellisuudessa, esim. fyysistä ruumista, tahtoa ja tunteita (Smith 1995, 21).

Kahta jälkimmäistä kysymystä voidaan lähteä tarkastelemaan *fokalisaation* ja *subjektiviteetin* käsitteiden avulla. Bacon (2000, 232) kutsuu fokalisaatioksi sitä, miten tarinainformaatio tarkentuu henkilöihin tai ohjautuu, määräytyy ja suodattuu henkilöiden kautta. Branigan (1992, 101) antaa fokalisaatiolle hiukan konkreettisemmän määritelmän: se ei ole henkilöiden ajatuksia tai toimintaa, vaan heidän näkemiseen ja kuulemiseen perustuva kokemuksensa fiktiivisestä maailmasta. Siinä voi olla kyse myös sisäisistä, mutkikkaammista kokemuksista, kuten muistoista, kuvitelmista tai erilaisista tuntemuksista.⁶¹ Branigan jakaa fokalisaation ulkoiseen ja sisäiseen (1992, 102-103).

Tässä jaottelussa *ulkoinen fokalisaatio* tarkoittaa sitä, miten henkilön havainto esitetään elokuvan katsojalle niin, että se ei suoranaisesti jäljittele tuota havaintoa. Tavallisin esimerkki on kuva-vastakuva -asetelma, jota käytetään usein, kun kaksi henkilöä on kasvokkain ja puhuu toisilleen. Näemme yhden henkilön kasvot ja hänen katseensa suunnan, kun hän sanoo jotain. Seuraavassa otoksessa näemme henkilön, jolle hän puhuu, mutta emme suoraan edestäpäin vaan hiukan sivusta. Tätä klassista asetelmaa käytetään esimerkiksi *Lost Highwayn* kohtauksessa 125, jossa Pete ja Alice keskustelevat [ks. kuvat 53-54]. Kyse on tavallaan molempien henkilöiden ulkoisesta fokalisaatiosta, sillä katsoja näkee saman kuin hekin, mutta ei täsmälleen heidän omasta näkökulmastaan.

Sisäisellä fokalisaatiolla Branigan puolestaan viittaa niihin tapauksiin, joissa kuva ja/tai ääni voidaan ymmärtää henkilön aistimusta vastaavaksi. Tutuimpana esimerkkinä voidaan pitää näkökulmakuviä. *Lost Highwayn* kohtaus 127 näyttää Alicen kasvot suoraan edestäpäin, juuri sellaisina kuin Pete todennäköisesti ne näkee omasta näkökulmastaan [kuvat 76-77]. Kyse on siis Peten sisäisestä fokalisaatiosta. Vielä pidemmälle sisäinen fokalisaatio menee silloin, kun siihen tulee mukaan henkilön mielentilan kuvaaminen. Kohtauksessa 113 Pete istuu huoneessaan. Näemme ensin hänet laajassa puolikuvassa, sitten epätarkan ja heiluvan panoroinnin huoneesta, sitten välähdyksenomaisen lähikuvan Alicesta ja puolilähikuvan Peten

⁶¹ Braniganin määritelmä poikkeaa merkityksestä, jossa Genette (1980, 189-194) käyttää fokalisaation käsitettä. Chatman (1990, 139-150) puolestaan pitää koko termiä riittämättömänä narratologian tarkoituksiin. Tässä tutkielmassa käytän termiä ”fokalisaatio” yksinomaan Braniganin tarkoittamassa merkityksessä.

kasvoista [kuvat 78-81]. Ääniraidalla soi musiikkina Marilyn Mansonin ”Apple of Sodom”. Kohtaus välittää vaikutelman, että huone pyörii Peten silmissä ja ajatus Alicesta piinaa häntä. Sisäinen fokalisaatio välittää siis henkilön vääristyneen näköhavainnon lisäksi jotain hänen kokemuksestaan ja psyykkisestä olotilastaan.

Subjektiviteetilla viitataan henkilön sisäisen kokemuksen kuvaamiseen. Käytännössä subjektiviteetin kuvaaminen edellyttää kerronnalta aina sisäistä fokalisaatiota. Yksi keino välittää henkilön subjektiivista kokemusta katsojalle on näkökulmaotos, joka jäljittelee henkilön näköhavaintoa ja lukeutuu siis sisäisen fokalisaation piiriin, kuten jo todettiin.⁶² Elokuvakerronnalla on käytettävissään useita muitakin keinoja luoda vaikutelma henkilön subjektiivisesta kokemuksesta. Smith (1995, 151) kiinnittää huomiota reaktiokuvien ja niiden myötä näyttelijäntyön tärkeyteen tunteiden ilmaisun kannalta. Grodal (1997, 129-130) puolestaan huomauttaa, että subjektiviteetin luomiseen liittyvät usein kerronnan rajoitukset, kuten kameran tarkoin määrätty paikka vastaamassa henkilön fyysistä sijaintia tai kuvan epätarkkuus vastaamassa näköhavainnon epäselvyyttä.

Kuvauksella ja äänimaailmalla voidaan korostaa fyysisiä tai psyykkisiä tiloja, jotka vääristävät normaalia näkö- ja kuuloaistimusta (esim. huojuvat ja epätarkat näkökulmaotokset, jos henkilö on humalatilassa, epäselvät ja puuroutuneet äänet, jos henkilö on menettämässä kuulonsa jne.). Myös musiikkia käytetään usein tuomaan esille tunnetiloja. Muistot, unet tai kuvitelmat voivat päästää hetkellisesti suoraan henkilön sisäiseen todellisuuteen.⁶³ Subjektiviteetin kuvaaminen rakentuu siis monista osatekijöistä, jotka sitoutuvat osittain henkilön ulkoisiin havaintoihin ja toimiin.

Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen yksityiskohtaisemmin sitä, miten *Lost Highway* kertovat strategiat toimivat vuorovaikutuksessa katsojan skemaattisten odotusten

⁶² Ks. myös luku 4.1.2.

⁶³ On kuitenkin suhteellisen tavallista, että jokin tapahtumajakso motivoidaan subjektiiviseksi takaumaksi, mutta se sisältää asioita, jotka näyttävät olevan muistelijan kokemuksen ja tiedon ulkopuolella. Esimerkiksi elokuva *Auringonlaskun katu* (*Sunset Boulevard*, USA 1950) alkaa tilanteesta, jossa nuori mies on juuri surmattu. Kuulemme nimettömän kertojan ilmoittavan, että hän kertoo meille tilanteeseen johtaneet tapahtumat. Tarinan edetessä selviää, että kertoja – elokuvan päähenkilö – on alussa surmattu mies, joka kertoo tarinaa takaumamuodossa. Tässä rakenteessa suurin osa elokuvasta kehystetään päähenkilön muistikuvaksi. Se sisältää kuitenkin tilanteita, joissa hän ei itse ole mukana ja jotka niin ollen eivät realistisesti ottaen voi olla hänen tiedossaan – tai sitten ne on tulkittava hänen kuvitelmikseen, oletuksikseen toisten henkilöiden toiminnasta.

kanssa ja luovat paralleleja eri henkilöhahmojen välille. Kiinnitän erityistä huomiota subjektiviteettiin, koska näen sen keskeisenä osana elokuvan tematiikkaa ja muotokieltä. Pohdin myös, millaisia vaikutuksia kertovilla ratkaisuilla on elokuvan ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta.

4.3.1 Fred Madison / Pete Dayton

Katsojan ymmärrystä elokuvan henkilöistä ohjaa vahvimmin todennäköisesti kaksi perusoletusta: että elokuvassa on yksi selkeästi päähenkilöksi tunnistettava hahmo (Bordwell 1985, 156-157; Bacon 2000, 75; Hiltunen 1999, 87-131)⁶⁴ ja että yhdellä fiktiivisellä henkilöllä on yksi ruumis, toisin sanoen häntä esittää jatkuvasti sama näyttelijä (Smith 1995, 26-27). Käytän jälkimmäisestä oletuksesta tästä eteenpäin nimitystä ”yksi henkilö/yksi näyttelijä” -konventio.⁶⁵

Vaikka yhden päähenkilön konventio on kaikkein tavallisin narratiivin muoto valtavirtaelokuvassa (Bordwell & Thompson 1993, 82-83), siitä on olemassa melko tunnettuja poikkeuksia. Tuoreimpia ja menestyneimpiä esimerkkejä useiden henkilöiden tarinoita tasavahvoina rinnakkain kuljettavasta kerronnasta ovat olleet 1990-luvun amerikkalaiset independent-elokuvat *Short Cuts* (USA 1993), *Pulp Fiction* (USA 1994) ja *Magnolia* (USA 1999). Tällaisessa kerronnassa useiden tarinalinjojen olemassaolo on tapana osoittaa katsojalle hyvin konkreettisesti alusta alkaen. Esimerkiksi *Short Cuts*issa kerronta siirtyilee suhteellisen nopeasti henkilöstä toiseen ja elokuva esittelee ensimmäisen varttitunnin aikana reilun tusinan verran keskushenkilöitä lyhyissä kohtauksissa. *Pulp Fiction*issa episodit on ”otsikoitu” erillisiksi tarinoiksi: ”Vincent Vega and Marsellus Wallace’s Wife”, ”The Bonnie Situation” (Tarantino 1994, 34, 135).

Paljon harvinaisempaa on, että ”yksi henkilö/yksi näyttelijä” -konventiota rikotaan. Poikkeuksena tästä ovat sellaiset elokuvat, joissa eri ikäiset näyttelijät esittävät samaa

⁶⁴ Skemaattista odotusta ohjaa valtavirtakerronnan konventio, johon Bordwell ja Bacon viittaavat. Sama oletus on mukana Hiltusen tekstissä, vaikka kirjoittaja ei asiaa varsinaisesti eksplikoikaan.

⁶⁵ Nimitys perustuu Smithin (1995, 26-27) käyttämään muotoon ’one performer : one character’.

henkilöä eri ikäkausina. Tällöin näyttelijävalinnoissa panostetaan tavallisesti yhdennäköisyyteen, ja konteksti, kuten nimi, perhe, miljöö ja mahdollisesti jopa teksti ”20 vuotta myöhemmin” tms. vahvistavat kaikki osaltaan oletusta, että kyse on samasta henkilöstä. Smith (1995, 26-27) näkee ”yksi henkilö/yksi näyttelijä” -konvention kääntämisen ylösalaisin myös todellisen maailman totuttuja lakeja uhmaavana ratkaisuna, jolla on kiinnostavaa resonanssia elokuvan ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta, sillä se saa aikaan vahvasti vieraannuttavan efektin.

Lost Highway asettaa katsojansa ongelmatilanteeseen vaatimalla muokkaamaan päähenkilön esittämiseen liittyviä skeemoja. Se tarjoaa elokuvan alussa päähenkilöksi Fred Madisonia (Bill Pullman) keinoilla, jotka ovat klassiselle kerronnalle ominaisia. Grodalin (1997, 84) mukaan kanoninen tarinankerronta, jollaista suurin osa klassisista Hollywood-elokuvista on, rakentuu päähenkilön seuraamisen ympärille. Päähenkilö määrittäytykin usein sitä kautta, miten tiiviisti kerronta kuvaa hänen syy-seuraussuhteisiin perustuvaa toimintaansa ja sisäisiä tilojaan suhteessa muihin henkilöihin (vrt. Bordwell & Thompson 1993, 78-81). Ensimmäisten 47 minuutin aikana eli kohtauksissa 1-73 Fred on läsnä lähes koko ajan ja selvästi enemmän kuin yksikään toinen henkilö,⁶⁶ eikä kerronta viittaa millään tavoin siihen, että kyse olisi useampien keskushenkilöiden rinnakkaisista tarinoista. Käsitys tilasta ja ajasta välittyvät katsojalle Fredin henkilöhaamon kautta, sillä kameratyö ja leikkaukset rakentavat ne juuri Fredin ympärille. Kun asioita tapahtuu, ne tapahtuvat hänelle – hän tarkkailee, seuraa, reagoi.⁶⁷

Katsoja kiinnitetään Frediin fokalisaation avulla heti ensimmäisestä kohtauksesta alkaen. Ensimmäinen kuva, jonka näemme alkutekstien jälkeen, on erikoislähikuva Fredin kasvoista pimeässä. Sitä seuraa toinen tiivis kasvokuva, joka osoittautuu peilikuvaksi. Tästä leikataan uudelleen erikoislähikuvaan Fredistä ja sitten kuvaan seinällä olevasta ovipuhelimen kaiuttimesta, jonka näemme Fredin näkökulmasta [kuvat 82-85]. Kuulemme saman kuin hänkin – ovipuhelin, ”Dick Laurent is dead” ja poliisiauton sireeni – ja näemme kadun talon edustalla hänen näkökulmastaan POV-

⁶⁶ Fred on läsnä 50 kohtauksessa 73:sta, mikä on n. 68,5%.

⁶⁷ On muistettava, että reaktiot eivät ole kovin toiminnallisia, kuten luvusta 2 jo kävi ilmi. Jos seurataan kuitenkin mikrotason reagoitua näyttelijäntyössä sekä subjektiviteetin rakentumista kerronnassa, Fred on keskiössä. Näyttelijäntyötä hallitsee koko elokuvassa ilmaisullinen minimalismi, josta lisää alaluvussa 4.3.

kuvassa. Kyse on sisäisestä fokalisaatiosta, jossa kuva- ja äänikerronta pyrkivät välittämään henkilön havainnot katsojalle. Koko ensimmäinen näytös käyttää tiuhaan sisäistä fokalisaatiota Fredin havaintojen ja sisäisten tilojen välittämiseen, ja näyttelijän kasvojen ilmaisuvoiman merkitys subjektiviteetin luomisessa tulee vahvasti esille. Esimerkiksi kohtauksissa 16-22 leikataan vuorotellen lähikuvaan vuoteella makaavasta Fredistä ja Luna Lounge -klubilla tapahtuvaan kohtaukseen, jossa Renee ja Andy nähdään yhdessä [ks. kuvat 63-71]. Koska klubin tapahtumat nähdään lyhyinä väläyksinä, joita kehystää tilanne Fredin ja Reneen makuuhuoneessa ja lähikuva Fredin kasvoista edeltää aina klubikuvia, ymmärrämme klubin tapahtumat Fredin muistoksi tai mielikuvaksi. Näin sisäinen fokalisaatio luo vaikutelman Fredin subjektiviteetista. Samalla tavoin kohtauksissa 22-24, joissa Fred kertoo Reneelle näkemästään unesta, uni nähdään ja kuullaan valkokankaalla (k. 23) [kuvat 86-92]. Unta edeltää ja seuraa välittömästi tiivis kuva, joka näyttää Fredin kasvojen ilmeet selvästi, ja subjektiviteettia korostaa myös se, että Fredin kuullaan kuvailevan unta voice overina samanaikaisesti, kun kuvat näyttävät unen tapahtumia.

On tärkeää huomata, miten tiiviisti näyttelijäntyö ja kasvojen ilmeet sidotaan *Lost Highwayssa* subjektiviteetin esittämiseen. Elokuvassa on useita kohtaussarjoja, joiden perusmuoto on seuraava: lähikuva henkilön kasvoista (LK) – subjektiivinen kuva (esim. muistikuva tai mielikuva) (S) – LK kasvoista – mielikuva S – LK kasvoista. Subjektiivista kuvaa korostaa joissain tapauksissa ääni, joka ei kuulu henkilöä ympäröivään objektiiviseen todellisuuteen, joskus taas S:lla ei ole ”omaa” ääntä, vaan siihen liittyy hiljaisuus. Kuvat kasvoista kehystävät siis subjektiivisia kuvia molemmin puolin. Kasvokuvan koko ja kasvokuvan/subjektiivisen kuvan toistojen määrä vaihtelevat jonkin verran, mutta periaatteessa tämä audiovisuaalinen rakenne on aina ymmärrettävissä Fredin tai Peten subjektiivista kokemusta kuvaavaksi. Muiden henkilöiden kohdalla vastaavaa rakennetta ei käytetä, joten Fredin ja Peten subjektiviteetti nousee hallitsevaksi.

Sisäinen fokalisaatio on tärkeä ja usein toistuva väline läpi koko ensimmäisen näytöksen, ja kyse on lähes aina juuri Fredin sisäisestä fokalisaatiosta. Katsoja todennäköisesti mieltää Fredin päähenkilöksi suunnilleen kohtauksien 1-13 kuluessa, joten siihen mennessä, kun hänet tuomitaan kuolemaan vaimonsa murhasta, hän on

päähenkilö vaikeuksissa – klassinen asetelma, vaikkakin siihen päästään suhteellisen hitaasti.

Varsinainen skeemojen uudelleenmuotoilu ja korvaavan orientaation hakeminen alkaa siitä, kun Fred mystisesti katoaa sellistään ja tilalle ilmaantuu Pete Dayton (Balthazar Getty) [kuva 93]. Ratkaisu on erityisen häiritsevä siitä syystä, että elokuva ei eksplisiittisesti tarjoa minkäänlaista selitystä tapahtuneelle. Se todennäköisesti myös vaikuttaa katsojan tunnereaktioihin poistamalla tarinasta henkilön, johon kerronta on tähän asti johdattanut katsojaa vahvimmin samastumaan. Grodal (1997, 174-175) nimittää tämäntyyppistä kerrontaa skitsoidiseksi fiktioksi ('schizoid fiction'): hänen mukaansa tavallisin esimerkki skitsoidisesta kauhukertomuksesta on tarina jakautuneesta persoonallisuudesta, kuten Robert L. Stevensonin kirja *Tohtori Jekyll ja herra Hyde*. Skitsoidisessa kauhussa tarinan subjektit jaetaan ja runnellaan, usein fyysisesti, ja tämä aiheuttaa katsojalle tilanteen, jossa samastumiskohteet ikään kuin tyhjenevät ja silpoutuvat, eikä heihin niin ollen voi kiinnittää voimakkaita tunnereaktioita. Fyysisen runtelemisen ja silpomisen ajatus näyttäytyy *Lost Highwayssa* konkreettisesti Fredin väkivaltaisessa muodonmuutoksessa, joka jättää Peten pahoinpidellyn näköiseksi ja vaille muistikuvia. Elokuva on monissa yhteyksissä kuvattu tunnekylmäksi ja kyyniseksi (Zizek 2000, 3; Ebert 1997; Turan 1997; Rosenbaum 1997), ja Grodalin ajatus skitsoidisen fiktion vaikutuksista katsojan tunnekokemuksiin voisi osittain selittää tätä reaktiota.⁶⁸

Päähenkilöitä koskevan ratkaisun suhteuttamiseksi elokuvahistorialliseen kontekstiin vertailukohdaksi voidaan ottaa Luis Buñuelin elokuva *Tämä intohimon hämärä kohde* (Ranska/Espanja 1977), jota Smith (1994, 130-132) käyttää esimerkkinä ruumiillisen jatkuvuuden radikaalista rikkomisesta. Elokuvassa kaksi näyttelijää esittää yhtä henkilöä, Conchita-nimistä naista. Elokuvassa nähdään ensin useita kohtauksia, joissa häntä näyttelee Carole Bouquet [kuva 94]. Katsoja mieltää henkilön tämän näyttelijän ruumiillistamaksi. Kun sitten seuraa kohtaaminen, jossa Conchitaa näytteleekin fyysisesti hyvin erinäköinen Angela Molina [kuva 95], katsoja mitä todennäköisimmin

⁶⁸ Grodal implikoi ajatusta, että skitsoidinen fiktio on usein kauhun lajityyppiin kuuluvaa. Kauhuelokuvien vaikutus katsojan tunteisiin rajoittuu tavallisesti jännityksen ja pelon simulaatioihin, ja *Lost Highway* on mahdollista ymmärtää nimenomaan tarjoamansa tunnekokemuksen puitteissa kauhuelokuvana enemmän kuin esim. melodraamana.

hämmentyy. Tästä eteenpäin kaksi näyttelijää esiintyy näköjään mielivaltaisesti valituilla hetkillä vuorotellen Conchitana. Koska henkilöstä käytetään kuitenkin jatkuvasti nimeä Conchita, näytteli häntä kumpi tahansa, ja hänen työnantajansa, tuttavansa, perheensä ja muu ympäristönsä eivät osoita millään tavoin näkevänsä fyysistä eroa, katsoja pystyy ennemmin tai myöhemmin päättelemään, että kyseessä on sama fiktiivinen hahmo, jota vain esittää kaksi eri näyttelijää. Elokuva sijoittuu taide-elokuvan kategoriaan ilman suurempia ongelmia, ja tässä kontekstissa subjektiivinen ekspressiivisyys on tavallisempaa kuin valtavirtakerronnassa. Katsoja etsineekin selitystä ratkaisulle elokuvan temaattiselta tasolta ja taiteellisesta motivaatiosta, eli tekijöiden luovasta, uutta ilmaisua etsivästä toiminnasta, jota realistinen, kompositionaalinen tai transtekstuaalinen motivaatio eivät riitä selittämään.

*Lost Highway*n tapaus eroaa Buñuelin elokuvasta siten, että Fredin tilalle ilmaantuneelle miehelle annetaan toinen nimi, identiteetti ja elämäntilanne, jotka osoitetaan katsojalle selvästi kohtauksissa 77-87. Näiden vihjeiden perusteella miehiä tulisi siis pitää kahtena eri henkilönä. Elokuva käyttää kuitenkin parallelismia useilla tavoilla luodakseen Fredin ja Peten välille yhteyden, joka ei ole tyhjennettävissä sattumalta samankaltaisiin tilanteisiin ihmissuhteissa. Se sisältää selittämättömiä, realistisen motivaation saavuttamattomissa olevia elementtejä, jotka viittaavat jaettuun identiteettiin ja sisäiseen kokemukseen.

Konkreettisimman lähtökohdan rinnastukselle luo jaettu fyysinen tila, eli vankilan selli. Kyseessä on yksi eristetyimpiä kuviteltavissa olevia tiloja. Kulkuväylä eristyssellin ja muun maailman välillä ei ole lainkaan itsestänselvyys, ja siksi yhden henkilön poistuminen tuosta tilasta ja toisen henkilön tuleminen sinne ilman, että kukaan huomaa, herättää kysymyksiä. *Lost Highway* on tähän mennessä jo heittänyt mukaan elementtejä (MM:n kyky olla kahdessa paikassa yhtä aikaa, videonauhojen mahdoton kuvakulma), jotka tuovat esiin subjektiivisen ja objektiivisen kerronnan vaihtelun. Ne vihjaavat, ettei kerronta nojaudu pelkästään realistiseen motivaatioon.⁶⁹ Subjektiviteetin alleviivaaminen ensimmäisessä näytöksessä on kuin katsojalle asetettu opaskyltti, joka johdattaa etsimään perusteluja tapahtuneelle pikemminkin

⁶⁹ Ks. luku 3.2, jossa käsitellään subjektiivista realismia ja todellisuusstatusta.

sisäisen kuin ulkoisen todellisuuden alueelta. Riippuen siitä, etsiikö katsoja vastauksia realistisen motivaation vai subjektiivisen realismin piiristä, hän voi ymmärtää äkillisen henkilöllisyyden vaihdoksen ovelana pakojuonena, muodonmuutoksena, kuvitelmana, hallusinaationa tai muuna sisäisenä kokemuksena. Pakojuoni tietenkin vaatisi hyvää selitystä, mutta sitä elokuva ei missään vaiheessa tarjoa.

Muut viitteet Fredin ja Peten väliseen yhteyteen ovat abstraktimmalla tasolla. Heillä näyttää nimittäin olevan jaettuja muistikuvia ja kokemuksia, jotka piinaavat heitä. Peten ystävätär Sheila ja hänen vanhempansa vihjailevat toistuvasti (k. 83, 118, 128) ”sen yön” tapahtumiin suostumatta kuitenkaan kertomaan, millaisista tapahtumista on kysymys. Kohtauksissa 72-73 Pete seisoo tien sivussa, Sheila huutaa häntä, ja kamera sukeltaa onkaloon, joka on orgaaninen ja ruumiillinen kuin ihmisen suu. Tämä on edellä pohjustettu Fredin subjektiiviseksi visioksi lähikuvilla Fredin kasvoista (rakenne LK [Fred] – POV – S – S – S – PLK tai S⁷⁰ [Fred] – POV tai S⁷¹ – S) [kuvat 96-103]. Kohtaukset 119-121 toistavat osittain samoja kuvia ja lisäävät niihin myös kuvan kuolleesta Reneestä sellaisena kuin hänet on nähty kolmannella videonauhalla ja Fredin muisti-/mielikuvassa (k. 59). Näissä kohtauksissa kuvia kuitenkin kehystävät lähikuvat Peten kasvoista (rakenne LK [Pete]– S – S – S – LK [Pete]) [kuvat 104-108]. Samankaltainen subjektiivinen kokemus siis yhdistetään molempiin henkilöihin. Ymmärrämme kohtaukset kontekstin perusteella Peten ja Fredin muistikuviksi, mutta emme tiedä, miten on mahdollista, että he jakavat saman muistikuvan.

Samalla tavoin jaettuihin kokemuksiin viittaa toistuva kuva mökistä autiomaassa. Ensimmäisessä näytöksessä Fred näkee visiona vankisellissään kohtauksissa 66-70 takaperin palavan mökin. Samankaltainen kuva toistuu toisen näytöksen kohtauksessa 137 [ks. kuvat 72-73], ja seuraavassa kohtauksessa mökki osoittautuu samaksi, jonka pihaan Pete ja Alice ajavat. Kun Fred on jälleen ilmestynyt Peten tilalle (k. 138) ja Alice kadonnut, MM seisoo mökin ovella samalla tavoin kuin kohtauksessa 70 [kuvat 61, 109]. Linearisessa kerronnassa Fredin visiota mökistä kohtauksissa 66-70 voitaisiin nimittää ennakkoinniksi eli aikajatkumoa rikkovaksi tehokeinoksi, joka

⁷⁰ Tämän kuvan kohdalla [kuva 101] on varsin tulkinnanvaraista, onko se puolilähikuva Fredistä vai kuvaako puhtaasti hänen subjektiivista, hajoamisen kaltaista sisäistä kokemustaan.

⁷¹ Kuten edellä [kuva 102].

näyttää tulevan tapahtuman ennen kuin se tapahtuu. Kuten totesin jo luvussa 4.2, *Lost Highwayn* aikarakenne on kuitenkin hyvin kompleksinen, eikä vision määrittely ennakkoinniksi kenties ole täysin perusteltua. Kerronnan pohjalta on nimittäin erittäin vaikea muodostaa kronologiaa ja järjestystä, jossa kohtaukset fabulatasolla tapahtuvat.

Miespäähenkilöiden välistä paralleelia vahvistetaan edelleen dialogin tasolla. Kohtauksessa 33 MM tulee puhumaan Fredille, ja kohtauksessa 128 hän soittaa Petelle. Dialogissa huomattavan monet repliikit ovat identtisiä, mutta kohtaukset kokonaisuudessaan eivät ole [dialoginäyte 1]. Rinnastus tuottaa assosiaation jaetusta kokemuksesta, joka on hyvin samankaltainen, mutta ei täsmälleen sama.

Kaikkein tärkein paralleeli miesten välille syntyy kuitenkin heidän suhteestaan kahteen täsmälleen samannäköiseen naiseen, Reneehen ja Aliceen, sekä tämän suhteen ympärillä esiintyviin antagonistisiin voimiin. Reneen/Alicen kohdalla kyseessä on toisenlainen variaatio ”yksi henkilö/yksi näyttelijä” -konventiosta, sillä kahta erinimistä naista ruumiillistaa yksi ja sama näyttelijä (Patricia Arquette). Tämä ruumiillisuus vaikuttaa ratkaisevasti siihen, miten Fredin ja Peten tarinat integroituvat elokuvan muodossa ja katsojan tulkinnassa yhteen. Jos naisia näytelisi kaksi eri näyttelijää, formaalinen yhtenäisyys jäisi huomattavasti löyhemmäksi, ja siksi myös vaikutelma selittämättömästä yhteydestä henkilöiden välillä olisi vähäisempi.

Fokalisaatiossa tapahtuu ensimmäisestä näytöksestä toiseen siirryttäessä huomionarvoinen muutos, joka osaltaan korostaa ongelmallisen ihmissuhteen merkitystä elokuvan kerronnallisessa ja temaattisessa ytimessä. Kuten edellä todettiin, Fredin sisäinen fokalisaatio toistuu ensimmäisessä näytöksessä usein ja toimii osaltaan subjektiviteetin luoja. Myös ensimmäisen näytöksen loppu eli vankilassa tapahtuva muodonmuutos/identiteetin vaihdos sekä siihen liittyvä visio yöllisestä valtatiestä voidaan tulkita ainakin jollain tasolla subjektiivista ekspressionismia ilmaisevaksi, sisäisen fokalisaation piiriin kuuluvaksi jaksoksi. Toisen näytöksen alussa kerronta ei kuitenkaan fokalisoisi Peten kokemusta samalla tavoin kuin Fredin ensimmäisessä näytöksessä. Kohtauksissa 75-99 fokalisaatio rajoittuu muutamiin ulkoisiin hetkiin, eli lähinnä katseen suunnan mukaan leikkaamiseen. Katsojalle ei tarjota mitään muistoiksi tai mielikuviksi tulkittavaa, ei oikeastaan minkäänlaista vihjettä Peten sisäisestä tilasta. Ensimmäisen näytöksen korostettuun subjektiviteetin

esilletuomiseen verrattuna subjektiivinen kokemus näyttää nyt loistavan poissaolollaan, aivan kuin mieli olisi pyyhitty puhtaaksi häiritsevistä muistoista ja kokemuksista.

Koska sisäinen fokalisaatio häivytetään joksikin aikaa taka-alalle, se kiinnittää sitäkin enemmän huomiota palatessaan kuvioihin ja lataa lisätehoa kohtaukseen, jossa tämä tapahtuu. Kyseessä on kohtaus 100, jossa Pete näkee ensimmäistä kertaa Alicen. Näemme hidastetussa kuvassa, miten Alice nousee autosta. Kuva seuraa tiiviisti Alicea, joka katsoo Peten suuntaan, ja välillä leikataan lähikuvaan Petestä, joka katsoo Alicea (rakenne LK [Pete] – S – LK [Pete] – S – LK [Pete] – S – LK [Pete] – S – LK [Pete]) [kuvat 110-118]. Ääniraidalla ei kuulla muita ääniä kuin Lou Reedin esittämä kappale “This Magic Moment”, jossa lauletaan taianomaisesta rakastumisen (tai kenties himon) hetkestä. Kuva ja ääni luovat yhdessä vaikutelman, että Pete tuijottaa Alicea intensiteetillä, joka sulkee pois kaikki muut havainnot. Esittämistapa ei vastaa realistiselta motivaatioltaan Peten näkökulmaa, sillä fyysisen maailman lakien mukaisesti hän ei voisi nähdä Alicea niin läheltä (lähikuvaan vastaavalta etäisyydeltä) sieltä, missä itse seisoo tai kuulla äkkiä kuin tyhjästä musiikkia, joka peittää alleen kaikki muut äänet. Se on siis tulkittava Peten subjektiviteettia, sisäistä kokemusta kuvaavaksi kertovaksi ratkaisuksi, ja kuuluu ilman muuta sisäisen fokalisaation tasolle. Kohtauksesta eteenpäin kuva- ja äänimaailma käyttävät sisäistä fokalisaatiota useammin ja luovat vähitellen vaikutelmaa samankaltaisesta subjektiviteetista kuin ensimmäisessä näytöksessä Fredin kohdalla. Näin kerronta korostaa, miten tärkeänä käännekohtana Alicen näkeminen toimii Peten maailmassa.

Fredin ja Reneen/Peten ja Alicen suhteet rinnastetaan toiseensa sekä kontrastien että yhtäläisyyksien kautta. Kun Fredin ja Reneen välillä vallitsee fyysinen etäisyys ja seksuaalinen kylmyys tai yksipuolinen intohimo, Peten ja Alicen suhde perustuu molemminpuoliseen intohimoon ja seksuaaliseen täyttymykseen. Vahvin kontrasti syntyy kohtausten 22 ja 138 välille. Kohtauksessa 22 Fred rakastelee intohimottoman Reneen kanssa, mutta kohtauksessa 138 Alice ottaa vallan rakastelutilanteesta ja hallitsee Peteä. Valaistus on kirkas verrattuna ensimmäisen näytöksen hämäryyteen, musiikkina soi eteerinen “Song of the Siren” vastakohtana ensimmäisen näytöksen uhkaaville matalille äänille. Kohtausten välillä on vahva samankaltaisuus, ja silti ne eroavat toisistaan kuin yö ja päivä. Kohtauksen 138 lopulla Alice ja Pete näyttävät

sulavan yhteen kirkkaassa valossa, vain hetkeä ennen kuin Alice sanoo: “You’ll never have me” ja katoaa.

Sekä Fredin/Reneen että Peten/Alicen välillä on kyse mustasukkaisuusdraamasta, sillä naisella on myös muita rakastajia, joiden kautta hän on ilmeisesti sekaantunut seksibisnekseen: Dick Laurent/Mr. Eddy sekä Andy, joita vastaan Fred ja Pete toimivat aggressiivista väkivaltaa käyttäen. Yhteistä ensimmäisen ja toisen näytöksen suhteille on myös se, että molemmissa nainen jää saavuttamattomaksi ja ilmeisesti pettää miehen. Temaattisella tasolla kuvio johtaa päätelmään, jonka mukaan elokuva kuvaa mahdotonta suhdetta miehen ja naisen välillä. Toinen keskeinen sisältö näyttää olevan identiteetti, sen epävarmuus, häilyvyys ja hajoaminen. Identiteetti kyseenalaistetaan konkreettisimmin ruumiillisen jatkuvuuden rikkomisella, ja koska tämä rikkominen on rajuinta miespäähenkilön kohdalla, kyseen voi päätellä olevan hänen identiteettikriisistään. Näistä perusajatuksista rakentuu temaattinen runko, jota muut elementit vähitellen täydentävät.

4.3.2 *Renee Madison / Alice Wakefield*

Eric Rohmer (1995/1959) luonnehti vuonna 1959 *Cahiers du Cinéma* -lehdessä Hitchcockin elokuvaa *Vertigo* (USA 1956) seuraavasti:

Menneisyys ei suinkaan ole suuri tuntematon, jonka salaisuutta tekijä jumalaisena varjelee ja joka paljastettuna aukoo kaikki solmut. Näemme, että esille kummutessaan se vain kiristää solmuja. Tarinan usvan hälvetessä ilmestyy uusi kuvio, jota emme sellaisenaan tunteneet, mutta joka oli aina läsnä. Tämä todeksi luultu Madeleine, jota ei kuitenkaan koskaan kukaan tuntenut, todellinen haamu joka tapauksessa, koska hän oli olemassa vain etsivän mielessä, koska hän oli vain *idea*.⁷²

⁷² Suomennos: Peter von Bagh ja Kari Nissinen. Teoksessa *Paras elokuvakirja* (1995, 267).

Vertigo on muotoratkaisujensa, rakenteensa ja tematiikkansa⁷³ puolesta tärkeä vertailukohta *Lost Highwaylle*, ja se auttaa myös hahmottamaan naispäähenkilön esittämistä erilaisissa fabula/sjuzhet -suhteissa. *Lost Highwayssa* Patricia Arquette näyttelee kahta henkilöä, joilla on selvästi samat kasvot ja vartalo, mutta eriväriset hiukset, erilainen meikki ja – mikä tärkeintä – eri nimet. *Vertigossa* (USA 1958) Kim Novak esiintyy kahtena eri henkilönä, elokuvan alkupuolella Madeleine Elsterinä ja loppupuolella Judy Bartonina. Madeleine on vaalea, hienostunut liikemiehen vaimo [kuva 119], Judy puolestaan keskilännestä kotoisin oleva tummahiuksinen työläistyttö [kuva 120]. Heidän taustansa, elämäntilanteensa ja käytöksensä ovat täysin erilaisia. Koska kyse on valtavirtaelokuvasta, jossa yhtenäisen fabulan muodostaminen sjuzhetin pohjalta on tapana tehdä mahdolliseksi, naisten yhdennäköisyys vaatii selityksen. Elokuva paljastaakin katsojalle, että he ovat todellisuudessa sama henkilö: Judy on palkattu esittämään Madeleinea, ja hän selviytyy roolistaan niin uskottavasti, että elokuvan miespäähenkilö Johnny Ferguson (James Stewart) rakastuu Madeleineen pakkomielteisesti.

Lost Highwayssa katsoja saattaa hakea samanlaista rationalisoivaa selitystä kahden erinimisen naisen fyysiselle yhdennäköisyydelle, mutta sjuzhet ei anna riittävää informaatiota yhtenäisen fabulan muodostamiseen tältäkin osin. Reneen/Alicen yhteys on Judyn/Madeleineen yhteyttä moniselitteisempi, vaikka ruumiillisuus onkin epäilemättä tärkein yhdistävä tekijä henkilöiden välillä. On todennäköistä, että katsoja on valmiimpi mieltämään saman näyttelijän ruumiillistamat Reneen ja Alicen yhdeksi ja samaksi henkilöksi eroavaisuuksista huolimatta kuin eri näyttelijöiden esittämät Fredin ja Peten.

Fyysisen yhdennäköisyyden luomaa paralleelia vahvistetaan asiayhteyksillä, jotka toistuvat samankaltaisina eri näytöksissä. Ensimmäisessä näytöksessä vihjataan Reneen suhteeseen Andyn kanssa, kun Fred muistaa tai on muistavinaan nähneensä heidän poistuvan klubilta yhdessä (k. 19 ja 21). Videonauhojen ilmestyminen portaille

⁷³ *Vertigon* suhde film noirin on syytä panna merkillä. Narratiivinsa ja tematiikkansa puolesta *Vertigossa* on useita noirin ominaispiirteitä, mutta jos noir ymmärretään visuaalisena tyylinä, *Vertigon* kuvasto on liian valoisaa sopiakseen noirin kategoriaan. Siitä puuttuu ekspressionistinen valojen ja varjojen käyttö sekä pimeyden läsnäolo. Lisäksi se on värielokuva toisin kuin useimmat noirit. Grodal (1997, 253, 264-277) pitää *Vertigoa* melodraamana, mutta huomioi sen juonen yhteydet “goottilaiseen romaaniin”, joka puolestaan linkittyy sekä noirin alalajina pidettyyn “female gothiciin” että elokuvamelodraamaan.

puolestaan saa aikaan hermostuneen reaktion Reneessä, aivan kuin nauhoilla olisi jotain, mitä hän ei halua Fredin näkevän. Toisessa näytöksessä Alicella on suhde miespäähenkilön eli Peten, mutta myös Mr. Eddyn ja Andyn kanssa. Lisäksi hän esiintyy pornografisella videolla, jonka Pete näkee Andyn talossa (k. 131). Kolmannessa näytöksessä Reneen suhde Laurentin kanssa paljastuu, ja MMin videolla Renee esiintyy pornotähtenä. Molempien naisten kohdalla yhteydet seksibisneksen rikolliseen alamaailmaan paljastuvat vähitellen, ja niihin liittyvät jokaisessa näytöksessä samat henkilöt: Mr. Eddy/Laurent ja Andy sekä MM. Toinen ja kolmas näytös täydentävät ensimmäisessä näytöksessä esitettyjä epäilyjä Reneen kaksoiselämästä.

Merkittävä ero Reneen ja Alicen esittämisessä Frediin ja Peteen verrattuna on, että elokuva ei missään kohtaa (lukuunottamatta mahdollisesti kohtausta 126, johon palaan jäljempänä) välitä katsojalle Reneen tai Alicen subjektiviteettia. Tämä on yksi keino, jolla elokuva säilyttää epävarmuuden siitä, ovatko naiset yksi ja sama henkilö vai eivät. Emme tiedä heidän sisäisestä elämästään oikeastaan mitään, meille ei anneta vihjeitä esimerkiksi jaetuista muistoista tai kokemuksista. Tästä syystä naiset jäävät henkilöinä miehiä etäisemmiksi ja heidän käyttöksensä selittämättömämmäksi.

Vaikutelmaa korostaa myös näyttelijäntyön minimalistisuus. Onkin kiintoisaa ottaa esille Naremoren huomio, jonka mukaan klassisessa Hollywood-elokuvassa on yleensä vaadittu sivuosien esittäjiltä, etnisten vähemmistöjen edustajilta ja naisilta eloisampaa ja ilmeikkäämpää ilmaisua kuin valkoisilta miespääosanesittäjiltä (Naremore 1988, 43). *Lost Highwayssa* asia näyttää olevan päinvastoin. Pullmanin ja Gettyn näyttelijäntyö ilmaisee tukahdutettua, epämääräistä ahdistusta melko vähäeleisesti, mutta miehiin verrattuna Arquetten ilmaisu on vielä hillitympää. Hän säilyttää molemmissa rooleissaan minimalistisen ilmaisun tason, jonka skaala pysyy läpi elokuvan samana, vaikka Renee ja Alice käyttäytyvät hetkittäin hyvin eri tavoin, Renee vetäytyvänä ja passiivisena, Alice aktiivisempana toimijana ja seksuaalisesti aggressiivisena. Tämä tuottaa osaltaan etäisyyden ja tunnekylmyyden vaikutelman, joka on mahdollisesti yksi osasy syy siihen, miksi elokuva usein koetaan nimenomaan kylmänä ja tunteettomana. Tunteet ja niiden näyttäminen on totunnaisesti liitetty naiseuteen, mutta *Lost Highwayn* nainen on pikemminkin emotionaalisesti jääkylmä

seksuaalifantasiaan ruumiillistuma, jonka sisäinen elämä jää tavoittamattomaksi arvoitukseksi.

Subjektiviteetin esittämisen yksi tarkoitus on antaa henkilöille syvyyttä ja psykologista ulottuvuutta, joka on merkittävä osa sitä, miten uskottavina ja todellisina (= oikeiden ihmisten kaltaisina, vaikkakin fiktiivisinä) katsoja heidät kokee (Bordwell & Thompson 1993, 78-79; Smith 1994, 116-117). Siksi subjektiviteetin puuttuminen vähentää henkilöiden todenkaltaisuutta, ohentaa heitä ja liittyy osaksi niitä muita keinoja, joilla kerronta kyseenalaistaa erityisesti Alicen olemuksen ”todellisuutta”. Kaksoisolentoaihetta kaunokirjallisuudessa tutkinut Markku Envall (1988, 28) kirjoittaa, että koska kaksoisolennotarina usein esitetään kokijan kertomana tai näkökulmasta, lukija jää epävarmuuteen tapahtumien reaalisuuden asteesta. *Lost Highwayssa* tilanne on samankaltainen: katsojalle annetaan eniten tietoa Fredin/Peten kokemuksesta ja naisen kaksoisolennon ilmestyminen nähdään hänen subjektiivisesta näkökulmastaan, jolloin ilmestyksen todellisuusstatus kyseenalaistuu.

Kun Alice näyttäytyy toisessa näytöksessä, hän on kuolleeksi oletetun naisen kuva. Tämä on viite siihen, ettei hän kenties ole todellinen, vaan mahdollisesti jonkinlainen kuviteltu alter ego Reneelle. Samaan suuntaan vihjaavat valokuvat, jotka nähdään kohtauksissa 131 ja 152. Pete katsoo kohtauksessa 131 valokuvaa, jossa tummahiuksinen Renee ja vaalea Alice poseeraavat vieretysten yhdessä Andyn ja Mr. Eddy/Laurentin kanssa [kuva 121]. Hän kysyy Alicelta, ovatko molemmat naiset valokuvassa tämä. Alice osoittaa vaaleaa itseään kuvassa ja sanoo: ”Tuo olen minä.” Kohtauksessa 152 puolestaan etsivät katsovat lähes samanlaista valokuvaa, mutta Alicea ei ole siinä enää, ainoastaan Renee [kuva 122]. Valokuva on itse asiassa hiukan erilainen, mutta elokuvan katsoja tuskin huomaa ainakaan ensi näkemältä muuta merkittävää eroa kuin Alicen puuttumisen jälkimmäisestä kuvasta. Koska molemmat kuvat vielä nähdään samassa fyysisessä paikassa, Andyn olohuoneessa, ja näköjään samassa aikajatkumossa (murhan jälkeen rikospaikalla), vaikutelmaksi jää, että Alice on kadonnut aikaisemmasta valokuvasta, tai aiempi valokuva on kadonnut kokonaan ja vaihtunut toiseen. Ajatusta Alicesta kuvitelmana vahvistaa edelleen kohtaus 138, jossa Alice ensin ilmoittaa Petelle olevansa tavoittamaton (”Et koskaan saa minua”) ja katoaa sitten tietymättömiin jättäen jälkeensä MM:n, joka huutaa Fredille: ”Kuka Alice? Hänen nimensä on Renee. Jos hän väitti nimekseen Alice, hän

valehteli.” Myös Reneen ilmestyminen kolmannessa näytöksessä on todellisuusstatukseltaan epäselvä kohtaus, kun otetaan huomioon, että hän on ilmeisesti kuollut jo ensimmäisessä näytöksessä ja palannut mahdollisesti pelkkänä hallusinaationa toisessa näytöksessä.

Yhtenä rinnastuskeinona naisten välillä käytetään dialogia, kuten Fredin ja Petenkin kohdalla. Kohtauksessa 34 Fred kysyy Reneeltä, mistä tämä tuntee Andyn. Kohtauksessa 125 Pete tiedustelee Alicelta samaa asiaa. Kummassakin kohtauksessa naiset kertovat tavanneensa Andyn paikassa nimeltä Moke’s ja kuulleen tältä työpaikasta [dialoginäyte 2]. Dialogit ovat hyvin samankaltaisia, mutta Renee toteaa, ettei muista, mistä työstä Andy puhui, Alice puolestaan kertoo kohtauksessa 126 Petelle tarkemmin, millainen työ oli kyseessä.

Kohtaus on sikäli merkittävä, että se on elokuvassa ainoa, jonka voi ymmärtää kuvaavan Alicen (tai Reneen) sisäistä kokemusta, siis ainoa hetki, jolloin kerronta fokalisoituu sisäisesti Aliceen ja subjektiviteetti kuuluu hänelle. Paul A. Woods (2000, 182) kirjoittaa Alicen muistavan takaumassa ensimmäisen kohtaamisensa Andyn ja Mr. Eddyn kanssa. Kohtauksen lähempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, että tulkintamahdollisuuksia on useampia. Alicen ääni kuullaan voice overina samalla, kun kohtaus nähdään. Kuten Baconin (2000, 223-229) kuvauksesta ilmenee, voice overilla voi olla monia erilaisia funktioita elokuvassa, ja sen luotettavuuden aste voi vaihdella. Alicen voice over -kerronta ei kata kohtauksen 126 kaikkia kuvia, se kuvailee pitkää odotusta ”työpaikalla” eli tuntemattoman talon eteishallissa ja päättyy sanoihin: ”Kun tuli hämärää, minut vietiin toiseen huoneeseen.” Odotus ja toiseen huoneeseen vieminen nähdään kuvissa, jotka jatkuvat edelleen, kun puhe lakkaa. Toisessa huoneessa Alice pakotetaan strippaamaan aseella uhaten Mr. Eddyn/Laurentin katsellessa. Tähän voice over ei kuitenkaan vihjaa sanallakaan. Ovatko pelkästään kuvissa nähdyt tapahtumat osa kertomusta, jonka Alice kertoo Petelle? Vai ovatko ne Alicen subjektiivinen muisto, jonka hän jättää kertomatta? Kolmas mahdollisuus on, että ne ovat Peten kuvitelma, jolla hän täydentää Alicen epämääräisen ja keskenjäätneen kertomuksen omassa mielessään. Viimeksi mainitussa tapauksessa elokuva ei tässäkään kohtaa tekisi poikkeusta siitä, että se pitäytyy miespuolisten päähenkilöidensä subjektiviteetissa eikä ulota sisäistä fokalisaatiota naiseen missään vaiheessa.

Itse asiassa tätä vaihtoehtoa tukee kuvakerronnan ratkaisu, joka näyttää ensin Peten ja Alicen keskustelua kuvana ja vastakuvana. Viimeinen kuva ennen Alicen tarinaan (k. 126) siirtymistä on lähikuva Petestä. Samaten paluu tarinasta (k. 127 alku) tapahtuu vielä tiiviimpään kuvaan Peten kasvoista, ei Aliceen. Tarinaa kehystävät siis lähikuva ja erikoislähikuva Petestä, ja kohtausarja on muotoa LK [Pete] – S [koko kohtaus 126] – ELK [Pete] [kuvat 123-130]. Kuten edellä on todettu, elokuva esittää muissa yhteyksissä Fredin ja Peten subjektiiviset kokemukset juuri samanlaisella ratkaisulla, eli takaumaa tai muuta sisäistä kokemusta kuvaavalla otoksella tai otossarjalla, jota kehystävät lähikuvat (parissa tapauksessa myös hiukan laajemmat kuvat) miespäähenkilöstä. Tältä pohjalta voitaisiin ajatella, että myös Alicen tarinassa on kyse Peten kuvitelma- ja muistokuvasta, jolla hän täydentää Alicen epätäydelliseksi jäävää kertomusta. Ääniraitakin kannattaa huomioida. Alicen strippausta säestää Marilyn Mansonin esittämä ”I Put a Spell on You”. Aiemmin kohtauksessa 114 Mansonin toinen kappale ”Apple of Sodom” on yhdistetty Peteen ja hänen subjektiviteettiinsä, piinaavaan ajatukseen Alicesta. Musiikkivalintakin siis viittaa pikemminkin Peten kuin Alicen sisäiseen kokemukseen, kun se suhteutetaan aiemmin nähtyyn ja kuultuun.

Kohtauksessa 126 on kiinnostavaa sekin, että se on ainoa kerta, jolloin Alice nähdään alistettuna ja selvästi pelokkaana. Tavallisesti hän hallitsee tilanteita, joissa on kahden Peten kanssa, ja Pete seuraa hänen vaatimuksiaan lammasmaisesti. Kohtaus 126 alkaa jyrkällä yläkulmakuvalla, joka itsessään antaa vaikutelman tarkkailusta ja kontrollista. Alice on levoton eikä tiedä, minne on tullut, ja strippauksen hän aloittaa vasta aseella uhattuna. Jos kohtaus ymmärretään Peten kuvitelmaksi, se saa sekä toiveunen että painajaisen sävyjä: Alice ei ajaudu seksibisnekseen vapaaehtoisesti vaan pakotettuna ja valta-asetelmassa, jossa jää alakynteen. Hän kuitenkin jää Eddyn rakastajattareksi, Peten syytöksen mukaan siksi, että pitää siitä, mihin hänet on pakotettu. Jälleen Woods (2000, 183) on sitä mieltä, että ”katsojan on vaikea olla yhtymättä Peten mielipiteeseen”. Väite joutuu aivan toiseen valoon, jos Alicen aistillinen hymy ja into alistua Mr. Eddyn seksuaaliseen vallankäyttöön ymmärretään osana Peten mustasukkaista, vainoharhaista kuvitelmaa eikä naisen omana muistikuvana.

Kohtaus voitaisiin tulkita niin, että se on ainoa hetki elokuvassa, jolloin mies yrittää ymmärtää naisen motivaatioita ja sisäistä elämää, kenties oman rakkaudentunteensa

ajamana, mutta mustasukkaisuus, omistushalu ja naiseen liittyvä seksuaalinen fiksaatio värittävät eläytymisyritystä liian voimakkaasti ja muuttavat sen vääristyneeksi. Näin tulkittuna kohtauksella olisi laajempaakin relevanssia sen kannalta, miten elokuvan kokonaistematiikassa mielikuviin tarrautuminen sävyttää todellisuuskokemusta ja äärimmilleen venyneenä hämärtää sitä.

Lyhyt pohdinta *Lost Highwayn* naiskuvasta on tässä paikallaan. Woodsin implikoima seksismisyitys saa vastakaikua Naremoren (1998, 274) huomautuksesta, että elokuvaa voidaan kritisoida sen selkeästä antautumisesta puolipornografiselle keskenkasvuiselle miehelle fantasialle. Jotkut muutkin kriitikot (Lindholm 1997; Maslin 1997; Tuominen 1997) ovat moittineet elokuvaa esineellistävästä ja negatiivisesta naiskuvasta, jossa naiseudella ei ole muita ulottuvuuksia kuin viettelevyys ja tuhoavuus. Martha P. Nochimson (1999, 209-215) näkee asian toisin. Hänen mukaansa elokuvan pintataso nojautuu kohtalokkaiden naisten esittämisessä film noirin traditioon, jonka myös Naremore (1998, 273-275) huomioi. Nochimson ei kuitenkaan näe elokuvaa naisvihamielisenä, sillä kaikki tuhoisat ja negatiiviset impulssit ovat hänen mielestään lähtöisin miespuolisesta päähenkilöstä, Fredistä. Miehen omat pakkomielleet ja omistushalu aiheuttavat aggressiota ja väkivaltaa, eivät Reneen ominaisuudet.

Kuten Naremore (1998, 274) osuvasti kirjoittaa, elokuva esittää Reneen/Alicen ”äärimmäisenä fetisistisenä objektina”, joka ei edes alastomana riisu peruukkejaan eikä piikkikorkokenkiään. Naremore ei kuitenkaan suhteuta huomiotaan kokonaisuuteen eikä pohdi, millaisia efektejä tämä esittämistapa tuottaa kontekstissa, jossa otetaan elokuvan kaikki tekstuaaliset elementit huomioon. Vaikka Nochimsonin analyysijä Lynchin tuotannosta voitaisiin joissakin tapauksissa arvostella lievästä ylitulkinnallisuudesta,⁷⁴ mielestäni hän kuitenkin näkee *Lost Highwayn* naiskuvan Naremorea kokonaisvaltaisemmin. Konteksti ja arvottaminen ovat ratkaisevan tärkeitä elokuvan sukupuoli-ideologian arvioinnissa.

Lost Highwayssa naisen fyysinen olemus ja tunnekylläisyys kiehtovat miestä, joka ei ole tasapainoinen. Suhteesta ei seuraa miehelle (eikä naiselle) mitään hyvää, eikä

⁷⁴ Ks. luku 1.3.

naisen ominaisuuksia voi näin ollen ymmärtää toivottaviksi tai ihailtaviksi arvoitettuina.⁷⁵ Naremore (1987, 155) ehdottaa, että film noir -klassikossa *Nainen Shanghaista* ohjaaja Orson Welles käyttää tietoisesti näyttelijä Rita Hayworthin ulkonäköä ja seksisymbolistatusta rakentamaan roolihahmo Elsa Bannisterista synteettistä, keinotekoisista kaunotarta ja yksiulotteisen ihailun kohdetta, eräänlaista kulutushyödykkeeksi muuttunutta naiseutta [kuva 131]. J.P. Telotte (1989, 67-68) kehittää ajatusta pitemmälle ja liittää sen elokuvan narratiiviseen kontekstiin, jossa Elsa edustaa ihannoitua, saavuttamatonta, arvoituksellista ja tunnekylmäksi osoittautuvaa naista.

Lost Highwayssa Arquettella ei ole samanlaista tähtistatusta (elokuvan näyttelijöistä kenelläkään ei ole varsinaista tähtistatusta), mutta hänen roolihahmoihinsa kuuluu vastaavanlainen synteettisyys, joka edustaa populaarikulttuurin ja erityisesti elokuvamaailman keinotekoisia kauneusihanteita (peruukit, korkokengät, vahva meikki kaikkina vuorokaudenaikoina, vaihtuvanväriset kynsilakat). Koko elokuvan läpi naisen fyysinen puoleensavetävyys ja emotionaalinen kylmyys sekä sisäisen elämän poissaolo korostuvat joka käänteessä niin vahvasti, että ne on ymmärrettävä osana miespäähenkilön sisäistä hajoamista ja psykoosia. Kun mukaan lisätään se, miten elokuva kyseenalaistaa Alicen ja Reneen todellisuusstatusta, voidaan jo ajatella, että nainen edustaa pääosin kuvitelmaa, hallusinaatiota, jossa toiveunet ja painajaiset yhdistyvät.

Kenties miehen psykoosi johtuu osittain juuri siitä, että hän ei pysty näkemään naista muuten kuin ulkopuolelta, fyysisesti haluttavana fantasioiden ruumiillistumana, jonka emotionaaliseen ja mentaaliseen ulottuvuuteen hän ei saa mitään kontaktia – itse asiassa hän ei edes näe niiden olemassaoloa. Elokuvan kokonaistematiikassa tämä täydentää ajatusta naisen ja miehen välisen suhteen mahdottomuudesta siten, että se tarjoaa syyn mahdottomuudelle: suhde ei voi toimia, koska mies ei näe naista sellaisena kuin tämä todella on, ainoastaan oman ihannoidun, pinnallisen ja obsessiivisen mielikuvansa tästä. Kuvitelmien ja todellisuuden yhteentörmäys on liian

⁷⁵ Vertailukohdaksi voidaan ottaa esimerkiksi Lars von Trierin elokuva *Dancer in the Dark* (Tanska/Ruotsi/Ranska 2000), jossa naispäähenkilön yksinkertainen lapsenomaisuus ja jääräpäinen, jopa typerä uhrautuvuus esitetään ihailtavina, jaloina ominaisuuksina ja valjastetaan maksimaalisen tunnetehon saavuttamisen käyttöön. Enemmän aiheesta: Itäranta 2000.

raju, ja se suistaa miehen identiteettikriisiin ja jopa psykoosiin. Näin elokuva tarjoaa peilin keskenkasvuisen miehen pakkomielleisille fantasioille ja näyttää niiden päämäärättömän umpikujan tai noidankehän, joka palaa aina lähtöpisteeseensä vailla ulospääsyä.

Itse asiassa *Lost Highway* ei esitä miespuolisia henkilöitä mitenkään imartelevassa valossa: näiden käytöstä leimaa mustasukkainen, esineellistävä omistushalu, aggressiivinen machoilu, sokeus oman itsen suhteen ja seksuaalisten impulssien harkitsematon seuraaminen. *Lost Highwayn* kohdalla lienee perustellumpaa sanoa, että elokuva kuvaa tarkasti seksistisiin pakkomielleisiin jumiutunutta mieltä kuin että elokuva itsessään on seksistinen. Vaikka journalistisessa kritiikissä aidat ja seipäät tahtovat monesti mennä sekaisin, akateemisessa elokuvatutkimuksessa ne tulisi pyrkiä erottamaan toisistaan. Tulkinta on osittain katsojan silmässä, mutta jos se pohjautuu ainoastaan joihinkin kontekstistaan irrotettuihin sirpaleisiin, sen kyseenalaistaminen on helpompaa.

4.3.3 *Dick Laurent / Mr. Eddy*

Robert Loggian näyttelemä Dick Laurent/Mr. Eddy [kuva 132] on *Lost Highwayn* konventionaalisimmin esitettyjä henkilöitä. Kuten Naremore (1998, 273-274) toteaa, hahmo on eräänlainen elokuvahistoriallinen arkkityyppi: aggressiivinen ja väkivaltainen rikollispomo, joka ajelee ympäriinsä kalliilla autolla tummassa puvussa kahden henkivartijan seurassa, pyörittää seksibisnestä ja käyttää häikäilemättä valtaansa muihin ihmisiin. Rikoselokuvien maailman representaatiot kovaksikeitetyistä, häikäilemättömistä ja väkivaltaisista alamaailman vallanpitäjistä ovat ilmeinen tausta Laurentille/Eddylle.

Arkkityypistä luonnetta korostetaan jazztahtavalla, uhkaavan oloisella musiikkiteemalla, joka säestää Eddyn ensimmäisiä esiintymisiä ja assosioituu 1930-40-lukuun, gangstereiden kulta-ajan fiktiorepresentaatioihin, niiden hämyisiin kabareisiin ja alamaailmaan. Muiden näyttelijöiden ilmaisulliseen minimalismiin verrattuna hyperaktiivinen näyttelijäntyö vahvistaa vaikutelmaa. Hahmon

intertekstuaalinen ulottuvuus näkyy siinäkin, että Laurent/Eddy on eräänlainen vähemmän psykoottinen toisinto Lynchin aiemman elokuvan *Blue Velvetin* pääantagonisti Frank Boothista (Zizek 2000, 18-19). *Lost Highwayssa* psykoottisuus on siirretty tarinan päähenkilöön Fred Madisoniin.

Lost Highwayn narratiivissa rikollispomon arkkityyppiin on rakennettu kaikki valtavirtakonvention mukaiset antagonistin piirteet, eli häneen liitetään toiminnassa voimakkaasti esiintulevia vastakkaisia päämääriä ja ominaisuuksia kuin päähenkilöihin (Bordwell & Thompson 1993, 82). Fred ja Pete ovat ensimmäisessä ja toisessa näytöksessä passiivisia. Heiltä puuttuu kyky hallita ja kontrolloida ihmissuhteitaan tai muutakaan elämäänsä. Fred esitetään lisäksi seksuaalisesti riittämättömänä, kun taas Pete on seksuaalisia impulssejaan sokeasti seuraava nuorimies, joka ei hallitse vaan jota hallitaan. Molempien päähenkilöiden vastapoolina Laurent/Eddy on määrätietoinen vallankäyttäjä, johon liitetään aggressiivinen, alistava ja esineellistävä seksuaalisuus nuorten rakastajattarien ja pornoelokuvabisneksen muodossa. Laurentin/Eddyn käytös ja puheet eivät tee eroa siinä, millä tavoin hän käsittelee autojaan, rikollisia bisneksiään tai ihmissuhteitaan. Kohtauksessa 100, jossa Laurent/Eddy jättää Petelle autonsa huollettavaksi, dialogissa on kaksimielinen sävy. Kun Eddy kysyy, ehtiikö Pete hoidella sen vielä samana päivänä, ja Pete tuijottaa hänen kanssaan olevaa kaunotarta, joka palaa vielä myöhemmin samana iltana Peteä tapaamaan, puhe voisi yhtä hyvin olla naisesta kuin autosta [dialoginäyte 3]. Eddyille naiset ja autot eivät siis juuri eroa toisistaan, molemmat ovat hänelle pelkkiä statussymboleita ja objekteja.

Laurent/Eddy on elokuvan kaikissa näytöksissä antagonistinen voima Fredille ja Petelle, kolmiodraaman osapuoli, joka on miespäähenkilön ja hänen vaimonsa tai rakastajattarensa välissä. Ensimmäisessä ja kolmannessa näytöksessä Renee pettää Frediä Laurentin kanssa (vaikka emme tiedäkään tätä vielä ensimmäisessä näytöksessä). Toinen näytös kääntää asetelman vastakkaiseksi: siinä Alice pettää Eddyä Peten kanssa. Tämä ei kuitenkaan varsinaisesti muuta valtasuhdetta, sillä Pete on passiivinen ja johdateltavissa. Hän ei nouse Eddyä vastaan, vaan pelkää tätä ja pakenee. Kolmannessa näytöksessä Fredin toiminta on käänteistä Peten vetäytymiselle: hän käyttää väkivaltaa Laurentia vastaan ja surmaa tämän yhdessä MMin kanssa. Laurentin, Fredin ja MM:n yhteenotossa kolmas näytös rakentaa

aikaisemmin nähdystä jännitteistä toiminnallisen konfliktin valtavirtakerronnan tapaan.

Laurentin/Eddyn esittäminen eroaa Fredistä/Petestä ja Reneestä/Alicesta siinä mielessä, että henkilön ruumiillista jatkuvuutta ei rikota millään tavoin. Henkilöllä on kuitenkin kaksi eri nimeä. Peten korjaamolla häntä nimitetään Mr. Eddyksi, mutta Peteä varjostavat etsivät puhuvat miehestä Dick Laurentina. Kohtaukset 92-93 tekevät tilanteen hyvin selväksi. Mr. Eddy on ollut ajelulla Peten kanssa ja tuo tämän takaisin korjaamolle. Ilman aikahyppyä leikataan etsiviin, jotka toteavat miehen olevan Dick Laurent. Nimi on tuttu ensimmäisestä näytöksestä, jossa ei vielä tiedetä, kuka kyseinen henkilö on, ja nimen avulla vahvistetaan yhteyttä kahden ensimmäisen näytöksen välillä. Toisessa näytöksessä Pete, Alice ja autokorjaamon väki kuitenkin käyttävät miehestä poikkeuksetta nimeä Mr. Eddy.

Henkilön ulkoinen olemus ja aggressiivinen käytös säilyvät samoina elokuvan alusta loppuun, joten päällimmäiseksi vaikutelmaksi jää, että kyse on yhdestä ja samasta henkilöstä, jolla vain on kaksi eri kutsumanimeä. Koska kyseessä on rikollispomo, jolla on monenlaisia hämäreitä bisneksiä, salanimen mahdollisuus olisi jopa realistisen motivaation puitteissa aivan hyväksyttävä. Kahden eri nimen suurin merkitys on kuitenkin siinä, että ne vahvistavat eroa 1. ja 2. näytösten välillä, korostavat ajatusta kahdesta eri todellisuudesta, ja toisaalta Laurent-nimeä käytetään sitomaan kaikki kolme näytöstä toisiinsa. Se on myös yksi taso lisää, jolla elokuvaa lävistävä kaksijakoisuus ja jakautuneisuuden tematiikka tulevat esille.

Mr. Eddyn subjektiviteettia ei tuoda katsojan ulottuville, mutta siinä missä Reneen/Alicen subjektiviteetin puuttuminen luo vaikutelman arvoituksellisuudesta ja tavoittamattomuudesta, Laurentin/Eddyn kohdalla vaikutelma on toinen. Tärkeä ero syntyy Loggian näyttelijäntyöstä, joka on fyysisempää kuin Pullmanin, Gettyn ja Arquetten työskentely. Ilmaisun skaala on laajempi, paikoitellen maksimoitu (esim. k. 90). Loggian ilmeet, eleet, puhetapa ja liikkuminen viestivät korkeaa statusta, joka on hankittu väkivaltaisella toiminnalla. Henkilön maskuliinisuus on hyökkäävää ja hallitsevaa. Se purkautuu toimintana kohtauksessa 90, kun Laurent/Eddy antaa väkivaltaista liikennevalistusta epäonniselle autoilijalle. Hän ei osoita pelkoa, hämmennystä tai epävarmuutta edes silloin, kun on kuolemaisillaan. Hän hallitsee

tilanteita, joissa on länä. Hahmon valtakäyttö on niin korkea, ettei hänellä ole syytä salailla asioita. Sisäinen elämä ilmenee ulkoisessa olemuksessa ja toiminnassa niin vahvasti, että subjektiviteetin esittäminen ei ole tarpeen. Laurent/Eddy voi tarjota Petelle pornovideota tai uhkailla tätä avoimesti keskellä kirkasta päivää, sillä seksuaalisuus ja väkivalta ovat hänelle vallankäytön välineitä, jotka ovat tekojen tasolla, ne eivät ole tukahdutettuja muistoja tai salattua kaksoiselämää kuten (mahdollisesti) Fredin, Peten, Reneen ja Alicen kohdalla.

Kuten Bordwell ja Thompson (1993, 158-159) toteavat, näyttelijäntäyttöä lähestytään tavallisesti suhteessa realismiin, mutta varsinaista mittatikkua ”realistiselle” näyttelemiselle on vaikea asettaa, sillä käsitys siitä on kontekstisidonnainen ja muuttuu jatkuvasti ajan myötä. Realismi on konstruktio, ja käsityksiämme siitä, millainen on ”realistinen” näyttelijänsuoritus, muovaavat erilaiset todellisuuden representaatioihin liittyvät skeemat. Hyvin yksinkertaistaen voitaisiin kuitenkin todeta, että jos *Lost Highwayn* näyttelijänsuorituksia kuvattaisiin graafisesti janalla, jonka vasemmassa päässä on minimalismi, Loggian näyttelemisen *Lost Highwayssa* sijoittuisi lähelle oikeaa päätä. Se on tyyllityssä yhtä pitkälle vietyä kuin Pullmanin, Gettyn ja Arquetten pienimuotoinen ilmaisu, mutta vastakkaiseen suuntaan tyylliteltyä. Tyyllity on osaltaan rakentamassa arkkityyppistä vaikutelmaa. Ylipäätään tyyllity näyttelijäntäyttö vie *Lost Highwayta* kauemmas reaalityodellisuuden ja realismin piiristä, se auttaa rakentamaan elokuvan diegesistä, joka toimii omilla ehdoillaan.

4.3.4 Sivustakatsot

Lost Highwayn eri todellisuuksien välillä vallitsee peilaamisen ja heijastamisen periaate, jossa peilikuva on kuitenkin vääristynyt. Toinen näytös toistaa ensimmäisen näytöksen elementtejä, mutta tuo mukaan uusia. Kolmas näytös puolestaan yhdistää kahden aikaisemman elementtejä, mutta ei anna niille kattavaa selitystä. Tavallaan kaikki kolme näytöstä kertovat kolme hiukan erilaista tarinaa, jotka on kuitenkin rakennettu täsmälleen samoista perusaineista.

Ensimmäisessä näytöksessä aviomies epäilee vaimoaan uskottomuudesta ja ilmeisesti murhaa tämän. Toisessa näytöksessä nuori mies tapaa gangsterin heilaa ja surmaa tämän rakastajan paetakseen naisen kanssa. Kolmannessa näytöksessä mies yllättää vaimonsa vieraan miehen kanssa ja murhaa miehen. Uskottomuus, kolmiodraama ja surmatyö ovat yhdistäviä tekijöitä, mutta kolme variaatiota teemasta sidotaan yhteen kompleksiseksi kudelmaksiksi pääasiassa henkilöiden kautta. Elokuvasssa on joukko ”sivustakatsojia”, henkilöitä, jotka ovat vain välillisesti osallisina keskuskolmiodraamassa, mutta joiden formaaliset funktiot ovat kerronnan jatkuvuuden ja monitasaisuuden kannalta merkittäviä.

Tärkein näistä sivustakatsojista on Andy (Michael Masee) [kuva 133], joka on läsnä kaikissa näytöksissä ja todellisuuksissa. Hän on aina täsmälleen sama henkilö, ilmeisesti Laurentin/Eddyn leivissä työskentelevä parittaja, jonka kautta Renee ja Alice ovat ajautuneet seksibisnekseen. Hän on myös yksi Reneen/Alicen rakastajista, mutta ei kuitenkaan päätekijä rikollisporukan ja kolmiodraaman takana, pikemminkin eräänlainen jatke Laurentille/Eddyille. Hän liittyy kriittisesti niihin hetkiin, jolloin Fredille ja Petelle selviää Reneen/Alicen kaksijakoisuus, epäluotettavuus, salainen kaksoiselämä julkisivun takana. Sekä Renee että Alice puhuvat Andysta ihmisenä, joka johdatti heidät ”työn” – prostituution, pornografisten elokuvien? Emme tiedä varmasti – pariin.

Ensimmäisessä näytöksessä asia on vasta epäilyjen tasolla, kun Fred muistaa tai kuvittelee nähneensä Andyn ja Reneen poistuvan yhdessä klubilta. Toisessa näytöksessä asia kirjaimellisesti paljastuu Peten silmien edessä Andyn talossa, missä hän näkee suurella videokankaalla Alicen pornografisessa elokuvassa. Kolmannessa näytöksessä Andyn osallisuus Laurentin ja Reneen kuviossa tulee suorimmin esille, kun MM näyttää videonauhan, jossa Andy, Laurent ja Renee ovat joidenkin muiden kanssa kokoontuneet katsomaan pornografisia elokuvia. Hän on linkki Reneen ja Alicen kahden elämän välillä, pikemminkin vihje ongelmista ja salatuista asioista kuin ongelmien lähde.

Kolmiodraaman osapuolien (Fred/Pete, Renee/Alice, Laurent/Eddy) kaksijakoisuutta ja eri maailmoihin jakautumista korostetaan ruumiillisuuden rikkomisella ja nimenvaihdoksilla. Andy on elokuvan ainoa henkilö, joka nähdään täysin

muuttumattomana ja aina yhdellä ja samalla nimellä elokuvan kaikissa näytöksissä. Hänen säilymisensä samana luo kokonaisuuteen irrallisten ja vaihtuvien juonikulkujen rinnalle yhtenäisen linjan, ja hänen hahmoaan ympäröi kehittyvä narratiivi: ensimmäisessä näytöksessä hän herättää epäilyksiä Fredissä, toisessa näytöksessä Pete surmaa hänet vahingossa, ja kolmannessa näytöksessä poliisit tutkivat hänen kuolemaansa ja liittävät sen sekä Pete Daytoniin (sormenjäljet) että Fred Madisoniin (Reneen valokuva).

Sivuhenkilöistä poliisietsivillä on hiukan erilainen funktio kuin Andylla. Heidänkään kohdallaan ruumiillista jatkuvuutta ei rikota, mutta heitä käytetään muotoa jäsentävänä elementtinä. Ensimmäisessä näytöksessä nähdään kaksi etsivää, Ed ja Al [kuva 134], jotka tutkivat Madisonien talon, kun Renee on soittanut hätäntyneenä poliisille videonauhoista. Myös toisessa näytöksessä on kaksi etsivää. Heidän nimensä ovat Hank ja Lou, ja heitä näyttelevät eri näyttelijät kuin Ediä ja Alia [kuva 135]. Ensimmäisen näytöksen etsiviä ei nähdä lainkaan toisessa näytöksessä, eikä heihin viitata millään tavoin. Kahden etsivän kuvio toistuu ja on osaltaan luomassa formaalista yhtenäisyyttä näytösten välille, mutta samalla se erottaa ne toisistaan – aivan kuten Laurentin/Eddyn kaksi eri nimeä. Kolmannen näytöksen kohtauksessa 152 kaikki neljä etsivää ovat paikalla Andyn talossa, missä Andy makaa surmattuna [kuva 136]. He toteavat paikan olevan täynnä Pete Daytonin sormenjälkiä. Samassa kohtauksessa nähdään valokuva, jossa Renee poseeraa yhdessä Andyn ja Laurentin/Eddyn kanssa. Etsivät tunnistavat naisen ”Madisonin vaimoksi”. Kohtaus tuo omituisella tavalla yhteen ensimmäisen ja toisen näytöksen ainekset, mutta ei selitä yhteyttä niiden välillä.

Peten maailmaan eli toiseen näytökseen kuuluu henkilöitä, joilla ei näytä olevan asiaa muiden näytösten maailmoihin. Tärkeimpiä heistä ovat Peten tyttöystävä Sheila ja Peten vanhemmat. Sheila on viaton vastakappale Reneen/Alicen femme fatale -tyypille. Vastaava petollinen nainen/viaton tyttö -asetelma on yksi kaiken (länsimaisen ja patriarkaalisen) tarinankerronnan kuluneimpia perusaineksia, ja tuttu myös film noirien maailmasta. Esimerkiksi elokuvassa *Nainen ilman omaatuntoa* petollisen naisen Phyllis Dietrichsonin vastakohtana nähdään hänen aviomiestensä tytär, Lola, joka edustaa nuoruutta, viattomuutta ja rakkauden mahdollisuutta itsensä tuhoon tuomitsevalle miespäähenkilölle Walter Neffille.

Sheilaa näyttelee Natasha Gregson Wagner, 1950-luvun nuoren naistähdän, Natalie Woodin, tytär ja ”kaksoisolento”, ja tämä korostaa transtekstuaalista motivaatiota. Nochimson (1999, 214-215) panee merkille, että näyttelijättären ulkoinen yhdennäköisyys äitinsä kanssa [kuvat 137, 138] aktivoi mielleyhtymiä 1950-luvun nuorisokuvausten merkkipaalun, *Nuoren kapinallisen (Rebel Without a Cause, USA 1955)*, suuntaan. Kontrastina yliseksuaaliselle, petolliselle ja epäluotettavalle Alicelle Sheilaan liitetään moraalisesti ”hyviä” ominaisuuksia, kuten aito rakkaus ja totuuden vaatimus: Sheila julistaa Petelle, että tämä on todella muuttunut ”sen yön” jälkeen ja vaatii Peten vanhempia kertomaan, mitä silloin tapahtui. Epätyypillisesti Sheila ei ole täysin epäseksuaalinen hahmo, kuten ”hyvää” edustavan naispuolisen henkilön rooliin kuuluu, vaan hän osoittaa seksuaalista kiinnostusta Peteen – vain vähemmän aggressiivisesti ja enemmän tunteella kuin Alice. Sheila edustaa – kenties hieman kliseisestikin, mutta toisaalta kyseessä on arkkityypeille ja pastissimaisille ratkaisuille rakentuva elokuva – rakkauden ja totuuden mahdollisuutta, jonka Pete kuitenkin torjui.

Peten vanhemmat kuuluvat hekin ainoastaan toiseen näytökseen ja Peten maailmaan. He ovat kaukainen kaiku ensimmäisen näytöksen avioparista, Fredistä ja Reneestä. Vaikka heidän välillään ei ole näkyviä jännityksiä tai mustasukkaisuusdraamoja, he kärsivät Fredin ja Reneen tavoin kyvyttömyydestä käsitellä vaikeita ja pelottavia asioita, he eivät osaa antaa niille muotoa tai puhua niistä. Vihjaukset ”siihen yöhön” ovat heille traumaattisia ja he reagoivat asiaan kuin vakavaan rikokseen, mutta eivät milloinkaan saa sanotuksi, millaisesta tapahtumasta on kysymys.

4.3.5 *Mystery Man*

Robert Blaken näyttelemä mustiin pukeutunut kalpeanaamainen mies [kuva 139], elokuvassa nimettömäksi jäävä ja lopputeksteissä Mystery Maniksi nimetty, on *Lost Highwayn* henkilöistä abstraktein. Se, miten kerronta hänet esittää, poikkeaa kaikkien muiden henkilöiden esittämisestä. Hahmon ulkoiseen olemukseen kuuluvat kokomusta vaatetus ja kalpeat kasvot herättävät myyttisiä mielleyhtymiä. MM muistuttaa fyysisesti länsimaisen kulttuurin representaatioita viikatemiehestä,

vampyyreista, paholaisahmoista ja kummituksista, jotka kaikki ovat kuoleman ja tuonpuoleisen ruumiillistumia. Toisaalta hänen maskeerauksensa viittaa klownihahmoon. Assosiaatiot ulottuvat sielun varastavasta riivaajasta reaali maailman lakeja pilkkaavaan, alitajunnan tuhoisien, torjuttujen impulssien henkilöitymään.

Grodal (1997, 30-31) toteaa, että niin reaalityodellisuudessa kuin fiktiivissäkin käsitystä ilmiöiden todellisuusstatuksesta ohjaavat useat aspektit, kuten havainnon tai representaation suhde normaaliin havaitsemiseen ja abstraktisuuden/konkreettisuuden aste. Koska kerronta liittyy MM:iin sellaisia epätodellisia ja ”yliluonnolliseen” assosioituvia ominaisuuksia kuin kyvyn olla kahdessa paikassa yhtä aikaa ja ilmaantua tyhjästä, hänet on helpompi mieltää harhaksi, henkimaailman olennoksi ja/tai metaforiseksi elementiksi kuin fyysiseksi henkilöksi. Hahmon yksiselitteinen ymmärtäminen tajunnan pimeän puolen symboliksi, hallusinaatioksi tai kummitukseksi ei kuitenkaan kata MM:n mutkikasta funktiota, sillä tämän olemus subjektiivisena aistiharhana ja osana elokuvan objektiivista diegesistä vaihtelee narratiivissa.

Ensimmäisen kerran MM ilmestyy kohtauksessa 24 Reneen kasvoissa ja nainen muuttuu Fredin silmissä äkisti pelottavaksi muukalaiseksi [kuvat 140-143]. Kohtauksessa on vahvasti mukana subjektiivisen näkökulman ajatus, sillä Fred on juuri selostanut Reneelle subjektiivista kokemustaan eli näkemäänsä unta, ja kuvaa MM:n kasvoista Reneen kasvojen paikalla kehystää molemmin puolin lähikuva Fredin kasvoista – keino, joka on jo edellä todettu tärkeäksi osaksi subjektiviteetin kuvaamista *Lost Highwayssa*. Kun MM näyttäytyy toisen kerran kohtauksessa 33 Andyn juhlissa, vihjeet ovat monikerroksisempia, eikä häntä voida enää pitää pelkästään Fredin hallusinaationa. Hän muistuttaa Frediä ensiesiintymisestään (”Olemme tavanneet aikaisemminkin... talossasi, etkö muista?”) ja äänimaailma heidän käymänsä keskustelun aikana häivyttää (vailla realistista motivaatiota) pois musiikin ja taustahällyn, siis kaikki muut äänet paitsi itse keskustelun. Tämä korostaa jälleen Fredin subjektiivista näkökulmaa, mutta toisaalta katsojan annetaan ymmärtää, että myös muut näkevät MM:n. Keskustelun päätyttyä Fred osoittaa MM:ia välimatkan päästä ja kysyy Andyilta, kuka mustiin pukeutunut mies on. Andy näkee MM:n kuten Fredkin, ja arvelee miestä Dick Laurentin ystäväksi [kuvat 144-146]. Kolmannella kerralla MM on jälleen näky Fredin silmissä tai mielessä, kohtauksissa

68 ja 70, kun hän astuu ulos autiomaamökistä [ks. kuvat 55-62]. Fred näkee tapahtuman istuessaan eristyssellissään, josta ei ole näköyhteyttä ulkomaailmaan.⁷⁶ Se on siis ymmärrettävä osana hänen mielenmaisemaansa, ei ulkoista diegesistä.

Elokuvan toisessa näytöksessä MM esiintyy vain kerran, kohtauksessa 128, jossa hän puhuu Petelle puhelimesta yhdessä Mr. Eddyn kanssa. Pete ei milloinkaan näe MM:ia, ainoastaan kuulee tämän äänen puhelimesta. MM on kohtauksessa kuitenkin yhtä fyysisesti olemassa kuin Eddy, joka kutsuu tätä ”ystäväkseen” ja ojentaa tälle puhelimen kuulokkeen [kuvat 147-151]. Puhelinkeskustelu on ilmeisesti todellinen, sillä myös muut Peten ympärillä reagoivat sen olemassaoloon: Peten äiti pyytää Peten puhelimeen. Taaskaan MM:ia ei voida tulkita pelkästään Peten hallusinaatioksi.

Elokuvan toisen ja kolmannen näytöksen taitteessa (k. 138) Alice menee sisälle autiomaassa olevaan mökkiin [kuva 152], ja hetkeä myöhemmin MM ilmestyy mökin ovelle samanlaisessa kuvassa kuin kohtauksessa 70 (Fredin vankisellivisio) [kuvat 60-61, 153]. Fred tapaa mökistä MM:n, Alicea hän ei löydä – onko Alice muuttunut MM:ksi? Fred pakenee miestä. Nyt MM olisi jälleen käsitettävissä Fredin subjektiivisen tietoisuuden tuotteeksi, sillä kohtauksessa ei ole muita henkilöitä.

Kaikista aikaisemmista kohtauksista poikkeaa kohtaus 148, jossa MM nähdään tarkkailemassa hotellin ikkunan läpi, miten Fred pakottaa Eddyn/Laurentin auton takakonttiin [kuvat 154-155]. Poikkeuksellisesti häntä ei siis esitetä fokalisoituna kenenkään toisen henkilön näkökulmasta. Aikaisemmin hänet on aina nähnyt tai kuullut vähintään yksi elokuvan henkilöistä. Nyt hän näyttäytyy ”irrallaan”, ei toisten henkilöiden silmien tai korvien kautta. Kuva kuitenkin rinnastuu kohtauksessa 146 nähtyyn kuvaan, jossa Fred tarkkailee ilmeisesti saman ikkunan lävitse Reneen lähtöä hotellista [kuva 156]. Näin Fredin ja MM:n välille syntyy liittolaisuus, samankaltaisuus, joka säilyy tästä hetkestä eteenpäin.

Viimeisellä näyttäytymisellään (k. 149) MM ilmestyy tyhjästä ojentamaan Fredille veitsen, jolla tämä viiltää Laurentin/Eddyn kurkun auki [kuva 157]. Hallusinaatiotulkinta ei taaskaan riitä, sillä Laurent/Eddy osoittaa repliikillään

⁷⁶ Ks. myös luku 4.2.

näkevänsä molemmat: ”Mitä te oikein haluatte?” (”What do you guys want?”) MM näyttää pienestä videomonitorista Eddylle/Laurentille pornografisia elokuvia, joissa Renee esiintyy. Tämän jälkeen hän ampuu Eddyn/Laurentin [kuvat 158-166].

Vaihtelut MM:n todellisuusstatuksen asteessa antavat henkilölle abstraktin luonteen. Häneen eivät päde samat diegeettisen maailman lait kuin muihin. Hän näyttää liikkuvan esteettömästi eri todellisuuksien välillä, vapaana ajan ja paikan rajoituksista. Hänen asemansa eri henkilöihin nähden muuttuu eri tilanteissa, joten on vaikea päätellä, mitä hän edustaa ja kenen puolella hän on. Kuten Reneen/Alicen tapauksessa, katsojalle ei anneta minkäänlaista pääsyä MM:n subjektiviteettiin. Hahmo säilyy selittämättömänä osittain juuri siksi, että mikään ei avaa hänen ajatuksiaan, aikeitaan ja motiivejaan. Tämä lisää abstraktisuuden ja epätodellisuuden tuntua. MM on mystiikan ja erilaisten mielleyhtymien konkreettinen kohtaustapaikka elokuvan tekstuurissa, hahmo joka suorastaan houkuttelee tulkitsemaan.

Naremoren (1998, 274) mielestä MM on demonihahmo, joksi Renee ja Alice hetkittäin muuttuvat. Hän ei spesifioi tarkemmin, mihin tämän käsityksen perustaa. Myös Nochimson (1997, 214) liittää hahmon Reneehen, koska MM ilmestyy ensimmäisen kerran Reneen kasvoissa ja tällä on Andyn juhliissa samanväristä huulipunaa kuin Reneellä. Nochimson kuitenkin pitää hahmoa Fredin tuhoisien miehisten pakkomielteiden heijastumana, jonka häiriintynyt mies projisoi vaimoonsa. Ajatus on mutkikkaampi kuin Naremoren, mutta kumpikaan näistä tulkinnoista ei ota huomioon sitä, että MM yhdistetään myös kolmanteen henkilöön, Mr. Eddyn/Dick Laurentiin.

Narratiivin keskiössä oleva kolmiodraama kertautuu kahtena variaationa: Fred/Renee/Laurent ja Pete/Alice/Eddy. Molemmissa variaatioissa MM yhdistetään vuorotellen kolmiodraaman eri osapuoliin. Hän näyttäytyy Reneen kasvoissa ja ottaa Alicen paikan mökissä, mainitaan Laurentin ja Eddyn ystäväksi, auttaa Frediä lopussa tekemään surmatyön. Yhteys Peteen jää viitteellisimmäksi, mutta siihen annetaan puhelinkeskustelun lisäksi toinen vihje. Kohtauksessa 118 Peten vanhemmat suostuvat kertomaan Petelle ”siitä yöstä” ainoastaan, että Pete tuli kotiin jonkun vieraan miehen kanssa. Miestä ei kuvailla, joten häntä ei suoranaisesti liitetä MM:iin. MM:n puhelinkeskustelussa sanomat sanat ”Olemme tavanneet aikaisemminkin...

talossasi, etkö muista?” saavat kuitenkin lisää merkitystä, jos ne yhdistetään Fredin kanssa käydyin dialogin lisäksi myös Peten ”siihen yöhön” ja vieraaseen mieheen, jonka kanssa Pete vanhempiansa mukaan palasi kotiin.

MM:n ilmaantumisessa on uhkaa, joka ennakoi väkivaltaa, kuolemaa ja tienristeystä eri todellisuuksien välillä. Hän häilyy kolmiodraaman ympärillä kuin epämääräinen pelko, joka on vasta vähitellen aineellistumassa ja tunkeutumassa tietoisuuteen. Välillä pelot ovat yksilöllisiä, hetkittäin ne voivat kuitenkin olla kollektiivisia uhan ja levottomuuden tuntemuksia. Jos MM:n yksi funktio on ruumiillistaa näitä tuntemuksia, se selittäisi, miksi hän ilmaantuu välillä kuin subjektiivinen hallusinaatio, toisinaan taas on useampien nähtävillä. Kohtauksessa 33 Andyn juhlassa MM:n ilmestymistä ympäröi aavistusten ja vihjeiden verkosto. Andy, Fred ja ilmeisesti myös Renee näkevät hahmon. Kun Fred tiedustelee Andyta, eikö Dick Laurent ole kuollut, Andy osoittaa levottomuutta ja Renee kysyy, kuka on kuollut. Reneen kaksoiselämän tärkeimmät henkilöt, Fred ja Andy, ovat fyysisesti läsnä, ja Dick Laurentista puhutaan. Tilanne on levottomuutta herättävä kaikille osapuolille, sillä Fred aavistaa, että häneltä salataan jotain, ja Renee ja Andy pelkäävät kaksoiselämän paljastumista.

Reni Celeste (1997) ja Bernd Herzogenrath (1999) näkevät MM:n eräänlaisena maailmojen kohtauspaikkana, joka samanaikaisesti yhdistää ja erottaa henkilöitä ja todellisuuksia. MM:n vaihteleva status narratiivissa puolustaa tätä tulkintaa. Elokuvan toisessa näytöksessä Alice puhuu Petelle erämaamökissä asuvasta varastetun tavaran välittäjästä, ja mökin sisältä löytyy kolmannen näytöksen alussa MM. Hänen funktionsa elokuvan narratiivissa on nimenomaan välittäjän funktio: hänen avullaan rinnastetaan henkilöitä ja tilanteita toisiinsa, luodaan paralleleja. Hän toimii ”välittäjäaineena” henkilöille ja todellisuuksille, mutta ei itse kuulu niistä mihinkään ja kuuluu kuitenkin yhtä lailla kaikkiin, kuin riivaajahenki, joka liikkuu vailla vakituista kotia. Myös Naremoren ja Nochimsonin merkille panema MM:n androgyynisyys voidaan ymmärtää osana hahmon monikasvoisuutta ja muuttuvuutta sen sijaan, että se olisi suora ja eksklusiivinen viite Reneehen/Aliceen.

MM:n koko olemukseen liittyy vapaus, joka muilta henkilöiltä näyttää puuttuvan. Hahmoon voitaisiin soveltaa Carrollin (1990, 46-47) käyttämää fission käsitettä, jolla

Carroll kuvaa kauhufiktion tapaa jakaa tavallisesti yhtenäiseksi ymmärrettyjä kokonaisuuksia useampaan keskenään ristiriidassa olevaan osaan. Carroll mainitsee esimerkkeinä ihmissusitarinat, joissa ihminen muuttuu eläimeksi, ja kaksoisolentotarinat, joissa ihminen kohtaa fyysisesti identtisen mutta sisäisesti erilaisen kopion itsestään. Carrollin mukaan edellinen edustaa temporaalista fissiota: ihminen ja hirviö asuttavat samaa ruumista, ja jakautuminen tapahtuu aika-akselilla. Jälkimmäisessä esimerkissä on kyse spatiaalisesta fissiosta, kun kaksi (tai monta) erillistä ruumiillistumaa on olemassa samanaikaisesti ja jakautuminen tapahtuu tilassa.

MM:ssa yhdistyvät molemmat: ensimmäisen kerran hän näyttäytyy Reneen kasvoissa, ei siis omassa ruumiissaan. Toisella esiintymisellään hän osoittaa Fredille pystyvänsä olemaan kahdessa paikassa yhtä aikaa. Ruumiin, tilan ja ajan rajoitukset eivät ilmeisesti päde häneen. Hän näyttää olevan elokuvassa ainoa, joka voi valita asemansa juuri kuten itse haluaa. Hänellä näyttää myös olevan hallussaan tietoa, joka on saavuttamatonta muille henkilöille. Vaikka tähän ei koskaan eksplisiittisesti viitata, mystiset videonauhat assosioituvat häneen. Ne on kuvattu ilmeisesti vailla ajan ja tilan fyysisiä rajoituksia: hetkillä, joista Reneellä ja Fredillä ei ole havaintoja, ja kuvakulmasta, joka on spatiaalisesti ”mahdoton”, kuin kuvaaja olisi liukunut katonrajassa vailla painovoimaa. MM on ainoa henkilö, jolla näemme videokameran. Carroll (1990, 51-52) kutsuu tämäntyyppistä olennon ja objektin yhdistämistä ”kauhun metonymiaksi” (horrific metonymy). Hän viittaa tapauksiin, joissa olennon kammottavuus luodaan yhdistämällä häneen iljettäviä tai pelottavia objekteja, kuten luurankoja tai muuta kauhun kuvastoa. MM:n ja videokameran välille syntyy käänteinen, mutta yhtä kaikki metonyminen suhde: videokamera itsessään ei ole pelottava esine, mutta uhkaavan olennon liittäminen siihen tekee siitä kammottavan, ainakin Fredille, joka reagoi siihen kauhulla kohtauksessa 138 [kuvat 167-168].

MM liitetään jatkuvasti muihinkin teknisiin laitteisiin, joita hän kontrolloi. Hänellä on hallussaan videokameran lisäksi pieni monitori, joka väkivaltaisen konfliktin hetkellä näyttää Reneen ja Laurentin suhteen sekä Laurentin toimintaa seksibisneksen pyörittäjänä. Puhelin näyttölee tärkeää osaa siinä, miten MM tuo uhkaa ja levottomuutta Fredin ja Peten todellisuuksiin. Kun Fred palaa murhailtana juhlista pimeään taloon, puhelin soi varoitusmerkin tavoin ja Fred jättää vastaamatta siihen –

muistamme hänen käymänsä keskustelun, jossa MM on ilmoittanut olevansa hänen talossaan ja vakuudeksi vastannut puhelimeen Fredin kotinumerosta. MM ottaa laitteiden avulla tilanteet hallintaansa, käyttää niitä vallan välineenä muita henkilöitä vastaan. Tekniset laitteet näyttävät ikään kuin MM:n jatkeena, ne venyttävät hänen metaforisia ulottuvuuksiaan entisestään.

Marina Warner (1997, 10) kiinnittää huomiota siihen, miten *Lost Highway* kertoo tarinaa itse elokuvavälineestä ja sen kyvystä luoda vaihtoehtoisia, hallusinatorisia todellisuuksia. On houkuttelevaa ehdottaa, että *Lost Highway* reflektoi elokuvan keinoja ja leikittelee elokuvantekijän roolilla erityisesti MM:n hahmon kautta. Jos hyväksymme MM:n videonauhujen kuvaajaksi, hän käyttää välinettä erilaisiin tarkoituksiin: todellisuuden taltiointiin; ehkä lavastaakseen väkivaltaisen tapahtuman, joka ei välttämättä ole todellinen – siis illusioiden luomiseen; kaupallisen, nautintokeskeisen ja rikollisesti sävyttyneen pornoteollisuuden palvelemiseen (voisiko tämä olla tarkoituksellinen vertaus pornoteollisuuden ja Hollywoodin elokuvateollisuuden välillä? Kuten pornografia, eikö Hollywood-elokuvakin ole ensisijaisesti kiinnostunut nautinnon tuomisesta katsojalle ja taloudellisen hyödyn saavuttamisesta?); pakottaakseen yksilön katsomaan itseään ja omaa identiteettiään; ja lopulta todistaakseen rikollisen toiminnan ja oikeuttaakseen rangaistuksen.

Elokuvavälinettä on todellakin käytetty kaikkiin näihin tarkoituksiin eri yhteyksissä olemassaolonsa aikana. Tässä yhteydessä käyttötarkoitusten esilletuominen näyttäisi kyseenalaistavan välineen käyttötapaa ja moraalialueita. Pystyykö elokuva esimerkiksi taltioimaan todellisuutta sellaisenaan, ja onko oikein tehdä väkivaltaisista speaktaakkeleista kaupallista viihdettä? Ovatko nautinto ja kaupallinen hyöty riittäviä syitä elokuvien tekemiselle – entä katsojan (tai elokuvantekijän) henkilökohtainen terapia? Ja voiko nauhoitettua todellisuutta kaikesta epäluotettavuudestaan huolimatta käyttää rikosten todistusaineistona ja rangaistusten oikeutuksena?

Käyttämällä (amerikkalaisen ja kaupallisesti hallitsevan) elokuvan konventioita *Lost Highway* tietenkin käyttää elokuvan ilmaisuvoimaa tavoittaakseen itse juuri samoja päämääriä, joita kritisoi. Se luo illusionistisia väkivallan ja seksin speaktaakkeleita ja kaivautuu syvälle psyykkisen häiriintyneisyyden tilaan. Elokuva kulkee veitsenterällä.

Toisaalta se tarjoaa kuvastoa ja ääniä, jotka vetoavat aisteihin lähes vastustamattomalla voimalla; toisaalta se kutsuu kritisoimaan tällaista speaktaakkelia.

Jos videokameran osuus juonessa kurottaa itserefleksiivisyyden suuntaan, puhelimen metaforiset ulottuvuudet vievät yhteyden, yhtenäisyyden ja kommunikaation alueelle. Samalla tavoin kuin puhelin on yhteydenpitoväline, MM näyttää äkkiä katsoen yhdistävältä tekijältä todellisuuksien ja henkilöiden välillä. Yhteys on kuitenkin katkonainen, täynnä häiriöitä ja uhkaa jopa siinä määrin, että kysymys on enemmän yhteyden puuttumisesta kuin sen olemassaolosta: MM on kuin pohjaton pimeä kuilu, joka hetkittäin avautuu henkilöiden silmien edessä ja täyttää heidät kauhulla. Hän on viimeinen variaatio henkilöiden identiteetin ja ruumiillisuuden suhteesta, musta aukko, joka imee kaiken muun puoleensa, jonka läheisyydessä aika muuttuu muotoaan ja jonka toisella puolella on tuntematon alue. Hän ruumiillistaa sitä pelottavaa asiaa, että henkilöt ovat yksin erillisissä maailmoissaan eivätkä löydä yhteyttä toisiinsa tai edes itseensä. Heidän identiteettinsä koostuvat sirpaleista, jotka eivät muodosta yhtenäistä kokonaisuutta. Palasten välillä on halkeamia, joissa tuntematon pimeys ja pelko asuvat.

5 Päätelmät

Klassiseen kuvioon loputtomasta kehämuodostelmana voitaisiin lisätä labyrintin muoto, jossa on tuhansia mahdollisia reittejä, mutta ei ulospääsyä. Kaikki on tarinassa ja tarina on kaikki. Eivät elämät tuota tarinoita; pikemminkin tarinat tuottavat henkilöitä, jotka *uskovat* olevansa elossa. Tarina ei rajoitu siihen, että se viettelee lukijan illusionistisella kapasiteetillaan, vaan se luo hänelle illuusion todellisesta olemassaolosta, joka ei tiedä olevansa tarinaa. Tästä johtuen kerronnan illusionistinen vaikutus sen kääntyessä kohtaamaan itsensä ulottuu paljon laajemmalle kuin itse Platonkaan pystyisi kuvittelemaan. (Cavarero 2000/1997, 124.)

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut parallelismiksi nimettyä dramaturgista strategiaa ja sen osuutta *Lost Highway* -elokuvan kerronnassa. Asetin johdantoluvussa tutkimusongelmakseni sen, millä tavoin parallelismi tulee esille elokuvan dramaturgiassa. Liitin ongelmaan muita kysymyksiä, jotka koskivat *Lost Highwayn* suhdetta elokuvakerronnan käytäntöihin, fabulan ja sjuzhetin hahmottumista sekä kausaliteettia, aika-tilajatkumoa ja fiktiivisiä henkilöitä. Lisäksi toin esiin kysymyksen katsojan tuottamasta tulkinnasta suhteessa dramaturgiaan. Vaikka nimesin luvun 4 analyysiosuudeksi, myös sitä edeltävät luvut sisälsivät jo analyttistä tulkintaa, joka pyrki rakentamaan vastauksia erityisesti päätutkimusongelman taustaa väreittäviin sivukysymyksiin.

Tutkimustyötäni on ohjannut perusoletus elokuvan katsojasta aktiivisena toimijana, joka tiedollisen ja emotionaalisen kapasiteettinsa avulla pyrkii jatkuvasti ymmärtämään elokuvaa, etsimään sen kerronnasta säännönmukaisuuksia ja jäsentäviä periaatteita sekä rakentamaan merkityssisältöjä ja tulkintoja havaintojensa pohjalta. Kenties ongelmallisin kohta kognitivistisessä lähestymistavassa, jota olen käyttänyt, on kysymys elokuvakerronnan, kulttuurisen kontekstin ja katsojan tulkintojen suhteesta. Kerronta voi ohjata katsojan havaintoja, mutta toisaalta katsoja on sosiaalisessa ja kulttuurisessa maailmassa elävä kokija, joka omilla mentaalisilla operaatioillaan ”ohjaa” elokuvan kerrontaa – siis pyrkii jäsentämään sen jollain tavoin ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi niillä ymmärtämisen keinoilla, jotka hänellä on hallussaan, ja jotka ovat sekä yksilöllisiä että kulttuurisidonnaisia. Toisaalta myös elokuva on aina tietyn ajan ja kulttuurin tuote, joka suhteutuu omiin taustoihinsa, ja

katsojan tietämys näistä taustoista vaihtelee vaikuttaen katsomiskokemukseen ja kerronnan ymmärtämiseen.

Kognitivismi selittää katsojan reaktioita elokuvaan pitkälti ihmisen biologisten ominaisuuksien pohjalta, vaikka ei kiistäkään kulttuuristen tekijöiden merkitystä. Se jättää kuitenkin edelleen avoimeksi kysymyksen siitä, missä määrin elokuvakerronta aktivoi ihmisen biologisia kykyjä, kuten aistihavaintoja, ajattelua ja emootioita, miten se vaikuttaa näiden kautta tulkintaprosessiin, ja mikä puolestaan on yksittäisessä katsojassa ja katsomiskokemuksessa aktivoituvien (kulttuuristen) taustatekijöiden osuus. Olen käsillä olevassa tutkielmassa voinut tarjota vain omia tulkintojani ja osoittaa, mihin elokuvakerronnan ratkaisuihin ne perustuvat. Taiteentutkimuksen ja kertovan fiktion kokemisen ytimessä oleva solmu, joka pitää sisällään tekstin vastaanottoon liittyvän elämyksellisyyden ja tulkinnallisuuden, on kenties lähtenyt joltain suunnalta purkautumaan auki, mutta sen täydellinen avaaminen ei ole ollut mahdollista enkä ole siihen pyrkinytkään tämän työn puitteissa.

Kuten aina käy, on tälläkin tutkimusmatkalla tien varteen jäänyt sellaista, minkä mukaan poimiminen olisi hidastanut matkantekoa liiaksi, mutta mikä toisin valitulla reitillä voisi olla kiinnostavaa ja tutkimisen arvoista. Olen keskittynyt pääasiassa elokuvan visuaaliseen ilmeeseen ja hylännyt epäoikeudenmukaisesti äänimaailman ja musiikin osuuden kerronnassa sivurooliin. Ne ovat kuitenkin merkittävä osa elokuvan luomaa kokonaisvaikutelmaa ja riittäisivät jo itsessään laajan tutkielman aiheeksi, etenkin, kun ääni ja musiikki ovat useimmiten jääneet unohdetun statistin osaan elokuvatutkimuksessa.

Muita hedelmällisiä lähtökohtia jatkotutkimukseen voisi tarjota esimerkiksi feministinen viitekehys ja siihen mahdollisesti yhdistetty *Lost Highwayn* tiiviimpi vertailu ja kytkeminen Lynchin muuhun tuotantoon, erityisesti elokuvaan *Mulholland Drive*, jossa henkilöiden identiteetit vaihtuvat ja samankaltaiset elementit toistuvat useina variaatioina *Lost Highwayn* tapaan. Näin olisi mahdollista syventyä Lynchin tuotannossa ongelmalliseen naiskuvan kysymykseen samalla kun kontekstin merkitys elokuvakerronnan tulkinnassa saisi tarvittavaa lisävalaistusta ja molemmille elokuville olennainen parallelismi kerronnan välineenä ansaitsemaansa lisähuomiota. *Lost Highway* ja *Mulholland Drive* on helppo nähdä eräänlaisina rinnakkaisteoksina,

joissa parallelismi ja subjektiivisen ja objektiivisen todellisuuden välisen rajan hämärtäminen luovat yhdessä assosiaation vaihtoehtoisista todellisuuksista, mahdollisista maailmoista, jotka voivat olla olemassa päällekkäisinä ja samanaikaisesti, jopa toisiaan risteävistä, eri suuntiin kulkevista aikajatkumoista, jotka sotivat ajan lineaarista hahmottamista vastaan.

Nämä ajatukset suunnistavat jo kohti mutkikkaita filosofisia pohdintoja ajan, tilan, todellisuuden olemuksen sekä koettujen todellisuuksien määrän ja todellisuudessa – tai todellisuuksissa – sijaitsevan kokijan, subjektin, suhteesta toisiinsa. Samalla koko länsimaista ajattelua ja siihen kiinteästi liittyviä kanonisia kertomuksia Platonista lähtien leimannut dualismi ja sen binaarisia vastakkainasetteluja (hyvä-paha, valo-pimeys, ulkoinen-sisäinen, ruumis-mieli, maskuliininen-feminiininen jne.) kannatteleva akseli heilahtavat paikoiltaan, sillä parallelismi sellaisena, kuin se *Lost Highwayssa* (ja *Mulholland Drivessa*) nähdään, rikkoo rajaviivat vastapuolten väliltä ja asettaa ne samaan paradoksaaliseen ajallisaikalliseen tyhjiöön.

Tämä tutkimusmatka lähestyy loppuaan, ja sen päätteeksi esitän vielä muutamia ehdotuksia, joihin olen analyysini perusteella päätenyt. Mielestäni *Lost Highwayn* dramaturginen muoto jäsentyy selvästi hahmottuvien periaatteiden kautta, mutta periaatteet poikkeavat jossain määrin klassiseen kerrontaan perustuvista skemaattisista odotuksista.⁷⁷ Kertomusskeema olettaa kerronnan rakentuvan tavoitteellisesti toimivan keskushenkilön ympärille, joka toteuttaa pyrkimyksiään sisäisesti yhtenäisessä ajallisaikallisessa jatkumossa toiminnan edetessä tiiviiden syy-seuraussuhteiden varassa. Tähän liittyy myös ajatus, että sjuzhet-informaation pohjalta voidaan muodostaa kronologinen, syyn ja seurauksen logiikkaa noudattava fabulatarina. Taide-elokuvassa ja avantgardessa nämä vaatimukset ovat löyhempiä, ja niitä vastaan rikkomisen voi olla jopa elokuvan statusta määrittävä itseisarvo. Postmodernismissä erilaiset käytännöt sekoittuvat, eikä ristiriitaistenkaan aineiden yhdistäminen ole tavatonta. *Lost Highwayta* voitaisiin luonnehtia postmoderniksi elokuvaksi, jonka kerronnassa on nähtävissä viittaussuhteita taide-elokuvaan ja

⁷⁷ Kahtiajako klassisen narratiivin ja *Lost Highwayn* kaltaisen kerronnan osa-alueiden rajoja kokeilevan narratiivin välillä on yksinkertaistava, sillä suurin osa elokuvanarratiiveista sijoittuu näiden kahden välimaastoon, eikä *Lost Highwaykaan* edusta ääritapausta kerronnan kokeellisuudessa. Edeltä on kuitenkin käynyt ilmi, että tottumukset ohjaavat vahvasti elokuvan katsomista, ja siksi niistä poikkeaminen on huomionarvoista.

avantgardeen. Näiden käytäntöjen tuntemus saattaa asettaa elokuvan katsojan merkitysten ja tulkintojen muodostajana erilaiseen asemaan verrattuna katsojaan, jonka odotuksia hallitsee hyvin voimakkaasti klassisen kerronnan skeema.

Lost Highwayn kerronta tarjoaa katsojalle klassisen kerronnan elementtejä erityisesti transtekstuaalista motivaatiota aktivoivan kuvaston kautta käyttämällä tunnistettavia, assosiaatioita herättäviä visuaalisia ja juonellisia motiiveja (mm. yöllinen valtatie, murhamysteeri, kohtalokas nainen, demonihahmoinen MM), joiden taustalla on usein film noir -lajityyppi. Matkan varrella se kuitenkin hylkää klassisen kerronnan periaatteet jättämällä vastaamatta herätettyihin kysymyksiin, sekoittamalla aikajatkumon sisäistä järjestystä ja häivyttämällä tapahtumia yhdistävän kausaliteetin yhä kauemmas pimeään peittoon. Tällöin myös sjuzhetin ja fabulan suhde muuttuu ongelmalliseksi, kenties ratkaisemattomaksi, koska sjuzhet-tasolla annettu informaatio ei riitä siihen, että sen pohjalta voitaisiin muodostaa yksi muita perustellumpi tulkinta fabulatasosta. Katsojan mieli pyrkii vääntämään raiteilleen aikaa, jonka hahmottaminen on luiskahtanut sijoiltaan.

Jos skemaattisten odotusten pohjalta muodostettavat oletukset eivät auta kerronnan ymmärtämisessä, katsoja joutuu etsimään muita kiinnekohtia. Tässä parallelismi tulee avuksi. Toistot ja variaatiot alkavat kiinnittää huomiota, kun muita tarttumapintoja ei ole tai ne osoittautuvat liian liukuviksi. *Lost Highwayn* muoto hahmottuu vähitellen loputtomien toistojen, kaikujen, toisiaan muistuttavien ja peilaavien hetkien pohjalta. Kerronnan muotoa korostamalla dramaturgia etualaistaa myös sisältöä ja palauttaa näin selvästi näkyville nämä väkivalloin toisistaan erotetut osat, muodon ja sisällön, jotka ovat kuitenkin perusolemukseltaan yhtä ja samaa. Tämä johtaa meidät kysymykseen tulkinnan ja dramaturgian suhteesta.

Elokuvan sjuzhet-tason pohjalta olisi varmasti mahdollista muodostaa lukemattomia erilaisia versioita fabulasta (tehtävä, jonka elokuvaa ympäröivä fanikulttuuri näyttää omaksuneen innokkaasti): Fred murhaa vaimonsa, mutta koska ei kestä tekoaan, kuvittelee itselleen paremman elämän, kunnes painajaismainen todellisuus tunkeutuu myös kuvitelmaan; Fred murhaa vaimonsa sekä tämän nuoren rakastajan Peten, joka haluaisi olla, ja kadottaa vankilassa todellisuudentajunsa; Fred murhaa vaimonsa rakastajan Laurentin sekä vaimonsa Reneen, joutuu vankilaan ja kuvittelee itselleen

uuden elämän hetkeä ennen kuolemaansa sähkötuolissa; Fred kärsii hallusinaatioista ja pelkotiloista, joutuu vankilaan vaimonsa murhasta ja taantuu muistoissaan nuoruutensa traumaattisiin tapahtumiin; ja niin edespäin.

Itse olen tietoisesti välttänyt tarjoamasta tulkintaa *Lost Highwayn* fabulatasosta. Ensinnäkään en usko, että tyhjentävän tulkinnan tarjoaminen olisi mahdollista. Samaa voitaisiin tietysti sanoa mistä tahansa elokuvasta, mutta luullakseni edeltä on käynyt ilmi, että elokuvien katsomiseen liittyy valtavasti totunnaisuutta, ja kun opittuja jäsentämisen periaatteita vastaan rikotaan, myös merkityksenantoprosessi mutkistuu. Toisekseen, mielestäni elokuvan kiinnostavuus piilee juuri sen moninaiset tulkinnat mahdollistavassa dramaturgiassa, enkä siksi näe mielekkäänä tarjota omaa tulkintaani fabulatasosta. Tehtävä kuuluu jokaiselle yksittäiselle katsojalle.

Loppujen lopuksi olennaista ei ole se, mikä kaikista mahdollisista tulkinnoista on uskottavin tai perustelluin. Olennaista on, että elokuvan kerronta mahdollistaa niin monta erilaista tulkintaa. Tämä on tulosta elokuvan dramaturgisista strategioista, tekstuaalisista elementeistä, jotka tekijät ovat valinneet mukaan ja joiden pohjalta katsoja oman kapasiteettinsa avulla muodostaa merkityksiä. Kuten *Lost Highwayn* muoto rakentuu toistolle ja varioinnille, myös kaikki tulkinnat elokuvasta voivat olla vain variaatioita toistuvien temaattisten elementtien useista mahdollisista yhdistelmistä. Oman käsitykseni mukaan narratiivi muodostuu ongelmallisen parisuhteen, mustasukkaisuuden, psyykkisen tasapainottomuuden, väkivaltaisten tekojen, todellisuudentajun katoamisen sekä henkisen ja emotionaalisen umpikujan aineksista, jotka kaikki kuitenkin kärjistyvät yhteen ja samaan risteyskohtaan: identiteetin kysymykseen.

Identiteettiä voidaan ajatella alati käynnissä olevana narratiivisena prosessina, jossa yksilö kertoo omaa tarinaansa, minuuttaan ja olemustaan kaikkien ulkopuolelta tulevien kontekstien ristipaineessa, suhteessa tilaan, aikaan ja sosiaaliseen maailmaan (Cavarero 2000/1997; Hall 1999, 22-23; Fornäs 1998, 268-280). Tämä minäkertomus ei tule milloinkaan valmiiksi, vaan muotoutuu jatkuvasti uudelleen. Kognitivismin suodattimen läpi tarkasteltuna käsitys sisältää myös ajatuksen oppimisen, kasvun ja kehityksen mahdollisuudesta, matkan etenemisestä. Jos *Lost Highwayn* dramaturgiaa lähestytään tästä näkökulmasta, parallelismin toiminta suhteessa muihin kerronnan

strategioihin näyttäytyy potentiaalisena konkretisoitumana identiteetin muodostamisen prosessista, joka on häiriintynyt, vääristynyt ja juuttunut kiertämään toistuvaa rataa kuin levysoittimen neula Derenin elokuvassa *Meshes of the Afternoon*.

Tulkintani mukaan *Lost Highwayn* kokonaisdramaturgia luo temaattisella tasolla vaikutelman tilanteesta, jossa päähenkilö pakonomaisten toistojen kautta pyrkii löytämään yhteyden muihin ja varsinkin itseensä. Hän kertoo omaa tarinaansa ja sen myötä omaa identiteettiään kerran toisensa jälkeen, mutta aika, paikka, ihmissuhteet tai edes fyysinen, ruumiillinen olemus eivät tarjoa hänelle kiinnekohtia, joihin tarttua ja joissa olla olemassa. Ne pakenevat hänen ulottuviltaan yhä uudelleen ja kääntyvät omia sisäisiä lainalaisuuksiaan vastaan. Ainoat identiteetit, joita ulkopuolelta tarjotaan, ovat hänelle vastenmielisiä eikä hän hyväksy niitä (”petetty aviomies”, ”vaimontappaja”). Se identiteetti, johon hän sisäisesti tarrautuu, eli itsen määrittely suhteessa rakastettuun (tai pikemminkin rakastetusta luotuun epärealistiseen mielikuvaan), pettää hänet toistuvasti.

Tässä tulkinnassa *Lost Highwayn* kerronta vie katsojan häiriintyneen mielen sisälle, missä mielikuvien ja havaittavan todellisuuden välinen raja on lakannut olemasta. Eheimmilläänkin minäkertomus jakautuu ja muodostuu sirpaleista, jotka eivät liity saumattomasti yhteen, vaan niiden toisella puolella kuultaa pimeys täynnä pelkoja ja hallitsemattomia impulsseja. Kun MM kohtauksessa 138 huutaa uhkaavasti Fredille: ”Entä sinä? Mikä helvetti sinun nimesi on?”, Fred on pelkonsa alkulähteillä. Hän ei osaa vastata kysymykseen identiteetistään. Vain hetkeä aikaisemmin Alice on kadonnut. Fredin pahin kauhuskenaario on toteutunut: itseyden menettäminen rakastetun menettämisen myötä, itseen ja rakastettuun liitetyn illuusion särkyminen.

Koska minäkertomus jää vaille yhtenäisyyttä, ei myöskään identiteetti voi saavuttaa sitä; toisaalta tässä vuorovaikutussuhteessa rikkinäinen identiteetti pystyy tuottamaan ainoastaan rikkinäisen kertomuksen. Yritykset antaa tarinalle ymmärrettävä muoto epäonnistuvat. Todellisuuden taltiointiin käytetty ja sen havaitsemista jäsentävä väline, videokamera, vain pahentaa tilannetta tarjoamalla kuvia, joiden alkuperälle ei ole selitystä ja jotka kyseenalaistavat toden ja kuvitellun suhdetta. Yhteydenpitoväline, puhelin, soi tyhjässä talossa tai sen toisessa päässä puhuu

tuntematon, uhkaava olento. Tilannetta kielellistävät kommunikaation hetket, henkilöiden väliset keskustelut, ovat tyhjiä, mitäänsanomattomia ja toistavat itseään.

Muiden dramaturgisten strategioiden tavoin parallelismi ei sinänsä automaattisesti tuota tiettyjä efektejä, vaan synnyttää merkityksiä suhteessa sitä ympäröiviin kerronnan keinoihin. Matka on myyttinen lähtötilanne tarinalle, kasvun ja muutoksen odysseialle. *Lost Highwayssa* nimestä lähtien parallelistisesti toistuva yöllinen valtatie vihjaa sekin matkaan, ja elokuvan loppu tuo matkakertomuksen tavoin päähenkilönsä alkutilanteeseen. Filosofi Paul Ricoeur (1979, 114) näkee narratiivisen toiston, joka palauttaa päähenkilön lopussa lähtökohtaansa, useiden muutos- ja kasvutarinoiden olennaisena osana, sillä siinä on kyse potentiaalisen ja aktuaalisen kohtaamisesta. *Lost Highwayssa* parallelismi muotoilee narratiivin, jossa aktuaalinen ja potentiaalinen ovat olemassa samanaikaisesti, mutta niiden välinen suhde on muuttunut selittämättömäksi ja kasvun mahdollisuus on evätty päähenkilöltä. Matka on vain sokea kierre vailla ulospääsyä eikä vie minnekään. Identiteetti on tuomittu toistamaan loputtomasti itseään, omaa pysähtymätöntä prosessiaan, joka ei kuitenkaan tuo mukanaan todellista muutosta, vaan törmää aina samoihin esteisiin.

Kuten kaikki fiktiiviset narratiivit, *Lost Highway* jäsentää kokemuksia ajasta, identiteetistä ja todellisuudesta. Jos lineaarinen, kausaliteettiin perustuva ja sulkeumaan tähtäävä narratiivi pyrkii järjestämään elämän kaoottisuuden rajattuihin ja ymmärrettäviin puitteisiin, *Lost Highwayn* lineaarisuutta rikkova, kausaliteettisuhteita hämärtävä ja sulkeumaa vaille jäävä kerronta antaa muodon taustalla olevalle kaoottisuuden kokemukselle sinänsä. Kyseessä on tavallaan henkilön kehityskaarta ja toiminnallisia reaktioita ulkoisiin tapahtumiin kuvaavan klassisen narratiivin negaatio, joka kuvaa kyvyttömyyttä liikkua eteenpäin ja sisäistä kokemusta sellaisenaan.

Kertovaa fiktiota voidaan ajatella välineenä, jonka tehtävä on stimuloida mielikuvitusta ja siten auttaa meitä ymmärtämään edes hiukan paremmin ympäröivää todellisuutta, omaa paikkaamme siinä ja kokemustamme elämästä. *Lost Highwayssa* fiktio jäsentyy parallelismin periaatteen mukaan, vaatii katsojaa näkemään tuon parallelismin ja totunnaisuuksia vastaan kääntymällä stimuloi tulkintaa siitä, millaisesta todellisuudesta ja kokemuksesta on kyse. Elokuva ei vie katsojaansa perille asti, vaan kuljettaa tämän kulkureittien leikkauspisteeseen, josta matka voi

jatkua moneen suuntaan. *Lost Highwayn* tienristeyksessä eivät kohtaa vain elokuvan moninaiset sisäiset maailmat. Se on myös elokuvan ja katsojan kohtauspaikka, josta tulkinta alkaa.

LÄHTEET

Painetut lähteet

Alexander, John 1993. *The Films of David Lynch*. London: Letts.

Altman, Rick 2002. *Elokuva ja genre*. Suom. Laine, Silja ja Kimmo. Tampere: Vastapaino.

Anderson, John R 1985. *Cognitive Psychology and its Implications*. New York: Freeman.

Aristoteles 1967. *Runousoppi*. Suom. Saarikoski, Pentti. Helsinki: Otava.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Baudrillard, Jean 1993 (1987, 1983). "The Evil Demon of Images and The Precession of Simulacra". Teoksessa Docherty, Thomas (ed.), *Postmodernism: a reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, 194-199.

Bordwell, David 1985. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.

Bordwell, David & Thompson, Kristin 1993 (1979). *Film Art: an Introduction*. 4th edition. New York: McGraw-Hill.

Bordwell, David & Thompson, Kristin & Staiger, Janet 1994 (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.

Branigan, Edward 1992. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

- Bürger, Peter 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Transl. Shaw, Michael. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cameron, Ian (ed.) 1992. *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista.
- Carroll, Noël 1988. *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël 1990. *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- Cavarero, Adriana 2000 (1997). *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. London: Routledge.
- Chatman, Seymour 1990. *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- Chion, Michel 1995. *David Lynch*. London: BFI.
- Christie, Ian 1998. "Formalism and neo-formalism" Teoksessa Hill, John & Church Gibson, Pamela (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 58-64.
- Currie, Gregory 1995. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dancyger, Ken & Rush, Jeff 1995. *Alternative Scriptwriting*. Boston; Oxford: Focal Press.
- Degli-Esposti, Cristina (ed.) 1998. *Postmodernism in the Cinema*. New York; Oxford: Berghahn Books.

- Docherty, Thomas 1993. "Postmodernism: an Introduction". Teoksessa Docherty, Thomas (ed.), *Postmodernism: a Reader*. New York: Harvester- Wheatsheaf, 1-31.
- Docherty, Thomas (ed.) 1993. *Postmodernism: a Reader*. New York: Harvester- Wheatsheaf.
- Envall, Markku 1988. *Toinen minä: tutkielmia kaksoisolenon aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo: WSOY.
- Fludernik, Monika 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. London: Routledge.
- Fornäs, Johan 1998. Kulttuuriteoria: myöhäismodernin ulottuvuuksia. Suom. Lehtonen, Mikko, Hazard, Kaarina, Blom, Virpi, Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.
- Foucault, Michel 1986 (1967). "Of Other Spaces". *Diacritics* (Spring 1986), 22-27.
- Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Transl. Lewin, Jane E. Ithaca: Cornell University Press.
- Grodal, Torben 1997. *Moving Pictures: a New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Hall, Stuart 1999. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Lehtonen, Mikko ja Herkman, Juha. Tampere: Vastapaino.
- Hill, John 1998. "Film and postmodernism". Teoksessa Hill, John & Church Gibson, Pamela (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 96-105.
- Hiltunen, Ari 1999. *Aristoteles Hollywoodissa: Menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.

- Hotinen, Jukka-Pekka 2001. ”Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen – pari skeemaa uudesta dramaturgiasta”. Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.), *Dramaturgioita*. Helsinki: Palmenia, 201-221.
- Ibsen, Henrik 1999. *Nukke koti*. Suom. Palola, Eino. Juva: WSOY.
- Innes, Christopher 1993. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. London; New York: Routledge.
- Itäranta, Emmi 2001. ”Ei enää mitään nähtävää? Melodraama, tunteet ja sukupuoli-ideologia elokuvassa *Dancer in the Dark*.” *Lähikuva* 3/2001, 21-33.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Juntunen, Max 1997. *Elävän kuvan sanasto*. Helsinki: Edita.
- Kaleta, Kenneth 1993. *David Lynch*. Oxford: Maxwell Macmillan International.
- Knuuti, Samuli 2002. ”Hollywoodin paha lumo”. *Image* 4/2002, 28.
- Lapsley, Robert & Westlake, Michael 1991. *Film Theory: an Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Naremore, James 1988. *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Naremore, James 1998. *More than Night: Film Noir in its Contexts*. Berkeley; London: University of California Press.
- Naremore, James 1987. *Orson Wellesin maaginen maailma*. Suom. Alanen, Antti. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

- Newman, Kim 1997. "Lost Highway." *Sight & Sound*, vol. 7, issue 9, September 1997. 48-49.
- Nochimson, Martha P. 1997. *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in Hollywood*. Austin: University of Texas Press.
- Onega, Susana & Landa, José Garcia (eds.) 1996. *Narratology: an Introduction*. London: Longman.
- Peterson, James 1994. *Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-Garde Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Pfeil, Fred 1993. "Home fires burning: family noir in *Blue Velvet* and *Terminator 2*." Teoksessa Copjec, Joan (ed.), *Shades of Noir: a Reader*. London: Verso, 227-259.
- Polan, Dana 2000. *BFI Modern Classics: Pulp Fiction*. BFI: London.
- Pulkkinen, Jarmo 2000. "Analyttiset filosofit ja elokuvateoria." *Lähikuva* 1/2000, 8-23.
- Rees, A.L. 1999. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: British Film Institute.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo 2001. "Dramatisoitua todellisuutta." Teoksessa Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.), *Dramaturgioita*. Helsinki: Palmenia, 9-74.
- Reitala, Heta & Heinonen, Timo (toim.) 2001. *Dramaturgioita: näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia.

- Ricoeur, Paul 1991 (1979). "The Human Experience of Time and Narrative." Transl. Pellauer, David. Teoksessa Valdés, Mario J. (ed.), *A Ricoeur Reader: Reflection & Imagination*. Harvester-Wheatsheaf.
- Rodley, Chris (toim.) 1998. *Lynch on Lynch*. Suomeksi toim. Lehtinen, Lauri. Helsinki: Like.
- Rohmer, Eric 1995 (1959). "Kierre ja idea." Suom. von Bagh, Peter ja Nissinen, Kari. Teoksessa von Bagh, Peter (toim.), *Paras elokuvakirja*. Juva: WSOY, 119-124.
- Salo, Matti 1982. *Seinä vastassa: johdatus Hollywoodin mustan elokuvan, film noirin, lähteille*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Schrader, Paul 1995 (1972). "Merkintöjä film noirista." Suom. Sakari Toiviainen. Teoksessa von Bagh, Peter (toim.), *Paras elokuvakirja*. Juva: WSOY, 45-58.
- Selkokari, Antti. "David Lynch jatkaa omalla tiellään." *Aamulehti*, 25.7.1997, 22.
- Shakespeare, William 1968 (1600-01). *Hamlet*. London: Longman, 1968.
- Shakespeare, William 1981 (1600-01). *Hamlet*. Suom. Eeva-Liisa Manner. Helsinki: Tammi.
- Shepard, Leslie (ed.) 1991. *Encyclopedia of Occultism and Parapsychology*. Detroit: Gale Research Inc.
- Silver, Alain & Ward, Elisabeth (eds.) 1979. *Film Noir: an Encyclopedic Reference to the American Style*. London: Secker & Warburg.
- Siska, William 1980. *Modernism in the Narrative Cinema: Art Film as a Genre*. New York: Arno Press.
- Smith, Murray 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

- Smith, Murray 1998. "Modernism and the Avant-Gardes." Teoksessa Hill, John & Church Gibson, Pamela (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 395-413.
- Smith, Murray 2001. "Parallel Lines." Teoksessa Hillier, Jim (ed.), *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. London: BFI, 155-161.
- Sternberg, Meir 1996 (1978). "Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction." Teoksessa Onega, Susana & Landa, José Garcia (eds.), *Narratology: an Introduction*. London: Longman, 103-114.
- Sutherland, Stuart 1989. *Macmillan Dictionary of Psychology*. London: Macmillan.
- Tarantino, Quentin 1996. *Pulp Fiction*. London: Faber and Faber Ltd.
- Telotte, J.P. 1989. *Voices in the Dark: the Narrative Patterns of Film Noir*. Urbana: University of Illinois Press.
- Thomas, Deborah 1992. "Psychoanalysis and Film Noir." Teoksessa Cameron, Ian (ed.), *The Movie Book of Film Noir*. London: Studio Vista, 71-87.
- Thompson, Kristin 1988. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Tuominen, Sami 1997. "Lost Highway". *Filmihullu* 3/1997, 48-50.
- Valdés, Mario J. (ed.) 1991. *A Ricoeur Reader: Reflection & Imagination*. New York: Harvester-Wheatsheaf.
- von Bagh, Peter (toim.) 1995. *Paras elokuvakirja*. Juva: WSOY.

Warner, Marina 1997. "Voodoo Road." *Sight and Sound* vol. 7, issue 8, August 1997, 6-10.

Woods, Paul A. 2000. *Weirdsville USA: the Obsessive Universe of David Lynch*. London: Plexus.

Zizek, Slavoj 2000. *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities.

Painamattomat lähteet

”The American Cinematheque in association with FilmForum presents – Rituals, Metaphors, Dances & Dreams: the Films of Avant-Garde Filmmaking Pioneer Maya Deren.” Lehdistöiedote Derenin elokuvia esittelevästä näytössarjasta. Saatavilla www-muodossa:
<http://www.egyptiantheatre.com/pressreleases/derenprs.htm>
(Linkki tarkistettu 7.11.2002)

Bennett, Bruce. ”Misrecognizing Film Studies.” *Film-Philosophy*, vol. 4 no. 5, February 2000. Verkkolehti, artikkeli www-muodossa:
<http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n5bennett>
(Linkki tarkistettu 29.10.2002)

Celeste, Reni 1997. ”Lost Highway: *Unveiling Cinema’s Yellow Brick Road.*” Julkaistu painettuna: *Cineaction* 43 (Summer 1997). Artikkelin www-muodossa:
<http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/celeste.html>
(Linkki tarkistettu 7.11.2002)

The City of Absurdity: the Mysterious World of David Lynch. Online-verkkosivusto.
<http://www.geocities.com/Hollywood/2093/lynch.html>
(Linkki tarkistettu 7.11.2002)

davidlynch.com. Online-verkkosivusto. <http://www.davidlynch.com>
(Linkki tarkistettu 15.11.2002)

The David Lynch DreamWorld. Online-verkkosivusto.
<http://members.tripod.com/~tormato/LYNCH.html>
(Linkki tarkistettu 5.11.2002)

Ebert, Roger. ”Lost Highway.” *Chicago Sun-Times.* Verkkolehti, ilmestyy myös painettuna. Artikkelin www-muodossa:
http://www.suntimes.com/ebert/ebert_reviews/1997/02/022704.html
(Linkki tarkistettu 13.10.2002)

Maslin, Janet. "Lost Highway." *New York Times*, 21.2.1997. Verkkolehti, ilmestyy myös painettuna. Artikkelin www-muodossa:

<http://www.nytimes.com/library/film/lost-film-review.html>

(Linkki tarkistettu 13.10.2002)

Mulholland Dr. Fan Club. Online-verkkosivusto / keskusteluryhmä.

<http://groups.msn.com/MulhollandDriveFanClub>

(Linkki tarkistettu 8.11.2002)

Rosenbaum, Jonathan. "Splitting Images. Three Lives and Only One Death, Lost Highway." *Chicago Reader*. Verkkolehti, ilmestyy myös painettuna. Artikkelin www-muodossa:

<http://www.chireader.com/movies/archives/0297/02287.html>

(Linkki tarkistettu 13.10.2002)

Stephens, Chuck 1997. *The Odd and the Obvious*. Calendar, February 26, 1997.

Verkkolehti. Artikkelin www-muodossa:

<http://www.sfbg.com/AandE/31/22/lynch3.html>

(Linkki tarkistettu 26.10.2002)

Turan, Kenneth. "Movie Review: Lost Highway. Living for the Odd Moments Along Lynch's 'Highway'." *Los Angeles Times*, 21.2.1997. Verkkolehti, ilmestyy myös painettuna. Artikkelin www-muodossa:

<http://events.calendarlive.com/top/1,1419,L-LATimes-Movies-X!ArticleDetail-4349,00.html>

(Linkki tarkistettu 13.10.2002)

Willoquet-Maricondi, Paula. "Fleshing the text: Greenaway's *Pillow Book* and the erasure of the body." *Postmodern Culture*, vol. 9, no. 2, January 1999. Artikkelin www-muodossa:

http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v009/9.2willoquet.html

(Linkki tarkistettu 28.10.2002)

Zryd, Michael. "meshes/lost highway." *Frameworks Archive*. Viesti verkkolehden sähköpostilistalla 10.12.1999. Www-muodossa:

<http://thecity.sfsu.edu/users/XFactor/fw/fw12/1254.html>

(Linkki tarkistettu 26.10.2002)

Zryd, Michael. "Mister Lynch". *Film Philosophy Archives*. Viesti verkkolehden keskusteluryhmässä 15.10.2002. Www-muodossa:

<http://www.jiscmail.ac.uk/cgi-bin/wa.exe?A2=ind0210&L=film-philosophy&D=0&F=P&H=1&O=D&T=0&P=10810>

(Linkki tarkistettu 26.10.2002)

Kuvamateriaalin tekijänoikeudet:

"Academy Awards: 36th Annual," *Natalie Wood*. 1964. © Courtesy of the Motion Picture and Television Archive (MPTV.net.).

Kohtalokas tapaaminen © CBS/Fox Video.

Lost Highway © CiBy 2000/Asymmetrical Productions.

Meshes of the Afternoon © 1943 Maya Deren. Courtesy of Boston University Mugar Library Special Collections. Courtesy of the Museum of Modern Art Film Still Library.

Nainen Shanghaista © 1948 Columbia Pictures Corporation/Mercury Productions.

Tämä intohimon hämärä kohde © 1977 Greenwich Film Productions/Les Films Galaxie/In-Cine Compañia Industrial Cinematográfias S.A.

Vertigo © 1958 Alfred J. Hitchcock Productions Inc./Paramount Pictures Corporation. Renewed in 1986 by Universal City Studios, Inc.

Tutkimuskohteen tuotantotiedot

Lost Highway.

USA/Ranska 1997.

Ohjaus: David Lynch.

Käsikirjoitus: Barry Gifford ja David Lynch.

Kuvaus: Peter Deming.

Lavastus ja puvustus: Patricia Norris.

Leikkaus: Mary Sweeney.

Musiikki: Angelo Badalamenti, Barry Adamson, Marilyn Manson.

Tuottajat: Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney.

Rooleissa: Bill Pullman, Patricia Arquette, Balthazar Getty, Robert Loggia, Robert Blake, Natasha Gregson Wagner, Michael Masee, Richard Pryor, Lucy Butler, Gary Busey, Jack Nance, Jack Kehler, Henry Rollins, Giovanni Ribisi, Scott Coffey, John Roselius, Lou Eppolito, Carl Sundstrom, John Solari, Marilyn Manson, Twiggy Ramirez jne.

Tuotanto: Asymmetrical Productions, CiBy 2000, Lost Highway Productions, October Films.

Kesto: 128 min.

Muut tutkielmassa mainitut elokuvat ja televisiosarjat

Aavenainen (The Phantom Lady).

USA 1944. Ohj. Robert Siodmak. Pääos. Franchot Tone, Ella Raines, Alan Curtis.

Amélie (Le fabuleux destin d'Amélie Poulain).

Ranska/Saksa 2001. Ohj. Jean-Pierre Jeunet. Pääos. Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz.

Asfalttiviidakko (The Asphalt Jungle).

USA 1950. Ohj. John Huston. Pääos. Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, James Whitmore.

Auringonlaskun katu (Sunset Boulevard).

USA 1950. Ohj. Billy Wilder. Pääos. William Holden, Gloria Swanson, Erich von Stroheim, Nancy Olson.

Blood Simple.

USA 1984. Ohj. Joel ja Ethan Coen. Pääos. John Getz, Frances McDormand, Dan Hedaya, M. Emmet Walsh.

Blue Velvet – ja sinisempi oli yö (Blue Velvet).

USA 1986. Ohj. David Lynch. Pääos. Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper, Laura Dern.

Chinatown.

USA 1974. Ohj. Roman Polanski. Pääos. Jack Nicholson, Faye Dunaway, John Huston.

Citizen Kane.

USA 1941. Ohj. Orson Welles. Pääos. Joseph Cotten, Orson Welles, Dorothy Comingore.

Dancer in the Dark.

Tanska/Ruotsi/Ranska 2000. Ohj. Lars von Trier. Pääos. Björk, Catherine Deneuve, Peter Stormare, David Morse.

Esirippu laskee (Stage Fright).

Iso-Britannia 1950. Ohj. Alfred Hitchcock. Pääos. Jane Wyman, Marlene Dietrich, Michael Wilding, Richard Todd.

eXistenZ.

Kanada/Iso-Britannia/Ranska 1999. Ohj. David Cronenberg. Pääos. Jennifer Jason Leigh, Jude Law, Ian Holm, Willem Dafoe.

Gilda.

USA 1946. Ohj. Charles Vidor. Pääos. Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready.

He elävät öisin (They Live by Night).

USA 1949. Ohj. Nicholas Ray. Pääos. Cathy O'Donnell, Farley Granger, Howard Da Silva.

Hämähäkin juoni (La strategia del ragno).

Italia 1970. Ohj. Bernardo Bertolucci. Pääos. Giulio Brogi, Alida Valli, Pippo Campanini.

Ihmema Oz (The Wizard of Oz).

USA 1939. Ohj. Victor Fleming. Pääos. Judy Garland, Ray Bolger, Jack Haley, Bert Lahr, Frank Morgan.

Jackie Brown.

USA 1997. Ohj. Quentin Tarantino. Pääos. Pam Grier, Robert Forster, Samuel L. Jackson, Robert DeNiro, Bridget Fonda.

Kierreportaat (The Spiral Staircase).

USA 1946. Ohj. Robert Siodmak. Pääos. Dorothy McGuire, George Brent, Ethel Barrymore.

Kohtalokas tapaaminen (Kiss Me Deadly).

USA 1955. Ohj. Robert Aldrich. Pääos. Ralph Meeker, Maxine Cooper, Albert Dekker, Paul Stewart.

Kuumetta veressä (Body Heat).

USA 1981. Ohj. Lawrence Kasdan. Pääos. William Hurt, Kathleen Turner.

L.A. Confidential.

USA 1997. Ohj. Curtis Hanson. Pääos. Kevin Spacey, Russell Crowe, Guy Pearce, Kim Basinger.

Laura.

USA 1944. Ohj. Otto Preminger. Pääos. Gene Tierney, Dana Andrews, Clifton Webb.

Magnolia.

USA 1999. Ohj. Paul Thomas Anderson. Pääos. John C. Reilly, Tom Cruise, Julianne Moore, Philip Baker Hall, Jeremy Blackman, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy.

Maltan haukka (The Maltese Falcon).

USA 1941. Ohj. John Huston. Pääos. Humphrey Bogart, Mary Astor, Peter Lorre.

Matrix.

USA 1999. Ohj. Larry ja Andy Wachowski. Pääos. Keanu Reeves, Carrie-Anne Moss, Laurence Fishburne, Hugo Weaving.

Meshes of the Afternoon.

USA 1943. Ohj., pääos. Maya Deren ja Alexander Hammid.

Mulholland Drive.

USA/Ranska 2001. Ohj. David Lynch. Pääos. Naomi Watts, Laura Elena Harring, Justin Theroux.

Muukalaisia junassa (Strangers on a Train).

USA 1951. Ohj. Alfred Hitchcock. Pääos. Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, Patricia Hitchcock.

Mystery Train.

USA/Japani 1989. Ohj. Jim Jarmusch. Pääos. Masatoshi Nagase, Youki Kudoh, Nicoletta Braschi, Elizabeth Bracco, Screamin' Jay Hawkins, Cinqué Lee.

Myöhäinen kevät (Banshun).

Japani 1949. Ohj. Yasujiro Ozu. Pääos. Hoshi Aoki, Setsuko Hara, Masao Mishima, Kuniko Miyake.

Nainen ikkunassa (The Woman in the Window).

USA 1945. Ohj. Fritz Lang. Pääos. Edward G. Robinson, Joan Bennett, Thomas E. Jackson.

Nainen Shanghaista (The Lady from Shanghai).

USA 1948. Ohj. Orson Welles. Pääos. Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane.

Nainen ilman omaatuntoa (Double Indemnity).

USA 1944. Ohj. Billy Wilder. Pääos. Fred MacMurray, Barbara Stanwyck, Edward G. Robinson.

Niagara.

USA 1953. Ohj. Henry Hathaway. Pääos. Marilyn Monroe, Joseph Cotten.

Nuori kapinallinen (Rebel Without a Cause).

USA 1955. Ohj. Nicholas Ray. Pääos. James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo.

Pahan kosketus (Touch of Evil).

USA 1958. Ohj. Orson Welles. Pääos. Charlton Heston, Janet Leigh, Orson Welles.

Peli on menetetty (The Killing).

USA 1956. Ohj. Stanley Kubrick. Pääos. Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Ted de Corsia, Elisha Cook, Jr.

Pillow Book.

Ranska/Iso-Britannia/Alankomaat 1996. Ohj. Peter Greenaway. Pääos. Vivian Wu, Ewan McGregor.

Postimies soittaa aina kahdesti (The Postman Always Rings Twice).

USA 1946. Ohj. Tay Garnett. Pääos. Lana Turner, John Garfield, Cecil Kellaway.

Psyko (Psycho).

USA 1960. Ohj. Alfred Hitchcock. Pääos. Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Janet Leigh.

Pulp Fiction – tarinoita väkivallasta (Pulp Fiction).

USA 1994. Ohj. Quentin Tarantino. Pääos. John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis, Harvey Keitel, Ving Rhames, Tim Roth, Amanda Plummer.

Punainen katu (Scarlet Street).

USA 1945. Ohj. Fritz Lang. Pääos. Edward G. Robinson, Joan Bennett, Dan Duryea.

Reservoir Dogs.

USA 1994. Ohj. Quentin Tarantino. Pääos. Tim Roth, Harvey Keitel, Michael Madsen, Steve Buscemi, Chris Penn, Lawrence Tierney, Quentin Tarantino.

Short Cuts – oikopolkuja (Short Cuts).

USA 1993. Ohj. Robert Altman. Pääos. Andie MacDowell, Bruce Davison, Jack Lemmon, Jennifer Jason Leigh, Chris Penn, Julianne Moore, Madeleine Stowe, Lili Taylor, Robert Downey Jr., Matthew Modine, Anne Archer, Lili Tomlin, Tom Waits, Frances McDormand, Tim Robbins jne.

Slacker.

USA 1991. Ohj. Richard Linklater. Pääos. Richard Linklater, Rudy Basquez, Jean Caffeine, Jan Hockey, Stephan Hockey, Mark James, Samuel Dietert, Bob Boyd, Terrence Kirk, Keith McCormack jne.

Syntynyt tappamaan (Born to Kill).

USA 1947. Ohj. Robert Wise. Pääos. Claire Trevor, Lawrence Tierney, Walter Slezak, Phillip Terry, Audrey Long.

Takaikkuna (The Rear Window).

USA 1954. Ohj. Alfred Hitchcock. Pääos. James Stewart, Grace Kelly.

Tappajat (The Killers).

USA 1946. Ohj. Pääos. Burt Reynolds, Ava Gardner, Edmond O'Brien.

Twin Peaks.

USA 1989-1991. Ohj. (aakkosjärjestyksessä) Graemem Clifford, Caleb Deschanel, Duwayne Dunham, Uli Edel, James Foley, Mark Frost, Lesli Linka Glatter, Stephan Gyllenthal, Todd Holland, Tim Hunter, Diane Keaton, David Lynch, Tina Rathborne, Jonathan Sanger. Pääos. Kyle MacLachlan, Michael Ontkean, Sheryl Lee, Ray Wise, Grace Zabriskie, Sherilyn Fenn, Lara Flynn Boyle, Dana Ashbrook, James Marshall, Joan Chen, Piper Laurie, Jack Nance, Richard Beymer, Kimmy Robertson, Harry Goaz, Don Davis, Michael Horse, Peggy Lipton, Mädchen Amick, Wendy Robie, Everett McGill, Russ Tamblyn, Catherine Coulson.

Twin Peaks: Tuli kulje kanssani (Twin Peaks: Fire Walk with Me).

USA 1992. Ohj. David Lynch. Pääos. Sheryl Lee, Ray Wise, Moira Kelly, Kyle MacLachlan.

Tämä intohimon hämärä kohde (Cet obscure objet du désir).

Ranska/Espanja 1977. Ohj. Luis Buñuel. Pääos. Fernando Rey, Carole Bouquet, Angela Molina.

Vailla aurinkoa (Sans Soleil).

Ranska 1982. Ohj. Chris Marker. Kertojääänet: Charlotte Kerr, Alexandra Stewart.

Veronikan kaksoiselämä (La double vie de Véronique).

Ranska/Puola/Norja 1991. Ohj. Krzysztof Kieslowski. Pääos. Irene Jacob, Philippe Volter.

Vertigo – punainen kyynel (Vertigo).

USA 1958. Ohj. Alfred Hitchcock. Pääos. James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes.

Viime vuonna Marienbadissa (L'année dernière à Marienbad).

Ranska 1961. Ohj. Alain Resnais. Pääos. Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff.

Yö ei tunne armoa (Death and the Maiden).

Iso-Britannia/Ranska/USA 1994. Ohj. Roman Polanski. Pääos. Sigourney Weaver, Ben Kingsley, Stuart Wilson.

LIITE 1: Käsittehakemisto

Tähän hakemistoon on koottu keskeisimmät tutkielmatekstissä esiintyvät käsitteet. Käsitteet on määritelty sen mukaan, mikä on niiden relevanssi ja merkitys tässä työssä. Useimmiten painopiste on siis elokuvatutkimuksen erikoissanastossa. Esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksessa jotkin samat käsitteet saattavat esiintyä erilaisissa merkityksissä.

Avantgarde:

Usein marginaalinen ja poliittisesti suuntautunut taidekäytäntö, joka pyrkii tarkoituksellisesti kyseenalaistamaan vallitsevia taidekäytäntöjä ja niihin liittyviä ideologioita.

Diegesis, diegeettinen maailma:

Elokuvan sisäinen fiktiivinen todellisuus, joka on oletettavasti elokuvan henkilöiden ulottuvilla. Esimerkiksi kuvassa näkyvästä radiosta kuuluva musiikki kuuluu elokuvan diegesikseen, mutta elokuvan taustamusiikki, jota henkilöt eivät kuule, ei ole diegeettistä.

Dramaturgia:

Minkä tahansa materiaalin järjestämiseksi kokonaisuudeksi, joka pyrkii vaikuttamaan vastaanottajaan jollain tavoin. Kertovassa elokuvassa dramaturgia tarkoittaa tarinamateriaalin järjestämistä katsojan havaittavaksi kaikkia elokuvakerronnan keinoja käyttäen.

Eye level ks. tasokulma

Fabula:

Elokuvan kronologinen kokonaistarina, jonka katsoja rakentaa mielessään elokuvan antamien vihjeiden pohjalta. Jos esimerkiksi nainen lähtee kotoaan ja seuraavaksi näemme hänen saapuvan

työpaikalle, katsoja olettaa, että fabulaan sisältyy myös työmatka, vaikka sitä ei elokuvassa nähdäkään.

Film noir:

1940-luvulla Yhdysvalloissa suosittu elokuvalajityyppi, valtavirtaelokuvan alalaji, jota leimasivat tummat sävyt niin estetiikan kuin narratiivinkin osalta. Film noirien toistuvia aiheita olivat rikokset, suurkaupunkien aiheuttama ahdistus ja kylmät, toimimattomat ihmissuhteet.

Fokalisaatio, ulkoinen ja sisäinen:

Tarinainformaation tuominen katsojan ulottuville elokuvan henkilöiden kautta. Ulkoisessa fokalisaatiossa kerronta näyttää katsojalle saman, mitä henkilö näkee, mutta ei täsmälleen hänen omasta näkökulmastaan. Sisäisessä fokalisaatiossa kerronta näyttää tarkasti sen, mitä henkilö näkee ja kokee. Esimerkiksi näkökulmaotokset ja sisäiset kokemukset, kuten unet, edustavat sisäistä fokalisaatiota.

Heterotopia:

Useiden fyysisten, mahdollisesti keskenään ristiriitaisten tilojen kohtauspaikka, jossa erilaiset maailmat voivat yhteentörmäyksestä huolimatta olla olemassa samanaikaisesti.

Identiteetti:

Minäkuva, yksilön käsitys ja kokemus itsestään suhteessa häntä ympäröivään sosiaaliseen maailmaan, aikaan ja paikkaan.

Kertomusskeema:

Aikaisempaan havainnointiin ja kokemukseen perustuva mentaalinen malli, joka sisältää oletuksia kertomuksen rakenteesta, kuten henkilöiden luonteista, toimintatavoista ja reaktioista, juonenkäänteistä ja kerronnan rytmityksestä.

Klassinen kerronta:

Elokuvassa tavallisesti yhden päähenkilön ympärille rakentuva kerronta, joka pyrkii järjestämään tarinamateriaalin mahdollisimman helposti ymmärrettävällä tavalla loogisia syy-seuraussuhteita noudattavaksi, ajassa ja paikassa hahmottuvaksi kokonaisuudeksi sekä maksimoimaan katsojan tunnereaktiot tarinaan. Useat Hollywood-elokuvat hyödyntävät klassista kerrontaa.

Kognitivismi, kognitivistinen elokuvatutkimus:

Ihmisen tiedollisia toimintoja, kuten ajattelua, kieltä ja tunteita tutkivaan kognitiotieteeseen perustuva elokuvatutkimuksen suuntaus, joka korostaa katsojan ajattelun ja tunteiden aktiivista roolia elokuvakerronnan seuraamisessa.

Kompositionaalinen motivaatio:

Elokuvan sisäisiä välttämättömyksiä seuraava kertovan materiaalin järjestäminen, joka ei välttämättä vastaa todellisen elämän tilanteita. Esimerkiksi etsivä saattaa varomattomasti ja melko epäuskottavasti mennä yksinään keskellä yötä tutkimaan rikollisliigan päämajaa vain siksi, että tarina saisi tilanteesta dramaattista jännitettä.

Mise-en-scène:

Kuvan sisäisten elementtien järjestäminen suhteessa toisiinsa. Mise-en-scènellä voidaan esim. tuoda esiin henkilöiden välisiä suhteita, maisemaa, lavastusta jne.

Modernismi:

Taiteessa, kulttuurissa ja yhteiskunnassa teollistumisen myötä tapahtunut murros, joka liittyi sosiaalisten rakenteiden, talouselämän ja poliittisten olosuhteiden muuttumiseen 1800-1900-lukujen vaihteessa. Taiteessa modernismille oli keskeistä itserefleksiivisyyden eli välineen näkyväksi tekemisen korostaminen sekä olemassaolevien taidekäytäntöjen vahva kyseenalaistus.

Motivaatiot:

Katsojan yritykset ymmärtää, miksi jokin asia elokuvassa on juuri sellainen kuin on, mikä motivaatio ohjaa tiettyjä ratkaisuja. Ks. **kompositionaalinen, realistinen, transtekstuaalinen ja taiteellinen** motivaatio.

Muotojärjestelmä:

Elokuvan tarina-aines ja sen järjestäminen elokuvassa kokonaisuudeksi kaikkien elokuvakerronnan keinojen avulla. Tarkoittaa jokseenkin samaa kuin kokonaisdramaturgia.

Neoformalismi:

Venäläisen formalismin käsitteistöä ja ajatuksia elokuvatutkimuksen tarkoituksiin soveltava lähestymistapa, joka keskittyy tutkimaan erityisesti elokuvavälineen ominaislaatua ja muotoa taiteenlajina.

Näkökulmaotos:

Fiktiivisen henkilön havaintoa jäljittelevä otos. Useimmiten se seuraa kuvaa, jossa henkilö katsoo jotakin ja näyttää siis sen, mitä henkilö näkee.

Panorointi, pan:

Kameran liike sivusuunnassa oman akselinsa ympäri. Panoroinnilla seurataan usein liikkuvaa kohdetta.

Parallelismi:

Kahden tai useamman elokuvan elementin, kuten henkilön, kohtausten tai juonikulun rinnastaminen toisiinsa luomalla niiden välille tunnistettava yhtäläisyys, joka korostaa samankaltaisuuksia ja eroavaisuuksia. Rinnastus voi tapahtua esim. dialogin, äänimaiseman, musiikin, kuvakomposition, leikkauksen tai muun kerronnan keinon avulla. Mahdollinen suomennos: rinnakkaisuus, rinnasteisuus.

Parikuva, two-shot:

Kuva, jossa nähdään kaksi henkilöä.

Postmodernismi:

Taiteen tyyliä, jolle on ominaista mm. useiden, mahdollisesti keskenään ristiriitaisten vaikutteiden sekoittaminen, pintatason ominaisuuksilla leikittely ja ironinen etäisyys aiheeseen. Mahdollinen suomennos: myöhäismodernismi, jälkimodernismi.

Postmoderni: modernismia seuraava historiallinen tai sosiokulttuurinen ajanjakso.

Postmodernistinen: adjektiivi, joka viittaa postmodernismin laadullisiin elementteihin.

POV-otos, ks. näkökulmaotos

Realistinen motivaatio:

Pitää sisällään kaikki elokuvassa todenkaltaiseksi mielletävät asiat. Jos esimerkiksi fiktiivisen henkilön käytös vaikuttaa psykologisesti uskottavalta ja todelliselta, sitä voidaan pitää realistisesti motivoituna.

Silmäntaso ks. tasokulma

Simulaatio:

Eläytyvän kuvittelun avulla luotu voimakas mielikuva tapahtumasta, kokemuksesta tai tunteesta, joka ei ole suoraan aistihavaintojen ulottuvilla.

Sjuzhet:

Kaikki elokuvassa nähtävillä ja kuultavilla oleva audiovisuaalinen materiaali, elokuvan ilmiasu.

Skeema:

Aikaisempiin tietoihin ja kokemuksiin perustuva mentaalinen malli, mielen sisäinen kaavio tai ”käsikirjoitus”, joka sisältää oletuksia erilaisista ilmiöistä ja mahdollistaa ennakko-odotusten muodostamisen

reaalimaailmassa ja fiktioiden seuraamisessa. Skeemat ovat joustavia ja voivat muokkautua ja rakentua uudelleen tarpeen vaatiessa.

Subjektiviteetti, subjektiivinen kokemus:

Yksilön omakohtainen, sisäinen kokemus, joka saattaa poiketa ulkoisesta, havaittavissa olevasta (objektiivisesta) maailmasta.

Taide-elokuva:

Erityisesti joistakin sodanjälkeisistä eurooppalaisista elokuvista käytetty yleisnimitys, joka kuvaa modernistista, klassisen kerronnan syy-seuraussuhteita ja toiminnallisuutta väistelevää, mutta lähtökohdiltaan silti kaupalliseen levitykseen suunnattua elokuvaa.

Taiteellinen motivaatio:

Taiteellisen motivaation piiriin lukeutuvat kaikki luovat, uusia ilmaisutapoja etsivät elementit, jotka korostavat esteettistä ja filosofista elämyksellisyyttä kompositionaalisen, realistisen tai transtekstuaalisen motivaation sijasta.

Tasokulma, silmäntaso:

Ihmisen normaalia havaitsemista mukaileva kuvakulma. Kohdetta kuvataan suunnilleen katseen korkeudelta.

Transtekstuaalinen motivaatio:

Sisältää tekstien välisiin yhteyksiin (intertekstuaalisuuteen) ja niiden tuntemiseen assosioituvat elementit, kuten kerrontaa ohjaavat lajityyppikäytännöt. Esimerkiksi jännityselokuvassa olisi tavatonta, että päähenkilö heittäytyisi äkisti laulamaan ja tanssimaan – ellei sitten kyseessä olisi jännitysmusikaali tai jännityskomedia, jolloin lajityyppilliset piirteet kuten musiikkinumeroiden integrointi tarinaan tai yllätykset komiikan luojina selittäisivät ratkaisun transtekstuaalisesti motivoituksi.

Tyylijärjestelmä:

Elokuvan teknisten ilmaiskeinojen käyttö tietyllä tavalla. Yksittäinen elokuva luo oman tyylijärjestelmänsä, jossa erityiset tekniset ratkaisut rakentavat yhtenäisyyttä kokonaisuuteen. Samalla tavoin yksittäiset ohjaajat tai elokuvantekijäryhmät saattavat luoda tunnistettavia tyylejä. Tyylijärjestelmästä voidaan käyttää myös sanaa estetiikka.

Two-shot ks. parikuva

Valtavirtaelokuva:

Kaupallisesti tuotettu ja taloudellisen voiton tuottamiseen tähtäävä, usein klassisen kerronnan keinoja vahvasti hyödyntävä elokuva.

Voice over:

Kuvan ulkopuolinen ääni. Puheääni, joka kuullaan ääniraidalla, mutta jonka lähdettä ei nähdä kuvassa. Mahdollinen suomennos: kertojaääni.

LIITE 2: Kuvakokojärjestelmä ja kuvakulmat

Tutkielmassa käytetyt nimitykset ja niiden lyhenteet (lähikuva, PLK, puolikuva, laaja kokokuva jne.) viittaavat elokuva- ja televisiotyössä käytettyyn kansainväliseen kuvakokojärjestelmään, joka muodostuu kahdeksasta eri kuvakoosta. Sulkeissa englanninkieliset nimitykset ja lyhenteet. (Juntunen 1997, 167-168.)

Kuvakoot



Yleiskuva, YK (Extreme Long Shot, ELS):
Laajin kuvakoko, jossa henkilöt näkyvät suhteellisen pieninä ja ympäristö on tärkein.



Laaja kokokuva, LKK (Long Shot, LS):
Henkilöt erottuvat suurempina kuin yleiskuvassa, mutta ympäristöä näkyy yhä runsaasti.



Kokokuva, KK (Full Shot, FS):
Henkilö näkyy kuvassa kokonaan, ympäristöä näkyy jonkin verran.



Laaja puolikuva, LKK (Long Medium Shot, LMS):
Henkilö rajataan suunnilleen reiden kohdalta. On tavallista, että laajassa puolikuvassa näkyy useampia henkilöitä.



Puolikuva, PK (Medium Shot, MS):

Puolikuvassa henkilö rajataan vyötärön paikkeilta. Ilmeet erottuvat entistä paremmin. Tämä esimerkkikuva on myös ns. parikuva (two-shot), eli siinä näkyy kaksi henkilöä.



Puolilähikuva, PLK (Medium Close-Up, MCU):

Henkilö rajataan rinnan korkeudelta.



Lähikuva, LK (Close-Up, CU):

Henkilö rajataan solisluun tasolta, ei kuitenkaan kaulan kohdalta. Lähikuvaa käytetään erityisesti tuomaan kasvojen ilmeet esiin.



Erikoislähikuva, ELK (Extreme Close-Up, ECU):

Erikoslähikuvaan rajataan hyvin läheltä jokin yksityiskohta, esimerkiksi tärkeä esine tai ruumiinosa, jota halutaan erityisesti painottaa.

Kuvakulmat



Tasokulma tai **silmäntaso** (eye level):

Mukailee ihmisen normaalia havaitsemistapaa ja kuvaa kohteen suunnilleen katseen korkeudelta.



Yläkulma tai **lintuperspektiivi** (high angle):

Kohde kuvataan yläviistosta.



Alakulma tai **sammakkoperspektiivi** (low angle):

Kohde kuvataan alaviistosta.

LIITE 3: *Lost Highway*n kohtausluettelo

Huomautus kohtausjaosta:

Alkuperäiskäsikirjoituksessa teksti on jaettu kohtauksiin pääasiassa tilan vaihtumisen mukaan. Tämä on vallitseva käytäntö elokuvakerronnassa, ja olen pyrkinyt noudattamaan käsikirjoituksen kohtausjakoa niin suurelta osin kuin se on ollut mahdollista. Käsikirjoituksessa on joitain poikkeuksia tästä perussäännöstä, esim. silloin, kun ensin nähdään ulkotilassa tapahtuva toiminta ja sitten saman toiminnon välitön jatkumo näytetään sisätilasta ikkunan läpi tapahtumia tarkkailevan henkilön näkökulmasta. Käytössäni olleessa käsikirjoitusversiossa (Gifford & Lynch 1995) on myös epäyhtenäisyyksiä, ja se sisältää kohtauksia, jotka puuttuvat valmiista elokuvasta. Toisaalta elokuvassa on materiaalia, jota ei ole alkuperäisessä käsikirjoituksessa. Tästä syystä käsikirjoituksen ja valmiin elokuvan kohtausjako ei ole täysin yhtenevä. Tässä esitetty lista vastaa tutkimuskohteena olevaa elokuvaa audiovisuaalisena tekstinä, joksi se on pitkässä tuotantoprosessissa muotoutunut, ei sen kirjallista alkumuotoa eli käsikirjoitusta.

Ammattimaisen käsikirjoituskäytännön mukaisesti lyhenne int. viittaa sisätiloissa tapahtuvaan kohtaukseen, ext. puolestaan ulkotilaan.

Olen numeroinut kohtaukset niihin viittaamisen helpottamiseksi tutkielmatekstissä. Numerointi on omaa käsialaani, eikä sitä ole alkuperäiskäsikirjoituksessa.

0. EXT. KAKSIKAISTAINEN VALTATIE. YÖ.

Alkutekstijakso. Näkökulmaotos pimeällä valtatiellä ajavan auton etupenkiltä. Auto kulkee suurella nopeudella keskellä tietä ja heittelehtii epävakaisesti kaistojen välillä. Alkutestit iskeytyvät valkokankaalle kuin auton tuulilasiin. Musiikkina soi David Bowien kappale *I'm deranged*.

1. INT. MADISONIEN TALO. AAMU.

Fred istuu makuuhuoneessa ja kuulee ovipuhelimesta viestin: "Dick Laurent on kuollut". Hetken kuluttua kuuluu vaimea poiskaasuttavan auton ääni ja poliisiauton sireenien ulvonta. Fred menee katsomaan ulos ikkunasta, mutta kadulla ei näy ketään.

2. EXT. KATU MADISONIEN TALON ULKOPUOLELLA. AAMU.
Fred seisoo ison ikkunan takana ja katsoo ulos kadulle.
3. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Fred on lähdössä klubille soittamaan, Renee sanoo jäävänsä kotiin lukemaan.
4. EXT. KATU. ILTA.
Neonvalokyltissä lukee: Luna Lounge.
5. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred soittaa saksofonilla mielipuolisen soolon värivalojen välkkyessä.
6. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred yrittää soittaa Reneelle yleisöpuhelimesta.
7. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Puhelin soi pimeässä talossa. Kukaan ei vastaa.
8. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred yleisöpuhelimessa.
9. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Puhelin soi pimeässä talossa, eri huone kuin k. 7:ssä. Kukaan ei vastaa.
10. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred puhelimessa.
11. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Puhelin soi pimeässä talossa, eri huone kuin k. 7:ssä tai 9:ssä. Kukaan ei vastaa.
12. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred laskee luurin.
13. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Madisonien talossa, ilta. Fred tulee kotiin ja löytää Reneen nukkumasta makuuhuoneesta.
14. EXT. MADISONIEN TALON PORTAAT. AAMU.
Renee löytää portailta kirjekuoren, jossa on videokasetti.

15. INT. MADISONIEN TALO. AAMU.
Fred ja Renee katsovat videon. Nauhalle on kuvattu kadunpätkä, jonka varrella heidän talonsa on, sekä talon ulko-ovi.
16. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Fred makaa vuoteella.
17. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred soittaa saksofoniaan lavalla.
18. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Fred makaa vuoteella, hänellä on mietteliäs ilme.
19. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Reneen seurassa on vieras mies. Hän on Andy, jonka tulemme näkemään myöhemminkin.
20. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Fred makaa vuoteella.
21. INT. LUNA LOUNGE – KLUBI. ILTA.
Fred soittaa saksofoniaan. Renee poistuu klubilta Andyn kanssa.
22. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Fred ja Renee rakastelevat, mutta Renee makaa passiivisena eikä osoita mitään tunteita. Fred kertoo Reneelle painajaisesta, jonka on nähnyt.
23. INT. MADISONIEN TALO. YÖ.
FREDIN UNI:
Fred kulkee pimeässä talossa. Takassa palaa tuli ja talossa on savua. Jostain kuuluu Reneen huuto: "Fred, missä sinä olet?" Renee makaa sängyllä makuuhuoneessa, katsoo sitten ylös, kirkaisee ja nostaa kädet suojakseen. Kuulemme voice overina, miten Fred kuvailee untaan ja sanoo, että talossa oli joku Reneen näköinen, joka ei kuitenkaan ollut Renee.
24. INT. MADISONIEN TALO. ILTA.
Fred makaa sängyllä kauhistuneena. Reneen kasvot ovat pimeässä. Fred katsoo Reneetä ja näkee tämän kasvoissa kalpeat, vieraat miehen kasvot. Ne kuuluvat Mystery Manille (MM), jonka tulemme näkemään myöhemmin. Fred säikähtää ja sytyttää valon. Renee katsoo häntä ihmeissään.

25. INT. MADISONIEN TALO. AAMU.
Renee avaa oven ja menee hakemaan lehteä ulkoportailta.
26. EXT. MADISONIEN TALON PORTAAT. AAMU.
Renee löytää portailta toisen kirjekuoren, jossa on videonauha.
27. INT. MADISONIEN TALO. AAMU.
Fred ja Renee katsovat nauhan. Nauhalle on kuvattu heidän taloan ulkopuolelta, sitten sisäpuolelta erikoisesta yläkulmasta. Kuvassa näkyy ensin käytävää, sitten makuuhuone, missä Fred ja Renee nukkuvat.
28. INT. MADISONIEN TALO. AAMU.
Renee on säikähtänyt videonauhan sisältöä ja soittaa poliisille.
29. INT. MADISONIEN TALO. OLOHUONE. PÄIVÄ.
Kaksi etsivää, Ed ja Al, istuvat katsomassa videonauhaa Madisonien kanssa. Alkavat tutkia taloa.
30. INT. MADISONIEN TALO. MAKUUHUONE. PÄIVÄ.
Etsivät kyselevät Madisoneilta talosta ja hälytyslaitteiden käytöstä.
31. INT. MADISONIEN TALO, OLOHUONE. PÄIVÄ.
Madisonien talossa. Fred katselee talon sisältä, miten Renee ja etsivät tutkivat taloa ulkopuolelta. Toinen etsivistä menee katolle.
32. EXT. MADISONIEN TALON ULKOPORTAAT. PÄIVÄ.
Etsivät lähtevät. Yläkulmakuva Fredistä ja Reneestä, jotka jäävät seisomaan talonsa ovelle.
33. EXT./INT. ANDYN TALO. ILTA.
Talossa on bileet, joiden isäntänä on Andy, sama mies, jonka näimme poistuvan Reneen kanssa klubilta kohtauksessa 21. Renee pyytää Frediä hakemaan lisää juotavaa. Fred lähtee hakemaan paukkua tiskiltä.
Mustiin pukeutunut mies tulee puhumaan Fredille. Hän on MM, joka ilmestyi Reneen kasvoissa kohtauksessa 24. Hän sanoo Fredille olevansa tämän talossa, ja pyytää Frediä soittamaan taloon. MM vastaa Fredin kotipuhelimeen. Fred ei käsitä, miten tämä on mahdollista. MM nauraa ja poistuu kauemmas.
Renee tulee Andyn kanssa. Fred kysyy Andyilta, kuka MM on. Andy sanoo tämän olevan Dick Laurentin ystävä. Fred kysyy, eikö Laurent ole kuollut. Andy kieltää tämän. Fred lähtee juhlista ja ottaa Reneen mukaansa.

34. INT. AUTO. YÖ.
Fred ja Renee autossa kotimatalla. Fred kysyy, mistä Renee tuntee Andyn. Renee kertoo tutustuneensa tähän paikkaan nimeltä Moke's. Fred on vihainen.
35. EXT. KATU MADISONIEN TALON ULKOPUOLELLA. YÖ.
Auto tulee talon pihaan. Talon ikkunoissa näkyy valon välähdys, kuin sisällä olisi joku. Fred käskee Reneen odottaa autossa.
36. INT. MADISONIEN TALO. YÖ.
Fred tulee sisälle taloon ja kulkee pimeissä huoneissa. Puhelin soi. Fred ei vastaa.
37. EXT. MADISONIEN TALON EDUSTA. YÖ.
Fred tulee ulos. Renee on portailta ja ihmettelee, miksi Fred käski hänen odottaa ulkona. He menevät sisälle.
38. INT. MADISONIEN TALO, MAKUUHUONE. YÖ.
Fred kuljeskelee huoneessa.
39. INT. MADISONIEN TALO, KYLPYHUONE. YÖ.
Renee puhdistaa kasvojaan pesualtaan ääressä.
40. INT. MADISONIEN TALO, MAKUUHUONE. YÖ.
Fred on makuuhuoneessa.
41. INT. MADISONIEN TALO, KYLPYHUONE. YÖ.
Renee puhdistaa kasvojaan.
42. INT. MADISONIEN TALO, MAKUUHUONE. YÖ.
Fred riisuu vaatteitaan.
43. INT. MADISONIEN TALO, KYLPYHUONE. YÖ.
Renee puhdistaa kasvojaan pesualtaan ääressä.
44. INT. MADISONIEN TALO, MAKUUHUONE. YÖ.
Fred laittaa vaatekaapin oven kiinni, lähtee sitten kulkemaan kohti pimeää käytävää, joka johtaa ulos makuuhuoneesta, kuin olisi nähnyt siellä jotain.
45. INT. MADISONIEN TALO, KYLPYHUONE. YÖ.
Renee pesee kasvojaan.

46. INT. MADISONIEN TALO. YÖ.
Fred katoaa vähitellen pimeyteen.
47. INT. MADISONIEN TALO, KYLPYHUONE. YÖ.
Renee pesee kasvojaan, nostaa katseensa ja kuuntelee.
48. INT. MADISONIEN TALO. YÖ.
Fred katsoo peiliin keskellä pimeyttä.
49. INT. MADISONIEN TALO, MAKUUHUONE. YÖ.
Renee tulee huoneeseen ja huutaa Frediä, joka ei vastaa.
50. INT. MADISONIEN TALO. YÖ.
Varjo liikkuu seinällä pimeässä huoneessa.
51. INT. MADISONIEN TALO. YÖ.
Fred tulee pimeydestä, kulkee kohti kameraa ja sen ohi.
52. INT. MADISONIEN TALO, OLOHUONE. AAMU.
Fred tulee huoneeseen, ottaa kirjekuoresta videokasetin ja istuu sohvalle katsomaan nauhaa. Nauhalle on kuvattu Madisonien taloa ulkoa, sitten sisältä, samoin kuin aikaisemmassa nauhassa. Kuva tulee makuuhuoneeseen, missä Fred on polvillaan lattialla sängyn vieressä. Lattialla makaa Reneen silvottu ruumis, ja Fred katsoo kameraan epätoivoinen ilme kasvoillaan. Nauha loppuu lumisateeseen. Fred huutaa Reneetä, mutta tämä ei vastaa.
53. INT. POLIISIASEMA. ILTA.
Etsivä lyö Frediä kasvoihin. Fred pyytää etsiviä sanomaan, ettei ole tappanut Reneetä.
54. INT. VANKILA. ILTA.
Frediä kuljetetaan vankiselliin. Kuulemme voice overina, miten oikeus tuomitsee hänet kuolemaan sähkötuolissa ensimmäisen asteen murhasta.
55. INT. VANKILA. ILTA.
Fred tuodaan selliin, jonka ovi lukitaan. Vartijat poistavat käsiraudat ovesa olevan luukun kautta.
56. INT. PAIKKA JA AIKA EPÄSELVIÄ.
Lyhyt, epäselvä välähdyks, jossa näkyy verta ja jotain, mikä näyttää irtileikatulta kädeltä.

57. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fred sellissä, katsoo ylöspäin ja istuu vuoteelle.
58. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fred makaa vuoteella. Kattoristikon läpi paistaa kirkas valo.
59. INT. PAIKKA JA AIKA EPÄSELVIÄ.
Lyhyt välähdyks, jossa näkyy Reneen verinen ruumis.
60. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fred makaa vuoteella ja tuijottaa kattoon.
61. EXT. VANKILAN PIHA. PÄIVÄ.
Fred vankilan pihalla. Hän näyttää kärsivän pahasta päänsärystä.
62. INT. LÄÄKÄRIN VASTAANOTTO. PÄIVÄ.
Fred vankilan lääkärillä, joka antaa hänelle unilääkettä.
63. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fred sellissään. Hän kärsii päänsärystä ja pyytää vartijoilta aspiriinia.
64. INT. VANKILAN KÄYTÄVÄ. ILTA.
Vanginvartija kävelee pois Fredin ovelta ja toteaa toiselle vartijalle, että vaimontappaja näyttää aika huonolta.
65. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fred sellissään. Hän katsoo sellin ovelle päin.
66. EXT. ERÄMAA. YÖ.
Erämaassa on palava mökki. Kuva näytetään takaperin, eli liekit vähenevät ja mökki palautuu kokonaiseksi liekkien kadotessa kokonaan.
67. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fredin silmät pälyilevät edestakaisin.
68. EXT. ERÄMAA. YÖ.
MM astuu ulos mökistä.
69. INT. VANKISELLI. ILTA.
Fredin katse siirtyy ja palaa taas oven suuntaan.

70. EXT. ERÄMAA. YÖ.
MM hymyilee ja menee takaisin mökkiin.
71. INT. VANKISELLI. ILTA.
Sellissä alkaa välkkyä sinertävä valo, minkä jälkeen lamppu sammuu.
72. EXT. KAKSIKAISTAINEN VALTATIE. YÖ.
Näkökulmaotos pimeällä valtatiellä ajavan auton etupenkiltä. Auto kaartaa tien sivuun, missä seisoo nuori tuntematon mies, Pete. Taustalla näkyy talo ja keski-ikäinen pariskunta sen ulkopuolella. Valot välkkyvät. Kuvan vasemmassa reunassa nuori tyttö, Sheila, huutaa: "Pete! Pete! Älä mene!" Myös keski-ikäinen mies huutaa Peteä.
73. INT. VANKISELLI. YÖ.
Fred makaa sellin lattialla, pitelee kiinni päästään, heittelehtii ja huutaa kuin kärsisi jonkinlaisesta sairaskohtauksesta. Valot välkkyvät. Kuva sukeltaa Fredin suuhun ja ruumiin sisälle. Äänet ovat voimakkaita ja väkivaltaisia.
74. INT. VANKISELLI. YÖ.
Hyvin epätarkka kuva, jonka keskellä on ihmisen kasvoja tai päätä muistuttava muoto. Hahmottaminen on epätarkkuuden vuoksi vaikeaa.
75. INT. VANKILAN KÄYTÄVÄ. AAMU.
Vartija kulkee tarkastamassa sellejä. Hän katsoo Fredin selliin ja kiroaa.
76. INT. VANKILAN KÄYTÄVÄ. AAMU.
Vartija tulee paikalle pomonsa kanssa, joka katsoo Fredin selliin. Mies sellissä ei ole Fred Madison, vaan tien sivussa seissyt nuori mies.
77. INT. TOIMISTOTILA VANKILASSA. PÄIVÄ.
Vankilan henkilökuntaa tietokoneruudun ääressä. Ruudulla näkyy selliin ilmestyneen nuoren miehen kuva. Hänen henkilöllisyytensä on selvitetty: hän on Pete Dayton, autovarkaudesta ehdonalaiseen tuomittu nuori mekaanikko, joka asuu vanhempiensa luona.
78. INT. TOIMISTOTILA VANKILASSA. PÄIVÄ.
Peten vanhemmat tulevat vankilaan hakemaan Peteä. He ovat sama keski-ikäinen pariskunta, joka seisoi taustalla kohtauksessa 72.
79. EXT. DAYTONIEN TALON EDUSTA. PÄIVÄ.
Yläkulmakuva, jossa auto tulee talon pihaan. Peten vanhemmat tuovat Peten kotiin.

80. EXT. KATU DAYTONIEN TALON ULKOPUOLELLA. PÄIVÄ.
Auto pysähtyy näköetäisyydelle Daytonien talosta. Autossa on kaksi etsivää, Lou ja Hank, joiden tehtävänä on varjostaa Peteä.
81. EXT. DAYTONIEN TALON PIHA. PÄIVÄ.
Pete lepää kotitalonsa pihalla. Musiikki on kevyttä ja kuvat valoisia.
82. INT. DAYTONIEN TALO, PETEN HUONE/OLOHUONE. ILTA.
Pete kotonaan. Hänen kaverinsa tulevat käymään ja kyselevät, missä hän oikein on ollut. Peten vanhemmat istuvat olohuoneessa katsomassa televisiota. Pete lähtee ulos kavereidensa kanssa.
83. INT. KEILAHALLI. ILTA.
Pete on keilahallilla kavereittensa kanssa ja tapaa siellä tyttöystävänsä Sheilan. Hän on sama nuori nainen, joka huusi Peteä kohtauksessa 72.
Pete ja Sheila tanssivat. Sheila sanoo, että Pete on käyttäytynyt omituisesti ja mainitsee "sen yön". Pete ei näytä muistavan, mistä Sheila puhuu.
84. EXT. ARNIEN AUTOKORJAAMO. PÄIVÄ.
Pete menee työpaikkaansa autokorjaamolle.
85. EXT. KATU AUTOKORJAAMON EDUSTALLA. PÄIVÄ.
Etsivät Lou ja Hank pysäyttävät autonsa näköetäisyydelle autokorjaamosta.
86. INT. AUTOKORJAAMO. PÄIVÄ.
Arnie puhuu puhelimessa.
87. EXT. AUTOKORJAAMO. PÄIVÄ.
Iso musta auto tulee korjaamolle. Siitä astuu ulos mies kahden siististi pukeutuneen apurinsa kanssa. Hän on Mr. Eddy, rikollispomo à la film noir. Pete tulee tapaamaan Mr. Eddyä, joka on sitä mieltä, että autossa on jotain vikaa. Eddy ottaa Peten mukaansa kuulostelemaan auton ääntä.
88. EXT. KATU AUTOKORJAAMON EDUSTALLA. PÄIVÄ.
Etsivät Lou ja Hank tarkkailevat tapahtumia autostaan. He eivät huomaa Peteä mustassa Mersussa, joka lähtee huoltamon pihasta.

89. INT. MR. EDDYN AUTO. PÄIVÄ.
Pete pyytää pysäyttämään auton, jotta hän voi katsoa, mikä siinä on pielessä. Pete avaa auton konepellin ja kiristää jotain mutteria. Pete tulee takaisin autoon ja Mr. Eddy lähtee ajamaan. Nyt auton ääni miellyttää häntä, ja hän vie Peten ajelulle.
90. EXT. MAANTIE. PÄIVÄ./INT. AUTO. PÄIVÄ.
Mr. Eddyn auto ajaa maantietä pitkin kukkuloille. Vähän matkan päässä sen takana ajaa valkoinen auto. Eddy ja Pete jutustelevat. Takana tuleva valkoinen auto alkaa lähestyä ja ajaa hyvin lähelle, melkein kiinni Eddyn auton takapuskuriin. Eddy alkaa hermostua valkoiseen autoon. Hän viittoo ajajalle, että tämä ohittaisi. Ajaja ohittaa ja näyttää mennessään keskisormea Eddyille. Eddyn apurit kiinnittävät turvavyönsä. Eddy kaasuttaa valkoisen auton perään ja ajaa tarkoituksella kiinni auton takapuskuriin, kunnes kuljettaja pysäyttää auton tien sivuun. Eddy ja apurit astuvat ulos autosta. Eddy on vetänyt aseensa esille. Toinen apureista rikkoo valkoisen auton ikkunan, ja Eddy repii kuljettajan ulos autosta. Hän pahoinpitelee miestä ja pitää samalla saarnan liian lyhyen ajovälin ja peräänajamisen vaaroista. Tämän jälkeen hän palaa autoon apureiden kanssa ja kaasuttaa pois paikalta.
91. INT. MR. EDDYN AUTO. PÄIVÄ.
Eddy selittää tekonsa Petelle sanomalla, ettei siedä ajajia, jotka roikkuvat kiinni toisten takapuskurissa.
92. EXT. KATU/ARNIEN KORJAAMO. PÄIVÄ.
Mr. Eddyn auto kaartaa takaisin korjaamolle. Eddy maksaa Petelle korvauksen ja tarjoaa tälle pornovideota katsottavaksi. Pete kieltäytyy tarjouksesta.
93. INT. ETSIVIEN AUTO. PÄIVÄ.
Etsivät tarkkailevat tilannetta, huomaavat Eddyn ja käyttävät hänestä nimeä Laurent. Eddy/Laurent lähtee autollaan korjaamolta.
94. EXT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Kuva Daytonien talosta illan pimeydessä.
95. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Pete kotonaan. Hän katsoo itseään peilistä.
96. EXT. KATU/INT. PETEN AUTO. ILTA.
Pete pysäköi autonsa Sheilan talon eteen ja tööttää torvella. Sheila tulee talosta. Pete pyytää Sheilan mukaan ja he lähtevät ajelulle.

97. EXT. KATU. ILTA.
Peten auto kulkee pimeällä kadulla. Sheila on käpertynyt Peten kainaloon tämän ajaessa eteenpäin. Pete ajaa tien sivuun ja pysäyttää auton. Etsivien auto seuraa ja pysähtyy näköetäisyydelle. Pete ja Sheila suutelevat, Sheila riisuu puseronsa.
98. INT. ETSIVIEN AUTO. ILTA.
Etsivät tarkkailevat tapahtumia.
99. INT. PETEN AUTO. ILTA.
Pete ja Sheila muhinoivat klassiseen tapaan auton takapenkillä.
100. INT./EXT. ARNIEN AUTOKORJAAMO. PÄIVÄ.
Pete töissä korjaamolla. Radiosta kuuluu musiikkia: se on sama mielipuolinen saksofonisoolo, jonka Fred soitti kohtauksessa 5. Pete vaihtaa radiokanavaa. Hän näkee, miten korjaamolle ajaa musta avoauto. Siinä istuvat Mr. Eddy ja vaaleahiuksinen nainen, jonka kasvoja ei näy. Nainen kääntää kasvonsa ja näemme, että hän näyttää täsmälleen samalta kuin Renee, hiusten väriä lukuunottamatta. Mr. Eddy tulee puhumaan Petelle ja sanoo jättävänsä auton huollettavaksi. Näemme hidastettuna, miten vaaleahiuksinen nainen nousee autosta ja katsoo Peteen. Musiikkina soi Lou Reedin kappale "This Magic Moment". Tämä on ainoa ääni, jonka kuulemme. Nainen nousee toiseen autoon Mr. Eddyn kanssa.
101. EXT. AUTOKORJAAMO. ILTA.
Pete on vielä korjaamolla. Mr. Eddyn seurassa ollut blondi tulee paikalle taksilla ja esittäytyy Alice Wakefieldiksi. Hän pyytää Peteä illallisseuraksi. Pete epäröi, mutta myöntyy sitten.
102. INT. MOTELLI. ILTA.
Alice ja Pete suutelevat kiihkeästi motellihuoneessa.
103. EXT. KATU MOTELLIN ULKOPUOLELLA./INT. ETSIVIEN AUTO. ILTA.
Etsivät tarkkailevat Peteä.
104. INT. MOTELLI. ILTA.
Pete ja Alice rakastelevat motellihuoneessa.
105. INT. MOTELLI. ILTA.
Pete ja Alice ovat pukeutuneet, mutta Alice ilmoittaa haluavansa lisää. Pete sanoo, että tämä voi soittaa hänelle.
106. INT. PETEN AUTO. ILTA.
Alice on käpertynyt Peten kainaloon tämän ajaessa, kuten Sheila kohtauksessa 97.

107. EXT. MOTELLI. ILTA.
Alice odottaa Peteä motellin parvekkeella. Pete ajaa motellin pihaan.
108. INT. ETSIVIEN AUTO. ILTA.
Etsivät näkevät, miten Alice ja Pete katoavat parvekkeelta motellihuoneeseen.
109. EXT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Kuva Daytonien talosta illan pimeydessä. Valot välähtävät kuten kohtauksessa 72.
110. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Puhelin soi. Alice soittaa Petelle ja kertoo, etteivät he voi tavata tänään. Hän sanoo, että Mr. Eddy taitaa epäillä jotain.
111. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Pete istuu hämärässä huoneessa, kuin muistelisi tai miettisi jotain.
112. INT. AIKA JA PAIKKA EPÄSELVÄT.
Välähdyksenomainen kuva Alicesta. Valot välkkyvät.
113. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Pete istuu hämärässä huoneessa. Hän näkee hämähäkin kiipeämässä seinällä, sitten hyönteisiä kattolampun varjostimen sisällä. Kuva hämärtyy aika ajoin. Pete laittaa takin päälleen ja poistuu.
114. EXT. KATU. ILTA.
Pete ajaa moottoripyörällä katua pitkin. Musiikkina Marilyn Mansonin "Apple of Sodom".
115. INT. MOTELLI. ILTA.
Pete rakastelee motellihuoneessa epätoivoisesti tummahiuksisen tytön kanssa, tytön kasvoja ei näy.
116. EXT. MOTELLI/INT. ETSIVIEN AUTO. ILTA.
Näemme, että kyseessä on sama motelli, jonne Alice ja Pete menivät ensimmäisenä iltanaan yhdessä. Etsivät tarkkailevat motellin ulkopuolella.
117. INT. MOTELLI. ILTA.
Tyttö, jonka kanssa Pete rakastelee, on Sheila.

118. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Peten vanhemmat istuvat odottamassa Peteä, joka tulee kotiin. He puhuvat Petelle “siitä yöstä”, jonka tapahtumia Pete ei muista. He näyttävät olevan syvästi järkyttyneitä. Pete pyytää heitä kertomaan, mitä sinä yönä tapahtui, mutta he vaikenevat.
119. EXT. DAYTONIEN TALON ULKOPUOLELLA. YÖ.
Peten vanhemmat seisovat talon ovella, edempänä kuvan vasemmalla reunassa seisoo Sheila, joka huutaa Peteä. Valot välkkyvät. Kuvakompositio on sama kuin kohtauksessa 72.
120. INT. AIKA JA PAIKKA EPÄSELVÄT.
Kuva näyttää sukeltavan sisälle onkaloon, ehkä ihmisen suuhun, kuten kohtauksessa 73.
121. INT. AIKA JA PAIKKA EPÄSELVÄT.
Välähdyksenomainen kuva kuolleesta Reneestä.
122. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Pete istuu hämärässä huoneessa ja nielaisee näkyvästi.
123. EXT. AUTOKORJAAMO. PÄIVÄ.
Mr. Eddy tulee korjaamolle ja kertoo Petelle, että ei antaisi armoa, jos saisi tietää jonkun toisen muhinoineen Alicen kanssa.
124. INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Alice soittaa Petelle ja pyytää tapaamaan.
125. INT. MOTELLIHUONE. ILTA.
Alice kertoo, että Eddy tietää heidän suhteestaan. Pete haluaa tietää, miten Alice on sekaantunut rikollispiireihin. Alice kertoo Andy-nimisestä kaverista, jonka tapasi paikassa nimeltä Moke’s ja joka kertoi hänelle työstä.
126. INT. TUNTEMATON RAKENNUS. PÄIVÄ.
ALICEN TARINA:
Alice sanoo, ettei tiennyt, mikä työ oli kyseessä. Hän on isossa talossa. Hänet ohjataan pitkän odotuksen jälkeen huoneeseen, jossa Mr. Eddy odottaa. Alice pakotetaan strippaamaan aseella uhaten. Hän riisuutuu ja polvistuu Mr. Eddyn eteen.
127. INT. MOTELLIHUONE. ILTA.
Alice sanelee Petelle suunnitelman: he ryöstävät Andyn rahat ja pakenevat yhdessä.

128. EXT. KATU DAYTONIEN TALON EDESSÄ/INT. DAYTONIEN TALO. ILTA.
Pete on menossa kotiinsa. Sheila odottaa häntä ulkona ja on arvannut, että Petellä on joku toinen. Hän sanoo Peten muuttuneen ja käskee Peten isän kertoa tälle, mitä sinä yönä tapahtui. Sheila lähtee itkien. Peten äiti ilmoittaa, että Peteä kysytään puhelimesta. Pete menee sisälle. Langan toisessa päässä on Mr. Eddy. Hän puhuu Petelle uhkaavaan sävyyn ja antaa puhelimen toiselle miehelle. Toinen mies on MM. Hän puhuu Petelle lähes samoilla sanoilla kuin Fredille kohtauksessa 33.
129. INT. BUSSI. ILTA.
Pete istuu bussissa ja jää siitä pois.
130. EXT. KATU. ILTA.
Pete kävelee Andyn talolle Alicen suunnitelman mukaisesti. Hän kiipeää aidan yli talon takapihalle.
131. INT. ANDYN TALO. ILTA.
Pete tulee sisälle taloon. Kyseessä on sama talo, jossa Andylla oli bileet kohtauksessa 33. Pete tulee huoneeseen, jonka yhdellä seinällä on valtava videokangas. Kankaalla pyörii pornofilmi, jossa vieras mies rakastelee Alicea rajusti takaapäin. Musiikkina soi Rammsteinin kappale "Hierate Mich". Pete näkee sohvalla naisten käsilaukun ja joitakin vaatekappaleita. Hän tuijottaa järkyttyneenä videokangasta.
Andy tulee portaita alas suunnitelman mukaisesti. Pete kolkkoo tämän. Alice tulee alakertaan alusvaatteisillaan. Andy herää ja hyökkää, mutta Peten väistäessä hän kaatuu, ja lasipöydän kulma lävistää hänen otsansa. Alice toteaa Peten tappaneen Andyn ja alkaa tunteettomasti kerätä tämän koruja talteen.
Pete näkee valokuvan, jossa Renee ja Alice ovat yhdessä Andyn ja Eddyn kanssa. Hän voi huonosti ja menee yläkertaan etsimään kylpyhuonetta.
132. INT. ANDYN TALON YLÄKERTA. ILTA.
Pete yläkerrassa. Käytävän valot välkkyvät ja käytävällä on numeroituja huoneita, kuin hotellissa. Pete avaa huoneen 26 oven. Sen takana hän näkee epätodellisen vision, erityisen huorahtavan version Alicesta. Ilmestys puhuu hänelle pilkallisesti. Pete lyö oven kiinni.
133. INT. ANDYN TALO, ALAKERTA. ILTA.
Peten mennessä takaisin alakertaan Alice uhkaa häntä aseella, laskee sitten aseensa ja kuittaa asian leikkinä. Kertoo välittäjästä, joka voi järjestää heille rahaa ja passit.
134. EXT. ANDYN TALON ULKOPUOLELLA/VALTATIE. ILTA.
Alice ja Pete nousevat punaiseen autoon ja lähtevät ajamaan.

135. INT. AUTO. YÖ.
Alice kertoo, että heidän on ajettava erämaahan, koska välittäjä asuu siellä.
136. EXT. KAKSIKAISTAINEN VALTATIE. YÖ.
Näkökulmaotos pimeällä valtatiellä ajavan auton etupenkiltä.
137. EXT. ERÄMAA. YÖ.
Takaperin palava mökki erämaassa, kuten kohtauksessa 66.
138. EXT. ERÄMAA. YÖ.
Alice ja Pete tulevat mökille. Alice sanoo, ettei välittäjä ole paikalla ja heidän täytyy odottaa. Alice ja Pete rakastelevat ulkona. Taustalla soi This Mortal Coilin esittämä "Song of the Siren". Pete sanoo: "Haluan sinut. Haluan sinut." Alice vastaa: "Et koskaan saa minua." Alice nousee ja katoaa sisään mökin ovesta.
Mies nousee maasta ja näemme, että se ei ole Pete vaan Fred. Hän katsoo sisälle autoon ja näkee siellä MM:n. Välittömästi hänen takaansa kuuluu ääni: "Täällä minä olen." Fred kääntyy katsomaan kohti mökkiä ja näkee MM:n seisomassa mökin ovella, kuten kohtauksessa 70. Fred vilkaisee uudelleen autoon, eikä siellä ole ketään. MM menee mökkiin, Fred kiskoo vaatteita päälleen ja seuraa. Hän tulee mökin ovelle ja näkee MM:n mökissä. Fred haluaa tietää, missä Alice on. MM sanoo, että naisen nimi on Renee. Sitten hän kuvaa Frediä videokameralla. Fred peräänny ulos mökistä. MM tulee videokamera olallaan kohti Frediä, joka pakenee paikalta autolla.
139. EXT. KAKSIKAISTAINEN VALTATIE. YÖ.
Fred ajaa valtatieä pitkin. Näkökulmaotos pimeällä valtatiellä ajavan auton etupenkiltä.
140. EXT. LOST HIGHWAY HOTEL. YÖ.
Kuva rakennuksesta, jonka oven päällä lukee "Lost Highway Hotel".
141. INT. LOST HIGHWAY HOTEL. YÖ.
Hotellin käytävä, lähimmän huoneen numero on 26. Käytävä muistuttaa vahvasti Andyn talon yläkertaa kohtauksessa 132.
142. INT. LOST HIGHWAY HOTEL, HOTELLIHUONE 26. YÖ.
Renee rakastelee hotellihuoneessa Mr. Eddyn/Dick Laurentin kanssa.
143. INT. LOST HIGHWAY HOTEL, HOTELLIN KÄYTÄVÄ. YÖ.
Fred kulkee hotellin käytävällä, menee ovelle, jossa on numero 25, ja työntää avaimen lukkoon.

144. EXT. LOST HIGHWAY HOTEL. YÖ.
Kuva hotellista.
145. INT. LOST HIGHWAY HOTEL, HOTELLIHUONE 26. YÖ.
Renee lähtee Laurentin luota.
146. EXT./INT. LOST HIGHWAY HOTEL. YÖ.
Renee menee autoon hotellin ulkopuolella. Fred katsoo ikkunasta, miten Renee lähtee.
147. INT. HOTELLIN KÄYTTÄVÄ. YÖ.
Fred tulee ulos huoneesta numero 25. Hän menee huoneen 26 ovelle ja koputtaa.
148. INT. HOTELLIHUONE 26/25. YÖ.
Eddy/Laurent pukeutuu huoneessa. Hän kuulee koputuksen ja avaa oven. Fred lyö häntä ja tunkeutuu huoneeseen, pakottaa Eddyn/Laurentin aseella uhaten mukaansa. Musiikkina Rammsteinin kappale "Rammstein". Käsi raottaa hotellihuoneen ikkunaverhoa. Ikkunan läpi näkyy, miten Fred pakottaa Eddyn/Laurentin autonsa takakonttiin. Käsi kuuluu MM:lle.
149. EXT. ERÄMAA. YÖ.
Fred pysäyttää auton erämaahan ja päästää Laurentin takakontista. Laurent yrittää hyökätä, mutta Fred on niskan päällä. Fred viiltää Laurentin kurkun auki. Laurent kysyy: "Mitä te haluatte?" Äkkiä MM on paikalla Fredin kanssa ja ojentaa Laurentille pienen monitorin, jossa näemme seuraavan kuvan:
150. INT. ANDYN TALO. AJATON.
Andyn taloon on kokoontunut joukko ihmisiä katsomaan pornoelokuvia suurelta videokankaalta. Heidän joukossaan ovat Mr. Eddy/Laurent ja Renee. Renee esiintyy videoilla. Musiikkina Rammsteinin "Hierate Mich".
151. EXT. ERÄMAA. YÖ.
Pikkumonitorin kuvassa näkyvät nyt Fred ja MM. Laurent nostaa katseensa heihin ja toteaa: "Sinä ja minä pystymme olemaan vielä pahempia kuin ne kusipäät." MM ampuu Laurentin ja kuiskaa sen jälkeen jotain Fredin korvaan.
152. INT. ANDYN TALO. AAMUYÖ.
Kaikki neljä etsivää, Ed ja Al sekä Lou ja Hank, ovat paikalla. He toteavat, että joka paikassa on Peten sormenjälkiä. He löytävät valokuvan, joka näyttää samalta kuin Peten kohtauksessa 131 näkemä kuva, mutta siinä ei ole Alicea.

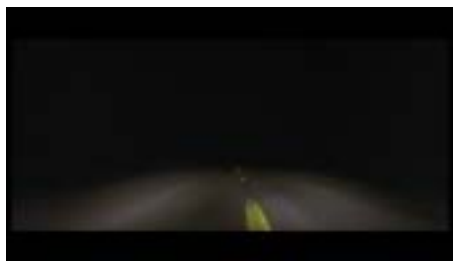
153. EXT. ERÄMAA. AAMU.
Mr. Eddy/Dick Laurent makaa kuolleena erämaassa, minne Fred on jättänyt hänet.
154. EXT. KATU MADISONIEN TALON EDUSTALLA. AAMU.
Fred tulee autollaan talon eteen. Aamun valossa näkyy selvästi, että kyseessä on musta auto, ei sama punainen, jolla Alice ja Pete pakenivat autiomaahan. Fred sanoo ovipuhelimeen: “Dick Laurent on kuollut”. Etsivät ajavat kadunvarteen, ja Fred pakenee autollaan.
155. EXT. KAKSIKAISTAINEN VALTATIE ERÄMAASSA. AAMU/YÖ.
Fredin auto ajaa erämaata halkovalla valtatiellä perässään liuta poliisiautoja. Näkökulmaotos kaksikaistaisella valtatiellä ajavan auton etupenkiltä. Aamun valo vaihtuu yön pimeydeksi. Poliisiautot seuraavat pakenevaa Frediä sireenit ulvoen. Fred alkaa osoittaa samankaltaisia muodonmuutoksen oireita kuin kohtauksessa 73. Hän huutaa, valot välkkyvät.
Hiljaisuus. Näkökulmaotos valtatiestä pimeässä. Hiljaisuuden katkaisee David Bowien laulu: “*Funny how secrets travel on.*” Alkutekstien aikana kuultu musiikki palaa, lopputekstit alkavat pyöriä kuvan päällä.

LIITE 4: Kuvaesimerkit

Huomautus kuvaesimerkeistä:

Lost Highway on varsin niukasti valaistu elokuva ja jotkin siitä poimitut yksittäiset kuvat näyttävät pienikokoisina paperilla erilaisilta kuin elokuvateatterin valkokankaalla, toisin sanoen hyvin tummilta. Asteriskilla* merkityjä kuvia on käsitelty tietokoneella, jotta tulostusjälki olisi mahdollisimman hyvä ja kuvista välittyisi se, mitä niillä on tarkoitus havainnollistaa.

Havainnollisuuden vuoksi kuvaesimerkkeihin on myös tarkoituksellisesti jätetty tyhjä väli kuvan 9 jälkeen, jotta eräät kuvat olisivat paperilla rinnakkain ja niiden vertailu toisiinsa helpottuisi.



Kuva 1. *Lost Highway*, k. 0.



Kuva 2. *Lost Highway*, k. 0.



Kuva 3. *Kohtalokas tapaaminen.*



Kuva 4. *Lost Highway*, k. 137.



Kuva 5. *Lost Highway*, k. 27, videonauha 2.



Kuva 6. *Lost Highway*, k. 52, videonauha 3.



Kuva 7. *Lost Highway*, k. 52.



Kuva 8. *Lost Highway*, k. 52.



Kuva 9. *Lost Highway*, k. 52.



Kuva 10. *Lost Highway*, k. 59.



Kuva 11. *Lost Highway*, k. 60.



Kuva 12. *Meshes of the Afternoon*: esinesymboliikkaa.



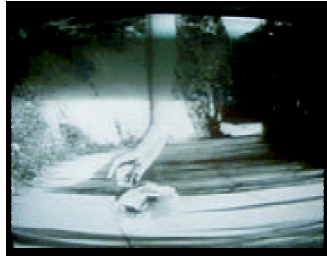
Kuva 13. *Meshes of the Afternoon*: kaksoisolentoja.



Kuva 14. *Meshes of the Afternoon*.



Kuva 15. *Lost Highway*, k. 2.



Kuva 16. *Meshes of the Afternoon*.



Kuva 17. *Lost Highway*, k. 154.



Kuva 18. *Meshes of the Afternoon*.



Kuva 19. *Lost Highway*, k. 26.



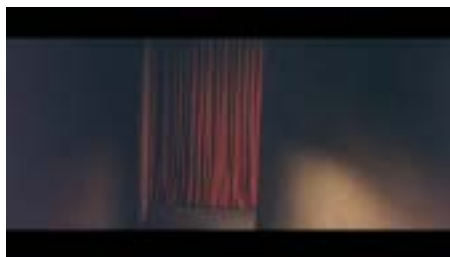
Kuva 20. *Meshes of the Afternoon*.



Kuva 21. *Lost Highway*, k. 26.



* Kuva 22. *Lost Highway*, k. 13.



* Kuva 23. *Lost Highway*, k. 36.



* Kuva 24. *Lost Highway*, k. 50.



Kuva 25. *Lost Highway*, k. 23.



Kuva 26. *Lost Highway*, k. 52.



Kuva 27. *Lost Highway*, k. 15,
videonauha 1.



Kuva 28. *Lost Highway*, k. 27,
videonauha 2.



Kuva 29. *Lost Highway*, k. 27,
videonauha 2.



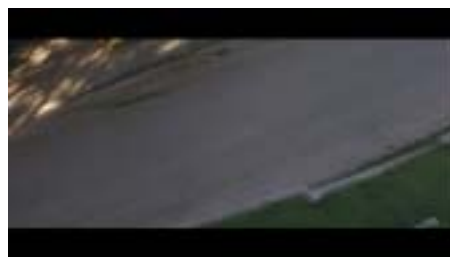
Kuva 30. *Lost Highway*, k. 27,
videonauha 2.



Kuva 31. *Lost Highway*, k. 1.
Fred katsoo ulos...



Kuva 32. ... ja katu nähdään hänen
näkökulmastaan. Kameran
panorointiliike jatkuu kuvissa 33, 34.



Kuva 33.



Kuva 34.



Kuva 35. *Lost Highway*, k. 27, videonauha 2. Panorointiliike jatkuu kuvassa 36.



Kuva 36.



Kuva 37. *Lost Highway*, k. 155.



Kuva 38. *Lost Highway*, k. 155.



Kuva 39. *Lost Highway*, k. 31.



Kuva 40. *Lost Highway*, k. 31.



Kuva 41. *Lost Highway*, k. 31.



Kuva 42. *Lost Highway*, k. 31.



Kuva 43. *Lost Highway*, k. 94. Peten koti.



Kuva 44. *Lost Highway*, k. 96.
Sheilan koti.



Kuva 45. *Lost Highway*, k. 116.
Motelli.



Kuva 46. *Lost Highway*, k. 132.
Andyn talo.



* Kuva 47. *Lost Highway*, k. 141.
Lost Highway Hotel.



Kuva 48. *Lost Highway*, k. 3.



Kuva 49. *Lost Highway*, k. 3.



Kuva 50. *Lost Highway*, k. 3.



Kuva 51. *Lost Highway*, k. 15.



Kuva 52. *Lost Highway*, k. 106.



Kuva 53. *Lost Highway*, k. 101.



Kuva 54. *Lost Highway*, k. 101.



Kuva 55. *Lost Highway*, k. 65.



Kuva 56. *Lost Highway*, k. 66.
Mökki palaa takaperin, liekit vähenevät edelleen kuvissa 57, 58.



Kuva 57. *Lost Highway*, k. 66.



Kuva 58. *Lost Highway*, k. 66.



Kuva 59. *Lost Highway*, k. 67.



Kuva 60. *Lost Highway*, k. 68.



Kuva 61. *Lost Highway*, k. 69.



Kuva 62. *Lost Highway*, k. 70.



Kuva 63. *Lost Highway*, k. 16.



Kuva 64. *Lost Highway*, k. 17.



Kuva 65. *Lost Highway*, k. 18.



Kuva 66. *Lost Highway*, k. 19.



Kuva 67. *Lost Highway*, k. 20.



Kuva 68. *Lost Highway*, k. 21.



Kuva 69. *Lost Highway*, k. 21.



Kuva 70. *Lost Highway*, k. 21.



Kuva 71. *Lost Highway*, k. 22.



Kuva 72. *Lost Highway*, k. 66.



Kuva 73. *Lost Highway*, k. 137



Kuva 74. *Lost Highway*, k. 137.
Mökki palaa takaperin, liekit vähenevät
edelleen kuvassa 75.



Kuva 75.



Kuva 76. *Lost Highway*, k.127.
Pete katsoo Alicea...



Kuva 77. ...ja Alice nähdään suoraan
hänen näkökulmastaan.



Kuva 78. *Lost Highway*, k. 113.



* Kuva 79. *Lost Highway*, k. 113.
Kameran panorointiliike jatkuu kuvassa
80.



Kuva 80. *Lost Highway*, k. 113.



Kuva 81. *Lost Highway*, k. 113.



* Kuva 82. *Lost Highway*, k. 1.
Ensimmäinen kuva alkutekstijakson
jälkeen: Fred istuu yksin pimeässä.



Kuva 83. *Lost Highway*, k. 1. Peilikuva.



Kuva 84. *Lost Highway*, k. 1.



Kuva 85. *Lost Highway*, k. 1.
”Dick Laurent on kuollut.”



Kuva 86. *Lost Highway*, k. 22.
Fred alkaa kertoa Reneelle unestaan:



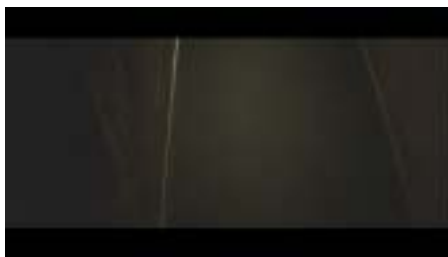
Kuva 87. ”Olit talossa. Huusit minua...”



Kuva 88. *Lost Highway*, k. 23.



Kuva 89. *Lost Highway*, k. 23.
”...En löytänyt sinua.”



Kuva 90. *Lost Highway*, k. 23.
”Sitten makasitkin vuoteella.”



Kuva 91. *Lost Highway*, k. 23.
”Se et ollut sinä. Se näytti sinulta,
mutta ei ollut.”



Kuva 92. *Lost Highway*, k. 24.



Kuva 93. *Lost Highway*, k. 76.



Kuva 94. *Tämä intohimon hämärä*
kohde. Conchita (Carole Bouquet) ja
Fabert (Fernando Rey).



Kuva 95. *Tämä intohimon hämärä*
kohde. Fabert (Fernando Rey) ja
Conchita (Angela Molina).



Kuva 96. *Lost Highway*, k. 71.



Kuva 97. *Lost Highway*, k. 71.



Kuva 98. *Lost Highway*, k. 72.



Kuva 99. *Lost Highway*, k. 72.



Kuva 100. *Lost Highway*, k. 72.



Kuva 101. *Lost Highway*, k. 72.



Kuva 102. *Lost Highway*, k. 73.



Kuva 103. *Lost Highway*, k. 73.



Kuva 104. *Lost Highway*, k. 118.



Kuva 105. *Lost Highway*, k. 119.



Kuva 106. *Lost Highway*, k. 120.



Kuva 107. *Lost Highway*, k. 121.



Kuva 108. *Lost Highway*, k. 122.



* Kuva 109. *Lost Highway*, k. 138.



Kuva 110. *Lost Highway*, k. 100.
Pete näkee Alicen ensimmäisen kerran,
kuvat 110-118.



Kuva 111. Musiikki: "This magic
moment..."



Kuva 112. "...so different and so
new..."



Kuva 113. "...was like any other until I
met you..."



Kuva 114. "...and then it happened..."



Kuva 115. "...it took me by surprise, I knew that you felt it too..."



Kuva 116. "...I could see it by the look in your eyes..."



Kuva 117. "...sweeter than wine, softer than a summer's night – everything I want I have..."



Kuva 118. "...whenever I hold you tight. This magic moment..."



Kuva 119. *Vertigo*. Madeleine Elster (Kim Novak).



Kuva 120. *Vertigo*. Judy Barton (Kim Novak).



Kuva 121. *Lost Highway*, k. 131.



Kuva 122. *Lost Highway*, k. 152.



Kuva 123. *Lost Highway*, k. 125.



Kuva 124. *Lost Highway*, k. 126.



Kuva 125. *Lost Highway*, k. 126.



Kuva 126. *Lost Highway*, k. 126.



Kuva 127. *Lost Highway*, k. 126.



Kuva 128. *Lost Highway*, k. 126.



Kuva 129. *Lost Highway*, k. 126.



Kuva 130. *Lost Highway*, k. 127.



Kuva 131. *Nainen Shanghaista*.
Elsa Bannister (Rita Hayworth).



Kuva 132. *Lost Highway*, k. 90.



Kuva 133. *Lost Highway*, k. 33.



Kuva 134. *Lost Highway*, k. 29.



Kuva 135. *Lost Highway*, k. 93.



Kuva 136. *Lost Highway*, k. 152.



Kuva 137. *Lost Highway*, k. 96.
Sheila (Natasha Gregson Wagner).



Kuva 138. Natalie Wood Oscar-juhlassa vuonna 1964.



Kuva 139. *Lost Highway*, k. 33.



Kuva 140. *Lost Highway*, k. 24.



Kuva 141. *Lost Highway*, k. 24.



Kuva 142. *Lost Highway*, k. 24.



Kuva 143. *Lost Highway*, k. 24.



Kuva 144. *Lost Highway*, k. 33.



Kuva 145. *Lost Highway*, k. 33.



Kuva 146. *Lost Highway*, k. 33.



Kuva 147. *Lost Highway*, k. 128.



Kuva 148. *Lost Highway*, k. 128.



Kuva 149. *Lost Highway*, k. 128.



Kuva 150. *Lost Highway*, k. 128.



Kuva 151. *Lost Highway*, k. 128.



* Kuva 152. *Lost Highway*, k. 138.



* Kuva 153. *Lost Highway*, k. 138.



Kuva 154. *Lost Highway*, k. 148.



Kuva 155. *Lost Highway*, k. 148.



Kuva 156. *Lost Highway*, k. 146.



Kuva 157. *Lost Highway*, k. 149.



Kuva 158. *Lost Highway*, k. 149.



Kuva 159. *Lost Highway*, k. 149.



Kuva 160. *Lost Highway*, k. 149.



Kuva 161. *Lost Highway*, k. 149.



Kuva 162. *Lost Highway*, k. 150.



Kuva 163. *Lost Highway*, k. 150.



Kuva 164. *Lost Highway*, k. 150.



Kuva 165. *Lost Highway*, k. 151.



Kuva 166. *Lost Highway*, k. 151.



Kuva 167. *Lost Highway*, k. 138.



Kuva 168. *Lost Highway*, k. 138.

LIITE 5: Dialoginäytteet

Dialoginäytteet ovat omia käännöksiäni, ja ne noudattavat dialogia sellaisena kuin se kuullaan elokuvassa. Tämä poikkeaa hiukan siitä, millaiseksi dialogi on kirjoitettu alkuperäisessä käsikirjoituksessa. Englanninkieliset repliikit ovat sulkeissa.

Dialoginäyte 1

Kohtaus 33 (katkelma)

MYSTERY MAN

Olemme tavanneet aikaisemminkin, vai mitä?

(We've met before, haven't we?)

FRED

En usko. Missä luulet meidän tavanneen?

(I don't think so. Where was it you think we've met?)

MYSTERY MAN

Sinun talossasi. Etkö muista?

(At your house. Don't you remember?)

FRED

En. Oletko varma?

(No, no I don't. Are you sure?)

MM

Totta kai. Itse asiassa olen siellä juuri nyt.

(Of course. As a matter of fact, I'm there right now.)

FRED

Mitä tarkoitat, siis missä juuri nyt?

(What do you mean, you're where right now?)

MM

Talossasi.

(At your house.)

FRED

Tuo on aivan pätkähullua.

(That's fucking crazy, man.)

MM

Soita minulle. Näppäile numerosi. Siitä vain.

(Call me. Dial your number. Go ahead.)

Antaa Fredille puhelimen. Fred valitsee kotinumeronsa. MM:n ääni vastaa puhelimeen.

Sanoinhan, että olen täällä.

(I told you I was here.)

Kohtaus 128 (katkelma)

MM

Olemme tavanneet aikaisemminkin, vai mitä?

(We've met before, haven't we?)

PETE

En usko. Missä luulet meidän tavanneen?

(I don't think so. Where is it you think we've met?)

MM

Sinun talossasi. Etkö muista?

(At your house. Don't you remember?)

PETE

Ei, en muista.

(No, no I don't.)

MM

Kun kaukoidässä joku tuomitaan kuolemaan, hänet lähetetään paikkaan, josta ei voi paeta. Eikä hän voi tietää, milloin pyöveli astuu hänen taakseen ja ampuu luodin takaraivoon.

(In the East, the Far East, when a person is sentenced to death, they're sent to a place where they can't escape, never knowing when an executioner may step up behind them and fire a bullet into the back of their head.)

PETE

Mistä on kysymys?

(What's going on?)

MM

On ollut ilo puhua kanssasi.

(It's been a pleasure talking to you.)

Dialoginäyte 2

Kohtaus 34

FRED

Miten oikein tutustuit siihen Andyn paskiaiseen?

(So how did you meet that asshole Andy anyway?)

RENEE

Siitä on aikaa. Tapasimme paikassa nimeltä Moke's. Meistä tuli ystäviä. Hän kertoi minulle yhdestä työpaikasta.

(It was a long time ago. We met at a place called Moke's. We became friends. He told me about a job.)

FRED

Mistä työpaikasta?

(What job?)

RENEE

En muista. Andy on kumminkin ihan kiva.

(I don't remember. Anyway, Andy's okay.)

FRED

Hänellä on aika helvetin omituisia kavereita.

(Well, he's got some pretty fucked up friends.)

Kohtaus 125 (katkelma)

PETE

Miten helvetissä jouduit tekemisiin näiden ihmisten kanssa?

(How did you get in with these fucking people, Alice?)

ALICE

Pete...

PETE

Ihan totta, haluan tietää, miten se tapahtui.

(No, I wanna know how it happened.)

ALICE

Siitä on aikaa. Tapasimme paikassa nimeltä Moke's. Meistä tuli ystäviä. Hän kertoi minulle yhdestä työpaikasta.

(A long time ago. I met this guy at a place called Moke's. We became friends. He told me about a job.)

PETE

Pornoa?

(In porno?)

ALICE

Ei, työstä vain. En tiennyt, mitä se oli. Hän järjesti tapaamisen...

(No, job, I didn't know what. He made an appointment for me to see a man...)

Kuulemme Alicen äänen voice overina siirryttäessä kohtaukseen 126.

Dialoginäyte 3

Kohtaus 100

MR. EDDY

Jätän Caddyn, niin kuin oli puhetta. Luuletko, että ehdit hoidella sen tänään?

(I'm leaving the Caddy like I told you. Think you got a chance to give it a once over today?)⁷⁸

PETE

Totta kai. Haluatteko hakea sen myöhemmin vai aamulla?

(Sure. You wanna pick it up later on or in the morning?)

MR. EDDY

Jos luulet, että saat homman hoidettua, tulen takaisin myöhemmin tänään.

(If you think you can finish it, I'll be back later today.)

PETE

Kyllä se onnistuu.

(That'll be done.)

MR. EDDY

Olet kunnan tyyppi, Pete.

(You're my man, Pete.)

⁷⁸ Alkuperäiskäsikirjoituksessa repliikki kuuluu "Think you'll get a chance to give her a once over today?" Mr. Eddy siis käyttää autosta naispuolista persoonapronominia "she". Elokuvasa se on korvautunut esineeseen viittaavalla (ja myös esineellistävämmällä) pronominilla "it".