

Janne Kurki

Totuus femme fatalesta?

**Slavoj Žižek ja *film noirin* fantasian lävistäminen
David Lynchin *Lost Highway*ssä**

© Janne Kurki, 2006

Lost Highway sisältää kauhun ja trillerin aineksia, mutta pohjimmiltaan se on mysteeri.

- David Lynch¹

¹ Rodley 2002.

Mikä on David Lynchin *Lost Highway*n mysteeri, mikä totuus tästä oudosta elokuvasta? Entä mikä on tuon mysteerin ja totuuden suhde *film noirin* traditioon? Tarkastelen tässä tekstissäni näitä kysymyksiä Slavoj Žižekin esittämän *Lost Highway* -luennan kautta. Samalla esittelen Žižekin luennan ydinkäsitteet ja tuon esiin, miksi *Lost Highway* on Žižekin oman käsitteistön mukaisesti taideteos, ei (pelkkää) viihdettä. Lisäksi korostan tämän elokuvan erästä pientä yksityiskohtaa, joka tukee Žižekin luentaa, mutta jota Žižek itse ei mainitse eksplisiittisesti.

Joku saattaa kysyä, miksi *Lost Highway*tä pitäisi edes yrittää tulkita. Žižekin kanta tähän kysymykseen on varsin suoraviivainen: *Lost Highway*n ottaminen vakavasti tarkoittaa sitä, että yrittää vastata sen esittämään mysteerin. Elokuvan mysteeri ei siis ole Žižekille jotain, mitä pitäisi ihaila kauempaa esteettisesti: arvoitus sellaisenaan vaatii lähestymään sitä ja etsimään vastausta.

1. Myötäsytynäinen transgressio

Žižek aloittaa luentansa David Lynchin *Lost Highway*stä käsittelemällä muista kirjoituksistaan tuttua symbolisen lain ja sen säädyttömän yliminän muodostamaa käsiteparia. Ilmeisestikin elokuvaorientoituneen yleisönsä takia Žižek ottaa esimerkikseen näistä käsitteistä lyhyen kohtauksen *Casablancasta*. Siinä Ilsa Lund (Ingrid Bergman) ja Rick Blaine (Humphrey Bogart) ovat kahdestaan Blainen huoneessa. Lund yrittää saada Blainelta matkustuslupalaput itselleen ja miehelleen Victor Laszloille, joka on vastarintajohtaja, jotta aviopari voisi lentää Casablancasta Portugaliin ja sieltä Amerikkaan. Kun suostuttelu ei auta, Lund kaivaa esiin aseensa ja uhkaa sillä Blainea. Tämä vastaa: ”Anna mennä, ammu, teet minulle palveluksen.” Lund murtuu ja alkaa kertoa itkuisena, miksi hän jätti Blainen heidän aikaisemman lyhyen romanssinsa jälkeen. Kun Lund pääsee sanoihin ”Jos tietäisit, kuinka paljon rakastin sinua, kuinka paljon rakastan sinua yhä” ja he syleilevät toisiaan, kuva siirtyy 3,5 sekunniksi viereisen lentokentän kellotorniin ja palaa sitten Blainen ikkunaan, jonka luona Blaine seisoo poltellen tupakkaa. Blaine kääntyy takaisin huonetta kohti ja kysyy: ”Entä sitten?”, jolloin Lund jatkaa kertomustaan.²

² Žižek 2000, 4.

Žižek toteaa, että tästä herää kysymys, mitä tapahtui noina 3,5 sekuntina. Oliko kyseessä todellakin vain 3,5 sekuntia vai sisältyikö tuohon 3,5 sekuntiin pidempi aika, jonka aikana Lund ja Blaine rakastelivat? Elokuva antaa viitteitä molempiin suuntiin: toisaalta kameran siirtyminen pois intohimoisesti syleilevästä parista viittaa elokuvatraditiossa tavallisesti siihen, ettei syleily jää pelkäksi halailuksi, ja lisäksi tupakointi viittaa usein seksuaaliaktin jälkeiseen rentoutumiseen jne. Toisaalta taustalla näkyvä sänky ei näytä siltä kuin siinä olisi telmitty ja keskustelu jatkuu loogisesti kuin ilman katkosta jne. Elokuva jääkin tässä monimieliseksi ja tapahtumat voi siltä osin tulkita kaksimielisesti kummin vain.³

Tämä strategia on Žižekin mukaan kompleksisempi kuin aluksi tulee ajatelleeksikaan: juuri koska tiedämme, että virallinen näkemys juonesta suojaa selustamme (mitään ei tapahtunut ja 3,5 sekuntia elokuvaa olivat 3,5 sekuntia kertomuksen henkilöiden elämästä), voimme päästää likaiset fantasiamme valloilleen. Toisin sanoen Toisen silmissä (symboliselle laille) mitään ei tapahtunut, kun taas fantasiat paljastavat symbolisen lain kääntöpuolen. Tämä halkeama näiden kahden version ja siis Toisen ja sen kääntöpuolen välillä kuuluvat yhdelle ja samalle katsojalle. Tuossa *Casablan*can kohtauksessa meille esitetäänkin vastakkainasettelu symbolisen lain (minäideaali) ja se säädyttömän yliminän välillä: julkisen symbolisen lain tasolla mitään ei tapahdu, kun taas toisella tasolla elokuva pommittaa katsojaa yliminän käskyllä: ”Nauti!”⁴

Tietoisuus siitä, että Blaine ja Lund eivät menneet sänkyyn (symbolinen laki), antaa likaiselle mielikuvitukselle vapaat kädet, koska Toisen silmissä mitään ei tapahtunut. Kyse ei ole vain siitä, että Toinen ei puuttuisi säädyttömän yliminän fantasioihin niin kauan kuin kulissit ovat kunnossa, vaan pikemminkin siitä, että symbolinen laki itse tarvitsee säädyttöä lisäänsä. Toisaalta säädytön yliminä ylläpitää symbolista lakia ja toisaalta symbolinen laki synnyttää säädyttömän yliminänsä. Tätä symbolisen lain ja säädyttömän yliminän yhteenkuuluvuutta Žižek kutsuu lain ”myötäsyttyiseksi transgressioksi”.⁵

³ Žižek 2000, 4-5.

⁴ Žižek 2000, 5.

⁵ Žižek 2000, 6-8.

2. *Femme fatale*

Kuinka myötäsyttyisistä transgressiosta voidaan sitten murtautua ulos? Žižekin vastaus kuuluu: aktilla, toiminnalla. Žižek viittaa tässä yhteydessä Jacques-Alain Millerin määritelmään ”todesta naisesta”: tosi nainen vie ja tuhoaa partneriltaan sen, mikä hänen partnerissaan on enemmän kuin tuo partneri itse ja mikä on partnerille kaikki kaikessa ja mistä partneri pitää kiinni kovemmin kuin elämästään. Lacanin esimerkki tästä on André Giden vaimo, joka miehensä kuoleman jälkeen tuhoaa Giden rakkauskirjeet itselleen, kirjeet, joita Gide itse piti arvokkaimpana asiana, mitä omisti. Kirjallisuudessa malliesimerkki tästä on Medea, joka saa tietää, että hänen miehensä Jason suunnittelee jättävänsä Medean nuoremman naisen tähden, jolloin Medea tappaa heidän kaksi lastaan, jotka olivat hänen miehelleen kaikkein kallisarvoisimmat asiat.⁶

Žižek lähtee tulkitsemaan näistä käsitteistä käsin *femme fatalen* hahmoa uusissa *noir*-elokuvissa 1980- ja 1990-luvuilla. Tämä *neo-noirin femme fatale* -hahmo poikkeaa oleellisella tavalla klassisesta 40-luvun *femme fatale* -hahmosta. Klassinen *femme fatale* oli vaikeasti tavoitettavaa spektraalista läsnäoloa, kun taas uudempi *femme fatale* on suorapuheinen, seksuaalisesti aggressiivinen ja fyysinen, ”parittajan mieli huoran ruumiissa” – tai, kuten eräs uuden *noir*-elokuvan mainosjuliste asian ilmaisee: ”Useimmilla ihmisillä on pimeä puolensa... hänellä ei muuta ollutkaan.” Esimerkiksi John Dahlin *The Last Seduction* -elokuvassa *femme fatale* aukaisee tulevan partnerinsa sepaluksen, kokeilee ja katsoo miehen penistä ennen kuin hyväksyy tämä rakastajakseen: ”En koskaan osta mitään nähtävyyttä näkemättä sitä ensin.” Uusi *femme fatale* redusoiakin itsensä ja partnerinsa tyydytetyksi ja hyväksikäytettäväksi objektiksi.⁷

Tavanomaisen feministisen elokuvateorian mukaan klassista *femme fatalea* rangaistaan eksplisiittisen narration tasolla: hänet tuhotaan, koska hän on uhka patriarkaaliselle hallinnalle. Vaikka klassinen *femme fatale* tuhottaisiinkin kertomuksessa (esim. laittamalla hänet vankilaan tai naimisiin), hänen kuvansa säilyy yli hänen fyysisen tuhonsa/kesyttämisensä elementtinä, joka hallitsee näyttämöä. Juuri

⁶ Žižek 2000, 8-9.

⁷ Žižek 2000, 9.

tässä – siis siinä, kuinka elokuvan kudos pettää ja kumooa eksplisiittisen kertomuksen linjan – on Žižekin mukaan klassisten *noir*-elokuvien kumouksellinen luonne.⁸

1980- ja 1990-lukujen *neo-noir* antaa *femme fatale* sen sijaan voittaa avoimesti eksplisiittisen narration tasolla: *femme fatale* voi redusoida partnerinsa kuolemaan tuomitukseksi *suckeriksi* ja jäädä yksin eloon rikkaana yli partnerinsa kuolleen ruumiin. Uusi *femme fatale* ei jää (klassisen *femme fatale* tavoin) eloon spektraalisena ”kuolemattomana” uhkana, joka hallitsee libidinaalisesti näyttämöä fyysisen ja sosiaalisen tuhonsa jälkeen; uusi *femme fatale* voittaa suoraan sosiaalisessa todellisuudessa. Žižek tuo esiin kysymyksen, kuinka tämä muutos vaikuttaa *femme fatale* kumoukselliseen terään. Käykö niin, että spektraalinen/fantasmaattinen voitto, jota fyysinen tuho ei voi tuhota, muuttaa *femme fatale* vulgaariksi, kylmäksi, manipulatiiviseksi huoraksi ilman minkäänlaista auraa? Voidaanhan jopa kysyä, menetetäänkö *neo-noirissa* se tietty ylevyys, jota klassisen *femme fatale* hahmossa oli.⁹

Žižekin mielestä asetelma ei ole näin yksinkertainen. Hänen mukaansa klassinen *femme fatale* oli, ei niinkään yksinkertaisesti uhka patriarkaaliselle miesidentiteetille, vaan patriarkaalisen symbolisen universumin myötäsyttyinen transgressio. Toisin sanoen klassinen *femme fatale* toimi miehisenä masokisti-paranooisena fantasiana hyväksikäyttävästä ja seksuaalisesti kyltymättömästä naisesta, joka samanaikaisesti sekä hallitsee meitä että nauttii kärsimyksensä provosoiden meitä (miehiä) ottamaan hänet väkivaltaisesti ja hyväksikäyttämään häntä. Tämä fantasia kaikkeen kykenevästä naisesta, jonka vastustamaton puoleensavetävyys toimii uhkana, ei vain miehen hallinnalle, vaan itse miessubjektin identiteetille, on ”fundamentaalin fantasia”, jota vasten miehen symbolinen identiteetti määrittää itsensä ja pitää itseään yllä. Näin ollen klassisen *femme fatale* asettama uhka on näennäinen: se on itse asiassa patriarkaalisen hallinnan fantasmaattinen tuki, patriarkaalisen systeemin itsensä synnyttämä vihollisen hahmo. Foucaultlaisilla termeillä ilmaistuna: samalla tavoin kuin diskurssi seksuaalisuudesta (seksuaalisuuden ”repressio” ja säännöstely) luo seksuaalisuuden mysteerisenä entiteettinä, joka on valloittettava, patriarkaalinen diskurssi luo *femme fatale* sisäisenä uhkana, jota vastaan miesidentiteetin täytyy varmistaa itsensä. Žižekin mukaan *neo-noirin* saavutus on tuoda päivänvaloon tämä taustalla ollut fantasia.¹⁰

⁸ Žižek 2000, 9.

⁹ Žižek 2000, 9-10.

¹⁰ Žižek 2000, 10.

Uusi *femme fatale* hyväksyy täysin miehisen manipulaatiopelin ja lyö miehen ikään kuin tämän omassa pelissä. Näin uusi *femme fatale* on paljon tehokkaampi uhka paternaaliselle laille kuin klassinen spektraalinen *femme fatale*. Uusi *femme fatale* tekee – sukupuoliroolit kääntäen – juuri sen, mitä Lynchin *Wild at Heart*'ssa tapahtuu, kun Willerm Defoe pakottaa Laura Dernin sanomaan sanat: ”Nai minua!” Uusi *femme fatale* onkin täysin tietoinen siitä, mistä miehet fantasioivat, ja toteuttaa sen brutaalisti ”oikeassa elämässä”, ts. sosiaalisessa todellisuudessa. Hän ei siis ainoastaan redusoi miestä penikseen (vieden seksuaaliaktilta kaiken ”emotionaalisen ja inhimillisen lämmön” ja muuntaen sen kylmäksi fysiologiseksi toiminnoksi), vaan myös manipuloi raa’asti miehen fantasiaa uhaten sen asemaa halua kannattelevana ja haluamisen mahdollistavana dimensiona. Žižek kysyykin, eikö uusi *femme fatale* tuhoa intentionaalisesti ja brutaalisti klassisen *femme fatalen* spektraalisen auran ja eikö tämä akti (tuhominen) ole tosi naisen toimintaa. Eikö uusi *femme fatale* tuhoa (tuhotessaan klassisen *femme fatalen*) miehessä sen, mikä on enemmän kuin mies ja minkä ympärillä miehen elämä pyörii? Toisin sanoen uuden *femme fatalen* sanoma miehelle on: ”Tiedän, että halutessasi minua se, mitä itse asiassa haluat, on fantasmaattinen kuva minusta, joten pilaan halusi tyydyttämällä sen suoraan. Tällä tavoin saat minut, mutta ilman sitä fantasmaattista tukitaustaa, joka teki minusta lumoutumisesi objektin.”¹¹

Siinä missä klassinen *femme fatale* karkaa aina partneriltaan ja jää ikuisesti puolivarjomaiseksi ja kannattelee itseään fantasmaattisena spektraalisena entiteettinä, siinä (erityisesti lopullisen tuhonsa kautta) uusi *femme fatale* toimii aivan päinvastoin: hän ei tuhoa itseään vaan fantasmaattisen kuvansa. Klassinen *femme fatale* siis tuhoutuu sosiaalisessa todellisuudessa voittaakseen ja elääkseen fantasmaattisena, spektraalisena entiteettinä, kun taas uusi *femme fatale* jää eloon sosiaalisessa todellisuudessa tuhoten fantasmaattisen kuvansa – vai, Žižek kysyy jälleen, onko lopulta näinkään? Vaikka uusi *femme fatale* on – toisin kuin klassinen *femme fatale* – täysin läpinäkyvä, hänen arvoituksensa pysyy. Tietoisuus siitä, ettei uudella *femme fatalella* ole salaista sisältöä, tekee tästä uudesta *femme fatalesta* jopa vieläkin arvoituksellisemman: uusi *femme fatale* kiehtoo partneriaan vastustamattomasti läpinäkyvyydestään huolimatta, tai ehkä pikemmin sen takia entistä enemmän. Miespartneri ei pysty hyväksymään tätä läpinäkyvyyttä, vaan etsii etsimistään jotain syvempää ja

¹¹ Žižek 2000, 10-11.

takertuu epätoivoisesti vakaumukseen, että uudella *femme fatalella* on jotain kylmän manipulatiivisen kuorensa alla, että pohjimmiltaan tällä naisella on sydän puhdasta kultaa.¹²

Žižek vertaa tilannetta Freudin toistamaan juutalaisvitsiin: ”Miksi kerrot minulle, että olet menossa Lembergiin, kun itse asiassa olet menossa Lembergiin?” Uuden *femme fatalen* miespartnerin sanat olisivat: ”Miksi toimit kuin olisit vain kylmä, manipuloiva huora, kun olet todella vain kylmä, manipuloiva huora?” Tästä syystä *neo-noirin* universumi ei ainakaan tältä osin lävistä Žižekin mukaan fantasiaa. Uusi *femme fatale* on edelleen miesfantasia. *Neo-noir* tuo näyttämölle suoraan sen fantasmaattisen sisällön, johon vain viitattiin tai joka implikoitiin klassisessa *noir*-elokuvassa. Žižekin mukaan tässä taustalla olleiden fantasioiden esille tuomisessa ei kuitenkaan loppujen lopuksi ole mitään kumouksellista: perverssien fantasioiden näytteille tuominen tekee niiden kumouksellisesta vaikutuksesta lopultakin vaaratonta (mikä Žižekin mukaan vahvistaa vanhan freudilainen teesin, ettei perversio ole kumouksellista).¹³

¹² Žižek 2000, 11-12.

¹³ Žižek 2000, 12.

3. *Lost Highway*

Žižekin mukaan David Lynchin *Lost Highway* tarjoaa tien ulos siitä ideologisesta ansasta, johon sekä klassinen että uusi *femme fatale* ovat joutuneet. *Lost Highway* toimiikin metakommentaarina klassisen ja postmodernin *femme fatalen* välisestä vastakohtasta. Jos *Lost Highwaytä* verrataan Lynchin aikaisempaan *Blue Velvetiin*, niin *Lost Highwayssä* ei ole idyllisen pikkukaupunkielämän ja painajaismaisen säädttömyyden vastakkainasettelua. Sen sijaan miespäähenkilöiden Fredin ja Peten elämät asettavat vastakkain kaksi kauheutta: 1) Fredin elämän perverssin seksin, pettämisen ja murhaamisen (toisin sanoen painajaismaisen *noir*-universumin) fantasmaattisen kauhun ja 2) Peten elämän turhautumisen ja kyvyttömyyden (toisin sanoen päivittäisen elämämme) ”vieraantuneen” harmaan epätoivon.¹⁴

Lost Highwayssä kokemuksemme todellisuudesta ja sitä tukevan fantasian ykseys ikään kuin hajoaa ja ne irtoavat toisistaan. Toisaalla on päivittäisen todellisuuden aseptinen, desublimoitu harmaus, toisaalla sen fantasmaattinen tuki, ei ylevänä versionaan, vaan näytettynä suoraan ja brutaalisti kaikessa säädttömyydessä raakuudessaan. Valinta tehdään aseptisen harmauden ja itsensä tuhoavan väkivallan fantasmaattisen reaalisen välillä.¹⁵

Juonen tasolla *Lost Highway* on jossain määrin kompleksinen ja kriitikot ovat kritisoineet sitä jopa ylikompleksiseksi ja hulluksi elokuvaksi, josta on turha etsiä johdonmukaisuutta, sillä elokuvassa todellisuuden ja hullut hallusinaatiot toisistaan erottava linja on hämärtynyt. Žižek on kuitenkin toista mieltä ja katsoo, että elokuvan koomiset ja sietämättömän naiivit kohtaukset pitäisi ottaa vakavasti. Hän yrittääkin selvittää vastakohtien yhteensattumisen arvoitusta, joka on hänen mukaansa tavallaan ”postmodernin” itsensä arvoitus.¹⁶

Žižek alkaa purkaa tätä arvoitusta toteamalla, että elokuvassa on elementtejä traditioista, joissa toisaalta samalta näyttävät henkilöt ovat eri henkilöt ja toisaalta eri henkilöltä näyttävät henkilöt sama henkilö:

¹⁴ Žižek 2000, 13.

¹⁵ Žižek 2000, 13.

¹⁶ Žižek 2000, 3, 14-15.

Lost Highwayn miespäähenkilöt näyttävät eri henkilöltä, mutta ovat jollain tavalla sama henkilö, ja naispäähenkilöitä näyttelee sama näyttelijä, mutta he ovat ilmeisesti eri henkilö (verrattuna esim. Buñuelin *Halun hämärään objektiin*, jossa samaa henkilöä näyttelee kaksi eri näyttelijätarta).¹⁷

Tältä pohjalta Žižek lukee *Lost Highwayn* juonta seuraavasti: Ensin meillä on impotentin Fredin ja hänen varautuneen ja (ehkä) petollisen vaimonsa Reneen muodostama ”normaali” pari. Fred tappaa Reneen tai fantasioi tappavansa hänet, minkä jälkeen siirrytään *noir*-universumiin, jossa kohtaamme oidipaalitriangelin: 1) Pete (Fredin nuorempi uudelleeninkarnaatio), 2) Alice (seksuaalisesti aggressiivinen *femme fatale*, joka reinkarnoi Reneetä) sekä 3) herra Eddy (säädytön *père-jouissance*-hahmo, joka tunkeutuu parin väliin esteenä heidän seksuaaliselle kanssakäymiselleen). Siinä missä Fred tappaa naisen (vaimonsa), siinä Pete tappaa herra Eddyn. Fredin ja Reneen suhde on tuomittu sisäisistä syistä (Fredin impotenssin ja heikkouden suhteessa vaimoonsa, johon hän suhtautuu moniselitteisin pakkomielteisesti ja traumaattisesti). Tämän tähden Fred tappaa Reneen. Peten ja Alicen suhteessa este on sen sijan ulkoinen, minkä vuoksi Pete tappaa herra Eddyn. Se hahmo, joka kummassakin universumissa pysyy samana, on Mysteerimies (jota Žižek pitää tiedon symbolisen koneiston, siis lacanilaisen Toisen, ruumiillistumana).¹⁸

Keskeistä on, että siirtymässä sosiaalisesta todellisuudesta fantasioituun *noir*-universumiin seksuaalisuhteen epäonnistumisen syy muuttuu sisäisestä (impotenssista) ulkopuoliseksi (herra Eddyksi). Žižek kysyykin, eikö tämä sisäisen mahdottomuuden ulkoistaminen ole suorastaan fantasian määritelmä. Fantasiassa sisäinen este muuttuu positiiviseksi ulkoiseksi esteeksi, jonka poistamisen uskotaan mahdollistavan seksuaalisuhteen.¹⁹

Näin saamme avaimen *Lost Highwayn* hämmentäviin viimeiseen 15 minuuttiin, joiden aikana tapahtuu asteittainen fantasian hälveneminen. Fantasia alkaa Žižekin mukaan heti Fredin tapettua Reneen (tuomioistuimien ja kuolemaantuomittujen osasto ovat jo fantasiaa) ja loppuu, kun Fred tappaa herra Eddyn ja pakenee sitten poliiseja maantiellä.²⁰

¹⁷ Žižek 2000, 16.

¹⁸ Žižek 2000, 16.

¹⁹ Žižek 2000, 16.

²⁰ Žižek 2000, 17.

Žižek toteaa kuitenkin, että tällaisella suoralla psykoanalyttisella luennalla on rajansa. Hänen mukaansa tulkinnassa pitäisi vastustaa sekä oikeistolaista psykoreduktionistisia tendenssejä (Pete on vain Fredin hallusinaatio) että vasemmistolaisia, anarkistis-obskurantistisia, anti-teoreettisia tendenssejä (luopukaamme tulkintayrityksistä ja antakaamme elokuvan rikkauden viedä meidät mukanaan). Hän toteaa, että Lynchin universumissa jokin merkitsevä ketju, joka kajahtelee insistoivana ja palaavana reaalisenä, toimii oleellisena tekijänä. *Lost Highway*ssä tämä ketju muodostuu lauseesta ”Dick Laurant on kuollut”. Tämä lause julistaa säädyttömän paternaalisen hahmon (herran Eddyn) kuolemaa.²¹

Lost Highway muodostaakin Žižekin mukaan ympyrän, jossa aika on ikään kuin lykkäytetty ympyrän päät sitovien hetkien välillä: filmin alussa Fred kuulee sanat ”Dick Laurant on kuollut” talonsa sisäpuhelimesta ylhäällä huoneistossaan (jonkun kuiskatessa ne ovella sisäpuhelimeen), filmin lopussa Fred kuiskaa nuo samat sanat alhaalla ovella sisäpuhelimeen. Lyhyesti sanottuna koko elokuva perustuu päähenkilön mahdottomuuteen kohdata itseään. Žižek vertaakin tilannetta psykoanalyysiin, jossa analyysin alussa analysoitavalla on oire, joka ikään kuin pommittaa häntä ulkopuolelta ja jota hän ei ymmärrä. Analyysin lopussa analysoitava lausuu itse tuon oireen yksikön ensimmäisessä persoonassa. Samalla tavalla *Lost Highway*ssä palataan samaan pisteeseen eri perspektiivistä.²²

Tarkemmassa analyysissään Žižek tarkastelee erikseen kolmea elokuvan impressiivisintä kohtausta:²³

1) Ensimmäisessä päähenkilö (Fred Petenä) on tekemisissä Dick Laurantin (herran Eddyn) kanssa liiallisena/säädyttömänä yliminä-isänä (herra Eddyn autohurjastelu).

2) Toisessa Fred keskustelelee juhliissa Mysteerimiehen (ajattoman/paikattoman synkronisen tiedon) kanssa.

3) Kolmannessa päähenkilö on tekemisissä Alicen kanssa ylenmääräisen nautinnon fantasia-screeninä (Alice kohtaa itsensä pornografisessa kohtauksessa).

²¹ Žižek 2000, 17.

²² Žižek 2000, 17-18.

²³ Žižek 2000, 18-23.

Näistä kohtauksista ensimmäisessä herra Eddy työntää Mersullaan tieltä ohiajaneen ja keskisormeaan näyttäneen miehen, hakkaa tämän ja käskee hänen ”opettelemaan vitun [liikenne]säännöt”. Žižek painottaa, ettei tämän kohtauksen koomisen luonteen saa antaa pettää, vaan herra Eddyn hahmo on otettava vakavasti jonakuna, joka yrittää epätoivoisesti pitää yllä edes minimaalista järjestystä ja pakottaa joitain elementaarisia ”vitun sääntöjä” tähän muuten niin hulluun maailmaan. Vastaavan-kaltaisia hahmoja on Žižekin mukaan muissakin Lynchin elokuvissa. Nämä naurettavan säädyttömät hahmot ovat ylenmääräisen, ylitsepursuavan nautinnon hahmoja, jotka ovat pahoja ”hyvän ja pahan tuolla puolen”. Samalla ne yrittävät pakottaa ympärilleen symbolisen lain fundamentaalista kunnioitusta: Lynchin elokuvissa lain ajavat läpi sisäisesti naurattavat, elämännautinnolliset hahmot. Žižek pitääkin herra Eddyä yliminähahmona: ”Asiana, joka tekee lain”, lakia ajavana ja *jouissancea* ylitulvivana hahmona. *Lost Highwayssa* yliminä on kuitenkin sisäisesti jakautunut: herra Eddystä on erottautunut kaikkialla kaiken aikaa läsnäoleva tiedon symbolinen koneisto, Mysteerimies.²⁴

Tietyissä miehessä Mysteerimiehen ja herra Eddyn hahmot vastaavat Žižekin luennassa yllä esiteltyä käsiteparia symbolinen laki ja sen säädytön yliminä. Žižek ei luekaan *Lost Highway* kehityskertomuksena, jossa esitetty aika olisi sosiaalista kronologista aikaa.²⁵ *Lost Highwayn* paradoksaalinen aikarakenne erottaa siis siinä kuvatun kokemuksellisen ajan kellotetusta, kvantifioidusta ajasta. Aika on vain tapa kerä auki psykyen synkronisia kerroksia.

Viimeinen Žižekin korostama kohta on tässä mielessä paljonpuhuva. Ensinnä on huomattava, että sekä Renee että Alice hallitsevat miespartneriaan. Renee tekee tämän ignoroimalla Fredin ja tämän aktiiviset keskusteluyritykset sekä välttelemällä ja kiertelemällä suorita kysymyksiä. Näin Renee edustaa klassista 40-luvun *femme fatalea*. Tämä Reneen käytös hysterisoi Fredin. Alice puolestaan on aktiivinen ja hallitseva, ja Pete tottelee häntä orjamaisesti. Žižekin painottama kohta esittelee Alicen irstaana huorana ja dominoivana hyväksikäyttäjänä. Tässä mielessä Alice edustaa 80-90 lukujen *femme fatalea*. Niinpä *Lost Highway* tuo valkokankaalle yhtä aikaa nämä kaksi *femme fatale* -tyyppiä asettaen ne rinnakkain ja paljastaen näin totuuden koko *femme fatale* -traditiosta. Vaikka Žižek ei itse sitä eksplisiittisesti toteakaan, hänen luentaansa tukee tässä hänen mainitsemassaan kohtauksessa esiintyvä pikku yksityiskohta: valokuva, jossa Renee ja Alice seisovat rinnakkain ja josta Pete kysyy, onko Alice

²⁴ Žižek 2000, 18-19.

²⁵ Žižek 2000, 19-20.

nuo molemmat naiset. Tämän valokuvan myötä fantasia ja sen ylläpitämä sosiaalinen todellisuus eivät enää sijoitu vertikaalisesti, niin että fantasia sijaitisi sosiaalisen todellisuuden alla pitäen sitä niin yllä. Sen sijaan sosiaalinen todellisuus ja fantasia asettuvat tässä valokuvassa horisontaalisesti kirjaimellisesti rinnakkain.

Žižekin mukaan Lynch lävistää näin fantasian lävistäessään fantasmaattisen *noir*-universumin. Tämä tapahtuu tuomalla valkokankaalle yhtä aikaa toisistaan eroavat *femme fatale* -fantasiat naamioimatta niiden epäkonsistenssia. Johtopäätöksenä tästä on, että todellisuutta ja kokemusta sen tiivyydestä pitää yllä – ei yksi fantasia – vaan fantasioiden epäkonsistentti moninaisuus. Juuri tämä moninaisuus synnyttää vaikutelman läpitunkemattomasta tiivyydestä, jonka koemme ”todellisuutena”. Todellisuuden fantasmaattinen tuki onkin itsessään välttämättä epäjohdonmukainen monikerta.²⁶ Näin *Lost Highwayn* rakenne paljastaa myötäsentyisen transgression, mikä tarkoittaa samalla siis fantasian lävistämistä.²⁷ Tätä Žižek pitää itse asiassa piirteenä, joka erottaa taideteoksen viihteestä: taide lävistää fantasian, kun taas viihde vain ammentaa fantasiasta ja ruokkii sitä.²⁸ Asettamalla valkokankaalle rinnakkain kaksi eri *femme fatalen* tyyppiä *film noir* -tradition eri aikakausilta Lynch lävistää *femme fatale* -fantasian ja itse asiassa koko sen luoneen tradition. Näin luotua esteettistä kokemusta voitaneen kutsua kokemukseksi totuudesta fantasian lävistyksenä.

Viitattu kirjallisuus

- Kurki, Janne (2004), *Slavoj Žižek – Hollywoodista Irakiin ja Marxista Lacaniin*, kirjassa Slavoj Žižek, Tervetuloa reaalisen autiomaahan!, Apeiron Kirjat, Helsinki, 2004.
- Rodley, Chris (2002), *Lynch on Lynch*, Like, Helsinki, 2002, suom. Lauri Lehtinen.
- Žižek, Slavoj (2000), *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch’s Lost Highway*, Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle, 2000.

²⁶ Žižek 2000, 41.

²⁷ Žižek 2000, 35.

²⁸ Kurki 2004.