

WiderScreen.fi 3/2005
6.3.2006

[\[takaisin\]](#)

Cronenbergin elokuvien
mielenfilosofisia
ulottuvuuksia

Antto Ilvonen
fil.yo
mediatutkimus
Turun yliopisto

Tulostettavat versiot
- [htm](#)
- [pdf](#)

Cronenbergin elokuvien mielenfilosofisia ulottuvuuksia

Tarkastelen tässä esseessä eräitä David Cronenbergin (s. 1943) elokuvia mielenfilosofisesta näkökulmasta. Esseen punainen lanka on mieli–ruumis-ongelma ja sen eri variaatiot. Cronenbergin science fictionia ja kauhua yhdistelevät elokuvat sisältävät paljon tätä problematiikkaa luotaavaa aineistoa. Elokuissa näkyy ohjaajan kahtiajakautunut intohimo toisaalta luonnontieteisiin, etenkin biologiaan, ja toisaalta humanismiin, kirjallisuuteen ja kulttuuriteorioihin. Cronenberg ei jätä olennaisia asioita mielikuvituksen varaan, vaan ne esitetään liioitellun, tieteellisen eksaktisti, säästämättä katsojaa vastenmielisiltä yksityiskohdilta tai sekavilta hallusinaatioiden rihmastoilta. Cronenbergin tyyliä on kutsuttu "ruumiilliseksi kauhuksi" tai "biologiseksi kauhuksi", koska hänen elokuviensa keskiössä on jatkuvasti biologinen ihmiskeho ja sen muutos tai tuhoutuminen. Ruumis on neuvottelujen ja taistelujen taustamaisema, väline ja aihe. Kauhu taas syntyy totutun rajojen ylittämisestä ja tuntemattoman kohtaamisesta. Nuo rajat ovat ihmisen ja eläimen tai toisaalta ihmisen ja koneen välillä, mutta yhtä hyvin myös hallitun ja kaoottisen välillä.

Sekä pyrkimys rationaaliseen hallintaan että tuon hallinnan tai sen illuusion romahdus aiheuttavat Cronenbergin elokuvissa väkivaltaisia, hämmästyttäviä ja kauhistuttavia tapahtumasarjoja. Kontrollin menetys on monien kauhuelokuvien kauhen lähde, mutta Cronenbergin erityinen teema on henkilöiden kontrollin menetys omaan kehoonsa – ja sen myötä usein myös mieleensä. Destruktiivinen ja uhkaava muutos ei tule ainoastaan ulkoa, vaan myös itsen sisältä. Tämä teema kontrollin katoamisesta resonoi mielestäni eräiden viimeaikaisten mielenfilosofisten ja sosiaalibiologisten teorioiden kanssa, joita tulen esittelemään. Niissä inhimillisen vapaan tahdon ja tietoisuuden olemassaolo, sellaisina kuin ne tavallisesti ymmärretään, pyritään radikaalisti kieltämään luonnontieteelliseen maailmankuvaan nojaten. Tällaiset ajatukset voivat vaikuttaa humanistisesti suuntautuneista ihmisistä joko naurettavilta tai ahdistavilta – kuten Cronenbergin elokuvatkin.

Descartesin perintö

Cronenberg on viitannut haastatteluisaan useaan otteeseen 1600-luvun ranskalaiseen filosofiaan René Descartesiin ja tämän muotoilemaan dualismiin mielen ja ruumiin välillä (Rodley 1992, 58, 79, 129). Descartes (1596–1650) uskoi maailman jakautuneen kahteen substanssiin, henkeen ja materiaan. Ihminenkin koostuu näin ollen hänen mukaansa kahdesta osasta, mielestä ja ruumiista, jotka ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Sama idea on tietysti tunnettu jo ennen Descartesia, mutta vasta hänen eksplikoituaan periaatteen se on tullut laajempien filosofisten kiistojen kohteeksi. Descartes itse ajatteli mielen olevan itsenäinen olento, joka on ensisijainen ruumiiseen nähden, mutta joka aistii ja saa aikaan toimintaa aivojen ja ruumiin välityksellä. Monien filosofien mukaan kaksi keskenään kommunikoivaa todellisuutta eivät kuitenkaan selitä mitään, vaan vain piilottavat todelliset filosofiset ongelmat, jotka liittyvät esimerkiksi vapaaseen tahtoon tai kuoleman jälkeiseen elämään. Descartesin kanta on kuitenkin arkiajattelulle niin läheinen ja rakas, että siitä on vaikea irrottautua: se tuntuu *intuitiivisesti* oikealta. Useat uskonnot perustuvat uskoon sielusta, joka olisi materiaasta ja ihmisruumiista erillinen substanssi, ja joka voisi selvittää ruumiin kuolemasta.

Mieli–ruumis–dualismista tekee ongelmallisen sen jako kahteen erilliseen aineeseen: henkeen ja materiaan. Miten nämä kaksi oikein voisivat vaikuttaa toisiinsa? Luonnontieteen kehityksen myötä materiaaliset tapahtumat ovat saaneet lakinsa: kaikki luonnossa vaikuttaisi toimivan tiukasti syyn ja seurauksen matemaattisia lakeja noudattaen. Kemian ja fysiikan teorioiden avulla pystytään ennustamaan materiaalisen maailman tapahtumasarjoja aina vain tarkemmin. Evoluutiobiologia puolestaan pyrkii selittämään elämän arvoitusta sokean luonnonvalinnan avulla, lopulta nojautuen sekin fysiikan sääntöihin. Tieteen kehityksen myötä erillisten



Videodrome - tuhon ase

tietoisien mielen olemassaolo on alkanut vaikuttaa yhä vain erikoisemmalla ilmiöltä, eikä sen selittämisessä ei ole tapahtunut suurtakaan kehitystä. Perusdilemma on seuraava: Jos kaikki materiaalisessa todellisuudessa tapahtuu determinististen (pakottavien) kausaalilakien mukaisesti, miten jokin ei-materiaalinen voisi vaikuttaa tapahtumien kulkuun rikkomatta luonnonlakeja? Ja toiselta suunnalta: Jos ei-materiaalista henkeä ei ole, ja myös aivomme toimivat ennustettavien lakien mukaisesti, miksi meistä ihmisistä sitten tuntuu siltä, että olemme vapaasti valitsevia toimijoita? Meistä tuntuu intuitiivisesti selvältä, että meidän sisällämme asuu tietoinen ja ajatteleva henki, ja että sillä on kyky antaa asioille merkityksiä, joita niillä ei olisi ilman tietoista tarkastelijaa.

Descartesin jako pakottaa myös nykyfilosofit valitsemaan puolensa. Eräiden mukaan mielen ja aivojen ilmiöt ovat yksi ja sama asia eri tavoin tarkasteltuna. Tämä jaon kieltäminen oli jo filosofi Benedict Spinozan kanta: fysikaaliset ja mentaaliset syyt toiminnan determinoina ovat vain saman asian kaksi eri puolta (Koistinen 1997, 51). Niin sanotut reduktionistiset suuntaukset, joissa väitetään vain materian tai vain hengen olevan olemassa, jättävät kaksiteräisen mieli-ruumis-dilemman toisen säilän sivallukset huomiotta. Luottamus Descartesin dualismiin on lopulta suosituin kanta ainakin arkiajattelussa huolimatta siihen liittyvistä ongelmista. Vaikka psykologia ja sosiologia ovat ottaneet askeleita yleisten kausaalilakien etsimiseen myös inhimillisestä käyttäytymisestä ja ajattelusta, ei niissäkään ole kyetty tarttumaan kartesiolaisen jaottelun ongelmakohtiin. Neuropsykologia (aivojen fysikaalisten ja mentaalisten ilmiöiden yhteyden etsiminen) ja sosiobiologia (sosiaalisten ilmiöiden selittäminen biologian avulla) ovat astetta pidemmällä mielen ja ruumiin yhteiselämän tutkimuksessa. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että mielen arvoitus on jätetty liian hankalana filosofien – ja taiteilijoiden – alueeksi.



Videodrome - tuhon ase

Mielen ja kehon sota

Cronenbergin mielikuvitusta kiihottavissa elokuvissa näemme monenlaisia versioita kartesiolaisesta dualismista. Yhdistävänä teemana alkupään tuotannossa on kehon kapina sitä kontrolloimaan pyrkivää mieltä vastaan. Esimerkiksi *Brood – vihan jälkeläiset* (The Brood, 1979), *Scanners – tappava ajatus* (Scanners, 1980) ja *Videodrome* (1982) kuvaavat mielen toimintojen ilmenemistä kehossa väkivaltaisina muutoksina ja syövänkaltaisina kasvaimina. Liiotellun kirjaimellistamisen kautta Cronenberg aukaisee näkyville subjektin suhteen kehoonsa: mieli uskoo hallitsevansa kehoa, mutta toisaalta keho hallitsee myös jossain määrin mieltä. *Kärpäsessä* (The Fly, 1986) Seth Brundle todistaa mielen ylivaltaa ruumiiseen: vaikka hänen ruumiinsa muuttuu epäinhimillisemmäksi kärpämäisyyden lisääntyessä, hän säilyy yhä tietoisena subjektina. Toisaalta myös hänen mielensä joutuu käymään läpi mutaation, osin säilyen, osin muuttuen, kun hänestä tulee "Brundlekärpänen". Subjektin olemuksesta tulee prosessi. Jopa sulautuessaan epäorgaaniseen koneeseensa "Brundlekärpästelepod" kykenee inhimilliseen toimintaan ja kommunikaatioon pyytäessään vapautusta kärsimyksistään.

Scanners – tappava ajatus on hyvä esimerkki Cronenbergin elokuvissaan esittelemästä mielen ja kehon sodasta. Elokvateoreetikko Steven Shaviron mukaan *Scannersissa* telepatia ei tavalliseen tapaan merkitse mielen vapautumista paikan ja ruumiin rajoista, vaan "ilmentää ajattelun väkivaltaista fyysisyyttä" (Shaviro 1993, 128). Mieli ei siis kykene irtautumaan ruumiista, vaan kumpikin on kivuliaasti kiinnittynyt toisiinsa. Elokuvan "skannaajat" ovat äitiensä raskauspahoinvointilääkkeen efemerolin sivuvaikutuksena saaneet kyvyn telepatiaan, voimakkaimmat jopa toisten kehojen väkivaltaiseen ohjailuun. Päähenkilö Cameron Valesta on tullut erakko, koska hän kärsii lähellä olevien ihmisten ajatusten tunkeutumisesta hänen päähänsä eräänlaisten "äänten" sekamelskana. Laajentunut tajunta ei tuo hänelle nautintoa, vaan pahoinvointia. Hänen psykopaattinen veljensä Darryl Revok puolestaan pyrkii luomaan skannaajista uuden fasistisen yläluokan. Vale addiktoituu efemeroliin, joka auttaa hiljentämään telepaattiset äänet, mutta samalla vie hänen telekineettiset voimansa.

Scannersin maailmassa mieli kykenee siis vaikuttamaan paitsi omaan ruumiiseen, myös lähietäisyydellä olevien ihmisten ruumiisiin ja mieliin. Lisäksi Cronenberg esittelee puhelinlinjojen välityksellä tapahtuvan ihmismielen ja tietokoneen yhdistymisen, kun Vale hakkeroi ajatuksen voimalla tietoja pahan suurkonsernin, Consecin tietokoneesta ja saa lopulta koneen räjähtämään. Kamera panoroi lähikuvassa tietokoneen sisustaa Valen imuroidessa aivoihinsa tietoa sen sisältä. On

kuin Cronenberg tahtoi korostaa ihmisaivojen ja tietokoneen yhtäläisyyttä: kummassakaan tapahtuvat ilmiöt eivät näy päällepäin itse laitteistossa, (harmaa massa pääkallomme sisällä, transistorit ja piirilevyt tietokoneessa) vaan merkityksellistä on vain informaation liike sisään ja ulos – ja tietysti tietoisuus sen omaaville olennoille itselleen. Tässä elokuvassa tietokoneen tietoisuuden mahdollisuutta ei monien muiden tieteiselokuvien tapaan oteta esille, mutta ihmismielen ja tietokoneohjelmien yhtäläisyys hardwaren ja "käyttöliittymän" eroista huolimatta tulee kyllä ilmaistuksi.

Tietoinen sätkynukke

Mielen ja ruumiin erottelusta syntyvä ns. psykofyysinen ongelma on klassinen paradoksi. Intuitiivisesti tunnemme olevamme subjekteja, joilla on haluja, aistimuksia, ajatuksia ja kaiken keskuksena jokin minä, joka tuntuu sijaitsevan jossain silmien takana. Tunnemme myös, että meillä on vapaa tahto, joka antaa meille mahdollisuuden ajatella mitä haluamme ja kontrolloida ruumiillista toimintaa mieleemme avulla. Toisaalta nykyisen tieteellisen maailmankuvan mukaan maailma koostuu vain yhdenlaisesta aineesta eli fyysisestä materiasta. Myös ihmisen keho ja aivot rakentuvat tästä samasta materiasta, ja siksi myös hänen aivot toimintonsa ovat kausaalilakien determinoimia ja näinollen periaatteessa ennustettavissa. Mitään henkeä ei ole varsinaisesti olemassa, vaan tietoisuus lienee vain monimutkaisten aivoprosessien ihmisyksilössä synnyttämä kokonaisvaikutelma. Jos jokin toinen henkitodellisuus olisikin olemassa, siitä ei voida saada mitään tietoa, eivätkä todellisuudet voi vaikuttaa toisiinsa, koska fyysikaalinen todellisuus toimii autonomisesti. Siksi mikään "mieli" ei voi tuottaa mitään sellaisia tapahtumia, joita ei olisi tapahtunut myös ilman tuon mielen tietoisuutta ja tahtoa.

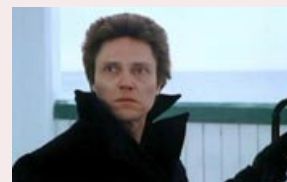
Materialistinen tulkinta maailmasta tuntuu jättävän jotain olennaista selittämättä. Jo edellisessä tieteellisen maailmankuvan kuvailussa käytetään sanoja, jotka vihjaavat tieteen käsityskyvyn ulkopuolelle jäävään maailmaan. Tietoisuus, tahto, mieli ja vaikutelma ovat kaikki sanoja, joita ei voida selittää luonnontieteellisin termein, viittaamalla vain aivojen sähköisiin ja kemiallisiin tiloihin tai prosesseihin. Kuitenkin ne ovat ihmisille intuitiivisesti kohtuullisen ymmärrettäviä käsitteitä. Näin tiukka determinismi paitsi sulkee pois mahdollisuuden vapaaseen tahtoon, myös jättää selittämättä mielen fenomenaliset ulottuvuudet, eli sen miltä tuntuu olla tietoinen olento.

The Dead Zone -elokuvan (1983) maailmassa determinismistä voi yllättävällä tavalla paeta. Cronenbergin töistä ehkä eniten yliluonnolliseen kallistuva, Stephen Kingin romaaniin perustuva elokuva käsittelee selvänäkemistä. Päähenkilö Johnny Smith pystyy onnettomuuden seurauksena näkemään kättä koskettamalla toisten ihmisten menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuudenkin. Hän huomaa kuitenkin myös pystyvänsä vaikuttamaan joihinkin tapahtumiin: tulevaisuutta koskevissa näyissä on mukana eräänlainen sokea piste, *dead zone*, joka ilmaisee, ettei asioiden kulkua ole vielä lyöty lukkoon. Pyristelyn jälkeen Johnny taipuu noudattamaan omaa kohtaloaan, Jumalan hänelle antamaa tehtävää, ja estämään pienten ja suurempienkin katastrofien tapahtuminen. Näin hän "valitsee" tulla välikappaleeksi ja ylhäältäpäin ohjailuksi, samalla kun hänen tehtävänsä on estää vääjäämättömän tapahtuminen.

The Dead Zone on kaikessa melankolisuudessaan kaunis antiikin predestinoitujen tragedioiden ja Jeesus-myytin uudelleentulkinta. Samalla se heijastaa determinismiin (tai kohtaloon tai johdatukseen) uskovien maailmankuvaa: tyyneys ja moraalisuus eivät ole pakotettuja katoamaan, vaikka vapaan tahdon mahdollisuus kiistettäisiin, vaan päinvastoin ne voivat vahvistua. Elokuvan käsite *dead zone* on tulkittavissa tällaisissa satukertomuksissa välttämättömäksi ihmeeksi. Toisaalta se on myös mahdollista ajatella vertauskuvaksi siitä ihmeellisestä tunteesta, joka saa meidät uskomaan, että toimiessamme ja valitessamme voisimme toimia ja valita toisin. Voisiko determinismissä todellakin olla ihmismielen mentäviä porsaanreikiä, jonkinlaisia *dead zoneja*?

Kontrollin menetyksen ahdistus

Vapaan tahdon mahdollisuuden kieltäminen determinismiin vedoten tuntuu paitsi röyhkeän antihumanistiselta, myös moraalin vastaiselta. Jos ihmisellä ei ole todellisuudessa vapaata tahtoa toimia, kuten haluaa, miten häntä voitaisiin pitää vastuullisena teoistaan ja rangaista häntä pahoista teoista? Ihmiset muuttuvat



Viimeinen yhteys: *The Dead Zone*

alkoholistien, narkomaanien tai mielenhäiriöisten tapaan syyntakeettomiksi, koska he *eivät voi itselleen mitään*. Vapaan ja kompulsiivisen, terveen ja sairaan käyttäytymisen ero katoaa, ja moraali menettää viimeisetkin perustansa. Vai menettääkö?

On huomattava, että vaikka determinismi kiistetään, vapaan tahdon olemassaolo on yhtä lailla vaakalaudalla. Indeterminismi nimittäin merkitsee sitä, että on olemassa asioita, jotka *tapahtuvat ilman syytä*. Ei ole väliä, puhummeko fysikaalisten vai mentaalisten syiden kausaatiosta: joko asioilla on syynsä, jolloin nuo syyt määräävät valinnat jo etukäteen, tai sitten asiat tapahtuvat sattumanvaraisesti, yllättäen ja perusteettomasti (Koistinen 1997, 42–43). Kummassakaan tapauksessa ajattelevalla subjektilla ei tunnu olevan mitään varsinaista määräysvaltaa lopulliseen toimintaansa. Vaikka voisimmekin kontrolloida tekojamme tahdollamme, millä voisimme kontrolloida tahtoamme? Ongelma tuntuu vain siirtyneen yhtä kerrosta syvemmälle. Se, etten pysty sanomaan halujeni todellista alkuperää, ei tarkoita, että ne olisivat itse määräämiäni.

Cronenbergin elokuvassa *Kylmät väreet* (1975) ihmisestä toiseen leviävät parasiitit muuttavat kantajansa zombimaisiksi seksimaanikoiksi, *Verenimijöissä* (1976) taas päähenkilön levittämä tauti saa ihmiset raivohulluiksi. Jos otamme kovan linjan deterministien ajatukset todesta, näiden ihmisten toiminta ei oikeastaan muutu vapaasta pakonomaiseksi, vaan "ohjelmointi" vain muuttuu toiseksi ja toista biologista päämäärää toteuttavaksi. *Videodromessa* Max Renn hallusinoi vatsaansa videokasetteja nielevän aukon, jonka avulla häntä voidaan käskyttää. Cronenberg vihjaa monissa töissään sosiaalisen paineen, instituutioiden ja suuryritysten valtaan pientä ihmistä kohtaan. Elokuvissa *Scanners – tappava ajatus* ja *Videodrome* vallan alaisuuden synnyttämä ahdistus yltyy paranoiaksi asti. "Kehollistaessaan" ahdistuksen ohjaaja tulee samalla sohaiseksi alussa mainitsemaani perustavanlaatuisempaan kysymykseen yksilön vallasta mihinkään, edes omaan kehoonsa ja mieleensä.

Seksuaalisuus, sairaus ja väkivalta ovat tyypillisiä teemoja Cronenbergillä, koska ne paljastavat ihmisen haavoittuvuuden ja haurauden. Hän ei ole kiinnostunut teräksisistä supersankareista, jotka toimivat vain eskapismina kuoleman, seksuaalisuuden ja vallan menetyksen tunteen tuottamia ahdistuksia vastaan. Cronenberg itse on sanonut filosofiansa pohjana olevan ennemminkin karun realismin kuin valheellisen optimismin: "*If I can still find beauty and grace in tears, that starts to be more real*" (Rodley 1992, 20). Tämän vuoksi hän tahtoo kulkea tarpeen vaatiessa äärimmäisyyksiin ja tarkkailla ennemminkin kuin esittää väitteitä.

Meemitartunta

Cronenbergin elokuvassa *Kylmät väreet* tohtori Emil Hobbesin laboratorion seinällä on kyltti, jossa lukee: "*Sex is the invention of a clever venereal disease*", seksi on ovelan sukupuolitaudin keksintöä. Hänen kehittelemänsä parasiitti leviää juuri sukupuolitaudin tapaan ja pakottaa ihmiset käyttäytymään kuin seksimaanikot, jotta saisi levittyä ihmisestä toiseen. Jos Hobbesin alkuperäinen tarkoitus onkin vähentää nykyihmisten ylirationalisuutta, hänen parasiittinsa vie heidät toiseen äärimmäisyyteen, mielettömään ja tahdottomaan tilaan. Tohtorin nimi viittanee filosofi Thomas Hobbesiin. Tämä kuvasi yhteiskuntaa edeltänyttä luonnontilaa, jossa vietit ja väkivalta hallitsivat onnettomia ihmisiä.

Cronenberg on sanonut samastuvansa tässä elokuvassa parasiittiin tai näiden infektoimiin ihmisiin, ja että *Kylmät väreet* ei siksi ole niinkään kauhistuttava kuin kaunis ja hauska; hän myös koettaa ymmärtää elämää "taudin näkökulmasta" (Rodley 1992, 82, 151). Susan Blackmore puolestaan koettaa kirjassaan *Meemit – kulttuurigeenit* (2000) miettiä, miltä maailma näyttää "meemin silmin katsottuna" (Blackmore 2000, 31). Hän nimittää miellekimppujamme ja toimintamallejamme meemeiksi, ja rinnastaa ne geeneihin, joille elämän tarkoitus on vain itsekkäästi kopioitua ja levittäytyä kantajasta toiseen. Blackmoren mukaan ihmisen kulttuurievoluutio on tuonut maailmaan uuden kopioitujan, meemin, joita syntyy, mutatoituu ja leviää ihmisten ajatuksissa ja kommunikaatiossa. Meemejä voivat olla vaikkapa tavat solmia kravatti, käytöstavat, erilaiset hokemat ja uskonnot. Oikeastaan kaikki kulttuurintuotteet mukaan lukien elokuvat sekä ihmisten mielissä pyörivät asiat ja sanat ovat meemejä, erikokoisia ja -ikäisiä kopioitujia. Blackmore esittää, että meemit olisivat myös tavallaan luoneet ihmiselle tietoisuuden, jotta ne pystyisivät tehokkaasti varastoitumaan, kopioitumaan ja leviämään. Meemit eivät



Kylmät väreet

ole aina hyödyllisiä tai tarpeellisia sen paremmin geeniemme kuin meidän itsemmekään kannalta. Itse asiassa ne voivat joskus olla jopa vahingollisia, tautiviruksen tai parasiitin kaltaisia, aivan kuten jotkin geenitkin voivat olla riski kantajilleen (ibid., 30–33.)

Meemi-käsitteen keksi biologi Richard Dawkins, joka koetti sen avulla havainnollistaa uusdarwinistista teoriaansa itsekkäistä geeneistä luonnonvalinnan yksikkönä. Hän esitti, että kaikki kopioitujia sisältävät systeemit toimivat luonnonlain tapaisen "universaalin darwinismin" ohjaamana. Tämän todistamiseksi ei kuitenkaan olisi tarpeellista matkustaa toisille planeetoille etsimään jotain DNA:ta vastaavaa kopioitujajärjestelmää, vaan tarkastella omaa jäljittelyyn ja informaation siirtoon perustuvaa inhimillistä kulttuuriamme (Dawkinsin esipuhe teoksessa Blackmore 2000, 18). Dawkins on puolustanut teoriaa, että elävät olennot ovat vain geenien eloonjäämiskoneita, joiden suojissa itsekkäät geenit "pyrkivät" säilymään ja leviämään. Geeneillä ei tietenkään voi olla oikeasti mitään pyrkimyksiä ihmisten tapaan. Ne vain *ovat* kopioitujia, ja siksi koko niiden olemassaolo on itsen säilytystä ja kopioitumista. Dawkinsin näkemyksen mukaan elävät olennot siis ovat käytännössä vain geenien suojakseen rakentamia kuoria tai kaupunkoja, joiden päämäärät voidaan lopulta redusoida yksittäisten geenien tavoitteeseen (oikeastaan olemukseen) kopioitua yhä tehokkaammin ja levitä yhä laajemmalle. Blackmoren mukaan meemit toimivat samojen periaatteiden mukaan. Meemiteoria on kunnianhimoinen yritys redusoida ihmismielen ilmiöt deterministiseen, tieteellisesti havainnoitavaan materiaaliseen todellisuuteen.

Blackmore esittelee kirjansa lopussa elämäntavan, joka meemien ja geenien determinaatioon uskovien on loogisesti ottaen omaksuttava. Siinä ihminen voi stoalaisen tyyneästi nauttia meemien virrasta aivojensa läpi ja luottaa siihen, että hänellä ei itse asiassa voi olla vapaata tahtoa tai mitään tarkoituspieriä, jotka olisivat perusteltavissa niiden itsensä ulkopuolelta. Tämä kuulostaa jotenkin karmivalta. Vaikka Blackmore olisikin oikeassa, onko meemiteorian meemiä järkevää levittää, jos se johtaa tuollaiseen moraalien, arvojen ja perinteisen ihmisyyden mahdollisuuden kieltävään elämäntapaan? En usko, mutta sekä meemiteorian että Cronenberg-elokuvat voi mielestäni nähdä merkinä muutoksesta ajattelutavoissa, jotka koskevat minuutta, kulttuurin ja yksilön suhdetta sekä todellisuuden luonnetta.



Erottamattomat

Zombeja oomme kaikki?

Kauhuelokuvien vakiohahmoin kuuluu zombit. Zombi on kuollut ihminen, joka on herännyt eloon. Se ei ole vampyyrin tapaan tietoinen itsestään, vaan enemmänkin unissakävelijä, jolla on jokin kauhistuttava päämäärä. Useimmiten se on tappaa ja syödä elävät ihmiset. Vaikka Cronenbergin elokuvista yhdessäkään ei ole zombeja, niitä muistuttavat enemmän tai vähemmän tartuntatautien, parasiittien ja skannauksen sätkynukkemaiset uhrat, narkomaanit *Erottamattomissa* (Dead Ringers, 1988) ja *Alastomassa lounaassa* (Naked Lunch, 1991) sekä turtuneet seksiaddiktit *Crashissa* (1996). Filosofi Daniel Dennett puolestaan esittelee zombin kiintoisana tietoisuuden filosofian käsitteenä: se on henkilö, joka vaikuttaa ulkoisesti ja käyttäytymiseltään pienintä piirtoa myöten aivan tavalliselta ihmiseltä, mutta onkin todellisuudessa pelkkä konemainen ruumis vailla itsetietoista tarkkailijaa (Dennett 1999, 90). Tietoisuus on tiettyssä mielessä tällöin vain katsojan silmässä. Romerolaisia ihmisyöjäzombeja enemmän tällainen zombi muistuttaa eräitä Cronenbergin henkilöahmoja, joiden subjekti katoaa addiktiuden alle, mutta jotka silti toimivat ulkoisesti (ja ehkä omasta mielestäänkin) omien halujensa mukaisesti. Susan Blackmore näyttää aivan vapaaehtoisesti samastuvan filosofisen zombin asemaan.

Kauhuviihteen perinteiset zombit ovat kuollutta ainetta, joka on herännyt henkiin. Tämä on karmivaa, mutta onko tässä oikeastaan mitään niin kummallista? Kaikki elämä on syntynyt elottomasta materiasta: virukset, alkueläimet, kasvit, eläimet, ihmiset. Elävä aine ei eroa atomitasolla tarkasteltuna elottomasta mitenkään. Silti elämässä on ajateltu olevan jotain erityistä ja mystistä. *Kärpänen*-elokuvassa Seth Brundlen täytyy opettaa teleportauksesta vastaavalle tietokoneelleen elävän aineksen – lihan – erityispiirteitä, ennen kuin elävän olennon siirto onnistuu. Niin *Kärpäsessä* kuin todellisuudessakin geeneihin varastoitu informaatio on tuo elämän erikoispiirre ja samalla avain elämän eteenpäin siirtämiseen tai kopioimiseen. Ne ovat kuitenkin itse vain kemiallisia yhdisteitä ilman mitään taianomaista elämänvoimaa.

Blackmore on ottanut tehtäväkseen ottaa luoti vastaan determinismiin ja

meemiteoriaan skeptisesti suhtautuvilta. Hänen mukaansa (kärjistäen) jos kerran on ilmeistä, että meitä ei erota zombeista mikään, olkaamme sitten zombeja. Ruumiimme koostuu hengettömästä materiaasta, tietoisuutemme on vain aivojemme ja itsekkäiden meemien luoma harhakuva, ja kommunikaatiomme perustuu aiemmin opitun materiaalin uudelleenkoostamiseen aiemmin opituilla tavoilla. Olemme vailla mitään erityistä omaa tahtoa olevaa elävää materiaa. Tämä voi olla jonkun mielestä vastaus mieli-ruumis-ongelmaan, mutta tietoisuus vaikuttaisi sittenkin olevan enemmän kuin vain aivojen sähkökemiallista toimintaa. On todella hankalaa uskoa, että oma minä ja oma mieli olisivat aivoissa tapahtuvien sähköpurkausten ja kemiallisten prosessien sivutuote. Kenties asiaa voisi koettaa mieltää tietokoneanalogian avulla: aivot ovat tietokoneen laitteisto, mieli taas sen ohjelmisto. Tämä on tietenkin kehämäistä: ohjelmiston ymmärtämiseen "ohjelmistoksi" eikä vain ruudulla näkyväksi välkähtelyksi tarvita mieli. Dennett on kutsunut tietoisuutta moniajoon perustuvaksi "virtuaalikoneeksi", jollaisia tietokoneohjelmat ovat: eivät mitään materiaalista, mutta kuitenkin materiaan ja mekaaniseen toimintaan perustuvia (Dennett 1999, 237–247).

Identiteetti kehoissa ja kertomuksena

Cronenberg esittelee elokuvassa *Erottamattomat* jälleen uuden poikkeaman ruumis-mieli-jaottelussa. Tällä kertaa kyse on yhdestä mielestä kahdessa ruumiissa. Yhden näyttelijän, Jeremy Ironsin esittämät identtiset kaksoiset Beverly ja Elliot Mantle työskentelevät ja tutkivat yhdessä gynekologian klinikallaan. He jakavat kaiken, myös seksikumppaninsa ja lääkeriippuvuutensa. Eksentristen kaksosten identiteettiongelma ja sisäiset skismat repeytyvät auki, kun Beverly rakastuu Claire Niveau -nimiseen potilaaseen. Beverly tahtoi irrottautua veljesten muodostamasta yksiköstä, mutta kumpikaan ei tahdo pysyä kasassa ilman toista. Veljespari sairastuu ikään kuin skitsofreniaan, jossa mieli jakautuu väkivalloin itsenäisiin osiin ruumiin säilyessä yhtenäisenä: tuntuu, kuin nimenomaan Beverlyn ja Elliotin kehot vetäisivät toisiaan puoleensa riippumatta henkisen tason erimielisyyksistä. Keho luo identiteetin mielelle, se on eräänlainen muistilappu, joka kertoo meille, keitä olemme. Mantle-veljesten keho muodostuu kahden erillisen osan yksiköstä, jota hallinnoi kaksi mieltä. Ristiriidat johtavat lopulta itsetuhoon, jossa veljekset koettavat symbolisesti irrottaa itsensä toisistaan kirurgisilla toimenpiteillä: henkinen irrottautuminen ei voi onnistua vahingoittamatta myös yhteistä ruumista.

Daniel Dennett esittelee *Tietoisuuden selitys* -teoksessaan erikoisia tapauksia, joiden avulla voidaan hänen mielestään löytää vihjeitä tietoisuuden luonteesta. Monipersonaisuushäiriöisellä ihmisellä vaikuttaa olevan kaksi tai useampia minuuksia, jotka vuorottelevat tietoisuuden hallitsijoina ja joilla on oma nimensä ja elämäkertansa (Dennett 1999, 467). Toisaalta tunnetaan myös ainakin yksi tapaus, jossa identtisillä, yhdessä elävillä kaksossisarilla on yhteinen minuuksien hieman fiktiivisten Mantle-veljesten tapaan. Dennettin mukaan "[j]otkut heidän kanssaan tekemisissä olleet väittävät, että luonnollinen ja tehokas taktiikka, joka syntyi kuin itsestään, oli käsittää heidät ennemminkin häneksi" (ibid., 470). Dennett vertaa erikoisen "erottamattomia" (!) kaksossisaria siamilaisiin kaksosiin, jollaisiksi *Erottamattomien* päähenkilötkin itseään kuvailevat ja fantasioivat.

Dennettille erikoiset mielen ja ruumiin suhdeluvut ovat osatodiste siitä, että minuuksien on abstraktio, "kerronnallisen painovoiman keskipiste" (Dennett 1999, 477), jonka olemassaolo perustuu kerronnan pysyvyyteen. Se voisi olla kuolematon vain, jos se onnistuttaisiin tallentamaan ja siirtämään tietokoneohjelman tapaisena informaation kokonaisuutena johonkin toiseen "tietokoneeseen" aivojen kuollessa. Dennettin mukaan minuuden "kertomus voisi teoriassa elää määrättömästi ja siirtyä ilmaisuvälineestä toiseen, lähetettynä (periaatteessa) yhtä helposti kuin iltauutiset ja varastoituna loputtomasti pelkkänä informaationa" (ibid., 479). Tämä kuulostaa etäisesti tutulta. *Videodromen* tohtori Brian O'Blivion videolle siirrettyine elämineen tulee ensimmäisenä mieleen, mutta myös hänen esikuvinaan toimineet postmodernit mediateoreetikot McLuhanista Baudrillardiin.

Ruumiina olemisen tuska

Steven Shaviro käyttää poleemisesta elokuva- ja kulttuuriteoriaa käsittelevästä teoksestaan *The Cinematic Body* (1993) yhden luvun Cronenbergin elokuville. Shaviron mukaan Cronenbergin "lihan uudelleenjärjestelyt" rikkovat perinteisiä binaarisia vastakkainasetteluja ja erotteluja, joista tärkein on mielen ja kehon

väläinen. Hän väittää, että Cronenberg pyrkii dekonstruoimaan kartesiolaista dualismia puolustaen spinozalaista parallelismia mielen ja ruumiin välillä. Shaviron mukaan länsimainen postmoderni kulttuuri on kartesiolaisempi kuin se haluaisi tunnustaa, ja haluaa kiihkeästi kieltää materialiteetin sekä erottaa ajatuksen lihasta. Postmoderni ideologia varjelee Descartesin myyttistä autonomista, ajattelevaa subjektia uudella tavalla, piilotetulla tavalla: tekstistä on tullut uusi sielu. Cronenbergin elokuvat kieltävät sen sijaan postmodernin myytin tekstuaalisesta tai merkityksen autonomiasta ruumiillisuuden ja materiaalisuuden ensisijaistamisellaan. Cronenbergin elokuvien eräistä kohtauksista tekee niin epämiellyttäviä niiden paljas biologisuus, joka on riisuttu kaikesta symbolisesta ja arkkityyppisestä merkityksestä. Suuret kertomukset hyvästä ja pahasta tai myytit pelastuksesta eivät ole meitä lohduttamassa, vain alistettu keho kiduttavine haluineen on jäänyt jäljelle (Shaviro 1993, 128–130.)

Shaviron mukaan Cronenberg vastustaa perinteisen elokuvan tapaa ohjailta ja kaunistella halujamme ja niiden täytöntöönpanoa painottamalla ruumiin kouriintuntuvia аспекteja ja korostamalla kulttuurimme epämuovavaa oloa suhteessamme materiaan. Eräiden kriitikkojen vastenmielisyys Cronenbergin elokuvia kohtaan kertoo Shaviron mielestä näiden omista ruumiillisista fobioista, ei Cronenbergin oletetusta vihamielisyydestä esimerkiksi vapaamielistä seksuaalisuutta kohtaan. Shaviron mukaan "ruumiina olo" voi tuottaa ihmiselle epävarmuuden ja ahdistuksen tunteita, joita on koetettu lievittää kahdella tavoin. Vasemmisto-freudilaiset, humanistiset ajattelijat ovat haaveilleet hyvän ihmisissä pääsevän vallalle, kun yksilöt ja yhteisöt vapauttavat torjutut halunsa. Konservatiiviset oikeistomieliset taas ovat vaatineet rajojen ja status quon säilyttämistä perisyntisen, essentiaalisesti pahan ihmisen aisoissa pitämiseksi. Molemmat tavat ovat kuitenkin toivotonta idealisointia halujen ja lihan vastaananomattoman *olemisen* edessä. Cronenbergin radikaali skeptisyys kumpaaakin tapaa kohtaan ja hänen tyyliinsä kirjaimellistaa se artikuloivat paon mahdottomuutta: olemme lihaa, halusimme tai emme, ja sen kautta aina välttämättä myös osa yhteiskuntaa ja sen valtarakenteita (Shaviro 1993, 133–135.)

Uusi mediateknologiakaan ei mahdollista vapauttavaa transsendenssiä "ulos" lihasta, vaan mahdollistaa vain uusia kontrollin muotoja. Kommunikaatio on rauhallisen aistimisen sijaan väkivaltaista ulkopuolen tunkeutumista sisäpuolelle (Shaviro 1993, 137), kuten skannaaminen *Scanners* – *tappavassa ajatuksessa* tai elävän videonauhan työntäminen Max Rennin vatsaan *Videodromessa*. Cronenbergin elokuvat tuntuvat tukevan tätä kuvaa kommunikaation väkivaltaisuudesta myös omilla eksessiivisillä ja äärimmäisen graafisilla, vatsanpohjassa tuntuvilla efekteillään. *Videodromen* lopussa esitetty iskulause "uudesta lihasta" ("the new flesh") on Shaviron mielestä moniselitteinen (ibid., 142). Cronenberg tarjoaa siinä utopian uudesta olemisen tavasta, jossa voi vapautua perinteisestä materiaalisuudesta ja sosiaalisen kontrollin alaisuudesta uuden teknologian avulla. Tai ehkä kyse on sittenkin vain Max Rennin uudesta, tällä kertaa itsetuhoon johtavasta sairaasta ohjelmoinnista. Elokuvan lopussa Max tekee (tai hallusinoi tekevänsä) itsemurhan, ja kuva pimenee. Siirtyikö hän jonnekin, muuttuiko hän joksikin muuksi, vai lakkasiko hän vain olemasta? Ehkä tällä ei ole eroa. Cronenberg itse utopioi haastatteluissaan eräänlaisesta uudesta lihasta: hän haaveilee enemmän tai vähemmän tosissaan kyvystä mutatoitua tahdon avulla omaa ruumista esimerkiksi kasvattamalla kolmas käsi tai kehittämällä uusia ja uudenlaista nautintoa tuottavia sukupuolielimiä (Rodley 1992, 82).

Shaviro jatkaa vielä Cronenberg-tulkintaansa pohtimalla tämän subjektikäsitystä. Shaviron mielestä niin *Videodromessa* kuin *Kärpänen*-elokuvassakin päähenkilön subjekti muuttuu toimijasta kokijaksi ja tarkkailijaksi, joka ei omista mielihalujaan tai ruumistaan ainakaan ulkopuolisia paremmin (Shaviro 1993, 144–145). Kun *Videodromessa* ulkopuolinen, joka tunkeutuu Maxiin kehon kautta, on institutionaalinen valta, *Kärpänessä* se on kärpänen hyönteisgeeneineen. Hirviö ei pysy täysin itsen ulkopuolella, muttei ole myöskään vain subjektista itsestään lähtöisin, ja siksi sitä on vaikea määritellä miksikään. Kauhun lähde on tämä outouden läheisyys, jota emme voi paeta; koemme tuntemuksia ilman merkitystä (ibid., 146, 149). Biologinen ja materiaallinen maailma ei vain levittäydy ympärillämme: me olemme ruumistamme ja mieltämme myöten osa sitä, eikä mitään aitoa pakokeinoja ole. Dennettin ja Blackmoren teoriat puoltavat näkemystä subjektista tarkkailijana, jonka tuntemus aktiivisesta roolistaan kehonsa ja ajatustensa kontrolloijana on lopulta vain miellyttävä illuusio.



Videodrome - tuhon ase

Scott Bukatman on käsitellyt postmodernia kulttuuria varsin kokonaisvaltaisesti science fictionin avulla teoksessaan *Terminal Identity* (1993). Hän muistuttaa Sigmund Freudin ajatuksesta, jonka mukaan ihmiskunta on kokenut kolme egoaan murskaavaa shokkia. Ensimmäinen oli kopernikaaninen vallankumous, joka heitti maapallon keskipisteestä maailman laidalle, toinen Darwinin teoria luonnonvalinnasta, joka laski hänet muiden eläinten joukkoon, ja kolmas Freudin oma teoria, joka alitajunnan teoriallaan teki epäuskottavaksi ajatuksen itseään täysin hallitsevasta subjektista. Neljäs shokki olisi sitten (Bukatman lainaa tässä Bruce Mazlishia) ihmisen ja koneen välisen erottelun poistamisen prosessi, joka on jo alkanut, ja toimii postmodernin kulttuurin metanarratiivina (Bukatman 1993, 8).

Bukatman tulkitsee nykyihmisen suhdetta teknologiaan siten, että samalla, kun ihmiset janoavat teknologian mahdollistamaa vallan lisäystä, he samalla pelkäävät vallan ja inhimillisen kontrollin menetystä teknologialle (Bukatman 1993, 5). Cronenbergin elokuvat loppuvat usein päähenkilön väkivaltaiseen kuolemaan. Tulkitsijasta riippuu, merkitseekö tämä varoitusta yhteiskunnan ja sen jäsenten tuhosta inhimillisen ja epäinhimillisen rajojen samentuessa, vai konservatiivisen ja rajoittavan nyky-yhteiskunnan rangaistusta kontrolloivia rajoja ylittämään pyrkiville yksilöille. Cronenberg itse on sanonut, ettei hän usko kenelläkään olevan kontrollia, ei edes medialla: *"Nobody's in control. There is only the appearance of control"* (Rodley 1992, 67). Toisaalta meidät on hänen uskoakseen tuomittu vapauteen ja kukaties toivottomaan taisteluun maailman ja todellisuuden hallinnasta, ja meidän tulisi "olla kekseliäitä ja mennä äärimmäisyyksiin", vaikka se olisi vaarallistakin (Rodley 1992, 67).

Olemmeko todellakin uuden aikakauden, uuden maailmankuvan vallankumouksen äärellä, josta Cronenbergin elokuvat ovat yksi oire? Maa ei enää ole maailman keskipiste, ihminen ei enää ole luomakunnan herra, eikä ihminen ole tietoinen kaikista motiiveistaan. Kenties seuraava askel on, linjassa Bukatmanin ja Mazlishin esityksen kanssa, ihmisten vapauttaminen vapaan tahdon illuusiosta. Me emme valitse, meille tapahtuu valintoja. Talousjärjestelmä, sosiaaliset järjestelmät, geenit, meemit, tieteen ja teknologian päämäärätön, vääjäämätön ja omalakinen eteneminen sekä kehossamme ja aivofysiologiassamme tapahtuvat ilmiöt determinoivat elämänkulkumme ja ajatuksemme. Ajatus vapaasta tahdosta on ehkä vain uskonnon tapainen irrationaalinen lohduttaja, joka pitää yhteiskunnan ja subjektin illuusioita kasassa. *"Jos Jumala on kuollut, kaikki on sallittua"* väitti Dostojevskin Aljosha Karamazovin veljeksissä. *Alastoman lounaan* alun motossa on tästä variaatio: *"Mikään ei ole totta. Kaikki on sallittua."* Ehkä muutosta pelkäävien ajatuskulku seuraa samoja reittejä: "Jos vapaata tahtoa ei ole, kaikki on sallittua." Tulisiko meidän siis seurata rationaalisuuden ja tieteen polkua hätkähtämättä sen varrella odottavia yllättäviä seurauksia aiemmalle maailmankuvalle, vai onko äärimmäinen raja jo saavutettu?

Shaviro vastaa: *"But let us not mourn the disappearance of those promises of redemption and transcendence, which were never anything more than pacifying myths, or devices of social control"* (Shaviro 1993, 149). Dennettin mukaan tietoisuutta ja minuutta koskevilla mysteereillä on suojelijansa, jotka pelkäävät arvojen, moraalien ja taianomaisuuden katoamista, kun astumme "tajunnanjälkeiselle aikakaudelle" tietoisuuden paljastuessa "materian liikkeeksi". Hän uskoo kuitenkin, että mysteerien paljastuessa *"[e]mme havaitse mitään ihmettelyn vähenemistä: päinvastoin kohtaamme syvempää kauneutta ja häikäisevämpiä näkymiä maailmankaikkeuden mutkikkouteen kuin mysteerin suojelijat koskaan osasivat arvata"* (Dennett 1999, 37).

Ruumis ja mieli, siamilaiset kaksoiset

Entä aiemmin mainittu piilokartesiolaisuus, joka etsii kirjallisuudesta, elokuvista ja muusta merkityksiä luovasta työstä todisteita tietoisien hengen olemassaolosta ja kuolemattomuuden mahdollisuudesta? Cronenbergin auteuristinen aura tuntuisi ironisesti houkuttavan tällaiseen "hengen pelastukseen", vaikka hänen elokuvansa julistavat ruumiina olemisesta paon mahdottomuutta. Cronenberg-elokuvat kertovat spinozalaisen ykseyden karuudesta: ruumis ja mieli ovat erottamattomasti kiinni toisissaan kuin siamilaiset kaksoiset. Elokuva on käsitteenä kuitenkin aina jotain enemmän kuin materiaallinen filmikela, se on informaation (vai hengen?) liikettä materian välityksellä. Jos otamme Cronenbergin, Blackmoren ja Dennettin sanoman vastaan aivan vakavalla naamalla, voi humanistinen elokuvan tai yleensäkin kulttuurin tutkimus tuntua pohjimmiltaan merkityksettömältä. Hengentuotteiden

tutkiminen uskomatta jonkinlaiseen henkeen ja merkityksiin on nimittäin hankala pala. Ehkä tässäkin tulisi rikkoa raja, nimittäin raja kartesiolaisuuden ja spinozalaisuuden välillä. Tällainen toisen potenssin spinozalaisuus merkitsisi hengen suvaitsemista materian rinnalla toimivana teoreettisena apuvälineenä, mutta sen myöntämistä, että materiasta erillistä henkeä ei ole *konkreettisesti* olemassa, mitä ikinä se sitten tarkoittaisikaan.

Bukatmanin mielestä Cronenbergin vika ei ole, kuten jotkut kriitikot ovat väittäneet, hänen kieltäytymisensä valita puoltaan henkisyuden ja ruumiillisuuden välillä, vaan hänen epäonnistumisensa löytää positiivisia puolia *kummastakaan* puolesta, steriilistä epäfyysisyydestä tai häiritsevän ruumiillisesta fyysisyydestä (Bukatman, 84–85). Cronenbergin vastaus, jos sellaista tarvitaan, löytyy uskoakseni hänen mustasta huumoristaan ja leikkimielisyydestään. Bukatman taitaa ottaa ohjaajan liian tosissaan. Cronenbergille elokuvat ovat, huolimatta vakavista aiheistaan ja kauhistuttavista kuvistaan, ennen kaikkea leikkiä: leikkiä ajatuksilla, kuvilla, äänillä ja sanoilla. Ne eivät ole vain ahdistavia, vaan myös puhdistavia.

Ohjaajan sanoma tuntuu olevan, että sittenkin tämä kaikki on elämää ja sitä paitsi suunnattoman kiehtovaa kaikessa kauhistuttavuudessa, kaunista melankoliassaan. Asiat tapahtuvat vääjäämättä, ikään kuin ulkoapäin ohjattuna, mutta silti mielen ja ruumiin halut tuntuvat voimakkaina; olemme kiinnostuneita oman elämämme tarkkailijoita lukittuna päämme sisään. Cronenbergin parhaita puolia on, että hän onnistuu saamaan banaalin, kylmän ja koneellisen vaikuttamaan *yhtä aikaa* mystiseltä, kuumalta ja elävältä. Cronenberg tallentaa sen miltä elämä tuntuu.

Antto Ilvonen

WiderScreen.fi 3/2005

Lähteet

Blackmore, Susan (2000), *Meemit – kulttuurigeenit*. Suom. Osmo Saarinen. Helsinki: Art House Oy.

Bukatman, Scott (1993), *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham and London: Duke University Press.

Dennett, Daniel C. (1999), *Tietoisuuden selitys*. Suom. Tiina Kaartamo. Helsinki: Art House Oy.

Koistinen, Olli (1997), Mitä on valinnan vapaus? Teoksessa Juha Räikkä (toim.): *Filosofia. Käsitteellisen ajattelun perusteita*. Kuopio: Kustannusosakeyhtiö Puijo, 39–60.

Rodley, Chris (ed.) (1992), *Cronenberg on Cronenberg*. London & Boston: Faber and Faber.

Shaviri, Steven (1993), *The Cinematic Body*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

© WiderScreen.fi 6.3.2006