


Matkalla ei minnekään: Kathryn Bigelow'n ja Monty Montgomeryn *The Loveless* (USA 1981) 1950-luvun populaarikulttuurisena kuvauksena

 ennenjanyt.net/2019/11/matkalla-ei-minnekaan-kathryn-bigelow-n-ja-monty-montgomeryn-the-loveless-usa-1981-1950-luvun-populaarikulttuurisena-kuvauksena/

Rami Mähkä



*In **The Loveless**, a film as stylized as kabuki, a black-leathered flock of Fifties wild ones stop for repairs in a one-horse Southern town. The Harley-Davidson clan vamps in armored hipness, feeding on the fear, envy, and hatred of their sidelined auditors. Watching these exotic "road movies" breeds fantasy: a nerdy Norman Bates type, starstruck, mounts the seat of a glamorous hog; a desperately lonely young waitress is driven to stage a raunchy stripshow; and a faded, long-married man, eyeballing the gang's curvaceous moll, dreams of being "one of them" for just a day.*

Vance, the biker family's cool daddy (Willem Dafoe), affects to such chill, nothing seems to move him. The bikers briefly take crazy fire from Terena's bloody patricidal shoot in a crowded bar, but as orgasm it soon peters out, just a brief detour into a cul-de-sac on an endless roadtrip to nowhere. (Murphy 2010)

Tässä tiivistelmässä elokuvasta *The Loveless* (Kathryn Bigelow ja Monty Montgomery, 1981) on tavallaan kaikki oleellinen. Oikeastaan ainoa merkittävä seikka, jota se ei mainitse on, että elokuva sijoittuu, tai on ainakin implisiittisesti sijoittuvinaan, 1950-luvun lopun tai 1960-luvun alun Yhdysvaltoihin. Tähän viittaavat maininnat Daytonan kilpa-ajoihin sekä elokuvassa esiintyvät autot, kuten vuoden 1960 Chevrolet Corvette. Elokuvan tekonimi oli "US17", mikä viittaa Georgian osavaltion läpi kulkevaan valtatiehen ("The Loveless: Trivia" 2019), – ehkä se toimi maantieteellisenä koordinaattina elokuvan tekijöille. Eniten sijoittumisaikaan ja -paikkaan osoittavat kuitenkin moottoripyörät, autot, tekniset laitteet, vaatteet, kampaukset sekä elokuvassa taajaan soiva, 1950-luvun lopun – 1960-luvun alun rock 'n' rolliin viittaava musiikki. Elokuva on erittäin, jopa äärimmilleen, tyylielty, minimalistinen tarina pienestä moottoripyöräjengistä, joka pysähtyy pikkukaupunkiin, koska yksi moottoripyöristä vaatii korjausta. Alle vuorokauden mittaisen pysähdyksensä aikana joukkio tekee vähän mutta saa sitäkin enemmän aikaiseksi pelkällä läsnäolollaan.

The Loveless^[1] on Kathryn Bigelow'n (s. 1951) ensimmäinen kokoillanelokuva. Hän käsikirjoitti ja ohjasi sen Monty Montgomeryn (s. 1963) kanssa, joka hänkin oli vasta-alkaja elokuva-alalla. Kuten Jermyn ja Redmond (2007, 7) tiivistävät, elokuvan tapa yhdistellä räjähtäviä tapahtumia verkkaiseen ja fragmentaariseen kuvakerrontaan sekä

minimalistiseen dialogiin paljastavat tekijöiden art house -orientaation. Bigelow on itse väittänyt, että "taidemaailmasta tulleen" hänellä ei ollut mitään käsitystä siitä, mitä elokuvan ohjaaminen tarkoitti. Narratiivisuus oli hänelle vastakohta *kaikelle*, mitä hän oli tehnyt taidemaailmassa. Kuitenkin samansuuntainen visio lopputuloksesta Montgomeryn kanssa auttoi hänen mielestään tekemään lopputuloksesta "soljuvan". Elokuvan taustalla olikin käsitteellinen lähestymistapa: elokuvaan luotiin "visuaalinen kudelman" (*visual tapestry*), jonka siteeksi rakennettiin "tarpeeksi" kerrontaa "tarinailluusion luomiseksi". (sit. Smith 2003, 30–31) Smith (2003, 30–31) esittää asian jyrkemmin – haastattelemalleen Bigelowille: *The Loveless* "tuntuu kuin pitkältä välinäytökseltä, kuin pidemmän tarinan ylijäämämateriaalilta". Närkästyksen sijaan Bigelow vastaa, että elokuvan tekeminen oli "perverssiä", elokuvalla oli "toinen jalka taidemaailmassa ja puoli sormeja elokuvamaailmassa" (sit. *ibid.*).

Tarkastelen artikkelissani *The Loveless*ia 1950-luvun populaarikulttuurisena tulkintana. Käsitteelen sitä seuraavista näkökulmista: 1950-luvun nostalgia, materiaalisuus, 1950-lukuun liitetty konformismi ja sen 'pimeä' puoli, sekä sukupuolirepresentaatiot, erityisesti naisen asema. Kaiken taustalla on kysymys siitä, millaisena 1950-luku elää populaarikulttuurin läpi suodattuneena historian periodina. Tarkastelu rajautuu amerikkalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan.

Landsberg (2004) käyttää termiä "proteesinen muisti" (*prosthetic memory*) kuvaamaan sitä yksityisten ja julkisten muistikuvien kudelmia, joista menneisyyttä käsittelevät narratiivit muodostuvat. Termin lääketieteellinen tausta viittaa siihen, miten keinotekoinen – proteesinen – täydentää orgaanista, eli muistin tapauksessa itse tai kollektiivina koettua. Hänen keskeinen esimerkkinsä on elokuva ja laajemmin massamedia, jonka aiheuttamat muistikuvat saattavat jopa sisältää implikaation, että ihmiset, jotka eivät edes eläneet muisteltavaa periodia saattavat jollain tapaa mieltää muistavansa tai ainakin samastuvat siihen aivan kuin he olisivat kokeneet sen.

Landsberg näkee tämän "muistin uudeksi muodoksi" ("a new form of memory"), joka on ennen kaikkea postmodernin ajan ilmiö. Tavallaan ristiriitaisesti siihen kuuluu samanaikainen identifikaatio menneisyyden kanssa sekä etäisyyden luominen. "Proteesinen muisti" luo "tietävän" suhteen menneisyyteen, mikä tarkoittaa sitä, että samastuminen voidaan tietoisesti lopettaa millä hetkellä tahansa. Tämä on mahdollista erityisesti silloin, kun omakohtaista kokemusta menneisyyden periodista ei ole. Suhde menneisyyteen on siis empaattis-eklektinen. (*ibid.*) Juuri tästä *The Loveless*issa on kysymys, tunnistamisen, (muka)tietämisen ja ekletisyyden kudelmasta.

New York Timesin kriitikko Janet Maslin (1984) kirjoitti elokuvasta sen New Yorkin ensi-illan aikaan,^[2] että *The Loveless* on "pateettinen kunnianosoitus 1950-luvulle", joka lähestyy aihettaan "ilman syvyyttä tai ymmärrystä". Hänen mielestään elokuvassa on enemmän kyse muodista kuin elokuvasta, ja ensin mainitussa kontekstissakin se on "hieman naurettava", valkoiseen t-paitaan ja mustaan nahkaan pukeutuneine biker-hahmoineen. Olen eri mieltä, kyseessä on ennen kaikkea elokuva, populaarikulttuurinen tulkinta 1950-luvun kulttuurista, muttei suinkaan kunnianosoitus 1950-luvulle.

Pikemminkin se on elokuva, joka asettuu biker-elokuvien traditioon (johon Maslinkin sen toki sijoittaa), hyödyntää 1950-lukulaisia artefakteja ja musiikkia ja kommentoi vuosikymmeneen liitettyjä käsityksiä.

The Loveless biker-elokuvien traditiossa

The Loveless on itsetietoinen biker-elokuva, jonka visuaalinen fokus on 1950-lukumotiivien – sellaisena kuin populaarikulttuuri on ne kanonisoanut – estetisointiin keskittyvä, postmodernistinen teos, joka ei aikanaan, eikä oikeastaan myöhemminkään, saavuttanut kuin kulttimainetta. Sen merkitys historiallisena elokuvana on kuitenkin siinä, että se nostaa esiin, alleviivaten, erilaisia aspekteja 1950-lukuun liitetystä teemoista, mutta tyypillisesti vain viitteenomaisesti. Elokuva ei tarjoa mitään konklusiota, vaan se on visuaalistemaattinen tutkielma, joka – kuten yllä siteeraamani tiivistyskin toteaa – kertoo vain lyhyen, alle vuorokauden mittaisen episodin moottoripyöräjengin päämäärättömällä matkalla.

The Loveless on siis hyvin itsetietoinen biker-elokuva. Se on kuitenkin enemmän kuin pelkkä "variaatio 1950-luvun biker-elokuvista" (Stilwell 2003, 35), joista tunnetuin on *Hurjapäät* (*The Wild One*, László Benedek, 1953). Se on pikemminkin 1980-luvun alun versio biker-elokuvagenrestä ylipäätään, jonka tunnetuin teos on *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Siinä missä viimeksi mainittu oli 'päivitys' *Hurjapäiden* 1950-luvun alun Yhdysvalloista 1960-luvun lopun hippikulttuuriin, *The Loveless* on pastissinomainen, postmoderni, materialistinen tulkinta samasta perustarinasta, eli juurettomien bikereiden kiertolaisuudesta. *The Loveless* olisi tavallaan voinut sijoittua 1970–1980-lukujen taitteeseen, jolloin se tehtiin, ja jonka retroalakulttuurisia motiiveja se kierrättää, mutta sen sijaan se selvästikin sijoittuu eksplisiittisesti ajoittamattomalle 1950-luvulle.

Thompson (2010, 33–39, 77–85; ks. myös Holt 2004, 162–166) kirjoittaa, miten *Hurjapäät* vaikutti moottoripyöräjengien maineeseen pitkään ensi-illan jälkeen. Vuonna 1964 yhdysvaltalaiset lehdet kirjoittivat Helvetin enkelien "invaasiosta" Portervillen kaupunkiin viittaamalla elokuvaan, "hurjapäihin", – elokuva taas perustui Hollisterissa, Kaliforniassa tapahtuneeseen välikohtaukseen vuodelta 1947. 1960-luvun oikeat "enkelit" myös saattoivat jäljitellä elokuvan hahmojen pukeutumistyyliä. Näin elokuva toimi ikään kuin populaarin ja mediamuistin välittäjänä, mutta ei suinkaan katkotta, lineaarisesti vaan se kaivettiin uudelleen esiin toistakymmentä vuotta julkaisunsa jälkeen. Vastaavalla tavalla, joskin laajemmassa mittakaavassa, toimii 1950-lukuun viittaaminen elokuvassa ja populaarikulttuurissa.

Hurjapäiden tarina on yhtä yksinkertainen – tai siis päinvastoin – kuin *The Lovelessin*. Prätäkäjengi – tosin paljon isompi – pysähtyy pikkukaupunkiin ja ajautuu väkivaltaiseen vastakkainasetteluun paikallisten kanssa, paljastaen yhteisön pinnan alle tungetut ongelmat. Tilanne päättyy väkivaltaiseen välienselvittelyyn, jossa paikalliset osoittautuvat väkivaltaisemmiksi kuin kiertolaiset. Toinen selvä *The Lovelessin* esikuva on *Easy Rider* (1969), joka on sosiaalisesti pohdiskelevampi, sillä se sisältää runsaasti yhteiskunnallista kommentaaria. Se on myös elokuvista selvästi eniten road movie, liikkuen paikasta

toiseen, päinvastoin kuin *Hurjapäät* ja *The Loveless*. Silti perusasetelma on sama: bikerit ovat ulkopuolisia, jokaisen paikallisen yhteisön ennakkoluulojen kohteita.

Huomionarvoisaa on, että *Easy Riderissa* bikerit ovat hippejä, jotka ovat 'normaalin' USA:n passiivisia väkivallan uhreja. Tähän 'normaalin' amerikkalaisuuden pimeään puoleen palataan myöhemmin. Tärkeä ero elokuvilla on, että *Hurjapäät* ja *Easy Rider* ovat aikalaiselokuvia, eli ne sijoittuvat tekoaikaansa, kun taas *The Loveless* on tulkinta 1950-luvusta, tai ainakin siihen liittyvistä käsityksistä ja kuvastosta.



The Loveless asemoituu itsetietoisesti biker-elokuvien traditioon. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä

1950-luku nostalgian kohteena

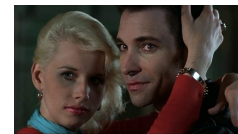
Stilwell (2003, 34) tiivistää fiftarielokuvien ydinelementin kirjoittaessaan vuosikymmenen nostalgisoinnin aloittaneesta *Svengijengi '62*:sta (*American Graffiti*, George Lucas, 1973), että se on "tyypillinen jukebox-elokuva", vaikka "jotkin sen sisältämistä kappaleista ovatkin anakronismeja muutamalla vuodella". Musiikki on vahvassa osassa myös *The Loveless*issa, mutta kuten Stilwell (2003, 35) demonstroi, näyttää siltä, että osa kriitikoista on kokenut elokuvan niin visuaalisena, että sen sisältämän musiikin silkka määrä on mennyt heiltä ohi – he eivät ole "kuulleet" sitä. Toiset taas ovat kokeneet elokuvan ensi sijassa sen musiikin kautta, jossa "pysähtymätön rockabillybeat" soi aavemaiseesti venytettyjen visuaalisten kuvastojen yllä. (sit. *ibid.*) Stilwell (2003, 35–36) huomauttaa, että elokuva tehtiin aikana, jolloin Music Television (MTV) oli aloittamassa, ja elokuva onkin täynnä otoksia, joissa ei ole varsinaisia "tapahtumia" ("eventless moments"), mutta "tapahtumat" ovatkin itse asiassa musiikkia kuvastojen yllä; kuvakerronta on kuvitusta musiikille. Stilwellin mukaan tämä on jopa vastaelokuvallinen^[3] lähestymistapa: musiikki ei vain luo tunnelmaa (ja tässä tapauksessa 1950-lukuepookkia), vaan kuva on alisteinen periodihenkiselle musiikille. (ks. myös Lane 1998.)

Kuten Perr (2005, 116, 147–161) toteaa, *Hurjapäät* oli 1950-luvun rock 'n' roll -elokuvien selvä edeltäjä, vaikkei siinä rockia kuultukaan, koska sitä ei vielä ollut olemassa genrenä ja tuotteena. Kysymyksessä oli teinien ja nuorten 'kapinallisuus', jonka soundtrack ja symboli rock 'n' roll oli. Rock 'n' roll -elokuvissa, kuten *The Girl Can't Help It* (Frank Tashlin, 1956) ja *Rock, Rock, Rock!* (Will Price, 1956) oli (näennäisten) nuorisonäkökulmien ohella kyse rockin myymisestä teiniyleisöille, jotka nyt ensi kertaa määriteltiin omaksi kuluttajasegmentikseen. Niinpä elokuvissa esiintyi sen hetken tähtiä usein heppoisten tarinoiden kehityksessä. James Deanin tähdittämä *Nuori kapinallinen* (*Rebel without the Cause*, Nicholas Ray, 1956) edusti samaa, joskin huomattavasti vakavammilla teemoilla. Elokuvassa ei ollut – vaikka historiallisesti (1956) olisi voinut olla, päinvastoin kuin *Hurjapäissä* (1953) – rock-musiikkia, mutta se kuvasi aikakauden nuorisokulttuurityylejä

kepeämpien rock-elokuvien tapaan. Rockmusiikista tuli joka tapauksessa 1950-luvun lopulla osa 1950-luvun populaarikulttuuria. Siksi se soi lähes tauotta myös *The Loveless*issa.

*The Loveless*in soundtrackista vastaa myös yhdestä päärooleista näyttelevä laulaja Robert Gordon (s. 1947). Gordon edustaa 1970-luvun lopulla, 1980-luvun alussa fiftaribuumin kautta uran luonutta artistikavalkadia (muun muassa the Stray Cats, the Blasters, Suomessa erittäin suositut Crazy Cavan ja Matchbox). Elviksen kuoltua vuonna 1977 tämän levy-yhtiö, RCA, oli kuullut varsin tuntemattomasta Gordonista ja päätti lanseerata hänestä Elviksen korvikkeen repertuaariinsa fiftarinostalgiaabuumia hyödyntääkseen. Gordonin aloitteesta projektiin värvättiin kulttikitaristi Link Wray (1929–2005), jonka instrumentaalihitti ”The Rumble” (1958) lukeutuu (kitara)rockin kaanoniin. Levy-yhtiö lisäsi panoksia palkkaamalla mukaan Elviksen pitkäaikaisen taustalauluyhtyeen The Jordanaresin. Fiftarialakulttuureissa legendan maineesta tänäkin päivänä nauttivan, yhä keikkailevan Gordonin todellinen mainstream-menestys jäi lopulta toteutumatta levy-yhtiön satsauksista ja pikkuhiteistä huolimatta, mutta Bigelowin ja Montgomeryn indiehenkisen projektin kontekstissa hänen palkkaamisensa oli kiistatta erinomainen oivallus. (ks. myös Stilwell 2003, 37–38)

Gordon edusti juuri sitä, mistä elokuva epäsuoraan kertoi, eli 1950-luvun estetiikkaan ja artefakteihin perustuvasta fiftarialakulttuurista. Tarkoitan ”epäsuoralla” sitä, että elokuva sijoittuu implisiittisesti 1950-luvulle ja se kommentoi aikakauden ilmiöitä, kuten naisen asemaa, mutta sen fetitistinen suhde, tai ehkä pikemmin fetitistisellä suhteella leikkittely, liittyy aina lopulta enemmän myöhempiin alakulttuureihin ja yleiseen esinelähtöiseen menneisyyden kuvitteluun kuin 1950-luvun tarkasteluun. Bright (2007, 332–333) ilmaisee tämän niin, että Gordon sekä esitti alkuperäisiä 1950-luvun kappaleita moderneilla soundeilla, mutta hän myös levytti nykypäivän musiikkia – siis uusia, hänelle tehtyjä kappaleita –fiftari/rockabillytyylillä. Tämä teki hänestä ”aidon jutun” fiftarialakulttuuripiireissä. Kuitenkin tämä aikakausien ’dialogi’ on historiallisesta näkökulmasta sekä problemaattinen että hedelmällinen: mitä hän, tai tässä artikkelissa käsitellyt elokuvat kertovat 1950-luvusta tai edes suoraan liittyvät siihen? Kysymys on mielikuvista, kuten koko *The Loveless*issa ja muissa populaareissa 1950-lukutulkinnoissa.



Rockabillylaulaja Robert Gordon (oik.) näytteli yhtä elokuvan päärooleista (Davis) ja vastasi sen musiikista. Vasemmalla Debbie (Tina L'hotsky). Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä

1950-lukunostalgian suurille yleisöille tuoneessa *Svengijengi '62*:ssa seurailaan nuorisjoukon kesäillan ja -yön viettoa vuonna 1962. Ohjaaja Lucasin mukaan hän halusi ’dokumentoida’ yhden aikakauden – 1950-luvun – lopun ennen 1960-lukua Beatleseineen ja Vietnamin sotineen (*Svengijengi '62* DVD). Elokuvan hahmoista yksi, paikallinen hot rod -legenda John Milner (Paul LeMat), ei pidä 1950-luvun loppumista hyvänä asiana, päinvastoin. Hän ei sano näin, mutta hän on jäänyt 1950-luvun ”ikuisiksi 17-vuotiaaksi”, kuten eräs elokuvan hahmoista sanoo, joka vain ajelee autollaan ympäri kaupunkia

ikäluokan toisensa jälkeen kasvaessa hänen ohitseen. Milneristä asiat olivat ennen paremmin. Yhdessä kohtauksessa hän sammuttaa radion Beach Boysien alkaessa soida: "I hate that surfin' shit. Rock 'n' roll has been going downhill ever since Buddy Holly died." (ks. myös Dwyer 2015, 52–55.)

Svengijengi '62:tta seuranneiden 1970-luvun fiftarinostalgiaelokuvien suhde historiaan oli vähemmän pedanttinen. Menestyselokuva *Greasen* (Randal Kleiser, 1978) kohdalla tämä selittyy pitkälti sillä, että se on musikaali, jota varten sävellettiin oma musiikki. *The Lovelessin* tapaan sen kappaleet mukailevat 1950-luvun musiikkia – tosin kepeämpää variaatiota kuin Gordonin rock 'n' roll -tyyli. *Grease* on kuitenkin selkeästi 1950-lukutulkinta, ja sen sävy on nostalginen. Tarinan sijoittuminen high school -maailmaan on 'luontevaa', sillä 1950-luku oli aikakausi, jolloin "teini-ikäinen" (*teenager*) lanseerattiin terminä ja keksittiin kuluttajana, ja jolloin nostalgiaelokuvien tekijät olivat itse teinejä.

Epäilemättä tunnetuin ja menestynein 1950-lukuelokuva tehtiin muutama vuosi *The Lovelessin* jälkeen. Kyseessä on *Paluu tulevaisuuteen* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), jossa 1980-luvun puolivälin high school -poika (Michael J. Fox) siirtyy keksijäystävänsä avulla vuoteen 1955. Siirtymä on motivoitu tarinassa yrityksenä pelastaa kyseinen keksijä tappajilta, mutta sen varsinainen attraktio on 1950-luvun nostalgisessa esittämisessä sekä oidipaalisilla konnotaatioilla leikittelevässä asetelmassa, jossa päähenkilö kohtaa vanhempansa 1950-luvun teineinä 1950-luvulla. Ennen kaikkea elokuva on, *The Lovelessin* tapaan, nimenomaan visuaalismaterialistinen 'matka' 1950-luvulle.

Kuten Dwyer (2015, 18–23) kirjoittaa, kun *Paluu tulevaisuuteen* -elokuvan teinipäähenkilö siirtyy aikakoneella 1950-luvulle ja kävelee äimistyneenä kotikaupunkinsa kaduilla menneisyydessä, tämän näennäinen kykenemättömyys ymmärtää tilanne on osin epäuskottavaa. Katsojat tunnustivat epäilemättä "1950-luvun" välittömästi, sillä kaupungin kadut ovat täynnä aikakauden autoja ja muuta esineistöä, jotka populaarikulttuuri on siirtänyt amerikkalaisikäpolvelta toiselle. Elokuvassa katsojan mielihyvä syntyy siitä, että päinvastoin kuin päähenkilö, katsoja on heti tajunnut (ja uskonut) aikamatka-asetelman, ja mitä kauemmin päähenkilö on epätietoinen, sitä enemmän katsoja vakuuttuu elokuvan 1950-lukukuvauksen autenttisuudesta. Vuoden päästä Zemeckisin elokuvasta ilmestyi toinen 1950-luku-aikamatkaelokuva, *Peggy Sue meni naimisiin* (*Peggy Sue Got Married*,^[4] Francis Ford Coppola, 1986). Siinä aikamatkaaja on nykyteinin sijaan 1950-luvun teini, joka 1980-luvulla on turhautunut keski-ikäinen yksinhuoltajanainen (Kathleen Turner).

Molemmissa elokuvissa eri sukupolvia edustavat päähenkilöt matkaavat 1950-luvulle, ja lopputuloksena on tulevaisuuden – 1980-luvun nykyisyyden – korjaaminen parempaan suuntaan. Miksi 1980-luvun Hollywood-elokuvan tarinoissa matkustetaan 1950-luvulle, sen lisäksi, että elokuvantekijöillä on epäilemättä ollut siihen omakohtainen suhde? Dwyerin (2015, 18–39) mukaan sille, että 1950-luku nousi erityisen suosituksi aiheeksi nimenomaan 1980-luvulla on poliittishistoriallinen selitys. Kysymys oli fantastisesta ajatuksesta paluuseen "rauhalliselle ja kukoistavalle" 1950-luvulle. Tätä fantasiaa loivat ja

levittivät erityisesti populaarimusiikki ja Hollywood-elokuva, mutta sen eräänlaisena (epä)suorana ja populaarina taustana oli presidentti Ronald Reaganin visio Yhdysvalloista. 'Reaganilainen' visio 1950-luvusta oli kuitenkin konservatiivisempi kuin itse 1950-luku, sillä se sulki pois aikakauden nuorempien sukupolvien kokemat epäkohdat (kuten etäisyyden tunteen sodan kokeneisiin sukupolviin), jotka mahdollistivat aikanaan 'teinikulttuurin' kehittymisen 1960-luvun vastakulttuuriksi.

Dwyerin (ibid.) mukaan 1950-luvulle sijoittuvat nostalgiaelokuvat – joita tässä artikkelissa edustavat siis erityisesti *Paluu tulevaisuuteen* ja *Peggy Sue meni naimisiin* – toimivat eräänlaisen "kaksoiskorjaamisen" ("double fixing") periaatteella: ne eivät pyyhi pois historiallista 1950-lukua, vaan luovat aikakaudesta kuvan, jossa nykypäivän ongelmia ei ole, sekä 1950-luvun epäkohdat (kuten rotulevottomuudet, mccarthyismi ja niin edelleen) esitetään marginaalisina, pikemminkin henkilöihin kuin yhteiskuntaan liittyvinä ikävinä asioina, tai ne marginalisoidaan ja trivialisoidaan, jopa huumorin keinoin. Lopputuloksena on fantasianomainen representaatio 1950-luvusta, jota Reaganin retoriikka käytti hyväkseen tarjotessaan tulevaisuusvisioita yhdysvaltalaisäänestäjille. Keskeistä asetelmassa oli, että se pyyhkäisi pois 1960- ja 1970 -lukujen yhteiskunnalliset, kansakuntaa kahtia repineet kysymykset kuten Vietnamin sodan. Reagan oli "1950-luvun" turvallinen perheenisähahmo ja 'maalaisjärkeen' vetoava 'kadunmies' 1980-luvun politiikassa. Aivan kuten Margaret Thatcher hieman aiemmin Iso-Britanniassa (ks. Mähkä 2016), Reagan julisti uskovansa, että monien kadonneeksi uskoma, kansakunnan suuruuden taannut amerikkalaisuus, "American Spirit", oli yhä olemassa. Se vain piti (hänen johdollaan) kaivaa uudelleen esiin.

Myös Taylor (2001, 96–97) epäilee 1970-luvun fiftarinostalgian syyksi Watergaten kaltaisia poliittisia kriisejä, jotka vesittivät uskon 1960-luvun uudistuksiin ja hippin elämään. Oli 'loogista' palata pettymykseen päättynyttä aikaa edeltäneeseen periodiin, joka oli lisäksi (kaupallisen) populaarikulttuurin, kuten rock-musiikin ja elokuvien, kautta 'tuttu' ja myytävissä *Onnen päivien* (*Happy Days*, 1974–1984, joka oli Yhdysvaltojen suosituin televisio-ohjelma vuosina 1976–1977) kaltaisen harmittoman viihteen muodossa. Taylor käyttää termiä "teknostalgia" (*technostalgia*) kuvaamaan retrokulttuurista suhdetta vanhaan, johonkin tiettyyn aikakauteen periytyvään teknologiaan ja artefakteihin. Hän puhuu 1950-luvun soitinteknologian käytöstä 2000-luvun musiikissa, mutta yhtä hyvin termin voi laventaa koskemaan mitä tahansa teknologiaa, joka assosioidaan tiettyyn periodiin. 1950-luvun autot, moottoripyörät, jukeboxit ja niin edelleen, joita tässä artikkelissa käsitellyt elokuvat ovat pullollaan, edustavat teknostalgiaa, mutta estetisoituina ja varsinkin *The Lovelessin* tapauksessa fetitisoituina artefakteina. Tarkoitan viimeisellä näkökohdalla eroa fiftarialakulttuurien konkreettiseen teknologiseen suhteeseen esimerkiksi 1950-luvun "jenkkirautoihin". Joka tapauksessa myös valkokankaalla teknisten esineiden suhde 1950-lukuun on nostalgisoiva, ei etäännyttävä.

1950-luku artefakteina

Edellä mainituissa 1980-luvun nostalgiae elokuvissa 1950-luku on siis vahvimmin läsnä artefaktien, kuten autot ja muu teknologia, kautta. Ihmissuhteisiin keskittyvässä draamakomediassa *Peggy Sue meni naimisiin* päähenkilö kysyy herätessään menneisyydessä: "Am I dead?", johon hänelle vastataan "No, you're undead." Kohtauksessa on vampyyriviittaus, mutta yhtä hyvin se voisi viitata 1950-lukuun myöhemmässä populaarikulttuurissa kierrätettyjen fiftariartefaktien kautta: ne eivät ole 'elossa' vaan jatkavat elämäänsä niin kauan, kuin niitä käytetään uudelleen ja uudelleen – väliajat ne lepäävät vampyyrin tapaan kulttuurisessa sarkofagissaan 'uutta verta' odottaen.

*The Loveless*issa kamera tallentaa, tutkiskelee, lähes hyväilee 1950-lukulaisia artefakteja läpi elokuvan. Jermynin ja Redmondin (2003, 3) mukaan Bigelown elokuvat ovat luonteeltaan paradoksaalisia. Yhtäältä niiden suhde valtaviirran elokuvaan on subversiivinen, koodeja ja konventioita rikkova, toisaalta ne hyväksyvät ja käyttävät mainittuja koodeja ja konventioita. Oleellista on kuitenkin se, että hänen elokuvansa *tutkiskelevat* valtaviirran elokuvaa. *The Loveless* sopii tähän luonnehdintaan varsin hyvin, sillä vaikka se noudattaa valtaviirran elokuvan kerrontaa, sen tapa monin paikoin pysähtyä detaljoimaan fiftarielokuvan yleensä taustalla esiintyviä artefakteja osoittaa nimenomaan tutkiskelevasta otteesta.

Samalla kyse on kuitenkin ilmiselvästi ääriestetisivistä päämääristä. Retrokulttuuri on ylipäätään juuri tällaista: artefaktit esiintyvät anakronistisesti myöhemmässä aikakaudessa tavallaan syntyäikansa edustajina, mutta vailla laajempaa historiallista merkitystä, alkuperäisestä historiallisesta yhteydestään irrotettuina, mutta samalla osin samaa funktiota toteuttaen. Esimerkiksi 1950-luvun autolla voi tuki ajaa tänä päivänä, mutta kukaan ei osta sellaista puhtaasti liikuntavälineeksi. Sama koskee vanhoja Harley-Davidson -moottoripyöriä, joiden ympärille *The Loveless*in materiaalisuus rakentuu. Niiden esteettisyys ja tässä päivässä täsmentymätön suhde 1950-lukuun aikakautena ovat keskeisin osa sen merkitystä, ei käyttökelpoisuus liikuntavälineinä verrattuna uudempiin malleihin.

Vastaavasti Coca-Colaa on helpompi ja halvempi ostaa kaupasta ja säilyttää jääkaapissa kuin 1950-luvun kolikkoautomaatissa, mutta jälkimmäinen on sisustusartikkelina eri tavalla esteettinen. Tähän retrokulttuuriseen materialistiseen estetiikkaan *The Loveless* pitkälti alleviivatun itsetietoisesti tukeutuu. Sen ilmiselvä esikuva on ollut Kenneth Angerin lyhytelokuva *Scorpio Rising* (1963), jossa biker huoltaa tai korjaa moottoripyöräänsä. Kamera kuvaa tarkasti moottoripyörän osia, kromin kiiltoa ja muuta asiaankuuluvaa esineistöä aikakauden rock- ja pop -hittien soudessa taukoamatta läpi elokuvan.

Stilwell (2003, 39) ilmaisee tämän mielenkiintoisesti: hänen mielestään Bigelow'n ohjaus "eristää" ja tutkiskelee viipyilemättä periodiesineitä ja -objekteja.

Hänen mielestään kuvissa esiintyvä

kirkkaanpunainen Coca-Cola -automaatti jopa

hallitsee otoksia paikoin enemmän kuin elokuvan

näyttelijät. Kaiken tämän seurauksena elokuva saa

fetissinomaisen luonteen, jota lisäävät runsas rock 'n'

roll -musiikin käyttö sekä viittaukset aiempiin biker-elokuviin. "Eristäminen" on osuva

sanavalinta erityisesti siksi, että se vastaa postmodernismia, josta *The Loveless*issa on

selvästi tyyllisesti kyse. Jameson totesi 1980-luvun alkupuolen kirjoituksissaan

postmodernismista, että sen kristallisoituma on populaarikulttuuri ja vielä erikseen

'nostalgiaelokuvat'. Niissä taide muuttuu muodiksi ja historia pastissiksi. Seurauksena on

"uussyvyttömyys" ("new depthlessness"), joka on ollut tyyppillistä varsinkin 1950-luvun

käsittelylle populaarikulttuurissa. (ks. Jameson 1991.) *The Loveless*inkin '1950-luku' on

"eristetty" 1950-luvusta historian periodina ja tuotu 1980-luvun alun elokuvaan.

En tarkoita tätä kriittisenä näkökohtana siinä mielessä, että jonkin elokuvan

epookkikuvauksen tulisi olla aukoton saati 'totaalinen'. Kyse on siitä, että

fiftariretrokulttuurin suhde 1950-luvun artefakteihin on nimenomaan niiden tuomista

eklektisesti nykyhetkeen. Tämän voi ymmärtää fetisoimiseksi, kuten Stilwell, mutta

laajemmin asetelma vastaa postmodernistista eklektistä suhdetta historiaan. Niinpä

esimerkiksi *The Loveless*in värimaailman voi nähdä elokuvahistoriallisena viittauksena

Douglas Sirkin 1950-luvun (sic) elokuviin, joille oli omaleimaista voimakas Technicolor-

järjestelmän käyttö (ks. Swinshall 2012). Tarkkaan harkittuja yksityiskohtia, kuten

kirkkaanpunaisia autoja ja juoma-automaatteja, neonvaloja ja niin edelleen, nostetaan

esiin kuvakerronnasta koko *The Loveless*in keston ajan.

Lhamon (1990) väittää, että nimenomaan Yhdysvalloissa postmoderni alkoi jo 1950-

luvulla, ei 1960-luvulla tai sen jälkeen, kuten yleensä ajatellaan. Keskeistä oli eri

yhteiskunnan ja kulttuurin alojen vuorovaikutus, "tarkoituksellinen vauhti", jolla otettiin

etäisyyttä menneeseen. Vuosikymmentä leimaa mielikuvissa tietty epäintellektuaalisuus,

sen tilalla on kiihtyvä syke, kaupallinen hedonismi kylmän sodan rinnakkaisilmionä.

Teknologia (erityisesti viihde-elektronikka) ja tyyli olivat kehityksen kärjessä. Fantasian

tasolla tämä koski yhtä lailla Emersonin "loputtomien mahdollisuuksien" tulevaisuutta

kuin rock 'n' roll -elokuvien musikaalikomediautopiaa (ibid., xxxv-xxxvii). Lhamnon

kuitenkin painottaa, että hänen tulkintansa 1950-luvusta on vain yksi osa ajan kulttuuria

ja yhteiskuntaa, "tyyliä, joka on vain osin tietoinen, pääosin subliminaalinen ja jatkuvasti

suhdettaan kuluttajiinsa, kilpailijoihinsa ja materiaaliseen sääntelevä". Kuitenkin se on

siinä mielessä koherentti, että sen taustalla oleva 'lore' on niin vahva. (ibid.) Käytännössä

tämä 'lore' on populaari mielikuva 1950-luvusta, josta myös *The Loveless* on yksi

ilmentymä. Riippumatta siitä, hyväksyykö Lhamonin väitteen postmodernin alusta jo

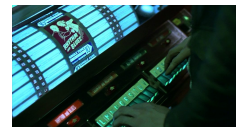
1950-luvulla vai ei, argumentti on hedelmällinen pohdittaessa modernististen



Vance (Willem Dafoe) elokuvassa monta kertaa esiintyvällä Coca Cola -automaatilla. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä

materiaalisten artefaktien potentiaalia irtiottaen edeltävään aikaan. Postmodernissa on pohjimmiltaan kyse juuri irtiottosta, vaikka samalla se kiinnittyy menneeseen viitteenomaisesti.

Elokuvan kaksi avainrepliikkiä, jotka ovat myös sen trailerissa, näyttävät kommentoivan epäsuorasti historiallisuuden merkitystä elokuvan eetoksessa. Elokuvan alkupuolella Davisin johtama jengi kysyy tietä huoltoasemalle, jossa heidän on määrä tavata Vance. Paikallinen kysyy, mistä ryhmä on tulossa, johon Davis kivahtaa, "It don't matter which way I'm coming from, it's which way I'm goin' to!" Stilwell (2003, 39) näkee tämän banaalina kliseenä, jollaisia biker-elokuvissa viljellään, mutta se implikoi ajallisuutta: ei ole väliä, mistä päädyimme tähän elokuvaan vaan sillä, mihin menemme seuraavaksi. Toisin sanoen repliikin voi nähdä itsetietoisien elokuvan kommenttina siihen, miten alakulttuurit ja populaarikulttuuri laajemmin ovat "eristäneet" fiftariartefaktit historiasta kulloistakin käyttäjää varten. Vance puolestaan tokaisee, "We are going nowhere... fast!" Tämän voi ymmärtää hahmojen elämäntyylin kiteytyksen ohella ekstrapadiegeettisenä viittauksena: 1950-luvun Harley-Davidson tai jukebox on vuosikymmenestä toiseen sama fyysinen artefakti, mutta sille annettavat merkitykset voivat muuttua erityisesti postmodernissa kulttuurissa.



Musiikki on tärkeässä roolissa *The Loveless*issa. Sitä soitetään myös jukeboksista. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä

"Vanhat huonot ajat": pimeä 1950-luku

Siinä missä nostalgiae elokuvat esittävät 1950-luvusta idyllisen kuvan, *The Loveless* nostaa esiin aikakaudessa nähtyjä epäkohtia – sen 1950-lukutulkinta on kaikkea muuta kuin nostalginen. Uneliaan fasadin takaa paljastuu inestisiä, keinottelua, rasismia ja vainoharhaista, irrationaalista antikommunismia. Biker-elokuvissa, kuten *The Loveless*, prätkäirtolaisia nimitellään kommunisteiksi, sillä he eivät elä "amerikkalaisen" konformistisen elämäntavan mukaista elämää. He ovat äärimmäisiä individualistisen elämäntavan edustajia, jotka toistavat anakronistisesti eräänlaista rajaseutumyyttiä paikallisesti heterogeenisen, mutta kansakuntatasolla homogeeniseksi markkinoidun yhteiskunnan sisällä. Bikerit eivät valtaa uusia alueita pioneerihengessä, vaan aiheuttavat epäjärjestystä ja osoittavat valtakulttuurin epäkohtia puolivahingossa. Tässä mielessä kommunistisyytökset ovat loogisia, että "kommunistien" tavoin he ovat "amerikkalaisen elämäntavan" kriitikoita edustaen samalla yksilönvapauden mytologisoitua ihannetta. Tässä tiivistyy myös 1950-luvun populaarimielikuvien ja -representaatioiden ambivalenttius: hyveellinen, konservatiivinen Yhdysvallat ja sen kulissien takainen repressiivinen, epätasa-arvoinen yhteiskunta ja kulttuuri. (ks. myös Holt 2004, 162–163)

Levine (2008, 1–6, 71–73, passim.) käsittelee 1950-luvun ”myyttiä” käsittelevässä kirjassaan, miten aikakauden konservatiivisuus on erityisesti vasemmistolaisittain ajatteleville yhdysvaltalaisille ”vanhat pahat ajat” (”bad old days”): kylmä sota, mccarthyismi,[5] rotuerottelu, taloudellisen noususuhdanteen aiheuttama ylpeys sekä tyhjä materialismi[6] yhdistettynä välinpitämättömyyteen köyhyyttä ja muita sosiaalisia ongelmia kohtaan, itsetyytyväisyys, konformismi, naisten alistettu asema sekä puritaaninen suhtautuminen seksiin. Ydinsodan ja kommunismin pelko lisäsivät sentään tylsään elämäntapaan hieman jännitystä. Levinen mukaan tällainen yleistys johtuu ennen kaikkea siitä, se peilautuu romantisoitua 1960-lukua vasten ja – mikä huomattavaa – kyvyttömyydestä arvioida realistisesti yhteiskunnan kehitystä 1960-luvun jälkeen. (ks. myös Macdonald 1995, 4–7.)

Levinen (ibid.) mukaan aikakaudella oli kuitenkin toinen puoli, eli ennennäkemätön hyvinvointi ja materiaallinen edistys, mikä sittemmin nähtiin 1960-luvun yhteiskuntakriitikoiden piirissä pöyhöttynään kieriskelynä kaikessa aineellisessa hyvässä. Teknologian keskeisyys hyvinvoinnille ja edistyksen idealle oli keskeinen – juuri siksi vuonna 1957 laukaistu neuvostoliittolainen tekokuu Sputnik oli monelle niin monille Yhdysvalloissa (ja laajemminkin länsimaissa) sokki. Saattaisiko kommunistiblokki sittenkin voittaa osoittautumalla teknologisesti kyvykkäämmäksi? Nimenomaan teknologia ja talous olivat mittareita, jotka määrittivät yhteiskuntaa ja kulttuuria. Nämä 1950-luvun ’kaksi puolta’, eli teknologian symboloima vauraus sekä (valkoinen) konformismi sukupuolikysymyksineen ovat läsnä myös *The Loveless*issa, mutta pääosin viitteenomaisesti.

The Loveless viittaa mccarthyismiin ja kylmään sotaan muutamassa kohtaa. Jo elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Vance pysähtyy vaihtamaan renkaan naisen autoon, radion uutislähetyksessä puhutaan venäjää, jota sitten kommentoidaan englanniksi, ilmeisesti kyseessä ovat ulkomaanuutiset. Englanninkielinen kommentaattori itse asiassa jopa käyttää ilmausta ”kylmä sota”. Yhtenä esimerkkinä 1950-luvun Yhdysvaltoihin liitetyistä teemoista ja niiden uudelleentulkinnoista ovat vuosikymmenen tietiselokuvat, jotka on liitetty mccarthylaiseen kommunismin vainoharhaiseen pelkoon ja ennen kaikkea tuon pelon lietsontaan. Elokuvien kasvottomat, kollektiivisena massana esitetyt avaruuden muukalaiset on perinteisesti ymmärretty kommunistisen – totalitaarisen – yhteiskuntamallin representaatioina, joita vastaan elokuvissa asettuu amerikkalainen yksilöllisyys ja valinnanvapaus.

Kuten Ahonen (2013) nostaa esiin, asetelma on ambivalentimpi ja myös täysin päinvastainen tulkinta on täysin mahdollinen: ehkä elokuvat, joko tietoisesti tai tiedostamatta, kritisoivatkin yhdysvaltalaisista yhteiskuntaa. Ensinnäkin byrokraattisuus, tai pikemminkin tunne sen lisääntymisestä, ei koskenut suinkaan vain Neuvostoliittoa tai muita kommunistivaltioita, vaan keskushallinnon nähtiin ottavan yhä tiukempi ote aiemmin enemmän osavaltio- ja regionaalisen ”amerikkalaisuuden” kustannuksella. ”Amerikkalaisuutta” alettiin tavallaan määritellä ylhäältä päin. Tämä oli ristiriidassa muun

muassa Hollywood-elokuvan populistiseltakin tuntuva ”pienen miehen” puolustamisen ja yksilöllisyyden eetoksen kanssa. *The Loveless*issa yksilöllisyyttä edustavat moniselitteisesti yhteiskunnan ulkopuolella elävät bikerit.

1950-luvun Yhdysvalloissa oltiin huolestuneita yhteiskunnan konformismista. Siinä yhdistyivät kasvavan taloudellisen ja aineellisen hyvinvoinnin ilmentymä, materialistisuus, sekä käsitys ”amerikkalaisesta” elämäntavasta. Pikkukaupunkien ja lähiöiden keskeiseksi piirteeksi nousi lisäksi yhteisöllisyys, joka väistämättä merkitsi samuutta (yhteisö) verrattuna erilaisuuteen (yksilö). Samaan aikaan keskiluokkaisuus (”valkokaulustyöläisyys”) tuli yhä vahvemmaksi lohkoksi, vallaten tilaa työväestöltä (”sinikaulustyöläisyys”). Kaikki tämä ylösrakensi yhteiskunnan konformismia, joka on kollektivisoivaa, ei yksilöllisyyttä konstruoivaa. Paradoksi asetelmassa olikin, että yksilöllisyyden ja vapauden eetos asetettuna kollektivismiin ja byrokraattisuuden uhkaa, sellaisena kuin se esiintyi ja esitettiin kommunistisissa, johti asetelmaan, jossa ensin mainittu muodostui kollektivistiseksi, konformistiseksi ideologiaksi. (Ahonen 2013, 365–397, passim.) Tähän yksilön ja konformismin ristiriitaan *The Loveless* biker-elokuvan traditiota noudattaen pureutuu, tosin *Hurjapäistä* ja *Easy Riderista* poiketen sen asenne on lakoninen tarkkailu, ei kantaaottavuus.

Vastaava 1950-luvun ’pimeää puolta’ kommentoiva eetos on selvä varsinkin David Lynchin elokuvissa ja televisiotuotannossa. Ne ilmestyivät kuin rinnan 1980-luvun fiftarinostalgieelokuvien kanssa tai pian niiden jälkeen. Chion (1995, 83–84, passim.) kirjoittaa ”Lynchtownista”, viitaten David Lynchin elokuvien pikkukaupunkeihin, siisteihin pikkukaupunkien ja lähiöiden idylleihin, joissa ”kaikki on lähellä ja läheistä sekä kaikki tuntevat toisensa”. Mutta kun pimeys laskeutuu, puiden reunustamille kaduille alkaa kantautua ”susien ulvontaa”, eikä se edes kantaudu kovin kaukaa. Chion tarkoittaa juuri sitä, mistä *Blue Velvetissä* (1986) ja *Twin Peaksissa* (1990–1991) on pohjimmiltaan kyse: läheisten, konformististen yhteisöjen kulissien takaisista pimeistä asioista, tukahdutetuista haluista ja väkivallasta. Kaiken visuaalisuuden ja materiaan kiinnittymisen ohessa myös *The Loveless* raaputtaa uneliaan pikkukaupungin synkkiä puolia.

Chion (ibid.) esittää kaksi erityisen mielenkiintoista huomiota ”Lynchtowniin” liittyen. Ensinnäkin sen high school on täynnä ”kikattavia, leikkisiä kolmen hengen tyttöporukoita, joita suoraan *Onnenpäivistä* repäistyt teinipojat silmäilevät”. Toisekseen, *Blue Velvetin* päähenkilö Jeffrey (Kyle MacLachlan), on Lynchin (s. 1946) itsensä mukaan ”idealistinen poika, joka käyttäytyy kuin 1950-luvun nuoret” ja koko kaupunki on heijastuma aikakauden (siis 1950-luvun) ”naiivista ilmapiiristä” (sit. ibid.). Toisin sanoen 1950-luku on joko ’suorana’ tai välillisenä (*Onnenpäivät*) viittauskohteena keskeinen näille Lynchin teoksille. Chion esittää tärkeän havainnon: niissä on ikään kuin kaksi aikatasoa, 1950-luku ja nykyisyys (siis 1980-luvun jälkipuolisko), mutta on epäselvää, missä milloinkin viitteellisesti ollaan.

Tämä on täysin eri konsepti kuin aikamatkafantasioiden *Paluu tulevaisuuteen* ja *Peggy Sue meni naimisiin*. *The Lovelessin* tapaan Lynch viittailee ja kommentoi 1950-lukumielikuvia ottamatta niihin suoraan kantaa. On mahdollista, että yksi tärkeä yhteys *The Lovelessin* ja Lynchin 1950-lukukuvausten ja -viittausten välillä on Montgomery, sillä hän toimi apulaistuottajana ja tuottajana *Twin Peaksissa* ja *Villissä sydämessä* (*Wild at Heart*, 1990) – myös viimeksi mainitussa elokuvassa on populaarikulttuurisen 1950-luvun elementtejä Nicholas Cagen esittämän päähenkilön laulamasta Elvis-tulkinnasta ("Love Me", 1956) alkaen. *The Lovelessin* ja Lynchin "1950-luku" on pimeyttä ja perversioita kromin ja neonvalojen kulissien takana.

Fiftarimaskuliinisuuden ambivalenssi

The Lovelessin prätäkäjengin miehet ovat klassisia kovanaamoja, eikä heidän maskuliinisuuttaan kyseenalaisteta, vaikka hahmoista nuorin, Ricky, omaakin tiettyjä feminiinisiksi kuvailtavissa olevia piirteitä. Hän on yksi 'pojista', jengin tasavertainen jäsen. 1950-lukuteemoja, tai pikemminkin motiiveja, töissään kierrättävä Lynch taas viittaa fiftarityylin maskuliinisuuden potentiaaliin latentteihin epämaskuliinisiin piirteisiin retrotyylinä. *Twin Peaksissa* pohjimmiltaan herkkä nahkarotsiin pukeutuva prätäkäkundi James (James Marshall) laulaa fiftariballadin näppäilemänsä kitaran säestyksellä. Hänellä on vintage-tyylinen laulumikrofoni, samanlainen, jota *croonerit* käyttivät 1950-luvulla.^[7] Hänen lauluäänensä on todella korkea ja ohut, luoden näennäistahattoman androgyynin vaikutelman – tahattoman verrattuna David Bowien kaltaisiin mieslaulajiin, joiden tyyliin kuului itsetarkoituksellinen androgyynisyys tai queer-sensibiliteetti, jonka huomattavin piirre on nimenomaan mieslaulajan korkea ääni (ks. esim. Hawkins 2007, 208).

Twin Peaks -kohtauksen viittaussuhde crooner- ja 1950-luku -tyyleihin on liioitteleva, eli parodinen, mutta samalla selvä. Myös *Blue Velvet* sisältää erikoisen otoksen, jossa psykopaattitappaja itkee vuolaasti camp-miehen (Dean Stockwell) esitykselle. Esityksessä viimeksi mainittu on laulavinaan nauhalta toistettavaa Roy Orbisonin balladiklassikkoa "In Dreams" (1963). Lynchille 1950-luvun maskuliinisuus on potentiaalisesti keinotekoista, teeskenneltyä, ja se tulee esiin nimenomaan musiikin kautta. Tämä kiinnittyy laajempaan populaarikulttuuriseen 1950-luvun musiikin maskuliinisuuden subversioon, joka toisaalta liittyy "rockin kuninkaan" Elvis Presleyn urakehitykseen.

Jarman-Ivens (2007, 161–167, passim.) kirjoittaa Elvis Presleyn "musiikillisen maskuliinisuuden degeneraatiosta", jossa on kyse siitä, että Presleyn 1950-luvun "uhkaavan viriili nuoruus" taittui myöhemmin (edelliseen verrattuna) "impotentiksi crooner-keski-ikäisydeksi". Tässä on Jarman-Ivensin mukaan paradoksi, sillä nimenomaan 1950-luvun Elvis leikitteli gender-identiteeteillä ajan oloon pitkin, huolellisesti kammattuine hiuksineen, silmämeikkeineen ja ruumiinkielineen. Kuitenkin juuri tästä imagosta ja tyylistä tuli *myöhemmin* rajoittamattoman maskuliinisuuden ruumiillistuma, jota vasten "keski-ikäinen crooneri" näytti maskuliinisesti degeneroituneelta, mikä ilmeni niin musiikillisesti kuin performatiivisesti.

Kuten Kallioniemi (1995, 45–47) huomauttaa, Elviksen imagossa oli monia, keskenään ristiriitaisia puolia: hän oli "rockabilly-jätkä", seksiohjeksi, herkkä "mamanpoika", crooner, "pyssyä heiluttava konservatiivi", ja lopulta camp-viihdyttäjä Las Vegasin päivinä. Nämä kaikki elementit ovat eri tavoin läsnä yllä kuvatussa *Twin Peaksin* kohtauksessa ja laajemmin myöhemmissä 1950-lukutulkintoissa nostalgiaelokuvista postmoderneihin teoksiin, kuten *The Loveless*. Viimeksi mainitun elokuvan Rickyn androgyyni hahmo viittaa edellä kuvattuun merkitysten verkostoon, sillä hän on prätäkäjengin machomiesten muuten täyttämän porukan integraalinen jäsen.

Vielä laajempi amalgaami 1950-lukuviittauksia ja tulkintoja on amerikkalainen kulttiyhtye The Cramps, joka ikään kuin sitoo yhteen *The Lovelessin* ja Lynchin teemoja. Crampsin monisyistä suhdetta 1950-luvun musiikkiin kuvastaa osaltaan heidän varhainen levytyksensä "Lonesome Town" (1979), debyytti-EP:ltä *Gravest Hits*, joka on cover Ricky Nelsonin hitistä vuodelta 1958.[8] Muuten uskollisesti tulkitulla versiolla laulaja Lux Interior alkaa nyyhkyttää sen instrumentaaliosuuden aikana. Kyseessä on selvä parodia croonereiden (yli)sentimentaalista laulutyylistä ja joidenkin kappaleiden dramaattisista rakkaudentunnustus-puheosuuksista.

Nämä elementit olivat toki olleet ironian ja suoranaisen pilkan kohteena jo kauan ennen Crampsia, mistä toimii erinomaisena osoituksena Elviksen "'68 Comeback Special" (1968). Esittäessään hippie- ja Vietnamin sodan aikakaudella vanhaa hittiään "Are You Lonesome Tonight?" (1960)[9], hän teeskentelee nukahtavansa sen monologisuusajan aikana. Vastaavasti hän aloittaa "Love Me Tender"-balladin (1956) pilaillemalla kappaleen tyyliä, kunnes hän siirtyy suoraan, vakavaan tulkintaan.

Molemmissa tapauksissa 'aidon' ja ironisen raja on häilyvä, ja sen aiheuttaa ennen kaikkea yhtäaikainen kiintymys ja etäisyys 1950-luvun musiikkiin ja kulttuuriin kohtaan. Tämä kaksinaisuus oli myös punkrockin, johon Cramps vahvasti kytkeytyy, ydintä. Samana vuonna mainitun Crampsin EP:n kanssa ilmestyi brittiläisen The Sex Pistolsin elokuva ja soundtrack *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1979), joka muotoilee asetelman toisin, nimeämällä joko itsensä (1970-luvun lopun punkin) tai rockmusiikin ylipäättään pelkäksi "suureksi huiputukseksi", jossa ei ole koskaan ollutkaan muuta kuin kaupalliset intressinsä. Johnston (1990, 5–7) kirjoittaa Crampsin muodostuvan seuraavista "ainesosista": kolme sointua, vanhoilta rock 'n' roll -levyiltä biisien ryöstelyä, seksiä, väkivaltaa, huumoria, ja nykypäivään sovitettu rock 'n' roll -soundi. Hänen mukaansa Cramps ei ole parodiyhtye, vaan rock 'n' rollin "tosiasiallinen realisaatio" Link Wrayn, Warren Smithin, Gene Vincentin ja Screamin' Jay Hawkinsin tapaan, joka on "saattanut olla kehissä 1970-luvun lopulta, mutta joka on yhtä relevantti tänään kuin tuolloin". Huomionarvoisaa on, että Johnston ei mainitse 1950-lukua lainkaan, vaikka toki luetellut artistit ovat leimallisesti 1950-luvun artisteja. Hän aivan kuin pitää itsestäänselvyytenä, että Crampsin kiinnekohta on 1950-luku.

Toinen mielenkiintoinen seikka on se, että hän ei kommentoi tarkemmin sitä, miten hänen luettelemansa Crampsin "ainesosat" realisoituvat yhtyeen musiikissa ja imagossa. Coverversiot ovat ilmeinen elementti ja bändin suurena inspiraationa ovat olleet

populaarikulttuurissa 1950-lukuun assosioidut tieteis- ja kauhuelokuvat, suorina tai epäsuorina viittauksina elokuvien nimiin ("I Was a Teenage Werewolf"; "Creature of the Black Leather Lagoon"). Väkivalta esiintyy groteskina ja inkongruenttina: "Eyeball in My Martini"; "Naked Girl Falling Down the Stairs"). Seksuaalisuus on puolestaan joko strippiklubien lateksiestetiikkaa (kuten bändin imagossa), fetissejä ("Bikini Girls with Machine Guns") tai väkivaltaan ja perversioihin viittaavaa ("What's Inside a Girl?"; "How Far Can Too Far Go?"). Kauh- ja tieteiselokuvaa lukuun ottamatta Cramps on tässä mielessä musiikillinen vastine artikkelissa käsitellyille Lynchin elokuville. Kummassakaan tapauksessa ei voi olla varma, miten aikatasot (1950-luku ja sen 1970-luvulla alkaneet uudelleentulkinnat) suhteutuvat toisiinsa: onko kyse 'viattoman' jälkikäteisestä 'likaamisesta' vai tahdosta pyrkiä repimään kulissit alas? (ks. myös Dwyer 2015, 98–103) Tähän vastaaminen on näkökulmakysymys.

1950-luvun alistettu nainen

*The Loveless*in alkukohtaus leikittelee käsityksillä miehen ja naisen oletetusta seksuaalisuudesta populaarien 1950-lukukäsitysten kontekstissa. Tyköistuvaan mekkoon pukeutunut keski-ikäinen nainen peilaa itseään auton sivupeilistä maantien varressa. Vance ajaa moottoripyörällään ohi, tekee u-käännöksen ja palaa. Nainen menee autonsa etuistuimelle istumaan. Vance menee nojailemaan avoimesta ikkunasta. Hiljaisuuden rikkoo vain auton radiosta kuuluva uutislähetys. Jännittyneen puhumattomuuden rikkoo Vance kysymys, haluaisiko nainen ehkä antaa hänelle takaluukun avaimet, minkä tämä tekee. Käy ilmi, että naisen auton rengas on puhjennut, ja että tämän vuoksi hän kiinnitti ohikulkijan keimailemalla auton vierellä.

Kohtaus jatkuu seksuaalisen jännitteen vallitessa. Kun Vance on saanut renkaan vaihdettua, hän nojailee taas auton ikkunassa ja kysyy naiselta, "no, mitäs löytyisi?" Nainen hymähtää ja sanoo, "Aivan...". Vance sanoo tyyliä: "Tarkoitin kyllä käteistä." Nainen yllättyy ja ottaa käsilaukkunsa. Hän laskee muutaman setelin ja antaa ne Vancelle todeten monimerkityksellisesti, että "yleensä olen kyllä saamapuolella". Tämä laskee rahat, nappaa sitten käsilaukun naisen kädestä ja ottaa lisää rahaa. Hän heittää laukun takaisin naisen syliin, kurottautuu sitten auton sisään, suutelee naista ja puristaa tätä samalla rinnasta. Nainen ei vastustele, mutta Vance vain irrottautuu ja kävelee naureskellen pois. Nainen jää hämillään istumaan. Vance on nöyryyttänyt häntä seksuaalisesti, minkä molemmat osapuolet tietävät. Samalla kohtaus on – vaikka naisen olettaisi prostituoiduksi edellä mainitun rahakommentin takia – populaarien 1950-lukukäsitysten kanssa leikittelyä, koska siinä nainen osoittaa avointa, vaikkakin puolipassiivista seksuaalisuutta tuntemattomalle miehelle.

Tätä kohtausta seuraa kohtaus tienvarsidinerissa. Musiikki, josta ei voi olla varma, onko se diegeettistä (hetkeä myöhemmin käy ilmi, että dinerissa on jukebox) vai ekstradiegeettistä, kommentoi siirtymää edellisen kohtauksen riippumattomasta naishahmosta pikkukaupunkiin jämähtäneeseen nuoreen leskeen. Kappale on Brenda Leen "I Want to Be Wanted" (1960), jossa lauletaan "alone, watching lovers passing by, I want to be wanted [...] where is this someone somewhere meant for me". Laulun

protagonisti seuraa siis passiivisena toisten rakastavaisten onnea ja odottaa, että joku, jostain, tulisi ja saisi hänet tuntemaan itsensä halutuksi. Vance kyselee tarjoilijalta, Augustalta, (Elizabeth Gans), miksi tämä asuu moisessa tuppukylässä, truck stop - pikkukaupungissa. Tämä vastaa, että hän ei vain saanut itsestään irti lähteä pois miehensä kuoleman jälkeen. Vance kysyy asiaa selvästikin siksi, että kokee Augustan olevan nuori ja viehättävä, minkä tämä ymmärtää. Tätä kommentoi kuvattu Leen kappale, Augusta on ilmeisesti miehensä kuoleman masentamana vain jäänyt odottamaan, että joku poimisi hänet kyytiin ja veisi uuteen elämään.

The Loveless sisältää Augustan ohella kaksi muuta tärkeää naishahmoa, jotka kaikki representoivat naiseutta eri tavoin. Prätäkäjengiin kuuluva Sportster Debbie (Tina L'hotsky) kulkee Davisin kyydissä – ei siis omalla moottoripyörällään. Tämä implikoi alemmaa asemaa porukassa. Hän on kuitenkin omaehtoinen hahmo, joka seurustelee Davisin kanssa ja on jengin tasa-arvoinen jäsen, vaikkei omalla moottoripyörällä ajakaan. Tämä käy ilmi elokuvan loppupuolella, kun jengi istuu viinanhuuruista iltaa kaupungin kapakassa. Miesten filosofoidessa baarin pöydässä, Debbie saa suuseksiä paikalliselta mieheltä. Kamera kuvaa hänen kasvojaan, joilta kuvastuu aito, vilpitön nautinto. Kun hän myöhemmin palaa seurueensa pariin, Davis kysyy häneltä välinpitämättömän oloisena, "miten hurisee?"^[10], johon Debbie vain hymyilee, vastaamatta mitään.

Tärkein elokuvan naishahmoista on teini-ikäinen Telenä (Marin Kanter). Hän ajaa hienolla avoautolla ja käyttäytyy suoraviivaisen flirttailevasti bikereita kohtaan. Lopulta hän päätyy harrastamana seksiä Vancen kanssa paikalliseen motelliin. Tämä keskeytyy haulikon laukauksiin. Ampuja on Telenän isä, paikallinen patruuna, huijariliikemies. Hän ei ammu pariskuntaa vaan tyttärensä autoa – käy ilmi, että hän on ostanut sen tyttärelleen hyvityksenä vuosien insestistä, joka on johtanut myös tämän äidin itsemurhaan. (ks. myös 2003, 37) Telenän hahmo alleviivaa naisen alistettua asemaa 1950-luvun populaarikulttuurin kuvastossa ja tässä käsiteltyjen elokuvien 1950-luvun konformistisen julkisivun taakse kätkeytyvää pahuutta.

1950-luvun elokuvat naistähtineen (ks. Levine 2008, 62) ja myöhemmät 1950-lukuelokuvat kommentoivat eri tavoin naisen asemaa ja mahdollisuuksia yhteiskunnassa. Esimerkiksi *Hurjapäissä* bikerjengin pomoon ihastuva, dinerissa työskentelevä nainen odottaa, että joku mies veisi hänet pois pikkukaupungin staattisesta elämästä. Nainen vieläpä osoittautuu huomattavasti vahvemmaksi persoonaksi kuin Marlon Brandon esittämä kovanaama. Naisen asema ja rooli ovat puolestaan ironisen kommentaarin kohteena 1970-luvun kepeissä teoksissa kuten *Grease*. Elokuvassa on muun muassa satiirinen tyttöjen laulu 1950-luvun naisten kieltäytymisestä esiaviollisesta seksistä ja himokkaiden miesten torjumisesta. Tämän vastapainoksi on kappale, jossa tytön viaton versio kesän tapahtumista asetetaan pojan seksiorientoituneempaa versiota kohtaan lantion työntöineen. Molemmissa lauluissa on kontekstina 1950-luvun oletettu viattomuus.

1980-luvun "fiftarielokuville" on yhteistä naisen aseman representaatiot 1950-luvulla. Ainoa elokuva, missä tämä on tarinan keskiössä, on *Peggy Sue meni naimisiin*: siirtymällä 1950-luvulle (1980-luvun) aikuisena naisena saa päähenkilön (Kathleen Turner) ymmärtämään uudella tavalla naisen asemaa tuolloin ja 'nyt' (eli 1980-luvun puolivälissä). Hän käyttäytyy 'modernin' naisen tavoin 1950-luvulla, mutta pojat eivät ole valmiita spontaaniin seksiin: 1980-luvun nainen kääntää menneisyyden sukupuoliroolit pääläelleen. Hän toteaa turhautuneena: "I am a walking anachronism!" *The Lovelessin* naisrepresentaatiot ovat Peggy Suen nostalgis-ironisen hahmon kääntöpuoli.

Jermyn ja Redmond (2003,7) näkevät kahvilatyöntekijän, nuoren lesken Augustan paikallisessa baarissa paikallisille miehille esitetyn humalaisen strip tease -esityksen puhtaana epätoivona. Tulkinta on uskottava, sillä sitä kuvataan Davisin käytöksen ja Gordonin soundtrackin kautta. Davis on pitkin elokuvaa luonut Augustaan ja tämän vartaloon pitkiä, peittelemättömiä katseita. Nyt, Augustan strippausta muun baarin väen kanssa katsoessaan hän näyttää samaan aikaan sekä huvittuneelta että halveksuvalta. Kun esitys loppuu, Davis kävelee Augustan luo tämän pusero kädessään. Maireasti hymyilevä Augusta ojentaa kätensä, mutta Davis kääntyykin naureskellen pois. Hän heittää puseron lavalle ja menee takaisin pöytään istumaan. Nöyrytetty Augusta kerää vaatteensa ja poistuu.

Kappale, jonka tahdissa Augusta esiintyy, on Gordonin laulama "Wasting My Time"[11] (1982). Siinä lauletaan, miten kertojan "mielikuvitus on aina lennossa", ja hän aikoo jättää "beibinsä", koska tämä vain "haaskaa hänen aikaansa". Juuri tästä on kyse elokuvan kohtauksessa. Augusta haaveilee pikkukaupungista pois pääsemistä, ja häntä kohtaan ainakin seksuaalista kiinnostusta osoittaneet kulkurit voisivat olla mahdollisuus lähteä. Bikereille hän on kuitenkin vain hetken huvitus, joka lopulta aina edustaa konformismia. Samalla kun Augusta tanssii baarissa välinpitämättömille bikereille ja humalaiselle kantajengille, Debbie nauttii edellä mainitulla tavalla omasta vapaudestaan. Naisen vapaus on elokuvan 1950-luvussa irtautumista yhteiskunnan rakenteista – niiden sisällä naisen valinnanvapaus on hyvin rajallista.

Toisaalta Jermyn ja Redmond (ibid.) toteavat oivaltavasti, että strip tease -kohtauksessa Bigelow'n ohjaus leikittelee elokuvallisella katseella: samalla kun otos kuvaa Augustan/naisen epätoivoa, se myös kutsuu katsojan voyeristisen nautinnon äärelle, alleviivaten katseen perversiota ja viitaten elokuvantekijän osallistumiseen tämän persion tuottamiseen. Tämä ristiriitainen dualismi kiteyttää *The Lovelessin* luonteen postmodernistisena menneisyystulkintana, jonka keskiössä on koko ajan estetisointi ja katse.



Pikkukaupunkiin juuttunut nuori leski (Elizabeth Ganz) strippaa vapautuakseen konformistisesta arjesta. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä

Lopuksi

The Loveless on marginaalinen elokuva, jota voi luonnehtia pienen budjetin, pienen statuksen kulttielokuvaksi. Se muistetaan – jos muistetaan – etupäässä siksi, että sen ohjasi Kathryn Bigelow, sen pääroolissa on Willem Dafoe ja, erityisesti fiftarialakulttuurissa, neorockabilly-tähti Robert Gordonin roolin ja musiikin takia. Tästä huolimatta se nostaa esiin keskeisiä 1950-lukuun ja erityisesti sen populaareihin mielikuviin liittyviä aiheita.

Elokuva ei edes yritä olla autenttinen historiallinen tulkinta USA:n 1950-luvusta. Sen sijaan se estetisoi, yhtenä lukemattomista muista populaarikulttuurin, mukaan lukien elokuva, tuotteista tunnetuimmat ajanjakson audiovisuaaliset motiivit: moottoripyörät, autot, jukeboksit ja kokisautomaatit. Sen läpi soi vaihdellen 1950-luvun musiikki ainakin implisiittisesti diegeettisenä, sekä Gordonin omat, mutta 1950-luku'henkiset', jopa pastissinomaiset kappaleet, jotka vaihtelevat diegeettisyyden ja ekstradiegeettisyyden välillä.

Elokuva esittää 1950-luvun konformistisena, ahdasmielisenä aikakautena. Se ei ole, kuten 1950-lukuelokuvien valtavirta aikanaan, nostalginen. Sen keskushenkilöt eivät ole romanttisia yksilöitä, vaan vankilassa istuneita kiertolaisia. Heidän läsnäolonsa osoittaa '1950-luvun' pimeän puolen naisten repression ja poliittisen vainoharhaisuuden teemojen kautta. Mitään ratkaisua näihin teemoihin ei tarjota. Elokuva ei vaivaudu ottamaan asioihin kantaa, vaan se tyytyy nostamaan niitä esiin fiftarimotiivien voimakkaan estetisoinnin lomassa. 1950-luvun motiivit on 'eristetty' postmodernistisella tavalla vapaasti käytettäviksi artefakteiksi. *The Loveless* -elokuvan 1950-luku on äärimmilleen estetisoitu populaarikulttuurinen motiivivarasto, joka ei ole matkalla minnekään, mutta vauhti on näennäisen kova. Tässä se eroaa 1950-lukukuvausten valtavirrasta.

Lähteet

Ahonen, Kimmo (2013), *Kylmän sodan pelkoja ja fantasioita: muukalaisten invaasio 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteeiselokuvassa*. Väitöskirja. Turku: Turun yliopisto.

Bright, Kimberly J. (2007), *Chris Spedding: Reluctant Guitar Hero*. iUniverse.

Chion, Michel (1995), *David Lynch*. Lontoo: British Film Institute.

- Dwyer, Michael D. (2015), *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987), *Art into Pop*. Lontoo ja New York: Routledge.
- Hawkins, Stan (2007), [Un]justified: Gestures of Straight-Talk in Justin Timberlake's Songs. Teoksessa *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. Toimittanut Freya Jarman-Ivens. New York ja Lontoo: Routledge, 197–212.
- Holt, Doyuglas B. (2004), *How Brands Become Icons: The Principles of Cultural Branding*. Boston: Harvard Business School.
- Hoskins, Barney (1999), *Waiting for the Sun: Strange Days, Weird Scenes, and the Sound of Los Angeles*. New York : St. Martin's Griffin.
- Jameson, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jarman-Ivens, Freya (2007), "Don't Cry, Daddy": The Degeneration of Elvis Presley's Musical Masculinity. Teoksessa *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*. Toimittanut Freya Jarman-Ivens. New York ja Lontoo: Routledge, 161–180.
- Jermyn, Deborah ja Redmond, Sean (2003), Introduction: Hollywood Transgressor: The Cinema of Kathryn Bigelow. Teoksessa *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*. Toimittaneet Deborah Jermyn ja Sean Redmond. Lontoo ja New York: Wallflower, 1–19.
- Johnston, Ian (1990), *The Wild Wild World of the Cramps*. Lontoo ja New York: Omnibus.
- Kallioniemi, Kari (1995), Dandyfied Image of Elvis Presley and Cultural Polyphony of Popular Music. Teoksessa *Monta tietä menneisyyteen*. Toimittaneet Leena Rossi ja Hanne Koivisto. Turku: Turun yliopisto, 39–48.
- Landsberg, Alison (2004), *Prosthetic Memory: the Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lane, Christina (1998), From *The Loveless* to *Point Break*: Kathryn Bigelow's Trajectory in Action. *Cinema Journal*, Vol. 37, No. 4, 59–81.
- Levine, Alan J. (2008), *"Bad Old Days": The Myth of the 1950s*. New Brunswick ja Lontoo: Transaction.
- Lhamon, W.T. (1990), *Deliberate Speed: The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- "The Loveless: Trivia" (2019). https://www.imdb.com/title/tt0085872/?ref=ttrel_rel_tt. Tarkistettu 25.11.2019.

MacDonald, Ian (1995), *Revolution in the Head: The Beatles' Records and the Sixties*. Lontoo: Pimlico.

Maslin, Janet (1984), 50's Style Loveless. *New York Times* 20.1.1984.
<https://www.nytimes.com/1984/01/20/movies/50-s-style-loveless.html>. Tarkistettu 25.11.2019.

Murphy, Kathleen (2010), Black Arts. <http://parallax-view.org/2010/02/02/black-arts/>.
Julkaistu alunperin 1995. Tarkistettu 30.10.2019.

Mähkä, Rami (2016), "Basil Fawlty ja "esithatcherilaisuus" sarjassa *Pitkän Jussin majatalo*", *Lähikuva* 1/2016, s. 26–47. <http://ojs.tsv.fi/index.php/lahikuva/article/view/58359/20009>.

Mähkä, Rami (2017), "Monty Pythonin komedia vastaelokuvana", *Lähikuva* 1/2017, s. 7–25.
<https://journal.fi/lahikuva/article/view/63317>.

Perry, George (2005), *James Dean*. Alkuteos James Dean. Suomentanut Veli-Pekka Saarinen. Helsinki: Tammi.

Smith, Gavin (2003), 'Momentum and Design': Interview with Kathryn Bigelow. Teoksessa *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*. Toimittaneet Deborah Jermyn ja Sean Redmond. London and New York: Wallflower, 20–31.

Stilwell, Robynn J. (2003), Breaking Sound Barriers: Bigelow's Soundscapes from *The Loveless* to *Blue Steel*. Teoksessa *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*. Toimittaneet Deborah Jermyn ja Sean Redmond. London and New York: Wallflower, 32–56.

Swinshall (2012), Big Shot: The Loveless.
<https://bigshotmovieclub.wordpress.com/2012/08/03/big-shot-the-loveless/>. Tarkistettu 25.11.2019.

Taylor, Timothy D. (2001), *Strange Sounds: Music, Technology & Culture*. New York: Routledge.

Thompson, Hunter S. (2010), *Helvetin enkelit*. Alkuteos Hell's Angels (1967). Suomentanut K. Männistö. Turku: Sannakko.

[1] Käytän artikkelissa elokuvasta sen alkuperäistä nimeä, vaikka siitä on vuokravideo- ja televisiointiyhteyksissä käytetty nimiä *Tunteettomat* ja *Rakkaudettomat*. Ks.
<https://www.elonet.fi/fi/elokuva/120905>. Tarkistettu 25.11.2019.

[2] Elokuvan jakelu oli ilmeisen koordinoimatonta, sillä se sai ensi-iltansa Sveitsissä vuonna 1981 mutta New Yorkissa todellakin vasta 1984.

[3] Vastaelokuvasta ks. Mähkä 2017.

[4] Elokuvan nimi on otettu Buddy Hollyn samannimisestä kappaleesta (1959). Buddy Hollyn, Ritchie Valensin ja Big Bopperin lentoturmaa vuonna 1959 on pidetty yhtenä 1950-luvun symbolisista loppuista.

[5] Leinen (2008, 41) mielestä se, että 1950-luvun alku määritellään usein mccarthyismin eikä vaikkapa Korean sodan vuosiksi kertoo siitä, että "monille kommentaattoreille" "juopunut demagogi" McCarthy oli suurempi paha kuin Stalin tai Mao.

[6] Tarinan mukaan Neuvostoliiton johtaja Nikita Hruštšov totesi vuonna 1957 USA:ssa villitykseksi nousseesta hula-hula-vanteesta, että se symboloi "amerikkalaisen kulttuurin tyhjyyttä".

[7] *Crooning*, eli mieslaulajan tunteellinen laulutyyli, syntyi mikrofonin mahdollistamana 1920-luvulla.

[8] Kappale soi vanhaa musiikkia elokuvissaan ahkerasti hyödyntävän Quentin Tarantinon hittielokuvassa *Pulp Fiction* (1994) ja on osa sen niin ikään erittäin menestynyttä soundtrackalbumia.

[9] Kappale on alun perin 1920-luvun lopun hitti. Myös monet muut 1950-luvun ja 1960-luvun alun rocklaulajat laitettiin levyttämään vanhoja hittikappaleita, mikä yhtäältä kertoo ajan musiikkiteollisuuden toimintatavoista, toisaalta paljastaa tuottajien ja artistien sukupolvieron.

[10] Bikerille sopiva metafora "how's traffic?"

[11] Kappaleen on tehnyt Marshall Crenshaw, jonka kappaleita Gordon levytti useammankin. Crenshaw levytti myös itse. Hänen uudesta aallosta ponnistaneessa musiikissaan oli vahvoja 1950-lukuvaikutteita, mutta 1980-luvulle sovitettuina. Crenshaw esitti Buddy Hollya elokuvassa *La Bamba* (Luis Valdez, 1987), joka kertoi Ritchie Valensin tarinan. Samassa elokuvassa neorockabillytähti Brian Setzer (the Stray Cats) esitti esikuvaansa Eddie Cochranin.