

Juha Oravala

MAHDOLLISUUDEN TILA

Sisäisen ja ulkoisen immanentti suhde Jean-Luc Godardin tutkivassa elokuvailmaisussa

¹ Deleuze/Guattari 1993, 44.

² Deleuze/Guattari 1987, 3–4.

³ Ylä-Kotola 1998, 120.

Jean-Luc Godardin elokuvantekotapaa voi kutsua tutkivaksi elokuvantekemiseksi. Elokuva on Godardille esteettistä ilmaisua, jossa ei-kielellinen kommunikaatio on mahdollista. Erityisesti montaasin keinoin voidaan muodostaa välitiloja, jotka avautuvat ennalta määrättyjen merkitysrakenteiden ulkopuolelle.

Jean-Luc Godardin elokuvia ja elokuvakäsitystä kuvaa hyvin audiovisuaalis-filosofisen kysymyksen ”mitä elokuva on?” pohtiminen. Godard on käsitellyt tätä kysymystä läpi uransa, aina 1950-luvun lopun *Cahiers du Cinéma*n elokuvakriitikon ajoista nykypäivään. Tarkastelen tässä artikkelissa kysymyksen asemaa Godardin elokuvailmaisussa. Pohdin erityisesti hänen radikaalia ideaaliaan ei-kielellisestä elokuvallisesta kommunikaatiosta tekijän, elokuvan ja katsojan välillä. Hyödynnän Gilles Deleuzen immanenssin filosofian eli transsendentaalisen empirismin lähtökohtia, erityisesti ajatusta toiseksi tulemisen liikkeestä sekä tähän liittyvää käsitteparia immanenssin taso-konstruoitavat käsitteet.¹ Liitän Deleuzen käsityksen transsendentaalisesta empirismistä hänen yhdessä Félix Guattarin kanssa määrittelemäänsä rihmas-tjärjestelmään (*rhizome*). Molemmille on keskeistä ajatus siitä, että immanentin aineksen kaksisuuntainen liike virtuaalisen ja aktuaalisen olemisen tavan välillä on aina produktiivista.² Pohdin Godardin elokuvakäsitystä ja radikaalia kommunikaatio-ideaalia tämän teoreettisen kehyksen kautta ja suhteutan näkökulman myös aiempiin Godard-tulkintoihin.

Godardin teoreettinen ja filosofinen kiinnostus elokuvaa kohtaan on aiemmassa akateemisessa tutkimuksessa määritelty ”tutkivaksi elokuvantekemiseksi”.³ Elokuvan alalla tutkimuksen ja taiteen yhteydet nousivat esiin erityisesti modernin elokuvan myötä toisen maailmansodan jälkeen. Käsitys

tutkivasta tai teoreettisesta elokuvasta on liitetty erityisesti 1960- ja 1970-lukujen poliittiseen modernismiin. Poliittinen modernismi oli sekä teoreettinen suuntaus että radikaali taideliike, joka nosti elokuvateoriassa esiin realismin ja modernismin välisen murroksen – nk. kielellisen käänteeseen – jossa kielen asema elokuvallisessa representaatioissa nostettiin keskeiseksi ja realismin transsendentaalisen estetiikan ontologiaa kritisoitiin.⁴ Poliittisessa modernismissa korostettiin kielen ensisijaisuuden ohella yhteyttä sosiaaliseen realismiin, joka nähtiin bazinilaisen esteettisen realismin vastakohtana.⁵ Godard on useissa 1970- ja 1980-luvun tutkimuksissa asetettu osaksi tätä poliittisen modernismin kriittis-teoreettista liikettä yhdessä sellaisten elokuvantekijöiden ja kriitikoiden kuin Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Peter Wollen, Laura Mulvey, Peter Gidal, Yvonne Rainier, Sally Potter ja Jean-Pierre Gorin kanssa.⁶

Poliittisen modernismin ohella ilmeni kritiikiltään ehkä vähemmän eksplisiittinen, mutta vaikutuksiltaan laajempi ja monisyisempi moderni elokuvaesteettinen liike: uusi aalto. Godard liittyy myös tähän modernin taideelokuvan tyyppiin. Luokittelut ovat aina yksinkertaistavia ja tyypistävät erityisesti Godardin kohdalla kuvaa taiteilijan monipuolisesta urasta. Jos Godardista pitää kuitenkin puhua jonkin kehyksen puitteissa, moderni eurooppalainen taide-elokuva on nähdäkseni sopiva luokitus, sillä Godardin elokuvat ilmentävät yksilöllistä elokuvailmaisua uuden aallon *auteur*-politiikan mukaisesti. Gilles Deleuze käsittelee elokuvafilosofiansa toisessa järjestelmässä, aikakuvassa (*l'image-temps*), modernia eurooppalaista elokuvaa toisen maailmansodan jälkeen. Hän näkee ilmaisutavassa sekä esteettisiä että poliittisia vaikutteita, jotka perustuvat toisin ajattelemisen ja joksikin/toiseksi tulemisen filosofiaan.⁷

Godardin pohdinnat uuden kommunikatiivisen tilan luomisesta elokuvan keinoin ovat erityisen keskeisiä elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa* (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Ranska 1966). Godard hyödyntää elokuvan keinoin tapahtuvassa filosofisessa pohdinnassaan elokuvallisuuden (*cinematic*) käsitettä. Elokuvallisuuden on perinteisesti ymmärretty käsitteenä yhdistävän ambivalentisti toisiinsa esteettisen ja semioottisen vaikutuksen elokuva/katsoja-suhteessa. *Aviovaimo Pariisissa* -elokuva on hyvä esimerkki Godardin tavasta operoida sekä kielellisen että esteettisen alalla. Elokuva osoittaa godardilaisen ilmaisutyylin, jossa realistinen ja formalistinen perinne yhdistyvät toisiinsa ja luovat eräänlaisen välitilan muodon. Poliittisen modernismin lähtökohdista juontuva tutkimus ei ole huomionut tämän Godardille keskeisen esteettisen periaatteen eli ns. välitulallisuuden merkitystä. Välitulallisuus esteettisenä periaatteena voidaan mieltää eräänlaiseksi monikollisuuden filosofiaksi. Gilles Deleuze määrittelee monikollisuuden filosofian dialektiikan ylittäväksi, konstitutiiviseksi ”joksikin tulemista” aiheuttavaksi ajattelun liikkeeksi.⁸ Godard näkee montaasin omissa taiteen tekemisessään nimenomaan välineenä tämänkaltaiseen uuden aineksen, tapahtumien, ajatusten ja käsitteiden synnyttämiseen.⁹ Tulkinnat, joissa Godardin elokuvia luetaan representaatioina tietyistä ideologisista näkemyksistä tai suorina kannanottoina ulkoelokuvallisiin, reaalityodellisiin kysymyksiin, ovat tästä syystä problemaattisia. Poliittisen modernismin vaikutuksen omaksuneet elokuvatutkijat ovat tarkastelleet Godardia ideologiakriittisenä elokuvantekijänä, mutta jättäneet esityksensä ulkopuolelle Godardin auteurismin sekä kiinnostuksen elokuvaa kohtaan esteettisenä muotona.¹⁰

Aviovaimo Pariisissa -elokuvassa Godard rinnastaa kaupunkirakenteen

⁴ Harvey 1982, 48–56; Rodowick 1994, 1–7.

⁵ Harvey 1982, 48.

⁶ Rodowick 1994, x, 2; Helén 1990, 65.

⁷ Deleuze 1989, 149. Deleuze nimeää moderneista elokuvantekijöistä estetiikkaa ja politiikkaa filosofisessa mielessä yhdisteleviksi tekijöiksi muun muassa Pier Paolo Pasolinin ja Jean-Luc Godardin.

⁸ Deleuze 1990a, 1–3.

⁹ Smith 1996, 44.

¹⁰ On kiinnostavaa, että monet poliittisen modernismin piiristä nousseet feministitutkijat kuitenkin kritisoivat Godardia juuri auteuriteorian edustajana. Ks. esim. Rowe 1990, 49–63; Staiger 1985, 4–23.

¹¹ Godard 1984, 233–235.

¹² Saarinen 1985, 234.

¹³ Dickie 1984, 29; Rodowick 1997, 27–28; Smith 1996, 29.

¹⁴ Saarinen 1985, 230–231; Dickie 1984, 38–39.

¹⁵ Saarinen 1985, 233.

¹⁶ Kotkavirta 1998, 19.

¹⁷ Dickie 1984, 29–30, 38–39; Kotkavirta 1998, 28–29; Saarinen 1985, 241–243.

¹⁸ Grossberg 1995, 238.

¹⁹ Deleuze 1990a, 105.

²⁰ Deleuze 1994, 129; Colebrook 2002, 91.

²¹ Colebrook 2002, 6.

²² Deleuze 1990a, 20.

²³ Deleuze 1990a, 308–309.

²⁴ Rodowick 1997, 27–28, 192; Deleuze 1986, 56.

ja yksilön elämän modernissa yhteiskunnassa kielijärjestelmän (*langue*) ja yksilöllisen puheen (*parole*) välisen problematiikan metaforaksi. Godard tuo selkeästi esiin idealistisen toiveensa siitä, että yksilöllinen puhe olisi harmonisessa yhteydessä ulkoiseen, mikä vähentäisi rakenteellisen järjestelmän (kaupunkiympäristön) valtaa kommunikaatiossa.¹¹ Elokuvasa pyrkimys kielen ulkopuoliseen, vapaan kokemuksen tilaan tulee mahdolliseksi yksilön tietoisuuden kautta. Esteettinen muodostuu siinä ajattelun ja kommunikaation alaksi kielen rinnalle. Se tarjoaa mahdollisuuden ylittää kielen ja muiden rakenteellisten kategorioiden valta, niiden hallitsevuus. Godard luo montaasin avulla sisäisen ja ulkoisen tasot risteyttävän, kommunikaation linjojen kaksisuuntaisen verkoston, joka vaikuttaa sisäisestä ulkoiseen ja päinvastoin. Hän pyrkii kuvaamaan kommunikaatiolinjojen muodostumista sekä filosofisena kysymyksenä että osana yksilöllistä kokemusmaailmaa.

Ontologiakritiikki ja transsendentaalinen empirismi

Modernismiin liittyy filosofisena liikkeenä ontologiakritiikki, jonka juuret sijoittuvat 1700-luvun lopulle, Immanuel Kantin ajatteluun. Kantin ajattelun keskiössä on toteamus, että ymmärryksemme rajat osoittavat samalla maailmamme rajat.¹² Kantin mukaan subjekti voi tiedostaa aistimaailman olevan tosi, koska tieto perustuu subjektin omaan mentaaliseen rakenteeseen.¹³ Subjekti luo aistihavaintojen pohjalla ennen kokemusta vaikuttavan kategorisen kehikon ja rakentaa mielessään ulkoisen todellisuuden rationaaliseksi ja todennukaiseksi kokonaisuudeksi.¹⁴ Sisäisen ja ulkoisen välinen suhde jäsentää Kantin mukaan myös subjektiivisen tietoisuuden todelliseksi ja rationaaliseksi kokonaisuudeksi.¹⁵ Kant erottaa toisistaan empiriisen aistimaailman ja ideoiden käsitteellisen maailman, joista subjekti voi tiedostaa vain edellisen.¹⁶ Jälkimmäisen ideoiden maailman Kant näkee esikäsitteellisenä, ei tietoon vaan ennemminkin intuitiiviseen päättelyyn perustuvana, uskonnolliseen ja eettiseen kokemukseen liittyvänä ”puhtaan järjen ideoiden” alana.¹⁷

Aistimaailma ilmenee subjektille kantilaisessa filosofiassa esimerkiksi aika ja tila -kategorioiden kautta. Ne ovat kaiken rationaalisen tiedon, havaitsemisen ja subjektiivisen tietoisuuden lähtökohta.¹⁸ Gilles Deleuzen ontologiakritiikki on metafysisen essentialismin purkamisen osalta kantilaisen filosofian suuntainen. Molemmat määrittelevät aistimuksen (*sense*) tietoisuutta jäsentäväksi periaatteeksi.¹⁹ Deleuze kuitenkin eroaa Kantista radikaalisti siinä, ettei hän määrittele subjektin tietoisuutta aistihavaintojen synteettiseksi keskuksiksi, joka ohjaa todellisuuden välittymistä havainnossa.²⁰ Tietoisuus ei ole Deleuzen mukaan holistinen cogito, ensisijainen sijainti ja laki kaikelle ajattelulle ja olemiselle.²¹ Mielen kategoriat, kielen merkit tai ideat eivät käsitteellistä aistimuksia.²² Deleuze ei myöskään ajattele, että aistimus voisi kohdistua vain joko materiaaliseen ainekseen tai subjektin mielessään tuottamaan mentaaliseen havaintoainekseen.²³ Maailman ja tiedostavan subjektin keskinäisyydestä ei voi olla lopullista varmuutta, eikä subjektilla voi Deleuzen mukaan siten olla varmaa tietoa maailmasta.²⁴

Deleuze purkaa ensimmäisessä väitöskirjassaan *Différence et répétition* (1968) Kantin käsityksen tietoisuudesta ajan ja tilan kategorioiden muodostamana ykseytenä. Hän esittää tulkinnan, jonka mukaan tietoisuuden ja maailman dialektinen suhde avautuu loputtomaksi muutosliikkeeksi ajan ikuisen toiston (transsendenssi) ja tilassa erottautuvan liikkeen (immanenssi) välillä:

”Voimme tulla johtopäätökseen, että filosofiassa ei ole perimmäistä alkutilaa, tai ennemminkin että todellinen filosofinen alkutila, eroaminen, on itsessään jo valmiiksi toistoa.”²⁵

Deleuze nostaa uudelleen esiin transsendentaalisen merkityksen suhteessa empiiriseen, minkä Kant jätti tietoteoriaansa ulkopuolelle. Deleuzelle transsendentaalinen merkitsee ero empiiriseen kokemukseen siinä, ettei se viittaa objektiin tai kuulu subjektille.²⁶ Transsendentaalinen on ”puhdasta a-subjektiiivisen tietoisuuden virtaa, esi-refleksiivistä, persoonatonta tietoisuutta, laadullista kestoa ilman itseä”²⁷, ajallisuuden ikuista liikettä, joka tuottaa itsensä esiin empiirisessä aineksessa. Deleuze käsitteellistää transsendentaalisen ja empiirisen suhteen ”transsendentaaliseksi empirismiksi”, joka tarkoittaa sisäisen/ulkoinen-, mieli/ruumis- ja subjekti/objekti-erot ylittävää konstitutiivista tulemisen liikettä (”joksikin tuleminen”).²⁸ Deleuzen mukaan kaikki oleva on aineksen liikettä ajassa, jolla on sekä virtuaalinen että aktuaalinen olomuotonsa. Olomuodot eivät ole dialektiikan mukaisesti erotuvia kokonaisiasia tasoja vaan monikollisia jatkuvuuksia.²⁹ Deleuze esittää tietoisuuden ja maailman suhteen tapahtuvan yhtäältä aktuaalisen tilan ja siinä vaikuttavien kategorioiden, ja toisaalta virtuaalisen ajan ja sen ulottuvuuksien välillä.³⁰ Kaksisuuntainen aistimusjärjestelmä (rihmasto) syntyy sisäisen näkökulman ja universaalien ulkoisen, transsendentaalisen Toisen, välisessä tuotannollisessa suhteessa.³¹

Transsendentaalin ja empiirisen välinen konstitutiivinen yhteys ilmenee maailman ja tietoisuuden välillä, kun jokin ”perustava vaikutus” katkaisee empiirisen aineksen liikkeen. Katkos tuo esiin suhteen transsendentaaliseen Toiseen – osoittaa virtuaalisen vaikutuksen aktuaalisessa.³² Deleuzen transsendentaalinen empirismi on Kantin tietoteorian kriittistä rekonstruktiota, jossa juuri transsendentaalisen, tuntemattoman tekijän vaikutuksella, on keskeinen asema kaiken tapahtumisen ”selittämisessä”. Tapahtumat käynnistävä tekijä on eräänlainen ”immanentti Jumala”, joka vaikuttaa virtuaalisesti kaikessa empiirisessä aineksessa.³³ Transsendentaalinen Toinen on mahdollisen tapahtumisen rakenteellinen pohja, mahdolliset maailmat voivat aktualisoitua sen kautta.³⁴ Deleuzen mukaan transsendentaalinen Toinen on olemassa jo mahdollisuuden käsitteessä: ilmaisullisuus, havainnoinnin lait, objektien konstituoituminen, subjektin ajallinen määräytyminen, suuntautuminen empiirisessä maailmassa ja jopa halu ovat riippuvaista Toisen rakenteen tarjoamasta virtuaalisesta, puhtaasta mahdollisuudesta. Rakenteen tuottamat virtuaaliset mahdollisuudet esiin aktuaalisissa ilmaisuissa ja käytännöissä.³⁵

Tietoisuus on transsendentaalisen Toisen vaikutusta subjektin alitajunnassa, joka ei ole kuitenkaan minän essentialistinen perusta vaan keskus, joka vastaanottaa virtuaalisten yksittäisyyksien (*singularities*) ”säteilyä” ja aktualisoi näkymättömistä mahdollisuuksista uusia monikollisia yhdistelmiä.³⁶ Tuotetut aktuaaliset käsitteet ja tapahtumat ovat aineksen virtuaalisen olemisen liikkeen tihentymiä, eräänlaisia ”elämä-muotoja” Giorgio Agambenin käsitettä lainatakseen.³⁷ Deleuze nimeää muistin toiminnan keskeiseksi aistihavainnon elementiksi, jonka kautta transsendentaalisen vaikutus ilmenee empiirisessä sekä maailman ja tietoisuuden suhteessa.³⁸

Elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa* Godard luo montaasin keinoin useita kohtauksia, joiden audiovisuaalisessa muodossa rakentuu sisäisen ajattelun liikkeen ja muistin yhteys aistihavaitsemiseen. Muistin elokuvaaminen puhtaana virtuaalisena liikkeenä on mahdollista, kun elokuva rakentuu kokonaisuudessaan vapaan, epäsuoran kerronnan ja aikakuvan periaatteille. Esi-

²⁵ Deleuze 1994, 129; siteerauksen suomen-nos allekirjoittaneen.

²⁶ Deleuze 2001, 25.

²⁷ Mt.

²⁸ Deleuze 2001, 25; Deleuze 1990b, 115–118; Colebrook 2002, 6; Bogue 1989, 3. Deleuze esitti jo vuonna 1963 teoksessa *La Philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés* näkemyksen käänteestä, jossa aika asettuu subjektin sisään ja näyttäytyy sisäisyyden muotona (sisäisenä mielenä), joka leikkaa subjektin kahdeksi, ajassa muuntuvaksi Minuudeksi (*le moi*) ja Minäksi konstitutiivisena tekona (*le je*). Deleuze 1992, 71.

²⁹ Deleuze 1990a, 102–103. Aktuaalinen monikollisuus on olemisen muotojen järjestymistä ulkoisessa tilassa määrällisen eroavuuden mukaan numerisiksi asteeroiksi. Virtuaalinen monikollisuus on puhtaassa ajallisuuden kestossa ilmenevien intensiteettien ja aineksen laadullista eli ei-määrällistä liikettä. Deleuze 1991, 38; Deleuze 1990b, 27–30.

³⁰ Deleuze 1990a, 311.

³¹ Deleuze 1990a, 102–103; Deleuze 1991, 26.

³² Deleuze 1990a, 308–310.

³³ Deleuze 1990b, 99, 102; Deleuze 1993, 21.

³⁴ Deleuze ei määrittele mahdollista (*possible*) abstraktina kategoriana, joka ei ole olemassa. Mahdollinen maailma on olemassa, mutta se ei sijaitse aktuaalisena muotona sen ulkopuolella, joka sitä ilmaisee. Toinen on

olemassaoloa sille mahdollisuudelle, joka on noussut esiin tietoisuudessa. Deleuze 1990a, 307.

³⁵ Deleuze 1990a, 318, 310.

³⁶ Deleuze 1990a, 102–103.

³⁷ Agamben 2001, 11–18.

³⁸ Deleuze 1990a, 102–103; Deleuze 1991, 51–72.

³⁹ Deleuze 1989, 69, 99. Ks. myös viite 49.

merkinä tästä on kohtaaminen elokuvan loppupuolella, jossa päähenkilö Juliette muistelee kerrostalon pihamaalla aiempaa tapahtumaa samana päivänä. Ajallinen jatkuvuus esitetyssä tilanteessa ilmenee paluuna menneeseen hetkeen, jonka tarkkaa tapahtuma-aikaa ei milloinkaan tuoda esiin. Julietten muistelemisen kohde ilmenee taaksepäin virtaavina kuvina, jotka kelautuvat aina elokuvan puolivälissä nähtyyn kohtaukseen asti. Kohtauksia yhdistää elokuvan lopusta elokuvan puoliväliin ja yhä aikaisempaan, tuntemattomaan hetkeen ulottuva muistamisen linja. Se rekonstruoi esiin menneen, aktualisoi virtuaalisen ajan. Muistelemisen liikkeen ytimessä on Julietten kokemus perustava yhteys tietoisuuden ja maailman hetkellisestä yhdistymisestä. Elokuvan puolivälissä oleva kohtaaminen ilmentää samanlaista muistelemisen hetkeä: Juliette muistelee aiempaa, eli samaa kohtausta, jota hän muistelee myös kyseisessä myöhemmässä kohtauksessa elokuvan loppupuolella. Puolivälisen kohtauksessa muistelemisen tapahtuu kameralla esitetyn monologin sijasta Julietten puheena ääniraidalla.



Juliette Janson,
muistamisen linja

Kohtaaminen elokuvan puolivälissä muodostuu useista samana tilannetta kuvaavista otoksista, joissa Juliette kävelee puistomaisen kadun vierustaa. Kohtaamisen aikana Juliette muistelee ääniraidalla aiempaa hetkeä, jolloin hän koki tietoisuutensa ja ympäröivän maailman yhteensulautumisen erityisen syvästi: ”*En tiedä missä tai milloin. Muistan vain, että niin tapahtui. Hain sitä tunnetta koko päivän. Puut tuoksuivat. Että minä olin maailma... ja maailma oli minä. Maisema on kuin kasvot.*” Kohtaaminen rinnastuu mainittuun elokuvan loppupuolen kohtaukseen, jossa Juliette seisoo edessä, suuren kerrostalon edustalla, esittää ajatuksiaan tietoisuuden ja maailman suhteesta. Juliette toistaa ääneen aiemmassa kohtauksessa muistelemansa aistikkokokemuksen samalla kun kamera panoroi läpi lähiön piha-alueen.

Esimerkkitapahtumissa muistelun kohde ei ole jäljitettävissä esiin, vaan se ilmenee osana muistin linjaa, joka tapahtuu kohtausten välillä, paluuna ajallisessa kestossa. Voidaan ajatella, että muistaminen kohdistuu syvään tunteeseen, jonka Juliette on kokenut perustavana kohtaamisena maailman kanssa. Tällöin affektiivinen kokemus on ylittänyt määrälliseen tilaan ja konkreettisiin tapahtumiin liittyvät yhteydet. Transsendentaalisen Toisen vaikutusta ilmentävä muistamisen linja kytkeytyy empiriseen virtuaalisen ajan liikettä aktualisovassa mikä-tahansa-tilassa.³⁹ Juliette ei kykene määrittelemään tarkkoja numeerisia koordinaatteja kokemalleen tapahtumalle: ”*En tiedä missä tai milloin. Muistan vain, että niin tapahtui.*” Elokuvassa presentoitu muistin liike ei

myöskään palautaa katsojaa tarkasti kyseiseen hetkeen. Ei voida tietää, onko kyseinen tilanne todella tapahtunut. Kohtausten välinen merkityssuhde ilmenee ei-lineaarisen ja ei-kausallisen yhteytenä, jossa muistelun liikkeestä, sen tulemisen linjasta, tulee itsessään merkityksellinen.

Tutkiva elokuvantekeminen ja aikakuva

Elokuva ei vaikuta Deleuzen mukaan vain yhtenä keinona esittää tarinoita ja välittää tietoa, vaan aistijärjestelmänä, joka mahdollistaa uusia ajattelun ja ilmaisun muotoja.⁴⁰ Elokuva ei ole kieli, joka representoi todellisuuden olemuksen oman ilmaisumuotonsa keinoin ja jonka havainnointi perustuu kokemusta edeltävään käsitteelliseen tietoon ja ulkoisten tulkintajärjestelmien kognitiiviseen oppimiseen.⁴¹ Siten elokuvan merkitysulottuvuus ei ilmene lingvististen merkkien kautta kategorisina ilmauksina, vaan kuvien liikkeenä ajassa.⁴² Elokuva on rihmastollinen aistijärjestelmä, joka tuottaa erityisesti sille ominaisia käsitteitä yhteistyössä katsojan aistihavainnoinnin ja mielikuvituksen kanssa.⁴³ Deleuze pitää elokuvan kehityksen keskeisenä vaiheena modernia käännettä, joka sai sijansa eurooppalaisessa elokuvassa toisen maailmansodan jälkeen muutoksena realistisesta liikekuvasta (*image-mouvement*) moderniin aikakuvaan (*image-temps*).⁴⁴ Moderni elokuva ilmentää Deleuzelle paitsi esteettistä ja kerronnallista käännettä suhteessa klassiseen kerrontaan, myös tuottaa kokonaan uuden, audiovisuaalisen merkki- ja aistijärjestelmän.⁴⁵ Modernin aikakuvan avaamat uudet filosofiset mahdollisuudet liittyvät realismiin dialektisen tila/aika-suhteen purkamiseen.⁴⁶ Aikakuva avaa klassisen liikekuvan suljetun kerronnan rakenteen (sensomotorinen kehys), jossa aika määrittynyt kerronnallisen toiminnan kautta epäsuorana ja määrällisesti mitattavassa suhteessa tilaan. Aikakuva synnyttää tavan esittää ajan ”puhdasta” eli laadullista (ei-määrällistä) liikettä ilman välttämätöntä kerronnallista ja esityksellistä yhteyttä määrälliseen tilaan.⁴⁷ Tilan määräävästä asemasta vapautuva ajan liike tuottaa uudenlaisen käsityksen tilasta ”mikä-tahansa-tilan” (*espace quelconque; any-space-whatever*), joka hahmottuu määrällisistä ja kausallisista yhteyksistä vapautuneiden, kerronnallisten ja esityksellisten tapahtumien paikkana.⁴⁸ Aikakuva tuo esiin ajan transsendentaalisen muodon edellä mainittujen irrallisten tilojen kautta. Määrällisestä tilasta irtoava ajan liike problematisoi myös realistisen representaatiokäsityksen tosi/epätosi-dualismin.⁴⁹ Tämä tarkoittaa, että modernin aikakuvan kerronta ei perustu juonirakenteen ja tarinan todenmukaiselle yhteydelle. Kerronta koostuu useista vaihtoehtoisista linjoista ja mahdollisista merkityksistä. Aikakuva liittyy liikekuvaa lähemmin transsendentaalisen empirismin kehukseen, keskusteluun tietoisuuden ja maailman problematiikasta ja pohdinnasta aistihavainnon ja muistin yhdistymisestä transsendentaaliseen Toiseen eli ajan virtuaaliseen keston.⁵⁰

Godardin pyrkimys tavoitella elokuvallista olemisen tapaa merkitsee Deleuzen ajattelusta lähtevän tulkinnan mukaan elokuvan mieltämistä aistijärjestelmäksi, jossa esikielelliset ja transsendentaaliset vaikutukset voidaan tuottaa esiin esteettisessä muodossa.⁵¹ Godardin tutkivan elokuvan tekemisen keskeinen väline, montaasi, saa aikakuvan myötä uuden funktion: se ei tuota yhtenäistä kerronnan rakennetta, vaan ”mikä-tahansa-tiloja”, ”kolmansia tiloja” tai ”mahdollisia tiloja”.⁵² Montaasi on näin audiovisuaalinen metodi, jonka kautta on mahdollista ilmentää konstitutiivista tulemisen filosofiaa

⁴⁰ Colebrook 2002, 29.

⁴¹ Deleuze 1995, 46–56, 57–61; Deleuze 1986, 2.

⁴² Rodowick 1997, 55.

⁴³ Deleuze 1986, xi.

⁴⁴ Deleuze 1989, 1–3; ks. myös Martti-Tapio Kuuskosken huomioidut termien käännöksestä *Lähikuvan* numerosta 4/2003, 59–63.

⁴⁵ Deleuze 1995, 58.

⁴⁶ Deleuze 1989, 1–13.

⁴⁷ Deleuze 1989, 34.

⁴⁸ Deleuze viittaa termillä Pascal Augén alkuperäiseen käsitteeseen, jonka voidaan katsoa liittyneen elokuvaan aina sen alkuajoista lähtien. Deleuze ei määrittele termiä abstraktina universaalina, joka olisi pätevä kaikkina aikoina ja kaikissa paikoissa. Kyseessä on singulaarinen tila, joka hahmottaa virtuaalisena ja monikollisina singulariteetteina vaikuttavan, mahdollisen lokuksen suuntaa, eivätkä siihen viittaavat kytkökset ole välttämättä havaittavissa aktuaalisina muotoina läsnä olevassa. Deleuze 1986, 109.

⁴⁹ Deleuze 1989, 126–155; Rodowick 1997, 37.

⁵⁰ Deleuze 1991, 35.

⁵¹ Ks. viite 79.

⁵² Deleuze viittaa tässä yhteydessä Pier Paolo Pasolinin käyttämiin käsitteisiin ’vapaa, epäsuora esitys’ (free indirect discourse) ja ’vapaa, epäsuora subjektiivisuus’ (free indirect subjective), jotka ovat keskeisiä modernin taide-elokuvan käsitteitä realismiin liittyvään

toden ja epätoden dialektiikan problematisoinnissa ja keskeisnäkökulman hämärtämisessä. Deleuze 1989, 148.

⁵³ Ylä-Kotola 1998, 106; Oravala 2002, 53–57.

⁵⁴ Ylä-Kotola 1998, 129–143.

⁵⁵ Ylä-Kotola 1998, 435.

⁵⁶ Ferdinand Griffonin (Jean-Paul Belmondo) ja elokuvaohjaaja Samuel Fullerin keskustelu elokuvassa *Hullu Pierrot (Pierrot le Fou)*, Ranska/Italia 1965).

⁵⁷ Ylä-Kotola 1998, 129–131.

⁵⁸ Barthes 1981, 14–15. Käsitteet *parole* ja *langue* ovat Ferdinand de Saussuren terminologiasta.

⁵⁹ Deleuze/Guattari 1987, 22.

⁶⁰ Deleuze 1995, 47.

⁶¹ Deleuze 1995, 47.

sisäisen ja ulkoisen kaksisuuntaisena jatkuvuutena sekä ”joksikin muuksi” tulemisen liikettä.

Godardin tutkiva elokuvantekeminen voidaan ymmärtää eri tavoin riippuen siitä, kuinka se suhteutetaan kysymykseen kielellisten ja muiden rakenteiden sitovuudesta. Kysymystä voidaan lähestyä esimerkiksi strukturalistisen tai fenomenologisen näkökulman kautta. Strukturalismiin ja analyttiseen filosofiaan perustuvassa tulkintamallissa Godardin tutkivaa elokuvantekemistä tarkastellaan suhteessa kulttuuristen ja lingvististen rakenteiden säätelemään audiovisuaaliseen ilmaisuun. Fenomenologisessa tarkastelussa Godardin ote puolestaan määrittellään luovaksi taideilmaisun mahdollisuuksien kartoittamiseksi.⁵³ Mauri Ylä-Kotola korostaa väitöskirjassaan, että Godardin tutkiva elokuvantekeminen on representaation kaksisuuntaisuuden (esittävä/mentaalin) analyttistä tarkastelua.⁵⁴ Ylä-Kotolan strukturalistinen tulkinta kytkeytyy dialektisen analytiikan hahmottamaan ”metatasolla ajatteluun”, ”ajattelun ajatteluun”, jonka Ylä-Kotola rinnastaa Godardin tapaan tehdä elokuvia elokuvantekemisestä.⁵⁵ Ylä-Kotolan näkemyksessä Godard määrittyy audiovisuaalista ilmaisua tutkivaksi kielifilosofiksi, joka tarkastelee elokuvallisen kommunikaation ehtoja analyttisesti.

Deleuzen filosofian näkökulmasta Godardin tutkivan elokuvantekemisen perusta on radikaalissa representaatiokritiikissä ja pyrkimyksessä uuteen audiovisuaaliseen kommunikaatiotapaan. Godardin voi katsoa tutkivan elokuvaa strukturalistisen kielen ja kulttuuristen rakenteiden vaikutuksen sijasta luovana taideilmaisun muotona, eräänlaisena voimien kenttänä: ”Olen aina halunnut tietää, mitä elokuva itse asiassa on. Elokuva on kuin taistelukenttä. Rakkautta, vihaa. Toimintaa. Väkivaltaa. Ja kuolemaa. Sanalla sanoen, tunnetta.”⁵⁶

Ylä-Kotola erottaa väitöskirjassaan toisistaan elokuvallisen representaation eri ulottuvuudet, oliomaailman olemista esittävän representaation sekä tämän esityksen heijastuksen katsojan mielessä mentaalirepresentaationa.⁵⁷ Ylä-Kotola näkee kommunikaation noudattavan tätä dialektiikkaa eikä pidä mahdollisena ilmentää subjektiivista puhuntaa (*parole*) ilman strukturalistisen kielen (*langue*) vaikutusta.⁵⁸ Deleuzen kautta hahmottuvassa Godard-tulkinnassa representaatio ulkoisen ja sisäisen erona problematisoituu. Godardin liike kohti uutta audiovisuaalista ilmaisujärjestelmää – rakenteiden tason ylittävää sisäistä ajattelua ja ilmaisua – asettuu dialektista tulkintaa vastaan. Godardin elokuvantekeminen on eräänlaista immanenttia kritiikkiä, ”skitsoanalytiikkaa”, joka sisältää uuden realismin idun.⁵⁹ Nähdäkseni Godard ei pyri Ylä-Kotolan esittämän rekonstruktion mukaisesti vain analysoimaan elokuvallisen ilmaisun sekä ymmärtämisen rakenteita, selittämään ja vastaamaan kysymykseen ”mitä elokuva on” osoittamalla audiovisuaalisen ilmaisun rajat. Godard käsittelee rajan problematiikkaa päinvastoin siksi, että hän kykenisi operoimaan ja tuottamaan taideilmaisua rajojen ulkopuolella, sisäisten aistimusten ja ilmaisujen alueella.

Jean-Luc Godardin elokuvia ei voi luonnehtia subjektiiviseksi kerronnaksi tai audiovisuaaliseksi filosofiaksi, sillä hän ei pyri eksplisiittisesti omien ajatustensa käsitteelliseen argumentointiin. Sen sijaan Godard korostaa Deleuzen tavoin tarvetta kehittää elokuvan oman logiikan mukaisesti vaikuttava merkkijärjestelmä, joka muodostuisi elokuville ominaisesta olemisen tavasta, virtuaalisen kuva-aineuksen liikkeen aktualisoimisesta.⁶⁰ Elokuvallisen olemisen tavan tutkiminen ei ole kummankaan mukaan rationaalista tietoteoriaa.⁶¹ Godardin pyrkimys tavoitella elokuvallista vertautuu Deleuzen määritelmään aikakuvasta aistijärjestelmänä, jossa myöskin korostuu elokuvalla ”omin”

ilmaisullisuus – kuvien tilallinen järjestys vapautuu yksittäisestä, määräävästä näkökulmasta.⁶²

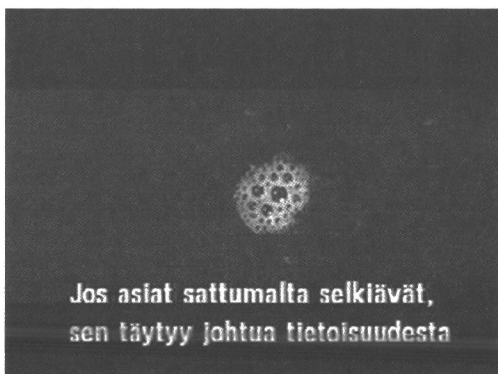
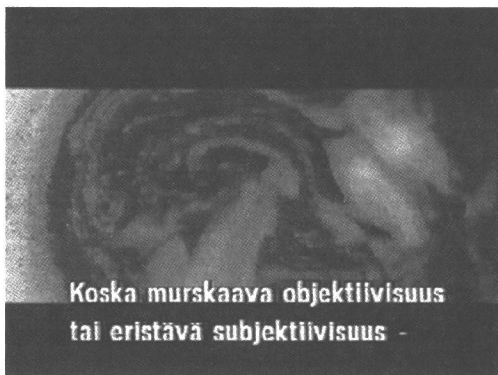
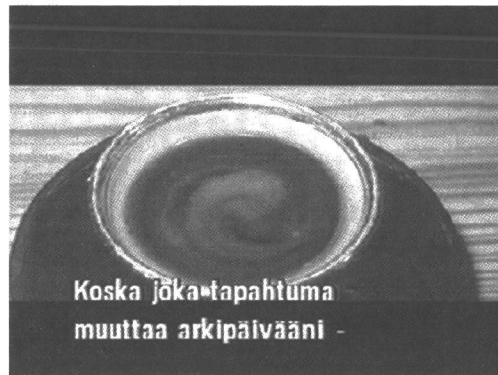
Godardin tutkiva elokuvantekeminen voidaan ymmärtää aikakuva-järjestelmän kautta pyrkimyksenä hahmottaa ”käsitys elämästä” kaikkea olevaa ympäröivänä henkisenä kokonaisuutena.⁶³ Godard hahmottaa tämän usealla tasolla: temaattisesti ajatuksena yksilön ja maailman välisestä eksistentiaalis-filosofisesta siteestä; tuottamalla formalistisesti elokuvasta esittämisen ja havaitsemisen kaksisuuntaisuutta ilmentävän aistijärjestelmän; lähestymällä elokuva/katsoja-suhdetta perinteisen kerronnan kehyksen purkavien ja ylittävien kolmansien välitilojen kautta, kommunikatiivisesti.

Elokuvasa *Aviovaimo Pariisissa* on kohtaus, jossa päähenkilö Juliette Janson istuu baarissa pöydän ääreen, jonka ympärillä ovat myös hänelle aiemmin tuntemattomat mies ja nainen. Godard rakentaa kohtaukseen kaksisuuntaisen risteämisen baarissa ilmenevien konkreettisten tapahtumien tason ja sisäisen todellisuuden välille. Sisäinen näkökulma on transsendentaalinen taso, jonka aikana Godard selostaa ääniraidalla kuiskaavalla äänellä filosofisia käsitteitä yksilöiden sosiaalisista suhteista yhteiskunnassa ja yksilön maailmasuhteesta. Sisäisyyden ääni ei kuitenkaan yksilöidy Godardin persoonaan, vaan ilmenee ulkoisena äänenä, transsendentaalisena Toisena, jonka Godard liittää osaksi luomaansa suhdejatkumoa sisäisen ja ulkoisen välillä, erillisistä otoksista ja kuvista muodostuvassa sarjallisessa kokonaisuudessa. Godard tuottaa siirtymän konkreettiselta tasolta sisäisyyden maailmaan poistamalla ääniraidalta baarin äänet ja lisäämällä kohtaukseen oman kuiskaavan puheäänensä sekä rajaukseltaan tiukentuvan, erilaisten lähikuvien sarjan kahvikupista.

Ensimmäisen lähikuvan aikana Godardin ääni toteaa, ”*Ehkä objekti liittää, välittää subjektilta toiselle,*” jonka jälkeen leikataan sivulta esitettyyn kuvaan miehen ja Julietten välisestä tilallisesta suhteesta, heidän välisestään katselinjasta. Mies kääntää katseensa Julietteen, jonka aikana Godardin puhe jatkuu, ”*siis auttaa elämään yhteiskunnassa, olemaan yhdessä.*” Godardin syventäessä pohdintaa yksilön maailmasuhteesta kuva vaihtuu miehen näkökulmasta esitetyksi, hieman tiukemmaksi lähikuvaksi kahvikupista. Puheen jatkuessa objektiivisuuden ja subjektii-visuuden olemuksen tarkasteluna kuva siirtyy nopean, baarin ulkoisessa todellisuudessa tapahtuneen hetken jälkeen lähikuvaksi kahvikupin pinnasta. Kahvijuomassa spiraalimaisesti pyörivät vaaleat kierteet liikkuvat, kun Godard toteaa, ”*Koska murskaava objektiivisuus tai eristävä subjektiivisuus eivät päästä oteestaan. Koska en voi kohota olevaan enkä liioin vajota tyhjyyteen.*” Godard luo tilan puhtaan elokuvallisen kommunikaation tapahtumiselle kuvan lopussa, kun hän sanottuaan ”*pitää kuunnella, pitää katsoa ympärilleen entistä tarkemmin. Maailma, kaltaiseni, veljeni*” jättää kameran hetkeksi paikoilleen kuvaamaan kahvijuoman mustaa pintaa, jossa vaaleat spiraalit kiertävät tyhjän ääniraidan säestäessä vaikutelmaa. Tiukimmin rajattu lähikuva on jo erikoislähikuvaksi luettava otos mustasta kahviaineksesta, jonka olemuksesta ei heijastuisi katsojalle juuri lainkaan valoa, ellei kahvijuomaan tiputettu sokeripala synnyttäisi vaaleita pyörteitä kahvin pintaan. Godardin puheen sisältö tulee osaksi kuvan aloittanutta tekoa, sokeripalan tiputusta: ”*Mistä alkaa? Mikä? Jumala loi taivaan ja maan. Tietysti mutta liian helppoa. Täytyy voida sanoa paremmin. Että maailman rajat ovat kielen rajat, että minun maailmani rajat ovat minun kieleni rajat. Että puheeni vetää maailmani ääri-rajat. Että looginen ja salaperäinen kuolema tuhoaa sen rajan. Ei ole enää kysymyksiä*

⁶² Colebrook 2002, 31–32.

⁶³ Godard toteaa elokuvan *Aviovaimo Pariisissa* julkaistussa käsikirjoituksessa, että hänen päämääränsä oli kuvata elämää kokonaisuutena, joka kerrotaan sekä subjektiivisesta että objektiivisesta perspektiivistä katsoen. Godard 1984, 233–235.



Konkreettisen tapahtuman ja sisäisen todellisuuden risteävä liike elokuvassa
(*Aviovaimo Pariisissa*)

ja vastauksia. Kaikki hämärtyy. Jos asiat sattumalta selkiävät, sen täytyy johtua tietoisuudesta. Sen jälkeen kaikki lokahtaa kohdalleen.”

Godard ei näe kantilaisittain, että kielen asettamat ymmärryksen rajat osoittavat universaalisti myös maailman rajat. Hänen monikollisen konstruktivisminsa mukaan minun kieleni osoittaa minun maailmani rajat. Kohtauksen konkreettisen teon ja ääniraidalla esitettyjen käsitysten myötä Godard esittää radikaalilla tavalla, kuinka hän näkee subjektiivisen puheen ja elokuvailmaisun mahdollisuudeksi erityisen maailman konstruoimiseen. Maailmoja voi olla ääretön määrä ulkoisen todellisuuden ja siinä vaikuttavien yksilöiden ja eläinten kommunikatiivisessa elämässä. Asioiden monimutkaisuus ja monikollinen luonne voi kristalloitua hetkellisesti tietoisuudessa, jolloin kuva elämästä lokahtaa kohdalleen kuin palapelissä.

Godardin voi esimerkin valossa myös nähdä pyrkivän radikaaliin audiovisuaaliseen kommunikaatioteoriaan ja uuteen aistijärjestelmään. Ylä-Kotola löytää jälkiä Godardin pyrkimyksistä, mutta tuomitsee ne mahdottoman tavoitteluksi.⁶⁴ Hän hahmottelee useassa yhteydessä Godardin radikaalien näkemysten taustalla vaikuttavia näkökulmia ei-kielellisen kommunikoivuudesta ja mahdollisen ilmaistavuudesta, mutta palaa tulkinassaan aina takaisin lähtökohtaansa – näkemykseen siitä, että Godard on audiovisuaalisen ilmaisun kautta argumentoiva järjen filosofi: ”Tietetyt ennakoasetukset muovaavat niin havaintoa maailmasta kuin mielestä. [...] Godard yhtyy Hegeliin, joka vastusti tietokyvyn tutkimista ikään kuin ennen tietämistä ja vaati ajattelun muotojen tutkimista näiden muotojen toiminnan ja kritiikin yhdistyessä. Se on elokuvallisen dialektiikan työtä.”⁶⁵ Deleuzen filosofiasta kumpuava Godard-tulkinta asettuu Ylä-Kotolan mallia vastaan: kulttuuristen rakenteiden määräävyys ja dialektiikan logiikka ei ole ainoa totuus.⁶⁶

⁶⁴ Ylä-Kotola 1998, 502.

⁶⁵ Ylä-Kotola 1998, 241–242.

⁶⁶ Žižek 2004, 15.

⁶⁷ Monaco 1981, 332–334.

⁶⁸ ‘Kolmanteen tilaan’ liittyvän keskustelun voi nähdä kuvaavan yleisesti ottaen Deleuzen koko filosofista ajattelua. Deleuze käsitteellistää kolmannen tilan problematiikan vaikutuksia niin suhteessa lingvistiseen kielitieteeseen (merkki/kohde-jaottelun problematisoituminen) kuin esteettisen teoriaankin (silmä/kohde-jaottelun problematisoituminen).

⁶⁹ Deleuze 1989, 180; Deleuze 1995, 44–45.

⁷⁰ Hardt 1993, 1–5; Deleuze 1991, 24–27.

⁷¹ Žižek 2004, 9–12.

Mahdollisuuden tila ja transsendentaalinen Toinen

Godardin elokuvailmaisua on perinteisesti tarkasteltu pyrkimyksenä synteettiseen näkökulmaan realismiin ja formalismiin perinteiden välillä.⁶⁷ Godardin kehittämää montaasi-teoriaa on käsitelty kolmannen tien avaajana elokuvateoriassa. Tällöin ei ole kuitenkaan tarkoitettu sitä kolmannen tilan problematiikkaa, josta Deleuze puhuu ja jonka soveltajana hän nostaa myös Godardin esille.⁶⁸ Godardin montaasin kautta ilmentämä tutkiva elokuvantekeminen ei Deleuzen mukaan ole dialektiikkaa, jossa Godard pyrki teesiä (klassinen realismi) kohtaan esittämänsä antiteesin (kriittinen vastaelokuva) kautta uuteen synteisiin.⁶⁹ Godardin tutkiva elokuvantekeminen ja filosofinen ajattelu rinnastuvat Deleuzen radikaaliin ontologian ja epistemologian kritiikkiin sekä käsitykseen uuden realismin tuottamisesta.⁷⁰ Deleuze pyrkii transsendentaalisen empirismiin kautta kielestä, historiallisesta kontekstista ja kulttuurisista symboleista riippumattomaan tulemisen ontologiaan, joka perustuu ajallisuuden transsendentaalisen liikkeen ja empiirisen aineksen immanenttiin ja kaksisuuntaiseen konstruktion virtuaalisen ja aktuaalisen olemisen tavan välillä.⁷¹ Godard tavoittelee tutkivan elokuvantekemisen kautta samankaltaista kielen ja historiallisen kontekstin ylittävää, tiedostamattoman liikkeelle perustuvaa audiovisuaalisen kommunikaation tapaa.

Godardin pyrkimys puhtaaseen elokuvalliseen kommunikaatioon voidaan rinnastaa Deleuzen käsitykseen transsendentaalisen Toisen immanentista vaikutuksesta empiirisessä ja avoimien audiovisuaalisten tapahtumien luo-

⁷² Deleuze ja Guattari näkevät Toisen ei subjektina tai objektina, vaan mahdollisena maailmana, joka ei ole vielä todellinen, mutta silti kuitenkin olemassa oleva: "[...] se on jotakin ilmaistua, joka on olemassa vain ilmaisussaan, esimerkiksi kasvoilla. Toinen on ennen muuta tämä mahdollisen maailman olemassaolo." Deleuze/Guattari 1993, 27.

⁷³ Deleuze 1995, 57–61; Colebrook 2002, 53–54.

⁷⁴ Žižek 2004, 15.

⁷⁵ Deleuze/Parnet 1987, 147.

⁷⁶ Bachmann 1983, 118–120

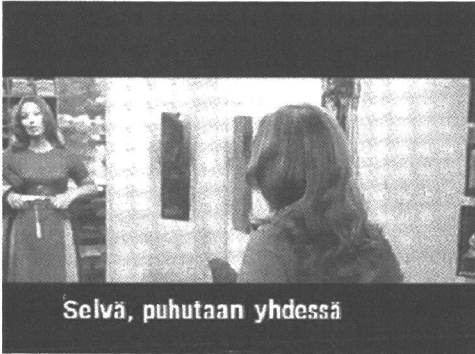
misesta.⁷² Elokuva aikakuvana perustuu käsitykseen mahdollisen, mutta vielä tuntemattoman vaikutuksen liittämisestä osaksi empiirisen tapahtumista.⁷³ Elokuvallisuuden tavoittelu ei koskaan pääty, vaan se vaikuttaa immanentisti, kuten aineksen suhde aikaan, ikuisena muutoksen liikkeenä. Pyrkimys mahdollisen ajattelemiseen suhteessa olevan aineksen loputtomaan virtaan voi avata reittejä uuteen realismiin, eräänlaisiin ajassa "säteileviin sykleihin". Virtuaalinen potentiaalisuus on immanentisti läsnä aineksen ajallisessa kestossa. Todellinen muutos, "uusi aalto", uusintaa mennyttä aikaa ja aiempia tapahtumia, mutta samalla, koska mikään asia ei milloinkaan toistu samantapaisena, konstruktio ajassa merkitsee muutosta, uusien erityisten tapahtumien tuottamista universaaliin aikajatkumoon.⁷⁴ Uuden tyyppinen vallankumous liittyykin Deleuzen mukaan mahdollisuuteen ajatella suhde olevaan uusiksi, luoda todellisuussuhteesta uusia ajattelun malleja, kuvien ja merkkien monitasoisia rihmastoja.⁷⁵ Pyrkimys uuteen realismiin ja elokuvalliseen kommunikaatioon ei merkitse metafysiikkaa, uskoa jonkin utooppisen ja yliaistillisen kategorian kausaaliseen vaikutukseen, vaan transsendentaalista empirismää, virtuaalisten ja mahdollisten ideoiden näkemistä ja maailmojen tuottamista aktuaalisiksi.

Transsendentaalinen Toinen aktualisoituu elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa* muun muassa kohtauksessa, jossa Juliette on ostoksilla vaatekaupassa. Kierreltyään hetkisen vaatenaulakoiden luona Juliette tulee kameran eteen ja toteaa ääneen: "Kyllä, osaan puhua." Juliette kävelee peilin eteen sovittamaan vaatetta todeten samalla ääneen peilikuvallenen: "Selvä, puhutaan yhdessä." Tämän jälkeen leikataan äänettömään näkymään kaupungin monitasoristeymästä, jossa hiljainen autojono etenee taustalla. Seuraavassa kuvassa Juliette jatkaa puhetta itsekseen, "Yhdessä, pidän siitä sanasta. Yhteisö on tuhansia ihmisiä, ehkä kokonainen kaupunki. Kukaan ei voi tietää, mikä huomispäivän kaupunki on." Kommunikaation suunta ei ole reaalin. Godard rinnastaa Julietten peilikuvan hiljaiseen kaupunkinäkymään, jonka kautta voidaan lukea esiin ajatus, että ulkoinen näkymä kaupungista on aina kaksitasoinen – kuvaan kätkeytyy myös sisäinen taso.

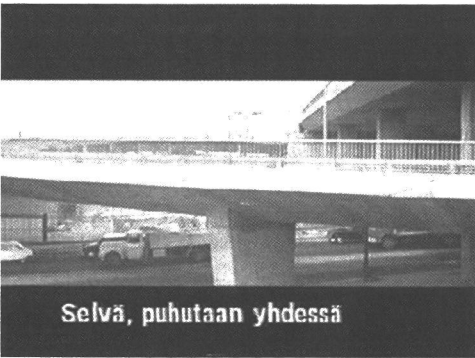
Käsitys elokuvallisesta representaatiosta muuttuu näkemykseksi elokuvasta mahdollisuuden tilana, joka kykenee aistijärjestelmänä tuottamaan puhtaat, esikielelliset merkit aktuaaliseen muotoon. "[...] kaikki elokuvassa on aina olemista kahden asian välillä. Minun elokuvieni (film) periaatteena, tai ehkä voidaan jopa sanoa minun elokuvailmaisuni (cinema) periaatteena on se, että kaikki ilmenee aina todennäköisen ja mahdollisen välillä, eräänlaisena tasapainona."⁷⁶

Godard tuo elokuvansa *Passion* (Sveitsi/Ranska 1982) valmistumisen jälkeen annetussa haastattelussa esiin, ettei hänen elokuva-ajattelussaan ole kyse vain representaation problematisoimisesta, vaan elokuvan konstruoimisesta aistijärjestelmäksi, joka liittyy ei-kielellisen ja tiedostamattoman osaksi uuden audiovisuaalisen kommunikaation tapahtumista. Tämänkaltainen aikakuvan estetiikka ja transsendentaalisen empirismin muoto on selkeämmin havaittavissa Godardin myöhäiskaudella, *Histoire(s) du Cinéma* -teoksen (Ranska/Sveitsi 1998) ja viime vuosien teosten *Eloge de l'amour* (Sveitsi/Ranska 2001) ja *Notre Musique* (Sveitsi/Ranska 2004) ilmaisutyylissä.

Representaatiokritiikki ja uuden esteettisen realismin tavoittelu yhdistyvät Godardin näkemyksessä siinä, ettei hän pyri lisääntyneen tiedon kautta reaali maailman olosuhteiden syvempään ymmärtämiseen ja edistykseen lisäämiseen representaatiopolitiikan keinoin. Uuden luominen ei Godardin elo-



Selvä, puhutaan yhdessä



Selvä, puhutaan yhdessä

Transsendentaalisen Toisen
aktualisoituminen elokuvassa
Aviovaimo Pariisissa)

kuvafilosofiassa määräytyä dialektisena prosessina, jossa jonkin aiemman ole-
misen muodon kriittisen purkamisen kautta rekonstruoidaan uusi todellisuus
semanttisesta nollapisteestä käsin.⁷⁷ Kun Godardin tutkivaa elokuvantekemistä
ja pyrkimystä elokuvalliseen kommunikaatiotapaan tarkastellaan aikakuvan
ja transsendentaalisen empirismin kautta, voidaan paremmin ymmärtää Go-
dardin elokuvailmaisun kaksitasoinen luonne – representaatio- ja tietokritiikki
sekä uuden ontologian luominen.

Se, mitä halusimme näyttää *Terve Maria!* -elokuvassa [*Je vous salue, Marie!* Sveitsi/
Ranska 1985] oli merkkien oleminen alkuvaiheessa. Merkkien oleminen signaalien aisteina,
merkkien alkuina, kun merkit ovat vasta alkamassa muodostua. Ennen kuin niillä on
asemansa merkityksenä. Tavallaan puhtaita merkkejä. Eikä vain antaa luonnosta
vaikutelmaa, jonka tarkoituksena on olla poeettinen, vaan näyttää se fysikaalinen prosessi,
jonka kautta luonnon tekeminen mahdolliseksi voi tapahtua. Luonnon filosofiaa, aivan
kuin yrittäisimme näyttää Marian hengen ja ruumiin. Myös pyrkimys tuoda tiede lähelle
luonnollista eikä esittäisi niitä vastakohtina.⁷⁸

⁷⁷ Tarmo Malmberg arvioi Godardin tavoitelleen Dziga Vertov -kaudellaan dialektiikan ylittämistä pyrkimyksessään ”palata esittämisen ja havaitsemisen nollapisteeseen”. (Malmberg 1985, 53.) Mauri Ylä-Kotola kiinnittää väitöskirjassaan huomiota tähän tulkintaan ja kritisoi Malmbergin rekonstruoimaa näkemystä Godardin paluusta kohti transsendentaalista alkutilaa. Ylä-Kotola ei kuitenkaan tuo esiin omaa tarkennettua näkemystä, vaan toteaa kyseessä olevan vain yksi dialektisen prosessin vaihe. (Ylä-Kotola 1998, 438–439.) Ylä-Kotola ainoastaan esittää, että voidakseen aloittaa nollapisteestä, on ensiksi palattava sinne. Tämä ei itsessään ole mikään lisäys Malmbergin jo esittämiin pohdintoihin. Deleuzen lähtökohdista voidaan arvioida paluuta nollapisteeseen uudelta pohjalta, immanenttina liikkeenä kielessä itsessään. Godardin argumenttia tulkittaessa tulee mielestäni pitää mielessä myös teoreettinen ambivalenssi, käsitteellinen ”skitsanalyysi”, jonka kautta Godardin lähtökohdissa voi nähdä samanlaisesti sekä esteettisen että teoreettis-kriittisen näkökulman.

⁷⁸ Dieckmann 1985, 4. Suomennos allekirjoittaneen.

⁷⁹ Deleuze 1990a, 20–21; Deleuze/Guattari 1993, 31; Deleuze 1992, 30–31; Colebrook 2002, 31; Žižek 2004, 10–11; Bogue 1989, 132–135; Olkowski 1999, 27.

Lainauksesta käy ilmi Godardin tavoittelema audiovisuaalisten merkkiä kautta tapahtuva kommunikaatio. Se ei lainkaan tue Ylä-Kotolan käsitystä tutkivasta elokuvantekemisestä metatason tieteellisenä analyysinä, joka tavoittelee objektiivista tietoa audiovisuaalisen esittämisen ja havaitsemisen lainalaisuuksista. Päinvastoin lainaus tukee käsitystä siitä, että moderni aika-kuva kykenee tuottamaan uusia käsitteitä ja mahdollisia yhteyksiä kuvina maailmoista, jotka voivat olla täysin reaalisia omassa tulemisen linjassaan ilman representaatioon liittyviä vaatimuksia kuvien todenmukaisuuden asteesta, konvergenssista ja kognitiivisesta tunnistamisesta.⁷⁹ Godardin tutkiva elokuvantekeminen ei pyri tiedolliseen kognitioon, vaan uusien ajattelun tilojen synnyttämiseen – puhtaasti audiovisuaalisen ilmaisun tuottamiseen.

Aviovaimo Pariisissa -elokuvassa on kohtaus, jossa Juliette on ystävättärensä Mariannen kanssa saapunut hotellihuoneeseen harjoittamaan prostituutiota amerikkalaisen asiakkaan kanssa. Godard tekee kohtauksen, kuten edellisessäkin baari-esimerkissä, ulkoisen ja sisäisen mutta toisiinsa risteävän tason. Juliette kieltäytyy osallistumasta eksplikoimattomaan, rajauksen ulkopuolella tapahtuvaan seksiaktiin hotellihuoneessa. Hän rinnastuu seuraavassa kuvassa esitettyyn vietnamilaisvankiin amerikkalaisten leirillä Vietnamin. Juliette alkaa kuvan aikana pohtia ääneen: ”*Outoa, että henkilö, joka on Euroopassa 17.8.1966 voi ajatella toista joka on Aasiassa.*” Lähikuvassa Juliette katsoo kuvan ulkopuolella tapahtuvaa, näkymätöntä seksitapahtumaa Mariannen ja amerikkalaisen John Fobusin välillä. ”*Ajatella, haluta sanoa. Ne ilmaisevat erilaista toimintaa kuin kirjoittaa, juosta tai syödä.*” Tällä Juliette tekee eron reaalissa tilassa tapahtuvien konkreettisten tapahtumien ja sisäisenä ajatteluna ilmenevien tapahtumien välillä.

Juliette jatkaa pohdintaansa: ”*Millainen prosessi on se että tietää voivansa jatkaa jotakin? En tiedä. Voin esimerkiksi ajatella jotakuta joka ei ole täällä.*” Kuva vaihtuu lähikuvaksi napalmin polttaman vietnamilaisvängin kasvoista: ”*kuvitella hänet tai loihdia kuvan hänestä sanomalla jotain.*” Kuva vaihtuu takaisin Julietteen: ”*Vaikka hän olisi kuollut.*” Muutamien Vietnaminrinnastusten jälkeen Juliette jatkaa: ”*Nyt ymmärrän mitä ajatteleminen on. Se on yritys käyttää mielikuvitustaan, todellisten esineiden tarkastelua. [...] Sanon esimerkiksi: menen hakemaan Robertin Elysées-Marbeuf-baarista. Nyt yritän ajatella saman ilman sanoja.*” Lauseen jälkeen siirrytään kyseiseen baariin, jossa Robert istuu pöydässä lähellä nuorta naishenkilöä. Kuvan jo siirryttyä toiseen tilaan, Juliette toteaa vielä ääniraidalla: ”*En ääneen enkä mielessäni.*” Julietten puheen ja kuvallisten siirtymien kautta Godard tuottaa kuvan ajattelun linjasta, joka suuntautuu hotellihuoneen aktuaalisesta tilasta virtuaaliseen. Godard rakentaa montaasin kautta älyllis-aistillisia välitiloja, jotka mahdollistavat vapaan mielikuvituksen käytön. Kohtaus on hyvä esimerkki siitä, kuinka Godard tuottaa kerronnallisesta tilasta irtoavia ajattelun linjoja, joiden funktionaalisuus suhteessa katsojaan ilmenee vapautuneen aika/tila-yhteyden myötä monikollisissa virtuaalisissa potentiaaleissa, toisin sanoen katsojalle tarjoutuvassa mahdollisuudessa havaita elokuva oman mielikuvituksensa varassa. Kohtauksen viimeinen kuva ilmentää Julietten ajattelun linjaa, jonka hän tuo esille todetessaan menevänsä myöhemmin hakemaan aviomiestään kyseisestä baarista. Välitön rinnastus Julietten lauseen jälkeen kuvaan baarista tuottaa vaikutelman, että esitetty kuva on juuri Julietten yritys ajatella näkymää baarista. Tämä on paitsi ajattelun linjan konstituimista, myös toden ja epätoden dialektiikan ylittämistä aikakuvan keinoin, sillä katsojan varmuus kerronnallisen tilan kausaalisuudesta hämärtyy hetkeksi.

Kerronnallisesta tilasta irtoava
ajattelun linja elokuvassa
Aviovaimo Pariisissa



Kohti elokuvaa mahdollisen ajattelun tilana

Godard pyrkii tutkivan elokuvantekemisen kautta laajentamaan audiovisuaalisen ilmaisun ja havaitsemisen rajoja. Hänen elokuva-ajattelunsa keskeisin metodi, montaasi, on väline konstruktivisen elokuvafilosofian toteuttamiseksi. Godardin elokuvafilosofian merkkejä ovat radikaalit ideat suorasta audiovisuaalisesta kommunikaatiosta ja paluusta elokuvallisen esittämisen ja havaitsemisen nollapisteeseen. Näiden argumenttien kautta Godard tavoittelee uutta elokuvallista realismikäsitystä, joka ei palaudu tieteen ja elokuvateorian konventionaalsiin selitysmalleihin, vaan on lähtökohtaisesti ”jotain muuta”. Godardin filosofinen ja tutkiva elokuvailmaisuus ei rinnastu analyttiseen kielifilosofiaan. Hänen elokuvaestetiikkansa on pyrkimystä muuttaa elokuvan peruskategorioiden, tilan ja ajan, liikkeen välinen suhde avoimeksi tapahtumallisuudeksi. Godardin idea suorasta audiovisuaalisesta kommunikaatiosta rinnastuu tulkintani mukaan Deleuzen transsendentaaliseen empirismiin eli konstruktiviseen aistirihmastoon, jossa jonkin asian ilmeneminen määrittyy

ilmaisullisuutena itsessään sekä tuotannollisena yhteytenä havainnoivaan katseeseen. Elokuva ja maailma eivät tässä näkökulmassa eroa kategorisesti tietoisuudesta, vaan ovat saman kommunikatiivisen jatkuvuuden eri puolia. Godard tavoittelee sisäisyyden ilmenemistä ulkoisessa, joka rinnastuu transsendentaalisen Toisen ja empiirisen suhteeseen. Godardin uusi elokuvarealistimi on monikollisuuden filosofian toteuttamista audiovisuaalisessa muodossa, yhteneväistä ja immanenttia liikettä kritiikin ja konstitutiivisen ajattelun, joksikin tulemisen välillä. Deleuzen monikollisuuden ontologian kautta esteettinen ja poliittinen eivät määriy erillisinä aloina, vaan niiden välillä voidaan löytää uusia mahdollisia ajattelun linjoja.

Godardin ura kriitikkona, taiteilijana ja ajattelijana määrittyy tekemisen jatkumona, jonka ytimessä on kritiikki rakenteiden määräävyyttä kohtaan. Godardin tutkiva elokuva on tässä suhteessa mahdollisuuden elokuvaa, pyrkimystä representaation kategorioiden ylittämiseen ja kommunikaation vapauttamiseen mielikuvituksen ja luovan intuition liikkeelle. Elokuva voi aikakuvana toimia mahdollisuuden tilana, uudenlaisena aistijärjestelmänä, joka tuottaa aktuaalisiksi tuntemattomia, virtuaalisia tasoja. Monikollisuuden filosofiaan perustuva aistijärjestelmä voi olla myös uudenlaisten ajattelun muotojen hahmottamisen lähtökohta.

Lähteet

- Agamben, Giorgio (2001), *Keinot vailla päämäärää*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Bachmann, Gideon (1983), In the Cinema, It Is Never Monday. *Sight and Sound*. 52:2, 118–120
- Barthes, Roland (1981), *Elements of Semiology*. New York: Hill and Wang.
- Bogue, Ronald (1989), *Deleuze and Guattari*. London: Routledge.
- Colebrook, Clare (2002), *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London and New York: Athlone Press. Alkup. *Cinéma 1 – L'image-movement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press. Alkup. *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles (1990a), *Logic of Sense*. Translated by Mark Lester and Charles Stivale. London and New York: Continuum. Alkup. *Logique du Sens*. Paris: Les Editions des Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles (1990b), *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Translated by Martin Joughin. New York: Zone Books. Alkup. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- Deleuze, Gilles (1991), *Bergsonism*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books. Alkup. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- Deleuze, Gilles (1992), *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967–1986*. Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, Gilles (1993), *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Alkup. *Le pli - Leibniz et le baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.
- Deleuze, Gilles (1994), *Difference & Repetition*. Translated by Paul Patton. London: The Athlone Press. Alkup. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, Gilles (1995), *Negotiations. 1972–1990*. Translated by Martin Joughin. New York:

- Columbia University Press. Alkup. *Pourparlers* 1972–1990. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- Deleuze, Gilles (2001), *Pure Immanence. Essays on a Life*. Translated by Anne Boyman. Alkup. *L'Immanence: Une Vie*. Paris: Editions de Minuit, Philosophie 47.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1987), *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated and foreword by Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Alkup. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie* 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1993), *Mitä filosofia on?* Helsinki: Gaudeamus. Alkup. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1987), *Dialogues*. London: The Athlone Press. Alkup. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Dickie, George (1984), *The Art Circle: a Theory of Art*. New York: Haven.
- Dieckmann, Katherine (1985), Godard in his 'Fifth Period' – An Interview. *Film Quarterly* 39:2, 2–6.
- Godard, Jean-Luc (1984), *Elokuva Godardin Mukaan*. Helsinki: Love kirjat.
- Grossberg, Lawrence (1995), *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- Hardt, Michael (1993), *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Harvey, Sylvia (1982), Whose Brecht? Memories for the Eighties. A Critical Recovery. *Screen* 23:1, 45–59.
- Helén, Ilpo (1990), *Peilivirta: elokuvan poliittinen tiedostamaton*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kotkavirta, Jussi (1998), Esteettinen ja kriittinen Immanuel Kantin kriittisessä filosofiassa. Teoksessa Ilona Reiners ja Anita Seppä (toim.), *Etiikka/Estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus, 19–48.
- Malmberg, Tarmo (1985), Godard ja Dialektinen Filosofia. Teoksessa Simo Alitalo ja Jukka Sihvonen (toim.), *Etunimi Jean-Luc*. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvakeskus, 46–61.
- Monaco, James (1981), *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Olkowski, Dorothea (1999), *Gilles Deleuze and the Ruin of Representation*. Los Angeles: The University of California Press.
- Oravala, Juha (2002), Godard vs. Godard. Mauri Ylä-Kotola, Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista. *Kulttuurintutkimus* 19:3, 53–57.
- Rodowick, David N. (1994), *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Rodowick, David N. (1997), *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, London: Duke University Press.
- Rowe, Kathleen K. (1990), Romanticism, Sexuality, and the Canon. *Journal of Film and Video* 42:1, 49–65.
- Saarinen, Esa (1985), *Länsimaisen filosofian historia huipulta huipulle Sokrateesta Marxiin*. Helsinki: WSOY.
- Smith, Gavin (1996), Jean-Luc Godard. *Film Comment* 32:2, 31–41.
- Staiger, Janet (1985), The Politics of Film Canons. *Cinema Journal* 24:3, 4–23.
- Ylä-Kotola, Mauri (1998), *Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatio-kulttuurin lähtökohdista*. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, mediatieteen julkaisuja B1.
- Žižek, Slavoj (2004), *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*. New York and London: Routledge.