

## Elokuvaväitös filosofian alalla

Mauri Ylä-Kotola, *Jean-Luc Godard mediafilosofina: Rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista*. Lapin yliopiston Mediatieteen laitos 1998. 526 s.

Mauri Ylä-Kotola on kotoisin Helsingin Yliopiston filosofian laitokselta mutta on jo aikaa sitten herättänyt elokuva-, televisio- ja mediatutkijakunnan huomiota ottamalla vastaan 25 vuoden kunnioitettavassa iässä Lapin yliopiston Mediatieteen professuurin hoidon. Väitellä hän ehti kuitenkin vasta paria vuotta myöhemmin, kesäkuussa 1998.

Väitöskirja *Jean-Luc Godard mediafilosofina: Rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista* on päällisin puolin mammuttimainen: 526 sivua, 1724 peräkkäin numeroitua viitettä, 16 sivua pienellä präntättyjä sekundäärilähteitä (Godardin koko oman, niin audiovisuaalisen kuin kirjallisenkin tuotannon lisäksi). Kustantaja on Lapin Mediatieteen laitos, jonka uuden julkaisusarjan esikoinen teos on. Ainakin päällisin puolin näyttävä alku muuten, mutta hakemiston puuttuminen vähentää teoksen tieteellistä arvoa huomattavasti. Alkutunaroitinta, toivottavasti, samoin kuin sivunumeroiden puuttuminen sisällysluettelosta.

Entä miten on substanssin laita? Teoksen alaotsikko viittaa siihen, että Ylä-Kotola pyrkii rekonstruoimaan verbaalisesti Godardin pääasiassa audiovisuaalisesti artikuloiman filosofian ja osoittamaan sen

relevanssin postmodernille "simulaatiokulttuurille". Lähestymistavan oikeuttaminen onkin yksi Ylä-Kotolan perusongelmia:

"Godardin tutkimusmenetelmät, jotka saavutetaan hänen töidensä muodostaman korpuksen synteettisellä tulkinalla, käännetään kirjalliseen muotoon siten, että Godardin suorittamille audiovisuaalisille operaatioille luodaan rinnastuskohde yhdistämällä olemassa olevaa filosofista ja elokuvatutkimuksellista välineistöä. Tätä välineistöä yhdistämällä syntyy metodipluralistinen käsitteellistäminen, joka siis on Godardin tutkivan elokuvan audiovisuaalisen argumentaation kirjalliseen muotoon käännetty vastine kohteenaan mediakulttuurin kokonaisuus." (s.59)

Projekti on sinänsä täysin oikeutettu ja erittäin mielenkiintoinen. Lähtökohta kuitenkin herättää kysymyksiä, joihin Ylä-Kotola ei sen kummemmin perehdy. Yksi teoksen pahimpia puutteita onkin sen käsittelemättä jättäminen, mitä ylipäätään on esitettävissä audiovisuaalisesta ja mitä ei; mitä voidaan esittää luonnollisella kielellä mutta mahdollisesti ei luontevasti tai tyydyttävästi muutoin. Ylä-Kotola ei onnistu oikeuttamaan ilmaisujaan tyyliin "kuten Godard Histoiraessa perusteellisesti osoittaa". (s.450) Tässäkin herää kysymys miten audiovisuaalisessa ilmaisussa tämän asteinen vakuuttaminen olisi ylipäätään mahdollista missään vähääkään filosofisesti kriittisessä mielessä – ja ennen kaikkea miten Godard siitä olisi tässä tapauksessa suoriutunut. Ja koska kyse on "rekonstruktioista", on ehkä hieman tarpeettoman roh-

keaa käyttää tavan takaa ilmaisuja kuten "Godard usko". Esimerkiksi alaviitteessä 521 tätä ilmaisua seuraa peräti neljää numeroitua propositiota. Kirjoittaja ei selitä, miten näin tarkat verbaaliset formuloinnit, tällainen "rekonstruktio", on ylipäätään tehtävissä.

Yhdeksi keskeisimmistä teemoista nousee audiovisuaalisen kulttuurin ja todellisuuden havaitsemisen välisten suhteiden tarkastelu. Ylä-Kotola sanoutuu viisaasti irti Baudrillardin kaikkein hurjimmista ajatuksista, esimerkiksi "totaalisen simulaation" käsitteestä: "Vaikka havaintoskeemat, joita käytämme katsoessamme elokuvia, dominoisivatkin jossain määrin havaintoamme todellisuudesta audiovisuaalisena esityksenä, kykenemme edelleen tekemään eron elokuvan ja todellisuuden välillä". (s.36) Sen sijaan Ylä-Kotolan mukaan: "Godard ajattelee dialektiikan perinteen ohjaamana, että epäpropositionaaliset skeemat, jotka jäsentävät audiovisuaalisia representaatioita mentaalisisällä tasolla kehittyvät yhteydessä havaintoympäristön kanssa. Nykykulttuurissa media on muuttanut havaintoympäristöä. Tässä mielessä todellisuuden korvike, simulaatio, jäsentää todellisuuden havainnointiamme myös silloin kun emme katso televisiota tai elokuvia." (s.35)

"Audiovisuaalisen epistemin" käsitteellä Ylä-Kotola tarkoittaa kokonaisuutta, "joka koostuu audiovisuaalista esittämistä säätelevistä syväperiaatteista". Tämän "ilmaisunormin" hän katsoo olevan kiinni "audiovisuaalisissa ymmärryksenmuodoissa", jotka "säätelevät" ensinnäkin havaintojen

muodostumista ja valikointia sekä yhdistämistä (havaintonormi), toisaalta mielikuvien jäsenystä". (s.107).

Ylä-Kotolan herooisena päämääränä on osoittaa Godardin "ajattelun" juuret Kantin jälkeisessä filosofiassa:

"Godard liittyy transsendentaalifilosofian traditioon sikäli, että hänen tärkeimpien töidensä, kuten Iloinen tietäminen tai Soft and Hard, aiheena ei ole niinkään objekti- maailma kuin tämän maailman tiedostamisen apriorinen luonne ja ehdot. Godard tutkii epäpropositionaalisia skeemoja, jotka jäsentävät audiovisuaalisia representaatioita mentaalitasolla. Näiden skeemojen voi ajatella kehittyvän yhteydessä havaintoympäristöme kanssa." (s.39)

Olen pitkälti samaa mieltä ajatuksesta, jonka Ylä-Kotola esittää tiivistyksenä Godardin elokuvafilosofiasta:

"Elokuva ei representoi maailmaa vaan ajattelua, joka tapahtuu ensisijaisesti aistimusten ja representaatioiden avulla. Tästä syystä elokuvan esittämä sisäinen puhe on niin maailman näköistä, koska se rinnastuu havaintoajattelussa jäsentämämme maailmaan." (s.149)

En ole kuitenkaan täysin vakuuttunut siitä, että hän olisi suoriutunut filosofisesta suhteuttamisesta täysin kunnialla. Ylä-Kotola kirjoittaa Kantin ajattelun, "että ihmismieli oli ikuisesti sidottu samaan, lajityypilliseen kielelliseen kategoriarjestelmään". Kirjoittajan rekonstruktion mukaan

"Godard sen sijaan näkee mielen audiovisuaaliset ymmärryksenmuodot monitasoisina ja eri nopeuksina muuttuvina, niistä osan säännönkal-

taisina ja osan ohjeellisina. Jäsennämme empiiristä todellisuutta monien metaempiiristen ennakoasettamusten kautta: sekä ymmärryksen suhteellisen stabiilien vakioiden että hyvin-kin nopeasti muuttuvien periaatteiden kautta." (s.132)

Rinnastus ontuu pahan keran. Se koskettaa niin olennaisia filosofisia ja käsillä olevan teoksen kannalta keskeisiä kysymyksiä, että asian perusteellisempi käsittely olisi ollut välttämätöntä. Mitä ihmismielen piirteitä nämä kaksi ja edes jotkut tärkeimmistä ajattelijoina heidän välillään (esimerkiksi Godardin ajatteluun paljon vaikuttanut Hegel) ovat pitäneet vakioisina, mitä muuttuvina? Ja kuinka muuttuvina? Mutta Ylä-Kotola ei anna jarruttaa itseään matkallaan kohti yhä aavempia käsitteellisiä avaruuksia, ja sivuaa lopulta mahdollisuutta totaalisesti uudelleen ajan, tilan ja kausaliteetin hahmottamisesta. Hilpeän mystisesti hän viittaa uskottavana pitämänsä ajatukseen, "että ihmisen suhde aikaan on lähitulevaisuudessa käymässä läpi jonkinasteista episteemistä muutosta". (alaviite 877)

En myöskään voi yhtyä tulkintaan uuspragmatistisen koulukunnan ("Kuhn, Goodman, Putnam, ym.") käsityksistä: "Kun tämä koulukunta on luopunut vahvasta metafysisestä realismista uudessa tieteenfilosofiassaan, niin myös tieteen ja taiteen välinen ero on kaventunut tai hävinnyt olemattomiin". (s.469). Vaikka näissä piireissä onkin esitetty käsitys taiteesta yhtenä vahvana, suorastaan tieteen veroisena tapana hahmottaa todellisuutta, ei näiden kahden välistä eroa ole tietääkseni sentään kielletty. Ja Goodman ainakin toteaa

ekspliiittisesti: "None of this is directed toward obliterating the distinction between art and science. .... The difference between art and science ... [is] a difference in domination of certain specific characteristics of symbols." (Nelson Goodman: *Languages of Art*, s. 264.)

Ottaen huomioon millainen apparaatti on pantu liikkeelle, on ikävä panna merkille, että kirjoittaja jää varsin pitkälti kiinni Godardin ja aikalaissamoinajattelijoiden näkemyksiin eikä löydä niihin omaa kriittistä perspektiiviään. Ehkä kohtalokkainta on, että hän sittenkin takertuu (joskaan ei täysin johdonmukaisesti) näkemykseen katsojan alttiudesta ottaa todesta valkokankaan fiktiivinen maailma:

"Kaksi havaintoa, kameran ja katsojan, sulavat yhteen. Elokuva houkuttelee katsojan sisään tilaansa, representaatiopinnan tuolle puolen. Tila muodostaa elokuvan draamatisen ja visuaalisen koordinaattiston. Katsoja katsoo elokuvan maailmaa samassa elokuvallisessa tilassa, missä tapahtumat elävät. Hän katsoo sitä kuin omana havaintonaan, unohtaan kameran ja kankaan." (s.119)

Sikäli kun tämä näkemys on tarkoitettu summaukseksi Godardin näkemyksestä valtavirtaelokuvan mekanismeista, jota hän sitten omassa audiovisuaalisessa tuotannossaan kritisoi, sen esittäminen on täysin oikeutettua. Mutta ehkäpä Ylä-Kotolan epätarkasta esitystavasta johtuen se vaikuttaa hänen omalta näkemykseltään. Eli eräässä mielessä hän ei aina ylläpidäkään lupaamaansa etäisyyttä Baudrillardin ajatuksiin. Tämä on sikäli sääli, että suhtautumalla kriittisemmin tällaisiin näkemyksiin Ylä-Kotola

olisi samalla kyennyt tarkastelemaan Godardin projektia ankarammin. Nyt hän tuntuu laskevat kaikki kritiikin aseet ihannoimansa mestarin edessä. Paikoin on vaikea saada selvää kirjoittajan omasta näkemyksestä. Hän toteaa, että

"...Godard yhtäläisesti representaation ja mentaalirepresentaation, koska elokuva oli ajatuksen elokuvaamista liikkeessä. "Minä en näe mitään eroa todellisuuden ja todellisuuden kuvan välillä. Minulle ne ovat yksi ja sama. Olen aina sanonut; 'Elokuva on elämää ja elämä on elokuvaa'". (s.228)

Aluksi vaikuttaa siltä, että Ylä-Kotola ei huomaa kuinka hulvaton Godardin lausunto on, ja hän käyttää tätä aasinsiltana siirtyäkseen käsittelemään Kantin transsendentaalisen iluusion käsitettä. Vasta seuraavalla sivulla käy implisiittisesti selväksi, että hän näkee Godardin lausunnossa saman virheen kuin minkä Baudrillard myöhemmin teki.

Joissakin kohdin parempi elokuvateorian ja narratologian tuntemus olisi selkeyttänyt asioita. Mielestäni on mieletöntä väittää: "Histoiorissa Godard kykenee osoittamaan, että kertomuksessa juonen ei tarvitse olla hallitseva struktuuri." (s.123) Juonettomasta kertomuksesta puhuminen on vähän kuin puhuisi pyörättömästä polkupyörästä: olennaisin puuttuu. Ylä-Kotola palaa kysymykseen useamman kerran: "Godardin käsitys tarinasta, historiasta, ei ole perinteinen, lineaarinen; menneisyys ei ole ajassa, eikä tarinan juoni tapahtumissa vaan jännitteet syntyvät kuvien kohtaamisesta, niiden nonverbaalista suhteesta (s.312)." Jos menneisyys ei ole

ajassa, niin missä sitten? ("Sielussa", vastaisi Augustinus, mutta en usko Ylä-Kotolan tarkoittaneen tätä.) Aika voidaan mieltää monella tavalla, mutta jollakin tavalla miellelyssä ajassahan menneisyyden täytyy määritelmän mukaan olla. Vastaavasti juoni voi olla vain tapahtumien esittämisessä tai kertomisessa, muutoin kyse on kerta kaikkiaan jostakin muusta kuin juonesta. Ja kun Ylä-Kotola alaviitteessä 1090 vielä ohimennen kieltää diskurssin ja tarinan "keinotekoisien erottamisen", hän ei ilmeisesti huomaa potkivansa koko semioottisen ajattelun peruspilaria, jolle Godardinkin projekti olennaisessa määrin perustuu. Kysehän ei ole niinkään sisältö-muoto vastakkainasettelusta kuin signifier-signified rakenteesta.

Ylä-Kotolan mukaan "Histoire kokonaisuudessaan on narraatio, sillä kollaasijakojen väliset 'autenttiset osuudet' muodostavat ajan, paikan ja toiminnan ykseyden, tarinan miehestä, joka ajattelee elokuvan historiaa työhuoneessaan". (s.315). Mutta tämä vain huijpentaa sekaannuksen. Godard leikkauspöydän ääressä ei muodosta tarinaa, koska hän tekee vain yhtä aktiviteettia, eikä kyseessä ole edes tapahtuma, alkeellisesta tapahtumien ketjusta puhumattakaan. Ylä-Kotola venyttelee käsitteitä tavalla, joka vie kokonaan pohjan niiden mielekkäältä käytöltä.

Ylä-Kotolan loppupäätelmä on tavallaan aika hurja:

"Tosiasiasa Godardilla on yksi läpäisevä filosofinen teesi "elokuva on ajattelunkaltaista". Siten filosofia ajattelun ajattelemisena on elokuvan elokuvaamista. Näin ymmärrettynä godardilainen elokuvafilosofia

merkitsee uuden filosofian alkua." (s.435)

Kirjoittaja ei kuitenkaan onnistu vakuuttamaan ainakaan tätä lukijaa näkemyksen pitävyydestä. Ehkä koska keskeinen käsite "audiovisuaalisen ymmärryksen muodot", ei koskaan nouse todenteolla kriittisen tarkastelun ja luovan kehittelyn kohteeksi. Lukijaa pyydetään vain uskomaan, että johonkin tällaiseen Godard on töissään yltänyt. Parin kolmen yksittäisen teoksen ja niiden filosofisten ulottuvuuksien perusteellinen tarkasteleminen olisi ollut todella tarpeen. Esimerkiksi Histoire -teoksesta Ylä-Kotola esittelee kyllä runsaasti näkemyksiään mutta ei juurikaan perustele niitä. Miten nämä verbalisaatiot Godardin oletetusta filosofiasta ovat syntyneet? Ja mikä pahinta, teoksen luettuanikin Godard on minulle yhä pelkästään yksi elokuvan ilmaisullisten mahdollisuuksien kaikkein tärkeimmistä kehittäjistä – ilman että se tekisi hänestä erityisen mielenkiintoista ajattelijaa.

Lähteiden hurjaa määrää ei kenenkään doktorandin tarvitse pelästyä. Tällaista määrää teoksia ei todellakaan tarvitse lukea tohtorinväitöskirjaa varten, eikä näitäkään kaikkia ole tässä tapauksessa luettu. Vivian Sobchackin kirjassaan *The Address of the Eye* esittelemä teoria olisi säattanut olla hyvinkin hyödyllinen Ylä-Kotolalle. Alaviite 657 paljastaa kuitenkin, että keskeinen idea on jäänyt sisäistämättä: "Sobchackin teoriaa voi kritikoida seuraavasti: Kun luen kirjaa, tapahtumat kerrotaan minulle jonkin henkilön eli kertojan näkökulmasta, hänen näkeminsä." Sobchackin idealla ei ole mitään tekemistä kerronnan teorian

kanssa vaan kyse on nimen-omaan ja vain liikkuvan kuvan fenomenologiasta. Siitä olisi saanut potkua edellä ruoditun "diegeettinen illuusio" -näemyksen kritisoimiseen.

Viitteiden järjetön määrä taas selittyy osin sillä, että niistä löytyy täysi skaala oivaltavista ja jopa teemojen kehittelyn kannalta varsin tärkeistä lisähuomioista asianmukaisten ja turhanpäiväisten kautta täyteen idiotiaan. Tyhjapäiväisiä ovat elokuvien nimien alkuperäisnimien ja tekovuosien mainitseminen ja toistaminen nooteissa. Ne olisi voinut jättää lähde-luettelon varaan. Idiotiaa edustaa esimerkiksi viittaus allekirjoittaneen väitöskirjaan. Kyseessä on pelkkä kohtelias ja täysin tarpeeton ele, mutta sekin kääntyy päälaelleen kun kirjani teoreettisen rakennelman väitetään perustuvan teoksille, jotka ovat sille lähes kokonaan marginaalisia – ja joista yhden kirjoittajaksi on nimetty minulle tuntematon Andrew Goodwin. Ja kun se yksi todella keskeinen filosofi jää mainitsematta, en voi olla olettamatta, että teokseni sisällysluettelokin on jäänyt lukematta. Joskus taas viitteistä puuttuu jotakin olennaista. Viitteessä 522 Ylä-Kotola sanoo Nelson Goodmanin väittävän, että mielikuvia ei ole. Tämän olisin todella halunnut tarkistaa, mutta lähdeä ei mainita.

Ylä-Kotolan projekti on kiehtova ja kunnioitusta herättävä pyrkimyksessään tavoittaa maksimaalisen laaja näkökulma aiheeseensa ja käsitellä sitä mahdollisimman monipuolisesti. Eikä kokonaisuus suinkaan romahda kasaan, vaikka puutteet ovat melkein pä samaa suuruusluokkaa. Samalla kun on kiitettävä Ylä-Kotolaa vah-

van filosofisen latauksen tuomisesta elokuvan tutkimisen piiriin, on heti perään esitettävä toivomus, että hän tulevaisuudessa yltäisi huomattavasti suurempaan keskittymiseen ja kurinalaisuuteen. Godard-väitöskirja on, ei vihaisen vaan pikemminkin tavattoman sopuisan ja miellyttävän nuoren miehen teos. Mutta ehkä sittenkin hieman liiankin nuoren. Toisaalta kai sekin on parempi kuin Suomeen piintynyt tapa väitellä aivan tarpeettoman varttuneella iällä.

**Henry Bacon**

---