

Jukka Sihvonen

KOHTI PYHÄN PRAKSISTA

Pasolini ja todellisuuden kosketus

Epäilemättä pyhä sekä viehättää että sisältää ainutlaatuisia arvoa, mutta samalla se ilmenee tainnuttavan vaarallisena suhteessa siihen selkeään ja maalliseen maailmaan, jota ihmiskunta pitää etuoikeutettuna valtakuntanaan.¹

Kieli ja kuva

Tutkittaessa elokuvateorian perinteessä semiotiikan lähtökohtia voidaan todeta, että sanan ja yleisemmin kielen problematiikka on yksi teoriaa tukevista kulkavivista vielä tänäänkin. Erityisen huomion kohteeksi kysymys elokuvan ”kielenkaltaisuudesta” nousi 60-luvulla lähinnä Christian Metzin ja muiden aikalaissemiootikkojen toimesta. Kielikorostainen lähestymistapa oli kuitenkin omalla tavallaan varsin traditionaalista. Enemmän tai vähemmän automaattisesti se hahmotti tutkimuskohteena olleen elokuvallisen kentän malliin kieli vastaan kuva, verbaalinen vastaan visuaalinen. Näiden keskinäiserot nähtiin sitten moninaisina ulottuen niin havainnon, merkityksen kuin viestin välittymisenkin alueille. Kieli ajateltiin välittävänä, koodattuna, symbolisena ja etäisenä siinä, missä kuva oletettiin välittömäksi, suoraksi ja luonnolliseksi todellisuuden taltioinniksi.

Varhaisen Metzin näkemys on tässä suhteessa tuttu: elokuva oli kieltä ilman koodia ja kielijärjestelmää.² Konvention asemasta elokuvan merkit olivat jäljentäviä. Elokuvallinen kuva oli aina ainutkertainen elementtien kokonaisuus. Sitä ei ollut mahdollista asemoida sentyyppeisiin luetteloihin kuin

millaisia esim. sanoja varten laaditut sanakirjat olivat. Toisin kuin Metz, Pasolini kuitenkin väitti, että elokuva on kielijärjestelmä ja myös sillä on verbaalikielen tapaan oma kaksoisartikulaationsa (kineemit ja seemit). Kuvallisuutensa ohella elokuvallinen merkki on lisäksi liikkeessä ja tästä syystä se kokonaisuus, johon kineemit ja kuvamerkit sisältyvät, on tietty ajallis-tilallinen entiteetti eli ”reemi”.³

Teoriakehyksen luonnostelu tähän tapaan osoittaa myös seuraavan kehitysvaiheen, jota kohti teoria 70-luvulla suuntautui: pois kielen jaotteluista ja kielen mallia noudattavista kategorioista kohti diskurssi-tutkimusta ja -teoriaa. Vähitellen kehittyi ajatus elokuvasta merkityksiä tuottavana käytäntönä, joka korvasi jähmeän järjestelmänomaisuuden. Lisäksi tällaisilla käytänteillä nähtiin varsin pian sekä oma historiansa että ideologiansa — etenkin ns. klassisen kertovan diskurssimuodon kohdalla. Tällainen painotusalueen muutos tutkimuksessa merkitsi myös sitä, että katsojan rooli teoretoinnissa entisestään korostui: katsojan paikkaa ei enää nähty joko elokuvatekstin osasena tai sen ulkopuolella, vaan pikemminkin prosessina, jossa teksti ja konteksti kohtasivat toisensa.⁴

Kuvakeskeisyys sinänsä (merkitysten artikuloituminen kuviin, kuvissa ja kuvien kautta) ei kuitenkaan kadonnut. Se säilytti edelleen voimansa ja paikkansa järjestelmiä etsivän ja merkitykset sitovan kielikeskeisen mallin vaihtoehtona sekä täydennyksenä. Kuvan alueen kautta samalla voitiin taas kerran havaita, että itse todellisuuteen ja sen

käsittämiseen liittyi paljon itsestään selvinä pidettyjä ennakkoluuloja. Tässäkin suhteessa teorian kehitys heijasteli itse elokuvailmaisun kehitystä: enää ei elokuvaa nähty välittömän, alkuperäisen ja neutraalin todellisuuden peilauksena. Tähän saattoi olla yksinkertaisena syynä se, että teollisuus itse oli alkanut tuottaa alusta loppuun koodattuja, keinotekoisilta ja tietoiselta tehdyiltä näyttäneitä elokuvia. Tällainen elokuvan “hyperreaalisuus” tuli esille juuri kuvien välityksellä mahdollisten todellisuuksien ja vaihtoehtoisten maailmojen tekemisenä. Näin kielestä tuli elokuvissa evokatiivisempi ja myyttisempi elementti, joka vain viittasi symbolisen järjestyksen abstraktiin koodiin. Jäljelle jäi kuvan (ja sen kautta äänen) speaktaakkeli, jossa kielellä oli varsin marginaali rooli.

Tulkinta on merkityksen artikuloimista kuvaan, kieleen ja ääneen sekä katsojan subjektiivista mukanaoloa tässä tuottamisessa.⁵ Kuvallisten merkien runsaus on tuottanut tekstuaalisten visioiden (ja visuaalisten tekstien) massoja, joiden merkitys on riippunut niiden kontekstista. Koodin tehtävänä on ollut määrittellä tulkinnan ulottuvuus ja yhteydet kontekstiin, josta vastaavasti riippuu se, miten paljon kuvassa nähdään ja miten paljon siitä luetaan ulos. Näin nähtynä elokuva sosiaalisen todellisuuden tuottamisena (ei sen peilaamisena) merkitsee: 1) elokuvallista artikulaatiota (merkitysten ilmaisu kuvassa, äänessä ja kielessä); 2) audiovisuaalista kuvaa tuon artikulaation ilmiönä, ja 3) kontekstia, jota kautta määräytyy se, missä määrin tuota kuvaa (ja merkitystä siinä) luetaan, tulkitaan ja uudelleentuetetaan. Pasolinin ajatus elokuvan ja todellisuuden keskinäisestä suhteesta eli audiovisuaalisuuden tekniikasta koostuu juuri näiden kolmen tekijän prosessinomaisesta yhteispelistä.

Pasolinillehan elokuva on “todellisuutta kirjoitettuna”. Kielen näkökulmasta aakkoset ja kirjoitustaito merkitsivät vallankumousta, koska ne osoittivat ettei puhe ole luonnollista, vaan representaatioilla operoivaa ääntelyä. Ajatuksesta tuli kulttuurisesti tunnistettava representaatio silloin, kun se sai aistimellisen hahmon kirjoitusasussaan. Vastaavasti inhimillisestä toiminnasta tuli tietoinen representaatio, koska se sai aistimellisen asun elokuvan kuvien ja äänien hahmossa.

Pasolinille elokuvassa keskeistä ovat sen rajattomat ilmaisulliset mahdollisuudet tarttua todellisuuteen kiinni — todellisuuteen, joka ei ole viatonta luontoa, vaan puhekieleen rinnastuvaa kulttuurista tietoisuutta. Lisäksi elokuva on Pasolinin mielestä olemukseltaan, kuten runous, translingvististä, rajat ylittävää. Siinä tekemisen ja vastaanottamisen

väläinen hetkien ero katoaa tunteiden, intohimojen ja ajatusten taakse. Tällaiset “pragman kirjakieleen” kuuluvat tunteet, intohimot ja ajatukset eivät ole pelkästään persoonaan kytkeytyviä ominaisuuksia (esim. tyyliin tekijäpersoona-tähtipersoona-katsojapersoona), vaan ne tarkoittavat subjektiviteettia suhteessa merkitykseen, arvoihin ja tulkintaan. Katsoisuus ymmärretään tässä osana tekijän- ja tähdenkaltaisia produktiivisia suhteita; katsojan subjekti on tuottaja ja sitä kautta osa kollektiivista, kulttuurista tietoisuutta. Toisaalta tuo subjekti on myös itsessään sosiaalisten muotojen tuottama. Katsoja ei ole diskursiivinen konteksti (context) tai tekstuaalinen “toveri” (cotext), vaan “kohtauspaikka”, jossa tuotettu julkisuus yhtyy yksityiseen tuottamiseen. Tällaisella kaksijakoisuudella on keskeinen rooli Pasolinin elokuvateoreettisessa ajattelussa ylipäätään, ei yksin ajatuksissa katsojan roolista. Tätä Janus-piirrettä voisikin pitää pasolinilaisen pyhyden “teorian” peruspiirteenä. Yksi sen käsitteellisiä ilmenemismuotoja on “vapaa epäsuora diskurssi”, jonka avulla mm. Gilles Deleuze on kuvannut modernin, eurooppalaisen elokuvan olemusta.

Deleuze Pasolinin lukijana

Deleuze viittaa Pasoliniin kahdessa yhteydessä: ensinnäkin tarkastellessaan havainto-kuvan (perception-image) käsitettä ja etenkin sen kahta puolta, objektiivista (kameran näkökulmasta epäsuorasti kerrottu tarina) ja subjektiivista (henkilön näkökulmasta kerrottu suora tarina).⁶ Tässä yhteydessä hänen esimerkinään ovat Pasolinin ajatukset *vapaasta epäsuorasta diskurssista* (discorso libero indiretto; free indirect discourse). Toiseksi, Pasolini on esimerkinä, kun Deleuze kartoittaa elokuvan ja ajattelun välistä perinnettä. Tässä yhteydessä hän viittaa etenkin *problemaattisen* ja *teoremaattisen* ilmaisun väliseen eroon, josta keskeisinä esimerkeinä ovat Pasolinin elokuvat *Teorema* ja *Salò*.

Kehitellessään “elokuvan runouden” oppia, siis eräänlaista elokuvan runousoppia, Pasolini rakensi havaintonsa modernin elokuvan kehityksestä juuri vapaan epäsuoran diskurssin (tai “subjektiivin”) varaan. Elokuvallisen kuvan lausuman kaltainen vastine kielessä ei ollut suora tai epäsuora puhuttelu, vaan vapaa epäsuora diskurssi. Deleuze selittää mistä on kysymys viittaamalla Bahtiniin, jota Pasolinikin todennäköisesti tunsi, olihan hän varsin hyvin perillä esim. 20-luvun neuvosto-formalistien ajattelusta yleisemminkin, ehkä enimmänsä juuri ling-

vistisen kiinnostuksensa kautta: sanomisakteissa ei ole useinkaan kyse kahdesta täysin hahmotettavissa olevasta subjektista tyyliin kertoja plus se mistä tai josta kerrotaan. Pikemminkin on kyse sanomisaktista, jossa nämä kaksi subjektimuodostuksen tapahtumaa etenevät rinnatusten. Kyse ei ole kahteen erilliseen järjestelmään kuuluvan subjektin "sekoituksesta", vaan samaan, itsessään heterogeeniseen systeemiin kuuluvien kahden subjektin eriytymisestä. Kielen perusakti ei ole enää metafora, joka *homogenisoi* systeemin, vaan vapaa epäsuora diskurssi, joka aina testaa kerronnallisen systeemin sulkeutuneisuutta.

Tällaisen vapaan epäsuoran diskurssin ja poettisen elokuvan yhteys etenkin 60-luvun elokuvassa näkyy Pasolinin mukaan erityisesti sen "neuroottisuudessa" (tai ainakin juuri tätä piirrettä Deleuze halulla korostaa); siinä todellisuuden neuroottisuus kohtaa elokuvantekijän neuroottisuuden ja saa ilmauksensa elokuvan poettisessa, vapaan epäsuoran diskurssin ilmaisukielessä. Neuroottisen päähenkilön kuvista tulee ohjaajan visioita; ohjaajan, joka näin peilautuu sankarinsa fantasioiden läpi. Tällaisen ilmaisukielen kohdalla me emme enää ole tekemisissä subjektiivisten tai objektiivisten kuvien kanssa; sen sijaan ilmaisu asemoi meidät katsojina havainto-kuvan ja kameratietoisuuden korrelaatioon. Kyse on siitä, miten esim. kamera voidaan tehdä tietoiseksi, tajutuksi, havaituksi katsojalle silti musertamatta katsojan ja elokuvan välistä tunnesidosta.

Vapaan epäsuoran diskurssin elokuva on objektiivis-realistisen ("läpinäkyvän" kameras) ja subjektiivisen (henkilön "pään sisässä" olevan kameran) välissä. Tarina ei enää viittaa toden ideaaliin (selvittää jotakin siitä, miten asiat todella ovat tai olivat), vaan siitä tulee pseudo-tarina, runo, tarinan simulaatio, tarina-jäljitelmä. Objektiiviset ja subjektiiviset kuvat kadottavat luonteenpiirteensä, niitä ei voida enää erotella toisistaan (kuten ei diskurssimuodon kahta subjektiakaan), ne menettävät identiteettinsä viitatessaan toisalle johonkin sellaiseen, joka onkin vain viitattavissa.

Deleuze lukee oikeutetusti myös Pasolinin itsensä tähän perinteeseen: Pasolinin elokuville on leimallista runollinen tietoisuus, joka ei kuitenkaan ole tiukan estetistinen (kuten Antonionilla) tai tekninen (Godard), vaan mystinen ja pyhä. Juuri tällainen triviaalin ja jalon, arkisen ja pyhän, ulosteen ja ylevän vuorottelu, muuntelu ja vaihtelu sekä niiden kautta hahmotettu heijastelu suhteessa myyttiseen tarinarakenteeseen on Pasolinille ominaista. Suunta toiseuteen syntyy ääripäiden fuusiossa. Poltto-

aineena on usko siihen, että tutun ja oudon kohtaamisessa tuttuakin alkaa näyttää uudelta.

Toinen laajempi yhteys, jossa Pasolini nousee esille käy ilmi Deleuzen kytkiessä Pasolinia siihen perinteeseen, jossa elokuvan ja ajattelun välinen suhde on korostetusti aktualisoitunut. Ryhtyessään hahmottelemaan tätä perinnettä laajemmin Deleuze lähtee siitä yksinkertaisesta havainnosta, että elokuva sen alkuaikojen tekijöille ja tutkijoille merkitsi itsellistä automaattia, jossa liike oli sen keskeisin funktio. Elokuvan ja liikkeen kannalta olennaista on, että tuo liike näyttäytyy automaattisena ja juuri tässä automaattisuudessa syntyy kuvan taiteellinen olemus ja luonne. Kuvan, automaattisuuden ja liikkeen yhteisyydestä syntyy ajatteluun suuntautuva shokki, joka suoraan vaikuttaa hermostolliseen ja ajatukselliseen järjestelmäämme. Tällainen kuvan automaattinen liike luo pohjan katsojassa olevalle henkistyneelle liikkeelle, jossa tuo samainen liike ikään kuin uudelleen luodaan. Tällaista kuvan kykyä, sen valtaa laajentaa vaikutusalueetta representaation ulkopuolelle, aina ajattelun alueelle asti, Deleuze kutsuu (Heideggeriin viitaten) käsitteellä "nooshock". Juuri tässä mielessä elokuvan ja ajattelun välisen perinteen tarkastelu on hedelmällistä, sillä tuo perinne tuntuu sisältävän kosolti ajattelijaita, jotka ovat paljon pohtineet tämäntyyppistä vaikutusta. Yksi näistä ajattelijoina oli Pasolini.

Tätä perinnettä hahmottaessaan Deleuze palaa 20-luvulle ja niihin ajatuksiin, joita tuolloin etenkin kokeellisen elokuvan alueella kehiteltiin elokuvan ja ihmisen ajatustoimintojen välille. Tässä suhteessa voidaan Euroopasta hahmotella kaksi alueellisesti erottuvaa "suuntausta": yhtäältä se elokuva-teoreettis-käytännöllinen kirjoittelu, joka ilmestyi 20-luvun Neuvostoliitossa (Eisenstein ja kumppanit) ja toisaalta Ranskassa (Epstein ja kumppanit). Olennaista molemmissa tapauksissa on se, että teoria ja käytäntö lähes poikkeuksetta tekijöiden kautta toimi yhteistyössä. Näitä suuntauksia yhdistävä ajatus oli, että elokuvaan uskottiin voitavan "istuttaa" shokki ja että elokuvan uskottiin voivan "syöttää" tällainen shokkivaikutus katsojaan. Deleuzen mukaan vaarana kuitenkin oli, että elokuvan ja sen liikeapparaatin "henkistynyt automaatti" puettiin propagandan palvelukseen, ja mikä pahinta, tehtiin tällä tavalla väkivaltaa — ei vain oletetun yleisön omalle ajattelulle, vaan ennen kaikkea elokuvalle ja sen mekaniikalle itselleen.

Täsmäntäessään ajattelun ja elokuvan välistä yhteyttä Deleuze palaa jo aiemmin käsittelemäänsä kantilaiseen subliimiin. Voidaan ajatella, että elokuvallisessa kokemuksessa subliimi syntyy juuri



Pasolini: Matteuksen evankeliumi. Kuva: SEA.

siitä, että mielikuvitus kokee shokin, joka pakottaa sen ääriilleen ja samalla ajattelun luomaan uudenlaista kokonaiskuvaavaa koko tuon mielikuvitusalueen suhteen. 1920-luvun eurooppalaisessa elokuvaperinteessä Deleuze, Kantia mukaillen, erottelee kolmenlaisen subliimi-rakenteen: matemaattisen (esimerkkinä Abel Gance), dynaamisen (esimerkkeinä saksalaiset ekspressionistit, mutta eritoten Murnau ja Lang) sekä dialektisen (Eisenstein).⁷ Tässä yhteydessä erityisestä, elokuvallisesta esimerkistä käy Eisensteinin dialektinen subliimi, jossa “nooshokki” rakennetaan ja asemoidaan ennalta määrättyihin paikkoihin elokuvavirrassa.

Kolmiportaisessa subliimirakenteessa ensimmäinen paikka on siirryttäessä kuvasta ajatteluun, havainnosta käsittämiseen. Tällaisessa “nooshokkien” montaaissa sekä kuvien itsensä että niiden välisistä iskuista muotoutuu monikerroksinen kokonaisuus, joka säätelee kuvallisen liikkeen viestintää ylipäättäen. Shokki vaikuttaa suoraan tajuntaan ja pakottaa ajattelemaan mahdollista kokonaisuutta. Se puolestaan onkin vain ajateltavissa, sillä se on liikkeestä syntyvä ajan epäsuora representaatio. Tässä vaiheessa hahmotusprosessi on siis synteettinen eikä ana-

lyyttinen.

Toinen paikka on siirryttäessä käsitteestä affektiin, käsittämisestä sen kokemiseen ja tuntemiseen, jota kautta ajatus ikään kuin palautetaan kuvalle. Emotionaalinen täyteys tai “intohimo” annetaan takaisin älylliselle prosessille. Emme voi kuitenkaan sanoa kumpi näistä on ensin, sillä kokonaisuus tuotetaan sekä osistaan (erillisistä kuvista ja niiden shokeista) että vastakohtista. Tuloksena on dialektinen kehä tai spiraali, eräänlainen “monismi”, jossa älyllisen elokuvan korrelaattina (ei yksinomaan vastakohtana) on “aistimellinen ajattelu”. Eli kuten Deleuze sanoo “organisen täytyy korreloida pateettisen kanssa”.⁸

Kokonaisuus ei ole enää ajatuksellinen logos, osasten yksinkertainen yhteen kokoamisen prosessi, vaan noissa osassissaan kylpevä juopumus ja paatos — kuten Deleuze sitä nimittää. Tämä toisessa tasossa tapahtuva “kylpeminen” on juuri se ajattelun primitiivinen kieli, jota Eisenstein kutsuu termillä “sisäinen monologi” tai “sisäinen puhe”. Tämä sisäinen monologi kuuluu elokuvan “henkistyneen automaatin” toimintaan ja on perimmältään kinematografista, elokuvallisen ilmaisukielen olemuk-

seen liittyvää. Tätä kautta se myös liittyy — toisin kuin yksityinen uni — suoraan kollektiiviseen ajatteluun ja alitajuntaan. Ensimmäisessä vaiheessa siirrymme siis shokki-kuvasta muodolliseen ja tiedostettuun käsitteeseen. Toisessa vaiheessa (vaikka nämä itse asiassa ovat päällekkäisiä pikemmin kuin peräkkäisiä prosesseja) siirrymme aina tietoisesti tajutun käsitteen mukana tulevasta alitajuisesta käsitteestä aineelliseen kuvaan takaisin, joka sitten jälleen tuottaa uuden shokin: kuva saa affektiivisen latauksensa.

Tämäntyyppinen elokuvallista ilmaisukieltä edeltävä (ja siihen perustuva) primitiivisen ajattelun muoto (joka vielä on "vapaa" sivistyneen kielen verbaalisidoksesta) on selvästi läsnä myös esim. Jean Epsteinin teorioissa. Mutta kuten Deleuzekin osoittaa juuri ranskalainen teoretisointi tässä suhteessa asetti etusijalle sellaiset primitiivisen ajattelun muodot kuten unet, valveunet ja fantasiat. Yhtä kaikki sekin alleviivasi kuitenkin juuri ajattelun alitajuisien mekanismien keskeisyyttä. Deleuzelle tämä antaa tilaisuuden viitata teorian tasolla metaforan ja metonymian käsitteisiin ja siihen Roman Jakobsonin näkemykseen, jonka mukaan elokuva on metonymistä (toisin kuin metaforakeskeinen kieli), koska sen täytyy ensin käsitteellistää kuvat (kuva käsistä plus kuva värisevästä lehdistä = tärkevät kädet) ja luoda uusi käsite niiden jatkumon kautta. Deleuzen mukaan tämä on totta vain jos kuva(t) rinnastetaan kielen lausumiin, sanomistapoihin. Sen sijaan, jos elokuvan kuvat otetaan suoraan ja konkreettisesti sellaisina kuin ne ovat (eikä "ikään kuin" kielenä) ne voidaan nähdä sekä metaforina että samalla myös metonymioina, koska ne ovat aina osasina jatkumoissa. Elokuvallinen kuva on näin ollen metaforis-metonyminen liikekuva.

Kolmikierteisen havaintospiraalin esiasteet sisältävät aistimellisen shokin, joka "kohottaa" meidät kuvista ylös tietoisin ajattelun tasolle. Sitten "figuraalinen" ajattelu (sisäinen monologi) palauttaa meidät takaisin kuviin antaen uuden affektiivisen shokin. Nämä kaksi yhdentyvät liittämällä toisiinsa korkeimman tietoisuuden muodon ja matalimman alitajuisen muodon. Tällä tavalla toimii dialektinen automaatti, jossa kokonaisuus on aina spiraalimaisesti avoin.

Vastaanottoon suunnatun shokin kolmas paikka ei ole kuvasta käsitteeseen (1) eikä käsitteestä takaisin kuvaan (2), vaan kuvan ja käsitteen yhtenevyydessä. Se toteutuu silloin, kun käsite itsessään on jo kuvassa tai kuva on jo itsessään käsite. Tämä ei kuitenkaan ole enää orgaanista sen enempiä kuin pateettistakaan, vaan pragmaattista, praktista ja dramaattista toiminta-kuvaa, joka aina viittaa ihmisen ja maailman väliseen suhteeseen.

Siis: (1) suhde kokonaisuuteen, joka voidaan ajatella vain tietoisin pohdiskelun kautta, (2) suhde ajatteluun, joka voidaan hahmottaa vain kuvien alitajuisen virran muodossa ja (3) sensomotorinen suhde ihmisen ja maailman sekä luonnon ja ajattelun kesken. Deleuze tiivistää nämä kolme paikkaa käsitteisiin kriittinen ajattelu, hypnoottinen ajattelu ja toiminta-ajattelu.

Pasolinin ajattelua voisi pitää yhtenä esimerkkinä siinä perinteessä, jossa elokuvan problematiikkaa on lähestytty kieleen liittyvän rajankäynnin kautta: yhtäältä kielenä, mutta toisaalta jonkin sellaisen näkökulmasta, joka on ajateltavissa kielen ulkopuolisena. Kuten Jean-Jacques Lecercle on osoittanut tämäntyyppiset lähestymistavat ovat — kenties tahtomattakin — tulleet korostaneeksi kuvan roolia välittömänä, jopa kumouksellisena voimana.⁹ Lecerclen mielestä kielen läsnäolo on kuitenkin elokuvassa tavallaan pakon sanelemaa ja koska kieltä ei voida paeta, hedelmällisempää on kysyä, miten kielen ja kuvan väliseen suhteeseen olisi mahdollista tarttua analyyttisesti. Lecercle esittelee viisi kohtaa sisältävän "asteikon" kuvan ja kielen dialektiikaksi:¹⁰

1. pysäytetty kuva — puhdas aistimus
2. nimetty kuva — havainto
3. eheytetty kuva — vaikutelma, figuraalisuus
4. liikkuva kuva — ääni, tarina, diskursiivisuus
5. rytmitetty kuva — ekstaattisuuden mahdollisuus

Siinä missä Deleuzen hahmottelema kolmikieroksinen iskusarja ajatteluun kohdistuu vuorollaan kuvaan, käsitteeseen ja relaatioon, Lecerclen viisiportainen rakenne tiivistää audiovisuaalisen vastaanoton kimpuksi aistimuksia, joiden muotoutumisessa kielen ja kuvan yhteydellä on varsin olenainen roolinsa. Kummassakin tapauksessa on kuitenkin kysymys aktivoimis- ja väkevoittämismahdollisuuksista useammalla vastaanoton alueella kuin pelkästään kuvassa, äänessä ja leikkauksessa tai katsojan kohdalla ajattelussa ja tunteissa. Pyrkimyksissään koskettaa todellisuutta sekä ympäröivässä yhteiskunnassa että elokuvateattereiden katsojoissa, Pasolini etsi juuri sellaista vaikuttamisen käytäntöä, pyhäää praksista, joka mahdollisimman monin tavoin ja väkevästi iskeytyisi näkyville todellisuuden kielessä.

Pyhän harha ja Hollywood

Vetäessään yhteen esittelemiään Eisensteinin ajatuksia koskien elokuvaa "iskusarjoina", "masojen taiteena", "uudenlaisen ajattelun muotona" jne., Deleuze toteaa niiden kuulostavan tämän päi-

vän näkökulmasta ikään kuin ne olisivat “museossa olevia reliikkejä historiasta”.¹¹ Laajemmin tämä kytkeytyy myös koko avantgarde-elokuvan (ja sen teorian) perinteeseen; eikö sekin utopioineen, ihanneineen ja ajatuksineen kuulosta tänään museoidulta kokoelmalta outoja päähänpintymiä, jotka populaarikulttuurin ja postmodernin aikakauden “objektiivinen todellisuus” on aikaa sitten todentanut pelkiksi houreiksi? Deleuze kysyy: miten käy menneille suuruuksille (Hitchcockin *suspenselle*, Eisensteinin shokille, Gancen matemaattiselle subliimille jne.), kun ne tärveltyvät keskinkertaisten ohjaajien käsissä? Kun väkivalta ei ole enää kuvan liikkeen, sen värähtelyjen “automaattista” väkivaltaa, vaan yksinkertaisesti tuon kuvan pöhöttyneen sisuksen verenpunaista epämääräisyyttä?¹²

Sisältö, representoitu, on ylituotannossaan kokenut samalla myös inflaation eikä siitä ole enää ravinnoksi ajattelulle. Elokuva kuolee omiin ulosteisiinsa, kvantitatiiviseen keskinkertaisuuteensa, samoin kuin siihen, millaisella innolla se osallistuu massojen kohteluun propagandan ja manipulaation aseina. Elokuva ja kulttuuri, määrällistyessään, samalla fasistisoituu. Tässä Deleuze seuraa Pasolinin (etenkin 60-luvun lopulta alkaneessa sanomalehtikirjoittelussa voimakkaasti esille tuomaa) ajatusta kulutusyhteiskunnan veikeästä fasismista, jonka toimeenpanijana ja ilmentäjänä on läntisen markkinatalouden viimeinen tukipylväs, keskiluokkaistunut porvaristo. Deleuzen sanoin “henkistyneestä automaattista” tulee “fasistinen ihminen”.¹³ Toisaalta jos tässä seurataan Paul Virilion ajatuksia (joihin Deleuzekin viittaa), niin tämäntyyppinen kehitys oli tietystä mielessä vain johdonmukaista, sillä liikkeen mekanismin oli (etenkin varhaisen äänielokuvan muodossa) varsin olennaisesti yhteydessä sodan ja ylipäätään valtiollisen propagandan erilaisiin organisaatioihin.¹⁴ Muutos elokuvan alueella näkyy siten, että tuotteiden keskinkertaisuus yhdistyy tuotannon fasistisuuteen. Pasolini on esimerkkinä myös tämäntyyppisen kehityskulun kannalta — etenkin sen kritikoijana (kuten elokuva *Salò* osoittaa), mutta hänellä on tässä suhteessa äänekäs edeltäjä: Antonin Artaud, joka kiihkeästi uskoi elokuvaan ja sen “voimaan” noina muutamana vuotena 20-luvun lopulla, minkä jälkeen hän, vähintään yhtä kiihkeästi vastusti sitä, samaan tapaan kuin Pasolini sittemmin omaa. “Elämän Trilogiaansa”. Tässäkin mielessä Artaud ja Pasolini voidaan vaivatta sijoittaa siihen samaan elokuvateoreettiseen perinteeseen, jonka tähtäimessä on ollut “tulevaisuuden elokuva”. Tuon vaihtoehdoisen elokuvan mahdollinen teoria muhii elokuvissa itsessään ja niiden pyhyyttä tavoittelevassa praksiksessa.

Artaud’lle elokuvan — ollakseen “voimakas” —

täytyy välttää kahta allikkoa: abstraktia kokeellisuutta (josta hän syytti etenkin Dulacia ja muita 20-luvun ranskalaisia avantgardisteja) sekä figuratiivista kaupallisuutta (eli Hollywood-tarinoita). Elokuvaan vielä uskovalle Artaud’lle (vuosina 1924—28) elokuva aikaansaa neurofysiologisia värähtelyjä prosessissa, jossa kuvan tehtävänä on antaa shokki-isku hermoihin niin, että uusi ajatus syntyy ja lähtee liikkeelle. Näin ollen kuvan kohteena on ajattelutoiminta. Uni on tässä suhteessa liian helppo ratkaisu ajattelun ongelmaan. Enemmän voidaan jo laskea elokuvan ja surrealistien harrastaman “automaattikirjoituksen” väliselle suhteelle (mutta siihenkin vain, jos sitä pidetään korkeamman asteen kontrollikirjoituksena eikä mielivaltaisuutena).

Deleuzen mielestä Artaud’n erottaa Eisensteinistä se, että hänelle kuvaan liittyy olennaisesti tietty “vallattomuus”: kuvan merkitystäyteys ja sen mahdollisuus iskeä ajatteluun kielen ohitse tai pikemminkin ennen kieltä. Nopeasti Artaud kuitenkin kadotti tämäntyyppisen uskonsa elokuvaan siten mukaa kuin ääni teki “henkistyneestä automaattista” muumion. Kuva “eli” niin kauan kuin se voi olla elävällä tavalla suhteessa ajattelemattoman, määrittelemättömän ja vain viitattavissa olevan kanssa. Ajattelu ei tällöin törmännyt “unen muumioon”, vaan päinvastoin juuri tuosta muumiosta tuli ajattelun koko ydin, “ajattelun kääntöpuoli”.

Artaud’n projekti on Deleuzen mielestä käänteinen verrattuna Eisensteinin projektiin. Kyse on Artaud’lla siitä, miten elokuvan saa yhteyteen aivojen sisimmän todellisuuden kanssa. Tämä sisin ei kuitenkaan muodosta kokonaisuutta, vaan päinvastoin säröjä tai halkeamia. Niin kauan kuin Artaud uskoo elokuvaan 20-luvun lopulla, hän kiittää sitä — ei niinkään siitä, että se panisi meidät ajattelemaan synteesejä, kokonaisuuksia, tarinoita, johdopäätöksiä jne., vaan siitä, että se hajottaa, tarjoaa mitättömyyttä, aukkoja ilmeisyyksien pinnassa, ja pakottaa tällä tavalla uudenlaisen ajatuksen esiin.

Artaud kääntää ylösalaisin Eisensteinin aksiooman: jos on totta, että ajattelu riippuu shokista joka synnyttää sen, se voi ajatella vain yhtä asiaa eli sitä, että me emme ajattele vielä. Se pakottaa esiin voimattomuuden ajatella kokonaisuutta ja itseä kokonaisuutena; se asettaa etemme itsensä ajattelemisen prosessiin kuuluvan paradoksaalisen piirteeseen, ajattelun *produktina*, joka aina jo on fossiili, sijoiltaan ja luhistunut. Meidät saa siis ajattelemaan ajattelun vallattomuus, mitättömyys, ajateltavissa olevan kokonaisuuden puuttuminen.

Tähän kytkeytyvät itse elokuvissa *murtuman* ja *teoremaattisen* rakenteen hyväksikäyttö. Edellinen liittyy aistimelliseen motoriseen ketjuun (toiminta-kuva), ihmisen ja maailman väliseen suhteeseen. Jälkimmäisen aspektina taas on figuureista, metafo-

rista ja metonymioista luopuminen. Deleuze näkee nyt juuri Pasolinin ohjaajana, joka omaksui selkeimmin tällaisen teoremaattisen "suunnan" (ei kuitenkaan elokuvassaan *Teorema*, joka oli vielä lähinnä probleema-keskeinen, mutta *Salò*ssa jo selvästi); toinen toisensa siirtävät kuvat, toinen toisensa siirtävät ajatukset. Deleuzelle teoreema kehittää *sisäisiä* suhteita periaatteista johtopäätöksiin, kun taas probleema esittelee tilannetta *ulkoa* päin. Pasolinin *Teoremassa* jokainen tapaus (episodi, joiden päähenkilöinä ovat vuorollaan kaikki perheenjäseneet) muodostuu "muumioksi" (sulkeutuneeksi tarina-kappaleeksi); *Salò*ssa taas ei ole enää mitään probleemaa, sillä siinä ei ole enää ulkopuolta; emme pääse ulos "muumioimaan", meille ei anneta paikkaa katsoa tätä kokonaisuutta ulkoa päin, vaan meidät pakotetaan olemaan koko ajan sisällä. Deleuzelle *Salò* onkin puhdas, kuollut teoreema, kuoleman teoreema, siinä missä *Teorema* on vielä elävä probleema.¹⁵ Sikäli kuin Pasolinin "tietty realismi" tähtäsi naamioiden riisumiseen ja pyrkimykseen koskettaa todellisuutta välittömästi vailla välittäjiä, *Salò* on nähtävissä Maurizio Vianon tapaan "yhden periaatteen nimissä tuhottujen erilaisuuksien allegoriana" ja "äärimmäisenä parodiana realismin vihollisista".¹⁶

Artaud'n muuttuvat käsitykset 20-luvulla ja Pasolinin siirtyminen probleemoista teoreemoihin 70-luvulla ovat esimerkkeinä juuri sellaisesta luopumisesta, jota voisi kutsua aineellisuuden voitoksi "pyhän harhasta". Henkistyneenä, ylevänä ja pyhänä ajateltu oli ikään kuin materiaalisen gravitaation voimasta maallistunut ja muuttunut kulutustavaran kaltaiseksi vaihdettavaksi tuotteeksi. Elävä, haasteellinen, dialoginen ja toiseuksia ruokkiva muutosenergia, jolla — audiovisuaalisena tekniikkana ja johtuen välittömästä kosketussuhteestaan todellisuuteen — oli ollut pyhän praksiksen tehtävä, menetti elintilansa sitä mukaa kun sen käyttömahdollisuudet katosivat, kuolivat pois. Artaud'lle se konkretisoitui mm. synkronoidun (puhe-)äänielokuvan ja Pasolinille taas ylikansallisen kulutus- ja massakulttuurin valtaannousussa. Kulttuurisesti molempien yhteisenä nimittäjänä on Hollywood.

Kuten tunnettua, monet laajat projektit jäivät kesken Pasolinin kuoltua väkivaltaisesti vuonna 1975. *Petrolio* -romaanin keskeneräiset katkelmat ilmestyivät taannoin kirjana Italiassa; fragmentteja Pasolinin *Pyhä Paavali* -elokuvaa varten oli alkanut ilmaantua entistä tiuhemmin 70-luvun alussa; tekeillä oli lisäksi draama- ja pamflettitekstejä. Kuten tunnettua, Pasolini surmattiin marraskuun ensimmäisen ja toisen päivän välisenä yönä. Vain päivää aikaisemmin Pasolini oli palannut vierailumatkalta Tukholmaan. Toinen marraskuuta oli tuona vuonna

sunnuntai, meksikolaisten "day of the dead" ja skandinaavien "pyhäin miesten päivä".

Viiiteet:

¹ Georges Bataille. *Theory of Religion*. Translated by Robert Hurley. New York: Urzone Inc. (Zone Books) 1992. 36 (alk. 1973).

² Ks. Jukka Sihvonen, "Elokuva-lingvistiikkaa ja psykoanalyysia: Christian Metz" teoksessa Raimo Kinişjärvi, Matti Lukkarila, Tarmo Malmberg (toim.), *Elokvateorian historia*. Helsinki: Like 1989. 200-224.

³ Pasolinin elokuvateoreettisen ajattelun semioottista puolta olen laajemmin käsitellyt väitöskirjani toisessa luvussa "Etc. - Pasolini and the Mirror of Reality (Language)". Käsillä olevan tekstin aineistoa - eritoten Deleuzen Pasolini-tulkintaa olen vastaavasti käsitellyt em. luvun viimeisessä alaluvussa ("In the Grand Academy of Lagado"). Ks. Jukka Sihvonen, *Exceeding the Limits; On the Poetics and Politics of Audiovisuality*. Turku: SETS 1991. 73-131.

⁴ Kokonaisuutensa ei yksin katsoisuuden problematiikkaan, vaan laajemminkin uudemman elokuvateorian suuntauksiin ks. Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. London: Routledge 1993.

⁵ Tulkinnasta tässä mielessä katsojan ja kuvan välisenä "kohtauspaikkana" ks. Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan 1984 (erik. luku "Imaging").

⁶ Deleuzen Pasolini-viittauksista ks. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986 (s. 71-76); *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press 1989 (s. 148-149).

⁷ Deleuze 1986, 29-55. Subliimi-käsityksistä Kantilla ja niiden käyttökelpoisuudesta laajemminkin uudemmassa kulttuuriteoriassa ks. Paul Crowther, "The Kantian sublime, the avant-garde, and the postmodern." *New Formations*, nro 7 (Spring) 1989, 67-75.

⁸ Deleuze 1989, 159.

⁹ Jean-Jacques Lecercle. "To Do or Not to Do Without the Word: Ecstasy and Discourse in Cinema." *New Formations*, nro 16 (Spring) 1992, 82.

¹⁰ Sama, 87-89.

¹¹ Deleuze 1989, 164.

¹² Sama.

¹³ Sama.

¹⁴ Tästä yhteydestä ks. Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*. Translated by Patrick Camiller. London: Verso 1989.

¹⁵ Deleuze 1989, 175. *Salò* -elokuvan rakenteista lähemmin ks. Jukka Sihvonen, "Kielen ja ruumiin rajat: Pasolinin *Salò* ja mieheyden kriisi" teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Lahti, Jukka Sihvonen (toim.), *Mieheyden tiellä; Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö: Jyväskylä 1993, s. 62-79.

¹⁶ Maurizio Viano, *A Certain Realism; Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1993, 301-302.