

HAASTATELTAVANA: Christian Metz

Lähikuvan kööpenhaminalainen kirjeenvaihtaja Palle Schantz Lauridsen opiskeli vuoden (1986—87) Pariisissa Christian Metzin oppilaana. Oheinen haastattelu on tehty kevättalvella 1987 ja se on aiemmin julkaistu tanskankielisenä käännöksenä Trylleygten-lehdessä (no. 2/toukokuu 1987, s. 7—39). Haastattelun suomennoksen ja editoinnin (joitakin osia on lyhennetty ja yhdistelty) ovat tehneet John Sundholm ja Jukka Sihvonen. Mutta aivan aluksi, Christian Metzin terveiset Lähikuvan lukijoille:

Pour ce qui est des amis finlandais qui ont le courage d'être encore Metzophiles si au Nord, et dans l'une des trois seules langues non indo-européennes d'Europe, je me sens une grande sympathie pour eux, et (sérieusement) s'ils établissent un Département Universitaire, c'est un gros travail, qui mérite d'être encouragé. Donc, bien entendu, d'accord.

A STAR IS BORN

PSL: Aluksi haluaisin mielelläni kuulla, miten Teistä tuli elokuvasemiootikko?

CM: Koulutukseni on klassinen — aivan klassinen. Kävin *École Normale Supérieure*'ä, missä luin saksaa kunnes vaihdoin; luin lukionopettajaksi ranskan-, kreikan- ja latinankielissä — siis jatkuvasti ENS:ssä. Se oli kaikin tavoin klassinen koulutus, johon kuului paljon lingvistiikkaa — saksalaista ja myöhemmin kreikkalaista lingvistiikkaa. Toisaalta olin jo pienestä pitäen ollut kiinni lingvistiikassa: isäni oli saksan- ja äitini ranskankielen yliopistonopettaja. Lingvistiikka otti minut vahvasti haltuunsa ollessani hyvin nuori, 12—13 -vuotiaana. Luin ranskalaista lingvististä koulua. Ja toiseksi; olin filmihullu jo aika nuorena. Myös siinä suhteessa minä aloitin 14—15 -vuotiaana.

Siis aivan sodan päätyttyä.

Olen syntynyt 1931 ja olen ollut filmihullu 14-vuotiaasta lähtien. Osallistuin *Provins*-nimisessä kaupungissa Keski-Ranskassa, missä vietin lapsuuteni, meidän ns. Elokuvaliikkeeseemme, joka kehittyi vapautuksen jälkeen. Siellä esitettiin venäläistä elokuvaa, mikä oli ollut kiellettyä koko saksalaisen miehityksen ajan. Olin paikallisen elokuvakerhon puheenjohtaja.

Minulla oli siis kaksi intohimoa: lingvistiikka ja elokuva. Ja eräänä päivänä — mutta myöhemmin, paljon myöhemmin, olin n. 30-vuotias silloin — sain idean yhdistää nämä kaksi intohimoani. Syntyi ajatus elokuvien tutkimisesta kielenä: mutta ”kielenä” sanan ankarimmassa merkityksessä, sen lingvistisessä merkityksessä. Mutta se oli huomattavasti myöhemmin. Väliin mahtui jakso, jolloin olin lukionopettajana seitsemän vuotta. Opetin ranskaa ja kreikkaa sekä latinaa, enkä harjoittanut tutkimustyötä. Idea ei ollut vielä kypsynyt mielesäni, kunnes eräänä päivänä sain ajatuksen näiden kahden asian yhdistämisestä. Sinä päivänä — olin siis 30 — lähetin anomuksen CNRS:n (**Centre National de Recherche Scientifique**) lingvistiikan osastolle. Minut hyväksyttiin ja olin siellä neljä vuotta. Näiden neljän vuoden jälkeen jätin CNRS:n; Roland Barthes sai minut toiseen paikkaan eli **École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales**'iin, vuonna 1966.

Siis Teidän ensimmäisen artikkelinne jälkeen.

Niin, aivan. Ensimmäisen artikkelini jälkeen. Niin, oikeastaan kahden tai kolmen artikkelin jälkeen. Ensin olin assistenttina ja sitten myöhemmin minusta tuli **directeur d'étude**.

Ette ollut ainoa, joka sai idean tutkia lingvistiikkaa yhtäältä ja jotain toista oppia toisaalta ja sitten yrittää yhdistää näitä kahta...

Niin, enpä tiedä, josko olin ainoa. Sellaistahan ei voi koskaan tietää. Lingvistiikan ja elokuvan yhdistäminen? Jos minä en olisi tehnyt sitä, joku toinen olisi tehnyt sen; mutta minä kenties tein sen ensimmäisenä...

Ajattelen lingvistiikan ja mainosanalyysin tai lingvistiikan ja kansantarun yhdistämistä...

Ai niin — elokuvan ulkopuolella. Kun sain tämän ajatuksen oli olemassa suotuisa äyllinen ilmapiiri sellaiselle. Silloin olivat ennen kaikkea Lévi-Strauss, Propp, Jakobson. Heitä oli monta joilla oli sama yhteinen idea. Ja on aivan varmaa, että tämä liike 60-luvulla auttoi minua paljon. Luulen, että kun minä olin joutunut seitsemäksi vuodeksi horrokseen lukionopettajana, niin tämä johtui maan silloisesta äyllisestä ilmapiiristä, joka ei ollut mitenkään suotuisa. 1960-luvulta lähtien oli olemassa tutkimuksellinen suuntaus, ja sitten myös Roland Barthesin henkilökohtainen vaikutus, joka oli aivan ratkaiseva (keskusteluissa — olimmehan henkilökohtaisia ystäviä), vaikka minun kirjoitukseni eivät muistutakaan Roland Barthesin kirjoituksia. Mutta henkilökohtaisella tasolla olimme ystäviä ja hänellä on ollut suuri vaikutus minuun — ja hän on myös auttanut minua paljon — omassa työssäni.

Olitteko Te myös Benvenisten oppilas?

Ei, en varsinaisesti. Tunsin hänet erinomaisen hyvin, mutta Benvenistellä ei ollut oppilaita: Benveniste oli mies, jolla oli erittäin viileä luonne, hän ei ollut erityisen ystävällinen; juuri kukaan ei pitänyt hänestä. Hän oli erakko, meteori. Hänellä oli ihailijoita, lukijoita, mutta ei oppilaita ja vielä vähemmän ystäviä. Hän eli, raukka, suuressa yksinäisyydessä, jota hän itse osittain hakikin. Hänellä oli mahdoton luonne.

Minkä katsotte olevan Teidän tärkeimmän panoksenne elokuvan semiotikalle?

Kaksi tärkeintä asiaa ovat, minusta tuntuu, että olen näyttänyt millainen artikulaatio lingvistiikka/elokuva voisi olla ja millainen artikulaatio psykoanalyysi/elokuva voisi olla. Mutta sanon ”voisi olla”, sillä en väitä sanoneeni totuutta näistä kahdesta alueesta. Väitän näyttäneeni tien. Ja tällä tiellä toiset ovat keksineet jotakin — tai toiset tulevat keksimään jotakin, joka on parempaa kuin mitä minä olen keksinyt. Tässä suhteessa en väitä olleeni enempää kuin tiennäyttäjä.

FREUD JA VITSIT

Tiedän, että olette kirjoittaneet kirjan ”Vitsi Freudin jälkeen”. Minulle on kerrottu, että kirja on ollut valmis jo runsaat puolitoista vuotta, mutta että sen julkaiseminen viivästyy — ainakin vuoteen 1988 — koska vajaan vuoden sisällä ilmestyy uusi ranskankielinen käännös Freudin vitsikirjasta. Olen lukenut yhden kappaleen Teidän kirjastanne, joka on julkaistu englanniksi (teoksessa Marshall

Blonsky (toim.), ”On Signs”. Basil Blackwell: Oxford 1985). Kuitenkin minun on vaikea saada jonkinlaista käsitystä kirjasta. Haluaisin siksi mielelläni tietää, mikä on kirjanne päämäärä ja mitä johtopäätöksiä teette.

Antaakseni Teille käsityksen kirjasta: se on jatkoa tekstille ”Metafora/Metonymia”, ts. viimeiselle luvulle kirjassa **Le signifiant imaginaire** (Union Générale d’Editions, 10/18: Paris 1977); jatkoa tekstille ”Metafora/Metonymia” toisella alueella — alueella, jonka nimi on **vitsit puhutussa kielessä**. Ei elokuvassa. Nimenomaan vitsit niiden varsinaisessa merkityksessä — verbaalikielissä. Ts. olen halunnut näyttää miten se, mitä Freud kutsuu primaari-prosessiksi voi omaksua jokapäiväisiä muotoja, ei piilotettuja muotoja, mutta — vastaakohtana neurooseille ja psykoosille — aika normaaleja muotoja jokapäiväisessä elämässä; manifestoituneita muotoja, joita jokainen voi havaita; muotoja jotka siis ovat hieman hillitympiä, joilla ei ole sitä primaaria väkivaltaisuutta, joka on olemassa psykoosissa tai myös unessa. Uni vie absurdiiteit paljon pitemmälle kuin absurdit vitsit; unien absurdiiteetit ovat paljon suurempia. Sanon siis, että on puhe **sekundarisoidusta primariteetistä**. Sen merkityksen yhteydessä josta puhun tekstissä ”Metafora/Metonymia”, vitsit ilmaisevat hillitympää, heikompaa primaari-rekisteriä, ja voivat siksi läpäistä sensuuria ja ilmetä päivittäisessä käytössä. Yritän kehittää typologian näille heikentyneille primarimuodoille. Erotellen lukuisia kategorioita.

Ranskassa meillä on esim. hyvin tunnettu vitsit: taidemaalari kohtaa maalaisemännän ja kysyy: ”Rouva, saisinko maalata Teidän lehmänne?” (hän siis haluaa tehdä taulun lehmästä). Maalaisemäntä vastaa: ”Ei, ei — pidän siitä väristä, mikä sillä jo on.” Hän on siis luullut, että mies halusi maalata lehmää. Tämä on selvästi absurdi, mutta tässä ilmenee se erityinen absurdisuus, joka on heikentynyt sanan ”maalata” objektiivisen, lingvistisen funktion vuoksi. Ranskaksihan molempiin merkityksiin viittaa sama sana.

Siis mitä minä olen halunnut käsitellä, on tämä sekundarisoitu primaari-rekisteri. Tekstissä ”Metafora/Metonymia” totesin saman (tai yritin todistaa sitä) kuvassa; tässä näytän sen sanoissa, vitseissä, kielellisissä vitseissä. Tarkoin katsottuna se nosta esiin koko ongelman lingvistiikan ja psykoanalyysin yhteydestä. Se on kirja, jonka ala-otsikkona voisi olla ”Lingvistiikka ja psykoanalyysi”. Se käsittelee sitä, miten primaari-prosessi deformerii kieli-järjestelmiä, ja miten kielijärjestelmä deformerii primaari-prosessia. Se kulkee molempia teitä.

Tässä kirjassa on siis todella melkoinen määrä lingvistiikkaa, koska tutkittaessa esim. kielipelejä, ts. niitä pelejä, jotka käsittelevät foneettista ilmaisuja, on käytettävä fonetiikkaa. Kaksi kolmasosaa kirjasta on puhdasta lingvistiikkaa. Kirjan viimeinen aspekti on selvä; kysymyksessä on myös Freud-filologinen kirja. Freudin tekstit ovat nimitäin hyvin epätarkkoja, kun niitä seurataan kirjaimellisesti. Ne eivät ole erityisen selkeitä. Freud toistaa usein itseään, on ristiriitainen — käännökset

ovat hyvin usein lyhennettyjä. Siksi minun täytyi koko ajan palata saksankieliseen tekstiin ja selitellä virheet ranskkielisessä tekstissä, Jonesin englanninkielisessä käännöksessä jne. Siksi siinä on oma osuutensa filologiaa.

Yhteenvedoksi voin sanoa: on (1) olemassa (psykoanalyttinen) osa, joka muodostaa ”Metafora/Metonymia” tekstin jatkon, (2) lingvistinen osa ja (3) filologinen osa. Tutkin tekstiä Freudin kirjassa melkein rivi riviltä, koska siinä on ongelmia lähes jokaisella rivillä. Freud oli ihminen, joka kirjoitti hyvin spontaanisti. Hän ei useinkaan lukenut uudelleen kirjoittamaansa: siksi siinä on paikoitain vastakohtaisuuksia ja sitten on tämä kääntämisen ongelma. Voilà: olen yrittänyt määritellä kirjan Teille.

BARTHES

Barthesista puheen ollen minulla on kysymys, joka koskee hänen käsitystään ”kolmannesta merkityksestä”, ”merkityksenannosta” jne. Barthes korostaa eroa avoimen ja tylpän merkityksen välillä. Artikkelissa ”Onko kuva kieli” hän kirjoitti mm. seuraavasti:

”Semiologia, käsitettynä merkien tieteenä, ei pystynyt vaikuttamaan kuvataiteeseen... (–) Se koskee jokaista joka kuvailee kuvaa; se on olemassa vain siinä *kertomisessa*, jota minä annan siitä; tai niiden lukemistapojen summassa ja organisaatiossa, jota siitä voidaan tehdä. Kuva ei ole koskaan mitään muuta kuin monta kuvailua itsestään. (–) Kuva ei ole yhden koodin ilmaisu, se on variaatio kodifioimistyössä, se ei ole systeemin kerrostumista, vaan systeemin tekemistä.”

Tämä kaikki viittaa siihen, että on olemassa ”jotakin” maalauksessa, kuvassa, elokuvassa, jota ei voida kuvailla semiologisesti; siihen, että merkityksen syntyminen voi paeta semioottista analyysiä. Näin ollen: missä kohtaa objekti (maalaus, kuva,okuva) pysähtyy, missä kohtaa subjektin esitulkinta alkaa?

Kysymyksessä on kolme aspektia. Ensimmäinen on Barthes-sitaatti ”Semiologia ei pysty kuvataiteeseen”. Luulen, että on tärkeää ymmärtää tämä lause oikein. Toisin sanoen ”ei pystynyt vaikuttamaan varsinaiseen esteettiseen dimensioon”, tai-teen varsinaiseen dimensioon. Siis erityisesti arvo-tamisen ongelmaan, itse arvo-arvoitelmien ulottuvuuteen. Koska sitähän ”taide” merkitsee: ongelma on arvo-arvoitelmien problematiikassa. En kuitenkaan usko Barthesin haluavan sanoa (ja tästä olen puhunut hänen kanssaan satoja kertoja), että semiologialla ei ylipäätään olisi pätevyyttä liikkua taiteen alueella. Ei. Miten muuten selittäisi sen, että Barthes koko elämänsä teki semioottisia analyysyjä kirjallisuudesta ja erilaisista taideteoksista.

Mutta tällöin hän ottaa esille käsitteen kolmannesta merkityksestä...

Niin, käsite kolmannesta merkityksestä — luulen että ongelmana on, että...sitä ei ole tarkoitettukaan

selitettäväksi. Ongelmana on, että semiologia loppujen lopuksi hylkää käsitteen ”taide”. Siinä ongelma piilee. Ja tämä on myös Barthesin asema. Se hylkää käsitteen ”taide” idealistisena. Ei pidä unohtaa, että semiologialla on materialistinen taustansa. Se hylkää käsitteen ”taide”, joka täällä meillä on ollut sidoksissa ranskalaiseen romanttiseen idealismiin sellaisilla käsitteillä kuin ”luominen”, ”kirjailija”, ”teos” jne. Ei ole merkityksentöntä, että Barthes hylkäsi ”teoksen” puhuakseen sen sijaan ”tekstistä”.

Hyvä, mutta nyt toiseen Barthes-sitaattiin: ”Kuva ei ole koskaan mitään muuta kuin monta kuvailua itsestään.” Tässä voisi sanoa vain yhden asian: tämä Barthesin ilmaisu on mielestäni sana sanalta oikein. Olen sataprosenttisesti samaa mieltä. Maalaus — eikä yksin maalaus, vaan jokainen objekti — tulee redusoiduksi siihen, mitä siitä sanotaan, siihen analyysiin, jota siitä tehdään. On vain objekteja, jotka ovat konstruoituja mahdollisuuksista, metodeista, tieteestä jne. Jotakin ”raakaa” objekti ei ole olemassa, sillä samalla kun me lähestymme sitä, se ei ole enää raaka. Sen vuoksi olen täysin yksimielinen Barthesin ilmaisun kanssa. Tämän sanoin sitä paitsi jo artikkelissa vuodelta 1971 (”Audéla de l’analogie-l’image” (Essais...II, 1972). Siinä käytin uudestaan Barthesin ideaa — en ilmaisu, mutta ideaa — ja sanoin, että kuva on ainoastaan se kokonaisuus, mitä siitä sanotaan. Tässä olen siis aivan yhtä mieltä.

Nyt Barthesin kolmanteen ajatukseen, jonka mainitsitte: ”Kuva ei ole yhden koodin ilmaisu, se on variaatio kodifioimistyössä, se ei ole systeemin kerrostumista, vaan systeemin tekemistä”. Tähän haluan sanoa: työni alussa (vuosina 1969–70) en ollut samaa mieltä tästä ajatuksesta. Luulin tuolloin, että elokuvassa oli koodi. Mutta sitten — vuosista 1970–71 lähtien, siis ”Langage et cinéma” -teoksesta lähtien — omaksuin (Roland Barthesin kanssa käymieni jatkuvien keskustelujen vaikutuksesta) täysin (siis omin keinoin) Barthesin kannan, jonka pohjalta tulin vakuuttuneeksi koodien pluraalisuudesta. Siis ei yksittäistä koodia, vaan koodien moninaisuus tekstuaalisissa systeemeissä. Sanoin, että tekstuaalista systeemiä ei voida rakentaa koodeilla, vaan **koodeihin**. Sanoin, että yhtä tekstuaalista systeemiä ei ole olemassa, vaan että ajoittain niitä on monta. Ja lopuksi, neljä tai viisi vuotta myöhemmin, menin vielä pitemmälle ja väitin, että elokuvassa ei ole yksi systeemi, vaan mikä tahansa systeemi (**du système**). Se oli kirjassa **Le signifiant imaginaire**. Tällä tavoin käänsin uudelleen Barthesin ilmaisun, josta olin siis samaa mieltä.

Se on siis sama, kun Barthesin puhe tekstistä (du texte)?

Kyllä. En käyttänyt samoja sanoja. Elokuvassa on systeemi, mutta se ei ole yksi systeemi. Ja ennen muuta systeemiä ei rakenneta koodeilla, vaan koodeja kohti ja niitä vastoin.

Käsitelläkseni kysymystä kokonaisuudessaan haluan yhteenvedoksi todeta, että olen täysin yhtä

mieltä Roland Barthesin kanssa, en vain — luonnollisesti — ole Roland Barthes. Olen sanonut asiat toisella tavalla; en läheskään niin kauniisti kuin hän, mutta loppujen lopuksi olen samaa mieltä hänen kanssaan; lisäksi, kyseessä ei ole vain yksimielisyyttä, vaan myös vaikutus.

Viittaisin myös Barthesin käsitteisiin kolmas merkitys ja merkityksenanto...

”On olemassa ’jotakin’, mitä ei voida kuvailla semiologisesti. Merkityksen syntyminen voi paeta semioottista analyysiä”. En oikein ymmärrä tätä väitettä, sillä minusta tuntuu siltä, että reaalisessa — melkein lacanilaisittain tai ainakin yleisesti ymmärrettyinä — on olemassa ydin, jota ei mikään tiede pystyisi kuvailemaan. Haluan myös sanoa, että se mitä kutsutaan reaaliseksi, on sitä mitä ei ole koskaan voitu kuvailla.

Toinen aspekti on siinä, että merkityksen muodostus, kolmas merkitys, tylppä merkitys, punctum jne. on määritelmän mukaan kysymys sensibiliateetista ja sensualiteetista. Kun Barthes tosiaan sanoikin, kysymys on ”feelingistä”. Siksi on välttämätöntä ja normaalia, että jotkut semiootikot ovat herkkiä merkityksen syntymiselle, kolmannelle merkitykselle jne., kun taas toiset eivät ole. Semiotologia ei ole homogeeninen koulu. Sitä paitsi se ei ole koulu lainkaan. Se näyttää ehkä sellaiselta, kun sitä tarkkailee ulkoapäin siitä syystä, että sen joukossa on paljon ranskalaisia, mutta ranskalaiset eivät ole ollenkaan yksimielisiä. On siis normaalia, että semiootikoiden joukossa on joitakin, jotka ovat herkkiä merkityksen syntymiselle, kun taas toiset eivät sitä ole, koska merkityksen syntyminen on kysymys ”feelingistä”, sensibiliateetista jne. Selaisenaan on epävarmaa antaa sille joitakin täsmällisiä sisältöjä.

Keskusteltaessa sellaisista ilmiöistä kuin subjekti/objekti tai merkityksenmuodostus (jotka tietysti ovat hyvin läheisiä ylipäätään kysymykselle reaalisesta), ne liittyvät ongelmiin, joita nimitän ekstrasemiologisiksi: jos kohta tämä ei tarkoita, etteikö semiootikoina pystyisi käsittelemään niitä. Mutta en usko, että semiotologia pystyisi tarttumaan kiinni merkityksen luomiseen — se ei koskaan onnistunut Barthesillekaan. Luulen, että taide, eikä jokin tiede (sosiologia tms.), on ainoa ”oppi”, joka voi lähestyä merkityksen syntymistä, mutta ei sekään voi tarttua siihen.

Mitä minä sitten vastaisin? Vastaukseni tulee kaksinaisena. Tarkoitan että toisaalta ongelmaa, joka on yhtä vanha kuin maailma, ei voida laskea kuuluvaksi semiootian aktiiveihin tai passiiveihin, mutta toisaalta se ei myöskään estä joitakin semioologeja lähestymästä sitä todella, jos ilmiötä (merkityksenanto, kolmas merkitys jne.) ylipäätään voidaan lähestyä. En usko, että mikään voisi estää yrittämästä tällaista. Yritin itse lähestyä sitä esim. tutkimuksessani loputtomista ylideterminaatioista tekstissä ”Metafora/Metonymia”. Enhän minä kuitenkaan päässyt niin lähelle, että olisin voinut edes koskettaa...

Se on sama kysymys, johon Freud viittaa ”jatkuvalle analyysillä”?

Voilä, melkein — se on hyvin sanottu... niin, se on jatkuvan analyysin ongelma. Myös siinä jotkut analytytikot lähestyvät jatkuvaa analyysiä töissään, kun jotkut taas lopettavat analyysin jo alkuunsa. Ilman että voidaan sanoa sen olevan psykoanalyysin ongelma. Samalla tavalla se on psykoanalyysin ongelma. Samalla tavalla se on semiootikon ongelma pikemminkin kuin semiootian ongelma. Barthes on epäilemättä se semiootikologi, joka on lähestynyt merkityksen syntymistä ja tylppää merkitystä eniten. Mutta luulisin, että esim. moni pätevä tekstianalytikko myös lähestyy sitä — vaikkakin luonnollisesti ilman Barthesin kirjallista lahjakkuutta. On jotakin mikä aina hämärtää, nimittäin se, että Barthes oli semiootikologi ja kirjailija. Tämä hämää. On olemassa joitakin asioita, joissa hän onnistuu juuri siksi, että hän on kirjailija.

Semiotologia ei väitä sanovansa kaikkea merkityksestä, varsinkaan (mitä myös Barthes alleviivasi tuotannossaan) se ei väitä sanovansa, mitä esineet merkitsevät, vaan miten ne merkitsevät; siis ei tämän merkityksen sisältöä. Sillä sen tutkiminen. mitä esineet haluavat sanoa, kaikki humanistiset tieteet (sosiologia, psykologia etc.) ottavat tehtäväkseen. Se mikä jää lähinnä semiootian alueeksi, on tutkia merkityksen merkitystä, ”the meaning of meaning”, ”the how of meaning”. Ei ”The What”.

LINGVISTIikka TYÖTAPANA

Olen Teidän seminaarissanne huomannut, että Te otatte usein lähtökohdaksi lingvistiikan. Teette vertailuja verbaalikielen ja elokuvan kielen kesken voidaksenne sanoa jotakin uutta elokuvasta. Voitko kommentoida tätä työskentelytapaa? Onko se välttämätöntä Teille ja semioottille analyysille ylipäätään?

Vastaan suoraan: ”Ei”. Se ei ole välttämätöntä semioottille tutkimukselle — ja olen itsekin ottanut lähtökohdiksi psykoanalyysistä. Mutta on asioita, jotka on otettava huomioon: puhdasta teoriaa rakennettaessa — siis ei esim. tekstianalyysissä — sinulla ei ole kehoa, elokuvan kehoa, elokuvaa kehoa, tekstiä kehoon, Barthesin nimeämän metaforan mukaan. Ei haeta tukea tietystä elokuvallisesta tekstistä. Siksi täytyy olla jotakin, joka paikkaa tätä kehoa ja se on doktriinin keho. Deleuzelle se on esim. bergsonilainen ajattelun keho, Bergsonin keho. Teoreetikot käyttävät aina kehoa, joka vastaa elokuvaa tekstianalyysissä.

Kolmas asia: suuri osa minun tutkimuksestani pyrkii yhdistämään elokuvaa ja verbaalikieltä. Tämä oli päämäärä jo ensimmäisessä artikkelissani kuten sittemmin monissa muissakin. Samoin tänään — 26 vuotta myöhemmin. Moni artikkelistani rakentuu päämääränään kuvan tai elokuvan ja verbaalikielen yhdistäminen ja siksi on ylipääsemätöntä, että siinä on lingvistiikkaa. Se on myös päämäärä. Se ei ole niinkään väline kuin tavoite.

Se on ehkä siinä missä ”välttämättömyys”, ”into-himo” tulee mukaan kuvaan: eikö sitä voisi ajatella rakkautena lingvistiikkaa kohtaan?

Kyllä, aivan. Pidän siitä. Se on eräänlainen intohimo. Ja näin epäilemättä siksi, että olen valinnut objektiksi elokuvan ja kielen yhdistämisen. Mutta minä haluan kaikkein eniten sanoa Teille: lingvistiikan käyttäminen ei ole väline vaan päämäärä. Siis ylipäätään, tätä olen aina tarkoittanut, komparatiivinen mahdollisuus — ts. mahdollisuus, joka on niiden objektien tarkkailussa, jotka näennäisesti sijoittuvat kauas toisistaan — on aina hedelmällinen. Tänäpäin myös Deleuze on tästä todistuksena, jos kohta toisella tavalla: eihän ollut ketään, joka olisi ajatellut Bergsonia, varsinkin kun Bergson ei lainkaan ollut muodissa. Ranskassa hän oli täysin unohdettu. Minun tapauksessani asetelma on lingvistiikka tai psykoanalyysi, ei ainoastaan lingvistiikka. Tilanne muuttuu jatkuvasti. Lingvistiikka tai psykoanalyysi, tilanteen mukaan. Ja, kuten sanotte aikaisemmin, rakastan lingvistiikkaa.

Tarkoitin myös jotakin muuta: lingvistiikka on koulu, koska se on erittäin ankara, erittäin tarkka tiede. Sellaisella alueella kuin elokuva, missä usein on tendenssinä epämääräisyys, impressionismi (esim. kriitikoilla), lingvistiikka on koulu kuten fysiikka tai mikä tahansa ”kova” tiede. On olemassa ”kovia” oppeja — kuten lingvistiikka, logiikka, fysiikka, matematiikka; on olemassa ”kovia” tieteitä ja ”pehmeitä” tieteitä (esim. elokuvakritiikki). Liikuttaessa pehmeällä alueella kiinnostuu käyttämään ”kovaa” tiedettä, joka pakottaa olemaan hyvin ankara. Ja katso: syntyy toinen aspekti, lingvistiikka kouluna; välineenä koulutuksessa, joka voidaan aivan hyvin jättää sivuunkin, jos ei satu olemaan intohimoinen lingvistiikkaa kohtaan.

Teidän mielestänne ette sovelleta lingvistisiä oppeja tai psykoanalyysiä (vrt. Metz, ”Reponses a H.C. sur le signifiant imaginaire”, Hors Cadre 4, L’Image, L’Imaginaire. Presses Universitaires de Vincennes, Paris 1986, s. 621: ”En ole koskaan soveltanut mitään (--).”). Tätä on aika vaikea ymmärtää. Sanotaan: ”Metz? Mutta hänhän soveltaa koko ajan lingvistiikkaa elokuvaan...”

Näin on myös Ranskassa. Aivan samoin. Joten kysymys on tarpeellinen. On aivan totta, että voi näyttää siltä kuin minä soveltaisinkin lingvistiikkaa. Mutta siltä näyttää vain niistä, jotka eivät ole tutkinut ongelmaa tarpeeksi, jotka eivät ole ajatelleet sitä perinpohjin. Koska jos kiinnittää huomiota asiaan vähänkin enemmän niin oivaltaa, että minä en koskaan käytä sellaisia lingvistisiä käsitteitä, joilla ei olisi jotakin tekemistä elokuvan kanssa. Esim. foneemi, intonaatio, aksentti, prepositio. Niitä on tuhansittain. Tätä ihmiset eivät huomioi. On olemassa tuhansia lingvistisiä käsitteitä, joita en koskaan käytä, koska niillä ei todellakaan ole mitään tekemistä elokuvan kanssa. Ja sitten muut joita käytän: koodi, syntagma, paradigma, konnotaatio, denotaatio jne. Näitä ei sovelleta, koska ne ovat ilmiöitä, jotka todella **kuuluvat** elokuvaan. Niitä ei sovelleta eivätkä ne ole erityisiä käsitteitä.

Ne ovat yleisen semiologian käsitteitä. Jos otetaan esim. käsitteet paradigma ja kommutaatio. On totta, että kahden sekvenssin välillä ristikuva kommutoi häivytystä tai suoraa leikkausta. Se on paradigma. Sana ”paradigma” ei sinänsä ole lingvistinen käsite, vaikka lingvistiikka olikin ensimmäinen, joka määritteli sen.

Mutta näinhän juuri ajatellaan. Se on lingvistiikan kehittämä ja kun sitä käytetään, silloin sovelletaan lingvistiikkaa?

Niin, mutta tällainen päättely on virheellistä, koska tarkemmin katsottuna täytyy kysyä, mitä käsitteiden keksijät tekivät. Otetaan esim. käsite paradigma ja sitten kysytään ”Mitä käsitteen luoja teki?” Paradigman kohdalla keksijä on André Martinet. Ei Saussure, vaan Martinet. Mutta Martinet oli lingvisti, joten se on siis lingvistinen käsite, vai? Tämä juuri on harhaluulo. Käsite ei ole lingvistinen vain siksi, että sen keksijä oli lingvisti. Käsite on lingvistinen silloin, kun sitä voidaan yksinomaan soveltaa kielisysteemiin. Jos käsitettä — vaikka se olisi lingvistinen keksimä — voidaan soveltaa kaikkiin kieliin, se on silloin semiologinen.

On jotakin, mitä ne jotka sanovat minun soveltavan, eivät näe: on hämmästyttävän iso määrä lingvistiikan ja psykoanalyysin käsitteitä, joita minä **en** käytä. Useimmiten kyse onkin ihmisistä, joilla ei ole mitään käsitystä lingvistiikasta tai psykoanalyysistä — eivätkä he näin ollen ymmärrä, että käyttämäni lingvistiset ja psykoanalyttiset käsitteet ovat vain ”yksi tuhannesta”, että on olemassa satoja käsitteitä ja että näistä sadoista minä käytän ainoastaan 3—4—5 kpl. Jos otetaan esim. lingvistiikasta ne, joita käytän: **koodi, viesti, systeemi** (hyvin yleisiä käsitteitä, joilla ei ole mitään tiettyä kosketusta verbaalikielen); systeemejä on kaikkialla, maalaustaiteessa, musiikissa (Bachin fuugissa on selvä systeemi); **konnotaatio/denotaatio**; hyvin väljiä käsitteitä, hyvin yleisiä käsitteitä; **paradigma/syntagma, metafora/metonymia**. Psykoanalyysistä olen ottanut: **tiivistymä/siirtymä, primaarija sekundaariprosessi, fetisismi**... Siis seitsemän tai kahdeksan. Jos laskee miten monia ”vieraita” käsitteitä käytän (lingvistisiä **sekä** psykoanalyttisiä), saadaan korkeintaan 20. Ja jos otetaan kaikki lingvistiset **sekä** psykoanalyttiset termit, saadaan yhteensä 20.000. Toisin sanoen, olen turvautunut niihin ”vieraisiin” käsitteisiin, jotka ylipäätään eivät ole lingvistisiä käsitteitä. Ne ovat sen sijaan sellaisia semiologisia käsitteitä, joista ei voida sanoa, että minä olisin nimenomaan soveltanut niitä. Elokuvassa on paradigmoja; toinen esimerkki: syntagma. On ilmeistä, että elokuvassa on syntagma — jokainen sekvenssi on syntagma. Ei ole sinänsä niin merkittävää, että elokuvassa on syntagmaja. Jos olisin sanonut ”sekkenssi”, kaikki olisivat olleet tyytyväisiä!

Luulen erimielisyyksien johtuvan pinnallisesta tulkinnasta, tai ehkä ne ovat peräisin tahoilta, jotka eivät tunne lingvistiikkaa tai psykoanalyysiä; tahoilta jotka luulevat, että minun käyttämäni lingvistiset ja psykoanalyttiset käsitteet olisivat yhtä kuin kaikki lingvistiset ja psykoanalyttiset käsit-

teet. Tahoilta, joilla ei ole ajatustakaan siitä kaikesta, mitä en ole käyttänyt. On kysymys keskiarvosta: voidaan ainoastaan sanoa jonkun soveltavan jos tunnetaan myös sitä, mitä ei sovelleta. Muuten siinä ei ole mitään mieltä... Se on vastaukseni. Ei, haluan vielä lisätä jotakin: yleisesti — ainakin Ranskassa — ihmiset eivät oivalla, ne jotka syyttävät minua soveltamisesta, että he itse soveltavat. He itsehän soveltavat esim. sellaisia käsitteitä kuin ”kirjailija”, ”teos”, ”luomus”: ne tulevat kokonaisesta traditiosta, joka ei ole suinkaan viaton. Ei sen syyttömämpi kuin lingvistiikka tai psykoanalyysi, ne ovat peräisin luovasta idealismista. Aina jotakin sovelletaan ja ne jotka syyttelevät minua siitä, unohtavat erityisesti itse soveltavansa jotakin. Se on ainoa ero; käsitteet, joita he soveltavat vain ovat yhteiskunnallisesti enemmän yleisiä. On siis kysymys yhteiskunnallisen yleisyyden asteeroista. On yleistä puhua elokuvasta ”taideteoksesta” (joka on esteettinen, filosofinen, romanttinen jne. käsite), mutta päinvastoin poikkeuksellista puhua elokuvasta ”singulaarisena systeeminä”. Ja sitten sanotaan: ”Sovellutusta!” Lisäksi syytellyt soveltamisesta voivat olla täysin naurettavia, hauskojakin. Esim. käsite ”systeemi” — sehän on olemassa kaikissa tieteissä ja sitten kysytään, mitä minä erityisesti sovellan.

Se on siis epistemologinen kysymys?

Kyllä. Tarkoitin, että tarkkailtaessa toisia tieteitä, löytyy joitakin käsitteitä (useimmiten aika vähän, 3—4—6 kpl), jotka määriteltyinä ovat riittävän yleisiä soveltuakseen myös elokuvaobjektiin. Ja tämä huolimatta siitä, että niiden keksijä olisi ollut lingvisti tai fyysikko. En edes tiedä, kuka keksi käsitteen ”systeemi”. Platon?

Huomaan, että olen unohtanut jotakin. Nimitäin, että tämän ongelman yhteydessä unohdetaan myös perinteisten elokuvateorioiden soveltavan paljon lingvistiikkaa. Puhuttiin elokuvan kieliopista — käsite, josta minä sanoudun irti. Sanottiin, että kuva on sana, sekvenssi lause jne. On yhä olemassa kirjoja, joissa löydetään elokuvallisia ekvivalentteja adverbeille, mikä on täysin järjetöntä. Se minkä olin unohtanut oli, että jo traditionaaliset teoriat olivat soveltaneet paljon. — Vaan olivatpa soveltaneet huonosti.

Ilman että olisivat sitä edes sen kummemmin ajatelleet...

Ilman että olisivat ajatelleet. Aivan. Ilman että olisivat nähneet eroja.

SOVELLUTUKSEN RAJOITUKSET ELOKUVA JA ENONSIAATIO

Työskentelette seminaarissanne parhaillaan enonsiaation käsitteen parissa. On selvää, että tätä käsitettä on tarkennettava ja ettei — kuten olette korostaneet — voida suoraan siirtää Benvenisten ja Jakobsonin lingvistisiä tuloksia elokuvan alueelle.

Mille tielle mielestänne tutkimus elokuvan enonsiaatiosta tulee siirtymään?

Käsite enonsiaatio, jonka parissa työskentelen parhaana, vaikuttaa mielestäni merkittävältä esimerkiksi nimenomaan sovellutuksen rajoituksista. Se todistaa, ettei voida soveltaa sokeasti — ja että minä en halua soveltaa kritiikkittä. Sovellutuksillakin on rajoituksensa. Mutta olen yhtä mieltä niiden kanssa, jotka väittävät minua soveltajaksi, koska nähdäkseen sen rajat ja voidakseen ymmärtää, missä soveltaminen pysähtyy, on tunnettava lingvistiikkaa.

Enonsiaation lähtökohta on lingvistiikassa ja etenkin Benvenisten ja Jakobsonin ajattelussa. He ovat kirjoittaneet suuren määrän hyvin jännittäviä asioita siitä. Paljon tärkeitä huomioita, mutta samalla minusta tuntuu, että on olemassa perusteellinen epävarmuus itse enonsiaatiosta nimenomaan elokuvan yhteydessä. Tämä epävarmuus on seuraava: monet kirjoittajat näet määrittelevät elokuvallisen enonsiaation lingvistisenä ”sanomisena”. Ja siitä — paradoksaalista kyllä — minä olen eri mieltä. He määrittelevät sen ikään kuin se olisi lingvististä ”sanomista”, ts. he määrittelevät elokuvan enonsiaation perustuvan MINÄ-SINÄ-SE -jakoon. ”Minä” määritellään lähettäjäksi (**énonciateur**), ja ”sinä” määritellään vastaanottajaksi (**énonciataire**) ja ”se” määritellään elokuvan sisälöksi. Tämä on **deiktinen** määritelmä. Mutta tämä määritelmä — joka todella on Jakobsonin ja Benvenisten — sivusi suullista vaihtoa, keskustelua, missä koko ajan tapahtuu välitystä ”minun” ja ”sinun” välillä. Elokuvasa ei ole jotakin vastavaa. Katsoja esim. ei voi vastata ”minulle”.

Nykyistä työtäni enonsiaation parissa kuvaa pyrkimys todistaa, että käsitettä ”sanominen” elokuvassa ei pitäisi määritellä deiktisesti; se olisi erotettava lingvistisestä ”sanomisesta”. Sen sijaan se täytyisi perustaa elokuvan kaikkiin meta-diskursiivisiin merkkeihin. Ts. kaikkiin merkkeihin, joiden avulla elokuva signifioi itseään elokuvana; signifioi itselleen oman ”sanomisensa”. Tällaisia esimerkkejä ovat esim. **peilit, sekundaarit ”valkokankaat” elokuvakankaalla** (ikkunat, ovet yms.), **elokuva elokuvassa, takautumat**... On olemassa eräs elokuva elokuvassa -rakenne, **subjektiivinen kuva**, joka kaksinkertaistaa elokuvakatsojan katsovan henkilön kautta jne. Keinoja on monia. On olemassa koko joukko ”sanomismerkkejä” elokuvassa, jotka muuten jo ovat tulleet analysoiduiksi muiden kirjoittajien toimesta ilman, että olisi koskaan tullut todistetuksi, että ne ovat meta-diskursiivisia tai metalingvistisiä merkkejä. Koko ajan on yritetty kytkeä ne Benvenisten/Jakobsoniin, määrittelemään ne MINÄ-SINÄ-SE -kombinaatiolla.

Nykyisessä työssäni lähtökohtani on yrittää antaa sellainen määritelmä elokuvan ”sanomiselle”, joka olisi toisenlainen kuin sen lingvistinen määritelmä juuri siksi, että tällä alueella lingvististä teoriaa ei voida soveltaa, tai tarkemmin: sitä on sovellettava huomattavasti muutoksin.

Haluan vielä lisätä, että työni ei suinkaan ole yksityiskohtien kritikoimista kaikissa niissä tutki-

muksissa, joita jo on tehty. Olen käytännöllisesti katsoen samaa mieltä kaikesta siitä, mitä tällä alueella jo on tullut sanotuksi (Branigan (Edward Branigan: "Point of view in the Cinema". Mouton: Haag 1984), Cassetti (Italia 1985 tai —86), Communications nro 38 (Seuil, Paris 1983) jne.). Olen samaa mieltä kaikesta siitä, mitä on tullut sanotuksi enonsiaatiosta, mutta olen eri mieltä siitä, mistä ei ole puhuttu: siitä, että kaikissa näissä kirjoissa jatkuvasti puhutaan enonsiaatiosta ikään kuin se olisi deiktistä.

Onko Teillä joitakin ideoita siitä, millaiset konkreettiset tulokset tulevat olemaan? Millainen uusi käsite elokuvan enonsiaatio tulee olemaan?

Elokuva itseensä-viittaavana; kaikki viittaamuodot, kaikki elokuvan itsensä kaksinkertaistumiset, joiden mukaan elokuva meta-lingvivistisellä tavallaan signifioi omaa enonsiaatiotaan.

Toisin sanoen käsitteet lähettäjä ja vastaanottaja tulevat katoamaan teoriasta.

Minulle niillä ei ole käyttöä. Tarkoitin, että nämä käsitteet ovat antropomorfisia. Eli, että vaikka niin paljon on tullut sanotuksi niin jatkuvasti ollaan olevinaan ikään kuin kyseessä olisi persoona. Puhe "sanomisen" pesäkkeestä (foyer) on jotakin abstraktia kuten toisaalta puhe "sanomisen" maalitaulusta (cible). Mutta se on totta, että itselleni ei periaatteessa ole käyttöä "minälle" tai "sinälle". En usko niihin. En usko, että elokuva on "minä" enkä että vastaanottaja (ts. otaksuttu katsoja, joka on sisällytetty elokuvaan) olisi "sinä". Tarkoitin, että elokuva on objekti, ei henkilöitä.

KERTOVA ELOKUVA

Olette usein työskennelleet klassisen kertovan elokuvan parissa. Ehkä Teillä on vastaus kysymyksen: miksi elokuva on niin hyvä väline tarinankerronnan kannalta?

Tähän haluan vastata lyhyesti, muuten minun on kerrattava koko tuotantoni lävitse. Olen käsitellyt kysymystä tarkemmin kahdessa artikkelissani: hyvin vanhassa tekstissä, jonka nimi on "Apropos de l'impression de réalité au cinéma" (Essais I, Paris 1968) ja uudemmassa tekstissä "Le film de fiction et son spectateur" (Le signifiant imaginaire, Paris 1977). Miksi elokuva siis sopii niin hyvin kertomaan tarinoita? Pääasiassa kahdesta syystä, luulin. Ensiksikin, koska elokuva perustuu vahvaan todellisuus-illuusion, johon kuuluvat kaikki ne todellisuus-ainekset, joista elokuva koostuu: **liike, ääni, objektien muoto**, nyttemmin myös **väri** jne. On olemassa suuri joukko tällaisia aineksia, mutta ne toimivat aina fiktion eduksi, koska on puhe kuvista. Kaikki nämä ainekset eivät toimi todellisuudellisuuden hyväksi — ne toimivat fiktion todellisuudellisuuden hyväksi. Se on toinen seikka. Toinen syy on, että elokuvalla on diskursiivinen etenevistapansa, jolla edelleen on monia — epätodellisia, mutta yhtä kaikki — yhtäläisyyksiä fantasian

ja unen kanssa. On siis olemassa kaksi syytä: voidaan puhua yhtäältä objektiivisesta ja toisaalta subjektiivisesta tekijästä. Objektiivinen on tämä voimakas imaginaarisen tukema todellisuus-vaikutelma. Subjektiivinen taas on se **tapa**, miten katsoja kuluttaa: vaihtelias, paikallaan istuva katsoja, joka on peilivaiheen kaltaisessa tilassa kuluttamassa unenomaista ilmiökokonaisuutta. Nämä ovat ne kaksi tärkeintä syytä.

Mutta eikö ole kysymys myös elokuvan kehityksestä? Alusta alkaenhan elokuva on kertonut tarinoita, eikä paljon muuta?

Se on aivan totta. Mutta se on jo toinen ongelma. Vastasin kysymykseen, miksi elokuva **pystyy** kertomaan tarinoita. On aivan toinen kysymys, miksi elokuva on pakotettu kertomaan tarinoita. Se on kokonaan toinen ongelma, nimittäin, että elokuva kohtasi kapitalismin. Ne olivat samanaikaisia: teollisuus, kapitalismi. Ihmiset olivat toisaalta myös kuunnelleet tarinoita, joten nämä kaksi tendenssiä yhtyivät. Ihmiset ovat kuunnelleet tarinoita, he ovat halukkaita maksamaan siitä. Elokuvateollisuus ansaitsee siis rahaa siitä syystä, että se tekee elokuvafiktioita. Kun esitetään avantgarde-elokuvia, kokeellisia elokuvia, ei-narratiivisia elokuvia, yleisö katoaa.

Luulen siis, että kyseessä on kaksi kysymystä: Miksi elokuva pystyy kertomaan tarinoita ja miksi elokuva on pakotettu siihen. Nämä kaksi vahvistavat toisiaan, mutta eivät ole samankaltaisia. Se on totta, että löytyy myös historiallinen tekijä — kapitalismi.

DELEUZE

Minun mielestäni jotakin on tapahtunut elokuvateoriassa Gilles Deleuzen julkaistua kirjojaan ("L'image-mouvement/L'image-temps", Les Éditions de Minuit, Paris 1983/1985). Onko Teillä jokin yleinen kommentti näistä kahdesta kirjasta?

Kyllä, minulla tosiaan on yleinen kommentti. Se jakautuu moniin kohtiin.

Ensimmäinen kohta. Mielestäni ne ovat melkoisen lahjakkaita kirjoja — myös tyylillisesti, ajatellen **écritureä**. Toisin sanoen olen nauttinut paljon lukiessani niitä. On kieltämättä totta, että jotakin uutta on tapahtunut. Olen sataprosenttisesti yhtä mieltä.

Toinen kohta. Mielestäni Gilles Deleuzellä on aika erityinen taipumus luonnehtia lyhyesti, muutamalla lauseella, elokuvaa, ohjaajaa, kokonaista koulukuntaa; hahmottaa niitä muutamalla lauseella, tiiviillä ja salamannopealla tyylillä — se on äärimmäisen shokeeraava tyyli. Ja lukiessa osuuksia Bunuelista, von Sternbergistä... sinä — minä, mutta myös muut — hämmästyvät niistä totuuksista, joita hän sanoo. Luulen, että Deleuze oikeastaan on jonkinlainen historioitsija — omalla tavallaan. Muistan muuten haastattelun, jonka hän antoi **Cahiers du cinéma** -lehdelle ensimmäisen osan julkaisemisen johdosta. CdC toisti jatkuvasti: "Olette

elokuvarhistorioitsija, olette elokuvarhistorioitsija” ja hän vastasi, ”Kyllä, mutta sillä ehdolla, että sanotaan luonnonhistorioitsija. Sillä kyse ei ole kronologisesta, vaan rodunmukaisesta järjestyksestä (’rotu’ luonnollisesti ei-rasistisessa merkityksessä).” Sen hän sanoi ja se on oikein. Se on elokuvahistoria, joka on järjestetty ohjaajien rodun tai genren mukaan. On hyvin totta, mitä hän sanoi haastattelussa: luonnonhistoria.

Kolmas kohta. Väitän, että seuraavassa mielessä Deleuzen kirjoissa on selvästi huijausta: hän esittää näkemyksensä semiotiikkana. Tämän hän sanoo varsin selvästi. Aivan kuin se vielä tulisi Peirceltä. Minua hämmästyttää kontrasti, sanottakoon, miten hän käyttää Bergsonia, mikä on aivan loistavaa (hän on yksi suurimmista ranskalaisista Bergson-asiatuntijoista) verrattuna siihen, miten hän käyttää Peirceä, jota hän ei tunne läheskään yhtä hyvin — vähän omavaltaisesti, ja se vaivaa minua. Se mitä hän sanoo ei ole aina kovinkaan täsmällistä. Samalla hän muuntelee Peircen termejä. Joskus hän käyttää joitakin Peircen termeistä, ja sitten, kirjan edetessä, hän julkituodusti äkkiä muuttaakin ne. Hän sanoo esim., ja se on sitä paitsi hauskaakin: ”Sana ’rhème’ Peircellä? — Ei, se ei käy. Käytän sanaa ’reume’ se asemesta.” Tämä on luonteenomaista impressionistiselle koululle Ranskassa. Lopuksi hän mainitsee käsiteparin ’opsigne/sonsigne’, jota Peirce ei käytä ollenkaan. Minulle Peirce on tärkeä, koska hän on semiotiikan perustaja.

Deleuzen kirjassa on imaginaarinen Peirce, joka mielestäni on siinä vain, jotta saataisiin näyttämään siltä kuin hän laatisi semiotiikkaa. Mutta mitä hän laatii on samalla sekä elokuvan filosofiaa että elokuvan luonnonhistoriaa. Tämän minä näen huijauksena: pelata Peirce-korttia pelkästään — todennäköisesti — Saussurea vastaan, semiologiaa vastaan. En ymmärrä, miksi hän tekee näin: Deleuze on hyvin tunnettu Ranskassa — kirja on hyvin kirjoitettu, joten ei ollut juuri ketään, joka olisi halunnut vaatia, että hän olisi laatinut elokuvasemiotiikkaa. Hän on näköjään (todennäköisesti, koska hän ei välitä semiologiasta) halunnut keksiä Peirce-läistä semiotiikkaa. Se on kirjan heikko kohta, sillä aika selvästi hän ei todellakaan ole innostunut Peircestä. Muuten siinä on myös aika vakava virhe Peircen suhteen (ainakin semiotiikkona katson sen vakavaksi); Peirce laati merkkiluokituksen, ei kvaluokitusta. Peirce ei pyrkinyt luokittelemaan kuvia. Jotkin Peircen merkeistä olivat selvästi kuvia, mutta hän halusi luokitella merkkejä, ei kuvia.

Ja vielä yksi huomautus. Tämä liittyy kirjan teoreettiseen puoleen. Teoreettinen aspekti, joka taas suurelta osin on sovellutus — Bergsonista; tämä on aika tavallista — siinä olen samaa mieltä. Koska on normaalia soveltaa tällä tavalla. Hän on muuten ottanut aika vähän käsitteitä Bergsonilta, hän hylkää kaiken, mikä Bergsonilla ei sovellu elokuvaan. Tästä kohdasta haluan vain sanoa asian, joka ei ole hyväksymistä eikä kritiikkiä, mutta joka on oikeastaan vain toteamus, nimittäin että tämä on teoria, joka on minulle täysin vieras — täysin vieras. En voisi sanoa mitään, en voisi kirjoittaa mitään kirjoista, jolle olisi yksinkertaisesti niin, et-

tä nämä ovat todella hyviä kirjoja. Koska Bergsonin maailma — ja myös Deleuzen maailma näissä teoksissa ja myös muissa hänen kirjoissaan — on minun näkökulmastani, materialistisena semiologi-na... niin, siinä on tietty irrationaalinen virtaus, melkein mystinen virtaus, joka on täysin vieras materialistiselle semiologille. Lisäksi on joitakin kohtia, joissa en ymmärrä kirjaimellista merkitystä. Se johtunee hänen irrationaalisesta ajatustavastaan. Mutta ei ole kysymys huijauksesta — ylipäätään ei. On kysymys radikaalista erosta kahden ajatus-tavan välillä.

On määritelmiä, jotka mielestäni ovat sattumanvaraisia, tai sitten en vain ymmärrä niitä. En voi esim. nähdä, että olisi erityisesti vähemmän toimintaa (toiminta-kuvia) elokuvassa vuosien 1945–46 jälkeen (aika-kuvassa) kuin toiminta-kuvassa sitä ennen. En myöskään voi nähdä miksi leikkaus kahden kuvan välillä elokuvassa olisi nykyään tyhjiö (se mitä hän kutsuu irrationaaliseksi leikkaukseksi); ts. hän sanoo, että leikkaus ei ole suhteessa kuvaan 1 tai kuvaan 2 vastakohtana sille, jossa oli leimallista klassiselle elokuvalle, toiminta-kuvalle, missä leikkaus oli rationaalinen siten, että se oli aina suhteessa kuvaan 1 tai 2. Toinen esimerkki: minun on hyvin vaikea ymmärtää, minkä kriteerien mukaan hän erottelee suuren muodon pienestä muodosta toiminta-kuvassa. Suuri muoto on tilanne — kuten henkilön toiminta tämän reagoiessa tilanteeseen; pieni muoto ottaa päinvastaisen lähtökohdan itse tapahtumasta. En voi ymmärtää niitä kriteerejä, joiden mukaan elokuvassa voidaan tietää, milloin jokin toiminta tai tilanne on käynnistä-jänä.

Lyhyesti sanottuna: on paljon, mitä minun on vaikea ymmärtää. Vielä yksi asia, joka on minulle hankala: nimittäin että luokitellaan erilaisia muotoja kuville, toiminta-kuvia jne., ja kuitenkin joka kerta hän käyttää esimerkkinä näille kuville juuri elokuvia. En siis ymmärrä kuvan ja elokuvan suhdetta tässä. Erilaisten kuvien luokittelun jälkeen olisin odottanut esimerkkinä kuvaa elokuvasta. Mutta hän ottaa elokuvan esimerkkinä ”en bloc”. Seurauksena on, että minun on vaikea paikallistaa, missä kuva lopultakin on.

Se on tämä Bergsonin ajatus ”Maailma on kuva”.

Niin. ”Maailma on kuva”. — Yhteenvedoksi, koska tämä venyi näin pitkäksi, haluan sanoa, että nämä ovat teoksia, jotka minusta vaikuttavat huomattavilta ja hyvin tärkeiltä. Ne sisältävät annoksen huijausta koskien Peirceä, mikä minua hieman harmittaa, koska tämä on herkkä asia minulle. Peirce on minulle kuin esi-isä. Samalla niissä on ajatustapa, joka minulle on täysin vieras, täysin vieras sellaisella tavalla, että haluaisin kieltäytyä kokonaan, jos joku pyytäisi minua esim. kirjoittamaan niistä artikkelin. Kieltäytyisin, koska pelkäisin sanovani typeryyksiä, etten olisi ymmärtänyt.

Deleuze on jonkinlainen meteori elokuvateorian-sa. Sanoessani ’meteori’ tarkoitan — ja tämä puhuu Deleuzen puolesta — että hän ilmestyi ilman että kukaan olisi ollut varautunut siihen. Hän tuli

psstt — sellaisenaan! Minulla ei ole aavistustakaan, miten tästä jatketaan. Kirjat ovat saaneet hyvän vastaanoton, sillä hänen lahjakkuutensa on ilmeinen — vastapainoksi ne eivät ole saaneet seuraajia. Jääkö tämä siis eristetyksi tai tuleeko toisia, nuorempia ihmisiä (hänhän ei ole nuori, Deleuze) kokoontumaan hänen ympärilleen työskennellessen elokuvan parissa? Se olisi yllätys minulle, sillä hän ei kestäisi sellaista. Hän on yksinkulkiija. En luule edes hänen itsensä toivovan, että hänen kirjoilleen ilmestyisi seuraajia.

Näettekö Te minkäänlaista mahdollisuutta hedelmälliseen keskusteluun Deleuzen ja Teidän itsenne välillä?

En. Vastaus on: ei. Haluan lisätä, ettei hän itsekkään toivo sitä. On silmiinpistävää, että hän — teoksissa jotka tarkemmin luettuina on suunnattu pikkuisen minua vastaan — ei hyökkää minua vastaan. Deleuze on hyvin kohtelias mies, kohtelias ja hyvin hienostunut. Hän on myös lausunut haastateluissa kaunopuheisia mielipiteitä minusta. Hän on sanonut: ”Metz on erinomainen.” Joten hän ei toivo keskustelua — enkä minäkään. Sen vuoksi hän on niin uskomattoman kohtelias. Hän on kaikein tavoin kohtelias mies.

SEMIOLOGIAN KUOLEMA

Kirjassa ”Esthétique du film” (Jacques Aumont et. al. Nathan: Paris 1984) Teitä siteerataan (s. 208) siksi, että olette puhuneet ”semiologian kuolemasta”. Viime vuonna seminaarissanne sanoitte edelleen, että semiologia ei ole enää mikään liike; että se ei enää ole uutinen. Voisitteko selvittää näitä huomautuksia? Missä yhteydessä olette puhuneet ”semiologian kuolemasta”?

En luule käyttäneeni tuota sanaa. Ehkä olen sanonut niin jossakin konferenssissa, keskustelussa. Mutta olen aivan selvästi sanonut jotakin sen suuntaista; sitä en kiellä. On vain yllättävää, että olisin käyttänyt sanaa ”kuolema”, koska suhtaudun varauksella tuohon sanaan. Sanon: olen ollut varuillani niiden vaikutusten suhteen, joita tuo sana herättää. Mutta olen sanonut jotakin sen suuntaista. En kuitenkaan muista: semiologian kuolema?... En todellakaan usko...no, joka tapauksessa en ole kirjoittanut näin. Ehkä olen sanonut sen kiihkeässä keskustelussa.

On siis aivan totta, että olen sanonut jotakin samantapaista. Mutta luulen, että — ymmärtääkseni sen oikein — on huomattava kronologinen epäsuhte sen maan, missä semiologia syntyi (Ranska) ja muiden maiden välillä. On aina olemassa kronologista epätahtisuutta, sillä kestää aina jonkin aikaa ennen kuin kirjoja käännetään jne. Esimerkiksi se liike, joka alkoi Ranskassa 1960-luvun alkupuolella, alkoi Saksassa todella vasta 1968. Ja ihmisillä oli 1968 sellainen tunne, että se oli jotakin uutta, uutinen. On siis kysymys kronologisesta epäsuhteesta, joka voi selittää osaltaan Teidän yllättyneisyyttänne.

Entä ajatus siitä, että elokuvasemiologia ei enää ole mikään uutinen, koska se on jo vanhahko asia... Tämähän on tosiasia. Tämä ei ole väärä väite. Jos merkitsee elokuvasemiologian lähtökohdan: 1964. Nyt kirjoitetaan 1987: siis 23 vuotta. Se on jo aika paljon. Joissakin maissa, missä semiologinen vaikutus tuli kymmenen vuotta jäljessä, tulee nyt yhteensä vasta 13 vuotta — eikä se ole enää sama asia. Mutta sen haluan sanoa, että tässä maassa, missä semiologinen liike syntyi, missä semiologia syntyi, on aika normaalia, että ensimmäisen innostuksen kausi, tämä massiivisen uutisen kausi, kun liike oli aivan uusi ja nuori, kun kaikki lehdet kirjoittivat siitä, on 23:n vuoden jälkeen peruuttamattomasti ohi. Se on aivan normaalia kehitystä. Tämä oli siis yksi niistä asioista, joista halusin puhua: ettei se enää ole mikään uutinen. Mikä minusta on yllättävää on, että jotkut — myös Ranskassa — yllättyivät kuullessaan tämän. Minä yllätyin niiden yllättymisestä: on käsitettävä, että kaikki liikkeet, myös semiologia, ovat historiallisia: ne syntyvät, kehittyvät ja myös kuolevat eräänä päivänä. En usko, että semiologia on jo nyt kuollut, mutta olen vakuuttunut siitä, että se tulee kuolemaan eräänä päivänä.

Sitä unohtaa aika yksinkertaisia, mutta tärkeitä asioita, esim. sen, että romantiikka Ranskassa kesti vain 20 vuotta. Mutta sillä oli tosiaan vaikutusvaltaa, mikä näkyy vielä nykyäänkin. Se kesti 20 vuotta! Sanottakoon vuodesta 1830, tai noin 1820-luvulta — Lamartinen ”Meditaatiosta” — vuoteen 1840. Huomattakoon siis, miten liike joka oli toisella tavalla vaikutusvaltainen kuin semiologia, romantiikka siis, kesti vain 20 vuotta. Klassismi kesti myös 20 vuotta. Oikea klassismi siis: ei Corneille vaan Racine. Se kesti 20 vuotta. Kun on kulunut 23 vuotta, minusta vaikuttaa aivan luonnolliselta, että alkanutta innostusta, nuoruutta liikkeessä, ei enää ole.

Lisättäköön vielä, että Ranskassa semiologia ei ole koskaan ollut yhtenäinen. Onneksi. Ainoa ranskalaisen semiologian sivuhaara, joka on ollut yhtenäinen, on Greimasin koulu **L’Ecole de Paris**. Muu osa ei ole koskaan ollut täysin yhtenäinen. Onneksi, sillä sellaisena se pysyy käytännöllisesti katsoen vapaana, se voi myös ”liikkua vapaasti päässä”, olla henkisesti vapaa.

Puhuessani — en semiologian kuolemasta vaan jostakin samankaltaisesta — olen halunnut puhua niistä kahdestakymmenestä kolmesta vuodesta ja siitä tosiasista, että jotakin korvaamatonta — kuten nuorekkuus — on menetetty. Sen minä halusin sanoa. Mutta tämä ei tarkoita, etteikö enää olisi olemassa semiologisia tutkijoita, jotka tänään ovat täydessä toiminnassa — määriteltynä: he ovat minun oppilaitani ja minua nuorempia, olen laatinut listan heistä, joka ei kata kylläkään kaikkia. On monia tutkijoita, jotka työskentelevät semioottisen suunnan sisällä — usein sellaisia, että he ovat antaneet tutkimukselle henkilökohtaisen panoksensa lähtökohdanaan semiologia: **semio-pragmatiikka**, joka tutkii vastaanottoa (meillä Roger Odin, joka työskentelee tällä alueella, Cassetti ja Bettetini Italiassa). On Michel Colinin **generatii-**

vinen semantiikka ja kognitiivinen tiede, hän on luovassa vaiheessa (hän on 36-vuotias). On **teoreettinen historia**, uusi, teoreettisempi näkemys elokuvan historiaan. Ovat etenkin Leutrat ja Aumont. He eivät ole niin tiukasti kiinni semiotiikassa, mutta he ovat avustaneet sitä. Myös Leutrat ja Aumont ovat molemmat nuoria. Sitten on Vernet ja **semio-psykoanalyysi**. Hän jatkaa yhä eikä ole vielä täyttänyt 40:tä. Sitten on Michel Marie joka jatkaa **tekstianalyysien** parissa. On **derridalainen semiotiikka** ja Marie-Claire Ropars, semiotiikka yhdistettynä Derridan perintöön.

Tämä todistaa siis, että monet tutkijat työskentelevät vielä tänäänkin semiologisen suuntauksen puitteissa. Siksi ei pidä ymmärtää ajatusta ”semiologian kuolemasta” — jos minä nyt olen sanonut sen tai en — kirjaimellisesti. Se tarkoittaa tarkemmin, että semiologia ei enää ole nuori suuntaus ja että semiologiasta on tullut yleisesti hyväksytty ilmiö. 20 vuotta sitten kaikki olisivat sanoneet esim. Michel Colinin töistä: ”Se on semiologiaa”. Täällä ei sanota erittelevästi, että se on semiologiaa. Sen sijaan sanotaan hänen työskentelevän generatiivisen kielipin puitteissa. Ts. tutkija nimetään sen mukaan, miten hän — semiologian sisällä — eroaa muista. Semiologia itse on ”taken for granted”. Enää ei voi ajatella: ”Hän on semiologi”. Minun luettelossani on myös Francois Jost ja **naratologia** jne.

Koskien viimeistä kysymystä, luulen... että, uutena suuntauksena voisin nähdä Deleuzen, todellisena uutena liikkeenä.

Mutta se ei ole kuitenkaan yhtenäinen liike?

Liike tai meteori. Jo sanoessani meteori se on ole-massa. Se on jotakin uutta. Ne tutkijat, jotka ovat keksineet jotakin uutta semiologian alueella, eivät ole radikaaleja kuten Deleuze. Hän on radikaali. Esim. Colin, joka on painottanut generatiivista semantiikkaa, kuitenkin jatkaa semiologina, kuten myös Marie-Claire Ropars, mutta Deleuze on merkki jostakin aivan uudesta. Hän on siis ainoa todellinen uusi lähde, jonka voin nähdä elokuvateoriassa.

Yhteenvetona sanoisin, että elokuvasemiologia jatkuu, mutta — tätä on vaikea selittää, on täyty-nyt niin kuin minä olla mukana liikkeessä alusta pitäen — mutta elokuvasemiologian isot periaatteet on jo lyöty lukkoon. Siksi niitä ei voida keksiä enää uudelleen. Se jatkuu tavalla, joka on vähemmän radikaalia ja uutta luovaa, koska keksintö si-nänsä on jo tehty.

GERTRUD

Näin lopuksi: mikä on Teidän suosikkielokuvan-ne?

Minun on vaikea antaa Teille elokuvien nimiä — mutta voin antaa Teille käsityksen siitä. Suosikki-elokuvani: kaikkein ensimmäiseksi suuret amerikkalaiset genre-elokuvat. Voisin vastata amerikkalainen elokuva; se voisi olla vastaus. Mutta täsmällisemmin: suuri amerikkalainen genre-elokuva, ts. lännenelokuvat, film noir ja isot musikaalit. Seuraavaksi kaksi ohjaajaa: Orson Welles ja Hitchcock, myös kaksi italialaista: Fellini ja Visconti. Ja sitten elokuva: ”Gertrud”. Ei Dreyer, — ”Gertrud”.

THE END