

Juha Wakonen

AUKI VIILLETTY AUDIOVISUAALINEN HERMO – Ajatuksia elokuvallisesta tapahtumisesta

[E]lokuva ei suinkaan vaaranna tai vääristä toista taidetta, vaan päinvastoin pyrkii pelastamaan sen kiinnittämällä siihen ihmisten huomion.¹

Ylläolevalla lainauksella elokuvatutkija André Bazin lähti puolustamaan elokuvia, jotka käyttävät hyväkseen maalaustaidetta. Hänen mukaansa niihin suhtauduttiin enemmän kuin negatiivisesti. Bazin tiivistää tämän kriittisen ilmapiirin kirjoituksessaan seuraavasti: ”[K]äyttäessään maalaustaidetta elokuva pettää sen ja tekee niin kaikilla tasoilla. Elokuvan dramaattinen ja looginen kokonaisuus synnyttää kronologiaa ja fiktiivisiä siteitä teosten välille, jotka ajallisesti ja hengellisesti saattavat olla hyvin etäällä toisistaan.”² Tähän kiteytyy myös muuta kuin pelkkä ajatus elokuvan liiallisesta dramatisoivasta tai maalaustaidetta väärin kontekstualisoivasta vaikutuksesta. Rivien välistä voidaan lukea huoli siitä, että elokuva uskaltaa ylittää taiteille määritettyjä kategorioita (kuten se teki heti jo ”synnyttyään” teatterin suhteen omimalla klassikkodraamoja ja houkuttelemalla teatterinäyttelijöitä valkokankaan tähdiksi). Elokuva ei siis tunnu ”pysyvän lestissään” eikä se myöskään kunnioita maalausta, vaan pakottaa sen kronologisen ajankulun ja narratiivisen kerroksen piiriin.

Esitetty kriittinen kanta on mahdollista muotoilla myös toisin. Elokuva tuo (tai tässä tapauksessa jopa pakottaa) liikkeen sellaiselle taidemuodolle, jonka olemukseen se on aikaisemmin kuulunut vain välillisesti tai viittausenomaisesti. Toisin sanoen elokuva menee niin pitkälle, että se transgressoi taiteiden välisiä ontologisia rajoja. Yllä esitetyt syyt sille, miksi elokuvan tulisi pysytellä etäällä kuvataiteista, näyttäisivät osittain yhtyvän niihin peruspiirteisiin, joihin ranskalainen filosofi Gilles Deleuze on viitannut käsitteellä *kuva-liike*.³ Myös kuva-liikkeen klassinen muoto perustuu ajan kronologiseen esittämiseen sekä perinteisen narratiivisen rakenteen tuottamaan

¹ André Bazin, ”Maalaustaide ja elokuva”. Teoksessa André Bazin, *Elokuvan lajit*. Toim. Peter von Bagh. Helsinki: Love Kirjat, Painokaari Oy 1990, 121.

² Bazin, ”Maalaustaide ja elokuva”, 118.

³ Olen tässä kääntänyt kuva-liikkeen sen ranskankeilisestä alkuperäiskäsitteestä l’image-mouvement. Yleinen muotoilu Deleuzen elokuva-ajattelun peruskäsitteillä on liike-kuva (eng. movement-image) ja aika-kuva (eng. time-image; ransk. l’image-temps). Itse käytän kuitenkin käsitteiden kirjaimellisia käännöksiä *kuva-liike* ja *kuva-aika* alkuperäisen ajatuksen säilyttämiseksi. Ks. myös Kari Yliannala, ”Sironta ja viive. Liikkuvan kuvan figuraaliset taktiikat”. Teoksessa *Elomedia esittää 2 – kuvien rajoilla. Työpaperit*. Taide-teollisen korkeakoulun julkaisusarja F7, 23 viite 22.

⁴ Käytän itse kirjojen englanninkielisiä käännöksiä *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: Athlone Press 1986 (alk. 1983) ja *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: Athlone Press 1989 (alk. 1985).

⁵ Bazinin ja Deleuzen teorioiden suhde toisiinsa ei ole niin yksiselitteinen kuin pinnan tasolla voisi ajatella. Esimerkiksi András Bálint Kovács näkee Deleuzen tavan jakaa elokuvan historia kahdeksi suureksi alueeksi (kuva-liike ja kuva-aika) suoraksi jatkeeksi juuri Bazinin aloittamalle ranskalaiselle elokuvakriittikille ja -historialle. Ks. András Bálint Kovács, "The Film History of Thought". Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, 159. Bazinille yksi elokuvahistorian vedenjakaja oli italialainen neorealismi, jonka analyyseissa Deleuzen ja Bazinin peruserot piirtyvätkin selkeimmin esille. Bazinille neorealismille tyypilliset elokuvalliset kuvat saattavat ihmisen suoraan kosketuksiin todellisuuden kanssa. Deleuzelle neorealismi puolestaan oli vain yksi konventio muiden joukossa, joka kahlitsee havainnon stabiilien rajojen sisäpuolelle rajoittaen näin kuvien ja kokemusten mahdollisuuksia. Itse

"dramatisoivaan vaikutukseen" synnyttää kertomuksia. Tämä tapahtuu aina kuvassa olevan liikkeen kautta, joten kuva-liikkeessä aika on alistettu siihen viittaavalle liikkeelle. Ajasta on toisin sanoen tehty liikkeen määre. Voimme siis ajatella, että maalaustaidetta käyttävässä elokuvassa asetelma on samantyyppinen: nyt vain toinen taidemuoto on alisteinen toiselle eli liikettä vihjaileva teos joutuu alistumaan välittömälle liikkeelle.

Mitä itse asiassa tarkoittaa elokuvallinen liike? Miten voimme lähestyä tätä liikettä audiovisuaalisuutena, kuvan ja äänen yhteenkietoutumisena tai vierekkäin "lainehtimisena" ja miten nämä laineet puolestaan tekevät näkyviksi rajoja, jotka määrittävät elokuvan suhteessa muihin taiteisiin? Nämä ovat kysymyksiä, jotka olettavat vastaamista ensin laajempaan kysymykseen: Mitä on elokuva? Kirjoitan tässä artikkelissa suhteessa näihin kysymyksiin, mutta samalla pyrin kirjoittamaan niiden välistä, ehkä hieman vierestäkin. Näin teen paljolti Deleuzen ajattelun innoittamana, vaikka tulenkin painottamaan enemmän hänen yleistä taidekäsitystään (ja estetiikkaansa) kuin hänen kahdessa elokuvakirjassaan, *Cinéma 1, L'Image-Mouvement* (1983) ja *Cinéma 2, L'Image-Temps* (1985)⁴, kehittelemäänsä ajattelua. Näistä käsittelen jonkin verran jälkimmäistä kirjaa ja lähestyn nykyelokuvan sekä muiden taiteiden välisiä suhteita siitä löytämiäni kosketuspintojen avulla. Bazinin kommentit, jotka ilmestyivät hänen artikkelissaan *Cahiers du cinéma* -lehdessä vuonna 1956, tuovat kiinnostavasti esille sellaisia elokuvan keskeisiksi ominaisuuksiksi luettuja piirteitä (kuten esimerkiksi narratiivisuus), jotka taas Deleuzen elokuva-ajattelussa ovat enemmänkin seurauksia kuin syitä.⁵

Oma pyrkimykseni on välttää Bazininkin huomioima negatiivinen kritiikki ja päinvastoin nostaa esille jotakin positiivista, mahdollisuuksia tarjoavaa. Tutkin audiovisuaalisia *tapahtumia*, joiden uskon laventavan elokuvan rajoja mielekkäällä tavalla. Keskeisenä elementtinä on myös sellainen kokemuksen käsite, joka ei suoraan palaudu sen enempää subjektiin kuin objektiinkaan. Tähän välissä-olemiseen ja liitosten luomiseen viittaa toisella käsitteellä, audiovisuaalinen hermo(sto). Ja viitatessani muihin taiteisiin keskityn maalaustaiteeseen ja musiikkiin. Artikkelissani esimerkkinä käytän John Mayburyn ohjaamaa elokuvaa *Love is the Devil – Study for a Portrait of Francis Bacon* (Iso-Britannia, 1998) ja Lars von Trierin muutaman vuoden takaista elokuvaa *Dancer in the Dark* (Tanska, 2000).

Koostaa ja tapahtua

Käsite ei koskaan merkitse Deleuzelle rajojen sisälle kehystettyä ykseyttä, valmista kokonaisuutta. Käsite on rajoiltaan jatkuvasti liikkeessä oleva, vähintään kahdesta komponentista rakennettu kooste, eräänlainen pieni "kone". Jähmettyneiden tai toisiinsa nähden kerroksellisten rajojen puuttuminen ei merkitse, että käsite voi olla mikä tahansa, rakennettu miten tahansa ja sisältää mitä tahansa. Päinvastoin: käsite ei suostu sulkeistamaan tätä ja sisäistämään tuota siksi, että se muodostaa sellaisen avoimen systeemin, jonka suunnan ja uudenlaiset kytkennät määrittyvät sen saamien komponenttien mukaan. Koosteluonne merkitsee sitä, että käsitteen kompositio vaatii vähintään kaksi elementtiä, joiden väliin käsitteessä vallitseva jännite tai liike pingottuu. Liikkeessä oleminen onkin tärkeää ymmärtää aina välissä olemiseksi, koska – kuten Gregory Flaxman toteaa johdannossaan Deleuzen elokuvafilosofiaan – Deleuzelle liike ei merkitse etenemistä kronologisia hetkiä tai

pisteitä pitkin. Liike toisin sanoen ei ole lainkaan tilan mitta, vaan se on ajan tai paremminkin keston kuva.⁶ Käsite venyy itsensä ylitse, se on aina enemmän kuin itseään konstituovien osiensa summa tavalla, jossa nuo osat omaavat erityisiä itselleen sopivia piirteitä olematta kuitenkaan koskaan täysin erillään toisistaan.

Yksi tällainen käsite on tapahtuma (ransk. l'événement; engl. event). Kuten useimmat Deleuzen luomista käsitteistä, myös tämä kantaa läpi hänen monien kirjoitustensa, mutta erityisesti ajatusta tapahtumasta hän on kehitellyt teoksissaan *Logique de sens* (1969) ja *Le Pli: Leibniz et le baroque* (1988).⁷ Laajimmillaan tapahtuma ei viittaa mihinkään tilanteeseen, jossa jokin tietty asia tapahtuu: "Tapahtuma ei ole se, joka tapahtuu (onnettomuus), se on pikemminkin tapahtuvan sisällä puhtaasti ilmaistuna. Se viestittää meille ja odottaa meitä."⁸ Jukka Sihvonen on puolestaan kutsunut deleuzelaista tapahtumaa "aineettomaksi erityisyydeksi", joka on mahdollista erottaa tilanteista, joissa itse tapahtuminen toteutuu.⁹ Näin voisimme ehkä sanoa, että tapahtuman käsitteen luonne on tavallaan epäsuora, se ei siis tapahdu kenellekään henkilökohtaisesti. Tapahtumasta tulisikin puhua korostaen sen jatkuvaa välissä olemista ja liikettä sen sijaan, että käytetään sanamuotoa, joka helposti konnotoi objektiluonnetta.

Oman yksilöllisen erityisyytensä tapahtuma saa neljän komponentin tai vaiheen kautta. Ensimmäinen vaiheista on *laajeneminen*, jossa tietty elementti (esimerkiksi ääni- tai valoalto) venyy itseään seuraavien elementtien ylitse muodostaen näin kokonaisuuden, jonka osia muut sen alle jääneet elementit ovat. Toisena vaiheena kehittyvät *sisäiset ominaisuudet*, joita laajentuma alkaa muodostaa itselleen. Näin järjestäytyneellä tapahtumisella alkaa olla erityisyyttä, joka mahdollistaa erilaiset *kytkennät* toisiin erityisyyksiin eli toisiin tapahtumiin. Viimeisenä ovat *avaukset* tai *ikuiset objektit* (les objets éternels). Kuten tapahtuman kolmesta ensimmäisestä vaiheesta on jo käynyt ilmi, on se jatkuvassa liikkeessä menettämässä komponenttejaan ja saamassa uusia tilalle. Ikuiset objektit puolestaan edustavat tapahtumassa jotakin pysyvää, virtuaalisuutta tai toteutumistaan odottavaa mahdollisuutta. Ne saattavat olla pysyviä muotoja (kuten vaikkapa pyramidin muoto, se, joka yhdistää kaikkia pyramideja) tai erilaisia ominaisuuksia (värit, äänet ja niin edelleen).¹⁰

Deleuze antaa meille esimerkin tapahtumasta musiikkikonsertin kautta. Aluksi äänivärähtelyt lähtevät liikkumaan tilassa ja ne saavat erilaisia ominaisuuksia, kuten korkeuden, soinnin sekä intensiteetin. Soittimet, äänilähteet, eivät ole pelkästään ääntä tuottavia lähteitä, vaan ne kytkeytyvät toisiinsa soittajien seurattessa toinen toisiaan ja näin "kytkeytyen" toisiinsa. Nuotit taas ovat eräänlaisia ikuisia objekteja: toisaalta ne aktualisoituvat soittajien toimesta alkuperänsä mukaan, toisaalta ne aina myös synnyttävät uusia mahdollisuuksia äänivärähtelyjen, musiikin, virrassa (kuten mahdollisuus improvisaatioon tai "toisenlaiseen" tulkintaan).¹¹

Elokuvan suhteen voidaan ajatella, miten tapahtuminen alkaa saada erilaisia muotoja audiovisuaalisuuden, kuvan ja äänen erilaisten koosteiden kautta. Esimerkiksi *Love is the Devil* aukeaa sarjana otoksia avaimesta kääntymässä lukossa, miehestä painamassa tyynyä kasvojaan vasten, pullosta, pillereistä, väärityneistä kasvoista, taidenäyttelyn avajaisista ja niin edelleen. Tämä sarja näennäisen irrallisia otoksia venyy niitä seuraavien otosten ylitse sekä temporaalisesti (useat otoksista asetuvat paikoilleen vasta myöhemmin elokuvassa) että äänimaiseman kautta. Sarja saa konsistenssia juuri äänien, Ryuichi Sakamoton säveltämän musiikin ja äänimaailman kilahdusten,

asiassa Deleuzelle neorealismi merkitsi sellaista moniselitteisyyttä, joka asetti koko realismin käsitteen sekaannukseen. Asiasta lisää esimerkiksi Flaxman, "Introduction", 30 sekä Deleuze, *Cinema 2*, 1.

⁶ Gregory Flaxman, "Introduction". Teoksessa Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen*, 18.

⁷ Käytän myös näistä kirjoista niiden englanninkielisiä käännöksiä *The Logic of Sense*. London: Athlone Press 1990 ja *The Fold. Leibniz and the Baroque*. London: Athlone Press 1993.

⁸ Deleuze, *The Logic of Sense*, 149.

⁹ Jukka Sihvonen, *Elokuva sanojen vankina – tekstejä kuvan ja äänen teorioista*. Elävän kuvan teoria -kurssin oheismoniste. Mediatutkimus, Turun yliopisto 2002, 146.

¹⁰ Deleuze, *The Fold*, 77-82.

¹¹ Deleuze, *The Fold*, 80.

¹² Deleuze, *The Fold*, 79.

¹³ Rick Altman, "General Introduction: Cinema as Event". Teoksessa Rick Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice*. New York: Routledge 1992, 4. Mallissaan Altman määrittelee monia elokuvatahtumien piirteitä, jotka ovat myös kytkettävien muotoja. Tällaisia piirteitä ovat esimerkiksi moninaisuus (elokuva merkitsee paljon muutakin kuin pelkkää valmista elokuvateosta), kolmiulotteisuus (ääni muodostaa elokuvan kolmannen ulottuvuuden), materiaalisuus (elokuva ei ole pelkkä ketju kuvia, vaan sillä on aina myös materiaallinen olemassaolonsa), epävakaus (elokuvatahtuma luonteeltaan "avautuu" ympäriinsä sisällyttäen ja myös ulkoistaen erilaisia piirteitä sekä elementtejä) ja niin edelleen.

kolonoiden ja surinoiden kautta, kun tietynlaiset äänet toistuvasti liittyvät yhteen tietynlaisten kuvien kanssa.

Sisäiset ominaisuudet seuraavat tätä laskostumista. Audio-visuaaliset elementit ovat jatkuvasti pienessä jännitteessä kuin heikkona kontrapunktina (myös psyykkisesti) ahtaisten tilojen ja koneellisesti käsiteltyjen, kaiutettujen äänien välillä. Francis Baconin (Derek Jacobi) ja George Dyerin (Daniel Craig) suhde sekä alkaa että päättyy sarjan kuluessa, jossa tuo päätös esitetään irrallisina audiovisuaalisina tuokioina. Toistuvat äänellis-kuvalliset liitokset alkavat myös ottaa läheisyyttä Baconin maalauksiin tavoilla, jotka elokuvan kuluessa merkitsevät maalauksien läsnäoloa silloinkin kun ne ovat välittömästi katseelta näkymättömissä. Ja vielä voidaan erottaa tietynlaiset äänellisyydet, jotka toistuvat esimerkiksi Dyerin henkisen järkkymisen taustalla. *Love is the Devilin* luomat kytkennät ovat Baconin maalauksiin, toisin sanoen elokuvan mahdollisuuksissa käsitellä niitä voimia, joista maalaukset löytävät omat erityiset rytminsä.

Tässä suhteessa juuri tapahtumisen potentiaali, mahdollisuus tai liikkeelle paneva syy on ikuisissa objekteissa. Alati muuttuvassa tapahtumisen virrassa ne edustavat stabiilia pistettä, joka toimii reittinä tapahtuman rakenteen sisälle.¹² Näin tapahtuma pysyy samalla sekä koossa että muutoksessa. Esteettisen kokemuksen suhteen tapahtuminen käyttäytyy taidemuodosta toiseen eri tavalla, joten tuloksena ei voi – eikä pidä – olla imitaatiota tai representaatiota, vaan jotakin omassa itsessään erityistä ja ulospäin avautuvaa. Mayburyn elokuva ei pyri olemaan biografisen esityksen Francis Baconin elämän vaiheista eikä se edes yritä matkia taiteilijan maalauksien tyyliä; sen sijaan *Love is the Devil* asettuu maalausten kanssa samalle tasolle, ajattelee ja käsittelee samoja teemoja, mutta tekee näin elokuvan muista taiteista erottavan elementin, liikkeen, kautta. Mikäli emme ajattele tapahtuman neljättä komponenttia niin laajasti, että se merkitsee itse elokuvallisuutta (sitä, joka on yhteistä kaikille elokuville), voimme pitää sitä mahdollisuutena jonkin uuden luomiseen nimenomaan Baconin maalauksista käsin. Toisin sanoen maalaukset edustavat virtuaalista pysyvyyttä Mayburyn elokuvalla, ne ovat eräänlainen partituuri, josta *Love is the Devil* rakentuu omanlaisekseen "improvisaatiokseen".

Tapahtuminen elokuvassa voidaan käsitteellistää myös toisella tavalla. Rick Altman on esittänyt toimittamansa teoksen *Sound Theory/Sound Practice* (1992) johdannossa ajatuksen, jonka mukaan elokuvaa lähestyttäessä tekstikeskeisyys on vain yksi niistä piirteistä, jotka elokuvatahtuma ("cinema as event") sisällyttää itseensä: "Elokuvatahtuma konstituoituu jatkuvassa vuorovaihdossa, joka ei ala eikä lopu missään yhdessä tietyssä pisteessä. Tätä vuorovaikutusta ei luonnehdi mikään muuttumaton suunta, eikä ole mahdollista ennustaa mikä systeemin aspekti tulee vaikuttamaan sen johonkin toiseen aspektiin."¹³ Altmanille elokuva merkitsee makrotapahtumaa, jonka sisäkkäisiä komponentteja ovat erilaiset tuotannon, levityksen ja vastaanoton mikrotapahtumat. Malli on joustava ja se mahdollistaa tutkimuksellisen "zoomin" tarkentamisen niin mikro- kuin makrotasollekin.

Elokuva ei merkitse pelkkää narratiiviseen muotoon puettua audiovisuaalista elämystä, vaan tätä elämystä ovat konstituoimassa myös esimerkiksi erilaiset oheistuotteet, elokuvateatterin ilmapiiri tai valinta, joka tehdään koettavan elokuvan ja muiden, mahdollisesti kokematta jääneiden elokuvien välillä. Mayburyn elokuvan kohdalla siihen läheisesti liittyviä tapahtumia ovat jälleen Baconin maalaukset. Mielenkiintoisen juuri tästä kytköksestä tekee se, että

Baconin perikunta kielsi ohjaajaa käyttämästä alkuperäisiä maalauksia elokuvassaan. Tästä hankauksesta tai kitkasta johtuu varmasti osittain *Love is the Devilin* uudenlainen tapahtumallisuuden avaus, jonka ansiosta maalaustaidetta elokuvassa lähestytään poikkeuksellisella tavalla.

Nähtäväksi ja kulttavaksi

Deleuzen esteettisen ajattelun ydin rakentuu kuvataiteilija Paul Kleen esittämälle ajatukselle, jonka mukaan taideteoksen tehtävänä ei ole esittää sitä, joka on jo nähtävissä, vaan tehdä näkyväksi jotakin näkymätöntä. Myös Jean-François Lyotard lähestyy vastaavanlaista käsitystä kirjoittaessaan, että "[t]aide-objekti ei enää perustu malleihin, vaan yrittää esittää sen tosiasian, että on olemassa jotakin ei-esitettävää; se ei enää imitoi luontoa, vaan on [...] potentiaalisesti kielessä olevan figuurin aktualisaatio."¹⁴ Lyotard viittaa Deleuzen tavoin taiteen mahdollisuuteen tuoda nähtäväksi tai koettavaksi jotain sellaista, joka ylittää vaikkapa maalauksessa nähtävissä olevien hahmojen representatiivisen suhteen ympäröivään maailmaan. Kärjistäen voisimme väittää, että maalauksen aihe ei ole siinä kuvatut tilanteet, objektit tai henkilöt, vaan esteettinen kokemu(ksellisuus), joka rakentuu siveltimen vetojen, värien ja linjojen, objektien ja jopa abstraktien muotojen tapahtumisesta maalattavalla kankaalla; tämä "eventti" puolestaan avautuu kohti uusia tapahtumia, jotka piirtyvät esiin maalauksen havaitsemisen ja aistimisen kokemuksessa. Samoin ei musiikkikaan ole pelkkää nuottikirjoituksen mekaanista täytöntöönpanoa erilaisten soittimien kautta, vaan asettumista suhteeseen jo muotonsa saaneisiin tapahtumallisiin koosteisiin ja näin uusien avauksien mahdollistamista.

Deleuzen mukaan "on olemassa taiteiden välinen yhteys, yhteinen ongelma. Taiteessa, niin maalaustaiteessa kuin musiikissa, kyse ei ole muotojen uudelleentuottamisesta tai keksimisestä, vaan voimien valjastamisesta."¹⁵ Voimat, joiden valjastamisesta Deleuze puhuu, vertautuvat niihin, jotka Lyotardille ovat olemassa kielessä ilmaistuna mahdollisuuksina. Taiteessa nämä merkitsevät jonkinlaista rytmistä jännitteisyyttä, joka muodostuu nähtävissä olevan ja näkymättömissä (vielä) pysyttelevän – tai vaikkapa etualalla olevan figuurin ja sitä ympäröivän taustan – välille. Kokemus taiteesta konstituoituu näin mahdollistuvissa tapahtumallisuuden avauksissa, toisin sanoen monimuotoisissa kytkennöissä esteettisen kohteen, oman itsen, kokemuksen ylitse avautuvan tilan ja toisten (esimerkiksi mentaalisten) tapahtumien kesken.

Taiteelle ensisijaisen tärkeää on siis kyky panna meidät ajattelemaan. Elokuvalla on tähän erinomaiset edellytykset, ja Deleuzen mukaan elokuvan tekee poikkeukselliseksi sen kyky tuoda välittömästi esille se, johon muilla taiteilla näyttäisi olevan vain välillinen suhde. Tuo välitön suhde elokuvalla on juuri *liikkeeseen*. Toisin sanoen huolimatta perinteisestä 24 kuvan sekuntivauhdistaan elokuva ei tuota illuusiota liikkeestä tai standardoituneesta kuva kerrallaan etenemisestä, vaan tuo läsnäolevaksi välitöntä liikettä. Liike ei tässä palaudu minkään Minän, kartesiolaisen Cogiton, tuottamaksi, vaan se on itsessään (elo)kuvien esittämisen tapahtumassa. Maalauksissa sen sijaan liike on kyllä läsnä, mutta vain mikäli mieli "tekee" ja liittyy sen niihin; teatterin ja tanssin suhteen liike puolestaan pysyy aina kytkettyä tilassa liikkuvaan ruumiiseen tai muuhun aineelliseen objektiin.¹⁶

¹⁴ Jean-François Lyotard, *The Inhuman. Reflections of Time*. Translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. Cambridge: Polity Press 1991 (alk. 1988), 101. Tässä Lyotard viittaa taide-teoksen, "taideobjek-tin" sosiaaliseen kontekstiin, joka hänen mukaansa on nykyisin rakentunut sellaiseksi, että teoksessa ei enää tunnisteta itseä koskettavaa kokemusta, vaan ne jätetään huomioimatta tai hylätään käsittämättöminä. Tämä johtuu osittain siitä, että taide ei enää pyri kuvaamaan ulkoista todellisuutta, vaan itse asiassa yrittää tavoittaa kokemusta siitä, että kaikkea ei koskaan voida näyttää, esittää tai muotoilla kielen avulla.

¹⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation* Paris, Éditions de la Différence, 1981 cit. artikkelissa Ronald Bogue, "Gilles Deleuze: Aesthetics of Force". Teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Massachusetts and Oxford: Blackwell 1996, 257.

¹⁶ Deleuze, *Cinema 2*, 156. Aiheesta lisää myös Pasi Väliahon artikkelissa "Keskipäivä-keskiyö. Liikkuvasta kuvasta filosofian asiana": niin & näin 1/2003.

¹⁷ Deleuze, *Cinema 2*, 156.

¹⁸ Ihmisen ajattelun ja koneen, tarkemmin mediateknologian, suhteesta on puolestaan saksalainen mediateoreetikko Friedrich A. Kittler kirjoittanut muun muassa teoksissaan *Discourse Networks 1800/1900* (1990) ja *Gramophone, Film, Typewriter* (1999). Kittlerin väitteille on kuitenkin ominaista varsin pessimistinen suhtautuminen niihin mahdollisuuksiin, joita tällainen inhimillisen ajatustyön ja teknologian läheisriippuvainen suhde tuottaa. Itse asiassa Kittlerin osalta voimme melkein kärjistetysti sanoa, että hänelle teknologia on jotakin, joka edeltää ajattelua. Deleuzelle puolestaan kysymys ei ole siitä, kumpi on ensin – ajattelu vai teknologia, muna vai kana. Hän on kiinnostunut nimenomaan ajattelua tuottavista kytköksistä, jonkin uuden mahdollisuudesta. On kuitenkin syytä muistaa, ettei ajattelu tai vaikkapa kielelliset lausumat ole kuitenkaan Deleuzelle mitään ”riippumattomia saarekkeitä”, vaan päinvastoin: ne ovat hänen mukaansa riippuvaisia ”lausumien kollektiivisesta koosteesta”, jostakin, jonka erittäin tyypitetysti ja laveasti voisi ajatella yhteiskunnalliseksi, kulttuuriseksi ja sosiaalseksi kontekstiksi jossa ajattelu tapahtuu. Samoin lausumat ovat suhteessa koneellisiin koosteisiin, kuten vaikkapa niihin teknologioihin, joiden kautta lausumia muodostetaan tai muokataan. Koneen käsite puolestaan ei ole yksiselitteisesti pelkkä mekaaninen laite, vaan sisältää aina

Elokuvan liike on automaattista, ja ”[v]ain silloin kun liikkeestä tulee automaattista, kuvan taiteellinen olemus tulee esille: se tuottaa ajatuksen shokin, kommunikoi värähtelyjä aivokuoreen ja koskettaa hermo- ja aivosysteemiä suoraan.”¹⁷ Muutamaa riviä myöhemmin Deleuze viittaa Martin Heideggerin kuuluisaan väitteeseen, jonka mukaan ihmisen voidaan sanoa ajattelevan siinä mielessä, että hänellä on kyky ajatteluun; tämä ei kuitenkaan ole tae siitä, että ihminen vielä ajattelisi. Myös Deleuzelta voimme lukea ainakin rivien välistä samankaltaisen väitteen, jonka mukaan ihminen ei (välttämättä) vielä ajattele; ajattelu syntyy vasta erilaisissa kytköksissä tai tapahtumisissa vaikkapa suhteessa taiteeseen, koneisiin ja niin edelleen.¹⁸ Ja vaikka yllä onkin puhuttu kuvasta, voimme väittää nimenomaan audiovisuaalisen kokemuksen – kokemuksen välittömästä liikkeestä sekä kuvassa että äänessä (esimerkiksi keston suhteen) – olevan ajattelun liikkeelle puskeva ”säväri”, jonka puitteita edellisessä luvussa esitetty elokuvallinen tapahtuma kartoittaa. Elokuva tuleekin näin tapahtuvaksi eräänlaisessa aivojen ja hermoston yhteisessä miljöössä, kokemuksessa, joka piirtyy kokijan koko ruumiissa ja sen saamista lukuisissa yhteyksissä.¹⁹ Ajattelua tuottava shokki on kuin äärimmäinen sähköinen synapsi piirtäen esiin kokijan sekä elokuvan yhdistävän audiovisuaalisen hermo(sto)n.

Lyotardin mukaan esimerkiksi Cézannelle taiteen tekemisessä kysymys ei ollut taiteilijan halusta löytää ”tyyliään”, vaan yrityksestä vastata kysymykseen: Mitä maalaus on? Tätä kysymystä taiteilija ei lähestynyt esittämällä maalauksissaan maisemia, vuoria, hedelmiä tai kasvoja, vaan Cézanne pyrki maalaamalla tuomaan nähtäviksi ne ”pikku tuntemukset”, jotka konstituivat mainittujen objektien olemassaolon maalauksen kankaalla.²⁰ Samansuuntainen kysymystenasettelu kiinnostaa Deleuzea elokuvan kohdalla. Hänelle elokuva on kiinnostava siksi, että ainoana taidemuotona se tuottaa puhtaita liikkeen ja ajan blokkeja, koosteita. Oikeastaan *Cinéma*-kirjojen perusvire tiivistyykin seuraavasti: kysymys ei ole elokuvateorian rakentamisesta, vaan tietyn taide- muodon kautta tehtävästä filosofiasta. Elokuvalla on läheinen ja monitahoinen suhde filosofiaan, ja tämä saa Deleuzen kirjoittamaan: ”[A]ina on aika, keskipäivä-keskiyö, jolloin meidän ei enää tarvitse kysyä ’Mitä elokuva on?’, vaan ’Mitä filosofia on?’”²¹ Tämä kytkentä tulee perustelluksi, kun selvitämme ensin lyhyesti Deleuzen käsityksiä kuva-liikkeestä ja kuva-ajasta.

Kuva-liike merkitsee varhaisen elokuvan ja klassisen Hollywoodin ”orgaanista kuvien systeemiä”, joka perustuu ennen kaikkea rationaalisille leikkauksille, jotka on alistettu selkeille kuvien keskinäisille liitoksille. Kärjistäen voimme ajatella, että juuri selkeyden ilmapiiri on läsnä monissa Hollywoodin kulta-ajan elokuvissa, joissa esimerkiksi otosten väliset leikkaukset hahmottavat koherenttia, tapahtumia kehystävää tilaa sekä henkilöhahmojen liikettä. Tilalliset siirtymät ovat selkeästi motivoituja (usein niin, että niihin viitataan jo edellisen kohtauksen lopussa) ja henkilöt reagoivat tutun, ”maalaisjärjen” mukaisen kausaalisuuden nimissä kohtaamiinsa tilanteisiin. Filosofit Henri Bergsonia lainaten Deleuze nimittää sensomotoriseksi skeemaksi järjestelmää, joka rakentuu tavasta jolla aika alistetaan liikkeelle kuvin orgaanisessa systeemissä. Toisin sanoen aikaa – tai paremminkin kestoa – ei esitetä kuvissa suoraan, vaan siihen viitataan liikkeen kautta. Narratiivisuus taas ei edellä näitä järjestelmiä, vaan syntyy niiden tuloksena. ”Elokuva kertoo aina sitä, mitä kuvan liikkeet ja ajat panevat sen kertomaan”, Deleuze sanoo.²² Viime kädessä kysymys on siitä, että kuva-liikkeen systeemi itsessään asettaa uskomuksen johonkin lopulliseen totuuteen,

jonka voi tulkita yksinkertaisesti luottamukseksi koherenttiin etenemiseen kohti jotakin kokonaisuutta tai ”Totuutta”. Kuva-liikkeessä on siis kysymys klassisesta syyn ja seurauksen logiikasta.

Vaikka Deleuzen elokuvakirjoissa jäljitetäänkin siirtymä²³ kuva-liikkeestä *kuva-aikaan* toisen maailmansodan jälkeiseen elokuvaan, kysymys ei ole niin äkillisestä murroksesta kuin ensisilmäyksellä voisi kuvitella. *Cinéma 1* –teoksessa käsitellään kattavasti muun muassa Pier Paolo Pasolinia, Jean Renoiria ja Dziga Vertovia, jotka kaikki edustavat erilaisia yrityksiä sensomotorisen peruskeeman purkamiseksi. Jos ajattelemme, että kuva-liikkeen klassiseen, orgaaniseen kuvien järjestelmään olisi liitettävissä myös ajatus representatiivisesta suhteesta kuvan ja todellisuuden välillä (jossa havaitseminen ja sen tutkiminen usein kilpistyvät katseeseen, silmään), niin jo tämän systeemin sisällä monet elokuvantekijät pyrkivät tuon ”paikallaan olevaksi järjestäytyneen silmän” kampeamiseen pois sijoiltaan.²⁴ Toisaalta kuva-aika ei täysin koskaan syrjäytä kuva-liikettä, koska juuri kuva-liike on elokuvan peruskomponentti.

Kuva-aika rikkoo orgaanisen kuvien järjestelmän yhtenäisyyden perustuen irrationaalisille leikkauksille ja pelkille kuvien uudelleenliitoksille. Kuvia ei enää välttämättä liitetä koherentin tilallisuuden mukaan, vaan itse leikkaus – railo kuvien välissä – saa merkitysarvoa. Ajan suora esittäminen modernissa elokuvassa merkitsee sitä, että aiempi sensomotorinen kytkös purkautuu ja elokuva kääntyy kohti ”mentaalista kuvaa” keskittyen toimimattomuuden, odotuksen ja mentaalisen keston (ransk. *durée*) teemoihin.²⁵ Kausaalijatkumoa puretaan muun muassa unen, mielikuvituksen, ajan ja muistin käsittelyn kautta. Aiempi narratiivinen perusmalli menee epäkuntoon henkilöhahmojen löytäessä itsensä tilanteista, jotka voimakkuudellaan tai mentaalisella intensiteetillään tekevät liikkeen kautta toimimisen vaikeaksi tai hetkittäin jopa mahdottomaksi. Mikäli edelleen liitämme sensomotorisen mallin ja representatiivisuuden ajatuksen, kuva-aika asettaa myös jälkimmäisen kyseenalaiseksi: sensomotorisen skeeman purkautuminen merkitsee käännekohtaa, jossa aivot ja ruumiit alkavat vapautua aiemmista jäykistä ja määrättyistä olemuksistaan.²⁶

Kun tuomme tapahtumakeskeisyyden tähän kontekstiin, huomaamme yhä selkeämmin, miten kysymykset elokuvan suhteesta todellisuuteen (representaation kautta) käyvät toissijaisiksi niiden kysymysten rinnalla, joita elokuvallinen tapahtuminen merkitsee näkyviin. Minkälaisia suhteita kuva ja ääni saavat? Minkälaisia maailmoja nämä suhteet tekevät mahdollisiksi? Miten nykyelokuva suhtautuu käsitteisiin liike ja aika? Ja huolimatta Deleuzen paradigmaattisesta vaihdoksesta – elokuvan ontologiaa koskevasta kysymyksestä filosofian olemusta koskevaan kysymykseen – väittäisin, että meidän aikanaamme kysymys ”Mitä elokuva on?” vaikuttaa erityisen tärkeältä.

Visuaalisen ja auditiivisen materiaalin käsittely on muuttunut uusien digitaalisten laitteiden ja tietokoneohjelmistojen myötä, elokuvan leikkaaminen sekä jälkikäsitteily ovat muodoltaan lähentyneet tekstin muokkaamista tekstinkäsittelyohjelmissa ja elokuvailmaisuus on alkanut siirtyä esimerkiksi tietokonepeleihin ja toisin päin. Nämä ovat minusta vahvoja perusteita sille, että kysymys elokuvan rajoista on juuri nyt erittäin aktuaalinen. Mutta ehkä kysymystä ei pidä tehdä kategorisesti määritellen elokuvalla rajat, joiden sisällä sen tulee pysytellä. Kysymys tulisi kysyä suhteessa audiovisuaaliseen kokemukseen, joka itse pakenee kaikkea ennalta-annettuja malleja määrättyen kulloistenkin vaikuttavien tapahtumien periaatteiden mukaisesti. Kuten

myös kontekstin, erilaiset käyttötarkoitukset tai -motiivit ja niin edelleen. Aiheesta enemmän esimerkiksi teoksessa Philip Goodchild, *Deleuze & Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London: SAGE Publications Ltd. 1996, 152-156.

¹⁹ Aivojen ja hermoston yhteisestä miljööstä lisää teoksessa Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998 (alk. 1980), 64.

²⁰ Lyotard, *The Inhuman*, 102.

²¹ Deleuze, *Cinema 2*, 280. Filosofian ja elokuvan suhdetta käsittelee juuri Pasi Väliaho artikkelissaan ”Keskipäivä-keskiyö”.

²² Gilles Deleuze, ”On The Time-Image”. Teoksessa Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press 1995 (alk. 1990), 59.

²³ On myös tärkeää muistaa, ettei tämä siirtymä ole Deleuzelle kysymys siitä, onko kuva-liikkeen elokuvat jotenkin parempia kuin kuva-ajan elokuvat. Hän on ennen kaikkea kiinnostunut niistä monista muodoista, joita ajattelu ja jopa filosofian tekeminen saa elokuvan yhteydessä; tähän liittyy myös hänen pyrkimyksensä kirjoittaa erilaisten elokuvallisten kuvien taksonomia, jossa tietyt mentaaliset liikkeet liittyvät tietynlaisiin kuviin. Deleuzelle elokuvahistoria – huolimatta siitä, että hän itse vastusti ajatusta, jonka mukaan hänen teorensa olisi jonkinlaista elokuvan historiaa – näyttäisi merkitsevän uusien

elokuvallisten ajattelu-
muotojen etsimistä ja
niillä kokeilua. Eri
aikoina eri syistä on
tehty erilaisia
kytkentöjä asioiden
välillä, mutta kysymys
ei ole siitä että kuva-
liike olisi vain
"primitiivisempi" tai
vähämerkitysisempi
elokuvan kehitystaste
kuin sitä seuraava
kuva-aika.

²⁴ Asiasta lisää
esimerkiksi Deleuze,
Cinema 1, 71-86.

²⁵ Flaxman, "Intro-
duction", 6.

²⁶ Flaxman, "Intro-
duction", 29.

²⁷ Deleuze, *Cinema 2*,
130.

²⁸ Michel Chion, *Audio-
Vision. Sound on Screen*.
Edited and translated
by Claudia Gorbman.
New York: Columbia
University Press 1994
(alk. 1990), 112.

²⁹ Michel Chion, *Le
Son*. Paris: Nathan
1998 cit. artikkelissä
Pasi Väliaho, "Sokeasta
pisteestä ja äänitapahtumasta Mohsen
Makhmalbafin
Hiljaisuudessa". *Wider
Screen*, 4/2002. [http://
www.film-o-holic.com/
widerscreen/2002/4/
sokeastapisteesta_ja
aanitapahtumasta
hiljaisuudessa.htm](http://www.film-o-holic.com/widerscreen/2002/4/sokeastapisteesta_ja_aanitapahtumasta_hiljaisuudessa.htm).
Haettu 3.2. 2003.

³⁰ Chion, *Audio-Vision*,
144.

Cézannen maalauksissa, joissa maalauksen keinoin tuodaan näkyväksi itse asiassa kokemus taideteoksessa havaittavista hahmoista, myös elokuva "tulkitsee" tapahtumaluonteensa kautta näkyviksi ja kuultaviksi (aistittaviksi) kokemuksia kuvallis-äänellisistä koosteista. Taide ei jäljennä todellisuutta, vaan piirtää eri muodoissa ja erilaisin keinoin esiin teoksen sekä kokijan kytketymisessä syntyvän kokemuksen. Näin voimme siis ajatella, että taiteiden väliset ontologiset erot tulevat merkittäviksi vain niissä vaikuttavien voimien tasolla – eivät karsinoiteina, jotka pyritään pystyttämään kuin aidat oman maan rajojen merkiksi.

Autonomioita

Elokuva lähestyy ajattelua ja filosofiaa siksi, että se omalla tavallaan käsittelee samoja teemoja kuin länsimainen filosofia. Kuva-aika tarjoaa mahdollisuuden purkaa esimerkiksi käsityksiä historiallisesta koherenssista tai meidänkin ajallemme tyypillistä kohti jotakin täydellisempää etenevästä kehityskosta, koska juuri aika on ennenkin asettanut käsitykset totuudesta kriisiin.²⁷ Sen avulla voidaan asettua vastustamaan teoreettista fiksaatiota, joka mallintaa havaintoa ja kokemusta representaatiomallin kautta. Kuten muistamme, Altmanin motiivi hänen kehittelemänsä elokuvallisten tapahtuman käsitteen taustalla on juuri tönäistä elokuvatutkimus pois perinteisestä tekstikeskeisyydestä sekä kuva-todellisuus – akselilta kohti audiovisuaalisuutta korostavaa tutkimusotetta, joka laskee mukaan yhtälöön myös lukuisia muita rinnakkaisia tapahtumia. Deleuzen tapahtumafilosofian voi tietysti myös ottaa tällaisten elementtien tutkimuksen avuksi, mutta toisaalta on mahdollista nähdä sen olevan paikallaan erityisesti niiden voimien analysoimisessa, jotka elokuvassa ja muissa taiteissa panevat ajattelumme vauhtiin.

Elokuvaäänänen tutkija Michel Chion on muun muassa teoksessaan *Audio-Vision* (1994) peräänkuuluttanut tutkimusta, joka suhtautuisi elokuvan äänimaailmaan tasavertaisesti visuaalisen ulottuvuuden kanssa sen sijaan, että ääni koettaisiin vain lisäarvona kuvalle. Hänen mukaansa elokuva koostuu audiovisuaalisista aistimusblokeista eikä niinkään kuvista ja äänistä.²⁸ Toisaalla Chion liittää äänen erittäin kiinteästi juuri aikaan: "[Ä]äni [...] on kokonaisuudessaan aikaan sidottu ja jatkuvasti intensiteetiltään, taajuudeltaan, tilallisilta kvaliteeteiltaan jne. vaihtuva elementti siten, että siitä puhuminen ominaisuuksiltaan vakaana aineena [...] on riittämätöntä."²⁹ Lyhyesti sanottuna ääneltä puuttuu sen tiettyyn tilaan kiinnittävä substantiaalinen ominaisuus. Ääni on kuin kaasu, joka leviää tilassa. Chion kirjoittaa edelleen: "Ääni on mentaalinen, sitä ei voi koskettaa. Kuvaa sen sijaan voi; näin tapahtuu uskonnollisissa seremonioissa. Voit koskettaa ruutua."³⁰ Ehkä näin olisi mahdollista perustella väite, jonka mukaan ääni toimii samalla tavalla kuin aika: se asettaa sekä kuvan että siihen keskittyvän elokuvatutkimuksen kriisiin. Ääni toisin sanoen edustaa selkeästi esimerkkiä elokuvallisesta tapahtumasta.

Ehkä näin olisi mahdollista perustella väite, jonka mukaan ääni toimii samalla tavalla kuin aika: se asettaa sekä kuvan että siihen keskittyvän elokuvatutkimuksen kriisiin. Ääni edustaa selkeästi esimerkkiä elokuvallisesta tapahtumasta myös siitä syystä, että sen suhde kuvaan ei koskaan ole yksiselitteinen. Chion käsittelee kirjassaan ääntä myös lisäarvona. Tästä huolimatta on perusteltua puhua aistimusten "kimpuista", koska elokuvassa (kuten myös muussa havainnoinnissa) kokemus koostuu aina useista aistimuksista yhdessä.

Lisäarvosta puhuminen ei missään mielessä tarkoita sitä, että ääni toimisi vain jonakin lisänä kuvalle, vaan audio-vision keskinäissuhde on aina liikkeessä molempiin suuntiin yhtä aikaa: ”Ääni näyttää meille kuvan erilaisena kuin se on pelkkänä omana itsenään, ja samoin kuva panee meidät kuulemaan äänen eri tavalla kuin sen soidessa vain pimeydessä.”³¹ Kyse ei ole siitä, että ääni olisi alisteinen kuvalle – tai toisin päin – vaan siitä, että ne ovat miltei erottamattomasti yhdessä niin fyysisesti (ääniraidan sijaitessa filmin reunoilla tai digitaalisella levyllä yhteismitallisesti kuvien kanssa ykkösinä ja nollina eli bitteinä) kuin kokemuksellisesti.

Minkälainen äänen suhde kuvaan on nykyelokuvassa? Kuva-ajan ohella – tai siitä johtuen – moderni elokuva synnyttää myös toisenlaisen käsityksen audiovisuaalisuudesta. Ensimmäiset ”puhuvat elokuvat” säilyttivät visuaalisen kuvan ensisijaisuuden tekemällä äänestä ikään kuin kuvan neljännen ulottuvuuden. Mutta toisen maailmansodan jälkeinen elokuva, joka kääntyi teemoissaan mentaaliin ja temporaaliin maisemiin, rakentuu toislaiselle murtumalle, joka Deleuzen mukaan antaa äänelle ja kuvalle suhteellisen autonomian toisiinsa nähden.³² Juuri tätä hänen mukaansa onkin todellinen audiovisuaalisuus: ääni ei ole enää alisteinen kuvalle aivan kuten kuvakaan ei menetä omalakisuuftaan ääneen nähden. Kumpikaan ei siis joudu altavastajan asemaan, vaan juuri niiden keskinäisestä suhteesta tai suhteettomuudesta tulee merkityksellinen tekijä.

Mayburyn *Love is the Devil* perustuu tällaiselle katkokselle äänen ja kuvan välillä. Kysymys ei suinkaan ole siitä, etteikö audiolla ja visiolla olisi mitään tekemistä toistensa kanssa; niiden suhteellinen autonomisuus toisiinsa nähden tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, ettei kyseinen suhde ole enää alisteinen klassisen diegeettisille hyvälle tavoille (ääni toimii, kun se on katsojalle huomaamatonta, ja toisaalta kuva motivoi mise-en-scenen tai narratiivin tasolla kuultavia ääniä). Äänen motiivi, ”halu” tulla yhdeksi (audiovisuaaliseksi aistimusblokiiksi) kuvan kanssa perustuu tapahtuman estetiikalle eli suhteille, kytkennöille ja rytmille, jotka tapahtuman liikkeessä koostavat kokemuksen. Esimerkkinä tällaisesta äänen tapahtumallisuudesta toimii artikkelin alussa mainitsemani ”kontrapunktinen” suhde kuvan ja äänen välillä elokuvan *Love is the Devil* tietyissä kohdissa. On silti muistettava, että kaikkea audion ja vision keskinäisen suhteen rakoilua ei pidä tulkita kontrapunktiseksi. Esimerkiksi otoksessa kuva ja ääni saattavat molemmat tahollaan esittää tapahtuman omasta erityisestä näkökulmastaan ja olla siten ”epäsynchroniassa” toisiinsa nähden. Tässä kuitenkin molemmat osoittavat kohti yhtä ja samaa, narratiivin tasolla tapahtuvaa toimintaa, ja näin ne itse asiassa ovat yhä perinteisessä suhteessa toisiinsa klassisen kerronnan sallimissa rajoissa. Tilanne on toinen Mayburyn elokuvassa, jossa sekä kuva että ääni esittävät kysymyksiä, joihin ei koskaan vastata, ja tarjoavat vastauksia kysymyksiin, joita ei koskaan kysytä. Näin ne saattavat tehdä eri aikaan, toisistaan täysin erillään. Voimme toisin sanoen puhua sellaisista äänistä tai kuvista, jotka ylittävät klassisen narratiivisuuden rajat ottaen läheisyyttä suoraan itse kokemukseen.

Voimme mieltää audion ja vision voimiksi, jotka välillä ovat levossa (kulkevat toisiinsa nähden vierekkäin) ja välillä taas hyvinkin ristiriitaisesti jännittyneinä toisiaan vastaan. Maybury käyttää tätä hyväkseen kuvatessaan muun muassa George Dyerin psyyken järkkymistä: musiikki ja elokuvan äänimaisema yleensä eivät noudata klassista elokuvaestetiikkaa, vaan railo kuvallisen ja äänellisen välillä alleviivaa mentaalista luhistumista. Ja toisaalta

³¹ Chion, *Audio-Vision*, 21.

³² Gilles Deleuze, ”Doubts About the Imaginary”. Teoksessa Deleuze, *Negotiations 1972-1990*, 64.

³³ Kiinnostavia tässä suhteessa ovat erityisesti musikaalit, joissa tanssi- ja laulukohtauksille ei enää haettu selkeää narratiivista perustaa, vaan mikä tahansa hetki, aika ja paikka saattoi synnyttää musiikkikohtauksen. Aiemminhan musikaali-elokuvien ”showkohtaukset” oli sidottu esimerkiksi näytelmä-musikaalien harjoituksiin, kuten esimerkiksi Mervyn LeRoyn klassikossa *Gold Diggers of 1933* (1933), jossa laulua ja tanssia esiintyi vain näyttämöllä. Myöhemmät musikaalit kuitenkin rikkoivat tämän ”arjen ja fantasian rajan” antamalla näiden kahden hitaasti vuotaa toisiinsa. Näin esimerkiksi elokuvassa *Singin' in the Rain* (1952) lauleskelu ja tanssahtelu saattoi yhtäkkiä tapahtua vaikka keskellä sateista katua. von Trierin elokuva on suoraan jatkumoa jälkimmäisestä perinteestä.

³⁴ Aiheesta lisää teoksessa Deleuze & Guattari, *A Thousand Plateaus*, 310-350. Katso myös Jukka Sihvosen artikkeli ”Kathryn Bigelow’n ritornelot”. *Lähikuva*, 2-3/1997. Artikkelissaan Sihvonen pohtii Bigelow’n elokuva eräänlaisena audiovisuaalisena sykkeenä tai rytminä, jossa erilaisia auditiivisia ja visuaalisia koosteita piirtävät esiin Deleuzen ja Guattarin ritornelot.

³⁵ Jukka Sihvonen, ”Kathryn Bigelow’n ritornelot”, 68.

on ymmärrettävää, että nimenomaan äänet merkitsevät kyseisessä elokuvassa tällaisia murtumia: äänellisten ja kuvallisten voimien konfliktit eivät niinkään *Love is the Devilissä* koske Francis Baconia, vaan hänen rakastajaansa George Dyeria – josta Bacon myös maalasi monia tauluja. Dyer ei pysty valjastamaan niitä voimia, jotka ovat jännittyneet hänen ja hänestä maalattujen kuvien ristinpaineeseen; niinpä hän joutuu alistetuksi juuri niille kokemuksille, jotka Baconin maalauksissa piirtyvät esiin ihmisruumiissa. Äänen ja kuvan konfliktit rajaavat aluksi Georgen painajaiset (joissa hän kuvittelee itsensä veriseksi maalauksen hahmoksi) ja lopulta hänen itsemurhansa.

Audio-ruumiilliset pakoviivat

Myös Lars von Trierin elokuvassa *Dancer in the Dark* poikkeukselliset äänitapahtumat tulkitsevat aistittavaksi mielen järkkymistä tai mentaalista räsitusta. Musikaaleissahan musiikkunumerot usein asettuvat vasten arkitodellisuutta ja luovat jonkinlaisen eskapistisen rinnakkaistodellisuuden, jossa tanssi ja laulu tarjoavat henkilöille vieraannuttavan, jopa hallusinatorisen hetken poissa omasta itsestä.³³ Olisi kuitenkin yksinkertaistavaa vetää yhtäläisyysmerkit äänitapahtuman ja musikaalin tanssi- ja laulukohtauksen kesken. Voimme silti ajatella, että jälkimmäinen tuo kaikkein korostuneimpaan esille äänitapahtuman tiettyjä keskeisiä elementtejä.

Artikkelin alussa totesin, että deleuzelaiset käsitteet eivät koskaan koostu vain itsestään, vaan ne vaativat linkityksiä, sarjoittumisia ja erilaisia suhteita itsensä ulkopuolelle. Kun siis esimerkiksi puhumme äänitapahtumasta, emme puhu vain elokuvan äänimaisemasta tai -raidasta, vaan sen tietynlaisista suhteista kuvalliseen kenttään. Kaikki taiteet lähenevät toisiaan siinä, että ne kulkevat nähtävän ja näkymättömän, kuultavan ja ei-kuultavan, siis aistittavan ja ei-aistittavan rajoja. Elokuvan ja maalaustaiteen ohella myös musiikki on taidemuoto, josta Deleuze ja Félix Guattari kirjoittavat paljon. Erityisesti he kiinnittävät huomiota musiikkia konstituivaan ”kertosaakeeseen”, ritornelloon (ransk. ritournelle; engl. refrain).³⁴ Sihvonen nostaa artikkelissaan ”Kathryn Bigelow’n ritornelot” hyvin esille sen, että käsitteen musiikillisista konnotaatioista huolimatta ritornellon ei tarvitse olla vain äänellinen. Hän lainaa Deleuzea ja Guattaria kirjoittaessaan, että ”[I]laveassa mielessä ’ritornello on minkä tahansa sellaisten ilmaisuaainesten kokoelma, joka ensin luonnostelee territorion kehittyäkseen sitten territoriaalisiksi motiiveiksi ja maisemiksi.’ Suppeassa mielessä kyse on koosteesta, jota ääni dominoi.”³⁵ Kapeasti katsottuna ja kuunneltuna von Trierin elokuvassa ritornelloiksi muodostuvat nimenomaan Selman (Björk) tanssi- ja laulukohtaukset. Haastavampaa olisi kuitenkin lähteä tarkastelemaan sitä, miten tietyt audiovisuaaliset rytmit koostavat itse esiin *Dancer in the Darkista* territoriaalisia alueita.

Deleuzen ja Guattarin mukaan alueita luodessaan ritornello rakentuu kolmen vaiheen kautta. Ensimmäiseksi muodostuu stabiili keskus kaaokseen (esimerkiksi lapsi, joka lohduttaa itseään pimeässä hyräilemällä melodiana). Toiseksi juuri muodostuneen keskuksen ympärille ilmaantuu rauhallisia ”tahteja”, joiden esiin piirtämiä rajoja voimme kutsua kodiksi; kyse ei ole pelkästään fyysisestä tilasta, vaan myös äänet tuottavat aktiivisesti kodin rajoja. Kolmantena vaiheena ritornello avautuu kohti ulkopuolta. Se vapauttaa jotakin sisältään imaisten samalla uusia aineksia (kuten improvisatorisessa musiikissa).³⁶ Deterritorialisaatio on puolestaan prosessi, jossa valmiiksi koodatut

rakenteet tai olemassaolevat koosteet saavat uusia kytkentöjä, joiden vaikutuksesta molemmat osapuolet altistuvat muutoksen voimille. Samalla voimme havaita, että ritornellon jäsennys onkin hyvin samanlainen kuin aikaisemmin tässä artikkelissa esitelty tapahtuman rakentuminen. Modernissa elokuvassa kuva ja ääni eivät välttämättä muodosta hyvän tavan mukaista yhtenäistä liittoa, vaan ne toimivat deterritorialisoivina voimina toistensa suhteen.

*Dancer in the Dark*issa eri tavoin syntyvät rytmit (tehtaan koneet, junan klonkuttelu raiteilla, askeleet ja niin edelleen) deterritorialisoivat Selman avaten hänen arkeensa pienen repeämän, jonka läpi uuden alueellisen ritornellon syntyminen tulee mahdolliseksi. Selma laulaa ja tanssii itselleen rauhallisia ”koteja” elämänsä kaaokseen. ”Kun on oikein rankkaa, alan kuvitella. Kun koneet jyskyttävät tehtaassa, alan unelmoida ja äänet muuttuvat musiikiksi”, Selma sanoo elokuvassa. Ritornellon avaama äänellinen tapahtuma alkaa saada myös yksilöllisiä ominaisuuksia. von Trier on erottanut musiikkikohtaukset muusta elokuvasta kuvaamalla ne paikalleen asetetuilla digitaalikameroilla; muut osat elokuvasta muistuttavat Dogma-ryhmälle ominaista rakeista, väreiltään haaleaa ja käsivarakameraa käyttävää elokuvaestetiikkaa. Musiikin voimakas deterritorialisoiva vaikutus ulottuu elokuvan visuaaliseen ainekseen – ja nämä yhdessä sekä avaavat että maadoittavat narratiivisen ulottuvuuden samoille rytmeille ja tahdeille, jotka Selma kokee intensiivisesti ruumiillisena tanssina. Satunnaiset otokset tanssivien ihmisten käsistä ja jaloista, kasvoista ja eleistä eivät noudata klassisen kerronnallisen rakenteen funktioita, vaan ne merkitsevät musiikillisen kokemuksen tiivistymistä kuvan pintaan liikkeeksi. Kuten Selmalle lauletaan yhdessä elokuvan kohtauksessa: ”Tilan täyttävät tahdit, ne sinua kieputtavat”.

Taide ei kuitenkaan ole yksinomaan pakoviivaa piirtävää, deterritorialisoivaa. Toisin sanoen emme voi abstrahoida taidetta erilleen niistä lukuisista yhteyksistä, jotka ovat määrittämässä sen muotoutumista ja erilaisia sisältöjä. Kulttuuriset ja sosiaaliset tuotteet teknologiasta taiteisiin ovat osa lausumien kollektiivista koostetta. Sen voimme nopeasti ja yksinkertaistaen määritellä ehtojen, halujen, tapahtumien ja lukuisten kielellisten, kuvallisten sekä



*Dancer in the Dark*in Selma pakenee arjen harmautta erilaisiin rytmeihin.
Kuva: SEA.

³⁶ Deleuze & Guattari, A *Thousand Plateaus*, 311-312.

³⁷ Lausumien kollektiivisesta koosteesta lisää esimerkiksi teoksissa Deleuze & Guattari 1998, 75-111; Goodchild 1996, 152; sekä Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986 (alk. 1975), 18.

³⁸ John Johnston, "Machinic Vision". *Critical Inquiry* 26 (1999), 33. Kursiivi lisätty.

³⁹ Ruumis ilman elimiä (ransk. corps sans organs; eng. body without organs) on käsite, jota Deleuze ja Guattari ovat kuljettaneet läpi koko tuotantonsa. Heille yhtenäinen, luonnollinen ruumis edustaa hierarkisesti organisoitunutta järjestelmää, joka perustuu jähmeille käsityksille esimerkiksi halusta tai ruumiin kapasiteeteista. Kysymys ei tietenkään todella ole ruumista ilman elimiä, vaan käsitteestä, jonka kautta ruumista (tai jotakin muuta koostetta) lähestytään ennaltajäsenytymättömänä ja ikään kuin avoimena systeeminä – järjestelmänä, jonka erilaiset kytkeytykset ja liitokset eivät ole ennalta-annettuja. Ne ovat päinvastoin jatkuvasti kehittyviä ja muuttuvia, toisin sanoen uutta tuottavia ja produktiivisia. Voimme siis ajatella, että ruumis ilman elimiä on perinteisen ruumis-käsityksen (sellaisena kuin sitä ovat propagoineet esimerkiksi biologia tai psykoanalyysi) deterritorialisaatiota, sen avaamista uusille voimille uusien kytkentöjen ja uusien mahdollisuuksien vuoksi. Tätä he ovat käsitelleet erityisesti kirjassaan *Anti-Oedipus*. Translated by Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane. London: Athlone Press 2000 (alk. 1972).

äänellisten tapahtumien verkostoksi ("kontekstiksi"), jonka sisällä myös esteettiset koosteet alkavat ottaa itselleen erityisiä, yksilöllisiä muotoja.³⁷ Kolikon kääntöpuolena jokaisessa deterritorialisoituvassa koosteessa vaikuttavat myös reterritorialisoivat voimat, jotka Deleuzelle ja Guattarille edustavat uudelleenköödaamisen, luokittelun, kategorioinnin ja asioiden päällekkäin pinoamisen voimia. John Johnston kiinnittää tähän huomiota artikkelissaan "Machinic Vision": "suu, kieli ja hampaat saavat primitiivisen territorialisuutensa ruuassa", kuten Deleuze ja Guattari asian ilmaisevat, mutta deterritorialisoituvat sitten äänen artikuloinnissa; *äännet vuorostaan reterritorialisoituvat merkityksessä*.³⁸

Mayburyn elokuva deterritorialisoi sekä Baconin maalauksia että niihin liittyviä kokemuksia elokuvallisen liikkeensä ansiosta; maalaukset ja kokemukset joutuvat kuitenkin myös reterritorioiduiksi narratiivisen rakenteen sisälle ja niin edelleen. Jokainen pakoviivaa pitkin tapahtuva avautuminen kohti uutta aluetta on siis hetkellinen, ja se johtaa uudistavien voimien laimentumiseen ennen pitkää. Asia ei kuitenkaan ole siinä mielessä negatiivinen, että reterritorialisaatio on aivan yhtä tärkeä voima kuin deterritorialisaatio – juuri näiden keskinäinen köyden veto mahdollistaa jatkuvan liikkeen jähmeiden muotojen ja tapahtumallisen "lainehtimisen" välillä.

Voimakasta äänitapahtumaa *Dancer in the Dark* -elokuvassa ei pidäkään tulkita siten, että se vain nyrjäyttäisi vanhan alistussuhteen kuvan ja äänen välillä pääläelleen. Kuvasta ei ole tullut alisteista äänelle, vaan audiovisuaalinen kokemus koostuu voimien ja rytmien tasolla, jossa audio ja visio kohtaavat välillä toinen toistaan de- ja reterritorialisoiden jatkuvassa liikkuvassa vuorovaikutuksessa. Samoin Selman koneiden rytmiin tapahtuva unelmointi ei tarkoita koneeksi tuleamista. Toisin sanoen kyse ei ole mekanistisen jäykkiin, ennakoituihin yhteyksiin antautumista, vaan se on rytmin avulla pakoviivan piirtämistä, uuden paikan haltuunottamista ja itsensä "ylitse lentämistä". *Dancer in the Dark* tulkitsee nähtäväksi ja kuultavaksi elokuvallisen kokemuksen sellaisena kuin se ilmenee puhtaina rytmeinä, erilaisina audiovisuaalisina tahteina ja liikkeinä. Kokemusta ei voida palauttaa elokuvan tarinan tasolle tai objektien representaatioiden tunnistamiseksi, vaan kysymys on koko ruumiin mukaansa tempaavasta aistimellisuudesta. Selma menettää näkönsä, mutta ei kytköstään tanssiin ja rytmiin (ennen kuin kaikki ulkopuolinen "häly" katoaa häneltä eristyssellissä). Tapahtumisen kartoittama kokemus ei toisin sanoen ole enää riippuvainen katseeseen ja analyttiseen distanssiin kulminoituvasta rationaalisesta subjektista (Minä ajattelen, Minä näen), vaan tulee aktuaaliseksi tapahtuman kautta koko ruumiissa, jota Deleuze ja Guattari ovat nimittäneet ruumiiksi ilman elimiä.³⁹

Luonnollisen ruumiin, tai minkä tahansa muun koosteen, jäsentäminen orgaaniseksi kokonaisuudeksi estää sen heittäytymisen välittömälle rytmien ja aistimellisten voimien kokemiselle. Hierarkisen, rationaalisen kokonaisuuden kytkennät ovat aina jo ennalta annettuja, joten muutoksesta ja produktiivisuudesta tulee helposti arvattavaa ja teholtaan laimeaa. Selman sokeutuminen avaa hänen ruumiinsa tulemiselle, ruumiille ilman elimiä, jossa hän asettuu ja määrittäytyy eri tavoin eri tilanteissa suhteessa ympäröivään maailmaan.

Elokuvassa on esimerkiksi kohtaus, jossa Selma ja Kathy (Catherine Deneuve) ovat katsomassa elokuvamusikaalia: Selma ei enää näe mitä valkokankaalla tapahtuu, joten Kathy tulkitsee tanssijoiden liikkeet Selmalle ruumiilliseksi taputtamalla tanssijoiden askelten tahdissa tämän kämmeneen. Korostuneen ruumiillinen kokemus joutuu kuitenkin stratifioiduksi, siis

koodatuksi ja jostakin ylemmästä auktoriteetista käsin määritellyksi, tai reterritorioiduksi konkreettisesti, kun Selma vangitaan. Näin myös hänen aistimellinen suhteensa ympäröivään maailmaan muuttuu, koska vankilan eristysellisessä hän ei enää kuule ulkopuolelta tulevia rytmejä eikä pysty piirtämään (kirjaimellisestikin) pakoviivaa sen tilan ulkopuolelle, johon hänet on vangittu. Alueellisista koosteista toiseen liikkuminen on aina tasapainoilua de- ja reterritorialisoivien voimien välillä, koska kumpikin kantaa mukanaan myös ”yliannostuksen” tai liian voimakkaan kokemuksen (jonka vuoksi kuva-ajassa juuri kausaaliketjun mukainen toiminta kävi vaikeaksi). Bacon-elokuvassa aivan uudenlainen läheisyys asettaa George Dyerin pakoviivan mukaiseen liikkeeseen, mutta hänelle eläminen ja kokeminen uudessa aistimellisessä yhteydessä Francisin maalauksiin (etenkin Dyeria itseään kuvaaviin) on liikaa: deterritorialisoivat voimat käyvät sietämättömiksi, ja hän yrittää maadoittaa kokemustaan hallusinaatioihin huumeiden ja alkoholin avulla, mutta traagisin seurauksin.

⁴⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon* cit. artikkelissa Johnston, ”Machinic Vision”. *Critical Inquiry* 26 (1999), 33.

⁴¹ Käytän teoksen suomenkielistä käännöstä. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mitä filosofia on?* Suomentanut Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus 1993 (alk. 1991), 216-217. Kursiivri lisätty.

Rytmejä, taustoja, hahmoja

Artikkelissaan Johnston kiinnittää huomiota Deleuzen teoksen *Francis Bacon: Logique de la sensation* (1981) kohtaan, jossa Deleuze kirjoittaa silmän deterritorialisoitumisesta kuvataiteiden kautta. Maalaus tavallaan investoi silmään vapauttaen toisaalta värit sekä linjat niiden representatiivisuudesta ja toisaalta myös silmä irrottautuu organisoidun ruumiin järjestelmän sille ennaltamääräämistä lokalisaatiosta:

[m]aalaus asettaa silmämme kaikkialle: korvaan, vatsaan, keuhkoihin (maalaus hengittää). Tämä on maalauksen kaksoismerkitys: subjektiivisesti se investoi silmäämme, joka lakkaa olemasta järjestelmältään orgaaninen tullakseen liikkuvaksi ja moniarvoiseksi elimeksi; objektiivisesti se asettaa eteemme ruumiin todellisuuden, orgaanisesta representaatiosta vapautetut linjat ja värit.⁴⁰

Deleuzen elokuvafilosofia on luettavissa sellaisten kytkentöjen tekemiseksi, jotka elokuvalle ominaisin keinoin alkavat deterritorialisoida silmää ja katsetta (perinteistä elokuvatutkimusta), sitten koko ruumista ja aivoa sekä lopulta jopa ajattelua itseään. Taiteille yhteistä on halu valjastaa erilaisia voimia, toisin sanoen koostaa hetkellisiä mutta turvallisia rajoja – ”koteja” – kaaoksesta. Taide on siis kompositiota, joka pyrkii kampeamaan kokemuksen irti subjekti–objekti -akselin muodostamasta suljetusta virtapiiristä. Taiteeseen on toisin sanoen liitettävissä mahdollisuus vapauten signifiikaation ja subjektiifiikaation kategorisista laatikoista. Tähän päämäärään pyritään erilaisten aistimusten kautta tarjoamalla ajatuksillemme mahdollisuus liikkua. Kirjassaan *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991) – ”Mitä filosofia on?”, kysymys, jota Deleuze siis esitti korvaavaksi kysymykselle ”Mitä elokuva on?” – Deleuze ja Guattari kirjoittavat:

Aistimus asettaa siten eri tasolla kuin mekanismit, dynamismit tai tarkoitukset: komposition tasolle, jolla se muodostuu tiivistämällä oman koostumuksensa ja tiivistymällä aistimuksissa, jotka vuorostaan tiivistävät sen. *Aistimus on puhdasta kontemplaatiota*, ja juuri kontem-ploimalla me tiivistämme – ja tiivistymme itse käsittelemämme elementtejä kontem-ploimamme. Kontem-ploiminen on luomista, passiivisen luomisen mysteeri, aistimus.⁴¹

⁴² Deleuze & Guattari, *Mitä filosofia on?*, 213.

⁴³ Ks. Ronald Bogue, "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force". Teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. 1997, 257-269. Bogue purkaa Deleuzen Bacon-tutkielman taustalta kaksi teosta, Henri Maldineyn *Regard Parole Espace* (1973) – kirjjan ja Jean-François Lyotardin *Discourse, Figures* (1971). Maldineylta Deleuze lainaa ajatuksen geografian (joka voidaan tässä ajatella eräänlaiseksi "järjestyksi" maisemaksi) ja maiseman väliltä, joka asettuu vierekkäin havainnon ja aistimuksen käsitteiden kanssa. Edellisessä kyse on kielellisesti kuvattavasta, rationaalisesta tilasta, jossa subjekti ja objekti ovat erillään; jälkimmäinen puolestaan on kokemus kielen "ylittävästä" dynamisesta tilasta, jossa subjektin ja objektin suhteet ovat hämärtyneet. Toisin sanoen juuri maisema eräänlaisena kuvatyypinä on se, joka tekee näkyväksi jotakin näkymätöntä. Maldineyn analyysissä Cézannen maalaukset koostuvat kahdessa vaiheessa: ensimmäisessä, systolisessa, vaiheessa sekavat aistimukset "tiivistyvät" jäsennellyiksi muodoksi, ja toisessa, diastolisessa vaiheessa värit puolestaan laajentuvat. Systolinen hahmottuminen ja diastolinen rytmii ovat elementtejä, jotka "antavat" maalaukselle liikkeen. Lyotardilta Deleuze puolestaan lainaa figuraalisen käsitteen, jonka hän tulkitsee muotoon

Löydämme siis kytkennän aivojen ja elokuvan välillä. Aistimelliselle kokemukselle on ominaista ennalta määrättyjen liitosten ja reittien välttäminen. Myös aivot ymmärretään järjestäytymättömäksi "massaksi", jota määrittävät periaatteessa vain sen saamat yhteydet. Aivot ovat koko ruumiin kattava avoin, määrätymätön systeemi, joka muodostaa sauman tai tason, jolla ajattelun eri muodot (kuten tiede, filosofia ja taide) asettuvat kaaosta vastaan.⁴² Aivoja ei siis pidä ymmärtää pelkkänä erityisenä elimenä, vaan asettaa ne suhteeseen audiovisuaaliseen hermostoon, jossa ne deterritorialisoivat perinteistä katsetta levittämällä havaintokokemusta koko ruumiiseen ilman elimiä.

Artikkelini keskeisenä käsitteenä aivot eivät siis viittaa yksilölliseen subjektiin, vaan itse asiassa tapahtumiseen, jossa ajattelu tapahtuu yhdessä esimerkiksi elokuvan, kuvataiteen tai filosofisten käsitteiden kanssa. Artikkelissään "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force" Ronald Bogue nimittää voiman estetiikaksi tapaa, jolla Deleuze lähtee kahden Cézanne-tulkinnan ja Francis Baconin maalausten kautta tutkimaan aistimuksen logiikkaa.⁴³ Aistimus, jälleen kerran, merkitsee siis rytmejä, liikkeitä taideteoksessa sekä siihen kytkeytyvässä kokemuksessa. Deleuze pitää Baconia Cézannen seuraajana siitä syystä, että heille molemmille on yhteistä nostaa kysymys "Mitä maalaus on?" aistimusten sekä voimien kautta. Heidät erottaa kuitenkin tapa, jolla Bacon maalaa suoraan nähtäväksi ruumiin kokemuksen tai figuurin, hahmon, avautumisen kohti ruumista ilman elimiä.⁴⁴ Samasta on kysymys Mayburyn elokuvallisessa tutkielmassa Francis Baconista – tai oikeastaan hänestä ja George Dyerista. Kiinnostavan *Love is the Devilistä* tekee sen avoin konfrontaatio niiden voimien kanssa, jotka läpäisevät myös elokuvassa kuvatun taiteilijan töitä.

Kuten olen jo aiemmin esittänyt, kysymys ei ole elokuvan keinoin tapahtuvasta maalaustaiteen matkimisesta, vaan kokemuksen uudelleensijoittamisesta tai deterritorialisoimisesta koko ruumiin (ja sitä "peittävien" aivojen suhteen). Verrattuna useisiin muihin maalaustaidetta käsitteleviin elokuvaan *Love is the Devil* ei "lavasta" maalauksia meidän havaittavaksemme vaikkapa pysäytyskuvan avulla (joissakin maalaustaidetta käsittelevissä elokuvissa on mahdollista pysähtyä tiettyyn yksittäiseen kuvaan, ruutuun, ja nähdä representaatio elokuvan käsittelemän taiteilijan jostakin maalauksesta), vaan se tapahtumana avaa itsensä Baconin töille, kärsii ja rakastaa, oksentaa ja ulostaa niiden kanssa samoissa rytmeissä, jotka syntyvät havaittavien – elokuvassa myös äänellisten – figuurien ja ne sisäänsä sulkevien maisemien keskipakoisvoimassa. Elokuvassa figuurin ja esirationaalisen maiseman suhde on kuvissa ja niissä otoksesta toiseen toistuvien heijastavien pintojen sekä kuvia "ympäröivien" kaasumaisten äänien kytköksissä. Maisemien ja niihin vuotavien, vääristyneiden ja korostuneen ruumiillisten figuurien resonanssin tuottama aistimellinen kokemus avaa meidät ruumiille ilman elimiä, tasolle, jossa ruumista ja maailmaa ei enää voida erottaa toisistaan. Mayburyn elokuvassa on lukuisia heijastavia pintoja, jotka saavat hahmojen tietyt ruumiinosat tai elimet korostumaan, paisumaan tai kutistumaan, samalla tavalla kuin Baconin maalauksissa. Se käyttää peilejä, valokuvia sekä valon ja varjon vaihteluita rajatakseen figuurin, jota sen kanssa värähtelevä äänimaisema sulkeistaa sisäänsä.

Suun vääntyminen groteskiin irvistyksen, huuto, on Deleuzen mukaan se Baconin töitä merkitsevä elementti, joka kytkee ruumiin suoraan lihaan.⁴⁵ Huuto voidaan ajatella myös äänen kielellisen reterritorialisaation estäjäksi (koska kielen systeemi ei saa otetta huudosta), jonkinlaiseksi epävakaaksi tai

yllättäväksi elementiksi tapahtuman systeemissä. Mielenkiintoinen yhteys tähän on Bacon-elokuvan kohtauksessa, jossa taiteilija ottaa esille Sergei Eisensteinin *Potemkin*-elokuvan (1925) niin kutsutun ”Odessan portaat” -jakson yksittäisen kuvan vanhan naisen tuskaiseen huutoon kääntyneistä kasvoista. Tähän kuvaan Bacon on ilmeisesti aiemmin maalannut naisen suun kohdalle punaisia viivoja. Maalattaessa hänen huomionsa ei lainkaan kiinnity kuvan perinteisiin esittäviin komponentteihin (kasvoihin ja niiden yksittäisiin piirteisiin tai osiin), vaan ainoastaan kokonaisvaltaiseen muotoon ja punaisten viivojen implikoimaan huutoon. Tulkittaessa tätä kankaalle hän myös itse päästää suustaan huudon. Kysymys ei toisin sanoen ole kuvassa näkyvän kopioimisesta, vaan kuvan aistikokemuksen sarjoittamisesta kankaalle.

Love is the Devilin päästämät ja itseensä imemät karjaisut tai kiljahdukset – ”huudot” – eivät tarkoita elokuvassa nähtävien henkilöhahmojen ääniraidalla kuultavia ääniä, vaan ne ovat yllättäviä ja äkillisiä audiovisuaalisia sarjoja, jotka aistimuksen tasolla koetaan suoraan välittömästi ruumiissa ilman elimiä. Esimerkki tällaisesta audiovisuaalisesta pakokauhun karjaisusta on heti elokuvan alussa, jossa George Dyer putoaa pimeydestä keskelle Baconin ateljeen hirvittäviä, pelottavia ja ennen kaikkea ruumiillisia kuvia. Ruumis, joka pakenee yhden elimensä kautta (kuten suun kautta vääristyen hirvittävään huutoon), on tulemisen prosessissa kohti tulemista-figuuriksi.⁴⁶ Dyerin kohtalona on paeta uudenlaista aistimellisten tapahtumien kartoittamaa voima-
kenttää nimenomaan suun kautta ottamalla yliannostuksen lääkkeitä ja alkoholia; hänestä jää kirjaimellisistikin jäljelle vain figuuri rakastajansa maalauksiin.

Audio–visuaalinen hermo

Artikkelin alussa lainasin Bazinia, joka pyrki ottamaan kosketusta niihin positiivisiin elokuvan ja maalaustaiteen suhteisiin, joista molemmat hyötyvät. Elokuva saa uudenlaista painoarvoa kuviinsa, maalaustaide puolestaan hyötyy huomiosta, jonka elokuva suostuu jakamaan sen kanssa. Bazinin nostamat kysymykset vaikuttavat erityisen mielenkiintoisilta ja ajankohtaisilta nykytilanteessa, jossa taiteet näyttävät olevan jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään. Ensisijaisena pyrkimyksenäni on toisin sanoen ollut hahmottaa mahdollisuuksia lähestyä jotakin toista taidemuotoa ”käyttävää” tai sen kanssa ajattelevaa elokuvaa siten, että esitetyt mahdollisuudet ovat positiivisesti affirmoivia – eli että niiden kautta tapahtuva rajojen piirtäminen tulee tehdyksi tutkimuksellisen linssin alla olevan ”kohteen” ehdoilla. Deleuzen tapahtumaestetiikan olen kokenut hedelmälliseksi juuri siksi, että se ei vaadi selkeitä ja pysyviä koodistoja tai ehtoja; tapahtuma filosofisena käsitteenä joustaa niiden kytkentöjen suhteen, joita se ottaa tai joita sille annetaan. Tapahtuman estetiikalla olen halunnut sekä radikalisoida Bazinin esittämän perusväitteen että etsiä toisenlaisia avauksia elokuvan ja muiden taiteiden suhteille.

Toisenlaisena avauksena olen ehdottanut tapahtuman käsitettä, koska nähdäkseni se tuo yhteen Deleuzen yleiset esteettiset näkökulmat sekä sen, mitä hän on kirjoittanut elokuvasta. Samalla tapahtuma käsitteenä olettaa aina sellaista avoimuutta, joka mahdollistaa kriittisten ja jopa ristiriitaisten elementtien kuljettamisen Deleuzen (ja Guattarin) ajattelun rinnalla. Näin on

figuuri voidakseen puhua Baconin maalauksissa vallitsevista rytmeistä juuri maiseman ja figuurin (maiseman ympäröivän hahmon) välillä.

⁴⁴ Bogue, ”Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force”, 261.

⁴⁵ Gilles Deleuze, ”The Body, the Meat and the Spirit: Becoming-Animal”. <http://home.pacific.net.au/~robertl/bacon.html>. Haettu 12.2. 2003.

⁴⁶ Ibid. Ks. myös Bogue, ”Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force”, 262.

⁴⁷ Yhtenä ”pelin avauksena” on toiminut Jukka Sihvosen artikkeli ”Kathryn Bigelow’n ritornellot”, jossa hän esittää ritornellon, toistuvan rakenteen, kautta tapahtuvan luennon elokuvaohjaaja Kathryn Bigelow’n estetiikasta. Artikkelin laajennetussa versiossa – joka on sisällytetty yhdeksi kokonaisuudekseen Turun yliopiston Mediatutkimuksessa Elävän kuvan teoria -kurssin oheislukemistoon – Sihvonen myös esittelee lyhyesti tapahtuman estetiikan yhtenä mahdollisuutena lähestyä audiovisuaalista ilmaisua ja kokemusta.

käynyt mahdolliseksi etsiä uudenlaisia yhteyksiä elokuvatutkimuksen ja yksittäisten elokuvien analysoimisen suhteen. Avoimuus sisältää tietysti myös ajatuksen siitä, että malli ei ole koskaan valmis, vaan sitä on aina mahdollista korjailla ja sillä voidaan aina tehdä uusia kokeita. Artikkelissani onkin kysymys pelin avauksen jatkamisesta, toisin sanoen pallon kuljettamisesta kentällä hieman eteenpäin.⁴⁷ Liike on tärkeää monestakin syystä: se nostaa esille elokuvan rajoja muihin taiteisiin nähden, se mahdollistaa ajattelun systeemien ja erilaisten suhteiden pysymisen luonteeltaan avoimina ja se tuo meille koettavaksi elementtien törmäyksessä syntyvän mahdollisuuden ajatteluun.

Tuo törmäys, audiovisuaalisen materiaalin tuottama ”sähköisku”, aukeaa tapahtumaksi moniselitteisissä ja monimutkaisissa suhteissa, joita kokija, tuotettu ja saatu kokemus sekä esteettinen teos saavat toisiinsa nähden. Itse asiassa näissä suhteissa edellä mainitun kolmikon rajat alkavat myös hämärtyä perustavalla tavalla. Premissinä olen pitänyt sitä, että tällaisten suhteiden palauttaminen pelkän havaitsevan silmän (tai kuulevan korvan) asiaksi on liiallista redusointia. Audiovisuaalinen kokemus, kuten mikä tahansa jonkin yhteydessä saatu ajattelun shokki, on ensisijaisesti koko ruumiin asia, ja siinä painottuu itse kytkennät kokemuksen tuottajan tai vastaanottajan sijaan. Yhtenä käsitteenä tälle kytkennälle olen ehdottanut audiovisuaalista hermo(sto)a, joka piirtää esiin tai tiivistää tapahtumisen käsitteenä, ei niinkään lokalisaationa. Tähän viittaa myös Francis Baconin hahmo elokuvassa *Love is the Devil*: ”Haluaisin tehdä yhden taulun, joka tekisi tyhjäksi kaikki muut. Väkivaltainen yhteensulauma, menneisyys ja nykyisyys tiivistettynä yhteen ainoaan raa’asti auki viillettyyn hermoon.”

John Mayburyn elokuva on sanantarkasti sitä, mitä sen alaotsikko ”Study for a Portrait of Francis Bacon” antaa ymmärtää. Kysymys ei ole pyrkimyksestä autenttiseen, biografistiseen otteeseen tai edes taiteilijan ja hänen taiteensa yllätyksettömään liittämiseen toisiinsa. Sen sijaan elokuva avautuu kohti Baconin maalauksia ja pyrkii tutkimaan audiovisuaalisin keinoin samoja rytmejä ja territoriaalisia voimia, jotka taiteilijan töissä tulevat aistimellisesti koettaviksi. Elokuvaa ei pakota maalauksia liikkeen pariin tai lukitse niitä narratiivisen kehikkonsa sisälle, vaan antaa maalausten kulkea itsensä läpi – kuten toinen kuvataiteilija Jackson Pollock on useissa yhteyksissä kommentoinut metodia, jolla hän tuotti omia maalauksiaan.

Lars von Trierin *Dancer in the Dark* ei myöskään käytä musiikkia alistaakseen kuvia tai edes välttämättä rakentaakseen musiikin kautta narratiivista muotoa. Hänen elokuvansa tutkii sitä, minkälaisia keinoja uudella elokuvalla on kuvan ja äänen kytkemiseksi toisiinsa ja minkälaisia rytmejä tai kokemuksia erilaisista liitoksista seuraa. Näin molemmat artikkelissa esimerkkeinä käytetyistä elokuvista ovat toiseen taiteenlajiin nähden positiivisesti affirmoivia, tapahtumaesteettisiä koosteita useista aistimusblokeista, joissa ajatellaan uudelleen sekä elokuvaa että katsojan suhdetta audiovisuaalisiin koosteisiin. Ne ovat yhteensulautuman pisteitä, joissa väkivaltainen kohtaaminen (ajattelun liikkeelle sysäävä shokki) tuo paljaasti koettavaksi koko sen värähtelevän psykomekaanisen hermoston, jossa ruumis (ilman elimiä) liittyy sitä ympäröiviin tapahtumiin.