

## MEDIAFILOSOFIA KUVAN METAFYSIIKKANA

Pasi Väliäho. *THE MOVING IMAGE: GESTURE AND LOGOS CIRCA 1900*.  
Turku: Turun yliopisto, 2007. 293 s.

Mediatutkimus on jakautunut alusta alkaen kahtia, empiiriseen ja teoreettiseen. Edellinen on antanut meille *mass communication researchin* ja kulttuurintutkimuksen laadullis-empiirisen päärintaman, jälkimmäinen Frankfurtin koulukunnan ja kulttuurintutkimuksen hallilais-grossbergilaisen sivustan. Heiluriliike näiden kahden navan välillä on sävyttänyt koko alan historiaa. Siksi on ollut vain ajan kysymys, koska 1980-luvulta hegemoniseen asemaan noussut empiirinen tiedekäsitys taas löytää varteenotettavan haastajansa. Mediafilosofia onkin pitänyt kiitettävästi yllä alan metodi- ja teoriakeskustelua, varsinkin Saksassa, ja sen ääni on tullut entistä kantavammaksi myös Suomessa. Tätä todistaa Pasi Väliähön väitöskirja *The Moving Image*, joka nostaa kotimaisen keskustelun riman aivan uudelle korkeudelle.

Väliähön tavoitteena on selittää 1900-luvun taitteen mediamurros, joka tiivistyi elokuvan mahdollistamassa liikkuvassa kuvassa. Selitys on moniaineellinen ja kompleksinen, enkä ole lainkaan varma, olenko ymmärtänyt sen kaikkia juonteita. Tekijän perusintentiona on silti ilmeinen. Hän pyrkii soveltamaan Gilles Deleuzen kaksiosaista elokuvan filosofiaa (*L'image-mouvement*, 1983; *L'image-temps*, 1985) 1900-luvun taitteen murrokseen. Ratkaisu poikkeaa kahdella tapaa Deleuzesta.

Ensinnäkin Väliäho hyväksyy Friedrich Kittlerin mediafilosofian ajatuksen siitä, että liikkuvan kuvan ymmärtämisen kannalta ratkaiseva murros ajoittuu vuosiin 1870–1920 eikä vasta toiseen maailmansotaan, kuten Deleuze esittää. Toiseksi hän ei pyri Deleuzen tavoin tulkitsemaan uudelleen elokuvaa ja sen tyylihistoriaa, vaan etsimään liikkuvan kuvan yhtymäkohtia vuosisadanvaihteen taiteen, tieteen ja filosofian kanssa. Siinä missä Deleuzen elokuvakirjan päähenkilöi-

nä ovat elokuvan tyylikaudet ja ohjaajat, käsittelee Väliäho liki kolmensadan sivun työssään ohimennen vain muutamaa elokuvaa. Kyseessä onkin yleinen mediafilosofinen tutkielma, jonka paino on ontologisisissa ja epistemologisissa kysymyksissä. Minimaalisen vähän huomiota saavat sen sijaan etiikka ja politiikan filosofia, vaikka tekijä haluaakin klassiseen tapaan nähdä metafysiikan ja politiikan välillä syvän yhteyden.

Elokuvan modernismin ja muotohistorian sijaan Väliähön teosta jäsentää Deleuzen perusjako kahdenlaisiin elokuvallisiin kuviin, liike- ja aikakuviin. *The Moving Image* jakaantuu alaotsikkonsa mukaisesti kahteen osaan, jotka tarjoavat kaksi erilaista näkökulmaa 1900-luvun taitteen mediamurrokseen. Luonnehdin lyhyesti kumpaakin ja tarkastelen sitten Väliähön tutkimuksen pulmakohtia.

Ensimmäisen ratkaisun takana hämmöittää Kittlerin teknologisen median käsite (ks. *Grammophon, Film, Typewriter*, 1986). Informaatioteorian mukaisesti, ja hermeneuttisesta traditiosta poiketen, Kittler liittyy viestinnän informaation tallennuksen ja levityksen tekniseen infrastruktuuriin, ei merkityksiin. Näin elokuvaa liikkuvana kuvana luonnehtii kaksi piirrettä, jotka korostavat sen antihermeneuttisuutta: elokuvateknikka tallentaa automaattisesti vastaanottamansa informaation ja se nojaa kuvasarjaan, jonka välejä ihmissilmä ei kykene havaitsemaan. Näistä piirteistä Väliäho päätelee Kittlerin tavoin, että liikkuva kuva toimii ei tietoisuuden vaan fysiologian tasolla. Behaviorismia muistuttavalla tavalla Väliäho siis ajattelee, että liikkuva kuva pelkistää ihmisen ja tämän psyyken fysiologiseksi ruumiiksi. Empiiristä tukea väitteelleen hän etsii lähinnä valokuva- ja elokuvateknikan käytöstä 1900-luvun taitteen fysiologisessa psykologiassa ja psykiatriassa. Kittleriläis-behavioristisen liikkuvan kuvan määrityksen Väliäho liittyy Giorgio Agambenin ja Michel Foucault'n ajatukseen kuriyhteiskunnasta, joka sekini vakiintui 1900-luvun taitteessa. Näin liikkuva kuva edustaa kontrollin muotoa, joka häivyttää yksityisyyden ja julkisuuden välisen rajan, pelkistää ihmiset paljaaksi elämäksi ja tekee politiikasta bio-

vallan käyttöä. Tämän mahdollistavat yksityiskohtaisemmat mekanismit jäävät Väliahon analysissä kuitenkin hyvin viitteelliseksi.

Teoksen toisessa osassa näkökulma siirtyy fysiologiasta ja biovallasta ajatteluun samalla, kun Väliahon media-käsite muuttuu. Kittlerin informaatioteoreettisen logiikan sijaan perusmediat jaetaan nyt kolmeen ryhmään: ääneen, kirjoitukseen ja kuvaan. Tällä kertaa liikkuva kuva avaa ajattelulle ennennäkemättömiä mahdollisuuksia, koska se sekoittaa perusmediat uudella tavalla. Tätä Väliaho havainnollistaa kolmella keskeisellä 1900-luvun taitteen kumouksellisella: Freudilla, Nietzscheillä ja Bergsonilla. Kukin heistä antaa oman hahmonsä ajattelun uusille ulottuvuuksille, joissa ääni, kirjoitus ja kuva menevät ristiin.

Freudin uusi psyyken teoria tarkastelee tiedostamatonta alueena, jossa sana ja kuva tai symbolinen ja kuvitteellinen leikkaavat (tulkinta noudattaa Kittlerin Lacan-analyysiä). Nietzsche lähestyy samaa toisesta näkökulmasta, ikuisen paluun kannalta. Olemista ja tulemista ei tule siinä nähdä toisilleen vastakkaisiksi, vaan kunakin hetkenä maailma muodostuu lukemattomista mahdollisuuksista tai perspektiiveistä. Ne voivat antaa myös menneisyydelle uuden merkityksen. Freudin ja Nietzschen avaama tie johtaa Väliaholla Bergsoniin. Tämä tapahtuu Bergsonin kuva-käsitteen avulla, johon myös Deleuzen elokuvafilosofia perustuu. Freudin psyyke laajenee Bergsonilla universaaliksi, niin että maailmankaikkeus tulee ymmärtää eräänlaisena tiedostamattomana muistina. Lisäksi Bergson samastaa tämän universaalimuistin absoluuttiseen välttynyt Nietzschen kannan relativistimilta. Olio sinänsä on olemassa absoluuttisen muistina, joka operoi kuvan logiikalla.

Väliahon tutkielma on huima sekä oppineisuuden että systeeminrakennuksen osoitus. Se on rohkea työ, joka ei kumarru mediatutkimuksen nykyiselle konstruktionismille ja empirismille, vaan puhuu metafysiikkaa äidinkielenään. Vaativuudessaan se jättää kauas taakseen suurimman osan valtavrann mediatiedettä, joka postmodernismia tekosyynä käyt-

täen kaihtaa suuria kysymyksiä ja tyytyy pienten aineistojen hellävaraiseen käsittelyyn. *The Moving Imagella* on kuitenkin omat ongelmansa, joita käsittelen kahdelta suunnalta, sisäisen ja ulkoisen kritiikin näkökulmasta.

Sisäinen eli immanentti kritiikki käsittelee kohteensa julkilausuman tavoitteen ja sen toteutuksen välistä suhdetta, kuten käyttämättä jätettyjä mahdollisuuksia. Nostan sen näkökulmasta esiin kaksi Deleuze-tulkintaan liittyvää kysymystä: metafysiikan rehabilitaation ja arvion 1900-luvun poliittisista vaihtoehdoista.

Väliahon työn radikaali epämuodinnukaisuus nousee siitä, että kirjoittaja pyrkii jatkamaan tiettyä antiikin filosofian monistista perinnettä, jonka tapaa vielä Hegelillä ja jonka Bergson 1900-luvun taitteessa halusi päivittää suhteellisuusteorian aikakauden tasalle. Kyse on siitä, että logoksen (käsitteen) kaksi puolta, todellisuuden olemus ja ajattelun kategoriat, johdetaan samasta periaatteesta. Jotta ongelma voidaan ratkaista modernin ajan vaatimusten mukaisesti, klassinen substanssin käsite tulee uudistaa. Sitä ei voi enää nähdä ajattomana ja muuttumattomana ensimmäisenä liikuttajana. Hegel antoiinkin substanssille subjektin, historiallisen toiminnan määreit, kun taas Bergson yhdisti sen kuvan käsitteellä ääretömään virtuaaliseen muistiin. Kysymys loogisen ja historiallisen suhteesta säilyy silti kummassakin perusongelmana. Väliaho liputtaa vahvasti loogisen puolesta, ja näin hän näyttää tekevän historiasta täysin kontingentin. Sivun 143 alaviitteessä hän toteaa kuin ohimennen, että liikkuvan kuvan käsite ei mitenkään liity elokuvaan. Koko työn yritys selittää 1900-luvun taitteen mediamurros tapahtuikin lopulta historian ulkopuolelta käsin, eli voidaan kysyä, mihin kaikkea tarjottua historiallista evidenssiä tarvitaan.

Deleuze kuitenkin edellyttää elokuvakirjassaan, että toinen maailmansota oli aito liikkuvan kuvan luonnetta muuttanut historiallinen tapahtuma. Täten aikakuvasta käsin voidaan taannehtivasti ymmärtää liikekuva. Deleuzen Väliahosta poikkeavaan loogisen ja historiallisen suhteen ratkaisuun liittyy myös toisenlainen arvio 1900-luvun poliittisista mahdoli-

suuksista. Tämä johtuu siitä, että Väliaho antaa Deleuzen liikekuvalle liian suppean poliittisen sisällön, joka samastuu kuriyhteiskunnan kontrollimekanismeihin. Deleuzellä taas 1900-luvun politiikassa ja etiikassa on kyse uskon periaatteesta, joka vaihtuu siirryttäessä liikekuvasta aikakuvaaan. 1900-luvun alkupuolen erottaakin sen jälkipuolesta uskon luonteen muutos. Vanha Hollywood ja neuvostoelokuva pitivät vielä paremman maailman luomista itsestään selvänä, mutta toisen maailmansodan raunioiden jälkeen meidän on perustettava uskomme toisella tavalla. Toisin sanoen Deleuze välttää weberiläis-foucault'laisen näkemyksen 1900-luvusta kiristyvän rautahäkin maailmana.

Ulkoinen tai transsendentti kritiikki etsii kohteestaan riippumattoman kiintopisteen, josta käsin tulkita ja arvottaa sitä. Nostan esiin kolme tällaista tarkastelukulmaa arvioimalla, miten Väliahon työ lisää tietoaamme 1900-luvun media-murroksesta, miten se saa lukijan vakuutumaan biopolitiikan tarpeellisuudesta ja mikä sen anti mediatutkimukselle on.

Ajatus 1900-luvun taitteesta uuden ajan yhteiskunnan ja kulttuurin tärkeänä murroskohtana on vakiintunut, ja se on saanut erilaisia historian periodisoinnin nimityksiä, kuten "porvarillisen yhteiskunnan loppu" tai "*fin de siècle*". Samoin on vanha teema, että kulttuurissa ja medioiden alueella käänne tiivistyy elokuvaan tai sen toimintatapoja – montaaitekniikkaa, ajan ja paikan sekoittamista, näkökulman vaihdosta yms. – noudattavaan moderniin taiteeseen. Mitään uutta ei ole myöskään väitteessä, että Bergsonin aikakäsitys antoi filosofisen aikalaishahmon vuosisadanvaihteen ajattelutapojen mulistukselle. Kaiken tämän voi lukea sellaisesta standarditeoksestakin kuin Arnold Hauserin *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1953). Väliaholla ei ole kuitenkaan mitään sanottavaa tästä taustasta, mikä johtuu hänen metodistaan ja esitystavastaan. Väliaho pitäytyy näet tiukasti vain siihen, miten Deleuzen, Kittlerin ja Agambenin näkökulmasta voidaan selittää 1900-luvun taitteen mediamurrosta. Näin työ saa hermeettisen sävyn, niin että se kommunikoi lähinnä itsensä kanssa. Kaikki annetut selitykset kiertävät samaa

kaksinapaista kehää, jonka keskuksina ovat fysiologisen ruumiin kontrolli (ensimmäinen osa) ja ajattelu virtuaalisuuden näyttämönä (toinen osa). Elokuvan tapa esittää ruumis on kuitenkin tulkittu jo varhain myös toisella tavalla (Béla Balázs), ja jo Sergei Eisenstein yritti kehittää elokuvan filosofian, jossa fysiologis-aistimelliset, filosofis-käsitteelliset ja eettis-poliittiset suhteet asettuvat samalle janalle. Ongelmaksi jää näin se, mitä lisää Väliaho oikeastaan tuo tietoihimme edellisestä vuosisadanvaihteesta.

Väliahon työ jatkaa 1900-luvun taitteen apokalyptisen tulkinnan perinnettä. Sen keskiössä on länsimaisen ihmisen joutuminen yhä syvempään kurimukseen, ei yleisen äänioikeuden ja siten demokratian läpimurto. Tunnetusti näkemys johti aikanaan äärioikeistolaisiin (fasismi) ja äärivasemmistolaisiin (kommunismi) reaktioihin, eikä lukijaa hämmästyttäkään, että Väliahon tukipisteiden (Nietzsche, Bergson, Heidegger) elämänfilosofia ruokki aikanaan fasistista ajattelua. Kyse ei ole kuitenkaan tämän jatkosta, vaan siitä vasemmalta tulevasta Nietzschen, Bergsonin ja Heideggerin tulkinnasta, joka on välittynyt Foucault'n sekä Deleuzen kautta ja joka on synnyttänyt Michael Hardtin ja Antonio Negrin tyyppisen uuskommunismien. Meidän ei tule kuitenkaan hyväksyä sellaisinaan Väliahon mediafilosofian poliittisia premissejä. Vaikka Väliahon tavoite – elämän mahdollisuuksien puolustus – on ylevä ja hyväksyttävä, sitä ei voi toteuttaa ilman 1900-luvun suurta perintöä, demokratian laajentumista.

Mediafilosofia muodostaa taiteen- tai yhteiskuntafilosofian tavoin poikkitieteellisen tiedonalueen. Vaikka nykyään kuuluuakin katsoa, että hyvä tiede on aina monitieteistä, vähemmän puhutaan tällaisen tiedontyyppin vaikeuksista. Väliahon työ puhutteleeekin enemmän filosofeja kuin mediatieteilijöitä. Väliaho ei ole niinkään kiinnostunut elokuvasta – muista sen aikalaismedioista puhumattakaan – kuin tietystä immanenssin filosofiasta, jonka hän pakottaa 1900-luvun taitteen aineistoon. Tämä käy kauniisti esiin siitä, että Väliaho ei sano mitään siitä keskustelusta, jota on käyty Deleuzen elokuvafilosofiasta. Toisin sanoen hän ei edes mainit-

se sellaisia tunnettuja teoksia kuin D. N. Rodowickin *Gilles Deleuze's Time Machine* (1997), Gregory Flaxmanin toimittama *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema* (2000) ja Paola Marratin *Gilles Deleuze: cinéma et philosophie* (2003). Kyse ei ole siitä, etteikö Väliaho tuntisi näitä teoksia. Ne eivät ole vain hänelle tärkeitä, koska hänen keskiönsään ei lopultakaan ole elokuva liikkuvana kuvana, vaan liikkuva kuva metafyyssisenä periaatteena, joka kantaa sisällään tekijälle tärkeitä episteemisiä ja poliittisia seurauksia. Joukkoviestintä- ja mediatieteen kannalta lopputulos on näin enemmän *mediafilosofiaa* kuin *mediafilosofiaa*.

Yhtä kaikki, älyllisenä suorituksena *The Moving Image* on mykistävä maailmanluokan saavutus. Toivoa sopiikin, että tekijä löytää sille kansainvälisen kustantajan, jotta kirja saisi antaitsemansa huomion. Uutta julkaisemista varten Väliahon kannattaa tosin tiivistää nyt liiaksi rönnyilevää esitystä. Mallina voi olla hänen "Biovalta"-artikkelinsa *Mediaa käsittämässä*-kokoelmassa (toim. Ridell, Väliaho & Sihvonen, 2006), jossa väitöskirjan ensimmäisen osan idea tiivistetään lukijajaystävällisemmällä tavalla.

**Tarmo Malmberg**