

**JEAN-LUC GODARD JA MODERNIN TAIDE-ELOKUVAN  
KERRONNALLISUUS**

**Audiovisuaalinen kirjoittaminen elokuvallisten välitilojen tutkimuksen  
metodiikkana**

Juha Oravala  
Lisensiaatintutkimus  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteen ja kulttuurin  
tutkimuksen laitos  
Taidekasvatus  
Syksy 2001

## Sisällysluettelo:

0. Johdanto
1. Klassisen kerronnan läsnäolo/poissaolo- dualismille perustuva rakenne
2. Formalistinen montaasi-teoria ja Sergei Eisensteinin patetia-käsite
  - 2.1. Formalismi, dekonstruktio ja poliittinen elokuva
3. Rihmastollinen teksti ja tapahtuminen "kolmannen" välitilassa
  - 3.1. Konstruktivistisen realismin ontologiaa
  - 3.2. Alueelliset merkit, produktiiviset käsitteet
  - 3.3. Esteettinen hermeneutiikka ja poliittisuus abstraktin toiseuden käsitteen kautta
4. Modernin elokuvan poeettinen konstruktivismi
  - 4.1. Godardilaisen kerronnan sarjallinen rakenne sekä JA-metodin produktiivisuus
    - 4.1.1. Godardilaisen kerronnan kinematografiset periaatteet
  - 4.2. Aviovaimo Pariisissa (Deux ou trois choses que je sais d'elle)
    - 4.2.1. Elokuvan sarjallisen rakenteen jakso- ja otoskartta
5. Modernin elokuvan kaksitahoinen todellisuus-käsitys ja "valheellisuuden voima"
  - 5.1. Deux ou trois choses: elokuvallisten rajakategorioiden välissä
    - 5.1.1. Subjekti- ja objektikuvien rinnastaminen
    - 5.1.2. Dialogin subjektiivisuus ja objektiivisuus
    - 5.1.3. Läsnäolevan kuvan ja poissaolevan äänen välinen konflikti
    - 5.1.4. Subjektipositioden rajalinjoilla
6. Modernin elokuvan transsendenttisuus: välitilat ja puhtaan ajan signifiassi
  - 6.1. Transsendenttisen elokuvallisuuden olemus godardilaisessa kerronnassa
    - 6.1.1. Ääni / äänettämyys

**6.1.2. Mikä-tahansa-tilat sekä absoluuttisen ja pragmaattisen tason tuottavat paon linjat**

**6.1.3. "Hengen" signifiassi ja ei-kielellisen representoiminen**

**7. Yhteenveto: Yhteenveto: Godard, audiovisuaalinen kaksoiskirjoittaminen ja elokuvan elokuvallisuus**

**8. Lähdeluettelo**

## 0. Johdanto

Ranskalaisen uuden aallon ohjaajan Jean-Luc Godardin elokuvia on yleensä pidetty vaikeaselkoisina ja teoreettisina, jopa ei-katseltavina. Elokuvatutkijoiden määrittelyt siitä mitä Godardin elokuvat ovat vaihdelleet suuresti riippuen tutkijan näkökulmasta. Vaikeutta määrittelyyn lisää Godardin tapa uudistaa ilmaisuaan ja tehdä monitulkintaisia elokuvia, joita ei voi yksiselitteisesti kiteyttää kuuluvaksi mihinkään lajityyppiin. Godardin tyyliä on kuitenkin yleisesti ottaen pidetty elokuvaa ilmaisujärjestelmänä, elokuvan suhdetta kieleen ja erilaisiin yhteiskunnallisiin konteksteihin tutkivana abstraktina meta-elokuvana. Jos Godardia voi pitää teoreettisena elokuvantekijänä, silloin hänen teoreettisen metodinsa määrittelyä voidaan pitää elokuvatutkijoiden tehtävänä. Kuitenkin yksiselitteinen kysymys siitä mitä tai minkälaisia Godardin elokuvat ovat, on mielestäni logiikaltaan väärin asetettu. Tutkimuksessa tarkoitukseni onkin osoittaa miten Godardin elokuvat eivät ensisijaisesti kiteydy valmiiksi elokuvateoksiksi, vaan ilmenevät prosessuaalisina keskusteluina ja kohtaamispaikkoina tekijän ja katselijan välillä.

Godardin pitkän uran jatkuttua 60-luvulta tähän päivään ovat tutkijoiden käyttämät tulkinnan apuvälineet vaihdelleet ja muuttuneet ajan saatossa. Siten tutkijoiden rekonstruoimassa Godard-kuvassa on painottunut ennen kaikkea 60-luvun merkitys ja aikakauden strukturalistisen teoriaperinteen ja marxilais/hegeliläisen -dialektiikan vaikutus ehkä suurempana kuin tarkasteltaessa ohjaajan uraa kokonaisuutena olisi antanut aiheita. Godardista kirjoitettaessa ollaan korostettu ohjaajan audiovisuaalisen tutkimuksen kielifilosofista luonnetta, mutta silti Godardin analyttistä tyyliä on tulkittu dialektiikan perinteestä käsin. Mauri Ylä-Kotola (1999, myös 1997) on väitöskirjassaan lähestynyt godardilaista kerrontaa "metodipluralistisen" tutkimusotteen kannalta, mutta Ylä-Kotolan tulkinnan suuri linja pitäytyy fenomenologis-strukturalistisen teoreettisen kehikon varassa rekonstruoiden godardilaisuuden nimenomaan tästä positiosta. Mm. Sakari Toiviainen (1985, 1995) on kirjoituksissaan korostanut kuitenkin Godardin metodisen otteen monitahoista luonnetta, jossa yhteiskuntakriittisen kielifilosofian lisäksi korostuu ei-kielellisen ja imaginaarisen tason merkitys ja Toiviainen korostaakin, että "tunne ja metodi" eivät missään vaiheessa ole irronneet Godardilla toisistaan.

"Godardille elokuvan poliittinen, yhteiskunnallinen puoli ei siis koskaan ole erillään yksityisestä, hänelle subjektiivinen ei ole objektiivisen eikä poesia politiikan vastakohta, vaan molemmat puolet voivat olla olemassa rinta rinnan, elimellisessä yhteydessä, kuten hän elokuvaillaan sitten niin vakuuttavasti todistaa. Unelmien subjektiivinen ja runollinen todellisuus ei jätä Godardia edes silloin



kun hän näyttää olevan kaikkein teoreettisimmillaan, poliittisimmillaan ja didaktisimmillaan, lähimpänä kielen nollapistettä. ... Godard puhuu ikuisuudeksi kasvavasta sekunnista, asettaa vastakkain olemassaolon ja olemuksen, draaman ja dokumentin, löytää tunteiden ja subjektiivisten vaikutelmien "ihonalaiset tehokeinot". (Toiviainen 1985, 21)

Godardia koskevista tulkinnoista (mm. Malmberg 1985) dialektiikan käsitteen kautta on pyritty selittämään ohjaajan pyrkimystä synteeseiden tekemiseen rinnastamalla eri tasoisia vastakohtapareja toisiinsa. Godardia on tulkittu (Wollen 1986, 1977) tässä valossa myös poliittisena elokuvatekijänä, jonka vastaelokuvallista tyyliä kuvaamaan Peter Wollen (1977) kehitti käsitteen kolmas avantgarde. Wollenin rekonstruktio poliittisesta Godardista perustuu yksinomaan Godardin 70-luvun poliittisen kauden elokuviin. Wollenin sinänsä ansiokas tulkinta antaa ohjaajasta kuitenkin liian yksipuolisen kuvan. Godardin pyrkimyksenä ei ollut yksinkertaisesti tuottaa vallankumouksellista elokuvaa, jolla ohjaaja pyrki vaikuttamaan käytännöllisen reaalipolitiikan muutoksiin. Poliittinen elokuva on Godardille merkinnyt aina ensisijaisesti elokuvan tekemistä erilaisin metodein, jossa poliittiset aspektit liittyvät osaksi elokuvan tekstuuria. Käytännölliset kontekstit ja poliittinen vaikuttaminen eivät sinänsä ilmene ohjaajalle kovin suuressa merkityksessä.

Yhteiskuntakriittisten merkitysten lisäksi pyrkimyksen synteeseihin on Godardilla nähty ilmenevän ohjaajan tavassa yhdistää toisiinsa kaksi elokuvateorian suurta linjaa, formalistisen ja realistisen kerronnan perinteen. Godardin ilmaisutyyliä on pidetty vuosikymmenien ajan niin omaperäisenä, että hänen kerrontatavastaan on alettu käyttämään omaa käsitettä, godardilainen kerronta. David Bordwell (Sihvonen 1988) näkee neljän suuren tradition (klassinen Hollywood- kerronta, taide-elokuvan kerronta, historiallis-materialistinen kerronta - venäläisen montaasikoulukunnan tuotanto, parametrinen kerronta) jälkeisenä viidentenä juuri godardilaisen kerronnan, joka ilmenee synteettisenä konstruktiona kaikista edellisistä luokista. Godardia on kuitenkin yleensä tulkittu, ilman tarkempaa godardilaisen ilmaisukielen erityispiirteitten tarkastelua, suhteessa erityisiin yhteiskunnallisiin tematiikkoihin, joiden kautta ohjaajaa on kategorisoitu eri positiioihin kuuluvaksi. Godardilla tematiikat liittyvät kuitenkin läheisesti ilmaisutyylin muotoon, joten liian suorien tulkintojen tekeminen ohjaajan konstruoinnista semanttisista merkityksistä ilman tarkkaa ilmaisukielen lähianalyysia ei voi olla täysin relevanttia.

Omassa lähestymistavassa pyrin yhdistämään Godardin elokuvallisen ilmaisukielen analyysin ohjaajan sisällöllisten merkitysvaikutusten tulkintaan. Liitän tulkintani Godardin elokuvista näkemykseen modernin elokuvan olemuksesta, jossa taidemuotona tapahtuu pyrkimystä erilaisten

kinematografisia tyylien yhdistelemiseen tietyn sisällöllisen periaatteen tai motiivin pohjalta. Modernin elokuvan myötä syntyneen auteur-teorian ja siihen liittyvän subjektiivisen näkökulman (POV, point of view, kts. kpl. 4) korostamisen kautta elokuvissa alkaa ilmetä laajempi filosofiskulttuurinen keskustelu strukturalismin ja transsendenttisen holismin jälkeisestä ontologiasta. Ranskalaisen uuden aallon ja etenkin Godardin elokuvissa poststrukturalismin ja fenomenologian teoreettiset ideat näkyvät elokuvien rakenteen muuttumisessa ehyestä teoksellisuudesta vapaan diskursiivisuuden kaltaiseksi tekstuuriksi. Modernin elokuvan kielenkaltaisuuden analysoimisessa tulkintamallien täytyy siten huomioida dekonstruktion ja poststrukturalististen teoreettisten keskustelujen vaikutus taideilmaisun muotoon.

Tarkastelen tutkimuksessa Godardin subjektiivista ilmaisukieltä vapaana epäsuorana diskurssina, joka ilmentää tutkivaa asennetta suhteessa elokuvaan kielellisenä järjestelmänä, representaation luonteeseen faktan ja fiktion välisiä raja-aitoja hämärtävänä välitulallisenä kerrontana sekä elokuvaan kommunikatiivisena prosessina tekijän ja katsojan välillä. Yhdistämällä godardilainen kerronta modernin elokuvan eri perinteitä synteettisoivaan olemukseen, jossa yhdistyvät etenkin poeettisen ja formalistisen kerronnan piirteet, tulkiten Godardin estetiikkaa suhteessa Gilles Deleuzen ja Jacques Derridan ajatteluun erilaisia kerronnan tasoja yhdistävänä audiovisuaalisena kaksoiskirjoittamisena.

Modernissa elokuvassa ilmenevä ambivalenttinen kuvallisuus, toisaalta realistista kerrontaa rikkovan formalistisen muodon ja toisaalta puhtaiden irreaalisten kuvausten kautta, ilmentää ranskalaisessa nykyfilosofiassa laajasti tulkittua ajatusta dekonstruktiivisen kielen ja transsendenttisen toiseuden välisestä yhteydestä. Tutkimuksen teoreettinen tausta liittyy siten Deleuzen ja Derridan kautta poststrukturalistisia ja postfenomenologisia näkemyksiä yhdistävään radikaaliin, tulemisen filosofiaan. Tutkimuksen teoreettinen viitekehys liittyy dekonstruktion kautta tapahtuvan uuden tilallisen ja ajallisen kokemushorisontin tarkasteluun.

Työn tutkimusasetelma rakentuu problematisoimaan klassisen elokuvakerronnan perinteen sekä modernin diskursiivisen kerronnan välisten erojen suhdetta ja vaikutuksia jälkimmäisen ilmaisutyylin muodostumisessa. Yhdistämällä moderniin, epälineaariseen elokuvakerronnan tyyliin näkemyksen siirtymästä klassisesta teosrakenteesta tekstiksi eli verkostomaiseksi tilaksi, lähestyn godardilaista kerrontaa audiovisuaalisena kirjoittamisena, jossa yhdistyvät modernin elokuvan olemus puhtaana kuvallisuutena ja toisaalta formalistisena kuvasarjallisuutena.

Ajattelussa, jossa elokuvan nähdään muodostuvan avoimena tekstinä, korostetaan elokuvaa tekijänsä aktiivisen semanttisen ja affektiivisen merkityksenannon tilana vastakohtana sulkeutuvien muotojen kausaalille ja determinoidulle logiikalle. Elokuva tekstinä muodostuu prosessin kaltaisessa tilassa, jossa elokuvalliset koodit ja rajat joutuvat liikkeeseen elokuvantekijän analyttisen metodin pohjalta, jossa myös tekijän oma asema kytetään refleksiivisesti osaksi elokuvan tekoprosessia. Modernin elokuvan voidaan katsoa ilmentävän teoreettista ja abstraktia taideilmaisua, jossa käsitteellistämällä elokuvalliseen kokemukseen vaikuttavien aika- ja tilahorisonttien hahmottamista elokuvassa tuotetaan eri vuorovaikutustasojen välistä diskursiivista kommunikaatiota. Elokuvateos ilmenee tällöin tekstuaalisena pintana, jonka vaikutukset ilmenevät elokuvantekijän audiovisuaalisen kaksoiskirjoittamisen kautta sekä tilallisesti että ajallisesti.

Modernin taide-elokuvan tilallinen horisontti asettuu, vastustaessaan klassisen kerronnan determinoivaa läsnäolo/poissaolo- jakoa, nimenomaan läsnäolevan audiovisuaalisen aineksen järjestelmiseksi monitahoiseksi ja monitulkintaiseksi semanttiseksi viittausjärjestelmäksi. Modernin kerronnan ajallinen horisontti rikkoessaan lineaarisen kerronnan kausaalisen rakenteen muodostuu vapaan sarjallisen logiikan varaan, joka ei noudata säännönmukaista hahmottumista ja jossa elokuvallisen ajan käsitteestä itsestään tulee yksi Godardin teoksissa ilmenevän analyttisen tutkimuksen kohteista. Abstrahoidulla ja käsitteellistämällä elokuvallisia havaintokohteita, subjektiviteetteja sekä reaalisia viittausobjekteja modernissa elokuvassa luodaan kaksitahoinen vaikutussuhde tekstuaalisen ja transsendenttisen tasojen välillä. Käsitteellinen elokuvallisuuden todellisuudesta ilmenee selkeän diegesiksen maailman projisoimisen sijasta erilaisten diskursiivisten väliintulojen kaltaisena produktiivisten vaikutusten sekä mahdollisten utooppisten tai virtuaalisten ideoiden tuottamisen tilana.

Tutkimuksessa tarkastelen Godardin audiovisuaalista ilmaisukieltä etenkin ranskalaisen nykyfilosofi Gilles Deleuzen ajattelun valossa ns. kolmannen merkitystason kerrontana, jolloin elokuvan tekstuurissa korostuu useiden lukutapojen ja sisääntulojen mahdollisuus ja ennen kaikkea välitilallisen ontologian eksplikoiminen elokuvan autonomisena eksistenssinä ja produktiivisena voimana, elokuvan elokuvallisuutena. Deleuzen postuloiman, modernin elokuvan kerrontaa kuvaavan, aika-kuvan käsitteen kautta tulkitsean Godardin ilmaisutyyliä kolmen pääkategorian kautta:

- 1) Sulkeutuva ja yhtenäinen kerronnan muoto muuttuu autonomisten jaksoiden ja otosten yleiseksi sarjallisuuden rakenteeksi.

- 2) Toden ja epätoden välinen suhde problematisoituu ja todellisuus-käsitys tulee monitahoisen semanttisen reflektoinnin kohteeksi.
- 3) Elokuviissa alkaa esiintyä puhtaita kuvauksia, jotka eivät viittaa kausaaliseen narraatioon ja irtautuvat kuvapinnasta abstrakteina "mikä-tahansa-tiloina."

Näiden kategorioiden kautta tarkastelen Godardin elokuvissa ilmenevää sarjallisuuden rakennetta analysoimalla tekstuuriin konstruoidun siltakohtien merkitystä eri diskursiivisten tematiikkojen ja kontekstien kohtaamispaikkoina. Deleuzen ja Jacques Derridan dekonstruktion käytännölle perustuvan kaksoiskirjoituksen kautta tulkiten Godardin audiovisuaalista kirjoitusta ensinnäkin formalistisena strategiana, jonka myötä mahdollistuu elokuvan asema yhteiskunnallisia tematiikkoja ilmentävänä kritiikkinä. Toisaalta elokuvallisen todellisuus-käsityksen muututtua modernissa elokuvassa monitahoiseksi ja fragmentaariseksi kielipeliksi, pyrin analysoimaan fragmentaarista elokuvaa kokonaisuudeksi syntetisoivaa, produktiivista voimaa. Godardin elokuvien ilmaisukielessä abstrakti, produktiivinen voima liittyy teoreettiseen käsitteellistämisen käytäntöön, jossa elokuvan kieli abstrahoituu transsendenttisenä ja autenttisenä elokuvallisuuden olemuksena.

Modernin elokuvan tekijöistä Jean-Luc Godard on Gilles Deleuzen (1989, 1992) mukaan kehittänyt yleisestä sarjallisuuden logiikasta oman tyylinsä ja metodinsa. Godardilainen kerronta voidaan Deleuzen (emt.) mukaan määritellä menetelmälliseksi lähestymistavaksi suhteessa audiovisuaaliseen materiaaliin, jonka avulla Godard tutkii ja problematisoi audiovisuaalisen teoksen visuaalisia ja sonorisia elementtejä. Metodillaan Godard tuottaa dynarratiivisen kerronnan rakenteen ja siten elokuvien olemukseksi lopullisen ratkaisemattomuuden (*incommensurable*) tai sulkeutumattomuuden. Godardilainen konstruktioivinen metodi rakentuu kahden elementin väliselle suhteelle, jossa niitä kuvaavien esitysten välille luodaan vuorovaikutuksellinen kytkentä. Deleuze (1989, 180) kuvaa Godardin metodia JA- (AND) konjunktion kautta, jolla Deleuze tarkoittaa merkin murroksen jälkeistä polysemanttista suhdetta kahden välillä, 'tämä JA sitten tämä.' Konstruktivistisen metodin välineenä montaasi ilmenee Godardille (Deleuze 1989, 181) keskeisenä periaatteena, jolla Godard tuottaa sarjallisia yhteyksiä, pystyttää kategorioita ja suuntaa kategorioiden kautta audiovisuaalista ajattelua.

Kategorioiden asettaminen on Deleuzen (1992a, 1988) filosofisen käsitteen muodostamisen ja immanenssin tason pystyttämisen käytäntöä, jossa tiettyjen perusongelmien kautta konstruktivistisessa prosessissa tuotetaan vuorovaikutusyhteyksiä esim. erilaisten kulttuuristen käytäntöjen välille. Kategoriat eivät pyri olemaan vastauksia tiettyihin ongelmiin vaan eräänlaisia

tasoja, joissa ongelmat asetetaan esille. Kategoriat, joiden varaan elokuvien jaksot rakentuvat, perustuvat mainittuihin erityisiin ongelmiin ja "voivat koskea mitä tahansa kuvan suhdetta: henkilöitä, henkilöiden tiloja, ohjaajan asemaa, ruumiinasentoja, mutta myös värejä, esteettisiä tyylejä, psykologisia kykyjä, poliittisia voimia, logiikan tai metafysiikan kategorioita." (Deleuze 1992b, 143)

Elokuvallisuuden voima Godardilla ilmentää "kolmannen" välitilallisuuden ontologiaa, jossa subjektiivisen tason kokemuksellisuuden horisontti yhdistyy objektiivisen kielijärjestelmän kritiikkiin ja siten uudenlaisen poeettisen todellisuuden konstruointiin. Elokuvallinen, erityinen todellisuus näyttäytyy Godardilla tilana, jossa elokuvallisuuden voima ilmenee erilaisia yhteiskunnallisia konteksteja ja subjektipositioita yhdistelemään pyrkivänä tuotannollisena kerrontana. Modernin elokuvan kerronnan produktiivinen voima ilmenee imaginaarisen tason virtuaalisten ideoiden aktualisoimisessa elokuvan vapaaseen, epäsuoraan diskurssiin. Elokuvan muodossa ilmenevien subjektiivisten ja objektiivisten näkökulmien hämärtämisen kautta sekä käsitteellistämällä konventionaalisen kerronnan konventioita ja tuottamalla abstrakteja merkitysyhteyksiä, Godard pyrkii suoraan kommunikaatioon suhteessa elokuvan henkilöihämmöihin sekä katsojiin. Kommunikaatio tapahtuu käsitteellistettyjen tilojen ja kerronnallisten katkoskohtien kautta, jotka toimivat semanttisina välitiloina ohittaen elokuvan aseman kielijärjestelmänä mahdollistaen kommunikaation suorana audiovisuaalisena ajatteluna.

Tutkimuksen empiirinen osuus rakentuu Godardin vuonna 1966 tekemään Aviovaimo Pariisissa-elokuvan (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) lähianalyysiin. Valintaan vaikutti teoreettinen lähestymistapani, sillä havaitsin relevanttina näkökulmana tulkita elokuvaa jälkistrukturalistisen (Deleuze, Derrida) produktiivisen kirjoittamisen käsitteen kautta, joka poikkeaa useista tehdyistä Godard-tulkinnoista. Varsinaisen väitöskirjatyön osalta pyrin laajentamaan tarkastelua koskemaan myös Godardin tuotannon muita kausia edustavien esimerkkielokuvien lähianalyysin kautta. Tutkimusmetodinä käytän semanttista diskurssianalyysiä, jossa huomioidaan Deleuzen ja Derridan näkemykset semantiikan ja fenomenologian alojen yhtymisestä elokuvan semanttisen ketjun kartoittamisessa.

Tutkimuksen rakenne jakautuu kahteen pääosaan, jossa kappaleet 1 - 3 käsittelevät niitä perusteita, jotka ilmenevät modernin elokuvan olemusta lähemmin käsittelevissä kappaleissa 4, 5 ja 6. Ensimmäisessä kappaleessa käsitteelen klassisen elokuvakerronnan teoreettisia näkökulmia ja elokuvaan liitettyä realistista ontologiaa pyrkien yhdistämään keskustelun laajempaan diskurssiin

teos- ja tekstirakenteiden muutokseen liittyvistä filosofisista perusteista. Ensimmäinen kappale toimii eräänlaisena peilinä, jota vasten nostan esiin modernia elokuvaa käsitteleviä teoreettisia malleja sekä Godardin audiovisuaalisen kirjoittamisen käytäntöä. Esittelen kappaleessa klassisen elokuvan teos-rakennetta ja siihen vaikuttavan läsnäolo/poissaolo- dualiteetin merkitystä, jonka aktiivisen sääntelyn on nähty (Heath 1986 ja Oudart, Sihvonen 1988b) muodostavan perinteisen elokuvataiteen ontologisen perusfilosofian.

Pyrkimykseni ei ole kritisoida sutuurin ja muiden klassisen kerronnan teoreettisten mallien ideologista problemaattisuutta. Tarkoitukseni on esitellä kerronnan malli, jossa vaikuttavan sensomotorisen siteen heikkeneminen (Deleuze 1983, 1989) vaikuttaa modernin kerronnan syntymiseen. Kerronnan totuus-representaation heikkeneminen on yhteydessä laajempiin yhteiskunnallisiin konteksteihin, joita erittelen kappaleissa 2 ja 3. Gilles Deleuzen näkemyksen kaltaisesti klassisen kerronnan vaikutteet ilmenevät tulkintani mukaan myös Godardilla, mutta kyseessä on ennemminkin realistisen kerronnan simulaatiivinen muunnos ja elokuvan representaation totuus-suhteella ambivalenttisesti leikkivä taidemuoto.

Kappaleessa 2 käsittelen formalismin perintöä ja Sergei Eisensteinin montaasi-teoriaa, jonka vaikutus Godardin ilmaisukieleen on ollut merkittävä. Eisensteinin montaasi-periaatteessa ilmenee kaksitahoisen dualismin idea, joka ilmenee myös Deleuzen filosofiassa teoriassa ja muistuttaa laajemminkin uutta ranskalaista nykyfilosofista ajattelua. Eisensteinin formalismissa esitetty ajatus fragmentaarisen tekstipinnan yhteydestä pateettisen ilmaisumuodon kautta suhteeseen absoluuttiseen totuuteen ilmenee nykyfilosofiassa rekonstruoituna mallina, josta on poistettu liiallinen metafyyssinen aines ja determinoivan holismin luonne. Varsinkin Deleuzen filosofian kannalta Eisensteinin montaasin estetiikassa esitetty yhteys sarjallisen kuvamuodon ja lähikuvissa ilmennetyn absoluuttisen ilmaisullisuuden keskinäisen konstruoimisen mahdollisuudesta on hyvin samansuuntainen.

Eisensteinin formalismin yhteyttä dekonstruktiiiviseen avantgarde-elokuvaan käsittelen saman kappaleen alaluvussa, jossa muutamien esimerkkiteorioiden kautta pyrin osoittamaan miten ns. teoreettinen elokuva suuntautui representaation konstruoimisessa eksplisiittisesti klassisen kerronnan ilmaisumuotoa vastaan. Godardin elokuvataiteen on tulkittu liittyvän nimenomaan tähän lajityyppiin ohjaajan poliittisiin ja teoreettisiin intresseihin pohjautuen. Pyrin esittämään työni pohjalta argumentin ettei tämä näkemys riitä kuvaamaan kuin pientä vaihetta Godardin sisällöllisesti laajan ja ajallisesti pitkän taiteellisen uran aikana.

Kolmannen kappaleen ja sen kolmen alaluvun kautta esitän tarkemmin teoreettisen näkökulmani ja metodisen lähestymistapani tutkittavaan aiheeseen. Käsitys tekstistä ja rihmastollisesta ontologiasta teos-rakenteen vastakohtana ilmentää lähestymistapaani, jossa Derridan ja Deleuzen näkemysten mukaan eron tekemisen ja tuottavan kirjoittamisen käytännön kautta lähestytään uudenlaista suhdetta yhden ja toisen (läsnäolon ja poissaolon) välisen dualismin osalta. Käsitelyssä tekstistä signifioidun tason nähdään häviävän, jolloin tilalle nousee aktiivisen tilallistamisen käytäntö signifioidun läsnäolevan pisteen ja sen semanttisen kentän välisen kartoittamisen hahmottamiseksi. Deleuzen korostaa Derridan jäljittämisen käytännön sijasta rihmaston tilaa tuotannollisena, uusien käsitteiden ja siten uuden ontologian konstruoimisena. Ylimääräytymisen logiikan dekonstruoimisen jälkeen teksti hahmottuu puhtaan tapahtumisen alana, jossa käsitteet toimivat uutta luovina "työkaluina" (Deleuze 1988). Signifioidun ketjun tuottamisessa erityiseen sulkeutuvaan muotoon ilmenee, lopullisen merkityksen takaavan signifioidun puuttuessa, uudella tavalla alitajunnan ja "ambivalenttisen intentionaalisuuden" (Lindeman 1986) merkitystasot.

Teksti tai rihmasto on luonteeltaan ratkaisematon järjestelmä, joka aksiomaattisen luonteensa kannalta tarvitsee hahmottuakseen kokonaisuudeksi ylimääräisen postulaatin. Rihmaston ontologiassa avoimeen järjestelmään tuottaa hahmotettavan sulkeuman tai ajattelua rajaavan kehysten käsitys abstraktista toiseudesta, joka ei ilmene aktiivisena poissaolevana läsnäolevalle muodolle. Abstraktin toiseus on virtuaalista voimaa, joka vaikuttaa tekstissä läsnäolevan aineksen tapahtumista alkuunsaattavana periaatteena. Kyseessä on abstrakti käsitys läsnäolevan ontologisesta olemisesta. Tieto siitä, että kieli on, joka Godardilla ilmenee alituisena kysymyksenasetteluna siitä, että elokuva on, onko elokuva kuollut ja miten elokuva ja elämä rinnastuvat keskinään. Fragmentaarisenä tekstinä tämän kysymyksen käsittelyä ja kytkemistä moninaisiin pragmaattisiin yhteyksiin yhdistää teosmuotoon lopultakin Godardilla kaikessa ilmenevä elokuvan elokuvallisuuden korostaminen. Elokuva on, siis Godard ja elämä on.

Kolmannessa alaluvussa käsittelen "kolmannen" ontologiaa suhteessa ajatuksiin esteettisestä hermeneutiikasta ja kuvallisuuteen liittyvän imaginaarisuuden mahdollisuuksista syvien arvokategorioiden kollektiivisesta jakamisesta, esteettisen potentiaalista marginaalisten politisoitumisten kanavana tai vain esteettisen pintaan liittyvän mielikuvayhteisöllisyyden syntymisessä. Kappaleen kautta pyrin miettimään lähemmin poeettisen ja poliittisen tiedostamisen vuorovaikutusta abstraktin ja pragmaattisen tasojen välillä.

Neljännessä kappaleessa käsittelen modernin elokuvan ambivalenttista olemusta poeettisen ja poliittisen tasoja yhdistävänä kolmannen merkitystason kielijärjestelmänä. Tarkastelen modernin elokuvan ilmaisukieltä suhteessa edellä kuvattuun rihmastolliseen ontologiaan, jonka kautta teoreettisesti pyrin rinnastamaan modernin taide-elokuvan muotoon kohdistuvat eksplikoinnit (esim. formalistinen montaasi-teoria) ja dekomposition strategiat sekä syvempään transsendenttisen olemuksen ja pateettisen muodon tavoittelut osaksi jälkistrukturalistista diskursiivisen kaksoiskirjoittamisen ideaa.

Tarkastelen modernin elokuvan ilmaisukielen suhdetta klassisen kerronnan muotoon ensinnäkin vertaamalla sensomotorisen ykseyden muuntumista yleiseksi sarjallisuuden logiikaksi, toiseksi vertaamalla klassisen kerronnan realismin ontologiaa modernin elokuvan simulaatiiviseen ja ambivalenttiseen "valheellisuuden voimaan". Taideilmaisun muotoon liittyvien, pinnan tasolla ilmenevien, kerronnallisten katkoskohtien ohella tarkastelen kolmanneksi kaksoiskirjoituksen toisena linjana, transsendenttisuudeksi kuvattavissa olevaa, abstraktiin kielellisyyteen ja elokuvallisuuden olemukseen keskittyvää puolta Godardin ilmaisukielessä.

Tulkitsen modernissa elokuvassa ilmenevää poeettisuuden ja poliittisuuden tasojen yhtymistä subjektiivisen ilmaisukielen ja sen erityisen näkökulman (POV, kts. kpl. 4) kautta tapahtuvien semanttisten tasojen aktiivisen artikuloinnin käytäntönä. Poeettisuus modernissa vapaassa, epäsuorassa diskurssissa (FID, kts. kpl. 4) liittyy subjektiivisten kokemusten ja tunteiden projisointiin, jotka konstruoituina lähenemään pateettista muotoa voivat tavoittaa abstraktion tason, jolla on merkitystä yleisempänä arvoperustana ja poeettinen diskurssi voi tässä mielessä puhutella "yleisempänä totuutena". Poeettinen muoto tavoitellessaan abstraktion yleisyyttä ja kollektiivista hermeneutiikkaa voi kääntyä sävyllään poliittiseksi siten, että tasot elävät rinnakkain ilman tahatonta kääntymistä eksplisiittiseksi poliittiseksi retoriikaksi.

Poliittisuus modernissa, audiovisuaalisessa kaksoiskirjoituksessa ilmenee implisiittisesti myös formalistisen muodon eksistenssissä sinänsä tekemällä eroa klassisen kerronnan sulkeutuvaan muotoon ja realismisuuden läpinäkyvään ontologiaan. Tärkein poeettisuutta ja poliittisuutta yhdistävä tekstuaalinen periaate liittyy eri subjektipositioiden näkökulmien keskinäiseen vaihteluun ja operoimiseen näiden vaihdosten tiedostamisessa erilaisin dekompositionaalisin strategioin. Modernin elokuvan poliittisuus ei siten operoi suhteessa reaaliseen itseensä vaan niihin tapoihin, joilla sitä representoidaan. Modernin elokuvan ambivalenttinen luonne liittyy kaksijakautumiseen taiteellisten (poeettisten) ja poliittisten merkitysten tuottamisessa. Elokuva kolmannen tilana,



simulacran tason signifioidien liikkeenä kuvastaa modernin elokuvan luonnetta klassisen läpinäkyvyyden olemusta kaikilla tasoilla rikkomaan pyrkivänä, mutta samalla itsessään omaa sulkeumaansa tuottamaan pyrkivänä elokuvallisena tapahtumisena.

Neljännessä kappaleessa tarkastelen modernin elokuvan yleisen olemuksen lisäksi sarjallisen kerronnan logiikkaa godardilaisessa kerronnassa ja alaluvussa 4.2. olen jakanut esimerkkielokuvan *Aviovaimo Pariissa* rakenteen analyysini kautta jaksoihin ja otoksiin, joiden rakenteen jatkuvuus ja keskinäinen viittauksellisuus muodostaa elokuvan kokonaisjärjestelmän osalla rihmastomaisen tekstirakenteen. Alaluvussa 4.1.1. olen käsitelly Godardin kinematografisia periaatteita, joiden hyödyntäminen vaikuttaa olennaisesti 4.2. kuvatuun rakenteen hahmottumisessa.

Viidennessä kappaleessa tarkastelen lähemmin modernin elokuvan olemusta realistisen kerronnan ontologiaa hämärtävänä "valheellisena kerrontana." *Aviovaimo Pariisissa* elokuvan kerronnasta neljä kategoriala, jotka tulkintani mukaan kuvastavat eri tavoin ambivalenttisen realismi-käsityksen ilmenemistä. Tekemäni jaottelut ovat osittain päällekkäin meneviä ja samoja teemoja käsitteleviä. Alaluvussa 5.1.1. käsitteelen objektiivisten ja subjektiivisten kuvausten rinnastamista montaasin keinoin, joka kuvastaa esteettisen tasolla tapahtuvaa dialogia Godardin tavoittelemassa objekti- ja subjektitasojen vuorovaikutusprosessissa. 5.1.2. puolestaan käsittelee puhutun dialogin subjektiivista ja objektiivista luonnetta ja ristiriitaisia välityksiä tasojen välillä. 5.1.3. liittyy läheisesti edelliseen ja siinä käsitellään läsnäolevan ja poissaolevan tilan suhdetta puhuntaan ja erityisesti suhteessa kuvan ja äänen väliseen vuorovaikutukseen. 5.1.4. käsittelee poeettisen ja poliittisen tasojen kytkemisen keskeisintä metodologiaa, eri subjektipositioiden näkökulmien keskinäisten suhteiden avaamista dialogille.

Kappaleessa 6 käsitellään lähemmin modernin aika-kuvan (Deleuze 1989) kolmatta keskeistä olemusta puhtaiden ja abstraktien kuvausten ilmenemistä. Nämä poeettiset esitykset ilmentävät elokuvan transsendentaalisuutta ja "kolmannen" tason kielellisyyden prosessissa tapahtuvaa liikettä kohti abstraktia toiseutta. Poeettiset esitykset ja puhtaat kuvaukset ilmentävät myös "tulemisen filosofian" fenomenologista aspektia eli pyrkimystä ei-kielelliseen signifiikaatioon. Deleuzen (1989) mukaan tämä näky modernissa elokuvassa kerronnallisen ajan abstrahoitumisessa kristalliseksi, puhtaaksi ajan käsitteeksi. Irrationaalinen aika presentoituu irrallisissa "mikä-tahansa-tiloissa" (any-space-whatever) (Deleuze) ja ovat kuvauksina tekstin tasolla representoituja "paon linjoja" (line of flight, vrt. abstraktin deterritorialisaation linja) (Deleuze) kohti abstraktin toiseuden olemusta. Alaluvussa 6.1.2. tarkastelen *Aviovaimo Pariisissa*- elokuvassa ilmeneviä abstrakteja kuvauksia ja

mikä-tahansa-tiloja. 6.1.3. luvussa käsittelen jaksoja, joissa Godard pohtii lähimmin kielen ja eksistenssin suhdetta sekä mahdollisuutta subjektiivisen tunteen ja "hengen signifiانسin" representoimiseen. Tarkastelen miten näissä jaksoissa Godard artikuloi väliintulevia diskursseja, jotka ei-kielellisinä esityksinä pyrkivät toimimaan kielijärjestelmän tason ohitse ja suoraan vuorovaikutukseen katsojan kanssa.

Viimeisessä kappaleessa kokoon tulkintani yhteen pyrkien tuottamaan yhteenvetona näkemyksen Godardin ilmaisukielestä audiovisuaalisena kirjoittamisena, joka synteettisesti operoi sekä poeettisen eli transsendenttisen tason että pragmaattisen tason poliittisten diskurssien välillä. Tutkimuksessa tekemäni analyttisen tarkastelun perusteella toivon kykeneväni tuomaan lisää selkoa godardilaisen audiovisuaalisen kirjoittamisen käytännöstä.

## **1. Klassisen kerronnan läsnäolo/poissaolo- dualismille perustuva rakenne**

Kysymys elokuvan kielenkaltaisuudesta on elokuvateoriassa perinteisesti ilmennyt klassinen ongelma (Malmberg 1985), johon esitetyt tulkinnat ovat vaihdelleet pääsääntöisesti kahden näkökulman, realistisen ja formalistisen perinteen välillä. Näiden kahden tradition keskinäinen argumentaatio liittyy yleisempään taideteoreettiseen ja -filosofiseen keskusteluun representaation luonteesta objektimaailman heijastamisena ja toisaalta esitysmuodon kautta tuotettavasta konstruktivisesta todellisuus-käsityksestä.

Realistista traditiota edustanut bazinilainen näkemys (Toiviainen 1985, 1989, Aumont et al.1996) korosti elokuvaa läpinäkyvänä ikkunana suhteessa todellisuuteen. André Bazinin (Aumont et al., emt.) ajatuksena oli elokuvan kautta pyrkiä esittämään todellisuudessa ilmeneviä merkityksiä luomalla elokuvan kautta todellisuus uudelleen säilyttämällä samalla todellisuuden monimielisyys ja semanttinen rikkaus. Sakari Toiviaisen (1989, 133) mukaan Bazinin realismi oli elokuvallisen tilan realismia eikä niinkään aiheen tai ilmaisun realismia. Bazinilla tämä näkyi elokuvallisen näyttämöllepanon (misé-en-scènes), syvätarkan kuvan ja yhden otoksen kuvajakson (plan-sequence) korostamisena. Bazin näki montaasin merkityksen vain kuvien asettamiseksi ajalliseen jatkumoon ja rajoitti sen käytön keinoksi keinojen joukossa toisin kuin formalistisessa traditiossa, jossa montaasin nähtiin muodostuvan elokuvan ytimeksi. Bazinilaisessa elokuvassa todellisuus on Toiviaisen (1989, 134) mukaan raaka-aineena vain sen kautta miten se suodattuu elokuvalliseen

näkökulmaan. Elokuva on todellisuudesta riippuvainen, mutta ei representoi sitä välittömästi eikä siten ole samaistettavissa todellisuuteen.

Klassisen kerronnan elokuville on ominaista läsnäolon ja poissaolon välinen liike, joka säätelee osien ja kokonaisuuden vuorovaikutusta. Christian Metz (Carroll 1988, 33) on kehittänyt psyko-semioottista elokuvateoriaa, jossa elokuvan symbolisen ilmaisun pohjalla nähdään analogisen ajattelumallin kautta vaikuttavan alitajunnan psykofyysiset mekanismit. Freudilaisen fort/da-mallin (Sihvonen 1988a) kautta subjektin primaarikokemuksen kääntyminen ns. peilivaiheessa ymmärtämään symbolisen todellisuuden olemassaoloa nähdään ohjaavan myös elokuvallista katsomiskokemusta. Elokuvallinen katsomistilanne ikään kuin uusintaa peilivaiheen, jossa katsojat peilaavat ensinnäkin omaa subjektiviteettiään ja rekonsturoivat ehyttä minuutta suhteessa elokuvan tapahtumiin, toisaalta analogisen peilimallin kautta katsojat hahmottavat suhdettaan ympäröivään symboliympäristöön ja kulttuuriin. Peili-mallin kautta tuotetut projektiot tähtäävät ehyiden ja kokonaisten subjekti/objekti-positioiden rekonstruointiin. Metzin psyko-semiotiikassa elokuvalliset merkit on nimetty imaginaarisiksi signifioijiksi, jotka merkitsevät elokuvallisen läsnäolon ja poissaolon liikettä primääritunteiden ja signifiassin välillä. Imaginaarisen signifioijan liike on pohjimmiltaan tämän primääritunteen tunnistamisen ja merkityksellistämisen käytäntöä.

Metzin psyko-semioottisen mallin (1986) mukaan elokuva jäljentää todellisuutta projisoimalla peilin kaltaisen imaginaarisen tilan, jossa elokuvassa läsnäoleva elementti jättää itsestään vain jäljen ja jonka referentiaalinen objekti ilmenee aina poissaolevana reaalisessa (tai metafysisessä tietoisuudessa). Elokuvan havainnointi on Metzin (emt., 259) mukaan samoin kokemusta tapahtumien välittömästä läsnäolosta, mutta samanaikaista alitajunnassa koettavaa tietoisuutta sen referentiaalisen kohteen poissaolosta. Jukka Sihvonen (1989, 207-208) toteaa Metzillä säilyneen näkökulmien muutoksista huolimatta käsityksen kuvan ja todellisuuden välisestä analogisuudesta, joka muistuttaa läheisesti bazinilaista näkökulmaa: "Metz ei kuitenkaan luopunut tuosta analogiasta, vaan siirsi vain sen paikkaa: kuva ei ole todellisuus-analogia, mutta tunnistaa kuvassa esim. tiikeri on analoginen sille, miten me tunnistamme tiikerieläimen todellisuudessa - kuva ei siis toisinnalla todellisuutta, vaan tapoja tunnistaa todellisuutta." (emt.) Elokuva ilmenee Metzille (1986, 35) kielenkaltaisena järjestelmänä ja hän uskoo elokuvan imaginaarisen järjestelmän olevan merkitykseltään aina motivoitu, vaikka elokuvallisia merkkejä ei voikaan pukea kielellisten väitelauseiden muotoon. Elokuvallisen diskurssin luonteelle on ominaista muuntaa todellisuutta toiselle kielelle. Elokuvan hahmottaminen ei siten tapahdu Metzin (emt.) mukaan niinkään lukemisen kuin kuin alitajuntaisen, imaginaarisen samaistumisprosessin kautta.

Metzin teorian analogisuus kuvan ja todellisuuden välillä perustuu näkemykseen psykoanalyttisten mallien yhdistämisestä saussurelaiseen lingvistisiin malleihin. Ferdinand de Saussuren (1986, 4-5, Dickens & Fontana 1994, 162) semiotiikassa yleisesti ottaen kaikki merkitystä tuottavat elementit perustuvat dualistisille jaoille. Saussuren merkki jakautuu ensiksikin *signifieriin*, joka on sanan akustinen ilmiasu tai havainnon kohteena oleva materia, jonka tehtävänä on edustaa myös jotain muuta. Merkin *signified* on merkin mentaalinen taso, joka muodostuu vastaanottajan mielessä assosiaatioiden kautta *signifierin* pohjalta. Merkin tehtävänä on representoida reaali maailman objekteja, joihin merkin kaksi ensimmäistä komponenttia viittaavat. Merkit ilmenevät Saussuren mukaan kielijärjestelmässä (*la langue*), joka määrittelee sanat ja niiden merkityksen. Yksilöllistä tapaa käyttää kieltä de Saussure nimitti puhuntana (*la parole*), joka on kuitenkin aina riippuvainen järjestelmän konventioista. De Saussuren teoria rakentuu ajatukselle, että huolimatta luonnollisten kielten erilaisuudesta, jokainen kieli kulttuurisen koodinsa kautta universaalisti denotoi samoja objektiivisia tosiasioita.

Analogisesti suhteessa Saussuren ideoihin universaalikielestä Christian Metz on kehittänyt elokuvan suurta syntagmatiikkaa, joka toimisi yleisenä kielioppina elokuvan olemuksesta. Elokuvallinen diskurssi on Christian Metz (1986, 39-40) mukaan riippuvainen signifioivista yksiköistä, jotka hän ymmärtää analogia-mallinsa kautta "lohkoiksi todellisuudesta". Nämä yksiköt muodostavat suuren syntagmatiikan koodiston, jolla Metz määrittelee kaikkea klassisessa kerronnassa ilmenevää toimintaa. Strukturalistinen elokuvan kielioppi on herättänyt runsaasti kritiikkiä ja mm. Gilles Deleuze (1989, 26) toteaa kaksoisartikulaation ja merkin käsitteen olevan epäsopivia kuvaamaan elokuvaa symbolijärjestelmänä. Referentiaalisuus ja representaatio eivät Deleuzen (emt.) mukaan luonnehdi elokuvallista todellisuutta, vaan elokuvaa tulee pitää pikemminkin pelkän signifioijan toiminnan alueena. Deleuze (1983, 58-59) kuvaa elokuvallisen järjestelmän toimintaa kuvien (tai signifioijan) loputtomasti varioituvan ketjun olemuksena, jota voi kuvata myös käsitteellä "immanenssin taso" (plane of immanence). Tasolla jokainen kuva koostuu omana elementtinään "a-signifioivasta tai a-syntaksisesta" aineksesta (emt., 29) ja "jokainen asia, jokainen kuva on erottamattomissa sen toiminnoista ja reaktioista. ... jokainen kuva toimii ja on yhteydessä suhteessa toisiin kuviin" (emt., 58).

Läsnä- ja poissaolevan välisen liikkeen säätelylle perustuu myös Jean-Pierre Oudartin (Sihvonen 1988a) kehittämä sutuurin käsite. Kaja Silvermanin (1986, 220) mukaan sutuurin kautta elokuvaa on lähestytty ennemminkin signifikaation prosessina eikä pelkästään determinoivana pyrkimyksenä

kohti syntagmaattista järjestelmää. Sutuuri on laajentanut elokuvatutkimusta tarkastelemaan pelkän elokuvallisen signifiikaation lisäksi myös katsojapositioneja ja niihin vaikuttavia ideologisia käytäntöjä. Stephen Heath (1986) näkee Metzlin tavoin elokuvallisen liikkeen läsnäolon ja poissaolon välisenä, signifioijan ja signifioitun välisenä suhteena, jonka pohjalta elokuvallinen tila rakentuu sulkeutuvan muodon kaltaiseksi ykseydeksi. Läsnäolon/poissaolon välinen liike näyttäytyy Heathille (Silverman 1986, 222) negaation prosessina, joka rakenteistaa elokuvaa useilla tasoilla. Heathin (1986) mukaan elokuva tuottaa liikkeen, kehystysten, leikkausten kautta poissaolon tai puutteen olemuksen, joka määrittelee läsnäolevaa elokuvallista tilaa. Negaation liikkeenä sutuuri jättää aina jotain ulkopuolelle voidakseen näyttää jotain läsnäolevana. Imaginaarisen kielen muodostamisessa sutuurin metodiikka hyödyntää poissaolevaa primaarista halu-taloutta, jolloin katsoja saadaan sisällytettyä osaksi elokuvan sulkeutuvaa muotoa.

Klassisen kerronnan tavassa tuottaa sulkeutuvan muodon kaltainen rakenne on riippuvainen ajan ja tilan välisen liikkeen säätelystä. Stephen Heath (1986, 397) toteaa klassisen elokuvan ekonomian olevan juonellistamisen taloutta, jossa narraation liikkeen säätelyn kautta tapahtuu järjestymistä orgaaniseksi yhteydeksi. Elokuvan diegesiksen maailma tuotetaan fiktiiviseksi universumiksi, jonka elementit ovat muotoutuneet kattavaksi kokonaisuudeksi. Klassisen elokuvan teho piilee Jacques Aumontin (Aumont et al. 1996, 104) mukaan vaikutelmassa, että tarina kertoo itse itsensä ja että kertomus ja kerronta ovat luonteeltaan neutraaleja ja läpinäkyviä. David Bordwell (1986, Hietala 1994, 188) määrittelee elokuvan kerrontaa neoformalismiin liittyvillä termeillä fabula ja sujet. Jako noudattelee saussurelaisen semiotiikan kaltaista dualismia, jossa edellinen kuvaa elokuvan tarinaa eli syvätasoa ja jälkimmäinen (sujet) elokuvallisen diskurssin tasoa. Diskurssi osoittaa ne kerronnan aktuaaliset ilmentymät, joilla tarinan syvärakenne muotoutuu juonelliseksi jatkumoksi. Klassisen kerronnan muotoutumisen keskeisenä perusskeemana vaikuttaa kausaalinen syy/seuraus-suhde.

Gilles Deleuze (1983, 1989) toteaa klassisen kerronnan tuottavan "sensomotorisen ykseyden", jossa juuri narraation kausaalisuus oli kuvan tilallista ja ajallista havainnointia määrittävä tekijä. Deleuze (1983, 8) kuvaa klassisen kerronnan elokuvia liike-kuvan käsitteellä, joka on elokuvallista tilaa ja liikettä yhdistävä yksikkö. Klassinen elokuva kokonaisuutena muodostuu elokuvallisen liikkeen kaksisuuntaisena vaikutuksena, jossa aktuaalinen liike on muutosta tilassa tapahtuen tietyn ajallisen keston kuluessa. Liike-kuvan aika-käsitys jakaantuu myös dualistisesti kokonaisuutta ilmentävään keston ja otosten tasolla intervallissa ilmenevään sykliseen aikaan. Liike-kuvan kerronnallinen aika on Deleuzen (1992, 137, 138) mukaan luonteeltaan empiiristä ja määrittelee elokuvan kokonaisuutta säädellen osien muutoksia suhteessa kokonaisuuteen. Liike-kuvan osissa tapahtuvat

laadulliset muutokset voivat olla ilmaisullisesti hyvin rikkaita ja erilaiset liike-kuvan tyypit voivat sisältää myös abstraktimmalle aika-kuvalle tyypillistä "puhdasta laadullisuutta", mutta liike-kuvan logiikassa esteettiset "syventämiset" liittyvät kuitenkin aina ensisijaisesti osaksi elokuvan narraatiota.

Elokuvallinen tila on klassisessa kerronnassa ajassa tapahtuvan kerronnan paikka. Deleuze (1983) toteaa elokuvan jakaantuvan tilallisesti kahtalaisesti sekä kokonaisjärjestelmän että otosten tasolla. Raymond Bellour (1986) määrittelee klassisen kerronnan tilallista jakaumista erilaisiin segmentteihin, jotka vaihtelevat abstraktioasteen ja tehtävän mukaan kokonaisuuden ja osien välillä. Otostasolla sutuurin käytäntö rakentaa elokuvallisia kohtauksia läsnäolon ja poissaolon välisen liikkeen kautta kehyksen sisäiseksi ja sen ulkopuolen ("the out-of-field"), väliseksi vuorovaikutukseksi. Kehyksen tila on Stephen Heathin (1986) mukaan narratiivinen tila, jota voidaan nimittää myös kuvakentäksi (Aumont et al. 1996). Kehys on Deleuzen mukaan luonteeltaan fyysinen tai geometrinen ensinnäkin omana erityisenä suljettuna yksikkönään sekä toisaalta suhteessa muihin sitä edeltäviin tai seuraaviin otoksiin. Otos (Aumont et al. 1996) on pienin klassisen elokuvan erilaisia elokuvallisia parametrejä sisältävä perusyksikkö. Otosta suuremmat yksiköt ovat erilaisia elokuvallisia syntagmaoja, jonka erilaisista tyypeistä Christian Metz (1986, 45) on määritellyt suuren syntagmaattisen luokittelun, joka jakaantuu sekä kronologisiin ja ei-kronologisiin tyypeihin. Deleuzen (1983) mukaan liike-kuvassa kuvan, otoksen ja kokonaisuuden välistä yhtenäisyyttä säätelee intervalli, joka tuottaa elokuvan hahmotettavana kokonaisuutena. Intervalli ilmenee elokuvan kuvatasolla millä tahansa kohtaa, sillä se on ajallisen ja tilallisen hahmottamisen välinen koordinaatiopiste. Intervalli ilmentää elokuvallista toimintaa ja tapahtumia, joihin suuntautuvia katsojien reaktiota liike-kuva pyrkii sutuurin kautta säätelemään luodakseen suljetun, sensomotorisen siteen elokuvan ja katsojan välille.

## **2. Formalistinen montaasi-teoria ja Sergei Eisensteinin patetia-käsite**

Formalistisen tradition juuret lepäävät suuresti venäläisessä formalismissa, jonka suurimpia vaikuttajia oli elokuvaohjaaja/-teoreetikko Sergei Eisenstein. Toisin kuin realistisessa traditiossa, jossa, kuten edellä todettiin, pyrittiin ehyeen kokonaisuuteen ja todenkaltaisuuteen erilaisten muotoa ja sisältöä säätelevien periaatteiden kautta, formalismissa ja Eisensteinin teoriassa erityisesti elokuvan nähtiin muodostuvan osien ja kokonaisuuden välisenä tuotettavana konstruktiona. Teoria

montaasista liittyy Jarmo Valkolan (1989, 112) mukaan elokuvallista tyyliä ja muotoa koskeviin kysymyksiin. Eisensteinin montaasiin liittyvät Jacques Aumontin (1987, 148) mukaan olennaisesti kysymykset elokuvan kielestä ja symbolitasolla operoivasta elokuvallisesta kirjoittamisesta. Eisensteinin (Aumont emt., 158) tarkoitus ei ollut Metzlin tavoin kehittää elokuvallista kielioppia vaan eisensteinilainen ilmaisukieli toimii analogisemman referenssisuhteen kautta tiettyjen semanttisten operaatioiden ja ajattelun muotojen välillä.

Eisensteinilainen todellisuus-käsitys poikkeaa realismin todenkaltaisuudesta useilla tasoilla. Todellinen ilmeni Eisensteinille Valkolan (1999, 293) mukaan vain sille annetun merkityksen kautta. Elokuvan tuli heijastaa todellisuutta, mutta ei ilman siihen liittyvää merkityksen uudelleen artikuloitua. Eisensteinilaisen montaasin pyrkimyksessä merkitysten artikulointiin fragmentin käsite ilmeni Valkolan (emt., 294) mukaan olennaisena, sillä sen pohjalta määräytyi Eisensteinin elokuvallisen yksikön käsite. Yksikkö oli Eisensteinille kuitenkin monitahoinen käsite ja niiden vuorovaikutus elokuvaan kokonaisuutena ilmeni monenlaisin eri tavoin. Elokuvalliset fragmentit (Valkola emt., myös Elokuvan Estetiikka Aumont et al. 1996) ovat erilaisia parametrejä "esimerkiksi valoisuus, kontrastisuus, "rakeisuus", äänelliset kvaliteetit, värit, otoskaalat ja otoskestot." (Valkola emt.), jotka ilmenevät elokuvan syntagmaattisissa osissa erilaisin tila/ajallisin järjestelyin. Eisensteinilaisen montaasin johtoideoita oli pyrkimys dialektisen metodin keinoin saattaa kuvat keskinäiseen konfliktiin, jolloin syntyisi uusi "tunteen ja ymmärryksen alueiden dualismin" (Eisenstein 1978, 203) ylittävä synteettinen olemus.

Eisenstein (Valkola 1999, 295) ymmärsi konfliktin ilmenevän paitsi kuvien välillä myös kuvan tai muiden fragmenttien sisäisenä konfliktina. Eisensteinin montaasia on rinnastettu toisen venäläisen formalismin suuren nimen, avantgarde-elokuvan tekijä Dziga Vertovin tyyliin ja tekijöiden välisiä eroja on korostettu (mm. Petric 1987), mutta esim. Jean-Luc Godard (Kolker "Angle and Reality; Godard and Gorin in America." *Sight&Sound* v 42 no3 Summer 1973, 134) näki heidän metodiensa välisen läheisyyden juuri montaasin synteettisen käytännön kautta saman menetelmän eri puolina. Eisenstein ei Godardin (emt.) mukaan varsinaisesti työskennellyt leikkausperiaatteiden kanssa vaan rinnasti kuvia sisäisesti ja ulkoisesti erilaisilla kontrapunkti-metodeilla keskittyen erityisesti kuvakulmiin. Vertov taas kehitti nimenomaan leikkaus-periaatteita luomalla risteyskohtia kuvallisten fragmenttien välille. Vertovilla (Petric 1987, 4) keskeisenä elokuvan ohjaukseen liittyvänä menetelmänä ilmeni "kino-silmän" [kinoglaz] periaate, jonka kautta Vertov uskoi voivansa tunkeutua dokumentaariin tosiasioihin ("life-facts"), elämään "sellaisena kuin se on." [zhizn' kak ona est'] Kuvattu materiaali kuitenkin rekonstruoitiin leikkauspöydällä uudelleen

tarkoituksena tuottaa uusi visuaalinen rakenne (the "film-thing"), joka paljastaisi todellisuudesta "jotain enemmän".

Eisensteinin synestesia (Valkola 1999, 293) oli pyrkimystä uudenlaiseen ilmaisuun, jonka olemus ilmeni fragmenttien kautta tuotettavan elokuvahahmon (kinobraz) käsitteessä. Elokuvahahmoon kiteytyi autenttista ilmauksellista perspektiiviä japanilaisen Kabuki-teatterin moni-ilmeisen taiteellisen ilmaisun kaltaisesti. "Merkki, liike, tila, ääni eivät japanilaisilla säestä toisiaan (eivätkä edes ole rinnakkaisia), vaan ne toimivat yhdenvertaisesti merkitsevinä aineksina." (Eisenstein 1978, 77) Eisensteinilla synestesian ohella audiovisuaalinen kontrapunkti oli analoginen tapa pyrkiä elokuvan tilallisen ja ajallisen perspektiivin yhdistävään synteysiin. Audiovisuaalinen kontrapunkti ilmeni Aumontin (1987, 184) mukaan orgaanisen montaasin keinona, jonka kaksinaisessa rakenteessa yhdistyvät sekä abstraktion että integraation tasot kokonaisuutta organisoivina periaatteina. Eisensteinin abstraktion ja integraation dualistinen prosessi ilmenee analogisena myös Deleuzen filosofisessa ajattelumallissa (kts. kpl. 3., 3.1., 3.2.). Eisensteinin (1978, 229) tavoitteleman "uuden taiteen" tarkoituksena oli tuottaa harmoninen vuorovaikutus mainittujen tasojen välillä toisaalta kohoamisena "tajunnan korkeimpien aatteellisten tasojen linjalla ja samanaikaisesti tunkeutuminen muotorakenteen läpi aistimusperäisen ajattelun syvimpiin kerrostumiin."

Eisensteinin mainitsema taiteen samanaikainen ilmeneminen sekä syvän aatteellisen että aistimuksellisen ajattelun linjoilla tuli esiin myös paatoksen käsitteessä. Eisensteinin paatos (emt., 276) on rinnastettavissa ylevän käsitteeseen siinä miten se ilmentää pyrkimystä saattaa katsoja "joutumaan suunniltaan" tai "ekstaasiin," pois normaalitilasta. Ekstaasi merkitsee Eisensteinille Aumontin (1987, 59) mukaan alkuperäistä tai puhtaan transsendenttista merkitystä, jonka välittymistä elokuvan materiaaliseen tasoon (ilman dialektista käännettä) toteutti mm. elokuvan sisäisen monologin periaate. Sisäinen monologi audiovisuaalisena käsitteenä oli pyrkimystä yhdistää vielä muotoutumaton ajatus tai idea kuvallisaistimelliseen ilmaisuun. Sisäinen monologi ilmenee Eisensteinilla (1978, 278) juuri pateettisessa muodossa, jossa paatos ilmentää siirtymistä laadullisesti korkeampaan, runollisen puheen tilaan. Jacques Aumontin (emt., 58) mukaan paatos on laadullisesti korkeammalla tasolla kuin Eisensteinin aikaisempi, konfliktin kautta tuotettu, shokki-vaikutteinen attraktio-efekti. Paatoksen metodilla Eisenstein pyrki aktiivisesti vaikuttamaan katsojan tunteisiin ja arvoihin tavoitellen uudenlaista harmoniaa: emotionaalista ja intellektuaalista elokuvaa.



## 2.1. Formalismi, dekonstruktio ja poliittinen elokuva

Eisensteinin ja formalismin perintö on vaikuttanut myös yhteiskuntakriittisesti suuntautuviin elokuvateorioihin, kuten esim. poliittisen modernismin (Rodowick 1994, Sihvonen 1991, 17) ja avantgarde-elokuvaan, joissa teoreettinen sisältö yhdistettiin vallitsevien elokuvallisten traditioiden muotojen tietoiseen rikkomiseen ja kytkettiin siten osaksi laajempaa yhteiskunnallista keskustelua. Eisensteinille (1978, 72) kysymys elokuvan kielestä merkitsi myös elokuvan todellisuussuhteen asettamista uuteen valoon. Tarkoituksena oli katkaista yhteys "porvarilliseen yksilökäsitykseen," ja asettaa intellektuaalinen elokuva porvarillisen elokuvan vastapainoksi luomalla elokuvaan voimakkaan tunteen kollektiivisesta solidaarisuudesta. Eisensteinin pyrkimyksessä painottui tarve rikkoa porvarillisen elokuvan käsitys juonesta ja tarinasta. Teoreettisessa elokuvassa pyrittiin erilaisten representaatio-strategioiden keinoin (Rodowick 1994, 12, Aumont et al. 1996, 218) vaikuttamaan elokuvallisten ilmaisumuotojen materiaaliseen luonteeseen dekonstruoimalla klassisen kerronnan läpinäkyvyys ja sitä säätelevä merkin kaksoisartikulaation sulkeutuva muoto. Teoreettinen elokuva asettui siten vastustamaan usein nimenomaan hollywoodilaista elokuvakerrontaa sekä sulkeutuvan muodon että oletettujen implisiittisten ideologisten sisältöjen osalta.

Teoreettisen elokuvan tavoitteena oli Wollenin (Rodowick 1994, Wollen 1977) mukaan tuottaa esteettinen katkos suhteessa klassisen kerronnan ideologiseen muotoon. Taide nähtiin poliittisen argumentaation välineenä, jossa esteettiseen muodon tietoisella rikkomisella pyrittiin paljastamaan elokuvallisen fragmentin ja todellisuus-illuusion keinotekoinen luonne ja siten demokraattisempaan katsoja-tekijä vuorovaikutukseen. "Tekstuaalinen defamiliarisaatio" ilmeni voimakkaana formalistisessa avantgarde-elokuvassa, johon poliittisen modernismin (Rodowick 1994) keskeisten Afterimage-lehden ja Tel Quel-ryhmän vaikutus teoreettisten ideoiden kautta oli merkittävä. Modernistiseen taiteeseen suuri vaikutus oli myös Bertolt Brechtin (Levitin 1975a, 1975b) marxilaisella teoriolla, jota hän oli kehittänyt teatterin puolella pyrkimyksenään vieraannuttaa katsojat vallitsevan porvarillisen ideologian vaikutuksesta ja herättää katsojat "väärästä tietoisuudesta". Peter Wollen (Rodowick emt., 58) luonnehti kyseistä "negatiivista estetiikkaa" toisaalta signifioidun politiikkana, joka liittyi kuvan muodolliseen rakenteeseen tai ikonisten suhteiden uudelleen merkityksellistämiseen ja toisaalta signifioidun politiikkana, joka oli enemmän sisältöön liittyvää poliittista retoriikkaa tai argumentaatiota.

Elokuvallinen dekonstruktio oli osa laajempaa teoreettista liikettä, jossa tieteenfilosofinen kritiikki (mm. Ryan 1982, 13, Levitin 1975a, 122, Braidotti 1993, 170) kohdistui transsendentaalisten ja logosentristen ajattelumallien taustalla vaikuttaviin metafysiisiin dikotomioihin (mm. läsnäolo/poissaolo), joiden kautta representaatioissa pyrittiin takaamaan asiointilojen absoluuttinen totuus tai itse-identtisyys. Rikkomalla merkin ehyt representaatio sisäisen merkityksen ja ulkoisen ilmiön välillä sekä hylkäämällä kieli/todellisuus-analogiat dekonstruktio pyrki avaamaan tiloja vaihtoehtoisille representaatioille. Jacques Derrida (1976, 18) mukaan läsnäoloa korostava metafysisen ideologia näkyi merkin signifioidun tasoa korostavan muodon olemuksessa, jonka purkamisen Derrida (emt., 50) näki dekonstruktion keskeiseksi pyrkimykseksi. Feministisessä elokuvatutkimuksessa on korostettu etenkin klassisen kerronnan peili-mallille rakentuvien narraatioiden subjektipositioiden ideologisuutta, jonka nähdään rakentuvan usein miehisen katseen kautta. Kritiikki on kohdistunut siten myös psykoanalyttisen teorian uskomukseen peili-mallin kautta tuotetun subjektiivisuuden eheydestä. Dekonstruktion käytäntöä on tässä valossa kutsuttu myös peilin rikkomiseksi.

Jean-Luc Godardin elokuvia on myös luonnehdittu (Wollen 1977) teoreettiseksi tai poliittiseksi vasta elokuvaksi. Wollen (emt.) näki Godardin keskeisenä poliittisen modernismin elokuvantekijänä ja määritteli Godardin tyylin kehittämällään termillä "kolmas avantgarde." Wollenin (Rodowick 1994, 55) mukaan Godardin työt noudattelevat eisensteiniläisen dialektisen montaasin ideaa pyrkimyksenään tuottaa konflikti elokuvallisten koodien välille. Esseessään godardilaisesta vasta elokuvasta Wollen (1986, 120) erottaa seitsemän dikotomiaa, joiden kautta godardilainen jäsentyy ja joiden jälkimmäinen puoli kuvaa lähimmin Godardin tyyliä: 1) Narratiiviset siirtymät/siirtymättömyys (Narrative transitivity v. Narrative intransitivity), 2) Identifioiminen/vieraannuttaminen (Identification v. Estrangement), 3) Läpikuultavuus/esiinnostaminen (Transparency v. Foregrounding), 4) Yksittäinen diegesis/moninainen diegesis (Single diegesis v. Multiple diegesis), 5) Sulkeuma/aukko (Closure v. Aperture), 6) Mielihyvä/epämiellyttävyys (Pleasure v. Unpleasure), 7) Fiktio/todellisuus (Fiction v. Reality).

Tarmo Malmberg (1985, 56) määrittelleessään Godardin realismi-käsityksen abstraktin ja konkreettisen välisen dialektiikan ilmenemiseksi toteaa ettei dialektisuus ollut Godardille eri kehitysvaiheissa suinkaan yksiselitteistä tai ristiriidatonta. Wollenin (1986) Godard-tulkinta painottuu poliittisen Dziga Vertov-kauden elokuviin, joiden hän näkee ilmentävän eksplisiittistä pyrkimystä vallankumoukselliseen retoriikkaan. Dziga Vertov-aikojen elokuvat eivät kuitenkaan

ole nähtävissä vain uusmarxilaisina poliittisina manifesteina, kuten ilmenee mm. Godardin *Tout Va Bien*- elokuvan valmistumisen yhteydessä antamassaan haastattelussa: "*We think the split between documentary and fiction is false. Everything on the screen is fiction. ... Vertov was really making fiction movies, using elements of reality, as everyone does. There is nothing closer to fiction than a Nixon speech on TV. A horrible fiction, but a fiction which has some kind of reality.*" (Kolker, Robert Philip: *Angle and Reality. Godard and Gorin in America. Sight&Sound* v 42 no 3 Summer 1973, 131)

Godardin elokuvataiteessa teoreettinen tyyli ilmenee vahvana, mutta häntä ei voi missään nimessä pitää pelkästään formalistisena elokuvaohjaajana toisin kuin Peter Wollen (1977, Rodowick 1994) ohjaajan tyyliä tulkitsee. Pikemminkin voisi sanoa niin, että poliittiset elokuvat olivat Godardille keino tutkia poliittisen argumentaation ja representaation välistä suhdetta. Erilaisten esteettisten kokeilujen kautta Godard ja Jean-Pierre Gorin konstruoivat näkymiä, joissa toden ja sen esityksen väliset suhteet artikuloitiin uudelleen tiettyjen probleemien tai poliittisten ideoiden pohjalta. (Godardin elokuvien luonteesta elokuvallisten rajakategorioiden hämärtäjinä lisää kappaleissa 5., 5.1.) Godard pyrki poliittisella kaudellaan konstruoimaan elokuvallisia käsitteitä nimenomaan suhteessa poliittiseen sisältöön, mutta signifioidun politiikan (kts. Wollenin määritelmät edellä) sijasta Godardia on silti ensi sijaisesti kiinnostanut kuitenkin signifioidun politiikka. Tasojen välisen tutkimisen prosessissa Godard on aina pyrkinyt kohti ilmaisemattoman poeettista alaa, jonka merkitys ilmeni hänelle subjektiivisen audiovisuaalisen puheen tilana (kts. kpl 4., 4.1.).

### **3. Rihmastollinen teksti ja tapahtumisen prosessi "kolmannen" välitilassa**

Outi Pasanen toteaa Derridan (1988, 6) *Positioita*- teoksen alkupuheessa ranskalaista "Hegelin jälkeistä" keskustelua yhdistäväksi periaatteeksi pyrkimyksen irrottautua identiteetin ja ristiriidan logiikasta ja pyrkiä ajattelemaan eroa erona, absoluuttisena ja radikaalina toiseutena. Tämän pyrkimyksen Pasanen toteaa olevan selkeimmin esillä Gilles Deleuzen ja Jacques Derridan tuotannossa. Derridan ja Deleuzen välillä on paljon yhteneväisyyttä sekä yleisen ajattelumallin että yksityiskohtaisempien käsitteiden osalta. Käsitteiden seuraavassa molempien teorioita ensin erikseen yleisellä tasolla ja sitten rihmaston metaforaa käsitellessäni vertailemalla yhdistellen käsitteitä molemmilta teoreetikoilta. Yleisesti ottaen Jacques Derridan ajattelu rakentuu metafysisestä ajattelua ja dialektista ontologiaa kohtaan osoitetun kritiikin kautta ja näiden traditioiden radikaalin

toisinlukemisen käytännölle. Edellisessä kappaleessa käsiteltiin dekonstruktiota enemmän kriittisenä käytäntönä, tässä kappaleessa tarkasteltavana on ajatteluun liittyvä produktiivinen konstruktivismi.

Derridan ajatteluun on suuresti vaikuttanut amerikkalaisen filosofi C. S. Peircen semioottinen merkkiteoria. Toisin kuin edellä käsitellyn (kts. kpl. 1) Ferdinand de Saussuren ajattelussa, jossa lähtökohtana oli aina dualistinen suhde niin kielen ja puhunnan kuin merkin käsitteen (jakautuen signifioijaan ja signifioituun) osalta, Peircen merkkijärjestelmä perustuu aina kolmijaoille. Peircen merkki jakaantuu siten myös kolmeen osaan: olemassaoleva *objekti*, jota edustaa merkki eli *representamen*, jota vasten subjektin mielessä hahmottuu edellistä kehittyneempi merkki eli *interpretant*. Merkki muodostuu synteessä näistä kolmesta osasta: objekti-representamen-interpretant. Peircen mukaan merkki ei edusta objektia automaattisesti ja aina kaikissa olosuhteissa vaan suhteessa tiettyyn ideaan, jota Peirce kutsuu representamenin perustaksi. Peircen merkki ei kuitenkaan ole perustayhteytensä kautta staattinen, vaan merkki muodostuu alituisessa liikkeessä interpretanttien löytäessä havainnoivassa mielessä uuden kohteen, objektin, joka puolestaan saa merkikseen uuden representamenin jne. semiosiksen loputtomassa ketjussa. Umberto Eco (1994, 28) toteaa Peircen semiotiikan perusominaisuutena olevan hermeneuttisen asenteen tietää merkin kautta jotain enemmän. Merkin ominaisuus hänen mukaansa on tietoa "jostain muusta". Peircen merkki laajenee Econ (emt.) mukaan interpretanttien liikkeen kautta sekä leveys- että syvyysuuntaisesti. Merkin kautta saatava lisääntynyt tieto objektista liittyy mainitun perustavan idean kautta hahmottuvan kontekstin puitteissa tapahtuvaan tulkintaan.

Derridalainen ontologia perustuu eron tekemisen käytännölle (*différance*), jossa tilaan sijoittuvan eron määrittelyn ohella tapahtuu aktiivista eron tuottamista eli tilallistamista (*spacing*). *Différance* erotautumisen jäljen (*trace*) liike avaa uudenlaisen suhteen yhden ja sen ulkopuolisen toisen välillä. Tilallistaminen (Derrida 1976, 68) on ei-hahmotettava, ei-läsnäoleva ja ei-tietoinen prosessi tai puhdas liike, joka tuottaa eroa. Eron tekemisessä aika näyttäytyy käsitteenä, joka lykkää merkityksen muodostumista aina tulevaan. Umberto Eco (emt., 33) toteaa Derridan hylätessään *différance* kautta metafyyssiseen ajatteluun liittyvän absoluuttisen ulkoisen, hylänneen samalla signifioidun käsitteen. Toisin kuin Peirce, joka näkee semiosiksella *representamenin* kautta ilmenevän objektiivisen perustan, Derrida (Ryan 1982, 12) ei määrittele tekstin ulkopuolista todellisuutta. Tekstuaalisessa käytännössä jokainen elementti muodostuu lukuisista suhteista toisiin elementteihin. Merkitsijöitten loputon leikki syntyy Barthesin (1993, 163) mukaan tekstin kentässä erilaisten irtoamisten, päällekkäisyyksien ja limittäisyyksien sarjallisena liikkeenä. Tällöin Cullerin

mukaan (1985, 129, myös Eco 1994, 33) tilallistamisesta tulee konstruktivinen prosessi, jossa kieleen sisältyvä merkittyjen lykkääntymisen liike (Barthes 1993, 162) tekee tekstistä erontekoja tuottavan koneen, joka merkitsee siirtymistä pois selkeästi eriteltävissä tai luokiteltavissa olevasta objektista kohden objektia tuotettavana kohteena.

Derrida (1988) pyrkii *différance*n kautta kehittämään käytäntöä (practice), joka dekonstruktiossa kieleen syntyvän voiman kautta kykenisi ilmaisemaan enemmän verrattuna lingvistisen järjestelmän konventioihin. Uudenlainen käsitys tekstistä ilmenee Barthesin (1993) mukaan analogisesti edellä mainittuun verkostona, jossa representaatio-suhde todellisuuteen ei asemoidu dikotomian merkki/objekti kautta. Deborah Linderman (1986, 145) toteaa heterogeeniselle tekstile olevan samassa mielessä mahdollista irrottautua sosiaalisen merkitsemisen lainalaisuuksista ja hämärtää niiden käytäntöjä. Tilallistaminen kirjoittamisena merkitsee Derridan (1976, 69) mukaan autenttisen subjektin jäämistä poissaoloon ja alitajunnan voiman esiinousemista. Totalisoitumaton teksti tuottaa Lindemanin (emt.) mukaan ”huomaamattomia merkityksiä” ja ambivalenttia intentionaalisuutta ollen käytäntönä ristiriidassa sulkeutuvaa muotoa kohtaan. Différance ei ole Derridan (1988) mukaan myöskään minkään läsnäolevan tai ei-eroavan seurausta, "Ei ole olemassa subjektia, joka hallitsisi différencea tai olisi sen tekijä tai vaikutin, eikä subjektia, joka lopulta ja empiirisesti kykenisi välttämään différencea. Subjektiviteetti, samoin kuin objektiviteetti, on différencea vaikutus, toisin sanoen vaikutus joka on kirjoittautunut différencea järjestelmään." (emt., 36)

Tekstuaalinen verkosto on siten luonteeltaan ratkaisematon (undecidability), jossa Michael Ryanin (emt., 23) mukaan on mahdotonta suorittaa minkään kokonaisuuden tai tapahtuman määrittelyä lopullisesti, sillä se edellyttäisi ulkopuolisen tilan, joka Derridan verkostollisessa ajattelussa välttämättä katoaa. Ryan (emt.) viittaa matemaatikko Gödelin aksiomaattiseen järjestelmään, jossa tulee samanaikaisesti tuotetuksi sekä järjestelmään kuuluvia että ei-kuuluvia elementtejä. Aksiomaattinen järjestelmä on välttämättä epätäydellinen ja tarvitsee ylimääräisen postulaatin geometriaansa tullakseen yhtenäiseksi. Dekonstruktiossa kriittisen arvioinnin kohteeksi joutunut läsnäolo/poissaolo-dialektiikka asettuu siten aksiomaattisen järjestelmän mukaisesti toisenlaisen logiikan varaan. Läsnäoleva esitetään ei enää vain sitä vastaavan oletetun poissaolevan olemuksen kautta, vaan Cullerin (1985, 95) mukaan tilannetta kuvaa paremmin Julia Kristevalta peräisin olevan "yleistetyn poissaolevuuden" tai "yleistetyn toiseuden" käsite. Tämän käsityksen mukaan minkään subjektin tai käsitteen ei nähdä olevan olemassa ilman sen ulkopuolista toista, joka vaikuttaa olennaisesti sen muodostumiseen. Läsnäolevan olemuksen tilalle Derrida (1976, 57, Ryan

1982, 15) asettaa jäljittämisen käsitteen, jonka "signifioijien signifioijien" (Derrida emt., 7) jatkuvan erottautumisen liikkeen vaikutuksesta merkille rakentuu uusi simulacrumin kaltainen olemus.

Kahden signifioijan (tai kaksoismerkin, kts. kpl. 3.1., 3.2.) välinen ratkaisemattomuus tapahtuu niiden välille muodostuvalla marginaalilla, rajalla, joka samalla sekä erottaa elementtejä että muodostuu myös niiden väliseksi yhteiseksi kentäksi. Derridan termi "radikaali muutos" (radical alterity) kuvaa tällä tilalla tapahtuvaa erottautumisen liikettä itsen ja toisen välillä. Tapahtuva yhtenäistymisen prosessi on loputtomasti jatkuva, jolloin kokonaisuuden olemukseksi muodostuu yleinen sarjallisuus signifikaation lykätessä merkitystä loputtomiin. Kokonaisuus itsessään Derridan (1976, 69) mukaan näyttäytyy suhteessa osiinsa ambivalenttisesti joko liiallisena merkitysijöiden liikkeenä tai puutteellisena, poissaolevana olemuksena. Merkki ei voi edustaa kokonaisuutta, vaan sen symboliksi nousee jälki, joka esittää samanaikaisesti sekä merkkiä että tilan asettumista.

Derridan mukaan: "... kyse on uuden kirjoituksen käsitteen tuottamisesta. Sitä voidaan kutsua *grammiksi* tai *différanceksi*. Erojen leikki itse asiassa edellyttää synteesejä ja viittauksia, jotka estävät sen että mikään puhdas elementti olisi millään hetkellä tai missään mielessä vain itseensä viitaten itsessään läsnä. Oli kyseessä sitten puhuttu tai kirjoitettu diskurssi, mikään elementti ei voi toimia merkkinä viittaamatta toiseen elementtiin, joka puolestaan ei itse ole yksinkertaisesti läsnä. Ketjuuntuminen johtaa siihen, että jokainen elementti - foneemi tai grafeemi - on muodostunut toisten ketjuun tai järjestelmään kuuluvien elementtien siihen jättämien jälkien perusteella. Tämä ketjuuntuminen, tämä kudelma on teksti, joka tulee tuotetuksi vain toisen tekstin aiheuttaman muutoksen kautta. Mikään elementeissä tai järjestelmässä ei ole missään eikä koskaan yksinkertaisesti läsnä tai poissa. On vain eroja ja jälkien jälkiä." (1988, 34)

Kuten Derridan myös Gilles Deleuzen ajattelu operoi merkin kriisin jälkeisen ontologian tilassa. Deleuzen teoriaa voi luonnehtia ehkä vielä Derridaakin enemmän positiivisen tapahtumisen ja tulemisen pragmatiikan käsitteillä. Michael Hardt (1993) luonnehtii Deleuzen ajattelun ominaisluonnetta käänteeksi pois hegeliläisen dialektiikan korostamisesta. Deleuzelle Hardtin mukaan on ominaista ei-dialektinen negaation käsite sekä toisaalta konstitutiivinen käytännön (practice) teoria. Ei-dialektisessa negaatiossa ollaan hylätty dialektiikkassa piilevä ajatus poissaolevasta, perimmäisestä toisesta. Läsnäoleva ei määrity enää negaationa suhteessa poissaolevaan, vaan negaation käytäntö muodostuu täydeksi, rajoittamattomaksi voimaksi. Hardtin mukaan (emt.) Deleuzen totaalinen kritiikki sisältää dekonstruktion käsitteen niin absoluuttisena, että itse todellisuuden mahdollisuus tulee kyseenalaiseksi.

Kieltämällä minkäänlaisen ennakkoon järjestyneen olemisen rakenteen tai olemassaolon teleologisen järjestyksen mahdollisuuden, Deleuze kuitenkin Hardtin mukaan operoi ontologisen spekulatiivisen keinoin tavoitellen toisenlaista olemisen rakennetta. Deleuzen oleminen (Being) ei Hardtin (emt.) mukaan sisällä mitään negatiivista, vaan oleminen ilmenee täysin itsenäisesti ilmaistuna maailmassa olona. Deleuzen positiivinen, "pinnan tasoon sijoittuva" ja täysinäinen olemisen käsite kieltää myös ajattelun ensisijaisen aseman olemista ylimääräivänä muotona. Syntyvä puhdas, autonominen kritiikki luo mahdollisuuden luomisen käytännölle, jossa siihen sisältyvä voima (power) positiivisena erottautumisen (tulemisen) liikkeenä tekee toisenlaisen olemisen käsitteen mahdolliseksi. Deleuzen olemiseen liittyvät siten olennaisesti immanenttisen (pinnan tasolla tapahtuvan) luomisen, tuottavuuden ja tuotettavuuden ominaisuudet ja siten deleuzelaisen organisaation tai komposition luonne Hardtin mukaan lähenee luonteeltaan aina taidetta.

### **3.1. Konstruktivistisen realismin ontologiaa**

Rihmasto on edellä mainitun käytännön (practice) tapahtumisen paikka. Rihmasto on tilana verrattavissa tekstiin tai verkoston metaforaan, joille on ominaista tuottavuuden logiikka ja moninaisten eri vaikutustasojen samanaikainen toiminta. Rihmaston tasossa voi ilmetä (D/G 1988, 4) lingvististen vaikutussuhteiden lisäksi myös muun muassa hahmopsykologisia, mimeettisiä, liikevaikutteisia ja kognitiivisia vaikutuksia. Rihmasto on horisontaalinen taso, jonka yksittäisillä merkitysyksiköillä ei ole lainkaan referentiaalista objektia. Rihmastossa ei siten ilmene lainkaan ylimääräytymistä. Sen sijaan, että merkitysyksiköt asemoituisivat merkin ja objektin välisinä selkeinä suhteina, rihmastollinen ontologia on pragmaattista käytäntöä, jossa olennaista on signifioijien pisteiden ja niiden välisten vaikutuslinjojen jatkuvasti muuntuva liike. Rihmastossa mikä tahansa piste voi yhdistyä mihin tahansa muuhun. Rihmaston kokonaisuutta ei siten voi koskaan määritellä lopullisesti. Rihmastolla ei ole minkäänlaista suhdetta yhteen, kokonaiseen ja lopulliseen subjettiin tai objektiin vaan sen olemus ilmenee aina monikollisuutena. "Rihmastolla ei ole alkua eikä loppua, se on aina keskellä, asioiden välillä ... Puu on täyttyminen, mutta rihmasto on liittouma, erityinen liittouma. Puu tuottaa verbin "olla," rihmaston tehdas on konjunktio, "ja... ja... ja..." (Deleuze/Guattari 1988, 25)

Rihmasto (1988, 4) on kaksisuuntainen konstruoitu kokonaisuus, monikollinen liittouma (assemblage), joka koostuu linjoista ja mitattavissa olevista nopeuksista ja jota voi prosessuaalisen

luonteensa johdosta kutsua myös konemaiseksi orgaaniksi. Rihmaston horisontaalinen (immanenssin) taso ilmenee "merkkipisteiden" välisten liikkeiden kautta vaikutuksia tuottavana tasona, jolle "ulkopuolisena toiseutena" ilmenee abstrakti konsistenssin taso (tai "body without organs"), joka sisäistyy immanenssin tasoon asignifioivien väliintulojen kautta aiheuttaen organismiin sisäisiä katkoksia ja produktiivisuuden mahdollistavia välitiloja. Rihmaston olemus määrittyy toisaalta järjestelmässä itsessään ja suhteissaan muihin teksteihin ja merkkiyhdistelmiin, toisaalta sille ulkopuolisen toisen kautta, joka on sisäistyneenä siihen itseensä abstraktina ja tuottavana periaatteena. Ulkopuolinen toinen vaikuttaa läsnäolevaan tekstin tasoon kaksisuuntaisen (rihmastosta ulospäin, ja takaisin) abstraktin deterritorialisaation liikkeen (t.s. paon linja, line of flight) kautta, joka konstituoii rihmastoja ja sen sisäisiä yksiköitä toteuttamalla tasolla virtuaalisten ideoiden aktualisaation prosessin. Tämä virtuaalisen aktualisoituminen voi olla toisin sanoen erilaisissa muodoissaan esim. derridalaista kirjoittamisen (écriture) käytäntöä.

Rihmaston kaksisuuntaisen tapahtumisen tasossa on huomattavaa läheinen semioottisen ja fenomenologisen ajattelun välinen yhteisyys. Posioita- teoksessa (1988, 37) Julia Kristeva kysyy Jacques Derridalta semiotiikan ja fenomenologian merkitys- käsitteiden välisistä eroista ja yhteneväisyyksistä. Derridan (emt.) mukaan Husserl erotti fenomenologiassaan merkityksen yleisimmässä laajuudessaan (*Sinn*) ja merkityksen loogisen tai lingvistisen lausuman objektina (*Bedeutung*). Husserlin oli Derridan (emt., 38) mukaan erotettava toisistaan ilmauksen signifioiva aistimellinen puoli sitä signifioidusta "henkisestä" merkityksestä. Merkitys säilyi siten henkisenä tai järjellisenä idealiteettina, joka voi yhdistyä tai olla yhdistymättä aistimelliseen puoleen. Tämä puhtaan merkityksen kerrostuma viittaa Husserlilla esilingvistiseen tai esisemioottiseen ulkopuolisena ja semiosista edeltävänä tasona, jonka merkityksen signifikaatioprosessi tuo esiin. Kuitenkin niin Derridan kuin Deleuzenkin ajattelussa ideaalisen taso ei ilmene, kuten metafyyssisessä fenomenologiassa, ylemmän ajattelun ja alemman aistillisen tason välisenä hierarkiana. Derridan ja Deleuzen ajattelu rakentuu eron tekemiselle suhteessa dialektiikkaan korostamalla kerrostuneen ja siirtymiä aiheuttavan kaksoiskirjoituksen käytäntöä.

Rihmaston tilassa horisontaalisten liikkeiden ohella ilmenevä kerroksellinen syveneminen kohti syvempää, abstraktia ulkopuolta, on deterritorialisaation liikkeen toimintaa, joka tuottaa järjestelmälle kokonaisuudessaan sekä sen sisäisille yksiköille "olemuksen" vaikka ylimääräytmistä ei ole lainkaan olemassa. Tämä uudenlainen "realismi" on konstruktion kautta tuotettavaa käytäntöä, joka ei determinoidu mutta "kristalloituu" uudenlaiseksi pinta-/syvätasoyksiköksi. Abstrakti, ulkoinen toinen on kaiken luovan käytännön lähtökohta, eräänlainen puhtaiden



ideoiden varasto ilman määriteltävissä olevaa positiota. Tämä ulkopuolinen, konsistenssin taso abstraktina ideoiden tilana on vuorovaikutuksessa aktuaalistuvaan uuteen olemiseen (tai olemukseen) vielä hahmottomattoman virtuaalisen aineksen kautta, jonka voiman abstrakti deterritorialisaatio välittää suhteessa järjestelmään. Abstraktin deterritorialisaation liikkeen ”virtuaalinen voima” eräällä tavalla ”käynnistää” rihmaston produktiivisena koneena ja kokoaa eri järjestelmään liittyvien aspektien yhdistelmät tietyn näkökulman (vrt. konteksti Ecolla, Grossbergilla) tai abstraktin periaatteen mukaisesti.

Leibniz-kirjassaan (1993, 7-29) Deleuze kuvaa esteettisen hahmottomuksen orgaanista järjestelmää analogisella barokki-talon metaforalla. Talo koostuu kahdesta tasosta, joista alempi on materiaalisen aineksen taso ja ylempi vielä hahmottomattomien ideavirtojen näkymätön yläkerta. Kerrokset ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa kahdensuuntaisten virtojen (fold) välityksellä, jotka alakerrassa muotoutuvat (unfold) havaittaviksi kokonaisuuksiksi. Orgaanisen aineksen hahmottumisessa keskeistä osaa näyttelee abstrakti motivoiva voima (vrt. abstraktin deterritorialisaation liike), joka kokoaa irrallisia virtoja kahden vaikutuslinjan välisiin ”taivuttamisen pisteisiin” (the point of inflection), välitiloihin, intervaleihin tai ”liittämisen tai yhdistämisen tiloihin” (an *annexed* or *associated milieu*) (Deleuze/Guattari 1988, 51).

Deleuzen ajattelussa näkevät myös heideggerilaisen ajattelun vaikutukset siinä miten Simon Critchley (1992, 192) kuvaa kahdensuuntaista vaikutusta syvemmän metafyyssisen ja aktuaalisen ei-metafyyssisen kentän välillä. Kahden välinen ratkaisemattomuus johtaa Critchleyn (emt.) mukaan Derridalla ja myös Deleuzella molempien kenttien sulautumiseen ja uudelleen, eettisen ja poliittisen diskurssin yhdistävään, ajatteluun ideatason ja pragmatiikan välisenä tilana (kts. kpl. 3.2., 3.3.). Ratkaisematon Lacoue-Labarthen (1990, 44) mukaan johtuu perinteisen aika-käsityksen kääntymisestä sijoiltaan, joka Jumalaan pohjautuvan pyhän järjestyksen kääntymisen myötä johtaa puhtaaseen tapahtumaan ja Giorgio Agambenin (2001, 54) mukaan kieleen ilman nimeä. Tätä puhdasta tapahtumaa Lacoue-Labarthe (emt., 45) kuvaa ”caesuran” käsitteellä, joka avaa mahdollisuuden uudelleen historian lukemiselle uuden aika-käsityksen pohjalta. Lacoue-Labarthe (emt.) näkee ”caesuran” ilmenemisen mahdollisena ainoastaan silloin, kun välittömän tapahtumisen tai historiallisen lain horisontti on keskeytetty tai poistettu.

Giorgio Agamben (2001) kuvaa puhdasta tapahtumaa alkuperäisen, Raamattuun pohjautuvan ilmoituksen kautta, jonka perimmäisenä tarkoituksena oli Agambenin mukaan osoittaa, että sana ja kieli ovat (olemassa). ”Ilmoituksen mieli on, että ihminen voi paljastaa olemassa olevan kielen avulla, mutta hän ei voi paljastaa kieltä itseään. Toisin sanoen: ihminen näkee maailman kielen

kautta, mutta hän ei näe kieltä." (emt., 47) Näin Agambenin mukaan kaiken olevan perimmäisenä luonteena on loputon avautuminen, joka ylittää merkityksen ja inhimillisen tietoisuuden tasot, mutta ei silti koske muuta kuin kieltä itseään. Varsinkin Derrida näkee kielen alkuperän negatiivisena prosessina, jossa kieli on loputonta kirjoituksen tai jäljen kautta etenevää itsensä ylittämistä.

Agamben (emt., 50) kuvaa puhtaan kielellisen tapahtumaa "pelkän äänen ajatteluksi", jossa ei ilmene enää vain pelkkä ääni, mutta ei vielä merkityskään. Agamben haluaa tässä korostaa uudenlaista mahdollisuutta ajattelulle, joka sijoittuisi merkitysväitteiden tuolle puolen. Kyseisen kaltainen puhdas tapahtumisen (merkityksen, äänen, kuvan) ajattelemisen ei Agambenin mukaan ole enää ylemmän tason metadiskurssi, vaan nimenomaan merkityksistä puhdas tapahtuma. Filosofiseen ideaoppiin viitaten Agamben (emt., 56-57) näkee nimenomaan idean näkymäksi kielestä itsestään. Runollinen kieli voi olla esimerkki tällaisesta välityksestä, joka elää jännitteessä deleuzelaisittain virtuaalisen ja aktuaalisen välillä. Jean-Jacques Lecercle (1990, 168) toteaa samassa valossa runoilijan tuottavan metaforisen tason kautta totuusvaikutuksia, jotka toimivat Platonin taidekäsityksen mukaisena simulakrumina, signifioijien signifiikaationa.

### 3.2. Alueelliset merkit, produktiiviset käsitteet

Kerrostien (tai tasojen) välisen vuorovaikutuksen seurauksena muodostuu kaksitasoinen merkki (ambiguous sign), joka esittää puhtaan virtuaalisen aineksen aktualisoitumista hahmotettavassa muodossa. Derrida (1988, 49) nimittää uudenlaisia merkkejä ratkeamattomiksi, "toisin sanoen simulakrum-ykseyksiksi, "vääriksi" verbaalisiksi, nominaalisiksi tai semanttisiksi ominaisuuksiksi," jotka merkitsevät samanaikaisesti sekä merkkiä että merkittyä aluetta. Deleuzelle (D/G 1988, D/G 1992, 26-35) kaksitasoinen merkki on toisin sanoen immanenssin tasolla tapahtuva konstruktiiivinen käsite, joka on luonteeltaan kerroksellinen ja monikollinen liittouma (assemblage). Derridan (1988, 51) mukaan "käsite" on *dissemination* prosessin työn vaikutusta, joka "ei viime kädessä tarkoita mitään eikä sitä voida niputtaa yhtenäiseksi määritelmäksi."

Käsitteet ovat Deleuze/Guattarin (1988) mukaan luonteeltaan sisäisesti ja ulkoisesti jatkuvia yksiköitä, jotka rakentuvat päällekkäisten kehien varaan. Käsitteiden sisäinen konsistenssi on lukuisten intensiivisten ominaisuuksien tiivistymistä ja tietyn abstraktin periaatteen (vrt. abstraktin deterritorialisaation liike tuottavana voimana) mukaista aktualisoitumista. Käsite on toisaalta ulkoisesti jatkuva suhteessa toisiin käsitteisiin niitä erottavien ja yhdistävien liitoskohtien (vrt.

taivuttamisen pisteiden) eli välitilojen kautta. Derridan (1988, 40) mukaan "jokainen "yksinkertaiseksi" väitetty "termi" on toisen "termin" jäljen merkitsemä, on merkityksen oletettuun sisäpuoleen jo vaikuttanut sen ulkopuoli." Käsitteet eivät ole siis atomistisia vaan tapahtumia ja tihentymäkohtia, joissa useat vaikutukset risteävät. Ulkoisen jatkuvuuden eli käsitteiden keskinäisen vuorovaikutuksen lähtökohtana tulee olla myös jokin reaalitodellinen ongelma, joka vaikuttaa suhteellisen (ei-abstraktin), pragmaattisen toiminnan käynnistymiseen. Käsitteet ovat suhteessa reaaliseen, sen historiallisiin ehtoihin ja erityisiin ongelmiin eräänlaisia "työkaluja", joiden tarkoituksena on vaikuttaa tuottaakseen "uudenlaista realismia".

Merkit eivät siis ole palautettavissa vain semiosiksen tasoon, vaan moninaiset merkkijärjestelmät vaikuttavat kehämäisinä voimina käsitteiden konstituoitumisessa. Artikulaation prosessissa (tai kirjoittamisen käytännössä) Deleuze ja Guattari (1988, 71) näkevät ensiksi tarpeen asettaa taso, jonka puitteissa käsitteiden tuottaminen voi tapahtua. Deleuze ja Guattari (emt., 117) nimeävät uudenlaisia semioottisia järjestelmiä, jotka perustuvat monikollisuuden logiikalle ja tapahtumisen prosessia johtavalle perustavalle idealle: *presignifioiva semiotiikka* perustuu välittömille tunteille ja vaikuttaa luonnollisena, ilman merkkejä tapahtuvana merkitsemisenä. *Moniulotteisen semiotiikan* merkki heijastaa muodossaan moninaisia, eri tasoilta suodattamia aineksia. *Vastasignifioiva semiotiikka* merkitsee liikkuvaa ja erottuvaa jakautumista kokonaisuuksien välillä tuottaen asignifioivia katkoksia. Neljäs järjestelmä, jonka D/G mainitsevat on *postsignifioiva semiotiikka*, joka lähestyy transsendenttisuuden tasoa ulottuessaan merkitsemään ylevien tunteiden signifioivaa voimaa. Viimeksi mainittu muistuttaa myös Eero Tarastin (1996, 16-17) hahmottelemia eksistentiaalisia merkkejä, jotka suuntautuvat symbolisen tasosta kohti transsendenttista ja itse itsestään tuotettuun tunteeseen olemisesta. Tarastin (emt., 256, vrt. myös Lecerle 1990) mukaan "tosiasia on, että ne tilanteet, joihin semiotiikan käsitteitä sovelletaan, eivät juuri koskaan tyhjene ja rajaudu näihin käsitteisiin. Aina vallitsee jännite todellisen, merkityksellisen eksistenssin ja sen välillä, miten tämä eksistenssi kiteytyy objektiiviseksi merkiksi. Olennaista onkin juuri tämä jännite, virtuaalinen avaruus, jossa merkit elävät, tila *ennen* merkkejä objekteina."

Deleuzelle uudenlaisten, konstituoitavien merkkien ja niihin nähden ambivalenttien objektien (objectile) tuottaminen on pitkälti tyyllinen kysymys, jolloin kuten Michael Hardt (1993) edellä totesi Deleuzen filosofia näyttäytyy esteettisen ja poliittisen uudenlaista synteesiä luovana ajatteluna (vrt. Critchleyn 1992 Derrida-tulkinta). Deleuzen kaksoiskirjoituksen tai "jäljittämisen semiosiksen" järjestelmän esteettinen luonne tulee selkeästi esiin etenkin Deleuzen elokuvafilosofiassa. Deleuze (1983, 1989) käytti amerikkalaisen filosofi C.S. Peircen kolmikantaista jakoa *Firstnessiin*,

*Secondnessiin* ja *Thirdnessiin* luodessaan liike-kuvan (kts. kpl. 1) ja aika-kuvan (kts. kpl. 4., 4.1., 5, 6) käsitteet. *Firstness*, joka kuvasi suhdetta todellisuuteen kaikkein välittömimmässä muodossa, edusti "ajatonta nykyhetkeä koettuna tunteenomaisena kokonaisuutena" (Tarasti 1990, 26). *Firstness* muistuttaa aika-kuvassa käytettyä bergsonilaista käsitystä puhtaasta ajallisuuden olemuksesta. *Secondness* puolestaan tarkoitti tosiasiallista toiminnan vastavaikutusta yhden ja toisen välillä. *Secondnessin* ajallinen ulottuvuus oli enemmänkin suhteessa menneisyyteen verrattuna *Firstnessin* välittömään nykyhetkeen. Kolmas, *Thirdness*, taas on tuntemisen ja toiminnan yleinen sääntö, joka edustaa intellektuaalista toimintaa ja loogista päättelyä kohdistuen ajallisesti kohti tulevaa. *Thirdnessiin* liittyvät myös "jalommat tunteet kuten rakkaus, toivo, sääli ja uskonnollinen antaumus." (Tarasti 1990, 27)

Kaksoiskirjoituksen seurauksena uusi merkki (tai simulacran kaltainen objekti, *objectile*) implikoi puhtaana kielellisenä tapahtumisena virtuaalisen aineksen (puhtaisten ideoiden tai voimien) aktualisoitumista laadulliseen (ei määrällisesti mitattavissa oleva) muotoon tietyn subjektiivisen näkökulman (*point of view*) pohjalta, jossa esteettiset hahmot ovat tekoja "jossa jokin tai joku koko ajan tulee toiseksi silti itsenään pysyen." (Deleuze/Guattari 1993, 182) Jean-François Lyotard (1985, 160) näkee ratkaisemattoman tilan heikkona kohtana tai kysymysmerkkinä, joka ulottaa merkin vaikutuksen myös ilmaisemattomaan eli ylevän tunteeseen. Antonin Artaud (Sihvonen 1991, 126-127) käsitteli mahdollisuutta rakentaa elokuvaa puhtaana tapahtumana, jossa kuva kytkeytyisi ajatteluun vaikuttamalla suoraan aivoihin ennen tietoisesta ajattelun muotoutumista.

Lyotard (1986b, 351, myös Deleuze 1992, 14-15) kuvaa kyseistä prosessia pyroteknisenä käytäntönä, joka toimii kielen ohitse aktivoiden heikkojen kohtien ja katkoksiensa kautta esikielellisiä ja alitajuntaisia vaikutuksia. Lyotardin (emt.) pyrotekninen metafora kinematografisena käsitteenä ilmenee abstraktina "dekompositioiden kompositiona," joka työstää esteettiseen muotoon vapaan energian, ei-tuottavien ja epähyödyllisten prosessien voimia kahtalaisena prosessina, joko abstraktina liikkumattomuutena tai liiallisena liikkeenä. Pyroteknisen hahmon substanssin voi Deleuzen (1990, 27) ajattelun mukaisesti todeta nousevan esiin itsenäisenä vaikutuksena, jonka ilmaisijat eli attribuutit antavat laadullisina voimina hahmolle tietyn ominaisuuden. Deleuze sekä Paul Virilio korostavat etteivät niin substanssi kuin sitä ilmaisevat attribuutitkaan ole määriteltävissä tietyiksi reaaliksi yksiköiksi, vaan kyseessä on erilaisten voimien esteettinen hahmottuminen.

### 3.3. Esteettinen hermeneutiikka ja poliittisuus abstraktin toiseuden käsitteen kautta

Dekonstruktiivisen ajattelun myötä syntyvä käsitys kahden kentän välisestä ratkeamattomuudesta (Deleuzella, Derridalla, Agambenilla, Lacoue-Labarthella) sisältää myös uudenlaisen idean eettisen ja poliittisen tason yhdistymisestä. Eettinen ja poliittinen ovat abstraktin ideatason ja pragmaattisen tason välistä vuorovaikutusta rihmastollisessa kielessä, kolmannen välitilassa, joka tapahtuu ja tulee tuotetuksi pysähtymättömän liikkeen seurauksena. Paul Virilio (1994, 95, 33) näkee uuden liitännällisen intervallin (vrt. esim. Deleuze kpl. 3, 3.1., 4) merkityksen mullistavana mm. politiikan käsitteen kannalta, johon liittyy dikotomisten rajojen ylittymisenä myös utopian ja todellisuuden (myös fiktion ja faktan) välisten kynnyksen liudentuminen. Uusi välitilan intervalli ei Jacques Derridan (1988, 36) mukaan perustu enää ajatukselle transsendentaalisesta signifioidusta, joka mahdollistaisi dualistiset vastakkainasettelut ja pysäyttäisi *différencen* liikkeen "viime kädessä hallitsevana pidetyn läsnäolon arvon tai merkityksen hyväksi."

Tilallisen murroksen ohella lineaarisen aika-käsityksen murroksessa politiikan nähdään muuttuvan yhä enemmän läsnäolon ja nykyhetken politiikaksi, jossa ennustettavien skenaarioiden laatiminen vaikeutuu ja historia näyttäytyy vaihtoehtoisten narraatioiden kokoelmalta. Virilio (1998, 19) kuvaa ajan muuttumista materiaksi, jonka välitöntä olemusta kulutuskulttuurissa yhä kiihtyvällä nopeudella kulutetaan. Reaaliaikaisuuden välittömyydestä tulee Jean Baudrillardin (1983a) mukaan simulaation aikakaudella keinotekoista "tottakin todempaa" hyperreaalisuutta, jossa mikään kaksinaisrakenne ei enää kuvaa järjestelmän toimintaa. Murroksen seurauksena järjestelmä alkaa Baudrillardin (emt., 4) mukaan tuottamaan keinotekoisia merkkejä luomaan illuusiota reaalisen todellisuudesta.

Jean-Jacques Lecercle (Sihvonen 1991, 31) kuvaa tilannetta liiallisuuden ja puutteen välisellä liikkeellä, jossa yhä lisääntyvien signifioijien määrä ja perimmäisten signifioitujen puute ovat alituisessa konfliktissa. Baudrillard (1983b, 95) kuvaa prosessia toteamalla nykytodellisuuden olevan universumi, jossa ilmenee yhä enemmän tietoa ja yhä vähemmän merkitystä.

Hyperreaalisessa todellisuudessa media tuottaa itsestään tapahtuman riippumatta ohjelmien sisällöistä, jolloin Marshall McLuhanin kuuluisa lause "The medium is the message and the message is me" näyttää baudrillardilaisittain kaikilla kolmella (media, viesti, lähettäjä) tasollaan ilmentävän pelkkiä simuloituja muotoja. Tämän johdosta Baudrillardin (1991, 22) mukaan tilalle nousee läpinäkyvien kuvien aiheuttama lumouksen voima, joka johtaa narsistiseen patologiaan ja sosiaalisuuden häviämiseen.

Jean-François Lyotard (Turim 1985, 17) korostaa toisin kuin Baudrillard merkin dialektiikan jälkeisen kielellisyyden ontologiaa halutaloutena, joka tapahtuu tuotettavassa ruumiissa positiivisena voimien ja affektien virtana. Lyotard (1986a) toteaa produktiivisten paikaltaan sijoittamisten ja tiivistymisten sisältävän myös alitajunnan liikkeitä uutta luovina mahdollisuuksina. Rosi Braidotti (1994, 101) korostaa rihmastollisen ajattelun merkitystä ennen kaikkea uuden keksimisenä ja tuottamisena, jossa tunteen ja arvon horisontit yhdistyvät positiivisena tulemisena teleologisen järjestyksen ja identiteettien uudelleen artikuloimisessa. Simon Critchley (1992, 199) näkee dekonstruktivisen lukemisen toimintana, johon liittyvä ajattelun käytäntö voi tuottaa Giorgio Agambenin (2001, 17) kuvaaman elämä-muodon kaltaisia tuotannollisia yhdistelmiä. Poliitiikan käsitteen kannalta uuden tuottamisen filosofia korostaa juuri dialektiikan murtumisen kautta purkautuvien voimien vapaata jäsentymistä. Poliitiikasta tulee kolmannen poliitiikkaa, jossa dualiteettien välisen tilan asettamisesta ja siinä operoimisesta tulee politiikan uusi tapahtumisen horisontti. Abstraktin ja pragmaattisen tasojen yhdistyminen kolmannessa intervallissa luo tarpeen esittää eettisen ideatason ja materiaalistien kontekstien "kohtaaminen" kielessä itsessään.

Levinaksen (Critchley 1992, 225) "kieli kolmantena" -ajattelussa kieli puhtaana tapahtumisen tilana sisältää itsessään ajatuksen eettisestä oikeudenmukaisuudesta. Kieli on matka tai liike eettisen ja poliittisen (ideaalisen ja pragmaattisen) tason välillä, jonka tapahtuessa kieli esittää suoraan nimeämättömien esikielellisten ideoiden aktualisoitumista. Etiikka on Levinakselle myös itsessään poliittista, siten kuin myös Giorgio Agamben (2001, 80-81) määrittelee poliittisessa olevan kyse ei enää korkeamman päämäärän eikä välineellisten tavoitteiden tavoittelusta, vaan "itse kielessä-olemisesta puhtaana välillisyytenä, olemisesta-välissä ihmisten pysyvänä tilana." Agamben (emt.) näkee politiikan ilmenevän kielellisen välitilallisuuden näkyväksi tekemisessä, jossa Critchleyn (1992, 218) mukaan on kysymys ennen kaikkea esteettisestä työstä.

Agamben (emt., 11) kuvaa mainitun elämä-muoto termin kautta kyseistä kolmannen olemusta, jossa tietty muoto ilmentää "paljasta elämää" itsessään, suoraan ja välittömästi. Kieli eri tasoja yhdistävänä järjestelmänä vaikuttaa Levinaksen (Critchley 1992, 226) mukaan myös yhteisöllisyyttä tuottavana siteenä, jossa "sisäistynyt toiseus" luo mahdollisuuden subjektien välisen eettisen solidaarisuuden synnylle ja voi tuottaa erilaisten diskurssien kautta uudenlaisia, kulttuurisia kollektiiveja. Scott Lash (1995, 187, 192) käyttää termiä esteettinen refleksiivisyys kuvaamaan siirtymää kognitiivisesta ja käsitteellisestä logiikasta mimeettiseen tiedostamiseen, jossa ilmenevä eettisyys on juuri toiseuden kautta määrittävää esteettistä etiikkaa.

Gianni Vattimo (1989) näkee nykytodellisuuden mielikuvamaailmana, jossa "todellinen maailma" on jotakin, joka muodostuu monien kuvitelmiin kiistana. Edellä kuvatun puhtaan kielellisyyden kaltaisesti Vattimo etsii mahdollisuutta uudelle hermeneutiikalle tekstien välisen dialogin jatkuvuutena vastoin metafyyysisiä oletuksia asioiden alkuperäisestä tilasta tai olemuksesta. Uusi ihmisten välisen kohtaamisen mahdollistava hermeneutiikka voi Vattimon mukaan muodostua myös median välittämien mielikuvien ja mielikuvituksen kautta. Michel Maffesoli (1995, 93) näkee Vattimon tavoin nykyisen kommunikaation mahdollisuudet positiivisessa valossa ja korostaa signifioidien pluralismia ja tuottavia mahdollisuuksia ilman vaatimusta asioiden perimmäisestä merkityksestä, sillä "on epäröimättä uskottava, että se mikä on, on. Se, mikä nykyään on, on juuri ryhmittymien ja yhteisöllisten ja kommunikatiivisten myyttien paljous. Ja se riittää." (emt., 93) Maffesoli (emt.) näkee kuvallisuuden yleisesti ottaen ilmenneen aina utooppisena pakopaikkana, tapana elää ja ajatella toisin. Kuvan ominaisuus "pakotienä", unelmien, haaveiden ja fantasmaiden synnyttäjänä, on sijainnut Maffesolin (1995, 156) mukaan kuvan sydämessä viittamaalla aina paremmaksi oletettuun kaukaisuuteen.

Toril Moi (1985, 121) näkee esteettisiin esityksiin liittyvän imaginaarisen alan mahdollistavan utopian kaltaisen ajattelun, joka on aina toiminut poliittisen inspiraation lähteenä niin feministiselle kuin vasemmistolaisellekin kritiikille. Moin (emt.) mukaan utooppisessa ajattelussa radikaali muutos näyttäytyy sekä mahdollisena että haluttavana painottaen positiivista affektin voimaa. Kieli ja merkkikulttuuri on Moin (emt., 170) mukaan tärkein kulttuuripolitiikan toiminnan ala, jonka puitteissa luomalla provosoivia kuvallisia esityksiä voidaan vaikuttaa kriittisen tietoisuuden herättämiseen. Rosi Braidotti (1994, 32) toteaa samoin artikulaation käytännön muodostavan utopian kaltaisen ei-paikan tai nomadisen polun, jossa bricolagen käytännön tavoin (Braidotti puhuu myös varkauden käytännöstä) lainaamalla merkityksiä eri konteksteista ja yhdistelemällä niitä voidaan tuottaa muutoksia suhteessa entiseen merkitykseen.

Stuart Hall (1992, 166, 179) toteaa kyseessä olevan representaation tai eron tekemisen politiikka, "joka on avointa sattumille ja epävarmuudelle, mutta kykenee silti toimimaan. ... joka rakentaa "yhtenäisyyksiä eroissa". (Hall 1999, 15) Representaation politiikka on samalla sekä subjektiivisen että kollektiivisen identiteetin konstruoinnin käytäntöä, joka pyrkii toimimaan uuden semanttisen pluralismin aikakaudella tulemisen-filosofian logiikan mukaisesti. Kaiken artikulaation lähtökohdaksi toimii Grossbergin (1995, 245) mukaan affektiivinen ja tuottava halu, "joka tuottaa yhteyksien moneuden erityisten piste-merkkien tai kokoelmien välille" ja "saa sosiaalisen ja yksilöllisen, fragmentin ja kokonaisuuden leikkaamaan toisiaan." (emt.) Affektiivisuuden voima ei

Grossbergin (emt., 158) mukaan enää postmodernissa välttämättä liity poliittisten merkityksen tuottamiseen, vaan affektiivisen energian tuottavuus voi kohdistua mihin tahansa ihmisten toimintakykyisyyttä lisäävään käytäntöön.

#### **4. Modernin elokuvan poeettinen konstruktivismi**

"Cinema is a wonderful and dangerous weapon in a poet's hands." - Jean Cocteau

Modernin elokuvan myötä kysymys elokuvan kielenkaltaisuudesta problematisoituu ja klassisen kerronnan sulkeutuvan narraation rinnalle nousee ajatus elokuvasta vapaan diskurssin alana. Moderni elokuva (Deleuze 1989, 41) loi uudestaan 1920-luvun surrealistisen elokuvan hengen, jonka muotoon kohdistuvissa kokeellisissa purkamisakteissa suuntauduttiin kohti subjektiivista ilmaisukieltä. Ranskalainen elokuvarunoilija Jean Cocteau (1983, 70) näki elokuvan kuviksi puettuna kirjoituksena, jolla runoilija luo irreaalista "tottakin todempaa" todellisuutta. Cocteau tiivistää seuraavassa modernin elokuvan poeettisuuden hengen: "Kun kysyn mitä se (elokuva) sitten on minulle sanotaan: "Se on jotain muuta." Tästä päädyin oivallukseen että se "jokin muu" onkin kaikkein tärkeintä. ... Runoilijan työssä toimii alitajunta, joka ei tunne harkintaa. Runoilijan on luotava kuin hypnoosissa, unessa." (1983, 83-84)

Katherine S. Woodward ("European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder." *Post Script*, vol. 3 no. 2. 1984 Winter, 34) määrittelee uuden eurooppalaisen modernin elokuvan anti-melodraamaksi, jolle on luonteenomaista elokuvan kielen itserefleksiivinen presentoiminen ja tietoinen elokuvallisen läpinäkyvyyden hämärtäminen. Modernin elokuvan merkittävimmät lajityypit olivat Greenen (1990, 40) mukaan erityisesti ranskalainen uusi aalto sekä ranskalainen ja italialainen neorealismi, saksalainen 1970-luvun elokuva ja uusi amerikkalainen elokuva. Modernin elokuvan myötä korostuivat erityisesti elokuvantekijöiden subjektiivinen tyyli ja vapaan ilmaisukielen merkitys poeettisena elokuvataiteena, jonka olemusta David Bordwell (1988, 51, 74, 1999, 717, myös Sihvonen 1989, 206) määrittelee parametrinen kerrontana. Parametrinen narraatio on Bordwellin (emt., 109) mukaan voimakasta tyylillisen (esteettisen) ja kerronnallisen (suyzhet) tason vuorovaikutusta, jonka ilmeneminen taide-elokuvassa on Bordwellin (1999, 718) näkemyksen mukaan ominaista niin neorealismille kuin abstraktillekin elokuvalle. Vaikka modernissa taide-elokuvassa kerronnasta usein puuttuvatkin selkeästi määritellyt halut ja tavoitteet, voidaan



Bordwellin (Sihvonen 1988b, 17) mielestä silti modernin elokuvan kerrontaa kuvata narratiivien käsitteen kautta.

Gilles Deleuzen (1992, 144) mukaan modernin elokuvan myötä alkaa "yhteismitattomuuden" tai "irrationaalisten katkosten" aikakausi. Klassisen kerronnan elokuvien (kts. kpl. 1, Deleuze 1983, 1989, myös 1992, 138-139) kerrontaan tuotettiin yhtenäinen sulkeutuva muoto sensomotorisen siteen kautta, jossa elokuvallinen aika ja tila olivat sidotuiksi narratiivien kulkuun. Klassisen elokuvan järjestelmässä muodostui aika/tila- ykseyden kautta kiinteä intervalli, joka rakentui yhteydessä katsojan reaktioihin. Modernissa elokuvassa sensomotorinen ykseys purkautuu ja kausaalinen narraatio menettää ensisijaisen merkityksensä. Narraatio muuttuu irrallisten kuvien ja niiden yhdistelmien seuraukseksi eikä perustu enää millekään juoneen tai tarinaan sisältyvälle välttämättömälle syyllä. Elokuvallinen tila ei myöskään määrity kerronnallisena tilana vaan alkaa esiintymään irrallisia tai tyhjentyneitä "mikä-tahansa-tiloja" (Any-space-whatever, Deleuze), jotka ovat "puhtaasti optisia ja sonorisia tilanteita, joihin henkilö ei osaa vastata, käyttötarkoituksensa menettäneitä tiloja." (Deleuze 1992, 138-139). Elokuvaa kokonaisuutena ja sen havainnointia sitoneen intervallin purkautuessa aika nousee esille puhtaana, abstraktina entiteettinä. Modernissa aika-kuvassa aika käsitteellistyy abstraktiksi voimaksi, joka ilmenee mm. otoksiin sisältyvien liikkeiden vapaassa ja säännöttömässä jäsentymisessä.

Modernissa elokuvassa käsitys todellisuudesta saa uuden merkityksen artikuloituna ja tuotettuna olemuksena (vrt. Deleuze, Derrida kpl. 3, 3.1., 3.2.), jossa suhteet reaalisen ja elokuvallisen diegesiksen maailman välillä asemoituvat luonteeltaan problemaattisina ja ei-välttämättöminä. Diskursiivisen elokuvan pyrkimyksessä elokuvallisten raja-aitojen hämärtämiseen myös katsojien ja tekijän positiot joutuvat aktiivisen reflektoinnin kohteena liikkeeseen. David Bordwellin ja Kristin Thompsonin (Hietala 1994, 185) kehittämässä neoformalistisessa näkökulmassa pohditaan modernin elokuvan olemusta tyylillisenä kysymyksenä. Neoformalismissa ollaan keskitytty ns. parametriseen elokuvakerronnan tulkintaan (Sihvonen 1988a, 83), jossa elokuvantekijöiden nähdään rakentavan ilmaisunsa tiettyjen elokuvallisten parametrien varaan. Tämän myöhemmin signifioijan toiminnaksi määritelty (Sihvonen emt.) prosessi noudattelee sutuurin (vrt. kpl. 1) käsitteeseen sisältyvää logiikkaa elokuvallisten yksiköiden läsnä- ja poissaolon varaan rakentuvaa liikettä. Sihvonen (emt.) toteaa parametriseen kerronnan haasteena olevan mainitun jaon ylittäminen siten, etteivät diegesiksen poissaolevat elementit artikuloituisi "puutteen merkinä" ja siten implikoisi ideologisia vaikutuksia. Taide-elokuva pyrkii uuteen (outoon) näkökulmaan esteettistä tyyliä

korostaen, mutta kuten jatkossa huomaamme aika-kuvan kautta poeettinen voi yhdistyä myös muihin signifioiviin tasoihin.

Kerronnallisuuden fragmentoitua merkki (signifioija) elokuvallisena yksikkönä menettää asemansa diegesiksen representaation symbolina. Signifioijan toiminta ei modernissa elokuvassa määrity dualistisen, selkeän läsnäolon ja poissaolon välisen liikkeen kautta, kuten tapahtui klassisessa kerronnassa. Elokuviin kuvaaminen kielellisenä järjestelmänä (vrt. Christian Metz kpl 1) tulee yhä monimutkaisemmaksi kaksoiartikulaation osien välisen selkeän yhteyden katketessa. Jean-François Lyotardin mukaan (1986, 355) *acinemassa* peilimallin kaltainen analogia elokuvan ja katsojan välistä yhtenäisyyttä tuottavana mekanismina rikkoutuu. Läsnäolon ja poissaolon välinen kahtiajako purkautuu erilaisten audiovisuaalisten liikkeiden keinoin tapahtuvan elokuvallisen kirjoittamisen kautta. Lyotardin (emt., 356) mukaan dualismi purkautuu kahtalaiseksi liiallisuuden prosessiksi: toisaalta äärimmäiseksi liikkumattomuudeksi, toisaalta äärimmäiseksi liikkuvuudeksi. Kristin Thompsonin (1986, 134-135) mukaan liiallisuus on seurausta elokuvan yhtenäisyyttä tuottavan sisäisen motivaation katkeamisesta. Liiallisuus on ominaista modernille elokuvalle voimana, joka tulee hämärtämään elokuvallisia rajalinjoja. Kuitenkaan elokuvassa yleisesti ottaen mikään elementti ei Thompsonin (emt., 133) mukaan ole niin "liiallinen" etteikö sillä olisi lainkaan yhteyksiä muihin elementteihin.

Liiallisen ja puutteen välistä yhteyttä Jukka Sihvonen (1991, 33, 1993, 244) on kuvannut dynaamisena prosessina, jossa toisin kuin läsnäolo/poissaolo-jaossa ei voida määrittellä tietyn elementin esiintymistä ontologisesti determinoituna. Thompsonin "mediation" (välittyminen) käsitteen kautta Sihvonen (1991, 33) toteaa prosessuaalisuuden asemoituvan läsnäolon ja poissaolon välisellä rajatilalla, jossa merkin ja objektin välinen suhde ilmenee staattisen asemoitumisen sijaan uudenaikaisena ajallis-tilallisena liikkeenä. Pier Paolo Pasolinin (Greene 1990, 111) ajattelussa elokuvalliset merkit poikkeavat luonteeltaan kielellisistä merkeistä. Pasolinille kuvat ovat rajoittamattomia kuva-merkkejä ("im-signs"), joiden pohjalta ei voi muodostaa selkeästi rajattavissa olevaa kielioppia. Elokuvalliset merkit rakentuvat Pasolinin (emt.) mukaan pikemminkin muistin ja unien varaan eivätkä ole määriteltävissä rationaalisen tai analyttisen ajattelun keinoin. Subjektin havainnoiva mieli toimii Pasolinin mukaan sarjallisten muistikuvien avulla, jotka muistuttavat elokuvallisen kielen ilmaisua (vrt. Deleuze ja Bergson kpl. 4, 5). Pasolini (emt., 112) määritteli elokuvalliset kuvat Deleuzen ajatteluun pohjautuen esikielellisiksi merkeiksi (kts. kpl. 3.2.), joka näkyi selkeänä tyylinä Pasolinin poeettisessa elokuvassa (cinema of poetry).

Pasolinin kehittämän käsitteen "vapaa epäsuora diskurssi" (FID: free indirect discourse) mukaan poeettinen elokuva sisälsi "anekdootisia ehdotuksia todellisuudesta" (Greene 1990, 41), jonka myötä muodostui erityinen, "tietty todellisuus" (certain realism) (Viano 1993). FID:n mukaisessa elokuvassa todellisuus-suhdetta ei esitetty välittömänä ja läpinäkyvänä, mutta Pasolini ei kuitenkaan poissulkenut reaalisen tason vaikutusta. Pasolini problematisoi elokuvan ontologiaa koskettelevia kysymyksiä toteamalla (Greene emt.) elokuvan toisaalta ikuistavan todellisuutta, mutta olevan silti tuon todellisuuden kirjoitettu muoto. Tämän tuotetun reaalisen tai "tietyn todellisuuden" olemuksen kaksinaisuudessa ilmenee samankaltaisuutta Jacques Derridan *différance*n käytännölle, jossa signifioijan vapaa liike ja tietty fenomenologinen olemus yhdistyivät "pysäytetyn hetken" tai "liiallisen liikkumattomuuden" (Lyotard) käsitteissä. Deleuzen aika-kuvan kohdalla (kts. kpl. 4.1., 5, 6) käsitellään mainittua kysymystä suhteessa modernin elokuvan transsendentaalisuuteen. Tämän kaksoiskirjoituksen käytännön kautta Pasolini uskoi elokuvassa samanlaiseen "vallankumoukselliseen muutokseen" kuin dekonstruktioilla oli yleisesti ollut suhteessa kirjoituksen ja puheen dialektiikan murtamisessa.

Pasolinille (Greene 1990, 125) mainittu elokuvallisen diskurssin kaksoisluonne koostui kahden järjestelmän välisestä yhteydestä, jossa toinen ilmensi enemmän pragmaattisia sosiologisia tekijöitä ja toinen poeettisempaa allegorian tasoa. Vapaan elokuvallisen diskurssin poeettinen tyyli ilmensi tasojen välistä yhteyttä kääntämällä pragmaattisen tason sosiologiset kysymykset elokuvan kielessä allegoriseen muotoon. Tasojen vuorovaikutuksen kuvaamiseen ei Pasolinin (emt.) mukaan riittänyt sutuurin kaltainen tulkinnan malli, jossa järjestelmät asettautuisivat dualistisesti vastakkain. Vapaan epäsuoran diskurssin (FID) poeettisen irrationalismin myötä tasot asettautuivat pikemminkin "liiallisen" tai selittämättömän suhteen varaan. FID on rinnastettavissa tekstin tai rihmaston metaforaan (kts. kpl. 3, 3.1.), jolloin mikä tahansa diskurssi voi yhdistyä osaksi muita diskursseja. Pasolini (Greene 1990, 115) näki elokuvan Deleuzen teorian valossa heterogeenisena järjestelmänä, jossa kohtaavat kaksi monikollista järjestelmää, aktuaalinen ja virtuaalinen (tai vastaavasti pragmaattinen ja allegorinen). Tekstuaalinen tapahtuminen ja tuleminen monikielellisenä prosessina (Greene 1990, 124) yhdistää abstraktin ja suhteellisen tasoja ja mahdollistaa myös aiempien tapahtumien "uudelleenlukemisen", siirtymisen yhdestä tyyliä ja kielellisestä järjestelmästä toiseen.

Modernissa vapaan diskursiivisuuden elokuvassa ohjaajan subjektiivinen tyyli on siten pyrkimystä kohden uudenlaista elokuvallisen kielen tasoa. Sergei Eisensteinin (Deleuze 1989, 161) näkemyksessä elokuvasta "uuden elokuvallisen retoriikan alana" käsitykseen kuvasta yhdistyi myös

siihen sisällytetty käsitteellinen idea tai intellektuaalinen merkitys. Eisensteinilaisen dialektisen elokuvan tarkoituksena oli saavuttaa synteettinen kehä tekijän, elokuvan ja katsojan välillä. Pyrkimyksenä oli aistillisen shokki-vaikutuksen kautta kohottaa katselijan tietoisuutta "tunteesta teesiin". Tavoitteena oli sosiaalisen arvostelman mahdollistava elokuva, joka Deleuzen (emt.) mukaan saavuttaisi toisaalta ajattelun ja tietoisuuden, toisaalta tunteen ja alitajunnan tasot. Kuvan ja käsitteen tasot lähenivät toisiaan kahtena erillisenä liikkeenä pyrkimyksenä yhtenäisen ja harmoonisen synteesi. Eisensteinin idea poiesiksen ja poliittisen tasojen yhteydestä näkyi myös Jean Cocteaulle (1983, 84), joka uskoi teoksen kykyyn hyökätä ja asettua katselijan tajuntaan. Runollisuus ilmeni hänelle irrationaalisenä voimana, johon sisältyi myös implisiittisiä käsityksiä yhteisöllisestä muutoksesta: "Se mikä puhuu teoissamme on teidän oma yöne, teissä piilevät voimat joita ette tunne. ... Kaunista on kun jokin teos hyökkää sisäämme, asettuu meihin, tekee levottomaksi, riivaa, häiritsee rauhaamme. ... Yleisö ei pidä siitä että pelin sääntöjä muutetaan. Mutta mitä on runoilija? Mies joka muuttaa pelin sääntöjä." (Cocteau 1983, 84)

Pasolinin poeettisessa elokuvassa (cinema of poetry) (Deleuze 1989, 148, Viano 1993, 93) eräs vapaan epäsuoran diskurssin (FID) muoto oli "vapaa epäsuora subjektiivisuus" (free indirect subjective), joka oli pyrkimystä "sisäisen puheen" elokuvalliseen esittämiseen. Käsitteessä yhdistyivät elokuvan henkilön subjektiivinen näkökulma ja kameran objektiivinen näkymä suhteessa elokuvalliseen todellisuuteen. Vianon mukaan (1993) Pasolini oli vakuuttunut siitä että ns. objektiivinen otos oli itse asiassa subjektiivinen otos, mutta vain ohjaajan perspektiivistä nähtynä. Pasolinin kuvauksessa (Viano 1993) kamera pyrki paljastamaan asioiden subjektiivisen olemuksen ylittämällä perinteiseen kerrontaan liittyneen kahtiajaon objektiivisen eli epäsuoran tarinan ja subjektiivisen eli henkilön suoran näkökulman välillä. Vapaan epäsuoran subjektiivisuuden tuloksena oli kahtiajakautunut näkökulma (POV, = point of view), joka ilmeni eräänlaisena risteyskohtana mahdollistaen eri näkökulmien ja vaikutusten (mm. sosiologis-yhteiskunnalliset ja poeettiset) niveltämisen toisiinsa. Pasolinin (Viano emt.) pyrkimyksenä oli luoda kuvallisia esityksiä, joissa ilmeni kerronnallinen side elokuvan hahmojen sielun maiseman ja heidän sosiaalisen ympäristönsä välillä. Poeettisen elokuvan mahdollisuus ilmentää poliittisia vaikutuksia oli tuottaa POV:n kautta "esitekstuaalisia diskursseja", joissa sekä ohjaajan että henkilön näkökulmat yhdistyivät diegesiksen tapahtumissa.

#### 4.1. Godardilaisen kerronnan sarjallinen rakenne sekä JA-metodin produktiivisuus

Modernin elokuvan tekijöistä Jean-Luc Godard (Deleuze 1989, 1992) on kehittänyt yleisestä sarjallisuuden logiikasta oman tyyliinsä ja metodinsa. Deleuzen kuvaaman aika-kuvan käsitteen kautta voidaan Godardin esseististä (Giannetti 1975) tyyliä ymmärtää audiovisuaalisena kirjoittamisena (mm. Mäkelä 1996, Sihvonen 1991), joka sijoittuu realistisen ja formalistisen kerrontaperinteen väliin uudenaikaiseen synteisiin pyrkivänä suuntauksena. Godardille (Huhtamo 1983, 60, Ylä-Kotola 1997, 9-10, Toiviainen 1985, 18) elokuva ilmenee ennen kaikkea merkkijärjestelmänä, joka ei vain heijasta todellisuutta bazinilaisen representaatio-käsityksen kaltaisesti vaan tuottaa omanlaisen todellisuus-käsityksen. Naomi Greene (1990, 119) näkee Godardin pyrkimyksenä olevan tämän itsenäisen merkkijärjestelmän ontologisten rajojen tutkimisen, jonka myötä Godard (Malmberg 1985, 51-52, myös Mäkelä 1996, 50 ja Astala 1985, 41) asettaa elokuvan kielellisyyttä hahmottamaan pyrkineet lingvistiset mallit kysymyksenalaisiksi. Godardin elokuvallisen dekonstruktio-käytännön tarkoituksena on ollut toisaalta kritisoida kanonisoituneita ilmaisumuotoja ja siten toisaalta pyrkimys vapauttaa audiovisuaalisen ilmaisun mahdollisuuksia.

Godardin (Gideon Bachmann: "In the Cinema it's Never Monday." (Interview). Sight&Sound LII/2, Spring 83, 119, vrt. Sihvonen 1991, 1993) mukaan elokuvallisen dekonstruktion kautta saavutettava "ylimääräisen" (excess) taso ilmenee ns. audiovisuaalisena änkyttämisenä (stuttering) (Sihvonen 1993) tai "vieraana kielenä" (Deleuze 1992b, 40), joka presentoi erilaisia väliintuloja suhteessa klassisen kerronnan ehyeen muotorakenteeseen ja metafyyssiseen ontologiaan. Godardin teesin "ei oikeaa kuvaa, vain kuva" voi nähdä (Deleuze 1992b, 35) tässä valossa kuvastavan elokuvallista "olemista tulemisena." Realistisen kerronnan diegesiksen maailma muuttuu godardilaisessa kerronnassa elokuvallisia rajatiloja tutkivaksi audiovisuaaliseksi geologiaksi, jonka seurauksena elokuvien lineaarinen aika- ja tila-ulottuvuus muuttuu välttämättä luonteeltaan epäjatkovaksi ja sykliseksi. Godardilainen kerronta voidaan määritellä (Deleuze 1989, 1992) menetelmälliseksi lähestymistavaksi suhteessa audiovisuaaliseen materiaaliin, jonka avulla Godard tutkii ja problematisoi audiovisuaalisen teoksen visuaalisia ja sonorisia elementtejä. Metodillaan Godard tuottaa dynarratiivisen kerronnan kautta elokuviensa olemukseksi lopullisen ratkaisemattomuuden (*incommensurable*) tai sulkeutumattomuuden.

Godardin konstruktiiivinen metodi (Deleuze 1989) rakentuu erottumisen käytännölle, jossa kahden erillisen kuvan välille luodaan niitä yhdistävä ja molempien olemusta tuottava yhteys. Deleuze (emt., 180) kuvaa Godardin metodia JA- (AND) konjunktion kautta (vrt. Pasolinin *etc*, Sihvonon 1991, 128), jolla Deleuze tarkoittaa audiovisuaalisen merkin murrosta suljetusta ykseydestä kohti polysemanttista suhdetta kahden välillä, 'tämä JA sitten tämä.' (vrt. rihmastollisuuden ontologia kpl. 3, 3.1.) Godard (Gideon Bachmann: "In the Cinema it's Never Monday." (Interview). *Sight&Sound* LII/2, Spring 83, 118) on todennut, että hänen elokuviensa olemus tapahtuu aina kahden elementin keskinäisen vuorovaikutuksen välissä. Esimerkiksi elokuvassa *Ici et Ailleurs* Godard (MacCabe 1980, 77) käsitteli Palestiinan vallankumouksen yhteyttä Ranskan kulutusyhteiskunnan kulttuuriin rinnastamalla vastakkain kuvia molemmista todellisuuksista. Montaasi ilmenee Godardille (Deleuze 1989, 181) keskeisenä periaatteena tuottaa sarjallisia yhteyksiä, pystyttää kategorioita ja suunnata näiden kautta audiovisuaalisen ajattelun voimaa. Godard (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 37) näkee elokuvien tarkoituksena olevan ajattelun herättäminen, jonka pyrkimyksenä ei ole epistemologisten oikeiden määritelmien tuottaminen vaan ajatusten suuntaaminen relevantteihin konteksteihin. Ajattelemisen korostaminen ei Godardin ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 33) mukaan tarkoita keinotekoista älyllistämistä, vaan mielikuvien varassa tapahtuvaa asioiden olemuksen visuaalista hahmottamista.

Godardilaisen kerronnan metodinen ja tutkiva olemus on läheistä sukua kuvataiteissa vallinneelle käsitetaiteen suuntaukselle, jonka vaikutukset Godardilla näkyvät Mäkelän (1996, 50) mukaan kerronnan käsitteellistämässä, joka asioiden problematisointina ja tutkimisena on Deleuzen (1992b, 35) mukaan käytäntöä, joka vastustaa oikeiden ja legimoitujen asiaintilojen hegemoniaa. Godardin elokuvat rakentuvat vapaana, epäsuorana diskurssina (FID, kts. kpl 4) simulaation kaltaisiksi toisen merkitysasteen tekstuaalisiksi kentiksi, joka tuottaa monitahoisia näkökulmia suhteessa asetettuihin probleemoihin. Näin ollen Godard problematisoi näkemyksen, jonka mukaan elokuvissa kaikki asettuu läsnäolevan ja poissaolevan väliselle suhteelle. Godardin elokuvissa kaikki oleva on välittömästi läsnä, jolloin olennaiseksi tulee ymmärtää tekstuaalisen pinnan tasolla tuotettavia vaikutusyhteyksiä. Godardin dynarratiivinen kerronta rakentuukin tietyn abstraktin idean tai kysymyksen asettamisen kautta, jonka myötä elokuvan suyzhetissa (Bordwell 1986, 1988) artikuloidut kategoriat tai kinemaattiset embleemit (Levitin 1975b, 55) muodostavat elokuvan kokonaisuudeksi irrallisten jaksojen ja kategorioiden sarjallisen logiikan.

Kategoriat eivät pyri olemaan vastauksia tiettyihin ongelmiin vaan eräänlaisia tasoja, joissa ongelmat asetetaan esille. Kategoriat, joiden varaan elokuvien jaksot rakentuvat, perustuvat mainittuihin erityisiin ongelmiin ja "voivat koskea mitä tahansa kuvan suhdetta: henkilöitä, henkilöiden tiloja, ohjaajan asemaa, ruumiinasentoja, mutta myös värejä, esteettisiä tyylejä, psykologisia kykyjä, poliittisia voimia, logiikan tai metafysiikan kategorioita." (Deleuze 1992b, 143) Välitekstit voivat toimia myös kategorioina ja tuottaa elokuvaan kirjallisen rakenteen, joka jakaa elokuvaa erillisiin kappaleisiin (Young, Colin: "Conventional-unconventional" *Film Quarterly* v 17 no 1 Fall 1963, 29). Kategorioiden asettaminen on Deleuzen (1992a, 1988) määrittelemän filosofisen käsitteen muodostamisen ja immanenssin tason pystyttämisen kaltaista käytäntöä, jossa tiettyjen perusongelmien kautta konstruktivistisessa prosessissa tuotetaan vuorovaikutusyhteyksiä esim. erilaisten kulttuuristen käytäntöjen välille. Esimerkiksi elokuvassa *Karabinieerit* Godard (1984, 205-210) käsitteli sotaa abstrahoimalla jokaisen kuvan ja otoksen vastaamaan tiettyä ideaa, tunnetta tai tosiasiaa: "miehitys, Venäjän sotaretki, vakinainen armeija, partisaanit ... väkivalta, sekasorto, välinpitämättömyys, pilkka, epäjärjestys, yllätys, autius ... melu, hiljaisuus jne..."

Godardilla konstruktiiivinen käsitteellistäminen toimii ennen kaikkea esteettisen ja poliittisen välisiä yhteyksiä kartoittavana käytäntönä. Esteettisen tason tutkiva artikulaation käytäntö ei ilmene Godardilla (Deleuze 1992, 40 myös McCabe 1980, 64) yksinomaan dialektisena vastamerkitysten projisoimisena (vrt. Levitin 1975a, 1975b) vaan kyseessä on monimutkaisempi prosessi, jossa eri kerronnan tasoja ja keskinäisiä yhteyksiä reflektoidaan ja avataan semanttiselle liikkeelle. Godard suuntaa tutkivan elokuvan projektiaan kohti laajempia yhteiskunnallisia mikro- ja makrotason kysymyksiä. Godardilainen kielellisiä kategorioita dekonstruoiva audiovisuaalinen tyyli (FID) ilmenee audiovisuaalisena rajapolitiikkana, jonka kautta Godard (Mäkelä 1996) kytkee elokuvallisen ilmaisun rajojen hämärtämisen esim. subjekti- problematiikkaan ja kysymykseen vieraantumis-tendenssistä nyky-yhteiskunnassa. Godardille (McCabe 1980, 50) elokuvan poliittisuus ilmenee kysymyksessä elokuvasta merkkijärjestelmänä, jolloin kuvasta (toisaalta myös äänestä) tulee Godardille (Malmberg 1985, 54) esteettisen politisoimisen alue siihen liittyvän ilmaisun semanttisen rajoittamattomuuden kautta. Kuvalla voidaan tässä mielessä Godardin (Malmberg emt.) mukaan "sanoa kaikki" ja ohittaa lingvistiseen ilmaisuun liittyvä dialektisuus. "Godard yhdistää sanan lakiin tai lainalaisuuteen, kun taas kuvan muutokseen." (Malmberg emt.) Tässä mielessä Godardin tapa pyrkiä puhtaaseen "elokuvallisuuteen" (vrt. fotogeenisuus kpl. 6) liittyy dekonstruktion fenomenologiseen puoleen, jossa pinnan tason liikkeen toisena horisonttina kohti abstraktia ideoiden tasoa.

Elokuvalliset kuvat eivät ole Godardille autenttisia kuvia sinänsä, vaan niiden olemus määrittyy aina suhteessa sitä edeltyvään ja seuraavaan kuvaan. Siten myöskään elokuvallinen aika-käsite ei Godardilla ilmene koskaan läsnäolevana preesensinä, vaan aika on käsitteellistetty osaksi sarjallisen muotorakenteen kautta tapahtuvia irrallisia jaksoja. Kuvan olemus määrittyy Godardille välitilallisten siltakohtien kohtaamisissa, jolloin kysymys (Gavin Smith, "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 38) "miten on mahdollista luoda kuva kahdesta vastakkaisesta elementistä", on Godardin kannalta väärin asetettu. Elementit eivät ole Godardille vastakkaisia sinänsä ennen niiden niveltämistä toimimaan tiettyjen probleemien kautta suhteessa käsiteltävään aiheeseen. Poliittisella Dziga Vertov -kaudella Godardin tavoitteena oli pyrkiä vaikuttamaan konventionaalisiin katsomisen tapoihin ja Godard sekä Jean-Pierre Gorin (Kolker, Robert Philip: *Angle and Reality. Godard and Gorin in America. Sight&Sound* v 42 no 3 Summer 1973, 132) korostivat tarvetta tehdä poliittisia elokuvia poliittisesti. Vallankumousretoriikkaa julistava poliittinen taide oli kuitenkin Godardin ja Gorinin (emt.) mielestä kokenut merkitykseltään inflaation, joten he näkivät tärkeäksi keskittyä moniulotteiseen esteettisen politisoimiseen eksplisiittisen poliittisen viestin estetisoimisen sijasta. Godardin (MacCabe 1980, 77) näkemyksen mukaan poliittisuus taiteessa on nimenomaan välitilojen politiikkaa, jossa korostuvat selkeiden objekti- ja subjektipositoiden sijaan yksiköiden reuna-alueet ja jatkuvan muutoksen monitasoiset prosessit.

Godard ja Gorin (emt.) tavoittelivat uudenlaista muodon ja sisällön välistä suhdetta, jolloin he kokivat tarpeelliseksi ajatella vanhojen teorioiden ja leikkausperiaatteiden merkitystä uudelleen suhteessa audiovisuaaliseen reformiinsa. Levitinin (1975b, 142) mukaan Godardin ja Gorinin tyyli oli ominaista spontaanisuus, joka toimi uudenaikaisena esteettisen ja poliittisen representaation rajoja ylittävänä menetelmänä. Toisinaan Levitinin (emt.) tulkinnan mukaan elokuvissa saatettiin korostaa emootioiden voimaa suhteessa läsnäolevaan hetkeen, toisinaan elokuvissa torjuttiin emootiot totaalaisesti eksplisiittisen poliittisen analyysin tieltä. Esteettisesti Dziga Vertov-ryhmän elokuvat edustivat Levitinin (emt.) mielestä naturalismia tai *cinéma vérité*a, joista poliittiset merkitykset oli tulkittavissa epäsuorasti kuvattavien tapahtumien kautta. Merkityssisällöt sijoituivat Dziga Vertov-estetiikassa kuvallisen esityksen pinnan tasoon, jota korosti Godardin ja Gorinin pyrkimys luoda mahdollisimman "tarkoitustaan vastaavia" kuvia. Dziga Vertov-ryhmän poliittisten kuvausten konstruoiminen oli Metzlin (1986, 46) kategorisoinnin mukaisesti autonomisten otosten postulointia, jossa yksittäinen otto asetui merkitsemään suurempaa elokuvallista jaksoa elokuvan kokonaisjärjestelmän kannalta.



#### 4.1.1. Godardilaisen kerronnan kinematografiset periaatteet

Kuten edellisessä kappaleessa todettiin Godardin kinematografinen tyyli rakentuu sarjallisuuden logiikalle, jossa elokuva tekstinä muodostaa fragmentaarisen, mutta kiinteän verkostomaisen (rihmastollisen) rakenteen. Montaasi on Godardilla audiovisuaalisen diskurssin artikuloimisen keskeisin menetelmä, jonka myötä Godard kinematografiassaan keskittyy Jacques Aumontin (Jacques Aumont, Godard: The View and the Voice. Discourse Vol 7, 1985 Fall, 57) mukaan itse montaasin perusolemukseen eli merkityksen tuottamiseen. Montaasi merkitsee Godardille kinematografista ajattelua termin laajimmassa mahdollisessa merkityksessä. Godardin montaasin voidaan kattavan hänen koko elokuvallisen ajattelun periaatteensa, johon voidaan nähdä sisältyvän merkityksellisinä elementteinä elokuvallisen leikkauksen lisäksi mise-en-scenen (näyttämöllepano), kuvakokojen ja -kulmien tietoisesti soveltamisen, erilaisten embleemien (kts. ed. kpl) käytön kategorioina, väliteksteinä ja intertekstuaalisina viittauksina, dialogiin liittyvien merkitysten artikuloimisen muihin audiovisuaaliin elementteihin jne. Godard ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." Film Quarterly 22:2, 1968/1969: Winter, 24-25) onkin todennut, että hänen elokuviensa kinematografisen tyylin taustalla ilmenee tarkka logiikka, joka on kuin palapelin kokoamista oikeaan muotoon.

Gilles Deleuze (1992b, 38) näkee godardilaisessa kuvakerronnassa neljä ominaista tunnuspiirrettä: 1) yksittäiset kuvat ja niiden vaikutus toisiin kuviin, 2) kuvien sisäinen todellisuus eli kuvien olemus subjekteina, 3) äänikuvat puhtaina olemuksina ja yhdistelminä tiettyihin ideoihin, 4) yksittäisten kuvien ketju (osana ideaverkkoa), joihin nähden kuvat toimivat eräänlaisina "tunnussanoina". Ensimmäisessä ja viimeisessä positiossa voidaan nähdä yhteys Metzlin (1986, 47) kuvaamaan "sulkeissyntagmaan" (bracket syntagma), jossa montaasin keinoin lyhyitä kuvallisia esityksiä on rakennettu sarjalliseen muotoon. Kuvasarjalla ei ole välttämätöntä keskinäistä narratiivista sidettä, vaan kuvat viittaavat ohjaajan näkemykseen luoda esityksellä assosiatiivisia yhteyksiä tiettyihin käsitteellisiin kategorioihin. Deleuzen erittelyssä paljastuu useita sisäänkäyntejä godardilaisen montaasin ideaan, joista kahta traditionaalisesti vastakkainasetettua periaatetta, formalistista leikkausta ja mise-en-scenelle perustuvaa "näyttämöllistä" ohjausta, Godard kommentoi kirjoituksessaan "Montaasi, silmäteräni" (1984): "Ei ole vaaratonta ryhtyä erottamaan niitä toisistaan. Yhtä hyvin voisi yrittää erottaa rytmin melodiasta. ... Jos ohjaus on katsetta, montaasi on sydämensykyttä. Ennakointi kuuluu molempien luonteeseen; mutta minkä toinen pyrkii ennakoimaan tilassa, siihen toinen pyrkii ajassa. ... Voi siis olla, että on pikemminkin montaasin

kuin ohjauksen alaa ilmaista mahdollisimman täsmällisesti ja selkeästi idean kesto tai sen äkillinen leimahdus kerronnan kuluessa. ... ei voi puhua ohjauksesta puhumatta samalla jo montaaasista. ... Kysymys on itse asiassa siitä, miten saada sielu näkyviin mielen alta, intohimo juonittelun takaa, miten saada sydän voitolle älystä tuhoamalla tilan käsite ajan käsitteen hyväksi." (Godard 1984, 54-56)

Kuten aika-kuvan määritelmien kautta voidaan asiaa tulkita, Godard näkee ajan merkityksen korostumisen tilaan nähden hyvin deleuzelaisen mallin mukaisena, jossa tilallinen dekonstruktio jättää jäljelle abstraktin aika-käsityksen ja ajan autenttisen olemuksen puhtaassa kuvallisuudessa (tai äänellisyydessä). Tässä valossa kysymys Godardin elokuvien "pinnan tasosta" tulee myös ymmärrettäväksi, jolloin tilat itsenäisinä kohteina ja niiden olemus tapahtumapaikkoina rikotaan osaksi fragmentaarista kerronnallisuutta. Godardilla tilat ovat samanarvoisia abstrahoituja käsitteitä kuin muutkin elokuvalliset embleemit. Niiden merkitys tulee ymmärrettäväksi suhteessa elokuvan perusprobleemoihin ja kyseisen sarjan sisäisiä merkitysviitteitä. Brian Hendersonin (Brian Henderson: "Toward a non-bourgeois camera style; Godard." *Film Quarterly* v 24 no 2 Winter 1970, 14) mukaan pinnan tasossa ei ole kyse yksittäisestä elokuvaan liittyvästä ominaisuudesta vaan kyseessä on prosessi, jossa godardilainen elokuva lähentyy pinnan horisonttia usealla eri tasolla. Hendersonin (emt., 11) mukaan yksittäisen elokuvallisen aspektin "latteus" on suhteessa elokuvaan kokonaisuuteena liittyvä muodollinen piirre, jonka konstruoiminen tapahtuu montaasin keinoin useiden merkitystasojen konstruoimisena. Henderson (emt.) erottaa Deleuzen ajattelumallin mukaisesti elokuvaan kokonaisuutena liittyvää absoluuttista "tasollisuutta" ja otoksissa ilmenevää suhteellista tasollisuutta.

Godardin ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 25) mukaan kuvaaminen on kuin maalausta, jolla hän korostaa että on tarpeen kuvata vain se mikä on tarpeen kokonaisuuden kannalta. Alexandre Astruc (1963, 98) puhuu elokuvan mahdollisuuksista toimia välittävänä taidemuotona, jossa yhdistyisivät sekä maalaukselliset että kirjalliset lähtökohdat. Astruc (emt., 99) totesi siten elokuvallisen kielen, jonka kautta taiteilija kykenisi ajattelemaan ja abstrahoimaan ideoitaan, olevan kamerakynän (caméra-stylo) kautta tuotettua elokuvallista kirjoitusta. Ajatukseen maalauksellisesta kuvauksesta sopii myös Hendersonin (Brian Henderson: "Toward a non-bourgeois camera style; Godard." *Film Quarterly* v 24 no 2 Winter 1970, 12-13) havainto ettei Godardin kuvallisessa kentässä ole käytännöllisesti lainkaan syvyysaspektia ja kaikki elementit sijaitsevat kuin yhdellä kankaalla.

Godardin pinnan tasoa korostavassa kuvallisessa tyyliässä tyypillisiä ratkaisuja Hendersonin (emt.) mukaan ovat liikeotto (tracking shot) ja seinän edessä kuvattu otto. Godardin kuvalliset tasot (otokset, välitekstit, välikuvat jne.) ovat myös luonteeltaan paralleelisia eli esitetään yksittäisinä eivätkä ne leikkaa toistensa päälle. Pinnan tasollisuutta tuovana elementtinä Henderson (emt., myös Giannetti 1975, 50) mainitsee lisäksi elokuvalliset tapahtumat, joiden vaikutus ei jatku kuvan ulkopuolelle ja joissa henkilöt asettuvat tasa-arvoisina kuvallisina elementteinä kehyksen pintaan. Hendersonin (Brian Henderson: "Toward a non-bourgeois camera style; Godard." *Film Quarterly* v 24 no 2 Winter 1970, 2) mukaan Godardin liikeotossa (tracking shot) kamera ei liiku kuva-alan etu- ja takaosien välillä ja kamerakulma on suorassa 90 asteen kulmassa suhteessa kuvattaviin tapahtumiin ja kamera kuvaa tapahtumia horisontaalisen, 0/180 asteen, tasolla. Liikeotossa kamera pitäytyy myös tietyn välimatkan päässä kuvattavista kohteista luoden samalla asetelman, jossa elokuvallinen todellisuus ei vastaa aivan tarkkaan kuvallista esitystä. Synnytetyn kriittisen välimatkan myötä myös katsojat voivat arvioida kuvaa tietyn välimatkan päästä eivätkä tule kuin illuusiassa vedetyksi sisään kuvan tapahtumiin. Godardille (Henderson emt., Levitin 1975b, 57, Giannetti 1975, 48) tyypillinen kamerakulma on 90 asteen silmäntasolla sijaitseva kuva. Poikkeuksia tähän kulmaan tuovat lievä yläkulma (tai alakulma), usein kohti puiden latvoja ja taivasta vasten. *Deux ou trois choses*- elokuvassa nämä kulmat ovat säännöllisesti 45 asteen tasolla kohti kameran polttolinjaa.

Dziga Vertov-kautensa aikana Godard Jean-Pierre Gorinin kanssa korosti montaasin ohella kamerakulman merkitystä merkitystä luovana elementtinä. Kulma liittyy Godardin mielestä olennaisesti montaasin ideaan mahdollistaen kuvan sisäisiä näkökulman muutoksia, jos montaasi perinteisemmin ymmärretään ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 23) kuvien väliseksi konstruktioksi. *Tout Va Bien* - elokuvan valmistuttua parivaljakko vieraili yhdysvaltalaisen yliopiston seminaarissa, jossa Godard selosti elokuvaan vaikuttaneita kinematografisia periaatteita. Godard (Kolker, Robert Philip: *Angle and Reality. Godard and Gorin in America. Sight&Sound* v 42 no 3 Summer 1973, 132) näkee kulman (angle) risteyskohtana, joka avaa oman pisteensä kautta näkökulman toista tietä tai ulottuvuutta kohti. Godard (emt.) näki kuvakulman mahdollisuutena esittää ja järjestää todellisuutta uudella tavoin kytkien elokuvaan samalla myös poliittisen aspektin. Tässä uransa vaiheessa Godard asettuu vastustamaan paralleelileikkausta, jonka oli sanottu olleen ominaista hänen lateraalille tyyliilleen. Kulman merkityksenä hän näkee nimenomaan kyvyn yhdistää kahden kuvan erisuuntaisia linjoja toisiinsa, joiden seurauksena voi rakentua kolmas kuvallinen merkitys. Godard myös kehittää tässä vaiheessa liikeoton (tracking shot) merkitystä suhteessa äänellisiin

elementteihin ja erityisesti teollisuuden meluun, jolloin tiettyyn kinematografiseen ratkaisuun kytetään samalla yhteiskunnallinen ulottuvuus.

70-luvun poliittisen Dziga Vertov-kauden jälkeen Godardin kinematografiseen tyyliin (Armond White: *Double Helix* - Jean-Luc Godard, *Film Comment* Vol 32 no 2., 1996, 29) on montaa sin ja mise-en-scènen lisäksi kuulunut kollaasi, joka Godardilla ilmenee videotekniikan soveltamisessa kuvan sisäisen kerroksellisuuden kehittelyyn. Godardin suuntautumisessa videoon ilmenee ohjaajalle ominainen pyrkimys laajentaa audiovisuaalista ilmaisua kohti muiden taiteenalojen ilmaisumuotoja. Toiviainen (1995, 125) siteeraten Huhtamoä toteaa Godardin päässeen juuri videotyön kautta lähimmäksi Astrucin utopiaa "kamerakynästä". Asko Mäkelän (1992, 25-26) mukaan video on ollut kiinteämmin yhteydessä kuvataiteeseen ja kirjaan kuin elokuvaan. "Video käsitettiin yleisesti myös maalauksen tai piirustuksen laajentumaksi. Sitä kutsuttiin sähköiseksi maalaukseksi tai kynäksi." (Mäkelä 1992, 26) Gregory Ulmer (esim. 1995) on kehittänyt uudenlaista videot teoriaa, joka perustuu analogisen logiikan varaan ymmärtäen videon visuaalisena ajatteluna, joka ulkoistuu audiovisuaalisen kirjoittamisen muodossa. Ulmerin analogisuuden logiikalle perustuva videot teoria pyrkii avaamaan rajoja eri aistimusalueiden hyödyntämiselle pragmaattisen teorian kehittämisessä.

Käsitys audiovisuaalisesta kirjoittamisesta saa myös Godardin tyyli ssä uudenlaisen merkityksen kyseisen siirtymän jälkeen (Forbes, Jill: "Jean-Luc Godard: 2 into 3." *Sight & Sound* v50 no 1 Winter 1980/1981, 44-45, myös Huhtamo 1985, 114). Kuvataiteissa ilmennyt käsitetaide taiteen ehtoja tutkivana suuntauksena tulee videon kautta myös Godardin kohdalla uudella tavalla merkitseväksi. Toisaalta on sanottava, että Godardin monitahoiseen ja tyyllistä jatkuvuutta korostavaan elokuvataiteeseen on aina liittynyt älyllinen käsitteellistäminen eikä siten siirtymä videoon näyttäydä hänen kohdallaan erityisen poikkeuksellisenä ratkaisuna. Videon keinoin mahdollistuu tekijän suora vaikuttaminen ruudun tapahtumiin ulottamalla audiovisuaalisten elementtien fragmentaarinen jakaminen itse kuvien sisään.

Kuvia voidaan Huhtamon (emt., 115) mukaan videossa myös sulauttaa yhteen ns. "clipping":n ('irtileikkaus') keinoin. Godard (Dubois 1992b, 173) on lisäksi hyödyntänyt videoteknologiaa kollaasina pyyhkiymien (wipes), osoittamisten (keying) ja sisällyttämisten (superimposition) keinoin. Videolla toteutettavan useiden elementtien samanaikaisen, kerroksellisen montaa sin Asko Mäkelä (1992, 26) nimeää polytrooppiseksi ilmaisuksi, joka tapahtuu monitahoisessa, polykronisessa tilassa. Henderson (Brian Henderson: "Toward a non-bourgeois camera style;

Godard." Film Quarterly v 24 no 2 Winter 1970, 5) vertaa montaaasin ja kollaasin välisiä eroja toteamalla edellisen pirstovan todellisuutta tarkoituksenaan rekonstruoida sitä uudessa näkökulmassa. Kollaasi puolestaan kerää ja yhdistää fragmentteja tavalla, joka ei sisällä näkemystä niiden fragmentaarisuutta ylittävstä yhtenäisyydestä. Kollaasi (emt.) Hendersonin mukaan tuo esiin yksiköiden sisäiset suhteet, kun taas montaaasi tuottaa yksiköiden välille suhdeverkoston tietyn etukäteisen suunnitelman mukaisesti. Epäkeskisenä periaatteena kollaasi suhteuttaa osia toisiaan kohti ja vain toissijaisesti kokonaisuutta kohden toimien siten ikään kuin sisäänpäin kääntyvänä prosessina.

Videokollaasin käytön pioneereina toimivat 80-luvun alussa nk. videoraaputtajat (Huhtamo: Videoraaputus - eli vakavaa pilailua elektronisen ottolapsen kustannuksella Peili 2/1989, 6), jotka keksivät käyttää "scratch-videon" materiaalina jo julkaistuja ohjelmapätkiä ja muita toisen asteen symbolisia merkkejä. Englannissa kehittynyt suuntaus puolestaan on paljon velkaa Yhdysvaltain mustien hip-hop-alakulttuurien piirissä jo 70-luvulla kehittyneelle scratchille, joka alkoi mustien dj:ien äänilevynraaputustekniikasta leviten sitä kautta myös rap-videoiden tuottamiseen. Videon taidemuotona liittyi alusta alkaen voimakas yhteiskuntakriittinen aspekti, joka näyttäytyi (Lovejoy 1992, 195) välineen tavassa käsitellä aika-, liike- ja kuvasuhteita irroittamalla alkuperäisten tekstien symbolit niihin kytketyistä "välittömistä" merkityksistä ja tekemällä ne läpinäkymättömiksi. Mäkelän (1992, 31) mukaan tällöin korostui erityisesti kuvan jälkikäsitteily, jonka kautta pyrittiin leikkaamaan ja vaihtamaan koodistojen merkityksiä. Kuvien editointi videon keinoin (etenkin digitaalisella tekniikalla) on helppoa, sillä välineellä ei ole aineellista olomuotoa kuten "elokuvalla, valokuvalla tai veistoksella. Niissä kuvio on näkyvässä siinä aineksessa, josta kyseinen taidemuoto on valmistettu." (Mäkelä 1992, 26)

Videotaiteen tekijät ovat välineen itserefleksiivisen luonteen kautta käsitelleet myös subjektiviteettiä ja henkilökohtaista identiteettiä koskevia kysymyksiä. Videon kriittisyys on ilmennyt (Mäkelä 1992, 27) läheisesti suhteessa televisioon ja uuteen teknologiaan pyrkimyksenä rikkoo niiden yksipuolinen vaikutus katsojiin ja avata mediat julkisiksi foorumeiksi. Videotaiteen ohella myös vastatelevisio (Huhtamo 1988a, Mäkelä 1992) oli taiteellinen kokeilu, jolla pyrittiin vaikuttamaan median katsomiskonventioihin. Vastatelevision (Huhtamo emt.) epäonnistumisen syynä oli kaupallisten kanavien kyky kääntää merkitykset "omalle kielelleen" ja pienten myönnytysten seurauksena taidekokeilun merkitys vieraana elementtinä oli hävinnyt. Videon on liittynyt lisäksi formalistista elokuvatraditiota muistuttava dokumentaristinen ja demokraattinen aspekti, jossa välineellä nähtiin mahdollisuuksia aktiivisen kansalaisyhteiskunnan rakentumisessa.

Godard on kuitenkin montaasin keinoin pyrkinyt aina kahdensuuntaisen prosessin presentoimiseen, sisäisestä ulkoiseen ja ulkoisesta sisäiseen: "... jokainen sana kantaa sisällään osan toisesta. Ja se joka täydestä sydämestään valitsee yhden löytää tien päässä väistämättömästi toisen." (Godard 1984, 156) Kerroksellinen videokollaasi on siten Godardille kuten Histoire(s) du Cinéman myötä havaitaan pikemminkin moninaiseen montaasin periaatteeseen liittyvä menetelmä, jossa päällekkäisiä eli palimpsistisia merkityselementtejä konstruoimalla luodaan tilallisesti jatkuva videokenttä (Williams, James S.: "The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema." Screen, 1999 Autumn, 40:3, 312), joka toimii samanaikaisesti elokuvan, maalauksen ja kirjallisen teoksen menetelmiä yhdistävänä kokonaisuutena. Tämä näkökulma on yhteneväinen Deleuzen ajatukseen rihmaston logiikasta (vrt. kpl 3, 3.1.), jossa samanaikaisesti tapahtuu järjestelmän sisäistä liikettä osien kesken, mutta tietyn sisäisen perusvoiman (motiivin) kautta osat vaikuttavat myös kokonaisuuden muotoutumiseen.

Esimerkkinä pyrkimyksestä eri aistialueiden artikuloimiseen 80-luvun Terve Maria- elokuvan aikoihin Godard (Dieckmann, Katherine "Godard in his fifth period: an interview." Film Quarterly v 39 Winter 1985/1986, 4) kertoo kehittävänsä kuvallisen kerronnan lisäksi äänellistä montaasia, joka kytkee erilliset äänielementit yhtenäiseksi, horisontaaliseksi kentäksi, mutta säilyttäen äänen olemuksen irrallisina yksikköinä eräänlaisina yleisinä, käsitteellisinä ääni-akteina. Aumont (Jacques Aumont, Godard: The View and the Voice. Discourse Vol 7, 1985 Fall, 51-52) näkee äänen vaikeasti määriteltävänä elementtinä, joka operoi läsnäolevien (ja poissaolevien) tilojen ulkopuolella ja irrallaan läsnäolevasta puheesta. Dziga Vertov- kaudella Godard ja Gorin (Kolker, Robert Philip: Angle and Reality. Godard and Gorin in America. Sight&Sound v 42 no 3 Summer 1973, 131) yrittivät käsitteellistää ääniä sosiaalisina merkityksinä, jolloin tietyt ääni-elementit (esim. tehtaan liukuhihnan melu) kytkettiin visuaalisiin, yhteiskuntakriittisiin kuvauksiin. Äänen liittyvä potentiaali puhtaana olemuksena ja sen ei-kielellinen määriteltävyys kiehtoo Godardia ja näyttelee yhä suurempaa osaa hänen elokuvissaan.

## 4.2. Aviovaimo Pariisissa (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*)

Tässä luvussa erittelen empiirisen esimerkkielokuvani vuonna 1966 valmistuneen Aviovaimo Pariisissa (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) merkitystä tutkimusasetelmani kannalta sekä tulkintani pohjalla vaikuttavia metodisia lähtökohtia ja peruskäsitteitä.

Olen valinnut analyysini kohteeksi Aviovaimo Pariisissa-elokuvan katsottuani elokuvan useampaan kertaan videolta sekä luettuani Godardin elokuvasta kirjoittamia näkemyksiä. Valintaan vaikutti teoreettinen lähestymistapani, sillä havaitsin relevanttina näkökulmana tulkita elokuvaa jälkistrukturalistisen (Deleuze, Derrida) produktiivisen kirjoittamisen käsitteen kautta, joka poikkeaa useista tehdyistä Godard-tulkinnoista.

Pyrkimykseni on tässä kappaleessa ensiksikin vertailla godardilaisen elokuvarakenteen suhdetta Deleuzen rihmastolliseen (vrt. teksti, diskurssi) rakenteeseen ja ennen kaikkea elokuvan kokonaisuutena muodostumista pienten erillisten yksiköiden autonomisen ja keskinäisen vuorovaikutuksen kautta. Haluan osoittaa seuraavan alaluvun 4.2.1. kautta miten Godard on pyrkinyt rakentamaan yhtenäisen, sarjallisen rakenteen, jossa fragmentaariset osat liittyvät montaasin periaatteen kautta toisiinsa. Lisäksi esittelen oman tulkintani pohjalta tekemäni jaottelun jaksoihin ja otoksiin, joiden varaan perustan myöhemmät analyttisemmät otosten lähitulkinnot.

Aviovaimo Pariisissa ei ole realistisen, yhtenäisen narraation varassa etenevä tarina, vaan elokuva noudattelee esimerkinomaisesti edellä luonnehdittuja modernin elokuvan tunnuspiirteitä: jaksottaista rakennetta, totuus- ja fiktio- oletusten tietoista hämärtämistä sekä muodollisten kuvasarjojen ja syvempien kuvallisten näkymien samanaikaista rakentamista. Elokuvan kokonaisuus muodostuu lukuisten yksittäisten kuvajaksojen ja pienempien otosten liittämisestä yhtenäiseksi diskursiiviseksi järjestelmäksi. Elokuva ei tässä mielessä rakennu dialektisille jaotteluille, jotka käsittelevät samaa teemaa kahdesta eri näkökulmasta (Astala 1985, 43) vaan elokuvan kokonaisuus muodostuu sekä diskurssien että niitä tarkastelevien (subjektiivisten ja objektiivisten) näkökulmien asettamisesta monisuuntaiseen, keskinäiseen liikkeeseen. Elokuvalle tunnusomaista on ohjaajan oma aktiivinen läsnäolo elokuvan ääniraidalla tapahtumia kommentoivana subjektina, jolla Godard (Gaggi 1989, 96) vahvistaa elokuvassa tapahtuvaa pyrkimystä tutkia subjektiivisen ajatteluprosessin presentoimista audiovisuaalisen esityksen keinoin. Elokuvan keskeinen problematiikka (myös Levitin 1975a, 127) liittyykin mielikuvituksen visuaalisen hahmottamiskyvyn ja esteettisen ajatteluprosessin työstämiseen audiovisuaaliseen

muotoon. Godard (1984, 233-235) toteaa tämän myös itse muokkaamallaan siteerauksella:  
"ajattelen, siis elokuva on olemassa".

Godard (1984, 233-235) toteaa pyrkimyksensä elokuvassa olleen kokonaisuuden kuvaaminen, jossa pelkästään yhden henkilön tarinan kertomisen lisäksi on tarkoitus kuvata myös se maailma, jonka osana hän elämäänsä elää. Tämän pyrkimyksen pohjalta Godard (emt.) on jakanut tavoitteensa elokuvassa neljään osaan: 1) objektiivinen kuvaus: sekä objektien (autot, talot, oluthanat jne.) että subjektien (ohikulkijat jne.) objektiivinen kuvaaminen, 2) subjektiivinen kuvaus: sekä subjektien että objektien (metaforiset kuvaukset talojen sisältä) subjektiivinen kuvaus, 3) yleisten rakenteiden etsintä, jossa kaksi edellistä pyrkimystä muodostaisivat pääsyn yhtenäiseen toimintamalliin tai "tiettyyn kokonaistunteeseen", joka "vastaa elokuvan syvää sisäistä liikettä, joka on yritys kuvata kokonaisuutta (ihmisiä ja esineitä)." (emt.), sekä 4) lopulta pyrkimyksen päästä lähemmäksi elämää, joka tapahtuu edellisten pyrkimysten yhteisvaikutuksena "Toisin sanoen  $1 + 2 + 3 = 4$ ." (emt.)

Elokuvan nimi (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) on eräänlainen kielipeli, jossa Godard esittää keskeiseksi probleemaksi "elle":n, josta hän tietää kaksi tai kolme seikkaa. "Elle" on elokuvan keskeinen mysteeri, johon edellä kuvattu neliportainen tutkimusprosessi kohdistuu. Voisi ajatella, että se on kohdan 4 elämän käsite tai erityinen kokonaistunne, jota kohtaan Godardin audiovisuaalisen tutkimuksen projekti pyrkii lähenemään. Käsikirjoituksessa elokuvaan Godard (1984, 233-235) eritteli "elle":en liittyviä merkitysvaikutuksia mm. seuraavilla termeillä: neo-kapitalismin julmuus, prostituutio, suur-Pariisin alue, kylpyhuone, jota ei ole 70 prosentilla ranskalaisista, suurten kokonaisuuksien hirveät lait, rakkauden fysiikka, tämänpäivän elämä, Vietnamin sota, moderni puhelintyttö, modernin kauneus-käsitteen kuolema, ideoiden kiertokulku, rakenteiden gestapo.

Olen jakanut elokuva-analyysini kolmeen jaksoon, joka rakentuu Gilles Deleuzen (1989, 1992b) kehittämän, modernin elokuvan kerrontaa kuvaavan, aika-kuvan käsitteen kolmen sisällöllisen pääteeman varaan. Jaot eivät ole yksiselittäisiä ja vaikuttavat toisiinsa monin keskinäisin sitein, kuten Deleuzen (1989) kirjasta voi havaita. Aika-kuvan kolme keskeistä ominaispiirrettä ja tutkimuksen empiirisen analyysin temaattiset pääluokat ovat seuraavat:

- 1) Sulkeutuva ja yhtenäinen kerronnan muoto muuttuu autonomisten jaksoiden ja otosten yleiseksi sarjallisuuden rakenteeksi.



- 2) Toden ja epätoden välinen suhde problematisoituu ja todellisuus-käsitys tulee monitahoisen semanttisen reflektoinnin kohteeksi.
- 3) Elokuviissa alkaa esiintyä puhtaita kuvauksia, jotka eivät viittaa kausaaliseen narraatioon ja irtautuvat kuvapinnasta abstrakteina "mikä-tahansa-tiloina."

Tutkimuksessa elokuvan empiirinen tulkinta sijoittuu kappaleisiin: 4.2.1., jossa erittelen elokuvan sarjallisuuden rakenteen jakso- ja otoskartaston sekä esittelen elokuvan jaksot ja otokset lyhyesti; 5.1. ja alalukuihin 5.1.1., 5.1.2., 5.1.3., 5.1.4., joissa tarkastelen modernin aika-kuvan olemusta elokuvallisten rajakategorioiden ja fakta-/fiktio- jaon dualismia hämärtävänä "välitilallisuuden" taiteena; 6.1. ja alalukuihin 6.1.1., 6.1.2., 6.1.3., joissa tarkastelen aika-kuvan olemusta transsendenttisiä ja syvätason presentaatioita ilmentävää piirrettä sekä Godardin pyrkimystä esittää elokuvassa kuvauksia, jotka ilmentävät tutkimuksen viimeistä päämäärää, elämän tunteen audiovisuaalista presentoimista.

Seuraavassa alaluvussa olen jakanut elokuvan sarjallisen rakenteen analyysin helpottamiseksi yhtenäisiin jaksorakenteisiin, jotka koostuvat pienemmistä otoksista. Elokuva noudattelee Deleuzen kuvaaman Godardin AND- metodin tavoin alituista jatkumoa, jossa kerronnan ajallinen liike kiertää syklisesti eteen- ja taaksepäin elokuvan sisäisten viitaukkojen kautta.

Pienempiä leikkauksen kautta erotettavia otoksia elokuvassa on analyysini mukaan 214 kappaletta. Jaksot koostuvat useimmiten useista erillisistä otoksista, mutta voivat ilmetä vain yhden otoksen mittaisinakin. Tällöin kyseessä on tavanomaista otosta merkitykseltään suurempi välikategoria tai siltäkäsité. Jaksoja elokuvassa tulkintani mukaan on yhteensä 90 kappaletta. Jaksot yhdistyvät toisiin jaksoihin yleensä intellektuaalisen merkityksen perusteella tai muussa tapauksessa "oikeaoppisen" kuvallisen siirtymän kautta. Jaksojen muodostuminen elokuvassa tapahtuu tulkintani mukaan seuraavien jaotteluiden (käsitteet omia konstruktioita) kautta:

- Erillisten kuvien montaasi: kuvien taustalla yhdistävänä tekijänä jatkuva äänielementti (esim. selostus), äänen puute, useamman äänen yhdistelmä, liike kuvassa (esim. savua) tai yhdistävä sisällöllinen teema.
- Erillisten otosten sarja: kuvia yhdistää tietty yhdistävä idea, jonka määräävänä tekijänä kuvien temaattinen yhtenäisyys ja/tai äänen ja äänettömyyden välinen rytmisen vuorottelu ja/tai Godardin selostavan puheen teema.
- Rytmisesti toistuva otos: kuvallista dekompositiota yhdistää jatkuva ääni (esim. viulumelodia tai selostavan puheen "voiceover")

- Välikuvat itsenäisinä jaksoina (tai jaksojen välissä olevina siltakäsitteinä).
- Väliotokset itsenäisinä jaksoina (tai jaksojen välissä olevina siltoina), johon liittyy sonorisenä elementtinä ääni/äänettämyys -dualismin vuorovaikutus.
- Välitekstit kappaleiden lukuina.
- Mise-en-scene:
  - Tilana tarinalle: otokseen liittyy olennaisesti erityinen, kerrottu tarina; tila jaettu kuvaamalla pitkällä otolla ja/tai leikkauksilla
  - kahden (lähes identtisen) otoksen välinen rinnastus, joiden eroa Godardin selostava puhe kommentoi
  - Ristiriidan mise-en-scene: laaja kategoria, jossa olennaista tietty havaittava konflikti kommunikaatiossa tilaa muodostavana periaatteena: esim. subjekti/objekti, nainen/mies, ääni/kuva, mieli/kieli

Seuraavassa käyn läpi elokuvan jaksorakenteen edellä kuvattujen periaatteisiin pohjautuen ja pyrin kuvaamaan jaksojen keskinäisen yhdistymisen periaatteita. Seuraavissa luvuissa 5.1. ja 6.1. tarkastelen lähemmin jaksojen sisällöllisiä merkityksiä ja keskinäisiä merkitysvaikutuksia.

#### 4.2.1. Elokuvan sarjallisen rakenteen jakso- ja otoskartta

1. Jakso (otos 0) Elokuva alkaa alkutekstinä toimivana montaasisarjalla, jossa ensimmäisessä kuvassa lause "Choses que je sais d'elle". Tekstit sijoittuvat mustalle pohjalle ja aloittava lause on väriltään vihreä. Seuraavana ruutuun ilmestyy merkintä "ou", jossa "ou" on väriltään valkoinen ja 3 punainen.

3

Kuvatun merkin jälkeen ruudulle tulee sininen numero "2", ja edelleen toistuvana merkki "ou".

3

Jakson päättää toistuva lause "Choses que je sais d'elle". Kuvamontaasin taustalla kuuluu otoksesta 135 peräisin oleva autopesulan meluisa ääni, joka vaimenee jakson loppupuolella. Elokuvan alkukuvana tai otsikkona toimiva montaasisarja jatkuu vielä yhdellä kuvalla. Tämä on rytmisesti kytketty edellisen viiden kuvan sarjaan ja on eräänlainen konklusio edellisen sarjan yhtälöstä. Kuvaruutu on jaettu pystyviivalla kahteen osaan, jonka vasemmalla puolella sana "elle". Viivan oikealla puolella päällekkäin kolme sanaa "la" - "région" - "parisienne". "Elle" on keskellä samassa tasossa viivan toisella puolella olevan "régionin" kanssa. Sanat on väritetty kolmella, Ranskan

lippuun kuuluvilla väreillä: sininen - valkoinen - punainen. Sommitelmasta voi havaita, että valkoinen väri on aina keskellä. Valkoinen "région" vastaa kolmiväristä "elle":ä, jossa kaksi keskimmäistä l-kirjainta on valkoisia. Kappaleessa 6.1.3. analysoin tarkemmin jakson sisältöä.

2. (otos 1 - 4) Neljän kaupunkiympäristöä kuvaavan otoksen erillinen sarja, joka yhdistyy alkutekstiin äänettömyyden kautta, joka jatkuu alettuaan montaasin lopussa. Ensimmäisessä otoksessa hallitsevana elementtinä on tietyömaan yläpuolelle rakenteilla oleva silta, joka täyttää noin 2/3 osaa kuva-alasta. Ääniraidalla ei ole ääniä, vaan vallitsee mykkä hiljaisuus. Kuva on vahvasti sommiteltu, jota kuvaa parhaiten kuvakehyksen keskeltä alkava kaartuva silta katselijasta kaukaisuuteen. Sillan alapuolella etenee hiljainen autovirta ja aivan kuvan oikeassa reunassa sillalla ovat paikallaan kottikärryt. Ääniraidan hiljaisuuden keskeyttää kuiskaava ääni, joka selostaa uutisia valtion laitosten organisoinnista.

Seuraavassa otoksessa kamera on sijoittunut sillan alle kuvaten kauempana etenevää autovirtaa. Kuvassa korostuvat siltarakenne ja kannatinpilarit tummentuen näkymää sillan alla. Tilanne on käänteinen suhteessa edelliseen otokseen, sillä nyt ääniraidan täyttää liikenteen ja rakentamisen melu. Asetelma on realistisuuden tason osalta jakautunut siten, että ääni toistuu voimakkaana, mutta varsinaiset äänen aiheuttajat pysyvät etäällä, kuten kauempana etenevä autojono.

Kolmannessa otoksessa laajassa yleiskuvassa kuvattuna kaupunkiympäristöä: näkymässä valtatie, siltoja ja kerrostaloja. Kuva-alan edestä kulkeva tie on rajattu kehyksen alapuolelle ja tien itsessään voi havaita ainoastaan ohitse kulkevien autojen hahmoista. Otoksen kuvallisessa ilmaisussa korostuu n. 2/3 kuvapinnasta täyttävä poutapilvitaivas, kuva-alan syvyysuunnassa jakava katuvalojen ja etäänmpänä sijaitsevan stadionin valaisimien muodostama yhtenäinen linja. Ääniraidalla hallitsee hiljaisuus. Otoksen puolivälissä ääniraidalle nousee kuiskaava puheääni, joka selostaa edelleen virallisia uutisia. Kolmas otos on vaikutelmaltaan ensimmäisen kaltainen ja sijoittuu rytmisesti toisena olleen dokumentaarisen näkymän jälkeen uutena runollisempana kuvana.

Neljäs ja ensimmäisen sarjan päättävä otos sijoittuu kerrostaloryhmän välisen tilaan katutasolle, jossa sijaitsee liiketiloja. Kuvassa ihmisiä kulkee sekä horisontaalisessa että vertikaalisessakin linjassa. Ääniraidalla on hiljaisuutta ja dokumentaarinen yleiskuva ostoskadulta on irroitettu ja etäännytetty pelkästään reaalisen toistavuudesta.

3. (otos 5 - 6) Kahden otoksen välinen mise-en-scene, jossa puolikuvassa kuvattuna nainen kerrostaloasunnon parvekkeella. Kuva on alareunasta rajattu naisen olkapäihin. Naisen vasemmalla

puolella näkyy taustalla kaksi suurta kerrostaloa ja kauempana epätarkempana kaupunkimaisemaa. Ääniraidalla pihan ääniä: liikenteen ääniä ja lapsia leikkimässä. Godardin kuiskaava selostus jatkuu, mutta nyt se kohdistuu kuvassa näkyvään naiseen. Naisen kääntäessä katseen kehyksen ulkopuolelle, leikkaa kuva saman parvekkeen toiseen reunaan. Kuvassa näkyy taustalla suuri kerrostalo ja samaa maisemaa kuin edellisessäkin. Kameran edessä puolikuvassa vaikuttaa olevan sama nainen, joka oli myös edellisessä kuvassa. Godard selostus kommentoi jakson tapahtumia.

4. (otos 7) Väliotos, jossa yläkulmassa kuvattuna kaksi nostokurkea sinitaivasta vasten. Toinen nostokurki leikkaa liikkeessä toisen, paikallaan pysyvän nostokurjen. 3. ja 4. jakso ovat vuorovaikutuksessa keskenään, joka perustuu kahden kuvan sisäisten elementtien (naishahmot, nostokurjet) intellektuaaliselle rinnastamiselle, joka toistuu myös elokuvan myöhemmissä otoksissa.

5. (otos 8 - 10) Erillisten otosten jakso. Sarja koostuu kolmesta otoksesta, jossa kuvataan kaupunkiympäristöä ja Godard selostaa nykyisen hallituksen politiikan seurauksia suhteessa yksilöiden elämään. Ääniraita on ilman kuvaan sijoittuvia ääniä ja kuiskaava puhe muodostaa ainoan sonorisen elementin. Jakso 4 liittyy 5:een rinnastuksella melu/äänettämyys.

6. (otos 11) Väliteksti. Modernistiseen tyyliin maalatulle alustalle sijoittuva otsikko "18 oppituntia teollisesta yhteiskunnasta". Kuvan ulkopuolelta kuuluu asuntoon sijoittuvia ääniä: lasten puhetta, Julietten kommentointia omasta, välittömästä toiminnastaan ("*Mitä katson? Lattiaa, en muuta. Kädessä tuntuu pöytäliinakangas.*") Jakso 6 viittaa sekä edelliseen 5:een että seuraavaan jaksoon 7, jossa lähikuvassa radiovastaanotin. Jakson 6 otsikko viittaa jo edellisessä jaksossa nähtyihin dokumenttikuviin kaupunkiympäristöstä. 6 viittaa seuraavaan jaksoon 7 välitekstin otsikon ja seuraavan jakson lähikuvassa olevan radion keskinäiseen rinnastamiseen, jolla luodaan konnotaatioita viestintään, kommunikaatioon ja yhteiskuntaan.

7. (otos 12) Välikuva. Kuva ja ääni leikkaavat samaan aikaan seuraan kuvaan, jossa lähikuvassa radiovastaanottimen koneistoa. Julietten mies Robert ja tämän ystävä Roger kuuntelevat radiota ja kuulevat "*Saigonin ja Washingtonin väliset viestit.*" Otoksessa Julietten edellisessä kuvassa kuulunut puhe väistyy miesten puheen tieltä. Miesten ja naisten välinen puhe on elokuvan eräs teema, joka on alituisessa konfliktissa. Tarkempi analyysi seuraavassa kappaleessa 5.1.2. ja 5.1.3.

8. (otos 13) *Mise-en-scene* tilana tarinalle. Kokokuva huoneesta, jossa pöydän ääressä miehet radiotransistorin ääressä kuuntelemassa viestejä. Juliette nousee pöydästä ja poistuu kuvasta miesten alkaessa puhumaan radiotarinnasta. Juliette palaa takaisin ja alkaa lukemaan aikakausilehteä.
9. (otos 14) Välikuva. Lähikuvassa radion koneistoa. Ääniraidalla Robert toteaa: "Hiivatti, en kuule enää mitään." 9 vaikuttaa sekä 8 että 10: een toimiessaan "käännettävänä sivuna" aktiivisen puhuvan subjektin roolin vaihtuessa miehiltä Juliettelle.
10. (otos 15) *Mise-en-scene* tilana tarinalle. Pöydän ääressä Juliette lukee lehteä. Juliette nousee taas pöydästä ja hakee lapset kuvan ulkopuolelta. Otoksen lopussa ääniraidalle nousee sodan ääniä, jotka leikkaavat seuraavaan otokseen.
11. (otos 16 - 19) Erillisten kuvien montaasi. Otoksissa 16 ja 18 ääniraidalla sodan melua, kuvassa transistoriradion komponenttien eteen nousevaa savua. Otoksissa 17 ja 19 Godardin selostava puhe, joka liittyy viimeisen kuvan tekstin "PAX" merkityksen seuraavaan jaksoon. "Pax Americana, superedullinen aivopesu." Pax kokokuvan täyttävänä merkinä yhdistyy seuraavassa kuvassa tiskipöydän ympärillä oleviin tuotemerkkeihin.
12. (otos 20) *Mise-en-scene* tilana tarinalle. Juliette pesee astioita ja kertoo monologina tuntemuksiaan ja mielipiteitään katsoo välillä tiskauksen jatkuessa kohti kameraa.
13. (otos 21) Väliteksti. "Ideés" esittelee seuraavassa jaksossa Godardin esittelemän ajatuksen. 13 yhdistää myös kappaleita 12 ja 14 yhdistäen niissä esitetyt ajatukset toisiinsa.
14. (otos 22 - 23) Erillisten otosten jakso. Ääniraidalla Godardin edellisessä kuvassa alkanut selostus jatkuu. Kuvassa epätarkka näkymä selkenee kuvaksi kukista. Kameran avatessa kokokuvasta yleiskuvaan kukat paljastuvat kukkakuviksi, jotka on sijoitettu nurmikolle. Seuraavassa kuvassa nurmikko on pienenä elementtinä keskellä laajaa betonilähiötä. Kamera panoroi parvekkeelta näkymää 180 astetta vasemmalta oikealle ja takaisin. (Kts. kpl. 5.1.1.)
15. (otos 24 - 26) *Mise-en-scene* tilana tarinalle. Jaksot liittyvät toisiinsa siirtymällä ulkokuvasta sisäkuvaan lähiöasunnosta. Kokokuvassa Juliette makaa vuoteessaan silmät kiinni puhuen unissaan ja herää oven avautukseen kehyksen ulkopuolella. Julietten poika, Christophe, kysyy äidiltään minkälaisia unia tämä näki. Juliette kertoo unistaan ja tunteistaan. Kuva leikkaa puolikuvaan

ovensuussa seisovaan poikaan, joka kertoo unestaan. Kuva leikkaa läikuvaksi Julietten kasvoista, joka äänettömänä katselee kehyksen ulkopuolella. Kuva yhdistyy pojan imaginaariseen kertomukseen. Poika kysyy äidiltä mitä kieli on, johon äiti vastaa. (kts. tarkempi analyysi kpl. 6.1.3.)

16. (otos 27) Välikuva. Kaksi rinnakkaista sarjakuvan ruutua, jotka muodostavat yhtenäisen näkymän. Kuvassa vasemmalla tyylikäs nainen kävelemässä tien laitaa vuoristoisessa ympäristössä. Oikeassa ruudussa naisen takaa lähestyy Rolls Royce ja taivaalla lentämässä mustia lintuja. Välikuva liittyy semanttisesti sekä jaksoihin 15 ja 17. Jakson äänettömyys yhdistää kuvan naisen edellisen otoksen Julietten lähikuvaan.

17. (otos 28) Väliteksti. "Oppitunteja teollisesta yhteiskunnasta" Otos kommentoi myös edellistä kuvaa, jonka asetelma naisesta ja lähestyvistä autosta implisiittisesti kuvaa elokuvan elokuvan perusteemaa. Auto konnotoi teknologiaa, kieltä, patriarkaattia, joka lähestyy naista. Nainen puolestaan liittyessään edellisen otoksen Julietten hahmoon ilmentää ei-kieltä, henkeä ja subjektiivista tunnetta.

18. (otos 29) Konfliktin Mise-en-scene. Viittaa edelliseen tekstiin sekä sitä edeltäneisiin kuviin kuvittaessaan draamallisesti edellä käytyä diskurssia. Kuvassa nainen kylpemässä ammeessa, kun ovelta kuuluu koputus. Sisään astuu mies sähkölaitokselta lukemaan mittaria. Nainen ja mies puhuvat korostetusti eri kieltä, mutta tilanne etenee miehen toimittaessa asiaansa ja naisen kommentoidessa vihaisesti tilannetta vieraalla kielellä.

19. (otos 30 - 32) Erillisten otosten sarja. Kuvia kaupunkiympäristöstä ja naisen kasvot. Godardin kuiskaava puhe on luonteeltaan dokumentin kaltaista, "totuudellista diskurssia". Jaksossa puhuttu tarina kommentoi edellisen jakson draamallista tilannetta.

20. (otos 33) Mise-en-scene tilana tarinalle. Edellisessä otoksessa näkymä kaupunkinäkömästä yhdistyy otoksen alussa vanhan miehen katseeseen, joka katsoo ikkunasta ulos. Miehen asunto toimii samanaikaisesti lastentarhana ja ilotalona, josta hän perii asiakkaalta vuokraa rahana tai tavaroina. Juliette tuo tyttärensä Solangen päivähoitoon asuntoon, jonka seinillä on paljon matkailumainoksia. Huoneiston pöydät notkuvat asiakkailta maksuksi kerättyjä tavaroita. Kohtaus kuvataan pitkällä otolla, jossa kamera kääntyy huoneessa yli 180 astetta kääntyessään lopussa näkymään ikkunasta ulos kadulle, jonne Juliette on poistuttuaan ehtinyt. Otoksen lopussa vanha

mies lukee lapsille satua, kun samanaikaisesti näkymässä ikkunasta alas kadulle havaitaan Juliette katsomassa passipoliisia, joka kuljettaa käsiraudoilla kahta nuorta radikaalia poliisiasemalle.

21. (otos 34 - 36) Erillisten otosten sarja. Kolme näkymää kaupunkiympäristöön. Vuorottelevana elementtinä hiljaisuus - melu - hiljaisuus. Kaikissa kuvissa on eri tavoin mukana silta: ensimmäisessä silta on kuvattuna kauempana liikenneliittymässä, toisessa joen yli kulkevana keskeneräisenä, rakenteilla olevana siltana, kolmannessa näkymä joelta on kuvattu sillalta. Kyseessä on myöhemmin usein toistuva teema, kuva sillasta toimii semanttisena siltana kahden jakson välillä. Ääniraidalla otoksen lopussa Godardin kertova selostus, joka jatkuu seuraavaan otokseen.

22. (otos 37 - 38) Erillisten otosten sarja. Seinän edessä seisova tyttö odottaa asiakkaita. Godard kertoo yhteiskunnallisen elämän lainalaisuuksia. Tilanne yhdistyy loogisesti siltanäkymää ennen olleeseen otokseen vanhan miehen ilotalo/lastetarha-huoneiston toimintaan. Seinä jakaantuu kolmeen väritasoon: sininen, punainen, keltainen. Otosten välisessä leikkauksessa värit ovat hallitseva elementti: värit jatkuvat myös seuraavaksi kuvatun bulevardin kadun toisella puolella isoissa julistetauluissa. Godardin puhe jatkuu otosten välillä, mutta hiljenee otoksen lopussa.

23. (otos 39) Ristiriidan mise-en-scene. Kohtaus vaateliikkeessä. Otosten 38 -39 välinen leikkaus rakentuu bulevardinäkymän keskeltä kuvaa ohitse ajavan punaisen auton liikkeen rinnastamiseen seuraavaan kuvaan vaateliikkeestä, jonka aloittavan kuvan keskellä on vaatenaulakoissa punaisia vaatteita. Otoksessa rinnastuvat keskenään subjektiivinen ja objektiivinen puhe. Otos on kuvattu pitkällä otolla seuraavaan leikkaukseen asti, jonka jälkeen tila kuvataan vaihtavilla otoksilla. Otos päättyy Julietten toteamukseen peilin edessä: "Selvä, puhutaan yhdessä." Tarkempi analyysi kappaleessa 5.1.4.

24. (otos 40) Väliotos. Risteävät sillat, liikennevirta ja äänettömyys. Kuva toimii välityksenä seuraavaan otokseen, jossa on siirrytty puolikuvaan. Tarkempi analyysi kappaleessa 6.1.2.

25. (otos 41 - 42) Ristiriidan mise-en-scene. Otoksessa subjektiopositiot Julietten ja katsojan välillä asettuvat vuorovaikutukseen edellisten kuvien semanttisten siirtymien perusteella. Peilin edessä todettu "puhutaan yhdessä" toimi viestinä katsojalle, jonka kuva silloista siirsi Julietten ja katsojan väliseksi dialogiksi, Julietten puhuessa nyt suoraan kameralle, joka toimii peilin vastineena. (kts. tarkempi analyysi kpl. 2.1.) Toisessa otoksessa puolikuvassa kaksi myyjätärtä, joista toinen kertoo

ensin objektiivisia asioita, jonka jälkeen tulee väliin Julietten lause: "...uusi kieli". Tämän jälkeen myyjättären puhe jatkuu subjektiivisten asioiden erittelyllä. Tarkempi analyysi kappaleissa 5.1.4. ja 6.1.2.

26. (otos 43) Väli teksti. "Muodon psykologiaa." Otos yhdistää jaksoja 25 ja 27, jotka molemmat sijoittuvat vaateliikkeisiin.

27. (otos 44 - 46) Mise-en-scene tilana tarinalle. Juliette sovittelee vaatteita ja valitsee yhden myyjän hänelle esittelemistä paidoista. Juliette sopii tulevansa hakemaan paidan myöhemmin käytyään pankissa. Laittaessaan takkiaan päällensä, hyppyleikkaus kokokuvasta puolikuvaan. Juliette puhuu kameralle subjektiivista monologiaan.

28. (otos 47) Väli otos. Dokumentaarinen kuvaus sillan päältä alakulmassa näkymään tietyömaasta. Ääniraidalla työn ääniä. Silta ylittää tien alkaen kuvan alareudasta jatkuen kuvan ylälaitaan. Otosta yhdistää edelliseen rinnastus subjektiivisen ja objektiivisen kuvauksen välillä.

29. (otos 48 - 49) Erillisten otosten jakso. Kokokuvassa rakennustyömaan kerrostaloa rakentavat miehet talon huipulla työssään. Kamera yläkulmassa, taustalla poutapilviä, ääniraidalla hiljaisuutta. Otoksen loppupuolella Godardin kuiskaava ääni nousee esiin: "*Tarkkailen kaupungin ja sen asukkaiden elämää ja suhteita yhtä tiiviisti kuin biologi rodun ja yksilön suhteita evoluutiossa.*" Kuva leikkaa näkymään bulevardilta, jonka toisella puolella värilliset julistekehikkoja ja lehtipuita. Kuva toistuu otoksesta 34. Juliette on ylittämässä katua ja ohittaa kamerasen kehyksen vasemmasta reunasta. Ääniraidalla hiljaisuus ja Godardin edellisessä otoksessa alkanut selostus jatkuu. 43 ja 44 liittyvät toisiinsa ala- ja yläkulman vaihdoksella, jossa samalla objektiivisen ympäristön objektiivinen ja subjektiivinen kuvaus rinnastuvat.

30. (otos 50 - 51) Erillisten otosten jakso. Silta-/tietyömaa, kuorma-auto kippaamassa hiekkaa. Laaja yleiskuva, ääniraidalla dokumentoituja työn ääniä. Hiekkavallia vasten ylhäällä poutapilvitaivas. Seuraavassa otoksessa yleiskuvassa yläkulmassa kuvattuna siltaa ja poutapilvitaivasta. Tyylytelty kuva, jonka oikeassa yläkulmassa mies maalaamassa. Kuva jakaantuu viistosti kahteen osaan, siltaan ja taivaaseen. 45 ja 46 yhdistää idea tarkkailevasta katseesta, josta Godard ääniraidalla edellisessä otoksessa puhui. Kamera projisoi katselijalle kaksi erilaista näkymää kaupunkiympäristöstä: bulevardin ja tietyömaan. Jakson sisäisten otosten rinnastus liittyy objektiivisen dokumentaariseen ja poeettiseen kuvaukseen. Kuva 47 sillasta yhdistyy "poeettisena



työntekokuvana" otoksen 48 Julietten baariin tuloon, jolloin objektiiviseen kuvaukseen liittyy myös subjektiivinen vaikutus.

31. (otos 52 - 77) Ristiriidan mise-en-scene. Juliette tulee kokokuvassa sisään baariin, kävelee tiskin luokse ja kättelee baarimikkoa, ohittaa kameran, jolle toteaa: "*Määrittelen itseni yhdellä sanalla: välinpitämättömyys.*" Juliette keskustelee ensiksi erään naisen kanssa, tilaa savukkeita ja cocacola, keskustelee sutenöörin kanssa ja asettuu istumaan pöytänurkkaukseen jossa ennestään istuvat mies ja nainen. Otos tarkemmin analysoituna kappaleissa 5.1.1., 6.1.2., 6.1.3.

32. (otos 78 - 80) Rytmisesti toistuva otos. Yleiskuva kadunkulmasta, jossa pieni puisto kahden kadun väliin jääväällä alueella. Juliette kävellee puiston läpi, ääniraidalla Julietten puhe selostaa subjektiivista tunnetta viulumelodian soidessa toisella ääniraidalla samanaikaisesti. Julietten kävely toistuu kolme kertaa jokaisen kuvan alkaessa hieman eri kohdasta. Ensimmäinen kuvassa Juliette tulee kuvaan puun takaa. Ääniraidalla Juliette kommentoi tunnettaan ykseydestään maailman kanssa. Julietten puhe rinnastuu edellisen otoksen Godardin puheeseen. Tarkempi analyysi kappaleissa 6.1.3. ja 6.1.2. Jakso päättyy Julietten poistuessa risteävää tietä kehyksen ulkopuolelle. Ääniraidalle nousee ylimääräinen äänikuva (Deleuze), "*Maisema on kuin kasvot.*", joka liittyy jakson seuraavaan.

33. (otos 81) Väliotos. Näkymä rakentamisen alla olevasta siltatyömaasta. Ääniraidalla työn melua.

34. (otos 82) Ristiriidan mise-en-scene. Kuva liittyy edelliseen voimakkaan äänen kautta, joka rinnastaa erilaiset työn äänet: siltatyön ja Julietten vaatteista ja ostoksista kuuluvat äänet hänen tullessa asiakkaan kanssa hotellihuoneeseen. Otos kuvataan pitkällä otolla. Huoneessa on useita matkailumainoksia. Juliette kävelee peilin eteen, jossa kamera näyttää hänet kolmena hahmona johtuen peilin takana olevasta toisesta peilistä, joka tuottaa kyseisen "valhekuvan". Otos vaihtuu seuraavaan (otos 83) asiakkaana olevan nuoren miehen tullessa irroittamaan huoneen takimmaista seinäpeiliä.

35. (otos 83) Väliteksti: Johdatus etnologiaan. Maalatus tekstin aikana ääniraidalla poika selostaa tarinaansa, kertoen olevansa metrossa töissä ja asuvansa Pariisissa, jossa asuu kaksi miljoonaa muutakin pariisilaista, joita ei kuitenkaan näe, "koska poliisi on kieltänyt kuvaamisen."

36. (otos 84 - 86) Ristiriidan mise-en-scene. Kokokuvassa näkymä takimmaisen peilin nurkkaan, jossa mies on saanut peilin irroitettua. Kulmassa on geisha-juliste, joka jää viistoon miehen taakse. Julietten kävellessä kuva-alan ohitse muodostuu tilaan linja, jossa nuori mies jää kahden geishan (julisteeseen kuvan ja kuvatun Julietten) väliin. Peilin irrottaminen yhdistyy välitekstin aikana todettuun kuvaamisen kieltämiseen. Seuraavan otoksen aikana Juliette kävelee peilin edestä geishan julisteeseen viereen ja kertoo tuntemuksia naisena olemisesta. Palattuaan peilin eteen laittamaan huulipunaa, nuori mies kuvan ulkopuolelta kysyy miksi hän näin tekee. Juliette vastaa: *"Ei kuulu sinulle."* Tämän jälkeisessä otoksessa poika on puolikuvassa ja Juliette pysyy kehyksen ulkopuolella halliten sanallisesti tilannetta. Tarkempi analyysi jaksosta kappaleissa 5.1.1., 5.1.3.

37. (otos 87) Väliteksti. Beauté punaisella lasilla kuvattuna sisältäpäin. Teksti näkyy tällöin kuvassa väärinpäin. Kuvan aikana ääniraidalle nousee Julietten subjektiivinen monologi, joka jatkuu seuraavassa otoksessa.

38. (otos 88) Väliotos. Juliette kertoo kameralle subjektiivisia tunteita. Väliteksti yhdistää jaksoissa artikuloituja kahta lausetta, jotka käsittelevät naisen seksuaalista riippumattomuutta miehestä. Otos on irroitettu muusta tilasta lähikuvan sekä valaistuksen keinoin: hämärä valo huoneessa on yksi keskeinen elementti subjektiivisissa otoksissa. Tarkempi analyysi jaksosta kappaleessa 5.1.3.

39. (otos 89) Väliotos. Yleiskuvassa laaja 180 asteen panorointi voimakkaassa yläkulmassa kuva-alan oikeasta reunasta vasemmalle. Kuvassa rakennustyömaan kaksi nostokurkkea kirkasta, vastavaloon kuvattua taivasta vasten. Ääniraidalla voimakasta työn melua. Kuva toimii yhdistävänä siltana kahden naisen kertomuksen välillä jaksoissa 38 - 40.

40. (otos 90 - 100) Erillisten kuvien montaasi. Nainen kertoo elämäntilanteestaan ja hänelle tarjotusta rahakkaasta mahdollisuudesta toimia Madelinen alueella prostituoituna. Kertomuksen aikana nopeasti vaihtuvia kuvia lähiympäristöstä.

41. (otos 101) Väliotos. Yleiskuvassa työmaata, jossa kaksi kuorma-autoa maansiirtopuuhissa. Ääniraidalla voimakasta työstä aiheutuvaa melua.

42. (otos 102) Väliteksti. Punaisella lasilla sisältäpäin kuvattu teksti Art, joka näkyy kuvassa väärinpäin. Teksti rinnastaa edellisen otoksessa kuvatun työn tekemisen käsitteeseen taide. Godard aloittaa erittelemään kysymystä mitä taide on?

43. (otos 103 - 104) Erillisten kuvien montaasi. Kaksi maisema postikorttia rinnastettu keskenään. Ääniraidalla Godardin puhe taiteen olemuksesta jatkuu edellisestä otoksesta. Godardin puhe päättyy lauseeseen "... taide on muotojen inhimillistämistä."

44. (otos 105 - 109) Mise-en-scene tilana tarinalle. Jakso alkaa puolikuvana takaa kuvatusta kampaajan huuhtelualtaasta, jossa pestään Julietten hiuksia. Juliette kommentoi ääneen näkymäänsä: "Seinä, esineet. ... Nyt, ei ikinä, tuossa. ... Tällä hetkellä katson ulos." Seuraavassa otoksessa näkyy Julietten ystävätär Marianne työssään, laittamassa Julietten kynsiä. Kommunikaatiossa erottuu kaksi tasoa, jossa Juliette ilmentää molempia: kielellistettyä ajattelua ja vuorovaikutusta toisen kanssa. (Kts. kpl. 5.1.2.) Jaksossa ilmenee myös muita irrallisia monologeja kameralle, asiakkaan ja työntekijän kertoessa tarinoitaan.

45. (otos 110 - 113) Erillisten otosten sarja. Kuvasarja etenee yleiskuvasta varastoalueelta huoltoasemalle, jonne Juliette ja Marianne ajavat Julietten auton pesua varten. Ääniraidalla Godard puheessaan tutkii kuvan, sanan ja äänen välistä suhdetta yhteiskunnassa. Jaksot yhdistyvät toisiinsa otosten välillä jatkuvan viulumelodian kautta. Puolikuva naisesta vaihtuu yleiskuvaksi varastoalueesta. Työntekijän lauseen "Mitä muuta olen tehnyt? - Kaikkea tavallista." jälkeen kuvataan tavallista maisemaa. Godardin kommentoiva puhe liittyy myös otosten (105, 106) väliseen suhteeseen: "Kuvaa ja kieltä on kaikkialla yhä enemmän." Jakson päättää Godardin lauseen: "Kieli ei silti sinällään pysty määrittelemään kuvaa tarkasti. Esimerkiksi (par exemple)..."

46. (otos 114) Väliotos. "Valheellinen kuva", jossa diegesiksen fiktiiviseen maailmaan kuuluva tilanne tapahtuu "realistisesti kuvattuna". Kuvassa Julietten Mini saapuu huoltamon hallin sisälle, mutta ääniraidalla on liian voimakasta ja realistista melua suhteessa tarinaan. Fiktio kohtaa faktan ja jättää suhteen avoimeksi. Edellisessä Godardin kesken jääneessä lauseessa, kieli vetäytyy seuraavan otoksen kuvan tieltä.

47. (otos 115) Väliotos. Kokokuvassa hallin ulkopuolella kolaroitu auto. Rinnastus otosten välillä, jossa huollettava auto vertautuu kolaroituun autoon. Symbolinen konflikti, jossa Godardille yksi keskeinen kapitalistisen yhteiskunnan merkki, auto, nähdään suhteessa keskusteluun kielen luonteesta. Auton voidaan tällöin nähdä symboloivan Godardilla kieltä ja kommunikaatiota erilaisiin auton käyttötappoihin.

48. (otos 116) Väliotos. Yleiskuva pesuhallista, jossa Juliette ajaa auton hihnalle. Ääniraidalla voimakasta melua.

49. (otos 117) Välikuva. Kokokuva 45 asteen alakulmassa asfalttilattiasta, jossa keltaisella maalattu nuoli osoittaa kuvan vasempaan laitaan. Kuvan poikki kävelee puvun housuihin ja kävelykenkiin pukeutuneen miehen jalat. Kävely tapahtuu päinvastoin nuolen osoittamaa suuntaa, siis vasemmalta oikealle. (Kts. kpl. 6.1.2.)

50. (otos 118) Väliotos. 117 toimii välittäjänä eri tasoisten aika-tasojen välillä. Jos 116 tasoa voidaan kuvata diegesiksen preesensiksi, 118 ollaan siiirrytty lähifutuuriin, jossa näytetään ei vielä tapahtuvia asioita. Kuvassa Juliette istuu autossa huoltamon ulkopuolella odottamassa, kun autoa tankataan. Kuva on toisaalta myös elokuvasta irroitettu kuvaus esimerkiksi Godardin analyysille, jossa hän kysyy "Miten kuvata tilanne tarkkaan?" Godard kuvailee otoksen tapahtumia, mutta ei ole varma ovatko käytetyt sanat riittäviä: "Juuri näitä sanoja ja kuviako pitää käyttää? Eikö muita ole?" Seuraavassa kuiskaamassaan lauseessa Godard ironisesti problematisoi myös elokuvallisen äänen totuudellisuuden: "Puhunko liian lujaa? Katsonko liian kaukaa tai liian läheltä?"

51. (otos 119) Välioteksi. Friction Proofing. Ääniraidalla neljä lyhyttä auton äänitorven töräystä, ja yksi pitkä, joka leikkaa kuvan seuraavaan otokseen. Jaksojen 50 ja 51 välinen leikkaus tapahtuu nopeasti Godardin kysymyksen jälkeen, jolloin välioteksi lähikuvana tulee hieman "liian lähelle."

52. (otos 120) Väliotos. Yleiskuva kadun kulmasta, jossa Mini on kääntymässä kuvan kehyksessä vasemmalle. Ääniraidalla kuuluu yksi lyhyt tööttäys, Godardin aloittama lause sanalla "Par exemple...", lyhyt tööttäys jatkuva lause "... puissa on lehtiä..."

53. (otos 121) Väliotos. Puolikuvassa näkymä lehtipuun oksista vaihtuu avauksella yleiskuvaksi lehtipuista ja huoltoaseman mainoskyltistä "Mobil". Kuvan leikkaus tapahtuu samaan aikaan, kun Godard lausuu "des feuilles."

54. (otos 122 - 123) Erillisten otosten sarja. Godardin "valheellisen kuvauksen" jatkuessa samoin leikkaus toiseen otokseen sanan "une autre jeune femme" aikana. Kuvassa tuntemattomaksi jäävä nainen, jonka Godard kuvauksessaan toteaa "Tässä on myös toinen nainen, josta emme saa tietää mitään." Seuraava otos on myös irrallinen, jossa tuntematon mies. Kuitenkin tämä 123 toistuu

otoksesta 111 ja on siten katsojalle tuttu toisin kuin kuva 122. Jakson päättää miehen katseen kääntyminen ja Godardin toteamus "Ja kirjoituksia seinällä."

55. (otos 124 - 127) Rytmissesti toistuva otos.

Minin otoksessa 120 kuvattu kääntyminen huoltoaseman pihaan jatkuu, mutta on rinnastettu toisen, otoksessa 112 samasta tilanteesta esitellyn näkökulman kanssa. Näkökulmat vuorottelevat peräkkäin kaksi kertaa. Ääniraidalla jokaisen kuvan kohdalla kuuluu kolme auton tööttäystä.

56. (otos 128) Väliotos. Lähkuva huoltamon seinässä oleva mainoskyltistä, jonka kirjaimista muodostuu sana "CAR". Edellinen kuvasarja autosta rinnastetaan sanaan, joka kameran avatessa kokokuvaan paljastuu osaksi kirjainyhdistelmää R CAR W. Kuva rinnastuu edellisen montaaasin sarjaan autojen edestakaisesta liikkeestä Godardin puheen kautta, "Miksi kaikki nämä merkit, jotka saavat minut epäilemään kieltä ja syöksevät merkityksiä ja hukuttavat toden kuviteltuun," Kuten edellä todettiin auto on Godardille keskeinen kuvallinen merkki. Saattamalla kuvassa auton edestakaiseen liikkeeseen, Godard esittää audiovisuaalista änktyystä (esim. Sihvonen 1993), jossa symbolikieli täytyy liiallisella merkityksellä. Otoksessa kamera rajaa takaisin lähikuvaan sanasta "CAR".

57. (otos 129 - 135) Erillisten otosten sarja. Jakso alkaa dokumentaarisella kuvauksella autosta menossa pesuhihnalle ja päättyy auton ulostuloon pesuhallista. Ääniraidan melu liitetty 1 jakson montaaasisarjan ääniraidalle. Jakson otokset ristiriitaistavat käsitystä kuvan ja toden välisestä suhteesta. Edellisen otoksen CAR sanan ympärillä tehty kameran liikkeen merkitys toistuu. Tässä jaksossa Godard kriittisesti kommentoi sanan ilmiäsun merkitystä yhteiskunnassa, jota auton huolehtiminen pesuhallissa symboloi ja jota ulkopuolelta seuraavat ihmiset on eristetty läpinäkyvän lasi-ikkunan taakse.

58. (otos 136) Välikuva. Lehtipuiden latvukset kokokuvassa ja osa mainoskyltistä. Kuva toistuu otoksesta 117. Jaksoja yhdistää edellisessä ääniraidan melun katkeaminen hiljaisuuteen, Godardin lauseen "Etsin vain syytää elää onnellisena," lehtipuiden latvusten vire tuulessa ja mainoskyltin katkenneen sanan "bil" keskinäinen yhteys. Dekonstruoimalla sana ja kuva, kytkemällä ne uudestaan jaksoiksi ja tekemällä ne suhteessa kielijärjestelmään "vieraaksi kieleksi" (jota myös "bil" konnotoi = ruotsia), avautuu pluralistinen ja tuottava voima.

59. (otos 137 - 138) Erillisten otosten jakso. Otoksen ensimmäinen kuva toistuu otoksesta 118, jossa Juliette istuu Minissä ja odottaa kun huoltomies tankkaa autoa. Kuvan leikkautuu edellisen otoksen sanan "bil" ja autotorven lyhyen äänen yhteydellä kuvaan autosta. Godardin kommentoiva erittely jatkuu analysoimalla kuvan suhdetta muistiin ja muistoihin. Eksistenssin mielekkyyden Godard toteaa liittyvän muistoihin ja tähän hetkeen ja kykyyn nauttia siitä. Puhe liittyy myös keskusteluun kielen ja yhteiskunnallisen elämän suhteesta. Yhdistämällä käsitteellisen idean muistista abstraktina aikana elokuvan audiovisuaaliseen kerrontaan, Godard rakentaa elokuvan kieltä omana viitejärjestelmänään, joka ei perustu kausaaliseen viittauksellisuuteen vaan assosiatiivisen muistin vaikutukseen ja subjektiiviseen kokemukseen.

60. (otos 139 - 140) Erillisten otosten sarja. Kokokuva 45 asteen alakulmassa Ministä, jonka etuistuimella istuva Marianne pitää kädellään kiinni ikkunan ulkopuolella auton katosta. Otoksessa korostuu hallitseva punainen väri, joka liittyy edellisen otoksen tähän jaksoon. Auton luota poistuvan Robertin haalarin sininen väri rinnastuu Minin punaiseen. Godard puhuu uudesta harmoniasta ihmisten ja esineiden välillä, joka toteutuisi uudessa maailmassa. Godard toteaa tämän olevan hänen "yhtä lailla poliittinen kuin poeettinenkin" päämääränsä. Toisessa otoksessa auton konepelliltä erottuvat taustalla hahmottuvat lehtipuiden latvukset ja niiden välistä pilkahteleva aurinko. (Kts. kpl. 6.1.2.)

61. (otos 141) Välikuva. Bensiimittarin lukemat liikkuvat lähikuvassa ja pysähtyvät lukemaan 16.45.

62. (otos 142) Väliotos. Kuva vaihtuu Godardin lausuttua lukeman kellonaikana. Kokokuva lehtipuista ja mainoskyltistä "Mobil", josta hidas rajautuminen puolikuvaksi. Näkymä toistuu otoksista 117 ja 132. Otoksessa Godard pyrkii uuteen kielelliseen harmoniaan objektien ja subjektien välillä. Kysytyään ensiksi "Pitkö puhua Juliettelta vai lehvistä?" ja todettuaan sen jälkeen mahdottomuuden kuvata molempia samaan aikaan, Godard liittyy kuvaukseen puheensa kautta nämä erilliset yksiköt (Juliette ja lehvät) niitä yhdistävän synteessin kuvallisen metaforan kautta.

63. (otos 143 - 145) Erillisten otosten sarja. Yleiskuva Champs Elyseeltä ja lehtipuuvien keskellä seisovasta autojonosta, jossa olevaan taksiin on pyrkimässä nainen. Aiemmista jaksoista (22, 31) tuttu silmälasimies tulee pysäyttämään naisen ja taluttaa hänet pois kuvasta. Kuva yhdistyy edelliseen jaksoon jatkuvien elementtien (viulumelodia ja lehtipuut) kautta. Toinen kuva

symbolinen rinnastus edelliseen, jossa nostokurjet tekemässä työtään rakennusmaalla. Näkymä avautuu lehtipuun välistä, jotka muodostavat runollisen kehyksen työn kuvaukselle. Viimeisessä kuvassa pukuun pukeutunut mies tulee esiin sementtiauton takaa ja katselee ihmetellen ympärilleen.

64. (otos 146) Väliteksti. 1900-luvun suuri toivo. Ääniraidalla voimakasta melua.

65. (otos 147) Väliotos. Välitekstin aikana ääniraidalla oleva sietämätön melu jakaa kahta rakennustyömaakuvausta, joissa ääniraidalla on pelkää hiljaisuutta. Yleiskuvassa siltatyömaan taustalla horisontissa, joen rannalla korkeita kerrostaloja.

66. (otos 148 - 149) Erillisten otosten sarja. Kuvan ulkopuolella, ääniraidalla tapahtuva haastattelu Godardin ja lasten välillä. Ensimmäinen kuva ikkunasta heijastuva näkymä lähiön ympäristöön. Godardin kysellessä lasten sisaruksesta ja vanhemmista kuva vaihtuu 45 asteen alakumaan puiston pensaista, joiden juurella kaksi valokuvaa onnellisista pariskunnista.

67. (otos 150) Väliteksti. Ideés. Haastattelu jatkuu kuvan päälle. "Äiti ei käy työssä."

68. (otos 151 - 152) Erillisten otosten sarja. Kokokuvassa avaimenperä, jossa vaatteita objektia kallistettaessa vähentävä blondi. Otoksen alussa naishahmon päällä käsiraudan osa, joka vedetään kuvan päältä pois. Kuva yhdistyy edelliseen "ideaan" naissubjektiudesta kotirouvana olemisen, vapaa-ajan ja kulttuuriteollisuuden välisistä yhteyksistä. Seuraavassa kuvassa värikkään sävyinen kuva apteekin valomainoksesta ja Godardin selostus: "Jos teillä ei ole varaa LSD:hen, ostakaa väritelevisio." Tämä ääni/kuva- kombinaatio kytkeytyy edelliseen artikuloituen merkitsemään ideaa kulttuuriteollisuuden luonteesta korvikkeena, jolla subjektit voivat paikata arkielämässä koettua merkityksettömyyden tunnetta.

69. (otos 153) Ristiriidan mise-en-scene. Juliette ja Marianne saapuvat hotellihuoneeseen, jonne Marianne työpaikallaan englanniksi puhumansa puhelun (otos 106) aikana on sopinut tapaamisen. 68 ja 69 yhdistyvät assosiattiivisen idean kautta: probleema naissubjektiuden, vapaa-aikateollisuuden mielikuvamaailman ja kapitalismin hegemonian välillä liittyy otoksen 149 kuvaan naisista hankkimassa rahoitusta, jolla he voisivat hankkia mainonnan tarjoamia merkkituotteita.

70. (otos. 154) Väliotos. Nostokurki keskellä arvokasta kaupunkialuetta. Ääniraidalla viulumelodia ja Mariannen asunnossa miestä huhuileva ääni. Kuvan aikana kuuluva Julietten repliikki "Hän ei ole tullut." leikkaa kuvan seuraavaan otokseen.

71. (otos 155 - 157) Ristiriidan mise-en-scene. Tilanne huoneistossa jatkuu leikkauksen jälkeen naisten kiertäessä vielä pari kierrosta huoneissa "Johnnya" etsien. Juliette toteaa itsekseen: "Ajatus käy yksiin todellisuuden kanssa tai kyseenalaistaa sen. ... Kyseenalaistaa." Johnny saapuu kehyksen ulkopuolelta, antaa Mariannelle setelinipun ja pyytää naisia riisuuntumaan. Väliotoksessa kylpyhuoneessa mies, John Fobus, esittelee itsensä kameralle ja kuvaa 8 mm:llä kameralla sekä kylpyhuoneessa käyviä naisia että elokuvan katsojia. Julietten tullessa kylpyhuoneeseen, hän katsoo kuvaavaa (valokuvauskamera ilman objektia) miestä riitaisesti, joka lopettaa kuvaamisen, mutta silittää Julietten hiuksia. Jakson viimeisessä kuvassa vuoteessa makaava Marianne lukee kirjaa "Un remédie á la mélancholie" ja kommentoi miehen paitaa, johon on painettu USA:n lippu sanomalla "T-paitasi on vähän Amerika über alles." Mies availee lentoyhtiöiden (PanAm, TWA) matkakasseja ja vastaa: "Kyllä mutta Jenkit keksivät jeepin ja napalmin." Otos vaihtuu seuraavaan Mariannen pohtiessa kaupungin olemusta. (kts. kpl. 5.1.4.)

72. (otos 158) Väliotos. Puolikuvassa Juliette kuvattuna ikkunaa vasten hämärässä huoneessa. Otoksen vaihduttua Mariannen ääni jatkuu vielä yhden lauseen verran. Juliette sytyttää ja sammuttaa puheensa välillä pöydällä olevaa lamppua. Kehyksen ulkopuolelta kuuluu miehen ääni "Miksei kaverisi tule? ... Anna hänellekin yksi." Julietten ihmettelevä kysymys "Mitä ihmettä? Onko hän hullu?" johtaa seuraavaan otokseen. Tarkempi analyysi kappaleessa 5.1.2.

73. (otos 159) Ristiriidan mise-en-scene. Sivuttaisessa puolikuvassa, klassisen meriaiheisen taulun edessä, TWA:n punainen kassi päässään seisova Marianne ojentaa sinisen PanAmin kassin Juliettelle. Naiset alkavat kävellä kehyksen ulkopuolelta kuuluvien ohjeiden mukaan edestakaisin kuvan edessä.

74. (otos 160) Väliotos. Yleiskuva yläkulmassa rakennustyömaasta, jossa nostokurkia. Tutuksi tullut symbolinen rinnastus työn objektien ja työn subjektien välillä. Ääniraidalla miehen ohjeet jatkuvat kuvien välillä: "Marianne, pysähdy. Käännä. Ei noin. Näyttäkää selkänne." Välillä ääniraidalle nousevien työn äänien jälkeen esiin tuleva miehen ohjeistus: "Tännepä, Marianne." leikkaa seuraavaan otokseen.



75. (otos 161) Ristiriidan mise-en-scene. Kehyksen ulkopuolelle menevä Marianne välittää Juliettelle miehen luvan poistaa kassi päästä. Miehen ja Julietten välillä ei ole suoraa kommunikaatiota, vaan Marianne toimii heidän välittäjänään. Juliette ei suostu ja kääntää katseensa alaviistoon vasemmalle sivulle.

76. (otos 162 - 171) Erillisten otosten sarja. Jaksojen välinen yhteys syntyy kahden kuvan välisen suhteen kautta, jossa kuva Juliettelta rinnastuu lehtikuvaan vietnamilaisista vangeista. Miehen kehыksen ulkopuolelta kuulunut ääni representoituu vallan äänenä: amerikkalainen mies, joka toimi Vietnamissa lehtikuvaajana vertautuu kameran käyttäjänä aseita käyttäviin jenkkisotilaisiin. Vietnamin sota jatkuu symbolisena pariisilaisessa hotellihuoneistossa. Jaksossa Juliette erittelee miten hän kykenee ajattelemaan etäällä tapahtuvia asioita. Välillä montaasia lehtikuvien, konekivääritulitusten ja Mariannen otoksessa 157 sanoman lauseen *Amerika über alles* toistoa. Välillä Juliette toteaa tietävänsä mitä ajattelu on: "Se on yritys kytää mielikuvitustaan, todellisten esineiden tarkastelua." Jakson lopuksi Juliette toteaa menevänsä hakemaan Robertia Elysées-Marbeuf-baarista, jonka jälkeen sanoo yrittävänsä ajatella saman ilman sanoja. Tarkempi analyysi kappaleessa 5.1.3.

77. (otos 172 - 185) Mise-en-scene tilana tarinalle. Jakso alkaa kokokuvalla baarista, jossa kuvan etualalla olevassa pöydässä istuvat vierekkäin Robert ja nuori nainen. Kuva yhdistyy edelliseen otokseen Julietten ajattelun aktiin, sen mielellisenä kuvana. Jakso jatkuu naisen ja Robertin tunnustelevan keskustelun kautta. Naisen viimeiseen repliikkiin kuuluu kommentoiva lause kehыksen ulkopuolelta, joka leikkaa näkymään toisen pöydän ääressä olevista miehistä, joissa toinen lukee sitaatteja suuresta kirjapinosta mieheen ja toinen kirjaa lauseita ylös. Otoksen viimeisen sitaatin jälkeen kuva leikkaa takaisin pöytään. Kuva on jakautunut siten, että nainen on puolikuvassa ja Robert pysyy kuvan ulkopuolella. Kommunikaatio rakentuu siten, että kuvan ulkopuolinen esittää kysymyksiä kuvassa olevalle. Otoksen viimeiset repliikit kohdistuvat kehыksen ulkopuolelle, jonne jakson ensimmäisessä otoksessa (172) ovat kävelleet nuori tyttö ja vanhempi nuorimies, nobel-kirjailija Ivanov. Tyttö ja Ivanov keskustelevat runoudesta, moraalista ja elämästä. Seuraavassa otoksessa Robert verrattuna aikaisempaan asetelmaan (nuori nainen kuvassa, jolle Robert esittää kysymyksiä) on puolikuvassa, jolle kuvan ulkopuolelta nuori nainen esittää kysymyksiä. Jakso päättyy kuvaan kirjoja siteeraavista miehistä. Tarjoilija pyytää kuvan ulkopuolelta siteerauksia kirjaavan miehen tilauksen. Mies tilaa "mysterin", mutta saa vastauksen että mystereitä ei ole. Mies hämmentyy, katsoo siteeraajaa ja kääntyy katsomaan apaattisena kohti kameraa.

78. (otos 186) Väliteksti. Romaanin sosiologiaa. Otsikko viittaa edellisen otoksen loppuun, jossa kirjaaja jää tuijottomaan elottoman näköisenä kohti kameraa. Samanaikaisesti siteeraaja on todennut ajattelun olevan ominaista eläville olennoille. Viitteistä voi johtaa ajatuksen että kun mysteeriä ei ole, henki katoaa ja jäljelle jää pelkkä eloton kuori. Otsikko romaanin sosiologia välittää ajatusta seuraavaan kuvaan, jossa on dramatisoitu kyseistä ideaa.

79. (otos 187 - 188) Erillisten otosten sarja. Tekstin aikana alkanut puhe jatkuu otoksessa, jossa nainen ja mies ovat tulossa kellarikerrokseen rakastelemaan. Nainen kiirehtii miestä, sillä hänellä on sanojensa mukaan muutakin puuhaa. Miehen ohittaessa kamera ja riisuessa takkiaaan, kuva leikkaa seuraavaan otokseen, näkymään huoltoaseman pihasta, jossa bensiinimittarille etenevä auto rinnastuu edellisen kuvan miehen liikkeeseen. Otokset asetettu rinnakkain kuvaamaan subjektia ja objektia, miestä ja autoa.

80. (otos 189 - 190) Rytmisesti toistuva otos. Yleiskuvassa maantiellä kuvaan saapuva Mini, jonka edellä ajaa autonkuljetusauto. Mini kääntyy risteyksestä oikealle, jota kamera seuraa ylittäen 180 asteen linjan. Seuraavassa lähes identtisisessä otoksessa edellä kulkenut auto on vaihtunut tavalliseksi rekka-autoksi. Ääniraidalla dokumentoitu ääni on vaihtunut äänettömyyteen. Jaksojen 79 - 80 välinen yhteys liittyy objektien ja subjektien väliseen suhteeseen. Jakson 79 ensimmäisen kuvan teema "objektiiviset subjektit" kääntyy seuraavan kuvan (188) kautta jakson 80 teemaksi "subjektiiviset objektit", josta osoituksena teemoina jakson 79 autojen huoltaminen ja jakson 80 autojen kuljettaminen. Viimeisen kuvan lopussa Godard kommentoi: "Maailman kuvaamisesta ja tappamisesta on tullut aivan arkista touhua." Lauseella Godard viittaa myös jaksojen 70 - 76 hotellikohtaukseen, jossa (Vietnamin sodan) kuvaaminen symbolisesti rinnastuu sodassa tappamiseen.

81. (otos 191 - 192) Erillisten otosten sarja. Kokokuva kaupan kassaneidistä, joka laskee ostoksia. Ääniraidalla kovaaäänistä melua. Toisessa otoksessa kamera on kallistettu vinottain 45 astetta vasemmalle. Kuvassa Mini loittonee kohti taustalla hahmottuvaa lähiökompleksia. Otokset ovat kuvauksia maailmasta ja kommentoivat edellisessä jaksossa esitettyä väitettä kuvaamisen arkipäiväistymisestä. Meteli ja vääristynyt kuvakulma dekonstruoivat normaaleja esityskonventioita.

82. (otos 193) Väliotos. Kokokuvassa valokyltin kirjaimet AB, joista kuva siirtyy vasemmalle paljastaen uuden B:n ja peittäen edellisen B:n, tuloksena BA. Godardin selostus ääniraidalla: "Löytää olemisen aakkoset." Kuva kommentoi edellisen otoksen kuvallisen rakentumisen periaatteita ja myös johtaa seuraavaan otokseen, jossa Juliette pohtii kuvallisen esittämisen ja presentoidun kohteen olemuksen luonnetta.

83. (otos 194) Mise-en-scene tilana tarinalle. Näkymä kerrostalojen pihalta, jossa Julietten hahmo rinnastuu taustalla olevaa suurta kerrostaloa vasten. Juliette puheessaan muistelee tunteitaan ja erittelee kuvan, esittämisen ja sisäisen olemuksen välistä suhdetta. Kamera tekee 360 asteisen panoroinnin paikaltaan. Rinnastamalla kasvot ja ympäristön kuva (Maisema on kuin kasvot) Godard tutkii kuvan luonnetta merkinä, joka ilmentää kuvallisen tason syvempää olemusta. Tarkempi analyysi kappaleessa 6.1.3.

84. (otos 195) Välikuva. Kokokuva ikkunasta, jossa teksti "Entrée Libre" ja taustalla heijastuu kerrostaloja. Julietten edellisessä otoksen lause "Maisema on kuin kasvot" yhdistyy läpinäkyvään ikkunaan ja siinä olevaan tekstiin. Ääniraidalla nainen kertoo joutumisestaan lähiöön.

85. (otos 196 - 197) Rytmisesti toistuva otos. Robert kävelee kuvaan rajattuna hartioista ylöspäin ja pieneksi osaksi kuvan alalaitaan. Taustalla betoniseinää, jossa värikästä kollaasia revittyjen julisteiden jäljiltä. Ääniraidalla jatkuu edellisestä otoksesta naisen puhe ja lisäksi sodan ääniä. Kahden kuvan välillä päällekkäisleikkaus. Kuvien välillä myös Julietten kysymys "Mitä me tehdään?", johon Robert vastaa "Aloitetaan alusta." jotka viittaavat paitsi otoksessa vaihtuvaan kuvaan myös tulevaan otokseen 206.

86. (otos 198 - 203) Erillisten kuvien montaasi. Ääniraidalla haastateltujen lasten näkemyksiä lähiössä asumiseen. Ensimmäinen kuva toistuva (otos 31) puolikuva tuntemattomasta naisesta kujalla, jonka sävy on nyt vaaleampi. Seuraavissa kuvissa väliteksti idées, joka on tällä kertaa osana jaksoa, kuvia lähiöstä sekä "kielletty ajosuunta" - liikennemerkkiä muistuttava merkki.

87. (otos 204 - 206) Mise-en-scene tilana tarinalle. Kokokuva kerrostalon käytävästä porrastasanteelta. Edellinen jakso päättyi ulkoapäin kuvattuun näkymään ikkunassa seisovista tytöistä. Jakso 87 alkaa kuvalla rappukäytävästä, jossa poika Christophe istuu kirjoittamassa kouluvihkoonsa. Kamera on sijoittunut portaikkoon hieman alemmalle tasolle ja kuvassa lievä yläkulma. Juliette ja Robert tulevat hissistä. Robert menee hakemaan lapsia hoidosta, Juliette

huomaa pojan ja kuuntelee pojan lukiessa kirjoittamaansa kouluainetta. Juliette kirjoittaa jotain muistikirjaansa. Juliette jatkaa lukemista pojan takeltaessa sanassaan. Poika ottaa vierestään Stenmallisen leikkikonepistoolin ja suuntailee sillä kohti Juliettea sekä ovelle tulevia Robertia ja Solange-siskoja. Kohtaus päättyy otokseen puolikuvassa, jossa poika ampuu aseellaan kaksi sarjaa kohti kameraa. Seuraavassa otoksessa kokokuvassa keittiössä Juliette purkaa ostoskassia, Robert huutaa kuvan ulkopuolelta "Perillä ollaan.", johon Juliette vastaa: "Missä?" Keskustelu jatkuu syvällisenä kysymykseen mitä kuoleman jälkeen? (kts. kpl. 6.1.3.)

88. (otos 207) Välikuva. Bensiinimittari pyörii lukemasta 00, 00 eteenpäin. Kuva yhdistyy edelliseen keskusteluun, jolloin mittari kuvaa symbolista kuolemaa, nollapistettä, jota Godard käyttää useissa yhteyksissä. (kts. kpl. 6.1.2.)

89. (otos 208 - 210) Mise-en-scene tilana tarinalle. Kokokuva lasten makuuhuonesta, jossa Juliette istuu sängyn laidalla ja Christophe juoksee kehyksen ulkopuolelta kohti sänkyä. Pojan liike yhdistyy edellisen kuvan mittarin liikkeeseen. Juliette kysyy kameralta: "Mitä tietäminen tarkoittaa?" Godardin tässä viitaten tulevaan elokuvaansa "Iloinen tietäminen" (La Gai Savoir 1969). Robert tuo tyttären nukkumaan, ottaa pojan konepistoolin ja poistuu kuvasta. Seuraavassa kuvassa Robert radiopöydän ääressä leikkiase vieressään. Otoksessa Robert erittelee kysymystä tietämisen ja mielikuvien välisestä suhteesta. Tarkempi analyysi kappaleessa 6.1.3. Seuraavassa otoksessa Juliette nojaa parisängyn päättyyn, määrittelee itsensä vielä yhdellä sanalla, kuten jakson 31 baarikohtauksen alussa. Juliette ottaa Robertin tyynyllä olevan kirjan, josta siteeraa pitkän jakson. Jakso päättyy Julietten Robertille esittämiin kysymyksiin: "Mitä eroa on aidolla ja epäaidolla rakkaudella? ... Epäaito on sitä että palaan tajuihini. Aitoa rakkautta on se kun muutun ja rakastettu muuttuu. ... Olen muuttunut ja palannut tajuihini. Mitä se on?" Kun Juliette ei saa Robertilta vastausta, hän pyytää tältä savuketta.

90. (otos 211 - 214) Erillisten otosten jakso. Erikoislähikuva tupakan tulipäästä, joka hehkuu mustaa taustaa vasten. Ääniraidalla Godard erittelee mainosten mielikuvamaailman ja yhteiskunnallisen tiedostamisen suhdetta: mainokset auttavat unohtamaan merkitykselliset asiat. Seuraavina kuvina väliteksti Idées (osana sarjaa), sekä lähikuva postikortista ja sen edessä olevasta Hollywood-purkkapaketesta, joka avautuu näkymäksi säännöllisesti järjestetyistä tuotepakkausryhmästä, joka muistuttaa pienoismallia lähiöstä. Ääniraidalla Godard toteaa: "Olen unohtanut kaiken paitsi ...". Seuraavassa lauseessa Godard jatkaa: "Koskapa joudun takaisin nollapisteeseen, siitä on lähdettävä." Kuva himmenee ja ääniraidalle nousee viulumelodian sävel,

joka jatkuu toisen kautta kolmanteen yläsäveleen, jonka aikana kuva vaihtuu myös trikolorin värein kirjattuun lopputekstiin FiN. (kts. kpl. 6.1.3.)

## **5. Modernin elokuvan kaksitahoinen todellisuus-käsitys ja "valheellisuuden voima"**

Toinen keskeinen modernin elokuvan myötä ilmaantuva piirre, edellä mainitun fragmentaarisen ja vapaan muotorakenteen synnyn ohella, on kertomuksen totuudellisuuden vaatimuksen kyseenalaistuminen. Klassisen kerronnan elokuva esittäessään fiktiivistä maailmaa pyrki luomaan totuudellisen representaation narraation ja esitetyn diegesiksen maailman välille. Tämä orgaaninen narraatio Deleuzen (1989, 127) mukaan oli sensomotorisen skeeman kehitystä, jossa henkilöt reagoivat tilanteisiin tai toimivat tavalla, joka palveli tilannetta tuottaen sulkeutuvan muodon. Deleuze pitää klassisen kerronnan aika-käsitettä epäsuorana siten, että aika ilmenee aina representaation objektina, jolloin aika on "toiminnan seuraus ja riippuvainen liikkeestä ja on päätelty tilasta." (emt., 126-127) Klassisen kerronnan orgaaniseen kuvaukseen sisältyi usein myös näkökulmia imaginaarisen tasoon, mutta imaginaarisen olemus narraatiossa toimii palvelen kokonaisuuden jatkuvuutta toden vastakohtana, poissaolevana toisena, jonka kautta läsnäoleva todellisuus kykeni rakentumaan ehyeksi kerronnalliseksi maailmaksi. Irrationaaliset hetket ja tilat palvelivat Deleuzen (emt.) mukaan draamallisen kaaren kokonaisuutta toimien silmukkoina muistiin, uniin tai menneisiin tapahtumiin.

Modernissa elokuvassa toden ontologian katoaminen tuottaa "valheen voiman" (Deleuze 1989, 131), jolloin narraation kieli muuttuu simulaation (kts. kpl. 3., 3.3.) kaltaiseksi kerronnallisuudeksi ja kielen viittauskohde objektin ja merkin välisen dekonstruktion myötä kohdistuu irtautuneiden signifioijien vapaan ketjuuntumisen tasoon. Deleuze (1989, 133) perustelee uuden elokuvallisuuden syntymistä juuri sillä ratkaisevalla erolla, joka ilmenee muutoksessa yhtenäisestä toden representaatiosta kohti simulaation kaltaista, vapaan monikollisuuden diskurssia. Verkostomaisessa järjestelmässä (Deleuze/Guattarin rihmasto kpl. 3., 3.1.) signifioijien liikkeen kautta muodostuu vuorovaikutusyhteyksiä irrallisten elementtien välillä ja merkkien keskinäisen viittauksellisuuden seurauksena syntyneestä tilallisuutta voidaan kuvata *différencen* kaltaisena (vrt. Derrida kpl.3, 3.1.) jälkien karttana. Dekonstruktioon sisältyvä voima ilmenee modernissa elokuvassa aktiivisena Toden kriteerien ja rajalinjojen ylittämisenä, jotka klassisessa kerronnassa olivat tarkkaan määriteltyinä narraation tilaan ja aikaan.

Kyseessä on "dysnarratiivinen elokuva", joka tuottaa oman totuudellisuutensa ja jonka totuus ei perustu ajan ja tilan loogiselle yhteydelle. Simulaation narraatiossa tila ja aika määrittyvät uudenlaisen logiikan kautta. Taiteilijasta tulee "toden luoja" siinä merkityksessä kuin totuutta ei voida enää tavoittaa kielen ulkopuolelta (vrt. kpl. 1). Dysnarratiivisessa elokuvassa konstituoituu simulaation logiikan tavoin oma epäyhtenäinen ja moninainen objektinsa, joka viittaa "puhtaisiin optisiin ja sonorisiin tilanteisiin irrallaan motorisesta ykseydestä" (Deleuze 1989, 126).

Konstruktivistista ajattelua kuvaavan Jacques Derridan termin *différance* (kts. kpl. 3, 3.1.) kautta elokuvasta voidaan puhua kertomuksellisen todellisuuden tuottamisena, johon liittyvä narratiivisuus on kuten Noël Carrollin (1996, 288) toteaa luonteeltaan fiktiivistä eikä dialektisesti joko totta tai epätotta. Raymond Bellour (1992, 220-221) toteaa samoin fiktion ja dokumentaarin välisen suhteen hämärtyessä kaikkien tilanteiden muuttuvan historiallisina tarinoina fiktiivisiksi. Se mitä modernin elokuvan nykyisyydessä tapahtuu ei ole sidottu kerronnallisen ajan motoriseen jatkuvuuteen ja elokuvissa vallitsee moninaisten nykyhetkien samanaikaisuus tai "ei-välttämättä tosien" (Deleuze 1989) menneisyyksien kerroksellinen läsnäolo.

Ajalliset epäyhteneväisyydet tuottavat elokuvan presenssiin selittämättömiä eroja ja vaihtoehtoja, jotka jäävät usein ratkaisemattomiksi. Nykyhetken aktuaalisuuteen vaikuttava menneisyys on modernissa aika-kuvassa bergsonilaisen (vrt. kpl. 6) aika-käsityksen mukaan alituisesti läsnä virtuaalisena (imaginaarisena) voimana, mutta kuitenkin useiden mahdollisuuksien ja tulkintojen kautta suodattuneena. Aika-kuvassa elokuvan tarina käsittää subjektiivisen ja objektiivisen tason välistä kehittelyä ja "totuuden" ilmeneminen Deleuzen (1989, 147) mukaan ilmenee tämän suhteen tarkoituksenmukaisessa järjestymisessä elokuvan rakenteessa. Elokuvassa luodaan Aumontin (Aumont et. al. 1996, 78-79) mukaan myös se objektiivinen sosiaalinen miljö, johon tapahtumat ja subjektien kokemukset liittyvät. Deleuzen (emt., 149) mukaan objektiiviset ja subjektiiviset kuvat tulevat vaihtoehtoiksi yhdistyen uuden kehämäisyyden kautta, joka korvaa niiden välisen dialektiikan. Moderni tarina on siten eräänlainen pseudo-tarina tai runo, joka voi simuloida keinotekoisia kuvauksia kohteestaan, vaihtoehtoisia näkökulmia tiettyyn asiaan tai itserefleksiivisiä ja eksistentiaalisia kuvauksia, jotka liittyvät olemukseensa aikaisempia (tai tulevia) tapahtumia elokuvan monitasoisen nykyisyyden tapahtumiin.

Klassisen keronnan jälkeisessä modernissa "kristallinnarraatiossa" (Deleuze) elokuvallinen liike on usein tarkoituksetonta, "outoa liikettä" (aberrant movement, Deleuze), joka kyseenalaistaa lineaarisen ajan narraation kestona. Aika-kuvassa päämäärättömän liikkeen kautta ilmenevät

elokuvalliset tilat ovat myös irrallisia ja epäyhtenäisiä, puhtaita kuva- tai äänitiloja, joita ei voi tulkita pelkästään tilallisin määrein. Moderni tarina on prosessuaalista liikettä itsen ja toisen välillä ja tämän suhteen kehittelyä useilla tasoilla. Modernin elokuvan kerronta rakentuu tälle välittävälle rajalinjalle, jonka eksplisiittinen esittäminen on myös uuden elokuvan eräs keskeisistä motiiveista. Godardin (Deleuze 1989, 132, 154) elokuvallinen tyyli rakentuu juuri tälle "valheellisuuden voimalle", jonka keinoin Godard pyrkii tekemään havainnolliseksi eri tavoin kuvien väliset rajalinjat.

Godardin (1984, 179-204) mukaan ranskalainen uusi aalto edusti juuri tätä rajalinjoja hämärtävää suuntausta, jossa fiktion ja dokumentaarin nähtiin sulautuvan uudella tavalla synteisiin ja jonka tavoitteena oli myös elvyttää klassisen elokuvan ei-kielellinen olemus. Godardin (Brian Henderson: "Toward a non-bourgeois camera style; Godard." *Film Quarterly* v 24 no 2 Winter 1970, 4) tavoitteena oli luoda elokuvan todellisuus tietoisena sen simulaatio-luonteesta, eli pyrkimyksenä oli päästä "todellisuuden heijastamisesta tämän heijastuksen todellisuuteen". Godard halusi elokuvissaan tutkia myös tämän kuvallisen esittämisen simulaation olemusta ja löytää Deleuzen ajattelun mukaisesti pinnan tasossa ilmenevän syvyyden: "What I wanted was to get inside the image, because most movies are made outside the image. What is an image? It's a reflection. ... I wanted to see the back of the image, what it looked like from behind, as if you were in back of the screen, not in front of it. *Inside the image.*" ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 32) Elokuvallisten signifioidien olemuksen tutkiminen johtaa Godardin audiovisuaalista ajattelua yhä transsendenttisemmälle tasolle irrallisten kuva- ja äänimerkkien olemuksen konstituoimiseen. Siten näkemykset Godardin pyrkimyksestä "parempaan realismiin" (Malmberg 1985, 52) tai "erityiseen todellisuuteen" (Godard 1984, 32-33, vrt. FID kpl 4) voi määritellä myös pyrkimykseksi "syvempään pinnan tasoon".

Godardilaisen elokuvan todellisuus ilmenee siten, kuten todettua, ontologisena välimuotona, jossa toisaalta elokuva heijastaa todellisuutta, mutta toisaalta tuottaa selkeästi irrallisen, autonomisen elokuvallisen todellisuuden. Kirjoittaessaan dokumentin ja fiktion suhteesta Godard (emt., 156) toteaa: "*Kaikki suuret sepite-elokuvat suuntautuvat kohti dokumentaaria kuten kaikki suuret dokumentaarit suuntautuvat kohti sepitettä.*" Godardilaisen elokuvan olemus ilmenee tämän kaksinaisen liikkeen esiin nostamisessa, jossa samalla läpinäkyvät rajakategoriat lajityyppien ja tekniikoiden osalta tuotetaan näkyviksi. Kysymyksessä on poststrukturalistista ja postfenomenologista ajattelua yhdistävä malli (kts. kpl. 3, 3.1., 3.2.), jossa jonkin asian olemuksen nähdään konstituoituvan produktiivisena suhteena asian itsensä (ei-metafyysisenä eksistenssinä) ja

sille ulkopuolisen toiseuden välillä. Godardin tutkivan elokuvan tyyli ilmenee juuri tämänkaltaisena erillisten asiantilojen keskinäisten suhteiden yhdistelemisessä, jolloin elokuvan tekemisen tärkeimmäksi aspektiksi nousee elokuvallisen ajattelemisen prosessi, jolloin melkein mistä tahansa reaalista asiantilasta voi alkaa syntymään narratiivinen kertomus. "*If you look at something, it's a spectacle, even if it's just a wall. ... If you look at a wall, you wind up seeing things in it.*" ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 32)

Godard ei myöskään menetelmien tai tekotapojen suhteen näe minkäänlaista epäjatkuvuutta, vaan kuten hän toteaa uransa alkuajoista nykyhetkeen jatkuneesta periaatteesta: "Me kaikki Cahiersissa pidimme itseämme tulevina ohjaajina. Ahkera käyminen elokuvakerhoissa ja arkistossa oli jo tapa ajatella elokuvallisesti, pohtia elokuvaa. Kirjoittaminen oli jo elokuvan tekemistä, sillä ero kirjoittamisen ja kuvaamisen välillä on määrällinen, ei laadullinen. ... Kriitikkona pidin itseäni jo elokuvantekijänä. Nykyään pidän itseäni edelleen kriitikkona, ja eräässä mielessä olen sitä vielä enemmän kuin aikaisemmin. Kritiikin sijasta teen elokuvan, jossa kriittinen ulottuvuus on mukana. ... Minun kannaltani kaikkien ilmaisumuotojen välillä vallitsee erittäin suuri jatkuvuus. Kaikki ovat yhtä. Kysymys on siitä että osaa tästä kiinteästä kokonaisuudesta ottaa itselleen parhaiten sopivan puolen." (Godard 1984, 179-204) Godardille elokuvallisen ilmaisun rakentamisessa on ollut ominaista myös lainauksien runsas käyttäminen saman jatkuvuuden periaatteen mukaisesti. Maurizio Viano (1993, 1) totesi Pier Paolo Pasolinin tyyliä eritellessään tämän käyttävän metodinaan "älyllistä merirosvousta" (intellectual piracy), joka sopii hyvin kuvaamaan myös Godardin tyyliä aivan uran alkuajoista lähtien: "Ensimmäiset elokuvamme olivat puhtaasti filmihullujen elokuvia. Sitä minkä on nähnyt elokuvissa voi itse käyttää tietoisina viittauksina. Näin oli varsinkin minun tapauksessani. Ajattelin puhtaasti elokuvallisten asenteiden mukaisesti." (Godard 1984, 179-204) Godardin ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 32) mielestä lainausten käyttämisen suhteen ei pitäisi esiintyä minkäänlaisia rajoja. Näkökanta, joka on tuottanut hänelle käytännöllisiä teosto-ongelmia etenkin lainauksista koostuvan *Histoire(s) du Cinéma* -teoksen osalla.

Godardin (Deleuze 1989, 37-38) mukaan elokuvan olemus ilmenee siinä mitä tapahtuu ennen ja jälkeen tiettyä kohtausta. Kohtauksen preesens ilmenee yleensä usein raja-alueena, joka viittaa leikkausten myötä tapahtuviin muutoksiin. Godardilainenokuva on enemmän assosiaatiota ja viittausten yhdistelyä eikä vain diegesiksen tapahtumien presentaatiota, jossa elokuvallisten rajalinjojen ylittäminen tapahtuu useilla semanttisilla tasoilla. Dialogin tasolla tämä voi ilmetä



esimerkiksi todellisen näyttelijän ja tarinan henkilöihahmon tietoisena sekoittamisena, joka tuo selkeästi näkyviin rajalinjan elokuvan ja todellisuuden välillä. Myös elokuvantekijä tulee usein mukaan kerronnan rakenteeseen aktiivisena vaikuttajana ja luo tarinalle yleisen 'toiseksi tuleminen' (Kristeva: 'I is another', Deleuze 1989, 150) luonteen, jossa subjektipositiot asettuvat vuorovaikutukseen keskenään elokuvan diegesiksen avatuilla rajalinjoilla. Erilaisten siteerausten sijoittamisella ja suuntaamisella on myös keskeinen osa subjektienpositioiden uudenaikaisessa ylittämässä: "Minä siis näytän ihmisiä jotka käyttävät lainauksia: järjestän vain niin, että heidän lainauksensa miellyttävät yhtä hyvin minuakin." (Godard 1984, 179-204)

Godard ("Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2, 1968/1969: Winter, 31, myös Bellour 1992b) näkee myös lukemisen käytännön sisällytettynä elokuvaan rajapedagogisena metodina, jolloin luettava teksti tulee myös sisällytetyksi osaksi elokuvan tekstuuria. Lukeminen elokuvassa on analoginen elokuvan tai television katsomiseen elokuvassa kontekstuaalisena toimintana. Tällöin katsojalle tuotetaan mahdollisuus ylittää oma illusionistinen asemansa elokuvan katsojana, varsinkin jos lukemisen lisäksi henkilön katse suunnataan kohti kameraa. Tällöin voidaan puhua vastaelokuvallisesta käytännöstä, joka muistuttaa videotaiteen alalla ilmennyttä kokeilua vastatelevisiosta (Huhtamo 1988a). Vastatelevisiossa kääntämällä katseen suunta kohti katsojaa, pyrittiin häivyttämään välineen läpinäkyvä luonne, rikkomaan median luoma illuusio ja herättämään katsojat pohtimaan omaa asemaansa osana mediayhteiskuntaa. Useat kriitikot (mm. Dixon 1995, 91) eivät nähneet tällä käytännöllä laajempaa yhteiskunnallista merkittävyyttä. Kuitenkin modernissa elokuvassa mm. Pasolinin ja Godardin käyttäminä näiden katseen linjojen ja näkökulmien vaihtamisen merkitys ymmärrettiin ratkaisevaksi tuottamaan semanttisia risteyskohtia, joiden kautta elokuva voisi toimia karttana kohti uudenlaista kriittistä ja hermeneuttista ajattelua, tuottamaan samaistumisen (minä asetun osaksi toista) kautta mahdollisuuksia jopa uudenlaiseen kollektiiviseen tiedostamiseen.

## **5.1.) Deux ou trois choses: elokuvallisten rajakategorioiden välissä**

Seuraavaksi erittelen Aviovaimo Pariisissa- elokuvaa edellä kuvatun rajakategorioiden hämärtämisen käytännön näkökulmasta. Analysoin elokuvassa ilmeneviä "valheellisuuden voimaan" liittyviä subjektiivisten ja objektiivisten kuvausten rinnastamisia jakamalla erittelyyn neljään alalukuun. Jaottelut eivät ole yksiselitteisiä ja niiden merkitykset menevät osittain päällekkäin.

### **5.1.1. Subjekti- ja objektikuvien rinnastaminen**

Elokuvassa ilmenee muutamia toistuvia rinnastuksia subjekti- ja objektikuvien välillä, joiden kautta Godard tuottaa montaasin keinoin intellektuaalisia kytkentöjä. Eräs toistuva teema on dokumentaarisen puheen aikana montaasin keinoin kuvallisten kaupunkinäkökymien samanaikainen presentoiminen. Jaksossa 40 (otos 90 - 100) esitetään kuvasarja, jossa tuntemattoman naishenkilön kertoessa oman elämänsä liittyvistä yhteiskunnallisista epäkohdista, kuvaraidalla esitetään erillisiä kuvia lähiöympäristöstä. Jaksossa puhe ja kuvat esitetään dokumentaarisina kuvauksina, jolloin Godard rinnastaa puheen objektiivisuuden kaupunkiympäristön rakenteen objektiivisuuteen. Vastaavanlainen kohta esitetään jaksossa 86 (otos 198 - 203), jossa kuvasarjassa esitettyjen kaupunkikuvausten päälle ääniraidalla lapset kertovat kokemuksiaan lähiöasumisesta.

Toinen toistuva esimerkki subjekti- ja objektikuvien kytkemisestä on naishahmojen ja nostokurkien rinnastainen peräkkäisinä kuvina. Leikkaus tuottaa tällöin merkityksellisen linkin kuvien välille, jolloin nostokurkien liike kommentoi aiempaa subjektien toimintaa ja puhuttua dialogia tai päinvastoin. Kuvaukset nostokurjista myös yhdistävät kahta erillistä naishahmojen toimintaa käsittelevää otosta. Kun elokuvassa Pariisin kaupunkiympäristön kuvaaminen esitetään analogisena metaforana kielijärjestelmälle, nostokurkien esittämisellä Godard pyrkii presentoimaan kielessä aktiivisesti toimivia objekteja. Suhteessa nostokurkiin naiset esitetään siten samoin analogisesti toimivina subjekteina yhteiskunnallisessa ympäristössään.

Jaksojen 3 ja 4 (otos 5 - 7) tapahtuu ensimmäinen rinnastus naisten ja nostokurkien kesken. Kerrostalon parvekkeella kuvatut Juliette Jansonin ja Marina Vladyn hahmot rinnastuvat nostokurkikuvaukseen, jossa toinen nostokurki on vahvassa yläkulmassa kuvattuna kääntymässä

toisen paikallaan pysyvän päälle sinistä poutataivasta vasten. Edellisen jakson Julietten ja Marinan kuvien rinnastus käsitteli faktan ja fiktion välisen rajan ylittymistä. Nostokurkien poeettinen kuvaus on analoginen metafora suhteessa subjektien objektiiviseen kuvaukseen, jossa objektit esitetään puolestaan subjektiivisessa sävyssä kinematografisiin ratkaisuihin yhdistyen.

Jaksojen 38 - 40 otosten 88 - 90 kautta lähikuvassa (88) hämärässä valaistuksessa oleva Juliette puhuu kameralle syvistä tunteistaan, seksuaalisuudesta ja häpeän sekä itsehalveksunnan tunteista. Jakso liittyy kohtaukseen, jossa Juliette on hotellihuoneessa vastaanottanut asiakkaan pyrkimyksenä harjoittaa prostituutiota. Juliette sytyttää välillä savukkeen ja vastaa otoksen lopussa kuvan ulkopuolelta kuuluvaan kysymykseen: "*Miten olisi näin?*" - *Ei tule kuuloonkaan*. Leikkauksen jälkeen siirtymä yleiskuvaan (89), jossa kamera panoroi yläkulmassa rakennustyömaalla sijaitsevia nostokurkia vasten poutapilvitaivasta. Kamera kaartuu lievässä yläkulmassa 180 astetta vasemmalle paljastaen kaksi nostokurkea työskentelemässä. Välikuvana toimivan rakennustyömaaotoksen jälkeen leikkaus puolikuvaksi (90) huoneessa istuvaan tuntemattomaan keski-ikäiseen naiseen, joka kertoo tarinaa elämästään ja polttelee savuketta. "*Hän tarjosi 30000 päivässä, jos toimisin Madeleinen alueella.*"

Nostokurkikuvaus (89) rinnastaa kaksi tarinaa naisista, jotka eri tavoin jakavat saman kokemushorisonnin kyseiseen tematiikkaan. Kuva Julietteta tapahtuu hämärässä tilassa, joka on irroitettu reaalista tilanteesta hotellihuoneessa. Kyseessä on osittainen mikä-tahansa-tila (kts. kpl. 6.1.2.), jossa esteettiset ratkaisut toimivat myös subjektiivisen tunnelman välittämisessä. Julietten puhuessa kohti kameraa hän välittää henkilökohtaisia tunteita, jotka diegesiksen tasosta irrottautumisen johdosta toimivat syvempinä diskursseina ja saavuttavat yleisempää abstraktion tasoa. Väliotoksen (89) jälkeinen naishahmo on puolestaan kuvattuna dokumentaarisesti hänen kertoessa karuja tosiasioita elämästään. Godard rinnastaa naiset paitsi samaan tematiikkaan liittyen, nostokurjet yhdistävät myös toisiinsa subjektiivisen ja objektiivisen diskurssin tason (kts. 5.1.2.).

Jaksojen 69 - 70 otosten 153 - 154 välinen rinnastus naisten ja nostokurkien kesken liittyy kohtaukseen, jossa Marianne ja Juliette ovat menossa tapaamaan amerikkalaista asiakasta hotellihuoneeseen. Naiset tulevat hissistä ja heidän astuessa sisään huoneeseen ääniraidalle nousee viulumelodia ja kuva leikkaa avaraksi yleiskuvaksi (154) bulevardipuistosta. Pariisin arvokkaalla vanhalla alueella sijaitsevan bulevardin keskellä olevan puistotilan keskellä on yksi nostokurki. Rinnastuksella Godard rinnastaa prostituoitujen työn vanhassa hotellissa puiston keskellä toimivan nostokurjen työskentelyyn. Tilojen klassiseen kauneuteen rinnastuu työn käsitteen objektiivisen

tapahtumisen taso. Prostituutio kuvataan elokuvassa keinoksi saavuttaa parempaa yhteiskunnallista elintasoja. Prostituutio on samalla ristiriitainen käsite, joka suhteessa yksilötasoon edustaa kielellistä sääntöjärjestelmää ja determinoivaa luonnetta naisten ongelmallisessa yhteiskunnallisessa elämäntilanteessa. Julietten osalla suhtautuminen prostituutioon esitetään konfliktin kautta, jossa subjekti kieltäymällä tietyistä käyttäytymisnormeista pyrkii aktiivisesti luomaan omat käyttäytymis- ja sääntömallinsa.

Saman hotellikohtauksen aikana tapahtuu jaksojen 73 ja 74 (otos 159 - 160) välillä toinen naisten ja nostokurkien rinnastaminen. Amerikkalainen asiakas Johnny on halunnut naisten kävelevän alastomina (kuva rajautuu olkapäihin) edessään TWA- ja Pan Am- matkayhtiöiden olkalaukut päässään. Kuvassa mies jää kehyksen ulkopuolelle ja naiset kävelevät edestakaisin staattisen kameran edessä ohittaen kävelynsä aikana kehyksen molemmilta sivuilta. Kuvassa seinällä klassinen meriaiheinen maalaus. Johnny antaa komentoja kuvan ulkopuolelta: *"Ok girls... Nyt voitte alkaa kävellä. ... Marianne, pysähdy. Käännä."* Leikkaus lievässä yläkulmassa kuvattuun yleiskuvaan (160) rakennustyömaasta, jossa nostokurki nostaa betonimyllyä. Ääniraidalla kuuluvat Johnnyn komennot: *"Ei noin. Näyttäkää selkänne."* Ääni vaihtuu rakennustyön meluksi, joka vaimenee ja huoneen melu palaa ääniraidalle: *"Tännepäin, Marianne."*

Kuvien välisellä rinnastuksella, kuvien sisäisellä rakenteella sekä ääniraidan konstruoinnilla Godard esittää miehen edustavan edellä mainittua kielijärjestelmää ja naiset kielen puitteissa toimiviksi subjekteiksi (tai determinoiduiksi objekteiksi). Miehen ääni kuuluu poissaolevasta, ulkopuolisesta tilasta, joka dominoi suhteessa läsnäolevaan kuvaan. Kuvien välisen leikkauksen jälkeen ääniraidalla miehen komennot vaihtuvat objektiivisiin rakennusääniin. Miehen komennot analogisesti hallitsevat myös kaupunkiympäristön rakentamista: nostokurjet toteuttavat mestarin komentoa ja naiset alistuvat hotellihuoneessa amerikkalaisen miehen komentoihin.

Nostokurkien ja naisten välisen rinnastusmallin ohella toinen esimerkinomainen subjekti- ja objektikuvien välinen rinnastus tapahtuu henkilöihahmon kasvojen ja objektikuvan (aikakausilehden sarjakuvahahmo, piirretty julisteen naishahmo) kasvojen välillä. Toinen rinnastusmalli tapahtuu joko kuvien välisen ulkoisen tai kuvan sisäisen montaa-keinoin. Jaksojen 15 - 16 otosten 26 - 27 välisessä leikkauksessa Julietten lähikuvaan (26) sijoittuvat kasvot vertautuvat seuraavan otoksen (27) piirroskuvan eleganttiin naishahmoon. Välikuvana toimivassa otoksessa on kuvattuna kaksi vierekkäin asetettua sarjakuvan ruutua. Vasemmassa ruudussa elegantti nainen on kävellen ylittämässä taustalla hahmottuvaa siltaa. Tie kaartuu hänen takaansa vasemmalta oikeaan reunaan.

Kuvan taustalla piirtyvät vuoriston huiput ja mustahahmoisia lenteleviä lintuja. Oikeaan ruutuun jakutuvassa näkymässä naista takaapäin lähestyy pimennetyin lasein etenevä Rolls Royce.

Otos 15 on päättynyt dialogiin, jossa Christophe kysyy äidiltään Juliettelta mitä kieli on, johon Juliette vastaa: "Kieli on talo, jota ihminen asuu." Leikkauksen jälkeisellä rinnastamisella Godard kuvaa samaa metaforaa kulttuuristen symbolien kautta, joka rinnastuu nostokurki/nainen analogian suhteeseen puolestaan analogiaan kaupunkiympäristö/kielijärjestelmä. Piirretyssä välikuvassa (27) naisen näkökulmasta ajateltuna auto vaikuttaa hänen läsnäolevaan olemukseensa poissaolevana, mutta tilannetta hallitsevana elementtinä. Auto symboloituu miehen olemukseen ja siten kielijärjestelmään ja determinoivaan lakiin.

Baari-kohtauksen jakson 31 otoksissa 57 - 66 esitetään erillisten kuvien montaasisarja, jossa baarin tilaan sijoittuva *mise-en-scene* irrotetaan reaalista kontekstistaan. Tilanne alkaa lähikuvalla (57) Juliettelta, joka juo siemauksen colaa lasista ja katsoo kehyksestä oikealle kuvan ulkopuolella istuvaa toista naista. Kääntäessään katseensa takaisin ja hieman alaviistoon kohti pöytää tapahtuu leikkaus Julietten suunnasta kuvatuksi näkymäksi (58) pöydästä. Pöydällä on toisen naisen lukema aikakauslehti sekä oluttuoppi. Ääniraidalla baarin ja liikenteen äänet vaihtuvat äänettömyyteen, jonka päälle Godard alkaa selostamaan kohtauksen tapahtumia: "Näin kello 15.37 Juliette näki tämän objektin sivujen liikkuvan." Kuvan ulkopuolella olevan naisen käsi kääntää lehden sivua. "Objektin jota lehtikielessä kutsutaan aikakauslehdeksi."

Seuraava leikkaus siirtää näkymän puolilähikuvaksi (59) toisesta naisesta edestäpäin. Nainen katsoo alaspäin ja lukee lehteä. Ääniraidalla Godard selostaa: "Näin 150 kuvaa myöhemmin toinen hänen kaltaisensa nuori nainen näki saman objektin." Lauseen jälkeen kuva leikkaa lähikuvaksi (60) piirretyin ja pastellivärisen aikakauslehden aukeamasta, jonka oikealla sivulla poseeraa nainen sivuttain kuvattuna puolilyhyissä mustissa polkkahiuksissa. Naisen suusta tulee hämärä puhekupla, jonka sisällöstä ei saa selvää. Vasemmalla sivulla päällekkäin asetettuina kaksi osittaista kuvaa naisen päästä, joista alemmassa kiinalainen nainen kuvattuna nenästä ylöspäin.

Ylemmässä naisella on USAn lipun väreillä maalatut huulet. Godard kysyy: "Mikä on totuus? Etuvai sivukuva? Mikä objekti oikein on?"

Seuraavan leikkauksen jälkeen toinen nainen jälleen edestäpäin kuvattuna puolilähikuvassa (61). Nainen kääntää katseensa kohti kuvan ulkopuolella pysyvää Juliettea ja takaisin pöydällä olevaan lehteen. Kuva leikkaa lähikuvaksi (62) lehdessä olevaan naiseen, jonka huulet on maalattu

brittilipun värein. Naisen korvissa roikkuvat pitkän riipuksen päissä koruina pyöreät "maapallot", jotka maalattu trikolorin värein ja keskellä oleva valkoinen osa muodostaa lentokoneen hahmon. Seuraavan leikkauksen jälkeen puolilähikuvassa (63) jälleen toinen nainen. Leikkaus takaisin lehteen, jossa kokokuvassa (64) androgyyninen nainen makaamassa vihreässä shortsiasussa punaisella sohvalla. Naisen rinnat ovat paljaina, mutta hänen rintoihinsa on maalattu spiraalin muotoinen maalitaulu. Shortsien ylin nappi on auki ja navan ympärillä tummaa karvoitusta. Kuva leikkaa takaisin puolilähikuvaksi (65) naisesta, joka katsoo jälleen kohti Juliettea. Ääniraidalle nousee baarinääniä ja voimakas flipperin kolina. Leikkaus lähikuvaksi (66) Julietten kasvoista. Julietten takana olevasta peilistä näkyvät hänen edessään pöydässä istuvat toinen nainen ja lehteä lukeva mies. Ääniraidan flipperimelu vaihtuu nousevaan Beethovenin viulumelodiaan.

Kuvasarjassa Godard irrottamalla diegesiksen maailman aktuaalisen tapahtumisen lineaarisesta kestosta abstrahoi tilanteeseen käsitteellisen ajan, joka mahdollistaa staattisten objektien kommunikaation diegesiksen henkilöahmojen kanssa. Kyseessä on "mikä-tahansa-tila" abstraktin käsitteellistämisen ja tukimuksen tilana. Godard tulee otoksessa (58) Julietten subjektiivisen näkökulman väliin irrottamalla katseen Julietten persoonasta. Samalla Godard käsitteellistää myös pöydällä olevien objektien olemuksen ja luo mahdollisuuden objektien ja subjektien analogiselle rinnastamiselle.

Lehdessä olevien naishahmojen ja naissubjektien välisen montaasin kautta Godard hämärtää subjektien subjektiivisuuden ja objektien objektiivisuuden. Objektit ja subjektit esitetään kuvasarjassa yhtä elävinä ja siten objektikuvissa esitetyt representoinnit ja viittaukset naishahmojen seksuaalisen identiteetin androgynisyydestä vertautuvat subjektiivisten naishahmojen olemukseen. Lehden kuvissa esitetyt naishahmot myös esineellistävät (ja kaupallistavat) tietyt kansalliset symbolit käyttämässään meikeissä ja koruissa. Näin Godard rinnastaa myös Julietten edustaman kulutusmyönteisen elämäntavan osaksi siirtymää, jossa yhteiskunnallisen ja poliittisen tason toiminnan kentän nähdään muuttuneen osaksi mikrotasolla tapahtuvaa symbolien ja merkkien kuluttamista ja siten artikuloituvien merkitysten muodostumista.

Viimeisenä esimerkkinä keinotekoisten objektikuvien ja subjektikuvien rinnastamisesta jakson 36 (otos 85) kohta, jossa hotellihuoneeseen asiakkaansa kanssa saapunut Juliette kävelee huoneen seinällä olevan matkailumainoksen viereen. Kävellessään Juliette toteaa monologina itsekseen: "*Ei ole oma vikani että olen passiivinen.*" Matkailumainos käsittelee Japania ja kuvassa on piirrettynä värillinen Geisha-hahmo. Seistessään kuvan vieressä Juliette toteaa: "*Harrastaa seksisuhteita. ...*

*Miksi sitä, että on nainen, pitäisi hävetä? Tosin se on usein sitä, että olen onnellinen tai välinpitämätön. Sitä minä joskus häpeän. Niin, poika panee kalunsa haarojeni väliin."*

Otoksessa tulee hyvin esiin Godardin näkemys kielijärjestelmän strukturalistisesta olemuksesta, jonka Godard näkee vaikuttavan yksilöiden puhuntaan rakenteistavana voimana. Geisha kulttuurisena symbolina on objektivoitu julisteeseen, jolloin rinnastamalla jälleen Julietten hahmon objektiin Godard tuottaa intellektuaalisen analogian geisha-hahmon subjektina ja Julietten välille ohittaen samalla kielijärjestelmän tason. Kielen strukturoiva vaikutus tuottaa subjekteista objektiivisia hahmoja, joka näkyy Julietten tavassa puhua itsestään. Juliette objektiivisessa tilassa, kaupunkiympäristössä sijaitsevassa hotellihuoneessa, harjoittamassa prostituutiota, on osa kielellistä tilaa ja hänen puheestaan välittyy samoin subjektiivisten tunteiden tason häpeäminen. Juliette kielellistää käsitteiksi seksuaalisen kanssakäymisen, joka on vain osa sitä objektiivista rakennetta, jossa yksilösubjektin on kyettävä elämään.

Kolmantena esimerkkinä rinnastusmallista esitän käänteisen rinnastuksen. Jaksojen 13 - 14 (otos 21 - 23) kuvasarjassa ensimmäinen kuva on väliotsikko (21), jossa keltaisen ja sinisen sävyihin maalattu teksti "*idées*". Tekstipohjassa hahmottuu keltainen, vasemmalle osoittava nuoli. Ääniraidalla olevan hiljaisuuden päälle Godard toteaa kuiskaavalla äänellä: "*On varma, että suur-Pariisin aluesuunnittelu ... edistää hallituksen ajamaa luokkapolitiikkaa - ja antaa suurten monopolien ohjailta alueen taloutta ...*" Kuva leikkaa epätarkaksi yleiskuvaksi (22) kukkaasetelmasta, joka tarkentuu vähitellen. Kamera avaa nopeasti kokokuvaksi, jolloin kuva paljastuu asetelmaksi, jossa kukka-aiheisia julisteita on sijoitettu nurmikolle. "*... unohtaen 8 miljoonan asukkaan toiveet paremmasta elämästä.*" Leikkaus nurmikkoasetelmasta seuraavaan otokseen (23), jossa kerrostalon parvekkeelta kuvattuna näkymä lähiöympäristöstä, jonka keskelle on jäänyt pieni nurmikkoalue. Kamera panoroi laajassa yleiskuvassa 180 astetta kuvan vasemmasta reunasta oikeaan ja takaisin. Näkymässä kerrostaloja lähellä ja kaukana, aurinko paistaa ja horisontissa siintää savusumua, viheralueita ei näy enempää. Ääniraidalla dokumentaarisia ihmisten ja liikenteen ääniä.

Godard ensimmäisen väliotsikon kautta esittelee katsojalle ajatuksensa, jossa Godard puheessa esittämänsä varmuuden kaupunkisuunnittelun yhteydestä hallituksen ajamaan luokkapolitiikkaan. Lause ilmentää Godardin uskoa siihen, että tekstuaalisen ja esteettisen taso on läheisesti kytketty poliittiseen tasoon. Kieli ja politiikka liittyvät läheisesti yhteen, jolloin myös kuvalliseen kielen olemukseen liittyvät poliittisten voimien vaikutukset.

Puheen taustalla projisoidut kuvat samanaikaisesti ensimmäisessä otoksessa hämärtää naiivin ideologian kaltaista käsitystä kuvallisen esityksen itsestäänselvistä totuudesta. Kuvan ollessa vielä epätarkka kuvasta saa vaikutelman kuin hahmottomassa olisi otos aidoista kukista. Kirkastunut otos paljastaa kuitenkin, että kyseessä ovat nurmikolle asetetut kukkajulisteet. Godard ilmentää rinnastuksella ettei kielen keinoin voida esittää minkäänlaista absoluuttista totuutta. Kuvan toinen merkitystaso liittyy keinotekoisien kukkakuvien asettamiseen aitoa nurmipohjaa vasten. Tämä yhteys liittää otokseen seuraavan leikkauksen jälkeiseen otokseen.

Rinnastuksessa ensimmäisen kuvan astelma kuvat nurmikolla kääntyy leikkauksen jälkeen asetelmaksi nurmikko lähiössä, jossa laajan betoniviidakon keskeltä löytyy vain pieni nurmikaistale. Ensimmäinen otos presentoi argumentin ettei ole olemassa aitoa kieltä, johon toinen kuva liittää seuraavan analogisen argumentin että kielijärjestelmästä (kaupunkiympäristö kielenä) löytyy vain pieni osa aitoutta. Seuraavan jakson Julietten pojalleen esittämän vastausta "Kieli on talo, jota ihminen asuu" voimme tarkastella myös tässä yhteydessä. Kuvasarjan jälkimmäinen otos on hyvä audiovisuaalinen vertauskuva tuolle lauseelle, sillä siinä kielijärjestelmä (lähiö) dominoi pientä aitoa aluetta (inhimillinen elämä, asuminen), joka silti kasvaa ja vihertää. Kuva on myös poliittinen metafora suhteessa Godardin näkemykselle, "kieli on politiikkaa." Kieli ja etenkin kuvakieli voi vaikuttaa järjestelmän strukturoivaa hegemoniaa vastaan tuottamalla vastakielellisiä presentaatioita. Kuva marginaalisesta viherkaisteleesta keskellä betonijärjestelmää (kieli-analogia) on hyvin voimakas ja affektiivinen esitys.

### **5.1.2. Dialogin subjektiivisuus ja objektiivisuus**

Tässä kappaleessa tulkitsen elokuvan jaksoissa ja otoksissa esitetyn puheen subjektiivista ja objektiivista luonnetta. Olennainen piirre puhutulle dialogille on, että kyseessä on usein muodoltaan monologi vaikka puhe kohdistuisikin toiselle osapuolelle. Henkilöiden ei esitetä ymmärtävän toisiaan ja puhe tapahtuu tavallaan toisen ohi. Tietyissä kohtauksissa henkilön puhe ilmentää samanaikaisesti sekä monologina esitettävää subjektiivista puhetta, että toisille suunnattua objektiivista puhetta. Yhteisymmärrys ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa tapahtuu usein objektien kautta välittyneenä, kuten esimerkiksi jakson 6 - 10 otoksissa 11 - 15, jossa miehet kommunikoivat keskenään kuunnellessaan radiovastaanotinta.



Miesten puhe suuntautuu pääsääntöisesti toiminnan sisältöön, USAn ja Vietnamin radioviestien sisällön referoimiseen toiselle, mutta harrastuksen ääressä Robert kertoo ystävälleen Rogerille myös muutamia tosiasioita Julietten ja hänen parisuhteesta. Juliette puolestaan yrittää pöydän ääressä osallistua miesten väliseen diskurssiin lukemalla muotilehteä, josta siteeraa miehille pienen otteen. Miehet eivät kuitenkaan reagoi Julietten lukemiseen kuin Robertin toteamuksen kautta ettei hän tunne kyseistä lehteä.

Miesten ja naisten välinen puhe esitetään ristiriitaisessa suhteessa, vaikka molempien sukupuolten diskurssi onkin logiikaltaan samantyyppinen kohdistuessaan objektiivisiin asioihin. Subjektiiivisista tunteista puhumista ei tapahdu miesten osalta ja miehet esitetään siten käytännöllisinä toiminnan miehinä. Dualiteetti miesten ja naisten välisessä puheessa ilmentää tässä suhteessa eroa subjektiivisen ja objektiivisen tasojen vuorovaikutuksessa. Objektiivinen puhe liittyy läheisesti esitettyihin tiloihin, jolloin objektiivisesta puheesta tulee liittyneinä tiloihin osa strukturoivaa kielellistä mekanismia.

Miesten käyttämä kieli liittyy myös heidän ammattiasemaansa, joka tuottaa diskurssista objektiivista puhetta. Jaksojen 17 - 18 otoksissa 28 - 29 esitetään väliotsikon (28) "Oppitunteja teollisista yhteiskunnista" jälkeen kohtausta, jossa nainen on kylpemässä vuokra-asuntonsa kylpyammeessa kunnes ovelta kuuluu koputus. Hetken kuluttua sisään astuu tummiin aurinkolaseihin ja kokopukuun pukeutunut sähkömittarin lukija. Nainen ja mies puhuvat korostetusti eri kieltä ja heidän välinen kommunikaatio tapahtuu miehen kirjoittaman laskun kautta. Otoksessa Godard kuvaa järjestelmän tason tunkeutumista yksilölliseen elämismailmaan korostetun absurdilla tavalla. Godard symboloi otoksessa miehen lakia edustavana virkamiehenä ja toisaalta naisen yhteiskunnallisten olosuhteiden uhrina.

Julietten hahmon kautta Godard kuvaa kielellistä liikettä käytännöllisestä "objektipuheesta" syvempään subjektiivisten tunteiden reflektointiin ja aina permmäisten eksistentiaalisten kysymysten pohdintaan. Tiloissa esitetyn puheen irrottautuminen objektiivisesta luonteestaan edellyttää käsitteellistämistä, jolloin puheessa abstrahoidut sanat käsitteinä avaavat tilan syvemmälle tasolle ja subjektiiviselle objektikielen strukturalismia rikkovalle voimalle.

Jaksossa 71 - 72 (Otos 156 - 158) esitetään tyypillinen "ristiriidan mise-en-scene" (kts. kpl. 5.1.3.), jossa vuorovaikutus saa sijansa hotellihuoneessa, jonne Juliette ja Marianne ovat tulleet vastaanottamaan asiakastaan. Jakson toisessa otoksessa (156) kielellinen konflikti ja artikulaatioon

liittyvä poliittisuus alkavat ristiriitaistumaan, kun puolikuvassa kylpyhuoneesta amerikkalainen asiakas odottaa peseytymään tulevia naisia. Marianne tulee ensimmäisenä sisään ja kävelee kuvan ohitse kylpyhuoneen peilin eteen. Mies ottaa 8 mm:n kaitafilmikameran käteensä ja aloittaa kuvaamaan sunnaten kameran ensin kohti kameraa. "*Nimeni on John Fobus. Olen Arkansas Dailyin Saigonin-kirjeenvaihtaja.*" Johnny kääntää kameran kohti Marianne, kävelee hänen luokseen ja kuvaa Marianne sivulta tämän kammatus hiuksiaan. "*Kyllästyin siihen verenvuodatukseen ja tulien rentoutumaan.*" Laittaa kaitafilmikameran pois ja ottaa tilalle toisen kameran. "*Voisin puhua ranskaa. Ne on tyhmiä ja hulluja. ... Yksi kuollut Vietkongin sissi maksaa USA:lle miljoona dollaria. ... Sillä rahalla Johnson saisi 20000 tällaista tyyppiä.*" Marianne toteaa kameralle Fobusin kuvatessa häntä toisella kameralla: "*Olin olemassa. Muuta en osannut sanoa.*" Marianne poistuu kylpyhuoneesta ja Juliette tulee vuorostaan tilalle. Fobus jatkaa kuvien ottamista, jolloin Juliette katsoo vihaisesti kohti miestä. Johnny lopettaa kuvaamisen, mutta tarkastelee silittäen Julietten hiuksia ja poistuu lopulta huoneesta.

Otoksessa miehen monologi hallitsee tilanteen kulkua. Mies symboloi patriarkaattia, kielijärjestelmän determinoivaa asemaa, rahan valtaa ja Yhdysvaltoja. Hänen käyttämänsä diskurssi rinnastuu jatkuvan kuvien ottamisen kautta myös elokuva-apparaattiin ja yleisesti ottaen kuvaajan katseen valtaan suhteessa kuvattavaan. Kameralla kuvaaminen rinnastuu myös seuraavassa alaluvussa (kpl. 5.1.3.) enemmän käsiteltyyn läsnäolevan ja poissaolevan tilan väliseen dualismiin. Mies kuvatessaan vangitsee kuvattavan läsnäolevaan kehykseen ja asettuu samalla hallitsevaan poissaolevaan positioon. Johnnyn kuvaamisen käytäntö ei kuitenkaan samaista elokuvakameraa vastaavankaltaisena hallinnan elementtinä, sillä otoksen alussa Johnny aloittaa kuvaamisensa suuntaamalla kameran kohti elokuvakameraa (ja katselijaa). Siten miehen kuvaaminen determinoi naisten ohella myös katsojaa (ja ohjaajaa). Samaa todistaa myös naisten suora puhe elokuvakameralle, jolla konstruoituu välitön vuorovaikutussuhde kohti katsojaa. Elokuvakamera vain dokumentoi otoksessa ristiriidan mise-en-scenen eikä siten rinnastu Johnnyn harjoittamaan kuvaukselliseen hallinnan diskurssiin.

Mies representoi jaksossa totuus-diskurssin, josta esimerkkinä hän tuottaa puheessaan Vietnamin poissaolevana signifioijana eli todellisena, ajattelun rationaalisuuden astetta peilaavana merkityspohjana. Vietnamin tilanne kävi hulluksi, rahaa ja ihmisiä menetettiin eikä sotaa voinut enää millään mielekkäällä tavalla ymmärtää ja siten "ottaa haltuun". Vietnam objektikielenä koki Johnnyn tulkinnassa metaforisen merkityskriisin, jossa dekonstruktio sekoitti toden ja valheen hämärtäen samalla normalisoituneet ulko- ja talouspoliittiset suhdanteet ja polariteetit. Johnnyn

ideologisessa diskurssissa sen sijaan Pariisi näyttäytyy päinvastoin läsnäolevana ja ymmärrettävänä, ilojen ja hauskanpidon työssijana. Läsnäolevan Pariisin selkeän ymmärrettävyyden kautta Johnny yrittää heijastaa myös suhdettaan poissaolevaan Vietnamiin. Johnny rinnastaa Vietkongin sissit Pariisin tyyppiköihin mitaten heidän arvonsa taloudellisen panos/tuotto- ajattelun perusteella. Rahalla saatava hyöty näyttäytyy Johnnylle kaiken olevan totuuden mittarina, jolloin Vietnamin sodan luonne ja siihen sijoitetut rahat representoivat Johnnylle mielettömyyttä, sijaltaan irronnutta koodia, jonka haltuunottaminen ja ymmärtäminen on mahdotonta. Poistuttuaan taistelukentältä, Johnny on siirtänyt semanttisen sodankäynnin läsnäolevaan, pariisilaiseen hotellihuoneeseen. Rintamalla harjoitettu sissien kuvaaminen on vaihtunut naisprostituotujen kuvaamiseen. Läsnäolevan todellisuuden kääntyminen Vietnamista Pariisiin presentoi samalla symbolisen politisoimisen tapahtumista analogisen "kielellisen kääntein" jälkeen yksinomaan läsnäolevassa, jolle ei ole löydettävissä selkeää merkitystä takaavaa poissaolevan signifioijan tasoa.

Seuraava otos (157) on puolikuva sängystä, jossa Marianne makoilee sivuttain suhteessa kameraan lukien kirjaa: "Un remédie á la mélancholie". Johnny istuu sängyn toisella puolella ja sytyttää savuketta. Marianne laskee kirjan, hymyilee ja toteaa Johnnylle: "*T-paitasi on vähän Amerika über alles.*" Mies ojentaa savukkeen ja vastaa: "*Kyllä mutta Jenkit keksivät jeepin ja napalmin.*" Marianne puhalttaa savua ja alkaa miettimään ja puhumaan itsekseen: "*Kyllä, kaupunki on kolmiulotteinen rakennelma.*" Samaan aikaan taustalla Johnny availee matkayhtiöiden kasseja. Marianne jatkaa: "*Kaupungin liikkuvat osatko? En tiedä... asukkaat. Liikkuvat osat ovat yhtä tärkeitä kuin kiinteät osat.*" Leikkaus seuraavaan kuvaan, jossa puolikuvassa (158) Juliette istuu hämärässä, luonnonvalossa kuvatussa huoneessa ikkunan äärellä silittäen hiuksiaan. Ääniraidalla kuuluu edellisestä otoksesta Mariannen puhe: "*Kaupungin arkisiakin tapahtumia voi olla nautinnollista tarkkailla.*" Juliette toteaa: "*Non. Yksikään tapahtuma ei ole yksinään olemassa. Se on aina sidoksissa ympäristöönsä. Ehkäpä juuri minä olen tapahtumien tarkkailija. Joka asukas on ollut tekemisissä tiettyjen kaupunginosien kanssa.*" Juliette riisuu hämärässä paitansa ja kysyy: "*Minkä kanssa? Ai niin. Asukkaan kuva kaupungista on täynnä muistoja ja merkityksiä.*" Juliette kääntyy kohti kuvan oikeassa reunassa olevaa pöytälamppua. "*Kuvan terävyys...*" Sytyttää lampun ja sammuttaa sen. "*Pariisi on salaperäinen,*" Sytyttää lampun uudelleen: "*... tukahduttava...*" sammuttaa lampun: "*...aito.*"

Mariannen pohdiskellessa monologissaan kaupungin olemusta, hän pohtii samalla elokuvan perusanalogian kautta kielijärjestelmän olemusta ja asemaa suhteessa yksilösubjekteihin. Mariannen puheessaan esittämä näkökulma kaupungin liikkuvien ja kiinteiden osien yhtäläisestä tärkeydestä

kuvastaa kielijärjestelmän ja siinä toimivien subjektien ja objektien toiminnan merkitysvaikutusten molemminpuolista suhdetta. Mariannen toteamuksen kaupunkirakennelman kolmiulotteisuudesta voi samoin nähdä rinnasteisena Godardin kaupunkikuvauksissa käyttämiin syvätarkkoihin kuviin. Elokuvan kaupunkikuvat ja pyrkimys kolmiulotteisuuteen ovat osoituksia Godardin halusta tunkeutua kuvan sisään ja sen representaation kätkeytyyn olemukseen.

Mariannen toteamuksen kaupungin arkisten tapahtumien tarkkailusta voi nähdä representaationa kielen dialektisesta käytännöstä, jossa arkisten tapahtumien tarkkailija asettuu hierarkkiseen positioon suhteessa käytännöllisiin yhteyksiin. Mariannen puheen kuuluessa toisesta tilasta, puhe asettuu poissaolevana diskurssina symboloimaan poissaolon hegemoniaa suhteessa läsnäolevaan. Juliette kuitenkin vastaa Mariannen lauseeseen "Non." jonka kautta Juliette asettuu läsnäolevana "hämärässä" vastustamaan poissaolevan determinoivaa asemaa. Lauseen "*Yksikään tapahtuma ei ole yksinään olemassa. Se on aina sidoksissa ympäristöönsä.*" Juliette vastustaa minkään tapahtuman tai olemuksen määrittämistä joko/tai -logiikan kautta ennaltamääriteltuihin positioihin. Jokaiseen elementtiin vaikuttaa sen ulkopuolinen ympäristö, yhden ulkopuolisena toisena. Yksiköiden muotoutuminen on jatkuvan dualistisen liikkeen kautta tapahtuvaa hahmottumista kahden välillä.

Seuraavassa lauseessaan "*Asukkaan kuva kaupungista on täynnä muistoja ja merkityksiä,*" Juliette määrittelee subjektin suhteen kielijärjestelmään olevan henkilökohtaisten kokemusten ja mielikuvien kautta jäsentyvää. Godard näkee kielijärjestelmän kehyksenä (kaupunki-analogia), joka luo puitteet kielen käyttämiselle ja merkitysten muodostamiselle eli elämälle. Jokainen subjekti näkee siten kaupungin eri tavoin eletyn elämänsä ja koettujen merkitysten myötä. Godardille subjektiivisen puheen ja sisäisen kokemushorisontin ulkoinen representoiminen ei kuitenkaan näyttäydy mahdollisena eksaktien lauserakenteiden muodossa. Huoneen hämäryys symboloi siten yksityistä tilaa subjektiiviselle puheelle läsnäolevan ja poissaolevan välissä. Hotellihuoneen yksityinen tila myös presentoi ilmaisukielen olemusta metaforisena ja mystisenä kerrontana. Yksityinen ja hämärä huone ikkunaverhoineen symboloi runollista väliintuloa analogiseen suhteeseen kaupunkiympäristön ja kielijärjestelmän välillä. Väliilallisuuden runollisuutta suhteessa kaupunkiin ja kieleen ilmentää myös Julietten pöytälampan valon edestakainen sytyttäminen ja sammuttaminen ja samanaikainen toteaminen: "*Pariisi on salaperäinen, ... tukahduttava... aito.*" Yksityisen puheen tilan valaiseva ja hämärtävä valon liike samoin symboloi runollisen kielen epäsuoraa, väliintulevaa vaikutusta.

27. Jakso (Otos 44): Juliette tulee kokokuvassa sisään Voguen vaateliikkeeseen. Juliette kävelee turkishyllyn luokse ja kokeilee peilin edessä turkkia. Katsottuaan itseään nopeasti Juliette kääntyy takaisin ja toteaa: *"Tässä huoneessa on sinistä, punaista, vihreää. Olen varma siitä."* Ottaa valkoisen takin ja katsoo paikaltaan peiliä kohden samalla todeten: *"Puseroni on sininen..."* Myyjä tulee paikalle keskeyttäen Julietten monologin: *"Valkoinen pukee teitä."* Juliette vastaa myyjälle: *"Haluan hihallisen puuvilla mekon."* Juliette kävelee myyjän perässä ja jatkaa kävellessään lausettaan: *"... koska näen että se on sininen. Paha juttu, jos olisi vahingossa alettu sanoa sinistä vihreäksi."*

Kuten edellisessä jaksossa myös tässä otoksessa kielijärjestelmän objektiivinen ja yksilöllinen subjektiivisen kokemuksen taso asettuvat vastakkaisina suhteessa toisiinsa. Juliette toteaa paitansa olevan sininen, koska hän näkee sen olevan sininen. Arvionnissaan Juliette luottaa omaan aistikokemuksensa värin olemuksesta ja seuraavan lauseen kautta Godard eksplikoi näkemyksensä kielijärjestelmän sääntöjen arbitraarisesta luonteesta. Godardilaisittain voi ajatella, että jos yksilö käyttää kieltä oman näkökulmansa kautta ja jos kielen konventiot muuttuvat hänen tietämättään, syntyvän konfliktin olevan häiriönä ennemminkin järjestelmälle kuin yksilölle. Juliette humoristisesti representoi itselleen tässä valossa totaalisen ulkopuolisen, "alienin", roolin, joka hypoteettisesti katselisi yhteiskuntaelämää abstraktin toiseuden näkökulmasta.

44. Jakson (Otos 105 - 106) kohtauksessa ilmenee hyvin Julietten presentoima kaksitasoinen diskurssi, joka ilmenee toisaalta subjektiivisena kielellistettynä ajatteluna ja toisaalta objektiivisena "small-talkina". Puolilähikuvassa (105) takaapäin Julietten pää on kampaajan pesualtaassa ja Juliette puhuu itsekseen: *"Seinä, esineet. Nyt, ei ikinä, tuossa. Tällä hetkellä katson ulos."* Leikkaus kokokuvaan (106), jossa kampaajatar pesee Julietten hiuksia ja Marianne huoltaa Julietten kynsiä. Ikkunasta paljastuu näkymä kadulle. Marianne aloittaa kysymällä Juliettelta, johon Juliette vastaa ja dialogi jatkuu seuraten samassa järjestyksessä:

*"Olet tosi ruskea. Missä olet ollut?"*

*- Venäjällä. Hiljaisuus. Leningradissa.*

*"Ovatko venäläiset kivoja?"*

*- Onni. Ihan tavallisia, mukavia. Melua.*

*"Oletko nähnyt Duperret'n pariskuntaa?"*

*- Olen, St-Lazaren asemalla. Totta toisaalta ettei itseään ikinä tunne.*

"Murtui."

- Robert, Christophe. *Sinisiä kierrelehtiöitä. Mitä sinulle kuuluu?*

"Hyvää."

- ... ettei tarvitse rakastella.

"On tämä tehdastyötä kivempaa."

- Minäkään en viihtyisi tehtaassa.

"Miten lapset voi?"

- Ihan hyvin. *Sanani eivät koskaan vastaa sitä mitä tarkoitan. Ne ei kyllä ole kilttejä. Odotan, katson.*

"Panen tätä."

- *Selvä. Hiukseni, (taustalla toisessa huoneessa soi puhelin) puhelin.*

Otoksessa esitetään kuinka toisaalta Juliette pyrkii luomaan sanoja ja lauseita vastaamaan subjektiivisia tunteita, toisaalta kuinka abstraktit käsitteet ovat ristiriidassa konventionaalisten seurustelukeskusteluun nähden, "*Sanani eivät koskaan vastaa sitä mitä tarkoitan.*" Ensimmäisessä otoksessa (105) Juliette käsitteellistää havainnoimiaan objekteja "*Seinä, esineet,*" henkilökohtaiseen kokemukseen ja havainnointiin liittyviä ajan ja tilan horisontteja "*Nyt, ei ikinä, tuossa,*" sekä välitöntä toimintaansa "*Tällä hetkellä katson ulos*" kielellisiksi merkityksiksi. Seuraavan otoksen (106) alussa Marianne aloittaa keskustelun pragmaattisella tasolla kysymällä Julietten ruskettuneesta ihosta: "*Olet tosi ruskea. Missä olet ollut?*" Julietten vastauksessa "*Venäjällä. Hiljaisuus. Leningradissa.*" ilmenee kaksisuuntainen diskurssi, jossa toisaalta Juliette vastaa kysymykseen, toisaalta Juliette määrittelee matkakohteeseen liittyvää syvää, transsendenttista tunnetta sanojen *Venäjällä* ja *Leningradissa* "välissä" olevan abstraktin käsitteen "*Hiljaisuus*" kautta. Seuraavaan kysymykseen "*Ovatko venäläiset kivoja?*" Julietten vastauksessa "*Onni. Ihan tavallisia, mukavia. Melua.*" varsinainen tavanomainen vastaus "*Ihan tavallisia, mukavia.*" on puolestaan "kolmannen" semanttisen tapahtumisen välitilassa kahden abstraktin tunne-käsitteen välissä. Godard asettaessaan pragmaattisen tason vastauksen abstraktien käsitteiden *Onni* ja *Melua* "väliin" haluaa asettua vastustamaan transsendenttisen järjen metafysiikkaa ja korostaa Deleuzen ja Derridan näkemysten kaltaisesti pragmaattisen ja abstraktin tasojen välistä vuorovaikutusprosessin tasa-arvoisuutta ja keskinäistä tapahtumista. Kyseinen merkityssuhde ilmenee myös elokuvan muihin jaksoissa, sillä Godard on käyttänyt käsitteitä "*Onni*" ja "*Hiljaisuus*" mm. kuvallisten esitysten artikuloinnissa, jota vastaan hän on asettanut usein "*Melun*" arkitason tapahtumien metaforana.

Kysymykseen "*Oletko nähnyt Duperret'n pariskuntaa?*" Juliette vastaa nähneensä heidät asemalla. Seuraavassa lauseessa Juliette toteaa "*Totta toisaalta ettei itseään ikinä tunne.*" Julietten kahden lauseen rinnastamisella Godard kuvaa näkemystään subjektiviteetin nomadisesta luonteesta, joka on metaforisesti aina liikkeessä tai odottamassa seuraavaa juna, jolloin paikalleen seisahtuminen on semanttisesti ajateltavissa vain seuraavan tapahtuman aktualisoitumista odottavaksi tyhjäksi ajaksi. Seuraavassa lauseessa Juliette mainitsee miehensä ja poikansa nimet, jotka abstrahoivat Julietten affektiivista suhdetta heihin osoittamalla miehet hänelle merkityksellisiksi. Seuraavan käsite "*Sinisiä kierrelehtiöitä.*" konnotoi Julietten aiemmassa kohtauksessa (Jakso 31. Otos 56) harjoittamaan tapaan kirjata asioita ylös muistivihkoonsa. (Aktiviteetti, joka on tunnusomainen myös ohjaaja Godardille.) Juliette kysyy myös Mariannen kuulumisia, johon kuulemansa standardivastauksen "*Hyvää.*" jälkeen jatkaa semanttista signifioijien ketjua lisäämällä Mariannen vastaukseen liitteen "*... ettei tarvitse rakastella.*" Artikuloidun yhteyden kautta Juliette käsittelee uudelleen (jaksossa 37 - 38, otos 88) seksuaalisuuden tematiikkaa kieltäen nyt kokonaan aiemmin konstruoimansa riippumattoman suhteensa miehiin. Kosmetologilla Juliettelle suoritettavat kauneushoidot ovat Julietten subjektiivinen valinta ja merkitsevät vastakohtaa hotellihuoneistossa tapahtuvaan symboliseen sodankäyntiin, jossa yhdysvaltalainen Johnny Forbes pidätti itselleen kaikki oikeudet maksamiinsa naisiin (esim. Julietten hiusten tarkastelu kuin arvokkaan turkiseläimen turkkina). Hiukset ja muu ruumiillinen koskettaminen saavat Godardilla myöhemmissä elokuvissa mm. Terve Maria (Je vous salue, Marie) uusia semanttisia ulottuvuuksia uskonnollisten ja transsendenttien tematiikkojen lisääntyneen käytön myötä.

### **5.1.3. Läsnaolevan kuvan ja poissaolevan äänen välinen konflikti**

Edellä käsitellyssä dialogin objektiivisuuden ja subjektiivisuuden välisen suhteen osalta jo nousi esille kysymys poissaolevan äänen ja läsnäolevan kuvan välisen ristiriidan suhteesta. Tässä kappaleessa tarkastelen mainittua kysymystä tarkemmin ja käsittelen erityisesti "konfliktin mise-en-sceneen" liittyviä kohtauksia, jotka liittävät otokset osaksi laajempia yhteiskunnallisia konteksteja. Kyseistä problematiikkaa ilmentävissä jaksoissa kehyksen ulkopuolelta kuuluva ääni esitetään usein dominoivana suhteessa läsnäolevaan kuvaan. Jakson 77 otoksissa 174 ja 179 - 183 kuvataan Godardille tyypillinen kuva-asetelma, jossa baarisohvalla istuvat mies ja nainen sijoitetaan dialogiin läsnäolevaksi vuorotellen siten, että kuvan ulkopuolinen toinen esittää kysymyksiä kuvassa olevalle.

Esimerkki kuvastaa Godardin tapaa rakentaa kielellisen vuorovaikutuksen valta-asetelma (poissaoleva dominoi läsnäolevaa) myös selkeästi visuaalisesti havaittavaksi.

Yleisesti ottaen läsnäolevan kuvan ja poissaolevan äänen välinen suhde ei rakennu luonteeltaan välttämättä dialektiseksi, vaan positioiden välinen vuorovaikutus määrittyy monitahoisena suhteena osana laajempia semanttisia konteksteja. Läsnäolon ja poissaolon välinen suhde voi negaation ohella rakentua myös positiiviselle tuotannolliselle logiikalle kuten seuraavassa kolmannessa esimerkissä osoitetaan.

34. - 36. Jaksossa (Otos 82 - 86) on kuvattuna hotellihuonekohtaus, jossa Juliette ottaa vastaan nuoren miehen, joka on aikeissa ostaa prostituoidun palveluja. Kyseessä on "ristiriidan mise-en-scene", joka rakentuu miehen ja naisen käyttämän kielen, puhetta ympäröivän tilan ja objektien merkitysvaikutusten keskinäisen signifiikaation pohjalta. Jaksossa henkilöiden välinen kommunikaatio on sijoitettu kehyksen sisäisen ja ulkopuolisen tilan väliseksi vuorovaikutukseksi. Kokokuvassa (82) Juliette ja asiakas saapuvat sisälle hotellihuoneeseen, jonka seinille on sijoitettu matkailumainoksia. Juliette kävelee peilin eteen kampaamaan ja kääntyessään pois peilin luota toteaa kuvan ulkopuolella olevalle miehelle: "*Älä katso kun riisun.*" - *Miksi.* "*En halua.*" - *Kohta olette alasti.* "*Se on eri asia.*" Juliette ei kuitenkaan riisu paitaansa, vaan jää seisomaan huoneen ikkunan eteen. Godard asettaa kuvan ulkopuolisen position hallitsevaksi suhteessa läsnäolevaan, jolloin ääni yrittää determinoida kuvassa näkyvää olemusta. Kuitenkin Juliette asettuu läsnäolevana kuvassa vastustamaan poissaolevan hegemoniaa ja pyrkii asettamaan itse vuorovaikutustilanteen toiminnan ja kommunikaation rajat.

Henkilöiden puhumat monologit alkavat heidän kävellessä huoneessa olevien peilien luokse. Godard symboloi toiminnolla freudilaisen peili-mallin tavoin peilin olemusta imaginaarisena toiseutena, joka heijastaa tietoisuuden itseystä ja samalla luo siteen symbolisen tasoon. Peilin edessä hahmot siten irtaantuvat läsnäolevasta todellisuudesta sisäiseen regressioon ja subjektiiviseen puheeseen.

Miehen monologi alkaa, kun hän tulee irrottamaan peilistä näkyvän, takaseinällä olevan toisen peilin. Irrottaessaan mies toteaa: "*Olen pariisilainen,*" jonka aikana kuva vaihtuu välitekstiksi (83) "*Johdatus etnologiaan.*" Tekstin aikana mies toteaa: "*Olen metrossa töissä. Täällä on kaksi miljoonaa muutakin pariisilaista. Heitä ei ikinä näe ...*," Leikkaus kokokuvaksi (84) miehestä ja peilistä toisesta suunnasta kuvattuna. "*... koska poliisi on kieltänyt kuvaamisen.*" Miehen repliikin kautta Godard asettaa monitasoisen merkitysyhteyden, jossa ensinnäkin mies



kuvataan ammattiryhmän edustajaksi (kuten muutkin elokuvan mieshahmot) ja siten tiettyyn selkeään positioon kuuluvaksi subjektiksi. Godardilaisen logiikan kautta repliikkiä voi tulkita myös siten, että kieli ei kykene kuvaamaan yksilösubjektien olemusta ja heidän toimintansa merkitystä sinänsä, koska kielijärjestelmä "poliisina" determinoi yksilöllisten diskurssien presentoimisen. Sääntöjen kautta määrittyvä kielijärjestelmä ei kykene kuvaamaan subjektien autenttista minuutta, koska kielen kautta yksilöt määrittyvät vain kielellisinä subjekteina.

Poika asettaa irrottamansa seinäpeilin pystyasentoon nojatuolin selkämystä vasten ja istuu sängylle peilin eteen. *"Ei kai häiritse että panen peilin tähän?"* Kuva leikkaa puolikuvaan (85) Julietteta peilin edessä meikkaamassa. Juliette katsoo kehyksen ulkopuolella olevaa miestä kuin aikoi vastata edelliseen kysymykseen, mutta toteakin itsekseen: *"Ei ole oma vikani että olen passiivinen."* Juliette kääntyy peilin luota kävellessä ikkunan ohitse mainitun Geisha-julisteeseen luokse. Julietten monologi jatkuu hänen kävellessä takaisin peilin luokse laittamaan huuliinsa punaa. Nuori mies kysyy kuvan ulkopuolelta: *- Miksi panette huulipunaa?* Juliette katsoo vihaisena kuvan ulkopuolelle ja vastaa: *"Ei kuulu sinulle."*

Juliette vastaa miehen kuva-alan ulkopuolelta esittämään kysymykseen epäloogisesti oman repliikkinsä kautta. Vuorovaikutusaktin voi nähdä diskursiivisena strategiana, jolla Juliette vaientaa miehen esittämän kysymyksen ja hänen legitimizeettinsä vuorovaikutuksen tilaa kehyksen ulkopuolelta hallitsevana vaikuttajana. Toisen kysymyksen osalta tilanne on muuttunut sikäli, että tällä kertaa miehen kysymys kohdistuu Julietten henkilökohtaiseen, subjektiiviseen olemukseen. Miehen kysymys haastaa Julietten yksilönä tilanteessa, jonka hän on pyrkinyt tuottamaan pelkkänä kielellisen vaikuttamisen kenttänä. Mies pyrkii todellistamaan tilanteen ja ottamaan Julietten olemuksen haltuun väliintulemalla problematisoimaan Julietten seksuaalista identiteettiä ja siten koko tämän eksistenssiä. Julietten vastaus torjuu miehen määrittelypyrkimykset ja pidättää miehen oikeuden lähentyä olemustaan.

Seuraavassa puolilähikuvassa (86) nuori mies istuu sängyn laidalla ja sytyttää savukkeen. Juliette kävelee kameran ohitse kehyksen ulkopuolelle miehen viereen tämän seurattessa liikettä katseellaan. Julietten käsi silittää kuvan ulkopuolelta kuvassa olevan miehen hiuksia. Juliette kysyy nuorelta mieheltä: *"Mistä sinä pidät?" - En tiedä. "Haluatko italialaisittain?" - Millaista se on? "Sinä seisot ja minä käyn polvilleni. Voit katsella."*

Otoksessa läsnäolevan ja poissaolevan asemat vaihtuvat miehen ja Julietten kesken, jolloin Juliette hallitsee kohtausten vuorovaikutustilannetta entistä voimakkaammin. Juliette silittää

kuvan ulkopuolelta, poissaolevasta tilasta, läsnäolevassa kuvassa epävarmaksi esitetyn miehen hiuksia. Hiusten sively on artikuloitu vallankäytön symboliseksi aktiksi, joka tässä otoksessa osoittaa Juliette dominoivan hotellihuoneen tilannetta.

37. - 38. Jakso (Otos 87 - 88) Väliteksinä (87) punaiseen lasiin painetut mustat, kuluneet kirjaimet: "Beauté", jotka heijastuvat kuvassa väärinpäin (= étuaeB) kameran kuvatessa tekstiä "sisältäpäin". Ääniraidalla kuuluu kuvan ulkopuolelta pojan vastaus edellisessä otoksessa Julietten esittämään kysymykseen: "Selvä." Verrattuna Julietten vastaavaan tilanteeseen edellä (otos 84 - 85) poika, toisin kuin Juliette, vastaa suoraan kehyksen ulkopuolelta esitettyyn kysymykseen. Väliteksin aikana Julietten lauseen "Minua kiehtoo ajatus olla seksuaalisesti riippumaton miehestä." tapahtuu leikkaus seuraavaan otokseen lähikuvaksi (88) Juliettosta, joka hämärässä valaistuksessa kertoo henkilökohtaisista tunteistaan. "Oikeastaan se kauhistuttaa." Julietten katse liikkuu kehyksen ulkopuolella katsoen välillä kohti kameraa. "Ei, nöyryys ei ole hyvästä - koska se on surkeaa. ... Sanoisin samaa häpeästä ... jos se estää ihmisiä riitelemästä." Juliette polttelee sytyttämäänsä savuketta ja katsoo kameraan. "Häpeä säätelee jokaisen toimia... hyväksynnän ja paheksunnan, toisten paheksunnan mukaan. ... Myös se on surkeaa ... ja siispä pahasta. Niin kuin itsehalveksunta ..." Juliette katsoo alaspäin, josta nostaa katseen ylös suoraan kameraan "... ja kaikki sellaiset tunteet." Nuori mies kysyy kuvan ulkopuolelta: "Miten olisi näin?" Juliette kääntää päänsä kuvan ulkopuolelle: "Ei tule kuuloonkaan."

Julietten ensimmäinen lause jatkaa temaattisesti edellisessä otoksessa hänen aloittamaansa seksuaalisessa vuorovaikutuksessa tapahtuvaa vallankäyttöä. Julietten voimakas ensimmäinen lause ilmaistaan väliteksin aikana pelkällä ääniraidalla. Otoksen vaihduttua lähikuvaan, jossa Juliette kertoo suoraan kameralle tuntemuksistaan, puheen sävy on muuttunut vähemmän aggressiiviseksi. Kameralle Juliette voi tunnustaa heikkoutensa, koska kamera on kuin peili, jonka toiseuden kautta Juliette saa yhteyden myös omaan sisimpäänsä. Kohtaus avaa tilan myös suoralle kommunikaatiolle irroittaen otoksen elokuvan kokonaistekstuurista, jolloin Juliette ja katselija voivat "elää yhteistä keskustelutilannetta." Suora kommunikaatio ei tietenkään voi olla interaktiivista, jolloin kommunikaatio tapahtuu metaforisesti kuin rippituolissa Julietten kertoessa hiljaa pysyvälle papille omatuntoaan painavista kysymyksistä. Intiimi tilanne särkyä kehyksen ulkopuolelta kuuluvaan miehen kysymykseen: "Miten olisi näin?" Otoksessa asetelma poissaolevan äänen determinoivasta suhteesta läsnäolevaan kuvaan on kääntynyt, Julietten aktiivisen symbolisen kamppailun ansiosta, päinvastaiseksi eli läsnäolevana kuvassa Juliette kieltää poissaolevan äänen hegemonian.

75. - 76. - 77. Jakso (Otos 161 - 162 - 171 - 172)

Jakso leikkautuu edellisen otoksen (161) tilanteesta hotellihuoneessa, jossa Juliette seisoo paikallaan kameran edessä saatuaan luvan lopettaa asiakkaan viihdyttämisen eli alastomana mainoskassi päässä kävelemisen. Kehyksen ulkopuolelta asiakas Johnny pyytää naisia liittymään seuraansa, mutta Juliette kieltäytyy kunniaista. Juliette kääntää katseen alaspäin Johnnyn todetessa kuvan ulkopuolelta: "*Hän on aivan sanaton.*" Leikkaus puolikuvaksi (162) valokuvasta, jossa sotavangiksi otettuja vietnamilaisvankeja. Ääniraidalla Juliette kertoo: "*Outoa, että henkilö...*" leikkaus puolilähikuvaan (163) taulun edessä seisovan Julietten kasvoista: "*... joka on Euroopassa 17.8. -66...*" Juliette katsoo taakseen kehyksen ulkopuolelle, jossa poissaolevina Marianne ja Johnny suorittavat rakkauden talouspolitiikkaa. "*... voi ajatella toista, joka on Aasiassa.*" Juliette kääntää pään takaisin, mutta katsoo pian uudelleen taakseen poissaolevaan tilaan: "*Ajatella, haluta sanoa.*" Kääntyy takaisin eteenpäin: "*Ne ilmaisevat erilaista toimintaa kuin kirjoittaa, juosta tai syödä.*" Leikkaus puolikuvaksi (164) Life-lehden kannesta, jossa sotarintamalla päähän haavoittunut mies luo katseen poterosta ylöspäin. "*Ei, ...*" Leikkaus takaisin puolilähikuvaksi (165) Juliettelta: "*... se on sisäistä.*" Juliette hyräilee melodiaa ja katsoo jälleen taakseen sänkyosastolle. Kääntää päänsä takaisin ja sanoo kameralle: "*Jos joku pyytää, voisin jatkaa laulamista. Millainen prosessi on se että tietää voivansa jatkaa jotakin? ... En tiedä. ... Voin esimerkiksi...*" Leikkaus lähikuvaksi (166) valokuvassa olevasta vietnamilaisvangista, jonka kasvot ovat pahoin napalmin polttamat. "*... ajatella jotakuta joka ei ole täällä, kuvitella hänet tai loihtia kuvan hänestä sanomalla jotain.*" Leikkaus takaisin puolikululähikuvaksi (167) Julietesta: "*Vaikka hän olisi kuollut.*" Juliette katsoo jälleen taakseen poissaolevaan tilaan. "*Sanon esimerkiksi, että olen kuumissani,*" kääntää päänsä eteenpäin "*... tai oikeastaan kärsimätön.*" Ääniraidalla kuuluu aikaisemmasta otoksesta (157) Mariannen toteama lause: "*Amerika über alles.*"

Kuva leikkaa kokokuvaan (168) vierekkäin sijoitetusta sanomalehtikuvasarjasta, jossa amerikkalaisten kiduttamia vietnamilaisvankeja. Ääniraidalla kuuluu konekiväärin tulitusta yksi pitkä ja lyhyt sarja. Leikkaus puolikuvaan (169) aikakauslehden kuvasta, jossa vietnamilaisnainen pitää kuollutta ystäväänsä sylissänsä. Ääniraidalla toistuu uudestaan Mariannen lause "*Amerika über alles*" rinnastuen äänenä sarjatulituksen kaltaiseksi laukausaktiksi. Samaan aikaan edellisen lauseen kanssa toisella ääniraidalla Juliette toteaa: "*Nyt ymmärrän mitä ajatteleminen on.*" Lauseen jälkeen kuuluu vielä kolmannen kerran "*Amerika über alles*" ja vielä konekivääritulituksen sarja, jonka jälkeen leikkaus kokokuvaan (170) asetetuista kolmesta lehtikuvasta, joissa teloitettuja

vietnamilaisvankeja. Leikkaus takaisin puolilähikuvaan (171) Juliettelta: "*Se on yritys käyttää mielikuvitustaan, todellisten esineiden tarkastelua.*" Juliette katsoo jälleen taakseen kehyksen ulkopuolelle ja kääntyy takaisin: "*Sanoa, haluta sanoa jotain. Ne ovat ehkä lihas- ja hermojärjestelmän ilmauksia.*" Ääniraidalle nousee viulumelodia, jonka päätyttyä Juliette katsoo suoraan kohti kameraa: "*Sanon esimerkiksi: menen hakemaan Robertin Elysées-Marbeuf-baarista. ... Nyt yritän ajatella saman ilman sanoja.*" Leikkaus yleiskuvaksi (172) baarista, jonka pöydässä istuvat Julietten mies Robert ja tuntematon nuori nainen. Ääniraidalla Julietten lause jatkuu edellisestä otoksesta: "*En ääneen enkä mielessäni.*"

Julietten kieltäytyttyä prostituutiosta hänen eteenpäin painunut olemuksensa rinnastuu leikkauksen jälkeisiin vietnamilaisiin sotavankeihin, jotka samoin kumartuneina alaspäin ovat vartijoidensa alistamia. Kuvallinen rinnastus luo imaginaarisen yhteyden heidän välilleen. Ääniraidalla Juliette tuo esiin saman yhteyden todetessaan ajattelevansa mielessään vietnamilaista vankia. Siten esitetyt kuvat ovat Julietten mielenkuvia, mentaalisia audiovisuaalisia presentaatioita, jotka imaginaarisina esityksinä asettuvat konfliktiin suhteessa hotellihuoneen aktuaalisiin tapahtumiin nähden. Virtuaaliset kuvat toimivat Julietten vastakulttuurista identiteettiä vahvistavina ja Deleuzen käyttämän termin "sota-koneen" alkuunpanevana, tuottavana voimanlähteenä. Juliette luodessaan katseen kehyksen ulkopuolelle aktivoi ristiriidan suhteessa kehyksen ulkopuoliseen tilaan. Juliette läsnäolevana tilassa tuottaa itsensä aktiivisena toiseutena suhteessa tilanteen normistoon nähden. Juliette kamppailee samalla myös rahan determinoivaa vaikutusta vastaan. Julietten olemukseen tilanteessa vaikuttaa Vietnam-kuvien virtuaalisen taso eli ulkopuolinen toinen, jota kohtaan Juliette suuntaa ajatteluaan ja jonka kautta positiivisen tuottamisen käytäntönä Juliette tuottaa itsestään aktiivisen, negatiivisen toisen.

Vietnam-kuvien montaasisarjan kautta konstituoituu myös semanttinen yhteys amerikkalaisten sotaterroriin Vietnamissa ja hotellihuoneessa vaikuttavan sotakirjeenvaihtajan käytännön välille. Godard rinnastaa otoksessa montaasin kautta patriotismin, kolonialisaation ja patriarkaatin ideologiat toisiinsa ja tuottaa niitä yhdistäväksi metaforaksi ja symboliseksi alkuperämaaksi Yhdysvallat.

Seuraavassa lauseessa Juliette toteaa tietävänsä mitä ajatteleminen on: "*Se on yritys käyttää mielikuvitustaan, todellisten esineiden tarkastelua.*" Juliette toteuttaa esimerkinomaisesti kyseistä mielikuvituksen käytäntöä eli ajattelua todetessaan "*menen hakemaan Robertin Elysées-Marbeuf-baarista. ... Nyt yritän ajatella saman ilman sanoja.*" Kun lauseen jälkeen kuva leikkaa yleiskuvaksi (172) baarista, jossa Robert istuu, Godard kykenee esittämään elokuvan

audiovisuaalisessa kielessä näkökulman subjektiivisesta ajattelusta eli yksilön mielen sisäisestä virtuaalisesta liikkeestä suuntautuen objektiiviseen kohteeseen. Kuvan leikattua baariin otos jatkuisi loputtomiin imaginaarisena "aivokummituksena" ellei Godard katkaisisi ajatuksen virtaa Julietten seuraavalla lauseella: "*En ääneen enkä mielessäni.*" Lause objektiivoi ja reaalistaa mentaalisen ajatuksen (ja sen audiovisuaalisen esityksen) takaisin diegesiksen maailman tasolle.

#### 5.1.4. Subjektipositioiden rajalinjoilla

Tässä luvussa käsittelen modernin aika-kuvan (Deleuze) ambivalenttisuuden keskeisintä olemusta poeettisuuden ja poliittisuuden tasojen välisen vuorovaikutuksen kannalta. Tarkastelen elokuvassa esitettyjä subjektipositioiden hämärtämissä, jotka kohdistuvat tarinan henkilöhahmojen olemukseen, katsojaposition merkityksellistämiseksi osaksi elokuvaa aktiivisena toisena sekä elokuvantekijän aseman kytkemistä osaksi kerrontaa väliintulevana ja dekompositionaalisenä elementtinä. Hämärtämis-strategioiden funktiona on paitsi kyseenalaistaa elokuvan diegesiksen realistinen ontologia myös luoda elokuvaan suora ei-kielellinen vaikutustila eri subjektipositioiden välille. Luomalla esityksiä, joissa tietyssä positiossa olevalle subjektille tarjoutuu mahdollisuus hahmottaa tilanne myös toisesta perspektiivistä, voidaan poeettisiin presentaatioihin konstruoida myös poliittisia aspekteja. Siten subjektipositioiden rajalinjoilla toimivaa audiovisuaalisen konstruktion käytäntöä voidaan pitää ehkä tärkeimpänä audiovisuaalisena metodina, jolla voidaan tuottaa vaikutusefektejä omaavia poeettis-poliittisia diskursseja.

3. Jakso (Otos 5 - 6): Jakson ensimmäisessä otoksessa (5) nainen nojaa puolikuvassa kerrostaloasunnon parvekkeen kaiteeseen silittäen hiuksiaan. Kuva on rajattu alareunasta käsin ulottuen naisen olkapäihin. Ääniraidalla dokumentoituu kaupunkiympäristöön liittyviä lasten leikkimisen ääniä sekä liikenteen melua. Kuvan taustalla levittäytyy esikaupunkialueen kerrostaloja, joista yksi lähempänä oleva täyttää kuvan vasemmassa laidassa 1/3 kehyksestä (kultainen leikkaus). Luonnon valossa kuvattu otos jättää naisen kasvot osittain varjoon. Ääniraidalla Godardin kuiskaava ääni selostaa kuvan tapahtumia: "*Hän on Marina Vlady, näyttelijä. Hänellä on yönsininen pusero, jossa on kaksi keltaista raitaa. Hän on venäläistä sukua. Hänellä on tummanvaalea tai keskiruskea tukka, vaikea sanoa.*" Nainen katsoo kameraan ja toteaa: "*Niin, puhua totuutta lainaten. Ukko Brecht sanoi niin... Että näyttelijöiden pitää lainata.*" Nainen

kääntää katseensa oikealle kehyksen ulkopuolelle, jonka jälkeen Godard kommentoi: *"Nyt hän kääntää päänsä oikealle, mutta sillä ei ole väliä."*

Naisen katseen linja leikkaa seuraavaan otokseen, jossa puolikuvassa (6) on samaisella parvekkeella toiseen suuntaan kuvattuna edellisen otoksen naisen "kaksoiskappale". Ääniraidalla Godard selostaa kuvan tapahtumia: *"Hän on Juliette Janson. Hän asuu täällä. Hänellä on yönsininen pusero, jossa on kaksi keltaista raitaa. Hänellä on tummanvaalea tai keskiruskea tukka, vaikea sanoa. Hän on venäläistä sukua."* Juliette katsoo kameraan ja toteaa: *"Pari vuotta sitten Martiniquessa kuten Simenonin romaanissa... En tiedä missä. Ai niin, Banaanituristeissa. ... Täytyy selviytyä. Robert tienaa kai 110 000 kuussa."* Juliette kääntää katseensa kehyksen vasemman reunan ulkopuolelle, jota Godard kommentoi: *"Nyt hän käänsi päätään vasemmalle mutta sillä ei ole väliä."*

Jaksossa ilmenee hyvin Gilles Deleuzen kuvaama modernin elokuvalla ominainen valheellisuuden voima kerronnallisena dekomposition periaatteena. Godard yhdistää jaksossa erilaisia diskursseja, jotka pluralisoivat elokuvan todellisuussuhdetta sekoittamalla faktan ja fiktion välisiä rajalinjoja. Ensimmäisen otoksen naishahmo on kuvattu "reaalitodelliseksi" näyttelijäksi Marina Vladyksi ja toinen fiktiiviseksi roolihahmoksi Juliette Jansoniksi. Godardin kommentoiva ääni ilmenee jaksossa kerronnan väliin tulevana abstraktina voimana, joka selostaa läsnäolevia kuvia elokuvaan sisällytettynä tekijän äänenä. Godardin asema ei kuitenkaan ilmene suhteessa elokuvan tekstiin uutena metatasona, josta Godard tuottaisi jaksoon merkityksen ja ilmentäisi siten kaikkivaltiaan tekijän tietonsa kautta elokuvan absoluuttista totuutta.

Jaksossa Godard rinnastamalla kaksi lähes identtistä otosta tuottaa ambivalenttisen totuuskäsityksen "faktuaalisen" ja fiktiivisen tasojen välillä. Godardin tilannetta kommentoivan puheen sisältö on samoin lähes identtinen molempien otosten osalta ja ainoana erottavana tekijänä ilmenee naisten kehyksestä ulospäin suuntautuvan katseen kommentointi: *"Nyt hän kääntää päänsä oikealle, mutta sillä ei ole väliä. ... Nyt hän käänsi päätään vasemmalle mutta sillä ei ole väliä."* Kuviin suuntautuvan kommentoinnin identtisyys sekä katseen linjojen eron ("... mutta sillä ei ole väliä.") merkityksettömyyden korostamisella Godard rinnastaa otosten erilaiset todellisuustasot keskenään samanarvoisina ja vaihtoehtoisina. Otosten naishahmot lainaavat puheessaan lukemiaan kertomuksia (Marina Brechtiä ja Juliette Simenonia), joiden kautta he samalla rakentavat yksilöllistä olemustaan ja ympäröivää elämänpiiriään tiettyjen kulttuuristen merkkien ja kertomusten pohjalta narratiivisiksi identiteeteiksi. Kertomusten esittämisellä tarinassa Godard

eksplikoi näkemystä semanttisten yksiköiden (subjektien ja objektien) sekä samalla yhdistyien otosten ambivalenssiin fiktiivisen ja faktuaalisen ontologian konstruktiiivisesta luonteesta.

### 23. - 25. Jakso (Otos 39 - 42)

Otos (39) alkaa Julietten noustessa portaita ylös vaateliikkeen toiseen kerrokseen aivan kuvan oikeasta alareunasta. Juliette katselee vaatteita ja riisuu takkinsa käsivarrelleen. Huoneessa on yhteensä seitsemän tummahiuksista myyjää ja vain yksi asiakas. Yksi myyjistä tulee kameran eteen ja toteaa suoraan kameralle: *"Lopetan klo 19, tapaan Jean-Clauden klo 20. Menemme ravintolaan ja varmaan elokuvaan."* Juliette katselee ympärilleen, lähestyy kameraa ja toteaa itsekseen: *"Kyllä, osaan puhua."* Juliette katsoo kameraan, ottaa naulakosta punaisen mekon, kävelee sovituskopin peilin eteen ja sovittaa mekkoa eteensä. Juliette toteaa peilikuvalla: *"Selvä, puhutaan yhdessä."* Leikkaus toiseen otokseen (40), jossa näkymä liikenteen monitasoristeyksestä. Valtatien liikennejonon ylittää kaksi siltaa ja taustalla piirtyvät kerrostalojen hahmot sekä poutapilvitaivas. Ääniraidalla on äänettömyyttä. Leikkaus puolilähikuvaan (41) Juliettosta, joka katselee kuvan alapuolelle rajattuja vaatteita ja toteaa: *"Yhdessä, pidän siitä sanasta. Yhteisö on tuhansia ihmisiä, ehkä kokonainen kaupunki. Kukaan ei voi tietää, mikä huomispäivän kaupunki on. Se menettää osan menneestä semanttisesta rikkaudestaan. Aivan varmasti. Aivan varmasti. Ehkä. Kaupungin luova rooli lankeaa muille viestintäjärjestelmille. Ehkä. TV:lle, radiolle. Sanastolle ja syntaksille, tieteen ja tahallisesti..."* Leikkaus puolikuvaan (42), jossa kaksi myyjätärtä laskostavat vaatteita. Toinen heistä toteaa kameralle: *"Lounas. Kello on 15.00. Tummansinisiä villapaitoja."* Lauseen jälkeen ääniraidalle leikkautuu väliin Julietten sanomana *"... uusi kieli."* Tämän jälkeen myyjätär jatkaa kertomistaan: *"Nousin klo 8.00. Minulla on vihreänruskeat silmät."*

Juliette todetessaan suoraan kameralle "Kyllä, osaan puhua" kommunikoi itsensä ulkopuolisen toisen eli suoran katsekontaktin kautta kameraan suhteessa implisiittisen katsojasubjektin kanssa. Kääntyessään peilin luokse Juliette näkee itsensä imaginaarisena peilikuvana, jolloin kuvassa näkyvä toinen on hänen itsensä virtuaalinen referentti. Jos otos jäisi pelkästään kuvaksi Juliettosta peilin edessä, artikuloitu lause *"Selvä, puhutaan yhdessä"* olisi merkitykseltään lähes skitsofreeninen sisäisen minän ja ulkoisen peilikuvan kielellistettynä vuorovaikutuksena.

Seuraavan otoksen siltakuvan (40) kautta Godard kuitenkin kääntää peilin kautta tuotettavan vuorovaikutuksen eksplisiittisesti koskemaan Julietten ja katsojan välistä suhdetta. Siltakuvan

jälkeisessä otoksessa (41) näkökulma on vaihtunut puolilähikuvaksi Juliettelta puhumassa kameralle. Otosten välissä ollut silta toimii väliintulevana metaforana, joka eksplisiittisesti yhdistää elokuvakameran ja peilin elementit toisiinsa. Katsojalle tuotetaan otosten välisen montaasin kautta positio analogisesti joko peilin tai kameran "sisällä." Samalla katsojien asema sisäistyy imaginaarisen alaan, jonka kautta katsojalle muodostuu uudenlainen suhde Julietteen tämän ulkopuolisena toisena. Aikaisempi suoran katsekontaktin kautta saavutettu vuorovaikutus Julietten ja katsojan välillä oli enemmän ulkoinen liittyen representaatiomuodon dekomposition käytäntöön. Siltakuvan jälkeisessä otoksessa Juliette puhuu kameralle kuin peilille, joka toimii kuten aiemmassa (otos 88) jaksossa kaksisuuntaisena imaginaarisen tilana suhteessa katsojaan ja Julietteen. Diegesiksen aktuaalisesta realismista irrottautuminen ja virtuaalisen vuorovaikutuksen luominen suhteessa kamera-peiliin, mahdollistaa Julietten subjektiivisten tunteiden ja sisäisen puheen kielellistämisen. Katsojalle asema "imaginaarisessa" voi avata tilan ymmärtämään Julietten puheen ideoita ja siten nähdä merkitysyhteyksiä myös henkilökohtaisessa elämässään.

Puheessaan Juliette erittelee kaupunki-metaforan ja kommunikaatiojärjestelmien välistä suhdetta. Otoksessa Godard implisiittisesti ilmentää uskomustaan elokuvan kykyyn toimia subjekteja yhdistävänä kielenä; ajatus, joka kulkee koko elokuvan kantavana piilofunktiona. Juliette toteaa kameralle pitävänsä sanasta *yhdessä*, joka konsturoidun peili-analogian kautta signifioi mahdollisuutta tuottaa kielen kautta useita toiseuksia eli tunteen kollektiivisesta yhteisöstä imaginaarisena yhteytenä. Juliette toteaa huomispäivän kaupungin menettävän osan semanttisesta rikkaudestaan muille viestintäjärjestelmille kuten tv:lle ja radiolle. Lauseen myötä tulee esiin myös Godardin useissa yhteyksissä esittämä pelko elokuvan aseman häviämisestä tai sen luonteen muuttumisesta tulevaisuudessa.

Otoksessa Juliette ja katsoja on konstruoitu uuden audiovisuaalisen kielen kommunikaation subjekteiksi. "Uuden kielen" merkitys eksplikoituu seuraavassa otoksessa esimerkinomaisesti, kun kuva leikkaa puolikuvaan (42) myyjättäristä työnsä äärellä. Kuten aiemmassakin otoksessa (39) myyjätär kertoo kameralle kokemuksiaan, ensin pelkästään objektiivisia havaintoja: "*Lounas. Kello on 15.00. Tummansinisiä villapaitoja,*" jonka jälkeen vaihtaa subjektiivisiin erittelyihin: "*Nousin klo 8.00. Minulla on vihreänruskeat silmät.*" Ääniraidalle lauseiden väliin nouseva Julietten toteamus "uusi kieli" muodostuu tällöin objektiivisen ja subjektiivisen tasojen väliin vuorovaikutusyhteyttä tuottavaksi siltakäsitteeksi. Elokuva uutena kielenä analogisesti näyttäytyy Godardilla siten laajemmassa merkityksessä assosiatiivisena verkkona, joka sijoittuu eri positioiden



väliin luonteeltaan kerroksellisena ja monitasoisena simulaation kaltaisena olemuksena, signifioijien signifioijana.

#### 89. Jakso (Otos 209)

Puolikuvassa radiopöydän ääressä selkä kameraan päin istuva Robert, joka virittelee radioyhteyttä ja selaa muistivihkoaan. Robert kääntyy kohti kameraa ja toteaa: "*Jos Hitler tulisi, ampuisin hänet.*" Kääntyy takaisin katsomaan lukemia radiosta. "*Miten voin sanoa niin?*" Kohentaa asentoaan, laittaa kynän pöydälle ja ottaa oikeaan käteensä pöydälle laittamansa konepistoolin, jolla tähtää eteenpäin. "*Koska odottaisin häntä. Ammun heti kun hän astuu sisään.*" Laukaisee konepistoolin sarjan, laittaa aseensa takaisin pöydälle ja katsoo uudelleen kohti kameraa. Kääntyy takaisin kirjaamaan. "*En tiedä, missä hän on*" Katsoo lukemia. "*Kuvittelen silloin kun en tiedä. Miten saatoin kuvitella jotain kun en tiedä missä se on?*" Katsoo tiiviisti lukemia ja kääntyy taaksepäin: "*En tiedä onko Hitler yhä elossa.*" Kääntyy takaisin: "*Sotken ehkä toden ja ajatuksen.*" Kääntyy kameralle: "*Niin, niin se taitaa olla.*" Kääntää selän kameralle ja jatkaa: "*Että koskapa aina ei ole todellisia asioita, jotka voisivat taata totuuden...*" Katsoo kameraan ja kääntyy takaisin: "*... ajatustemme totuudellisuuden emme ajattele todellisuutta vaan todellisuuden kuvajaisista.*" Juliette saapuu toisesta huoneesta pöydän kulmalle ja toteaa: "*Mitä?*" Robert katsoo häntä kasvoihin, jotka rajattu kehyksen ulkopuolelle: "*Ei ole varmaa.*" Juliette toteaa: "*Lapset nukahti.*" ja poistuu kuvasta. Robert vastaa: "*Bon.*" Ääniraidalle nousee viulumelodia.

Otoksessa tuodaan hyvin esiin elokuvan keskeinen tematiikka subjektiivisten mielenkuvien ja objektiivisen reaalityodellisuuden välisestä ristiriidasta. Robert touhutessaan radionsa ääressä kertoo kameralle kuvitteellisen ajatuksen miten hän konetuliase kädessään odottaa Hitleriä saapuvaksi heidän asuntoonsa. Robert samalla reflektoi puheensa aikana kertomiaan ajatuksia ja toteaa ehkä sekoittavansa toden ja kuvitteellisen. Robert ilmentää Godardin näkemystä siitä ettei elokuvan tarvitse perustua todellisiin asiantiloihin ja olla representaatiosuhteessa reaaliseen. Siten elokuvassa tapahtuva, elokuvaan kohdistuva tai elokuvan kautta etenevä visuaalinen ajattelu eli Godardin mukaan "elokuvallinen ajattelu" voi reaalityodellisuuden sijasta kohdistua todellisuuden kuvajaiseen eli elokuva itsenäisenä, "tiettyinä todellisuutena" ja signifioijien signifioijana voi toimia ajattelun viitekohteena.

## 6. Modernin elokuvan transsendenttisuus: välitilat ja puhtaan ajan signifiassi

Modernin elokuvan olemusta poeettisena kerrontana voidaan kuvata myös elokuvallisena transsendenttisuutena, joka liittyy kerronnallisen ajan irtoamiseen sensomotorisista liitoksistaan ja irrallisten, puhtaiden kuvausten ilmenemisessä elokuvan narraatiossa. Kuviin sisältyvä transsendoituminen on seurausta liikkeestä, jossa elokuvallisten merkkien semanttinen kenttä jatkuu merkkien artikuloituista pisteistä tiloihin ennen ja jälkeen semiosiksen ilmentymistä. Modernissa elokuvassa ajan puhdas ilmeneminen on Deleuzen (1992, 138) mukaan transsendentaalisuutta termin kantalaisessa merkityksessä. Deleuze (1988a, 26) kuvaa transsendentaalista aikaa Bergsonin ajatteluun perustuen ajan jakautumisella toisaalta puhtaisiin läsnäoloihin ei-kielellisinä representaatioina ja toisaalta ajan materiaaliseen olemukseen, joka ilmenee kokemuksellisen muistin varassa. Elokuvallisen merkin avautuessa representoimaan suoraa aikaa, ajasta itsestään tulee elokuvassa signifiioivaa materiaalia. Roy Armesin (1976, 7) mukaan tämä liittyy 1950- ja 60-lukujen modernissa elokuvassa kuvan merkityksen kaksiselitteisyyden olemukseen, joka luonteeltaan muistuttaa 1920-luvun ekspressiivistä taide-elokuvaa.

Deleuze (1989, 41) kuvaa modernin elokuvan uusia kuva- ja äänimerkkejä "kristallikuvina", joissa aika jakaantuu kehämäiseen spiraaliin aktuaalisen nykyisyyden ja virtuaalisen menneen välillä. Kristalliset merkit ovat luonteeltaan prosesseja, joissa tapahtuu alituisesti ajan kahdentumista ilman lopullista käsitystä sulkeutuvasta muodosta. Kristallikuvassa ilmenee Deleuzen (emt.) mukaan kaksi aika-käsitystä: nykyisyys aktuaalisena kuvana ja menneisyys samanaikaisena virtuaalisena peilikuvana. Bergsonin (emt., 79) näkemyksen mukaan aika nykyhetkenä tapahtuu samanaikaisesti kuin mennyt nykyisyys vielä vaikuttaa aktuaalisena läsnäolona. Derridan (kts. kpl. 3, 3.1.) ajattelun mukaisesti kyseessä on siten merkityksen viivytyminen (deferral) ja semanttisuuteen liittyvän tilallistuneen ajan (Derrida 1976, 1988) uudelleen asettuminen. Kristallikuvat ovat eräänlaisia "ajan peilejä" (Deleuze 1992, 141), joissa aktuaalinen kuva asettuu suhteeseen oman virtuaalisen kuvansa kanssa. Suhteessaan todellinen ja virtuaalinen ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa keskenään sekoittuen toisiinsa. Deleuzen (1989, 68) mukaan todellinen objekti reflektoituu peilikuvassa virtuaalisena objektina, joka vaikuttaa uudenlaisen todellisen syntymiseen. Kristallikuvat ovat eräänlaisia simulaation merkkejä, jotka eivät suoraan viittaa ulkoisiin objekteihin vaan ikään kuin imevät todellisen itseensä luoden oman objektinsa. Kristallikuvat (emt., 81) konstruktivisina objekteina ovat siten rajan presentaatioita, ratkeamattoman kohtia, jotka merkitsevät ajallisen tapahtumisen paikkaa nykyisyyden, menneen ja tulevan välillä.

Henri Bergsonin ajatteluun pohjautuen Deleuze (1988a, 46, 103) korostaa ajattelussaan positiivisia ja tuottavia laadullisia eroja, jotka ovat riippumattomia niitä ulkopuolelta käsin määrittelevästä negaation käytännöstä. Deleuzen ajattelu purkaa metafyyisistä läsnäolon ontologiaa. Siten Deleuzelle ajallinen nykyisyys ei ontologisesti ole, vaan se tapahtuu puhtaana tulemisena suhteessa aktuaalisen olemuksensa ulkopuoliseen virtuaaliseen toiseen (1988a, 55, laajemmin esim. D/G 1988, Deleuze 1992, kts myös kpl. 3, 3.1.). Ajallisen kehämäisyyden liikkeeseen aktuaalisen nykyisyyden ja virtuaalisen menneisyyden (tai vielä tapahtumattoman tulevan) välillä liittyy myös lykkääntyvän tilallisen läsnäolon olemus Derridan *différance*n (kts. kpl. 3) kaltaisena merkkiä ja reittiä yhdistävänä jatkuvana liikkeenä. Vaikka ajallinen kesto on aina paikkaan sidottua (Deleuze 1988a, 32), nykyisyyden kahdentuvan liikkeen myötä muodostuu tilallinen verkostomainen ympäristö, jossa paikkaan sidottu aika laajenee kehyksensä ulkopuolelle.

Aktuaalisen ja virtuaalisen tasojen välinen ajallinen kehä (Deleuze 1989, 80), joka alkaa verkostomaisen tilan tietystä pisteestä voi olla laajuudeltaan eri asteinen. Deleuze (emt.) erottaa toisaalta pienemmän kristallikuvassa sisäisesti syvenevän kehän, toisaalta edellisestä ulospäin syventyvän (laajenevan) kehän, joka voi liittyä kehämäisesti etenevään historialliseen aikaan ja pragmaattisiin konteksteihin. Pienempi ja laajempi kehä ovat vuorovaikutuksessa keskenään (vrt. rihmastollinen deterritorialisointi liike), mutta niiden välinen vaikutus aktualisoituu ja syvenee Deleuzen (1989, 81) mukaan yksittäisten, pienten tapahtumien kautta suuren historiallisen syklin kestoissa. Deleuzelle ajallinen kesto on suuren kehän virtuaalista liikettä, joka samalla tuottaa yhteydessä yksittäisiin asiantiloihin niiden tulemisen ja tapahtumisen tilan. Deleuzelle (1988a, 1989) abstrakti ajallisuus on luonteeltaan subjektiivista henkeä, laatua, joka ei ole minkään subjektin tai objektin ominaisuus sinänsä. Siten myös objektin (tai subjektin) olemus on Deleuzen mukaan aina monikollinen, joka muodostuu prosessin alaisena tulemisena ilman lopullista, sulkeutuvaa muotoa. Virtuaalinen aika (tai abstrakti substanssi) on aktualisoitavissa eli objektivoitavissa tiettyyn muotoon. Aktuaalistaminen on virtuaalisen idean saattamista määrälliseen muotoon idea-avaruuden loputtomasta pimeästä huoneesta (vrt. "barokkitalo" Deleuze 1993).

Deleuzen näkemykset ajan tuottavasta olemuksesta ovat rinnastettavissa myös Andrei Tarkovskin (1989, 58) ja Sergei Eisensteinin käsityksiin elokuvasta katharsiksena ja taiteen ylevästä tehtävästä sielua kohottavana voimana. Katharsis ilmenee elokuvan aiheuttaman emotionaalisen järkytyksen kautta, jonka myötä elokuvan tulisi johtaa korkeampaan tiedostamisen ideaan. Elokuvateos voi tällöin toimia tuottaen harmoniseen yhteyden teoksen, katsojan ja tekijän välillä. Tarkovski (emt.,

137) näkee elokuvan autonomisena kielenä viitatessaan japanilaisten haikurunoilijoiden tapaan tuottaa runoja, jotka eivät varsinaisesti tarkoita mitään, mutta jotka silti ilmaisevat jotain yleistä ja universaalia. Runojen säikeiden tavoin elokuvallinen kuva on Tarkovskille samoin itseään ilmaiseva ja merkitykseltään lopullisesti saavuttamaton. Kuvan olemusta ei Tarkovskin mukaan voi ilmaista selvästi muotoiltuna teesinä: "... kuva pyrkii kohti äärettömyyttä ja johtaa kohti absoluuttia." (emt., 136) Näkemyksessä tarkovskilainen aika-käsitys ilmenee virtaavana, transsendenttina olemuksena kuvatun tilan ja "ulkoisimman" ulkoisen kuvan välillä. Yhteys Deleuzen ja Bergsonin filosofiaan on ilmeinen.

Tarkovskilaisessa elokuvassa ilmenee aika-kuvan mukainen poeettinen signifiantsi kahden merkitystason välisenä jännitteenä. Kuvan sisäisen jatkuvuuden osalta tarkovskilainen aika-käsitys ilmentää liiallista merkitystä, joka "sisäisenä paineena vuotaa kuvasta yli" aiheuttaen transsendenttisen aistimuksen äärettömyydestä ja kuvan takaisesta totuudesta. Jarmo Valkola (1999, 209) toteaa Tarkovskin kehittävän elokuvallisia koodeja, jotka ilmentävät kuviin latautunutta sisäistä aistimellista voimaa. Tarkovskin tavassa kuvata ajan signifiantsia ilmenee siten Valkolan (1992, 115-116) mukaan montaasin periaate kuvan sisäisenä vuorovaikutuksena, jolloin elokuvalliset koodit toimivat symbolisia funktioita omaavina puhtaina kuvauksina. Deleuze (1989, 42-43) näkee myös modernin elokuvan myötä käsityksen montaasin merkityksestä muuttavan luonnettaan. Elokuvissa ei enää ilmene dialektista vaihtoehtoisuutta montaasin ja suoran otoksen välillä vaan niiden käyttö vaihtelee rinnasteisina riippuen ohjaajan persoonallisesta tyylistä. Kuvan sisäinen montaasi nousee modernissa elokuvassa keskeiseen asemaan ilmentäen abstraktia aikaa tulemisen voimana.

Modeni aika-kuva ilmentää edellä kuvattua uudenlaista todellisuus-käsitystä, jota kuvaamaan on käytetty myös *photogénien* (Sihvonen 1991, 55) käsitettä, jolla viitataan elokuvan kykyyn kääntää reaalityodellisuutta toiselle tasolle erilaisena kokemushorisonttina. *Photogénien* käsitteessä on kyse kuvallisuuden ei-kielellisestä luonteesta, johon liittyy olennaisesti elokuvan metaforinen mystisyys. Fotogeenisuus (*photogénie*) on analoginen Roland Barthesin (1986) elokuvallisuuden (*filmic*) käsitteelle, joka myös ilmentää elokuvan ei-kielellisiä ominaisuuksia. Elokuvallisuus sijoittuu Barthesin mukaan siihen rajakohtaan, jossa kielen merkitys lakkaa ja toisen merkkijärjestelmän vaikutus alkaa tapahtumaan. Järjestelmien välisellä rajalla syntyvää uutta ei-kielellisen kielen tilaa Barthes (emt., 59) kuvaa myös käsitteellä 'kolmas merkitys', jolla Barthes (emt., 44) tarkoittaa merkityskentän avautumista erilaisille, monitahoisesti toisiinsa vaikuttaville, päällekkäisille merkityksille. Kolmannessa merkityksessä fotogeenisuutena yhdistyy Barthesin (emt.) mukaan

emootionaalinen ja evaluoiva ajattelu synteettisesti "emootiossa arvona". Sihvosen (1993, 243) mukaan photogénie on kuvattavissa kielenkaltaisena audiovisuaalisuuden puheena itsestään, jonka tapahtumisessa Barthesin (emt.) mukaan ilmenee strukturoidun läsnäolo/poissaolo-jaon ylittävä, järjestelmän sisältä käsin vuotava, liiallisen signifiantsin liike.

Jean Cocteau (1983, 45-46) puhuu tuntemattoman mysteerin ja tunnetun näkyvän välisestä vyöhykkeestä ei-kenenkään maana, jolla poeettinen elokuva asettuu ilmentämään vastakohtaista asetelmaa reaalityodellisuuden ja syvemmän todellisuuden välillä. Kinematografinen poetiikka on Cocteaulle (emt., 71-72) kuvien vastakkain asettamista, upottamista ja liittämistä yhteen. Kinematografian käytännössä Cocteau (emt., 79) korosti erityisesti leikkauksen merkitystä, joka ilmensi ohjaajan persoonallista tyyliä elokuvallisen kirjoittamisen subjektiivisena käsialana. Jean-François Lyotard (1986, 349) on todennut samoin kinematografian merkityksen ilmenevän nimenomaan elokuvallisten liikkeiden kautta tapahtuvassa audiovisuaalisessa kirjoittamisessa. Kinematografian merkitys Cocteaun (1994, 39) poeettisessa elokuvassa on ilmentää abstraktia syventymistä sielulliseen tasoon pyrkimällä esittämään kuvallisesti subjektiivisen ajattelun virtojen aktualisoitumisen.

Michel Maffesoli (1995, 157) toteaa kuvan olevan kuin "upotusrakenne", joka kiteyttää olemuksessaan objektimaailman eksistenssin aina toisaalle, avaruudellistamalla aktuaalisen ajan abstraktiksi käsitteeksi, joka on kuin "Ikuinen hetki, joka yhdessä väläyksessä ilmaisee koko kosmosta." Kuva (ja elokuva) Maffesolin (emt., 151-152) mukaan on kokoonvetäytyvää aikaa, jossa kaukainen kääntyy lähellä olevaksi, jolloin kuvassa ilmenee samanaikaisesti transsendenttisen tason poissaolo, toisaalta sen aktualisoituminen kuvan läsnäoloon siinä vaikuttavana substanssina. Maureen Cheryn Turim (1985, 74) toteaa samoin kuvan ilmaisevan laatuja, jotka elokuvassa ovat merkittyä ylijäämää. Laadut voivat signifioida paitsi liiallisina myös puutteen merkkeinä, jolloin merkin implikoima laadullisuus Turimin (emt., 76) mukaan on ei-minkään (nothingness) käsitteen hahmottumista kuvassa. Tällöin kuvassa ilmenevä signifiikaation ja sisäisen voiman (vrt. Deleuzen abstraktin deterritorialisoinnin liike) välinen problematiikka tuottaa myös hiljaisuuden signifiantsia, joka korreloi kaiken signifiikaation puuttumisen tilaa ja lopullisen sulkeutuvan merkityksen kuolemaa.

## 6.1. Transsendenttisen elokuvallisuuden olemus godardilaisessa kerronnassa

Godardin myöhäiskauden tuotannossa on ollut havaittavissa lisääntynyt transsendentaalisia ideoita (esim. Toiviainen Godard-seminaarissa Kiasmassa 4.1.2000) ilmentävä tyyllinen suuntaus, jonka ilmenemistä voi kuvata myös edellä mainitun kaltaisesti lisääntyneen elokuvallisuuden olemuksena. Suhteessa aiempiin enemmän elokuvan kielelliseen muotoon ja sisältöön kohdistuneisiin audiovisuaalisiin tutkielmiin, voidaan ajatella, että myöhempi Godard ilmentää niitä transsendenttisen elokuvallisuuden ituja, joita hän hahmottaa jo aiemmassa tuotannossaan, mm. Aviovaimo Pariisissa - elokuvassa. Kirjoituksessaan "Mitä on elokuva?" Godard (1984, 45-46) pohtii elokuvan olemusta ja todellisuus-suhdetta. Taide-elokuvan ilmaisukieli ei Godardin mukaan vain ikuista todellisuuden olemusta, vaan luo sille subjektiivisen mielen ja sydämen tunnetta vastaavan luonteen. "Taiteessa meitä kiehtoo vain se mikä paljastaa kaikkein salaisimman omassa itsessämme. Juuri tällaista syvällisyyttä ajan takaa." (emt.) Godardin lauseessa paljastuu läheinen yhteys Jean Cocteaun (kts. kpl. 4) ajatuksiin poeettisesta elokuvasta. Näissä Godardin varhaisen kriitikon kauden kirjoituksissa paljastuvat jo ne lähtökohdat, jotka ilmenevät keskeisinä läpi koko ohjaajan tuotannon.

Godardin tavassa esittää elokuvataiteen keinoin yleviä tunteita ilmenee käytännöllisen ja abstraktin tasojen välinen läheinen vuorovaikutus. "... if you can bring the metaphysics through ordinary things, then it's good. This is a task of the artist. A simple apple by Cézanne is more than a simple apple. Or just a simple apple." (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) Film Comment v32, n2 March-April, 1996, 40) Godard näkee taiteen merkityksen tavanomaisten asioiden abstrahointina ja uusien näkökulmien tuottamisena suhteessa todellisuuteen. Transsendenttisuuden luonne Godardin tyyllissä on edellä mainitun käsitteellistämisen käytännön (kts. kpl. 3, 3.1., 3.2.) kautta tapahtuvana "kristalloimista" ei-kielellisiksi objekteiksi. Pyrkimyksessään artikuloida "elokuvallista elokuvaa" (vrt. kpl. 3.1., 3.2. mm. Agambenin näkemykset kielen kielellisyyden esittämisestä) Godard aktiivisesti uudelleen merkityksellistää tiettyjä perusideoita, joita hän tiivistää tietyn käytännöllisen problematiikan pohjalta audiovisuaaliseksi kategorioiksi tai metaforiksi. Susan Sontag (1969, 185) toteaa Godardin elokuvallisesta tyylistä, että se rinnastuu kuvataiteilijoiden tapaan käyttää sanoja ja merkkejä kaivaakseen kuvan perustuksia ja abstrahoidakseen kuvan osaksi uudenlaista runollista ja metaforista elokuvan kieltä. Godard pyrkii tuottamaan näkymiä, jotka eivät ole representaatioita suhteessa reaalityodellisuuteen eivätkä siten edusta tiettyjä tosiasiallisia objekteja. Godard (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) Film Comment v32, n2 March-

April, 1996, 38) erottaa toisistaan "kuvan näkymänä" (image) ja "kuvan esityksenä" (picture) todeten edellisen olevan assosiatiivinen suhde kohteen ja havainnoijan välillä, kun taas jälkimmäinen on tuotettu esitys tietystä kohteesta. Godardin tuottaa siten audiovisuaalisia näkymiä metaforisina kuvina (Levitin 1975a, 123), jolloin kuva ilmenee Godardille (Sihvonen 1991, 143-144) keinona etsiä eettistä yhteyttä kuvien maailman ja reaalitodellisuuden välillä.

Vaikka Godard (1984) näki suuren jatkuvuuden eri taidemuotojen välillä, hän kuitenkin korosti elokuvan ainutlaatuisuutta monessa suhteessa. Elokuvan luonteeseen kuuluvan ei-kielellisen ilmaisuvoiman Godard (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) Film Comment v32, n2 March-April, 1996, 37) näkee tärkeimpänä elokuvaan liittyvänä ominaisuutena. Elokuvan luonnetta pohtiessaan Godard (1984) korostaa elokuvallisen ajan merkitystä taiteen ilmaisuvoiman luomisessa. Godard näkee elokuvan aikaperspektiivin bergsonilaisen ajallisuuden kaltaisena, jossa nykyisyyden hetkellisyys voi elokuvassa saada syvyyttä jakaantuessaan pohdinnaksi menneestä ja tulevast. Kirjoittaessaan Ingmar Bergmanin elokuvataiteesta Godard (1984, 103-108) pohtii kysymystä todetessaan Bergmanin olevan "hetkellisyyden ohjaaja", jonka vangitsemiseen mestarillinen tekijä voi saada sisällytettyä kokonaisen maailman. Godard hahmottelee kirjoituksessaan näkemystä ajan käsitteen dualistisesta luonteesta, joka Deleuzen (kts. kpl 3, 3.1.) termistössä on kuvattavissa aika-kuvan käsitteellä. Aika nousee abstraktina entiteettinä esiin tietystä hetkestä syntyen nykyisen aktuaalisuuden ja menneen virtuaalisuuden väliseksi ratkaisemattomaksi vaihtoehtoisuudeksi. Kameran on Godardin mukaan vangittava tämä ohimenevä tuokio, joka kristalloituu ikuiseksi tai transsendenttiseksi ajaksi juuri "silloin kun se on haihtuvimmillaan." (emt., 114)

Kuvauksen kautta tapahtuva elokuvallisen olemuksen etsintä korostaa ohjauksen merkitystä, joka rinnastuu Godardin tyylissä leikkaamiseen yhtä merkittävänä kinematografisena periaatteena. Kirjoituksessa "Aiheen ylivalta" (1984) Godard toteaa taiteellisen ilmaisun merkityksen syntyvän tavassa, jolla ohjaaja käyttää hyväkseen esityksen mallina olevaa reaalitodellisuutta ja tuottaa sen kautta uudenlaista "todempaa todellisuutta". "Epäilemättä elokuva uhmaa todellisuutta mutta on siitä pääsemättömissä, ja nykyhetkessä elokuva toimii vain antaakseen sille tyyliä joka siltä puuttuu." (emt., 36-38) Elokuvan tarkoituksena ei ole siten Godardin mukaan ilmaista jotain todellisuudessa olemassaolevaa vaan esittää todellisuutta uudella tavoin tietyn näkökulman puitteissa. Näkökulman (POV, vrt. Pasolini kpl 4) rakentumisesta Godard ajattelee, että "oli lopulta välttämätöntä että kamera, ohjaaja ja kuvaaja olisivat erottamattomasti yhtä suhteessa esitettyyn

kohtaukseen." Elokuvan diegesikseen sijoittuvien tapahtumien tuli siis yhdistyä ohjaajan ja kameran erityiseen näkökulmaan, toisinaan jopa oman roolinsa refleksiivisesti esiintuoden.

Vaihtoehtoisten näkökulmien sijoittaminen diegesikseen ja niiden välisten suhteiden hämärtäminen on luonteenomaista Godardin kinematografiselle tyylille (vrt. kpl. 4.1., 4.1.1.). Godardin (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 38) mukaan elokuvallisen otoksen tuli olla kuvauksellisesti mahdollisimman selkeä, mutta samalla semanttisesti epäselkeä problematisoimalla otoksen ja todellisuuden välinen läpinäkyvä suhde luomalla "valheellisia" näkökulmia. Tekijänsä näkökulman (POV) kautta taide-elokuva tuottaa uudenlaisen näkymän suhteessa arkisiin asioihin, rikkoen klassisen kerronnan elokuvallisen illusionismin lävistäen narraation yhtenäisyyden käsitteellistämällä audiovisuaaliset elementit edellä mainitun kaltaisoin keinoin. Näyttelijäntyö on myös osa elokuvallisen elokuvan käsitteellistämisen käytäntöä, jolloin näyttelijän on ilmentämään sitä sisäistä tunnetta, joka peilautuu suhteessa elokuvan kokonaishenkeen. Lähikuvassa esitetyt kasvat Godardin mukaan "eivät ole pelkästään ruumiin osa, ne ovat jatketta sille idealle joka on vangittava ja välitettävä." (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 38) Kirjoituksessaan "Klassisen kuvajaon puolustus ja kuvaus" Godard pohtiessaan yleiskuvan ja lähikuvan keskinäistä suhdetta toteaa samoin: "Paradoksaalista kyllä, yksinkertaisin lähikuva on myös liikuttavin. Tässä taiteemme kaikkein selvimmin osoittaa ylemmyytensä saadessaan merkitystä luovan kohteen kauneuden puhkeamaan esiin itse merkissä." (Godard 1984, 39-44)

Godard pyrkii ilmentämään transsendentaalisten tilojen poetiikkaa, joiden kautta tekijän tarkoituksena on ylittää elokuvan tekstin taso tekijän ja lukijan väliltä ja tavoitella ei-kielellistä ja universaalisia hermeneutiikkaa. Elokuvallisten tilojen poetiikka on ajan abstrahoitumisen kautta tapahtuvaa audiovisuaalisen kaksoiskirjoittamisen käytäntöä, jossa puhdas esteettinen olemus ylittää aikaan ja paikkaan sidotut koordinaatit muuttuen transsendenttisenä olemuksena eettiseksi, audiovisuaaliseksi ajatteluksi. Näin ollen tekijä ja katselija voivat kohdata toisensa itse elokuvallisen tekstin tasolla, joka avautuu rikkoutuneen sulkeutuvan muodon jälkeen useita sisääntuloja mahdollistavaksi teokseksi. Elokuvan elokuvallisuuden korostaminen on siten myös pyrkimystä eettisen, ei-kielellisen kielen kautta yksilöiden väliseen keskinäiseen ymmärtämiseen ja imaginaarisen yhteisöllisyyden idean hahmottumiseen. Jacques Aumont (1992, 211) toteaa mainitun kaltaisen kohtaamispaikan syntymisessä olevan kyse pragmatiikasta, jossa jokaisen katselijan aktiivinen merkityksen tuottaminen näyttelee keskeistä osaa. Kyseessä on siten elokuvan



tekstuaalisuuteen liittyvä tulkinnallinen kysymys relevantin kontekstin ja elokuvan tekstuurin ilmentämien rajojen suhteesta.

Dan Willisin (Willis, Dan "Modernism: The Terror from Beyond Space." *Film Comment* 16: 9-15 1980: Jan./Feb., 13) mukaan Godardin elokuvat ovat pyrkimyksiä taiteellisen prosessin hahmottamiseen ennen ja jälkeen sen aktuaalista tapahtumista ja siten ruumiillistumattomien ideoiden projisoimiseen. Pyrkimys ruumiittomien ideoiden esittämiseen on Mauri Ylä-Kotolan (1997, 14) mukaan Godardin elokuvallista tutkimusta siitä onko kahden substanssin, hengen ja ruumiin, välinen oppi kiistettävissä. Dan Willisin (emt.) mukaan Godard tavoittelee abstraktien ideoiden esittämisen kautta viattomuuden olemusta ja puhtaiden ilmaisujen sävyjä. Presentoidut kuvat ovat usein luonteeltaan retorisia siten, että niitä täytyy analysoida suhteessa muihin objektiivisiin käsitteisiin. Godard kategorisoi siten myös koko elokuvan tekemisen prosessin, joka ilmenee elokuvina jotka kertovat elokuvan tekemisestä. Kyseessä ei ole tarkoituksellinen pyrkimys "elokuvaan elokuvasta", vaan kuten Godard toteaa: "Since the cinema is my art, I use it as a metaphor to show work on a grand scale, but I am not making a film about film-making. In any case, film-making in itself has no importance whatsoever." (Dieckmann: "Godard in his fifth period: an interview." *Film Quarterly* v 39 Winter 1985/1986, 4)

Pyrkimys kyseisen filosofisen perusdialektiikan hengen ja ruumiin ylittämisestä näkyy Terve Maria -elokuvan (*Je Vous Salue, Marie / Hail Mary*, 1985) kohdalla Godardin (Dieckmann: "Godard in his fifth period: an interview." *Film Quarterly* v 39 Winter 1985/1986, 4) tavoitteessa esittää merkkejä esi-kielellisessä muodossaan tiettyjä signaaleina viestivinä, syntymässäolevina merkkeinä ennen kuin ne saavuttavat kielellisen merkityksen. Pyrkimys puhtaiden merkkien esittämiseen edellä mainitussa elokuvassa näkyy tavassa, jolla Godard pyrkii yhdistämään hengen ja ruumiin kategoriat. Godard (emt.) pyrkii tekemään modernista Neitsyt Marian hahmosta välittävän metaforan, jolla hän kykenisi kommunikoidaan kielellisen ja myyttisen kertomuksen tason ulkopuolella irrottamalla todenkaltaisuutta edellyttävät siteet ja luomalla täysin uuden todellisuuden. Metaforan konstituomisessa ilmenee siten myös pyrkimys uudenlaisen myytin rekonstruoimiseen (vrt Gianni Vattimo kpl. 3.3., myös Armond White: *Double Helix - Jean-Luc Godard*, *Film Comment* Vol 32 no 2., 1996, 28), jossa mielellisen hahmottamisen kautta elokuvan elokuvalliseen olemukseen yhdistyy esteettisyyden voiman kautta usko tiettyihin syvempiin arvoihin. Godard (1984, 28-30) uskoo metaforisuuden olevan myös poliittisesti tiedostavan elokuvan perustana, sillä käsitellessään tiettyjä perusasioita, kuten syntymää ja kuolemaa, elokuvassa erityiset arvolatautuneet diskurssit käännetään metaforan muotoon, joka ei representoi

sisältöä eksplisiittisesti artikuloidun syntaksin kautta. Näin ollen Godard näkee poliittisen elokuvan ilmaisun samoin abstraktin tason kysymyksenä, jossa esityksen tyyli nousee retorisen argumentaation ohitse.

Deleuzen (1989, 172-173) mukaan Godard ei tavoittele sokraattista puhtaan tiedon ideaalia, eikä Godardin elokuvissa esiinny kohti parempaa maailmaa suuntautuvaa utooppista argumentaatiota. Kysymyksessä on päinvastoin uskomusten suuntaaminen kohti ruumista, ruumiin kielellistäminen ja tätä kautta pyrkimys ruumiin ja lihan esittämiseen ennen niiden kielellistämistä. Deleuze (emt.) tulkitsee Godardin ajattelua niin, että yksilöiden uskomuksilla ei voi olla transsendenttista objektia, mutta usko voi ruumiillistua kohdistuen asioihin tämän puoleisessa, immanenttisisessä maailmassa. Godard (Gideon Bachmann: "In the Cinema it's Never Monday." (Interview). *Sight&Sound* LII/2, Spring 83, 120) itse ymmärtää taiteeseen liittyvän syvän inhimillisen uskomuksen, joka pyrkii tavoittelemaan kodin kaltaista paikkaa maailmassa. Godard (Godard Makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. 1992, 161) toteaa tässä mielessä elokuvan alunperin merkinneen hänelle uudenlaista paikkaa tai aluetta, joka avasi aistittavaksi kokonaisen uuden maailman. Godard (Katherine Dieckmann: "Godard in his fifth period: an interview." *Film Quarterly* v 39 Winter 1985/1986, 3) uskoo myös elokuvan suuriin kertomuksiin, joiden kautta ihmiset voisivat heijastella omia syviä tuntojaan. Elokuvat tässä mielessä "paikattomina paikkoina" voivat toimia transsendenttisten tunteiden ja uskomusten kohteina. Tämä on mahdollista siinä määrin kuin elokuvien kerronta sijoittuu realistisen ja suhteellisen aika-käsityksen ulkopuolelle, kuten Jonathan Rosenbaum ("Godard in the Nineties: An Interview, Argument and Scrapbook." *Film Comment* v34, n5 Sept-Oct, 1998, 53) toteaa.

Jacques Aumontin (1992, 210) mukaan Godardin pyrkimyksenä on ollut elokuvan aseman kohottaminen taiteeksi muiden taidemuotojen rinnalle. Godard Aumontin mukaan haluaa erottaa elokuvan taidemuotona siihen olennaisesti liittyvästä kulttuuriteollisuudesta ja ilmentää sitä luovaa mystisyyttä, jota varhaisempi elokuva edusti ja jonka hengen kuolemaa Godard on varsinkin 90-luvun suurteoksensa "Histoire(s) du Cinéma" myötä julistanut. Elokuva Godardin (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 31-32) mukaan on (ja sen tulisi olla) utooppinen tila, mutta elokuvan tuottaminen sitä vastoin on osa kulttuuriteollisuutta. Godardin transsendenttisen, elokuvallisen elokuvan, tuottamispyrkimyksessä ilmenee siten Aumontin mainitsema puhtaan taiteellisuuden tavoittelu. Pyrkimys ei ole niinkään ulkoinen manifesti, vaan pikemminkin sisällöllinen seuraus Godardin transsendenttisen pelkistetyn ilmaisutyylin lähentymisestä sitä abstraktion tasoa, jolla taiteet kuten maalaustaide ja klassinen

musiikki operoivat. Tyyllinen abstraktio kohoaa niin tiiviiksi, että Godardin elokuvissa voi aistia romanttisen herkkyyden, joka Whiten (Armond White: Double Helix - Jean-Luc Godard, Film Comment Vol 32 no 2., 1996, 29) mukaan luo tunteen moraalisuudesta ja optimismista, joka oli ominaista elokuvan varhaiskautille.

Godardin tyyliä on sanottu 1980-luvun Passion-elokuvasta lähtien elokuvalliseksi maalaamiseksi, joka on kehittynyt 90-luvun videotyöskentelyn myötä maalaamiseksi montaasin keinoin erilaisilla tekstuureilla. Histoire(s) du Cinéma-teoksen ilmaisukielessä yhdistyvät niin elokuvan, novellin, videon ja maalaustaiteen elementit montaasin kerroksellisen tekniikan kautta. Elokuvan myötä Godard lähenee tasoa, jossa hän kykenee kertomaan tarinan pelkästään yhdistelemällä lainauksia eri elokuvateoksista. Godard luo elokuvan, joka tapahtuu prosessina suhteessa historiaan ja jota yhdistää yhden henkilön konstruoima näkökulma, joka myös eksplikoidaan elokuvan tekstuurissa Godardin omakuvana elokuvan käsikirjoitusta koneella kirjoittavana tekijänä. Histoire(s) du Cinéma-teoksessa esitetään montaasin keinoin elokuvan historia suurena nostalgisena kertomuksena, joka konstruoituu yhdistelmänä eri aikakausilta peräisin olevista elokuvafragmenteista. Godard tuottaa James S. Williamsin ("The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du cinema." Screen, 1999 Autumn, 40:3, 307) mukaan tällöin elokuvan muodon kautta suoran yhteyden ei-kielellistettävissä olevaan tarinaan (elokuvan historioihin), josta Godard luo rihmastomaisen (vrt. kpl. 3.1.) elokuvallisen tilan, joka tarjoaa lukemattomia sisääntuloja teokseen ja presentoituja diskursseja suhteessa elokuvan monikolliseen historiaan.

Historian kulku ilmenee Godardille abstraktina aikana, joka ei ole tosiasioiden lineaarisesti etenevää kerrontaa vaan ilmenee pikemminkin muistin kautta suhteessa aktuaaliseen nykyhetkeen. Elokuvat siten kuin ne ilmentävät omaa aikakauttansa, heijastavat sitä Godardin mukaan suuressa määrin tyyliin liittyvien tekijöiden ja elokuvallisten menetelmien kautta. Ajallisen abstrahoinnin kautta irrottamalla nykyhetki ajan kausaalisesta kestosta ja tuottamalla imaginaarisia ajallisia kuvia Godard ilmentää elokuvillaan Stamin (Robert Stam: The Lake, The Trees. Film Comment vol. 27, no 1. Jan-Feb 1991, 65-66) mukaan utooppis-kriittistä olemusta viitaten samalla Godardin toteamukseen "ei oikeaa kuvaa, vain kuva." Godardin ihailemat elokuvan varhaiskauten teokset ilmensivät montaasin kautta tiettyä viattomuuden henkeä ja suuria teemoja, joita Godard on elokuvissaan pyrkinyt simuloimaan säilyttämällä elokuvien alkuperäisen hengen. Godard montaasin keinoin pyrkii audiovisuaaliseen ilmaisuun, jonka olemuksessa itsessään ilmeni mainitun kaltainen abstrakti historia-ajallisuus. Godard toteaa (Rosenbaum, Jonathan: "Godard in the Nineties: An Interview, Argument and Scrapbook." Film Comment v34, n5 Sept-Oct, 1998, 54)

samoin pyrkivänsä tekemään elokuvia, joiden kuvastot voisivat säilyä pitempään muistissa verrattuna television ja nyky-median nopeasti unohtuvaan kuvavirtaan. Godard (emt., 55) uskoo elokuvan potentiaalın tuottaa (elokuvallista) ajattelua, joka voisi yhdistyä myös yhteiskuntakriittisiin konteksteihin.

Elokuvan elokuvallistamisen myötä Godard on pyrkinyt lähestymään elokuvaa yhä enemmän subjektiivisena puheena, jolloin kuvaus ja tekijän läsnäolo rinnastuvat lähentyen elokuvaa "päiväkirjan kirjoittamisena" (Huhtamo 1985, 114). Susan Sontag (1969, 170) huomioi Godardilla ilmenevän uudenlaisen tyylin luoda elokuvaan ensimmäisen persoonan kautta kulkeva juoni. Tällä hän tarkoittaa tapaa, jolla Godard sijoittaa itsensä juonelliseen läsnäoloon, elokuvantekijän roolin rakenteelliseksi elementiksi elokuvalliseen narratiiviin. Tekijän positio juonessa ei Sontagin (1969, 170) mukaan kuitenkaan tarkoita autoritaarista, älyllistä totuutta vaan tämä kuvan ulkopuolinen persoona esitetään tarkkailija-hahmona, joka tuottaa elokuvan kerrontaan abstraktimpia idea-tasoja. Fiktiivisessä omakuvaelokuvassa *JLG/JLG* Godard (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 35) ei pyri dokumentoimaan omaa tarinaansa, vaan esittämään omakuvan. Omakuvassa ei Godardin (emt.) mukaan ole "minän" käsitettä vaan elokuva esittää subjektin kasvot peilikuvan kaltaisena heijastuksena. Godard edelleen sanoo elokuvassa pyrkineensä elokuvan keinoin työstämään maalauksellisen omakuvan, joka ei konstruoi kertomusta itsestä vaan elokuva presentoisi suorana kuvana itseä.

Elokuvantekijänä Godard on koko pitkän uransa ajan asettunut vastustamaan kulttuuriteollisuutta ja sen kautta tuotettavia homogenisoivia määrittelypyrkimyksiä. Myöhäistuotantonsa seestyneemmän ilmaisun suhdetta kriittiseen asennoitumiseen Godard (Smith, Gavin: "Jean-Luc Godard," (Interview) *Film Comment* v32, n2 March-April, 1996, 31) kommentoi: "It's a more peaceful attitude. ... Today it *is* in fact against, but I don't worry about it anymore. ... I know that I'm definitely the opposition, but it's a big land, too." Suhteessa nykyaikana tuotettaviin elokuvaan Godardin elokuvat ovat ohjaajan mukaan väistämättä marginaalissa. Godardin kriittisyys ilmenee nykyään hänen oman elokuvallisen tyylinsä toteuttamisena, joka ilmenee hyvin monikerroksellisina elokuvina. Godard ei ota eksplisiittisesti kantaa mihinkään reaalipoliittisiin tilanteisiin, josta häntä on usein syytetty. Godardin elokuvat ovat taidemuotona aina marginaalitaidetta, vaikka ovatkin saavuttaneet arvostetun aseman elokuvataiteen merkkiteoksina. Sakari Toiviainen kiteyttää hyvin Godardin elokuvien hengen ja merkityksen: "Tämän vaikutuksen teho ei ole katsojaluvuissa, vaan intensiivisyydessä: Godard näki jotakin syvästi totalitaarista pyrkimyksessä tavoittaa mahdollisimman suuri yleisö, jopa koko maailman yleisö. Kaikkein didaktisimmillaan ja

poliittisimmillaankin Godard oli ennen muuta epäilijä ja kyselijä, joka pystyi lataamaan kuviin ja ääniin paitsi monimielisyyttä myös kauneutta." (Toiviainen 1995, 123)

### 6.1.1) Ääni / äänettämyys

Transsendenttisuuden presentaatioista Aviovaimo Pariisissa -elokuvassa yksi keskeisimpiä on ääniraidalla läpi elokuvan toistuva dokumentaarisen kaupunkimelun ja äänettämyyden välinen kahtiajako. Äänettämyys ilmentää kyseisenä metaforana transsendenttisuuden abstraktisuuden tasoa, mutta elokuvan tekstuurissa osoitetaan ettei äänettämyys ole olemassa ilman vastakohtaansa eli melua. Ääniraidan hiljaisuus edustaa sitä yleisempää abstraktion tasoa, joka ilmenee Godardin elokuvallisessa tekstuurissa yhtäaikaisena analyttisemmän formaalisen muotorakenteen kanssa. Jacques Aumont (1992, 208) toteaa Godardin tavassa nähdä visuaalisia muotoja analogisuuden muusikoiden tavalle kuunnella asioiden yleisempiä muotoja ja motiiveja. Godardilla analogisuus klassiseen musiikkiin näkyy myöhempinä aikoina ohjaajan pyrkimyksessä kuvata äänellisiä ilmauksia, luoda äänikuvia yhteydessä poeettisiin maisemakuviin ja abstrakteihin "mikä-tahansa-tiloihin".

## 2. Jakso (Otos 1 - 4)

Neljässä kaupunkiympäristöä dokumentoivassa otoksessa äänettämyyden ja melun välinen dialektiikka on jaksoa hallitseva elementti. Ensimmäisessä kuvassa (1) näkyy rakenteilla oleva silta, joka ylittää alapuolella kulkevan autotien. Silta on kuvattu symbolisena embleeminä (kts. kpl. 4.1.) ja sillan merkitys ylittää kuvassa pelkän dokumentaarisen arvon. Symbolisuus ilmenee ensinnäkin esteettisessä sommittelussa, jossa silta on sijoitettu alkamaan suoraan kuvakehyksen keskeltä edeten kehyksen horisonttiin. Vasemmalle kaartuva silta jakaa kuvan kahteen osaan ja täyttää 2/3 osaa kuva-alasta. Kuvassa luodaan vaikutelma katsojan asemasta sillalla, risteyskohdassa, josta hahmottuu näkymä sillan toiselle puolelle. Silta kaartuu viistosti kehyksen oikeasta alareunasta kuvan vasempaan yläkulmaan. Kamera on sijoittunut aivan sillan reunaan, jolloin vaakatasossa olevan kameran näkökulmasta näkyy myös viistosti sillan alapuolella näkyvä siltatyömaa ja hitaasti etenevä liikenne. Otoksen elementeistä liikenteen kuvaaminen on muodostunut myös Godardin myöhemmissä elokuvissa toistuvaksi kategoriaksi.

Ääniraidalla olevan hiljaisuuden päälle Godard dokumentoi kuiskavalla äänellä "virallisia" uutisia: " 19.8. *virallisessa lehdessä julkistettiin asetus valtion laitosten organisoinnista suur-Pariisin alueella.*" Otoksessa rinnastuvat keskenään kuvauksen runollinen ja dokumentaarinen taso esteettisen sommittelun ja äänettömyyden yhdistyessä puheen sisältöön ja kuvattujen reaalisten toimintojen (rakentaminen) objektiivisuuteen. Rakentamisen äänten puuttuminen irrottaa otoksen vahvasti pelkästä dokumentaarisen tasosta, jolloin hiljaisuus (sommittelun ohella) liittyy kuvassa dokumentoidun aineksen abstraktiseen ja runolliseen tasoon. Kuvassa ilmenee Deleuzen (kts. kpl. 3.2.) kuvaaman kaksoismerkin sisäinen tapahtuminen, jossa kuvan aktuaalinen ajallisuus ja tilallisuus kristalloituu samanaikaisesti abstraktimmalle tasolle.

Otoksen ajallinen tapahtuminen ilmenee myös monitasoinena vaikutuksena, jossa sillan alapuoliselta työn ja liikenteen toiminnoilta on irroitettu aktuaalisen toiminnan aika poistamalla kuvasta dokumentaarinen ääni. Silti kuva esittää liikenteen virtaamassa hitaasti rinnastuen Godardin puheeseen, jonka affektiivinen vaikutus on ristiriidassa puheen virallisen sisällön kanssa. Godard tuottaa runollisen väliintulon kautta dokumentaariseen kuvaukseen abstraktin aika-käsitteen, joka pysäyttää ajan determinoidun keston liittäen kuvaan samanaikaisen pysähtyneisyyden vaikutelman.

Toisessa otoksessa (2) on vaakatasossa kuvattu näkymä sillan alta, jossa kamera näyttää hieman etäämpänä kulkevaa tieliikennettä. Ääniraidalla liikenteen melu on hallitseva elementti, joten kuva toimii vastakkaisena edelliselle otokselle. Kuvassa korostuvat kehyksen yläpuolelle sijoittuva siltarakenne ja kannatinpilarit, jotka tummentavat sävyjä sillan alla. Kehyksessä sillan ja pylväiden asema korostuu, jotka yhdistävät otosta edelliseen yhteisen merkityksellistetyin symbolielementin kautta. Koska silta on yhdistävä linkki edelliseen otokseen, kuvien välistä sommittelua voi tulkita suhteessa abstraktin ja pragmaattisen tason vuorovaikutukseen.

Ensimmäisessä otoksessa symbolisesti kuvattiin siltaa "näköalapaikkana", joka voi johtaa kohti vielä (kuvassa) näkymätöntä päämäärää tai jolta voi havainnoida tapahtumia arkipäivän pragmaattisella tasolla. Toisessa otoksessa kamera kuvaa puolestaan tapahtumia sillan alta katutasolta, jolloin ääni toistuu reaalisenä ja kuvakulma on 90 asteen vaakatasolla, mutta kuvattavat reaaliobjektit sijoittuvat suhteellisen etäälle kamerasta. Tämä aspekti toistuu myös myöhemmissä "dokumenttiotoksissa." Otoksessa dokumentaarinen ääni hallitsee dokumentaarisen kuvaa niin semanttista kuin affektiivistakin vaikutusta tuottavana audiovisuaalisena elementtinä. Toisessa otoksessa silta kuvataan reaalisenä, staattisena objektina, mutta yhdistettynä edelliseen kuvaan katsojalle silti muodostuu muistikuva sillasta symbolisena merkinä. Näin rinnastamalla kaksi

kuvaa peräkkäin Godard tuottaa kaksinaisen merkin, jossa silta-metaforan pragmaattinen ja abstrakti taso ovat keskinäisessä dialogissa.

Jakson kolmannessa otoksessa yleiskuvassa (3) näkymä läheltä siltaliittymää, jonka taustalla näkyy kerrostaloja ja urheilustadion. Kehyksen edestä kulkee valtatie, mutta kuva on rajattu siten, että ainostaan tiellä kulkevat korkeat autot paljastavat tien olemassaolon. Otoksen hallitsevina elementteinä ovat taustalla 2/3 kehyksestä täyttävä poutapilvitaivas sekä ääniraidalla vallitseva hiljaisuus. Kuvan vasemmassa laidassa olevasta katuvalaisimesta alkaa kuvan syvyysuuntaan jatkuva linja, joka yhdistyy stadionin valoihin tuottaen otokseen syvätarkan vaikutelman. Otoksen ajallisen keston puolivälin jälkeen Godard jatkaa kuiskaavaa raportointiaan: " 21. 8. *Valtioneuvosto nimitti Paul Delouvrier'n alueen prefektiksi, ...*"

Leikkaus seuraavaan kuvaan (4), jossa yleiskuvassa näkymä katutasolta kerrostalojen välille muodostuneelta kauppakujalta. Kamera on sijoittunut kahden kävelykadun risteykseen ja näyttää ihmisiä kävelemässä sekä syvyys- että poikittaissuuntaisesti. Ääniraidalla jatkuu hiljaisuus ja Godard jatkaa edellisessä otoksessa aloittamaansa virkettä: "... *jolloin valtioneuvoston kanslian tiedonannon mukaan Pariisi saa oman erityisen aluerakenteensa.*" Otos päättyy Godardille tyypilliseen leikkaukseen, jossa kuva-alan keskustan täyttää jokin elementti, joka jatkuu seuraavaan kuvaan. Kyseisessä otoksessa kehyksen takaa kävelee kuvaan joukko ihmisiä, joiden liikkua puolikuvan etäisyydelle tapahtuu leikkaus seuraavan otokseen naisesta puolikuvassa.

Viimeisessä otoksessa ääniraidan hiljaisuus ja kävelevien ihmisten arkiset toiminnot ovat kaksi eri suuntaan signifioivaa elementtiä. Jakson otoksissa Godardin puheen sisältö on irrotettu alkuperäisestä virallisesta kontekstistaan, mutta tekstin artikuloiminen uuteen yhteyteen irrallisissa kaupunkikuvissa tuottaa uuden viittaussuhteen reaalityodellisuuteen. Todellinen tapahtuma (virallisen lehden tiedonanto) on abstrahoitu symboliksi, jonka vaikutus elokuvan sarjalliseen jaksoon ja kokonaisuuteen on siinä miten Godard rinnastaa puheen Pariisin aluerakentamisesta metaforana suhteessa kieleen ja yksilöiden mikrotasolla tapahtuvaan identiteetin ja elämän hallintansa etsintään diskursiivisena käytäntönä. Elokuvan keskeinen sisällöllinen vastakkainasettelu tapahtuu siten objektiivisen ja subjektiivisen horisontin useilla tasoilla tapahtuvana keskinäisenä vuorovaikutusliikkeenä.

Elokuvassa muita ääni/äänettä dialogilla signifioituja jaksoja ovat:

5. Jakso (Otos 8. - 10), jossa kuvataan äänitöntä kaupunkiympäristöä ja rinnastetaan Godardin puheen kautta hallituksen ajama politiikka kapitalistiseen merkkitalouteen ja yksilöetiikan

amoralisoitumiseen. Äänettömyys liittyy yhteyden edellisen otoksen välikuvaan, jossa nostokurkinäkymän ääniraidalla oli voimakasta työn melua.

19. Jakso (Otos 30 - 32), jossa äänettömyys liittyy kaupunkikuvien ohella Godardin dokumentoivaan selostukseen, joka esittää kertomuksia yhteiskunnallisia tosiasioista. Äänettömyys tuo puuttuvan kaupunkimelun sijasta kuvaukseen tiettyä vakuuttavuutta abstraktin pysähtyneisyyden tunteen kautta.

21. Jakso (Otos 32 - 34). Ensimmäisessä äänettömässä otoksessa toistuu näkymä liikenteen tasoliittymästä, kerrostaloista ja stadionista. Seuraavassa otoksessa kokokuvaan sillasta, joesta ja siltatyömaasta on ääniraidalla säilytetty dokumentaariset kaupunkiäänet. Kolmas otos on puolestaan taas äänetön, joten Godard tässä jaksossa tuottaa ääni/äänettömyys- jaon kolmen otoksen jakson sisäisenä vuoropuheluna.

29. Jakso (Otos 48 - 49). Toistuva kuvaus rakennustyömaan huipulla työskentelevistä työmiehistä ja nostokurjista. Taustalla sininen poutapilvitaivas ja ääniraidalla äänettömyys. Otoksen lopussa Godardin puhe selostaa olevan tarpeen tarkastella kaupungin ja asukkaiden elämää ja suhteita "*yhtä tiiviisti kuin biologi rodun ja yksilön suhteita evoluutiossa.*" Seuraavan otoksen kuvatessa toistuvan yleisnäkymän kohti bulevardia, voidaan äänettömyyden signifiioivan Godardin tarvetta irroittaa näkymästä kaikki tarpeeton ja keskittyä olennaiseen, sillä se on ainoa keino pyrkiä luomaan visioita "*uudesta kaupungista.*" Elokuvan perusanalogian kautta kaupunkirakenne on analogia kielijärjestelmälle ja edelleen pyrkimykselle luoda uusi audiovisuaalinen kieli.

30. Jakso (Otos 50 - 51). Kahden otoksen äänetön jakso liittyy edelliseen jaksoon, jossa Godard esitti tarpeen analyttiselle katseelle. Jakson kahdessa otoksessa siten luodaan kaksi näkymää (äänellinen, äänetön) kaupunkiympäristöön, jotka ovat Godardin edellisen pyrkimyksen signifiioimia ja ilmentävät imaginaarisena ajatteluna Godardin analyttisen katseen väliintuloa. Katsojina me katsoessamme otoksia katsomme Godardin katseessa kaupunkirakenteen presentaatioita.

65. Jakso (Otos 147). Näkymä siltatyömaasta, jonka päälle ääniraidalle otoksen puolivälissä luodaan siirtymä dokumentaarisesta äänestä hiljentyväksi kohti äänettömyyttä. Godard esittää saman näkymän siten sekä äänellisenä dokumentaarisenä että äänettömänä poettisena kuvauksena.



### 6.1.2) Audiovisuaaliset "mikä-tahansa-tilat" ja kaksoismerkit semanttisina rajakohtina

Erittelen tässä kappaleessa elokuvassa esiintyviä audiovisuaalisia merkkejä kuvauksina, joita voi tulkita Deleuzen mikä-tahansa-tilan (any-space-whatever) käsitteen kautta tai kaksoismerkkeinä (kts. kpl. 3.2.), jotka ilmentävät kahden merkitystason keskinäistä yhdistymistä kolmannen, niistä riippumattoman merkitystason syntymisessä. Elokuvassa kyseisten yksittäisten kuvausten voi tulkita jakautuvan näihin kahteen kategoriaan, joko mikä-tahansa-tilaan kuuluvaksi tai semanttiseksi kaksoismerkiksi.

Mikä-tahansa-tilat:

#### 19. Jakso (Otos 31)

Erillisten otosten jaksoon kuuluva välikuva, jossa tuntematon nainen puolilähikuvassa katsoo kohti kameraa kuvattuna vasten tuntematonta, epätarkkana piirtyvää kaupunkiympäristöä. Kuvan epätarkkuus signifioi epärationalisen tason merkitystä otoksessa vastakkaisena Godardin "totuudelliselle", yhteiskunnallisia tosiasioita kommentoivaan selostukseen.

23. - 24. (39 - 40)

Vaateliikkeessä Julietten sovittaessa mekkoa eteensä peilin edessä, hän toteaa peilikuvalleen: "*Selvä, puhutaan yhdessä.*" Leikkauksen jälkeinen otos liikennevirrasta ja siltaliittymästä on mikä-tahansa-tila, joka on irroitettu esittävästä funktiostaan ja jolle on luotu metaforinen asema kahden otoksen välisenä siltakäsitteenä. Kuvan tehtävänä ei ole vain toimia välikuvana tai yksittäisenä metaforana, vaan yhteydessään edellisen otoksen peiliin ja otosta seuraavaan lähikuvaan, mikä-tahansa-tila siirtää katsojan näkökulman Julietten ulkoisesta havainnoinnista sisäiseksi, peilin sisältäkin operoivaksi havainnoinniksi.

25. Jakso (Otos 42)

Vaateliikekohtauksessa kuvattaessa myyjättären monologia, hänen kahden lauseensa väliin artikuloituu Julietten toteama lause: "... *uusi kieli.*" Lause on mikä-tahansa-tilassa ilmenevä äänikuva, joka ei sijoitu elokuvan diegesiksen tilaan vaan on luonteeltaan imaginaarisen tilasta aktualisoituva kristallimerkki.

31. (54 - 55)

Kokokuvassa baaritiskiltä savukkeita tilaava Juliette, joka saatua tilauksensa kääntyy baarin oven vieressä olevan jukeboxin luokse. Ääniraidalla kuuluu edellisessä, jakson toisessa otoksessa (52), baaritiskillä olleen naisen sisääntulleelle miehelle esittämän toteamuksen "*Teillä on uudet kengät.*"

"vastaus": "*Amerikkalaiset kengät.*" Lause ei ilmene aktiivisena dialogina, joka sijoittuisi kehyksen ulkopuoliseen tilaan vaikuttaen sieltä läsnäolevaan kuvaan. Kyseessä on irrallinen äänikuva, joka sijoittuu läsnäolevan ja poissaolevan tilan väliin. Lause jatkuu vielä miehen seuralaisnaisen toteamuksella "*Niillä ne talloo vietnamilaisia*" sekä miehen vastauksella: "*Ja eteläamerikkalaisia.*" Äänikuvien "kolmannen" välitilallista olemusta todistaa lauseen ajallinen viivyttäminen edellisen otoksen kysymyshetkestä, jolla ääni on irroitettu loogisesta kerronnallisesta yhteydestään. Äänikuvaa seuraavan leikkauksen jälkeinen kuva kyseisestä miehestä ja hänen seurassaan olevasta naisesta ei osoita heidän käyneen minkäänlaista keskustelua sekuntia aikaisemmin. Äänikuvan irrallisuutta mikä-tahansa-tilassa soittaa vielä kuvallinen ratkaisu ennen leikkausta, jossa Juliette kävelee kohti kameraa. Leikkauksen jälkeen Juliette kuitenkin saapuu baaritiskin luokse kuvattuna lievässä sivukulmassa. Leikkaus on siten pysäyttänyt edellisen mikä-tahansa-tilan takaisin aktuaaliseksi todellisuudeksi.

### 32. Jakso (Otos 81)

Toinen esimerkki mikä-tahansa-tilaan sijoittuvasta äänikuvasta, jossa puistokulmauksessa toistetun Julietten kävelemisen jälkeen ennen seuraavaa leikkausta ääniraidalla kuuluu irrallinen lause: "*Maisema on kuin kasvot.*" Lause toimii yhdistävänä kategoriana kahden otoksen välillä. Puistotos, kuvastaessaan syvää poeettisuutta Julietten kerrottua tunteestaan hänen ja maailman yhtymisestä eksistentiaalisessa hetkessä, yhdistyy seuraavan otoksen äänekkääseen siltatyömaan kuvaan. Äänikuva on analoginen merkki aiemmalle 23. - 24. (39 - 40) metaforiselle siltakuvalle, joka toimi kääntäen kahden otoksen välistä erilaista näkökulmaa. Kyseinen äänikuva jakaa puistokohtauksen ja siltakohtauksen rinnasteisiksi tasoiksi, jolloin otoksessa lauseen merkitys ("kasvot tai kuva on kaksikulotteinen") hahmottuu artikulaation lauseen lisäksi itsessään, audiovisuaalisena sarjaotoksena, kaksitasoisena presentaationa.

### 76. - 77. (171 - 172)

Kohtauksessa hotellihuoneesta Julietten pohtiessa ajattelun merkitystä, otoksessa Julietten viimeisiksi lauseiden "*Sanon esimerkiksi: menen hakemaan Robertin Elysées-Marbeuf-baarista.*", "*Nyt yritän ajatella saman ilman sanoja.*" leikataan näkymään baarista, joka ennen Julietten seuraavaa lausetta ilmenee ääniraidalla esiintyvänä mikä-tahansa-tilana, joka on imaginaarisen ajattelun kuva eli ei-kielellisen mielikuvituksen tason visuaalinen esitys.

Kaksoismerkit:

31. Jakso (Otos 77)

Erikoislähikuva kahvikupin pinnasta, johon sormet tipauttavat sokeripalan. Otoksessa kuvaus kahvikupista laajenee eksistentiaalisiksi presentaatioksi aika/tila- kategoriat ylittävästä kolmannen välitilallisuuden avaruudesta, jonka kuvassa näkyvien vaahtokuplien muodostuminen rinnastuu Godardin puheen sisältöön.

49. (117)

Puolikuva asfalttilattiasta, jossa keltainen nuoli osoittaa kuvan vasempaan reunaan. Ääniraidalla hiljaisuutta Godardin äänin todetessa: "*Merkitys ja merkityksettömyys. Miten kuvata tilanne tarkkaan?*" Puvun housuihin pukeutunut mies kävelee kuvan läpi nuolen päältä päinvastaiseen suuntaan. Kaksoismerkki ilmentää ambivalenttista vuorovaikutusta irrallisen tapahtuman (tuntematon mies kävelee viivan päältä väärään suuntaan) ja Godardin reflektiivisen pohdinnan välillä. Otoksessa epälineaarinen kerronta ja elokuvaan suuntautuva refleктоiva ajattelu rinnastuvat keskenään.

60. (140)

Kehyksen täyttävä puolilähikuva Julietten punaisen Minin konepellistä. Auton punaista pintaa vasten kirkkaan valon heijastumina taustalla hahmottuvat puiden latvat ja niiden välistä pilkottava aurinko. Punainen väri ja puiden latvat toimivat signifioivina visuaalisina elementteinä yhdistyen Godardin puheen sisältöön. Kaksoismerkillä Godard liittyy poeettisen ja poliittisen tasot toisiinsa samaan kuvalliseen esitykseen vaikuttavina merkityshorisontteina.

88. (207)

Lähikuva bensinimittarista, jonka lukemat etenevät 00, 00:sta 1,10:een. Kuva liittyy edellisessä otoksessa Julietten ja Robertin käymän keskusteluun ja jatkaa diskurssia audiovisuaalisen merkityksen kautta. Avioparin keskustelun päätyttyä kuoleman käsitteeseen, kaksoismerkin signifiikaatio ulottuu oman välittömän kehyksensä ulkopuolelle, sekä edelliseen että sitä seuraavaan otokseen, tuottaen intellektuaalisen merkityksen lukemien semanttisen liikkeen kautta.

### 6.1.3) "Hengen" signifiantsi ja ei-kielellisen representoiminen

Tarkastelen tässä kappaleessa syvemmin elokuvan jaksoja, joissa Godard ilmentää edellä kuvatun transsendenttisuuden olemusta ei-diegeettisissä otoksissa. Kappaleen kahdeksan esimerkkijaksoa esittävät hyvin erilaisia sisääntuloja aiheeseen, mutta joista kussakin ilmenee kolmannen välitilallisuuden ontologia erilaisin tulemisen filosofiaan liittyvissä presentaatioissa. Ensimmäinen ja viimeinen jakso esittelevät selkeimmin elokuvan filosofista peruslogiikkaa visuaalisin ja graafisin esityksin. Väliin jäävät kuusi jaksoa ilmentävät Julietten hahmon kautta subjektien keskinäisen vuorovaikutuksen problematiikkaa sekä subjektiivisen eksistenssin kysymyksiä suhteessa objektiiviseen kieleen ja analogiseen kaupunkirakenteeseen.

#### 1. Jakso (Otos 0)

Elokuva alkaa sanoista koostuvalla montaasisarjalla, joka koostuu järjestyksessä sanarakenteista: "Choses que je sais d'elle", "ou" (alla oleva numero 3 liittyy merkkiin "ou"), "2", "ou", "Choses que je sais d'elle".

3

3

Sarjan merkitys tai mieli paljastuu yksittäisten merkkien suhteista toisiinsa. "Sanaleikistä" voi löytää ensimmäisenä ilmifunktiona elokuvan nimen "Deux ou trois choses que je sais d'elle". Lause ja numerot eivät yksittäisinä kuvina ja merkkeinä viittaa mihinkään objektiin tai kohteeseen. Sarjassa yksittäiset kuvat ovat pelkästään irrallisia merkkejä eli merkityksen signifioijia. Signifioijien mielekkyys muodostuu yhteydestä toisiin, niitä seuraaviin kuviin. Montaasissa elokuvan nimi on purettu osiin ja sarjallisen esityksen kautta ilmenee yleisempi elokuvaan sisältyvä funktionaalisuus kielellisen ja elokuvallisen ilmaisun sekä subjektiivisen eksistenssin välistä suhdetta tutkivana teoksena.

Sarjassa kaksi kertaa toistuvat lause "Choses que je sais d'elle" ja kaksoismerkki "ou" (painoteknisistä syistä en kirjaa ala-3:sta) jättävät väliinsä yksittäisenä kuvana numero 2:n. Sarjan ensimmäinen lause on käsitteellistetty probleema, joka toimii motiivina merkitysyhteyksien kartoittamisessa. Lause itse on suomennettuna "asiat, jotka tiedän hänestä". Ranskankielinen feminiininen yksikön kolmas persoonapromini "elle" ei viittaa yksinomaan naispuoliseen subjektiin, joka tosin esiintyy elokuvan tarinassa päähenkilönä (näyttelijä Maria Vlady esittää roolihenkilö

Juliette Jansonian. Tämä erottelu on tärkeä myös elokuvan rakenteessa). Kuten Godard (kpl. 4.2.) osoitti "elle":llä on lukuisia merkityksiä, joille ei löydy yksiselitteistä yhdistävää sääntöä.

Vaikka elokuvan nimestä niin voisi tulkita, asioita, joita minä (Godard, katsoja, Juliette) tietää elle:stä ei ole 2 tai 3 (Deux ou trois choses que je sais d'elle). Kyse ei ole lainkaan numeraalisista määreistä, vaan prosessuaalisen vuorovaikutussuhteen eli "kolmannen" tilan merkityksen eksplisiittinen esittäminen yksittäisten kohteiden ja eri kontekstien välisen suhteen muodostumisessa.

Aloittavan lauseen jälkeen esiintyvä "välimerkki" on yhdistelmä, jossa numero 3 on yhdistetty konjunktioon ou (= tai). Merkissä kaksi erillistä elementtiä yhdistyvät toisiinsa, ou on osa 3:sta ja päinvastoin. Merkinä kuva on konstruktio, jossa niin 3 kuin ou eivät ole enää sidottuina sopimuksenmukaiseen yhteyteensä kieli- tai numerojärjestelmässä. Merkillä ei ole muuta merkitystä kuin minkä se saa linkkinä tai siltana yhdistyessään sitä seuraavaan ja sitä edeltävään kuvaan. Tässä tehtävässään merkki on samalla osana erillisistä osista muodostuvaa sarjaa.

Lauseen ja välimerkin jälkeen esiin tuleva 2 on sijoitettu kuvasarjaan siltamerkinä kahden kaksi kertaa toistuvan yksikön väliin. 2 on kuitenkin välittömästi yhteydessä vain kahteen sitä välittävään kaksoismerkki ou:hun. 2 siltamerkin funktionsa kautta nousee kuitenkin korkeamman tason abstraktiksi merkiksi, sillä 2 signifioi kahden käänteisesti identtisen jakson ("Choses que je sais d'elle"/"ou" 2 "ou"/ "Choses que je sais d'elle") toisistaan erottavaa väliä. Se on paon merkki (line of flight), joka johtaa yhteyden tekstin pinnasta abstraktille ideoiden ja käsitteiden tasolle.

Montaasisarjasta voidaan havaita miten Godard tuottaa tällä kielipelillä presentaation omasta metodistaan, pyrkimyksensä tuottaa ja toimia kielellisten sääntöjärjestelmien ulkopuolisella tai niiden välisellä tilalla. Elokuvan nimestä (Deux ou trois choses que je sais d'elle) voidaan lukea ettei Godardille asia tai käsite ilmennä vain yhtä oikeaa merkitystä. Kuvasarja onkin dialektiikan vastainen presentatio, jossa numerot 2 ja 3 on otettu mukaan esitykseen ensinnäkin sen vuoksi ettei lause ilmentäisi esim. yhden ja kahden (ensimmäisen ja toisen) välistä hierarkista suhdetta. Lisäksi konjunktioon ou (= tai) valinta ilmentää numeromerkkien välisen suhteen ei-determinoitua ja monikollista luonnetta.

Kun kuvasarjassa numero osoitettiin 2 paon merkiksi siihen kiteytyy paljon virtuaalista ainesta ja potentiaalia, joka aktualisoituu suhteessaan sarjan muihin osiin. Deleuzen näkökulman kautta 2 asemassaan välitilassa välittää deterritorialisaation liikkeessään ilmaisemattoman idean mukaan ilmaistuun lauseeseen. Kyseessä ei ole transsendentaalinen, puhdas

idea, vaan syvempi abstrakti käsite tekstissä, jonka olemus konstruoituu osana erillisten osien kokonaisuutta. 2 tässä mielessä välittää sarjan kokonaismerkitystä tai ideaa, joka on tulkittavissa kahden elementin välisen suhteen keskinäisen tapahtumisen ja tuottamisen prosessin merkityksen korostamisena. Montaasisarjassa dialektisuuden vastaisesti nämä kaksi elementtiä ovat 2:sta edeltävä ja sitä seuraava kahden kuvan jakso. Dialektiikka-kritiikkiä korostaa myös eksplikoitu elementtien konstruktiivinen luonne, joita siis yhdistää abstraktia virtuaalista ainesta sisältävä käsite (2).

Koko elokuvan filosofian ja rakenteen kannalta olennaista on, että 2 on välittäjänä kahden lähes identtisen, mutta samalla käänteisen jakson välillä. Kahta elementtiä (käsitettä, asiaa) yhdistää tosiasia, että niiden täytyy olla yhdessä, toimia yhdessä, mutta että ne eivät ole determinoituneessa suhteessa toisiinsa. Dekonstruoitu merkki 2, on menettänyt absoluuttisen asemansa kahden asian yksikkönä (parillisuus). Jäljelle on jäänyt merkin ilmiasu, uusi konteksti ja purkautuva energia, joka asemoituu osaksi artikuloitua sarjaa. Jäljelle on jäänyt dualistisuuden (parillisuuden) positiivinen ja tuottava, konstruktiivinen energia mahdollisuutena luoda uudenlaisia olemuksia.

Elokuvan alkukuvana tai otsikkona toimiva sarja jatkuu vielä yhdellä kuvalla.

	la
elle	région
	parisienne

Kuva on rytmisesti kytketty edellisen viiden kuvan sarjaan ja on eräänlainen konklusio edellisen sarjan yhtälöstä. Kuvaruutu on jaettu pystyviivalla kahteen osaan, jonka vasemmalla puolella sana "elle". Viivan oikealla puolella päällekkäin kolme sanaa "la" - "région" - "parisienne". "Elle" on keskellä samassa tasossa viivan toisella puolella olevan "régionin" kanssa. Sanat on väritetty kolmella, Ranskan lippuun kuuluvilla väreillä: sininen - valkoinen - punainen. Sommitelmasta voi havaita, että valkoinen väri on aina keskellä. Valkoinen "région" vastaa kolmiväristä "elle":ä, jossa samoin kaksi keskimmäistä l-kirjainta on valkoisia.

Tulkitsen kuvaa niin, että "elle" edustaa laajaa kirjoa asioita (kuten Godard esittänyt). Sen väritys kattaa koko Triolorin kolme väriä, mutta kuitenkin kaksi keskimmäistä kirjainta ovat valkoisia. Sana "elle" on tilallisesti asetettu viivan toisella puolella olevaa "régionia" vasten. "Elle" on siten "régionin" tavoin "välissä", mutta rakenteellisen sijoittelunsa kautta (väliviiva erottaa "elle":n ja

kolme sanaa eri puolille; väriajattelussa kolme sanaa ovat yksinään eri väreisiä, "elle" kattaa kaikki kolme väriä) voidaan ajatella "elle":en sisältyvän aineksia kaikista viivan oikean puolista sanoista. Sommitellussa kuvassa Godard esittää elokuvallisen ajattelunsa ydinidean: pyrkimyksestä päästä elokuvallisen ilmaisun "välitilaan" ja "elle" kuvastaa Godardin pyrkimystä uuteen audiovisuaaliseen ajatteluun ja kieleen.

Alkutekstien aikana ääniraidalla kuuluu myös työn melua (huoltoaseman autonpesulaitteen ääniä), joka samoin yhdistää erillisiä kuvia toisiinsa. Ääniraidan ja kuvapinnan välinen vuorovaikutus on siten myös jännitteinen kahden, audiaalisen ja visuaalisen, elementin välissä. Kun kuva on luonteeltaan konstruoitu, ei-realistinen esitys, ääni heijastaa samaan aikaan vuorovaikutukseen dokumentaaristen tapahtumien signifioivia vaikutuksia. Godard tutkii elokuvassa juuri näiden elementtien (äänen ja kuvan) välisiä keskinäisen tapahtumisen mahdollisuuksia. Pyrkimys, joka Aviovaimo Pariisissa- elokuvassa ilmenee ehkä eksplisiittisimmin ohjaajan koko tuotantoon suhteutettuna.

## 12. Jakso (Otos 20)

Juliette on kotonaan keittiössä pesemässä astioita, kun samaan aikaan (6. -10. Jakso, Otos 11 - 15) Robert ja Roger ovat kehyksen ulkopuolella vielä kuuntelemassa radioviestejä. Otoksessa Godard on sekoittanut keskenään fiktiivisen diegesiksen maailmaan sijoittuvan tapahtuman ja dokumentaarisen haastattelutilanteen. Yleensä Godard käyttää lineaarista kerrontaa rikkovissa "dokumentaarisissa" otoksissa joko puolikuvaa tai lähikuvaa, mutta tässä otoksessa Juliette on sijoitettu kokokuvaan. Irroitettu otos on siten pyritty saamaan lähemmäksi elokuvan diegesiksen fiktiivistä maailmaa, jota kehyksen ulkopuolinen Robertin ääni vahvistaa. Otoksessa astianpesun ohella Juliette kertoo kameralle tunteistaan ja kokemastaan eksistentiaalisesta rajatunteesta. *"Todiste tuonpuoleisesta: ... Pesin astioita kun aloin yhtäkkiä itkeä. Kuulin äänen joka sanoi: Kestät mitä vain. ... Minä, minua ... kaikki ... latteaa."* Ääniraidalle nousee esiin viulumelodia seuraavaan lauseeseen asti. *"Hyvin sekavaa. ... Aikako? En oikein tiedä. ... Ei määritelmiä välttämättä tarvita... Hyvin usein koetetaan eritellä sanojen merkitys. ... Ihmiset ihmettelee liikaa. ... Myöntäisivät, että mikään ei ole niin yksinkertaista kuin pitää asioita itsestäänselvinä."*

Julietten puheen kautta avautuu näkökulma elokuvan tekstuuriin transsendenttiseen, "toiseen ulottuvuuteen". Deleuzen ja Derridan (kpl. 3, 3.1., 3.2.) kuvaaman kaksoiskirjoituksen kaltaisesti

Godard tuottaa otoksessa abstraktin ja pragmaattisen tasojen välisen yhteyden, jonka ohella elokuva tekstinä avautuu kohti katsojaa/ohjaaja-haastattelijaa pyrkien vuorovaikutukseen eli jakamaan kokemuksen sisäisestä tunteesta. Otoksessa käsitellään probleemaa miten kielen ja puheen kautta on mahdollista esittää ei-kielellisen tason kokemuksia. Julietten puheessa lauseet ovat hyvin lyhyitä ja abstrakteja, jolloin käytettyihin sanoihin kiteytyy enemmän sisäistä tunnetta. Abstraktit sanakäsitteet toimivat eräänlaisina aukkoina, joiden kautta mahdollistuu pääseminen kielen tason läpi kohti välitöntä, subjektiivista tunnetta, koska abstraktiotason ollessa niin korkea yksityisestä tulee välttämättä yleinen.

Lauseella "*Kuulin äänen joka sanoi: Kestät mitä vain*" Godard pyrkii osoittamaan yksilöllisen "sisäisen äänen" olevan riippuvainen aina ehyen ykseyden ulkopuolisesta toisesta. Lauseen totuusarvo ei piile siinä tapahtuiko kyseinen tilanne oikeasti, eli kuuleeko Juliette ääniä, vaan Godardin tarkoituksena on kommunikoida elokuvan kielen kautta ja lyhyesti antaa katsojalle informaatiota Julietten sisäisestä kokemuksesta. Analogisesti otoksessa tapahtuvaan kommunikaation aktiin suhteessa kameraan, Godard esittää tunteiden ja sisäisen puheen muodostuvan myös aina suhteessa ulkopuoliseen toiseen. Julietten kuulema ääni on eräänlainen syvempään sisäiseen kokemusmailmaan sisäistynyt toinen "I is another" (vrt. Deleuzen abstrakti deterritorialisaation liike).

Otoksessa ääniraidalle nouseva viulumelodia toimii allegorisena ylevän tai sielun äänenä, joka toimii kielen ulkopuolella. Viulumelodia kommunikoi myös suhteessa Julietten puheeseen, josta osoituksena sen esiintuleminen Julietten sanottua lauseensa: "*Minä, minua ... kaikki ... latteaa.*" Viulumelodia asettuu esittämään yksilön sisäistä tunnetta, joka ei voi nousta esiin kielen kautta. Kielen kyky välittää subjektiivisia tunteita yksilön toimintaa heijastavien objektiivisten sanojen "Minä", "minua" kautta ei riitä, joten kieli täytyy murtaa. Viulumelodia ylimääräisenä elementtinä kykenee nostamaan Julietten lauseen ja otoksen signifikaation riittävän abstraktille tasolle ja siten ilmaisemaan subjektiivisen tunteen paremmin.

## 15. Jakso (Otos 24 - 26)

Puolikuvassa (24) Juliette makaa sängyssään silmät kiinni ja toteaa ääneen: "*Silmät on ruumis ja melu on...*" Kehyksen ulkopuolelta kuuluva oven avautuminen herättää hänet. Julietten poika Christophe tulee makuuhuoneeseen ja kysyy kuvan ulkopuolelta: "*Äiti, näetkö sinä unia?*" Juliette



vastaa: "*Mene nyt, myöhästyit koulusta.*" Christophe: "*Haluaisin tietää.*" Juliette: "*Ennen unet tuntuivat siltä, että iso aukko imaisi minut. Nykyään unissa tuntuu siltä kuin hajoaisi kappaleiksi. Ennen heräsin kertaheitolla vaikka heräsinkin hitaasti. Nykyään kun herään pelkään että paloja puuttuu.*" Poika vastaa kuvan ulkopuolelta: "*Viime yönä näin unta.*" Juliette: "*Mistä?*" Leikkaus lähikuvaksi (25) pojasta, joka seisoo ovensuussa: "*Kävelin yksin jyrkänteen reunalla olevaa tietä. Tilaa oli vain yhdelle. Yhtäkkiä näin edessäni kaksoset. Mietin miten he mahtavat päästä ohi. Yhtäkkiä toinen kaksonen kävelee toista kohti. He sulautuvat yhdeksi henkilöksi. Silloin tajuan että he ovat Pohjois- ja Etelä-Vietnam, jotka yhdistyvät.*" Leikkaus lähikuvaksi (26) Julietten kasvoista hänen katsoessa poikaansa. Christophe kysyy kuvan ulkopuolelta: "*Äiti, mitä kieli on?*" Juliette vastaa: "*Kieli on talo jossa ihminen asuu.*" Juliette kääntää katseensa kameraan, jolloin ääniraidalle nousee viuluelodia.

Julietten repliikki "*Silmät on ruumis ja melu on...*" on uudelleen merkityksellistetty versio vanhasta sananlaskusta "silmät on sielun peili". Godardin versiossa silmät ovat ruumis ja peili-metafora puuttuu kokonaan. Käännöksen kautta Godard asettuu vastustamaan alkuperäisen sanonnan heijastus-luonnetta eli silmät (tai kuva) eivät peilin tavoin heijasta syvempää merkitystä, jonka perusta ilmeni poissaolevassa metafysisessä perustassa, asian olemuksessa eli sielussa. Godardin lausetta voidaan tulkita Deleuzen ajattelun pohjalta siten että silmät on pinta, jonka läsnäolevassa olemuksessa syvempi sielullisuus vaikuttaa itsessään. Näin ollen ruumis materiaana on konstruktio, joka ei toimi dialektisena vastakohtana sielulle vaan päinvastoin sielu ja ruumis vaikuttavat materiaan pinnassa kaksisuuntaisena tapahtumisena. Erilaiset sävyt ja komposition tyyli tuottavat syvätason esille eri tavoin eli sielullisuudella on eri tasoisia tapahtumisen asteita. Silmät ovat ruumiina eräänlainen ikoninen merkki, jossa Peirce'n *Firstnessin* kaltaisesti ilmenee puhdasta ja välitöntä laadullista olemusta, jonka määrittelemisen ei mahdollistu kielellisen kaksoisartikulaation keinoin.

Sanonnan toinen osa "*ja melu on ...*" yhdistyy edelliseen dualistisena vastinparina, joka ilmentää abstraktin syvällisyyden aktualisoitumisen toista puolta eli pragmaattista ja määrällistä tasoa. Godard on käyttänyt melu-metaforaa elokuvassa tekstuaalisina viittauksina ja ennen kaikkea audiovisuaalisena merkityksenä äänettömyyden vastakohtana. Hiljaisuus/melu-rinnastus on analoginen uuden sananlaskun kahden lukumerkin väliselle suhteelle. Melu on silmien toinen puoli, joka ilmenee otoksessa pojan tullessa makuuhuoneeseen herättämään nukkuvan äitinsä. Juliette ei ennen heräämistään ehdi lausua ääneen mitä melu on. Siten herääminen takaisin diegesiksen maailmaan symboloi sitä mitä melu on: välitöntä olemassaoloa reaalityodellisuudessa (= elokuvan

diegesiksen maailmassa). Melun määrittelemisen eksplisiittisesti oli tapahtumassa toisella tasolla, kun Juliette nukkuessaan puhui unissaan. Symbolinen "toinen tietoisuuden taso" näyttäytyi unen imaginaarisena alueena, jonka korkeampi abstraktiotaso artikuloitui Julietten reflektiivisessä puheessa Peircen *Thirdnessin* kaltaisena olemuksena.

Pojan kysymykseen näkeekö äiti unia, Juliette vastaa: "*Ennen unet tuntuivat siltä, että iso aukko imaisi minut. Nykyään unissa tuntuu siltä kuin hajoaisi kappaleiksi. Ennen heräsin kertaheitolla vaikka heräsinkin hitaasti. Nykyään kun herään pelkään että paloja puuttuu.*" Vastauksellaan Juliette ilmentää näkemystä modernin subjektiviteetin fragmentaarista ja ei-essentialistisesta olemuksesta. Uni esitetään metaforana subjektin tietoisuudelle ja sisäiselle kokemusmaailmalle. Juliette luonnehtii esiin aika-perspektiivin, jossa hänen aiemmat kokemuksensa "unista" eräällä tavalla mahdollistivat täyden heittäytymisen tunteen valtaan. Yksilön eksistentiaalinen olemus ja tunne subjektivisesta tietoisuudesta ilmenivät välittöminä ja yhdistyivät saumattomasti toisiinsa. "Kielellisen käänteen" jälkeen holistinen tunne kokonaisuudesta on hajonnut tunteeksi sirpaloituneesta sielusta, jonka kappaleita arkitodellisuudessa yksilö etsii pyrkien eheyttämään kokemustaan henkilökohtaisesta identiteetistä.

Verrattuna Julietteen Christophe on nähnyt voimakkaan unen, joka symboloi poliittisen utopian toteuttamisen mahdollisuutta reaalitodellisuudessa. Reaalipoliittisesta kontekstista esimerkiksi valittu äärimmäisen dialektinen kahtiajakautuminen Pohjois- ja Etelä-Vietnamin välillä kuvastaa hyvin Godardin pyrkimystä kamppailla ehdottomia raja-aitoja vastaan. Pojan unessa kahtiajakautuneet maat ilmenevät henkilöhahmoina kaksosina, joilla siten on runsaasti yhteistä jaettavaa keskenään. Unessa vastakkaisista suunnista toisiaan lähestyvät maat joutuivat yhdistymään, jota ilman niistä toisen olisi pitänyt tuhoutua. Godard korostaa tämän otoksen kautta utooppisessa ajattelussa vaadittavaa tietynlaista lapsenkaltaisuutta ja luovaa kykyä nähdä analogisia yhteyksiä tarinoiden, kertomusten ja reaalitodellisten asioiden välillä. Epäkonventionaaliset ratkaisut ja toimintamallit perustuvat usein epärationaaliselle ajattelulle, jota otoksessa unen imaginaarisen tila symboloi. Dialektisen ajattelun vastakohtaksi Godard esittää "kolmannen" tilan, joka voi mahdollistaa joko/tai- ajattelusta erottautumisen ja produktiivisten synteisien luomisen. Uni symbolina toimii myös laajemmassa merkityksessä elokuvan metaforana, jolloin moderni elokuva abstraktina runona voi itsessään ilmentää kyseistä kolmannen tilaa. Elokuvassa kaikki on mahdollista, mutta moderni elokuva ei kiteydy muotoonsa vaan esittää olemuksensa aina liiallisena suhteessa määriteltyihin rajoihinsa, jolloin elokuvassa kaikki voi tulla mahdolliseksi ja "enemmän todeksi".

Jakson viimeisessä otoksessa äiti lähikuvassa katsoo ihailen kuvan ulkopuolella olevaa poikaansa. Julietten kasvoilta kuvastuva ilme signifioi lyhyen, hiljaisen hetken aikana ylevää transsendenttista vaikutusta äidin ja pojan suhteessa. Hetkeen kristalloituu koko unessa projisoidun utooppisen ajattelun ydin: syviä arvoja ilmentävä eettinen tietoisuus, jonka jakaminen toisen kanssa mahdollistaa potentiaalia myös käytännöllisen elämän oikeudenmukaisemman eksistenssin puolesta. Transsendenttinen hetki muuttuu aktuaaliseksi läsnäoloksi pojan kysyessä äidiltään: "*Äiti, mitä kieli on?*" Juliette vastaa: "*Kieli on talo jossa ihminen asuu.*" Elokuvan aiemmissa jaksoissa ollaan havainnoitu tilanteita, joissa Godard rinnastaa kielijärjestelmän objektiivisen olemuksen Pariisin kaupunkiympäristöön jota vasten elokuvassa elävien yksilöiden elämä rinnastuu. Henkilöhahmot pyrkivät elämään Pariisissa, mutta asuvat usein sen lähiöissä (marginaalissa). Elokuvassa erilaiset kaupunkikuvaukset symboloivat analogisesti erilaisia yhteiskunnallisia diskursseja. Asumisen reaaliset olosuhteet ja toiveet paremmasta elämästä on elokuvassa esitetty konfliktina, jotka purkautuvat imaginaarisiin ja runollisiin kuvauksiin arkisten tilojen semanttisesta syvyydestä. Siten Godard presentoi näkökulman, jonka pohjalta kauneuden olemuksen voidaan tulkita ilmenevän ei niinkään asioiden tosiasiallisessa olemuksessa vaan siinä ristiriidassa, jonka esineet saavat toimiessaan subjektien eksistentiaalisen identiteetti-projektin tulkkeina eli metaforina.

### 31. Jakso (Otos 74 - 77)

Kyseessä baariin sijoittuva kohta. Juliette on tullut istumaan baarin takaosassa olevaan kulmapöytään, jossa ennestään istuvat toisilleen vieraat mies ja toinen nainen. Puolikuvassa (74) pöydän ääressä mies juo kahvia ja lukee lehteä, Juliette istuu hänen takanaan kulmasohvalla juoden Coca-colaa. Mies kääntyy katsomaan Juliettea, joka jo valmiiksi tarkkailee häntä. Katseiden kohdattua molemmat kääntävät päänsä pois samanaikaisesti. Tapahtuu vielä muutamia vuorovaikutustunnusteluja ennen kuin ääniraidan baarin arkiäänien tilalle nousee hiljaisuutta ja Godardin kuiskaava selostus: "*Yksinäisten maailma, jossa vallankumous ei ole mahdollinen.*" Leikkaus lähikuvaan (75) kahvin pinnasta, jonka mustalla pinnalla muodostuu kuplamuodostelma. Godardin puhe jatkuu: "*Jossa veriset sodat uhkaavat - kapitalistit epäilevät oikeuksiaan ja työväenluokka perääntyy. Jossa tulevaisuus on tieteen kehityksen takia alati läsnä - ja tulevaisuus tätä hetkeä enemmän kuin tämä hetki ...*" Kahvikuppiin muodostunut kupla "räjähtää" muodostelman keskeltä. "*... ja kaukaiset galaksit kotiovella. Kaltaiseni, veljeni.*" Leikkaus

uudestaan puolilähikuvaan (76) miehen sivulta, joka nostaa päänsä pöydästä ja polttee savuketta. Juliette kääntää katseensa häneen ja mies katsoo Juliettea, mutta kääntää katseen takaisin. Juliette kääntää katseen myös alas ja sivulle. Ääniraidalla baarin ja liikenteen ääniä. Leikkaus erikoislähikuvaksi (77) kahvin pinnasta, johon sormet tipauttavat sokeripalan. Kahvin pinnassa alkaa syntymään uusia kuplamuodostelmia. Kuplat liikkuvat pois kehyksestä ja kuva muuttuu kokonaan mustaksi. Godardin puhe nousee esiin: "*Mistä alkaa? Mikä? Jumala loi taivaan ja maan. Tietysti mutta liian helppoa. Täytyy voida sanoa paremmin. Että maailman rajat ovat kielen rajat ...*" Pinnalle muodostuu uusia kuplia. "*... että minun maailmani rajat ovat minun kieleni rajat. Että puheeni vetää maailmani ääri-rajat. Että looginen ja salaperäinen kuolema tuhoaa sen rajan. Ei ole enää kysymyksiä eikä vastauksia. Kaikki hämärtyy.*" Kuvassa kupla epätarkentuu hetkeksi. "*Jos asiat sattumalta selkiävät, sen täytyy johtua tietoisuudesta.*" Ääniraidalle nousee viulumelodia. "*Sen jälkeen kaikki loksahdaa kohdalleen.*"

Kohtauksessa tematisoidaan vuorovaikutuksen ja kommunikaation vaikeutta ihmisten välillä. Godard toteaa modernin yhteiskunnan olevan "*Yksinäisten maailma, jossa vallankumous ei ole mahdollinen.*" Godardin näkemyksessä kapitalistinen järjestelmä kolonisoii yksilöllistä elämäntasoa luoden autonomisten yksilöiden rationaalisen tuotantoyhteiskunnan. Yhteisön, jossa yksilöiden väliselle yhteisöllisyyden tunteelle ei jää sijaa voitonmaksimoimistendenssin rinnalla. Godardin lohduttomassa visiossa ei myöskään nähdä mahdollisuutta reaalipolitiikan järjestelmän tasolla tapahtuvalle vallankumoukselle. Leikkauksen jälkeisessä kuvassa mustan kahvin pinnasta kelluva vaahtokupla presentoi fragmentaarisen yksilön eksistenssin yksinäisyyttä keskellä laajaa tilallista avaruutta. Godard näkee pragmaattisen ja reaalisen tason ympäristönä, jossa ristiriidat ajautuvat dialektisina antagonistisiin suhteisiin ja sotatoimiin. Nykytodellisuudessa tieteen kehityksen kautta ajallinen perspektiivi on lyhentynyt ja kokemushorisontti kaventunut Paul Virilion kuvaaman valonnopeuden kaltaiseksi läsnäolon simulatiiviseksi olemukseksi.

Godardin puheessa aika-käsityksen nähdään kääntyvän läsnäolon välittömästä kokemuksesta yhä enemmän kohti virtuaalista ja potentiaalista tulevaisuutta suuntautuvaksi kuvitteellisen tiedostamiseksi. Baudrillardin ajattelun mukaan hermeneuttinen tiedostaminen ja ymmärtäminen hyperreaalisen tilassa ei ole mahdollista. Godard näyttää uskovan kapitalismin kehityksen kautta samaan, sillä lauseen "*ja tulevaisuus tätä hetkeä enemmän kuin tämä hetki ...*" jälkeen kahvikupissa muodostunut kupla räjähtää muodostelman keskeltä. Toisaalta tämän jälkeen Godard esittää vaihtoehdoisen skenaarion: "*... ja kaukaiset galaksit kotiovella. Kaltaiseni, veljeni.*" Jälkimmäisen

lauseen kautta Godard uskoo lisääntyneen tiedon tason kautta mahdollisuuden lisätä solidaarista ajattelua ja eettistä tietoisuutta.

Viimeissä otoksessa (77) Godard käsittelee eksistentiaalisia kysymyksiä yksilön olemuksesta ja suhteesta ympäröivään maailmaan ja kieleen. Otoksen alussa erikoislähikuvassa kahviin tipahtavan sokeripalan liike ja syntyvät kuplamuodostelmat symboloivat maailmankaikkeuden syntymistä. Puheessaan Godard miettii maailman mieltä ja perimmäistä alkuketkeä kieltäen teologisen uskomuksen liian yksinkertaisena ratkaisuna; tarinana, jota voi pitää kulttuurisena kertomuksena muiden joukossa. Kuitenkin Godard näkee kielen kaiken maailmassa olemisen perimmäisenä rajana. Näin ollen Godard lähestyy Giorgio Agambenin (kts. kpl. 3.1., 3.2.) näkemystä Raamattuun perustuvan perimmäisen ilmoituksen merkityksestä, jonka hän näkee ilmenevän kielen syntymisenä sinänsä, abstraktina toiseutena osoittamaan että ylipäättään jokin on.

Toisaalta Godard asettaa abstraktin kielellisyyden rinnalle näkemyksen subjektiivisesta kielestä: "...  
*että minun maailmani rajat ovat minun kieleni rajat. Että puheeni vetää maailmani äärirajat.*"  
Subjektiivinen puhe on suhteessa abstraktiin kieleen tuottaen kaksinaisen suhteen, jonka kautta yksilöt voivat tuottaa mielekkäitä yhteyksiä käytännön elämässään ja kokea mielekkyyttä vapaudessaan merkityksellistää elämäänsä. Sosiaalinen elämä on monimutkaista ja täynnä subjektien tekemiä tulkintoja, jotka monikerrostavat kielellistä olemassaoloa diskurssien pluralismissa erilaisilla kontekstien tasoilla. Godard ei pidä kieltä objektiivisena ja järjestelmän taso ilmenee hänelle kaiken subjektiivisen eksistenssin vastakohtana, joka pyrkii kahlitsemaan ja kategorisoimaan yksilöllistä merkitysten tuottamista ja tulkinnan tekemisen vapautta. Godard näkee abstraktin ja subjektiivisen kielen välisen rajan ylittämisen olevan mahdollista metaforisen kuoleman käsitteen kautta, joka voi audiovisuaalisessa tekstuurissa ilmentyä ns. "kuolleina kohtina". Kuolleet otokset ylittävät elokuvallisen kielen rajat ja pysäyttävät kaiken elokuvallisen semiosiksen tapahtumisen liikkeen. Elokuvan kielessä mahdollistuva synteesi subjektiivisen ilmaisun ja abstraktin kielellisyyden välillä tapahtuu yhteydessä katselijan lukuprosessin kanssa. Elokuvan kieli voi siten abstraktina kielenä välittää kahta subjektiivista puhetta, elokuvantekijän ja katselijan luovaa tulkinnan prosessia.

### 31. Jakso (Otos 78 - 80)

Kokokuva kadunkulmasta, jossa pieni puistoalue jakaa kahden kadun välistä aluetta. Juliette saapuu kuvaan kehyksen vasemman reunan takaa jatkuvalta kadulta. Julietten kävellessä ääniraidalla soi viulumelodian hänen reflektoidessa tunteitaan: "*En tiedä missä ja milloin. Muistan vain, että niin tapahtui.*" Leikkauksen jälkeen Juliette tulee toisen kerran samaan kohtaan, mutta hieman kauempaa kuvattuna. "*Hain sitä tunnetta koko päivän. Puut tuoksuivat.*" Sama saapuminen kehykseen kuvataan vielä kolmannen kerran. "*Että minä olin maailma... ja maailma oli minä.*" Juliette poistuu kuvasta alempana olevan tien suuntaan oikealle. Ääniraidalle nousee Julietten toteamus: "*Maisema on kuin kasvot.*"

Edellä kuvattu suhde subjektiivisen kokemuksen ja objektiivisen todellisuuden välillä näkyy otoksessa Julietten puhuessa kokemastaan tunteestaan. Ohimenevän hetken aikana Juliette on kokenut tunteen yksilöllisen tietoisuuden ja maailman välittömästä yhdistymisestä. Godard kuvaa otoksessa elokuvan diegesiksen maailmaa ei-realistisena toistaen samaa tapahtumaa peräkkäin, jolloin elokuvallinen todellisuus tulee esiin unenomaisena tilana subjektiivisen kokemuksen ja reaalisen todellisuuden välissä. Juliette ei enää kykene kokemaan maailma-suhdetta välittömänä ja holistisena yhteytenä kuin vain silloin, kun kieli ja tietoisuus hetkellisesti murtuvat. Välitilallinen kokemus ei ole sidottu reaaliin aika- ja tila-koordinaatteihin, vaan tunne eksistentiaalisesta ykseydestä tapahtuu eri aistien yhteisvaikutuksesta ja liittyy suuresti myös henkilökohtaisiin muistoihin. Näin tietty arkinen tapahtuma voi kristalloitua transsendenttiseksi hetkeksi, joka subjektiivisella tasolla merkitsee lähes absoluuttista tunnetta elämän ja itsen yhteneväisestä olemuksesta, tietoisuutta siitä että maailma ja minä ovat.

### 82. - 83. Jakso (Otos 193 - 194)

Kokokuva (193) mainosvalokyltistä, josta kuvattuna kaksi kirjainta "AB". Ääniraidalla Godardin kuiskaava ääni toteaa: "*Löytää olemisen aakkoset.*" Kamera siirtyy vasemmalle paljastaen kuvassa seuraavan kirjaimen, jolloin edellinen B-kirjain jää kehyksen ulkopuolelle ja kun A jää kuvaan on seurauksena uusi kirjainyhdistelmä "BA". Leikkaus kokokuvaan (194) Juliettelta seisomassa lähiön kerrostalojen pihalla. Julietten hahmoon rinnastuu hänen takanaan oleva kerrostalon julkisivu, joka täyttää kuva-alan taustan. Juliette katsoo kameraan ja toteaa: "*Muistan vain, että niin tapahtui.*"

*Ehkei sillä ole väliä. Silloin kun se metrotyyppi oli viemässä minua hotelliin. Kumma tunne. Ajattelin sitä koko päivän. Tunne siteistäni maailmaan."* Juliette kääntyy kehyksen oikeaa reunaa kohti, jonka myötä kamera alkaa kääntymään 360 astetta panoroiden koko lähiön piha-alueen. Käännöksen aikana kuvan ulkopuolelta Juliette toteaa: *"Tunsin äkkiä että olin maailma ja että maailma oli minä. Sen kuvaaminen vaatisi sivuja tai kokonaisia kirjoja."* Ennen kuin kamera on palannut takaisin lähtöpisteeseen Juliette toteaa: *"Maisema on kuin kasvot."* Kamera pysähtyy takaisin puolikuvaksi Juliettelta: *"Tekee mieli sanoa: näen vain kasvot, joilla on tietty ilme."* Kääntyy katsomaan kehyksen sivuilta molempiin suuntiin, sekä taakseen ja takaisin eteenpäin. *"Ei se tarkoita, että ilme olisi sen kummoisempi. Eikä sitä että ilmettä koettaa kuvata. Tekee ehkä mieli sanoa niin tai näin. Hän muistuttaa Tšehovin Natashaa..."* Juliette hymyilee. *"... tai sitten se on Flahertyn Nanookin sisar. Olisi parempi sanoa, ettei sitä voi sanoa kuvata. Ilmeeni täytyy kuitenkin ilmentää jotain."* Juliette katsoo suoraan kameraan. *"... jotain jonka voi irrottaa yleiskuvasta - ruudussa näkyvästä muodostelmasta. ... Niin, aivan kuin voisi sanoa ensin: noilla kasvoilla on tietty ilme ja sitten... Ja sitten ... Ilme on vaikka tämä: väsymys."*

Ensimmäisen otoksen kirjainyhdistelmien kautta Godard kuvaa audiovisuaalisen tutkimuksen kautta tapahtuvaa kielellisten sääntöjärjestelmien analyysiä ja suhdetta yksilölliseen olemassaoloon. Kuvassa projisoidaan esimerkki miten kamera voi kääntää lineaarisen logiikan "AB" hallitsevuuden toisinpäin "BA", jolloin otoksessa tapahtuu siirtymä näiden kahden logiikan välillä. Godard edelleen pyrkii esittämään nämä kaksi vastakkaista näkökulmaa samassa kuvassa. Lisäksi otoksessa tapahtumaa kommentoivan refleктоivan äänen kautta Godard presentoi elokuvan ambivalenttisen ("valheellisen") olemuksen lisäksi kolmannen tason: elokuvallisen olemuksen ja elokuvan abstraktin kielellisyyden osoittaminen, sen että elokuva on; jonka aakkosia Godard audiovisuaalisen tutkimuksensa kautta etsii.

Seuraavassa otoksessa esitetään näkymä maisemaan, jossa samassa kuvapinnassa Juliette sekä kerrostalo rinnastuvat keskinäisesti jatkuvina elementteinä. Lauseessa *"Maisema on kuin kasvot"* Juliette artikuloi saman yhteyden, joka toistuu otoksesta (78 - 80). Otoksessa subjektiivisen kokemuksen esitetään ylittävän eksplisiittisesti määritellyt ajan ja paikan horisontit ja olevan siten objektiivisesti vaikeasti artikuloitavissa. Runollisen esitystavan ja abstraktien metaforien kautta voidaan kyseistä välitöntä hetkeä lähestyä korostamalla kokemuksen subjektiivista ja syvää affektiivista luonnetta. Otoksessa Godard pyrkii esittämään objektiivisesti subjektiivista kokemusta rinnastaen Julietten laajalla panoroinnilla kuvaan lähiön ympäristöstä.

Kyseessä oleva pitkä otto artikuloituu abstraktiksi käsitteeksi, joka yhdistää kaksi näkymää (kasvot ja maiseman) samassa kuvassa. Julietten repliikin kautta Godard korostaa samoin ettei kuvan olemusta ja kuvattujen kasvojen ilmettä voi määritellä sanojen avulla. Kasvojen ilmeessä tulee voimakkaimmin esiin esikielellinen signifioiva aines, jota voi määritellä ainoastaan puhtaana laadullisuutena (vrt. Deleuze kpl. 3.1.). Subjektien ja objektien välisten kuvien rinnastukset toimivat ainoastaan intellektuaalisen montaasin keinoin. Siten henkilöiden esittäminen ei voi koskaan samaistua objektien kuvauksiin, koska subjektit ilmentävät elinvoimaa itsessään ja objekteihin projisoitu "subjektiivisuus" on vain niiden inhimillistämistä analogisen kuvakonstruktion keinoin.

87. - 89. (206, 207, 208, 210)

Puolikuva (206) Julietten ja Robertin kerrostaloasunnon keittiöstä. Robert huutaa eteisestä kuvan ulkopuolelta: "*Perillä ollaan.*" Juliette laittaa ostoskorin pöydälle ja alkaa laittamaan ostoksia paikoilleen kysyen samalla: "*Missä?*" Robert vastaa kuvan ulkopuolelta: "*Kotona.*" Juliette jatkaa kyselyä: "*Mitä sen jälkeen tehdään?*" Robert: "*Nukataan. Mikä sinua vaivaa?*" Juliette: "*Entä sen jälkeen?*" Robert: "*Herätään.*" Juliette: "*Entä sen jälkeen?*" Robert: "*Aletaan alusta.*" Juliette laittaa tavaroita kaappiin ja Robert jatkaa: "*Käydään töissä, syödään.*" Juliette: "*Entä sen jälkeen?*" Robert tulee hänen eteensä, ottaa lasit käteensä ja vastaa: "*En tiedä.*" Laittaa lasit uudestaan päähänsä: "*Kuollaan.*" Juliette kysyy väsyneellä äänellä: "*Entä sen jälkeen?*" Leikkaus lähikuvaksi (207) bensinimittarin lukemista, jotka liikkuvat lukemasta 00, 00 lukuun 1,10. Leikkaus puolikuvaksi (208) lasten makuuhuoneesta ja sängystä, jonka laidalla Juliette istuu ja katsoo poikaansa juoksemassa ja hyppimissä sänkyyn: "*Voinko leikkiä vielä, lukea?*" Juliette silittää pojan hiuksia: "*Kyllä kyllä.*" Juliette kääntyy ja katsoo eteenpäin kohti kameraa: "*Mitä tietäminen tarkoittaa?*" Juliette huutaa toiseen huoneeseen: "*Robert, tuo Solange tänne.*" Katsoo kameraa kohti: "*Ai, silmänikö?*" Koskettaa oikeaa silmää sormellaan. "*Ne ovat minun silmäni, koska minä näen niillä. ... Ne eivät ole polvet tai olkapäät. Tiedän koska minulle on sanottu.*" Koskettaa poikaa kädellään: "*Rauhoitu vähän.*" Poika tyyntyy ja ottaa sängyltä lehden, jota alkaa lukemaan. Juliette katsoo kameraan: "*Mitä jos minulle ei olisi sanottu? Entä elämä?*" Ääniraidalle nousee viulumelodia, johon sekottuu Solangen kovaääninen itkeminen. Juliette ojentaa käsiään: "*Anna tänne.*" Robert ojentaa tyttären ja ottaa sängyltä pojan leikkipyssyn, suukottaa tytärtä ja poistuu huoneesta. Tytär itkee: "*Missä isi on?*" Juliette vastaa: "*Nyt nukutaan. Nukutaan Christophen kanssa.*"



Juliette takettuu Robertin toteamukseen ja alkaa lapsen kaltaisesti kyselemään "mitä sitten?" Robert antaa kysymyksiin käytännöllisen järjen perusteella loogisia ja kausaalisia vastauksia, jotka päätyvät lopulta ylittämättömään pisteeseen, kuolemaan. Leikkaus seuraavaan otokseen liittää bensini mittarin visuaalisena elementtinä mainittuun kuoleman ideaan, joka lukumerkkinä jatkaa edellisen otoksen henkilöiden käymää keskustelua ei-kielellisellä tasolla. Kuvassa (207) siten vastataan edellä (206) esitettyyn kysymykseen audiovisuaalisella esityksellä, jossa määrällinen ja ajallinen liike nollapisteestä eli metaforisesta kuolemasta eteenpäin osoittaa symbolisesti että "kuoleman" jälkeen liike jatkuu konfliktien ja siltakohtien yli, ei holistiseen ykseyteen, vaan uusiin ykseyden ylittäviin (1,10) semanttisiin risteyskohtiin. Seuraavassa otoksessa Christophe iltavillissään juoksee kehyksen ulkopuolelta kuvaan hypäten sänkyynsä. Pojan liike vertautuu edellisen kuvan (207) mittarin lukemien liikkeeseen, jolloin mittarin lukeman nollapiste rinnastuu siten analogisesti seuraavan otoksen (208) kehyksen ulkopuoliseen tilaan. Christophen toivomuksessa saada vielä ennen nukkumaan menoa leikkiä ja lukea ilmenee sama elämänvirta ja energioiden liike, joka on kaiken uuden synnyttämisen perustavana alkuvoimana.

Juliette erittelee tietämisen merkitystä suhteessa välittömään, subjektiiviseen kokemukseen "*Ne ovat minun silmäni, koska minä näen niillä*" ja toisaalta kielijärjestelmän luomiin määrittelyihin "*Ne eivät ole polvet tai olkapäät. Tiedän koska minulle on sanottu.*" Tietäminen on siten tietoa objektimaailmasta, joka perustuu toisaalta sisäiseen kokemukseen asioista, toisaalta sosiaalistumiseen kulttuuriseen kieli- ja symbolijärjestelmään. Juliette kuitenkin problematisoi tilanteen pohtimalla mitä tapahtuisi, jos häntä ei olisi kielen kautta sosiaalistettu tuntemaan asioiden objektiivista olemusta. "*Mitä jos minulle ei olisi sanottu? Entä elämä?*" Ääniraidalle nousee viulumelodia, joka symboloi abstraktin transsendenttisen olemuksen tasoa ja artikuloituu kielellisen lauseen vastakohdaksi, kielen ulkopuolella olevaksi sonoriseksi elementiksi problematisoiden väitelauseen vaatiman potentiaalisen vastauksen.

Elokuvan otos taas itsessään antaa vastauksen kysymykseen, joka sijoittuu kielellisen merkityksen ulkopuolelle: (elokuvallinen) eksistenssi tapahtuu kielellisten ja kielen ulkopuolisten tasojen välillä. Godardin problematisoidessa kielelliset kategoriat ja merkitykset hän käsitteellistää ne elokuvan tekstuurissa asettamalla väitelauseelle tai käsitteelle vastakohdaksi toisen, ei-kielellisen referentin. Elokuvan kielijärjestelmä on näiden kahden tason välistä vuorovaikutusta, joiden läsnäolo ja poissaolo vuorottelevat tekstuurin pinnassa ilman niiden välistä välttämätöntä dialektiikkaa. Eli poissaoleva on enemmän virtuaalista, vielä aktualisoitumatonta ainesta, aikaa ja muistia, joka voi ilmentyä monitahoisissa kerronnallisissa operaatioissa, joiden tarkoituksena on luoda

kommunikatiivisen järjestelmän tila elokuvana. Siten Julietten vastaukseen "Entä elämä?" Godard voisikin vastata, että elokuva itse on elämää.

Kokokuva (210) Julietten ja Robertin makuuhuoneesta, jossa parisängyssä Juliette nojaa vaaleanpunaiseen sängynpäättyyn. Sängyn yläpuolella näkyy alaosa julisteesta, jossa käsi kuristaa vihreällä pohjalla olevaa kapeaa kurkkua. Juliette toteaa kameralle: *"Määrittelen itseni yhdellä sanalla: ei vielä kuollut."* Robertin tultua huoneeseen ja käytyä makuulle Juliette luettuaan Robertin kirjaa kysyy mieheltään: *"Mitä eroa on aidolla ja epäaidolla rakkaudella?"* Robert vastaa: *"En tiedä."* Juliette vastaa: *"Epäaito on sitä että palaan tajuihini. Aittoa rakkautta on se kun muutun ja rakastettu muuttuu."* Robert katsoo Juliettea kiinnostuneena: *"Olenko muuttunut? Olen vain väsynyt."* Juliette: *"Et sinä vaan minä. Olen muuttunut ja palannut tajuihini."* Robert katsoo Juliettea, joka kysyy uudelleen: *"Mitä se on?"* Robertia kääntää katseensa takaisin kirjaan ja toteaa: *"En tiedä."* Juliette päättää otoksen toteamalla: *"Jos kerran et tiedä, niin anna tupakka."* Robert ojentaa savukkeen ja kääntyy takaisin lukemaan. Juliette sytyttää tupakan.

Julietten määritelmä itsestään on negaatio termille "elossa." Määritelmä kuvaa Godardin epäluottamusta kielen kykyyn kuvata subjektiivisia kokemuksia ja identiteetin olemusta yksinkertaisten väitelauseiden ja käsitteiden kautta. Juliette asettaa lauseella subjektiivisen olemuksensa objektiivisten määritelmien ulkopuolelle, sillä määritelmä "ei vielä kuollut" ei määrittele mitä liittyy olemukseen elossa. Lauseessa kiteytyy elokuvan keskeinen teema ettei subjektiivista puhetta voi artikuloida suoraan kielen avulla, vaan Godard uskoo subjektiivisen semantiikan presentoituvan erityisten kielijärjestelmän läpi kulkevien murtumakohtien kautta. Subjektiivisuus on yhteydessä elokuvan kokonaisjärjestelmään, joka abstraktina tasona yhdistelee audiovisuaalista kerrontaa objektiivisen ja subjektiivisen tasojen välillä. Julietten subjektiivinen olemus liittyy juuri siihen voimaan (deterritorialisaation liike), joka tuottaa katkoksia objektiivisiin rakenteisiin ja luo yhteyden abstraktiin ei-kielellisen tasoon. Julietten hahmossa kristalloituu siten kaikki elokuvan pienet subjektiiviset virrat, joiden yhtenäinen voima vapautuu transsendenttisisissä kuvauksissa, joista lähikuva poikaansa katsovasta äidistä on tässä mielessä ilmaisuvoimaisin.

Robertin ja Julietten keskustellessa aidon ja epäaidon rakkauden olemuksesta, Robert reagoi Julietten vastaukseen *"Epäaito on sitä että palaan tajuihini. Aittoa rakkautta on se kun muutun ja rakastettu muuttuu."* toteamalla *"Olenko muuttunut? Olen vain väsynyt."* Robert tulee paljastaneeksi epäuskonsa aitoon rakkauteen, sillä hän ei koe muuttuneensa. Juliette puolestaan uskoo muuttuneensa ja tulleensa tajuihin, mutta ei tiedä mitä se on. Myös tunteiden alueella Juliette

ambivalenttisesti elää rationaalisen ja aidon rakkauden välissä, jonka osoituksena hänen prostituution harjoittamisensa rinnastuu ohimeneviin onnen hetkiin Robertin vierellä.

## 90. Jakso (Otos 211 - 214)

Erikoislähikuva (211) tupakan tulipäästä, joka hehkuu punaisena mustaa taustaa vasten. Ääniraidalla hiljaisuutta vasten Godardin kuiskaavaa analyysia: "*Kuuntelen mainosta radiosta. ESSOn ansiosta kiidän unelmien baanaa ja unohdan kaiken muun. Unohdan Hiroshiman, Budapestin, Auschwitzin, unohdan Vietnamin.*" Leikkaus välitekstiksi (212) "Idées". Ääniraidalla Godardin puhe jatkuu: "*Unohdan minimipalkan, asuntopulan ja Intian nälänhädän.* Leikkaus lähikuvaksi (213) näkymään nurmikolla, jonka edessä paketti Hollywood-purukumia. "*Olen unohtanut kaiken paitsi... Koskapa joudun takaisin nollapisteeseen, siitä on lähdettävä.*" Hidas avaus kokokuvaksi kokonaisuudesta tuotepakkausryhmästä, jotka on aseteltu säännöllisiin riveihin ja paketit näyttävät muodostavan pienoiskoossa olevan kerrostalolähiön. Kuva himmenee kuin ilta ja yö saapuisivat jättäen vain pakettien ääri viivat esiin. Ääniraidalle nousee kolme peräkkäistä viulun säveltä, joista viimeisimmällä leikkaus lopputekstiksi (214) FiN, jotka tulevat esiin trikolorin väreissä: sininen/valkoinen/punainen.

Mainosten merkit ja kulutuskulttuurin symbolit tuottavat illuusion holistisesta mielikuvamaailmasta, jonka johdosta yhteys elämän pimeisiin puoliin ja jaettava kokemus inhimillisestä hädestä unohtuu. Kieli ja kapitalistinen merkkitalous ei Godardin mukaan voi auttaa muistamaan, "Olen unohtanut kaiken paitsi ..." Keskeneräiseksi jäävä lause eksplikoi näkemyksen jonkin olennaisen jäämisestä kielen ulkopuolelle. Kyseessä oleva ei-kielellisen ala näyttäytyy imaginaarisen ja utooppisen ajattelun tilana, joka vaikuttaa konstruktivisen kokonaisuuden muotoutumiseen ulkopuolisen toiseuden kautta. Merkityksellisiin yhteiskunnallisiin tematiikkoihin liittyvä tunne eettisestä tietoisuudesta ja syvempien arvojen kollektiivisesta jakamisesta, liittyy juuri kysymykseen yksilöiden keskinäisen vuorovaikutuksen jakamisesta suhteessa imaginaarisiin tai abstrakteihin ideoihin.

Lauseessa ilmaisematta jäävä on transsendenttista ainesta, jota ei voi kuvata kielen kautta ja joka liittyy siihen mysteeriiin, jonka katoamista elokuvassa Godard on jatkuvasti profetoinut. Mysteeri liittyy elämän henkeen tai voimaan, joka erikoislähikuvassa hehkuu tulipäänä vasten mustaa avaruutta. Paluu nollapisteeseen on matka ilmaisun perustaviin ideoihin ja kielellisten merkitysten

ulkopuolelle, transsendenttiin ja välittömään olemukseen. Kielellisen ilmaisun uudistaminen käy metaforisen "nollapisteen" kautta, jonka puhtaiden ideoiden liittäminen luovaan konstruktiviseen käytäntöön voi tuottaa uusia ilmaisun tasoja ja yhteyksiä, niin sisältöjen kuin muotojenkin osalta.

Kuva himmenee ja ääniraidalle nousee viulumelodian sävel, joka jatkuu toisen sävelen kautta kolmanteen yläsäveleen. Samalla kuva leikkaa trikolorin värein kirjattuun lopputekstiin FiN. Lopun voi tulkita olevan elokuvan absoluuttinen nollapiste, johon Godard totesi joutuvansa. Mutta se on samalla alku uudelle konstruktiolle, jonka potentiaalia ja mahdollisuutta ilmentää viulusävelen nousu korkeampaan oktaaviin kolmannella nuotilla. "Kolmas" on siten välitilallinen, produktiivisen tapahtumisen paikka. Elokuvan viimeinen kuva on siksi transsendentti, "ulkoisin ulkoinen", joka on kaiken lähtökohdan, nollapisteen tai abstraktin tason produktiivisen vuorovaikutuksen merkki.

## **7. Yhteenveto: Godard, audiovisuaalinen kaksoiskirjoittaminen ja elokuvan elokuvallisuus**

Tutkimuksessa olen pyrkinyt tarkastelemaan Jean-Luc Godardin elokuvallista ilmaisukieltä audiovisuaalisena kirjoittamisena, joka yhdistää synteettisenä, tuotannollisena taideilmaisuna näkemyksiä eri elokuvallisista ja filosofisista traditioista. Tutkimusasetelmani on perustunut pyrkimykselle tulkita godardilaista kerrontaa deleuzelaisen tulemisen filosofian kautta ja havainnoida Godardin audiovisuaalisen ilmaisukielen olemusta pyrkimyksenä toisenlaiseen elokuvalliseen ontologiaan verrattuna elokuvatraditioiden kahteen peruslinjaan realistiseen ja formalistiseen kerrontaan. Lähtökohtani oli tarkastella Godardin dialektiseksi metodiksi todetun pyrkimyksen erilaisten synteettisten tekemisen produktiivisen "kolmannen" filosofian teoreettisen näkökulman valossa. Tarkastelemalla Godardia suhteessa jälkistrukturalistisen ja -fenomenologisen ajatteluperinteen kaksoiskirjoittamisen käsitteeseen olen pyrkinyt ymmärtämään godardilaisen kerronnan synteettistä luonnetta, jossa yhdistyvät olennaisella tavalla sekä formalistisen elokuvatradition muodollisten dekompositioiden käytäntö että poeettisen elokuvaan liittyvä pyrkimys subjektiivisen ilmaisukielen tavoitteluun.

Kaksoiskirjoittamisen käytännön kautta olen pyrkinyt tulkitsemaan Godardin audiovisuaalisen tutkimuksen projektia, jolla on kaksinainen merkitys toisaalta realistisen kertomaperinteen dekonstruktiona ja totuus-käsitteen hämärtämisenä, toisaalta elokuvan ilmaisumahdollisuuksien laajentaminen pyrkimyksenä subjektiivisen ajattelun ulkoistaminen audiovisuaaliseksi esitykseksi.

Konstruktivistisen filosofian kautta olen tulkinnut Godardin pyrkimystä uuden elokuvallisen kielen luomiseen. Erilaisten representaation problematiikkaa käsittelevien teorioiden valossa olen kartoittanut näkökulmia uudenlaisten semanttisten yksiköiden rakentamiseksi, jotka eivät operoi realistisen kertomaperinteen ontologian valossa merkin ja sen referentiaalisen vastineen kautta, toisin sanoen eivät tuota representaationa läpinäkyvää todellisuus-käsitystä. Tutkimuksen teoreettinen perusta lepää siten dekonstruktioon pohjautuvan käsityksen klassisen läsnäolo/poissaolo- dualismin murtumisesta.

Deleuzen ja Derridan teorioille pohjautuvan tulemisen ja tapahtumisen filosofian kautta tarkoitukseni on ollut hahmottaa elokuvallista ontologiaa, joka toimisi edellä mainitun kahtiajaon välisellä rintamalinjalla. Työssä käsitellyt keskustelut teosrakenteen murtumisesta tekstin ja yleisen diskursiivisuuden olemukseksi liittyvät tähän olennaisesti tähän kysymykseen. Näkemyksessä tekstistä pintana, joka ei muodosta selkeää lineaarista sulkeuman rakennetta eikä ole ontologisesti olemassa vain suhteessa siihen mitä se ei ole (läsnäolevana suhteessa poissaolevaan), voidaan elokuvaa lähestyä tapahtuman kaltaisena prosessina eli ei valmiina elokuvallisena (teosmaisena) olemisena vaan elokuvallisena tulemisena.

Tämän filosofisen näkökulman rinnastamisella Godardin pyrkimykseen ylittää elokuvallisten traditioiden rajakategorioita ja tutkia audiovisuaalisen ilmaisuuden mahdollisuuksia, pyrin selittämään godardilaista kerrontaa audiovisuaalisen ajattelun mahdollistavana rihmastollisena tekstinä, joka ei ole tekijänsä eksplisiittisesti ulkoistama teos vaan toiminnallinen risteyskohta tekijän ja katsojan välisen ajatuksellisen kommunikaation tilana. Siten päädyn työni johtopäätökselliseen teesiin, että Godardin elokuvia ei voi eksplisiittisesti määritellä kysymällä mitä ne ovat. Godardilainen audiovisuaalinen kerronta tapahtuu kohtaamisen kaltaisena prosessina katselijan ja tekstin välillä.

Kaksoiskirjoittamisen käytäntöön liittyvän dualistisen liikkeen (abstraktin toiseuden ja pragmaattisen tekstin tason välillä) kautta pyrin tulkitsemaan Godardin audiovisuaaliseen ilmaisuun liittyvää pyrkimystä subjektiivisten tunteiden projisoimiseen abstrakteina ideoina ja näiden syvätason ideoiden esittämiseen uusien audiovisualisten käsitteiden keinoin. Tämän filosofisen peruslinjan tulkinnassa lähemmäksi elokuvallisuuden olemusta olen käyttänyt Gilles Deleuzen modernin elokuvan luonnetta kuvaavaa aika-kuvan käsitettä. Aika-kuva perustuu samalle teoreettiselle ajattelumallille tekstitaso ja abstraktin toiseuden välisestä produktiivisesta suhteesta. Deleuzen luonnehtimista aika-kuvan ominaisuuksista erotin kolme ominaispiirrettä, jotka näkyvät selkeinä vaikutuksina Godardin ilmaisukielessä: 1) Realistisen kerronnan traditioon liittynyt

ominaisluonne pyrkimyksestä sulkeutuvaan ja yhtenäiseen muotoon muuttuu autonomisten jaksojen ja otosten yleiseksi sarjallisuuden logiikaksi. 2) Edelliseen muutokseen liittyen kysymys toden ja epätoden välisen suhteen problematisoituminen ja todellisuus-käsityksen muuttuminen monitahoisen semanttisen reflektoinnin kohteeksi. 3) Modernissa elokuvassa alkaa esiintyä puhtaita kuvauksia, jotka eivät viittaa kerrontaan millään välttämättömällä logiikalla ja irtautuvat kuvapinnasta abstrakteina "mikä-tahansa-tiloina."

Aika-kuvan käsitteen kautta olen pyrkinyt yhdistämään työn perusfilosofian myös muihin elokuvallisiin teorioihin, joiden kautta pyrin hahmottamaan laajemmin modernin elokuvan olemusta kaksisuuntaisena kerrontana. Näistä olen keskittynyt formalistisen ja poeettisen elokuvan perinteeseen, joiden vaikutuksen näen keskeisimpänä Godardin ilmaisutyylissä. Osoitettuani modernissa elokuvassa ilmenevän useiden elokuvaperinteiden samanaikaisen vaikutuksen, pyrin liittämään tarkasteluun teoreettisten näkökulmien taustalla vaikuttavan peruskysymyksen poeettisen ja pragmaattisen tasojen välisen vuorovaikutuksen mahdollisuudesta. Ajatus näiden yhdistymisestä kaksisuuntaisena kerrontana ilmenee formalistisessa traditiossa Sergei Eisensteinin montaasi-teoriassa, poeettisessa elokuvassa Jean Cocteaulle sekä modernin uuden aallon toisella suurella tekijä-teoreetikolla Pier-Paolo Pasolinilla.

Tulkinnassani vertaamalla Deleuzen rihmastolliseen tekstiin liittyvää tulemisen filosofiaa Deleuzen aika-kuvan käsitteen kautta modernia elokuvaa käsitteleviin teorioihin, olen pyrkinyt luomaan monitahoisen kartaston modernin elokuvan kerronnan rakenteeseen. Aika-kuvan kolmen funktion kuvaamin keinoin Godard on pyrkinyt luomaan uutta elokuvallista kieltä, joka perustuisi ei-strukturalistisia mallien lähtökohtia noudattavalle olemisen ontologialle vaan elokuvallisen kerronnan rajoja haastavalle ei-staattiselle tulemisen filosofialle.

Tutkimuksen rakenne perustuu ajatukselle johdattaa lukijaa erilaisten diskurssien ja teorioiden kautta vähitellen lähemmäksi godardilaisen kerronnan tarkempaa analyysiä. Lähden liikkeelle siitä mitä godardilainen kerronta mielestäni ei ole, eli realistisen kertomaperinteen teoreettisten pääkäsitteiden kartoittamisesta. Kappaleessa keskityn etenkin läsnäolo/poissaolo-dualismin hahmottamiseen, joka vaikuttaa useimmissa elokuvateorian päämalleista. Teoriat, joiden käyttö sopii realistisen kertomaperinteen elokuvien tulkintaan, mutta joiden hyödyntäminen dynarratiiviseen kerronnan analyysiin ei ole mielestäni riittävän validia.

Toisessa kappaleessa tarkastelen edelliselle usein vastakkaiseksi todetun formalistista traditiota keskittyen lähinnä Sergei Eisensteinin montaasi-teorian kuvaamiseen. Tarkastelen etenkin Eisensteinin patetia-käsitteessä ilmenevää absoluuttisen ideatason ja kuvallisen esitysmuodon välisen dualistisen suhteen teoreettista kehittelyä. Totesin Eisensteinin teorian läheisen yhteyden Deleuzen ajattelumallin kaksoissuhteelle abstraktin tason ja aktuaalisen, pinnan tason välillä. Toisen kappaleen alaluvussa tarkastelen formalistisen tradition ideoille perustuvan dekonstruktivistisen avantgarde-elokuvan suhdetta edellisten traditioiden perusfilosofioihin. Kappaleessa havainnoin avantgarde-elokuvan poliittisia аспекteja ja kriittistä suhdetta klassiseen kertomaperinteeseen. Alaluvun tarkoituksena oli osoittaa tämän traditioiden yhteydet Godardiin, mutta osoittaa samalla toisaalta sen liiallisen painoarvon Godard-tulkinnoissa. Työni tarkoituksena onkin ollut luoda toisenlaista Godard-kuvaa ei eksplisiittisenä poliittisena elokuvantekijänä, vaan audiovisuaalisen ilmaisukielen kehittäjänä ja modernina, kriittisenä elokuvarunoilijana.

Kolmannessa kappaleessa esittelin tarkemmin teoreettiset lähtökohtani ja tulkinnassani vaikuttavien semioottisten käsitteiden olemus dekonstruktionistisen ajatteluun pohjautuvina kaksoismerkkeinä. Analyysissa en ole pyrkinyt hahmottamaan erityisiä merkkejä sinänsä, vaan kaksoismerkit ilmenevät yhteydessä montaasiin etenkin jaksoissa, joissa erillisten kuvia semanttista merkitystä yhdistävät tietyt välikuvat siltoina, jotka johtavat havainnoivaa ajattelua abstraktin idean ja yhdistetyn kuvasarjan välillä. Kaksoismerkkien olemus tilallistuvina merkkeinä, jotka kartoittavat omaa vaikutusalueensa näkyä myös ns. mikä-tahansa-tilojen olemuksessa, jossa kerronallista aktuaalista tilaa ylittää erityinen abstrakti elementti (esim. dialogi, joka ei liity ns. diegesiksen maailmaan). Kolmannen kappaleen viimeisessä alaluvussa käsittelin kysymystä merkin dekonstruktion jälkeisen representaation vaikutuksista pragmaattisten käytäntöjen tuottamisessa. Kysymykseen representaation politiikasta liittyy olennaisesti kysymys tuotannollisuudesta eli merkitysyhteyksien konstruoinnista suhteessa tiettyihin reaalisiin konteksteihin.

Neljännessä kappaleessa kuvaan modernin elokuvan olemusta elokuvateorioiden kautta, joissa esitetyn vapaan, epäsuoran diskurssin käsitteen (FID) kautta ilmenee läheinen yhteys edellä mainitun formalistisen perinteen ja toisaalta 1920-luvun poeettisesta traditiosta vaikutteita ottavasta runollisemmasta muodosta. Modernin elokuvan tekijöiden todettiin operoivan juuri tällä vapaan, välitilan alueella, jossa kysymykset rajojen ylittämisen mahdollisuudesta tulevat epäolennaiseksi ja jossa elokuvan puitteissa kaikki on mahdollista. Modernin elokuvan tekijä-teoreetikot kuten Pier-Paolo Pasolini pyrkivät ilmentämään elokuviensa ambivalenttisen kaksoiskielen (abstrakti ideataso vs. vapaan muodon kautta ideoiden aktualisoiminen) myös teoretisoimaan elokuvaa ja useilla

tekijöillä ilmeni pyrkimyksiä myös elokuvan mahdollisuuksista vaikuttaa pragmaattisissa (mm. poliittiset kontekstit) yhteyksissä. Neljännen kappaleen alaluvussa 4.1. käsittelem godardilaista kerrontaa suhteessa Deleuzen aika-kuvan käsitteeseen ja edellisen kappaleen ideoihin poeettisen ja poliittisen tasojen yhdistymisestä modernin elokuvan vapaan diskursiivisen muotorakenteen keinoin. Alaluvussa 4.1.1. tarkastelen Godardin kinematografisia perusteita, joista itse analyysin osalta keskityn etenkin Godardin montaasin ja kollaasin periaatteita yhdistävän muotokielen tulkintaan.

Neljännen kappaleen luvussa 4.2. esittelen lähemmin empiirisen tulkintani kohteen, Godardin vuonna 1966 valmistuneen elokuvan Aviovaimo Pariisissa (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) sekä perustelut valinnalleni. Empiirinen analyysini Godardin elokuvasta rakentuu edellä kuvatun kolmiportaisen mallin aika-kuvan ominaispiirteistä varaan. Ensimmäisen empirian tulkintaan keskittyvän kappaleen 4.2.1. kautta esittelen elokuvan muotorakenteen sarjallisuuden logiikkaa noudattavana kerrontana. Olen pyrkinyt osoittamaan miten Godard jakamalla kerronnan irrallisiin ja itsenäisiin jaksoihin kuitenkin osat toisiinsa erilaisin montaasin periaatteen keinoin. Kappaleessa osoitan miten osien konstruoiminen ja liittäminen perustuu tietyille ideoille, jotka paitsi kinematografisina ratkaisuina toimivat myös ja ennen kaikkea elokuvan kokonaistunteen ja perusajatuksen toteuttamisessa. Kappaleessa tekemäni jakso- ja otosjaon pohjalta olen kyennyt mahdollistamaan syvemmän lähianalyysin, kappaleiden 5 ja 6 alaluvuissa.

Viidennessä kappaleessa käsittelem aika-kuvan toista keskeistä ominaispiirrettä, realistisen ja läpinäkyvän todellisuus-käsityksen hämärtäviä vaikutuspyrkimyksiä. Teoreettisemman alkukappaleen jälkeen seuraavissa alaluvuissa pyrin osoittamaan Godardin ilmaisukielessä havaittavia piirteitä, joiden voidaan katsoa ilmentävän pyrkimystä rajakategorioiden tietoiseen hämärtämiseen, jolla kuitenkin samalla on olennainen sisällöllinen merkitys elokuvan kokonaisajatuksen osalta. Luvussa 5.1.1. tarkastelen elokuvan jaksoja, joissa Godard joko kuvassa tai kuvien välillä rakentaa rinnastuksen subjekti- ja objekti-kuvien välillä. Seuraavassa luvussa 5.1.2. tarkastelen puolestaan puhutun dialogin tasolla objektiivisuuden ja subjektiivisuuden ilmenemistä, jolloin objektiivisen diskurssin liittyessä usein puhuttuun tilaan, voidaan subjektiivisen puheen ilmenemisen olevan pyrkimystä tilasta pois päin. Deleuzeen pohjautuvan tulkintani mukaan tekstuaalisesta tilasta irtautuu tällöin subjektiiviseen, ideoiden abstraktille syvätasolle etenävä ajattelun liike.



Alaluku 5.1.3. käsittelee klassisessa kerronnassa vaikuttanutta läsnäolon ja poissaolon tematiikkaa, sekä siihen liittyntä toiminnan suhdetta aktiiviseen ja ei-aktiiviseen kehykseen, suhteessa diskursiivisen puheen ja kielijärjestelmän sääntöjen välisenä analogiana. Elokuvan jaksoissa läsnäoleva kuva esitetään alisteisena poissaolevalle äänelle, jota vastaan aktiivisesti elokuvan päähenkilö Juliette kamppailee. Julietten symbolinen vastarinta tuottaa hänelle semanttisen voiton, jossa hän läsnäolevana kieltää poissaolevan äänen kuvaa determinoivan olemuksen. Jaksot, joissa ristiriitainen diskursiivinen kamppailu tapahtuu ovat nimeämäni "ristiriidan mise-en-scenen" tiloissa, joissa Juliette tavanomaisesti on subjekti-asemansa kautta suhteessa miehiin symbolisina kielijärjestelmän edustajina.

Viidennen kappaleen viimeinen alaluku 5.1.4. käsittelee kysymystä elokuvan eri subjekti-positioilla oletetuiksi olevien näkökulmien keskinäisestä vaihtelusta ja rajalinjojen ylittämistä. Tämän pyrkimyksen todettiin kappaleessa 4 olevan keskeinen modernin elokuvan kerronnassa vaikuttava piirre, jolla nähtiin, liittyen subjektiutta käsitteleviin teoretisointeihin ja kysymykseen abstraktista toiseudesta, olevan mahdollisuuksia poeettisen ja poliittisen diskurssin väliseen yhdistymiseen. Tuottamalla näkökulmia, joissa katsoja voi aistia konstruoituja hetkiä henkilöhahmon subjektiivisesta kokemuksesta elokuvan tekstuurissa voi tapahtua syvällisiä, eettisen solidaarisuuden mahdollistavia kohtaamisia.

Kuudes kappale käsittelee elokuvallisen transsendenttisuuden olemusta modernin aika-kuvan käsitteen kautta. Seuraavassa alaluvussa 6.1. tuodaan esille transsendentaalisuuden olemus godardilaisessa kerronnassa etenkin Godardin elokuvallisuuden olemusta konstruoivan ilmaisukielen kautta. Vertaamalla Godardin pyrkimystä elokuvan elokuvallisuuteen kappaleessa 3 esitettyihin nykyfilosofisiin käsityksiin puhtaan kielellisyyden ideasta dekonstruktion jälkeisen representaatio-käsityksen toisena ulottuvuutena, voidaan Godardin pyrkimyksen audiovisuaalisen kielen elokuvallisuuteen todentaa ilmentävän analogisesti samaa jälkistrukturalistista/-fenomenologista kaksoiskirjoittamisen käytäntöä.

Kappaleen alaluvuissa käsitellään lähemmin transsendenttisuuden tason presentaatioita, jotka toimivat tuottaakseen kerronnan tekstuuriin toisen tason vuorovaikutussuhteen. Luvussa 6.1.1. tarkastellaan kuvaraidan ohella toista Godardille tasa-arvoista semanttista elementtiä, äänen representaatiota. Godard käyttää ääniraidalla usein selkeää dualismia korostetun äänellisen melun sekä äänettömyyden välisenä dialogina. Yhteydessään kuvalliseen tasoon ääniraita tuo tällöin mukaan uuden semanttisen vuorovaikutustason, jonka selkeä aistivaikutus signifioi joko

transsendentin, abstraktin syvätason merkityksiä tai realistiseksi artikuloitun dokumentaarisen tason merkityksiä.

Luvussa 6.1.2. erittelen elokuvassa ilmeneviä "mikä-tahansa-tiloja", joilla tarkoitan irreaalisia, semanttisia tiloja, jotka mahdollistavat abstraktien audiovisuaalisten kaksoismerkkien esiintymisen ja aktivoitumisen. Olen erottanut mikä-tahansa-tilat ja kaksoismerkit omiksi käsitteikseen, vaikka kyseessä on saman tilallistuvan merkin kenttä. Kuitenkin mikä-tahansa-tiloissa jatkuvan semiosiksen lähtökohtana on tila, joka avaa diskurssin eri tasoille. Kaksoismerkeissä lähtökohtana on usein lähikuvassa ilmenevä objekti, jonka semanttinen kenttä jatkuu kuvan ulkopuolelle. Mikä-tahansa-tilat ilmenevät elokuvan jaksoissa otoksen sisäisen kuvan, otosten välisten siltakuvan, äänikuvan tai mielikuvan tasoilla. Kaksoismerkit ovat kuten todettua usein lähikuvassa ilmeneviä objekteja, joiden esteettisen pinnan tekstuurissa ilmenee semanttista laajentumista syvemmälle abstraktion tasolle.

Viimeisessä alaluvussa 6.1.3. käsittelen elokuvan ei-kielellisen tason presentaatioita ja pyrkimyksiä subjektiivisen tunnetason audiovisuaaliseen kielellistämiseen. Esimerkkiaksojen kautta käsittelen mm. elokuvassa ilmeneviä "kolmannen" filosofian graafisia presentaatioita, abstraktin toiseuden tai transsendenttisen hengen presentaatioita, unien ja imaginaarisen alan esityksiä mielikuvituksen ja produktiivisen ajattelun lähteinä, esityksiä subjektien ja objektien välisen harmonisen kokonaistunteen merkityksistä, sekä eksistentiaalisen elämän ja kuoleman metaforien käyttöä elokuvan elokuvallisuuden eli elokuvallisen elämän presentoinnissa. Esimerkkien kautta pyrin johdattamaan aiemmissa kappaleissa esiintuotua näkemystä Godardin pyrkimyksestä elokuvan ja ajattelun yhdistämiseen "ajattelen, siis elokuva on" ja elokuvallisen tekstin laajenemisesta katsojan ja tekijän välisen intellektuaalisen ja emotionaalisen vuorovaikutuksen kohtaamispaikaksi.

Tutkimuksessa esittelemieni näkökulmien ja tekemieni tulkintojen pohjalta voin päätyä työn osalta johtopäätökseen, että Jean-Luc Godardin elokuvallinen ilmaisukieli ilmentää audiovisuaalisena kirjoittamisena pyrkimystä elokuvan kielen ylittävään vuorovaikutteiseen dialogiin suhteessa katsojaan sekä elokuvan sisäisten kerronnan rajojen ylittämiseen. Näiden pyrkimysten kautta Godardin tavoitteena on tuottaa elokuvallisen ilmaisun tila audiovisuaalisena diskurssina, joka avautuu dialogiselle vuorovaikutukselle suuntaamalla ajattelun prosessia abstrahoimalla elokuvaan liittyvän emotionaalisen kokonaistunteen, tunteen ja älyn tasot yhdistävän, elokuvallisuuden käsitteen.

## LÄHDELUETTELO

- Agamben, Giorgio (2001) Keinot vailla päämäärää. Reunamerkintöjä politiikasta. Suomentanut Juhani Välimäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Alexandre Astruc. Présentation par Raymond Bellour. Éditions Seghers. 1963.
- Armes, Roy (1976) The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Aumont, Jacques (1987) Montage Eisenstein. Translated by Lee Hildhreth, Constance Penley, Andrew Ross. London: BFI Publishing, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Aumont, Jacques (1992) The Medium. Teoksessa Jean-Luc Godard Son+Image 1974-1991. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. New York: The Museum of Modern Art, New York.
- Balász, Béla (1945) From Theory of the Film. The Close-up. Teoksessa Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Edited by Braudy, Leo and Cohen, Marshall. New York, Oxford: Oxford University Press. 1999
- Barthes, Roland (1993) Tekijän kuolema, tekstin syntymä. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland (1986) The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation. Oxford: Basil Blackwell.
- Baudrillard, Jean (1983a) Simulations. Transl. by Foss, Paul, Patton, Paul, Beitchman, Philip. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (1983b) In the Shadow of the Silent Majorities (... or the End of the Social and other essays). Transl. by Foss, Paul, Patton, Paul and Johnston, John. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean (1991) Ekstaasi ja Rivous. Helsinki: Gaudeamus.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony, Lash, Scott (1995) Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Bellour, Raymond (1986) Segmenting/Analyzing. Teoksessa Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- Bellour, Raymond (1992) (Not) Just an Other Filmmaker. Teoksessa Jean-Luc Godard Son+Image 1974-1991. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. New York: The Museum of Modern Art, New York.
- Bordwell, David (1979) The Art Cinema as a Mode of Film Practice. Teoksessa Film Theory and

- Criticism. Introductory Readings. Edited by Braudy, Leo and Cohen, Marshall. New York, Oxford: Oxford University Press. 1999
- Bordwell, David (1986) *Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures*. Teoksessa *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- Bordwell, David (1988) *Ozu and the Poetics of Cinema*. London, New Jersey: BFI Publishing, Princeton University Press.
- Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (1993) *Riitasointuja*. Tampere: Vastapaino.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, Noël (1996) *Nonfiction Film and Postmodernist Skepticism*. Teoksessa: *Post-Theory - Reconstructing Film Studies*. Edited by Bordwell, David and Carroll, Noël. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Cocteau, Jean (1994) *The Art of Cinema*. Compiled and edited by Bernard, André and Gauteur, Claude. Transl. by Buss, Robin. London, New York: Marion Boyars.
- Critchley, Simon (1992) *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Critical Issues in Electronic Media*. Edited by Penny, Simon. New York: State University of New York Press. 1995.
- Culler, Jonathan (1985) *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*. London and Henley: Routledge & Kegan, Paul.
- Daney, Serge (1992) *Godard Makes [Hi]stories*. Interview with Serge Daney. Teoksessa Jean-Luc Godard *Son+Image 1974-1991*. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. New York: The Museum of Modern Art, New York.
- Deleuze, Gilles (1983) *Cinema 1. The Movement-Image*. Transl. by Tomlinson, Hugh and Habberjam, Barbara. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1988a) *Bergsonism*. Transl. by Tomlinson, Hugh and Habberjam, Barbara. New York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles (1988b) *Spinoza - Practical Philosophy*. Transl. by Hurley, Robert. San Francisco, California: City Lights.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2. The Time-Image*. Transl. by Tomlinson, Hugh and Galeta, Robert. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1990) *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Transl. by Joughin, Martin New York: Zone.

- Deleuze, Gilles (1992a) *Autiomaan Kirjoituksia vuosilta 1967-1986*. Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, Gilles (1992b) *On "Sur et sous la communication". Three Questions About "Six Fois Deux"*. Teoksessa Jean-Luc Godard: *Son+Image 1974-1991* Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. New York: The Museum of Modern Art.
- Deleuze, Gilles (1993) *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Translated by Tom Conley. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1988) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. and foreword by Massumi, Brian. London: Athlone.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1993) *Mitä Filosofia On?* Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, Gilles & Parnet, Claire (1987) *Dialogues*. London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques (1976) *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques (1988) *Positioita. Keskusteluja Henri Ronsen, Julia Kristevan, Jean-Louis Houdebinnen ja Guy Scarpettan kanssa*. Suom. Outi Pasanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Dixon, Wheeler Winston (1995) *It Looks at You. The Returned Gaze of Cinema*. New York: State University of New York Press.
- Dubois, Philippe (1992) *Video Thinks What Cinema Creates. Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television*. Teoksessa Jean-Luc Godard *Son+Image 1974-1991*. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. New York: The Museum of Modern Art, New York.
- Eco, Umberto (1994) *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Eisenstein, Sergei (1978) *Elokuvan Muoto*. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Elokuvan Estetiikka*. Aumont, Bergala, Marie, Vernet (toim.) suom. Sakari Toiviainen. Helsinki: Edita, Suomen Elokuva-Arkisto. 1996.
- Elokuvateorian Historia. Artikkelikokoelma*. (toim.) Kinisjärvi, Lukkarila, Malmberg. Helsinki: Like. 1989.
- Etunimi Jean-Luc (toim.) Alitalo, Simo, Sihvonen, Jukka. Turku: Varsinais-Suomen Elokuva keskus. Julkaisu n:o 2. 1985
- Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Edited by Braudy, Leo and Cohen, Marshall. New York, Oxford: Oxford University Press. 1999
- Gaggi, Silvio (1989) *Modern/Postmodern- A Study in Twentieth-Century Arts and Ideas*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Giannetti, Louis D. (1975) *Godard and Others. Essays on Film Form*. London: The Tantivy Press.

- Godard, Jean-Luc (1984) Elokuva Godadin Mukaan. Helsinki: Love kirjat.
- Greene, Naomi (1990) Pier Paolo Pasolini. Cinema as Heresy. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Grossberg, Lawrence (1995) Mielihyvän Kytkenät. Risteilyjä Populaarikulttuurissa. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1992) Kulttuurin ja Poliitiikan Murroksia. Tampere: Vastapaino.
- Hall, Stuart (1999) Identiteetti. Tampere: Vastapaino.
- Hardt, Michael (1993) Gilles Deleuze. An Apprenticeship in Philosophy. London: University College London (UCL).
- Heath, Stephen (1986) Narrative Space. Teoksessa Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- Hietala, Veijo (1994) Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Jean Cocteau - Runoilija elokuvantekijänä. von Bagh, Peter (toim.) Suomen Elokuva-arkisto B6 1983.
- Jean-Luc Godard Son+Image 1974-1991. Edited by Raymond Bellour with Mary Lea Bandy. New York: The Museum of Modern Art, New York. 1992.
- Johdatus uuteen mediaan (toim.) Minna Tarkka, Kari Hintikka, Asko Mäkelä. Helsinki: Oy Edita Ab. 1996.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1990) Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political. Transl. by Chris Turner. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell.
- Lash, Scott (1995) Refleksiivisyys ja sen vastinparit: Rakenne, estetiikka ja yhteisö. Teoksessa Beck/Giddens/Lash (1995) Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.
- Lecerle, Jean-Jacques (1990) The Violence of Language. London and New York: Routledge.
- Levitin, Jacqueline Doreen (1975a) Jean-Luc Godard: Aesthetics as Revolution. State University of New York at Buffalo. Ph.D., 1975 Cinema.
- Levitin, Jacqueline Doreen (1975b) The Films of Jean-Luc Godard and Their Use of Brechtian Dramatic Theory. Indiana University 1975.
- Linderman, Deborah (1986) Uncoded Images in the Heterogeneous Text. Teoksessa Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- Lovejoy, Margot (1992) Postmodern Currents. Art and Artists in the Age of Electronic Media. Prentice Hall, Englewood Cliffs, New Jersey.

- Lyotard, Jean-François (1985) Tieto Postmodernissa Yhteiskunnassa. Käännös Leevi Lehto.  
Tampere: Vastapaino.
- Lyotard, Jean-François (1986a) Teoksessa: Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun.  
(toim.) Jussi Kotkavirta, Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto. Tutkijaliiton julkaisuja  
44. 1986.
- Lyotard, Jean-François (1986b) Acinema. Teoksessa Narrative, Apparatus, Ideology. A Film  
Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- MacCabe, Colin (1980) Godard: Images, sounds, politics. London, Basingstoke: The Macmillan  
Press Ltd.
- Maffesoli, Michel (1995) Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista. Suom. Mika Määttänen.  
Helsinki: Gaudeamus.
- Malmberg, Tarmo (1985) Godard ja dialektinen filosofia. Teoksessa Etunimi Jean-Luc (toim.)  
Alitalo, Simo, Sihvonen, Jukka. Turku: Varsinais-Suomen Elokvakeskus. Julkaisu  
n:o 2. 1985
- Merkintöjä Robert Bressonista. (toim.) Pertti Hyttinen. Suom. Putte Wilhelmsson, Sakari  
Toiviainen. Kokkola: Chydenius-instituutin kannatusyhdistys. 1989.
- Metz, Christian (1986) Problems of Denotation in the Fiction Film. Teoksessa Narrative,  
Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York:  
Columbia University Press.
- Metz, Christian (1986) The Imaginary Signifier (excerpts). Teoksessa Narrative, Apparatus,  
Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia  
University Press.
- Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun. (toim.) Jussi Kotkavirta, Esa Sironen. Helsinki:  
Tutkijaliitto. Tutkijaliiton julkaisuja 44. 1986.
- Moi, Toril (1985) Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. London and New York:  
Routledge.
- Mäkelä, Asko (1996) Media-ajan taide. Teoksessa Johdatus uuteen mediaan (toim.) Minna Tarkka,  
Kari Hintikka, Asko Mäkelä. Helsinki: Oy Edita Ab. 1996.
- Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York:  
Columbia University Press. 1986
- Petric, Vlada (1987) Constructivism in Film. The Man With the Movie Camera. A Cinematic  
Analysis. Cambridge, New York, London: Cambridge University Press.
- Postmodernism and Social Inquiry. Ed. by Dickens, David R., Fontana, Andra. London: UCL Press.  
1994.

- Post-Theory - Reconstructing Film Studies. Edited by Bordwell, David and Carroll, Noël.  
Wisconsin: The University of Wisconsin Press. 1996.
- Rodowick, D.N. (1994) The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in  
Contemporary Film Theory. Berkeley, Los Angeles, London: University of California  
Press.
- Ryan, Michael (1982) Marxism and Deconstruction. Baltimore and London: The Johns Hopkins  
University Press.
- Sihvonen, Jukka (1988a) Bresson ja Parametrisen Elokuvakerronnan perusteet. Teoksessa  
Merkintöjä Robert Bressonista. (toim.) Pertti Hyttinen. Suom. Putte Wilhelmsson,  
Sakari Toiviainen. Kokkola: Chydenius-instituutin kannatusyhdistys. 1989.
- Sihvonen, Jukka (1988b) Elokuva ja kerronta - johdanto David Bordwellin teokseen Narration in  
the Fiction Film. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvakeskus ry.
- Sihvonen, Jukka (1989) Elokuva - lingvistiikkaa ja psykoanalyysia: Christian Metz. Teoksessa:  
Elokvateorian Historia. Artikkelikokoelma. (toim.) Kinisjärvi, Lukkarila, Malmberg.  
Helsinki: Like. 1989.
- Sihvonen, Jukka (1991) Exceeding the Limits. Turku: SETS.
- Sihvonen, Jukka (1993) Audiovisuaalista änkytystä. Teoksessa: Video, Taide, Media antologia.  
(toim.) Tarkka, Minna. Helsinki: Taide.
- Silverman, Kaja (1986) Suture. (excerpts). Teoksessa Narrative, Apparatus, Ideology. A Film  
Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- Tarasti, Eero (1990) Johdatusta semiotiikkaa. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä.  
Helsinki: Gaudeamus.
- Tarasti, Eero (1996) Esimerkkejä - Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkovski, Andrei (1989) Vangittu Aika. Helsinki: Love Kirjat.
- Thompson, Kristin (1986) The concept of Cinematic Excess. Teoksessa Narrative, Apparatus,  
Ideology. A Film Theory Reader. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia  
University Press.
- Toiviainen, Sakari (1985) Godard kriitikkona. Teoksessa Etunimi Jean-Luc (toim.) Alitalo, Simo,  
Sihvonen, Jukka. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvakeskus. Julkaisu n:o 2. 1985
- Toiviainen, Sakari (1989) Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä. Teoksessa  
Kinisjärvi, Lukkarila, Malmberg (toim.) Elokvateorian historia. Helsinki: Like. 1989.
- Toiviainen, Sakari (1995) Elokuvan Hengenveto. Ranskan Uusi Aalto ja sen perintö. Helsinki:  
Painatuskeskus, Suomen Elokuva-Arkisto.
- Turim, Maureen Cheryn (1985) Abstraction in Avant-Garde Films. Ann Arbor, Michigan: UMI



Research Press. Studies in Cinema no. 32.

- Ulmer, Gregg (1995) *On Video Theory (some assembly required)*. Teoksessa: *Critical Issues in Electronic Media*. Edited by Penny, Simon. New York: State University of New York Press.
- Valkola, Jarmo (1989) Rudolf Arnheim ja elokuvan vääristämät todellisuudet. Teoksessa Kinisjärvi, Lukkarila, Malmberg (toim.) *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like. 1989.
- Valkola, Jarmo (1992) *Katseen Visiot. Näkökulmia elokuvan esteettiseen havainnointiin I*. Keski-Suomen Elokuva- ja Videokoulutuskeskuksen julkaisuja.
- Valkola, Jarmo (1999) *Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka. Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin*. Jyväskylä: JULPU, Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.
- Vattimo, Gianni (1989) *Läpinäkyvä Yhteiskunta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Viano, Maurizio (1993) *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Video, Taide, Media antologia. (toim.) Tarkka, Minna. Helsinki: Taide. 1993
- Virilio, Paul (1994) *Katoamisen Estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Virilio, Paul (1998) *Pakonopeus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Wollen, Peter (1977) *Merkityksen Ongelma Elokuvassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Wollen, Peter (1986) *Godard and Counter-Cinema: Vent d' Est*. Teoksessa *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. Edited by Rosen, Philip. New York: Columbia University Press.
- Ylä-Kotola, Mauri (1997) *Jean-Luc Godardin filosofian-historialliset kiinnekohdat*. Rovaniemi: Suomen mediatieteen seura.
- Ylä-Kotola, Mauri (1999) *Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatiokulttuurin Lähtökohdista*. Lapin yliopisto. Taiteiden tiedekunta. Mediatieteen julkaisuja B1. Rovaniemi.

## ARTIKKELIT

- Aumont, Jacques. "Godard: The View and the Voice." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 7. 1985 Fall. pp: 42-65.
- Bachmann, Gideon. "In the Cinema, it is Never Monday." (Interview). *Sight&Sound* LII/2, Spring 83; p. 118-120.

- Dieckmann, Katherine. "Godard in his fifth period: an interview." *Film Quarterly* v 39 Winter 1985/1986. P. 2-6.
- Forbes, Jill. "Jean-Luc Godard: 2 into 3." *Sight&Sound* v 50 no 1 Winter 1980/1981. Pp. 40-5.
- Henderson, Brian. "Toward a non-bourgeois camera style; Godard." *Film Quarterly* v 24 no2 Winter 1970. P. 2-23.
- Huhtamo, Erkki (1988a) Käänteinen televisio. *Filmihullu* 3/88.
- Huhtamo, Erkki (1988b) Videoraaputuksen jäljet. *Scratch video*, osa 1. *Filmihullu* 3/88.
- Huhtamo, Erkki (1988c) Gorilla puhuu. *Scratch-video*, osa2. *Filmihullu* 4/88.
- Huhtamo, Erkki (1989) Videoraaputus. Eli vakavaa pilailua elektronisen ottolapsen kustannuksella. *Peili* 2/1989
- Kolker, Robert Philip. "Angle and Reality; Godard and Gorin in America." *Sight&Sound* v 42 no3 Summer 1973. P. 130-3.
- Mäkelä, Asko (1992) Antennit solmuun! Videotaiteen esihistoriaa. *Filmihullu* 6/92
- Rosenbaum, Jonathan. "Godard in the Nineties: An Interview, Argument and Scrapbook." *Film Comment* v34, n5 (Sept-Oct, 1998): 52
- Stam, Robert. "The Lake, the Trees." (Jean-Luc Godard's new flim *Nouvelle Vague*) *Film Comment* v27, n1 (Jan-Feb, 1991): 63
- "Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard." *Film Quarterly* 22:2 (1968/1969: Winter)
- Smith, Gavin. "Jean-Luc Godard." (Interview) *Film Comment* v32, n2 (March-April, 1996): 31
- White, Armond and Smith, Gavin. "Double Helix, Jean-Luc Godard." (Article+Interview). *Film Comment* XXXII/2, Mar-Apr 96; p. 26-32, 35-41. Illus.
- Williams, James S. "The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's Histoire(s) du Cinema." *Screen*, 1999 Autumn, 40:3, 306-15.
- Willis, Dan. "Modernism: The Terror from Beyond Space." *Film Comment* 16: 9-15 (1980: Jan./Feb.)
- White, Armond. "Jean-Luc Godard." *Film Comment* v32, n2 (March-April, 1996): 26
- Woodward, Katherine S. "European Anti-Melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder." *Post Script*, vol. 3, no. 2 1984 Winter. pp. 34-47.
- Young, Colin. "Conventional-Unconventional." *Film Quarterly* v 17 no1 Fall 1963. P. 14-30.

## ELOKUVAT:

*Deux ou Trois Choses que je sais d'elle* [*Two or Three Things I Know about Her*] 1966. Pr co: Anouchka Films/Argos Films/Les Films du Carrosse/Parc Film. Dir: Jean-Luc Godard. Asst dir: Charles Bitsch, Isabelle Pons, Robert Chevassu. Sc: Jean-Luc Godard; suggested by an idea in *Le Nouvel Observateur*. Dir of ph: Raoul Coutard. Ed: François Collin, Chantal Delattre. Sd: René Levert, Antoine Bonfanti. Mus: Beethoven. With: Marina Vlady, Anny Duperey, Roger Montsoret, Raoul Lévy. 35 mm. 90 min.

*Passion* 1982. Pr co: Sara Films/Sonimage/Films A2/Film et Vidéo Production SA/S.S.R. Dir, Sc & Ed: Jean-Luc Godard. Dir of ph: Raoul Coutard. Sd: François Musy. Mus: Mozart, Dvorak, Ravel, Beethoven, Fauré. With: Isabelle Huppert, Hanna Schygulla, Michel Piccoli, Jerzy Radziwilowicz, Laszlo Szabo. 35 mm. 87 min.

*Je vous salue Marie* [*Hail Mary*] 1985. Pr co: Pégase Films/S.S.R./JLG Films/Sara Films/Channel 4. Dir & Sc: Jean-Luc Godard. Dir of ph: Jean-Bernard Menoud, Jacques Firmann. Ed: Anne-Marie Miéville. Sd: François Musy. Mus: Bach, Dvorak, Coltrane. With: Myriem Roussel, Thierry Rode, Philippe Lacoste, Anne Gauthier, Manon Andersen. 35 mm. 72 min.

*Histoire(s) du cinéma* 1998. Program 1-8. Pr co: Gaumont/JLG Films/La Sept/FR 3/Centre National de la Cinématographie/Radio Télévision Suisse Romande/Véga Films. Dir, Sc & Ed: Jean-Luc Godard. Video. 100 min.