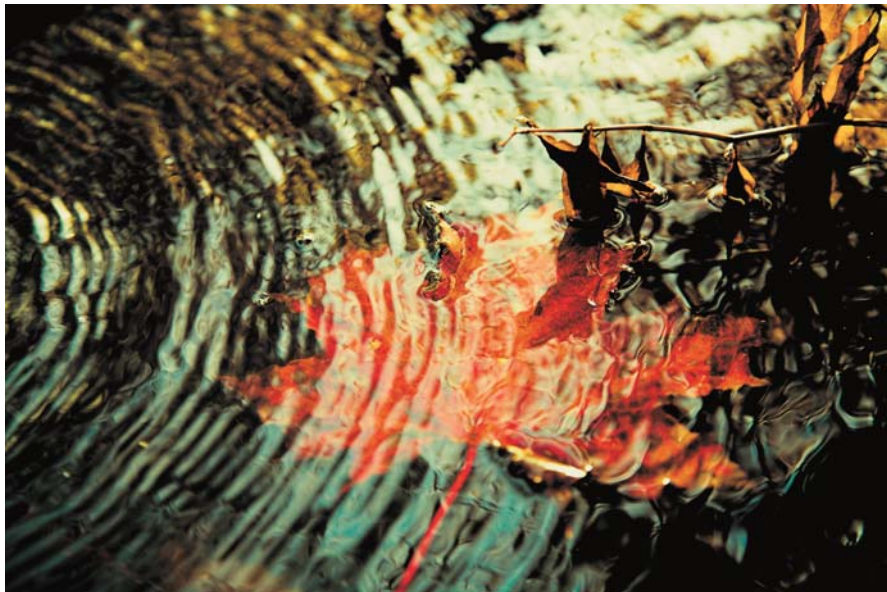


Juha Oravala

## Kohti elokuvallista ajattelua

Virtuaalisen todellisen ontologia  
Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin  
elokuvakäsityksissä



JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 92

Juha Oravala

Kohti elokuvallista ajattelua

Virtuaalisen todellisen ontologia  
Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin  
elokuvakäsityksissä

Esitetään Jyväskylän yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston Juomatehtaan salissa (JT 120)  
maaliskuun 29. päivänä 2008 kello 12.



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2008

# Kohti elokuvallista ajattelua

Virtuaalisen todellisen ontologia  
Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin  
elokuvakäsityksissä

JYVÄSKYLÄ STUDIES IN HUMANITIES 92

Juha Oravala

## Kohti elokuvallista ajattelua

Virtuaalisen todellisen ontologia  
Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin  
elokuvakäsityksissä



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

JYVÄSKYLÄ 2008

## Editors

Pauline von Bonsdorff

Arts and Culture Studies, University of Jyväskylä

Irene Ylönen, Marja-Leena Tynkkynen

Publishing Unit, University Library of Jyväskylä

## Jyväskylä Studies in Humanities

### Editorial Board

Editor in Chief Heikki Hanka, Department of Art and Culture Studies, University of Jyväskylä

Petri Karonen, Department of History and Ethnology, University of Jyväskylä

Matti Rahkonen, Department of Languages, University of Jyväskylä

Petri Toiviainen, Department of Music, University of Jyväskylä

Minna-Riitta Luukka, Centre for Applied Language Studies, University of Jyväskylä

Raimo Salokangas, Department of Communication, University of Jyväskylä

Cover picture: Mika Karhulahti

URN:ISBN :978-951-39-3222-0

ISBN 978-951-39-3222-0 (PDF)

ISBN 978-951-39-3194-0 (nid.)

ISSN 1459-4331

Copyright © 2008, by University of Jyväskylä

Jyväskylä University Printing House, Jyväskylä 2008

## ABSTRACT

Oravala, Juha

Towards cinematic thinking. The ontology of the virtually real in Gilles Deleuze's and Jean-Luc Godard's conceptions of cinema

Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2008, 184 p.

(Jyväskylä Studies in Humanities

ISSN 1459-4331; 92)

ISBN 978-951-39-3222-0 (PDF), 978-951-39-3194-0 (nid.)

Summary

Diss.

The thesis examines the connection between Gilles Deleuze's pluralistic ontology of becoming and philosophy of cinema and French director Jean-Luc Godard's theory of montage. It analyzes the issue of representation in audiovisual media and cinematic ontology based on time and movement. The research problem is to examine how these issues are manifested in Godard's cinema.

The questions are examined in light of the modern turn in the theory of cinema. The study's object is to situate Godard's cine-thinking within current discussions in late modern aesthetics and theories of art concerning authorship, expression, perception and experience. In his cinema, Godard materializes the impossible, the unknown flows of innerness, in expressions which exceed the frame of normal thinking and the border between the real and unreal. Montage is for Godard a system of audiovisual thinking, expression and perception which converts the image-matter of the 'audiovisual body' and relates it to the receiver by the two-fold functioning of spiritual automaton.

In the thesis, it is shown that Godard's montage cinema adapts Deleuze's transcendental empiricism, 'virtual realism', which makes possible the productive relationship between author, work and receiver as the ontology of becoming. Godard sees this strive to produce ontological pluralism as an ethical basis of his montage cinema. It enables the actualization of multiple virtual potentialities into new affects and events in constructing the experience. In this context, authorship becomes a mark of the new model of cinematic communication as a productive force, which can function likewise in the author or the receiver.

Keywords: Gilles Deleuze, cinema, ontology, Jean-Luc Godard, montage, immanence, time

**Author's address** Juha Oravala  
Department of Arts and Culture Studies  
University of Jyväskylä, Finland

**Supervisor** Pauline von Bonsdorff  
Department of Arts and Culture Studies  
University of Jyväskylä, Finland

**Reviewers** Tarmo Malmberg  
Department of Communication Studies  
University of Vaasa, Finland

Jukka Sihvonen  
School of Art Studies  
University of Turku, Finland

Jarmo Valkola,  
School of Cultural Studies  
Jyväskylä Polytechnic, Finland

**Opponent** Jukka Sihvonen  
School of Art Studies  
University of Turku, Finland

## ESIPUHE

Ikuisuusprojektitkin päättyvät joskus. Näin kävi tämänkin päättymättömän tarinan, ikuisesti eroavan ja joksikin muuntuvan prosessin kanssa. Tutkija on matkallaan aina yksin, vaikka onnistuisikin välillä ohjaamaan veneen kommunikaation satamaan tutkimuksen myrskyisiltä meriltä. Paradoksaalisesti myrskyt ovat kuitenkin välttämättömiä ja ulkoisia olosuhteita vastaan käytävä ikuisen taistelu paras motivoija maaliin pääsemiseksi.

Voidaan hyvin sanoa, että elokuvallinen ajattelu on kykyä maailman kokemiseen kuten utelias lapsi, joka ei ole vielä menettänyt omaehtoista luovuuttaan ja mielikuvitustaan. Ehdottomasti sitä ei ole menettänyt vuonna 1930 syntynyt Jean-Luc Godard, jonka käsitys elokuvasta on muodostunut yhteydessä laajempaan elokuvalliseen ontologiaan; intuitiiviseen kykyyn kokea maailma kuva-ajallisesti liikkeessä.

Haluan kiittää ansiokkaasta kritiikistä, jota olen matkan varrella saanut Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen henkilökunnalta ja jatko-opiskelijakollegoilta. Taidekasvatuksen professoreista työtäni ovat eri aikoina ohjanneet Jarmo Valkola, Marjatta Saarnivaara ja Pauline von Bonsdorff. Tutkimusaiheen löytymisessä suurina innoittajina ovat tietämättäänkin toimineet Mauri Ylä-Kotola, Lawrence Grossberg ja Jarmo Valkola. Työn esitarkastajien professori Tarmo Malmbergin, professori Jukka Sihvosen ja dosentti Jarmo Valkolan lausunnot ovat olleet lopulta se tärkein peili, jonka kautta työ sai lopullisen äänensä ja kuvansa. Kiitokset tutkimuksen tieteellisestä toimittamisesta Pauline von Bonsdorffille sekä englannin kielen tarkastuksesta Laura McCambridgelle ja Michael Colemanille.

Suuret kiitokset myös Jukka Laarille, erään legendaarisen E&K-kirjahankkeen sekä Arktisen Upeeta -festivaalin hallituksen jäsenille. Haluan kiittää ystäviä ja tovereita matkan varrella, joiden myötäelämisen ansiosta saan päättää tämän polun ja toivottavasti jatkaa kohti uusia reittejä. Edesmenneet Liisa-mummi ja Hulda-mummu, Veikko-setä, Olli ja Marjatta, kummit ja sukulaiset ovat kaikki jättäneet oman jälkensä mielen valkokankaalleni. Tärkeinä mielenmaisemina ja arvoperustoina Kokkola, Trullevi ja Toholampi. Erityiskiitokset vanhemmilleni, jotka ovat jaksaneet tukea ja kannustaa läpi vaikeiden aikojen.

Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Suomen Kulttuurirahasto sekä Artturi ja Ellen Nyysösen säätiö ovat tukeneet tämän väitöskirjan valmistumista.

Jyväskylässä 11.3.2008 Juha Oravala



# SISÄLLYS

ABSTRACT

ESIPUHE

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	9
1.1	Estetiikan keskeisiä kysymyksiä.....	10
1.2	Post-kontinentaalinen filosofia ja estetiikka .....	12
1.3	Auteur-politiikka ja modernin estetiikan eri suuntauokset .....	19
1.4	Godard, auteurismi ja elokuvahistorian kaanon .....	26
1.5	Tutkimuksen tulkinnallinen näkökulma.....	29
1.6	Tutkimuksen viitekehys ja rakenne .....	34
2	PLURALISTINEN KONSTRUKTIVISMI: KOHTI TULEMISEN ONTOLOGIAA .....	39
2.1	Gilles Deleuzen transsendentaalinen empirismi .....	40
2.2	Tulemisen ontologian 'syy itsessään' .....	47
2.3	Subjektiksi tuleminen.....	52
3	ELOKUVAFILOSOFIAN KYSYMYKSIÄ .....	59
3.1	Elokuvateorian realistinen ja formalistinen perinne .....	59
3.2	Modernin elokuvateorian suuntauksia .....	61
3.3	Deleuzen elokuvafilosofia .....	66
3.3.1	Elokuvan ontologia ja tulemisen kaksitasoinen automatiikka.....	69
3.3.2	Liikekuva ja aikakuva .....	78
3.3.3	Moderni elokuva ja elokuvallinen realismi .....	83
3.3.4	Montaasin funktion muutoksista: liikekuvasta aikakuvaan ...	88
3.4	Auteur-teoria ja godardilainen tekijäelokuva .....	95
4	JEAN-LUC GODARDIN TUTKIVAN ELOKUVAKÄSITYKSEN LÄHTEILLÄ.....	104
4.1	Godardilainen elokuva elämän ei-representaationa .....	104
4.2	Godardin tutkiva elokuva ja dialektinen elokuvateoria .....	110
4.3	Godard, montaasi ja kolmannen elokuvaontologia .....	119
4.4	Montaasi elokuvan historioiden kartoittajana.....	140
4.5	Elokuva tulemisen liikkeessä sanan ja kuvan välillä.....	145
5	JOHTOPÄÄTÖKSET .....	153
	SUMMARY .....	160
	LÄHTEET .....	166

# 1 JOHDANTO

Jos muistelet viime kesälomaasi tai lapsuuden matkaa mummon kanssa marjametsään, näetkö mielessäsi kuvien liikkeitä, yhteyksiä tilanteiden ja tapahtumien välillä, erilaisia näkökulmia ja tunnelmia itse tekemääsi leikkaukseen perustuen? Jos ajattelet jotain asiaa tai mietit yhteyksiä asiantilojen välillä, hahmotatko kenties mielessäsi jonkinlaista visuaalista kenttää, mielen valkokangasta, jossa ajatukset saavat hakea liikeratojaan? Ranskalainen filosofi Gilles Deleuze (1925–1995) ajatteli jokaisen meistä hahmottavan todellisuutta ikään kuin mielen montaasina. Hänelle ajattelemisen ei ollut elokuvallista vain vertauskuvallisessa mielessä, vaan Deleuze näki filosofian ja elokuvan välillä ilmenevän todellisen rakenneyhtäläisyyden. Käsitelmä maailman havainnoimisesta elokuvallisesti oli Deleuzen filosofian ytimessä, sillä hän ei erottanut ajattelemista ja aistihavainnointia kategorisesti toisistaan eikä tehnyt eroa yleisen ja elokuvallisen havaitsemisen välillä. Deleuze halusi luoda yleisen ontologian elokuvallisin periaattein ja kääntäen ontologisiin ajan ja liikkeen kategorioihin pohjautuvan elokuvafilosofian.

Tällöin joudumme tutkimuksessa kysymään mikä elokuvan ontologiassa on erityisesti "elokuvallista"? Miten se eroaa todellisesta aistimaailmaa koskevasta teoretisoinnista? Mitä silloin tarkoitetaan, jos väitetään todellisuutta voitavan tarkastella elokuvallisesti? Onko havainnointimme rakentunut analogisesti elokuvallisten periaatteiden kanssa? Onko havainnointi rajattua, ohjattua, leikatua? Koemme maailmaa takautumien ja erilaisten kuvakulmien kehyksessä? Tutkimuksessa tarkastelen Gilles Deleuzen elokuvalla ominaisten liikkeen ja ajan periaatteille rakentuvaa pluralistista ontologiaa ja luon tulkinallisen rekonstruktion tämän näkökulman yhteydestä Jean-Luc Godardin tutkivaan elokuvakäsitykseen ja montaasin teoriaan. Tutkimusongelmana on kysymys audiovisuaaliseen kieleen liittyvästä representaation problematiikasta sekä elokuvallisen aika-tilan ontologiasta yleensä, deleuzelaisesta näkökulmasta tarkasteltuna, sekä näiden kysymyksenasettelujen ilmenemisestä Godardin elokuvakäsityksessä erityisesti. Tutkin Godardin radikaalia pyrkimystä luoda audiovisuaalisen ajattelun, ilmaisun ja havaitsemisen järjestelmä, joka ylittää kielen ja käsitteellisten rakenteiden tason ja joka vertautuu ontologiseen suhteellisuusteori-

aan. Deleuzen elokuvafilosofisen ja Godardin elokuvallisen ajattelun linjat yhdistyvät toisiinsa yhtäältä representaation, strukturalismin ja kielen kritiikissä, toisaalta pyrkimyksessä ei-käsitteellisen aineksen ajallisen liikkeen materialisoimiseksi olemista järjestäväksi tilalliseksi kokonaisuudeksi. Molempien audiovisuaalisuuden olemusta käsitteiden ajattelijoiden kiinnostus kohdistuu kuvan ja kielen, semanttisen ja aistimellisen rajatilaan. Toisin sanoen ilmaisua ja ajattelemista tuottavaan, niin sanottuun 'kolmannen' merkitystasoon, joka piirtyy esiin erottautumisen ja konstitutiivisen tulemisen kaksisuuntaisten liikkeiden välissä.

## 1.1 Estetiikan keskeisiä kysymyksiä

Estetiikan kysymyksiä on länsimaisessa kulttuurissa pohdittu pitkään, mutta estetiikan<sup>1</sup> eriytyminen omaksi tiedon alakseen ja filosofian osa-alueeksi sijoittuu yleisesti osaksi 1700-luvulla feodaaliyhteiskunnan murtumisesta alkanutta moderniteettia (Vainikkala 1993, 265; Berleant 1991, 9). Tämä erillistymisen liike johti myös estetiikan alan sisäiseen kehitykseen ja termin käyttöönottoon Alexander Gottlieb Baumgartenin toimesta 1750-luvulla (Vuorinen 1996, 132). Varhaisemmassa, antiikista juontuvassa klassisessa estetiikassa on ollut pitkälti kyse *mimesiksen*<sup>2</sup> käsitteelle rakentuvasta kontemplaation estetiikasta. Tällä on tarkoitettu ontologista tapaa löytää kokonaisvaltainen harmonia ja sovitus teoksen, yksilön ja taideteoksen maailman välillä. Teoriassa esteettisten objektien kauneus ja hyvän muodon merkitys yhdistyy käsitykseen transparentista representaatiosta, eli ajatukseen tekijän pyrkimyksestä ilmaista taideteoksessa muodostuvan läpikuultavan tilan kautta ilmaistavana olevaa sisältöä ja todellisuutta suoraan ja totuudenmukaisena heijastuksena kokijalle. (Routila 1995, 8; Crary 1998, 3–4; Welsh 1997, 13; Varto 2001, 13–14.) Lauri Routila (1995, 27–38) on kuvannut tätä prosessia taideteokseen itseensä sisältyväksi teostodellisuuden ja myötätodellisuuden väliseksi vuorovaikutussuhteeksi. Taideteoksen omassa aineellis-esineellisessä hahmossa eli teostodellisuudessa ilmentyy myös toinen todellisuus eli myötätodellisuus, joka tulee läsnä olevaksi ja saa oliomaisen muodon teoksen hahmollisessa rakenteessa. Teostodellisuus muuttuu tässä prosessissa läpinäkyväksi, jolloin katsoja ei näe vain teosta itsessään (materiaalisena hahmona) vaan suoraan läpi teoksen myötätodellisuuteen, jota vastavasti ei itsessään voida kokea ilman teoksen teostodellisuuden olemista. Routi-

<sup>1</sup> Estetiikka tulee kreikan sanasta *aisthesis*, aistisuus, jolla yleisesti viitataan ihmisen konkreettiseen ja keholliseen maailmasuhteeseen (Kennedy 2002, 12; Varto 2001, 13).

<sup>2</sup> Diegesis ja mimesis ovat taidefilosofisia käsitteitä, jotka ilmentävät antiikin ajoista lähtien pohdittua taiteen ilmaisullisen muodon ja esittävän sisällön välistä problematiikkaa. Diegeettisessä traditiossa on korostettu taiteen muotoon ja tyyliin liittyviä kysymyksiä, johon ekspressionistinen ja formalistinen teoriaperinne ovat myöhemmin pohjautuneet. Mimeettisessä traditiossa on puolestaan keskitytty pohtimaan ennen kaikkea kysymystä taiteen sisällön totuudellisuuden kriteereistä suhteessa ilmaisevaan muotoon. (Sihvonen 1988b, 17.)

lan tavassa määritellä taiteen kommunikatiivinen luonne evokatiiviseksi (taideteos kutsuu kokijassa esiin virtuaalisia myötätodellisuuksia ja mahdollisia maailmoja) voidaan nähdä selkeästi esitettynä klassinen mimesiksen eli kontemplaatiivisen estetiikan malli.

Perinteisesti taiteenfilosofiassa taiteen representaatio-suhteen ja ”kommunikaation” luonteen tutkiminen on määritelty taiteen ontologiaksi tai laajemmin taiteen metafysiikaksi (Routila 1986, 46, 73–74; 1995, 27–28). Estetiikan teoriassa on pyritty tällöin vastaamaan kysymykseen taiteen olemuksesta, eli mitkä rakenteelliset tekijät määräävät jokaista taideteosta ja saavat aikaan esineen olemisen nimenomaan taide-esineenä (Routila 1986, 46–47; Shusterman 1997, 21–22, 56). Klassisessa estetiikassa yhteen nivoutuneet kauniin, hyvän muodon ja eettisesti hyvän periaatteet jatkuivat myös 1700-luvun renessanssin estetiikassa. Immanuel Kantin transsendentaalisella estetiikalla on ollut keskeinen merkitys myöhemmän länsimaisen taidefilosofian tavalla liittää kaunis ja hyvä toisiinsa. Taiteen ontologiassa kauniin yhteys harmoniseen aistikokemukseen ymmärrettiin yksisuuntaisesti taiteen kontemplatiivisena vaikutuksena kokijaan. Perinteisissä estetiikan taidefilosofisissa pohdinnoissa taiteen kommunikatiivinen luonne on kytkeytynyt kantilaiseen ideaan transsendentaalisubjektin tietoisuuden rakenteesta, jota aistihavaitsemisen mekanismit ja käsitteet jäsentävät. Taideteos ymmärrettiin tällöin ikään kuin yksisuuntaisesti välittyväksi mediaksi, jonka tekijä ”antaa” ja vastaanottaja ”saa”. (Routila 1995, 11; Routila 1985, 27, 31; Varto 2001, 110–111; Kennedy 2002, 12–13.)

Länsimaisessa filosofiassa kantilainen traditio on perinteisesti merkinnyt järjen ja aistimellisen, tietämisen ja kokemisen alueiden erottamista toisistaan (Welsh 1997, 10). Kantin ajattelun myötä klassisen estetiikan ontologinen lähestymistapa vaihtui rationalistisen tieteen ihanteen pohjalta epistemologiaksi. Kant korosti järjen ensisijaisuutta ruumiilliseen aistikokemukseen verrattuna ja erotti esteettisen aistikokemuksen ja havaitsemisen psykologian toisistaan erillisiksi järjestelmiksi. (Berleant 1991, 9; Varto 2001, 11–12, 110–111.) Esteettinen merkitsi hänelle subjektiivista ei-tiedon aluetta, jonka vaikutuksesta ei voinut saada objektiivista tietoa rationaalisen käsitejärjestelmän ja subjektiivisten kykyjen kautta (Kant 1987, 28–32; Crary 2000, 14–15, 19–20). Kantin myötä länsimaisessa filosofisessa ajattelussa muodostui oma esteettisen teorian järjestelmänsä, jonka mukaan kauneuden kokeminen tapahtuu kontemplatiivisesti pyyteettömänä (’ohne alles Interesse’; wholly disinterested), mutta samalla tiedollisesti reflektoituna kokemuksena (Kant 1987, 45–46)<sup>3</sup>. Esteettinen kokeminen eroaa Kantin mukaan tavanomaisista aistimuksista siinä, että se tuottaa korkeamman asteen kontemplatiivista mielihyvää tiedollisen reflektion jäsentämänä ja kehittää sitä myötä kultivoitunutta, mutta pyyteetöntä makua suh-

<sup>3</sup> Kant toteaa Arvostelukyvyn kritiikin englanninkielisessä käännöksessä sivulla 46 (alaviitteessä 10), että arvostelma jonka me teemme objektista pitämisiimme perustuen voi olla kokonaan vailla intressiä (wholly disinterested), mutta silti hyvin kiinnostava (interesting). Arvostelma ei perustu millekään intressille, mutta antaa mahdollisuuden intessin tulla esiin. Kant ei kuitenkaan nähnyt puhtaiden maun arvostelmin tapahtuvan tyhjiössä, vaan kaunis on aina yhteydessä ympäröivään yhteiskuntaan. (Kant 1987, 46) (suomennos kirjoittajan).

teessa taiteeseen (Welsh 1997, 10–11; Berleant 1991, 12; von Bonsdorff & Seppä 2002, 9).

Kantille esteettinen kokemus on sidottu luontoon, joka on yhteydessä transsendentaalisubjektin syvempiin käsittämisen kykyihin. Esteettinen kokemus on tällöin lähempänä ylevää taidekokemusta kuin arkielämän esteettistä tietoisuutta, jossa vaikuttavat emootioiden ja intohimon pyyteelliset tarkoituserät (Routila 1985, 11; Shusterman 1997, 57). Kant piti estetiikkansa lähtökohdaksi klassista taidekäsitystä, jonka kauneus tyydyttää katsojia ainoastaan arvostamisen aktin eli maun sekä representaation järjestelmän perusteella, ei puhtaana aistimuksena (Berleant 1991, 12). Jonkin kohteen kokeminen kauniina edellyttää Kantin mukaan käytännöllisen intressin ylittävää arvostelukykä, makua, joka tuottaa kokijalleen syvempää mielihyvää, mutta on kokemuksena itsessään pyyteetön. Kantin kontemplatiivisen taidekäsityksen mukaan taide on kuitenkin riippuvaista ja yhteydessä ympäröivään yhteiskuntaan. Kauneuden kokemisen eli esteettisen arvostelun tekemisen normatiiviset ominaispiirteet ja ehdot<sup>4</sup> tuottavat perspektiivin, jossa myös taide koetaan erilaisia elementtejä yhteen sovittavana, harmonisena kokonaisuutena. (Welsh 1997, 12; von Bonsdorff & Seppä 2002, 9.) Esteettisen arvostelun ehdot palautuvat transsendentaalisubjektin mielen rakenteeseen, joka määrittelee kokemuksen, havainnon ja aistimuksen olemuksen subjektiiviseksi ensisijaisesti näköaistin ja aivojen välisen kognition perusteella (Welsh 1997, 10–11; Berleant 1991, 14). Kantilaisen filosofian mukaan kokemusta edeltävät tiedon rakenteet määrittelevät empiirisen aineksen ja sen elementtien välisten suhteiden välittömän aistimisen käsitteelliseksi skeemoiksi.

## 1.2 Post-kontinentaalinen filosofia ja estetiikka

Kantin transsendentaalifilosofian asema estetiikan teorioissa on säilynyt vahvana. Kritiikki kantilaista ajattelua kohtaan ja siten estetiikan aseman ja funktioiden uudelleen arvioiminen liittyy yleisempään modernismin linjaan. Renessanssista juontuvat näkemisen ja havaitsemisen mallit liittyivät ontologisen tapaan tarkastella subjektin ja maailman suhdetta taiteen kautta. 1800-luvulta lähtien yhä edennyt modernismin eriytynyt liike on siirtänyt käsitystapoja yhä etäämmälle todellisuuden, tietoisuuden ja taideteoksen olemuksen pohdinnasta kohti epistemologiaa ja todellisuuden tarkastelemista kielenä (Varto 2001, 15; Vainikkala 1993, 254; Kotkavirta 1998, 19). Laajemmat muutosprosessit, jotka kytkeytyvät teknologiseen edistykseen, tiedon lisääntymiseen sekä merkittäviin murroksiin politiikan, talouden ja kulttuurin rakenteissa, ovat vaikuttaneet käsityksiin subjektiviteetista ja esteettisestä kokemuksesta (Crary 1998, 3–5, 10; Crary 2000, 14–15, 19–20; Kroker & Cook 1988, 76–79).

<sup>4</sup> Näistä olennaisimpia olivat pyyteettömyys, arvostelun yleispätevyys, kohteen ilmeneminen vapaana konkreettisista tarkoituksista ja tehtävistä sekä muodon tärkeys. (von Bonsdorff & Seppä 2002, 9).

Modernismi ei ole kuitenkaan tuottanut katkosta antiikin ja romantiikan estetiikan perinteisiin, vaan modernin estetiikan näkökulmat ovat säilyttäneet yhteyden estetiikan historiaan, vaikka samalla muuntuneet yhä laaja-alaisemmiksi perspektiiveiksi. Bruno Latour (1993, 10–11) on poleemisesti esittänyt, että 'emme ole milloinkaan olleet moderneja'. Modernismin kehityksestä ja modernin eri muodoista keskusteleminen on hänen mukaansa ongelmallista, koska samat muutoksen ja pysyvyyden periaatteet ovat olleet käynnissä läpi historian. Termillä moderni Latour näkee useita merkityksiä. Yhtäältä sillä tarkoitetaan ajallista vallankumousta ja uuden järjestelmän tuottamista aiempaan verrattuna; toisaalta modernilla viitataan johonkin pysyvään olotilaan menneisyydessä: moderniin aikakauteen taiteessa ja kulttuurissa, modernisaation (pysyvään) kehitykseen tai moderniteettiin edistyneempänä asteena yhteiskunnallisessa kehityshistoriassa (mt.). Silti modernismin kehityksessä voidaan nähdä tiedonfilosofisesti jakautuminen kolmeen vaiheeseen: 1) 1800-luvun dialektisen ajattelun perinne ja rakenteellisen eron tekeminen objektien ja subjektien välillä; 2) strukturalismi ja kielellinen käänne, eli erojen muodostuminen kielessä luotavien merkitysten perusteella ja 3) jälkistrukturalismi. (Latour 1993, 55–56, 62.)

Modernismin myötä strukturalismista tuli laajalti tiedettä sekä taiteen ja kulttuurin tutkimusta hallinnut paradigma. Samanaikaisesti estetiikkaan myös vaikutti edelleen aistimellisen kautta tiedollisia ja olemisen tapoja hahmottava laaja immanenssin filosofia, esimerkiksi William Jamesin, Friedrich Nietzschen, Henri Bergsonin ja Charles S. Peircen töiden kautta. Etenkin Bergsonin ajattelu on ollut keskeisimpiä näkökulmia Kantin transsendentaalifilosofian modernissa kritiikissä. Bergson haastoi kantilaisessa estetiikassa painottuneet, renessanssin ajan taidekäsityksestä periytyvät renessanssiperspektiivin, läpinäkyvän representaatiokäsityksen, mimesiksen ja auraattisen teos/katsoja-suhteen periaatteet. Bergson määritteli taiteen kommunikatiivisen luonteen uudelleen esittämällä aistikokemuksen ja tietoisien havainnon yhteyden olevan monitasoinen tapahtumisen prosessi, johon vaikuttivat myös muistin, halun, tahdon, odotusten ja diskurssien toisiinsa kytkeytyvät liikkeet (Crary 1998, 4–5; Crary 2000, 27, 44–45; Kennedy 2002, 12–13.)

Klassisessa taidefilosofiassa ilmenneet pyrkimykset synnyttää yhtenäisen teoria taiteen ontologiaksi ovat osoittautuneet riittämättömiksi. Teoskeskeisistä, taiteen olemukseen ja ominaisuuksiin liittyvistä kysymyksenasetteluista, on siirrytty käsitykseen taiteen tapahtumaluontoisuudesta eli konstitutiiviseen tarkastelutapaan, jossa huomioidaan tekijän, teoksen ja katsojan välinen monivai-kutteinen suhteiden kenttä (Routila 1995, 11–13; Sederholm 2000, 8–9, 67). Myöhemmässä aistisuutta käsittelevässä teoriassa on alettu painottaa dialektisten erojen (käsitteellinen/aistimellinen, tieto/ei-tieto, objektiivinen/subjektiivinen) sijasta yhä laajempia kysymyksiä subjektin psykofysiologiasta, ruumiin materiaalisuudesta ja muuntuvien voimien suhteista institutionaalisiin diskursseihin, käytäntöihin ja tekniikoihin (Varto 2001, 115–117; Crary 1998, 70; Crary 2000, 11–15, 22; kts. myös Vähämäki 1997).

Modernismin kehityksen ensimmäisessä vaiheessa 1800-luvulla erityisesti Georg Wilhelm Friedrich Hegelin filosofiasta juontuva dialektiikan traditio on muodostunut keskeiseksi länsimaista ajattelua mallintavaksi järjestelmäksi. Hegeliläisen dialektiikan synnyttämän negatiivisen eron filosofian merkitys modernismin myöhemmille vaiheille on ollut toimia yhtäältä esikuvallisena vaikutuksena, toisaalta kriittisen argumentaation lähteenä<sup>5</sup>. Strukturalismin ja semiotiikan läpimurto kulttuuritieteissä oli osa ns. kielellistä käännettä, joka jatkoi modernismin aiempaa, varhaisista empiristeistä alkanutta dialektista kritiikkiä transsendentaalifilosofian perinnettä kohtaan. Strukturalismissa argumentaatio on kohdistunut transsendentaalifilosofian tietoteoreettisiin ja ontologisiin perusteisiin, jolloin siirrytään todellisuuden ja tietoisuuden olemuksen määrittämisestä tapaan ymmärtää kieli ja kielelliset käsitteet tietoisena ajattelun perustaksi. Strukturalismissa on keskeistä objektiivisen todellisuuden ja subjektin sisäisen kokemusmaailman kategorinen erottelu dualistiseksi malliksi kielen välittävän viitesuhteen perusteella. Kielen ymmärretään strukturalismissa muodostavan universaalien rakenteen, holistisen järjestelmän, jonka eri kulttuureissa varioivat säännöt ovat kuitenkin yleisellä tasolla analogisia. Kielen sääntöjen ja rakenteiden pohjalta luodut käsitteet edustavat yksittäisinä elementteinä laajempaa kokonaisuutta, kielellistä käsitejärjestelmää. (Goodchild 1996, 112–113; Kuusamo 1990, 47–48, 51; Steinbock 1985, 25–26.)

Modernismin myöhempää vaihetta on vakiintunut määrittämään termi jälkistrukturalismi, joka ei ole kuitenkaan eri näkökulmia yhdistävä, yleisempi metakäsite, koska kyseessä ei ole strukturalismin tapaan yhtenäinen viitekehys. Jälkistrukturalismin heterogeenisen kategorian teoreetikkoja yhdistää kiinnostus postmodernissa tilassa asettuviin kysymyksenasetteluihin realismista, tiedosta ja kokemuksesta. Jälkistrukturalismi kytkeytyy modernismin historialliseen linjaan, mutta on samalla sen perinteen radikaalia kritiikkiä. Siinä ilmenee yhteys yhtäältä immanenssin filosofioihin (muun muassa Bergson, Nietzsche, Baruch Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz), johon yhdistyy kritiikki transsendentaalifilosofian metafysisia ja tiedollisia perustoja kohtaan. Toisaalta jälkistrukturalismissa on kyse modernin filosofisen ja poliittisen ajattelun tiedon perusteiden, erityisesti dialektiikan kritiikistä ja metodisesta analyysistä. Uudemman ranskalaisen eli post-kontinentaalisen (Mullarkey 2006) filosofian edustajista erityisesti Deleuzen ja Jacques Derridan tuotannon on nähty selkeimmin edustavan pyrkimystä irrottautua hegeliläisen perinteen ytimestä, dialektiikan ristiriidan logiikasta. Tässä keskustelussa strukturalismin tarjoamat mallit on koettu riittämättömiksi näkökulmiksi, kun filosofinen pohdinta eron käsitteestä on laajentunut uudesta kontekstista käsin takaisin ontologiaan, monimutkaiseksi kysymyksenasetteluksi liikkeen ja muutoksen suhteesta tilallisuuteen<sup>6</sup>. Teoretisoinnin keskiöön on post-kontinentaalisisessa filosofiassa nousut käsitys loputtomasti jatkuvan erottautumisen liikkeen piirtämästä tila/aika-

<sup>5</sup> Käsitellen lähimmin dialektiikan yhteyttä jälkimoderniin kritiikkiin luvussa 2.1.

<sup>6</sup> Post-kontinentaalinen filosofia asettaa kyseenalaiseksi esim. Bruno Latourin (1993, 64–65, 67) esittämän käsityksen, että jälkimodernin teorian myötä olisi siirrytty käsitykseen, jossa ontologian ja olemisen käsitteet olisivat poistuneet nykyfilosofian ohjelmasta.

avaruudesta, joka muodostaa lopullisesti ratkeamattomassa tapahtumisessa ontologisen järjestelmän. Tässä ajattelussa ero ei ole negatiivista eroa jostakin, jolla on jokin kokemusta edeltävä transsendentaalinen perusta. Eroa ajatellaan yhtäältä jatkuvana, absoluuttisena erottautumisen liikkeenä, joka toisaalta tuottaa myös olemuksia ja eroja positiivisina tulemisen liikkeinä ontologisen tapahtumisen itsensä kautta. (Hardt 1993, ix; Massumi 2002, 6–7; Currie 2004, 16; Culler 1985, 89–90; Pasanen 1988, 6; Ryan 1982, 23; Pulkkinen 1991, 124–125.)

Keskustelussa estetiikan myöhemmistä näkökulmista on juuri postkontinentaalisen filosofian alueella tehty merkittävää työtä. Gilles Deleuzella on ollut keskeinen merkitys ajattelua ja kieltä, mutta myös aistimellista tietoa ja sen mahdollisuuksia käsittelevän teorian uudelleenmäärittelyssä. Hän on määritellyt immanenssin filosofian lähtökohdista radikaalin synteessin fenomenologisen ajattelun ja analyttisen filosofian välillä (Rajchman, Deleuze 2001, 7; Kennedy 2002, 67; Buchanan 2000, 3.) ”Ei voi tietää missä aistimellisuus päättyy ja älyllisyys alkaa,” toteaa Deleuze Leibniz-kirjassaan *Le Pli* (1988) (Badiou 1994, 59). Käsite sisältyy immanentisti kaiken jatkuvaan tapahtumiseen aineksena ilman liikkeen keskeytymistä ja dedusoitumista yleisemmäksi ideaksi. Deleuze argumentoi käsitteellisen ja aistimellisen olevan ei-vastakkaisia, keskenään jatkuvia tapahtumisen linjoja. John Mullarkey (1997, 448) näkee Deleuzen kunnianhimoisena tavoitteena olleen klassisen tiedonjärjestelmän ja transsendentaalisen subjekti-käsityksen purkaminen sekä tiedon, tahdon ja tunteen kykyjen uudelleenasettaminen täysin immanentin ajattelun järjestelmän lähtökohdista. Deleuze on vaikuttanut keskeisesti niin sanottua ’kolmatta tilaa’ koskevan keskustelun yleistymiseen nykyfilosofiassa, joka on ilmennyt perinteisiin aika/tila-suhteisiin liittyvänä tiedollisena murroksena. Deleuzen ajattelu kytkeytyy jälkistrukturalismin yleisiin ideoihin siltä osin, kun hänen epistemologinen ja ontologinen filosofiansa on rationaalisen tiedon järjestelmän ja representaation logiikan, mutta myös olemisen essentialististen perustojen ja metafyyssisen tai historiallisen alkuperän kritiikkiä. (Hardt 1993, x; Patton 1994, 154; Grossberg 1995, 188.)

Yleisesti ottaen Deleuzen ajattelun kontekstualisointi jälkimoderniin käänteeseen ja eksplisiittisesti jälkistrukturalismiin on kuitenkin problemaattista, sillä hänen ajattelunsa on ollut hyvin monialaista. Deleuze on perinteinen filosofi, jos filosofialle nähdään olevan ominaista ontologinen pohdinta, mutta hän hakee lähtökohtia ajatteluunsa filosofeilta kuten Nietzsche, Spinoza, Leibniz ja Bergson, joiden ajattelun merkitystä on analyttisen filosofian piirissä pidetty varsin marginaalisena (Hardt 1993, xi; De Landa 2002, 1–2). Tulkinnat Deleuzesta ovat vaihdelleet varsin laajasti tutkijan erityisalasta riippuen. Kirjallisuuden tutkijat John Marks (1998, 24) ja Mark Currie (2004, 16) pitävät Deleuzea dekonstruktiivisena filosofina, vaikka Deleuze itse ei ole milloinkaan käyttänyt termiä oman filosofiansa yhteydessä. Poliitikan tutkija Tuija Pulkkinen (1991, 131) tarkastelee Deleuzea jälkistrukturalismin kontekstissa yhteiskuntateorian kannalta, ja huomioi erityisesti hänen yhteistyönsä Felix Guattarin kanssa ja sijoittaa Deleuzen ajattelun juuret Julia Kristevan tavoin psykoanalyttiseen teoriaperinteeseen. Luonnontieteisin keskittynyt nykyfilosofi Manuel De Landa (2002, 1)



taas pitää Deleuzen yhdistämistä jälkimoderniin teoriaan täydellisenä virhetulkitana, johon on voinut antaa aihetta ainoastaan Deleuzen kokeellinen ilmaisukieli. De Landa tarkastalee Deleuzea lähes yksinomaan puhtaana empiristinä. Poliittisen filosofian tutkija Michael Hardt (1993, xi) taas näkee Deleuzen suurelta osin eroavan jälkimodernin teoreetikoista, koska hän hakee pohjaa radikaalille tiedonkriitikilleen, uuteen tiedon järjestelmään ja ontologiaan suoraan hegeliläisen ajattelun ytimeistä.

Kysymys siitä onko Deleuze yksinkertaisesti dialektisen perinteen jatkaja, kuten muun muassa kulttuurintutkija Ian Buchanan (2000, 192–197) tai filosofi James Williams (2003, 22) tulkitsevat, on moniselitteinen. Buchanan näkee, että Deleuze uudelleenartikuloi dialektisen liikkeen osaksi immanenssin kautta hahmottuvaa ontologiaansa, transsendentaalista empirismää. Kuitenkaan Deleuzen radikaalin ohjelman ei-käsitteellisen tiedon järjestelmän ja ontologian tuottamiseksi ei voi nähdä palautuvan vain uudeksi kriittiseksi teoriaksi, jonka logiikka jatkaa dialektiikan tiedollisen negaation perinnettä. Deleuzen filosofiaan ei päde dialektiikan ydinajatus tieteestä jatkuvassa kriisissä olevana järjestelmänä, jossa uusi tieto korvaa paradigman murroksen kautta aina vanhan paradigman lineaarisen ja kasautuvan kehityksen linjana. Deleuze kritisoi absoluuttisesti tiedon essentialistisia perustoja ja pyrkii ajattelun vapauttamiseen dialektiikan dualistisista malleista eroavan tuotannollisen voiman kautta, joka synnyttää radikaalin moneuden ontologian. Absoluuttinen dialektiikan kritiikki ei voi palautua hegeliläisen dialektiikan ytimeen, eli käsitykseen kuinka jokainen tiedon järjestelmä sisältää itsessään oman murroksensa idun ja tuottaa lineaarisesti vallitsevaa teesiä purkavan antiteesin osana historiallista kehitystä. (Hardt 1993, x; Goodchild 1996, 141; Marks 1998, 17.)

Post-kontinentaalisisessa filosofiassa tiedon ja olemisen perusta konstruoidaan jatkuvassa muutoksessa olevana järjestelmänä. Mielen ja ruumiin, kulttuurin ja luonnon, läsnäolon ja poissaolon erot eivät enää ole palautettavissa metafyyssiseen spekulatioon niiden olemuksesta ja ”totuudesta”. Käsitys loputtomasti jatkuvasta, monikollisten erottautumisen ja tulemisen liikkeiden tiedollisesta ja ontologisesta tuotannollisuudesta siirtää filosofisen keskustelun kohti atopian eli määrittelemättömän epäpaikan ontologiaa (Grosz 2000, 215).

Deleuzen radikaalin ohjelman ytimessä on ajattelun vapauttaminen kokemusta edeltävistä periaatteista ja käsitejärjestelmään sidotusta representaation logiikasta. Edellä mainittu radikaali synteesi fenomenologian ja analyttisen filosofian ylittämistä ilmenee Deleuzella immanenssin filosofiana, jossa kokemuksen aktuaalisiin olosuhteisiin (empirismi) vaikuttaa suoraan ei-aistittava olemisen liikkeen virtuaalinen vaikutus (transsendenssi) (Baugh 2001, 357). Deleuzen ’transsendentaalinen empirismi’ rekonstruoi käsityksen tietämisestä ja olemisesta moniaistisena konstruktion prosessina, johon vaikuttaa keskeisesti se mistä ei voida objektiivisesti tietää. Ei-käsitteellisen virtuaalisen ontologia on transsendentaalisen Toisen ratkeamatonta ja immanenttia vaikutusta empirisen kokemusmaailman tapahtumiseen (Deleuze 1990a, 307). Post-kontinentaalisen filosofian estetiikassa keskustellaan tässä yhteydessä mimeettisestä epistemologiasta, jolla viitataan aktuaalisen aineksen ja siinä itsessään ilmenevien virtuaa-

listen intensiteettien moniaistiseen tapahtumiseen. Intensiteettien puhdas tuleminen tapahtumiksi on ei-määrättyä käsitteellisen ajattelun, kielellisten merkitysten, essentialistisen tietoisuuden ja historiallisen lain horisontista ja lähtökohdista käsin. Kyseessä on sen sijaan loputtoman avautumisen liikkeen muodostuminen näkyväksi kielestä, jolla ei ole nimeä; kuva olevasta itsestään, aineksen eroamisen liikkeestä immanenttina elämän virtana (*élan vital*, Bergson). Tapahtumien tuleminen perustuu kausaalilogiikalle ylimääräiselle 'kvasi-kausalityelle'<sup>7</sup> tai kaaoksen logiikalle, vielä tuntemattomiin virtuaalisten potentiaalien pakoviivoihin. (Massumi 2002, 1-2, 225-227; Lecerclé 1990, 168; Lacoue-Labarthe 1990, 44-45; Agamben 2001, 50, 54, 56-57; Critchley 1992, 192.)

Estetiikan nykyteorioissa keskustelu taiteen tapahtumaluontoisuudesta liittyy edellä esiteltyyn ontologiseen kehukseen. Nykyestetiikassa problematisoidaan klassisen taidefilosofian metafysiset kysymyksenasettelut taiteen oikeasta määritelmästä ja sitä todentavasta kauniin ja hyvän muodon ideoista.

Niin sanotussa neoestetiikan näkökulmassa (Kennedy 2002) korostuu pragmaattinen kritiikki hallitsevaa ajattelun kuvaa, representaatiota ja katseen hallitsevaa asemaa kohtaan visuaalisuutta ylikorostavassa jälkitemodernissa mediayhteiskunnassa. (Pisters 2003, 6; Marks 2000a, 139; Crary 2000, 44-45.) Wolfgang Iser (1997, 8-9) on miettinyt mitä estetiikan käsite itse asiassa määrittelee nykypäivänä, kun lähes kaikki on estetisoitunutta jälkimodernia todellisuutta; onko estetiikan käsite tullut hyödyttömäksi vai pitäisikö estetiikka määritellä paremmin vastaamaan yhä moninaisempia siihen kytkeytyviä ulottuvuuksia? Juha Varto (2001, 110-111) ei näe tiedollista ja teknologista kehitystä yksinomaan eduksi estetiikalle, sillä aistimellinen on hänen mukaansa asetettu yhä enemmän tiedon ulkopuoliseksi alueeksi. Paradoksaalisesti teknis-kulttuurinen kehitys voisi tuottaa siten estetiikan palautumisen eräänlaiseen uusmetafyysiseen taidefilosofiaan, jonka yhteys ihmisten arjen aistikokemuksiin etäännyisi entisestään.

Jälkimodernista filosofiasta vaikutuksia saaneessa nykyestetiikassa on noussut keskiöön näkökulma taiteesta filosofiaan tai tieteeseen rinnastuvana voimien kenttänä esteettisen kokemuksen muodostumisessa. Taiteen ja filosofian yhteys Deleuzella liittyy käsitykseen, että molemmissa järjestelmissä on yhtäläillä kysymys niin ajattelun liikkeestä kuin luovasta toiminnasta. Deleuzen omassa tuotannossaan sekä yhteistyössä Guattarin kanssa<sup>8</sup> hahmottama ei-käsitteellinen tiedon ja kokemuksen järjestelmä sekä konstruktivinen subjektiteoria ovat keskeisesti vaikuttaneet aistimellisen teorian nykykeskusteluun tietämisen, kokemuksen ja havaitsemisen moniaistisuudesta, joka kiteytyy pohdin-

<sup>7</sup> Klassinen kausalityetti ilmaisee tapaa ja olosuhteita, joissa vakiintuneet kontekstit ja yleiset rakenteet pyrkivät uusintamaan olemassaoloaan. Kausaalisuus on tieteenfilosofian ja empirismin keskeisiä perusteita, jota noudatetaan erilaisissa koeasetelmissä mitattaessa tieteellisen todennäköisyyden loogisia mahdollisuuksia esimerkiksi kognitiivisessa vastaus/reaktio-mallissa. Deleuzen monikollisen tulemisen ontologian pohjana olevassa kvasi-kausalityetissä taas vastaavasti hahmotetaan olosuhteita, jotka eivät ole yleisiä ja säännönmukaisia vaan konstruoivat ajallisen toiston kautta yksittäisten tapahtumien tulemisen liikettä. (Massumi 2002, 225-226).

<sup>8</sup> Kun jatkossa viitteenä ovat Deleuzen ja Guattarin yhteisteokset, käytän lyhennettä D/G, joka on yleisesti vakiintunut merkintä.

nassa niin kutsutusta haptisesta visuaalisuudesta<sup>9</sup>. Haptisuus tarkoittaa ruumiillistunutta käsitystä näkemisestä, jossa aistimuksen (*sensation*) ymmärretään yhdistyvän suoraan tietoiseen havaintoon (*perception*). Haptinen estetiikka laajentaa optisen visuaalisuuden (klassinen silmän ja mielen välinen psykologinen heijastusteoria) alaa muiden aistikykyjen suuntaan. Tässä se toteuttaa käsitteellisen ajattelun ja aistimellisen kokemisen eron ylittymisen sisäistämällä käsitteellisen ymmärtämisen immanentisti aineksen liikkeiden ruumiilliseen aistimiseen. Haptisen näkemisen lähtökohdat juontuvat pitkälti Henri Bergsonin teorioihin ruumiin kyvystä välittää havaintoa ja muistia, jota Gilles Deleuze on ajattelussaan jatkanut. Bergson sai vaikutteita 1800-luvulla eurooppalaisten fysiologien ja filosofien tekemistä kokeista havaitsemisen subjektiivista luonnetta koskien ja oli keskeisesti aloittamassa keskustelua ruumiillistuneesta näkemisestä. Bergson esitti, että subjektiivisuus on sisäistynyt havaitsemiseen, koska aineksen ja muistin eroamisen liikkeet ovat yhteneväisiä ja siten välitön aistikokemus tuottaa ei-käsitteellisiä ajattelun liikkeitä. (D/G 1987, 494–499; D/G 1993, 122–124, 168–169; Marks 2000a, 132, 140, 162–163; Kennedy 2002, 13, 28–31; Patton 1994, 141; Currie 2004, 63; Crary 2000, 27; Rajchman 2000, 129–130; Pisters 2003, 6–7.)

Neoestetiikan ja tulemisen ontologian yhteys perustuu ei-representatiivisen ajattelun kuvan eli immanenssin tason automatiikkaan, joka luo immanentin aistimusyhteyden ainekseen. Ei-käsitteellinen empiirinen ero on aktuaalisessa kokemuksessa itsessään immanenttina vaikuttava transsendentaalinen olosuhde (Hayden 1998, 16). Ei-käsitteellisen välityksen avautuminen sisäisen ja ulkoisen välillä tarkoittaa, että olemisen transsendentaalinen syvyys on mahdollista kokea välittömästi suhteessa aineksessa itsessään tapahtuviin liikkeisiin. Kokemus muodostuu moniaistisena ja älyllisenä tulemisen prosessina, tapahtumien tuottamisen sarjana, jossa sisäiset intensiteetit, voimat ja virtuaaliset potentiaalit affirmoituvat yhteydessä ajan ja aineksen aktuaalisiin eroamisen liikkeisiin. Virtuaalisten potentiaalien aktuaalisiksi tulemisen syyt ja perusteet kytkeytyvät spirituaalisen automaatin kautta aina jokaisen erityisen tapahtuman konstituutioon itseensä; tulemisen omiin eroavuuden malleihin, joiden avautuminen edellyttää normaaliajattelun kehityksen keskeytymistä aineksen virtaan leikkautuvien luovien väliintulojen keinoin. (Massumi 2002, 227, 237; Marks 1998, 26, 39, 80.)

Virtuaalisten intensiteettien yksittäisyyksiä ei voida objektiivisesti ja kaukaalisesti osoittaa eron affirmaatiossa; virtuaalinen potentiaali ei ole aktuaalisesti "olemassa" ennen tapahtumistaan konstruktion tulemisen prosessissa eikä sen aktuaaliseksi tulemisen linjaa voi ennustaa, koska virtuaalinen on "aina vasta tulossa" ja siten aina avoin kysymys. Post-kontinentaalisisessa estetiikassa sisäisen ei-käsitteellisen tulemisen liike paikantaa eettisen diskurssin, joka ilmenee pohdintana siitä mikä ei vielä aktuaalisesti ole ja siitä mistä ei voida saa-

---

<sup>9</sup> Termi haptinen visuaalisuus juontuu 1800-luvulla vaikuttaneen taidehistorioitsija Alois Rieglin erotteluun haptisten ja optisten kuvien välillä. Riegl omaksui haptinen fysiologiasta ('haptin', kiinnittää), jolla hän halusi tehdä eroa pelkkään taktiiliseen, koskettamiseen aistiin. (Marks 2000a, 162).

da käsitteellistä tietoa, vaan joka on jatkuvassa liikkeessä ja vasta virtuaalisesti tulossa. Myös käsitys kauneudesta nähdään neoestetiikan suuntauksessa muuntuvan transsendentaalisen idean kontemplatiivisesta ja pyyteettömästä kokemisesta aineksessa itsessään ilmenevien erilaisten laatuojen (värit, lämpötilat, aineksen fyysinen olomuoto) ja niiden muunnosten dynaamiseksi aistimiseksi kokijan ja kohteen kaksisuuntaisena tulemisen prosessina. Nykyinen taideeteoreettinen keskustelu taiteen tapahtumaluontoisuudesta kytkeytyy näkemykseni mukaan tähän affirmatiiviseen tulemisen filosofiaan; taide tapahtumana on voimien affirmaatiota sekä aistikokemuksen tuottamista moneutena eri kykyjen funktiona ilman palautuvuutta tietoisuuden keskukseen apriori. (Badiou 1994, 59; Goodchild 1996, 190; Massumi 2002, 11, 225–226; Kennedy 2002, 17, 31.)

### 1.3 Auteur-politiikka ja modernin estetiikan eri suuntaukset

Estetiikan nykyisten teorioiden nostamat kysymyksenasettelut eivät ole täysin uusia näkemyksiä, vaan kytkeytyvät laajemmin osaksi modernismin eriytymisproblematiikkaa. Uusia tiedollisia ja olemisen tapoja pohtiva immanenssin filosofia on vaikuttanut eri alojen modernien taiteilijoiden töissä, esimerkiksi Georges Seuratin, Paul Cézannen ja Pablo Picasson kuvataiteessa, James Joycen kirjallisessa tuotannossa, Arnold Schönbergin musiikissa ja Jean-Luc Godardin elokuvataiteessa (Crary 2000, 27; Toiviainen 1995, 103). Juuri elokuvan kohdalla on esitetty ehkä mielenkiintoisempia avauksia taiteen, tieteen ja filosofian keskinäisistä kytkeytymisistä. Tässä keskustelussa on ollut keskeisessä asemassa Gilles Deleuzen kirjoittamat elokuvateokset *Cinema 1: The Movement-Image* (1986; alkup. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983) ja *Cinema 2: The Time Image* (1989; alkup. *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985), jotka ovat asettaneet monia lähtökohtia nykyisen elokuvafilosofian ja -teorian tutkimuskysymysten perustaksi. Keskiössä on ollut pohdinta ontologisista, eettisistä, kokemuksellisista ja aistimellisistä potentiaaleista, jotka tulevat mahdollisiksi kun käsitteellinen ajattelu-järjestelmä kokijan, teoksen ja tekijän välillä on avautunut affektien ja tapahtumien moninaiseksi konstruktioksi. Erityisesti on tarkasteltu montaasin muuttunutta asemaa elokuvallisena ilmaisuperiaatteena liittyen murrokseen, jonka moderni elokuva synnytti suhteessa klassiseen elokuvarealismiin. Ranskalaisen uuden aallon elokuvaohjaaja Jean-Luc Godardilla on ollut keskeinen asema, kun puhutaan modernin elokuvan tuottamasta audiovisuaalisesta ajattelusta ja kokemistavasta.

Elokuvan ja modernismin yhteys on ollut olemassa jo heti elokuvan alkuaajoista alkaen 1800- ja 1900-luvun vaihteesta. Toisin sanoen elokuva (”seitsemäs taide”) on taiteen ja kulttuurin muotona modernin ajan teknologisen ja teollisen kehityksen mahdollistama ilmiö. (Bazin 1973, 165; Canudo 1927, 31, Toiviainen 1989, 15, von Bagh 1975.) Kuitenkin elokuvan historiassa on yleisesti käytetty jaottelua aika- ja tyylikauteen ennen ja jälkeen toisen maailmansodan, jonka

nähtiin määrittävän murrosta klassisesta elokuvarealismista kohti modernia elokuvaa<sup>10</sup>. Elokuvan modernismin kehitys kytkeytyi erityisen vahvasti 1950- ja 1960-lukujen muutoksessa olevaan kulttuuriseen tilanteeseen Ranskassa ja muualla Euroopassa. Ranskalainen uusi aalto on ollut yksi vaikutusvoimaisimpia liikkeitä toisen maailmansodan jälkeisessä kontekstissa. Liikkeen synty kytkeytyy 1950-luvun ranskalaisen elokuvakulttuurin kukoistuskauteen, joka näkyi laaja-alaisesti elokuvakerhojen, elokuva-arkiston, elokuvajulkaisujen ja -festivaalien toiminnassa. Elokuvakulttuuri kehittyi näiden tekijöiden ympärillä ei-kaupallisena sivistysprojektina, joka synnytti elokuvayleisön kollektiivisena yhteisönä. Ranskassa elokuvat ovat perinteisesti olleet älymystön suosiossa. Elokuvakerhot ja Henri Langlois'n perustaman elokuva-arkiston näytökset olivat paikkoja kiinnostuksen herättämiseen myös aikakauden laajempien älyllisten virtausten kohdalla. Yleisöt olivat aktiivisia ja keskustelua käytiin elokuvien lisäksi monista muista asioista. (Wollen 1977, 42; Malmberg 2005, 42.)

Uuden aallon synnyssä oli merkityksellistä elokuvakerhojen ja Ranskan elokuva-arkiston näytösten laaja tarjonta, mutta lisäksi filosofi, opettaja, elokuvakasvattaja ja kriitikko André Bazinin keskeinen vaikutus liikkeen oppi-isänä. Bazin perehdytti ja lisäsi nuorten ”filmihullujen” tietoisuutta elokuvasta pitämällä elokuvamatineoiden yhteydessä luentoja ja alustuksia klassisesta Hollywood-kerronnasta ja muun muassa Roberto Rosselinin, Jean Renoirin ja Orson Wellesin elokuvailmaisusta. Bazinin vaikutus 1950-luvun ranskalaisessa kulttuurielämässä oli laaja ja merkityksellinen, sillä elokuvakerhojen organisoiminen ohessa hän luennoi ja kirjoitti elokuvasta viidentoista vuoden aikana yhteensä noin 17000 sivua. Bazin oli myös legendaarisen *Cahiers du Cinéma* -elokuvalehden perustaja ja päätoimittaja. Uuden aallon tunnetuin ydinryhmä eli Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Eric Rohmer (oikealta nimeltään Maurice Schéerer) ja Jacques Doniol-Valcroze tulivat keskinäisiin tekemisiin ensin Bazinin Sorbonnen yliopistoon perustamassa elokuvakerhossa ja myöhemmin *Cahiersin* kriitikkoina. Myös Godardin tulevan elokuvaohjaajanuran kannalta olivat nämä ensimmäiset kymmenen vuotta (1946–1956) Pariisissa keskeisiä<sup>11</sup>. Godardin elokuvakäsityksen kehittämisessä monialaiseksi *auteur*-elokuvaksi oli aivan olennaista elokuvakerhoista saatu elokuvahistoriallinen ja -esteettinen kasvatusta ja elokuvakriittikkona toimiminen. Godard esittikin myöhemmin haastattelussa kuinka 1950-luvulla *Cahiersin* elokuvakriitikoilla suhde elokuvaan oli paitsi moninainen myös jo hyvin tekijälähtöinen: ”Me kaikki *Cahiersissa* pidimme itseämme tulevana ohjaajina. Ahkera käyminen elokuvakerhoissa ja arkistoissa oli jo tapa ajatella elokuvallisesti, pohtia elokuvaa. Kirjoittaminen oli jo elokuvan tekemistä, sillä ero kirjoittamisen ja kuvaamisen välillä on määrällinen, ei laadullinen. (...) Kriitikkona pidin

<sup>10</sup> Ymmärrän modernin elokuvan tässä yhteydessä laajaksi kategoriaksi, jota ei voi palauttaa yksittäiseen lajityyppiin tai erityiseen kansalliseen suuntaukseen. Myöhemmin tutkimuksessa käsitellen moderniin elokuvaan liittyviä kysymyksiä Gilles Deleuzen aikakuvan teorian lähtökohdista käsin.

<sup>11</sup> Godard oli 16-vuotiaana saapunut toisesta kotimaastaan Sveitsistä, Nyonin kaupungista, Pariisiin saattamaan lukio-opintonsa päätökseen (MacCabe 2003, 30, 42).

itseäni jo elokuvantekijänä.”<sup>12</sup> (MacCabe 2003, 1–5, 30–38, 42, 51–61; Sterritt 1999, 5; Armes 1985, 175; Toiviainen 1984, 9; Toiviainen 1985, 10; Toiviainen 1995, 101–102.)

Ranskalaisen uuden aallon vaikutuspiirissä syntyi käsitys tekijänpolitiikasta (*la politique des auteurs*), jota terminä ensimmäisenä käytti François Truffaut *Cahiers du Cinéma* artikkelissa ”*Une certaine tendance du cinéma français*”<sup>13</sup> tammikuussa 1954. Uuden aallon synnyttämä auteurismi on noussut merkitykseltään yhdeksi keskeisistä ja kiistellyimmistä kritiikin ja ”teorian” suuntauksista niin elokuvan kuin elokuvateoriankin historiassa<sup>14</sup>. Tekijänpolitiikassa ei ollut kuitenkaan kyse yhtenäisestä näkökulmasta tai ideologiasta. Kyse ei ollut myöskään teoriasta, vaikka termi yleistyiikin myöhemmin puhekielessä *auteur*-teoriaksi<sup>15</sup>. Tekijänpolitiikka oli ennemminkin elokuvakritiikin suuntaus, jossa politiikka merkitsi subjektiivisten arvostelmien tekemisen politiikkaa. Godard ja muut cahierslaiset näkivät taiteen ja kulttuurin muotojen arvottamisen aina jo valmiiksi poliittisena käytäntönä: mennä elokuviin, lukea kirjoja tai kuunnella musiikkia on puolueellista olemista. Auteur-kritiikki korosti elokuvan asemaa taidemuotona ja omana estetiikan alueenaan. Elokuvan laadullista arvoa haluttiin nostaa korostamalla elokuvakritiikissä yksilöllisten elokuvantekijöiden<sup>16</sup> (*auteur*) asemaa taiteilijoina, joiden luovat kyvyt tuottivat kielen ja kulttuurin rajoista riippumatonta, universaaliala elokuvailmaisua. Auteurismi synnytti aikatajunnan, jossa elokuvan historia asettuu läsnä olevaksi nykyhetkessä tapahtuvaan ajatteluun, elokuvien kokemiseen katsomistilanteessa, kritiikin kirjoittamiseen ja myös varsinaiseen elokuvien tekemiseen. (Andrew 1976, 4–5; Wollen 1976, 13; Wollen 1977, 120; Rowe 1990, 60–61; Sterritt 1999, 5; Rugg 2005, 222–223; Hietala 1990, 6; Salmi 1993, 21; Varjola 2002, 9–10; Malmberg 2005, 41; Barrett 2000, 4–5.)

Ohjaajakeskeisen lähestymistavan ja metodin syntymisen yhtenä ensimmäisistä dokumentaatioista oli Truffaut’n artikkeli, joka kokosi yhteen tuolloin

<sup>12</sup> Godard 1984, 179. Jean-Luc Godardin haastattelu (1984, 179–204). Alkup. *Cahiers du Cinéma* 138, (decembre) 1962. ”*Nouvelle Vague*”, Collet, Delahaye, Fieschi, Labarthe, Tavernier.

<sup>13</sup> Artikkelin on julkaistu suomeksi otsikolla ”Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus” *Filmihullun* numerossa 5/1982.

<sup>14</sup> On toisaalta myös kysytty missä määrin voidaan edes puhua ranskalaisen uuden aallon lajityypistä, sillä Ranskassa aloitti vuosina 1958–60 toistasataa uutta ohjaajaa ja vain harvat luettiin todella uuden aallon ohjaajiksi. Yleensä vain ne ohjaajat, jotka olivat jollain tavalla tekemisissä *Cahiers du Cinéma* kanssa, on luokiteltu tämän kategoriaan kuuluviksi. (Makkonen 1990, 12.)

<sup>15</sup> *Cahiers du Cinéma* kriitikkopiirin edustajien lisäksi Yhdysvalloissa Andrew Sarris käytti käsitettä angloamerikkalaisen elokuvakritiikin puolella. Amerikkalaisessa kontekstissa auteurismi tarkoitti lähes yksinomaan kritiikin metodia lähestyä elokuvaa taidemuotona ja omana estetiikan alueenaan. Siitä puuttui cahierslaisten korostama historiallinen ja kulttuuripoliittinen ulottuvuus. (Rowe 1990, 60–61.) Ruggin mukaan Sarrisin tapa nähdä politiikka ja estetiikka kahtena täysin eri alueena oli yleisesti tyyppillistä tuon ajan amerikkalaiselle kulttuurikritiikille. (Rugg 2005, 222).

<sup>16</sup> Vaikka auteur-kritiikissä tekijöiden määrittely painottui vaadittavat kriteerit täyttäviin elokuvaohjaajiin, tekijöinä voitiin ajatella myös esimerkiksi elokuvakasvattajia ja kriitikoita, käsikirjoittajia, kuvaajia, lavastajia tai leikkaajia. Tekijäksi voitiin määritellä henkilö, jolla on laajalti vastuuta elokuvaan liittyvistä taiteellisista ratkaisuista. (Sterritt 1999, 5.)

*Cahiersin* piirin kirjoittajille yhteisiä näkökulmia ja kritiikin kohteita<sup>17</sup>. Tekijänpolitiikka oli alkujaan pyrkimystä haastaa ja muuttaa aikakautensa ranskalaisessa elokuvassa vakiintuneet elokuvan normatiiviset arvotuserusteet ja elokuvaa koskevaa ajattelua determinoiva kehys. Esitetyn kritiikin pohjalta pyrittiin myöhemmin luomaan (yksittäisten ohjaajien tuotosten kautta) uudenlaista käsitystä yksilöllisestä auteur-elokuvasta riippumattoman taideilmaisun muotona. Elokuvassa oli pitkään vallinnut tilanne, jossa elokuvat olivat vain sovituksia pohjateksteinä toimineista romaanikirjoista. Käsikirjoittajien asema elokuvanteossa oli tämän kautta ollut erityisen korostunut, kun taas ohjaajat olivat toimineet lähes pelkästään kirjallisen tarinan ”näyttämöllepanijoina” (*metteurs en scène*)<sup>18</sup>. 1950-luvun ranskalaisessa elokuvassa oli samoin vallinnut psykologista realismia korostava kirjallinen perinne, joka oli johtanut Truffaut’n ja muiden cahierslaisten näkemyksissä aiheen eli temaattisen sisällön ylivaltaan elokuvalliseen muotoon ja ilmaisutyyliin nähden. Aikakauden käsikirjoittajat loivat elokuvien tarinoiksi alkuperäiselle teokselle uskollisia sovituksia, joissa ei tarkemmin huomioitu tarinoiden soveltuvuutta ja toimivuutta juuri elokuvallisen muodon kautta ilmaistuna. Uuden aallon nuoret kriitikot halusivat kääntää kirjallisen painopisteen elokuvissa elokuvaohjaajien yksilöllistä ilmaisutyyliä korostavaksi. Tästä johtui myös tekijänpolitiikan keskeinen lähtökohta eli pyrkimys uudistaa tekijän (*auteur*) käsite, jonka merkitys oli vakiintunut tarkoittamaan romaanikirjailijaa. Ohjaajien aseman kohottaminen tekijöiksi tarkoitti *Cahiersin* kriitikoiden näkemyksissä heidän vastuunsa lisäämistä kuvatuista aiheista jopa siinä määrin, että alettiin arvottaa ohjaajien itsensä pyrkimystä elokuvakäsikirjoitusten tekemiseen. Useimmat kriitikoista näkivät tässä suhteessa välttämättömyyden sisällön ja ilmaisun välisen tasaveroisuuden toteutumiseen. Näiden yhdistäminen tuli tapahtua elokuvallisten periaatteiden lähtökohdista ja se muodostui tekijän kyvykkyyden kriteeriksi, jolla mitattiin persoonallisen tyylin yhteyttä siihen voidaanko tekijä tunnustaa todelliseksi elokuvataiteilijaksi<sup>19</sup>. (Truffaut 1982, 4–8; Buscombe 1973, 77; Sterritt 1999, 5; Henderson 1974, 41; Hietala 1990, 5–7; Salmi 1993, 21; Salmi 1990, 11; Varjola 2002, 5, 11.)

<sup>17</sup> Auteur-politiikassa ei ollut minkäänlaista tämän eksplisiittisempää yhteistä julkilausumaa, toisin kuin esimerkiksi 1990-luvun lopulla neljän tanskalaisen elokuvantekijän (Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Sören Kragh-Jakobsen, Kristian Levring) esittämässä dogma-säännöissä, joissa he määrittelivät uuden dogma-elokuvan kielen eksplisiittisesti.

<sup>18</sup> Elokuvan alkuaikoina 1800- ja 1900-luvun vaihteessa, kun elokuvat olivat lyhyitä dokumenttifilmejä, niiden tekoprosessissa korostui erityisesti elokuvaajan työpanos. Ohjaajan merkitys kasvoi merkittävästi elokuvan historian ensimmäisessä murrosvaiheessa, jossa siirryttiin mykkäelokuvan kaudesta äänelliseen näytelmäelokuvaan. Toinen maailmansota muodosti uuden murroskauden, jonka myötä sotaa edeltäneen kauden elokuvataiteen kehitys sen omia ilmaisullisia mahdollisuuksia laajentavana muotona monessa suhteessa päättyi. (Varjola 2002, 5.)

<sup>19</sup> Tekijän tunnusmerkkeinä cahierslaiset ja amerikkalaisen elokuvakritiikin pioneeri Andrew Sarris pitivät ensinnäkin teknistä kyvykkyyttä, elokuvailmaisun hallintaa eli elokuvavälineen tajua, toiseksi tuotannon korkeaa yleistasoja ja sisäistä merkitystä taiteena, kolmanneksi tekijän persoonallista leimaa eli käsialaa hänelle ominaisten tyylipiirteiden kautta sekä neljänneksi temaattista ja tyyllillistä jatkuvuutta. (Buscombe 1973, 78–80; Varjola 2002, 5, 9.)

Auteur-problematiikassa oli kuitenkin kyse laajemmasta ilmiöstä kuin vain esteettisestä tekijäkriitikistä. Tekijänpolitiikkaan kuului lisäksi myös yleisempi historiallis-kulttuurinen kritiikki, jonka kautta kiinnitettiin huomiota erityisesti pienemmän arthouse -elokuvan tuotantoedellytyksiin kaupallisen elokuvan hegemonian puristuksessa. Eurooppalaisessa kontekstissa tekijänpolitiikan ytimeen liittyi poliittisuus aivan keskeisesti, mutta kysymys oli käytännön tason kulttuuripolitiikasta elokuvan aseman puolustamiseksi taiteena ja kulttuurin muotona, ei reaalipoliittisiin päämääriin ja yhteiskunnallisten aatteiden edistämiseen tähtäävästä tai vastaavasti ideologiakriittisestä representaation politiikasta<sup>20</sup>. *Cahiersin* kriitikkopiirin keskuudessa pohdittiin aikakauden ranskalaisen elokuvan ja -kulttuurin tilaa ja elokuvantekijöiden alisteista asemaa useista näkökulmista. Vaikka esimerkiksi Godard oli kriittinen kaupallisten markkinoiden ja kulutus-kulttuurin tärkeään asemaan elokuvan tekemisessä<sup>21</sup>, hän huolimatta tämän tosiasian merkityksestä erityisesti Hollywood-elokuvassa jaksoi ihailla sen tuottamia loistavia teoksia. Hollywood-elokuvan ”uudelleenlöytäminen” perustui uuden aallon kriitikoiden näkemyksissä siihen, että yksittäisiä elokuvia ei voida arvioida vain tuotantorakenteen lähtökohdista. Tämänkaltainen rajoittuneisuus tekijä-kriitikoiden mukaan estää näkemästä elokuvantekijöiden esteettistä kyvykkyyttä ja tuottaa helposti poliittisesti värittyneitä, ideologisia katsantokantoja. (Godard 1984, 199; MacCabe 1980, 48; Michelson, Godard 1986, vi; Naremore 1990, 14–18; Harvey 1985, 74; Wollen 1977, 122; Sterritt 1999, 5–6; Rugg 2005, 222; Sihvonen 1994, 131–132.)

Auteurismin merkityksestä, olemuksesta ja asemasta on myöhemmässä elokuvateoriassa keskusteltu laajasti. 1960- ja 1970-luvuilla elokuvateoriassa vaikuttivat muista ihmis- ja kulttuuritieteistä saadut vaikutteet. Hallitsevana paradigmatena aina 1980-luvulle asti vaikuttivat strukturalistis-semioottiseen lähestymistapaan kytkeytyvät teoriat (de Saussuren semiotiikka, althusserilainen uusmarxilaisuus, freudilainen tai lacanilainen psykoanalyysi sekä foucaultlainen valtasuhteiden analyysi), jonka jälkeen alkoi kognitiivisen elokuvatuotuksen eri suuntausten tuleminen hallitsevaksi tulkinnalliseksi näkökulmaksi. Erityisesti 1960-luvun elokuvastrukturalismin ensimmäisen vaiheen vaikutus näkyi siinä kuinka auteur-teoriaa pyrittiin soveltamaan eräänlaisena suuntaantavana apumetodina ennen varsinaista teoreettisen elokuva-analyysin toteuttamista. Tätä periaatetta korostivat niin sanotun auteur- tai cinestrukturalismin edustajat (muun muassa Geoffrey Nowell-Smith, Alan Lovell ja Peter Wollen), jotka näkivät auteur-analyysin merkityksen tietyn ohjaajan elokuvien perus-

<sup>20</sup> Wollen on pohtinut Jean-Luc Godardin elokuvissaan ilmentämää poliittisuutta vertaamalla Godardin elokuvataidetta kokeilevaa avantgardea tekevään Peter Gidaliin. Laajasti ottaen avantgarden kolmanteen polveen kuuluneet tekijät ilmentävät Wollenin mukaan poliittista modernismia laajempaa käsitystä taiteesta ja kytkennöistä eri järjestelmiin. Tällöin niiden ilmentämä esteettinen materialismi oli ennemminkin presentoivaa kuin niiden omaa substanssiaan tai pragmaattisia merkityksiä refleksiivisesti presentoivaa. (Wollen 1976, 13).

<sup>21</sup> Godard näki kaupallisen kulttuurin vakiintumisen elokuvan alalla olleen yksi keskeisistä tekijöistä, jotka johtivat elokuvan kuolemaan sen kaltaisena taidemuotona, johon sillä itsessään olisi ilmaisuvälineenä ollut mahdollisuus kehittyä. (Witt 1999, 333–335; Godard, Rosenbaum 1998a, 63).



struktuurin tai toistuvan kaavan hahmottamisessa. Tämänkaltaisena lähestymistapana auteur-teorialla on ollut keskeistä vaikutusta eräiden strukturalismin kautta virinneiden tutkimussuuntausten kuten genre-tutkimuksen, narratologian ja monialaisten strukturalistis-semioottisten teorioiden kehittymiselle. (Sihvonen 1994, 119; Varjola 2002, 5, 12–13; Bacon 2007, 28; Salko 1981, 58, 76.)

1970- ja 80-luvuilla akateemisen elokuvatutkimuksen piirissä auteurismi nähtiin yhä kriittisemmässä valossa, kun strukturalismista jälkistrukturalismiksi kehittyneet radikaalit tulkinnat saivat laajempaa suosiota. Jälkistrukturalismin kriittinen luenta suhteessa auteur-teoriaan ja tekijänpolitiikkaan perustui laajempaan, tieteen ja filosofian epistemologiaa eli tietämisen ja olemisen oletettuja perustoja kohtaan esitettyyn kritiikkiin. Radikaali tulkinta kyseenalaisti käsityksen essentialistisesta subjektista autonomisena toimijana, tekijänä tai kokijana (kts. Barthes 1993). Jälkistrukturalismi kytkeytyi myös keskusteluun postmodernista kulttuurista, jonka käynnistämä massavälitteisen median voitokulku sekä nopeasti kiertävien, moninaisten ideavirtojen intertekstuaalisuus problematisoivat edelleen klassista, renessanssista juontuvaa taidekäsitystä, jota myös auteurismin nähtiin edustavan (Staiger 2003, 27). Erityisesti 1970-luvun poliittisen modernismin feministisen suunnan edustajat kritisivat auteurismin tekijänpolitiikkaa siinä korostuneen historiallisen näkökulman johdosta, jonka kautta sen ajateltiin ilmentävän Platonin ideateorian mukaisesti liikettä korkeampaan tasoon, eräänlaisen metafyyssisen arkkielokuvan juurille<sup>22</sup>. Tässä argumentissa ilmenee kuitenkin Peter Wollenin (1977, 117) mukaan väärinymmärryksen ydin, sillä koska auteurismi ei ollut yhtenäinen oppijärjestelmä eikä kritiikin paradigma, siihen ei ole myöskään sisäistynyt metafyyssisen estetiikan ideaalia totuuden tavoittamisesta. Auteurismissa korostunut historiallinen elokuvaestetiikka ei tarkoittanut pyrkimystä pysyvän historiallisen kaanonin luomiseen elokuvan perimmäisestä ideatotuudesta, sen ”ensimmäisestä” käsin. Tämän lisäksi myöskään tekijänpolitiikan keskeistä periaatetta elokuvan aseman kohottamisesta taidemuotona ei voida tulkita merkiksi metafyyssisestä estetiikasta, vaan kyse oli mitä enimmässä määrin tekijänpolitiikan pragmaattisesta ja kulttuurikriittisestä ulottuvuudesta.

Jälkistrukturalistinen kritiikki kyseenalaisti tekijä-käsitteen essentialistisena, mikä perustui rekonstruoituun tulkintaan auteurismin rinnasteisuudesta romantiikan taidekäsityksestä juontuvan luovan tekijäneron käsitteen kanssa. Koska uuden aallon tekijäkriitikoiden keksimä auteur-teoria ei ollut yhtenäinen esteettinen järjestelmä, ”liikkeellä” ei ollut myöskään yhtä totuutta tekijän käsitteestä. Vaikka auteur-kritiikissä elokuvalla ja sen tekijöille asetettiin tiettyjä laadun kriteerejä, nämä eivät muodostuneet yhtenäiseksi filosofiseksi määritelmäksi tekijästä. Peter Wollen (1977, 117) pitää tässä suhteessa metodologisesti tärkeänä erottaa toisistaan elokuvaohjaajat tekijöinä tekijänimen kategoriasta, vaikka ne auteurismia kohtaan esitetyssä kritiikissä on yleensä samastettu toi-

<sup>22</sup> Auteurismia kritisoitiin 1970-luvulla angloamerikkalaisen uskriitikon ja jälkistrukturalismin piirissä, erityisesti poliittisen modernismin ja sen feministisen suunnan edustajien kirjoituksissa, lineaarisesta aikakäsityksestä ja romanttisen taideontologian ylläpitämisestä, joka kiteytyi pitkälle tässä argumentissa paluusta arkkielokuvan metafysiikkaan. (esim. Rowe 1990; Staiger 1985; Levitin 1975).

siinsa. Yksittäisten *Cahiers*-kriitikoiden näkemyksissä tekijä-käsite ei milloinkaan viitannut kaikkivoipaiseen tekijä-jumalaan. Auteur-kritiikin edustajat eivät harrastaneet henkilöpalvontaa tai ohjaajan jumaloimista; kyse ei ollut tässä suhteessa milloinkaan kultista. Puhe tekijän kädenjäljestä ei tarkoittanut milloinkaan, että tekijänimi takaisi lakina elokuvan esteettisen laadun. *Cahiersin* elokuvakriitikot suhtautuivat kriittisesti myös jo vakiintuneiden tekijöiden teoksiin, kiistelivät keskenään eroista sekä arvottivat elokuvia ja niiden tekijöitä subjektiivisen makunsa perusteella. Nämä kriittiset arvostelmat määrittivät myös tapaa, jolla eri kriitikot/ohjaajat hahmottivat ja uudistivat tekijän käsitettä omista lähtökohdistaan käsin.

Auteur-teorian jälkistrukturalistisessa kritiikissä on esitetty lisäksi, että auteurismi yksinkertaistaa elokuvan tekemisen käytäntöjä, koska yksittäisen tekijä-neron ei ajateltu voivan olla vastuussa elokuvan koko tekoprosessista. Tämä kritiikin argumentti olettaa tekijänpolitiikan juontuvan historiallisena jatkumona suoraan romantiikan estetiikan ideaaleista. Auteur-estetiikan määrittelemistä romantiikan taidekäsityksen ja suvereenin tekijyyden lähtökohdista perustellaan usein viittaamalla uuden aallon keskeisen oppi-isän André Bazinin ajatteluun. Bazinin käsitys realistisesta elokuvaestetiikasta noudatti pitkälti romantiikan taiteen ideaaleja, muun muassa ilmaisullisen läpinäkyvyyden ja metafyyssisiin ulottuvuuksiin kohoavaa auraattista taidekokemusta teoksen ja kokijan välisessä yhteydessä. Bazin (1973, 160, 169) määritteli tekijänpolitiikan todella klassisen taidefilosofian soveltamisena elokuvakritiikkiin, jossa oli keskeistä erityisesti teoria tekijäneron yksilöllisen kädenjäljen merkityksestä taiteen olemuksen määrittelijänä. Kuitenkin erityisesti Godard alkoi kritisoida Bazinin metafyyssiseksi totuuksiksi muodostuvia näkemyksiä. Godard ymmärsi tekijänpolitiikan olemuksen juuri vapautena kritisoida, ajatella ja luoda käsityksiä yksilöllisesti. Godardin näkökulma on puhdas esimerkki siitä kuinka tekijänpolitiikka määrittyy olemukseltaan epistemologisesti ja ontologisesti heterogeenisena kategoriana; yleiskäsitteenä, johon kytkeytyvät yksilölliset näkökulmat elokuvaan voivat olla hyvin moninaisia. Kritisoimalla romantiikan taidekäsityksestä periytyvää elokuvaestetiikkaa Bazinilla Godard samalla asettui kriittiseen suhteeseen kausaliteetti-periaatetta, ontologista universalismia, naturalistista representaatio- sekä lineaarista aika-käsitystä kohtaan. Godard näki tässä luonnollisen yhteyden elokuvaestetiikan filosofisten lähtökohtien pohdinnan ja elokuvan historian kirjoittamisen välillä: koska elokuva itsessään ei ole tekijäneron jumalallisen inspiraation varassa välittämää totuutta katsojalle, myöskään elokuvan historiaa ei voida tarkastella samankaltaisen totaliteetin kautta, suurten tekijä-nimien mestariteosten muodostamana annettuna kaanonina. (Godard, Rosenbaum 1998a, 54; Wollen 1977, 116; Sterritt 1999, 5-6, 29; Michelson, Godard 1986, vi; Rosenbaum 1999, 316; Harvey 1985, 74; Godard, Bontemp, Comolli, Delahaye & Narboni 1968, 31).

## 1.4 Godard, auteurismi ja elokuvahistorian kaanon

Godardiin keskittyvässä tutkimuksessa on korostettu jyrkkää eroa siinä onko näkökulma painottunut auteur-estetiikkaan tai kriittiseen representaation politiikkaan. Tämä dialektiikka tutkimuksen lähtökohtien valinnassa on pohjautunut Godardin tuotannon jakautumiseen historiallisessa jatkumossa eri tyylikausiin<sup>23</sup>. Modernismin estetiikan sisäiset kiistat<sup>24</sup> (joihin myös Godard-tutkimuksen perinne kytkeytyy) juontuvat näkemyksestä, että taiteen tulisi olla jatkuvassa kriisissä ja että kritiikin tulisi välttämättä liittyä tähän kehitykseen. Aistimellisuutta käsittelevään teoriaan liittyvät luonnollisesti myös eettiset, moraaliset ja poliittiset kysymyksenasettelut. Modernismin estetiikan perinteessä nämä lähtökohdat ovat paikantuneet paljolti ontologiseksi kiistaksi esteettisen korkeakulttuurin ja marginaalisen taiteen ja kulttuurin muotojen välillä. Radikaalin avantgarden pyrkimys kieltää korkeataiteen instituutio ja irtautua sen elitistisestä ideologiasta perustui ajatukseen, että korkeataiteen instituutioon kytkeytynyt esteettinen teoria ja taidekritiikki eivät riitä laajojen estetiikkaa ja taidefilosofiaa käsittelevien kysymysten ”ratkaisemisessa”. Avantgarden tavoitteet taiteen todellisuuden ja arkitodellisuuden välisen eron ylittämiseksi eivät kuitenkaan onnistuneet, koska sen kritiikki ja kokeilevan taiteen muodot sulautuivat nopeasti osaksi korkeataiteen instituution määrittelemää taidekäsitystä ja radikaalit taiteilijat osaksi taiteen ”etujoukkoa”. Yhteiskuntakriittisen taidefilosofian perinteellä on ollut vaikutusta myöhempiin modernistisen estetiikan suuntauksiin, joissa taiteen ja arkitodellisuuden rajan ylittämistä tavoitellaan dialektiikan ja tieteellisen rationalismin kritiikin sekä pluralistisen immanenssin filosofian lähtökohdista. (Crary 1998, 3–5; Crary 2000, 24–27; Shusterman 1997, 36, 42–43, 62–65; Pisters 2003, 6.)

Strukturalismiin ja dialektiikkaan painottuneen modernistisen elokuva-teorian vaikutukset näkyivät pitkään myös Godardin elokuviin ja elokuvakäsi-

<sup>23</sup> Godardin elokuvatuotanto on useassa yhteydessä jaettu seuraaviin periodeihin: 1) 1950–1960 kriitikon aika *Cahiers du Cinéma*ssa ja useita lyhytelokuvia, 2) 1960–1967 ensimmäiset näytelmäelokuvat, klassisen elokuvakerronnan ja montaasin uusi yhteys, elokuvaesseistiikka, 3) 1967–1969 yhteiskuntakriittiset teemat, montaasin ja kollaasin syvempi kehittäminen, 4) 1969–1972 Dziga Vertov-ryhmä, elokuvallinen on poliittista, poliittinen on elokuvallista, 5) 1974–1979 Son Image-tuotantoyhtiön perustaminen Anne-Marie Mieville’n kanssa, videoteknologian ja elokuvan uusi yhteys, 6) 1979–1985 paluu näytelmäelokuvan pariin, syvempien taidefilosofisten ideoiden ja romantiikan myyttien rekonstruointi, 7) 1985- ”elokuvan tarinat”, historiallinen montaasi (MacCabe 2003, xi–xiv; Valkola 1984, 214–215).

<sup>24</sup> Modernismin estetiikassa perinteinen vastakkainasettelu on sijoittunut yhteiskunnallisesti realistisen ja formalistisen (”taidetta taiteen vuoksi”) taidefilosofian välillä. Materialistis-poliittisen estetiikan näkökulma korostui brechtiläis-marxilaisessa taide-teoriassa, joka kytkeytyi läheisesti kielelliseen käännteeseen ja korosti käsitteellistä eroa kielen ja kuvan välillä. Suuntauksen keskeinen teoreetikko Bertolt Brecht esitti, että taiteen ensisijainen tehtävä on käsitellä materialistisesti todellisia asiainiloja realistisen ilmaisumuodon keinoin. Brechtin aikalainen Georg Lukacs kannatti puolestaan formalistisen avantgarden ideaa puhtaasta taide-estetiikasta sekä pyrkimystä löytää yhteys taiteen autonomian ja modernin ajattelun herättämien uusien kysymysten välillä. (Harvey 1982, 50–52; Rodowick 1994, 155–157.)

tykseen kytkeytyvässä tutkimuksessa<sup>25</sup> (Temple & Williams 2000, 9–12). Strukturalismin humanistisia tieteitä kohtaan esittämä tiedollinen kritiikki merkitsi elokuvateoriassa elokuvan taideluonteesta lähtevän tutkimuksen syrjäytymistä ja vaihtumista kerronnan ja ilmaisun rakenteisiin liittyvään tutkimukseen (Malmberg 2005, 43). Yksi tärkeä materialistinen suuntaus oli elokuvan poliittinen modernismi, joka syntyi yhteydessä 1960- ja 1970-lukujen vaihteen laajempaan yhteiskunnallis-kulttuuriseen liikehdintään Euroopassa. Poliittinen modernismi asetti elokuvan klassisen Hollywood-kauden estetiikan ideologiakriittisen luennan kohteeksi hyödyntämällä strukturalismin ja jälkistrukturalismin lähtökohtia, psykoanalyttista ja semioottista teoriaa sekä marxilaista taideteoriaa. Näkökulmassa klassisen realismin ja modernismin välinen murros kytkettiin teoriaan kielestä olemisen lähtökohtana, jonka olemus merkitysten artikuloinnin kenttänä oli perusta diskurssianalyttiselle kritiikille transparenttista kuvan ontologiaa kohtaan. Elokuvallinen kokemus haluttiin sitoa osaksi laajempia yhteiskunnallisia merkitysrakenteita ja vallan problematiikkaa, jonka tapahtumisen nähtiin konstruoidun kielellisten diskurssien, tekstien ja historiallisten kontekstien välisillä kentillä. (Harvey 1982, 48–56; Rodowick 1994, 1–7; Heath 1981, 26; Andrew 1984, 47–51; Helén 1990, 65–71.)

Poliittinen modernismi oli jälkistrukturalismin teoreettisia lähestymistapoja soveltava elokuvallisen avantgarden suuntaus, jonka osaksi myös Godard on tietyissä tulkinnoissa liitetty. Peter Wollen (1986, 120–129; 1985, 82; 1977, 121) on kategorisoinut Godardin elokuvataiteen osaksi modernin avantgarden jatkumoa korostamalla erityisesti Godardin vuosien 1968–1972 tuotannon yhteyttä klassiseen sekä 1920- ja 1930-lukujen poliittiseen avantgardeen<sup>26</sup> (kts. myös Siivonen 1992). Kiinnostavaa on, että kyseinen poliittinen vaihe Godardilla kesti vain neljästä viiteen vuotta, mutta 1970- ja 1980-lukujen akateemisessa tutkimuksessa tätä vaihetta on tarkasteltu Godardin merkityksellisimpänä kautena<sup>27</sup>. Strukturalistisen tutkimuksen kautta jäsentyvät Godard-tulkinnat ovat sitoneet näkökulman pääosin vain kyseiseen tyylikauteen ja tuottaneet siten epätyydyttäviä rekonstruktioita, pahimmillaan essentialisoivia ja ajasta toiseen toistuvia tulkinnallisia ”kliseitä”. Poliittinen Dziga Vertov-kausi tulisikin kontekstualisoida laajemmin osaksi Godardin monialaista tuotantoa sekä hänen

<sup>25</sup> Näin voidaan tilanteen havaita pitkälti olleen kolmen vuosikymmenen ajan ennen 1990-luvun puolivälissä tapahtunutta uutta Godard-renessanssia, joka vasta laajemmin avasi monitahoisten näkökulmien mukaantulon Godardia käsittelevään tutkimukseen.

<sup>26</sup> Wollen korosti etenkin Dziga Vertovin ja Bertolt Brechtin merkitystä Godardin maoilaista vasemmistolaisuutta edustaneen, radikaalipoliittisen Dziga Vertov -kollektiivin aikakaudella tuotetuissa ei-kaupallisissa elokuvissa. Myöhemmin Wollen on kuitenkin muuttanut näkemystään ja laajentanut tulkinnallisia näkökulmiaan Godardin elokuvataiteen monialaisuuden kuvaamiseksi.

<sup>27</sup> Godardin määrittelyminen osaksi modernismin poliittisesti painottunutta linjaa tulee ongelmalliseksi kun huomioidaan, että Godard ei ole tunnustautunut poliittisesti kantaaottavaksi eikä hän ole perehtynyt marxilaiseen ajatteluun (MacCabe 1980, 46, 75–77). Godard ei näe mahdolliseksi sosiaalisesti ja poliittisesti pyyteellistä artikulointia elokuvan kautta, vaan korostaa elokuvataiteen autonomiaa (Godard, Youngblood 1998, 32, 41; Godard, Milne 1998, 4).

pyrkimystään tutkia audiovisuaalisen ilmaisun rajoja niin sanotun tutkivan elokuvakäsityksen keinoin.

Godard-tulkinnossa vallitsee yleinen yksimielisyys siitä, että Godard kyseenalaisti klassisen taidekäsityksen yksisuuntaisen vaikutusmallin teoksesta katsojaan ja kehitti elokuvakäsitystään yhä pidemmälle kohti monivaikutteista tekstiä (Wollen 1977, 114). Erimielisiä tulkintoja on sen sijaan tuottanut kysymys kuinka Godard näkee ja paikantaa elokuvaan liittyvät moninaiset pragmaattiset funktiot. Modernin estetiikan on nähty materialistisissa tulkinnossa sisältävän itsessään poliittisen ytimen, joka liittyy sen tendenssiin purkaa klassisen taidekäsityksen lähtökohtia. Toisaalta tämän periaatteen ei ole nähty tekevän mahdolliseksi Godardin elokuvien samanaikaista yhtäläisyyttä niin modernismin, romantiikan kuin avantgardenkin estetiikkaan (Naremore 1990, 16). Kuten todettua, Godard on määritelty myös keskeiseksi vaikuttajaksi osana radikaalia poliittisen modernismin liikettä, jonka agendaan kuului teoreettisen yhteiskunta-analyysin ohessa materialistinen representaation politiikka elokuvan keinoin. Paradoksaalista on kuitenkin, että itse poliittisen modernismin piirissä vaikuttaneet feministiset teoreetikot ovat nähneet Godardin tuotannon enemmänkin auteur-estetiikan kautta ja asettaneet sen kriittisen luennan kohteeksi. Godardia kritisoivat argumentit kytkeytyivät lähinnä 1970-luvun nais-tutkimuksen toisen polven teorioihin<sup>28</sup>, joissa tarkasteltiin sukupuolikäsitysten, taideinstituutioiden ja -ideologioiden välisiä suhteita, korostettiin jyrkkää dualismia maskuliinisen ja feminiinisen välillä sekä naisellisuutta synnynnäisenä ominaisuutena ja vastakohtana miehisyydelle (Saarikangas 1991, 235–236). Feministisen poliittisen modernismin kritiikissä<sup>29</sup> auteurismi on tulkittu yksinomaan taiteen korkeakulttuurisen kaanonin jatkajaksi, klassisen romantiikan ideoita uusintavaksi kritiikin suuntaukseksi ja elokuvakäsitykseksi, joka pyrkimyksessään kohottaa elokuvan asema autonomiseksi taidemuodoksi ilmentää samalla porvarillista ideologiaa (Rowe 1990, 50–62; Staiger 1985, 4–23).

<sup>28</sup> 1960-luvun lopulla uusi naisliike aloitti yliopistollisen naistutkimuksen ensimmäisen aallon, joka samastetaan usein niin sanottuun liberaalifeminismiin, joka pyrki edistämään miesten ja naisten tasa-arvoa. Tämän polven teorioissa näkökulma oli usein naiskeskinen ja keskittynyt naiseen henkilöinä. Nykyfeminismin toinen aalto merkitsi sukupuolijärjestelmän ja sitä määrittävän sukupuolieron, vastakohtaparien logiikan ja naiseuden identiteetin muotoutumista pohtivaa ja purkavaa analyysia. Toisen polven feministinen teoria oli kytkeytynyt läheisesti marxilaiseen ajatteluun ja kulttuuritutkimukseen ja siitä alettiin käyttää myös ilmaisua radikaalifeminismi. Kolmannen aallon feminismiin muodostavat postfeministiset teoriat, jotka jatkavat ja jakavat aiempien polvien kanssa useita näkökulmia kuten kiinnostuksen ideologian, vallan ja representaation suhteisiin sekä tasa-arvokysymykseen. Tärkeä sysäys postfeminismiin on tullut Julia Kristevan ja muiden edustamasta ranskalaisesta, lacanilaiseen psykoanalyyysiin pohjaavasta feministisestä tutkimuksesta, jossa pyritään ylittämään ja hylkäämään miehen ja naisen kategorinen vastakkainasettelu metafyyssisenä erona, mutta silti korostamaan naisen kokemuksen erityisyyttä muun muassa uudella tavalla monikollisen subjektikäsitteen pohjalta (von Bonsdorff & Seppä 2002, 13–15; Saarikangas 1991, 233–237).

<sup>29</sup> Elokuvatutkimuksen piirissä feministinen kritiikki oli 1970-luvulla jo vaikutusvaltaisen näkökulma, joka perustui erityisesti Julia Kristevan työhön, kiinnostukseen elokuvaan kohtaan ja yhteistyöhön muiden jälkistrukturalistien kanssa, joilla oli läheiset suhteet angloamerikkalaiseen elokuvakeskusteluun.

Kuten edellä toin esiin, auteurismia kohtaan esitetty kritiikki korostaa tekijänpolitiikan rinnasteisuutta klassisen taidefilosofian metafysiikkaan, koska laadullisesti "puhtaan" estetiikan tavoittelu selitetään irtautumiseksi reaalityodellisesta, käsitteellisten ideoiden abstraktiin transsendentalismiin. Auteurismin tekijälähtöinen taidekäsitys tulkitaan feministisessä kritiikissä klassisen romantiikan neroteorian kautta siten, että kaiken perimmäinen luoja, tekijä-jumala, ilmaisee taideteoksensa kautta katsojalle suoraan ja yksisuuntaisesti välittyvää totuutta. Feministinen kritiikki esittää auteurismin taidekäsityksessä toteutuvan tämänkaltaisen pyrkimys "esteettiseen herruuteen", joka pyrkimyksessään irtautua pragmaattisesta reaalityodellisuuden tasosta puhtaan estetiikan tilaan merkitsee vallan tavoittelua, koska siinä yhteiskunnan moraaliset ja eettiset normit alistetaan universaalien arvojen alle. Nämä arvot ovat samoin feministisen kritiikin näkökulmasta käsin ideologisia diskursseja, jotka hämärtävät sukupuoli-suuden eron konstruoimalla tekijänimien universaalien kaanonin, joka legitimoidaan patriarkaatin symboliseksi valtarakenteeksi artikuloimalla historiallisia myyttejä. (Kelly 1981, 49–50; Rowe 1990, 50–54, 60–62; Mulvey 1991, 306; Bourdieu 1984, 48; Wollen 1977, 115.) Jälkistrukturalistinen ja feministinen kritiikki olettavat vahvasti, että auteur-estetiikka ilmentää suoraa jatkumoa romantiikan taidekäsitykseen ja estetiikkaan. Omassa tulkinnassani en näe tämänkaltaiselle yksiselitteiselle kausaaliyhteydelle olemassa olevia perusteita. Godardin elokuvakäsitystä ei voida palauttaa mihinkään yhteen selkeään kategoriaan. Enemmänkin tulkinnan lähtökohdaksi on syytä ottaa ontologinen ja epistemologinen moneus; jatkuva tuotannollinen liike tilallisesti pysyvien kategorioiden sijasta. Tässä mielessä yleisesti tunnustettu Godardin tutkiva lähestymistapa suhteessa elokuvaan pitää mielestäni kontekstualisoida eri filosofian lähtökohdista käsin kuin mitä aiemmin Godard-tutkimuksessa on tehty.

## 1.5 Tutkimuksen tulkinnallinen näkökulma

Godardia voidaan pitää audiovisuaalisen muodon kautta operoivana mediafilosofina. Tämä näkökulma on tuotu esiin jo aiemmassa Godardia käsittelevässä tutkimuksessa (Ylä-Kotola 1998). Tämän tutkimuksen tulkinnallinen näkökulma on rekonstruktio Godardin elokuvakäsityksestä ja montaasin käsitteestä auteurismin "filosofian" lähtökohdista. Luen auteur-kritiikin ja tekijänpolitiikan argumentaatioita jälkimodernin teorian, poststrukturalismin ja postkontinentaalisen filosofian kontekstissa, jonka kautta tutkimuksen tulkinnallinen kehys osaltaan kytkeytyy elokuvateoriassa viimeisen vajaan kymmenen vuoden aikana virinneeseen uudelleenkiinnostukseen auteur-teoriaa kohtaan. David A. Gerstner ja Janet Staiger (2003, xi) näkevät tämän renessanssin perustuvan monirajaisten tutkimusotteiden yleistymiseen elokuvan ja median tutkimuksessa. Auteurismin olemus "filosofiana" rekonstruoidaan tässä näkökulmassa monikollisen, tulemisen ontologian lähtökohdista, jossa korostuu tekijän, teoksen ja kokijan kaksisuuntainen tuotannollinen yhteys. Godardin näkökul-

ma tutkivasta elokuvan tekemisestä ja montaasista sen toteuttamisen metodiikkana voidaan tulkintani mukaan kytkeä tähän jälkimoderniin, postkontinentaalisen filosofian kehukseen. Tällöin montaasia voidaan tarkastella metodina ylittää taiteen, tieteen ja filosofian kategorisia rajoja, luoda niiden välillä ei-käsitteellisesti määrittyviä yhteyksiä ja konstruoida moneuksina hahmotuvia havainto/ajatus/kokemus-tapahtumia.

Tutkimuksessa esitän Deleuzen monikolliseen konstruktivismiin perustuvan tulkinnan Godardin tutkivasta elokuva- ja montaasikäsitteestä ”kolmannen elokuvana”. Tulkinnan lähtökohtana on Godardin kritiikki tekijyyttä kohtaan tekijä-neron käsitteenä, omnipotenttina ja essentialistisena subjektina, jonka merkiksi kielen diskursseissa on muodostunut elokuvan historian metafyyssisen kaanonin legitimoima ja vakiintunut tekijä-nimen ideologinen kategoria. Godard on suhtautunut itsekriittisesti myös omaan tekijä-nimeensä ja sen ideologisiin funktioihin, esimerkiksi siihen miten hänet on institutionalisoitu elokuvan yhdeksi suurista nimistä. Tekijä-nimen kritiikki liittyy Godardilla laajempaan pyrkimykseen vastustaa ensinnäkin klassisen estetiikan käsitystä taideteoksesta tekijän sisäisen intuition yksisuuntaisena välittäjänä kokijalle. Toiseksi hän kritisoi kategorisen eron määrittelemistä sanan ja kuvan/äänen välillä ja tässä ilmenevää hierarkiaa, jossa kielelliset käsitteet ovat ensisijaisia kuvan liikkeisiin nähden. Tämä teoreettinen periaate ylittää ja luoda tasaveroisen yhteyden sanan ja kuvan välillä kytkeytyy Godardilla lisäksi kolmanteen periaatteeseen kieltää jyrkkä dualismi realismin ja formalismin klassisten taidefilosofioiden välillä. Godard on näiden dialektisten erojen kritiikin kautta luonut elokuvakäsityksensä ytimeksi montaasin, joka hänellä laajentuu audiovisuaalisen ilmaisuuden ja ontologian ”kolmatta tietä” tutkivaksi metodiikaksi. (MacCabe 1980, 76; Foucault 1979, 159–160; Staiger 2003, 45–50; Sterritt 1999, 32.)

Godardin mukaan elokuvan suuret perinteet, realismi ja formalismi, eivät kumpikaan itsessään kyenneet esittämään lopullista totuutta elokuvailmaisusta ja elokuvallisesta olemuksesta<sup>30</sup>. Hän korosti artikkeleissa ”Klassisen kuvajaon puolustus ja kuvaus”<sup>31</sup> ja ”Montaasi, silmäteräni”<sup>32</sup> ohjauksen ja montaasin yhtäläistä merkitystä ilmaisuperiaatteina, ikään kuin saman asian kahtena eri puolelta. Pyrkimys dialektiikan ja kategoristen erojen ylittämiseen synnytti Godardin tutkivan elokuvantekemisen lähtökohdaksi suhteiden ja liikkeiden filosofian, joka tarkoitti yhteyksien tutkimista ja mallintamista asiantilojen välillä. Filosofia dialektisten eron ylittämisestä näkyy Godardin elokuvakäsityksessä myös tekijänpolitiikan pragmatiikkana: elokuvakerhoissa herännyt ”filmihulluus” merkitsi vaikutteiden saamista hyvin monenlaisista elokuvista, myös *Cahiers du*

<sup>30</sup> Tätä kriittistä näkemystään korostaakseen Godard on esittänyt että toisin kuin valokuva, joka on totuus, elokuva on 24 totuutta sekunnissa. Hän esitti ajatuksen muun muassa vuonna 1963 elokuvassa Pikku Sotilas (*Le Petit soldat*, Ranska). Ajatus perustuu elokuvan projektionopeuteen, jossa kuvien liike on juuri 24 kuvaa sekunnissa. Godardin voi nähdä tarkoittavan, että tärkeämpää kuin käytetyt menetelmät on lopputulos ja elokuvan itsensä totuus kuvaliikkeinä.

<sup>31</sup> ”Défence et illustration du découpage classique”, *Cahiers du Cinéma* (septembre) 1952, jota yleisesti pidetään Godardin tärkeimpänä teoreettisena tekstinä.

<sup>32</sup> ”Montage, mon beau souci”, *Cahiers du Cinéma* 65, December 1956. (Godard 1984, 54–56)

*Cinéma*n elokuvakriittikkona toimiminen antoi mahdollisuuden pohtia elokuvaa, työstää ja kehittää omaa elokuvakäsitystä eteenpäin. (Godard 1984, 179–183; MacCabe 2003, 51–52, 60–61; Sterritt 1999, 5–6; Godard, Milne 1998, 4.)

Godardin ajattelussa ilmenee yhteys samanaikaisesti useisiin eri ajattelun ja kulttuurin suuntauksiin eikä häntä voida selkeästi määritellä minkään erityisen modernismin suuntauksen edustajaksi. Tulkinnassani tarkastelen Godardin omaperäistä elokuvafilosofista ajattelua kuitenkin uudemman mannermaisen eli niin sanotun post-kontinentaalisen filosofian kontekstissa, johon myös Gilles Deleuzen ajattelu paikantuu. Keskeinen elokuvafilosofinen lähestymistapa tässä teoreettisessa kontekstissa on Deleuzen käsitys modernista elokuvasta aikakuvan järjestelmänä. Tämä filosofinen tulkinta korostaa modernin elokuvan uudenlaista tapaa konstruoida modernin taidefilosofian eräs keskeisistä periaatteista eli pyrkimys ei-käsitteellisen, ”subjektiivisen” ajattelun ilmaisemiseen elokuvallisin keinoin. Godardin näkökulma poikkeaa tässä elokuvateorian klassisista ’sisäisen puheen’ teorioista, joissa korostui ajatus tietoisuuden ulkoistamisesta tekijänsä sisäisen näkemyksen intuitiivisena ilmaisuna. Godard on luonut käsitteellisen tiedon ja representaation kritiikin lähtökohdista käsin montaasista ontologisen järjestelmän, joka irtautuu käsitejärjestelmän logiikasta ja elokuvan aistimotorisesta ’ajattelun kuvasta’. Godard esittää, että elokuvassa voidaan ylittää kantilaiseen estetiikkaan palautuva käsitteellinen erottelu elokuvallisen esittämisen ja havaitsemisen prosessien välillä ja siten myös klassinen dualismi hengen ja ruumiin välillä. Montaasi konstruoi kaksisuuntaisen kokemisen tilan, jossa audiovisuaalisen kuva-aineksen monikolliset tulemisen liikkeet ja ei-käsitteelliset voimat kytkeytyvät havaitsemisen, ajattelun ja kokemisen prosesseihin ja mahdollistaa moniaististen kokemustapahtumien eli affektien luomisen. Elokuvan ontologia määrittyy tämän jälkeen irtautumisena realistisen kerronnan toden metafysiikasta ja sitä todentavasta, sidotusta representaation logiikasta ja muuttumisena useiden totuuksien tapahtumisen kentäksi. (Godard, Smith 1996, 31; Godard, Dieckmann 1985, 4–6; Wollen 1985, 82–94; Sterritt 1999, 32–33; Toiviainen 1995, 125.)

Tulkinnassani rinnastan Godardin tutkivan montaasikäsitteellisen Gilles Deleuzen (ja Felix Guattarin) rihmastoteorian ja bergsonilaisen ontologian muodostamaan käsitykseen elokuvasta ajan ja aineksen liikkeitä kaksisuuntaisesti ja monivaikutteisesti konstituivana koneena, spirituaalisena automaattina. Tarkastelen tässä Godardin elokuvakäsitystä yhteydessä Deleuzen tulkintaan modernin elokuvan filosofisesta olemuksesta aikakuvana. Godard määrittelee tämän näkökulman kautta esittämisen ja havainnoinnin periaatteet uudelleen purkamalla yhteyden niin realistisen estetiikan fenomenologiseen reduktionismiin (’läsnäolon metafysiikka’; alkuperäinen subjektiivinen kokemus) kuin strukturalismin tiedollisten rakenteiden kokemuksesta määräävään vaikutukseen. Godard toteuttaa tutkivan montaasikäsitteellisen kautta modernia differentiaation filosofiaa, kritiikkiä kielen ja käsitteiden tiedollista ensisijaisuutta kohtaan, jonka kautta hän purkaa sanan ja kuvan hegemoniseksi määritellyn suhteen ja tuottaa sisäisen keston absoluuttisen erottautumisen liikkeen elokuvallisen ilmaisukielen ”materiaaliseksi” olemukseksi. Godard toteuttaa käsitteellisen ja



ei-käsitteellisen ajattelun ja kokemuksen yhdistymisen risteyskohdassa, joka voidaan nimetä Deleuzen filosofiasta peräisin olevalla käsitteellä immanenssin taso. Ei-käsitteellisen eli virtuaalisen aineksen tuntemattomien sisäisten voimien liikkeet kytkeytyvät immanenssin tasolla osaksi spirituaalista automaattia, joka konstruoi kokijan ja teoksen välisen tuotannollisen yhteyden. Aktuaalisten kuvaliikkeiden sarjalliset muutokset elokuvateoksessa tapahtuvat kaksisuuntaisesti katsojan havaitsemisen prosesseihin ja synnyttävät tulemisen liikkeen moniaistisiksi kokemustapahtumiksi.

Godardilla montaasi laajenee pelkästä formalistisesta uuden audiovisuaalisen kielen tavoittelusta kokonaiseksi elokuvaontologiaksi. Godardin elokuvissa toteutuu modernin aikakuvan teoksille tyypillinen käsitys totuuden kriteerien pluralisaatiosta. Godard purkaa fenomenologisen ajatuksen paluusta alkuperäisen idean metafyyssiseen perustaan, esitetyn tarinan todenmukaiseen olemukseen tai viime kädessä taiteilijan tekijä-nimeen elokuvallisen totuuden kriteereinä. Elokuvan tehtävänä ei ole tällöin tarjota vastauksia, vaan esittää ratkeamattomiksi jääviä kysymyksiä. Montaasin konstruoima ei-käsitteellinen ja immanentti ajattelun kuva mahdollistaa "autogeneettisesti" tuotannollisen suhteen elokuvan, maailman ja tietoisuuden välillä ilman niiden kategorista erottamista toisistaan. Tasot yhdistyvät toisiinsa luovien prosessien kautta, jossa sisäinen ajallisuus eli absoluuttinen kesto (transsendentaalinen) yhdistyy virtuaalisena jatkuvuutena materiaalisen aineksen aktuaalisiin muutoksiin (empirismi). Kokemuksen muodostuminen on tämän tulkinnan kehyksessä jatkuvaa erottautumisen ja joksikin tulemisen kaksoisliikettä, jossa ei ilmene määriteltyä paluuta kokemusta edeltäviin, tietoisuutta mallintaviin skeemoihin.

Deleuze määrittelee tietoisuuden ja sisäisen kokemuksen olemuksen jatkuvana tulemisen liikkeenä, jossa tietoisuutemme spirituaalinen automaatti on ikään kuin leikkauspöytä, joka kytkee koko ajan päällekkäin kahta tai useampaa, tietoista tai tiedostamatonta, "raitaa". Aivojen spirituaalinen automaattiikka leikkaa osaksi jokaista eri aistikykyjen kautta saatua aktuaalista havaintoa, myös virtuaalisen kuva-aineksen liikkeen. Immanenssin taso on eräänlainen mentaalinen leikkauspöytä, jossa nämä virtuaaliset ajattelun, sisäisen keston, tiedostamattomien voimien ja yksilöllisen muistin liikkeet kytkeytyvät yhtäältä aktuaalisena aistittavan kuva-aineksen muutoksiin, toisaalta laajempaan absoluuttisen keston ja olemisen vitalististen voimien muodostamaan universaaliin kokonaisuuteen.

Tulemisen ontologia tarkoittaa kokemuksen konstruoitumista tällä immanentilla leikkaustasolla yhtäältä virtuaalisen aineksen ei-käsitteellisen sisäisyyden ulkoistumisen liikkeenä, toisaalta tuotannollisen aktualisoimisen liikkeenä erityisiksi ja moniaistisiksi kuvatapahtumiksi. Virtuaalisen kuva-aineksen muodostama sarjallinen liike on jollain erityisellä tasolla perustavaa, "ensimmäistä" tietyille subjektille. Spirituaalinen automaatti kytkee immanenssin tasolla tämän virtuaalisen aineksen itsessään täysin reaalisen "raidan" välittömään aistihavaintoon ja muistin vaikutukseen. On olemassa perustavampia virtuaalisia 'mikä tahansa tiloja' (*any-space-whatever, espace quelconque*, Deleuze) (esimerkiksi lapsuuden kokemuksiin liittyvät muistikuvat), jotka voivat raitoina

yhdistyä muistin kautta muihin, myöhempiin merkityksellisiin kokemuksiin ja piirtyvät osiksi kokemuksen laajaa sisäistä kuvatodellisuutta. Joihinkin paikkoihin, luonnonmaisemiin tai kaupunkeihin liittyy mielellämme lähes automaattisesti aktuaalisten merkkien (elokuvien, mediakuvien, kirjojen jne.) kautta piirtyneet virtuaaliset kuva- ja aistimaailmat. Deleuze argumentoi pluralistisessa ontologiassa, että aistikyvyt, havaitseminen, ajattelu ja muisti toimivat yhtäläisesti niin ulkoisen todellisuuden kuin elokuvankin suhteen. Moniaistinen havaitseminen tapahtuu molemmissa todellisuuksissa, mutta jälkimmäisen kohdalla enemmän muistin vaikutuksesta kuin välittömänä aistimuksena. Voidaan ajatella, että kukan lähikuva elokuvassa voi herättää kokijassa muistikuvia, joihin aistimukset ovat vahvasti kytkeytyneet. Vastaavasti kukkien aistiminen kesäisellä kedolla voi herättää kokijassa muistin vaikutuksesta virtuaalisen kuva-aineksen raitoja ja luoda yhteydessä välittömään aistimukseen uuden tason immanenssin tasolla, joka tuottaa kokemuksesta laajemman ja ajallisesti syvemmän osana kokijan sisäisen kuvatodellisuuden tapahtumista. Muistin virtuaalisten kuva-ainesten liikkeet voivat olla Deleuzen mukaan yhtä lailla peräisin elävästä elämästä kuin esimerkiksi elokuvan kuvastoista. Kun ymmärretään tämän yhteyden olemassaolo Deleuzella, voidaan soveltaa hänen teoriansa konstruktivisesta tulemisen filosofiasta elokuvaontologiana.

Auteurismin filosofiaa ja tekijän käsitettä voidaan tarkastella Deleuzen ontologian pohjalta aika-tilallisen kentän tuottamisena, jossa elokuvantekijä, teokset ja katsoja muodostavat kukin oman monikollisen yksikkönsä osana muuntuvaa, tuotannollista kokonaisuutta. Auteurismin voi määritellä tässä yhteydessä merkiksi ajattelun ja kokemisen liikkeestä, joka ei palaudu mihinkään yksittäiseen osatekijään (edes elokuvantekijään). Subjektin ja objektin eroa ei voida tässä myöskään kategorisesti määritellä minkään kahden elementin väliseksi, kyseisistä osatekijöistä muodostuvaksi suhteeksi: esimerkiksi elokuvantekijä ei ole subjekti suhteessa katsojaan passiivisena objektina tai katsoja ei ole subjekti suhteessa katsomaansa elokuvaan objektina. Deleuzen pluralistisessa tulemisen ontologiassa tämä kategorinen erottelu purkautuu ja subjektiviteetti (ja objektiviteetti) määrittyy moninaisten eroamisen ja tulemisen liikkeiden kautta lukemattomista osamoneuksista koostuvaksi kokonaisuudeksi moneutena. Tulkinassani hyödynnän myös Deleuzen ja Felix Guattarin käsitystä skitsoanalytiikasta, jonka kautta subjektius nähdään kaksisuuntaisena liikeprosessina itsen ja toisen välillä: yhtäältä ulkoisten subjektien keskinäisessä yhteydessä edellytetään toinen objektina osana oman subjektin konstruoinnista; toisaalta syvemmän minuuden tasolla yhteys toiseen voi tapahtua ei-kielellisellä, sisäisen keston, kokemuksen ja elämänajan tasolla, jolloin toinen ei "vähene" konstruotavaksi objektiksi, vaan laajenee osana syvempää elämänajan universaalisti jatkuvaa liikettä.

Taide ja elokuva ovat Godardille nietzscheläisittäin ja spinozalaisittain voimien kenttiä, eivät aistiobjektien skematisoinnista jäsenyviä strukturaalisia rakenteita. Elokuvallisen ilmaisun ominaispiirre taiteena on Godardin mukaan kyky luoda syvempi eettinen kommunikaatiosuhde tekijän, teoksen ja kokijan välillä ilman kokemusta edeltävän käsitteellisen tiedon vaikutusta kokemuksen

määrittymisessä. Montaasi avaa kaksisuuntaisen tilan, jossa ajan universaali sisäinen kesto kytkeytyy erityiseen, katsojan lähtökohdista pystytetyllä immanenssin tasolla kuva-aineksen virtuaalisista liikkeistä tuotettavien kuvataitujen aktualisointiin. Elokuvantekijän ja katsojan suora kohtaaminen itsen ja toisen eettisenä yhteytenä voi tulla mahdolliseksi, kun universaalien keston syvempi, sisäinen ajallisuus tapahtuu teoksessa käsitteellisestä logiikasta avoimena jatkumona. Spirituaalinen automaatti kokijan (ja tekijän) ja teoksen välillä suuntaa ajattelua ja moniaistista havainnointia audiovisuaalisen aineksen virrassa. Ontologisten kuvaliikkeiden muuntuminen konstruktivisiksi tulemisen viivoiksi katsojassa edellyttää katkoksen tietystä merkissä, josta käsin ajattelu-prosessit muistin yhteisvaikutuksesta käynnistävät aineksen virtuaalisista intensiteeteistä avautuvan piirtymisen monikollisiksi kokemustapahtumiksi eli affekteiksi.

Godardin *auteur*-politiikan kehittyminen ajan ontologiaa konstruoivaksi montaasifilosofiaksi on kiteytynyt viimeistään *Histoire(s) du Cinéma* (Ranska, 1998) -teoksessa, jossa Godard määrittelee oman tekijyytensä yhteyden elokuvan historiaan ja historiaan yleisesti universaalien keston ikuisen paluun jatkuvuutena. Auteurismin uudelleenmäärittelyn kannalta on keskeistä tuotannollinen yhteys aikaan; kuinka menneisyys vaikuttaa nykyhetkessä ja kuinka se hahmottaa näkökulmia tulevaisuuden tulemiseen. (Godard 1980, 175, Witt 2000, 46; Godard, White 1996, 30; Williams 1999, 307.) Tekijän käsite ymmärretään tällöin essentialistisen kategorian sijasta ennemminkin tilana tai leikkauspöytänä, joka on yhteydessä elämään ajan ja aineksen ikuisena jatkuvuutena, jossa audiovisuaalisen hahmottamisen ja luovan ajattelun avulla tuotetaan näkökulma ajan tilallistamiseen elokuvan muodossa. Tämä näkökulma tekijyyteen ei ole myöskään Godardin käsityksissä rajattavissa pelkästään elokuvaohjaajan position, vaan kuten edellä on todettu, spirituaalinen automaatti voi kääntää tekijyyden tuotannollisen voiman myös katsojan immanenssin tasolta avautuvaksi ontologisen luovuuden liikkeeksi. Montaasin filosofialla voi tämänkaltaisena eettisen estetiikan tyyppinä olla paljon annettavaa myös taidekasvatukselle eri tiedon ja taiteen aloja yhdistävien lähestymistapojen kehittämisessä.

## 1.6 Tutkimuksen viitekehys ja rakenne

Käsillä oleva tutkimus on taidekasvatuksen oppialan väitöskirja. Taidekasvatuksen (*esthetic education, Kunsterziehung, éducation esthétique*) tieteenalan ydinalueeksi muodostuu Lauri Olavi Routilan (1985, 27) mukaan esteettisen prosessin, taiteen tapahtumaluonteen kokonaisvaltainen teoreettinen tutkimus. Tieteenalan kehitys on yhteydessä 1960-luvulla tapahtuneisiin eriytymisliikkeisiin ja murroskausiin muun muassa filosofian, sosiologian ja psykologian aloilla, jonka myötä taidekasvatus kehittyi aistimellisuuteen kuuluvia kysymyksiä koivaksi, monitieteiseksi lähestymistavaksi (Routila 1985, 10, 22–23.) Taidekas-

vatuksen voi nyky muodossaan nähdä käsittävän perinteisten ja modernien taidemuotojen lisäksi laajemmin esteettisen monet ulottuvuudet nykykulttuurissa. Taiteiden historiallisen ja kulttuurisen moniulotteisuuden keskeisenä piirteenä voidaan nykyisessä kontekstissa pitää muuttuvuutta. Nykyisessä taiteen teoriassa onkin alettu perinteisten esteettisen arvostelman tekemisen ja taideteoksen tulkittamisen sijasta yhä enemmän pohtia aistimellisuuteen liittyviä kysymyksiä luovana, kaksisuuntaisena prosessina, jonka tapahtumiseen ja sisäisten mahdollisuuksien tuottamiseen kokija aktiivisesti osallistuu. Estetiikan merkitys taidekasvatuksen perustieteenä ilmenee pyrkimyksessä kehittää moniaistisesti tietoja ja taitoja, jonka kautta voidaan tavoittaa moniulotteinen asenne taiteen ja elämän kokemiseen. (von Bonsdorff 2002b, 51; von Bonsdorff 2006, 165–166; Varto 2001, 7–9.)

Taidekasvatuksen moniulotteisen kentän funktioiden hahmottamisessa voivat Gilles Deleuzen pluralistinen konstruktivismi ja moniaistisuutta korostava tulemisen ontologia käsitykseni mukaan tarjota valideja näkökulmia. Deleuzen käsitykset taiteen, filosofian ja tieteen moniulotteisista kytkeytymisistä elämän vitaalisiin voimiin on sen modernismin olemusta käsittelevän keskustelun sisällä, jossa on myös pohdittu taidekasvatuksen oppialan muutosta taiteen tapahtumaluontoisuutta kriittisesti tarkastelevaksi tieteksi. Pyrin tutkimuksessa rakentamaan tulkinnallisen konstruktion, jossa taidekasvatuksen teoriaa voidaan lähestyä varhaisissa taidekasvatusteksteissä esitettyjen (Pääjoki 1999) dualististen näkökulmien metodologisia rajoja ylittämään pyrkivän pluralistisen konstruktivismiin lähtökohdista käsin. Eri tieteenaloja ylittävän monikollisen taidekasvatuksen teorian kehittämiseksi ovat elokuvaan liittyvät esteettiset, ontologiset ja pragmatistiset kysymyksenasettelut olennaisessa asemassa. Auteursmin rekonstruktion kautta voidaan pohtia montaasin merkitystä tässä kontekstissa metodiikkana, joka kytkee tutkivan elokuva-ajattelun laajempiin taiteenfilosofian ja ontologian tulkinnallisiin kehyksiin. Toivon väitöskirjan voivan palvella myös monialaisen taide-, elokuva- ja mediakasvatuksen käytäntöjen päämääriä, jotka voivat liittyä esimerkiksi kriittisen medialukutaidon ja mediapedagogiikan metodien kehittämiseen.

Tutkimus on luonteeltaan pääosin analyttinen tarkastelu, mutta teoreettiselle keskustelulle haen pohjaa empiriasta, eli Godardin elokuvataiteen sisällöistä. Argumentaation lähtökohtana on Deleuzen ajan ja erottautumisen liikkeen ontologia erityisesti teoksissa Bergsonism (1991; alkup. *Le Bergsonism*, 1966), Difference and Repetition (1994a; alkup. *Différence et répétition*, 1968) ja Kant's Critical Philosophy and the Doctrine of Faculties (1984; alkup. *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*, 1963) sekä Deleuzen ja Felix Guattarin rihmastoajattelu (rhizomatics; rhizome) erityisesti teoksessa A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia (1987; alkup. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, 1980)<sup>33</sup>. Tulkinnassani hyödynnän tärkeimpiä Deleuze-kommentaareja, joiden kautta luon keskusteluyhteyden Deleuzen varhaisemman filosofian perusideoiden ja hänen myöhäisemmän vaiheen taidefilosofian,

<sup>33</sup> Olen pääsääntöisesti käyttänyt tutkimuksessa Deleuzen teosten englannin- tai suomenkielisiä käännöksiä.

erityisesti elokuvateosten Cinema 1: The Movement-Image (1986; alkup. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983) ja Cinema 2: The Time Image (1989; alkup. *Cinéma 2. L'image-temps*, 1985) välille. Yhteys Deleuzen esteettisen ja ontologisen näkökulman välillä on yleisesti huomioitu uudemman elokuvateorian piirissä, jossa niin sanotun neoestetiikan edustajista Barbara M. Kennedy, Laura U. Marks ja Steven Shaviro korostavat yhtäältä Deleuzen ja Guattarin pluralistista konstruktivismia eli rihmastoteoriaa, toisaalta ajan ja muistin ontologian merkitystä monialaisen estetiikan luomisessa. Tutkimusta varten olen läpikäynyt Godardin elokuvatuotannon kattavan lähiluvun kautta, jonka pohjalta olen valinnut tarkasteluun keskeisiä esimerkkitaupauksia. Tulkinnallisen rekonstruktion pohjaksi olen analysoinut Godardiin liittyviä tekstejä, haastatteluja, monografioita ja artikkeleita, joista tärkeimmät ja merkittävimmät ovat läsnä osana tutkimuksessa käytävää keskustelua. Jäsenän käsitteellistä tarkastelua myös tärkeimpien Godard-tutkijoiden ja -kriitikoiden näkökulmien pohjalta. Huomioin keskeisten Godard-tutkimuksen pääsuuntausten vaikutuksen mannermaisessa keskustelussa sekä sen merkittävän puutteen, jota vielä toistaiseksi ei ole täydennetty: Deleuzen filosofian pohjalta tehdyn Godard-rekonstruktion. Viitteitä ja huomioita tähän suuntaan löytyy muun muassa Michael Templen ja James S. Williamsin toimittamasta artikkelikokoelmasta *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. (2000), mutta kokonaisvaltainen analyysi puuttuu.

Väitöskirjan rakenne noudattelee pyrkimystäni kontekstualisoida toisiinsa 1) Gilles Deleuzen pluralistinen konstruktivismi ja tulemisen ontologia, 2) elokuvateorian modernien lähestymistapojen yhteys Deleuzen elokuvafilosofiaan sekä 3) montaasin käsitteen uudelleenmäärittäminen aikakuvan filosofiassa ja erityisesti Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksessä. Näiden päälukujen synteesiä yhdistävä tulkinnallinen avain liittyy tekijyyden käsitteeseen ja sen rekonstruoimiseen montaasin yhdistyvänä elokuvafilosofisena mallina ja metodiikkana pluralistisen ontologian toteutumisessa.

Johdannon jälkeisessä luvussa 2 esittelen filosofi Gilles Deleuzen ajattelun keskeisiä lähtökohtia, radikaalia kritiikkiä dialektista ajattelua ja transsendentaalifilosofiaa sekä representaation käsitettä ja kausaliteetin periaatetta kohtaan. Tarkastelen hänen Henri Bergsonin ontologiaan kytkeytyvää näkökulmaa eikäsenteellisen käsitejärjestelmän luomisesta, immanenssin tasosta, joka kytkeytyy myös Deleuzen yhdessä Felix Guattarin kanssa kehittämään rihmastoteoriaan. Tuon esiin Deleuzen konstruktivisen tulemisen ontologian merkityksen estetiikan kannalta ja esitän sen argumentaation keskeisyyttä uudempien aistimellisuutta käsittelevien kysymysten pohdinnassa. Esittelen Deleuzen sisäisen automatiikan periaatteen kautta havaitsemisen teoriaa laajempaan moniaistisena metodiikkana osana vitalistista tulemisen ontologiaa, jossa subjekti konstituoituu yhteydessä maailmaan tuottamalla affekteja keston liikkeiden ja elämän intensiivisten voimien spiraalimaisessa jatkuvuudessa. Deleuzen ontologiaa käsittelevän luvun päättävässä alaluvussa tarkastelen havaitsemisen ja oleminen problematiikkaa pohtimalla erityisesti Deleuzen kriittistä ja uudelleenmäärittävää näkökulmaa subjektin käsitteen muodostumiseen.

Luvun 3 alussa johdetaan keskustelua elokuvateorian ja elokuvafilosofian perinteisiin kysymyksiin, joilla on selkeä yhteys Deleuzen filosofisiin kiinnostuksenkohteisiin. Tarkastelen elokuvan kytkeytymistä modernisaatiokehitykseen esittelemällä teoreettisia argumentteja realistisen ja formalistisen ilmaisuperinteen yhteydestä kysymyksiin elokuvallisesta representaatiosta, ilmaisukielestä ja havaitsemisesta. Kytken molempien perinteiden esteettiset ja filosofiset periaatteet, ohjauksen ja montaasin, keskusteluun modernismin tuottamista murroksista elokuvassa taiteen ja kulttuurin muotona. Liitän keskustelun seuraavassa alaluvussa Deleuzen elokuvafilosofian tarkasteluun, jonka kahden volyymin jaottelussa ilmenee lähtökohtana sama kysymyksenasettelu klassisen elokuvakerronnan ja modernin elokuvan välisen murroksen filosofisista ehdoista ja seurauksista. Tarkastelussa tuon esiin tulkinnallisen näkökulman, jonka mukaan Deleuzen elokuvafilosofia noudattelee pitkälti hänen aiemman pluralistisen ontologian lähtökohtia. Tätä tulkintaa ei ole Deleuzea käsittelevässä tutkimuksessa välttämättä pidetty lainkaan itsestään selvänä.

Haluan tarkasteluni kautta korostaa kuinka Deleuzen elokuvafilosofialla on ollut merkittävä asema modernista estetiikasta käydyssä keskustelun monitoistamisessa ja siitä irtautuvien myöhempien teorioiden kehittämisessä. Deleuzen ajattelun merkityksen lisääntyminen elokuvateoriassa on merkinnyt vastaavasti hänen yleisempien filosofisten näkökulmien sisäistymistä osaksi elokuvateorian nykyistä paradigmaa. Kytken luvun lopussa Deleuzen liikekuvan ja aikakuvan järjestelmien yleisemmän ontologisen perustan teoreettiseen keskusteluun murroksesta montaasin käsitteessä, jonka voi itsessään nähdä kiteyttävän (post)modernin näkökulman eroamisen liikkeen ja dialektiikan ylittymisen vaikutuksesta representaation ja havaitsemisen teoriassa. Tämänkaltaisen modernin estetiikan soveltajista tarkastelen tutkimuksessa Jean-Luc Godardia, jonka elokuva- ja montaasikäsitteet on modernin elokuvan tekijöistä eniten rakentunut juuri kategoristen erojen (esimerkiksi käsitteen ja kuvan, montaasin ja ohjauksen, formalismin ja realismin) kritiikin lähtökohdista. Luvun viimeisessä alaluvussa tarkastelen Godardin montaasikäsitteiden yhteyttä Deleuzen aikakuvan estetiikan filosofisiin teeseihin erityisesti hänen toteuttamansa tekijyyden käsitteen rekonstruktion kannalta.

Luku 4 rakentuu tulkinnalliseksi synteetiksi edellisissä luvuissa käsitellyistä teoreettisista argumenteista. Tarkastelen Godardin elokuva- ja montaasikäsitteistä niin sanotun tutkivan elokuvantekemisen suuntauksena, joka muodostaa godardilaisen tekijänpolitiikan olemuksen monialaisena ajattelun, käytäntöjen ja olemisen muotojen risteytymisen verkkona suhteessa elokuvaan. Tarkastelen Godardin elokuvakäsityksen kiteyttäviä argumentteja ja empiirisiä näytteitä elokuvista, joiden kautta tuon esiin kuinka Godard perustelee tapaansa nähdä elokuva elämän tapahtumisen ja tulemisen tilana, johon on ”pantava kaikki”. Konstruoin esimerkkien kautta tulkinnan Godardin elokuvakäsityksestä Deleuzen filosofian kehityksessä, näkökulmana elokuvasta metodiikkana luoda spirituaalisen automatiikan kautta toteutuva ontologinen tulemisen liike tekijän, teoksen ja katsojan välillä. Liitän Godardin elokuvissaan toteuttavan montaasin käytännön hänen näkökulmiinsa tekijänpolitiikasta ja tekijyyden

käsitteestä. Päätän rekonstruktion pohdintoihin montaasin ja tekijyyden filosofian pragmaattisista yhteyksistä, jonka kautta montaasia voidaan soveltaa ajattelun ja kokemisen mallina myös yleisempien esteettisten ja ontologisten näkökulmien tarkasteluun.

## 2 PLURALISTINEN KONSTRUKTIVISMI: KOHTI TULEMISEN ONTOLOGIAA

Elokuva- ja mediatutkimuksen saralla on viime vuosikymmenien aikana tapahtunut yleisempään filosofiseen keskusteluun kytkeytyvä käänne, jossa käsitteellisen tiedon ehtoja tarkastelevasta epistemologiasta on siirrytty uudenlaiseen ontologiaan, pohdintaan audiovisuaaliseen ilmaisuun liittyvistä kokemuksellisista, aistimellisista ja ajatuksellisista mahdollisuuksista (Massumi 2002, 1-2; Massumi 2001, 15-17). Uudemman ranskalaisen ns. post-kontinentaalisen filosofian edustajien (Gilles Deleuze, Alain Badiou, Michel Henry, François Laruelle) joukossa Deleuzen tuotanto sijoittuu kielen ja käsitteellisen ajattelun lähtökohtia ontologian kannalta uudelleenmäärittelevän filosofian keskiöön<sup>34</sup>. Deleuze on tavoitellut Kantin filosofian ja subjektiivisen kykyjen järjestelmän uudelleenasettamista ei-tiedon ja käsitteellisten aika/tila-suhteiden ylittävän tulemisen logiikan kannalta. Metafyysinen spekulatio todellisuuden olemuksesta käsitteiden taustalla vaikuttavana universaalina rakenteena on vaihtunut ontologisiin kysymyksiin tilallisesti määrittelemättömän, loputtomasti jatkuvan erottautumisen liikkeen ja muutoksen asemasta tilallisen läsnäolon tapahtumisessa. Utopian holistisen tilan filosofisesta pohdinnasta on siirrytty atopian eli läsnäolo/poissaolo -dualismin ylittävän liikkeen immanenssin ontologiaan. Deleuzen ajattelu liittyy osaltaan uudemman filosofian sekä estetiikan alueilla käytyyn keskusteluun emergenssistä, olemisen ja kokemuksen todellisista, ei-reduktiivisista olosuhteista, jossa olemisen läsnäoloon nähdään vaikuttavan joidenkin "uusien" emergenttien ominaisuuksien esiin nouseminen (Pihlström 2007, 267-268; Raatikainen 2007, 285-286; Kuorikoski & Ylikoski 2007, 298-299). Kokemuksen ja olemisen ontologiseksi "perustaksi" esitetään tässä näkökulmassa jonkinlaista materialismia, naturalismia tai ei-reduktiivista fysikalismia.

---

<sup>34</sup> John Mullarkey näkee, että määrittelyjen etsiminen tälle filosofian suuntaukselle on problemaattista, sillä sen lähtökohtana on muutos ja absoluuttinen immanenssi, joka purkaa ajattelua kategorisoivaa kaksitasoisuutta (transsendentaalisen ja immanentin essentialistinen hierarkia), mutta säilyttää samalla tuntemattoman ei-käsitteellisen ja metafyysisen vaikutuksen keskeisen aseman aineksen immanentin olemisen tapahtumisessa. (Mullarkey 2006, 1).



Deleuze on radikaalissa teoriassaan hahmottanut materialismia intuitiivisen vitalismin ja transsendentalismin kautta, jolloin aineksen jatkuvuuden ja mo-  
neuden liikkeiden tulemiseen tapahtumina liittyy myös tuntemattomien voimi-  
en vaikutus osana ajan loputonta muutosta. (Baugh 2001, 357; Massumi 2002, 7;  
Kennedy 2002, 67; Buchanan 2000, 3-5; Mullarkey 1997, 447-448; Marks 1998, 1-  
2; Grosz 2000, 215.)

Post-kontinentaalisen filosofian alueella on esitetty avauksia estetiikasta, jonka alue laajenee semiotiikan ja fenomenologian näkökulmista ei-käsitteellisiä voimia affirmoivaksi ontologiseksi järjestelmäksi, ei-käsitteelliseksi immanenssin tasoksi<sup>35</sup>. Näkökulma on yhteydessä jälkistrukturalismin heterogeenisessä kategoriassa hahmotettuun eron problematiikkaan, jossa olemisen muotojen ole-  
massaolo irtoaa kiinnittymisestä kokemuksesta edeltävään (tiedolliseen tai meta-  
fyysiseen) perustaan. Olemisen järjestelmä ymmärretään tällöin jatkuvassa muutoksessa olevaksi kokonaisuudeksi, eräänlaiseksi muutoksen taiteeksi. De-  
leuze on oman tuotantonsa ja yhdessä Félix Guattarin kanssa tekemien yhteis-  
teosten kautta tavoitellut positiiviselle immanenssin logiikalle pohjautuvaa on-  
tologiaa vastauksena dialektiikan negatiota kohtaan esitettyyn radikaaliin kri-  
tiikkiin. (Patton 1994, 141, 154; Smith D. 1996, 29; 42-43; Bogue 1996, 257-258;  
Marks 1998, 86.)

## 2.1 Gilles Deleuzen transsendentaalinen empirismi

Deleuze asettaa filosofiassaan perinteisen kysymyksenasettelun tiedon ja olemi-  
sen lähtökohdista radikaalisti uuteen kehykseen. Hän esittää pääosin kahdessa  
väitöskirjassaan *Différence et répétition* (1968) ja *Logique du sens* (1969) keskeisesti  
kritiikkinsä klassisista filosofian<sup>36</sup> transsendentaalista ajattelun kuvaa ja sitä

---

<sup>35</sup> Deleuze on omaksunut Baruch Spinozalta käsitteen immanenssin taso, jota Deleuze kuvaa seuraavasti: "What is involved is no longer the affirmation of a single sub-  
stance, but rather the laying out of a common plane of immanence on which all bod-  
ies, all minds, and all individuals are situated. This plane of immanence or consis-  
tency is a plan, but not in the sense of a mental design, a project, a program; it is a  
plan in the geometric sense: a section, an intersection, a diagram. Thus, to be in the  
middle of Spinoza is to be on this modal plane, or rather to install oneself on this  
plane - which implies a mode of living, a way of life." (Deleuze 1988, 122.)

<sup>36</sup> Filosofian historiassa voidaan nähdä ilmenevän kaksi merkittävää linjaa, transsen-  
dentaali- ja immanenssin filosofian traditiot. Transsendentaalifilosofian edustajat  
idealistsesta rationalistiseen perinteeseen, esimerkiksi Platon, Descartes, Kant ja He-  
gel, ajattelivat reaali maailman ilmenemisen perustuvan ikuisten, transsendentaalisten  
olemusten, syiden ja ideoiden olemiseen kaiken tiedostamisen ja olemisen lähtö-  
kohtana (Hayden 1998, 37). Filosofian historiassa transsendentaalifilosofian vasta-  
kohtana ovat ilmenneet erilaiset immanssin filosofiat, jotka perustavat käsitykset rea-  
lismista, tiedosta ja olemisesta vain ja ainoastaan empiirisen maailman tosiasioiden  
vaikutukseen uskomusten, ideoiden ja merkitysten muodostumiseen kokemuksessa  
(Hayden 1998, 37-38). Immanenssin filosofioissa kielletään minkäänlaisten transsen-  
dentaalisten syiden, olemusten, universaalisten ja muuttumattomien periaatteiden  
olemassaolon mahdollisuus. Sen sijaan niissä korostetaan tapoja ja muotoja, joiden  
kautta subjektit konstruoivat immanentin kokemusmaailman, jonka oleminen itses-

teoretisoivaa representaation<sup>37</sup> problematiikkaa kohtaan, sekä muodostaa teoriansa käsitteellisen logiikan ylittävästä ajattelun ja olemisen järjestelmästä (Hayden 1998, 17). Michel Foucault (1985, xii–xiii) on esittänyt Deleuzen (ja Guattarin) filosofisen ohjelman olevan lähtökohdiltaan eettinen, koska siinä pyritään rekonstruoimaan olemista, tietoa ja moraalialia käsittelevät kysymykset aistimellisen kautta. Koko Deleuzen tulemisen ontologian ydin kytkeytyy tässä mielessä esteettisen filosofian luomiseen, joka lähenee immanentissa olemuksessaan modernia taidetta, koska siinä ei-käsitteellisille voimille annetaan keskeinen asema kokemuksen ja tietoisuuden määrittelyssä. Deleuze ymmärtää aistimellisen ja eettisen suhteen elämään itseensä liittyvien, vitaalisten voimien affirmaationa, niiden itse-määrittävänä tulemisen liikkeenä. Kyse on ajattelussa ja aistikokemisessa eroavien paon viivojen<sup>38</sup> kautta tapahtuvasta tuntemattomien voimien, intensiteettien ja energioiden affirmaatiosta suhteessa jo olemassa oleviin aktuaalisiin muotoihin eli molaarisiin ja molekulaarisiin viivoihin. Toisin kuin klassisessa estetiikassa Deleuze ei rajoita luovan prosessin tapahtumista vain taiteen erityisiin muotoihin. Post-kontinentaalisen filosofian hahmottamassa näkökulmassa estetiikkaan ei myöskään käsitystä kauniista yhdistetä hyvään ja totuuteen, jotka transsendentaalisina ideaaleina yhtäläisesti määrittäisivät myös autonomisen moraalijohdon kokemuksen perustan. (Patton 2001a, 31–35; Patton 2001b, 1150, 1160; McMahan 2001, 353–354; Kennedy 2002, 31; Buchanan 2000, 73; Patton 1994, 141; Hardt 1993, xiii.)

---

sään on osa jatkuvaa muutosta; tunnettuja immanenssin filosofeja ovat muun muassa Epikuros, stoalaiset ajattelijat, Spinoza, Marx ja Nietzsche (emt.).

<sup>37</sup> Representaatio (ransk. représentation), edustus. – representoida (lat. representā're = kuvailla), esittää: edustaa. (Uusi sivistyssanakirja 1992, 11. painos). Mauri Ylä-Kotola erottaa väitöskirjassaan termin representaatio kaksi merkitysaspektia: "Ensimmäisessä ulottuvuudessa sana representaatio viittaa kuvalliseen tai laajemmin aistimukselliseen esitykseen: toisessa ulottuvuudessaan representaatio viittaa mentaaliseen esittämiseen, mielikuviin – kuvalla ei viitata vain visuaaliseen, vaan aistimukselliseen yleensä." (Ylä-Kotola 1998, 102) Filosofian sanakirjassa representaation teoria määritellään seuraavasti: "Theory that the mind in perception, memory and other types of knowledge, does not know its objects directly but only through the mediation of ideas which represent them. The theory was advanced by Descartes and the expression, representative ideas, may have been suggested by his statement that our ideas more or less adequately "represent" their originals." (Dictionary of philosophy 1983, 287).

<sup>38</sup> Deleuze ja Guattari käsittävät paon viivan jonkin tuntemattoman syyn avaamaksi tulemiseksi, joka tapahtuu kahden (aktuaalinen, virtuaalinen; empiirinen, transsendentaalinen) toisiaan seuraavan viivan välissä. Kyse on perustavasta tuotannollisuuden viivasta, joka synnyttää uusia mahdollisuuden liikkeitä termien, käsitteiden ja tapahtumien välillä ei-käsitteellisen ajattelun kuvan eli immanenssin tason kehyyksessä. (D/G 1987, 14–15, 203).

Paul Patton näkee paon viivat tärkeimpänä käsitteenä Deleuzen ja Guattarin rihmastoteoriassa. He määrittelevät kolmenlaisia viivoja, joista ensimmäiset eli molaariset viivat ovat pyrkimyksiä jäljittää liikkeiden rajoja yhteiskuntaelämän kehyyksessä binariteettien välillä. Toisaalta molekulaariset viivat ovat enemmän "nestemäistä kerrostumista", affektiivisia kosketuksia ja virtuaalisia yhteyksiä esimerkiksi joukkoilmioiden tai byrokratian toiminnassa. Kolmas viivojen tyyppi eli paon viivat purkaa kerrostumia ja eroja. Kyseessä on muuntumisen tuottava viiva joksikin uudeksi. Ne voivat puhtaina voimien katalysaattoreina muodostua joko positiivisen tuotannollisuuden lähteeksi tai vastaavasti johtaa ahdistukseen ja epätoivoon, jos molaaristen muodostelmien ja subjektiviteetin rajoja ylittävä viiva ei kykene kytkeytymään mihinkään uuteen pysyvään tilaan. (Patton 2001b, 1152–1153).

Daniel W. Smith (1996, 29)<sup>39</sup> tulkitsee, että Deleuzella estetiikka ei ole taiteen teoriaa, vaan kyse on pyrkimyksestä ylittää kantilaisen dualismin luomisen näkökulmasta pohtimalla uuden tuottamisen olosuhteita. Deleuzelle taide itsessään sisältää oman käsitteensä, eli taideteoksen komposition periaatteet ovat samaan aikaan aistimuksen geneettisiä periaatteita (ja päinvastoin). Taideteos on 'kone', joka hyödyntää aistimuksen passiivisia synteesejä ja tuottaa niiden kautta omia vaikutuksiaan. Jokainen aistimus ja taideteos on yksittäinen, jolloin kokemuksen yleiset olosuhteet muodostuvat todellisen eli immanentin kokemuksen geneettisiksi olosuhteiksi ja saman aikaan uuden tuottamisen olosuhteiksi. (Smith 1996, 39–41, 48.)

Immanuel Kantin transsendentaalissa idealismissa empiirinen kokemus ja ajattelu on perinteisesti määritelty representaationkäsitteellisen logiikan kautta. Subjektin tietoinen käsityskyky siitä mitä on perustuu "normaalijattelua" jäsentävään sisäiseen käsitejärjestelmään, jossa kokemusta edeltävät järjen kategoriat (kausaliteetin, identiteetin, reflektion, kontemplaation, tunnistamisen ja vastaavuuden periaatteet) ja subjektin mentaaliset kyvyt (havaitseminen, kuvittelemisen, käsittäminen ja muistaminen) muodostavat kokonaisuuden. Käsitejärjestelmä on transsendentaalinen rakenne, joka representaation kautta määrittää eron empiiristen ilmiöiden aktuaalisten suhteiden ja mahdollisen kokemuksen rajojen välillä. Kyky tunnistaa aistiobjektien olemisen jäsentyy representaation periaatteen kautta, joka klassisessa idealismissa jakautuu kahteen ymmärryksen tasoon aistimelliseen ja henkiseen. (Hayden 1998, 5–6, 26–28; Brusseau 1998, 9; Currie 2004, 61–62.) Constantin V. Boundas (1996, 85) huomioi Deleuzen viittaavaan transsendentaaliseen dialektiikkaan Kantin ja Bergsonin(kin) ajattelussa ilmaisulla 'transsendentaalinen illuusio', jonka Deleuze kytkee ajattelun skemaattisten esioletusten tuottamaan kategoriseen eroon toden ja mahdollisen välillä.

Transsendentaalifilosofian ideat näkyvät myös Edmund Husserlin fenomenologiassa. Husserl erotti alun perin Gottlob Fregen määritelmän mukaan toisistaan merkityksen yleisimmän laajuuden eli mielen (*Sinn*) sekä merkityksen loogisen objektin tai olion (*Bedeutung*). Ero määrittyy kielellisen ilmaisun kautta siten, että aistimellinen (signifioija) eroaa kategorisesti merkityksen henkisestä merkityksestä (signifioitu) eli sen ideaalisesta olemuksesta. Hegelin dialektisen idealismin mukaan tasojen välinen ero määrittyy vastakohtaisesti ja ulkoisesti muodon erona sisällöstä, jonka perusta on tiedossa transsendentaalisten järjen ideoiden olemuksista. Hegelin ontologia pohjautuu kokonaisvaltaisesti tälle negaation liikkeen absoluuttisen ulkoisuuden periaatteelle. Olemisen määrittyy eron käsitteen kautta aina ulkoisesti (siihen mitä jokin asia ei ole) negaation logiikkana kohti äärimmäistä rajaa, lopullisen ei-olemisen kategoriaa. Dialektinen negaatio on rakenne, joka Hegelin ajattelun mukaan sisältyy kaikkeen tietoiseen ajatteluun ja erojen muodostumiseen. Hegelin ontologia muodostaa universaalien järjestelmän, jossa osien väliset kausaalisuhteet ja erot ovat

<sup>39</sup> Lähteinä on kaksi teosta, joiden tekijä on Smith ja julkaisuvuosi on sama 1996. Käytän tästä syystä viitatessa sukunimen lisäksi etunimen ensimmäistä kirjainta D. tai G, mikäli ero ei muutoin käy tekstistä selvästi ilmi.

negaation logiikan kautta määrittäneet suhteessa absoluuttisen ykseyden muodostavaan kokonaisuuteen. (Derrida 1988, 37–38; Baugh 2001, 358–359; Marks 1998, 16–17, 44, 79, 86; Hardt 1993, 4, 7, 9–12.)

Hegelin ja Kantin ajattelussa korostunut transsendentaalinen läsnäolon ja poissaolon dialektiikka ja tähän perustuva universaalien rakenteiden metafysiikka on tietyin varauksin ollut tärkeä ajattelumalli myös strukturalistisen kielitieteen lähtökohtana. Ferdinand de Saussure esitti yleisen merkkiteoriaansa<sup>40</sup> pohjalta, että koska jokaiseen luonnolliseen kieleen sisältyy samoja universaaleja ja piirteitä, voi kielen ja merkin ilmaisumuotojen tutkiminen paljastaa samankaltaisuuksia eri kulttuurien ja yksilöiden olemisessa. Mannermaisesta filosofian jälkimoderneissa suuntauksissa ja erityisesti jälkistrukturalismissa<sup>41</sup> on nähty ongelmalliseksi fenomenologian ja strukturalismin eri suuntauksille yleinen tapa uusintaa Hegelin negatiivisen dialektiikan lähtökohtia. Jacques Derridan ja Gilles Deleuzen näkökulmat ovat olleet hyvin samansuuntaisia kriittisessä argumentaatiossa, että ei voida löytää alkuperäisiä aksioomia tai tiedollisia periaatteita, jotka takaavat asiantilojen absoluuttisen totuuden ja itse-identtisuuden sekä määrittävät sen kuinka aistitodellisuus ilmenee subjektille ja konstruoi tietoisuuden kokemuksen. (Gottdiener 1994, 157; Pulkkinen 1991, 127; Massumi 2002, 1–2; Goodchild 1996, 112–114.)

Jacques Derrida esitti *différançen* filosofiassa näkökulman dialektiikassa sidotun eron dekonstruktiosta, jolla hän tarkoitti merkityksen artikulaation rakenteellisen kaksoisyhteyden (aistimellinen, henkinen) avautumista tiedon käsitteiden apriori -sitovuudesta. Kokemus ei ollut enää määriteltävissä käsitteellisen tiedon ja kielen määrittelemistä lähtökohdista. Sekä Derrida että Deleuze korostavat kaiken olevan ja ajattelun ”perustana” alkuperäistä eron liikettä, joka ylittää kielen kautta kategorisoitavan negatiivisen eron aistimellisen muodon ja henkisen käsitteen välillä. Derridan *différance* on käsitys loputtomasta eroamisen ja uudelleenkytketymisen liikkeistä ajassa, josta muodostuva jälkien verkko on aina jostain pisteestä avautuva järjestelmä ilman kausaalista paluuta ko-

<sup>40</sup> Kielitieteilijä Ferdinand de Saussuren merkki-käsite koostuu kahdesta osasta, yhtäältä sanan akustisesta ilmiästä eli merkitsijästä (*signifier*), toisaalta vastaanottajan mielessä projisoituvasta sanan miellelyhteyksestä eli merkityksestä (*signified*). Merkitsijän ja merkityksen suhdetta ei ole määritelty etukäteisesti siten, että joko ajatus tai äänne olisi merkin lähtökohtana, vaan molemmat kytkeytyvät yhtäaikaaisesti merkin ja merkityksen syntymiseen kielessä (*la langue*) erojen järjestelmänä. Strukturalistisessa kielitieteessä merkkien ymmärretään muodostuvan kokonaisuina eli merkin molemmat puolet sisältävinä yksikköinä, jonka kautta merkitykset syntyvät merkeistä muodostuvien vastakkainasettelujen eli erojen leikkiin perustuen (Pulkkinen 1991, 126; Dickens & Fontana 1994, 6–7; Gottdiener 1994, 156–159, 166).

<sup>41</sup> Jälkistrukturalismi kytkeytyy osaksi modernismin kehitystä ja sen immanenssin filosofien muodostamaa kritiikin linjaa. Tämän jatkumon ensimmäisenä vaiheena pidetään Hegelin filosofiasta juontuvaa dialektiikan traditiota, joka ylläpiti metafysisestä läsnäolo/poissaolo -dualismia. Strukturalismissa eli modernismin toisessa vaiheessa hegeliläisen dialektiikan lähtökohdat käännettiin kielen universaalien järjestelmän malliksi. Jälkistrukturalismi on modernismin radikalisaation kolmas vaihe ja itsessään järjestelmänä paradoksaalinen tiedon rakenne, koska sen totaalinen kritiikki tiedonjärjestelmien apriorista luonnetta kohtaan ei salli myöskään sen itsensä muodostumista ylimääräytyneeksi tiedon rakenteeksi. (Hardt 1993, ix–x; Marks 1998, 16).

kemusta ja merkitystä määrittelevään käsitteelliseen perustaan. Deleuzella vastaava malli on immanenssin taso, joka muodostaa ajattelun liikettä eikä käsitteellisesti mallintavan ”kuvan”. Deleuze ylittää radikaalin kritiikkinsä kautta dialektiikan logiikan, jossa jokaisen uuden tiedon järjestelmän tai ontologian tuottamisen nähdään kytkeytyvän negaation kautta aiempaan. Tieto ja ymmärrys muodostuvat tällöin kasautuvasti ja jatkuvassa kriisissä, sillä jokaisen järjestelmän ajatellaan sisältävän itsessään murroksen idun, joka synnyttää sitä korvaavan uuden mallin. Deleuze esittää sen sijaan, että erot eivät muodostu kategorisen dialektiikan kautta käsitteellisten ideoiden ja asioiden välillä. Käsitteen ja asian viittauksellinen ja hermeneuttinen yhteys ei muodostu vain yhden merkityksen perusteella, vaan erot muodostavat monikollisia kokoelmia, moneuksina hahmottuvia suhteita aistimellisten ja henkisten olomuotojen välillä. Samoin kyky aistia monikollisten erojen empiirisiä yksittäisyyksiä ei ole kausaalisesti järjen kategorioiden apriori määrittämää. (Williams 2003, 42; Bogue 1989, 3; Baugh 2001, 359; Hardt 1993, x; Goodchild 1996, 47, 141; Currie 2004, 16; Marks 1998, 17; Derrida 1976, 7, 57, 68–69; Ryan 1982, 11, 15; Culler 1985, 129; Eco 1994, 33.)

Deleuze esittää, että transsendentaalisen (henkisen) ja empiirisen (aistimellisen) dialektiselle erolle perustuva sisäinen käsitejärjestelmä on liian yleinen ja epätarkka malli, kun se määrittää empiirisen moneuden todellisten erojen ilmenemisen ja sitä vastaavan mahdollisen kokemuksen rajat abstraktien käsitteiden perusteella. Tiedollinen käsitejärjestelmä ei Deleuzen mukaan mahdollista ajattelun liikkeen affirmaatiota täydellä voimalla. Filosofia ja ”todellinen ajattelu” eivät voi siten lakien tavoin pyrkiä esittämään tosia väitteitä universaaleista totuuksista. Deleuze ei Todd Mayn (1994, 35) tulkinnan mukaan kuitenkaan ajattele, että ei olisi olemassa totuutta tai että filosofian ei pitäisi olla totuuden kanssa tekemisissä, mutta filosofian suhde totuuteen voi olla hyvin moninainen. Totuuden etsimisessä on Deleuzen mukaan kyse ennemminkin ongelmien asettamisesta niiden kaikissa monikollisissa aspekteissa ilman yksinkertaisten ratkaisujen tarjoamaa vääränlaisen illuusion harhaa. Todellinen ajattelemisen on vastaavasti pyrkimystä vastata ongelmiin uusilla tavoilla; konstruoida perspektiivejä ja luoda käsitteitä, jotka uudelleenahmottavat tapahtumina todellisuuden vitalistisen<sup>42</sup> olemuksen. (Deleuze 1990a, 127–129; Williams 2003, 2, 111; Baugh 2001, 358–359; Hayden 1998, 5–6; Marks 1998, 22.)

*Différence et répétition*-teoksessa Deleuze esittää transsendentaalifilosofian kritiikin jälkeisenä argumentaationa tilan ja ajan kategorioiden rekonstruktioon perustuvaa ’transsendentaalista empirismää’. Deleuzen ajattelun vallankumouksellisuus piilee James Williamsin (2003, 30) mukaan tämän omaperäisen ajattelumallin ja paradoksaalisen termin luomisessa. Deleuze on esittänyt filosofisen mallinsa lähtökohdat tiivistetysti viimeisimmässä julkaistussa tekstissään *L’Immanence: Une Vie* (1995) (Marks 1998, 29–30). Transsendentaalisessa empirismissä on kyse ei-orgaanisen elämän ja sen molekulaaristen prosessien ontologisen moneuden empiirisestä hahmottamisesta, ei-reduktiivisesta pintojen

<sup>42</sup> Vaikka Deleuze ei eksplisiittisesti juuri käytä termiä vitalismi, ilmenee Deleuzen ajattelu Marksien mukaan luonteeltaan hyvin vitalistisena näkökulmana (Marks 1998, 29).

metafysiikasta, ei-ruumiillisten asiantilojen materialismista<sup>43</sup>. Eron aistimellinen ja henkinen ulottuvuus määritellään tämän myötä tilallisten entiteettien sijasta eroavuuden itsensä (henkinen, transsendentaalinen) ja toiston (aistimellinen, empiirinen) liikkeinä. (Buchanan 2000, 84; Mullarkey 1997, 448, 451; Hayden 1998, 30–32; Marks 1998, 81–83; Žižek 2004, 15).

Deleuze esittää, että empiiristä todellisuutta pitää ajatella, vaikka siitä ei voitaisikaan saada objektiivista tietoa eikä tiedostaa sen totuudellista olemusta. Ajattelun täytyy hänen mukaansa vapautua käsitteisiin sidotuista viitesuhteista, eräällä tavalla ”nousta lentoon”. Deleuzelaisen empirismin erottaa klassisista empirismin määritelmistä<sup>44</sup> näkökulma, jossa yhtäältä kokemuksen todellisen olotilan ymmärretään muodostuvan välittömänä yhteytenä aistitodellisuuden moninaisiin ilmiöihin; toisaalta empiiristä koskevan aistitiedon ymmärretään kytkeytyvän kokemuksessa osaksi universaalia ontologista järjestelmää. Deleuze argumentoi, että ajattelun ja kokemuksen lähtökohdat eivät voi perustua luonnon- ja moraalilakien universaaleihin totuuksiin ja subjektiivisen käsitejärjestelmän negaation logiikkaan. Ainoastaan pyrkimys dialektiikasta totaalisesti eroavaan ajattelumalliin voi mahdollistaa uudenlaisen käsityksen tiedosta ja olemisesta. Uuden tiedon järjestelmän ja ontologian perusta on Deleuzella kytkeytynyt aistitodellisuuden yksittäisyyksien, erojen, suhteiden ja intensiteettien liikkeiden välittömään kokemiseen. Käsitejärjestelmä ei määrittele kokemuksen ja ajattelun rajoja, vaan kokemus on epäkeskinen. Se tapahtuu ’skitsoanalyttisesti’ erillään tietoisuuden transsendentaalisesta keskuksista liikkeiden ja suhteiden konstruoimana monitasoisena verkostona. Tietoisuus on sisäisen ja ulkoisen moneuden konstruoima kokonaisuus, rihmasto, joka on olemassa yhtäältä eroavuuden itsensä liikkeenä absoluuttisessa kestossa, toisaalta tiivistymisenä ja rajautumisena kokemuksessa yksittäisiksi tapahtumiksi. Olemisen ja tietämisen konstitutiivinen järjestelmä, ei-käsitteellinen ajattelun kuva, piirtää tietoisuutta ja kokemusta affirmoimalla uusia tapoja ajatella ja kokea eroa tuottamalla yksittäisiä tapahtumia aineksen aktuaalisista sekä virtuaalisista jatkuvuuksista. (Deleuze 1994a, 5-8; Baugh 2001, 358–359; Williams 2003, 5, 30, 55, 78; Hardt 1993, xi–xii, 112–113; Marks 1998, 16, 86; Buchanan 2000, 5, 59; Hayden 1998, 6, 26.)

*Différence et répétition*-teoksen argumentaatio eron ja toiston liikkeiden ontologiasta yhdistyy Deleuzella myös kommentaareihin Spinozan, Nietzschen ja Bergsonin filosofioihin, kuten myös Deleuzen myöhempään, yhdessä Félix Guattarin kanssa kirjoitettuun, rihmastoteoriaan. Brian Massumi (2002, 6–13)

<sup>43</sup> Materialismi (engl. *materialism*), olemassa olevan tai todellisen selittämistä koskeva propositio, jonka mukaan vain aines on olemassa olevaa tai todellista. Universumi on ensisijaisesti tai perustavasti konstituoitu aineksesta. Vain aistittavat entiteetit, prosessit tai sisällöt ovat olemassa olevia tai todellisia. Kaikki mitä on, myös mentaaliset entiteetit ja prosessit, johtuu ankarasti ottaen materiaalisista prosesseista tai entiteeteistä. (Dictionary of philosophy 1983, 205.) (Oma suomennos).

<sup>44</sup> Empirismi (lat. uudismuodoste *empiri'smus* < kreik. *empeiri'ā*), tietoteorian suunta, jonka mukaan kaikki tietomme johtuu kokemuksesta. Merkitysten, ideoiden, käsitteiden tai universaalien luonnetta koskeva propositio, jonka mukaan ne ovat johdetut yksistään tai ensisijaisesti viittauksista suoraan esitettyyn dataan tai kokemuksen sisältöön. (Uusi sivistyssanakirja 1981; Dictionary of philosophy 1983, 104–105.)

korostaa erityisesti Henri Bergsonin ja "bergsonilaisen vallankumouksen" merkitystä Deleuzen ajattelussa. Bergsonin filosofia näkyy Deleuzella elämää, tietoisuutta, liikettä, aikaa ja tilaa sekä evoluutiota koskevien ontologisten kysymysten perustavana moneutena. Perinteisen filosofisen määrittelyn mukaan ajan ja tilan kategoriat ovat erillisiä, mutta toisiinsa vaikuttavia entiteettejä, jotka muodostavat aineksen ei-materiaalisen ja materiaalisen jatkuvuuden. Kantin transsendentaalisessa idealismissa tilan ja ajan yhteys palautuu kokemusta edeltävien tiedon kategorioiden myötä kausaliteetiksi, jossa ajallisen keston liikkeet ovat subjektiivisen käsitejärjestelmän transsendentaalisen tilan määrittelemiä. Deleuze uudelleenmäärittelee bergsonilaisittain tilan ja ajan ylimääräytyneen suhteen ja dialektisesti määrittyvän eron siten, että ajallisen keston puhdas eroamisen liike muodostaa aineksen virtuaalisten ideoiden "tilan". Keston dynaaminen tulemisen liikkeen ensisijaisuus samalla myös affirmoi aineksen aktuaalisten muotojen tapahtumisen toiston liikkeissä. (Deleuze 1991, 37–38; Hardt 1993, 1–2, 9–14; Pearson 2001, 413; Hayden 1998, 15, 87–88.)

Bergsonilaisen ontologian ytimessä on käsitys hengen vaikutuksesta aineksen liikkeeseen kytkeytyvänä sisäisenä voimana, jonka tuleminen kohti materiaalista olomuotoa tapahtuu intuitiivisen automatiikan (spirituaalinen automaatti) kautta ajallisessa kestossa. Deleuze ylittää transsendentaalisessa empirismissä mielen ja ruumiin dialektiikan käsityksessä, että ajattelun liike on immanentisti yhdistynyt aineksen materiaalisen olemuksen aistimiseen. Tähän liittyy myös Deleuzen viittaus David Humen empirismin teesiin 'suhteet ovat ulkoisia termeihinsä nähden'. Kun kokemusta ei ole määritelty sitä edeltävän käsitejärjestelmän toden kriteerien kautta vain yhdeksi mahdolliseksi, siitä tulee perustavasti monikollinen asia. Kokemus muodostuu Deleuzen transsendentaalisessa empirismissä auto-poeettiseksi tai itse-järjestäväksi metodiksi luoda suhteita havaintojen välillä. Deleuzen teorian ytimessä on radikaali ajatus, että käsitteellisen ajattelun määrittelemät mahdollisen kokemuksen rajat ovat immanentisti sisäistyneet aistitodellisuuden empiriseen kokemukseen ja ajattelun liikkeeseen itseensä. Deleuzen mallissa kokemuksen ja käsitteiden transsendentaaliset perustat ja olosuhteet annetaan empirisessä itsessään, sillä eroamisen liike on puhtaana kestonä sisäistynyt immanentisti kokemuksen tulemiseen. Eroamisen liike itsessään on ajattelua ja kokemista määrittävä "ulkopuolinen", joka on immanentisti kytkeytynyt ei-käsitteellisen aineksen ja virtuaalisten intensiteettien liikkeiden tulemiseen yhtäältä aktuaalisina vaikuttaviksi fysikaaliksi muodoiksi, toisaalta virtuaalisiksi kokemus- ja aistimustapahtumiksi. (Hardt 1993, 20; Žižek 2004, 111–113; Baugh 2001, 359; Brusseau 1998, 12; Olkowsky 1999, 106, 121–122.)

Deleuzen transsendentaalinen empirismi on saanut vaikutteita Bergsonin spirituaalisesta vitalismista ja on eräänlaista immateriaalista eli virtuaalisen realismia. Kokemuksen intuitiivinen automatiikka tapahtuu kaksisuuntaisesti eroamisen "transsendentaalisen" liikkeen ja aktuaalisten aineksen dynaamisten prosessien välillä. Se affirmoi aistimellisen aineksen muutoksia tuotannollisessa yhteydessä absoluuttiseen ulkopuoliseen eli puhtaaseen eroamisen liikkeeseen. Kokemus konstruoi näkymän kieleen ja olevaan itseensä ilman käsitettä

ja tuottaa kaksisuuntaisen tulemisen liikkeen kahden ontologisen moneuden sarjan eli aineksen virtuaalisen (immateriaalisen, ei-havaittavan) ja aktuaalisen (materiaalisen, havaittavan ja energeettisen) jatkuvuuden viivojen välillä. Kokemus affirmoi uusien tapahtumien tulemista ontologisena immanenssina jatkuvien aineksen aktuaalisten attribuuttien sekä virtuaalisten ideoiden välillä. Ideat ja niiden elementit ovat virtuaalisten intensiteettien liikkeitä, jotka ovat täysin todellista potentiaalia (ei vain kuvitteellisia näkymiä), substanssia ja sisäistä voimaa empiirisen todellisuuden ilmenemisessä suhteina aktuaalisten asioiden välillä. Ideoita voi Deleuzen mukaan ainoastaan aistia ja saada osittaista tietoa niiden ilmenemisen muodoista. Ne ovat puhtaita eroja, jotakin liikkeessä olevaa millä ei ole määrättyä identiteettiä eikä kausaalista syy/seuraussuhdetta kokemusta edeltäviin käsitteisiin. Ideoiden olemuksesta ei voi siten saada tietoa dedusoimalla käsitteellisesti aistimusten mentaalaisia perustoja. (Nancy 1996, 110–112; Pearson 2001, 413; Buchanan 2000, 84–85; De Landa 2002, 3; Williams 2003, 76, 111–113; Agamben 2001, 50, 56–57; Lecercle 1990, 168; Critchley 1992, 192; Lacoue-Labarthe 1990, 44–45.)

Deleuzen transsendentaalinen empirismi on lähtökohtana myös hänen myöhemmin Félix Guattarin kanssa hahmottamaan rihmastoteoriaan. Kokemuksen sisäinen automatiikka määrittyy Deleuzen ja Guattarin rihmastoteoriassa abstraktiksi koneeksi, joka samoin kytkee kahden ontologisen moneuden (virtuaalisen ja aktuaalisen) liikkeen kaksisuuntaiseksi ja dynaamiseksi järjestelmäksi. Ajattelun ja olemisen liikkeiden konstitutiivinen tuleminen tapahtuu immanenssin tasolla, joka on kokemuksen ei-hahmollinen alue tai kartta siitä mihin ajattelussa voidaan suuntautua ja käynnistää virtuaalisten intensiteettien tulemisen viivojen affirmaatio. Eroavien viivojen ja suhdejatkuvuuksien yhteyksien piirtyminen ja aktualisoituminen yksittäisiksi tapahtumiksi immanenssin tasolla (ajattelun ei-käsitteellisessä kuvassa) on olemukseltaan ei-määrättyä, koska suhteiden liikkeet eivät transsendentaalisessa mielessä palaudu termeihin. Deleuzen konstruktivisessa tulemisen ontologiassa osien ja kokonaisuuden välinen yhteys tapahtuu ei-kausaalisesti kaksisuuntaisena jatkuvuutena immanenssin tasolla. Molemmat vaikuttavat yhtäläisesti universaalien aika-aines rihmaston toteutumiseen muuntuvina koneina, eikä tämän ontologian voida ajatella järjestelmänä muodostavan hegeliläisen dialektiikan tavoin universaalista totaliteettia. (D/G 1987, 4; D/G 1993, 44–45; Deleuze 1988, 122; May 1994, 36; Massumi 2002, 11–12; Hayden 1998, 89–92; Mullarkey 1997, 447–451; Buchanan 2000, 22, 84.)

## 2.2 Tulemisen ontologian 'syy itsessään'

Deleuzen tarjoama radikaali haaste tieteenfilosofialle liittyy hänen ontologiansa paradoksaaliseen ytimeen eli kysymykseen, kuinka määrittää olemisen ja tietoisuuden transsendentaaliset olosuhteet ontologisesta ja tiedollisesta immanenssista käsin. Deleuze argumentoi transsendentaalifilosofian kritiikin kautta, että



hengen absoluuttinen (transsendentaali) ja aistitodellisuuden suhteellinen (empiirinen) ulottuvuus muodostavat puhtaan eron ja toiston liikkeiden kautta aineksen kaksi liikkeessä olevaa moneutta, jotka kytkeytyvät immanentisti toisiinsa dynaamisena yhteytenä. Kokemus ja tietoisuus eivät näin Deleuzen mukaan määriyty subjektiiivisten kykyjen, yhtenäisen käsitejärjestelmän ja pysyvien identiteettien lähtökohdista. Filosofian keskeinen tehtävä on luoda käsitteitä, mutta tämä perustuu ei-käsitteellisen, mielen ja ruumiin kategoriset rajat ylittävän, spirituaalisen automaatin itseorganisoituvan järjestelmän autopoeettisuuteen. Tulemisen ontologia tapahtuu järjestelmän kykynä tuottaa laadullisia muunnoksia eli affirmoida reaktiivisia voimia ajattelussa, aistikokemuksessa ja käytännöllisessä toiminnassa. Deleuze määrittelee teoksessa *Nietzsche et la philosophie* (1962) tietoisuuden tiettyjen reaktiivisten voimien suhteena niitä hallitseviin aktiivisiin voimiin. Tietoisuus, muisti, tottumus ja ruumiin toiminnot toteutuvat Deleuzen näkemyksen mukaan kaikki olemukseltaan reaktiivisina eikä niistä voida siksi sanoa mitä ne ovat tai mihin toimintoihin ne kykenevät. Emergenssin periaate ilmenee Deleuzella kaikissa hänen tärkeimmissä filosofisissa rekonstruktioissaan (Nietzsche, Spinoza, Bergson, Hume) uuden transsendentaalisen empirismin synnyttämiseksi. Deleuzen Nietzsche-tulkinta on keskeisiltä näkökulmiltaan yhteneväinen hänen spinozalaisen materialismin käsittelyyn, jossa korostuvat immanentti naturalismi, vitalismi ja sisäinen automatismi. (Deleuze 2005, 61; Massumi 2002, 6–13, 232; Williams 2003, 76; Mullarkey 1997, 447, 451.)

Deleuzen empirismin perustana olevan anti-essentialismiin ja ei-representationaalisuuteen liittyvä tiedollinen paradoksi on herättänyt kritiikkiä perinteisemmän empirismin ja dialektiikan lähtökohdista operoivien tutkijoiden keskuudessa. Todd May (1994, 33, 41–44) näkee Deleuzen filosofian johdonmukaisuuden olevan vaarassa, jos hän ei määrittele täsmällisesti sitä transsendentaalista periaatetta, joka asettuisi uudenlaisen tiedon ja olemisen perustaksi. James Williams (2003, 63) pohtii samoin kuinka olemisen voitaisiin muuten määritellä, jos ei refleктоimalla niiden asioiden olemassaoloa, jotka me voimme identifioida ja määritellä käsitteellisesti. May pitää ongelmallisena juuri Deleuzen ontologian ydinlähtökohtaa, että aineksen immanentissa olemisessa vaikuttaa absoluuttinen eron liike, joka on kaiken olemisen tulemista käynnistävä tuntematon voima (mt.). Michael Hardt (1993, 18–22) ja James Brusseau (1998, 12) ovat pohtineet samaa tiedollista paradoksia kritisoidulla ajatusta, että ei-käsitteellinen ja intuitiivinen itseohjautuvuus puhtaan eroamisen liikkeessä voisi affirmoida empiiristen tapahtumien tulemisen ja toimia kokonaisen ontologisen järjestelmän loogisena perustana. Klassisen empirismin lähtökohdista käsin (Brusseau 1998, DeLanda 2002) voikin olla hankala ymmärtää transsendentaalisen merkitystä Deleuzen ontologiassa, kun sillä ei tarkoiteta kokemuksen ylittävän syvemmän totuuden metafysiikkaa. Seuraavaksi esitän muutamia argumentteja, joilla Deleuze mallintaa itsesäätelävän ontologian ei-kausaalisen syyn paradoksaalista logiikkaa.

Deleuzen transsendentaalisen empirismin radikaalisuus liittyy perusongelmaan ”riittävästä syystä” ei-käsitteellisen ajattelun kuvan kautta hahmottuvan ontologian perustana. Toisin sanoen kuinka operoida filosofisesti ilman käsitteellisen ajattelun määrittämää, negatiivisen eron ja kausaliteetin määräävyyttä. Deleuze etsii tapaa määritellä ero ilman dialektista negaatiota, identiteetin tai representaation termien essentialistista määräävyyttä, mutta välttää eron muuttumista pelkän kaaoksen merkiksi tai absoluuttiseksi negaatioksi olemassa olevia asiantiloja kohtaan. Käsitteellinen, propositioihin ja ideoiden kausaaliin viitesuhteisiin kytkeytynyt ajattelu ei kykene Deleuzen mukaan tavoittamaan aineksen liikkeiden dynaamisia prosesseja ja absoluuttisen eron itsensä liikettä, jonka merkityksen hän nostaa perustavaan asemaan ontologiaan liittyvissä kysymyksissä. Deleuzelle olemisen ja ajattelun tapahtumisessa on kysymys siitä mitkä ajattelun ulkopuoliset voimat käynnistävät sen abstraktin koneen tai sisäisen automatiikan, joka kykenee aloittamaan monikollisten ajattelu-, aistimus- ja kokemustapahtumien konstruktion eli luomaan muunnoksia aineksen potentiaalisen tilassa jatkuvien virtuaalisten intensiteettien liikkeiden ja aktuaalisten olemisen muotojen liikkeiden välillä. (Deleuze 1994a, 35, 52; Williams 2003, 55–56; Hardt 1993, 4; Hayden 1998, 27–28; Bogue 1989, 27–31.)

Deleuze on kehittänyt transsendentaalista empirismiä itse-organisoiduvana tietämisen ja kokemuksen järjestelmänä erityisesti yhdistämällä Bergsonin aineksen ja muistin filosofian (*Le Bergsonisme* 1966) Spinozan affirmaation (*Spinoza et le problème de l'expression* 1968) ja Nietzsche'n ikuisen paluun (*Nietzsche et la philosophie* 1962) teeseihin. Deleuzen kritiikki kantilaista transsendentaalifilosofiaa ja dialektista ajattelua kohtaan kumpuaa näistä lähtökohdista, joista Bergsonin idea kaiken olemisen perustan tapahtumisesta puhtaan keston (*durée*) ja siihen immanentisti kytkeytyvän aineksen loputtomasti eroavana liikkeenä on Deleuzen tulemisen ontologian keskiössä. ”Sisäinen” ja ”ulkoinen” ovat sisäistyneet Deleuzen itseorganisoiduvassa järjestelmässä aineksen liikkeen kahden olomuodon, intensiteettien puhtaan eroamisen itsensä (virtuaalinen) ja fysikaalisten kokoelmien suhteellisen toiston (aktuaalinen), ratkeamattoman yhteyden dynaamiseen ja pluralistiseen tapahtumiseen. Immanenssin taso piirtää spirituaalisen automatiikan (abstrakti kone) kautta yhteyden aineksen kahden moneuden liikkeen välillä. Toiston liike ilmenee horisontaalisella akselilla, joka on aineksen aktuaalisten moneuksien empiirisen tapahtumisen ja muutoksen ympäristö. Horisontaalinen akseli on välttämättömässä yhteydessä puhtaan eroamisen itsensä liikkeen vertikaaliseen akseliin, joka toteuttaa absoluuttisen deterritorialisaation eli paon viivan kautta virtuaalisten intensiteettien ja liikenoikeuksien tulemisen prosesseja moneuksina aktualisoituviksi tapahtumiksi. (Deleuze 1991, 45–47; D/G 1993, 27; Deleuze 1990a, 102–103; Canning 1994, 76; Currie 2004, 62; Marks 1998, 17; Masumi 2002, 33; Olkowski 1999, 121.)

Deleuze rinnastaa olemisen virtuaalisen ja aktuaalisen moneuden liikkeet Bergsonin jaotteluun aineksen laadullisten erojen ja materiaalisten aste-erojen välillä. Virtuaalisen ja aktuaalisen immanentin yhteyden kautta Deleuze argumentoi dialektiikassa ilmennettyä mahdollisen (*possible*) ja todellisen (*real*) välisiä erottelua vastaan. Mahdollisen ja todellisen välinen dualismi kytkeytyy dia-

lektiikan kokemuksta edeltävän käsitejärjestelmän ideaaliseen logiikkaan määrittellä mahdollisen kokemuksen ehdot. Dialektiikassa ajattelun mahdollisten potentiaalisuuksien ala suhteessa olemisen empiiriseen moninaisuuteen ymmärretään äärettömäksi. Siksi käsitejärjestelmän funktiona on määrittää etukäteisesti käsitteellisten ideoiden kautta kuinka paljon näistä mahdollisuuksista voi materialisoitua todellisiksi eroiksi. Deleuzen mukaan dialektiikassa todellinen ja mahdollinen kokemus erotetaan toisistaan asiantilojen ja käsitteiden välisen kategorisen eron perusteella. Mahdollinen kokemus ei siksi dialektisen ajattelun mukaan ole välttämättä todellinen, jos se ylittää käsitteiden määrittämän ”normaalijattelun” ja tapahtuu poissaolona imaginaarisen alassa. Verratessaan dialektiikan käsitteistöä omaan terminologiaansa, Deleuze näkee mahdollisen ja todellisen kategorian ensimmäisen termin olevan positiivisessa vaikutussuhteessa hänen teoriassaan aktuaalisen termiin. Vastaavasti todellinen on yhteydessä virtuaaliseen. Mahdollinen voi olla aktuaalinen, mutta ei milloinkaan todellinen. Virtuaalinen on taas vastaavasti aina todellinen, vaikka se ei ehkä voi-kaan olla aktuaalinen. (Deleuze 1991, 15, 38, 42–43; Hardt 1993, 6, 13, 17–18; Grossberg 2003, 5.)

Mahdollisen ja todellisen kategorioiden välinen kysymyksenasettelu kytkeytyy dialektisen ajattelun negaation periaatteeseen, eli kuinka ajatella uusien, mahdollisten ideoiden synnyttämistä ja todeksi tekemistä olemassa olevien käsitejärjestelmien kehyksissä. Tällöin mahdollisten ideoiden todellistaminen on ennemminkin rationaalisen subjektin tietoista toimintaa kuin luovaa ajattelua ja taiteellista toimintaa. Käsitteellinen ajattelu rajaa mahdollisen poissaolevaksi ideaalisten ideoiden alaan, jonka yhteys läsnä olevaan todelliseen hahmotetaan kielen ja käsitteiden kautta kategorisoituvana negatiivisena erona. Virtuaalisten intensiteettien aktualisoitumista koskeva ontologinen kysymys liittyy sen sijaan pohdintaan ei-käsitteellisen ajattelun ja olemisen järjestelmän logiikasta. Siinä esitetään kuinka tietoisuuden ja kokemuksen olosuhteet ovat jo valmiiksi todellisia aistimellisessa ja kuviteltavassa olomuodossa. Transsendentaalisessa empirismissä on kyse siitä kuinka immanenssin tasolla hahmotettava intensiteettien liikkeiden virtuaalinen oleminen tuotetaan aktuaalisesti vaikuttamaan määrällisten asiantilojen tasolla. (Hardt 1993, 14, 16–17; Massumi 2002, 9–10; Boundas 1994, 112; Grossberg 2003, 5; Grosz 2000, 225–228.)

Puhdas eroamisen liike on ei-käsitteellinen olosuhde, kestossa itsessään spirituaalisena automaationa vaikuttava ’syy itsessään’ (*causa sui*)<sup>45</sup> jonkin tulemiselle. Deleuze perustelee tämän spinozalainen argumentaation kautta paradoksaalista, kausaliteetin ylittävää näkökulmaa ontologiasta transsendentaalisen immanenttina kytkeytymisenä empiiriseen. (Deleuze 1990b, 115–118; Deleuze 2001, 26; Williams 2003, 50; Hardt 1993, 5, 14–15; Canning 1994, 84; Currie 2004, 61–62.) Koska jonkin uuden tulemisen konstitutiivisen tapahtumisen syy

<sup>45</sup> Causa sui: Itsensä syy; välttämätön olemassaolo. Causa sui kantaa sekä negatiivista että positiivista merkitystä. Negatiivisessa mielessä se signifioi sitä mikä on itsestään (...), sitä minkä olemisen ei kuulu minkään muulle; vailla syytä oleva olemisen absoluuttinen itsenäisyys. Positiivisessa mielessä causa sui tarkoittaa sitä, jonka varsinainen luonto tai olemus sisältää olemassaolon. (Dictionary of philosophy 1983, 63–64). (Oma suomennos)

ylittää dialektisen kausaliteetin, tästä "ylimääräiselle" tekijälle perustuvasta ontologisesta perustasta keston liikkeessä käytetään myös termiä "kvasi-syy" (Žižek 2004, 27). Deleuzen Nietzsche-tulkinnan mukaan tulemisen liikkeiden affirmoituminen perustuu sen ensimmäisen hetken ikuiseen paluuseen, joka alun perin on käynnistänyt liikkeen kaaoksesta kohti jotakin muutosta. Ajan ikuisen keston vaikutus olemiseen ilmenee siinä, että nykyisyydessä minkään asian tuleminen joksikin ei voi käynnistyä ilman yhteyttä johonkin aiempaan, joka itsessään on ollut joksikin uudeksi tulevaa. Tätä on keston ikuinen paluu "syyinä", joka aina uudelleen pakottaa nykyhetkessä tapahtuvan ontologisen tulemisen hetkessä ajattelemaan sekä jonkin ilmiön aiempaa tapahtumista menneisyydessä, että jonkin vielä tuntemattoman potentiaalisen tulemistä joksikin uudeksi tapahtumaksi tulevaisuudessa. (Deleuze 1983, 28, 47–48.)

Michael Hardt (1993, xii) kuvaa kokemuksen tulemisen liikkeen käynnistymistä Deleuzen ajattelussa ei-dialektisen negaation periaatteena. Ei-dialektinen negaatio on absoluuttinen kategoria, ajan ikuisen paluun positiivinen eroamisen liike, joka itsessään ilmentää totaalista negaatiota kokemusta edeltäviä tiedon ja olemisen rakenteita kohtaan. Puhtaassa kestossa itsessään eroava virtuaalisten intensiteettien rajaton varanto on itseohjautuva olosuhde, sisäinen moottori tai vitaalinen "substanssi" kaiken ontologisen tulemisen liikkeen käynnistymiselle. Tulemisen syy on sisäistynyt ontologiseen järjestelmään itseensä ylimääräisenä elementtinä tai pimeänä energiana, joka vaikuttaa "alkuräjähdyksen" tavoin affirmaation vitaalisen prosessin käynnistymiseen. Abstrakti paon tai deterritorialisaation viiva tuottaa katkoksen aika-aineksen jatkuu- ja muodostaa olemisen tulemistä ja kokemuksen moneutta toteuttavan immanenssin tason (Deleuze 1992a, 29). Transsendentaalisen empirismin sisäinen automatiikka toteutuu immanenssin tasolla puhtaan eroamisen ja toiston liikkeiden kaksisuuntaisena (horisontaalinen, vertikaalinen jatkuvuus) ajallis-fysikaalisena järjestelmänä. Siinä yhdistyvät toisiinsa yhtäältä puhdas eroavuuden liike ja siinä jatkuva virtuaalisten intensiteettien ja voimakkuuksien laadullinen moneus; toisaalta toiston liike ja siinä jatkuva aineksen ekstensiivisesti mitattavien aktuaalisten asiantilojen määrällinen moneus.<sup>46</sup> (Deleuze 1991, 38; Deleuze 1990b, 99, 102–103; Hardt 1993, 18; Marks 1998, 35; Canning 1994, 84–89; Žižek 2004, 26–27.)

Eroamisen ja toiston kaksisuuntaiset ja dynaamiset liikkeet tuottavat immanenssin tasolla olemisen tulemisen yhtäläisesti ja kaksisuuntaisesti empiirisen ja transsendentaalisen moneuden akseleilla. Jokainen olio pyrkii toteuttamaan empiirisen tulemistä affirmoimalla eroja (termejä, käsitteitä, tapahtumia) yksittäisinä kokoelmina, variaatioina ja muunnoksina olemassa olevien aktuaalisten asiantilojen toiston liikkeen sekä virtuaalisten intensiteettien ja eikäsitteellisten voimien välillä. Olemisen tuleminen tapahtuu jokaisessa yksittäisessä konstruktion tapahtumassa aina myös transsendentaalisen moneuden

---

<sup>46</sup> Nämä jatkuvat moneudet ovat välttämättä toisiinsa kytköksissä, mutta ilman ylimääräytyntä positiointia: "... filosofiassa ei ole perimmäistä alkutilaa, tai ennemminkin (...) todellinen filosofinen alkutila, eroaminen, on itsessään jo valmiiksi toistoa (Deleuze 1994a, 129)." (Oma suomennos)

akselilla, yhteytenä absoluuttisen keston pimeään energiaan kaiken tapahtumisen sisäisenä käynnistäjänä. Universumi muodostaa rihmaston, jossa eroamisen ja tulemisen prosessit jatkuvat äärettömyyksiin, yhtäältä sisäisiin mikrotodellisuuksiin, toisaalta ulkoisiin, kosmologisiin ympäristöihin. Järjestelmän yhtenäisyys olemisen, tiedon ja kokemisen tuottamisessa perustuu äärettömään variaatioon mahdollisuuksissa luoda yhteyksiä, affirmoida tapahtumia, käsitteitä ja yksittäisiä kokoelmia toisiinsa palautumattomien termien ja suhteiden välillä. (Deleuze 1990b, 99, 102; Deleuze 1983, 47–48; Williams 2003, 50, 63–64; Badiou 1994, 57; Buchanan 2000, 63; Brusseau 1998, 9, 19; Hayden 1998, 15–17; Mullarkey 1997, 453; Massumi 2002, 226.)

Käsitteiden luominen tarkoittaa niiden ontogeneettisesti ratkeamattoman olemisen tavan ”keksimistä” aina uudelleen. Niiden tuleminen perustuu paon viivoihin, jotka synnyttävät immanenssin tasolla tapoja ja periaatteita yhdistää termejä ja suhteita toisiinsa. Käsitteet ovat monikollisia tapahtumia, joissa puhtaasti eroamisen liikkeen sisäinen jatkuvuus yhdistyy ulkoiseen jatkuvuuteen, olemista aktuaalisella tasolla toistavaan liikkeeseen. Niissä affirmoituu yksilöllisten variaatioiden järjestyminen monikolliseksi, omaa erityisyyttään ilmentäväksi aistimuodoiksi ja tapahtumiksi. Käsitteet kokoavat ympäristössään immanenssin tasolla kaikki erityisen tapahtuman tulemiseen vaikuttavat virtuaalisten intensiteettien ja ei-käsitteellisten voimien sekä aktuaalisten muotojen ja määräästeiden mahdolliset kombinaatiot. Michael Hardtin mukaan käsitteiden luominen kytkeytyy Deleuzella konstitutiiviseen käytännön teoriaan. Toisin sanoen pragmatiikkaan, jonka vaikutusalue on toiston liikkeen ja aineksen aktuaalisten muotojen suhteellisen moneuden alalla. Käsitteiden luominen liittyy tällöin orgaanisen elämän ja siinä vaikuttavien molaaristen yksiköiden, kuten eläinten ja yksilösubjektien, käytännöllisen toiminnan organisoitumiseen<sup>47</sup>. (Hardt 1993, xiv; 17–18; Massumi 2002, 8, 13, 43; Marks 1998, 29–31, 42; Mullarkey 1997, 453; Brusseau 1998, 16; Goodchild 1996, 56–57; May 1994, 37–38.)

### 2.3 Subjektiksi tuleminen

Deleuzen filosofiassa subjektiviteetin ongelmakenttä kytkeytyy suoraan edellä esiteltyyn laajaan problematiikkaan transsendentaalisen empirismin itseorganisoituvan ontologian olemisesta ja käynnistymisestä<sup>48</sup>. Subjektin käsitteen käyt-

<sup>47</sup> Yhteys pragmatismiin korostuu vasta Deleuzen varhaisteoksissaan esittelemien ontologisten ja epistemologisten tarkastelujen jälkeen, kun hän tuotantonsa myöhemmässä vaiheessa on yhteistyössä Félix Guattarin ja Claire Parnetin kanssa.

<sup>48</sup> Constantin V. Boundas (1994, 103) näkee keskeisiä subjektiviteetin teemaan kytkeytyviä lähde-teoksia Deleuzen tuotannossa olevan *Le Bergsonisme* (1966), *Différence et Répétition* (1968), *Logique du Sens* (1969), kaksiosainen elokuvafilosofia *Cinéma 1 – L’image-mouvement* (1983) ja *Cinéma 2 – L’image-temps* (1985), Humen pragmatismia käsittelevä *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume* (1953) sekä teokset Leibnizista, *Le pli. Leibniz et la baroque* (1988), Nietzschestä, *Nietzsche et la philosophie* (1962) ja Foucault’sta, *Foucault* (1986) kuten myös yhdessä Felix Guattarin (1930–1992) kanssa kirjoitettu kaksoisteos *Capitalisme et schizophrénie*, jonka ensimmä-

täminen on Deleuzen yhteydessä kuitenkin problemaattista, sillä deleuzelainen käsitys subjektiviteetista määrittäytyy dialektisia eroja (mieli/ruumis, subjekti/objekti) ja essentialistista tietoisuuden keskusta purkavan ei-käsitteellisen ajattelun kuvan lähtökohdista käsin (Boundas 1994, 102; Canning 1994, 84). Deleuzen terminologiasta keskusteltaessa on subjektin käsitteen sijasta parempi käyttää termiä 'subjektifikaatio' eli subjektiksi tuleminen<sup>49</sup>, jolla tarkoitetaan sisäisen ja ulkoisen monikollisuuden ei-kausaalista yhteyttä.

Edellisessä luvussa käsitelimme Deleuzen empirismiin liittyvää tiedollista paradoksia siitä, mikä voi olla transsendentaali olosuhde eron ja toiston tulemisen liikkeille perustuvalla immanentille ontologialle. Transsendentalismin paradoksi liittyy Deleuzella kausaliteetin ja essentialististen perustojen kritiikin kautta olennaisesti myös subjektiviteetin ongelmaan, jonka Ian Buchanan (2000, 85–86) tiivistää kysymyksessä 'kuinka subjekti transsendoi annettua, jos hylätään käsitys transsendentaalisubjektista?' Deleuze ei näe subjektia transsendentaalisena keskuksena ('minä ajattelen'), joka dedusoi havainnoista käsitteellisiä eroja. Ennemmin kyse on sisäisestä automaatiosta ('se ajattelee') suhteessa ulkoiseen (Buchanan 2000, 63; Canning 1994, 88–89). Kokemus aistimaailmasta ei ole subjektiivisten kykyjen, representaation ja käsitejärjestelmän kausaalisesti määrittelemä ja tietoisesti käsitteellisen synteetin kautta konstruoima. Deleuzen kritiikki Kantin subjektiivista transsendentaalifilosofiaa kohtaan kytkeytyy hänellä myös kritiikkiin Hegelin dialektista filosofiaa kohtaan, kun on kyse mahdollisen ja todellisen kategorisesta erosta kokemuksen muodostumisessa. Deleuze torjuu ajatuksen, että maailman moninainen oleminen ja empiiristen yksittäisyyksien välitön eli "todellinen" kokeminen olisi rajautunut käsitejärjestelmän aistihavaintoa säätelevän rakenteen johdosta määrittäväksi mahdolliseksi kokemukseksi. Subjektiivinen käsiterakenne ei voi Deleuzen mukaan kategorisoida mieltä rationaalisesti erilliseksi ruumiillisesta aistikokemuksesta ja muodostua sen olemuksen alkuperäksi ja totuuden perustaksi. (Boundas 1994, 104; Hayden 1998, 30–32; Badiou 1994, 56–63; Buchanan 2000, 84–85.) Maailman aistiminen ja kokeminen eivät ole vain itsetietoisuuden keskuksen asettaman ja representaation välittämän mahdollisen kokemuksen rajoissa tapahtuvaa empiiristen ilmiöiden deduktiota niiden rationaalisen idean tiedostamiseksi (Hayden 1998, 20–21).

Deleuzen käsityksessä subjekti ei määrity holistisena ykseytenä egon ja tiedostamattomasta kehittyvän itsetietoisuuden välillä, vaan on ennemminkin lähellä Lacanin ideaa prosessinomaisesta ja jakautuneesta subjektista, jossa todellinen, ajassa muuntuva minä (*je*) konstruoituu suhteessa tiedostamattomaan eli siihen (*ca*) tietoisien, empiiristen tekojen kautta toteutuvan minän (*moi*) avustuksella (Deleuze 1992a, 70–71; Pulkkinen 1991, 129). James Williams (2003, 5)

---

mäisenä volyymina ilmestyi *L'anti-Cedipe. Capitalisme et schizophrénie* (1972) ja toisena *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (1980).

<sup>49</sup> John Marks (1998, 1–2) huomioi, että Deleuze on ihaillut subjektifikaation teemaa Michel Foucault'n myöhäisemmässä työssä. Foucault viittaa termillä persoonallisen subjektin sijaan ennemminkin nietscheläiseen ideaan uusien elämän mahdollisuuksien luomisesta. Edelleen Nietzschen vitalismissa intensiteettien erityisten muotojen tuottaminen kytkeytyy suurelta osin estetiikkaan.

esittää, että delezuelaisesta näkökulmasta käsin on olemassa erilainen todellisuus jokaiselle yksilölle, joka itsessään on yksittäisesti muodostuva perspektiivi todellisuuteen kokonaisuutena. Todellinen kokemus ei palaudu käsitejärjestelmän määrittämään mahdollinen/todellinen-eron negaatioon, jossa kokemuksen todenmukaisuuden aste palautuu järjestelmän asettamiin ja rajaamiin mahdollisen kokemuksen ehtoihin. Todellinen kokemus on moneus, kaksisuuntaisten liikkeiden (virtuaalinen/aktuaalinen) tulemisen jatkumoa, tapahtumien sarjaa, ei transsendentaalisubjektin sisäinen ominaisuus. Yksilösubjekti on perspektiivi, paikka, jossa abstraktin koneen käynnistämä rihmastojärjestelmä tapahtuu kahden moneuden välillä liikkeessä, virtuaalisen ja aktuaalisen dynaamisten prosessien kaksisuuntaisessa jatkumossa. Rihmastossa ”subjektin” todellisen kokemuksen rajat laajentuvat paikasta käsin ympäröivän immanenssin tason piirtämän kartan tila-aikaan. Subjektiksi tuleminen tapahtuu sisäisesti ja ulkoisesti kahtiajakautuneena, nomadisena tietoisuutena, jossa kaksi liikkeen moneutta muodostavat dynaamisen yhteyden rihmaston piirtämässä aika-tilallisessa kosmoksessa: yhtäältä puhdas eroamisen liike itsessään muodostaa kokemuksen transsendentaalisen, syvemmän minuuden olotilan<sup>50</sup>; toisaalta toiston liike (ja ajan passiiviset synteetit) hahmottavat empiirisen kokemuksen, yksilön tietoisuuden minän. (Deleuze 1990a, 102–103; Deleuze 1991, 30, 48, 51–53; Goodchild 1996, 16–17, 24; Marks 1998, 1–2, 83–84; Buchanan 2000, 83; Hayden 1998, 28; Canning 1994, 76–77, 84.)

Deleuzen käsitys subjektiksi tulemisesta hahmottuu keskeisesti Henri Bergsonin ajan ja muistin filosofian vaikutuksesta representaation ja käsitteellisen ajattelun ylittävänä näkökulmana. Deleuze määrittelee Bergsonin tavoin ajallisesti muodostuvan subjektiviteetin Kantin filosofiaa dynaamisempuna mallina, jossa käsitejärjestelmän representaation kautta määrittelemän tilallisen perustan ensisijaisuudesta siirrytään korostamaan mielen ja keston suoraa sisäistä yhteyttä. Deleuze jakaa Kantin käsityksen subjektiviteetista ajallisena kokonaisuutena, ajasta sisäisenä mielenä, mutta kritisoi Kantin näkökulmassa ajallisen toiston määrittelemistä vain käsitteellisesti subjektiivisena kategoriana. Kantin mukaan ajan liikkeellä on käsitejärjestelmään palautuva tilallinen järjestys, joka pysäyttää staattisen intervallin kautta ajan liikkeen menneisyyden ja tulevaisuuden välillä ja tuottaa ajan käsitteellisesti tiedostettavan jäsenyyden. Ajallinen kesto on kantilaisen ajattelun mukaan alistettu käsitteellisen representaation kautta jäsenyville funktioille osana transsendentaalisubjektin tietoisuuden rakennetta. (Boundas 1994, 104; Goodchild 1996, 26; Hayden 1998, 20–22; Canning 1994, 77.)

Deleuzen rihmasto-ontologiassa kahden moneuden välillä muodostuva immanenssin taso tuottaa kokemuksen eri ulottuvuudet eron ja toiston liikkeisiin perusteella. Immanenssin tasolla avautuu spirituaalisen automaatin tuottamien paon viivojen kautta raja esikäsitteelliseen, jonka eron itsensä liike, elämän virta (*élan vital*) on perustana kokemuksen empiirisille olosuhteille, trans-

<sup>50</sup> Deleuze luonnehtii ajallisen tietoisuuden rakenteen olevan ”puhdasta a-subjektiivisen tietoisuuden virtaa, esi-refleksiivistä, epäpersoonallista tietoisuutta, laadullista kestoa ilman itseä” (Deleuze 2001, 25).

sendentaalisen elämänajan passiivisille synteeseille<sup>51</sup>. Absoluuttinen kesto varioi itsessään omia materiaaliseksi tulemisen liikkeitä ja tuottaa kokemuksen kak-sitasoisuudessa vitaalisen metamorfoosin, jossa esikäsitteellinen substanssi, hengen sisäinen liike yhdistyy intuitiivisesti dynaamisena voimana empiirisen kokemuksen tapahtumiseen ja olevan aineksen jatkuvuuteen. (Deleuze 1991, 13, 94–96; Deleuze 1990a, 20; Williams 2003, 31–32, 84–85; Hayden 1998, 30–32; Canning 1994, 88, 91; Rodowick 1997, 27–28.)

Ajan passiivisia synteesejä koskeva argumentaatio kytkeytyy toiston liikeeseen. Kysymys on siitä kuinka asioiden materiaaliset aspektit tapahtuvat aktuaalisina prosesseina puhtaan eron ja virtuaalisten intensiteettien tulemisen viivojen käynnistäminä. Deleuze kysyy ensimmäisen ajan passiivisen synteessin kohdalla tulemisen ontologian peruslähtökohtaa, voidaanko olemassa olevaa aktuaalista pitää annettuna ja mitkä voisivat olla sen kokemisen olosuhteet, jos ei voida olettaa transsendentaalista paluuta käsitejärjestelmän epäsuoraan vaikutukseen. Deleuze määrittelee kokemisen lähtökohdaksi 'elävän nykyhetken' (*'living present'; présent vivant*), joka synnyttää toiston liikkeessä olosuhteen, ajallisen odotuksen (*expectancy*), empiirisen asioiden erityisten tapausten olemassaololle. Kokemuksessa odotus ilmenee tapoina (*habit*) toistuvissa asioissa. Odotuksen passiivinen (sitä ei tarvitse tietoisesti ajatella) olosuhde synnyttää ajallisesti toistuvan jatkuvuuden aiempien ja myöhempien hetkien välillä. Elävä nykyhetki aktualisoi tämän olosuhteen ajan passiivisena synteessinä, jossa mennyt aika avaa nykyisyydessä eletyn ja toteutetun tavan kautta odotettavuuden perspektiivin kohti tulevaisuutta. Ajan passiivinen synteesi vaikuttaa toiston liikkeen kautta tiedostamattomana perspektiivinä eikä palaudu autonomisen subjektin sisäiseksi ominaisuudeksi, tai ole kausaalisesti selitettävissä kahden toistuvan tavan ja odotettavan tapahtuman välillä. (Deleuze 1994a, 71, 97; Williams 2003, 86–87.)

Ajan toisessa passiivisessa synteessissä on kyse siitä kuinka elävä nykyhetki, samalla kun se välittää olosuhteen menneisyyden kääntymistä tulevaisuudeksi, myös itsessään kääntyy menneeksi ajallisuudeksi. Toisessa synteessissä nousee keskiöön, että elävä nykyhetki ei ole tilallisesti, käsitteiden kautta abstrahoitavissa pysähtyneeksi momentiksi, vaan aika tapahtuu jatkuvasti liikkeessä ja kulkee ohitse. Elävä nykyhetki on tämän synteessin kautta ajateltuna muuta kuin vain olosuhde, jonka kautta aika lineaarisesti, tapojen toistuvuuden ja sitä kautta muodostuvan odotettavuuden perspektiivin perusteella etenee menneisyydestä tulevaisuuteen. Elävällä nykyhetkellä on myös itsessään, oman yksittäisen olemassaolonsa kautta, merkitystä siihen kuinka aika kulkee ohitse nykyisyydestä kohti menneisyyttä ja muodostuu ajan virtuaaliseksi "arkistoksi". Juuri nykyisyyden kääntyminen menneen ajan virtuaaliseksi varastoksi on Deleuzen bergsonilaisen ontologian olennainen lähtökohta, joka tuottaa myös näkökulman ajan kolmanneksi passiiviseksi synteeksiksi, tuntemattoman tule-

---

<sup>51</sup> Kant näki päinvastoin, että esikäsitteellinen kokeminen ei voi olla tietoa, vaan lähinnä transsendentaaliseen ideamaailmaan liittyvää uskonnollista tai eettistä kokemusta 'puhtaan järjen ideoiden' intuitiivisen vaikutuksen kautta (Dickie 1984, 29–30, 38–39; Kotkavirta 1998, 19, 28–29).



vaisuuden tulemisen virtuaaliseksi muuntuneen menneen ajan ikuisen paluun lähtökohdista käsin. (Deleuze 1994a, 81, 110; Williams 2003, 93–94.)

Tulemisen ontologian, tapahtumien ja käsitteiden affirmaation kannalta on keskeisintä ajan kolmas passiivinen synteesi, jossa toteutuu Nietzschen ajatus menneisyyden virtuaalisesta vaikutuksesta uuden konstituutioon, jonkin tulemisen ikuisesta paluusta: ”... mitä on tulemisen oleminen? Mitä on oleminen erottamattomana siitä mikä on tulossa? Paluu on sen oleminen, joka tulee. Paluu on tulemisen itsensä oleminen, olemista joka on affirmoitu tulemisessa. Ikuinen paluu tulemisen lakina, oikeutena ja olemisena.”<sup>52</sup> (Deleuze 1983, 24). Ajan kolmas passiivinen synteesi muodostaa olosuhteen uuden tulemiselle, puhtaan eron liikkeen kytkeytymisen toiston liikkeeseen ja empiirisen kokemuksen muodostumiseen. Kolmas synteesi tuottaa olemassa olevien muotojen ja tapojen muodostamasta odotushorisontista irtoavia paon linjoja, jotka avaavat muistin vaikutuksesta yhteyden menneisyyden virtuaalisen aineksen varantoon ja tuottavat ratkeamattoman perspektiivin, ontologisen tulemisen evoluution linjan kohti tuntematonta tulevaisuutta. (Deleuze 1994a, 86, 117; Williams 2003, 98–99, 101–105; Hardt 1993, 15–16; Boudas 1994, 101; Canning 1994, 86; Badiou 1994, 59.)

Tulemisen ontologia ja ajan kolmas passiivinen synteesi kytkeytyy Deleuzen ontologiassa esteettisen ja eettisen uudenlaiseen yhdistymiseen. Esteettisellä Deleuze tarkoittaa elämään itseensä liittyvien vitaalisten voimien, halujen ja aineiden affirmaatiota; muutokseen tähtäävää luovien prosessien käynnistämistä, jossa olemisen puhdas eron liike kytetään uusien tulemisen viivojen piirtämiseen tulevaisuutta kohti suuntautuvassa horisontissa. Eettisyys on tavassa ylittää käsitteiden kautta jäsenyvä kokemuksen ja tilallisen pysyvyyden asettuminen. Kuten todettua, subjekti on paikka, jossa aistimusten, havaintojen, kokemuksen ja ajattelun liikkeet tapahtuvat sisäisen automatiikan ohjaamana immanenssin tasolla. Paon tai deterritorialisaation viiva synnyttää leikkauksen aika-aineiden eroamisen liikkeeseen ja käynnistää tulemisen perspektiivin; se tuottaa potentiaalisia virtuaalisten intensiteettien yhdistymisiä aktuaalisiksi eroiksi, molaarisiksi ja molekulaarisiksi viivoiksi. Deleuze ja Guattari (1987, 149–154) määrittelevät skitsoanalyttisen mallin, ’ruumis ilman elimiä’ (*corps sans organs, body without organs*) tapana kokea ja luoda maailma yhtäaikaaisesti kokemuksessa, keksimällä uusia mahdollisuuksia ja yhteyksiä loputtomasti varioivien termien ja suhteiden välillä. Kokemuksen ”perusta” ei palaudu transsendentaalisubjektin sisäiseen käsitejärjestelmään, vaan on siitä ”erillään”. Peter Canning (1994, 79) näkee Deleuzen hahmottavan rimbould’laista muotoilua ”Minä on Toinen” virtuaalisen ja aktuaalisen kristallisena kehänä, joka muodostaa virtuaalisen minän tulemisen ajallisessa kestossa Toisen kuvana aktuaalisen itsen itse-affektin liikkeessä. Kokemus muodostuu kahden liikkeen ja moneuden kautta suoran yhteyden tilaksi Yksittäisen ja Universaalin välillä. Deleuzen (ja Guattarin) ontologiassa Ykseyden ja moneuden ongelmaan on esitetty ratkaisua pluralistisen immanenssin kautta siten, että Yksi (absoluuttinen kesto, loputon ikuinen paluu) on immanentisti kaikissa asioissa, joka muuntaa

---

<sup>52</sup> oma suomennos

sisäisen ja ulkoisen kokonaan suhteelliseksi liikkeiksi suhteessa kokonaisuuteen. Keston ontologia kytkeytyy myös kokemuksen problematiikkaan, jolloin ajallisen keston jakautuminen Yhden ja monen välillä muodostuu myös kokemuksen olemuksen lähtökohdaksi. (D/G 1987, 34; D/G 1985, 8–9; Deleuze 1991, 13–14, 49; Deleuze 1990a, 122–123; Deleuze 2001, 25; Žižek 2004, 15; Goodchild 1996, 46–48; Buchanan 2000, 84–85; Kennedy 2002, 69.)

Eettisyyden perusta Deleuzen (ja Guattarin) ajattelussa on Kantin transsendentaalifilosofian ja moraalilakien kritiikissä; käsitykselle, että eettiselle arvottamiselle voitaisiin löytää luonnonlakien ja yksilön sisäistä kokemusta säätelevien hyveiden autonomisuuteen palautuva transsendentaalinen perusta, joka määritteli moraalisubjektin toiminnan eettisesti johdonmukaisena kausaliiteettina. Kokemus maailmasta on Deleuzen mukaan merkityksellinen ainoastaan siinä määrin kuin me voimme luoda suhteita havaintojen välillä. Eettisyys liittyy Deleuzella olennaisesti tähän periaatteeseen affirmoida yksittäisyyksiä moniaistisina ja älyllisinä kokoelmina (Buchanan 2000, 59). Tulemisen liikkeen positiivinen arvoperusta on sisäistynyt ajan ikuiseen paluuseen itseensä, jonka vitaaliset voimat ”resonoivat sisäisesti” elämän ontoeettisessä tapahtumisessa. Empiiriset teot kytkeytyvät eron ja toiston liikkeisiin eikä niitä voida arvottaa keskenään yleispätevästi, koska ei ole olemassa kaikkiin mahdollisiin tekijöihin soveltuvaa yhteistä arvopohjaa tai normeja. Teot ovat yksittäisiä tapauksia, joiden moraalista tapahtumista säätelee Deleuzen mukaan lakien sijasta tekojen muuntuminen tavoiksi, jotka luovat säännönmukaisuutta ja ennakoivuutta suhteessa tulossa olevaan, vielä tuntemattomaan. Kokemuksen ehdot perustuvat samoin eron ja toiston liikkeisiin ja ajan passiivisiin synteeseihin, joissa tulevaisuutta kohti suuntautuva olosuhde keksitään jokaisen konstitutiivisen tapahtuman osalta aina uudelleen. (D/G 1993, 50–53; D/G 1987, 25, 311–313; Williams 2003, 30–35; Hardt 1993, 22; Massumi 2002, 33; Boudas 1994, 102; Patton 2001b, 1156–1158; May 1994, 37; Hayden 1998, 24.)

Deleuzen transsendentaalisen empirismin sekä Deleuzen ja Guattarin rihmastoajattelun on nähty olevan läheisessä yhteydessä angloamerikkalaisen filosofian keskeiseen perinteeseen eli pragmatismiin. Deleuzen ja Guattarin ajattelussa pragmatismi liittyy immanenssin filosofian muotona kritiikkiin Kantin transsendentaalifilosofiaa ja yleisesti kaikkia essentialismin ja reduktion muotoja kohtaan. Deleuze ja Guattari (1987, 22) itse määrittelevät skitsoanalytiikan ja mikropolitiikan ohessa pragmatismien yhdeksi rihmastoajattelun keskeisistä sisällöllisistä periaatteista, joka painottuu luotujen käsitteiden soveltamiseen empirisissä käytännöissä. Pragmatismissa toteutuu ajattelun erottamaton yhteys kokemuksen tapahtumiseen käytännön toiminnan kautta. Pragmatismissa oleminen määrittyy aina jo valmiiksi maailmassa olemisena. Suhteet, aistiobjektit ja niiden komponenttien ominaisuudet ovat suoraan annettuja ja aistittuja niiden empirisessä olemisessa itsessään. Pragmatismissa havaitsemisen, ajattelun ja kokemuksen yhteyden ei ajatella jäsentyvän epäsuorasti representaation, kognition ja käsitteellisen ajattelun induktiivisen logiikan perusteella. Deleuzen ajattelussa ontologinen immanenssi kytkeytyy käsitykseen kokemuksesta konstruktiona, jonka kautta ajattelun ja muistin liikkeet luovat yhteyksiä minkä

tahansa termien ja suhteiden välillä. (D/G 1993, 32–34; D/G 1987, 251, 22–23; Guattari, Stivale 1998, 213–216; Deleuze 1994a, 140–143; Kennedy 2002, 11–12; Mullarkey 1997, 448–449; Massumi 2002, 230–231; Grossberg 2003, 1–2; Patton 2001a, 29–34.)

Deleuzen estetiikan ontoeettinen periaate ilmenee hänen tuotannossaan vahvana erityisesti kaksiosaisessa elokuvafilosofiassa *Cinéma 1 - L'image-mouvement* (1983) ja *Cinéma 2 - L'image-temps* (1985), joissa toteutuu teosten *Le Bergsonisme* (1966) ja *Différence et Répétition* (1968) argumentaatio eron ja toiston liikkeiden ontologiasta. Eron itsensä absoluuttinen ja toiston suhteellinen liike liittyvät aina kaksisuuntaisesti toisiinsa, mutta painotus niiden olemisen asteessa vaihtelee elokuvafilosofian kahdessa päätyypissä. Liikekuvassa näkökulma on painottunut enemmän toistoon; elokuvan empiiriseen todellisuuteen kytkeytyvien aktuaalisten liikkeiden, määrällisten entiteettien ja suhteiden määrittelyyn. Aikakuva on vastaavasti elokuvafilosofinen järjestelmä puhtaan eron itsensä liikkeen ja virtuaalisten intensiteettien affirmaatiosta yksittäisiksi kuvatapahtumiksi. Deleuze määrittelee elokuvan yhtäältä täysin omalakisiksi ja erityiseksi aistikokemisen ja tiedon järjestelmäksi, toisaalta se voi ylittää rihmastona rajoja eri järjestelmien välillä. Elokuva voi toteuttaa rihmaston sisäistä tendenssiä purkaa sisältä käsin kaikenlaisten puumaisten rakenteiden funktionaalista kausaliteettia ja teleologisuutta (D/G 1987, 5–7). Tämä periaate tulee esiin erityisesti elokuvafilosofian jälkimmäisessä osassa *Cinéma 2 - L'image-temps*. Deleuze esittää, että modernin aikakuvan synty merkitsi kopernikaanisen murroksen tapahtumista elokuvassa; siirtymää käsitteiden ja kausaalilogiikan määrittäneestä tilan ensisijaisuudesta keston ikuisen paluun, ei-käsitteellisen ja esi-ruumiillisen ajan liikkeen ensisijaisuuteen elokuvallisessa tapahtumisessa. Aikakuva avaa ontologian uuden aikakauden elokuvassa. Se tarjoaa keinon keston alkuperäisen ei-järjen, ei-kausaalisen eron liikkeen tulemiselle ja subjektin kytkeytymiselle tämän tulemisen liikkeen osaksi. Aikakuva on myös semioottinen teoria ajan puhtaan eroamisen liikkeen ja sen virtuaalisten intensiteettien tulemisen merkeistä. (Deleuze 1989, 262–264; Deleuze 1986, 56–66; Dawkins 2002, 66; Crary 2000, 344; Canning 1994, 78–79.)

## 3 ELOKUVAFILOSOFIAN KYSYMYKSIÄ

### 3.1 Elokvateorian realistinen ja formalistinen perinne

Elokuvan keskeinen taidefilosofinen ongelma on liittynyt pohdintaan sen paradoksaalisesta olemuksesta yhtäältä valokuvallisena, toisaalta kielellisenä mediana. Elokvateorian historiassa jaottelu kielellisen ja valokuvallisen lähestymistavan välillä on kytkeytynyt elokuvan kahteen ilmaisuperinteeseen, formalismiin ja realismiin. Perinteisesti elokuvan perusolemus on nähty varsin realistisena ilmaisumuotona, jolloin elokuvan kielellisyyttä on elokvateorian eri suuntauksissa ajateltu yhteydessä sen valokuvalliseen esittävytyteen. Elokuvan ontologinen perusparadoksi on koskenut kyseistä ambivalenssia elokuvan kielellisyyden ja sen valokuvallisena ilmenevän realistisen todellisuusvaikutuksen välillä. Tämä kysymyksenasettelu kytkeytyy representaation kaksisuuntaisuuden (ilmaisu, ymmärrys) kautta myös havaitsemiseen liittyväksi ongelmaksi, jolloin on pohdittu elokvallisesta havaitsemisen ja ”luonnollisen” havaitsemisen yhteyttä. Elokuvan synty 1800-luvun lopulla sijoittuu historialliseen ajankohtaan, jolloin syntyi joukko uusia realistisia ilmaisumuotoja jatkamaan renessanssiin ja mimeettiseen ilmaisuperinteeseen perustuvia esittämisen ja havaitsemisen periaatteita. Elokvista suuri enemmistö jatkaa tätä perinnettä. Toisin kuin monissa muissa taidemuodoissa, elokvassa modernismin vaikutus ei ole ollut yhtä merkittävä. Vain pieni joukko elokvantekijöistä on pyrkinyt realismin estetiikan hegemonian ylittämiseen, radikaalisti uusien näkemisen ja merkityksen tapojen luomiseen. Formalistisia ja ekspressionistisia kokeiluja ilmentänyt elokvan avant-garde on yleisesti sijoittunut marginaaliin, paitsi 1920-luvun venäläisessä elokvassa, jossa montaasin estetiikka oli tunnustettu ja legitimoitu ilmaisunormi<sup>53</sup>. (Willemin 1981, 64; Walton 1997, 60; Shaviro 1993, 24;

---

<sup>53</sup> Formalismi ja ekspressionismi ovat sukulaiskäsitteitä, mutta termeillä on kuitenkin oma asemansa kulttuurihistorian aikakausilla: ekspressionismi oli 1920-luvulla saksalaisen kulttuurin tärkein voima teatterin, maalaustaiteen ja elokvan aloilla, kun taas formalismi vaikutti samaan aikaan Neuvostoliitossa etenkin kirjallisuudessa ja elokvassa. Elokvafomalismi oli teoreettinen suuntaus, jonka käytännön sovellu-

Crary 1998, 3–5; Kennedy 2002, 52–53; Burch 1979, 77–80; Monaco 1984, 316–319, 329; Bazin 1990, 12–23.)

Elokuvateoriassa modernismin tuottama käänne nosti esiin uusia metodologisia ja teoreettisia näkökulmia, jotka problematisoivat ja monialaistivat klassisia kysymyksiä elokuvallisesta representaatiosta ja elokuvan ontologiasta. 1960-luvun myötä modernismin läpimurto ihmis- ja kulttuuritieteissä merkitsi varsinaisesti tieteellisen elokuvatutkimuksen alkua, jolloin elokuvateoriaan sovellettiin vaikutteita muilta tieteenaloilta, tärkeimpinä strukturalismi, lingvistiikka ja psykoanalyysi. Modernismin myötä ontologiset kysymykset vaihtuivat todellisuuden tarkastelemiseen kielenä, jolloin korostettiin tiedon asemaa representaatiota, havaitsemista ja signifikaatiota koskevassa teoriassa. Formalismin vaikutus elokuvateorian moderneissa suuntauksissa näkyy erityisesti *Gestalt*- ja kognitioteorian erilaisten suuntauksien kehityksessä. Tässä psykologista ja esteettistä konstruktivismia ilmentävässä näkökulmassa korostuu optinen näkemisen malli, kognitiivinen yhteys aivojen psykologisen rakenteen, silmän ja aistiobjektin välillä<sup>54</sup>. Elokuvallinen ja luonnollinen havaitseminen erotetaan tässä teoreettisessa kontekstissa jyrkästi toisistaan. (Rodowick 1994, 5–7; Andrew 1984, 19–20; Andrew 1976, 11, 16, 27; Valkola 1989, 115–116; Vainikkala 1993, 265; Kotkavirta 1998, 19.)

Renessanssin estetiikan ilmaisuperiaatteita korostaneessa fenomenologisessa elokuvan tutkimuksessa elokuvallinen kokeminen on ymmärretty päinvastoin kokonaisvaltaisena ontologisena yhteytenä elokuvan ja katsojan välillä. Valokuvallisen elokuvarealismin yksi tärkeimpiä teoreetikkoja André Bazin hahmotti elokuvarealismin merkityksistä puhtaana olomuotona, elokuvan luonnollisena todenkaltaisuuksena ja transparenttina läpinäkyvyytenä ulkoiseen todellisuuteen, joka materialisoituu filmin plastisessa muodossa todellisuuden fotogeenisena ”jälkenä”. Transparenssin estetiikassa katsojan ajatellaan sulautuvan katseen vaikutuksesta kameran liikkeisiin, mikä laajentaa näkymän ikään kuin avoimesta ikkunasta ulkoiseen todellisuuteen. Fenomenologisessa eloku-

---

tukset elokuvina olivat pyrkimyksiä teoreettisissa malleissa kehiteltyjen näkemysten toteuttamiseen käytännössä. Elokuvaformalismin syntyyn vaikutti keskeisesti kritiikki vallitsevan realistisen elokuvateorian korostamaa transparenssi-käsitystä ja todellisuuden hallitsevaa merkitystä kohtaan elokuvailmaisussa. (Monaco 1984, 318–322).

<sup>54</sup> Renessanssin ilmaisuperiaatteita toteuttava optisen näkemisen malli ilmenee muun muassa *camera obscura*-mallin kautta, jossa kokijan katse sidotaan kameran liikkeen kautta rajautuvaan näkymään, kuvakenttään (*hors-champ*). Optisen näkemisen ideaali perustuu silmän mekaniikan ja subjektin psykologisten kykyjen ensisijaisuuteen ruumiilliseen aistikokemukseen nähden. Järjen rationaalisuuden ihanne havaitsemisen problematiikassa palautuu G. F. W. Hegelin ja Immanuel Kantin transsendentaalifilosofiaan. Esteettisen kokemuksen nähdään määrittyvän järjen kategorioiden ja tiedollisten skeemojen apriori vaikutuksesta. *Camera obscura*-malli oli väline ’sisäistetyin kuvan’ projisoimiseen, joka muodostui pienen ”laatikkokameraan” tehdyn reiän läpi heijastettavasta valosta ja todellisuuden käänteisestä kuvasta pimeän huoneen seinälle. *Camera obscura* -periaate oli vallitseva paradigma myöhäiseltä 1500-luvulta 1700-luvulle inhimillisen keskeissubjektiviteetin ja aistihavaitsemisen selittämisessä. Malli edusti puhtaimmillaan naturalistista psykologismia. Elokuvallisen kokemuksen nähtiin palautuvan siinä silmän ja kohteen yhteyden kautta aivojen mekaniikkaan kokemuksen ensisijaisena perustana. (Shaviro 1993, 25–26; Kennedy 2002, 52.)

vateoriassa elokuvallinen havaitseminen nähdään yhdenmukaisena luonnollisen havainnon kanssa. Elokvarealismen ikonisessa signifikaatiossa todellisuuden monitasoisuus esitetään uudelleen naturalistisen ilmaisukielen kautta, jonka Bazinin mukaan piti olla yhteneväinen luonnollisen havaitsemisen periaatteen kanssa ja tuottaa auraattinen kokemus teoksen ja katsojan suorana tilallisena yhteytenä. Elokvan tilallinen realismi oli hänen näkemyksensä mukaan mahdollista saavuttaa ainoastaan muutamien realististen ilmaisuperiaatteiden, kuten syvätarkan kuvan keinoin. Montaasi ei toteuttanut esteettistä transparensia, vaan konstruoi elokuvasta kielellisten merkkien järjestelmän eikä sitä elokvarealismen teoretikoiden näkemyksissä voitu siksi pitää elokvulle luonteenomaisena ilmaisumuotona. (Currie 1997, 48–50; Currie 1996, 325–327; Andrew 1984, 48–51; Andrew 1976, 141–144; Wollen 1976, 7–8; Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996, 64–70; Toiviainen 1989, 132–135.)

Bazinin fenomenologiassa transparenttisen elokvarealismen totuuden perusta palautui käsitykseen yksilön holistisesta tietoisuudesta, katsojien välisestä universaalista yhteydestä (*sensus communis*), ja jopa metafyyssiseen käsitykseen Jumalasta elokvallisen kokemuksen alkuperäisenä asettajana. Esteettisessä transparensissa elokvan realistisen todenkaltaisuuden (*vraisemblance*) ajatellaan perustuvan silmän ja kameran liikkeiden sidotulle yhteydelle tilassa, jossa elokvan kuvien ja kohtausten havaitseminen sulautuu katsojan luonnolliseen aistihavainnon prosessiin. Tämä yhteys synnyttää todenkaltaisen kokemuksen elokvan representoimasta maailmasta. Bazin ei uskonut elokuvaan kielellisenä järjestelmänä, mutta ajatteli silti esteettisen transparensin edellyttävän tiettyä rajaa, joka kääntää elokvan representoiman luonnon inhimilliseksi kokemukseksi. Elokvasemiotiikan klassikko Christian Metz korosti samoin elokvallisen signifikaation omalaatuisuutta tavassa, jolla se tuottaa realistisen todenvaikeutelman ilman luonnollisen kielen kaksoisartikulaatorakennetta. Roland Barthes (1986, 8, 31–32) määritteli tämän elokvan valokvallisen signifikaation problematiikan termillä 'viesti ilman koodia', jolla hän tarkoitti ikonisen signifikaation kautta tapahtuvaa esityksen ja kohteen tilallista jatkuvuutta katsojan aistihavainnossa ja elokvallisessa kokemuksessa. (Metz 1986, 39; Andrew 1984, 48; Andrew 1976, 137; Wollen 1976, 7–8, 14, 22; Shaviro 1993, 17; Currie 1996, 326; Currie 1997, 50; Carroll 1988, 33–35; Aumont ym. 1996, 64–70, 123–126.)

### 3.2 Modernin elokvateorian suuntauksia

Modernismin synnyttämä niin sanottu kielellinen käänne vähensi fenomenologisen estetiikan merkitystä ja nosti kielen ja rationaalisen tiedon aseman keskeiseksi tekijäksi elokvallisessa havaitsemisen teoriassa. Klassisen elokvarealismen transparenttinen ja harmoninen yhteys kameran, silmän ja representoidun kohteen välillä materialisoitiin modernismin keskeisessä ajatteluperinteessä strukturalismissa korostamalla kategorista eroa kuvan ja käsitteen välillä. (Rodowick 1994, 1–3; Wollen 1976, 14; Willemin 1981, 64–65; Harvey 1982, 48–49.)

1960-luvulta eteenpäin Ferdinand deSaussuren strukturalistisen lingvistiikan terminologiasta ja myöhemmin psykoanalyttisesta teoriasta vaikutuksia saaneet elokuvasemiotiikan suuntaukset syrjäyttivät fenomenologisen elokuvateorian ja olivat pitkään keskustelua hallitsevia näkökulmia. (Andrew 1976, 212–215.) Strukturalistisen elokuvasemiotiikan tärkein edelläkävijä oli Christian Metz, joka kehitti elokuvan suurta syntagmaatiikkaa elokuvallisten koodien yhtenäisenä järjestelmänä ottamalla vaikutteita de Saussuren yleisestä merkkiteoriasta<sup>55</sup>. Syntagmaattisen elokuvasemiotiikan keskeinen ajatus oli, että jokaiseen luonnolliseen kieleen sisältyy samoja universaaleja piirteitä, joita tutkimalla voidaan selittää kulttuuristen merkkijärjestelmien samankaltaisuuksia ja yhteneväisyyksiä ja sitä kautta myös olemisen universaalia rakennetta. Metz tutki elokuvan universaalia merkkijärjestelmää pitämällä lähtökohtanaan klassista Hollywood-syntaksia, leikkauksen, ohjauksen ja dramaturgian ajan saatossa vakiintuneita elokuvan tekemisen periaatteita. (Metz 1986, 35, 41; Heath 1981, 194–197; Heath 1973a, 13–15; Andrew 1984, 71–72; Sihvonen 1989, 203–206; Valkola 1993, 46–47.)

Vaikka Metz sovelsikin kielitieteen malleja, hän ei kuitenkaan pitänyt luonnollista kieltä ja elokuvaa täysin analogisina järjestelminä. Elokuvassa ei voida lingvistisen järjestelmän tapaan kategorisoida asioita kielellisiksi merkeiksi ja funktioiksi kielellisten sääntöjen mukaan, vaan elokuva on ennemminkin kieli ilman kielijärjestelmää. Metz suhtautui kriittisesti transparenttisen estetiikan naturalistiseen representaatio-käsitykseen ja analogiaan luonnollisen ja elokuvallisen havaitsemisen välillä. Hän tavoitteli elokuvarealismin paradoksaalisen ilmaisukielen selittämistä kehittämällä kinemaattisten koodien<sup>56</sup> järjestelmää, jossa esittämisen ja havaitsemisen prosessit sekä kuvan ja kielellisten käsitteiden yhteys jäsenyivät kognitiivisesti, mutta silti elokuvalle ominaisen valokuvallisen realismin mukaisesti. (Metz 1986, 35, 39; Andrew 1984, 71–74; Sihvonen 1989, 203–205; Carroll 1988, 32–35; Heath 1981, 194–195.)

Modernismin vaikutus elokuvateoriassa näkyi myös psyko-semioottisen teorian kehittymisenä, johon Christian Metz on ollut keskeisesti vaikuttamassa. Hän laajensi 1960-luvun lopulla syntagmaattista elokuvateoriaansa jälkistrukturalismin ja Jacques Lacanin psykoanalyttisen teorian suuntaan<sup>57</sup>. Eloku-

<sup>55</sup> Suomalaisessa elokuvatutkimuksessa Tarmo Malmberg (1977) on käsitellyt elokuvasemiotiikkaa kattavasti Metzin viitoittamalla linjalla tutkimuksessa *Johdatus elokuvan semiotikkaan*.

<sup>56</sup> Kinemaattiset koodit ovat käytännön elokuvanteossa vakiintuneita tekemisen muotoja, lukuisista elementeistä koostuvia kokoelmia, jotka hahmottavat kuvan moninaista olemusta kuvakentässä tai kuvien välisissä leikkauksissa. Sergei Eisenstein tarkasteli kinemaattisia koodeja elokuvafragmentin käsitteen kautta, johon kuuluviksi elementeiksi hän määritteli muun muassa valoisuuden, kontrastin, rakeisuuden, graafisen sointuvuuden, värin, keston ja rajauksen koon. Metz sovelsi kinemaattisten koodien jäsentämisessä deSaussuren dualistista merkki-käsittettä, merkin materiaalisen ilmiön eli merkitsijän (*signifier*) ja sen mentaalisen referentin eli merkityn (*signified*) välinen viitesuhde, mutta korosti elokuvallisen merkin imaginaarista luonnetta merkitsijänä, jonka olemus ymmärrettävänä käsitteenä, eli merkittynä, ei ollut suoraan kulttuuristen symbolien määrittelemää. (Aumont ym. 1996, 71–75; Sihvonen 1989, 203–207.)

<sup>57</sup> Jacques Lacan oli riitautunut Pariisin psykoanalyttikoiden seuran jäsenen kanssa ja perusti yhdessä muutamien muiden henkilöiden kanssa oman yhdistyksen, Ranskan

vasemiotiikassa alkoi tämän vaiheen myötä korostua enemmän elokuvan vastaanottoon liittyvät kysymykset sekä yksilöllisen puheen (*parole*) sekä tiedostamattoman vaikutus kielessä. Metz esitteli esseessään 'Imaginaarinen signifioidija'<sup>58</sup> elokuvan psykosemiotiikan keskeiset suuntaviivat, jossa keskeistä oli analogisen suhteen määrittely elokuvallisen signifiikaation ja alitajunnan käsitteen välillä; läsnä olevan kuvan tason ja poissaolevan alitajunnan dualismi elokuvallisen kokemuksen muodostumisessa. Metz hyödynsi imaginaarisen signifiikaation teoriassa Lacanin tulkintaa Sigmund Freudin niin sanotusta peilivaihe-teoriasta<sup>59</sup>. Symbolinen on Lacanin mukaan tila imaginaaristen liikkeiden tapahtumiselle ja signifiikaation artikulaatiota jäsentää subjektin tiedostamaton halu palata peilivaiheen myötä kadotettuun imaginaariseen. Metz ymmärsi Lacanin tavoin tiedostamattoman ja symbolisen yhteyden ratkeamattomana suhteena, jonka myötä imaginaarisessa signifiikaatiossa audiovisuaalisten merkitsijöiden ketjun merkityksen varsinainen kohde – esikielellinen "Todellinen" – jää lopullisesti tavoittamattomaksi poissaolevaan tilaan<sup>60</sup>. (Lacan 1986, 23–26, 60–64, 106–108; Metz 1986, 259; Heath 1981, 77–83, 197–199, 203–207; Sihvonen 1989, 212–217; Carroll 1988, 10–11; Forrester 1990, 175–176; Ihanus 1995, 24–25, 27–29, 110–111.)

Imaginaarinen signifiikaatio määrittyy Metz'in teoriassa pyrkimyksenä luoda elokuvan keinoin symbolisen ja imaginaarisen välisiä merkitysyhteyksiä, kuvitteellisia esityksiä, jotka representaatioiden sijasta hakevat "jonkin muun" välityssuhteen keinoin polkuja kadotettuun "todelliseen". Elokuvallinen signifioidija välittää tässä prosessissa symbolisen ja imaginaarisen yhteyttä. Psykosemiioottisessa teoriassa on tarkasteltu erityisesti elokuvarealismien todenvai-kutelman sitovuutta katsojan ja elokuvan välillä. Katsojan ajatellaan identifioi-

---

psykoanalyttisen seuran (Société française de psychanalyse), jota Kansainvälinen Psykoanalyttinen Yhdistys ei kuitenkaan tunnustanut. Lacan piti vielä kuuluisan alustuksen ("Discours de Rome") Pariisin psykoanalyttisen seuran kongressissa, joka teki selväksi hänen eronsa suhteessa freudilaisuuteen. Tämä oli "lacanilaisen" psykoanalyysin alku, jolla ei ole ollut suurta vaikutusta kliinisen psykoterapian alalla, mutta sitäkin enemmän taiteen- ja kulttuurinteorian piirissä. (Hietala 1989, 226–227.)

<sup>58</sup> "The Imaginary Signifier", 1986, 35–65; alkup. teoksessa *Essais sur la signification du cinéma*, 1968.

<sup>59</sup> Freudin mukaan noin kaksivuotiaan lapsen kehitysvaiheessa tapahtuu suuri murros, kun lapsi tulee peilikuvansa kautta tietoiseksi ulkoisen maailman olemassaolosta. Lacanin näkemyksen mukaan siirtymä puhtaasta esikielellisen eli imaginaarisen tilasta (lapsen symbioottinen yhteys äitiinsä) symboliseen merkitsee yksilön kielellisen subjektiviteetin kehittymistä ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnan osana. Peilivaihe jättää subjektin pysyvän kokemuksen erosta symbolisen ja imaginaarisen välillä, jossa perimmäinen halu esikielellisen tilan palauttamiseen ja kuilun kiinninivomiseen määrittää subjektin kaikkea toimintaa symbolisessa. (Forrester 1990, 110–111; Ihanus 1995, 110.)

<sup>60</sup> Imaginaarisessa signifiikaatiossa "reaalinen" määrittyy käsityksenä esikielellisen tilan olemuksesta subjektin "aidoimpana" olotilana, sillä symbolinen on peilivaiheen jälkeen vain esikielellisen simulaatiivinen, kuvitteellinen korvike. Subjektin olemista symbolisessa määrittää jatkuva halu peilivaiheessa repeytyneen kuilun ylittämiseen ja "alkuperäisen", esikielellisen tilan palauttamiseen. Tämä paluu esikielelliseen ei Lacanin mukaan ole kuitenkaan enää mahdollinen ja subjektin eksistenssi tapahtuu rajalla symbolisen ja imaginaarisen välissä konstruoimalla kuvitteellisia signifioidijia, koska esikielellinen ei ole kielellistettävissä. (Lacan 1986, 25–29, 59–60, 83, 106–108.)



tuvan kameran rajaamaan kuvakenttään (*champ*), sen läsnä olevaan näkymään ja siinä sijansa saaviin toimintoihin. Ohjaajan kykyjä mitataan siinä kuinka hän onnistuu hallitsemaan tapoja tuottaa sitova yhteys katsojan ja elokuvan välillä. Tätä kutsutaan sutuurin<sup>61</sup> käytännöksi, jonka keinoin katsoja sidotaan osaksi elokuvan imaginaarisen signifikaation tapahtumista aktiivisesti vaikuttamalla kokijan alitajuntaisiin prosesseihin. (Aumont ym. 1996, 26–31, 132–133; Carroll 1988, 34–35; Heath 1981, 14, 76–80.) Psykosemiottiikkaa on myöhemmin kritisoitu yhtäältä feministisen jälkistrukturalismin edustajien (muun muassa Mulvey 1991; Haraway 1991) piirissä tästä pyrkimyksestä legitimoida ja stabilisoida todellisuusvaikutelman<sup>62</sup> kautta katsojasubjektin asema passiiviseksi elokuvan reseptiossa; toisaalta myös psykoanalyttisen elokuvateorian sisällä on vaikuttanut vahva feministisestä näkökulmasta käsin operoiva tutkimussuuntaus (Kristeva, Irigaray, Silverman).

Metzin pyrkimyksenä oli alkuvaiheen strukturalistisen elokuvan parametrien suuren luokittelun jälkeen tutkia elokuvan imaginaarisen signifikaation paradoksaalista olemusta. Psykosemiottisen teorian myötä Metz in ajattelussa ilmenee yhteys myös varhaisen elokuvaformalismin ideoihin ja Sergei Eisensteinin montaaiteorioihin. Metz pohti kinemaattisen koodin rakentumista, silmän optiikan, visuaalisen kuvan sekä alitajunnan konstruktivistista yhteyttä tavalla, joka rinnastuu formalismissa esitettyihin teorioihin elokuvahahmosta ja -fragmentista (Eisenstein). Kinemaattiset koodit määrittyivät Metz in luokittelussa käytännön elokuvanteossa vakiintuneiksi tekemisen muodoiksi, jotka toteuttivat hyvin moninaisia audiovisuaalisten elementtien liikkeitä ja muutoksia kuvien välisissä tai kuvan sisäisissä suhteissa. Eisensteinin montaaiteoriassa vastaavasti elokuvallinen yksikkö tai elokuvahahmo (*kinobraz*)<sup>63</sup> koostui moninaisten fragmenttien suhteista, jotka syntyivät leikkauksen kautta aina kahden erillisen elementin välillä. Metz ja Eisenstein korostivat mentaalisen referenssijärjestelmän kognitiivista vaikutusta elokuvallisten yksiköiden havaitsemisessa. Eisenstein ei Metz in tavoin rinnastanut elokuvahahmoa kielitieteen merkkipäsitteeseen, vaan korosti fragmenttien tapahtumista elokuvahahmossa moniaistisena prosessina, mutta samalla kategorioiden ja parametrien välistä rakenteellista yhteyttä. (Eisenstein 1978, 75, 81; Aumont ym. 1996, 72–75; Heath 1981, 204; Sihvonen 1989, 204–207.)

<sup>61</sup> Jacques-Alain Miller esitteli sutuurin käsitteen Jacques Lacanin ohjaamassa seminaarissa, jonka myöhemmin Jean-Pierre Oudart käänsi elokuvateorian kielelle. (Heath 1981, 76).

<sup>62</sup> Todellisuusvaikutelman muodostumiseen vaikuttavat elokuvan materiaaleihin sidottu havaitseminen, katsojan erityistilanne katsomishetkellä sekä fiktion rakentama diegeettisen universumin kiinteys, jota tietyt uskomusjärjestelmät vahvasti tukevat. Elokuvan diegesis on järjestynyt siten että yksittäiset elementit täyttävät orgaanisesti paikkaansa kokonaisuudessa ja diegeettinen universumi kiinteytyy mahdolliseksi maailmaksi. (Aumont ym. 1996, 132.)

<sup>63</sup> Elokuvahahmo laajentuu sisäisesti ja konstruoituu osaksi elokuvan syntagmaattista ketjua ja kytkeytyy siihen erilaisten parametrien (esimerkiksi valoisuus, kontrastisuus, "rakeisuus", äänelliset kvaliteetit, graafinen sointuvuus, värit, otoskaalat ja otoskestot) välisten suhdejatkumoiden ja artikulaatioiden kautta (Eisenstein 1978, 75; Valkola 1999, 294; Aumont ym. 1996, 72).

Elokuvallisten kategorioiden merkityksen korostamisen kautta Metzin ja Eisensteinin ajattelussa ilmenee yhteys myös myöhemmän kognitioteorian ideoihin. Elokuvallisen kognitioteorian yksi keskeisistä edustajista Gregory Currie (1996, 326) on esittänyt, että elokuvarealismiin transparenssin estetiikka ja sitä tarkasteleva fenomenologinen tutkimussuuntaus edustavat illusorista tapaa ymmärtää elokuvallinen representaatio. Kognitiivisen havainnon realismin mukaan ei ole olemassa kuvitteellista havainnointia; elokuvassa heijastuvaa todellisuuden kuvaa ei kuvitella todenmukaiseksi. Katsoja ymmärtää näkemänsä välittömästi todenmukaiseksi, koska hän sijoittaa kuvan representaation osaksi oppimaansa mentaalisten skeemojen käsitejärjestelmää. Katsoja arvioi elokuvan todenmukaisuutta opitun tiedon kautta ja suhteessa arjen elämismailmaan. Henry Baconin (2000, 49–51) mukaan katsoja eräällä tavalla testaa omia todellisia hypoteesejaan opittujen skeemojen kautta suhteessa näkemäänsä. Kognitioteorian kannalta elokuvallinen kokemus on aina todellinen; sen todenmukaisuus ei riipu siitä onko havainnon kohteena dokumentaarinen vai fiktiivinen elokuva-teksti. Kuvan ja kohteen ei kuvitella olevan toisiinsa nähden läpinäkyviä, vaan havainto on kognitioteorian mukaan välittömästi käsitteellistetty ja tietoinen. Havainnon realismi perustuu kokemusta edeltävän käsitejärjestelmän vaikutukseen, jolloin havaitseminen jäsentyy havaittujen kohteiden skemaattisen luokittelun kautta subjektin mielessä automaattisesti realistiseksi eikä havaintoa vain kuvitella todelliseksi. (Currie 1996, 327–331; Currie 1997, 48–49; Bacon 2000, 46–51.)

Kognitiivisen elokuvafilosofian käsityksiin nähden vastakkaista näkemystä ovat argumentoineet elokuvarealismia edelleen lähtökohtanaan pitävät tutkijat. Kendall L. Walton (1997, 67–68) korostaa nimenomaan klassisen elokuvarealismiin teosten merkitystä, koska ne ilmentävät elokuvissa materialisoituvan kuvitteellisen ilmaisukielen (imaginaarinen signifikaatio) konstruktivistista yhteyttä katsojan reseptiossa todentuvaan kuvitteelliseen näkemiseen. Walton painottaa, että ei tarvitse ilmetä yhteneväisyyttä sen välillä mitä me yhtäältä tosiasiassa näemme elokuvassa ja toisaalta mitä me kuvittelemme näkevämme siinä<sup>64</sup>. Havainto ei ole siten vain objektien tiedollista tunnistamista, jonka lähtökohtana ovat skeemat ja käsitteet. Kuvitteellisen havaitsemisen teoreetikot monikollistavat kognitivistien yksitasoista käsitystapaa havaitsemisesta.

Seuraavassa luvussa käsiteltävän Deleuzen elokuvafilosofian ero strukturalismiin ja kognitiiviseen elokuvateoriaan ilmenee tavassa ymmärtää elokuvallisen havaitsemisen ja niin sanotun ”luonnollisen” havaitsemisen käsitteellinen yhtäläisyys. Erityisesti kognitioteoreetikot ovat tarkastelleet elokuvakerronnan eri muotoja, siirtymiä ja leikkauksia representaation mentaalisen välityksen kautta subjektin luonnolliseen havaitsemiseen kuuluvien psykofysiologisten mekanismien muotoina (Flaxman 2000b, 96). Deleuzen käsitys sen sijaan on, että havaitsemisen yleiset kehykset eivät kokonaan määrittele elokuvakokemus-

---

<sup>64</sup> Noël Carrollin (1995) ja Malcolm Turveyin (1997) käsityskannat poikkeavat edelleen sekä Currien ja Waltonin näkemyksistä heidän korostaessaan, että elokuvan visuaalissa tilassa on kyse transparenssin ja kuvitteellisuuden sijasta elokuvan omasta, arkikokemuksesta vieraannutetusta todellisuudesta.

ta. Koska Deleuze ei määrittele yksilösubjektia yhtenäisen tietoisuuden ja sitä keskeistävän käsitejärjestelmän perusteella, myöskään elokuvakokemusta ei voida palauttaa kognitiivisten skeemojen kautta tapahtuvaan havaitsemisen mekaniikkaan. Elokuvallinen havaitseminen ei ole Deleuzen mukaan analogista luonnollisen havaitsemisen kognitiolle, vaan empiiristen muotojen moninaiseen ilmenemiseen aistimuksina ja havaintoina liittyy aina jotain ylimääräistä, tietoiselle mielelle ulkoista. Kokemuksen muodostuminen tapahtuu Deleuzen mukaan jatkuvassa liikkeessä, kun ei-käsitteellinen ajattelun kuva 'intuition metodia' kytkee tulemisen viivoja moniaististen havainnon kykyjen, ajan sisäisen keston ja muistin liikkeiden välillä. Elokuvallinen kokemus tapahtuu saman monikollisen konstruktion kautta itse-affektiivisena prosessina, jonka tuleminen ylittää havainnon realismin tietoisesta ajattelun kehysten. (Flaxman 2000b, 96; Marks 2000a, 146; Shaviro 1993, 24–32; Goodchild 1996, 26.)

### 3.3 Deleuzen elokuvafilosofia

Gilles Deleuzen elokuvafilosofia on ollut keskeisesti vaikuttamassa laajempaan siirtymään elokuvateoreettista diskurssia hallinneista strukturalistisista ja psykoanalyttisista lähestymistavoista uusien, monitieteisten näkökulmien syntyymiseen (Flaxman 2000a, 1–2). András Bálint Kovács (2000, 153) näkee Deleuzen elokuvafilosofiaa käsittelevässä tärkeässä kokoelmateoksessa *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema* (2000)<sup>65</sup>, että elokuvakirjat *Cinéma 1 – L'Image-Mouvement* (1983) ja *Cinéma 2 – L'Image-Temps* (1989) eivät sellaisenaan ole kuuluneet mihinkään yksittäiseen oppialaan, vaan Deleuze on Flaxmanin samassa teoksessa esittämän luonnehdinnan mukaan ollut merkittävä edelläkävijä ja monessa suhteessa nostanut esiin useat myöhemmin elokuvatutkimuksessa yleistyneet kysymyksenasettelut. Deleuzen elokuvafilosofiaa kuten hänen muita filosofisia töitään on leimannut sama marginaalinen asema suhteessa aikakautensa hallitseviin ajattelun suuntauksiin, platonista, hegeliläistä ja fenomenologista linjaa jatkaneisiin filosofioihin (Flaxman 2000a, 3). Deleuze soveltaa elokuvateoksissaan laajalti Bergsonin aineksen ja muistin ontologiaa, intuitiivista vitalismia. Voidaan esittää, että Deleuzen elokuvafilosofia on luontaista jatketta hänen aiemmalle transsendentaaliselle empirismille; radikaalille pyrkimykselle ylittää niin estetiikan kuin semiotiikan alueita hallinnut aistimellisen ja henkisen dialektiikka<sup>66</sup>. Deleuzen elokuvaontologiaan luontaisesti liittyy

<sup>65</sup> Suomalaisessa Deleuze-keskustelussa on vuonna 2004 ilmestynyt Teemu Tairan ja Pasi Väliähon toimittama *Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun*, joka tarkastelee Flaxmanin toimittaman teoksen linjoilla deleuzelaisen elokuva-filosofian ja mediatutkimuksen yhteyksiä monipuolisesti eri näkökulmista.

<sup>66</sup> Toisin kuin useimmat 1960-luvun ranskalaisista elokuvateoreetikoista Deleuze on elokuvateoksissaan myös soveltanut de Saussuren strukturalistisen näkökulman sijasta amerikkalaisen pragmatisti Charles Sanders Peircen ei-kielellistä ja visuaalista merkkiteoriaa. (Bogue 2003, 66).

viä aiempia teoksia ovat *Le Bergsonism* (1968), *Différence et Répétition* (1968), *Logique du Sens* (1969) sekä *La Philosophie Critique de Kant* (1963).

Deleuzen elokuvafilosofia kytkeytyy olennaisesti hänen laajempaan tiedon filosofiaansa, jonka pyrkimyksenä on tuottaa länsimaista filosofiaa hallinneiden käsitteiden hegemoniasta riippumaton uusi ajattelun kuva. Elokuvalla on keskeinen merkitys Deleuzen ontologiassa juuri ei-käsitteellisen ajattelun kuvan luomisessa, sillä elokuvalla ominaiset liikkeen ja ajan kategoriat ovat vapaita käsitteiden ylimääräytyvyydestä ja yhdistävät aistimellisen ja henkisen immanentisti toisiinsa osaksi kokemuksen ajallista tulemista. Deleuzen lähtökohdat ovat dialektisen filosofian sekä fenomenologian ylittävissä kysymyksenasetteluissa, jonka kautta ei enää pohdita mitä elokuva on ja kuinka se kykenee heijastamaan todellisuutta siten kuin me tiedämme maailman olevan. Elokuvan ja filosofian täytyy Deleuzen mukaan ylittää aistimellisen ja käsitteellisen dialektiikka ja siihen liittyvä jaottelu tiedon ja ei-tiedon alueisiin. Vain pyrkimällä kyseisen dialektiikan ylittävään 'kolmannen'<sup>67</sup> ontologiaan ja epistemologiaan voidaan tavoitella kokonaan uudenlaisen keskustelun avaamista pohtimalla "mihin ajattelun muotoihin elokuva kehittyy?", "minkä monikollisten potentiaalien kautta elokuva voisi muuntaa tulemisen liikkeeksi?". (Deleuze 1986, 2, 56–61; Deleuze 1995, 47–48; Kovács 2000, 153; Flaxman 2000a, 2–3; Crary 2000, 286; Colebrook 2002, 47; Shaviro 1993, 27; Marks 2000a, 150.)

Elokuvan ominaisuus, sen elokuvallisuus<sup>68</sup>, liittyy Deleuzen mukaan sen kykyyn vapautua representaation käsitteellisestä järjestyksestä (ajallisuuden tilallistaminen<sup>69</sup>) ja arki ajatteluun (normaalijärki, *common sense*) liittyvien mallien motivoituneista näkökulmista. Elokuva antaa kyvyn kokea kuva-liikkeiden suoria ja epäsuoria muotoja itsessään puhtaina jatkuvuuksina ajassa. Kuva ja liike eivät ole kategorisesti toisistaan eroavia entiteettejä, sillä kuten Deleuze argumentoi myös transsendentaalisen empirismin perustana suhteet ovat palautumattomia termeihinsä. Ajassa jatkuva kuva-aineksen liike ei pysähdy kokemuksesta edeltävän käsitejärjestelmän metafyyssiseen tilaan ja abstrahoidu erilliseksi kategoriaksi. Deleuze kritisoi tästä syystä elokuvaontologiasaan yhtäältä Edmund Husserlia ja fenomenologista ajattelua, toisaalta hegeliläistä filosofiaa subjektin sisäisen käsitejärjestelmän korostamisesta kokemuksen transsendentaalisena perustana<sup>70</sup>. Näissä malleissa esiintuleva argumentaa-

<sup>67</sup> Ronald Barthes käsitteli artikkelissaan "Kolmas merkitys" Sergei Eisensteinin elokuvista irrotettuja still-kuvia, jotka ilmaisivat esimerkkiotoksissa "ylimääräistä" merkitystä, jonka vaikutusta ei voinut määrittellä vain joko kielellisen tai aistimellisen kautta. (Barthes 1986, 41–62).

<sup>68</sup> Varhaiset elokuvateoreetikot kuten Louis Delluc pyrkivät määrittelemään vain elokuvalla ominaisen erityisen laadullisuuden mystisellä termillä *photogénie*. Jean Mitry näki tämän elokuvan "elokuvallisen" ilmaisumuodon ylittävän kuvallisen ja kielellisen ilmaisun klassisen erottelun (Aumont ym. 1996, 147, 150; Heath 1981, 194).

<sup>69</sup> Antiikin ajattelijat yleisesti alistivat ajan ei vain ikuisille ideoille, vaan myös tilalle tietoisuutta määrittelevänä esitasona. Ajan tilallistaminen metafyyssiseen perustaan teki mahdolliseksi ajan määrällisen mitattavuuden. (Flaxman 2000a, 4).

<sup>70</sup> Hegelin ajattelu perustui vahvaan dialektiikkaan, jossa käsitys holistisesta ja ehyestä subjektista edellytti asioiden ja muiden ihmisten asemoimista oikealle etäisyydelle itsestä ja konstruomista objekteiksi. Hegeliläinen perinne edustaa traditionaalisen

tio havaitsemisen ja aistimisen välttämättömästä yhteydestä tietoiseen käsitejärjestelmään ei tee mahdolliseksi ylittää "luonnollisen" havainnon kategoria eikä tavoittaa aineksen virtuaalisten intensiteettien liikkeenä hahmottuvaa "esielokuvallista". Deleuzen mukaan sen sijaan käsitteen ja kuvan yhteys tapahtuu kaksisuuntaisesti tuotannollisessa liikkeessä. Niitä ei voida kategorisesti erottaa toisistaan eikä käsitejärjestelmä voi määritellä esteettisen kokemisen ehtoja apriori. (Deleuze 1995, 46–48, 55, 58–67; Deleuze 1986, 2; D/G 1987, 20–21, 141–142; Schwab 2000, 109–110; Flaxman 2000a, 3; Crary 2000, 344; Marks 1998, 154–155; Marks 2000a, 150; Colebrook 2002, 34, 47; Shaviro 1993, 26–27, 29.)

Elokuvan teorian tulisi Deleuzen mukaan tästä syystä perustua elokuvalliseen olemisen tapaan ja kuvaliikkeisiin eikä muodostua elokuvalla vieraaksi metakieleksi, joka kategorisoi kuvaliikkeet abstrakteiksi käsitteiksi. Elokuva tulee lähestyä sille ominaisesta "elokuvallisesta" logiikasta käsin, joka muodostuu aistimellisen (taide) ja käsitteellisen (filosofia) alueet yhdistävän ajattelun kuvan (immanenssin taso) kautta. Deleuze ei siksi tavoittele uuden ja vaihtoehdoisen, representaation ja optisen näkemisen tavan ylittävän elokuvan merkkiopin luomista (dialektiikan ei-negatiivinen negatio), jonka kautta voitaisiin löytää totuudenmukaisempi metodi tulkita elokuvaa. Deleuze on luonut teoksissaan elokuvalla ominaisen logiikan, elokuvaontologian ja elokuvallisen merkkiopin, joka organisoituu immanenttien eroamisen ja tulemisen liikkeiden kautta. (Deleuze 1989, 25–26; Deleuze 1995, 47; Flaxman 2000a, 3; Colebrook 2002, 36–37; Marks 1998, 150, 154; Dwyer 1997, 549–550.)

Deleuzelle elokuvaontologian lähtökohdat ovat, samoin kuin transsendentaalisessa empirismissä, pyrkimyksessä löytää ei-käsitteellinen ja eettinen yhteys aistimellisen ja käsitteellisen väliselle synteetille. Kyseessä on sisäisen intuition ja luovan affirmaatiivisen halun synnyttämä "evoluution" prosessi, joka muuntaa kuva-aineksen virtuaalista energiaa "joksikin muuksi". Kokemus on perustava moneus, joka konstituoii spirituaalisen automaatiikan eroamisen ja toiston liikkeiden kautta uusia ajattelun ja aistimisen muotoja. Mikään yksittäinen tiedon järjestelmä (semioottinen, mimeettinen, hahmopsykologinen, kognitiivinen, affektiivinen) ei voi Deleuzen mukaan olla käsitteellisesti muita ylemmänä ja yksinään kyetä määrittelemään kokemusta, vaan ne tapahtuvat suhteessa toisiinsa käsitteellisen ajattelun ylittävällä immanenssin tasolla. (Deleuze 1986, 58–61; D/G 1993, 45–46; Schwab 2000, 109; Marks 2000b, 195; Canning 2000, 337–338, 341–342.)

Taiteen ja erityisesti elokuvan merkitys ilmenee Deleuzen näkemyksen mukaan sen kyvyssä tuottaa pinnan (määrällinen tila) ja syvyyden (laadullinen kesto) dynaaminen ja kaksisuuntainen liike kokemuksen ajallisen tulemisen perustaksi. Immanenssin taso muuntaa eroavuuden liikkeen paon viivan kautta toiston liikkeeksi, jonka kautta ajan universaalissa<sup>71</sup> kestossa jatkuva virtuaalis-

---

subjekti/objekti-dualismin ja 'läsnäolon metafysiikan' (Derrida) puhtainta muotoa. (Shaviro 1993, 45–46).

<sup>71</sup> Universaalilla viitataan tässä johdonmukaisesti aiempaan deleuzelaisbergsonilaiseen terminologiaan, puhtaan keston absoluuttiseen liikkeeseen sekä laadullisten erojen eli virtuaalisen monikollisuuden alaan; ei metafysisen perustaan tai korkeampaan ideatasoon. Universaali on yleinen monikollisuus, kaikkien poten-

ten intensiteettien ja rytmien hahmoton ja ei-ajateltu kaaos suodattuu ajatelluiksi, koetuiksi ja ilmaistuiksi moneuksiksi, eli käsitteiksi, affekteiksi ja persepteiksi. Deleuze korostaa kuinka taiteilijat ovat perustavalla tavalla "ajattelijoina", jotka operoivat esteettisen ja käsitteellisen vaikutuksen yhdistävien affektien ja perseptien keinoin, jotka hyvinkin voivat vaikuttaa aistikokemuksen ohessa myös (normaaliajattelun mukaiseen) tapaamme tietää ja ajatella. Taide vapauttaa yksittäisiä affekteja ja perseptejä, ilmaisua ja havaitsemista, organisoivista skemaattisista näkökulmista. Taiteessa tuotetaan teoksen ja katsojan moniaistinen yhteys tulemisen viivoina ja yksittäisten tapahtumien luomisena kokemusta ja tietoisuutta piirtävällä immanenssin tasolla. Taiteen ja filosofian yhteys on luontaisesti olemassa pyrkimyksessä tämän ontologisen liikkeen säilyttämiseen kokemuksen perustana. Filosofiasa pyritään Deleuzen mukaan perustellumin esittämään kuinka tästä käsitejärjestelmän kehiksestä irtautuvasta ajattelumallista ja yksittäisyyksien kautta tapahtuvasta olemisesta tulemisena voidaan käsitteellisesti argumentoida. Taide eroaa sen sijaan tieteen<sup>72</sup> käytännöistä rakentaa funktiiveja<sup>73</sup> ja käsitteitä siinä, että taiteessa pyritään säilyttämään aistimusten, perseptien ja affektien olemisen itsessään "puhtaina aistimusolentoina" riippumattomina kokemusta jäsentävistä lainalaisuuksista. (D/G 1993, 168–172, 200–202; Flaxman 2000a, 3; Schwab 2000, 109; Colebrook 2002, 29; Marks 1998, 141.)

### 3.3.1 Elokuvan ontologia ja tulemisen kaksitasoinen automatiikka

Deleuzen elokuvafilosofia perustuu bergsonilaiseen kuvaontologiaan, jonka mukaan koko universumi niin pitkälle kuin se on avoinna elävälle olennolle on dynaamisesti muuntuvaa kuva-aineksen virtaa kaaosmoksesta alati moduloivaan järjestykseen (Olkowski 1999, 96). Tulemisen logiikalle perustuvassa elokuvaontologiassa on kyse virtuaalisen reaalista, jossa olemisen kaikilla

---

tiaalisten yksittäisyyksien tuntematon kaaos, joka vaikuttaa immanenttisesti materiaalisessa itsessään, sen toisena puolena.

<sup>72</sup> Tieteen erottaa Deleuzen mukaan filosofiasta ja taiteesta keskittyminen funktioihin ja referensseihin, vaikka tieteessä itsessään on myös estetiikkaan ja uskoon kytkeytyvä taipumus muodostaa funktioita kuvan kaltaisina ideografioina. Tieteellinen paradigma ja sen referenssijärjestelmä määrittelee kuitenkin sen eksplisiittisen tavan, jolla kuva on rakennettava, nähtävä ja luettava funktioiden osien eli funktiivien tai propositioiden avulla. Filosofian ja tieteen ero ilmenee Deleuzen mukaan siinä, että edellinen lähestyy olemisen ontologista moneutta alituisesti muuntuvalla immanenssin tasolla säilyttämällä käsityksen aineksen elementtien äärettömistä liikenopeuksista. Filosofiasa pyritään antamaan tälle virtuaaliselle muuntuvuudelle ja kaaokselle konsistenssi luomalla sen tapahtumalliselle olemukselle ominaisia käsitteitä. Tieteessä vastaavasti tavoitellaan virtuaalisen liikkeen hidastamista aktualisoimalla liike tieteellisten paradigmojen mukaan rakentuvaksi, stabiiliksi referenssitasoksi. (D/G 1993, 122–123, 129–130).

<sup>73</sup> "Tieteen kohteena eivät ole käsitteet vaan funktiot, jotka esiintyvät propositioina diskursiivisissa järjestelmissä. Kutsumme funktioiden osia funktiiveiksi. Tieteellinen lausuma ei määräydy käsitteistä, vaan funktioista tai propositioista. Funktion idea on varsin monimuotoinen ja monimutkainenkin, kuten vaikka jo sen erilainen käyttö matematiikasta ja biologiassa osoittaa, mutta silti juuri siihen perustuu tieteiden mahdollisuus reflektoida ja kommunikoida." (D/G 1993, 122).

tasoilla (kokemisena, aistimisena, havaitsemisena, tietoisuutena) ymmärretään muodostuvan omat sääntönsä asettavan, itse-perustavan järjestelmän eli rihmaston vaikutuksesta. Sisäisen ja ulkoisen yhteys ei määrity transsendentaalisen empirismin luovan evoluution ja muutoksen konstruktivistisessä järjestelmässä negatiivisena erona, vaan aineksen ajallisen eron ja toiston liikkeisiin kytkeytyvien olemisen kahden yhtä todellisen olomuodon (virtuaalinen ja aktuaalinen) immanentin jatkuvuuden kautta. Virtuaalisten intensiteettien liikkeen kautta voidaan kokea ajan materiaalinen kytkeytyminen ainekseen. Virtuaalinen potentiaali on "ei vielä ajateltavissa olevaa" laadullista substanssia, jonka tapahtuminen aineksen määrälliseen olomuotoon ilmenee kaksisuuntaisena yhteytenä immanenssin tasolla. Tiedon lähtökohtana ei tulemisen ontologiassa ole käsitteellinen yleistettävyys<sup>74</sup>, vaan käsitys ideoista konkreettisina tapahtumina, jotka luodaan aktuaalisiksi "käsitteiksi", monivaikutteisiksi yhdistelmiksi, liikkeiden ja suhdejatkumoiden välisten yhteyksien jatkuvien tulemisen prosessien perusteella. (Deleuze 1995, 46–49; Deleuze 1989, 189; Žižek 2004, 3–5; Marks 1998, 141, 155; D/G 1987, 20; May 1994, 37–39.)

Deleuzen tulemisen liikkeelle ja ontologiselle moneudelle perustuvassa elokuvafilosofiassa näkyy strukturalismin vaikutus siinä, että yksilösubjektin itse-olemisesta on siirrytty käsitykseen itseohjautuvista merkkijärjestelmistä, niiden ulkoisten suhteiden, erojen ja paikaltaansijoittamisten muutoksista (Goodchild 1996, 113; Massumi 2002, 7). Deleuze purkaa kantilaisen transsendentaalisubjektin sisäisen kykyjen järjestelmän, tietoisuuden keskuksen, joka määrittelee ruumiillisen ja psykologisen kokemisen dialektisesti erillisiksi kategorioiksi (läsnäolo/poissaolo). Rihmastollisessa ontologiassa havaitseminen ei jäsennä tietoisuuden rakentumista yhtenäiseksi keskuksiksi, joka rationaalisen tiedon kautta muodostaisi yksilön tietoisuuden kokemuksen. Oleminen ei määrity Deleuzen mukaan havaitsemisen psykologian epäsuoran välityksen ja käsitteellisen tiedon ensisijaisuuden kautta, joka määritteli tietoisuuden kognitiivisesti 'tietoisuudeksi jostakin', ulkoisesta havaintomaailmasta. Olemiselle ei ole olemassa apriori kriteereitä, vaan kaikki oleminen tapahtuu konstitutiivisessa luomisen prosessissa, joksikin tulemisen liikkeenä. (Deleuze 2001, 25; Rodowick 1997, 32; Olkowski 1999, 97.)

Yhtä lailla myöskään elokuvallinen kokemus ei muodostu pelkästään kielen, silmän optiikan, havaitsemisen mekaniikan ja subjektin psykologisten kykyjen kautta välittyvänä tietoisuuden konstruktiona. Kokija ei toisin sanoen rekonstruoi Deleuzen bergsonilaisessa kuvaontologiassa kantilaisen perinteen tavoin reaalisen- tai taideobjektin olemusta mielessään. Toisaalta kyse ei ole myöskään fenomenologisesta tavasta määrittellä kokemus ruumiillisen aistiulottuvuuden kautta (vaikkakin yhdistyneenä älylliseen havaintoon) monivaikutteisena täyttymyksenä elävän olion ja maailman välillä. John Dewey määritteli esteettisen kokemuksen olemukseltaan yhtenäiseksi, vaikka siinä tapahtuu jat-

<sup>74</sup> Käsitteellinen yleistettävyys ilmentää Deleuzen mukaan representaation ja järjestyksen lakeja, joiden mukaan kaikki ilmiöiden ja asioiden väliset ontologiset erityisyydet ovat keskenään analogisia ja yhtäläisiä muotoja, jotka asemassaan kokonaisuuden osina ilmaisevat järjestyksen legitimizeettiä yhä uudelleen ja toistavat representaatioina yleisyyden lakeja ja sääntöjä. (Hayden 1998, 8–11).

kuvaa variaatiota eri kykyjen sekä yksittäisten laatuisten lukuisten eri aspektien vaikutuksesta (Dewey 1980, 38, 44–47). Deleuzen tulemisen ontologiaa erottaa deweylaisesta näkökulmasta se perustava ero, että kokemus ei ole deleuzelaisen ajattelun mukaan sisäisesti yhtenäinen ja kokonaisvaltainen. Sen sijaan Deweyn näkemys kokemuksen järjestymisestä aktion ja reaktion liikkeiden vaikutuksesta kahden tekijän välillä kytkeytyy yleisellä tasolla (jos jätetään huomiotta Deweyn korostama kausaliteetin periaate) Deleuzen näkökulmaan kokemuksen kaksivaiheisesta tulemisesta osana ontologisen tapahtumisen monikollista prosessia. (Martin 2000, 61; Williams 2003, 76; Hayden 1998, 30–32.)

Deleuze määrittelee kokemuksen olemisen ontoettisen tulemisen itseaffektivisen tapahtumisen kautta. Kyse ei ole epistemologisesta, psykologisesta ja biofysiologisesta tavasta jakaa aistimellinen ja tietoinen kokemus (ruumis ja mieli) omiksi kokemisen tasoikseen, kuten strukturalistisessa elokuvasemiotiikassa ja kognitiivisessa elokuvateoriassa ajatellaan. Gregory Flaxman (2000b, 94–95) tulkitsee Deleuzen ajattelua toteamalla, että vaikka emme voi puhua transsendentaalisubjektista sellaisenaan, meidän täytyy dedusoida 'totunnaiten reaktioiden järjestelmä' (*system of habitual responses*), joka vaikuttaa meissä havaitsemisen apparaattina. Flaxman tarjoaa tähän Bergsoniin pohjautuen käsitystä 'senso-motoorisesta skeemasta' (*sensory-motor schema, SMS*), jota Deleuze käyttää elokuvafilosofiassaan myös liikekuvan olemuksen määrittäjänä. Deleuzen vitalistisessa ja konstruktivistisessa elokuvaontologiassa havaitsemisen asema muuttuu siten, että kyse ei ole enää vain psykologisesta vaan myös ajallisesta ja materiaalisesta ilmiöstä. Kokemus ei ole sidottu epäsuorasti representaation määrittelemään käsitejärjestelmään, vaan havaitsemisen psykologia kytkeytyy välittömästi spirituaalisen automatiikan moniaistiseen (ontologinen, aistimellinen, kognitiivinen, emotionaalinen) järjestelmään. Havaitsemisessa ei ole Deleuzen mukaan kyse objektien tunnistamisesta representaatioina vaan kokemustapahtuman konstruktioista, jonka keskiössä on mieli/ruumis-dualismin avaaminen kaksisuuntaiseksi malliksi; aivojen hermostollisten prosessien, ruumiillisten aistikykyjen, muistin toiminnan sekä ajattelun tietoisten ja tiedostamattomien liikkeiden autonomisen toiminnan ("mieli-ruumis-aivojen") yhdistäväksi monikolliseksi koneeksi<sup>75</sup>. Deleuzen mukaan ei ole kategorista eroa elokuvan, maailman, aivojen hermojärjestelmän ja ruumiin aistitoimintojen välillä. Kaikki on kuvaa. Elokuvan materiaallinen aines on kuvaa, mutta yhtä lailla aistitodellisuus ja kokijan ruumis ja mieli ovat olemukseltaan kuva-aineksen virtaa. (D/G 1987, 8–9; Deleuze 1986, 56–61; Deleuze 1989, 156, 189, 204–205; Flaxman 2000b, 92–93; Schwab 2000, 109–112; Rodowick 1997, 30–31; Canning 2000, 335–337; Kennedy 2002, 28–30.)

Deleuzen ontologiassa universumi on ajallisesti jatkuva dynaaminen kokonaisuus, jossa olemisen on kuvallista aineksessa tapahtuvien affektiivisten intensiteettien, valojen liikkeiden, värähtelevien pintojen suhteellisina jatkuvuuksina ja erottautumisen liikkeinä, ei representaation määrittäminä abstrak-

<sup>75</sup> Deleuzen terminologiassa kone ei tarkoita luonteeltaan mekaanista tai teknistä apparaattia, vaan yleisempää ja avoimempaa määritelmää, joka kuvaa aivojen, ruumiin ja ajattelun tuotannollista yhteyttä aineksen liikkeeseen (Mullarkey 1997, 451).



teina termeinä liikkeistä irrotettuina. Kuvauniversumissa kuvat eivät eroa laadullisesti toisistaan, vaan aineksen loputtomasti virtaavassa jatkumossa kaikki oleva on olemassa virtuaalisesti puhtaana laatuna, mahdollisuuksien avoimena kaaoksena. Havaitseminen ja kokemuksen tuottaminen suhteessa olevan universaaliin jatkuvuuteen tapahtuu spirituaalisen automaatin kautta. Maailman universaali kesto on virtuaalisesti laskostunut (*fold*) aikasarjoina kaikkeen yksilölliseen, vaikka vain pieni osa siitä voi tulla ilmaistuksi avaavan (*unfold*), yksilö(illise)n näkökulman kautta. Constantin V. Boundas (1994, 106–107) tarkastelee tätä Deleuzen Leibniz-luennan valossa laskosten tuottamisena pisteiden ja yksittäisyyksien (*singularities*) sarjallisina jatkuvuuksina maailman ja yksilön suhteessa. Maailma on koneellinen taso (*machinic assemblage*); se konstituoii olosuhteen, jota useat yksittäisyydet liikkeen sarjoissa toteuttavat. Yksilöt konstituivat ja konstituoituvat näiden maailmojen sisällä valitsemalla ja kerrostamalla yksittäisyyksiä kokonaisuuksiksi. Spirituaalinen automaatti, ”elämäkone” pysäyttää ei-käsitteellisen ajattelun kuvan, kokemuksen immanentin horisontin, joka ”pysäyttää” hetkellisesti kuvavirran jatkuvan muutoksen liikkeen ikään kuin leikkauksina ontologisella valkokankaalla<sup>76</sup>. Avautuva ”kolmas tila” synnyttää käsitteiden tason ylittävän intervallin sisäisen ja ulkoisen (virtuaalisen ja aktuaalisen) välillä, jossa sisäinen automatiikka luo aineksen liikkeissä operoivien havaintojen ja aistimusten, ajattelun ja muistin prosessien kautta konstruktion liikkeen aktuaalisiksi kompositioiksi, määrällisiksi eroiksi ja kokoelmiksi. (Deleuze 1993, 8–9; Flaxman 2000b, 94; Boundas 1994, 106; Canning 1994, 76; Massumi 2002, 3, 226.)

Kuten edellä (kappaleessa 2.3.) esitin, Deleuzen ”subjektin” erottaa ympäristöstään kyky saada itse-affektiivisesti konstituoiva, kaksisuuntainen automatiikka käynnistymään<sup>77</sup>. Subjekti on ”epämääräytyvä keskus”, joka asettaa vähentävän voiman suhteessa aineksen loppumattomaan virtaan. Se muodostuu sisäisen automatiikan (”se ajattelee”) paikaksi, joka yhdistää aivojen ja muiden ruumiillisten elinten toiminnan liikkeet toisiinsa vaikuttavina monikollisina koneina. Deleuzen näkemyksen mukaan ’tietoisuus on jotakin’ liikkeessä, leikkausten kautta toteutuva matka<sup>78</sup> muistissa ja aineksen ajallisessa kestossa, joka konstituoituu monikollisen subjektin ”kuvaruumiissa”. Spirituaalinen automaatti ilmentää bergsonilaista, hengen ja aineksen immanentisti toisiinsa yhdis-

<sup>76</sup> Massumi (2002, 6) pohtii liikkeen tilallistamisen paradoksia Deleuzen ajattelussa Zenonin nuoli-vertauksen kautta. Koostuuko pisteestä A pisteeseen B ammutun nuolen reitti erillisistä pisteistä, joita nuoli lentoratansa aikana täyttää, jolloin liike itse asiassa pysähtyisi jokaisessa tilallistuneessa kohdassa, vai muodostaako reitti dynaamisen yhtenäisyyden nuolen ja ympäristön välillä?

<sup>77</sup> Voidaan ajatella, että ihmissubjektin lisäksi esimerkiksi puu, kukka tai mehiläinen havaitsee maailmaa ympärillään, koska ne ovat siihen vuorovaikutuksessa. Kuitenkin omassa tulkinnassani tarkastelen pääsääntöisesti havaitsemista yksilösubjektin näkökulmaan rajoittuen. Idea konstruktiivisesta kuvaontologiasta on tässä silti selkeä ja analoginen: vaikka ihminen ja puu eroavat kykyjensä perusteella toisistaan ”elämä-koneina”, ei voida ajatella, että ihmisen olemus tai tietoisuus olisi jollain perustavalla tavalla ”todempi”.

<sup>78</sup> ”Consciousness is the passage or rather the awareness of the passage from these less potent totalities to more potent ones, and vice versa. It is purely transitive.” (Deleuze 1988, 21).

tävää, sisäistä materialismia, joka affirmoi itse itseään ja synnyttää alkuja potentiaalisille ajattelun liikkeille virtuaalisten intensiteettien jatkumoista havaintojen ja aistimusten välillä. Spirituaalisen automaatin kautta jokainen leikkaus sisäisen ja ulkoisen välillä ei ole vain muunnos jo olevasta, vaan ei-käsitteelliseen ajattelun kuvaan (immanenssin taso) perustuva syvempi jonkin uuden tulemisen viivan avautuminen aivojen, ruumiin ja aineksen välillä intuitiivisesti koettavalla kartalla. ”Subjektin” kokemus tapahtuu tällä aina uudelleen keksittävällä kartalla, immanenssin tasolla, jolla se epämääräytyvänä keskuksena asettaa pisteen, josta käsin astua sisään kuvauniversumiin virtaan, piirtää taso ja konstituoida moniaistiset tapahtumat sarjallisena jatkumona otoksesta ja leikkauksesta toiseen. ”Subjekti” ikään kuin syntetisoi maailman virtuaalisen ja aktuaalisen välillä jokaisesta aktuaalisesta pisteestä (”mistä-tahansa-perspektiivistä”) käsin, joka vastaavasti kaksisuuntaisen tulemisen logiikan kautta on subjektin itse-synteesin tulemisen lähtökohta<sup>79</sup>. (D/G 1993, 44–47; Deleuze 1986, 63–64; Deleuze 1991, 42–43; Flaxman 2000b, 93–97; Schwab 2000, 117; Rodowick 1997, 28; Mullarkey 1997, 440; Kennedy 2002, 68–69.)

Jean-Clet Martin (2000, 66–68, 71; myös Bogue 2003, 136) korostaa moniaistisen tulemisen ontologiassa Bergsonin filosofiaa muistin ja aineksen yhteydestä. Muistin toiminnassa on kyse aineksen laadullisen eli sisäisen asteisuuden laajentumisesta (intensiiviset rytmit ja liikkeet) suhteessa määrälliseen eli aktuaaliseen muotoon. Olemiseen liittyvien mahdollisten näkökulmien loputtomuus laajenee muistin kartastossa, jota Bergson hahmottaa kartion tai kärjellään seisovan pyramidin hahmon kautta. Bergson ja Deleuze ajattelevat, että todellinen (*real*) ei ole milloinkaan vain materiaalista, numeerisen monikollisuuden tilassa määrittävää olomuotoa, vaan aines on aina samalla myös intensiivistä ja ideaalista [*idéelle*] monikollisuutta. Todellinen ei voi tulla hahmotetuksi ja kartoitetuksi ilman muistin intensiivisiä jälkiä ja virtuaalisen perustavaa vaikutusta. Virtuaalisen ei vastaavasti voida ajatella olevan vastakkainen olomuoto suhteessa todelliseen, vaan kyse on olemisen kahdesta täydellisen todellisesta dimensiosta. Havaitsemisen prosessi tuottaa leikkauksen aineksen moninaisen jatkuvuuden läpi ja tuottaa aktuaalisen vähentämällä elementtien kirjosta yhden materiaalisen pisteen, läsnä olevan ulkoisen paikan ( $n - 1$ ). Virtuaalinen ei sijaitse aktuaalisen materiaalisessa paikassa vaan ylittää sen tuottamalla muistin vaikutuksesta laajennetun kartion, jossa erilaiset elementit ja kuva-aineiden intensiteetit yhdistyvät sarjallisesti toisiinsa. Virtuaalinen jatkaa aktuaalisten elementtien vaikutusta muistin syvyydessä. Kartio on konstitutiivinen ’ajattelun kuva’, näkymättömän immanenssin tason ja siinä vaikuttavien liikkeiden ja rytmien ”kuorellistettu muoto”.

Spirituaalisen automaatin perusta on ajallisen keston ikuisessa jatkuvuudessa ja sisäisessä muuntuvuudessa, jonka puhtaan eroamisen ja toiston liikkeiden kaksisuuntainen yhteys tuottaa leikkauksia kuva-aineiden virtojen loputtomaan kaaokseen. Moniaistisessa ja ontologisessa konstruktiossa on aina

<sup>79</sup> Deleuzen terminologiassa yksilöt ovat moneuksia, eivät niinkään yksittäisiä entiteettejä. Niitä ei voida dedusoida universaalista rakenteesta Subjekti, kuten Constantin W. Boundas (1994, 102) Manfred Frankin määritelmään viitaten esittää.

ensisijaisesti kyse vähentämisestä, jonka kautta autonomiset yksittäisyydet tapahtumina ja hahmoina voidaan "piirtää" esiin. Ontologisen muutoksen kaksisuuntaisessa dynamiikassa ei-käsitteellinen ja tuntematon paon viiva (absoluuttisen deterritorialisaation linja) tuottaa automatiikan itse-käynnistävyuden, jonka kautta konstituoituu ensiksi pimeä pinta (immanenssin taso), jossa spirituaalinen automaatti operoi kaksisuuntaisesti yhtäältä itsestään eroavan liikkeessä jatkuvan virtuaalisen aineksen laadullisen moneuden, toisaalta toiston liikkeessä jatkuvan aktuaalisen aineksen määrällisen moneuden välillä<sup>80</sup>. Automaatti toteuttaa "sisäisenä montaa" leikkauksia kuva-aineen virtaan, virtuaalisten intensiteettien ja jatkuvuuksien hetkellisen "vangitsemisen" sekä virtuaalisesta aktuaaliseen suuntautuvien liikkeiden "kehystämisen" otoksiksi (*set, ensemble*) kuvien välisinä kokoelmina. (D/G 1987, 188–191; Deleuze 1991, 67; Flaxman 2000b, 94.)

Deleuzen elokuvaontologiassa havaitseminen kytkeytyy sisäisen silmän tai 'kinosilmän' kautta olemisen immanenttiin tulemisen liikkeeseen itseensä. Venäläisestä formalismista ja erityisesti Dziga Vertovilta peräisin oleva termi kino-silmä (*kinoglaz*) tarkoittaa kameran kautta rajautuvaa kykyä asettua asioiden "sisälle" (Shaviro 1993, 40; Crary 2000, 347; Petrić 1987, 2–4). Kinosilmä tuottaa leikkauksen, avoimen mikä-tahansa-tilan, joka mahdollistaa uuden näkökulman tuottamisen suhteessa todellisuuteen kuva-aineen virtana. Crary (2000, 347) näkee Deleuzen tulkitsevan kinosilmää metodiksi tavoittaa ajallisen keston "universaalin variaation ja universaalin vuorovaikutuksen" eli elämän virran (*èlan vital*) itsensä vaikutus spirituaalisen automaatin avaamassa kaksoisartikulaation prosessissa. Havaitseminen toteutuu tällöin optisen näkemisen mallin ylittävien liikeprosessien kautta, jossa silmä on ruumiillistunut osaksi ainesta ja on yhtäältä itse itsensä ulkoinen muoto toiston liikkeissä, toisaalta muotoa perustava sisältö eroavuuden itsensä liikkeessä. Kyse on silmän yhdistymisestä kameraan ikään kuin moniaistisena havaitsemisen liikkeenä aineksessa, sillä kuten Kennedy (2002, 118–119) korostaa Bergsoniin viitaten, ei ole olemassa liikkumatonta, ruumiillistumatonta silmää, vaan kehystetty otos (niin elokuvassa kuin todellisuudessakin) toimii kuten tietoisuus, liikkuvana ja valikoivana periaatteena oman immanenssin tasonsa kehyksessä. Kokija tapahtuu spirituaalisen automaatin kautta immanenssin tasolla, virtuaalisen tietoisuuden tulemisen liikkeessä itsessään ilman palautuvuutta kokemuksesta edeltävään ja aistikykyä säätelevään tietoisuuden keskukseen. (Deleuze 1986, 58–61; Canning 2000, 342.)

Moniaistinen, haptinen näkeminen irtautuu optisen näkemisen ja psykologisen kokemuksen perustasta ja tuottaa aistihavainnollisen moneuden, joka voi avautua 'mistä-tahansa-näkökulmasta' ('any point whatever') käsin leikkauksena kuva-aineen virtaan. Haptinen visuaalisuus on eräänlaista "tuntemi-

<sup>80</sup> Voidaan esittää, että vaikka Deleuze korostaa näiden ympäristöjen kaksisuuntaisuutta ja riippuvaisuutta toisistaan, hän keskittyy monessa suhteessa pohtimaan mahdollisuutta nimenomaan laadullisille eroille eli virtuaalisen potentiaalille perustuvien kuvien ja muodostelmien tuottamiseen. Tämä voidaan nähdä myös Deleuzen painotuksessa korostaa enemmän aikakuvan järjestelmää liikekuvaan nähden, vaikka hän ei tätä eksplisiittisesti tuo esiin.

nen-tietämistä” (*yielding-knowing*), joka tuottaa spirituaalisen automaatin kautta moniaistista (visuaalinen, äänellinen, kineettinen, intensiivinen, affektiivinen, rytmisen, tonaalinen, kielellisesti verbaalinen ja kirjallinen) tietoa, jossa kognition, muistin ja ruumiillisten affektioiden synnyttäminen ei ole enää palautettavissa tunnistamisen mekanismeihin ja representatiivisen identifikaation lakeihin subjektin ja objektin välillä<sup>81</sup>. Käsitteellisesti visuaalisuudesta on keskeinen ulottuvuus Deleuzen rihmastollista elokuvaontologiaa, jossa ajattelemisen prosessit kytkeytyvät aineksen intensiteettien, rytmeihin ja liikenopeuksiin immanenssin tasolla sekä muodostavat kokemisen moneuden, affektien ja perseptien luomisen evolutiivisen tulemisen perustan. Kuten Deleuze Humeen viitaten argumentoi, ideat eivät ole aistittavia suhteita edeltäviä käsitteellisiä termejä, vaan tietoa tuotetaan moninaisesti luomalla linjoja ja suhteita aineksen immanentin tapahtumisen ja tulemisen liikkeistä muodostuvien elementtien välille. Kokemus Deleuzen mukaan tuotetaan osana epäkeskistä (tietoisuus on moneus) mikä-tahansa-näkökulmaa ja sitä toteuttavaa spirituaalista automatiikkaa, jonka kautta laadulliset erot kykenevät voimistumaan ja yhdistymään moniaistiseksi ja ajallisiksi tapahtumiksi. (Crary 2000, 344, 347; Kennedy 2002, 68–70, 117; Colebrook 2002, 31–32; Olkowski 1999, 97; Marks 2000a, 129–131, 148–151, 162–164; Shaviro 1993, 24–25, 49–51; Rajchman 2000, 129.)

Spirituaalinen automaatti toteuttaa ”ontogeneettistä” kaksoisartikulaation tuotannollista liikettä, jossa havaitseminen on immanentisti kytkeytynyt moniaistisen konstruktion tapahtumiseen. Havainnossa toteutuu kokemuksen alustava konstruoiminen olemisen yksiköksi tai kokemuksen atomiksi, joka muodostuu Deleuzen mukaan Leibnizin monadologiaan viitaten kaksisuuntaiseksi monadiksi toimijan ja tapahtuman välillä<sup>82</sup>. Havainnossa vähennetään tai ”kerätään” elementtejä ulkoisesta todellisuudesta vastaanotetuista aistiärsykkeistä ja konstruoidaan moniaistinen kokoelma kaikesta aktuaalisesta ja virtuaalisesta informaatiosta. Ulkoisten kohteiden herättämät ärsykkeet suuntaavat ajattelun linjoja spirituaalisessa automaatissa, hidastavat ja tiivistävät virtuaalisen aineksen puhtaiden ja äärimmäisen nopeiden liikkeiden jatkuvuuksia immanenssin tasolle. Havaitseminen on tässä yhteydessä dynaamisen kaksoisyhteyden synnyttämistä ulkoisen kuva-aineksen virran herättämiin ärsykkeisiin aivan yksinkertaisimpien molekyylien tasolla, kun kuva-aineksen liikkeet avautuvat ulkoisen stimulaation vaikutukselle. (Deleuze 1990b, 115–118, Canning 1994, 91; Marks 2000a, 146–148; Schwab 2000, 115; Buchanan 2000, 120–121; Goodchild 1996, 189–190.)

Automaatti tuottaa ”subjektin” epämääräytyvyyden keskuksessa autonomisen metodin reagoida valikoivasti, vangita ja vähentää aistimateriaa ääret-

<sup>81</sup> Affektiivinen on aineksen virran laadullista intensiteettiä, esi-kielellistä voimaa, joka tapahtuu sisäisten laatuojen tulemisen liikkeenä kokijan ympärillä, hänen olemisensa osana spirituaalista automaattia. Affektien intensiivinen tuleminen tarkoittaa autonomisten, eroavien viivojen tuottamista käsitejärjestelmien ekstensiiviseen eli määrällisesti projisoitaviin kategorioihin. (Colebrook 2002, 39).

<sup>82</sup> Kuten esimerkiksi hämähäkin ja verkon kaksoisyhteys kudonnan tapahtumassa, tai vaikkapa kalastajan ja troolialuksen toimintojen yhteys verkon kokemisessa. Tai rock-tähden ja fanin yhteys elävässä konserttitapahtumassa.

tömästä avaruudesta vain tiettyjä, kiinnostuksen herättäviä fysikaalisia ärsykeitä, rytmejä ja voimia. Tämän valikoinnin pohjalta tapahtuu muistin, aivojen ja ruumiin toimintojen välisessä dynaamisessa yhteydessä virtuaalisten intensiteettien ja ei-käsitteellisen aineksen intensifioitumista, alustavaa ryhmittelyä ja hahmottumista moniaistiseksi tapahtumiksi ja kokoelmiksi eli affekteiksi<sup>83</sup>. Havainnon ”objekti” on konstruktio, josta on vähennetty (tai erotettu) kaikki ne ulkoiset ominaisuudet, jotka eivät tule kytketyksi spirituaalisen automaatin tuottamaan yksilölliseen kokoelmaan. Ontogeneettisen tulemisen kaksoisliikkeen ensimmäisessä vaiheessa tuotetaan siis affekteja moneuksina, jotka ovat Giorgio Agambenin termillä kuvaten ”elämä-muotoja”, rajoittamattomia ja yksittäisiä tulemisen prosesseja ajallisen keston ja aineksen virtuaalisen eron itsensä liikkeessä. Esimerkkinä affekteista yksilöllisinä tapahtumina (*haecceity*), ”tämänkaltaisuuksina”<sup>84</sup>, Deleuze käyttää muun muassa termejä viima, tuuli, päivä, kellonaika, virta, paikka, taistelu ja sairaus, joissa kaikissa tapahtuu jatkuvaa fysikaalista liikettä sekä psykologista ja aistimellista muutosta siinä kuinka ne tulevat tapahtumallisiksi prosesseiksi kokijassa. Deleuzen työ elokuvan parissa on Philip Goodchildin (1996, 190–191) mukaan keskittynyt juuri näiden moniaististen tapahtumien eli affektien ja perseptien analysoimiseen. (D/G 1993, 168–169; D/G 1987, 253; Deleuze 1989, 189; Deleuze 1990a, 31–33, 102–103; Boundas 1994, 104–105; Buchanan 2000, 79; Massumi 2002, 35–36, 239–240; Marks 1998, 39–40; Kennedy 2002, 70.)

Ontologis-moniaistisen kaksoisartikulaation toinen liike muodostuu aktuaalisten muotojen ja käsitteiden konstruktioista, jotka ovat kaksisuuntaisesti jatkuvassa suhteessa alustaviin virtuaalisiin kokoelmiin ja affekteihin. Deleuzen ja Guattarin terminologiassa filosofinen käsite viittaa katkoskohtaan tietoisesta ja tiedostamattomasta eli aineksen aktuaalisen ja virtuaalisen olomuodon välillä, jossa se kokoaa liikkeitä molemmista ympäristöistä. Käsitteiden luominen kytketty Deleuzen ajattelussa pragmatismiin; niihin toiston suhteellisella tasolla kohoavissa käytännöllisissä ja historiallisissa ongelmissa, joissa käsite luodaan aktiivisesti vaikuttamaan. Käsitteet eivät Deleuzen mukaan ole kuitenkaan kielellisiä propositioita, päinvastoin; ne eivät toteuta representaation logiikkaa eivätkä propositioiden tavoin ilmaise rakenteellisia kausaali- ja viittaussuhteita kokonaisuuden ja sen osien välillä. Käsite on affektin tavoin intensiivinen tapahtuma tai tihentymäkohta, joka kokoaa autonomisen ajattelun vaikutuksesta yhteen virtuaalisia (sisäinen jatkuvuus) ja aktuaalisia (ulkoinen jatkuvuus) eron liikkeitä immanenssin tasolla, jossa se luodaan funktionaalisesti vaikuttamaan tietyn pragmaattisen ongelman asettamassa kehyksessä. (D/G 1993, 26–33;

<sup>83</sup> Affekti on välitöntä aistimusta laajempi konstruoitu kokoelma, joka affirmoi dynaamista yhteyttä virtuaalisten intensiteettien yksittäisten (*singularities*) muuntumisten sekä aktuaalisesti olemassa olevien asioiden ja muotojen (esimerkiksi taideteoksen tyylilliset perseptit kuten konsonanssi, dissonanssi, sointi, linja, valo, väri, ääni ja rytmi) välillä.

<sup>84</sup> Tämänkaltaisuuudet vertautuvat C.S. Peircen ensimmäisen semiosiksen muotoihin, kuten esimerkiksi auringonlasku, vuodenaikat, luontomaisema. Deleuze ja Felix Guattari määrittelevät näiden kuvien universaalia olemisen tapaa Duns Scotusin alkupeirceäisen käsitteen mukaisesti termillä *haecceity*. (Peirce 2001, 415–416; D/G 1987, 318; myös Deleuze 1992a, 30–31; Bogue 1989, 132–135; Olkowski 1999, 27).

D/G 1987, 22; Deleuze 1990a, 6; Deleuze 1990b, 131; Deleuze 1992a, 29; Deleuze 1994, 141–142; Massumi 2002, 43; Kennedy 2002, 11–13; May 1994, 35–36; Goodchild 1996, 58.)

Pluralistisen kaksoisartikulaatiomallin molemmat vaiheet, affektien ja käsitteiden konstruktio liittyvät Deleuzella myös semiotiikan alan kysymyksiin. Deleuze ja Guattari ovat yhteisteoksissaan *L'Anti-Œdipe* (1972) ja *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2* (1980) käsitelleet näkökulmia, joita on käsitelty myös uudemman semiotiikan teorian parissa. Merkin olemusta on hahmotettu tässä kehyksessä kielellisen ja esteettisen järjestelmän rajoja ylittävän liikkeen filosofian lähtökohdista käsin. Merkin artikulaation ei enää ajatella tyhjenevän ja rajautuvan käytettyihin semioottisiin käsitteisiin ja kielellisiin propositioihin, kuten muun muassa Eero Tarasti on todennut. Tarasti (1996, 16–17, 256) on hahmotellut eksistentiaalisten merkkien semiotiikkaa, jossa merkkien nähdään muodostuvan itsessään oman olemisensa lähtökohdiksi ja materialisoivan symbolisen tasosta käsin liikkeiden jatkuvaa yhteyttä empiirisen ja transsendentin välillä. Tarastin pohdinnat merkityksellisen eksistenssin laajentuvasta alueesta, johon merkkiä sovelletaan, ovat näkemykseni mukaan monessa suhteessa verrannollisia Deleuzen transsendentaalisen empirismin ideoihin aineksen aktuaalisen ja virtuaalisen liikkeiden dynaamisesta ja tuotannollisesta yhteydestä. Signifikaation olennaiseksi kysymykseksi muodostuu tällöin se virtuaalinen avaruus, jossa merkit elävät, eli tila ennen kuin merkit ovat kiteytyneet objekteiksi. Deleuze ja Guattari esittävät transsendentaalisen empirismin ontologisista lähtökohdista, että aineksen (*matter*) kaksitasoinen liike on yhtä lailla signifikaation kuin muidenkin tiedon ja aistimisen prosessien tapahtumisen perusta. Merkki ilmaisee tällöin virtuaalisten intensiteettien puhtaan eron liikkeen artikuloitumista toiston määrällisten liikkeiden kautta ruumiillisesti aistittavaan olomuotoon. Deleuze ja Guattari tarkoittavat merkin sisällöllä (*content*) puhtaasta eron liikkeestä tapahtuvaa ensimmäistä valikoitumista alustaviksi kokoelmiksi, jossa aineksen intensiivisten virtojen järjestyminen muotoon affektiksi muodostaa merkin ei-hahmollisen substanssin. Merkin ilmaisu (*expression*) viittaa sen referentiaaliseen tapahtumiseen pragmaattisen tason funktionaalisissa rakenteissa, joissa konstruoidut käsitteet operoivat. (D/G 1987, 43–44, 51–53, 86–87; Deleuze 1990a, 12–13, 20–22; Kennedy 2002, 68–69, 115–118; Buchanan 2000, 120–121; Marks 1998, 35; Williams 2003, 52–53; Kennedy 2002, 111–112.)

Deleuze on esitellyt (esim. teoksessa *Le pli – Leibniz et le Baroque*, 1988) eksistentialistisen semiotiikan kaltaisen, pluralistista kaksoisartikulaatiota muuntavan barokki-talon mallin, jonka kautta hän kuvaa aineksen kahden moneuden liikkeiden immanenttia tulemisen organisaatiota. Talo muodostaa avoimen, mutta yhtenäisen järjestelmän kahden kerroksen ja ulkoisen todellisuuden välillä, joita ei voida kategorisesti erottaa toisistaan. Alempi kerros muodostaa materiaalisen aineksen tason, jossa tapahtuu ei-hahmollisten virtojen kiteytyminen aistimelliseen muotoon (*unfold*) erilaisissa ilmaisuissa ja tapahtumissa. Aineksen aistimelliseksi tulemisen liike edellyttää avointa ja jatkuvaa vaikutussuhdetta talon ylempään kerrokseen eli ei-havaittavien intensiivisten virtojen näkyvämmään tasoon. Virtuaalisen tuotannollinen liike aktuaaliseen hahmottuu

kerrosten välillä kahdensuuntaisten taivuttamisen pisteiden tai laskosten (*fold*) välityksellä. Kerroksissa itsessään tapahtuu myös immanentisti sisäisiä liikejatkuvuuksia, yhtäältä ei-hahmollisten aineksen virtojen, toisaalta hahmollisiksi muodostelmiksi artikuloituneiden käsitteiden välillä. Laskokset ilmentävät Deleuzen argumentaatiossa merkkien funktioita; ne yhtäältä kääntävät ei-hahmollisia virtoja orgaanisiksi hahmoiksi, toisaalta niistä eroaa uusia eroavia viivoja, jotka kohoavat yläkerran ei-hahmollisen virtuaalisen jatkuvuuden alueille. (Deleuze 1993, 3–13, 29.)

### 3.3.2 Liikekuva ja aikakuva

Deleuzen elokuvateokset *l'Image-mouvement* ja *l'Image-temps* muodostavat kaksi kuvaontologian tyyppiä, liikekuvan ja aikakuvan<sup>85</sup>. András Bálint Kovács ajattelee, että Deleuze rakentaa kahden kokoelmansa kautta elokuvafilosofian, joka on erottamattomissa tietyn aikakauden historiallisesta kehityksestä. Kovács esittää, että elokuvan järjestelmät ovat representaatioita ajastaan. Ne kuvaavat esteettistä ja historiallista muutosta elokuvan ja sitä koskevan ajattelun määrittymisessä toisen maailmansodan rajaaman murroskauden molemmin puolin. Kovács tulkitsee Deleuzen ajattelun olevan dialektista ja lineaarista, koska hänen kritiikkinsä Christian Metzin strukturalistista elokuvasemiotikkaa kohtaan johtaa Deleuzea rakentamaan uuden elokuvan merkkijärjestelmän. Toisena perusteena tulkinnalleen Kovács esittää elokuvahistoriallisia argumentteja siitä, että modernin käänteeseen kytkeytyvän aikakuvan synnylle olisi olemassa tosiasialliset perusteet annettuina jo elokuvan alkuvaiheen teoksissa. Deleuze näin ollen vain veisi teoksissaan eteenpäin jo aiemmissa teorioissa esitettyjä historiallisia määritelmiä modernista elokuvasta. (Kovács 2000, 156–163.)

Kuitenkaan Deleuzen elokuvafilosofioissa ei ole kyse vain modernismin kehityksestä ja tietyistä kehityskausista osana elokuvan taidehistoriaa, vaan paljon pitempiäaikaisesta keskustelusta elokuvan paikantumisesta filosofian ja ajan välisessä suhteessa, kuten Gregory Flaxman (2000a, 4) huomioi. Kovácsin näkökulma ei avaa Deleuzen tulemisen ontologian ja ei-käsitteellisen ajattelun kuvan luomisen keskeistä yhteyttä elokuvafilosofiaan. Tältä kannalta tarkasteltuna Kovácsin tulkinta Deleuzen elokuvateoksista historiallisina representaatioina ja niiden dialektinen sitominen osaksi lineaarista jatkumoa 1800-luvun lopulta toisen maailmansodan jälkeiseen modernismin aikakauteen ei ole mielestäni kovin onnistunut. Perustelen tätä sillä, että viittaaminen modernin elokuvan historiallisiin viitepisteisiin elokuvan varhaiskaudella ja edistyneen jatkumon rekonstruointiin tästä tosiasiaista käsin ei ole samaa 'tulemisen evoluutiota' kuin mihin Deleuze viittaa ajan tulemiselle pohjautuvan elokuvaontologian lähtökohtana. Syy siihen, miksi Deleuze painottaa juuri modernin käänteen tuottamaa käännettä klassisesta liikekuvasta aikakuvaan, ei ole pelkästään tai-

<sup>85</sup> Kts. Martti-Tapio Kuuskosken huomiot termien käännöksestä, Lähikuva 4/2003, 59–63.

dehistoriallisessa tai esteettis-semioottisessa käänteessä aika- ja tyylikaudesta toiseen, vaan syvemmässä, perustaviin aika/tila-suhteisiin kytkeytyvässä murroksessa, joka mahdollistaa elokuvan filosofian 'ajattelun kuvana'. Liikekuvan ja aikakuvan järjestelmät avaavat kaksi näkökulmaa eron ja toiston liikkeistä avautuviin "mahdollisuuden tiloihin". (Deleuze 1989, 262–263; Deleuze 1995, 52, 55–56, 58; DeLanda 1997, 499–500.)

Liikekuva on terminä läsnä jo Deleuzen elokuvaontologian peruslähtökohdissa, käsityksessä kuva-aineksen ajallisesta liikkeestä, joka koetaan itsessään liikekuvina, ei abstraktina liikkeenä ja siitä eroavina yksittäisinä kuvina. Tämä argumentti muodostaa Deleuzen *The Movement-Image*-teoksessa tekemän Bergson-kommentaarin<sup>86</sup> ensimmäisen teesin, eli 'liike ei ole yhtä kuin "liikkumattomat osat (sections) + abstrakti aika"'. Todellinen liike on tapahtumista kestossa eikä se ole palautettavissa siitä kategorisesti erilliseen, stabiiliin määrälliseen tilaan ja siinä jakautuviin osiin ilman että sen laatu liikkeenä muuttuu tai katoaa. Deleuze asettuu bergsonilaisesta näkökulmasta käsin radikaaliin kritiikkiin päinvastaista argumentaatiota eli transsendentaalista idealismia vastaan, jossa liikkeiden selitetään palautuvan kausaalisesti kokemusta edeltävän käsitejärjestelmän abstraktien skeemojen metafyyssiseen tilaan. Tämä käsitys liikkeen jakautumisesta liikkumattoman hetken ja siitä eroavan abstraktin keston väliseksi ylimääräytyväksi suhteeksi on Deleuzen mukaan keskeinen virhepäätelmä dialektisessa ajattelussa. (Deleuze 1986, 1–3; Kennedy 2002, 117–118; Rodowick 1997, 21–23.)

Deleuze esittää ensimmäisen Bergson-kommentaarinsa toisena teesinä, että liikkeen ja keston suhde muodostuu mikä-tahansa-hetkessä ('any-instant-whatever') ei-määrätyneenä ja ei-linearisena yhteytenä. Sekä liike että kesto ovat jäsentyneet yksittäisyyden, moneuden, ei-reduktiivisuuden, laadullisuuden ja ei-toistettavuuden periaatteiden kautta. Liikkeen ja keston yhteys avautuu jokaisesta hetkestä käsin kohti määrittelemätöntä tulevaisuutta ilman määriteltyä syy-yhteyttä aikaisempaan tapahtumaan tai abstraktiin ideatasoon. Deleuzen bergsonilaisessa kuvaontologiassa koko universumi on määritetty kuvien aggregaattina. Olemisen hahmottuu aineksen liikkeenä, joka on aina jo valmiiksi kuvaa, koska aines on olemukseltaan valollista ja siten perustavasti ilmenevää. Transsendentaalinen ideataso on sisäistynyt kuvien materiaaliseen immanenssiin: kaikki mitä voidaan esittää, on olemassa valmiina aineksessa itsessään virtuaalisten intensiteettien potentiaaleina. Näin ollen ei myöskään voida kategorisoida dialektista eroa osien ja kokonaisuuden välillä, joka muodostaa Deleuzen liikekuvaan liittyvän Bergson-kommentaarin kolmannen teesin. (Deleuze 1986 3–11; Rodowick 1997, 21–29.)

Kolmannen teesin mukaan kokonaisuus ei ole osiensa summa eikä sitä voida abstrahoida totaliteetiksi, jonka kokemusta edeltävä metafyyssinen asema määritteli etukäteisesti liikkeen suunnan tapahtumien kausaliteettina. Kokonaisuuden tiedostaminen ja kokeminen suhteessa osiinsa voi tapahtua vain in-

<sup>86</sup> Deleuze esittää teoksessa kaksi Bergson-kommentaarista; ensimmäinen koskien liikkeen yleisiä määritelmiä (1986, 1–11) ja toinen koskien liikekuvan ontologiaa yleisellä tasolla ja sen kolmea päätyyppiä (1986, 56–70).



tutiivisesti jatkuvassa muutoksen prosessissa, jossa osien väliset muutokset tilassa tuottavat myös kokonaisuuden tasolla laadullisen muutoksen kestossa. Kokonaisuus tapahtuu ontologisen tulemisen liikkeessä avoimena ja jakamattomana ajallisena jatkuvuutena, jossa universaali kesto jatkuu yksittäisissä kohtauksissa (*set*), jotka ovat jaettavissa tilallisesti suljettuihin ja sisäisesti pienempiin osiin. Liikekuvan ontologinen kuvajärjestelmä tuottaa olemustaan kestossa mikä-tahansa-hetkestä käsin jatkuvana kuva-aineuksen liikkeiden laadullisena muuntuvuutena ja käänteinä yhdestä yksittäisestä kuvatapahtumasta toiseen. Liikekuvassa osien ja kokonaisuuksien suhde määrittyy kuvakehyksen ja montaasin välisenä yhteytenä, jota otos välittää. Otos on kehyksen merkitsemä, ryhmittelemä ja järjestämä, liikkeessä oleva kokonaisuus, jonka kuva-aineuksen muutoksia montaasi jäsentää suhteessa kokonaisuuteen. (Deleuze 1986 3–11, 12–24; Deleuze 1989, 29; Rodowick 1997, 21–29; Bogue 2003, 39, 41–48; Colebrook 2002, 42–45.)

David Rodowick (1997, 30–31) erottaa Deleuzen elokuvafilosofiassa kolme deduktiota, jotka hahmottavat näkökulmia siihen mitä elokuva on tai voisi olla: 1) liikekuva laajimmassa merkityksessään immanenssin tasona, joka aggregaattina konstituoii kuva-aineuksen ”ei-signifioivan ja ei-syntaktisen, plastisen massan” liikkeitä kuvaontologian kahden akselin (horisontaalinen, vertikaalinen) perustaksi, 2) kolme elokuvallisen liikekuvien variaatiota ja niihin liittyvä havainnon automatiikka, 3) muistin ja tietoisuuden problematiikka ja suorien aikakuvien konstituoituminen.

Deleuze ja Bergson käsittelevät liikekuvan kohdalla immanenssin tason<sup>87</sup> ja kolmen kuvatyypin suhteiden problematiikkaa, joiden ontologinen yhteys toteutuu epäsuorasti kaksoisartikulaation jäsentämänä. Artikulaation ensimmäisen liikkeen tai deduktion vaiheessa pystytetään ei-käsitteellinen ajattelun kuva eli immanenssin taso, joka dynamisoi kosmosta ja tuottaa perustavimman itsestään eroamisen (*differentiation*) liikkeen vertikaalisella akselilla. Immanenssin taso suodattaa ja valikoi virtuaalisen kuva-aineuksen ei vielä havaittavia ja tiedostettavia liikkeitä, jotka laajentuvat värähtelevänä massana puhtaassa kestossa valon energeettisten voimien vaikutuksesta. Immanenssin tasolla muodostuu intervalli vertikaalisen akselin puhtaan eroamisen liikkeen tuotannollisena yhteytenä suhteelliseen eli horisontaaliseen akseliin, jossa liikekuvan kolmen aktuaalisen kuvatyypin (havaintokuva, toimintokuva ja vaikutuskuva) erikoistuminen (*specification*) liikekuvan määrällisiksi järjestelmiksi saa muotonsa. (Deleuze 1986, 58–59; Deleuze 1989, 28–29; Bogue 2003, 39; Schwab 2000, 110–111; Rodowick 1997, 28–31, 33–37.)

Deleuzen ontologiassa subjektiviteetti muodostaa, kuten edellä todettiin, avoimen moneuden, kokonaisuuden epämääräytyvän keskuksen, jossa havaitsemisen ja ruumiillisen aistimisen prosessit toteutuvat spirituaalisen automaatin kautta kaksisuuntaisena yhteytenä kuvien universaaliin aggregaattiin. Liikekuva ilmentää tätä subjektin ja maailman yhteyttä epäsuorana välityksenä intervallin tai aisti-motorisen skeeman (*un schéma sensori-moteur; a sensory-*

<sup>87</sup> David Rodowick huomioi tässä Henri Bergsonin käyttävän immanenssin tasoa vastaavana terminä ”läsnaoleva Kuva”, the present Image. (Rodowick 1997, 28).

*motor-schema*)<sup>88</sup> välityksellä. Abstraktin keston virtuaalisten aines-virtojen eroamisen liike kääntyy vertikaalisella akselilla ruumiillisen aistimisen ja havaitsemisen tasoksi horisontaalisella akselilla intervallin kautta, joka on eräänlainen aisti-motorinen palautusjärjestelmä. Intervalli vastaanottaa silmän, muiden aistikykyjen ja aivojen tuotannollisen yhteyden kautta sisääntulevia aineksen aktuaalisten muotojen ulkoisia liikkeitä sekä muuntaa niitä affekteiksi ja tapahtumiksi ennen kuin suuntaa aineksen virtoja ulosmeneviksi liikkeiksi. Klassisen elokuvarealismen kerronta ja kuvaus muodostavat kausaalisesti jatkuvan linkin osien ja kokonaisuuden välillä, jonka kautta yksittäiset tilanteet ja tapahtumat sidotaan epäsuorassa muodossa ajan ja tilan funktionaalisen kausaaliiteetin kautta tarinan ja narratiivin etenemiseen. Intervallin sensomotorinen kehys määrittää ja jäsentää kerronnallisten toimintojen yhteyden katsojan mielen liikkeisiin havaitsemisessa prosessissa. Klassisen liikekuvan sensomotorinen kehys tuottaa epäsuoran kerronnan funktion kautta sulkeutuvan muodon suhteessa katsojaan, jolloin elokuvallinen havaitseminen on sidottu intervallin määrittämään havainnon ja toiminnon väliseen dialektiikkaan<sup>89</sup>. Klassisessa liikekuvassa tilanteet rakentuvat kerronnallisina tiloina, jotka laajentuvat ajan epäsuoran representaation perusteella suoraan toiminnaksi, edellyttävät etukäteisesti toimintoja tai synnyttävät reaktioita. Katsojan reaktiot mukautuvat ilmaistuun tilanteeseen tai modifioivat sitä edelleen, mutta esityksen ja havainnon välisen aistimotorisen sulkeuman määrittämässä kehyksessä. (Deleuze 1986, 155–159; Deleuze 1995, 51; Rodowick 1997, 29, 43.)

Aisti-motorisessa järjestelmässä rekisteröidään ja kehystetään ensiksi havaitsemisen kautta valikoivasti elementtejä aineksen sisääntulevien liikkeiden virrasta, jotka tuotetaan spirituaalisessa automatiikassa aistimellisiksi kuvatapahtumiksi. Intervalliin kytkeytyvän havaitsemisen kautta suodattuneet eli vähennetyt piirteet muodostavat Deleuzen argumentaatiossa liikekuvan ensimmäisen tyyppin, havaintokuvan (*l'image-perception; perception-image*). Liikekuvan kohdalla käsitys sidotusta sensomotorisesta skeemasta tarkoittaa, että havaintoa ei voida erottaa ulosmenevästä liikkeestä eli reaktiivisesta toiminnosta, joka muodostaa intervallissa tapahtuvan liikkeen toisen puolen eli toimintakuvan (*l'image-action; action-image*). Liikekuvan kolmas päätyyppi eli vaikutuskuva (*l'image-affection; affection-image*) määrittelee moniaistisen havaintotapahtuman muodostumista havainnon ja sisäisen aistimuksen yhdistymisenä toisiinsa. Affektit ovat monikollisia kokoelmia, joissa aistimukset yhdistyvät havaintoihin ruumiillisen olemassaolon muotoina 'ilman ruumista'. Affekti yhdistää intervallissa aistiobjektin tietoisesta havainnon ja ruumiillisen aistimuksen kaksisuuntaisen (sisääntulevan ja ulosmenevän) liikkeen laadulliseksi entiteetiksi. Vaiku-

<sup>88</sup> Sensomotorinen skeema tarkoittaa klassisen elokuvan ydintä esityksessä ja kerronnassa, eli ennalta asetettu ilmaisun ja kerronnan skeema määrittää strukturalistisesti elokuvan katsomistavan. Toisin sanoen kuvaliikkeet tunnustetaan kognitiivisesti mentaalisen skeeman sidotun rakenteen pohjalta.

<sup>89</sup> Sensomotorisen kehyksen eli sidotun intervallin toiminta voidaan rinnastaa lacanilaiseen, Jean-Pierre Oudartin nimeämään sutuurin käsitteeseen, jonka kautta psykosemiottiikassa on tarkasteltu klassisen kerronnan tapaa tuottaa kiinteä emotionaalinen yhteys elokuvan ja katsojan välille (Heath 1981, 92).

tuskuva merkitsee intervallin itsensä laadullista ilmenemistä, jossa havainnon sisääntuleva liike kytkeytyy ratkeamattomana ja ei-kausalisena yhteytenä ulosmenevään liikkeeseen eli toimintaan. (Deleuze 1986, 62–66; Rodowick 1997, 33–37; Bogue 2003, 35–38; Schwab 2000, 115–116.)

Deleuzen elokuvafilosofia painottuu kuitenkin liikekuvaa enemmän aikakuvan järjestelmään, jonka syntyminen tulee mahdolliseksi, kun klassinen elokuvakerronta toisen maailmansodan rajaaman ajankohdan myötä kriisiytyy ja avaa tien modernin elokuvan tulemiselle eri muodoissaan. Deleuze on kuvannut tätä tieteen, taiteen ja kulttuurin eri aloilla jo aiemmin tapahtunutta murroskohtaa kopernikaanisen vallankumouksen tapahtumisena elokuvassa, joka kriisiyttää vahvalle aistimotoriselle skeemalle rakentuneiden elokuvien, erityisesti toimintakuvan eri tyypit. Moderni elokuva nostaa esiin muistin ja tietoisuuden problematiikan rikkomalla liikekuvan ajan ja liikkeen ykseydelle perustuvan vahvan aisti-motorisen kehyyksen ja muodostaa yhteismitattomuuden tai irrationaalisten katkosten epäkeskisen aistimusjärjestelmän. Aikakuvassa tapahtuu osien ja kokonaisuuden välisten funktionaalisten siteiden irtoaminen merkitykseltään ja tarkoitukseltaan avoimiksi, suoriksi ajan kuviksi. Moderni aikakuva vapauttaa kuvaliikkeiden sarjalliset yhteydet ja kohottaa ajan puhtaan keston, abstraktina sisäisyyden voimana, jonka havaitseminen ei edellytä sensomotorista kytkentää kerronnallisiin tapahtumiin. Aikaa ei enää esitetä epäsuorasti kerronnan objektina, tilanteesta toiseen etenevänä kerronnallisena jatkuvuutena, jonka tapahtumiseen katsoja on sidottu havainnon ja toiminnan reaktiivisen mekaniikan perusteella. Modernissa elokuvassa alkaa esiintyä puhtaasti optisia ja sonorisia tilanteita, käyttötarkoituksensa menettäneitä irrallisia "mikä-tahansa-tiloja" (*espace quelconque; any-space-whatever*)<sup>90</sup>, joihin on mahdotonta enää reagoida ajan epäsuoran representaation, normaaliajattelun kehysten ja realismin katsomiskonventioiden perusteella. (Deleuze 1986, 109; Deleuze 1989, 4–7; Deleuze 1992a, 138–146.)

Aikakuvassa keskeissubjektin aistikykyihin ja kognitioon sidottu havaitsemisen ja esittämisen malli muuntuu aika-aineksen kaksisuuntaisia liikkeitä konstruoivaksi moniaistiseksi aistimuskoneeksi, 'ruumiiksi ilman elimiä' (*body without organs, BwO, corps sans organes*). Aikakuvan järjestelmä operoi avoimen intervallin kautta, jossa spirituaalinen automaatti luo syvemmän kinosilmän<sup>91</sup> tavoin kytkentöjä ja tulemisen viivoja immanenssin tasolla ei-kielellisen sisäisyyden tuottamiseksi osaksi kokemuksen tulemisen prosessia. Kyse on transsendentaalisen Toisen, itselle ulkoisen, tuotannollisesta vaikutuksesta aineksessa, jota Deleuze kuvaa 'tuntemattoman ruumiin alkuperänä' aivoissa, ei-

<sup>90</sup> Deleuze viittaa termillä Pascal Augén käsitteeseen, jonka voidaan katsoa liittyneen elokuvaan aina sen alkuajoista lähtien. Kyseessä on singulaarinen tila, joka hahmottaa virtuaalisena ja monikollisina singulariteetteina vaikuttavan mahdollisen lokuksen suuntaa, eivätkä siihen viittaavat kytkökset ole välttämättä havaittavissa aktuaalisina muotoina läsnä olevassa. (Deleuze 1986, 109).

<sup>91</sup> Vaikka kinosilmää toteuttaneet venäläisen formalismin montaasielokuvat sijoittuvatkin Deleuzen historiallisessa luokittelussa enemmän liikekuvan klassiseen tyyppiin, juuri "sisäisen silmän" metodologia on yksi niistä periaatteista, joilla liikekuva tulee hyvin lähelle aikakuvan filosofiaa eli kykyä esittää puhtaan ajallisuuden ja ajattelun liike "epäkeskisten" kuvien itseaffektoituvana liikkeenä.

ajateltuna ajatellussa, ei-kielellisenä kielellisessä, syvempänä kuin läsnä olevaa ulkoista vastaava välitön sisäinen kokemus. Kinosilmä avaa syvemmän ei-kielellisen sisäisyyden ulkoiselle, sillä sen leikkaamat kuvat ovat suorassa yhteydessä ei-nähtävän ja ei-sanottavan puhtaan laadun erojen monikolliseen ympäristöön. Kun myöhemmin käsittelen tarkemmin Jean-Luc Godardin montaasi-käsitystä, voidaan havaita läheinen yhtäläisyys tähän aikakuvan ontologiseen periaatteeseen. (D/G 1987, 153; Flaxman 2000b, 104; Rodowick 1997, 31; Canning 2000, 341; Marks 2000b, 210–211; Shaviro 1993, 48.)

Vasta modernin elokuvan kautta nousee elokuvassa Deleuzen mukaan esiin ontologinen kysymys siitä mihin suuntiin elokuva kykenee kehittymään omien lakiansa mukaan operoivana virtuaalisena 'ajatellun (elo)kuvana'. Tämä murros merkitsee, ei niinkään historiallista kuin eettistä evoluutiota, sillä moderni elokuva teki mahdolliseksi ajatella ratkeamatonta suhdetta kuvan ja käsitteen välillä. Aikakuva toteuttaa elokuvan kaksisuuntaista tapahtumista representaation lainalaisuudet ylittävän ei-käsitteellisen ajattelun lähtökohdista käsin. Aikakuvassa avautunut intervalli synnyttää katsojalle eettisen vapauden luoda kuva-aineuksen puhtaiden näkö- ja kuulomerkkien (*des opsignes et sonsignes aux signes cristallins; opsigns and sonsigns*) erottautumisen ja yhdistymisen liikkeistä affekteja ja synnyttää virtuaalisia ajattelun 'matkoja'. Aikakuvan järjestelmä keskustelee liikekuvaa lähemmin Deleuzen yleisemmän ontologian kehyksessä. Se laajentaa elokuvallisen kokemuksen ontologiseksi tulemisen prosessiksi, jonka tapahtuminen käynnistyy aineksen virtuaalisia ja aktuaalisia jatkuvuuksia kehystävässä muistin kartiossa. (Deleuze 1989, 1–13, 41, 68; Deleuze 1992a, 144; Deleuze 1995, 60–61; Flaxman 2000b, 104; Canning 2000, 342–346; Rodowick 1997, 82–84; Marks 1998, 143–144.)

### 3.3.3 Moderni elokuva ja elokuvallinen realismi

Aikakuvan uusi etiikka perustuu sensomotorisen kehyksen sidotun intervallin purkautumiseen, joka synnyttää elokuvarealismen todenmukaisuuden periaatteiden eli kuvitteellisen ja todellisen sekä toden ja epätoden erojen hämartyksen. Moderni elokuva avaa epämääräytyvyyden periaatteen sekä kuvitteellisen ja todellisen, fysikaalisen ja mentaalisen rajat ylittävän tulemisen liikkeen kautta tien ontologiseen moneuteen. Elokuvallisen ontologian perustaksi muodostuu tämän myötä transsendentaalisen immanttinen sulautuminen empiiriseen. Näin ollen ei ole enää korkeampaa, transsendentaalista paikkaa, josta käsin voidaan kysyä tietämisen ja olemisen lähtökohtia. Deleuzen mukaan vaikka jo 1920-luvun surrealistisessa ja ekspressiivisessä taide-elokuvassa oli esiintynyt samankaltaisia pyrkimyksiä, vasta moderni elokuva antoi elokuvaa alusta asti jahdannelle haamulle eli esi-kielellisen ilmaisulle ruumiillisen muodon, jonka voi nähdä toteuttavan elokuvan utooppisen ideaalin sisäisyyden ulkoistamisesta "demokraattiseksi kuvaksi". Modernissa aikakuvassa avautunut intervalli merkitsee subjektin ja objektin dualistisen eron hämartymistä, jonka myötä myös Christian Metzsin määrittelemä läsnä olevan reaalisen ja poissaolevan ku-

vitteellisen dialektiikka katoaa elokuvallisen signifiikaation perusteena<sup>92</sup>. (Deleuze 1989, 6–7, 41, 44–46; Deleuze 1992a, 140–141; Rodowick 1997, 80–85, 92–93; Dawkins 2002, 66.)

Deleuze (1989, 25–26) kritisoi Metzlin psykosemioottisen elokuvateorian kaksoiartikulaation järjestelmää, joka rakentuu käsitykselle elokuvallisesta merkistä imaginaarisena signifioijana, jonka toiminta muodostaa elokuvalle ominaisen merkkikielen kuvitteellisen ja todellisen välillä. Imaginaarisen signifiikaation teorian mukaan kaikki sisäisyyden ilmeneminen elokuvakerronnassa selittyy kyseisen eron perusteella. Tällöin sisäinen kokemusmaailma signifioidaan uniksi, muistoiksi, kuvitelmiiksi ja muiksi ei-kielellisiksi elementeiksi, jotka rakentuvat alisteisina ja ”epätosina” vastakohtina elokuvan ontologiselle todellisuudelle, sen toden kriteereille ja realistiselle todenvaiikutelmalle. Moderni elokuva muodostaa poeettisen todellisuuden, joka eroaa klassisen realismin proosallisesta todellisuudesta ei-kenenkään maana, vyöhykkeenä näkyvän reaalityodellisen ja tuntemattoman ei-kielellisen välillä. Siinä tulee mahdolliseksi ylittää todellisen ja kuvitteellisen raja muistin ja unien esikielellisiä sisäisyyden virtoja aktualisoivien merkkien keinoin, kuten Pier Paolo Pasolini (Greene 1990, 111) ja Jean Cocteau (Cocteau 1983, 45–46; Cocteau 1994, 39) näkevät. Poeettista signifiantsia on elokuvateoriassa kuvattu myös termien elokuvallinen (*filmic*) ja fotogeeninen (*photogénie*) kautta, jolloin tarkoitetaan kielellisen ja ei-kielellisen signifiikaation rajakohtaa, ”kolmatta merkitystä” (Barthes 1986, 41–62; myös Lyotard 1986), joka ikään kuin vuotaa järjestelmän sisältä käsin liiallisen signifiantsin liikkeenä. Poeettinen merkki on eräänlainen materiaalista tyhjyyttä signifioiva upotusrakenne, jossa transsendentaalinen kosmos ilmenee väläyksenomaisesti kuva-ainekseen sisäistyneen universaalien keston ja sisäisen ajan aistimellisen voiman vaikutuksesta. Esimerkkinä tämänkaltaisesta poeettisesta estetiikasta voidaan mainita erityisesti Andrei Tarkovskin elokuvataide. (Deleuze 1986, 74–76; Deleuze 1989, 42–43; Maffesoli 1995, 151–152, 157; Tarkovski 1989, 136–138; Cheryn Turim 1985, 74–76; Sihvonen 1991, 55; Sihvonen 1993, 240; Valkola 1992, 115–116; Valkola 1999, 209.)

Deleuze määrittelee aikakuvan terminologiassa kuvitteellisen ja todellisen eron ylittävän elokuvallisen signifiikaation kristallikuvan kautta. Kyse on eräänlaisesta ”ajan peilistä”, jossa aktuaalinen kuva muodostaa kaksisuuntaisen tulemisen linjan oman virtuaalisen kuvansa kanssa. Todellinen ei tällöin enää kytkeydy kuvitteelliseen läsnäolo/poissaolo-dialektiikan kautta, vaan kristallikuva tapahtuu immanentisti molemminpuolisena, ikään kuin potentiaalisten siementen ratkeamattomana suhteena tulemisen liikkeen mahdollistavaan aktuaaliseen ympäristöön. Kristallikuva on merkki tilallisista saranoistaan irronneen ajan ja virtuaalisen kuva-aineksen liikkeen itsessään konstituovasta ja yhteismitattomasta signifiikaatiosta. Kristallikuvat ovat merkkejä rajasta, jossa subjektin ja objektin sekä representaation lainalaisuudet purkautuvat ja todellinen on immanentisti sisäistynyt monikolliseen tulemisen prosessiin aineksen virtu-

<sup>92</sup> "The Imaginary Signifier", 1986, 35–65; alkup. teoksessa *Essais sur la signification du cinéma*, 1968.

aalisen ja aktuaalisen olomuodon välillä. (Deleuze 1989, 68–69; 79–81; Deleuze 1991, 38–43; Deleuze 1992a, 140–141.)

Deleuze pohtii kristallikuvan olemusta Bergsonin ajan filosofian kautta ajan pohjattoman syvyyden ja ikuisen muutoksen liikkeen perustalta. Kristallinen aikakuva on merkki ajan tapahtumisesta nykyhetken, menneisyyden ja tulevaisuuden välillä, jossa kuvan molemminpuoleisuus liittyy ajan ontologian ominaispiirteeseen nykyisyyden aktuaalisen läsnäolon kääntymiseen yhtäältä uudeksi läsnä olevaksi nykyhetkeksi tulevaisuudessa, toisaalta sen ohitse kulkevaan ja kohti ajan omaa virtuaalista menneisyyttä kääntyvään liikkeeseen. Kristallikuva signifioi tämän ajan kahdentumisen ja kaksisuuntaisen tapahtumisen jatkuvan liikkeen itsensä kohoamista esiin spiraalimaisena kehänä osana absoluuttisen keston 'ikuisen paluun'<sup>93</sup> kiertoa. Ajallinen kesto ei Deleuzebergsonilaisessa filosofiassa ilmene tilallisen läsnäolon määrittämänä, vaan se tapahtuu alituisen muutoksen ja laajentumisen liikkeen kehämäisessä spiraalisessa. Kesto konstruoi myös tilan liikkeen lähtökohdista käsin verkostomaiseksi, aika-aineksesta muodostuvia yhteyksiä alati moduloivaksi ympäristöksi. Deleuze erottaa kaksi toisiinsa yhteydessä olevaa ajallista kehää, yhtäältä yksittäisestä pisteestä tai kristallikuvasta sisäisesti, aktuaalisen ja sen virtuaalisen välillä syvenevän pienen (tai suhteellisen) kehän (esim. muistot, unet, aistikokemukset); toisaalta siitä ulospäin laajentuvan suuren kehän, joka tuottaa yhteyden syvempään ajan absoluuttiseen keston aina aika-tila-universumin ääretömiin reunoihin asti. Pieni kristallikuvan siemen ja siinä kristallisoituva suunnaton universumi ovat kaksi ääripäätä aika-aineksen absoluuttisen ja suhteellisen liikkeen ontologiassa. (Deleuze 1989, 41, 69, 79–83; Deleuze 1991, 22–23, 37–38; Deleuze 1992a, 141.)

Ajan kahdentuminen tuottaa Deleuzen bergsonilaiseen ontologiaan pohjautuvan ominaispiirteen, aktuaalisen ja virtuaalisen yhtäläisen realismin, transsendentaalisen empirismin: aktuaalinen kuva-aines liikkeessä sisältää aina jo itsessään, immanentisti, keston virtuaalisten intensiteettien tulemisen liikkeen. Jokainen erityisestä pisteestä käsin avautuva pienempi ja suurempi aika-kehä on aktuaalisen ja virtuaalisen todellisen samanaikaisuutta, jossa jälkimmäinen on yhtä todellinen kuin edellinen eikä edellytä aktualisoimista tullakseen todelliseksi. "Subjekti" on epämääräytyvyyden keskus, jossa ajan tulemisen ontologia toteutuu sisäisen ja ulkoisen rajaa piirtävän spirituaalisen automaatin vaikutuksesta. (Deleuze 1989, 79–83, 156–158; Deleuze 1991, 34–35; Kennedy 2002, 68–69; Crary 2000, 344–347, 358.)

Modernin elokuvan luonteenomaisiin piirteisiin kuuluu tämän kristallisen aikakäsityksen vahvistaminen. Erityisesti Godard on elokuvassaan tavoitellut sisäisen ajallisuuden itsensä elokuvaamista ja hän esittää Deleuzen näkökulmien mukaisesti, että aika ei ole milloinkaan vain läsnä olevaa preesenssiä, vaan nykyhetki on vain linkki aiemmin olleen ja tulossa olevan nykyisyyden välillä. Deleuze näkee Godardin pyrkimyksen ajan tulemisen liikkeen esittämiseen hyvin vaativana tehtävänä, sillä se ei edellytä vain materialistista vieraannutta-

<sup>93</sup> Vrt. Jean-Clet Martinin esitys Deleuzen bergsonilaisesta, ajan ja aineksen erottautumisen liikkeistä muodostuvasta kartiosta kappaleessa 3.3.1.

mismetodia representaation illusorisuuden paljastamiseksi tai kerronnallisen aikakäsityksen eliminoimista, vaan ontologian ymmärtämistä täysin eri lähtökohdista, tilan asettamista ajan liikkeestä käsin. Modernin elokuvan synnyttäjä suora aikakuva tuottaa ajan emansipaatiolle perustuvan aistijärjestelmän, jossa aika ei ole enää riippuvainen tilaan asettuvasta liikkeestä. Ajan epäsuora mittaaminen määrällisten kategorioiden keinoin on Deleuzen mukaan yleinen ja ”normaali” ontologiseen realismiin kytkeytyvä tapa alistaa aikaa. Normaali liike tarkoittaa hänen terminologiassaan liikkeen palautuvuutta tilan transsendoimiin keskuksiin, joka samalla tuottaa käsityksen toisenlaisen, millä tahansa tavalla keskittämistä välttävän liikkeen olemuksesta epänormaalina tai poikkeavana. Keskuksia välttävä, epäkeskinen tai poikkeava liike on filosofista reflektiota tavassa, jolla se nostaa esiin kysymyksen ajan olemuksesta ja asemasta. (Godard, Bachmann 1983, 118; Deleuze 1989, 37–38, 142–143; Bogue 2003, 147–150.)

Aikakuva synnyttää virtuaalisen reaalille perustuvan liikkeen ”mahdotoman jatkuvuuden”, joka purkaa keskusten hegemonian, kausaliteetin ja perusteltavuuden periaatteet sekä vapauttaa ajan liikkeen sitä normaalisti alistaavasta epäsuorasta kytkennästä representaatioon ja määrällisten kategorioiden aikaa numeraalisti mittaaviin funktioihin. Tilan metafysiikan ja keskusten ontologinen disintegraatio tulee nähtäväksi suoraan ajan loputonta tulemisen jatkumoa materialisoivissa merkeissä. Modernin elokuvan olemusta kuvaa ominaisimmin juuri tämä ajallista rajaa ’ennen ja jälkeen’ hahmottava, poikkeavan liikkeen asettama ratkeamaton tilallisuus. Godard on tehnyt tästä rajan ontologiasta Deleuzen mukaan oman metodologisen (tai tutkivan) elokuvakäsityksensä perustan, jonka ylittämisen liikkeen keskiössä hänellä on perinteinen erottelu formalistisen montaasin ja realistisen otoksen filosofiaa teoretisovien käsitysten välillä. (Deleuze 1989, 37–42; Colebrook 2002, 53–54.)

Godardin tutkivan elokuvakäsityksen kautta tulee esiin myös toinen keskeinen modernille elokuvalle tyypillinen periaate eli toden ja epätoden eron hämärtyminen. Liikekuvan sensomotorisen kehityksen avautuminen muuttaa klassiselle elokuvarealismille tyypillisen todenvaikutelman ja transparentin representaation kautta legitimoidun totuuden käsitteen jatkuvia metamorfooseja tuottavaksi konstituution prosessiksi. Aikakuvassa representaation ja lineaarisen aika-käsityksen problematisoituminen johtaa totuuden ja sen vastakohtana ymmärretyn epätoden käsitteen dialektiikan purkautumiseen. Toden ja epätoden suhde muuttuu selvittämättömäksi, sillä totuuden perusta muuntuu aikakuvassa dualismien rajat ylittäväksi tulemisen liikkeeksi minkä tahansa kahden kategorian välillä. Moderneista elokuvantekijöistä muun muassa Godard ja Pier Paolo Pasolini kehittivät audiovisuaalisia metodeja elokuvapoetiikan ontologisen moneuden toteutumiseksi. Pasolinin ’vapaa epäsuora diskurssi’ (*free indirect discourse*) ja ’vapaa epäsuora subjektiivisuus’ (*free indirect subjective*) ovat käsitteellisesti hyvin lähellä Godardin näkemyksiä montaasielokuvan funktioista. Molemmat tekijät korostavat kuinka tärkeää on ylittää klassisen realismin dualistinen ero yhtäältä henkilön subjektiivisen näkökulman ja toisaalta kameran transparenttina ikuistaman objektiivisen kuvauksen välillä. Modernin elo-

kuvan poetiikalle on luonteenomaista juuri vapaan, epäsuoran diskurssin kautta tuotettu kahtiajakautunut todellisuuskäsitys, joka kiteytyy fiktion ja todellisen rajan ylittävässä risteyskohdassa. (Deleuze 1986, 74–76; Deleuze 1989, 130–135, 148–149; Deleuze 1992a, 141–142; Deleuze 1995, 65–67; Viano 1993, 93; Greene 1990, 41, 125.)

Klassisessa elokuvarealismissa ajan nähdään määrittyvän epäsuorasti representaation eli orgaanisen kuvauksen objektina, joka määrittelee kausaalisesti tilan metafysiikan perusteella kuvauksesta seuraavien toiminnan ja liikkeen funktiot. Liikekuvan orgaaninen kerronta ja kuvaus perustuvat sensomotorisen skeeman määrittelemään tarinan lineaariseen kehitykseen, joka tuottaa kokonaisuuden yksittäisten tilanteiden kautta rakentuvaksi aika-tilalliseksi sulkeumaksi. Modernissa elokuvassa kerronnan ja kuvauksen olemus lakkaa olemasta totuudenmukainen, kun kerronta ja esitys eivät kytkeydy sensomotorisen kehyksen lainalaisuuteen ja totena representoitaviin kuvauksiin. Aikakuvassa muodostuu sensomotorisen kehyksen purkautuessa ja siitä avautuvan ”poikkeavan liikkeen” vaikutuksesta kristallinen tilanne ja rihmastomainen kerronnan ja kuvauksen tila. Modernin elokuvan ontologinen kokonaisuus hahmottuu ratkeamattomana moneutena, vaihtoehtoisten kuvausten (puhtaasti optiset, äänelliset ja taktiiliset tilanteet), narraatioiden ja tarinoiden sarjallisena jatkumona itsessään validissa, virtuaalisen ajan tulemiselle perustuvassa rihmastomaisessa tilassa. Modernissa elokuvassa vapaan, epäsuoran diskurssin kautta ei voida enää argumentoida totuuden ideaaliin viittaavasta tarinasta kerronnan ja kuvauksen perustana. Aikakuvassa konstituoituu sen sijaan pseudotarina, moneuden liikkeeseen perustuva tarinan simulaatio tai metamorfoosi, jossa kerronnan todenmukaisuuden nähdään tapahtuvan aineksen aktuaalisten ja virtuaalisten voimien tuottamien laadullisten suhteiden ratkeamattoman vaihtoehtoisuuden perusteella. (Deleuze 1989, 126–131, 149, 153; Kovács 2000, 163; Rodowick 1997, 85–87.)

Modernit elokuvantekijät ovat pyrkimyksessään ylittää subjektiivisen ja objektiivisen välinen raja tässä mielessä totuuden luoja. Modernissa elokuvassa sensomotorisen skeeman sidotun intervallin avautuminen tekee mahdolliseksi muuttaa ’pelin sääntöjä’, konstituoida kolmannen tilassa piirtyvä tulemisen viiva, joka ei-käsitteellisen, tuntemattoman voiman vaikutuksesta voi suunnata ajattelun ja kokemisen viivoja tuottamaan mahdollottoman esiin mahdollisessa. Aikakuvassa ontologinen tuleminen tulee mahdolliseksi erityisestä pisteestä tai kristallikuvasta käsin avautuvien selittämättömien ajallisten erojen sekä siitä seuraavan ratkaisemattoman aika-tilallisen vaihtoehtoisuuden johdosta. Moderni elokuva on taide-elokuvaa sanan varsinaisessa merkityksessä, sillä taide on Deleuzen mukaan totuuden luomista, kun käsitystä totuudesta ei voida enää saavuttaa sen muuntuessa ontologiseksi moneudeksi. Totuus tapahtuu uuden esiin tulemisessa; moniselitteisten aikasarjojen ja virtuaalisten intensiteetin asteiden konstituoinen liikkeessä aktuaalisiksi kuvatapahtumiksi. Modernia elokuvaa itseään voi Deleuzen (1989, 151) mukaan kutsua *cinéma-vérité*’ksi (olematta kuitenkaan perinteistä totuuselokuvaa), koska se on tuhonnut kaikki toden muodot ja muodostunut spirituaalisena automaattina itse itsessään to-



tuuden luojaksi, ”totuudeksi elokuvasta.” Elokuvallisen totuuden luominen ei Deleuzen näkökulmassa ole vain elokuvantekijään ja elokuvan henkilöhahmoin liittyvä asia. Katsojien merkitys tulee klassisen tekijä/teos/katsojarakenteen rajan ylittymisen myötä yhä tärkeämmäksi heidän kytkeytyessään elokuvan kaksisuuntaisen tulemisen ontologian tapahtumiseen. Deleuze näkee tässä Pasolinin tavoin olevan mahdollista synnyttää vapaan, epäsuoran diskurssin keinoin ’kolmas tila’, jossa toiseksi tulemisen etiikka affektiivisten tapahtumien konstituomisessa voi kytkeytyä myös pragmaattisiin yhteyksiin esimerkiksi luomalla yhteyksiä elokuvan henkilöhahmojen sielunmaiseman ja heidän sosiaalisen ympäristönsä välillä. (Deleuze 1989, 130, 147, 153–154; Rodowick 1997, 135; Colebrook 2002, 53; Greene 1990, 115, 124–125; Viano 1993, 93.)

### 3.3.4 Montaasin funktion muutoksista: liikekuvasta aikakuvaan

Murroksessa klassisesta liikekuvasta moderniin aikakuvaan on kyse erityisesti liikekuvan vahvimman muodon eli toimintakuvan kriisiytymisestä<sup>94</sup>. Kun pohditaan Deleuzen elokuvaontologian kysymystä ”mihin ajattelun muotoihin elokuva kehittyi”, tarkastelu kohdistuu tässä suhteessa erityisesti montaasin uuteen asemaan modernissa elokuvassa.

Liikekuvassa montaasilla oli epäsuora funktio tuottaa sensomotorisen kehityksen kautta yhtäältä otoksen ja kokonaisuuden välinen suljettu rakenne, toisaalta katsojan havainnon sitominen intervallin automaattisen reaktio/vastausmallin kautta kuvakerronnan jatkumoon. Klassisessa elokuvakerronnassa keskeistä oli esteettinen transparenssi, jossa kameran, kuvakehityksen ja otoksen yhteisvaikutuksen kautta tuotettiin havainnollisen näkökulman laajentuminen läpinäkyvän ikkunan tavoin kohti ulkomaailmaa. Samalla synnytettiin kokemus synteettisestä yhteydestä representoidun maailman ja katsojasubjektin tietoisuuden välillä. Montaasin<sup>95</sup> varsinaiseksi tehtäväksi ymmärrettiin kerronnan

<sup>94</sup> Elokuvan historiassa voidaan karkeasti erottaa kaksi päätraditiota montaasin kehityksessä, yhtäältä amerikkalaisen Hollywood-elokuvan tarinan kerrontaan perustuva näkökulma, jossa leikkaus etenee terävän dialogin, dynaamisen juonenkehittelyn ja kerronnan maksimaalisen nopeuden ihanteisiin perustuen jättäen leikkauksen itsessään mahdollisimman näkymättömäksi. Toisaalta voidaan puhua ”varsinaisesta” montaasista, jossa leikkauksesta tulee itsetarkoituksellista ja graafisesti dynaamista; tämä perinne kehittyi venäläisten formalistien piirissä, jossa kerronnallisten suhteiden luomisen sijasta keskityttiin otosten välisiin rytmisiin hahmotuksiin. Valkolan mukaan montaasin merkitys tuotannollisena metodiikkana ei periaatteessa eroa kovinkaan paljoa eri perinteiden (Hollywood, venäläinen koulukunta) välillä, sillä amerikkalaiset omaksuivat pian venäläisten melko lyhyen kukoistuskautensa innovatiiviset vaikutukset elokuvan muodollisen ilmaisukielen luomisessa. (Valkola 1993, 45–47.) Valkola ei tässä yhteydessä kuitenkaan huomioi modernin elokuvan merkitystä samassa suhteessa kuin Deleuze tekee elokuvafilosofiassaan.

<sup>95</sup> Elokuvan historiassa voidaan erottaa neljä erilaista montaasin tyyppiä: amerikkalainen orgaaninen, venäläinen dialektinen, ranskalainen määrällinen, ja saksalainen intensiivinen. Alkuperäisessä muodossaan montaasi on tekninen menetelmä, leikkaajien ammatti, joka erikoistekniikkana on palautettavissa kolmeen päävaiheeseen: valintaan, kokoonpanoon ja liitokseen. (Aumont ym. 1996, 49–50; Bogue 2003, 49.)

Jarmo Valkola on määritellyt montaasin keinoksi tuottaa intellektuaalisia törmäyksiä ja siitä syntyviä uusia merkityksiä minkä tahansa kahden yksityiskohdan,

jatkuvuutta rakentava funktio eli erilaisia kuvatyyppejä ja tilanteita pyrittiin leikkaamaan toisiinsa mahdollisimman näkymättömästi juonirakenteen vaatimusten mukaisesti. Klassisessa liikekuvassa montaasia ei voida selkeästi erottaa otoksesta, sillä jälkimmäinen on tavallaan itsessään ajallisessa kestossa liikkuva leikkaus, kun vastaavasti montaasi tapahtuu otoksen sisällä. Deleuze ymmärtää otoksen ranskalaisen elokuvateoreetikko Jean Mitryn määrittelemän termin 'plan' mukaisesti liikkeessä olevana tasona<sup>96</sup>, joka kehystää kerronnallisen tilan ja samalla välittää kerronnallista jatkuvuutta yksittäisen kuvakehyksen ja kokonaisuutta rakentavan montaasin välillä. Kokonaisuuden ja osien yhteys tapahtuu absoluuttisen keston ja virtuaalisten intensiteettien erottautumisen liikkeen vertikaalisella akselilla. (Deleuze 1986, 29–32, 205–215; Deleuze 1989, 1–13; Bogue 2003, 45–48, 64; Rodowick 1997, 37.)

Montaasin funktiona liikekuvassa on tuottaa erilaisia yhdistelmiä ja merkkejä järjestelmän kolmesta päätyypistä (havaintokuva, toimintokuva, vaikutuskuva), joiden muotoutuminen aktuaalisiksi kuvatapahtumiksi ilmenee kuva-aineksen suhteellisen erikoistumisen horisontaalisella akselilla. Liikekuvassa otos ja montaasi toimivat kiinteästi yhdessä sensomotorisen kehyksen ja sidotun intervallin automaationa, tavoitteena yhtäältä rajata ja ilmaista kokonaisuutta tuottavan absoluuttisen liikkeen vaikutusta jokaisessa yksittäisessä tilassa liikkuvassa osassa; toisaalta kääntää yksittäisten osien suhteellinen kuva-aineksen liike absoluuttisen keston ja kokonaisuutta ilmaisevan vertikaalisen akselin tasolle. Sensomotorisen kehyksen kaksisuuntaiseen funktioon kuuluu elokuvatekstin tasolla ilmenevän sulkeutuvan rakenteen lisäksi tuottaa montaa- sin ja<sup>97</sup> spirituaalisen automaatiikan keinoin jokaisen kuvatapahtuman konstruktii- vinen yhteys katsojasubjektin epämääräytyvyyden keskuksessa muodostu- vaksi yhdistelmäksi. (Deleuze 1986, 29–30, 205–215; Deleuze 1989, 1–13; De- leuze 1995, 46; Bogue 2003, 48–53, 63–64; Rodowick 1997, 37.)

Modernissa elokuvassa sensomotorisen kehyksen murtuminen merkitsee liikekuvan, havainnon ja tietoisuuden muodostaman ja normaaliajattelun ke- hysten mukaisen synteettisen kokemuksen purkautumista, joka vapauttaa ajat- telun liikkeen luovana voimana. Ajattelun ja kokemisen voima syntyy, kun ku- va-aineksen erottautumisen liike kestossa vapautuu sidotun intervallin toteut- tamasta representaation logiikasta määritellä aika suhteessa läsnäolevan tilan metafyyssiseen perustaan. Deleuzen ontologiassa ajallinen kesto kytkeytyy ku-

---

tai yksityiskohdan ja sisällön, välisenä vuorovaikutuksena. Montaasissa on kyse ku- viin itseensä ladatusta voimasta, joka maksimoi katsojan osallistumista sekä suuntaa kokijan katseen linjoja ja ajattelua yhteydessä kuvien sisäisten elementtien liikkee- seen, toiminnan linjoihin ja sarjallisten yhteyksien suuntiin kerronnassa. (Valkola 1992, 115–116; Valkola 1993, 41–42.)

<sup>96</sup> Otos voi koostua yhdestä yksittäisestä otoksesta, joka on kuvattu staattisesti tietystä kulmasta käsin, yhdestä yksittäisestä liikkuvasta kuvasta, tai otosten sarjasta (joko ti- lallisesti järjestettynä tai liikkeessä olevana), jotka kaikki on leikattu jatkuvan liikkeen periaatteiden vaatimusten mukaisesti. (Bogue 2003, 45).

<sup>97</sup> Tutkimuksessa rekonstruoimani tulkinnan mukaisesti tässä kohtaa voidaan lähes käyttää konjunktia 'eli'. Jatkossa tarkastelen moderniin elokuvaan ja Godardin elo- kuvakäsitykseen kytkeytyvää montaasikäsitystä juuri spirituaalisen automaatin funktiona, kun tarkastelun lähtökohtana pidetään avautuneen intervallin jälkeistä ai- kakuvan ontologiaa.

va-aineksen tulemisen liikkeitä tuottavan spirituaalisen automaatin kautta "subjektin" sisäiseen ajattelun liikkeeseen. Kuitenkaan Deleuze ei määrittele enää sisäistymisen tai ulkoistumisen liikettä kategorisesti toisistaan erillisinä suuntina, vaan ulkoinen ja sisäinen kohtaavat etäisyydestä riippumatta eikä käsitteellisellä immanenssin tasolla. Modernissa elokuvassa tämä abstrakti taso ei ole välttämättömyyden periaatteen kautta sidottu suhteellisen tason käsitteiden ja merkkien artikulaatioon, havaintoon ja affektien kokemiseen. Aikakuvassa montaasin identiteetti ja merkitys muuttuvat tässä suhteessa olennaisesti. (Deleuze 1989, 277–279; Deleuze 1992a, 145; Rodowick 1997, 83–85.)

Montaasi muodostaa modernissa elokuvassa uuden esittämisen ja katsomisen kehän tekijän, elokuvan ja katsojan välillä, joka ylittää kuvan ja käsitteen kategorisen eron, irrottautuu representaatioon sidoksissa olevasta metaforisesta tai metonymisesta<sup>98</sup> ilmaisukielestä sekä rakentuu kuvan sisäisen ajallisuuden konstitutiiviselle tulemisen voimalle. Modernissa elokuvassa montaasi pystyttää immanenssin tason tuottamaan ratkeamattomia konstruktion liikkeitä kuvitteellisen ja todellisen, toden ja epätoden välisillä rajoilla. Montaasin uudeksi funktioksi muodostuu aikakuvassa määrällisen tilan, toimintojen ja reaktioiden sidotuista funktioista riippumattomien, sattuman logiikkaa noudattavien, eikä käsitteellisen ja ei-ajatellun virtuaalisen aineksen liikettä ajassa materialisoivien autonomisten merkkien synnyttäminen. Nämä puhtaat näkö- ja kuulomerkit ovat immanenssin tasolla aktualisoituvia kristallisia tapahtumia, joissa yhdistyvät myös kaksoisartikulaation ensimmäisen vaiheen alustavat muodostelmat moniaistittaviksi affekteiksi. (Deleuze 1992a, 144–145; Deleuze 1989, 42–43, 130, 181; Bogue 2003, 108–111; Lambert 2000, 253; Kovács 2000, 163; Pisters 2003, 228.)

Modernin elokuvan aikakuvan ontologiaa ilmentävässä montaasikäsitteessä on yhteneväisyyksiä venäläisen formalismin tunnetuimman nimen Sergei Eisensteinin montaasi-teorioihin<sup>99</sup>. Eisenstein tarkasteli elokuvan muotoa reflektoidulla olemisen jatkuvaa dynaamista kehitystä aina kahden vastakkaisen elementin välillä teesin, antiteesin ja synteessin dialektisessa kehässä. Eisenstein

<sup>98</sup> Mikko Lehtonen määrittelee metaforat kielikuviksi, jotka tuottavat merkityksiä analogioiden avulla, selittämällä tai tulkitsemalla yhtä seikkaa toisen kautta. Metonymia on taas kielikuva, jossa merkityksiä tuotetaan yhdistelemällä toisiinsa toisiaan lähellä olevia merkityksiä. Metaforat ja metonymiat voivat esiintyä myös päällekkäin. (Lehtonen 1996, 132–133). Gilles Deleuze ja Felix Guattari näkevät metaforan ja metonymian merkityksen vain vaikutuksina, eli ne ovat osa kieltä vain kun ne olettavat epäsuoran diskurssin olemassaolon. Ilmaisussa on lukemattomia eri merkityksiä, jolloin metaforat ovat vain kielen kääntävän vaikutuksen eli epäsuoran diskurssin elementtejä. (D/G 1987, 77).

<sup>99</sup> Muita kuuluisia venäläisiä formalisteja olivat tekijäteoreetikot Lev Kulešov, Vsevolod Pudovkin ja Dziga Vertov, joista ensimmäistä pidetään koko neuvostoliittolaisen elokuvateoreettisen ajattelun uranuurtajana. Velipekka Makkonen viittaa Andrei Tarkovskin selitykseen pohtiessaan elokuvantekijöiden teoreettisten kirjoitusten asemaa ja tarkoitusta. Tarkovski on todennut, että teoreettiset pohdinnat ovat taiteellista työtä, jota voi tehdä silloinkin kun ei ole käytännön mahdollisuuksia elokuvan tekoon. Teorioiden ja taideteosten välinen yhteys vaihtelee tekijästä toiseen, mutta yleisesti kirjoituksissa pohditaan yleisfilosofista kysymyksenasettelua "mitä elokuva on?" eikä niinkään sitä mitä tekijät henkilökohtaisesti haluavat elokuvissaan tehdä. (Makkonen 1989, 28–29).

oli läpi uransa kiinnostunut synestesiasta eli tavoista luoda montaasin keinoin uutta elokuvallista diskurssia, jossa aistimista ja visuaalista havaintoa säätelevät mallit yhdistyivät tapoihin konstruoida kuvien ja äänien suhteista kognitiivisesti artikuloitua kokemus<sup>100</sup>. Montaasi ei merkinnyt Eisensteinille vain erillisten palasten ketjumaista kytkentää, vaan yhteentörmäyksen ja konfliktin tuottamista. Eisenstein tavoitteli kuvan sisäisten ja ulkoisten aika-tilallisten kytkentöjen kautta synteettistä kontrapunktia, joka tuottaisi syvemmän konfliktin katsojan elokuvallisen kokemuksen tilassa. Elokuvan korkeimpana päämääränä tuli olla katsojien tietoisuuden kehittäminen laadullisesti korkeammalle tasolle, joka tapahtui tuottamalla kokemuksen normaalitilasta irtiottoja ekstaattiseen, poeettisen kokemuksen alaan. Eisenstein näki tämän mahdolliseksi pateettista muotoa ilmentävän elokuvan korkeimman asteen, intellektuaalisen montaasin keinoin<sup>101</sup>. Eisensteinilainen uusi elokuvallinen diskurssi toteutuu voimallisiin aistishokkeihin perustuvan muotorakenteen kautta tuotannollisena yhteytenä "tunteesta teesiin", jossa aistimusperäisen kokemuksen alimmat tasot yhdistyvät intellektuaalisen ajattelun korkeimpiin ulottuvuuksiin<sup>102</sup>. Eisenstein rakensi montaasi-teoriaansa orgaanisen näkökulman varaan, jossa leikkauksella tuotettavat yhteydet kuvien välillä (ja kuvan sisällä) sidottiin edistyksellisen kasvun dialektiikkaan. (Eisenstein 1978, 95, 106, 288; Aumont 1987, 158; Deleuze 1989, 161; Bogue 2003, 50–51; Shaviro 1993, 38; Valkola 1999, 293.)

Eisensteinin montaasi-käsityksen lähtökohtaa kuvaa hänen vuonna 1929 kirjoittamansa lyhyt esittely neuvostoliittolaisessa Kino-lehdessä, jossa hän julkisti löytäneensä elokuvallisen keston "neljännen ulottuvuuden". Tämä alustava löytö tuo jo esiin eisensteinilaisen montaasikäsityksen perusytimen; sen, että uusien äänellisten ja visuaalisten signaalien tuottaminen elokuvan keinoin ei voi olla tilallisesti määrittynyttä eikä "luonnollisen havaitsemisen" malleja, representaation logiikkaa ja kielellisiä käsitteitä noudattavaa. Elokuvallisen appa-

<sup>100</sup> Formalismissa yleisesti ottaen havaitsemista tarkasteltiin elokuvallisen ilmaisukielen rakentumisen yhteydessä ja tämän kautta subjektin tietoisuuden rakentumista kausaalisisena yhteytenä mentaalisten käsitteiden ja aistittujen visuaalisten hahmojen välillä.

<sup>101</sup> Eisenstein jakoi montaasin viiteen muodolliseen kategoriaan: 1) metrinen montaasi, joka määrittelee audiovisuaalisten elementtien absoluuttiset pituudet sekä toimii tehokeinona jännitysmekaanisen kiihtyvyyden lisäämisessä lyhentämällä palasten pituutta jaollisesti, mutta säilyttäen samalla näiden pituuksien keskinäissuhteiden kaavat; 2) rytmisen montaasi, joka korostaa leikkauspalasten tosiasiallisten pituuksien määrittelyssä samanarvoisesti myös otosten sisältöä; 3) tonaalinen montaasi, joka rytmistä montaasia laajemmin korostaa kaikkia palasesta lähtöisin olevia liikehdinnan lajeja otoksen sisäisenä liikkeenä, ei vain otoksen tosiasiallista paikanvaihtoa; 4) yläsävelmontaasi, joka ottaa huomioon kaikkien ärsykkeiden yhteisvaikutuksen ja 5) intellektuaalinen montaasi, joka muodosti aistimuksen ja älyn korkeimman yhteyden pateettisen muodon kautta. (Eisenstein 1978, 145–149).

<sup>102</sup> "Taideteoksen dialektiikka rakentuu erittäin mielenkiintoiselle "kaksoisyhteydelle". Taideteoksen vaikutus rakentuu sille, että siinä tapahtuu kaksinainen prosessi: määrätietoisesti etenevä kohoaminen tajunnan korkeimpien aatteellisten tasojen linjalla ja samanaikaisesti tunkeutuminen muotorakenteen läpi aistimusperäisen ajattelun syvimpiin kerrostumiin. ... on visusti muistettava molempien aineiden ykseyden ja harmonian välttämättömyys, sillä vasta tässä ykseydessä syntyy todellinen taideteos. (...) Uuden taiteen on tehtävä loppu 'tunteen' ja 'ymmärryksen' alueiden dualismista..." (Eisenstein 1978, 203, 229.)

raatin merkittävyys tulee Gregg Lambertin mukaan esiin Eisensteinilla siinä, että hän ja myöhemmin Deleuze argumentoivat aistimellisesta uuden synteessin tuottavana terminologiana, jonka kautta aistimusten liikkeitä rekisteröidään olemisen muotoina; audiovisuaalisesta aineksesta hahmottuvana ruumiina, joka on olemassa ennen diskursseja, sanoja, representaatioita ja tavanomaisuuk- siksi muuttuneita ilmaisuja. (Lambert 2000, 253–254.)

Deleuze esittää Eisensteinin pyrkimyksen käsitteen ja kuvan ylittämiseen ilmenevän kahden momentin kautta, joista ensimmäinen kulkee kuvasta ajatte- luun, aistimellisen shokin kautta tuotetusta perseptistä käsitteeseen ja kokonai- suuden ajattelemiseen. Deleuze tulkitsee Eisensteinilla käsitteen indikoivan juu- ri kokonaisuutta, jonka ajattelemisen tulee mahdolliseksi kuvan ja käsitteen toisiaan kohti käyvän ja toisiinsa yhdistyvän kahden momentin liikkeen kautta. Kokonaisuus on avoin ajassa jatkuva spiraali, joka pitää sisällään nämä momen- tit eli kuvien sarjojen sisäistymisen liikkeen ja niiden tulemisen ulkoisiksi hah- moiksi epäsuorasti materialisoidussa muodossa. Eisensteinin montaasin estetiik- kassa tuotetaan osien välisen ristiriidan kautta shokki-vaikutus, joka pakottaa ajattelun ajattelemaan itseään yhtä lailla kuin kokonaisuutta. Deleuze korostaa Eisensteinilla spirituaalisen automaatin autonomista liikettä, joka tuottaa katso- jan, elokuvan ja tekijän välisen tuotannollisen kehän ja saa kokijassa aikaan re- aktioita kuva-aineksen liikkeeseen. Montaasin kautta tuotetaan katsojan havait- semisen, ajattelun ja aistiprosessien kytkeytyminen yksittäisten osien dialekti- siin konflikteihin. Kuvat muodostavat shokki-vaikutusten kautta monikollisia kokoelmia, jotka jakautuvat kuvan sisäisten komponenttien ja ulkoisten piirtei- den lukumäärässä, mutta laajentuvat ja kasvavat samalla laadullisesti elokuvan kokonaisuuden tasolla. (Deleuze 1989, 156–158.)

Kokonaisuus on sekä orgaaninen että pateettinen totaliteetti, joka esittää itsensä asettamalla visuaalisten ja äänellisten kuvien välisen konfliktin ja samal- la ylittää osien tason synteettisesti<sup>103</sup> ajallisen spiraalin korkeamman, dynaami- sen vaikutuksen kautta. Eisensteinin 'intellektuaalinen elokuva' ja 'ajattelun montaasi' ovat Deleuzen mukaan kategorioita ajattelun intellektuaalisesta pro- sessista, jossa elokuvallinen kuva itsessään tekee liikkeen, tuottaa shokin ajatte- luun, kommunikoi vibraatioita ruumiissa ja koskettaa hermo- ja aistijärjestel- mää suoraan. Montaasi hahmottaa kehän, jossa liikekuvaan sisäistynyt voima pakottaa ajattelemaan shokin alaisena tai shokissa itsessään. Elokuvan kyky sisäiseen kommunikaatioon tapahtuu montaasin estetiikassa tämän kyvyn kautta tuottaa kuvan ja käsitteen välinen tuotannollinen yhteys, joka ei enää palaudu abstraktien käsitteiden kautta dedusoituvaksi loogiseksi mahdollisuu- deksi. Deleuze näkee, että koska elokuva teollisena taiteena tavoittaa 'itse- liikkeen', automaattisen liikkeen ja tekee liikkeestä välittömästi annetun kuvas- sa, se ei ole enää tällaisena riippuvainen sitä realisoivasta liikkuvasta ruumiista ja objektista tai sitä rekonstruoivasta hengestä. Elokuvan kokonaisuus ajattelee

<sup>103</sup> Deleuze korostaa, että osien ja kokonaisuuden dialektiikka ei tapahdu tässä suhteessa analyttisesti loogisena ja kausaalisenä vaikutuksena. Kokonaisuus ei ole osiensa summa. (Deleuze 1989, 158.)

spirituaalisen automaation kehän kautta 'subjektissa'. (Deleuze 1989, 156–158; Aumont 1987, 184.)

Eisensteinin montaasin estetiikan päämääränä on tuottaa shokin realisointumisen katsojassa ajattelun montaasina, joka rikkoo visuaalisuuden ja järjen kokemusta edeltävät mallit ja antaa ajattelulle aistimellisen muodon, toisin sanoen tuottaa immanentin yhteyden ajattelun ja ruumiin välillä. Montaasin toisessa momentissa kulkee päinvastainen liike takaisin käsitteellisestä ajattelusta kuvaan ja affektiin. Tämän kautta montaasi ei enää ilmennä selkeästi liikekuvan funktioita tuottaa kohoaminen käsitteelliseen ajatteluun ja kokonaisuuden loogiseen ja kausaaliseen tiedostamiseen. Toisen momentin kautta intensiivisesti koettavat emotionaalis-aistimelliset ja fyysiset vaikutukset muuntuvat osaksi laajentunutta, intohimon ja emootioiden kautta operoivaa älyn prosessia. Toinen momentti tuottaa elokuvan ontologisen monismin kaksoisprosessissa käsitteellisen tiedostamisen rinnalle toisen ulottuvuuden, alitajunnan syvimpien muotojen vaikutuksen. Intellektuaalista elokuvaa ei voi Eisensteinin mukaan näin ollen olla ilman 'aistimellisen ajattelun' tai 'emotionaalisen älyn' vaikutusta. (Eisenstein 1978, 276–278; Deleuze 1989, 156–159; Aumont 1987, 59.)

Montaasin ensimmäinen ja toinen momentti ovat erottamattomia toisistaan. Tämän kautta elokuva kokonaisuutena tapahtuu paitsi osiansa kautta, myös syvemmän kehän dynaamisen vaikutuksen kautta, ontologisen tulemisen spiraalin immanenttina syynä itsessään. Osia toisiinsa yhdistävän kokonaisuuden tietoisesta ajattelusta siirrytään hämärtyneeseen tilanteeseen, jossa ilmaiseva materiaali on monitasoisesti sekoittunut kuvallisista ja äänellisistä elementeistä koostuvaksi massaksi. Tässä kohtaa montaasin toinen momentti tuottaa käänteen kohti ajattelemista kuvallisissa hahmoissa rekonstruoimalla esikielellisen diskurssin, sisäisen, juopuneen monologin. Sarjallisesti rakentuvat hahmokuvat ruumiillistavat Eisensteinin pyrkimystä kytkeä käsitteellisen ajattelun liike affektioiden kokemiseen ja aistimellisen shokin intensifioitumiseen. Nämä audiovisuaaliset hahmot ovat ratkeamattomassa yhteydessä alitajunnan ja mielikuituksen tuotannollisiin voimiin ja materialisoivat paatos-voiman aistimellista täyttymystä liikkeinä, jotka Deleuzen kuvauksen mukaan ovat kuin massaa, syntaktisia eleitä ja profiileja, zigzag-muotoja, visuaalista musiikkia, kerman ja valollisen veden suihkulähteitä, roiskuavia tulia. (Eisenstein 1978, 216–217, 229; Deleuze 1989, 156–159.)

Deleuze näkee, että eurooppalaisen elokuvan keskeisenä ambitiona on ollut tuoda alitajuntaiset ajattelun mekanismit tietoisuuteen; jopa silloin, kun se on eksplisiittisesti torjunut olemisensa imaginaaristen ilmaisujen kuten unien, fantasian tai päiväunien kautta tapahtuvana elokuvailmaisuna. Montaasi luo mahdollisuuden elokuvan tulemiselle virtuaalisia potentiaaleja aktualisoivaksi spirituaaliseksi automaatiksi, joka ylittää kategoriseen mahdollinen/todellinen-jakoon palautuvan dialektiikan. Tässä yhteydessä Deleuzen näkemys kolmannelta momentista Eisensteinin montaasiteoriassa tuottaa kahden momentin, käsitteen ja kuvan, yhteensulautumisen ja niiden välisen liikkeen ylittymisen argumentaatiossa, että käsite on itsessään kuvassa ja kuva itsessään käsitteessä. Kolmas momentti purkaa Eisensteinin ajatteluun liitettyä jyrkkää dialektiikkaa,

sillä Deleuze korostaa Eisensteinin montaasiteorian ensimmäisen ja toisen momentin keskinäistä toisistaan erottamattomuutta, ei-kausalisuutta, ei-hierarkisuutta ja ei-määräytyvyyttä. Kolmas momentti sijoittuu Deleuzen tulkinnan mukaan Eisensteinin ajattelussa kahteen momenttiin itseensä, mutta korostamalla kolmannen asemaa, Deleuze painottaa Eisensteinilla ilmenevää pyrkimystä kahdensuuntaisen, ei-dialektisen liikkeen sekä käsitteen ja kuvan kategorioiden immanentin yhteyden tuottamiseen. Montaasin kolmas momentti tuottaa orgaanisen ja pateettisen vaiheen ylittävän liikkeen kohti pragmaattista ja praktista toiminta-ajattelua, joka indikoi ihmisen ja luonnon "transsendentaalis-empirististä" tulemistä. Uusi elokuvallinen diskurssi toteutuu tällä tasolla tekijän, elokuvan ja kokijan spiraalimaisena kehänä, kun spirituaalinen automaattikka tuottaa autonomisen liikkeen kautta aistillisuuden itsessään olemisen kuva-aineksen liikkeissä ja kokemuksen tulemisen osana tätä yhteyttä. (Deleuze 1989, 159–164; Lambert 2000, 257; Crary 2000, 358; Roth-Lindberg 1987, 29–32.)

Eisensteinille kuvan taiteellinen olemus ilmenee ainoastaan autonomisen liikkeen alaisuudessa. Elokuva poikkeaa muista taidemuodoista juuri siinä, että se tavoittaa olemisen ontologisen perustavuuden eli aineksen jatkuvuuden ja jaettavuuden ajassa. Eisensteinille elokuva on massojen taidetta. Montaasin ensisijaisuus ja oikeutus hänellä liittyy käsitykseen, että elokuvan subjekti ei ole milloinkaan jäsentynyt essentialistisesti yksilön transsendentaalisen minän lähtökohdista, vaan massojen ja niitä koskevan yksilöllistymisen näkökulmasta. Elokuvan objekti ei vastaavasti ole milloinkaan tarinan juoni tai kertomuksessa representoitava historia, vaan itse itseään määrittelevä luonto. (Eisenstein 1978, 72, 94–95; Eisenstein 1996, 117–120, 122–123.) Deleuze tulkitsee Eisensteinin montaasiajattelua bergsonilaisen ontologian näkökulmasta, jossa montaasi rinnastuu apparaattina aivoihin, tai spirituaaliseen automaattiin, jossa huomioidaan koneellisen tulemisen liikkeen olemuksellinen moniaistisuus. Deleuzen ja Bergsonin ontologian radikaalisuus liittyy näkökulmaan, jonka mukaan luonto ei ole valmiiksi suljettu ja määritelty, vaan se vaikuttaa hengen ja keston virtana kokemuksen ja tietoisuuden tulemiseen. (Deleuze 1989, 155, 162.) Gregg Lambert (2000, 286) huomioi, että Deleuze ja Guattari identifioivat teoksessa *Mitä filosofia on?* aivot (*le cerveau*) hengeksi itsessään (*l'esprit*) ja että Deleuze Bergsonismissa argumentoi kuinka aivojen ensisijaisuus löydetään yhteydessä absoluuttisen keston virtaan (*élan vital*).

Aivot tapahtuvat spirituaalisessa automaatiassa, jossa kuva-aineksen virtuaalisen eroavuuden ja aktuaalisen toiston liikkeet muuntuvat automaatiassa fyysikaalis-kemiallisten aistimusten ja muistin vaikutuksesta erityisiksi, monimutkaisiksi tapahtumaketjuiksi. Montaasin keinoin elokuvasta tuotetaan kokonaisuutena vapaa, epäsuora diskurssi, joka mahdollistaa uuden, elokuvallisen kehän elokuvan, kokijan ja tekijän välillä. Montaasin kolmas momentti toteuttaa ajan neljättä ulottuvuutta, imaginaarisen tason ylittävän sisäisen monologin toteutumista. Elokuvan aistimellinen voima voi muuntua avautuneen aistimotorisen kehyksen vaikutuksesta absoluuttiseksi tulemisen viivaksi katsojassa ja konstituoida kuva-aineksen moniaistisen havaitsemisen prosessin kautta tuottannollisen yhteyden, mahdollisuuden tilan laadullisen kohoamisen tapahtumi-

seksi kokemuksessa. (Deleuze 1989, 155, 161–162; Lambert 2000, 282–286; Crary 2000, 344–347.)

### 3.4 Auteur-teoria ja godardilainen tekijäelokuva

Godardin elokuvataidetta käsittelevissä tulkinnoissa tarkastelu on yleensä piitännyt modernismin kehyksessä, mutta on olemassa erilaisia painotuksia siinä kuinka modernismin luonne tällöin ymmärretään. Godardin tavassa luoda elokuvailmaisua montaasin estetiikan kautta on nähty ilmenevän yhteys suuriin kollaasitaiteilijoihin Pablo Picassoon ja Georges Braque'en (Sterritt 1999, 32–33). Jälkimmäisten kuvataiteessa ilmeni sama kaksitasoisuus tekijän sisäisen näkemyksen yhdistymisestä fyysisten objektien esi-kielellisen olemassaolon tutkimiseen mikä oli ominaista myös Eisensteinin montaasiteorioille. Godardin tavassa soveltaa montaasia ja kollaasia on kyse modernin bricolage-käsitteen laajentamisesta pelkästä formaalisesta intressistä elokuvallisen ilmaisun, havaitsemien ja ajattelun periaatteita uudistavaksi ontologiaksi. Godard kyseenalaistaa elokuvakäsityksessään auraattisen taidekäsityksen ja klassisen viestinnän mallin tekijänsä sisäisten intentioiden ilmaisuna ja tavoittelee elokuvan "ylimääräisen" eli sen ilmaisullisten mahdollisuuksien vapauttamista. (Aumont 1985, 47, 53; Sterritt 1999, 24–26; Astala 1985, 40–41; Malmberg 1985, 51–52; Ylä-Kotola 1997, 9–10.)

Perinteisesti auteur-teoriaa on kuitenkin kritisoitu klassisen estetiikan auraattisen taidekäsityksen ylläpitämisestä. Moderni liike avasi kuitenkin näkökulman klassisen teosrakenteen suljetusta representaatio- ja kommunikaatiomallista kohti monivaikutteisen tekstin konstruktivistista ajattelun tilaa teoksen, katsojan ja tekijän välillä. Moderni taideliike teki mahdolliseksi reflektoida ja tutkia taiteentekemisen materiaalisia prosesseja ja sisäisiä motivaatioita samalla kun se kyseenalaisti myytin taiteilijasta tekijä-nerona. Tähän lähestymistapaan kytkeytyvät myös Godardin filosofiset ja teoreettiset intressit elokuvaa koskevien paradigmojen ja käsitteiden purkamisen suhteen. Godard tavoitteli audiovisuaalisen ilmaisun ja havaitsemisen periaatteiden rekonstruktiota juuri monivaikutteisesti operoivan montaasin lähtökohdista. Teoksen ei enää tällöin nähdä rakentuvan semioottisena prosessina, jossa katsojan tulisi tulkita elokuvan sisällöksi artikuloitujen signaalien merkitykset oikein, vaan taideteoksen reseptio muuttuu monikolliseksi uusien kokemisen, ajattelun ja kommunikaation tilojen konstruktioiksi pluralisoituneen teoksen kaksisuuntaisessa tapahtumisen liikkeessä. (Wollen 1977, 110–114; Wollen 1986, 120; Woodward 1984, 34; Sterritt 1999, 17–19.)

Godardin auteurismin lähtökohtia koskeneessa kritiikissä ei ole huomioitu tämän yleisen moneuden filosofian kiistämätöntä asemaa ja merkitystä hänen elokuvakäsityksessään. Tällöin on ajauduttu myös virhetulkintoihin siitä mitä ja minkälaisena Godard itse tekijän käsitteen ymmärtää. Erityisesti feministisen kritiikin piirissä Godard on asemoitu tämän jälkistrukturalistisen teorian kautta



yleistyneen pluralistisen subjektikäsitteksen ja konstruktivistisen moneuden filosofian ulkopuolelle, romanttiseen taiteilijakuvaan ja neromyyttiin. Tässä suhteessa Godardin paikantumista modernismin eri linjoihin koskevat tulkin-  
nat ovat keskenään mukavasti sekaisin, kun yhtäältä godardilainen elokuvakä-  
sitys rinnastetaan romantiikan taidekäsitteeseen, toisaalta jälkistrukturalistisesta  
teoriasta vaikutuksia saaneeseen elokuvan poliittiseen modernismiin ja sen  
kriittiseen representaation politiikkaan. Omassa tulkinnassani en pidä kumpaa-  
kaan käsitteistä oikeana osuneena, sillä Godardin kohdalla mikään eksakti mää-  
ritelmä ei onnistu tavoittamaan hänen näkemykselleen ominaista moneuden  
lähestymistapaa. Godardin kohdalla pitäisi yleisesti tunnustettu näkökulma  
hänen metodiikkaansa kytkeytyvästä laajemmasta filosofiasta ymmärtää sen  
kaikessa moninaisuudessaan, eksistentiaalisina ja ontologisina pohdintoina  
taiteesta, elokuvasta ja elämästä, eikä rajata käsittämään vain tiettyä eksaktia  
kysymystä, esimerkiksi oliko Godard poliittiselta näkemykseltään marxilainen.  
(Sterritt 1999, 31–34; MacCabe 1980, 75–77; Godard ym. 1968, 21; Henderson  
1974, 38.)

Jos ajatellaan modernin elokuvan keskeisen perinteen, ranskalaisen uuden  
aallon synnyttämän tekijäpolitiikan (*la politique des auteurs*) merkitystä Godar-  
din elokuvakäsitteessä, voidaan perustellusti väittää, että tällöin keskustellaan  
laajemmassa viitekehyksessä kuin vain ohjaajakeskisestä lähestymistavasta elo-  
kuvantekoon. Godard oli useiden muiden modernien elokuvantekijöiden ta-  
voin kiinnostunut elokuvasta monista eri näkökulmista. Hän kehitti montaasis-  
ta ns. tutkivan metodiikan elokuvan ja taiteen tekemiseen, jonka kautta voi tar-  
kastella elokuvaa esteettisen, poliittisen, filosofisen, taidehistoriallisen ja myös  
kasvatuksellisen intressin lähtökohdista. Auteurismin elokuvakritiikin ideat  
vaikuttivat suoraan Godardin elokuvakäsitteksen muotoutumiseen esseistisenä  
tekijän elokuvana, joka ilmentää kritiikin lisäksi myös filosofista kirjoittamisen  
tapaa itse itsessään audiovisuaalisessa muodossa. Godard sovelsi montaasin  
filosofian kehittämisessä keskeisesti Alexandre Astrucin (1963, 98–99) hahmot-  
telemaa kamerakynän (*caméra stylo*) käsitettä, jonka kautta tuli mahdolliseksi  
yhdistää monikollinen audiovisuaalinen ilmaisu (elokuvan moninaiset ilmaisu-  
tavat, taiteen ja kulttuurin merkeistä koostuva intertekstuaalinen viittaukselli-  
suus) teoreettiseen pyrkimykseen vapauttaa kuvan ja äänen liikkeiden asema  
kielen määrittelemästä sanan hegemoniasta. Tämän sensomotorisen kehyksen  
ja representaation lain ylittäminen mahdollistaa spirituaalisen automatiikan  
keinoin luovan havainnoinnin ja ajattelun liikkeen konstruoitumisen katsojassa.  
Montaasin estetiikkaan on Godardilla sisäankirjoitettu filosofia yleisöjen kasvat-  
tamisesta kohti elokuvan moniaistista havaitsemista ja laajempaa kokemista  
sisäisen ajallisuuden tulemisena. (Andrew 1976, 4–6; Sterritt 1999, 15; Huhtamo  
1983, 61; Ylä-Kotola 1998, 144–145; Barrett 2000, 13–14.)

Auteurismin tai auteur-teorian merkityksen muutokset elokuvateorian  
kentällä liittyvät 1950-luvun jälkeisiin kulttuuriseen murrokseen sekä paradig-  
man vaihdoksiin eri tieteiden aloilla. Ennen 1970-luvun poststrukturealistisen  
ajattelun yleistymistä keskusteltiin vilkkaasti auteurismin asemasta ”teoriana”,  
jota ajateltiin varsinaisen elokuvatutkimuksen eräänlaisena suunta-antavana

apumetodina tietyn ohjaajan teosten perusstruktuurin hahmottamisessa. (Buscombe 1973, 75; Varjola 2002, 5, 12; Salko 1981, 58, 76.) 1960- ja 1970-luvuilla elokuvateorian hallitsevana paradigmana vaikutti strukturalistis-semioottinen lähestymistapa, jota sovellettiin ns. auteur- tai cinestrukturalismissa<sup>104</sup>. Christine Gledhill esitteli vuoden 1973 SEFT:n (The Society of Education in Film and Television)<sup>105</sup> kesäkoulun seminaarissa käytyjä keskusteluja Victor Perkinsin ja Peter Wollenin välillä, jotka edustivat tuon aikakauden keskeisiä näkökulmia British Film Instituten ja Screen-lehden ympärillä vaikuttaneessa tutkimusperinteessä<sup>106</sup> (Gledhill 1973, 67-70). 1970- ja 80-luvuilla strukturalismin saralla siirryttiin kohti jälkistrukturalismia, joka vaikutti perinteisen elokuvatutkimuksen epistemologisten lähtökohtien ja essentialistisen subjektikäsitteiden kyseenalaistumiseen. Myös laajempi intertekstuaalisuuden ja jatkuvassa muutoksessa olevan kulttuurisen pluralismin yleistymisen vaikutti elokuvatutkimuksen alueella yhä suurempaan kritiikkiin auteurismia kohtaan. Strukturalistisessa luennessa auteurismi pyrittiin kontekstualisoimaan osaksi perinteistä erottelua tieteen ja sen kohteen eli taiteen välillä. Tässä rajauksessa auteur-teoriaa ei tieteen apumetodina pidetty riittävänä tieteellisenä lähestymistapana. Auteur-teorian vaikutus on kuitenkin ollut merkittävä esimerkiksi elokuvateoriassa keskeisten genre-tutkimuksen ja narratologian kehityksessä. Strukturalistis-semioottisten teorioiden vaikutus jatkui vahvana aina 1980-luvulle, jolloin elokuvateorian ytimeen nousi kognitiivinen elokuvatutkimus eri muodoissaan. Kuitenkin viimeisen vajaan kymmenen vuoden aikana on elokuvateoriassa virinnyt uusi auteur-teorian renessanssi pitkälti post-kontinentaalisisessa filosofiassa esitettyjen monirajaisten tutkimusotteiden yleistymisen myötä elokuva- ja mediatutkimuksessa. (Staiger 2003, 27; Gerstner, Staiger 2003, xi; Sihvonen 1994, 119; Bacon 2007, 28.)

Auteurismia on tarkasteltu jälkimodernin teorian avaamassa monikollisessa horisontissa, jossa se voi yhdistyä hyvin eri tavoin yhtäältä esteettisen tai poliittisen kritiikin, toisaalta elokuvateoreettisiin ja ontologisiin tarkastelutapoihin. Jukka Sihvonen (1994, 119) näkee Peter Wollenin olevan yksi harvoista

<sup>104</sup> Suuntauksen edustajia olivat muun muassa Geoffrey Nowell-Smith, Alan Lovell ja Peter Wollen. Cinestrukturalismin ytimessä oli pyrkimys löytää tietyn ohjaajan elokuvien pohjana oleva perusrakenne tai toistuva kaava. (Varjola 2002, 13).

<sup>105</sup> SEFT oli myöhäiseltä 1950-luvulta lähtien British Film Instituten (BFI) itsenäinen laitos, joka toimi yhteistyössä koulujen ja muiden oppilaitosten kanssa kehittääkseen elokuvakasvatusta. Screen oli SEFT:in julkaisema lehti. 1970-luvulla BFI ja SEFT ajautuivat kiistaan Screenin linjasta. BFI olisi halunnut kehittää lehteä elokuvakasvatuksen harjoitusmateriaalina opettajille, kun taas SEFT:in useat jäsenet halusivat kehittää Screeniä kriittisen elokuva- ja televisioteorian alueella ja herättää kriittistä keskustelua. Tuloksena oli, että SEFT:stä muodostui itsenäinen osasto, joka sai avustusta BFI:ltä. Screenin uusi, marxilais-semioottinen linja alkoi vuosikerrasta 12. (Davies 1995, 89.)

<sup>106</sup> Gledhill toi esiin selkeän eron Perkinsin ja Wollenin välillä siinä, että jälkimmäinen oli taipuvainen selkeisiin kategorioihin, kun taas edellinen edusti vähemmän dialektista linjaa. Gledhill käytti esimerkkejä Wollenin kategorioista artikkelista 'Counter Cinema: Vent d'Est', joka alun perin on julkaistu Afterimagen numerossa 4, elokuulta 1972. Tässä tutkimuksessa olen käyttänyt artikkelista myöhempää painosta, joka on julkaistu Philip Rosenin toimittamassa kokoelmateoksessa *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (1986).

tutkijoista, jotka ovat olleet kiinnostuneita auteur-teorian kehittamisestä ja rekonstruoimisesta nimenomaan sen analyttisten mahdollisuuksien perusteella. Wollenin elokuvakritiikin ja -teorian voi nähdä edustavan strukturalismin eri vaiheita, yhtäältä rakenteellisempaa cinestrukturalismia, toisaalta jälkistrukturalistisesta teoriasta vaikutuksia saanutta poliittista modernismia. Wollenin tulkinnat monikollisen teksti-käsityksen hyödyntämisestä auteurismin elokuvakäsityksen kehittämisessä pitävät sisällään oletuksen, että moderni elokuva on vaikutuksiltaan itsessään poliittista, presentaation politiikkaa, kun se purkaa klassisen estetiikan auraattista viestintämallia. Auteur-analyysia tarkastellaan tällöin suhteessa tekijän, teoksen ja kokijan positioiden uudelleen määrittelemiseen monikollisen tekstin, verkoston tai rihmaston metaforien näkökulmasta käsin. Mikä tahansa elokuva on tässä näkökulmassa toisiaan leikkaavien ja toisilleen ristiriitaisten ilmaisujen verkosto, johon tekijä ja katsoja ovat kytkeytyneet erilaisten positioiden sekä useiden eri näkökulmien ja kontekstien kautta<sup>107</sup>. (Wollen 1977, 112–122; Sterritt 1999, 28–34; MacCabe 1980, 51–52.)

Auteurismia voidaan edelleen kehittää monitasoiseksi elokuvallisen kriittikin, estetiikan ja filosofian suuntaukseksi, kun laajennetaan tapaa ymmärtää tekijänpolitiikan ja tekijyyden käsitteitä. Auteurismi ei uuden aallon kriitikoiden eikä erityisesti Godardin käsityksessä rajoittunut pelkästään elokuvan esteettiseen ja historialliseen tekijäkritiikkiin. Godardin elokuvakäsitys on esimerkinä siitä mitä laajimmilleen ajateltuna moderni elokuva on ja perusfilosofiansa mukaisesti mitä se voi olla jatkuvassa pyrkimyksessään tutkia ja laajentaa elokuvallisen ilmaisun, kokemisen ja ajattelun rajoja. Godard on luonut elokuvasta montaakin keinoin ajattelun ja kokemisen kaksisuuntaisen, spirituaalisen automaatin, joka avaa tilan virtuaalisten, alitajuntaisten potentiaalien aktualisoimisen kautta tapahtuvan elokuvallisen ontologian tulemiselle. Elokuva-teoreettisen auteur-analyysin täytyy tämän johdosta myös pystyä yhtäläisesti laajentamaan ja elää muutosta ”kohteensa” mukana. Tällöin elokuvateoria tieteen alueena joutuu kohtaamaan kriittisen itsereflektion, eikä se voi enää pitäytyä käsityksessä omasta olemuksestaan puhtaan objektiivisen tiedon ylläpitäjänä. Tässä tutkimuksessa esittelemäni teoreettisen näkökulman mukaisesti tämä ei kuitenkaan tarkoita tieteellisen analyysin päätöstä tai kaaoksen aikakauden alkua, vaikka dialektiikan lähtökohdat näin kyseenalaistetaankin. Gilles Deleuzen (osittain yhdessä Félix Guattarin) edustama moneuden filosofia ja pluralistinen skitsoanalyysi mahdollistaa näkökulman elokuvien rakenteiden ja tekijyyden tarkasteluun ruumiina ilman elimiä (*BwO*), kaksisuuntaisia liikevaikutuksia tuottavina, moniaistisina koneina<sup>108</sup>. Tällä on luonnollisesti konkreettista

<sup>107</sup> Wollenin jälkistrukturalistinen tulkinta auteur-teoriasta on lähellä Deleuzen näkökulmia monikollisen elokuvarihmaston ja sen kaksisuuntaisuuden tuottamisesta eri positioiden välillä. Kuitenkin Wollen on keskittynyt jälkistrukturalistisen teorian tavoin kielellisten merkkien ja symbolien kautta tuotettaviin artikulaatioihin, ei kuten Deleuze moniaististen affektien ja ei-kielellisten intensiteettien tuottamiseen aktuaalisiksi tapahtumisiksi merkeissä ja käsitteissä.

<sup>108</sup> *BwO* (*Body without Organs*, alkup. *Corps sans Organes*) hahmottaa käsitteenä sitä problematiikkaa, jonka kautta yksilöllinen teko, tapahtuma, puheakti tms. voi määrittyä suhteessa yleiseen nimenomaan erityisen lähtökohdista käsin. *BwO* piirtää rajaa suhteessa ulkoiseen konstruoimalla eroamisen ja tulemisen viivoja, jotka muodostavat

etua myös sellaisten elokuvien ja tekijöiden analyysissä, jotka eivät palaudu perinteisiin lajityyppi- ja funktiojaotteluihin. (D/G 1987, 152–154; Staiger 2003, 45–50; Sihvonen 1994, 119, 131–132; Sterritt 1999, 32; Naremore 1990, 14.)

Ei voida ajatella, että tekijän (*auteur*) käsite olisi uuden aallon ja modernin elokuvan tekijöiden näkemyksissä milloinkaan ollut segmentoitunut tiettyyn, vakiintuneeseen merkitykseen. Tämä käsityskanta perustuu myöhemmän elokuvateorian tuottamaan tulkintaan, jossa *auteur*-politiikan tekijä-käsite yhdistettiin romantiikan taidekäsitteestä juontuvaan nero-teoriaan. Uuden aallon tekijä-kriitikot eivät itse kirjoittaneet teoreettisia analyyseja tekijä-kritiikkinsä ja tekijyyden käsitteen filosofisista perustoista. Vahvin tekijyyden määritelmä *Cahiersin* nuorilla kriitikoilla liittyi elokuvaestetiikan laatuun ja näin ollen varsinaisesti kriitikoiden itsensä ilmentämään maun käsitteeseen. Tekijyyden määrittelyssä oltiin hyvin subjektiivisten näkemysten äärellä, jonka myötä oli selvää, että argumentit ja myös niiden perusteet muuntuivat suurestikin ajan myötä. Kriitikot ja tulevat elokuvantekijät olivat hyvin heterogeeninen ryhmä; jopa siinä määrin, että ranskalaisen uuden aallon tai *Cahiersin* piirin käyttäminen terminä on nähty ongelmalliseksi. Keskenään riitaiset yksilöt olivat äärimmäisen yksilöllisiä näkemyksissään elokuvista, niiden tekijöistä, lajityypeistä, historiallisista yhteyksistä ja syvemmistä filosofisista viitekehysistä.

Voidaan sanoa, että myös näkökulma elokuvan historiaan muotoutui erilaiseksi eri kirjoittajien ja ohjaajien töissä. *Auteur*-kriitikille ei ollut olemassa yhdistävää, metafyyssistä totuuden perustaa käsityksessä kaikkivoipaisesta tekijä-jumalasta, jota vasten yksittäisten tekijöiden näkökulmat olisivat peilautuneet ja heijastaneet liikkeen yhtenäisyyttä. Tämä logiikka pätee myös toisinpäin, kun myöhemmin useista *Cahiersin* kriitikoista tuli itsestään suuria nimiä elokuvan kentällä. Peter Wollen (1977, 117) pitääkin metodologisesti tärkeänä tehdä ero yksittäisten elokuvaohjaajien ja tekijänimien välillä, sillä filosofisesti näiden termien konstruktio tapahtuu lähtökohtaisesti eri suunnista käsin: kulttuuri määrittelee tekijänimet, elokuvaohjaajilla taas perinteisesti on nähty olevan taiteilijoille ominainen sisäinen taipumus kuvaliikkeiden kautta tapahtuvaan luomiseen. Michel Foucault (1979, 145–146) näkee tekijyyden kohdalla vaikuttavan saman ristiriidan tekijänimen ja erisnimen välillä. Yhteydet yksilön ja erisnimen sekä tekijänimen ja sen nimeämän ominaisuuden välillä eivät ole identtisiä. Tässä suhteessa puhe tekijän kädenjäljestä, joka takaisi elokuvan laadun, ei voinut milloinkaan olla itsestäänselvää. Tekijänimi ei ollut kriitikoille mikään laki, joka pysäyttäisi keskustelun, arvioinnin ja ajattelun liikkeen, vaan laadun tae muodostui jokaisessa erityisessä teoksessa itsessään, sen kuvien ja

---

todellisuuden ja kokemuksen olemuksen alati varioitavana, fuusionaalisenä monikollisuutena, joka perustuu yksittäisten tapahtumien tuottamiseen ja jatkuvaan tulemiseen. Monikollisten yksiköiden ja kokonaisuuksien luominen on luonteeltaan sekä henkistä että ruumiillista, eikä konstruoitavien orgaanien (yhdistelmät, yhteisöt) tuleminen ole välttämättä yhteydessä organismeihin eli sääntöjärjestelmiin. BwO:n konstruoiminen on aina erityistä, ja se voi tapahtua mitä moninlaisimmilla tavoilla, jotka piirtävät uusia identifioitumisen ja erottautumisen rajoja. Deleuzen mukaan on aina kysyttävä joka kerta uudelleen, kuinka juuri tämä BwO on luotu ja mitkä ovat sen muotoja: "How do you make yourself a Body without Organs?" (D/G 1987, 151–154, 158.)

äänien sisäisenä kommunikoivuutena katsojan kokemuksen muodostumiseen. (Naremore 1990, 15; Godard ym. 1968, 29; Makkonen 1990, 12.)

Tekijyyden käsitettä on alettu tarkastella laajemmassa kehityksessä auteur-teorian uuden tulemisen myötä, jolloin sen rekonstruktioon ovat vaikuttaneet jälkimodernin teorian ja jälkistrukturalismin muutosta ja liikettä korostavat subjektikäsitteet<sup>109</sup>. Keskeisiä näkökulmia siihen miten tekijän käsitettä voidaan ajatella toisin verrattuna transsendentaalisen idealismin ja romantiikan estetiikan ylläpitämään klassiseen nero-teoriaan, ovat ensinnäkin taiteen tapahtumaluontoisuuden korostaminen molemminpuoleisena, paitsi lukemisen myös kokemisen kautta tapahtuvana tuotannollisuutena, tekijyytenä tekijän ja kokijan välillä. Toiseksi tekijyyttä voidaan tarkastella enemmän artikulaatioteorian kehityksessä tapahtuvana kriittisenä strategiana tuottaa moninaisia diskursioiden välisiä kytkemisiä yhteydessä subjekti-problematiikkaan. Tekijä voi tällöin konstruoida tekstin kautta suhdettaan historiaan ja sitä tuottaviin erilaisiin, ideologisiin diskursseihin. Tekijyys artikuloituu tällöin pragmatiikan ja mikropolitiikan kehityksessä kriittisten analyysien lähteenä ja 'itsen tekniikkana', jonka kautta voi konstruoida subjektiviteetin ohessa myös kollektiivisia yhdistelmiä rakenteiden vallan rajaamassa liikejärjestelmässä. (Staiger 2003, 30–50; Huhtamo 1983, 61.)

Godardin käsitys tekijyydestä määrittäytyy hänen laaja-alaisen elokuvakäsityksensä kautta, jossa ilmenee tulkintani mukaan pitkälle menevää rinnasteisuutta Deleuzen pluralistisen konstruktivismin ja tulemisen ontologian lähtökohtiin. Perustelen tätä sillä, että Godard on ollut aina enemmän kuin pelkäämään elokuvan historiaan syventynyt tekijäkriitikko: filosofinen ajattelija, elokuvallisen ilmaisun ja olemisen rajoja sekä peruskategorioita liikettä ja aikaa tutkiva taiteilija. Molemmat ajattelijat ovat kritisoinet tieteellisen elokuvatutkimuksen dialektisia lähestymistapoja ja argumentoineet taiteen, tieteen ja filosofian kategoristen erojen ylittämisen puolesta. Heidän käsityksensä subjektiviteetista on samansuuntainen, liikkeen ja ajan ensisijaisuutta korostavaa olemisen eksistentiaalisena kriteerinä. Kaja Silverman (2001, 32–34) on tarkastellut Godardin elokuvien kautta tekijyyden immanenttia yhteyttä hänen elokuviensa tekstuuriin, jonka kautta raja tekijän subjektina ja objektina olemisen välillä hämärtyy siihen pisteeseen asti, että Godard kuvaa elokuvissaan tekijyyttä vastaanottajana, katsojan kaltaisena maailman ja elokuvan kokijana. Käänteisesti Godard ajattelee katsojan voivan olla samoin myös tekijä. Tekijyys voi luovan aistihavaitsemisen filosofisista lähtökohdista olla tekijää ja kokijaa yhdistävä kategoria. Dana Polan (2001) näkee nykyisessä auteur-teoriassa korostettavan tekijän ja katsojan tuotannollista yhteyttä affektiivisen halun perusteella. Perinteisesti halu on auteur-teoriassa kytketty tekijän haluksi ilmaista elokuvantekemisen kautta sisäisiä näkökulmiaan. Nykyisessä keskustelussa 'tekijän halu'

<sup>109</sup> Janet Staiger erittelee yhteensä seitsemän eri auteurismin määritelmää, joista neljä ensimmäistä perustuvat alun perin David Bordwellin luentoisiin ja ne hahmottavat ennemminkin auteurismin klassista määritelmää. 1) tekijyys alkuperänä, 2) tekijyys persoonallisuutena, 3) tekijyys tuotannon sosiologiana, 4) tekijyys allekirjoituksena, 5) tekijyys lustrategiana, 6) tekijyys diskurssien paikkana, 7) tekijyys itsen tekniikkana. (Staiger 2003, 30–50).

(*le désir de l'auteur*) ymmärretään yhä enemmän katsojalähtöisesti kokijan haluna tiettyä ohjaajaa kohtaan, jolloin kokija itsessään on analysoiva tekijä, joka luo suhteessa ohjaajan tekijänimeen omien luokitustensa, erojen ja merkitysten tekemisen paikan.

Godardin tutkivan montaaasikäsityksen keskiössä on ollut tekijyyden analyysi suhteessa taiteen, ympäröivän kulttuurin ja yhteiskunnan monitasoisiin rakenteisiin. Taiteen ja kulttuurin eri muotojen analyysissä usein esittyy kysymykseen ”kuka puhuu?” ei Godardin mukaan voida esittää milloinkaan yksiselitteistä vastausta. Kysymys kytkeytyy implisiittisesti yhtäältä tekijän subjektiviteetin filosofiseen pohdintaan, toisaalta laajempaan kysymyksenasetteluun ”mitä elokuva on?”. Godard jakaa edellä esitetyn jälkistrukturalistisen näkökulman, että tekijän käsite ei palaudu tekijänimeen, taiteilijan erisnimestä historian kestossa ja kulttuurin eri konteksteissa rakentuneeseen käsitteeseen ”Godard”. Tekijyyden muodostumisessa hän tekee selkeän eron kulttuurin ja taiteen, toisin sanoen hänen omassa katsantokannassaan sanan ja kuvan välillä. Toisaalta sen maailman (eli elokuvan ja taiteen) sisällä, jossa hän toimii, Godard näkee häneen tekijänä viittaavan termin ”Godard” muodostuvan merkiksi elokuvan tapahtumisen prosessista kaikilla tasoillaan. Tässä on olennaista huomata, että Godard ei tee kategorista eroa faktan ja fiktion eikä tekijyyden ja ”todellisen” persoonansa välillä. Jean-Luc Godardin näkemykset ja ajattelu ovat artikulointuneet merkissä ”Godard”, joka aktualisoituu kaikissa niissä elokuvataapahtumissa, joita tekijä on ollut synnyttämässä osana historiallista jatkumoa 1950-luvulta vielä vuonna 2008 jatkuvan uransa aikana. Tekijyyttä pitää Godardin kohdalla ajatella ennemminkin monikollisena ajallisena subjektiviteettina, joka kokonaisuutena piiryy kaikissa tekijän luomissa yksittäisissä tapahtumissa. Tekijyys on ajallista, luovaa henkeä, joka on kiteytynyt tekijän ja historian konstruktivisessa yhteydessä, sisäisen automatiikan kautta ilmenevässä tuotannollisuudessa, joka on jättänyt jälkeensä yli 90 elokuviksi luokiteltavaa nimikettä<sup>110</sup>.

Elokuvassa *JLG/JLG – autoportrait de décembre* (Ranska 1995) Godard kiteyttää näkökulmansa oman tekijyytensä immanentista yhteydestä elokuviinsa sekä diskursiivisena subjektina että objektina, kuten Kaja Silverman huomioi viittaamalla Alain Bergalan tulkintaan hänen toimittamassaan kokoelmassa *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (1985). Godard toteaa Gavin Smithin haastattelussa, että elokuvan nimi tarkoittaa merkitystä ”JLG/JLG Omakuva”, jonka merkityksessä ei kuulu olla kautta-konjunktia<sup>111</sup>. Mikäli kautta olisi elokuvan

<sup>110</sup> Colin MacCabe on luokitellut Godardin tuotantoon kuuluviksi nimettäviä elokuvia yhteensä 91, johon kuuluvat lyhyet- ja pitkät näytelmäelokuvat, Dziga Vertovryhmän 16-mm-muodossa tehdyt teokset sekä Anne-Marie Miévilin kanssa SonImage-tuotantoyhtiön yhteisprojektit. IMDB -elokuvan hakusivusto kertoo vuoden 2002 lyhytelokuvan *Liberté et partie* jälkeen Godardilta ilmestyneen vielä kolme teosta: *Moments choisis des histoire(s) du cinéma* (2004), *Notre musique* (2004) sekä *Vrai faux passport* (2006). (MacCabe 2003, 340–374; <http://www.imdb.com/name/nm0000419/>)

<sup>111</sup> Godardin näkemyksen mukaan elokuvan ranskalainen tuotantoyhtiö Gaumont oli julkaissut elokuvan ilmestyessä elokuvan nimen muodossa *JLG par JLG*, joka oli hänestä näin ollen väärin. Koska Godard ei halua kautta-konjunktia eli jokin jonkin ”mukaan” voidaan tästä syystä myös Bergalan teoksen nimi *Jean-Luc Godard par Jean-*

nimessä, se Godardin näkemyksen mukaan olisi hänen itsensä tekemä tutkimus JLG:sta, hänestä itsestään, joka olisi eräänlainen biografia. Ranskan kielessä tämänkaltaiselle elokuvalla on olemassa termi *'un examen de conscience'*, joka elokuva ei hänen mukaansa ole missään tapauksessa. Kyseessä on omakuva, koska elokuvassa ei ole "minää" kerronnallisena subjektina (tai objektina, jos kyse olisi JLG:n tutkimuksesta). Godard pitää JLG/JLG -elokuvan tekijä-hahmoa ja laajemmin myös omaa tekijyyttään osana elokuvaan analogisena maalaustaiteen keinoihin kytkeä tekijä osaksi teostensa materiaalista ja henkistä tekstuuria. (Godard, Smith 1996, 35–36; Silverman 2001, 17; Callahan 2000, 154.)

Godardin elokuvataiteen filosofinen ydin liittyy montaasin kautta ilmenevään pyrkimykseen tutkia ja uudistaa elokuvan representaatiota, kommunikatiota ja ontologiaa. Montaasi muodostuu Godardilla metodiksi luoda kuvan ja käsitteen eron ylittävä tila tekijän ja katsojan aistimusten ja havaitsemisen, ajattelun liikkeen prosessien kaksisuuntaiseen yhdistymiseen kuvatapahtuman toteutumiseksi. Godardilainen käsitys tekijyydestä hahmottuu suorana yhteytenä montaasin uudistamiseen havaitsemisen, ajattelun ja kokemuksen viivoja piirtävänä aistimuskoneena. Godard on soveltanut Eisensteinin intellektuaalisen elokuvan periaatteita, mutta kehittänyt montaasista oman formalismin ja realismin eron ylittävä "kolmannen" filosofiansa, joka toteuttaa kuvan ja käsitteen dialektiikan ylittymisen kaksisuuntaisiin liikkeisiin perustavana sarjallisenä välilläolemisena. (Witt 2000, 37–38, 49–50; Wright 2000, 53–54.) Erona venäläiseen formalismiin ja Eisensteinin dialektiseen montaasiin Godard ilmentää modernin aikakuvan liikkeen ja moneuden filosofiaa, joka purkaa käsityksen essentialistisesta subjektiviteetista sekä teleologisuuden ja kausaliteetin periaatteet esittämisen ja havaitsemisen prosesseissa. Modernissa elokuvassa lisäksi kuvitteellisen ja todellisen sekä toden ja epätoden kategoriat määrittyvät tämän johdosta ratkeamattomina ja suhteellisina prosesseina.

Godardille montaasissa on kyse havaitsemisen ja ajattelun periaatteesta, joka muodostaa kokonaisvaltaisen ontologian hahmottaa maailmassa olemisen elokuvallisesti. Elokuvan ja "todellisuuden" välillä ei määritellä kategorista eroa, vaan ne ovat kuva-aineksen liikkeistä koostuvia ajassa muuntuvia, toisiinsa yhdistyviä ja toisistaan eroavia tasoja. Montaasi tekee tekijälle mahdolliseksi ilmaista sisäisiä ajattelun liikkeitä ja esikielellisiä merkityksiä, jotka muotoutuvat audiovisuaalisen ilmaisun ja havaitsemisen rajoilla, tekijästä teokseen piirtyvällä immanenssin tasolla. Modernissa elokuvassa materialisoituvat kristalliset kuva- ja äänimerkit ilmaisevat puhdasta keston ja sisäisyyden liikettä. Godard on konstruoinut elokuviensa tekstuuurissa oman tekijä-hahmonsansa tämän transsendentaalisen hengen liikkeen kuvaksi, joka ei ole sisäisyyden äänen subjekti tai objekti, vaan eräänlainen katalysaattori tai kone, joka jakaa kuvaliikkeiden rihmastomaista laajentumista immanenssin tasolla<sup>112</sup>. Montaasin tuotannollinen kaksisuuntaisuus liittyy sen kykyyn synnyttää eroamisen liike, joka laa-

---

*Luc Godard* (1985) tulkita samoin merkitykseltään virheelliseksi. Sen sijaan teoksen suomennos *Elokuva Godardin mukaan* (1984) on onnistuneempi, koska siinä ei käsitellä suoraan filosofisella tasolla tätä tekijä-subjektin problematiikkaa.

<sup>112</sup> "J'ai toujours pensé que le cinéma était un outil de pensée". *Cahiers du cinéma* 490 (avril 95); ss. 70–75; Ylä-Kotola, 1998, 146.

jentaa kuvatapahtumien avoimen sarjallisuuden vaikutuksen ja avaa spirituaalisen automaatin kautta katsojassa virtuaalisia potentiaaleja monivaikutteiseksi affekteiksi konstruoivan tulemisen viivan. Elokuvallinen kokemus muodostuu konstruktiiivisesti moniaistisena havaitsemisen prosessina, jota katsoja tuottaa ei-käsitteellisellä immanenssin tasolla yksittäisistä kuvamerkeistä ja muistin (*recollection*) liikkeistä avautuvan kartion horisontaalisissa ja vertikaalisissa linjoissa. Tekijyys muodostuu Godardilla kategoriaksi, joka merkitsee montaasin tuotannollisen automatiikan funktioita, kaksisuuntaista ajattelun ja kokemuksen liikettä tekijän ja kokijan välisenä tuotannollisena tapahtumana. (Deleuze 1989, 9–12, 179–183; Witt 2000, 34, 37–38; Callahan 2000, 154–157.)



## 4 JEAN-LUC GODARDIN TUTKIVAN ELOKUVAKÄSITYKSEN LÄHTEILLÄ

### 4.1 Godardilainen elokuva elämän ei-representaationa

Godardille oleminen, ajattelu ja kommunikaatio ovat olemukseltaan elokuvalista kaikissa mahdollisissa suhteissa. Hän suuntautuu ja havaitsee maailman elokuvallisin periaattein: "Elokuva ei ole unta tai fantasiaa. Se on elämää. En näe eroa elokuvien ja elämän välillä. Ne ovat sama asia."<sup>113</sup> (Godard, *Youngblood* 1998, 13). Godard pyrkii ylittämään elokuvaestetiikan rajoja elokuvalliseen representaatioon kohdistuvan filosofisen tutkimuksen keinoin ja esittää ontologisen kysymyksen "mihin elokuva kykenee?" (Deleuze) elokuvan virtuaalisista potentiaaleista, ennemminkin kuin pyrkisi yksinkertaisesti selvittämään "mitä elokuva on?" (Callahan 2000, 157; Kovács 2000, 153; Flaxman 2000a, 2-3). Lähtökohtana Godardin tutkivalle elokuvakäsitykselle voidaan pitää rajojen ylittämistä elokuvateorian historiallisten jaottelujen, kuten valokuvallisen realismin ja kielellisen formalismin tai vastaavasti klassismin ja modernismin tai Hollywoodin ja avantgarden ilmaisutyylien välillä (Sihvonen 1991, 137). Godardin merkitys elokuvan ja elokuvateorian historiassa on perustunut 'kolmannen tien' kehittämiseen realismin ja formalismin ilmaisufilosofioiden ja -periaatteiden *mise-en-scène*n ja leikkauksen välissä, jonka hän toi esiin varhaisessa *Cahiers du Cinéma*n artikkelissaan "Montaasi, silmäteräni"<sup>114</sup>.

Godard (1984, 54-55) kritisoi kirjoituksessa klassisen elokuvakerronnan filosofiaa sekä sen vakiintunutta periaatetta erottaa ohjaaminen ja leikkaaminen toisistaan. Venäläisessä formalismissa oli Godardin mukaan oivallettu kuinka montaasi on jo itsessään olennainen osa ohjausta, jolloin niiden ontologinen yhteys rakentui katseen merkitykselle molempien käytäntöjen perustana. Godard kehitti montaasikäsitystään teoriana ohjauksen ja leikkauksen välittömästi

---

<sup>113</sup> oma suomennos

<sup>114</sup> Alkup. 'Montage, mon beau souci', *Cahiers du Cinéma* 65, joulukuu 1956.

kaksisuuntaisuudesta, jossa edellinen merkitsi tilassa tapahtuvaa ajatuksellista orientaatiota jälkimmäisen painottuessa enemmän ajalliseen rytmiiin ja keston. Godardin päämääränä on ollut pyrkiä elokuvan keinoin myös ilmaisemaan ilmaisematonta, yhdistää määrällisen kerronnan tilan hahmottamiseen yhteys ajattelun ”tuntemattomiin suureisiin”, joiden konstruoimisen hän näki mahdolliseksi ajallista kestoja merkitsevien aistimuotojen keinoin (mt.). Elokuvalaisen ilmaisutavan erityisyys liittyy Godardin (1984, 112–114) mukaan näin ollen pitkälti kykyyn esittää ajallisen keston näkymätön liike aistittavassa muodossa. Tämän mestarina hän pitää Ingmar Bergmania: ”Bergman on hetkellisyyden elokuvantekijä. Hänen kameransa tähtää vain yhteen ainoaan asiaan: vangitsemaan nykyhetken silloin kuin se on haihtuvimmillaan ja syventämään sitä tavalla joka antaisi sille ikuisuuden arvon.”<sup>115</sup>

Godard ei kehittäessään montaaikäsitystään omaksunut pelkästään formalismin montaaiteorioita, vaan halusi edelleen hyödyntää klassisen elokuvakerronnan periaatteita, jonka perillisenä myös Bergmania voidaan pitää. Tähän kaksitasoiseen näkökulmaan kytkeytyy Godardin kritiikki elokuvakriitikko ja -teoreetikko André Bazinin käsityksiä kohtaan, jotka hän esitti artikkelissa ”Klassisen kuvajaon puolustus ja kuvaus”<sup>116</sup>. Bazin oli esittänyt, että klassisen elokuvakerronnan kultakausi sijoittui vuosien 1930–1939 väliseen ajanjaksoon ja toisen maailmansodan jälkeen modernin elokuvan tarjoamat uudet ratkaisut päättivät lopullisesti klassisen elokuvarealismin kukoistuksen (Henderson 1974, 34). Godard kuitenkin väitti, että klassinen elokuvakerronta ei ollut yksi yhtenäinen ilmaisutyyli, joka olisi päättynyt toiseen maailmansotaan ja että sen vaikutus jatkui edelleen mitä moninaisoin tavoin (Godard 1984, 39–44<sup>117</sup>; Henderson 1974, 34, 36). Godardin kritiikki Bazinin elokuvarealismin esittämiä kirjoituksia kohtaan kohdistui jälkimmäisen metafysiisiin käsityksiin taiteesta, erityisesti montaaiteorian kieltävään transparenttiseen elokuvaestetiikkaan (Henderson 1974, 37; Huhtamo 1983, 60–62).

Godardin lähtökohtana oli ennemminkin tutkia montaaiteorian keinoin realismin todellisuusvaikutelman yhteyttä elokuvan kielellisyyteen eli audiovisuaalisen esittämisen ja havaitsemisen periaatteiden jäsentymiseen. Godardin käsityksessä elokuvan kieli ja sen elokuvallinen olemus määrittyvät kuvaliikkeiden muodostamien yhteyksien immanenttina todellisuuden alana itsessään, ei ulkoisen todellisuuden naturalistisena representaationa, tai suorastaan luonnon analogiana, kuten Bazin ajatteli (Henderson 1974, 39; Sihvonen 1991, 121; Huhtamo 1983, 58)<sup>118</sup>. Godardin ydinajatus ’sisäisen ajattelun elokuvaamisesta liikkeessä’ oli vastakkainen Bazinin näkemyksille ulkoisen todellisuuden naturalis-

<sup>115</sup> Artikkelissa ”Monika. Ingmar Bergman: Kesä Monikan kanssa” alkup. ’Monika’, *Arts* 680, 30.7. 1958.

<sup>116</sup> Alkup. ’Défence et Illustration du Découpage Classique’, *Cahiers du Cinéma* 15, Septembre 1952.

<sup>117</sup> Sama teksti englanniksi Tom Milnen toimittamassa teoksessa *Godard On Godard* 1986, 26–30.

<sup>118</sup> Godard kuitenkin omaksui Bazinilta realistisen elokuvaestetiikan eettisen ihanteen, joka on näkynyt myöhemmin aikoina historiallisen montaaiteorian kehittämisenä erityisesti *Histoire(s) du Cinéma* -teoksen myötä.

tisesta representaatiosta, mutta Godard ei pyrkinyt luomaan ihmisperustaista elokuvaa, toisin sanoen yksinkertaisesti kuvaamaan subjektiivisia kokemuksia sisäisinä kuvina kritiikkinä Bazinin luonto-keskistä elokuvaa kohtaan, kuten Henderson näkee (mt.). Päinvastoin Godard halusi ylittää dialektisen eron subjektivismiin ja naturalismiin välillä, sillä Godard ei uskonut tietoisuuden eikä luonnon kategorioiden perimmäisen olemuksen metafysiikkaan.

Klassinen elokuvarealistinen muodosti Godardin mukaan kielen ja sanan laakien ympärillä universaalien systematiikan, joka alisti kuvan ja äänen tarinankerronnan ja representaation funktioille (Astala 1985, 41). Kuvien ja äänen vapauttaminen ja siten representaation kannalta ylimääräiseltä näyttävän aineksen ja luovien potentiaalien ilmaiseminen on ollut aina Godardin lähtökohtaisena pyrkimyksenä elokuvan tekemisessä (Astala 1985, 41; Toiviainen 1985, 18). Pidättäytymällä ennalta määrättyistä ideoista ja säännöistä Godard kokee olevansa elokuvantekijänä riippumaton ja vapaa toteuttamaan tutkivan elokuvataiteensa sisältöjä (Godard, Youngblood 1998, 13). Kriitikoiden mukaan Godardin elokuvia voidaan lähestyä ajattelemalla niiden olevan ennemminkin prosessin alaisia töitä kuin valmiiksi työstettyjä teoksia (Sterritt 1999, 16). Tapa esittää ideoita avoimessa muodossa on johtanut pitkälti juuri Godardin elokuvataiteeseen perustuen essee-elokuvan tyyliuuntauksen nimeämiseen (mt.). David Sterritt'n (emt., 27) mukaan Godard yhtäältä demystifioi elokuvallisen kokemuksen pyrkimyksessä irroittaa kuvat ja äänet klassisen kerronnan tyylistä ja vapauttaa niiden asema tarinankerronnan palveluksesta; toisaalta hän myös remystifioi sen etsimällä empiirisessä aineksessa (äänet, kuvat, äänikuvat) virtuaalisena vaikuttavan transsendentaalisen, ei-havaittavan olemuksen ilmenevien elementtejä. Godardin tutkivaan taide-elokuvakäsitykseen liittyvissä pyrkimyksissä voidaan tältä osin nähdä yhteyksiä surrealisteihin, jotka pikemminkin kuin olisivat pyrkineet luomaan absoluuttisesti uuden kielen tai estetiikan uudelleen tulkitsivat ja kierrättivät vanhoja muotoja (Sihvonen 1991, 145).

Godard kieltäytyy erottamasta elokuvaa ja elämää toisistaan kokemuksen alueina, joita normaaliajattelun ja klassisen tieteenideaalin mukaan on totuttu pitämään erillisinä kategorioina (Sterritt 1999, 27). Godard ei myöskään jaa rationaalisen tieteen dialektisia erotteluja tiedon ja ei-tiedon, totuuden ja epätoimen välillä. Elokuvasa Etunimi Carmen (*Prénom Carmen*, Ranska 1983) Godard tuo esiin tähän liittyvän näkökantansa kohtauksessa, jossa hänen itse näyttelijänsä setä Jeannot on hoidettavana mielisairaalassa ja hänen sisarentyttävänsä Carmen X (Maruschka Detmers) on tulossa vierailukäynnille. Godardille on tyypillistä käyttää elokuvissaan "totuuden ääninä" marginaaliryhmien edustajia. Kohtauksessa Carmenin lähestyessä laitoksen sisäänkäyntiä yksi hulluista juoksee pihalla häntä kohti huutaen: "Tietämättömyyden poistaminen on rikos! Nähköön hulluutesi kaikessa mitä opit myös kääntöpuolen." Tiedon lisääminen ei ole Godardille itseisarvo, pikemminkin hän kritisoi tiedon kautta muodostuvia valtarakenteita ja tästä syystä marginaalien ja keskuksen välinen epäsuhtaisuus on Godardin elokuvissa usein keskeisenä teemana.

Godard tutkii montaasin kautta rajoja ja tuottaa yhdistäviä linjoja moninaisten asiantilojen välillä eikä niinkään pyri konstruoimaan uusia kategorisia eroja dialektisten synteisien tekemisen kautta (Witt 2000, 37–38; Wollen 1985, 88–89; Aumont ym. 1996, 49–50). Godard näkee elokuvataiteensa olevan läheisessä suhteessa tieteeseen ja filosofiaan, joita kaikkia yhdistää hänen mukaansa käsitys tuntemattoman mysteerin ja sattuman vaikutuksesta olemisen tapahtumiseen: ”Taiteilija ja tiedemies ovat mielestäni yhtäläisiä. Kytken toisiinsa kuvia ja ääniä kuten tiedemies, toivon ainakin niin. Tieteellisyyden mysteeri on samaa kuin taiteellisuuden mysteeri. Samoin on mysteeri itsessään.”<sup>119</sup> (Godard, Gilliat 1998, 72). Godardin elokuvakäsityksen ytimessä on filosofinen pyrkimys ylittää klassisen elokuvakerronnan yksisuuntaisen kommunikaatiomallin teoksen ja katsojan välillä (Smith G. 1996, 31–32). Godard toteuttaa tätä montaasin keinoin luomalla sarjallisten kuvaliikkeiden immanenttisen tapahtumien ontologian, johon katsoja kytkeytyy pyrkimyksessä tutkia ajan ja tilan suhteita sekä löytää absoluuttiseen aika- ja tila-käsitykseen perustuva syvempi yhteys tekijän, teoksen ja katsojan välillä (Jean Douchet, Godard-seminaari Kiasmassa 4.–5.11.2000).

Godard on soveltanut montaasikäsityksensä kehittämässä Alexandre Astrucin kuuluisaa kamerakynän (*caméra stylo*) käsitettä, jonka kautta ensimmäistä kertaa tuotiin esiin käsitys elokuvasta maalaustaiteeseen ja kirjallisuuden vertautuvana, monimutkaisia ajatuskulkuja ilmaisemaan kykenevänä ilmaisukielenä (Astruc 1963, 98–99; Toiviainen 1985, 19–20; Toiviainen 1995, 117). ”Tähän saakka elokuva on aina vain ollut pelkkä sirkushuvi, bulevarditeatterin kaltainen viihdemuoto tai tapa tallentaa ajan kuvat, mutta nyt siitä on vähitellen muotoutumassa erityinen kieli. Kielellä minä tarkoitan sellaista muotoa, jolla ja jonka avulla taiteilija voi ilmaista ajatuksiaan, olkoot ne miten abstrakteja tahansa, tai välittää maailmalle aatteitaan aivan samalla tapaa kuin hän tekee aikamme essee- ja romaanitaiteessa. Siitä syystä kutsun tätä elokuvan uutta aikakautta nimellä *caméra-stylo* (kamerakynä). Tällä metaforalla on hyvin täsmällinen merkitys. Tarkoitan sitä, että elokuva vapautuu vähitellen siitä tähän saakka kahlinneesta visuaalisuudesta, itsetarkoituksellisista kuvista, juonikerronnan välttämättömästä ja konkreettisesta ylivallasta kehittyäkseen yhtä taipuisaksi ja hienovaraiseksi kirjoitusvälineeksi kuin kirjoitettu kieli. (...) Mikään kohde, mikään ala ei ole sen tavoittamattomissa. Kaikkein filosofisimmatkin pohdiskelut ihmisen ryhtymyksistä, psykologiasta, metafysiikasta, aatteista ja intohimoista soveltuvat vallan mainiosti sen puitteisiin. Väittäisinpä jopa, että meidän aikamme aatteet ja maailmankatsomukset ovat sen luontoisia, että vain elokuva voi tehdä niille oikeutta.” (Astruc 1995, 75).

Godardin tutkivassa elokuvakäsityksessä voidaan Wollenin (1985, 88–94) mukaan erottaa neljä pääteemaa: 1) lajityyppien välisten rajojen häviäminen, joka jakautuu kolmeen alakohtaan, a) pyrkimykseen ylittää elokuvan perusjaotteluna pidetty Mélièsin formalismin ja Lumièresin realismin välinen jako, b) fiktiivisen, dokumentaarin ja kokeellisen avantgarde-elokuvan välisten kategorioiden hämärtäminen, c) raja-aitojen ylittäminen eri audiovisuaalisten ilmaisu-

---

119 Oma suomennos

välineiden (elokuva, televisio, video) välillä; 2) korkeakulttuurin ja massakulttuurin välisen rajan ylittäminen, joka näkyy viittauksina a) modernismin perinteeseen eri taiteen aloilla (esimerkiksi James Joyce, Arnold Schönberg ja Pablo Picasso) ja b) hyvin moninaisiin nykymedian välittämiin kuviin ja populaarikulttuurisiin teksteihin; 3) moninaisten intertekstuaalisten lainausten ja viittausten maailma edellisiin kohtiin pohjautuen sekä 4) postmodernismin ja jälkistruktuurismin vaikutus.

Alfred Guzzetti (1981, 1) näkee, että Godard sovelsi "tutkimuksen" ja "spektaakkelin", toisin sanoen Mélièsin ja Lumièresin yhdistävää näkökulmaa erityisesti 1960-luvun elokuvissa, joissa lajityyppien ja intertekstien rajoilla pelaaminen oli keskiössä. Kuitenkin Godardin elokuville on aina ollut luonteenomaista ontologinen kaksijakoisuus yhtäältä kuvaliikkeiden ja merkitystasojen monikollisuuden, toisaalta moninaisuudesta hahmottuvan avoimen kokonaisuuden välillä, joka on usein hämmentänyt katsojia ja kriitikoita. Erkki Huhtamo (1985, 116) on havainnut saman kaksitasoisuuden olemassaolon myös Godardin ja Anne-Marie Mievilleen Sonimage-kauden TV-töissä, joissa hänen sanojensa mukaansa piilee jonkinlainen straubilaisen avantgarden 'tyhjennetyin kuvan' ja intertekstuaalisen runsauden välinen dialektiikka. Godard (1984, 39) itse kommentoi tätä kaksitasoisuutta viittaamalla artikkelissa "Klassisen kuvajaon puolustus ja kuvaus" Denis Diderotin ja Charles Baudelairen käsityksiin, että taiteessa on olennaista yhtäältä ikuinen muuttamaton elementti, jonka kokoonpanoa on tavattoman vaikea määritellä, toisaalta suhteellinen elementti, johon voidaan lukea aikakausi, muoti, moraali ja intohimo.

Elokuva *Made in USA* (Ranska 1966) on hyvä esimerkki Wollenin edellä tekemistä luokitteluista. Godard on tutkinut elokuvassa erityisesti elokuvallisen representaation problematiikkaa sekä elokuvan tekemistä fiktion ja dokumentaarin rajan ylittävänä prosessina. Godard on todennut *Made in USA* -elokuvasta, että katselijoiden on ollut vaikea ymmärtää sitä, koska heidän katsomiskokemuksensa on jäsentynyt representaation käsitteen ja konventionaalisen havaitsemisen mallien varassa eivätkä he näin ollen ole ymmärtäneet tapaa, jolla Godard kytkee elokuvassa todellisuuden ja kuvitteellisen uudella tavalla toisiinsa: "Voitte nähdä tarkoitukseni elokuvassa *Made in USA*. Siksi ihmiset eivät ole ymmärtäneet sitä. Elokuvan nähneet katsojat ajattelevat, että sen on tarkoitus olla "representaationaalinen", mutta se ei ole sitä. Minun on täytynyt tehdä jotain tavalla, jota he eivät ymmärrä, sillä he pyrkivät toistuvasti seuraamaan sitä "representaationaalisesti": katsojat yrittävät ymmärtää mitä elokuvassa tapahtuu. (...) Ei ole kuitenkaan mahdollista jakaa elokuvaa kahteen todellisuuteen; "todellisuutta" ei voi erottaa "unesta"; kaikki liittyy elokuvassa yhteen."<sup>120</sup> (Godard ym. 1968, 32). *Made in USA* on poliittinen fiktioelokuva, jossa fakta ja fiktio sekoittuvat toisiinsa. Elokuvan eräässä kohtauksessa päähenkilö Paula Nelson (Anna Karina) on murhannut hotellihuoneessaan vanhemman miehen Edgar Typhus'n (Ernest Menzer). Nainen pohtii ontologista kysymystä elokuvan ja todellisuuden suhteesta tilanteessa, jossa hän siirtää ruumista toiseen huoneeseen: "Jo nyt fiktio ohittaa todellisuuden. Jo nyt verta ja mysterejä.

---

<sup>120</sup> Oma suomennos

Jo nyt tuntuu kuin olisin Walt Disneyn elokuvassa, jonka pääosaa esittää Bogart. Siis poliittisessa elokuvassa.”

Godard luo elokuvassa aikakuvan periaatteiden mukaisesti kerronnallisista tilanteista irronneita tiloja, monikollisia kuvatapahtumia, joissa tapahtumat noudattavat modernille elokuvalla ominaista epälogiikkaa. Eräässä kohtauksessa hotellihuoneessa elokuvan päähenkilö Paula Nelson on murhannut vanhemman miehen, joka on tullut häntä tapaamaan. Hetkeä myöhemmin tilanteeseen astuu täysin ilman ennakkovaroitusta mies kylpytakissaan, joka kertoo olevansa murhatun miehen veljenpoika David Goodis (Yves Afonso). ”Mitä olette tehnyt Edgar-sedälle?”, mies kysyy, istuu kirjoituskoneen ääreen ja alkaa kirjoittaa. Samoin yhtä varoittamatta kylpyhuoneesta kuuluu laulua: tumma japanilainen nainen istuu kylpyammeessa, soittaa kitaraa ja laulaa. Paula Nelson: ”Kuka tuo on?” David Goodis: ”Rakastettuni Doris Mizoguzhi.” Godard konstruoi kylpyhuonetilanteen täysin muusta kohtauksesta irralliseksi ’kristallikuvaksi’ (Deleuze) leikkaamalla naisen esittämän laulun autenttiseksi kuvatapahtumaksi kahden repliikin ”väliin” ilman, että laulu mitenkään logiikaltaan yhdistyisi osaksi huoneiston ajallista nykyhetkeä. Paula Nelson kysyy ääniraidalla ”Kuinka kauan viivytte Pariisissa?”, jonka jälkeen kaikki muut äänet vaimenevat japanittaren laulun ajaksi. Laulun aikana on ikään kuin mitään muuta ei olisi olemassa hotellihuoneessa. Vasta laulun suhteellisen pitkän keston (normaaliin kerrontaan verrattuna) jälkeen ääniraidalla Paula esittää uudelleen vastausta vaille jääneen kysymyksen ”Kauanko viivytte Pariisissa?”, jonka aikana kuva leikkautuu takaisin kylpyhuoneesta asunnon olohuoneeseen.

Elokuvassa *Karabinieerit* (*Les Carabiniers*, Ranska, Italia 1963) Godard tutkii elokuvallisen representaation problematiikkaa kohtauksessa, jossa elokuvan kaksi miespäähenkilöä Ulysse (Marino Masé) ja Michel-ange (Albert Juross) ovat värvättyinä sotilaina kuninkaan puolella taistelevissa joukoissa, karabiniereissä. Michel-ange kirjoittaa kotiin postikortteja äidilleen Cléopâtrille (Catherine Ribeiro) ja sisarelleen Vénukselle (Geneviève Galéa) sotaretken kokemuksista. Yhdessä kortissa hän kertoo käyneensä ensimmäistä kertaa elokuvissa. Kohtauksessa näytetään Michel-angen hapuileva sisääntulo hämäänsä saliin, jossa elokuvanäytös on jo alkanut. Michel-ange istuu salin etuosaan nuoren parin viereen. Hän alkaa välittömästi tunnustella käsillään nuorta naista ikään kuin varmistuakseen onko tämä aito ihminen eikä vain osa elokuvaa. Valkokankaalla esitetään kaksi lyhytelokuvaa, joista ensimmäinen simuloi Lumièren veljesten varhaista elokuvaa ”Juna saapuu asemalle” (*L'Arrivée du train en Gare*, Ranska 1895).<sup>121</sup> Michel-ange pelkää junan lähestymistä ja peittää silmänsä käsillään kuvitellessaan, että juna syöksyy valkokankaan läpi katsomoon. Toisessa vanhaa ilmaisukieltä simuloivassa mykkäelokuvassa<sup>122</sup> on kuvattu nainen menossa kylpyyn. Michel-ange haluaa nähdä enemmän kuin mitä kuva näyttää ja hän kääntyyilee katsomossa kameran liikkeiden mukaisesti pyrkien näkemään

<sup>121</sup> Julia Lesage esittää teoksessa ”Jean-Luc Godard - a guide to references and resources”, että Godard on uudelleenohjannut (re-enacted) Lumièren veljesten kuuluisan dokumenttielokuvan (Lesage 1979, 51).

<sup>122</sup> Jean-Luc Douin esittää teoksessa ”Jean-Luc Godard” kyseisen elokuvan olevan myös Godardin itsensä tekemä nimellä ”La Femme du Monde” (Douin 1989).

kuvakehyksen taakse. Michel-ange hyppää valkokankaan eteen ja pomppii kuvan edessä, koska luulee näin näkevänsä paremmin ammeen reunan ylitse. Hän sivelee kädellään valkokangasta, kun kuvassa nainen on nostanut säärensä ammeen reunalle. Lopulta Michel-ange yrittää hypätä kuvan sisälle ammeeseen, mutta kuva ei avaudu, valkokangas vain putoaa alas sijoiltaan. Elokuvan projektio jatkuu seinällä ja Michel-ange jää seisomaan salin edustalle ihmettelemään tilannetta. Kohtaus on rekonstruktio tosiasiaista, että ensimmäiset elokuvissa kävijät kuvittelivat valkokankaan tapahtumien olevan todellisia (Sontag 1969, 171). Godard tutkii kohtauksessa kysymystä representaatiosta elokuvan ja reaalityodellisen välisenä kaksisuuntaisena yhteytenä, kun Michel-ange ei ainoastaan kuvittele elokuvaa materiaalisesti läsnä olevaksi, vaan samalla epäilee elokuvasalissa istuvan naisihmisen aitoutta. Kohtaus tuo hyvin esiin modernille aikakaudelle ominaisen tutkivan asenteen toden ja epätoden, esityksen ja kohteen, imaginaarisen ja reaalisen eroja kohtaan (Deleuze 1989, 148–153).

## 4.2 Godardin tutkiva elokuva ja dialektinen elokuvateoria

Godard ilmentää tutkivan elokuvakäsityksensä kautta kaksisuuntaista jatkuvuutta elokuvataiteen ja filosofian välillä. Akateemisessa keskustelussa Godardin audiovisuaalisen ilmaisukielen tutkimuksen projekti on kuitenkin myös pyritty ”kääntämään” analyttisen filosofian kielelle (Ylä-Kotola 1998). Tämänkaltaisessa kysymyksenasettelussa pidetään lähtökohtana dialektisesta ajattelusta johtuvaa ontologista ja tiedollista kysymystä ”mitä elokuva on?”, ei niinkään radikaalia, rajoja ylittävää pohdintaa ”mihin elokuva kykenee?” Tässä tulkinnan kontekstissa Godardin tutkiva elokuvantekeminen selitetään analyttiseksi pyrkimykseksi vastata juuri ensin mainittuun kysymykseen. Godardin nähdään ilmentävän tätä pyrkimystä tutkimalla elokuvallisen representaation kaksisuuntaisuutta (esittävä kuva/mentaalin vastine) jäsentävien yleisten rakenteiden toimintaa (Ylä-Kotola 1998, 129–143). Godardilainen tutkiva elokuva määrittellään tällöin yhdeksi tavaksi toteuttaa analyttistä kielifilosofiaa, metatason ajatteluksi, jossa tarkastellaan ajattelua, havaitsemista ja kommunikatiota määritteleviä yleisiä rakenteita ja niiden erityistä vaikutusta audiovisuaalisen ilmaisukielen rajojen määrittämiseen (emt., 435).

Godardin määrittäminen analyttiseksi mediafilosofiksi, joka etsii ”totuutta” rationaalisten käsitteiden ja kulttuuristen rakenteiden vaikutuksesta audiovisuaalisessa ilmaisussa on näkemykseni mukaan paitsi luotettavuudeltaan myös etiikaltaan arveluttava tulkinta (Oravala 2002, 53–57). Perustelen käsitystäni sillä yksinkertaisella lähtökohdalla, että Godardin elokuvakäsityksen ydin kiteytyy kritiikissä tiedollisia, ilmaisullisia ja kulttuurisia rakenteita ja sääntöjärjestelmiä kohtaan (Godard 1984, 42). Godard suhtautuu kriittisesti myös akateemista elokuvatutkimusta, etenkin strukturalistista elokuvatiedettä kohtaan, joka sai alkunsa Sorbonnen yliopistossa 1948 perustetun elokuvateorian laitoksen tutkimuksellisten näkökulmien pohjalta (Malmberg 2005, 41; Go-

dard ym. 1968, 21). Godard ei näe minkäänlaista oikeutusta elokuvatutkimukselle, jonka lähtökohtana on elokuvan käyttäminen vain välineenä analyyttisten mallien todentamisessa ilman, että tunnustetaan elokuvan erityisyys taidemuotona ja sille ominaisten ilmaisuperiaatteiden huomioiminen elokuvatutkimuksen lähtökohtina (emt., 25–26). Elokuvan kieli ei Godardin mukaan millään tavoin liity strukturalistisen kielitieteen malleihin: ”Mutta me olemme elokuvan kielen lapsia; meillä ei ole mitään käyttöä kielitieteen natsismille.”<sup>123</sup> (Godard ym. 1968, 25–26). Kriittisesti tarkastellen analyyttisen filosofian lähtökohdat ovat sisäistyneet strukturalistisen elokuvatutkimuksen suuntaukseen, jolloin ratkaisevin moraalinen ongelma Godardin tutkivaa elokuvaa koskien liittyy tapaan, jolla dialektisessa elokuva-analyysissä Godardin tutkivan elokuvan projekti rinnastetaan strukturalistiseksi elokuvatieteeksi<sup>124</sup> – vain elokuvan kautta toteutettuna.

Sama ristiriitainen tapa ymmärtää Godardin tutkivan elokuvan projektia tulee esiin tulkinnallisessa suuntauksessa määritellä se osaksi 1960- ja 1970-lukujen taiteellis-teoreettista liikettä, poliittista modernismia<sup>125</sup> (Harvey 1982, 48; Rodowick 1994, 1–35). Godardin elokuvat on määritelty tässä kontekstissa teoreettiseksi tai poliittiseksi vasta elokuvaksi klassisen elokuvakerronnan porvarilliselle estetiikalle (Levitin 1975; Lesage 1975). Poliittinen modernismi ilmensi strukturalismin tuottaman kielellisen käänteen jälkimodernia vaihetta (jälkistrukturalismi), joka jatkoi ideologiakriittisenä suuntauksena strukturalismin kategorista erottelua kuvan ja sanan välillä pyrkien esteettisen transparensin materialisoimiseen representaation politiikan keinoin. Poliittisessa modernismissa kysymys elokuvan representaatiosta artikuloidaan osaksi subjektin, yhteiskunnan ja kielen välistä diskursiivisen vallan problematiikkaa (Harvey 1982, 48–52). Muun muassa elokuvakriitikko ja -teoreetikko Peter Wollen (1981, 53–55) on tarkastellut Godardin elokuvakäsitystä tässä kontekstissa ja määritellyt sen poliittisen avantgarden kolmanneksi vaiheeksi, joka pohjautui 1920- ja 1930-lukujen avantgardeen, erityisesti Dziga Vertovin ja Bertolt Brechtin ajatteluun. Godardin tutkiva elokuva hahmottuu Wollenin tulkinnassa pyrkimykseksi tutkia vaihtoehtoisia kuvailmaisun tapoja ja kehittää montaasia poliittisen

---

<sup>123</sup> Oma suomennos

<sup>124</sup> Tässä suhteessa Ylä-Kotolan käyttämä määritelmä Godardin projektista analyyttisena mediafilosofiana ei poikkea olemukseltaan strukturalistisesta elokuvatieteestä.

<sup>125</sup> Poliittinen modernismi oli strukturalismin myöhempään käänteeseen (jälkistrukturalismi) kytkeytynyt teoreettinen taideliike, joka syntyi erityisesti *Tel Quel*-lehden ympärillä vaikuttaneen tutkijapiirin (muun muassa Philippe Sollers, Ronald Barthes, Jacques Derrida ja Julia Kristeva) kiinnostuksesta elokuvaa, kirjallisuutta ja yhteiskunnallista toimintaa kohtaan. Ryhmän teoreettisten töiden johdosta poliittisessa modernismissa korostuivat jälkistrukturalismi, psykoanalyttinen semiotiikka, marxilainen ideologiakritiikki sekä brechtiläisen taideteorian vaikutukset. Liikkeen ympärillä vaikuttaneita elokuvantekijöitä ja kriitikoita olivat muun muassa Jean-Marie Straub, Danielle Huillet, Peter Wollen, Laura Mulvey, Peter Gidal, Yvonne Rainier sekä Sally Potter. Poliittisen modernismin ideoiden keskeisiä ilmaisukanavia olivat englantilaiset *October*-, *Afterimage*- *Screen*- sekä ranskalaiset *Tel Quel*-, *Cahiers du Cinéma*- ja *Cinéthique* -tiede- ja elokuvalehdet. (Harvey 1982, 48; Rodowick 1994, vii, 2-7; Helén 1990, 65–71).



artikulaation välineenä jälkistrukturalistisen tekstikäsitteiden pohjalta (Wollen 1976, 13, 21; 1977, 112–118; Wollen 1985, 82; 1986, 120).

Klassisessa taide-estetiikassa ilmennetty transparentin muodon yleispätevä ontologia (johon auteur-politiikka poliittisen modernismin kehityksessä luettiin) haluttiin historiallistaa osaksi yhteiskunnan sosiaalisia ja poliittisia rakenteita ja materialisoida yhdeksi monista kielellisistä diskursseista (Heath 1981, 26; Willemen 1981, 70; Hietala 1990, 7). Poliittisen modernismin materialistisessa kritiikissä oli kyse ideologisesta kamppailusta, jonka kautta klassisen estetiikan universaaleiksi muodoiksi artikuloitujen ilmaisujen argumentoituihin edistävän porvarillisen luokan taidemakua ja laajempaa ideologiaa (Harvey 1982, 48–53; Wollen 1977, 115; Wollen 1981, 53–55). Taide haluttiin kytkeä laajempiin yhteiskunnallisiin merkitysrakenteisiin ja valtamuodostelmiin, joita myös kulttuuriset käytännöt ylläpitävät. Taideteosten autonominen olemassaolo haluttiin dekonstruoida ja tarkastella niitä vain kielellisesti artikuloituina representaatioina, jotka heijastivat jotain olennaista yhteiskunnan symbolisesta rakenteesta ja historiallisista tapahtumaketjuista (Harvey 1982, 48–56; Rodowick 1994, 1–7).

Brecht esitti, että realistisen taiteen kriittisiä tehtäviä ovat yhteiskunnallisten tosiasioiden ilmaiseminen ja ihmisten tietoisuuden herättäminen tiedostamaan porvarillisen taiteen illusoriseen muotoon kätkeytyvät ideologiset viestit. Brechtin mukaan klassisen elokuvarealismin näennäisen todenmukainen ja transparentti muoto tuotti katsojissa illusorisen todenvaikutelman, joka viittasi sosiaalisen todellisuuden sijasta ennemminkin imaginaariseen todellisuuteen. (Wollen 1976, 22–23.) Brechtin eepin teatterin tavoitteena oli rikkoa erilaisten vieraannuttamistekniikoiden keinoin katsojasubjektin passiivinen asema ja herättää katsojat tiedostamaan kielellisten ilmaisujen luonne artikuloituina merkityksinä ja samalla ideologisina funktioina (Harvey 1982, 50). Poliittisen modernismin radikaalit elokuvantekijät sovelsivat brechtiläisiä näkökulmia jälkistrukturalismin teoreettisiin ideoihin, joista tärkeä oli silmän ja kohteen luonnollisen havaitsemisen periaatteen materialisoiminen kielelliseksi (signifioijan ja signifioidun väliseksi) eroksi (Heath 1981, 26; Harvey 1982, 48; Wollen 1976, 22; Wollen 1981, 53–54). Yksisuuntaisen katsojasuhteen purkamiseen hyödynnettiin teoreettisina käsitteinä muun muassa Derridan, Barthesin ja Kristevan jälkistrukturalistisia näkemyksiä monivaikutteisesta tekijän, teoksen ja katsojan välisestä tekstistä (Wollen 1977, 111; Harvey 1982, 48–56; Willemen 1981, 71).

Poliittisen modernismin piirissä auteurismi nähtiin jatkeena klassiselle taide-estetiikalle, jota vastaan strukturalismin kritiikki suuntautui. Tähän ristiriitaan kytkeytyy pitkälti koko Godard-tutkimusta 1960-luvulta asti vaivanneen epäsuhtaisuuden ydin: kuinka suhteuttaa toisiinsa yhtäältä elokuvaa historiallisena taidemuotona tarkasteleva *auteur*-kritiikki, toisaalta laajempi yhteiskunnallis-kulttuurinen kritiikki, joka sovelsi strukturalistisesta semiotiikasta juontuvia käsitteitä. Ei voida ajatella, että elokuvan strukturalistis-semioottisessa tutkimuksessa olisi sovellettu auteur-kriitikkojen ideoita pyrkimyksessä ratkaista elokuvan yleisen merkkijärjestelmän ja elokuvan kielen ongelmia (Salko 1981, 58). Kyse oli täysin eri lähtökohdista, mikä vain korostui jälkistrukturalismin painottuvassa poliittisessä modernissa. Godardin nähtiin tässä paradigmassa

kuuluvan ehdottomasti yhteiskunnallis-kulttuurista kritiikkiä ilmentäviin tekijöihin; jos auteurismia mainitaan harvoin näissä teksteissä, kyseessä nähdään olevan ohjaajan uran varhaisvaihe, josta Godard nopeasti kasvoi ulos yhteiskunnallisesti tiedostavaksi elokuvaohjaajaksi (Lesage 1975, vii-ix; Levitin 1975, 38; Willis 1980, 9). Keskeisimpinä perusteluina brechtiläis-althusserilaisissa tulkinnoissa esitetään ensinnäkin Godardin kritiikkiä André Bazinin transparenttisen elokuvarealismen keskeisiä periaatteita kohtaan, toisaalta Godardin elokuvasta Viikonloppu (*Week-end*, Ranska 1967) lähtien enenevässä määrin ilmentämiä poliittisia teemoja ja lopulta totaalista vetäytymistä kaupallisen elokuvan parista osaksi maolaista Dziga Vertov-elokuvakollektiivia (Lesage 1975, vii). Poliittisen modernismin tulkintojen luotettavuutta vähentää huomion kiinnittäminen lähes ainoastaan Godardin uran lyhytkestoiseen (1969–1971) vaiheeseen kaupallisen elokuvan ulkopuolella, radikaalipoliittisen Dziga Vertov-ryhmän poliittisen elokuvan kauteen.

Godard esitti erityisesti vuosien 1967–1975 välillä näkemyksiä, joissa hän kritisoi kulttuuristen symbolirakenteiden determinoivaa vaikutusta elokuvalliseen esittämiseen ja havaitsemiseen (Sterritt 1999, 22). Toisaalta Godard (Godard ym. 1968, 32) on näiden kritiikkien jatkeeksi todennut, että hän ei ole ollut milloinkaan marxilainen eikä pyrkinyt materialistisen dialektiikan valossa tietoisesti särkemään klassisen elokuvakerronnan periaatteita. Elokuva ei ole merkinnyt Godardille milloinkaan vain välinettä kriittisen politiikan tekemiseen, keinoa haastaa kriittisesti vallitsevia ideologioita uuden vastadiskurssin muodossa (Godard, Bachmann 1983, 118–120; Godard, Youngblood 1998, 42). Godard ei myöskään usko elokuvan kautta olevan mahdollista muuttaa katsojien ideologista tietoisuutta diskursiivisissa rakenteissa tapahtuvana kamppailuna (Godard, Kael 1998, 118–119). Vuonna 1975 *Tout Va Bien*-elokuvan valmistuttua Godard totesi Dziga Vertov-ryhmän aikaisesta työskentelystä, että kollektiivin toinen voimahahmo Jean-Pierre Gorin oli heistä kahdesta poliittisesti suuntautunut ajattelija, Godard koki poliittisen estetiikan kiinnostavaksi enemmänkin teknisessä ja filosofisessa mielessä (Kolker 1973, 131; MacCabe 1980, 75). Dziga Vertov-kauden elokuvissa 80 prosenttia sisällöllisistä ideoista tuli Godardin mukaan Gorinilta (MacCabe 1980, 58). Voidaan perustellusti ajatella, että Dziga Vertov-kaudella Godard sovelsi käytännössä niitä ideoita, joita hän oli pohtinut jo varhaisissa artikkeleissaan ”Poliittisen elokuvan puolesta”<sup>126</sup> ja ”Klassisen kuvajaon puolustus ja kuvaus”. Edellisessä Godard näki poliittisen ja esteettisen läheisen yhteyden myös taide-elokuvassa, mutta korosti tekijältä vaadittavaa kykyä kohota ilmaisussaan retorisen argumentaation tasolta yleisempien universaalien kuvien ja teemojen tasolle (Godard 1984, 28–30). Jälkimmäisessä artikkelissa Godard puolestaan näki taiteilijalle olevan mahdollista yhdistää montaasin keinoin toisiinsa esteettisen, eettisen ja poliittisen tuotannollinen vaikutus (Godard 1984, 40–41). Godardille poliittisen elokuvan ja luovan taiteellisen prosessin välillä ei ole olemassa kategorista eroa. Kaiken lähtökohta on maailman luominen elokuvan ehdoilla ja erityisesti ohimenevien ajallisten hetkien ilmaisuvoiman kautta syvenevänä eettisenä kokemuksena elämästä.

<sup>126</sup> Alkup. ”Pour un cinéma politique”. *Gazette du Cinéma* 3 (septembre) 1950, ss. 72–74.

Godardin tutkivaa montaa ei voida pitää pyrkimyksenä materialisoida transparenttisen estetiikan lähtökohtia ideologiakriittisen jälkistrukturalismin näkökulmasta käsin, mutta ei myöskään pitäytymisenä fenomenologian korostamassa aidossa ja luonnollisessa kokemuksessa. Godard tavoittelee rajan ylittämistä ja tuotannollisen yhteyden luomista näiden lähestymistapojen sekä niihin kytkeytyvien sanomisen ja näkemisen sekä ilmaisun ja havaitsemisen prosessien välillä. Godardin (Smith G. 1996, 31; Youngblood 1998, 41–42) näkemyksessä kaikkien elokuvaan liittyvien ilmaisun, tekemisen ja ajattelun muotojen välillä vallitsee suuri jatkuvuus: ”Me kaikki *Cahiers*issa pidimme itseämme tulevina ohjaajina. Ahkera käyminen elokuvakerhoissa ja arkistoissa 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. Kriitiikin sijasta teen elokuvan, jossa kriittinen ulottuvuus on mukana. Pidän itseäni esseistinä, teen esseitä romaanimuodossa tai romaaneita esseemuodossa: kirjoittamisen sijasta minä vain filmaan ne. Jos elokuvan olisi määrä hävitä, alituisin väistämättömän edessä: siirtyisin televisioon, ja jos television olisi määrä hävitä, palaisin kynään ja paperiin. 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.”<sup>127</sup> (Godard 1984, 179).

Godard on tutkinut, kuinka kuvan ja äänen merkitys voisi nousta tasaveroiseen asemaan luonnollisen kielen ja sanan kanssa (Malmberg 1985, 54; Sihvonen 1991, 148). Tulkinta Godardista jälkistrukturalismin ideoita soveltavana radikaalina elokuvantekijänä perustui lähinnä muutamaan argumenttiin, joista tunnetuin on elokuvassa *Elää elämäänsä* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Ranska 1962) esitetty siteeraus kielifilosofi Brice Parainilta ”*Merkki pakottaa meidät näkemään objektin merkityksensä läpi*”. Toinen usein käytetty argumentti on myös hänen elokuvassa *Iloinen Tietäminen* (*Le Gai Savoir*, Ranska, Saksan Liittotasavalta 1969) esittämä näkemys, että voidakseen synnyttää jotakin uutta on palattava merkityksen nollopisteeseen (Sterritt 1999, 25–26; MacCabe 1980, 21). Dialektisen elokuvatutkimuksen parissa kyseinen argumentti on nähty ongelmallisena, koska Godardin ei oleteta ajattelevan ja määrittelevän eroa empiirisen ja transsendentaalisen ulottuvuuden välillä pyrkimyksessään tuottaa paluu esikielelliseen, metafyyssiseen alkutilaan ennen symbolista kieltä (Ylä-Kotola 1998, 175; Malmberg 1985, 53–54). Tarmo Malmberg kuitenkin tavoittaa Godardin positivistisen tieteen kannalta ongelmallisessa pyrkimyksessä ilmenevän ytimen, radikaalin pyrkimyksen ylittää dialektisen ajattelun logiikka (emt.). David Sterritt (1999, 26) tulkitsee paluuta nollopisteeseen Nietzschen määritelmän kautta kielestä vankilana, jonka otetta kantajastaan täytyy heikentää uusiin elämisen ja ajattelun tapojen keksimisen keinoin.

<sup>127</sup> Alkup. *Cahiers du Cinéma* 138, joulukuu 1962, ”Uuden Aallon” erikoisnumero, haastattelijoina Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe ja Bertrand Tavernier.

Deleuzen konstitutiiviselle tulemisen liikkeelle perustuvan immanenssin ontologian kautta empirisen ja transsendentaalisen suhde ei määriy kategorisesti erillään, vaan niiden välillä on kyse perustavasta jatkuvuudesta aineksen liikkeessä itsessään; transsendentaalinen tapahtuu ratkeamattomana suhteessa empiriseen, toisin sanoen se on nietzscheläinen uuden tuottamisen voima. Deleuzen ajattelun lähtökohdista Godardin 'paluu nollapisteeseen' -argumentti voidaan ymmärtää liikkeenä kielessä itsessään, ei pyrkimyksenä ylittää kieli ja löytää kielelle absoluuttisesti ulkoinen, metafyyssinen alkutila. Deleuzelaisesta näkökulmasta käsin voidaan perustellusti tulkita, että 'paluu nollapisteeseen' -argumentilla Godard tarkoittaa näin ollen ajattelun liikkeen elokuvaamista ontologisena tulemisen liikkeenä virtuaalisen ja aktuaalisen kuva-aineksen välillä. 'Nollapiste' tarkoittaa tässä yhteydessä ei-käsitteellisen ajattelun kuvan (immanenssin taso) pystyttämistä ja 'paluu' absoluuttista liikettä ajassa ('ajan ikuinen paluu') tulemisen linjoja käynnistävänä tuotannollisena voimana. Godard on määritellyt elokuvakäsityksensä ytimen olemisena 'liikkeessä kahden välillä' (Bachmann 1983, 118–120). Deleuzen filosofiasta lähtevää tulkintaa puoltaa myös Godardin pyrkimys dialektiikan ylittämiseen, minkä hän esitti vuonna 1968 Yhdysvalloissa Pennebaker-Leacock-yhdistyksen järjestämässä seminaarissa Etelä-Californian yliopistolla (Youngblood 1998, 9). Keskustelussa Godard piti oikeaan osuvana erään kriitikon tulkintaa hänen suhteestaan amerikkalaisen underground-elokuvan poliittiseen kritiikkiin. Näkemyksen mukaan Godard ei jaa underground-liikkeen vastakulttuurista politiikkaa, vaan sen sijaan pyrkii ylittämään dialektisen logiikan tuottamien vastakohtaparien antagonismin ja tavoittelee syvempää, realistisen representaation ja draaman logiikan ylittävää elokuvailmaisua (Godard, Youngblood 1998, 40).

Godard tavoittelee tutkivan montaasin kautta "parempaa elokuvarealismaa", muutoksen ja ajattelun liikettä, joka ylittää representaation kautta jäsen-tyvien todenmukaisuuden ja esittävyuden lainalaisuudet ja konstituoii kolmannen tilan, elokuvailmaisun ja elokuvallisen havaitsemisen suhdetta moniaistisesti (näkeminen, ruumiillinen kokeminen, sisäinen ajattelu kuvien virtana, muisti) hahmottavan spirituaalisen automaatin (Godard, Kael 1998, 118–119; Callahan 2000, 157; Wright 2000, 56; Deleuze 1995, 44; Deleuze 1989, 147). Montaasin keinoin tulee mahdolliseksi tuottaa kuva-aineksen sisäinen tulemisen liike virtuaalisesta aktuaaliseen (Godardin terminologiassa kuvan sisäinen todellisuuden taso) audiovisuaalisen ilmaisun ontologiseksi ytimeksi. Godard vertaa montaasikäsitystään Robert Bressonin elokuvissaan toteuttamaan audiovisuaalisen kirjoittamisen käytäntöön, joka Godardin mukaan lähenee musiikillista ilmaisua ja eettisen läsnäoloa esteettisessä, mutta joka tulee mahdolliseksi vasta ankaran tutkimusprosessin kautta (Godard, Youngblood 1998, 42).

Poliittisen modernismin ja dialektisen elokuvatutkimuksen edustajat tulkitsevat näkemykseni mukaan Godardin ajattelua kovin yksipuolisesti joko/tai-asetelmana, sillä he ovat artikuloineet Godardin elokuvakäsitykseen olennaisesti kuuluvan kritiikin elementin yksinomaan yhteiskunnallisessa kehyksessä vastakohtana auteurismin tekijäkritiikille, vaikka nimenomaan rajojen ylittäminen ja monikollinen sekä-että-ajattelu on Godardin ajattelulle ominaista. Go-

dardin Dziga Vertov-kauden brechtiläinen estetiikka on muodostanut vain yhden aspektin hänen monitasoisessa tuotannossaan, joka tukee käsitystä Godardin elokuvakäsityksestä monikollisena ajattelun kuvana ja tapana käyttää modernien kuvataiteilijoiden tavoin luovasti kuvan ja sanan välisiä yhteyksiä, kuten Susan Sontag (1969, 185) näkee. Myöskään poliittisessa modernismissa argumenttina käytetty näkemys Godardin Bazin-kritiikistä ei tue kuvaa Godardista radikaalipoliittisena elokuvantekijänä. Ennenmin kuin kritiikkiä klassista elokuvakerrontaa ja elokuvaestetiikkaa kohtaan sinänsä kyse oli taidefilosofisesta kritiikistä klassisen realismin taustafilosofioita (esteettistä transparensia, ilmaisun ja havaitsemisen strukturalisia normistoja, implisiittisesti ilmeneviä universalismia ja metafyyssistä ontologiaa) kohtaan: "Se, mistä olen eniten vihainen koskien Hollywood-elokuvaa on, että sitä määrittelevät hyvin tarkat, etukäteisesti suunnitellut ja kuvitellut ideat. Ja nuo ideat ovat niin voimakkaita, että niiden vaikutus leviää ympäri maailmaa."<sup>128</sup> (Godard, Youngblood 1998, 34). Omassa tulkinnassani pyrin esittämään tulkinnan Godardin elokuvakäsityksestä edellä rekonstruoimani auteurismin käsitteen lähtökohdista käsin, joka mahdollistaa strukturalistisen ja esteettisen näkökulman yhdistymisen eli yhtäältä determinoivien kulttuuristen ja käsitteellisten rakenteiden kritiikkiin, toisaalta potentiaalinen luovaan taiteen tekemiseen, ilmaisemattoman ilmaisemiseen ja mahdollisuuteen ajatella mahdotonta.

Elokuvassa *Made in USA* (Ranska 1966) Godard käsittelee subjektiivisen kokemuksen ja kielellisen konstruktion problematiikkaa kohtauksessa, jossa elokuvan päähenkilö Paula Nelson (Anna Karina), baarimikko Paulin (Marc Dudicourt) ja työmies (Rémo Forlani) käyvät filosofista pohdintaa sanojen merkityksestä baaritiskin äärellä. Työmies ei hyväksy naisen ja baarimikon sanakirjan mukaista määritelmää lauseesta 'sanajaksona, joka ilmaisee yhtenäisen ajatuksen', vaan alkaa miettiä merkitykseltään täysin epäloogisia lauseita, jotka kyseisen sanakirjamääritelmän mukaan voisivat olla aivan oikeita ja todenmukaisia: "Lasi ei ole viinissäni. Baarimikko on kynän liivintaskussa. Baaritiski potkii neitiä. Lattia musertuu savukkeeseen. Pöydät ovat lasien päällä. Katto on lampussa. Ikkuna katsoo neidin silmiä. Avaan ne, ja ovi istahtaa baarituolille. Puhelimessa on kolme baaria. Kahvi täyttyy vodkasta. Cinzanoa ympäröi neljä seinää. Sanakirjassa on vain kolme ikkunaa. Yksi amerikkalainen ja kaksi ranskalaista. Ovet heittäytyvät ikkunasta. Baarimikko täyttää savukkeeseen viskillä. Hän sytyttää hanansa. Minä olen te. Hän ei ole me. He ovat sinä. Minulla on mitä sinulla on. Hänellä on mitä heillä on. Heillä on mitä meillä ei ole."

Godard kritisoi työmiehen keksimän esimerkin kautta kielellisten rakenteiden, sanojen ja lauseiden asemaa kommunikaatiossa ja 'olennaisen välittämissä'. Keino ajatella kielessä toisin edellyttää käsitteille vierasta kieltä, skitsoanalyttistä metodia lähestyä kieltä ja kommunikaatiota. Käsittelem tätä näkökulmaa suhteessa Godardin elokuvakäsitykseen tarkemmin seuraavassa alaluvussa (4.3). Normaalikielen sijasta musiikki ja kuva voivat Godardin mukaan ilmaista olemisen liikettä tarkemmin juuri sen johdosta, että ne jättävät tilaa ajan ja ajattelun liikkeelle eivätkä pyri määrittelemään tulkinnan kehystä, jonka

kielen vankila normaaliajattelussa pystyttää. Tämän näkökulman Godard tuo esiin samassa tilassa välikuvan jälkeen leikkautuvassa otoksessa pöydästä, jossa istuvat nainen (Marianne Faithfull) ja mies. Nainen toteaa lehteä lukevalle miehelle: "Sano jotain." Mies vastaa hänelle "Nyt riittää" ja nousee samalla pöydästä poistuaakseen. Tämän jälkeen nainen aloittaa sielukkaan tulkinnan kappaleestaan 'As Tears Go By'.<sup>129</sup> Naisen yksinlaulun aikana kuva leikkautuu lähikuviksi baarissa olevista ihmisistä, jotka vaitonaisina katsovat jonnekin muualle kuunnellen samalla sielunsa sävelten virtaa. Kohtauksessa katsojalle ei anneta mitään tietoa henkilöiden mahdollisista keskinäisistä suhteista, kaikki ovat vieraita toisilleen. Naisen esittämän laulun muodostama tilanne vertautuu edelliseen kohtaukseen baaritiskillä, jossa kolme ihmistä yritti määrittellä kielen rakenteiden tasolla tapaa kommunikoida sisäisesti. Musiikin kautta voidaan kommunikoida ei-kielellisesti ja sisäisesti luomalla yksilöllistä eksistenssiä ja universaalia kestoja yhdistäviä esteettisiä affektioita, jonka tapahtumista lähikuvissa esitettyjen henkilöiden kasvojen ilmeet myös selkeästi todentavat.

Godardin kritiikki kielen ja muiden symbolijärjestelmien rakenteita kohtaan on monessa yhteydessä kiteytynyt prostituution teemaan. Prostituutio merkitsee yksilöllisen olemisen, ajattelun ja ilmaisuvapauden riistoa, jota talouden, politiikan ja teknologian ulkoiset rakenteet toteuttavat määrittelemällä olemisen, puheen ja ajattelun rajat symbolisessa merkkitodellisuudessa. Susan Sontag (1969, 188) näkee samoin prostituution teeman merkityksen Godardilla liittyvän kielen ja tietoisuuden rakenteisiin kytkeytyvään problematiikkaan. Aviovaimo Pariisissa -elokuvan käsikirjoituksessa Godard esittää, että kyetäkseen elämään modernissa yhteiskunnassa, yksilön on uhrattava yksilöllinen ajattelunsa determinoivan rakenteen edessä: "Eläkkeeseen nykypäivän pariisilaisessa yhteiskunnassa, yksilö on pakotettu, millä tahansa tasolla, millä tahansa asteella, harjoittamaan tavalla tai toisella prostituutiota..."<sup>130</sup> Elokuvassa Pelastukoon ken voi (*Sauve qui peut (la vie)*, Ranska, Sveitsi, Saksan liittotasavalta, 1980) Godard on käsitellyt samaa problematiikkaa taloudellisten valtarakenteiden yhteydestä valtaan määrittellä yhteiskunnallisen olemisen rajat ja kommunikaation säännöt. Prostituutio merkitsee elokuvassa lainalaisuutta, jossa yksilöllinen olemisen ja riippumaton ajattelu joutuvat alistumaan taloudellisen, kielellisen, sukupuolisen ja kulttuurisen vallan edessä. Päähenkilö Isabelle Rivière (Isabelle Huppert) toimii prostituoituna ja kohtaa elokuvan eräässä kohtauksessa sutenöörit, jotka eivät ole tyytyväisiä Isabellen liian vapaaseen toimintaan. Sutenöörit kysyvät: "Luulitko, että voit olla riippumaton?" Naisen vastattua myöntävästi, miehet pakottavat Isabellen toistamaan ääneen heidän esittämiään "totuuslauseita": "Kukaan ei ole riippumaton. (...) Ei huora eikä konekirjoittajakaan. (...) Ei kotirouva, ei herttuatar eikä palvelija. (...) Ei tennismestari. (...) Ei koulutyttö. (...) Ei maanviljelijä. (...) Vain pankit ovat riippumattomia."

<sup>129</sup> Tilanteen monitasoisuutta lisää tietoisuus Marianne Faithfullin viettämästä traagisesta elämästä kappaleen säveltäneiden, Rolling Stones-yhtyeen jäsenten, Keith Richardsin ja Mick Jaggerin kanssa.

<sup>130</sup> <http://www.bfi.org.uk/features/godard/filmography.html>; Oma suomennos

Elokuvassa on toinen samankaltainen kohta, jossa kaksi tuntematonta miestä ahdistelevat naista fyysisesti ja painostavat tätä suostumaan sisällöltään tunteettomaksi jäävään vaatimukseen: "Valitse. Valitse." Nainen ei suostu valitsemaan, vaan johdonmukaisesti kieltää miesten verbaalisen painostuksen vastaamalla: "En!" Kielellisen painostuksen jatkuttua jonkin aikaa, miehet turvautuvat suoraan väkivaltaan lyömällä naista useita kertoja kasvoihin hidastetussa kuvassa. Lyöntien seurauksena nainen tulee päättäväisemmäksi ja kieltää miesten vaatimuksen yhä uhmakkaammin, jonka vuoksi mies lyö naista vielä useita kertoja. Lopulta pahoinpidelty nainen toteaa lähikuvassa verta valuvien huultensa lävitse viimeisen kerran: "En valitse!" Kohta päättyy pian tämän jälkeen yleiskuvaan, jossa miehet ja nainen kaikki yhdessä poistuvat sopuisasti paikalta moottoripyörillään. Kohtauksessa Godard kuvaa vallan mekanismeja puhtaana abstraktiona ilman, että esittäisi sisällöllisen motiivin vallan ja vastareaktion toiminnalle. Kohta on irrallinen mikä-tahansa-tila, abstrakti kuvatapahtuma, jossa Godard esittää kritiikkinsä dialektiikkaa kohtaan luomalla absurdin tilanteen, jossa naisen pitäisi tehdä valinta (oletettavasti kahden kategorian välillä, vaikka tätä ei eksplisiittisesti tuodakaan esiin) maskuliinisen rakenteen legitimoimassa käsitteellisessä kehyksessä. Keskeistä ei ole niinkään mitkä vaihtoehdot ovat, vaan rakenteen determinatio, joka alistaa yksilöä kielellisen ja fyysisen väkivallan keinoin. Dialektiikka-kritiikki kytkeytyy kohtauksessa siihen paradoksaaliseen näkymään, jossa nainen ensin torjuu vastareaktionsa kautta rakenteen vaikutuksen (ja kohtaa samalla yhä kovempaa pakkovoimaa), mutta lopulta suostuu yhteistyöhön häntä alistaneen valtarakenteen kanssa ja poistuu paikalta vallan edustajien kyydissä<sup>131</sup>. Godardin voi nähdä tässä kohtauksessa argumentoivan poliittisen modernismin radikaalia näkökulmaa vastaan: valankumous ei ole mahdollinen dialektisena liikkeenä, jossa valtarakenne syrjäytetään uuden totuuden tai paradigman keinoin. Vasta-ajattelu on sen sijaan mahdollista rakenteen sisällä marginaalisena liikkeenä, joka pyrkii luomaan ensin kuiluja ja katkoksia yksilöllisen ja yleisen välillä, mutta luomaan tämän jälkeen siltoja ja koalitioita, jotka kokoavat marginaalisia liikkeitä eräänlaisiksi "vastarypäleiksi".

Aviovaimo Pariisissa -elokuvassa Godard tutkii kielijärjestelmän ja symbolisten merkkien rakenteellista vaikutusta nykykulttuurissa yksilöllisen identiteetin muodostumiseen. Kohtauksessa päähenkilö Juliette Janson (Marina Vlady) on ystävättärensä Mariannen (Anny Duperey) kanssa menossa huollattamaan autoa korjaamolle, jossa Julietten mies Robert Jeanson (Roger Montsoret) on töissä. Godard luo montasin kautta kohtauksen useista erillisistä otoksista koostuvaksi kuvasarjaksi, jonka myötä tilannetta ei esitetä milloinkaan läsnä olevana nykyhetkenä, vaan jokainen otos muodostuu monikerroksiseksi ajallisen ja tilallisen

<sup>131</sup> Kohta kuvastaa mielestäni hyvin Pauline von Bonsdorffin käsittelemää problematiikkaa Jacques Lacanin väittämästä "Nainen ei ole olemassa". Von Bonsdorff tulkitsee, että samalla kun lacanilaisessa perinteessä subjekti määräytyy puutteen kautta, naisesta tulee enemmän kuin miehestä ihmisen perikuva. (von Bonsdorff 2002a, 327). Tämä näkökulma on keskeisesti läsnä Godardin tavassa kuvata elokuvissaan naisia ja miehiä. Godardilla naiset ovat ihmisen kuvia miesten edustaessa ennemminkin rationaalisia rakenteita.

liikkeen risteymäksi. Kohtauksen alussa Godard toteaa ääniraidalla: "Kuvaa ja kieltä on kaikkialla yhä enemmän. Kieli ei silti sinällään pysty määrittelemään kuvaa tarkasti." Tässä on yksi selkeimmistä argumenteista Godardin kritiikistä kielen määrittelevää valtaa vastaan sekä aistimellisesti ja semanttisesti monivai- kutteisen kuvaontologian puolesta. Godard muodostaa montaasin keinoin rih- mastollisia tiloja, joissa hänen pohdiskeleva äänensä yhdistyy kuvasarjojen epä- lineaariseen liikkeeseen. Erään otoksen alussa Godard toteaa: "Etsin vain syitä elää onnellisena", mikä yhdistyy kuvaan huoltoaseman edustalla toisiaan suute- levista Julietteta ja Robertista. Godard jatkaa toteamalla: "Hyvä syy elää ovat muistot ja tämä hetki ja kyky nauttia siitä. Se että on jossain tilanteessa löytänyt jonkun syyn elää ja pitänyt siitä hetken kiinni. Pientenkin asioiden tulo ihmisen maailmaan... se että ihmismieli tulee niistä tietoiseksi."

Kuva suutelevasta pariskunnasta on välitön leikkaus läsnä olevaan tilan- teeseen, johon samalla Godardin toteamuksen myötä yhdistyy liike aiempaan menneeseen hetkeen. Ennen tätä otosta elokuvassa sama tilanne Julietten ja Ro- bertin kohtaamisesta on näytetty kerran aikaisemmin lyhyenä väläyksenä. Kä- sillä oleva aktuaalinen tilanne, jota Godard pohtii tarkkailevan tutkijan roolis- saan, on samalla kertaa virtuaalinen muistikuva menneestä, jota kuvien sarjalli- nen jaksotus todentaa. Godard luo montaasin keinoin muistikartion, jossa sar- jallisten linkkien kautta eteenpäin kulkeva kesto piirtää katsojien mieleen myös virtuaalisia linjoja menneeseen. Kohtauksen lopussa Godard toteaa: "Uusi maa- ilma jossa ihmisillä ja esineillä olisi harmoninen suhde. Siinä päämääräni, yhtä lailla poliittinen kuin poeettinenkin." Kohtauksen perusteella tämän uuden maailman lähtökohta voidaan Godardin ajattelussa paikantaa sisäisen ajattelun ja muistojen tulemisen linjaan, joka tapahtuu kolmannessa, ulkoista ja sisäistä kuvatodellisuutta konstruoivassa välitilassa. Kohtauksen viimeinen otos toden- taa tämän lähikuvassa pesun jälkeisen hohtavanpunaisen Minin konepellistä, jonka pinta heijastaa taustalla tuulesta huojuvien lehtipuiden liikkeen.

### 4.3 Godard, montaasi ja kolmannen elokuvaontologia

Godardin elokuvakäsityksen keskeinen ajatus on, että elokuvassa ei voida mää- ritellä yhtä staattista kuvaa, joka pyrkisi oikeuttamaan olemuksensa "oikeana" ja todenmukaisena representaationa todellisuudesta: "*Pas une image juste, juste une image.*" (Deleuze 1995, 38; Wright 2000, 54). Ei ole olemassa oikeaa ja to- denmukaista kuvaa, koska "... kuvahan ei ole olemassa. (...) Kuva tarkoittaa suhdetta itseeni, jossa katson sitä ja kuvittelen suhteen johonkin muuhun."<sup>132</sup> (Godard, Smith 1996, 38). Kuva ei viittaa ulkoiseen todellisuuteen, mutta ei myöskään kokijasubjektin sisäiseen todellisuuteen holistisena tietoisuutena. Elokuvassa *Kiinatar (La Chinoise, Ranska 1967)* Godard argumentoi tämän kal- taisen immanenttisen elokuvarealismin puolesta kirjoitettuaan nuorelle kuva-

---

<sup>132</sup> Oma suomennos



taiteilijalle repliikin, ”Taide ei ole todellisuuden heijastumaa. Se on heijastuman todellisuutta.” (”Art is not a reflection of reality. It’s the reality of a reflection.”). Kuva ei ole Godardin mukaan strukturoitu representaatio merkin, objektin ja referentin välillä, jonka viittausuhteen legitimizeetti palautuu kokemusta edeltävään käsitejärjestelmään, vaan ”vain-kuva” tai kolminkertainen simulaatio (’A film is an image on an image on an image’, Godard, Gilliat 1998, 73), kuten esimerkiksi elokuvassa *Intohimo*, jossa Godard tekee elokuvaa elokuvantekeemisestä, joka käsittelee maalauksen kuvaamista liikkeessä.<sup>133</sup>

Godard määrittelee elokuvataiteensa olemuksen kaksisuuntaisen liikkeen tuottamiseksi minkä tahansa kahden kategorian välille: ”[...] kaikki elokuvassa on aina olemista kahden asian välillä. Minun elokuvieni (*film*) periaatteena, tai ehkä voidaan jopa sanoa minun elokuvailmaisuni (*cinema*) periaatteena on se, että kaikki ilmenee aina todennäköisen ja mahdollisen välillä, eräänlaisena tasapainona.”<sup>134</sup> (Bachmann 1983, 118–120). Godard tuottaa montaasin keinoin eisdialektisen erottautumisen liikkeen, jonka kautta kahden kuvan tai äänen välinen suhde ei jäsenny kielellisen käsitteen määrittelemänä, vaan konstituoituu jonkin uuden, tuntemattoman kolmannen elementin vaikutuksesta (Deleuze 1989, 179–186). Erottautumisen liikkeisiin perustuvassa ’kolmannen’ elokuvaontologiassa kuva ei ole representaatio, vaan linkki, intervalli (JA-konjunktio, Deleuze 1989, 180; Braucourt & Hennebelle 1978, 8) ajallisesti edellisten ja tulevien kuva- ja äänisarjojen jatkumossa: ”Olen usein sanonut, että elokuvassa ei ole sellaista asiaa kuin ’kuva’, mutta on aina kuva ennen ja kuva, joka seuraa. Elokuvassa ei ole olemassa ajan välitöntä nykyhetkeä. Ei ole milloinkaan maanantaita. On aina joko sunnuntai tai tiistai. Maanantai on vain linkki kahden välillä. Ja kuva on juuri tämä linkki.”<sup>135</sup> (Godard, Bachmann 1983, 118). Audiovisuaalisen olemisen ja ajattelun palautumattomuus mihinkään yleiseen käsitteeseen tekee mahdottomaksi myös käsityksen godardilaisesta elokuvasta holistisena kokonaisuutena (Deleuze 1989, 180). Kokonaisuus tapahtuu Godardin elokuvissa yksittäisten kuvasarjojen tulemisen linjoissa jatkuvana muodonmuutoksena, joka tapahtuu ratkeamattomana, kaksisuuntaisena liikkeenä kahden monikollisen (virtuaalinen, aktuaalinen) kuvatodellisuuden välillä (Deleuze 1989, 180; Deleuze 1992b, 143). Susan Sontag (1969, 177–178) kuvaa Godardin elokuvaa eläväksi organismiksi, joka tapahtuu jatkuvuutena ajallisessa kestossa ilman reaalista yhteyttä historialliseen nykyhetkeen ja viittauksellista suhdetta kulttuurisiin merkityksiin. Elokuva ei ole Godardin mukaan vain erillisistä tapahtumista tarinaksi muodostuva kokonaisuus, vaan taiteellinen prosessi ja tutkimus siitä kuinka elokuva tuottaa itse itseään kokonaisuudeksi oman kestonsa aikana (Godard, Youngblood 1998, 29).

Montaasi merkitsee Godardille välinettä tutkia elämää ja elokuvaa, esittää kysymyksiä; se ei ole niinkään keino vastauksien löytämiseen, kuten hän mää-

<sup>133</sup> Kolminkertainen viittauksellisuus koostuu esittävästä maalauksesta, maalauksen elokuvaamisesta ja tämän kaksoissuhteen elokuvaamisesta Godardin elokuvassa *Intohimo*.

<sup>134</sup> Oma suomennos

<sup>135</sup> Oma suomennos

rittelee näkökulmansa elokuvassa Salapoliisi (*Déetective*, Ranska 1985). Godardin voi nähdä ilmentävän montaasin keinoin, Deleuzen ja Guattarin terminologiaa mukaillen, audiovisuaalisia rajatiloja tutkivaa 'geofilosofiaa' (D/G 1993, 91–97), jonka kautta elokuva hahmottuu immanenttina "pinnan" tasolla tapahtuvien liikkeiden verkostona, eräänlaisena voimien kenttänä.<sup>136</sup> Godard tutkii ja luo montaasin keinoin monikollisia yhteyksiä erilaisten kategorioiden välille, jotka voivat koskea hyvin moninaisia asioita (Deleuze 1989, 185; Godard, Rosenbaum 1998b, 104–105). Kategorioiden merkitys ei itsessään ole keskeistä, sillä ne eivät ole representaatioita, metaforia tai metonymioita, Godardilla keskeistä ovat kategorioiden väliset suhteet (Deleuze 1995, 44–45). Montaasi on ikään kuin taso kysymysten asettamista varten, jossa Godard tutkii kategorioiden välisten yhteyksien kautta sitä tuntematonta rajaa, jossa tapahtuu konstitutiivisia tulemisen linjoja esikäsitteellisen eli virtuaalisen kuva-aineksen liikkeestä aktuaalisiksi kuvatapahtumiksi.

Esimerkkinä Godardin tavasta tutkia kategorioiden yhteyttä ajatteluun rajatussa tilassa voidaan tarkastella kohtausta elokuvasta *Karabinieerit*, jossa Ulysse ja Michel-ange ovat palanneet kotiin sotaretkeltään ja kodin naiset, Cléopâtre ja Vénus, odottavat heille luvattuja runsaita tuliaisista, rikkauksia ja arvoesineitä. Naiset kuitenkin pettyvät, kun miehillä on mukanaan vain yksi pieni matkalaukku. Miehet kuitenkin kertovat tuoneensa mukanaan kaiken lupamansa. Laukku on täynnä postikortteja, valokuvia maailman ihmeistä. Kamera on rajannut näkymän kuvaksi matkalaukusta sängyn päällä, josta miehet poimivat vuorotellen kortteja, jotka on lajiteltu pinoihin teemojen mukaan. Tilanne ilmentää yhdellä tasolla Godardin montaasin filosofiaa, tällä kertaa kytkettynä erillisistä kuvista muodostuvaksi sarjalliseksi kuva-aineksen liikkeeksi staattisen kuvan sisään. Ulysse: "Monumentteja, kulkuneuvoja, kauppoja, taideteoksia, tehtaita, maan rikkauksia: hiiltä, öljyä jne., luonnon ihmeitä: vuoria, jokia, autiomaita, maisemia, eläimiä, viisi maanosaa, planeettoja, luonnollisesti..." Michel-ange: "... luonnollisesti jokainen osasto jakautuu osastoihin." Ulysse: "Jotka jakautuvat edelleen alaosastoihin." Ulysse ja Michel-ange eivät näe, kuten edellä esitetyssä samaan elokuvaan liittyvässä elokuvaosalikohtauksessa, eroa kuvien (ja elokuvan) ja reaalityodellisen välillä. Kuvat ovat itsessään reaaliobjekteja, sillä tulemisen ontologian kannalta olemisessä keskeistä on se kuinka todellisuus tuotetaan kokemuksissa, jotka perustuvat ajattelun, mielikuvituksen ja muistin liikkeisiin.

Deleuze (1995, 48–49) erottaa Godardin tavassa luoda yhteyksiä termien ja kategorioiden välille neljä erilaisten kuvan ja äänen yhdistelemisen kombinaatiota: 1) kuvat, asiat ja liike ovat saman kaksisuuntaisen tapahtumisen ja konstruktion elementtejä eli Godardin elokuvien realismi tapahtuu immanenttisesti elokuvan materiaalisessa pinnassa kyseisten elementtien välillä, Godard ei kuvaa representaatioita tavoitellen "normaalista" kognitiivista tai hermeneuttista

<sup>136</sup> "Olen aina halunnut tietää, mitä elokuva itse asiassa on. Elokuva on kuin taistelukenttä. Rakkautta, vihaa. Toimintaa. Väkivaltaa. Ja kuolemaa. Sanalla sanoen, tunnetta." Ferdinand Griffonin (Jean-Paul Belmondo) ja elokuvaohjaaja Samuel Fullerin keskustelu elokuvassa *Hullu Pierrot* (*Pierrot le Fou*, Ranska/Italia 1965).

katsojaluentaa aivoihin apriori varastoituneiden kuvien tunnistamiseen perustuen; 2) kuvien oma sisäisyys, kuvat eräällä tavalla subjekteina. Sisäisyyden kuvien toiminnallisen liikkeen ja niiden aiheuttamien reaktioiden välillä on olemassa kuilu, joka itsessään on kaiken havainnoimisen lähtökohtana: kuilu mahdollistaa muiden kuvien ja niiden vaikutussuhteiden varastoimisen osaksi havaintoa, jolloin samalla kuvasta vähennetään pois kaikki se, joka ei herätä mielenkiintoa; 3) transsendentaaliset äänikuvat, joilla on myös empiirinen puolensa (idea, merkitys, kieli, ilmaisullinen aspekti). Äänikuvat ovat yhteydessä muihin kuviin tai kuvasarjoihin näihin solmittujen tai vähennettyjen suhdeyhteyksien kautta. Ideat ovat perseptien muodossa ruumiillistuneet äänellisiin kuviin tai ääniaaltoihin ja määrittelevät tulevien yhdistelmien olemuksen.

Toisin kuin normalisoivissa kuvissa, jotka rajaavat sen mitä kyetään näkemään, äänikuviin kytketyt ideat voivat päinvastoin toimia vapauttavana funktiona suhteessa representaation rakenteisiin; 4) jokainen "subjekti" on kytkettynä omassa erityisessä paikassaan kuvien ideaverkkoon aivojen muodostaman kuvan ja perseptien toiminnan kautta. Godardin elokuvassa tapahtuu liikettä kuva-sana-verkossa samanaikaisesti kahteen suuntaan: yhtäältä Godard varastoi kuvien ja sanojen täyden olemuksen ulkoisiin kuviin, että katsojat eivät näkisi "yhtään vähempää" kuin mitä ulkoiset kuvat "ovat" itsessään. Pyrkimyksenä on saattaa havainto yhtäläiseksi elokuvan kuvien kanssa ja antaa kuville täysi olemuksensa ottamatta niistä mitään pois. Tällä tavoin Godard vastustaa hallitsevien kuvien ideologista valtaa määritellä ja legitimoida oikeat katsomistavat. Toisaalta Godard toimii kielen logiikkaa ja valtajärjestelmiä vastaan myös laittamalla kieli "änkyttämään" mitä moninaisimmilla tavoilla ja purkamalla siten hallitsevan kuvan "oikean" (just ideas) olemuksen erottaen ja konstruoiden kuva-aineksen virrasta "vain jonkin idean" (just some idea). (Deleuze 1995, 48–49.)

Godard luo montaasin keinoin "ajan objekteja"<sup>137</sup>, jotka eivät palaudu rationaalisen tiedon kehykseen<sup>138</sup> vaan muodostuvat ylimääräisiksi väliintuloiksi suhteessa kielen ja representaation skeemoihin, eräänlaisiksi 'audiovisuaalisen änkyttämisen' muodoiksi (Deleuze 1994b, 23–24; Callahan 2000, 148–151; Sihvonen 1991, 162; Sihvonen 1993, 239–245). Termillä viitataan elokuvateoreettisessa yhteydessä elokuvan ja videon olemuksen problematiikkaan ikään kuin ruumiillisena kielenä, joka tuottaa poikkeamia luonnollisen kielen ja sen elokuvallisen vastineen (esteettinen transparenssi) suoraan ja yksisuuntaiseen vaikutussuhteeseen erilaisten "liiallisten elementtien" keinoin (Sihvonen 1993, 239). Deleuze käsittelee artikkelissaan "He stuttered" kysymystä pohtimalla kirjallisuudessa käytettyjä epäsuoria keinoja kuvata änkyttämistä, yhtäältä kirjailijan vierasta suhdetta kieleen ja sitä kautta tapahtuvaa kielellistä änkytystä; toisaalta änkytystä kiertoilmaisujen keinoin artikuloituna, jolloin huolimatta suoran än-

<sup>137</sup> "In montage, you have physically (...) a moment, like an object, like this ashtray. You have the present, past and future. (...) in montage I have an object, which has a beginning, middle and end, which is there, in front of me." (*Godard par Godard* II, 242, Temple, Williams 2000, 19–20).

<sup>138</sup> Godardin ei voi tässä suhteessa perustellusti nähdä tutkivan rationaalisten lakien vaikutusta elokuvalliseen representaatioon, kuten Ylä-Kotola (1998) esittää.

kyttämisen puuttumisesta kontekstuaaliset taustatekijät tuovat lukijalle esiin ristiriitaisen tilanteen kommunikaatiosuhteessa (Deleuze 1994b, 23). Audiovisuaalisen ilmaisun kannalta tärkeä on Deleuzen ajatus siitä, että jos kielijärjestelmä halutaan saattaa änkyttämään ilman että änkytys tuodaan esiin puheen kautta, kieli tulee ymmärtää ikuisessa epätasapainossa (*perpetual disequilibrium*) olevana ilmaisun kenttänä. Deleuze käyttää esimerkkeinä tästä Franz Kafkaa ja Dantea, jotka eivät artikuloineet kahta järjestelmää (hallitseva kieli, alakulttuurinen diskurssi) dialektiseksi vastakohtapariksi, vaan keksivät ennemminkin tavan hyödyntää hallitsevan kielen muotoja vähemmistöjen artikulaatioissa ja luoda kielijärjestelmästä loputtomasti eroavia, uusiin horisontteihin piirtyviä 'paon linjoja' (emt., 24–25).

Deleuze ja Guattari (1987, 75–110) esittävät saman näkökulman puitteissa (teoksen *A Thousand Plateaus* luvussa "November 20, 1923: Postulates of Linguistics") kuinka kielijärjestelmä vaikuttaa koneena 'käskysanojen' (order-word) keinoin. Kirjoittajat määrittelevät kielen ensimmäiseksi periaatteeksi epäsuoran diskurssin; kaikki diskurssi on lähtökohtaisesti epäsuoraa pyrkimyksessä välittää ja kääntää itsessään monikollisten ilmaisumuotojen merkitykset ymmärrettäviksi muodoiksi (D/G 1987, 77). Deleuze ja Guattari viittaavat tässä yhteydessä Émile Benvenisten esimerkkiin siitä kuinka mehiläiset kykenevät kommunikoimaan näkemästään ruokalähteestä muille mehiläisille, jotka eivät ole sitä vielä nähneet. Kuitenkaan ne mehiläiset, jotka eivät ole nähneet kyseistä ruokaresurssia, eivät osaa välittää tätä uutta tietoa muille mehiläisille, jotka eivät myöskään ole nähneet kyseistä kohdetta (mt.). Mehiläisesimerkin kautta Deleuze ja Guattari argumentoivat, että kieli on ennemminkin käskysanojen muodostama kartta kuin koodien järjestelmää toteuttava jäljenne, jonka johdosta voidaan ajatella että myös mehiläisillä on kieli, jota ne toteuttavat (emt., 77).

Suhteessa käsiteltyyn änkyttämisen problematiikkaan Deleuze ja Guattari nostavat esiin teorian kielen performatiivisesta alueesta; kieli ei ole vain koodien järjestelmä, puhunutta ja tiedon välittämistä kommunikaationa, vaan myös pragmatiikkaa ja alitajunnan virtuaalisten ainesten jatkumoa (D/G 1987, 77; Deleuze 1992a, 71). Puheen ja kielen käsitepari ei ole ainoa mahdollisuus tarkastella kommunikaation järjestelmiä, vaan olemisen monikollisten ilmiöiden performatiiviset elementit vaikuttavat vapaassa, epäsuorassa diskurssissa moninaisten ei-ruumiillisten muunnosten (*incorporeal transformations*) ja niitä vastaavien ruumiillisten muodostelmien kautta (D/G 1987, 78–80). Performatiivinen kieli edellyttää ylimääräistä elementtiä, joka pysyy kokonaan lingvististen kategorioiden ja määritelmien tason ulkopuolella, vaikka toimiikin kieli- tai artikulaatioteorian kehyksessä. Deleuze ja Guattari näkevät käskysanan tämänkaltaisena kielen ylimääräisenä elementtinä, joka tuottaa muuntelun voiman ja ruumiin toimintojen vaikutukset välittömästi osaksi kielellistä kommunikaatioyhteyttä (emt., 82).

Kieli mahdollistaa monikollisena järjestelmänä ja epäsuorana diskurssina myös alitajunnan vaikutuksen kielellisten artikulaatioiden tasolla, joka näkyy selkeästi änkyttämisen ilmaisussa (D/G 1987, 84). Änkyttäminen on tapa

muuttaa kielen järjestelmä skitsofreniseksi. Kieli on skitsofreninen yhteydessään skitsofreniseen tietoisuuteen, joka Deleuzen ja Guattarin mukaan tarkoittaa vähentämisen liikettä itse-tietoisuudesta ja Minästä sekä niiden rekonstruktiota perustuen käskysanan moninaisiin ja moniaistisiin ruumiillisiin ja ei-ruumiillisiin muunnoksiin (mt.). Toisin sanoen 'Minä' on seurausta vapaasta, epäsuorasta diskurssista, jonka lähtökohdat ovat tuntemattomassa kvasi-syyssä ja joka myös tuottaa kommunikation suoran diskurssin eli puhunnan vaikutukset (D/G 1987, 84). Vapaassa, epäsuorassa diskurssissa ei ole kyse representaatiosta tai viittauksellisuudesta, vaan eräänlaisesta ruumiillisen puheaktin väliintulemisesta kieleen (emt., 86). Ruumiin toimintoja ja affektien vaikutuksia ei voida suoraan kuvata tai representoida, vaan ruumiilla on itsellään erityiset, laatuihin, toimintoihin ja intohimoihin perustuvat ei-ruumiilliset muodot ja attribuutit, jotka ilmaisevat ruumiillisia "sisältöjä" (mt.).

Godard saa kielijärjestelmän itsensä änkyttämään rekonstruoimalla vanhan kamppailun verbin olla (*être, to be*) sekä konjunktion ja (*et, and*) välillä, jonka myötä kaikki kielelliset ja myös ei-kielelliset elementit asettuvat sisällön ja muodon tasoilla purkamaan olla-verbin metafyyisistä ontologiaa ja muodostavat ratkeamattoman, sarjallisesti erottautuvan liikkeen: JA... JA... JA... (D/G 1987, 98). Kyse on kielen rajojen tutkimisesta, jossa änkytyksen artikulaatiot (erilaiset JA-konjunktiot suhteessa toisiinsa) piirtävät esiin deterritorialisaation eli paon linjan järjestelmässä itsessään ja saavat kielen marginaaleissa tuotettua esiin pragmatismia ja moniaistisen ruumiillisuuden merkitsemää vapaata, epäsuoraa diskurssia. Änkyttäminen tarkoittaa toisin sanoen yhtä tapaa monikollistaa hallitsevan kielen (*major language*) vallitseva legitimizeetti siinä itsessään konstruoituvien jatkuvien muuntuvuuden linjojen kautta siten, että kieli avautuu ja mahdollistaa tilana erilaisten vähemmistökielten (*minor language*) moninaiset artikulaatiot (D/G 1987, 105). Hallitsevan ja vähemmistön kielen yhteys asettuu Deleuzen yleisessä rihmastojärjestelmässä kaksitasoiseksi kentäksi, jossa yhtäältä kaiken aikaa tapahtuu pyrkimystä tuottaa stabiliteettia eli vakiinnuttaa käsityksiä totuuksista ja vallitsevista tosiasioista; toisaalta on olemassa jatkuvaa muutoksen liikettä ja variaatiota ilmentävä ulottuvuus, joka hahmottuu erilaisten tulemisen linjojen konstruoimisen kautta (D/G 1987, 105-106).

Michel Foucault'n tavoin Deleuze näkee, että yhteiskunnassa vallalla olevat rakenteet tuottavat kielellisesti ja kulttuurisesti konstruoituja eroja tietoisesti artikuloituina funktioina (Deleuze 1995, 97-99). Yhteiskunnassa pysyvyyttä ja valtaa edustava enemmistö (*majority*) tuottaa erilaisissa diskursiivisissa muodostelmissa yleisesti tunnettuja, "objektiivisia tosiasioita", joiden olemuksen oikeutus ja pysyvyys pyritään vakiinnuttamaan valtapositiioihin kytkeytyvien käskysanojen kautta (D/G 1987, 105-107). Jos yhteiskunnan enemmistö tavoittelee stabiliteettia, muutoksen ydin on Deleuzen näkemyksen mukaan aina yhteydessä vähemmistöön (*minority*). Objektiivisten rakenteiden uusiutumisen kannalta tarvitaan vähemmistöä, myös siis enemmistön näkökulmasta asiaa tarkastellen; rakenteet eivät uusinna itseään, vaan muutoksen itujen täytyy tulla rakenteiden ulkopuolelta, marginaalista. Todellisuuden monimuotoisuuden kannalta ei ole riittävää tarkastella vain enemmistön legitimoimien diskursiivis-

ten muodostelmien tasolla tapahtuva kielellistä kommunikaatiota. Enemmistön hallitsevan ja vähemmistön marginaalisen kielen kaksitasoisuus edellyttää Deleuzen ja Guattarin mukaan ajatuksen, että jokaiseen käskysanaan kytkeytyy itseensä virtuaalinen mahdollisuus toisenlaisen paon viivan (*line of flight*) tulemisen potentiaalisesta olemisesta eräänlaisena ohitus- (tai tunnus)sanana (*pass-word*) (mt.).

Audiovisuaalisen änkytyksen ja vapaan, epäsuoran diskurssin yhteyttä elokuvan kaksisuuntaiseen tapahtumiseen voidaan tarkastella myös Deleuzen ja Guattarin käsitteen *Body without Organs* (BwO; *corps sans organs*) kautta (D/G 1987, 149–166). Käsite kytkeytyy Deleuzen immanenttiseen tulemisen ontologiaan, tapaan hahmottaa rakenteen ja muutoksen problematiikkaa kahden alati varioituvan monikollisuuden, subjektiviteetin ja todellisuuden, fuusiomaisen rihmaston konstruktivisessa tapahtumisessa. BwO määrittelee skitsoanalytiikan metodina 'minän' konstruktiota monikollisesti, henkisen ja ruumiillisen tason yhdistävänä väliintulemisen liikkeenä kielessä. BwO määrittelee yksilöllisen teon, tapahtuman, puheaktin tms. konstruktiota suhteessa yleiseen erityisen lähtökohdista käsin; käsite hahmottaa lukemattomia tapoja luoda monikolliset yksiköt ja kokonaisuudet sisäisten erottautumisen linjojen piirtymisenä suhteessa ulkoiseen (D/G 1987, 154). BwO perustuu käsitteenä erityisesti koettavan immanenssin tason (ei-käsitteellisen ajattelun kuvan) pystyttämiseen, jonka kautta se kokoaa yhteen ruumiillisia affekteja, mentaalisia kuvia, alitajunnan esikielellisiä elementtejä, aktuaalisia tekoja sekä kielellisiä merkkejä moniaistiseksi muodoiksi ja kokoelmiksi. Luodun 'ruumiin ilman elimiä' ei tarvitse olla välttämättä yhteydessä organismeihin (elimellisiin tai sääntöjärjestelmiin), vaan ruumiillisuus ymmärretään yhtäläisesti suhteessa virtuaaliseen, einäkyttömään, johonkin sellaiseen, joka ei vielä ole välttämättä aktuaalisesti ollut, mutta joka silti tässä muodossaan on reaalin ja vain odottaa tulemisen linjaansa (D/G 1987, 151–152, 158–161).

Godardin tavassa tutkia elokuvaa voi nähdä metodologisen yhteyden BwO:ien sekä vapaan, epäsuoran diskurssin tuottamiseen. Godard operoi ja työstää äänistä ja kuvista muodostuvan materiaalisen pinnan liikkeitä hahmottaen audiovisuaalisen median olemisen ja vuorovaikutuksen rajoja (Huhtamo 1985, 107, 111–115; Douchet 2000). Godard luo elokuvissaan montaasin keinoin tasavertaisina elementteinä hahmottuvista ääni- ja kuvaliikkeistä muodostuvia kerroksellisia rakenteita ja sarjallisesti toisistaan erottautuvia kokoelmia, jotka ovat kytkettyinä toisiinsa välittävien linkkien kautta. Elokuvien rakenne muodostuu ikään kuin loputtomana audiovisuaalisen änkyttämisen sarjana, jossa jokainen erityinen kuvatapahtuma erottautuu ja irrottautuu vapaana ohjauksen ja leikkauksen määrittämästä tilallisesta paikasta suhteessa kokonaisuuteen. Jokainen otos ja kuvatapahtuma määrittyvät ikään kuin konjunktion JA kautta, jossa osan ja kokonaisuuden suhde on olemukseltaan ratkeamaton eli yhteys odottaa kysymyksenä täyttymyksen tuovaa vastausta, joka ei välttämättä milloinkaan tule. Tässä suhteessa montaasin kautta luotava sarjallinen erottautumisen liike ja immanenttinen tulemisen elokuvaontologia nostaa esille mahdollisuuden tilan problematiikan; ajatuksen linjojen ja moniaistisen muistin yhteis-

työnä tapahtuvasta jonkin vielä toteutumattoman virtuaalisen potentiaalisuuden tulemisen mahdollisuudesta tiettynä elokuvallisen tapahtumisen hetkenä.

Elokuvassa *Pelastukoon ken voi* Godard tutkii kuvan ja äänen välistä suhdetta erottamalla niiden välisen näkymättömän yhteyden ja materiaalisuomalla ääniraidan sonoriset tapahtumat osaksi läsnä olevaa kuvaa. Esimerkkinä Godardin tavasta konstruoida näkymätön virtuaalinen osaksi aktuaalista kuvatapahtumaa voi nostaa esille elokuvan viimeinen kohta, jossa ääniraidalla kuulunut klassinen musiikki tulee kameran liikkeen myötä kuvaan kun erään rakennuksen kulman takaa paljastuu orkesteri soittamassa kyseistä kappaletta. Kohta on myös yhdenlainen vastaus elokuvan aiemmissa kohtauksissa ilmenneisiin tilanteisiin, joissa elokuvan naispuoliset henkilöt ovat kuulleet ääniä, musiikkia, julkisissa tiloissa ja kysyneet siitä muilta läsnäolijoilta, jotka eivät ole kuulleet mitään. Godard on todennut loppukohtauksesta, että klassisen Hollywood-elokuvan draamallisissa huippukohdissa musiikki on esittänyt aina keskeistä roolia, jonka johdosta hän halusi näyttää ja nostaa tämän merkityselementin esiin (Godard, Insdorf 1998, 89). Kohta on hyvä esimerkki Godardin tavasta pyrkiä kuvan ja äänen keskinäisen tasa-arvon toteuttamiseen elokuvassa, sillä musiikki ja äänet jäävät konventionaalisessa elokuvakerronnassa aina taustalle kuvan legitimoidessa havainnon kenttää.

Esimerkin kautta tulee esiin myös toinen olennainen periaate Godardin elokuvakäsityksessä, eli että tietoon pohjautuva tulkinta ja merkitysten ymmärtäminen kieleen ja kognitioon pohjautuen ei ole Godardin mielestä ensisijaista elokuvallisessa kokemisessa. Elokuvallinen ilmaisukieli ja sen reseptio perustuvat Godardin mukaan enemmän musiikin kaltaiseen kokemiseen tilaan, jossa merkityksiä ei voida tarkkaan määrittellä: "... Elokuva on kuin musiikkia - kyse on tavasta välttää täsmällisyyttä; olla teeskentelemättä, että tarkoittaa tätä tai tuota. Amerikkalaiset ihmiset tapaavat sanoa, "Mitä tarkoitat tarkasti ottaen?" Vastaisin heille: "Tarkoitan, mutta en tarkasti ottaen."<sup>139</sup> (Godard, Smith 1996, 37). Katsojat usein tavoittavat Godardin mukaan hänen elokuviensa olennaisen ytimen, mutta haluavat silti ymmärtää näkemäänsä tiedollisesti vielä enemmän: "He ymmärtävät täydellisen hyvin, todella, mutta he haluavat ymmärtää vielä enemmän. Jos näytät heille jonkun juomassa teetä tai sanomassa näkemiin, he välittömästi sanovat kyllä, mutta miksi hän on juomassa teetä? Ihmiset eivät pitäneet elokuvasta Nainen on aina nainen (*Une Femme est une femme*, Italia, Ranska 1961) koska he eivät tieneet mitä se tarkoitti. Mutta se ei tarkoittanut mitään. Jos näet kukkapaketin pöydällä, tarkoittaako se jotain? Se ei todista mitään yhtään mistään."<sup>140</sup> (Godard, Milne 1998, 6).

Luomalla montaasin keinoin äänen läsnäolon osaksi kuvallista näkymää Godard tavoittelee elokuvataiteessaan absoluuttisen ja suhteellisen (transsendentaalisen ja empiirisen) immanenttia yhdistämistä, joka perustuu ajan ja ajattelun esikielellisten elementtien virtuaalisen liikkeen eli transsendentaalisen

---

139 Oma suomennos

140 Oma suomennos

Toisen<sup>141</sup> erottamattomaan kytkeytymiseen osaksi sarjallisten kuva- ja äänita-  
pahtumien konstruktioita (Smith G. 1996, 38–40; Bachmann 1983, 118; Young-  
blood 1998, 14). Kyse on montaasin olemuksesta laajempaan spirituaalisena au-  
tomatiikkana, jonka kautta elokuva kykenee tavoittamaan olemisen universaa-  
lin yleisyyden konkreettisesti erityisyydessä. Elokuvasa Hullu Pierrot (*Pierrot  
le fou*, Ranska, Italia 1965) päähenkilö Pierrot/Ferdinand Griffon (Jean-Paul  
Belmondo) tuo esiin tämän näkökulman esitellessään suunnitelmaa tulevan  
romaaninsa ideaksi. Pierrot'n mukaan ei ole enää tarpeen kirjoittaa vain ihmis-  
ten elämästä, vaan "pelkästään elämästä, elämästä itsestään, siitä mikä on ih-  
misten välissä, tilassa, niin kuin äänet ja värit. Se olisi jotakin mitä kannattaisi  
yrittää." Godard on esittänyt filosofiansa elokuvan ja elämän välillä muodostu-  
van immanenttisen tilan ontologiasta jo varhaisessa artikkelissaan 'Klassisen  
kuvajaon puolustus ja kuvaus', jossa hän toteaa kuinka "... elokuva ei totisesti  
tyydy jäljittelemään aivan "sattumalta siepattua" (Jean Renoir) todellisuutta  
(...) [vaan] joka hetki elokuva väläyttää niin tuoreen katseen asioihin että se  
pikemminkin lävistää kuin vetoaa, sieppaa niistä sen mikä abstraktio niissä väi-  
jyy."<sup>142</sup> (Godard 1984, 40).

Lähtökohtana Godardin virtuaalisen 'ajattelun elokuvan' luomisessa on  
ylittää rakenteellinen subjekti/objekti-dualismi sekä uudelleenmäärittellä au-  
diovisuaalisen esittämisen ja havaitsemisen prosessien (representatio) raken-  
teellinen jäsentyminen montaasin keinoin kaksisuuntaiseksi, tuotannolliseksi  
järjestelmäksi, koneeksi joka luo erityisyyksiä (Deleuze 1989, 179–181; Drons-  
field 2000, 62). Havaitsemisessa sisäinen ja ulkoinen muodostavat kaksisuuntais-  
esti kääntyvän, tuotannollisen linjan katsojan ja kohteen tai kahden yksilön  
välillä: "Katseessa silmäsi ovat tietystä pisteessä, josta käsin suuntaat katseesi  
uloospäin ja ulkoinen vaikuttaa takaisin sinun kauttasi. (...) Ajattelen, että sisäi-  
nen on tuolla ulkona ja ulkoinen on tässä näin. (...) Halusin kerran tehdä elo-  
kuvan nimeltä 'Suudelma'. Kun suutelet jotain henkilöä, kaksi rajaa yhdistyy  
toisiinsa. Sinun ulkoisesi on toisen sisäisessä ja sinun täytyy kääntää tuo ase-  
telma. On välttämätöntä, että sinun sisäisesi tulee osaksi toista, mutta niin että  
se samalla pysyy omana sisäisyytenäsi."<sup>143</sup> (Godard, Cott 1998, 98). Godardin  
ajatuksen voi nähdä kytkeytyvän Deleuzen vuonna 1963 teoksessa *La Philosophie  
critique de Kant. Doctrine des facultés* esittämään rekonstruktioon Kantin  
transsendentaalisubjektin käsitteestä jakautumisena kahteen: yhtäältä syvem-  
mäksi Minuudeksi (*le moi*) muuntuvuutena ajan universaalissa kestossa, toisaal-  
ta Minäksi (*le je*) konstituoituvana tekona suhteessa ulkoiseen ainekseen (De-  
leuze 1992a, 71).

Montaasi mahdollistaa konstitutiivisen suhteen luomisen toiseen tavalla,  
jossa toisen ulkoinen Minä kääntyy osaksi itsen syvempää Minuutta, sekä vas-

<sup>141</sup> Deleuze ja Guattari näkevät Toisen ei subjektina tai objektina, vaan mahdollisena  
maailmana, joka ei ole vielä todellinen, mutta silti kuitenkin olemassa oleva: "[...] se  
on jotakin ilmaistua, joka on olemassa vain ilmaisussaan, esimerkiksi kasvoilla. Toi-  
nen on ennen muuta tämä mahdollisen maailman olemassaolo." (D/G 1993, 27).

<sup>142</sup> Alkup. Défence et illustration du découpage classique" (Cahiers du cinema (septem-  
bre) 1952). 'Klassisen kuvajaon puolustus ja kuvaus', Godard 1984, 39–44. s. 40.

<sup>143</sup> Oma suomennos



taavasti itsen Minä päinvastoin osaksi toisen Minuutta. Havaitseminen ja kokeminen ovat moniaistisia prosesseja, jossa ulkoinen kääntyy sisäiseksi samassa kohtaamisen hetkessä. Kohtaamisen tila on näkymätön 'ajattelun kuva' (immanssin taso), jonka kokija pystyttää kaikessa vuorovaikutuksessaan suhteessa ulkoiseen ja joka avaa "sisäisen montaaasin" moniaistisen (ruumiilliset affektiot, intuitio, muisti, mielikuvitus, kognitio) tulemisen linjan vaikutuksiltaan moninaisten kuvatapahtumien konstruoimiseksi (Murray 2000, 160; Deleuze 1989, 172-173; Williams 1999, 307-312; Wright 2000, 60). Valkokangas muodostaa tässä suhteessa Godardin mukaan syvemmän yhteyden (spirituaalisen automaatin) elokuvan ja kokijan (sekä tekijän) välillä, mikä perustuu näkymättömän (virtuaalisen) ja näkyvän (aktuaalisen) todellisuuden risteytymiseen<sup>144</sup> (Godard, Cott 1998, 92; Sterritt 1999, 35-36; Godard ym. 1968, 3).

Elokuvassa *Pikku Sotilas* (*Le Petit Soldat*, Ranska 1963) Godard tutkii teemaa kohtauksessa, jossa mies valokuvaava naista huoneistossa ja keskustelu suuntautuu välillä filosofiseksi pohdinnaksi esittämisen ja havaitsemisen yhteydestä. Nainen katselee itseään peilistä, jolloin mies toteaa: "Se ei ole tärkeää, miten toiset katsovat teitä - vaan miten te näette omat kasvonne." Myöhemmin sama tilanne toistuu päinvastoin, kun mies seisoo kylpyhuoneen peilin edessä ja toteaa peilikuvalleen: "Kummallista, kun katson kasvojani, ne eivät tunnu vastaavan käsitystä, joka minulla on sisimmästäni." Mies kysyy naiselta: "Kumpi teistä on tärkeämpää: sisäinen vai ulkoinen?" Nainen katsoo miestä peilikuvan kautta, mutta ei vastaa. Sen sijaan hän suutelee miestä poskelle merkkinä yhtäältä sanojen kykenemättömyydestä tavoittaa lopullinen totuus, toisaalta ruumiillisen eleen kautta annetusta vastauksesta siihen, että kysymys on itsessään mahdoton vastattavaksi.

Elokuvan kohtaus, jossa kamera kuvaa näyttelijää katsomassa itseään peilistä, on Godardin mukaan keskeinen esimerkki tavasta hämärtää kuvitteellisen ja todellisen kategorinen raja ja kytkeä niiden yhteys osaksi kaksisuuntaista tulemisen linjaa elokuvatapahtumassa (Godard ym. 1968, 21; Henderson 1970, 2). Peilikuva tuo mukaan kolmannen ulottuvuuden elokuvan sisäisen todellisuuden ja reaalityodellisuuden välillä. Godardin yhtenä keskeisenä periaatteena elokuvantekemisessään on saada näyttelijät ajattelemaan kuvissa ja hyödyntämään omaa persoonallisuuttaan, vaikka he toistaisivatkin Godardin heille kirjoittamia repliikkejä. Godard ei siksi kutsu heitä varsinaisesti näyttelijöiksi, vaan ihmisiksi, sillä tärkeintä on synnyttää dialogi fiktiivisten tilanteiden ja aidon tapahtumisen välillä, mikä perustuu esiintyjien välittömään olemiseen kohtauksessa (Godard, Youngblood 1998, 32-34). Peilikuvassa kuvatuilla kasvoilla Godard näkee merkitystä yhtäältä suhteellisella tasolla, siinä kuinka kuva linkittyy osaksi elokuvassa asetettuja yleisempiä kysymyksiä, toisaalta hän näkee syvemmän absoluuttisen mielekkyyden siinä kuinka kasvojen liikkeet materialisoivat sisäisyyden liikettä paitsi yksilön myös elokuvan ja elämän itsensä ontologisen olemisen kuvana (mt.).

<sup>144</sup> Bruce Kawin (1978, 170-171) nimittää tähän yhteyteen liittyen Godardin montaaasia itsetietoiseksi mielikankaaksi (*self-conscious mindscreens*).

Elokuva ja peilikuva sen erityisenä esimerkkinä ovat myös Godardin itsensä omakuva auteurina. Godard elää ja ajattelee elokuviensa kautta, mikä on merkinnyt yhä pidemmälle käyvää kategorisen rajan tietoista hämärtämistä tekijän (mutta myös katsojan) ja elokuvan välillä (Godard, Smith 1996, 39–40). Godard (1984, 233–235) tuo esiin tämän näkökannan rekonstruktiossaan Descartesin 'cogito ergo sum' -lauseesta muotoon: "ajattelen, siis elokuva on olemassa". Godard on yhtä elokuviensa kanssa ja auteurismin voi katsoa merkitsevän kuvaa hänen ajattelustaan: "Minä olen olemassa enemmän kuvina kuin todellisena inhimillisenä olentona, sillä ainoa elämäni koostuu kuvien tekemisestä. (...) Elämä on se, mitä ei ole olemassa. Kun Rimbaud sanoi 'tosi elämä on toisaalla', hän ei pelkästään leikkinyt sanoilla – tuo 'toisaalla' on myös elämän kauneus. Elokuva on kommunikaation keinoissa, se on käsitteessä 'toisaalta', 'myös'<sup>145</sup>." (Godard, "Propos rompus", Cahiers du Cinema, Bellour 1985, 130–131).

Godard näkee elämänsä montaasin estetiikan kautta hahmottuvana ajattelun liikkeenä, kuvaliikkeiden olemisessa materiaalistuvana ontologiana. Jonathan Cott: "Eli sinun elämäsi on, itse asiassa, elokuva." JLG: "Se on elokuva. Ja koska minä olen elokuva, minulla on syvä suhde omaan elämäni, joten voin jakaa sen toisten ihmisten kanssa. Haluan näyttää kauheita asioita, kauniita asioita, hyvin hiottuja asioita, että ihmiset tunnistavat minut. Minulla on enemmän rohkeutta kuvassa. Ollakseni itseni, minun täytyy heijastaa itseni ulkoiseen. (...) Silloin olen osa itseäni, voin näyttää sen muille ja ihmiset voivat katsoa sisääni. Elokuvat ovat ainoita asioita, joiden kautta voi katsoa ihmisten sisälle. Siksi ihmiset ovat kiintyneitä elokuvaan ja sen takia he eivät myöskään koskaan kuole."<sup>146</sup> (Godard, Cott 1998, 97). Elokuva on Godardin mukaan ainoa tapa artikuloida sisäisten vaikutelmien liike suoraan osaksi ulkoisten kuvien liikettä valkokankaalla. Tässä suhteessa Godard on omaksunut täydellisesti Astrucin käsityksen kamerakynästä elokuvantekijän sisäisten ajatusten välittämisessä.

Silti on syytä välttää yksinkertaistamista asiaa, eli Godard ei missään kohdalla väitä rinnastavansa kuvatapahtumia omiin ajatuksiinsa. Kyse on monimutkaisemmasta välityksestä, jonka kuvaamisessa onnistuu mielestäni paremmin Deleuzen spirituaalisen automatiikan metodologia: kuva-aineksessa itsessään kiteytyvät absoluuttiset ja abstraktit ideat välittyvät "suoraan" siksi, että ne ylittävät koodien tason, vaikka voisivat samalla kytkeytyä myös kulttuurisesti jaettavaan koodeihin pyrkimyksessä kommunikoida sisäisiä ajatuksia puhujien kesken. Godardin näkemykset tästä kielellisen kautta tapahtuvasta sisäisten kokemusten välittämisestä ovat varsin pessimistisiä, joten elokuva on hänelle tässä suhteessa muodostunut myös keskeiseksi kommunikaation välineeksi.

Godardilainen kommunikaation malli lähenee tulkinnassani deleuzelaista rihmastoteoriaa: kysymys ei ole merkitysten ja sisäisten ajatusten välittämisestä kielellisinä propositiona, vaan enemmänkin elokuvan kielen ruumiillistamisesta audiovisuaalisen änkytyksen keinoin 'ruumiiksi ilman elimiä'; vähemmistökieleksi, joka muuttaa kulttuuristen ja elokuvallisten koodien jaettavuuden epä-

<sup>145</sup> Vrt. Deleuzen samaa tarkoittava, analoginen määritelmä Godardin elokuvaontologiasta konjunktion JA kautta sarjallisena liikkeenä.

<sup>146</sup> Oma suomennos

suoraksi diskurssiksi käskysanojen keinoin, kuten edellä kuvatussa mehiläisten keskinäistä vuorovaikutusta kuvaavassa esimerkissä. Sisäinen on olemassa immanentisti aineksen eli sarjallisten kuvatapahtumien liikkeessä virtuaalisen todellisena, jonka välittyminen voidaan syvällisesti kokea ja tunnistaa, vaikka sille ei olisi olemassa yhtään tunnettua käsitettä tai merkkiä. Siten me voimme ajatella myös itsemme mehiläisiksi ja toteuttavan mehiläisten vuorovaikutustapaa tilanteessa, jossa joku Godardin elokuvia näkemätön henkilö kysyy mitä niissä tapahtuu, mikä on elokuvien sisäinen mielekkyys ja merkitys. Ajattelen näin yksinkertaisesti siitä syystä, että tuskin kykenisimme kysyjälle vastaamaan hänen hermeneutiikan kehyksessä operoiviin kysymyksiin. Godard ylittää elokuvissaan kulttuurisesti jaettavien merkitysten logiikan, hänen elokuvaan täytyy asettua sisään kuin rihmastoon, jossa informaation välittyminen on osa monilitteistä ja monivaikutteista kommunikaation prosessia.

Godardin kolmannen elokuvaontologiaan perustuvaa elokuvakäsitystä (ja taiteilijakuva) eli pyrkimystä konstruoida suhdeyhteyksiä kahden tekijän välillä kuvaa hyvin esimerkki, joka liittyy hänen kahteen työtehtäväänsä 1970-luvun lopulla, yksi Mozambikissa, toinen Kaliforniassa. Godard näkee näiden kahden kuvatodellisuuden rinnastamisen toisiinsa analogiana elokuvakäsitykseensä eli montaasin tapaan luoda ei-konventionaalisia ja odottamattomia yhteyksiä erilaisten kategorioiden välille (Godard, Insdorf 1998, 90; Huhtamo 1985, 108–109). Godard ajattelee elokuvakäsityksensä muodostuvan näiden kahden kuvatodellisuuden välillä. Mozambik on ikään kuin esittämisen ja havaitsemisen tabularasa, jossa ihmiset eivät ole lainkaan oppineet elämää jälkimodernin ajan audiovisuaalisessa kulttuurissa; Kalifornia on vastaavasti täysin päinvastainen kuvatodellisuus, kuvien yltäkülläisessä pluralismissa lähes reaalityodellisen simulatiiviseksi korvikkeeksi eli hyperreaaliseksi (Baudrillard 1983, 1986, 1991, 1995) muodostunut maailma.

Godard näkee amerikkalaisen kuvatodellisuuden pitkän historiansa kautta muodostuneen paitsi nykyisen mediakulttuurin myös, ja erityisesti häneen elokuvantekijänä liittyen, elokuvan ”isäksi”. Amerikkalainen elokuva on määritellyt monessa suhteessa yleisesti jaettujen elokuvallisten normistojen olemassaolon, joka siksi legitimoit sen aseman elokuvan vanhempana. Godard ei tästä syystä hyväksy usein hänestä itsestään käytettyä luonnehdintaa modernin elokuvan isänä (Godard, Cott 1998, 93). Ennemmin hän määrittelee oman asemansa elokuvan kentällä (tai ”perheessä”) olemisena mainittujen kahden kuvatodellisuuden välillä, jonka myötä Godard haluaa säilyttää aidon ja välittömän yhteyden elokuvan ”Mozambikiin”, tilaan jossa ei ole vielä muodostunut vakiintuneita esittämisen ja havaitsemisen normeja. Kuvatodellisuutta voi lähestyä tällöin ikään kuin (elokuvan) lapsille ominaisen vapaan kokeilemisen ja eikonventionaalisten ajattelumallien keinoin (mt.).

Aviovaimo Pariisissa (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Ranska 1967) on Godardin ensimmäinen kokonaisvaltainen montaasielokuva, jossa hän on toteuttanut puhtaimmillaan kolmannen ontologiaksi määriteltävää tapaa luoda elokuvasta rihmastollinen kokonaisuus kuvatodellisuuksien ja erilaisten suhdeyhteyksien monitasoisiin risteymiin perustuen. Alfred Guzzetti (1981, 3–4) on

tutkimuksessaan elokuvasta määritellyt sen jonkinlaiseksi rajapisteeksi Godardin uralla, siirtymäksi kerronnallisen elokuvan ja sen eri lajityyppien kokeilevasta tutkimisesta temaattisesti monitasoiseen (poliittinen ja esteettinen) sekä ilmaisukieleltään monikolliseen, kuvien ja äänien liikkeitä tutkivaan montaa-siin. Godard (1984, 233–235) pohtii elokuvan ideaa erittelevässä artikkelissa ”Lähestymistapani neljässä jaksossa”<sup>147</sup> hyvin deleuzemaista asetelmaa kak-sisuuntaisen ontologian tuottamiseksi elokuvassa, jonka hän toteuttaa pyrki-mällä elämän kuvaamiseen kokonaisuutena, jossa pelkästään yhden henkilön tarinan kertomisen lisäksi on tarkoitus kuvata myös se maailma, jonka osana hän elämäänsä elää, sisäisesti ja ulkoisesti (kts. myös Oravala 2005).

Godard pyrki toteuttamaan ajatuksen elämän elokuvaamisesta neliportai-sen kehikon keinoin: 1) kuvata ulkoisesti objekteja (autot, talot, oluthanat jne.) ja subjekteja (ohikulkijat jne.); 2) kuvata molempia sisäisesti; 3) etsiä yleisiä malleja, joilla sisäisyys ja ulkoisuus muodostavat ”tietyn kokonaistunteen” ja 4) pyrkiä pääsemään edellisten yhteisvaikutuksena lähemmäksi elämää henkisenä kokonaisuutena ”toisin sanoen  $1 + 2 + 3 = 4$ ” (mt.). Elokuvan nimi (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*) on tähän teoreemaan liittyen eräänlainen kielipeli, jossa ”elle”<sup>148</sup> on itsessään ”kolmas” kuten ranskan kielioppi termin määrittelee, josta Godard tietää ’kaksi tai kolme seikkaa’. *Elle* on rekonstruoitu monikollinen kä-site, yksi avain lähestyä elämän, elokuvan ja naiseuden mysteeriiä. Godard erit-teli artikkelissa asioita, joissa *elle* vaikuttaa: ”neo-kapitalismin julmuus, prosti-tuutio, 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.” (Godard 1984, 233–235.)

Aviovaimo Pariisissa -elokuvassa Godard käsittelee sisäisen ja ulkoisen ra-jan ylittämisen problematiikkaa edellä siteeratun ”Lähestymistapani neljässä jaksossa” -artikkelin pohjalta useissa kohtauksissa. Kuuluisassa baarikohtauk-sessa päähenkilö Juliette Janson on tullut viettämään iltapäivän tuntejaan baa-riin ja istuu baarin takaosassa olevaan pöytään, jonka ympärillä istuvat jo valmiiksi tuntematon mies ja nainen. Baarimikko tuo Juliettelle lasillisen colaa. Mies juo pöydän ääressä kahvia ja lukee sanomalehteä. Julietten ja miehen kat-seet yhtyvät useita kertoja. Godard luo tämän jälkeen kohtauksessa abstraktin ”mikä-tahansa-tilan” hiljentämällä ääniraidan normaalit arjen äänet ja leikkaa-malla asteittain syventyväksi lähikuvien sarjaksi pöydällä olevasta kahvikupis-ta. Ainoa ääni on Godardin kuiskaava kommentointi ”Yksinäisten maailma, jossa vallankumous ei ole mahdollinen.”<sup>149</sup> Ensimmäisen lähikuvan aikana ääni-toteaa ”Ehkä objekti liittää, välittää subjektilta toiselle.” Lauseen jälkeen tapah-tuu leikkaus kuvaksi miehen ja Julietten välisestä katselinjasta, jonka aikana

<sup>147</sup> Alkup. Ma démarche en quatre mouvements”. *L'Avant-Scène Cinéma* 70 (mai) 1967.

<sup>148</sup> Elle on ranskan kielen feminiiniä yksikön kolmatta merkitsevä personapronomini.

<sup>149</sup> Susan Sontag (1969, 170) kuvaa Godardin kehyksen ulkopuolista hahmoa, joka ei osallistu kuvan sisäisiin kerronnallisiin tapahtumiin, termillä ’ensimmäisen persoonan’ elokuvantekijä (first-person film-maker). Tämä ensimmäinen hahmo ei ole, ku-ten usein kirjallisuudessa, tyypillinen kertojahahmo, auktoriteetti, vaan kompleksi-sempi rakenne, joka ilmentää yleisempää mielen liikettä suhteessa elokuvaan.

Godard jatkaa "siis auttaa elämään yhteiskunnassa, olemaan yhdessä." Kuva-tapahtumassa muodostuu ajatuksellinen liike kahvikupin lähikuvasta miehen katseeseen linjassa Julietteen.

Godard kommentoi kohtauksessa mahdolltomuutta kommunikaatioon ilman kolmannen välitystä. Yhä syvenevä lähikuvien jatkumo kahvikupin pinnasta osoittaa vastaavasti yhä syvenevää käännettä sisäisyyteen. Kohtauksen lopussa Godard luo puhtaan kristallikuvan, joka aktualisoi virtuaalisesti näkymättömän, elämän virran transsendentaalisen keston liikkeen. Lähikuvassa kuiskaava ääni kommentoi "pitää kuunnella, pitää katsoa ympärilleen entistä tarkemmin. Maailma, kaltaiseni, veljeni", jonka jälkeen kuva kristallisoituu pelkäksi kuvaksi kahvissa spiraalimaisesti liikkuvista vaaleista vaahtopyörteistä, jotka vähitellen häviävät juomaan. Syvimmän lähikuvan aikana vallitsee musta audiovisuaalinen hiljaisuus, josta ei juuri valoa säteile, kunnes kahviin tiputettu uusi sokeripala synnyttää lisää vaaleita pyörteitä kahvikuvan pintaan. Kristallikuva toimii kaksisuuntaisena spirituaalisena automaattina, jossa transsendentaalisen Toisen vaikutus aktualisoituu ensiksikin kuiskaavan äänen kautta, joka vetoaa katsojaan tarkemman kuuntelemisen ja katsomisen puolesta, toiseksi tämän jälkeen kuvattu tilanne muuttuu olemukseltaan täydelliseksi mustaksi aukoksi, joka esittää vain tyhjyyttä ja hiljaisuutta eli puhdasta kestoä audiovisuaalisessa muodossa.

Toinen kohtaus, jossa voidaan havaita sisäisen ja ulkoisen suhteen avautuminen syvemmän sisäisyyden tulemiselle ajattelun liikkeenä, liittyy tilanteeseen, jossa Juliette seisoo suoraan kameran edessä suuren kerrostalolähiön pihalla ja kertoo muistikuvaansa aiemmin päivän aikana sattuneesta tapahtumasta. Juliette kertoo erääseen hetkeen liittyneestä syvästä kokemuksesta, jonka aikana hän tunsi oman tietoisuutensa ja maailman yhdistyvän toisiinsa. Godard on rakentanut elokuvan sarjallisten syklien kautta siten, että katsojalle käy selväksi, että Juliette muistelee aiemmin elokuvassa esitettyä kohtausta, joka oli olemukseltaan lähes identtinen muistelemisen risteyspaikka kuin myöhempi tilanne kerrostalon pihamaalla. Aiempi kohtaus sijoittui Pariisin eräiden sivukatujen varrella sijaitsevan puistikon äärelle, jossa Juliette käveli kameran ohitse useassa otoksessa, jotka kaikki kuvasivat samaa tapahtumaa vain hieman eri kuvakulmasta esitettynä.

Ääniraidalla Juliette selosti ääneen samaa kokemusta kuin myöhemmässä kohtauksessa ääneen kameralle lähiön pihamaalla: "En tiedä missä tai milloin. Muistan vain, että niin tapahtui. Hain sitä tunnetta koko päivän. Puut tuoksuvat. Että minä olin maailma... ja maailma oli minä. Maisema on kuin kasvat." Myöhempi kohtaus on sisällöltään identtinen aikaisemman kanssa, mutta toisin kuin aikaisemmassa, jossa leikkauksen kautta yhdistettiin kolme eri otosta ja kuvakulmaa, lähiön pihakohtauksessa kamera panoroi yhdestä pisteestä käsin kääntyen läpi piha-alueen. Molemmissa kohtauksissa Juliette toteaa ääniraidalla "Maisema on kuin kasvat." Yksi ulottuvuus kohtausten tulkintaan on Godardin käsitys siitä, että kameralla tehty otos ja leikkaus ovat yhtäläisiä ja tasarvoisia elementtejä elokuvallisina periaatteina. Myös suhteessa aiemmin sanottuun Godard eräällä tavalla rikkoo tässä kohtausparissa kuvallisen representaa-

tion legitimitettiin ja nostaa esiin äänen ja Julietten muistikuviansa kautta artikuloiman sisäisen kokemuksen merkityksen.

Godard luo muistin kohteena olevien kohtausten välille virtuaalisen aikasarjan, joka ulottuu lähiön pihamaalta aiemmin esitettyyn puistokohtaukseen, mutta myös sitä edeltävään varsinaisen kokemuksen ajallisesti ja tilallisesti tuntemattomaan hetkeen, jota muistin linja varsinaisesti jäljittää ("En tiedä missä tai milloin. Muistan vain, että niin tapahtui."). Godard argumentoi tulkintani mukaan kohtausten välisen rinnastuksen kautta ensinnäkin, että Julietten muistin linja koostuu puhtaasta ajallisesta kestosta ja moniaistisista havainnoista, joka toisaalta itsessään tuottaa tämän muistamisen linjan kohteen virtuaalisena kokemuksena, joka leikkautuu osaksi kaikkia myöhempiä havaintoja ja aistimuksia suhteessa ulkoiseen ainekseen. Muistin linja avautui Juliettessa sisäisenä automatiikkana tietystä hetkestä käsin, joka konstituoii aktuaalisesta pisteestä avautuvan virtuaalisen aikasarjan kokonaisuutena muistikuutiona. Montaasin kautta luotu aikalinja kohtausten välille on Julietten ajattelun kuva, jossa aktuaalinen presentaatio ja virtuaalinen kohde eivät hahmotu selkeinä yksiköinä, vaan kytkeytyvät toisiinsa moninaisin linjoin. Keskeistä ovat Julietten kasvot ja niistä piirtyvät sisäisyyden linjat sekä hänen ääneen esittämät muistikuvansa, joita audiovisuaaliset ratkaisut elokuvassa todentavat: sisäisen vaikutus ulkoisessa on affektiivisesti niin voimakas energiakiteymä, että sille ei ole vielä olemassa määritelmää tai kommunikaation edellyttämää, yhteisesti jaettavissa olevaa käsitettä.

Godard on ratkaissut tämän mahdottomuuden, eli sen kuvaamisen kuinka Juliette koki tietoisuutensa yhdistyvän ulkoiseen maailmaan ja muuttuvan virtuaalisella tasolla osaksi hänen minuuttaan, hyödyntämällä montaasin keinoin vapaata, epäsuoraa esitystä (*free indirect discourse*), toisin sanoen laittamalla realistisen elokuvakerronnan konventiot (jotka implisiittisesti vaikuttavat reseptiossa) änkyttämään sille itselleen vierasta kieltä. Kyse on modernille aikakuvalle ominaisesta 'valheellisesta kerronnasta' (Deleuze) sikäli, että olennaista ei ole enää lainkaan todenmukaisuuden tuottaminen realismin kriteereihin perustuen, jolloin pyritään esittämään mitä todella on tapahtunut tietyssä ajassa ja paikassa, toisin sanoen luomaan representaation kanssa mahdollisimman autenttinen tulkinta (kuvitteellisesta tai todellisesta) totuudesta. Klassisen elokuvakerronnan kieliopissa tämän kaltainen esitystapa oli tavanomaista: katsojalle pyrittiin selittämään myös mahdollisten selittämättömien tapahtumien syyt ja seuraukset tarinan maailman kehityksessä esimerkiksi unien tai muiden imaginaaristen kuvien keinoin, joilla kuvitteellinen kytkettiin takaisin osaksi elokuvan reaalityodellista.

Edelleen elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa* on kohtaus, jossa Godard luo montaasin keinoin näkymättömän ajattelun linjan osaksi sarjallisesti konstruotavaa kuvatapahtumaa. Juliette on mennyt Mariannen kanssa hotellin sviittiin tapaamaan amerikkalaista asiakasta, joka on tilannut prostituoitujen palveluja. Juliette on kieltäytynyt ryhmäseksistä, seisoo seinän vieressä, katsoo suoraan kameraan puhuen samalla itsekseen. Godard rinnastaa hänen olemuksensa lähikuvassa sanomalehdestä leikattuun uutiskuvaan vietnamilaisvangista ame-

rikkalaisten leirillä Vietnamissa. Kuvan aikana Juliette pohtii ääniraidalla: "Outoa, että henkilö, joka on Euroopassa 17.8.1966 voi ajatella toista joka on Aasiassa." Kuva leikkautuu takaisin Julietteen, joka katsoo välillä kuvakehyksen ulkopuolelle. "Ajatella, haluta sanoa. Ne ilmaisevat erilaista toimintaa kuin kirjoittaa, juosta tai syödä. Millainen prosessi on se että tietää voivansa jatkaa jotakin? En tiedä. Voin esimerkiksi ajatella jotakuta joka ei ole täällä." Kuva vaihtuu lähikuvaksi napalmin polttaman vietnamilaisvangin kasvoista, Juliette jatkaa pohdintaa: "Kuvitella hänet tai loihdita kuvan hänestä sanomalla jotain. Vaikka hän olisi kuollut." Montaasin kautta luotavat rinnastukset synnyttävät kolmannen tilan, uuden virtuaalisen todellisuuden tason, jossa ei ole enää kyse toden ja epätoden logiikasta. Kohtauksessa Godard paitsi luo montaasin kautta tämän yhteyden, myös tutkii tämän kolmannen ontologian ehtoja pohtimalla Julietten repliikkien kautta jonkin vielä tuntemattoman tulemisen filosofiaa, jonka ajattelu voi synnyttää.

Muutamien Vietnam-kuvien jälkeen Juliette toteaa: "Nyt ymmärrän mitä ajattelemisen on. Se on yritys käyttää mielikuvitustaan, todellisten esineiden tarkastelua. [...] Sanon esimerkiksi: menen hakemaan Robertin Elysées-Marbeuf-baarista. Nyt yritän ajatella saman ilman sanoja." Lauseen jälkeen siirrytään leikkauksen kautta kyseiseen baariin, jossa Robert istuu pöydässä nuoren naishenkilön vieressä. Kuvan jo siirryttyä toiseen tilaan, Juliette toteaa vielä ääniraidalla: "En ääneen enkä mielessäni." Kyseisessä kuvasarjassa Godard ilmentää elokuvallista kolmannen ontologiaa rinnastuksessa, jossa Juliette ensiksi rinnastaa puheessaan toisiinsa todelliset esineet ja kielellisen puhunnan, jonka jälkeen hän sanoo ajattelevansa todellista ilman sanoja. Godardille todellinen ilmenee juuri tässä väliin jäävässä hetkessä, jonka tapahtuminen jää kielellisesti artikuloimatta. Godardilainen elokuvarealismi on virtuaalisen reaalista, jonka ydin tapahtuu sanan ja kuvan välillä liikkeessä. Esimerkkikohtauksessa tämä tapahtuu Julietten viimeisen lauseen jälkeen, jonka aikana tapahtuu kuvallinen siirtymä kyseiseen baariin. Kuva baarista on virtuaalisen tilassa eli ikään kuin osa Julietten ajattelun liikettä aina siihen asti, kunnes Juliette sanoo ääniraidalla seuraavan sanan ja lauseen ("En ääneen enkä mielessäni."). Tämä lause toteuttaa ja materialisoi virtuaalisesta aktuaaliseen erottautuvan linjan uudeksi ikään kuin läsnä olevaksi ja todenmukaiseksi tilanteeksi seuraavassa kohtauksessa.

Toinen esimerkki siitä kuinka Godard konstruoi montaasin kautta läsnäolevasta todellisuudesta irtautuvan tilan, joka kytkeytyy monitasoisena kuvatapahtumana itse kerronnallisen tilanteen sisään, voidaan havaita elokuvassa Pikku Sotilas (*Le Petit soldat*, Ranska 1960). Elokuvan eräässä kohtauksessa pariskunta on makuuhuoneessaan, nainen Veronica Dreyer (Anna Karina) nukkuu vuoteessa, mies Bruno Forestier (Michel Subor) on jo herännyt, polttaa savuketta sängyn laidalla ja lukee ääneen Andre Malraux'n runoa teoksesta "*La Condition Humaine*" (Ranska 1933). Miehen lukiessa kamera liikkuu seinällä, joka on sisustettu sanomalehtikuvilla, julisteilla ja lehtileikkeillä. Miehen lukema runo ei liity kuviin millään suoralla merkitysyhteydellä; kuvat ovat näkyviä pragmaattisista tapahtumista, maailman uutisista, yhteiskunnallisista tapahtumista jne. Kohtauksessa Godard kytkee sanan ja kuvan tasot toisiinsa rat-

keamattoman intervallin kautta, joka mahdollistaa niiden välille uuden merkitysyhteyden. Tilanteessa ilmenee myös vapaan, epäsuoran diskurssin kaltainen kerronnallinen rakenne, sillä miehen puhe ääniraidalla ei yhdisty suoraan kuva-aineeseen liikkeeseen seinällä: ”Seitsemän aamulla. Pikakuvat maailman eri kolkilta kulkivat silmiäni edessä kuin pahassa unessa.”

Luettuaan runon mies ikään kuin jatkaa lukemaansa fiktiivistä kertomusta, mutta tällä kertaa itseensä ja omaan elämäänsä liittyen. Kameran liike palautuu seinältä takaisin kuvaksi sängyn laidalla istuvasta miehestä, joka on sytyttämässä savukettaan. Juuri ennen sytyttämistä, ääniraidalla kuuluu miehen oma epäsuorasti par’aikaa nykyhetkessä tapahtuvaa asiaa kommentoiva, ajallisesti sitä hieman ennakoiva toteamus: ”Sytytin savukkeeni”. Tällä tavoin Godard yhtäältä risteyttää fiktion ja faktan tasot toisiinsa, toisaalta hän myös luo kuvan välittömään läsnäoloon äänen ja puheen kautta siitä eroavan linjan. Kyse ei ole klassisen kerronnan tavasta esittää henkilön sisäistä dialogia, sillä tällöin yleensä muistelun kohde on kerronnallisesti toisessa tilassa ja ajassa. Miehen kohdalla hän kommentoi epäsuorasti läsnä olevaa tilannetta, jossa hän itse juuri par’aikaa on. Kohtauksessa reaalin läsnäolo ei tapahdu suoraan kuvatussa tilanteessa, vaan ajallisesti ja tilallisesti ylimääräisessä paikassa, joka jää tilanteessa jatkuvasti kerronnan ja kuvauksen väliin. Godard on yhdistänyt kohtauksessa toisiinsa montaasin ja mise-en-scénen periaatteet tuottaakseen ikään kuin kuvauksen ajallisesta preesensistä kerroksellisesti monitasoisena kuvana siitä kuinka olemisen on ajallisesti eroavaa, yhdestä pisteestä toiseen laajenevan muistikartion jatkumoa.

Intohimo (*Passion*, Ranska, Sveitsi 1982) on yksi keskeisimmistä Godardin elokuvista, jossa hän ilmentää tutkivaa elokuvakäsitystä ja esittää perusajatukseksi kysymyksen siitä, mitä elokuva voisi olla, tai mitä taide on. Elokuva on monikerroksellinen tutkielma elokuvan tekemisestä, joka ilmentää aikakuvaan liittyvää vapaan, epäsuoran diskurssin periaatetta Godardin pyrkimyksessä kuvata omaa, elokuvallista ilmaisua ja olemisen tapaa koskevaa, tutkivan ajattelun prosessiaan elokuvan henkilöiden toiminnan kautta esitettynä. Elokuvasa Godard hämärtää kuvitteellisen ja todellisen sekä toden ja epätoden väliset erot ja tutkii elokuvallisen olemisen tapahtumista näiden välisillä rajoilla. Intohimossa elokuvan keskeisen ’tarinan’ muodostaa elokuvallisen tutkimuksen liike, jonka olemus pysyy ratkeamattomana prosessina. Elokuvan päähenkilö on elokuvaohjaaja Jerzy (Jerzy Radziwilowicz)<sup>150</sup>, joka tuotantoryhmänsä kanssa pyrkii elokuvaamaan Rembrandtin klassisen maalauksen ”Yöpartio” liikkeessä elävien näyttelijöiden esittämänä. Jerzyn suunnitteleman elokuvan nimi on ”Intohimo”, kuten Godardin elokuvankin.

Jerzy haluaa pakonomaisesti löytää kuvauksiinsa ”juuri oikean valon”, jolla hän saisi Yöpartion esitettyä oikeassa sävyssä elokuvassaan yhä pitkittyvien kuvausten aikana. Valon ja varjon tematiikka on elokuvassa keskeisesti tutkimuksellisen pohdinnan kohteena, joka kytkeytyy yksinkertaisesti taiteen ja elo-

<sup>150</sup> Godard on nimennyt elokuvan henkilöt erisnimillä, jotka ovat myös heidän oikeat nimensä elokuvan ulkopuolisessa maailmassa.



kuvan perusolemukseen.<sup>151</sup> Godard asettaa elokuvassa oman pohdintansa elokuvan ja todellisuuden ontologisesta suhteesta Jerzyn probleemaksi Rembrandtin maalauksen ja studiossa elokuvattavan elävän maalauksen välillä. Artikkelissaan Intohimo-elokuvasta James Roy MacBean (1984, 16–18) kertoo, että Godardin elämä elokuvan kuvausten aikana oli hyvin pitkälti samankaltainen kuin minkälaiseksi hän elokuvassa esittää elokuvaohjaaja Jerzyn tilanteen. Godard halusi tehdä elokuvan ilman tarinaa pelkkien kuvien esittämisen kautta tapahtuvaksi kertomukseksi. Kuvausten aikana Godard käänsi häneen kohdistetut kysymykset elokuvan tarinasta takaisin näyttelijöille, kysyen mitä he haluaisivat tehdä kyseisessä elokuvassa (mt.). Toisin sanoen Godard halusi näyttelijöiden ylittävän pelkän näyttelemisen konventionaaliset kehykset ja hyödyntävän oman minuutensa syvempiä kerroksia osana elokuvallista tulemisen prosessia.

Colin MacCabe (1985, 102–103) on määritellyt Intohimossa olevan kyse siitä kuinka osallistua kauneuteen ilman että muuttuu katselijaksi, johon hän löytää kolme Godardin antamaa lähestymistapaa: 1) Jerzyn kuvausryhmän studioon rakentama lavastus elokuvattavasta Rembrandtin maalauksesta, jonka ympärillä kamera liikkuu, 2) elokuvassa jatkuvasti, lähes kaikkien osallisten taholta esitetty kysymys ohjaajalle mikä on hänen elokuvansa tarina, 3) rinnastukset sisäisen (studio) ja ulkoisen (hotelli ja kahvila) kuvatodellisuuden välillä. Omassa tulkinnassani katson Jerzyn (ja Godardin) pohdinnat valon ja varjon luonteesta liittyvän MacCaben luokittelun ensimmäiseen kohtaan. Toiseen lähestymistapaan kysymyksessä elokuvan tarinasta liittyy usein näkemys siitä, että elokuvassa ei ole lakeja. Kolmas kohta sisäisen ja ulkoisen tilan välillä tapahtuvista siirtymistä kytkeytyy olennaisesti kahteen ensimmäiseen lähestymistapaan.

Elokuvassa kerronnallisia tiloja kuvataan usein hämärässä, myös jyrkkiä kontrasteja pimeän ja valon välillä käytetään monien kuvien välisissä rinnastuksissa. Dialogia elokuvan tarinasta käydään myös hämärässä, jolloin henkilöitä ei näytetä kuvassa ja keskustelua käydään yksinomaan ääniraidalla. Elokuvan tuottaja kysyy useilta henkilöiltä ääniraidalla elokuvan tarinasta, mutta ainoa joka kykenee tarjoamaan filosofisesti hieman syvemmän vastauksen on elokuvan kuvaussihteeri: ”Neiti Lucachevski, mikä tämän tarina on?” Neiti Lucachevski (Sophie Lucachevski): ”Se ei ole valhetta, vaan jotakin kuviteltua, joka ei ole koskaan tarkkaa totuutta, mutta ei myöskään sen vastakohta. Perusteelliset todennäköisyyslaskelmat erottavat sen kuitenkin ulkoisesta todellisuudesta.” Godard on useassa elokuvassaan käyttänyt viisauden esittäjinä yhteiskunnalliselta asemaltaan alemman luokan edustajia tai marginaalisia henkilöitä, jonka kautta hänen voidaan nähdä ilmentävän Deleuzen ja Guattarin (1987, 105–106) erottelua mineur- ja majeur-kategorioiden välillä, joista edellinen edustaa kielessä itsessään piirtyvää luovan ajattelun ja virtuaalisten tulemisen

<sup>151</sup> Jean Douchet (Godard-seminaari Kiasmassa 4.-5.11.2000) on kuvannut Godardin siirtyneen 1980-luvun teostensa myötä uudenlaisen syvyys-käsityksen tuottamiseen ’valohämyn’ immanentin vaikutuksen tuottamisen kautta kuva-aineuksen materiaalisessa pinnassa, josta Intohimo on elokuvana hyvä esimerkki.

linjojen tapahtumista, jälkimmäinen vastaavasti pyrkimystä olemisen määrittelyyn pysyvien asiantilojen ja olemusten kautta<sup>152</sup> (Sihvonen 2004, 172).

Godard käyttää Intohimossa myös useassa kohdassa uskonnollisia merkkejä ja kategorioita, jotka usein kohdistuvat juuri mineur-ajattelua edustaviin hahmoihin kuten Isabelleen. Godard kuvaa yhdessä kohtauksessa Isabellen sisätiloissa lähikuvassa kirkkaasti valaistuna, kun muut samassa tilanteessa (ammattiyhdistyksen kokous) olevat henkilöt on esitetty hämärässä epäselvinä hahmoina. Isabelle on itsessään konstituoitu kristallikuva, jonka kohdalla valo asteittain kirkastuu hämärästä täysin valoisaksi. Valon kirkastumisen liike kiteyttää ajatuksen virtuaalisen potentian aktuaaliseksi tulemisen linjasta. Tätä näkökulmaa todentaa myös Godardin elokuvassa toisessa kohtaa esittämä ajatus, että varjoja ei (kuten ei kuviakaan) oikeastaan ole ontologisesti olemassa itsessään; on olemassa vain heijastuksia eli Deleuzen terminologian mukaisesti suhteita ja liikejatkumia. Isabellen työtoverit ovat huoneen hämärässä istuessaan vielä tuntemattoman virtuaalisen alassa, heissä konstitutiivinen joksikin tulemisen linja ei ole vielä käynnistynyt. Mutta Isabellesta huokuva valo heijastuu myös heidän hämäräänsä; varjo on vain heikko heijastus valosta.

MacCaben huomio sisäisen ja ulkoisen tilan rinnastamisesta toisiinsa tapahtuu usein siirtymällä keskeltä lausetta (ja sanaa ympäröivästä audiovisuaalisesta tilasta) toiseen kuvalliseen ja kerronnalliseen tilaan. Näin tapahtuu esimerkiksi edellä mainitun neiti Lucachevskin repliikin aikana, jonka myötä kuva leikkautuu elokuvastudiosta tehdashalliin, jossa elokuvan toinen päähenkilö Isabelle (Isabelle Huppert) on kuvattu työskentelemässä metalliosia työstävän poran äärellä. Godard luo kuvien välille älyllisen rinnastuksen leikkaamalla uudelleen takaisin studioon. Tuottaja kysyy ääniraidalla herra Bonnelilta samaa kysymystä elokuvan tarinasta. Bonnelin vastaus on abstraktia pohdintaa kuvallisen ja elokuvallisen ilmaisun olemuksesta ("Kompositiossa on liikaa tyhjiä kohtia. Älkää siis tutkiko niinkään itse konstruktioita, vaan tehkää kuten Rembrandt: katsokaa tarkkaan ja pitkään ihmisiä..."), jonka aikana kuva leikkautuu takaisin teollisuushalliin. Taideteoksen olemusta koskeva tutkimus rinnastuu leikkauksen myötä kuvaan Isabellestä työskentelemässä poran äärellä. Siirtymät eri tilojen ja kuvatodellisuuksien välillä kytkeytyvät Godardin asettamaan problematiikkaan työn ja taiteen kategorioiden rinnastamisesta toisiinsa.<sup>153</sup> Isabellen työ tehtaassa rinnastuu maalauksen eläviin malleihin kameran edessä. Godard kytkee työn ja taiteen suhdetta tutkivaan kuvatapahtumaan myös teologista merkityksainesta, kun mineur-hahmo Isabellen toteamuksen "Jumalani, miksi minut hylkäsit?" jälkeen siirrytään tehtaasta takaisin studion näyttämölepanoon Yövärtio-maalauksesta.

Teologinen merkityssisältö saa jatkoa, kun ääniraidalla elokuvan tuottaja kysyy Isabellen repliikin jälkeen ääniraidalla kolmannen kerran<sup>154</sup> elokuvan

<sup>152</sup> Kts. edellä keskustelu audiovisuaalisesta änkyttämisestä.

<sup>153</sup> Colin MacCabe ja Jukka Sihvonen ovat esittäneet rakkauden ja työn välisen suhteen tutkimisen olevan Godardin elokuvan keskeisiä teemoja. (Sihvonen 1991, 23; MacCabe 1985, 94-105).

<sup>154</sup> Tilanne konnotoi Kristuksen kuolemaa edeltävää tapahtumaa, kun keisari Pilatus kysyi Pietarilta tunteeko tämä Jeesuksen.

tarinasta, tällä kertaa elokuvan kuvaaja Coutardilta, joka vastaa: ”Ei tässä ole tarinaa. Valaisu on hyvä: vasemmalta oikealle, vähän ylhäältä, vähän edestä. Tämä ei ole Yövärtio, vaan Päivävärtio, jota valaisee jo melko alhaalla oleva aurinko.” Elokuvaaja Coutardin<sup>155</sup> vastauksen aikana esitetään tarkennettuja otoksia taulun yksityiskohdista. Samalla hän jatkaa elokuvaamansa elävän taulun analysointia puheessaan: ”Huomatkaa miten maalauksen yhdessä hämärässä kohdassa, taustalla punapukuisen miehen ja mustapukuisen kapteenin välissä, kirkas valo korostaa kohdettaan erityisen voimakkaasti, ympäristön vastakohtaisen valaisun ansiosta. Ilman äärimmäistä varovaisuutta tämä raj valo olisi voinut sotkea koko taulun tasapainon.” Coutardin analyysin aikana valon merkityksestä kuva leikkautuu ulkokuviin, liikkeessä kuvattuihin näkymiin luonnonmaisemasta, joka hohtaa auringon valossa. Godard rinnastaa kohtauksessa toisiinsa paitsi taiteen ja työn, myös taiteen ja ulkoisen luonnon. Tulkitseen kyseessä olevan naturalistisen representaatio-argumentaation sijasta pohdinta valon olemuksesta kaikkea olevaa perustavana voimana, joka on olemisen lähtökohtana sekä taiteessa että materiaalisessa luonnossakin. Ontologinen pohdinta taiteen ja työn olemuksesta yhdistyy valon ja varjon problematiikkaan sekä kysymykseen elokuvan tarinasta eli ilmaisua ja olemista määrittelevien lainalaisuuksien olemuksista ja niiden funktionaalisesta tarpeellisuudesta.

Godard pohtii taiteen ja työn olemuksen samankaltaisuutta tilanteessa, jossa Isabelle keskustelelee tehtaassa vierailevien kuvausryhmän jäsenten kanssa. Isabelle kertoo käyvänsä joskus elokuvissa ja katsovansa televisiota, mutta hänen mukaansa niissä ei koskaan näytetä ihmisten työtä. Hän kertoo syynä tähän olevan, että pohjimmiltaan työ on samanlaista kuin nautinto. Tämän Isabellen toteamuksen jälkeen kuva leikkautuu takaisin studion elävään lavastukseen maalauksesta. Ääniraidalla Isabelle toteaa vielä kuvan näyttäessä elävää taide-teosta, että työssä eleet ovat samat kuin rakkaudessa, ei välttämättä yhtä nopeat, mutta silti samat. Intohimossa Godard tutkii kysymystä elokuvan tekemisestä taiteena, jonka olemus hahmottuu prosessina eri elämän alojen kuten rakkauden ja työn välillä. Intohimo on tutkimus taiteen ja elämän tapahtumisesta sekä elokuvantekijä Jerzylle että Godardille itselleen. Elokuvan voi nähdä muodostuvan myös Godardin omakuvaksi tai käsillä olevan väitöstutkimuksen viitekehäksessä ajattelun kuvaksi.

Toinen keskeinen esimerkki tutkivasta elokuvantekemisestä Godardilla on Sen täytyi tapahtua/Keskipäivän aave (*Le Mépris [Contempt]*, Ranska, Italia, 1963). Aivan elokuvan alussa Godard esittelee ääniraidalla elokuvan ja siinä mukanaolleet henkilöt. Godard siteeraa Bazinia ”Elokuva antaa meille toiveitamme vastaavan korvikemaailman,” ja toteaa Keskipäivän aaveen olevan kertomus tuosta maailmasta. Ääniraidalla esitetyn alustuksen jälkeen kuvassa olevan kuvausryhmän kuvaaja kääntää kameran suoraan kohti katsojaa/Godardin kameraa keskeisnäkökulman takana. Näin Godard argumentoi, että elokuvassa kerrotaan siitä sisäisestä maailmasta ja ajattelun liikkeestä, joka tapahtuu myös valkokankaan toisella puolella katsojassa. Elokuvassa Godard esittää tarinan

<sup>155</sup> Kyseessä on sekä Jerzyn elokuvan ”fiktiivinen” kuvaaja, että Godardin elokuvan Intohimo oikea kuvaaja Raoul Coutard.

työprosessista, jossa Odysseuksen mytologia on tarkoitus kuvata elokuvaksi. Elokuvahankkeella on amerikkalainen tuottaja Jeremy Prokosch (Jack Palance), joka alussa kertoo antaneensa kaikille mukana olleille potkut, sillä italialaisella elokuvalla menee huonosti. Prokosch vaatii elokuvaan saksalaista ohjaajaa, koska saksalaiset löysivät tuottajan mukaan antiikin, erityisesti kiinnostus kohdistuu Langiin (Fritz Lang). Prokosch edellyttää tekijältä viisautta ja painaa rintataskuaan, jossa hän säilyttää lompakkoaan: "Minun tietämykseni on täällä." Osa tuotantoryhmästä ei usko Langin suostuvan, mutta tuottaja vakuuttaa: "Nyt eletään vuotta 1963 ja Lang ohjaa mitä kirjoitetaan." Godard luo kohtauksessa hienovaraisen yhteyden tuottajan ja Natsi-Saksan propagandaministeri Goebbelsin välille, sillä 1930-luvulla Goebbels pyysi Langia Saksan filmitoiminnan johtoon, jonka jälkeen Lang lähti maasta vielä samana iltana.

Elokuvan myöhemmässä kohtauksessa elokuvaprojekti on edennyt jo ensimmäisiin kohtauksiin, joita ryhmä on Langin ja Prokoschin johdolla kokoonnutunut katsomaan koeteatteriin. Lang selittää tuottajalle elokuvan näkökulmaa. Siinä on kyse antiikin kreikkalaisten pohtimasta universaalista ja iättömästä teemasta, yksilön taistelusta ulkoisia olosuhteita vastaan. Lang kiteyttää Odysseuksen taistelun kamppailuksi jumalia vastaan. Kun elokuvassa näytetään kuvia jumalpatsaista ylevässä asennossa sinitaivasta vasten, tuottaja Prokosch reagoi: "Minä pidän jumalista. Pidän oikein paljon. Tiedän tarkalleen miltä niistä tuntuu. Tarkalleen." Lang vastaa tuottajalle: "Jerry, älä unohda. Jumalat eivät luoneet ihmistä. Ihminen on luonut jumalat." Tuottaja samastaa itsensä ohjaajaan todeten heidän molempien ymmärtävän kyllä taide-elokuvaa, mutta epäilee yleisön reaktioita. Prokosch ei ole tyytyväinen Langin näkökulmaan, vaan haluaisi tarinaan enemmän intohimoa ja draamaa. Kohtauksessa sivutaan myös Godardille keskeistä filosofista ongelmaa sanan ja kuvan käsitteellisestä yhteydestä, kun tuottaja tarkastaa epäilystään erään otoksen olemuksesta käsikirjoituksesta: "On se käsikirjoituksessa, mutta kuvassa ei ollut samaa. Käsikirjoitus on kirjoitusta ja kankaalla on kuvaa. Liikkuvaa kuvaa." Tämän jälkeen Prokosch ottaa filmikelan käteensä ja heittää kopiota ikään kuin kreikkalainen atleetti kiekkoa antiikin olympialaisissa. Ohjaaja Lang kommentoi tätä episodia: "Vihdoinkin saat tuntumaa kreikkalaiseen kulttuuriin," johon Prokosch vastaa: "Kun kuulen sanan kulttuuri, vedän esiin shekkivihkoni." Lang vastaa tuottajalle löytäen lauseeseen kätkeytyvän merkitysyhteyden: "Erinäisiä vuosia sitten natsit sanoivat shekkivihkon sijasta "revolveri"."

Elokuvan Keskipäivän aave kohtauksissa Godard ilmentää useita niistä käsitteellisistä kysymyksistä, joita olen edellä kuvannut Godardin elokuvakäsityksen ytimeen liittyen. Tuottajan ja ohjaajan kamppailu kuvastaa uuden aallon *auteur*-politiikan kriittistä suhtautumista talouden, kielen ja kulttuurin rakenteita kohtaan ja sen asettamista yksilöllisen taideilmaisun ja historiallisen elokuva-taiteen puolelle. Elokuva on tyyllilajiltaan enemmän perinteistä klassista kerrontaa, mutta täynnä intertekstuaalisia yhteyksiä erilaisiin historiallisiin ja kulttuurisiin teksteihin. Elokuva on kuitenkin osoitus Godardin utooppisesta käsityksestä 'mitä elokuva voisi olla' sekä samankaltaisesta monitasoisesta ajattelun kuvaamisesta liikkeessä, kuten elokuvassa *Intohimo*. Godardin rakenteiden

kritiikki kiteytyy karikatyyrisessä kuvassa diktatorisesta tuottajasta, joka samastaa itsensä antiikin jumaliin. Godard sijoittaa tuottaja Prokoschin repliikkiin käsityksen, että kuvassa pitäisi olla samat asiat kuin mitä käsikirjoituksessakin; käsitys jota Godard itse kritisoi. Sanan ja kuvan välisen suhteen problematiikka on keskeisesti läsnä myös Godardin myöhäiskauden teoksissa, joissa hän on löytänyt uudenlaisia ratkaisuja vastakohtaparien dialektiikan ylittämiseen. Godardin historiallisen montaasin projekti on ollut pyrkimystä laajentaa edelleen käsitystä elokuvasta moniaistisena ajattelun periaatteena.

#### 4.4 Montaasi elokuvan historioiden kartoittajana

Godard on myöhäiskaudellaan 1980-luvun puolivälistä alkaen kehittänyt elokuvakäsitystään kohti 'historiallista montaasia', joka eräällä tavalla kiteyttää ohjaajan monitahoisen tuotannon ja ajattelun keskeiset lähtökohdat. Historiallisen montaasin kautta Godard on perustellut auteurismin esteettisen tekijäkritiikin pohjautuen elokuvan ainutlaatuisuuteen taidemuotona, kritisoinut representaation eli tekstin ja kielen määräävää asemaa kuvaan ja ääneen verrattuna sekä pyrkinyt toteuttamaan elokuvan laadullista ominaispiirrettä kykynä ajattelun liikkeen kuvaamiseen puhdasta ajallista kestoa ilmentävien aikakuvien keinoin (Temple & Williams 2000, 21, 28; Wright 2000, 51, 60; Dronsfield 2000, 66). Historiallisen montaasin projektin kautta Godard on pyrkinyt rekonstruoimaan elokuvan alkuperäisen "puhtaan kieliopin" aistimellisen ja kriittisen intressin yhdistäväksi monivaikutteiseksi elokuvaestetiikan muodoksi<sup>156</sup> (Godard, Smith 1996, 37; Dronsfield 2000, 64; Williams 1999, 312–313; Wright 2000, 51). Puh-taimpaan muotoonsa Godardin montaasikäsitys kiteytyy neliosaisessa (jokaisessa kaksi alalukua) suurteoksessa *Histoire(s) du Cinéma* (Ranska/Sveitsi 1998), jossa mainitut periaatteet ovat kehittyneet monikerroksiseksi, audiovisuaalisen kollaasitekniikan kaltaiseksi ilmaisukieleksi (Godard, Smith 1996, 38; Wright 2000, 60; White 1996, 30).

Godardin elokuvakäsityksen kehittymiseen hänen myöhäiskaudellaan on vaikuttanut hänen pessimistinen näkemyksensä siitä, että elokuva on kadottanut mahdollisuuden kehittyä sille ominaisiin ilmaisullisiin ominaisuuksiin perustuen taidemuodoksi muiden taiteiden joukossa, mikä perustuu erityisesti neljän historiallisen murroskauden vaikutuksiin: 1) mykkäelokuvan katoaminen ja äänielokuvan synty; 2) toinen maailmansota ja Holocaust; 3) vuoden 1968 yhteiskunnalliset ja kulttuuriset murrokset ja 4) teknologinen kehitys ja uusien audiovisuaalisten medioiden synty (Witt 1999, 333–335; myös Wright 2000, 51; Smith G. 1996, 32). Godard on pitänyt näkökulmista tärkeimpänä ensimmäistä "kuolemaa" - mykkäelokuvan päättyminen ja äänielokuvan synty - johon myös seuraavat murroskaudet hänen mukaansa pohjautuvat (Williams 1999, 308, 312–313). Äänielokuvan synnyttämä speaktaakkelin aikakausi on hallinnut

<sup>156</sup> "Yes, sensuality is a good word. (...) This is historical montage. This is critical work." (Godard, White 1996, 38).

elokuva siitä lähtien ja johtanut historiallisen taide-elokuvaestetiikan sekä montaasin merkityksen radikaaliin vähenemiseen: "Aistimellisuutta ei enää ole tarpeeksi elokuvassa. Sitä oli enemmän mykkäelokuvan kaudella ja se katosi luonnollisesti äänielokuvan myötä. (...) elokuvan todellinen päämäärä olisi ollut päätyä tielle, joka johtaisi kehittämään ja luomaan käytännön sovelluksia sille mitä montaasi voisi olla. Mutta me emme koskaan päässeet sinne asti; monet ohjaajat uskoivat, että he olivat tavoittaneet sen, mutta he olivat kuitenkin tehneet muita asioita. (...) Montaasin aikakausi päättyi äänielokuvien myötä; äänielokuviissa sitä käytettiin vain teatterillisin keinoin."<sup>157</sup> (Godard, White 1996, 38).

Draamallinen äänielokuva ja spektaakkeli merkitsevät Godardille yhtä kuin viihdeteollisuus. Hän samaistaa draaman ja viihteen, kulttuurin ja kilpailutalouden toisiinsa, joihin nähden taide on jotain muuta, omien lainalaisuuksiensa perusteella hahmottuvaa (Godard, Youngblood 1998, 41; Godard, Rosenbaum 1998a, 63). Nykyisen mediatodellisuuden kytkeytyminen kapitalistiseen kilpailutalouteen on näkynyt Godardin näkemyksissä yhä kriittisempänä suhtautumisena myös television valta-asemaan ja mediateknologiseen kehitykseen, jonka Godard nimeää viimeiseksi elokuvan kuolemaksi (Witt 1999, 336–339). Godardin pessimismi spektaakkelia tavoittelevaa mediakulttuuria kohtaan ei ole kuitenkaan estänyt häntä itseään olemasta yksi keskeisistä uuden median innovaattoreista. Videoteknologia tuli Godardille tutuksi jo 1970-luvulla, kun Godard perusti vuonna 1973 yhdessä Anne-Marie Miévilin kanssa Sveitsiin, ensin Grenobleen ja pian tämän jälkeen pieneen Rollen kylään Sonimage-nimisen tuotantoyhtiön ja aloitti Miévilin kanssa tiiviin yhteistyön (MacCabe 2003, 239–241).

Varsinkin Godardin 1970-luvun teknologisen kauden teoksissa näkyvät Miéville-yhteistyön jäljet, erityisesti elokuvissa *Ici et Ailleurs* (Ranska, 1976), *Numéro Deux* (Ranska, 1975) ja *Comment ça va?* (Ranska, 1978), videoteoksessa *Six fois deux/Sur et sous la communication* (Ranska, 1976) sekä 12 osaa käsittäneessä televisio-ohjelmassa *France tour détour deux enfants* (Ranska, 1977). *Histoire(s) du Cinéma*ssa Godard on jatkanut 1970-luvun kriittisten mediatutkielmien metodiikkaa, mutta askeleen kehittyneemmän, esteettistä ja kriittistä ilmaisua yhdistävän videokollaasin keinoin monikerroksisena, audiovisuaalisena maalauksena (Rosenbaum 1998a, 60; 1999, 316–321; Wollen 1977, 113–114; Braucourt & Hennebelle 1978, 8–9). Elokuva voi uuden montaasi-tekniikan kautta muuntua yhä monivaikutteisemmaksi mediaksi; tavoittaa ensinnäkin Baudelairen<sup>158</sup> käsityksen mukaisesti taiteelle ominaisin olemus pyrkimyksessä näkymättömän sisäisen eli esikielellisten prosessien ja virtuaalisten potentiaalien aktualisoimiseen osana 'audiovisuaalisen ruumiin' tulemisen linjaa; toiseksi elokuva voi

<sup>157</sup> Oma suomennos

<sup>158</sup> Godard esittää Baudelairen olleen ensimmäinen elokuva kuvannut runoilija, vaikka hän ei tosiasiallisesti ehtinytkään näkemään elokuvan syntyä; Baudelaire Godardin siteerauksen mukaan esittää eräässä runossaan näin: "run across our minds stretched like canvases, your memories in the horizon's frame," tämä on Godardista selvä osoitus valkokankaasta ja Baudelaire näin ennusti elokuvan syntymistä. (Godard & Ishaghpour 2005, 56.)

toimia kriittisen ajattelun käynnistäjänä, sekä kolmanneksi johtaa uudenlaiseen eettiseen tietoisuuteen, joka perustuu yksilöllisen ja universaalien immanenttiin yhteyteen puhtaan ajallisen keston ja muistin yhdistymisen linjojen kautta. (Godard & Ishaghpour 2005, 56; Godard 1984, 39.)

Godardin historiallisen montaasin projektiin liittyy keskeisesti pyrkimys sanan ja kuvan dialektiikan ylittämiseen. Kategoristen erojen tuottaminen ja erityisesti sanan määrittelemisen ensisijaiseksi suhteessa kuvaan on Godardin mukaan kielellisiin symbolirakenteisiin kytkeytyneen ideologisen vallan vaikutusta. Godardin kriittinen pyrkimys löytää tasa-arvoinen yhteys kuvan ja sanan välillä on siten keskeinen analyttinen kysymys paitsi estetiikan myös kulttuuriteorian kannalta. Koska sanat ovat vahvasti kytkettyjä diskursiivisiin rakenteisiin ja legitimoituja käsitteiksi, Godard pyrkii luomaan montaasin keinoin ei-käsitteellisen 'ajattelun kuvan'. Hän on lähestynyt problematiikkaa ranskan kielen termin *entendement* kautta, jonka merkitys on kaksiulotteinen: se tarkoittaa jonkin asian havaitsemista ja samanaikaisesti sen ymmärtämistä suoraan osana näkemisen sekä muiden aistien yhteistä prosessia (Godard & Ishaghpour 2005, 16–35; Temple & Williams 2000, 20).

Taidehistorioitsija Youssef Ishaghpourin kanssa käymissään keskusteluissa<sup>159</sup> Godard toteaa pyrkivänsä tähän kaksisuuntaiseen ilmaisutapaan luomalla montaasin kautta "muodon, joka ajattelee": "YI: "Ei ole pakko tehdä lauseita. Sinä toistuvasti sanot: "muoto, joka ajattelee." JLG: "Aivan niin. Muoto, joka ajattelee. Ehdottomasti..."<sup>160</sup> (Godard & Ishaghpour 2005, 52). Montaasi mahdollistaa "ajattelun esittämisen liikkeessä" elokuvan keinoin, koska se murtaa sanan ja kuvan hierarkkisen eron. Godardin montaasiteoriaa voi verrata Sergei Eisensteinin teoriaan intellektuaalisesta montaasista elokuvan neljäntenä ulottuvuutena<sup>161</sup> siltä osin, kun Eisenstein tarkastelee käsitteen ja kuvan yhdistymisen problematiikkaa. Eisensteinin (1978, 229, 276–278) mukaan montaasi yhdistää kuvan ja käsitteen toisiinsa suoraan sisäisenä automatiikkana ilman sisäisen käsitejärjestelmän ja optisen havaitsemisen mekaniikan epäsuoraa välitystä (Lambert 2000, 253–254; Deleuze 1989, 161; Aumont 1987, 59; Valkola 1999, 293). Montaasi käynnistää konstitutiivisen tulemisen prosessin, jossa kuvien liikkeen tuottamat älylliset prosessit katsojan aivoissa ovat samalla jo ruumiillisesti aistittuja (Lambert 2000, 257–258). Eisensteinilainen montaasi rinnastuu Gregg Lambertin (2000, 261–265) mukaan Deleuzen bergsonilaiseen intuition metodiikkaan, spirituaalisen automaatin immanenttiin konstruktivismiin suhteessa aikaan ja ainekseen, jossa aivot muodostavat puhtaan intervallin ja tuottavat leikkauksia aineksen loputtomasti eroavien linjojen monikollisuuteen. Leikka-

<sup>159</sup> Alunperin ranskankieliset keskustelut teoksessa Godard & Ishaghpour, 'Archéologie du cinéma et mémoire du siècle', Dialogue I, Trafic, no. 29, Spring 1999 on koottu ja käännetty englanniksi teoksessa Godard, Jean-Luc & Ishaghpour, Youssef (2005), *Cinema. The Archeology of a Film and the Memory of a Century*.

<sup>160</sup> Oma suomennos

<sup>161</sup> Eisenstein julisti vuonna 1929 Kino-lehdessä keksineensä elokuvallisen keston "neljännen ulottuvuuden", jolla hän tarkoitti elokuvan keinoin tarjoutuvaa mahdollisuutta ei-ilmaistavan ilmaisemiseen tilallisesti ajan ja siihen lisätyn kolmiulotteisen tilan välisenä suhteena. (Lambert 2000, 253).

uksen tuottama katkos avaa positiivisen tulemisen linjan katsojan elokuvallisen kokemisen tilassa, jossa havaitseminen ymmärretään moniaistisena ja avoimena tapahtumana näkemisen yhdistyessä äylliseen kognitioon sekä ruumiillisten affektien ja muistin prosessien konstruktioon osana ajallista kestoa.

Godardin montaailla on selvä sisällöllinen yhteys Eisensteinin ja Deleuzen montaaiteorioihin, jonka ydin tulee esiin Godardin käsityksessä elokuvan ja muiden audiovisuaalisten medioiden materialismista, jolla hän tarkoittaa niiden olemuksen saman aineksen eli kuvaliikkeiden ontologiaan perustuvaa yhtäläisyyttä (Godard & Ishaghpour 2005, 87). Montaasi merkitsee myös Godardille pelkkää formalistista metodia syvempää käsitystapaa elokuvaan ja olemiseen, tuotannollisen ontologian luomista sisäisen ja ulkoisen välillä syvemmän, transsendentaalisen empiiriseen kytkevän ajattelun kuvan luomiseksi. Elokuvan merkitys filosofiana on Godardille kiteytettävissä eksistentialismin ideaan siitä, että olemassaolo (*existence*) edeltää olemusta (*essence*) (Godard & Ishaghpour 2005, 46). Elokuvat voivat Godardin mukaan toteuttaa mediana yleisesti filosofiaa ja erityisesti elokuvafilosofiaa paremmin kuin kirjat, koska elokuvallisen olemassaolon monitasoisuus tapahtuu elokuvalla ominaisten kuvaliikkeiden varassa, joiden kääntäminen toiselle kielelle ja palauttaminen loogisiin käsitteisiin merkitsee samalla näkökulman ja keskustelun siirtämistä pois itse elokuvasta muille elämänaloille ja muihin kysymyksiin (Godard & Ishaghpour 2005, 48–51).

Godard kritisoi tässä suhteessa Deleuzen tavoin hegeliläistä rationaalisen järjen käsitettä ja ymmärtää ajattelun loogisen päättelyn sijasta laajempaan useista järjestelmistä muodostuvana kenttänä: "... Ei ole olemassa sellaista asiaa kuin järki. Ajattelu, luominen, on vastarinnan käytäntöä; siitä on omalla tavallaan kyse myös Deleuzen kirjoituksissa. Kyse on pyrkimyksestä päästä ymmärtämisen tason läpi, tullakseen ymmärretyksi yhtäältä välittömän aistimellisuuden ja toisaalta intuition tasolla."<sup>162</sup> (Godard & Ishaghpour 2005, 112). Godard jakaa lainauksessa Deleuzen lähtökohdan empirismin ja transsendentalismin yhdistymisestä, jossa intuitio ja kognitio muodostavat yhtäläisen jatkumon toisiinsa nähden. Ymmärrystä ei voida Godardin näkemyksen mukaan jakaa ruumiilliseen aistimiseen ja varsinaiseen käsitteelliseen tiedostamiseen, jossa edellinen on jälkimmäiseen apriori rakenteellisesti sidoksissa. Elokuva muodostaa Godardin ajattelussa autonomisen tiedon ja olemisen systematiikan, joka toimii omien "lakiensa" mukaan ruumiin, aivojen ja mielen monikollisten kytkentöjen avoimena verkostona ja mahdollistaa näin ollen lukemattomien erityisten "lukutapojen" eli monikollisten affektien ja kokemus/muistikokoelmien luovan konstruoinnin (Wright 2000, 56; Williams 1999, 312–314; Wollen 1977, 113–114, 121; D/G 1987, 43). Tässä suhteessa Godard pahoittelee kin sitä kuinka filosofit (muun muassa Deleuze) eivät milloinkaan tehneet elokuvia, vaan ainoastaan kirjoja elokuvista: "Kaikki nuo filosofit, on harmi että he eivät tehneet elokuvaa... Deleuze aikoi, mutta elokuvan tekemisen sijaan hän teki kirjan elokuvasta..."<sup>163</sup> (Godard & Ishaghpour 2005, 46). Filosofit olisivat

<sup>162</sup> Oma suomennos

<sup>163</sup> Oma suomennos



Godardin mukaan voineet näkökulmiensa kautta luoda elokuvasta jälleen jotain erilaista, koska itse median olemus on avoin jatkuvalla muuntelulle.

Elokuvan alkuaikoina tämäntyyppistä luovaa, kokeilevaa toimintaa ilmeni vielä runsaasti, sillä uusi ilmaisumuoto kiinnosti eri alojen ajattelijoita. Mykkäelokuvan estetiikka oli Godardin mukaan olemukseltaan vielä demokraattinen, koska siinä kuvan suhde sanaan ei ollut vielä kääntynyt kielen hierarkiaksi, mikä tapahtui äänielokuvan synnyn myötä (Williams 1999, 308). Historiallinen elokuva mahdollisti myös kerronnallista äänielokuvaa laajemman kentän katsojan omien sisäisten vaikutelmien ja muistikuvien konstruktiolle elokuvan reseptiossa. Godardin tavassa arvottaa historiallisen elokuvaestetiikan laadullinen ”paremmuus” elokuvalla ominaisena ilmaisumuotona ja olemisen tapana kaupalliseen äänielokuvaan verrattuna tulee esiin myös hänen kriittinen suhteensa yleistä historiankäsitystä kohtaan. Yleisen historiankirjoittamisen suhde elokuvan historiaan kytkeytyy keskeisesti problematiikkaan sanan ja kuvan välisestä suhteesta. Historian kertominen yhtenä totuudenmukaisena ja yhtenäisenä tarinana merkitsee Godardin mukaan ideologista konstruointia, joka rakennetaan kielessä tapahtuvan artikulaation keinoin voittajien ja hallitsevan enemmistön näkökulmasta käsin<sup>164</sup> (Dronsfield 2000, 65; Williams 1999, 307–308). Elokuva ei ole Godardin käsityksen mukaan yksisuuntainen kommunikaation väline, strukturaalinen kieli tai hermeneuttinen teksti, jonka kautta tekijä voisi ensinnäkin viestiä haluamiaan sisältöjä, ja jonka kautta katsojat voisivat toiseksi opettelemalla kuvien logiikan oppia lukemaan tekijää oikein ja jonka kautta voitaisiin kolmanneksi ymmärtää elokuvan ja kulttuurihistoriallisten tosiasioiden todenmukainen viiteyhteys (vrt. Malmberg 1983, 23–24). Godard kytkee kritiikin yleistä historiankäsitystä kohtaan laajempaan metafyyssisen essentialismin, representaation ja kielen kritiikkiin, jonka myötä käsitys elokuvasta muuntuu yhtäältä monikolliseksi kuva-aineuksen ei-kiellellisten potentiaalien tuottamisen ja tulemisen ontologiaksi, ja käsitys elokuvan historiasta kytkeytyy toisaalta tähän reaalihistorian ylittävään transsendentaalis-empiiriseen filosofian muotoon keston ja aineksen kaksisuuntaisena ’virtuaalisen realismina’.

Lähtökohdiltaan Godardin käsitys elokuvan monikollisista historioista ei ole siten vain esteettistä historiaa, mutta ei myöskään analyysiä elokuvan ja kulttuurihistorian reaalista yhteyksistä. Godard ei määrittele elokuvan historioiden ja yleisen kulttuurihistorian välistä suhdetta kausaliteettina (vrt. Malmberg 1983, 2–3), vaikka hän ei kielläkään tämän yhteyden reaalista olemassaoloa. Godard ei kuitenkaan eksplikoi elokuvan historioissaan (*histoire(s) du cinéma*) niitä historiallisia ehtoja ja lähtökohtia (kuvan, esityksperinteen, ihmisilmän sekä kuvien tekemisen tekniikoiden historialliset kehityslinjat), joita Malmbergin mukaan tarvitaan elokuvan kulttuurihistorian perustaksi (Malmberg 1983, 22–24). Elokuvan historian ja kulttuurihistorian välisen eron ylittäminen on merkinnyt pyrkimystä elokuvan universaalikieleen, mutta tämän

<sup>164</sup> Käsitellessään hallitsevaa paradigmaa teoreettisena käsitteenä Stuart Hall toteaa sille olevan ominaista normalisoiva toiminta, joka tuottaa kiteytyneitä ja jähmeitä ’varmuuksia’ paradigmaksi, jonka ’takeet’ on kirjattu tämän valtavirtaparadigman tuottamaan tietoon. (Hall 1992, 203, 208).

yleisesti Godardin ajattelussa huomioidun tavoitteen määrittäminen on jäänyt usein vaille tarkempaa sisältöä. Tässä tutkimuksessa olen käsittelemäni de-leuzelaisen kuvaliikkeiden ontologian kautta pyrkinyt luomaan tulkinnan, jonka kautta Godardin käsitykset sanan ja kuvan kategorisen eron ylittämistä sekä elokuvan universaalikielestä voidaan analyttisesti liittää teoriaan elokuvasta empiiristä ja transsendentaalista tulemisen liikettä toisiinsa immanentilla tasolla kytkevänä ontologian muotona.

Historialle ei voida Godardin mukaan määritellä universaalia lakia ja representoida sen olemus todenmukaisissa kertomuksissa, vaan historia tapahtuu ennemminkin universaalien keston ja sisäisesti tuotettavien erityisten aikakuvien välisenä, jatkuvassa muutoksessa olevana ontologisena näkökulmana, johon myös yksilösubjektit ovat kytkeytyneet keskeisinä muutoksen ajattelijoina. Youssef Ishaghpourin kanssa käymissään keskusteluissa Godard on määritellyt historian taiteeksi, montaasin kautta tuotettavaksi yhteydeksi ajalliseen keστοon: "Minun mielestäni Historia voisi olla taideteos (...) se on elävä kuva ainekseksi laskostuneesta (unfolding) historiasta ja sen rytmistä."<sup>165</sup> (Godard & Ishaghpour 2005, 28, 50). Montaasi on Godardin näkemyksessä todenmukainen menetelmä kirjoittaa historiasta, koska se mahdollistaa empiirisen, näkyvän ulkoisen kuva-aineksen ja transsendentaalisen, näkymättömän sisäisen kuvato-dellisuuden avoimen ja ratkeamattoman yhdistymisen virtuaalisten ajattelun kuvien konstruktiona (Godard & Ishaghpour 2005, 7; Bachmann 1983, 118–120; Wright 2000, 56). Montaasin kautta tulee mahdolliseksi aktualisoida sisäisiä voimia, jotka eivät vielä ole olemassa, ei-vielä ajateltavissa olevia virtuaalisia ideoita, jotka ovat silti todellisia (Deleuze 1992a, 145). Toisin sanoen montaasin keinoin voidaan tavoittaa historian olemus monikollisen aineksen ja ajan kaksitasoisena yhteytenä, joka kiteytyy jatkuvassa muutoksessa nykyisyyden, tulevaisuuden ja menneeksi kääntyvän nykyhetken välillä. Olemalla itsessään ontologinen monikollisuus elokuva kykenee samalla konstituoitumaan tilaksi mahdollisten, potentiaalisten ajattelun linjojen tulemiselle ja siten myös useiden historiallisten linjojen rinnakkaisille risteytymisille.

#### 4.5 Elokuva tulemisen liikkeessä sanan ja kuvan välillä

Historiallisen montaasin idea elokuvasta 'muotona, joka ajattelee' päättyi Godardin mukaan mykkäelokuvan kauden päättymisen ohessa myös toiseen maailmansotaan, joka viimeistään katkaisi elokuvan ja ajattelun luonnollisen yhteyden (Godard & Ishaghpour 2005, 73, 75). Sodan jälkeisessä kontekstissa elokuvataiteen asema romahti ja viihde-elokuvan merkitys vastaavasti kasvoi huomattavasti, kun kansalaiset kaipasivat viihdettä sodan traumaista palautumiseen. Godardin historiallisen montaasin projekti on kytkeytynyt käsitteellisellä tasolla tähän murroskauteen. Elokuvan historian määrittäminen montaasin

---

<sup>165</sup> Oma suomennos

käsitteen kautta on merkinnyt Godardilla ensiksikin auteur-politiikan ideoihin palautuvaa pyrkimystä kohottaa marginaaliin joutuneen taide-elokuvan asema esteettisenä ja historiallisena ilmaisumuotona, toiseksi filosofista kritiikkiä representaation ja sanan hegemoniaa kohtaan sekä pyrkimystä tasapainoon kuvan ja sanan välillä, kolmanneksi uudenlaista politiikkaa suhteessa nykyisen mediakulttuurin ”kielen terrorismia” ja diskursiivisia valtarakenteita kohtaan. Taiteilijoiden kamppailu representaation logiikkaa ja kielellisiä rakenteita vastaan sekä pyrkimys niistä vapautumiseen on ”vallankumouksen” projektin uusi nimi jälkimodernissa kontekstissa, kuten Deleuze ja Claire Parnet (1987, 147) näkevät. Elokuvan uusi aalto ja auteur-politiikka osana modernia taidekäsitystä voidaan määritellä tässä yhteydessä kaksisuuntaiseksi yhtäältä erojen kritiikin, toisaalta monikollisten kuvatapahtumien luomisen järjestelmäksi (Bachmann 1998, 129–130; Godard & Ishaghpour 2005, 68).

Vuoden 2004 Cannesin elokuvajuhlilla Godard (Helsingin Sanomat 22.5.2004, C4) totesi *Notre Musique* (Ranska/Sveitsi, 2004) elokuvan lehdistötilaisuudessa, että amerikkalainen nykyelokuva on unohtanut kokonaan kuvan ja synnyttää enää vain pelkkiä tekstejä. Godardin mukaan Michael Mooren kriittiset dokumentit presidentti Bushin hallintoa kohtaan vain vahvistavat presidentin valtaa, koska vaikka ne ovat sanojen tasolla kriittisiä, kuvat eivät kritisoi ”vallitsevaa” käsitystä Bushin politiikasta. Esimerkki todentaa Godardin elokuvakäsityksen edellä määritellyt kolme periaatetta. Elokuva voi Godardin mukaan olla funktioiltaan myös poliittista, mutta tällöin keskeistä on huomioida kuvan ja sanan väliseen jäsentymiseen liittyvä positiointi. Keskittyminen liikaa sanaan ja kielellisten merkitysten artikulaatioon voi Godardin näkemyksen mukaan kääntyä elokuvan kohdalla tarkoituksien kannalta päinvastaiseksi vaikutukseksi. Tämä johtuu siitä, että elokuva on olemukseltaan kuva- ja ääni-liikkeiden kautta jäsentyvä media, ei kirjallinen teksti, jolloin sen vaikutusalue on semanttista artikulaatiota laajempi. Myöskään elokuvan suhteessa todellisuuteen ei ole Godardin mukaan kysymys representaatiosta, jossa asiantilat välittyvät todenmukaisina ja kognitiivisesti tunnistettavina kategorioina kuvan ja sitä vastaavan kulttuurisen käsitejärjestelmän vuoropuheluna. Elokuvassa on kyse kuvan (ja äänen audiovisuaalisesta) todellisuudesta, joka on aina ”enemmän tai vähemmän” suhteessa tekijänsä sisäisiin intentioihin ja pragmaattisiin tarkoituksiin.

Godard käsittää kuvan todellisuuden olevan erillään käytännöllisen elämän pragmaattisista yhteyksistä. Sen myötä hän ymmärtää elokuvan ja elämän suhteen risteytyvän ensisijaisesti syvemmillä, eksistentiaalisella tasolla, jolloin elokuvan materiaalin olemus on itsessään avoin sisäisten ajattelun kartastojen ja muistikuutioiden pystyttämiseksi, mutta jonka vaikutusta ei voida selkeästi määritellä kielellisellä eikä siten myöskään pragmaattisella tasolla. Elokuvan materiaalin olemus kuva-aineiden liikkeinä on aina jo itsessään universaalia sisäisyttä, mutta samalla avointa erityisten kuvatapahtumien tuottamiselle elokuvan reseptiossa. Elokuva on taidemuotona kommunikatiivinen media sisäisistä lähtökohdista käsin, jolloin sen olemus on lähtökohtaisesti monikollinen ja määrittelemätön. Se mahdollistaa eettisen yhteyden olemassaolon ja

ratkeamattoman tulemisen liikkeen suhteessa elokuvaan ja elämään kokonaisvaltaisena, tunteen ja älyn tasot yhdistävänä kokemistapana ja ajattelun kuvana.

Elokuva ei ole Godardin mukaan milloinkaan itsessään ollut osallisena pragmaattisten reaalimaailman kiistojen käynnistymiseen tai kumuloitumiseen; niihin ovat antaneet aiheita ainoastaan eri kulttuurisissa konteksteissa kielellisiksi merkityksiksi artikuloidut tulkinnat kuvista (Godard & Ishaghpour 2005, 104). Godard ei näe siten mielekkäänä ja elokuvalla luonteenomaisena käsitellä lähtökohtaisesti reaalisia aiheita ja pragmaattisia asiantiloja mahdollisimman todenmukaisesti naturalismiin pyrkien; sen sijaan elokuvaan laajana vaikutuskenttänä kytkeytyviä diskursiivisia merkityksiä voidaan tutkia, mutta silti Godardin mukaan kielellisten artikulaatioiden sijasta on keskeisempää tutkia kokonaisvaltaisesti kuvien ja sanojen, termien ja kategorioiden välisiä suhteita abstraktilla tasolla ja sitä kautta myös luoda uusia mahdollisia ajattelun liikkeitä montaasin kautta tuotetuissa välitiloissa (Godard & Ishaghpour 2005, 99).

Godardin näkemyksen taustalla on hänen käsityksensä siitä, että elokuva on alun perinkin ollut puhdasta ajallisuuden taidetta, jonka ilmaisukielen tilallisesti ei-sidotut liikkeet muodostavat sen olemassaolon eettisen perustan. Elokuva lähestyy tämänkaltaisena puhtaan kuva-aineksen ilmaisuna olemukseltaan maalaustaidetta ja arkkitehtuuria, koska sisällön ja muodon ykseys on sisäänkirjoitettu aineksen monitasoisista liikkeistä työstettyyn struktuuriin. Godard kirjoitti jo ensimmäisessä artikkelissaan vertailevan arvion Premingerin elokuvan ja impressionistisen maalauksen välillä, joka tuli osaltaan näyttämään tietä hänen elokuvakäsityksensä muodostumisessa (Godard, Smith 1996, 38). Maalaustaiteen ja elokuvan läheinen yhteys perustuu Godardin mukaan ilmaisukeinoihin, joiden ytimessä on pyrkimys hämärtää naturalistisen representatiivisen todenvaiikutelman ja 'läsnäolon metafysiikan' hallitsevaa lainvoimaisuutta. Pyrkimyksenä on luoda elokuvaan elokuvallisen todellisuuden olemassaolo ja sen vaikutus kokonaisvaltaisena ontologiana, joka hahmottuu olemukseltaan ja merkitykseltään epätarkan, sumean ja ratkeamattoman olemisen maailmana kuvien ja sanojen välissä. Tämän Godard näkee todellisen elokuvan tunnuspiirteeksi (mt.).

Godard tavoittelee montaasin kautta elokuvan luomista tilalliseksi ympäristöksi, jossa katsoja voi havainnoida suoraan ja kokea moniaistisesti kuva-aineksen liikkeen yhteys omiin virtuaalisiin ajattelun kuviinsa. Vaikka varsinkin myöhäiskaudellaan Godard on käyttänyt laajalti myös realistisen elokuvakerronnan ilmaisuperiaatteita tilallista esillepanoa, laajoja panorointeja ja syvä-tarkkaa kuvaa, jokainen kohta tai otos ei milloinkaan ole vain läpinäkyvän ikkunan kaltainen näkymä tilalliseen ympäristöön. Olennaista on esteettisen ja ontologisen epätarkkuuden synnyttäminen, jota Godard tavoittelee luomalla jatkuvasti monitasoisia risteymiä kuva- ja ääniraitojen välillä sekä monikollistamalla elokuvan aikahorisontin jatkuvina erottautumisen linjoina nykyhetken, jo tapahtuneiden tilanteiden ja tulossa olevien tapahtumien ennakointiin perustuen.

Myöhäiskaudella Godardin elokuvataiteessa on ollut nähtävissä myös pyrkiä myöskin eräänlaiseen 'sisäisyyden arkkitehtuuriin'<sup>166</sup>. Tässä näkökulmassa on kyse yhtäältä elokuvan olemuksesta 'avoimena barokki-talona' (Deleuze), jonka audiovisuaalinen tekstuuri koostuu näkyvän tason aktuaalisista kuva-aineksen liikkeistä (alakerta) ja näkymättömän tason esikielellisten virtojen ja virtuaalisten jatkumoiden (yläkerta) immanenttina ja kaksisuuntaisena yhteytenä. Toisaalta "sisäisessä elokuva-arkkitehtuurissa" on keskeistä myös käsitys elokuvan ja reseption yhteydestä kaksisuuntaisena kuva/katsoja-orgaanina (Deleuze 1993, 3-4; Deleuze 1989, 132, 154; Murray 2000, 160). Sisäisyyden arkkitehtuuri on virtuaalisen kuvatodellisuutta, jonka jatkuvassa muutoksessa olevat audiovisuaaliset elementit ovat Jonathan Dronsfieidin määritelmän mukaan eräällä tavalla "hiljaisia"<sup>167</sup> (Dronsfieid 2000, 68). Elokuvan tilallinen ympäristö on avoin kuva-aineksen tulemisen liikkeille suhteessa katsojan sisäisten kuvatapahtumien luomiselle, joka perustuu kuvaliikkeiden havaitsemiseen suoraan ja moniaistisesti (näkeminen, ruumiillinen aistiminen, muistin intuitiivinen vaikutus ja kognition prosessit), mutta myös niissä vaikuttavan syvemmän, virtuaalisten intensiteettien ontologisen voiman aistimiseen osana affektien tuottamista (Smith G. 1996, 40; Witt 2000, 49-50; Callahan 2000, 148-151).

Kritiikissään nykyelokuvaa kohtaan Godard on korostanut *auteur*-politiikan kriittistä idealismia elokuvataiteen ensisijaisuudesta teknisiin kysymyksiin ja teknologiseen kehitykseen nähden, jonka kautta nähdään että tekniikan pitää aina lähtökohtaisesti palvella tekijää, taiteessa ei milloinkaan voi olla päinvastoin. Godard ei esimerkiksi näe dvd-formaattia kuin käytännön apuvälineenä tilanteissa, joissa ei ole mahdollisuuksia filmin projisointiin alkuperäisessä muodossa (Godard, Burdeau, Tesson 2000, 16). Teknologian ja elokuvaestetiikan negatiivisesta kehityksestä nykyisessä elokuvamaailmassa Godard on käyttänyt esimerkkinä Steven Spielbergin elokuvaa Schindlerin lista (*Schindler's List*, USA 1993). Elokuva on herättänyt keskustelua myös siitä kuinka elokuvan tulisi suhtautua Holocaustiin, eli palauttanut keskustelun filosofiseen kysymyksenasetteluun kuinka esittää ei-käsitteellistä. Godard on todennut, että ainoa tapa kuvata Holocaustin oloja olisi ollut esittää keskitysleirin vartijoiden kotioloja (MacCabe 2003, 326-328). Barbie Zelizer (1997, 21) kirjoittaa, että Spielbergin elokuvasta ja elokuvantekijästä itsestään on keskusteltu laajasti elokuvan valmistumisen jälkeen. Kommentointi on keskittynyt yhtäältä tekniikoihin, joita ohjaaja on käyttänyt Holocaustin representaatiossa. Toisaalta on keskusteltu niistä ilmaisullisista ja lajityypillisistä ratkaisuista, joita tekijä on joutunut ratkaisemaan valitessaan elokuvan tapahtumien representoimiseen. Kolmanneksi on arvioitu kuinka Spielberg on onnistunut kuvaamaan Holocaustin tapahtumia tarkalla, mutta silti ai-

<sup>166</sup> Godard esitti vuonna 1989 Montrealissa FEMISin (Foundation Européenne des Métiers de l'Image et du Son) konferenssissa pitämässään esitelmässä montaasielokuvan lähentyvän olemukseltaan arkkitehtuuria. (Temple & Williams 2000, 19-20. Alkup. *Godard par Godard II*, 242-249, 242).

<sup>167</sup> Tällaisia hiljaisia elementtejä eli kristallikuvia (Deleuze) Godardin kuvatapahtumissa ovat esimerkiksi muutokset valon ja varjon sävyissä sekä kontrasteissa, musiikin ja muun sisäisen äänimaailman hyödyntäminen (myös ylimääräinen kertojan ääni, äännettömyyden suhde äänellisiin kuviin, useiden äänien yhdistelmät), kuvat luonnosta (puut, joet, järvet), taiteesta ja arkkitehtuurista.

hetta kunnioittavalla tyyllillä. Godard on kiinnittänyt huomioita juuri Spielbergin tapaan esittää keskitysleirien todellisuus fiktiivisen draaman keinoin ja pyrkimällä realistiseen todenvaikutelmaan, joka korostuu mustavalkofilmin ja tarkan kuvauksen kautta operoidessa. Digitaalisen tarkasta kuvaustekniikasta huolimatta (tai juuri siitä syystä) Schindlerin listassa ei Godardin mukaan päästä pintaa syvemmälle. Todenvaikutelmaa tavoitteleva estetiikka on Godardin mielestä eettisessä mielessä rivoa, koska vankeja esittävät näyttelijät eivät olisi milloinkaan voineet laihtua itseään siihen tilaan, joka oli keskitysleirivankien todellisuutta hetkeä ennen kuolemaa (MacCabe 2003, 326–328). Schindlerin lista ei ole Godardin mukaan realistinen elokuva, vaan todellisuuden ehostamista draaman keinoin (Godard, Smith 1996, 32).

Schindlerin lista on klassisen draaman laeissa pitäytyvää, sanan ja representaation ensisijaisuuteen pohjautuvaa tarinankerrontaa, jossa realismi rakentuu Godardin mukaan esteettisen todenvaikutelman pinnallisen tarkkuuden eksplikointiin sisällön kustannuksella. Godardin kritiikki kiteytyy ajatuksessa, että keskitysleirien järjelle käsittämätöntä todellisuutta eli ei-käsitteellistä ei voida näyttää elokuvassa yksinkertaisesti niin, että kuvauksen ja tarinan tasot on rinnastettu toisiinsa yksinkertaisella representaatiolla: toisin sanoen kuva näyttää suoraan sen mitä ollaan kertomassa korostaen välitöntä ja todenmukaista todenvaikutelmaa, eli toteuttaen näin elokuvan olemukseksi läsnäolon metafysiikan ilmentymisen. Godard kritisoi voimakkaasti tämänkaltaista elokuvaestetiikkaa ja pitää laadullisen taide-elokuvan kriteerinä epäsuoraa muotoa, joka mahdollistuu luomalla epätarkkoja ja merkitykseltään avoimia ympäristöjä kuvan (ja äänen) ja sanan välille. Elokuvan syvemmän sisäisen realismin tavoittaminen olisi ollut eettisesti kestävämmällä pohjalla montaasin keinoin operoitaessa, koska todellisuuden fiktiivinen rekonstruointi *mise-en-scène*n kautta ja nykypäivän tulkinnallisesta kontekstista käsin tekee Holocaustin kuvaamisesta eettisesti ongelmallisen. Montaasi mahdollistaa luovan ajattelun ja aktiivisen mielikuvittamisen prosessien liikkeen kahden elementin välillä eikä rakenna yhtä vahvaa fiktiivistä todenkaltaisuuden illuusiota, kuten Schindlerin listassa. (Godard, Godard & Ishaghpour 2005, 10–11; kts. myös Henderson 1970.)

Schindlerin lista on Godardin mukaan esimerkki nykyelokuvasta, jossa pyrkimys naturalistiseen todenvaikutelmaan ja tätä tukeva digitaalisen tarkka estetiikka on muuntanut elokuvasta monessa suhteessa television kaltaisen median. Digitaalisen tarkka estetiikka ei Godardin mukaan jätä tilaa muistin ja ajattelun prosesseille, vaan pakottaa katsojan keinotekoisien todenvaikutelman tunteen kautta ennemminkin unohtamaan osana elokuvan kuvavirtaa (Godard, Youngblood 1998, 30; De la Fuente & De la Fuente 2001, 32–34; Rosenbaum 1998a, 53–54). Godard näkee keskeiseksi syyksi siihen, että elokuva ei enää nykypäivänä kykene yhdistämään ihmisiä historiallisen elokuvan tavoin, nykyisen mediakulttuurin tendenssi sulauttaa kaikki ilmaisumuodot osaksi populaarikulttuurin moninaisia diskursseja; toisin sanoen kieli on syrjäyttänyt kuvan: ”Nykypäivänä elokuvissa sanat ovat aina ensin ja kuvat toisena, teeskennellen päinvastaista asetelmaa. Käsikirjoitus on voimakkaampi kuin elokuva. Meidän

täytyy oppia ajattelemaan jälleen kuvien kautta; elokuvat voivat siten tulla enemmän todellisiksi.”<sup>168</sup> (Godard, Cott 1998, 95). Elokuvia ei enää nykypäivänä osata Godardin mukaan katsoa kuvan ja äänen liikkeistä muodostuvana taidemaalmauksena, vaan elokuvia luetaan kuten mitä tahansa muita merkkijärjestelmiä osana pluralisoitunutta mediatodellisuutta (Godard, Bachmann 1998, 132).

Elokuvan olemus historiallisena taidemuotona perustui Godardin mukaan sen kykyyn esittää ja muodostua havaintoaineksena ei-käsitteellisen ajan ja sisäisyyden liikkeeksi, joka yhdistyy ilman välittävän kielen vaikutusta katsojan havaitsemisen, moniaistisen kokemisen ja muistin prosessien monikollisiin tulemisen liikkeisiin. Godard esitti näkemyksensä elokuvan elokuvallisen, sisäisen estetiikan eettisestä olemassaolosta jo varhaisessa artikkelissa ”Mitä on elokuva?”<sup>169</sup>, jossa hän toteaa elokuvan ja taiteen olevan pyrkimystä ”... sulattaa yhteen aika ja sitä kuluttava intohimo ... Taiteessa meitä kiehtoo vain se mikä paljastaa kaikkein salaisimman omassa itsessämme. Juuri tällaista syvällisyyttä ajan takaa.” (Godard 1984, 45–46). Elokuva ei tämänkaltaisena aikakuvan estetiikkana ole erityisten sisältöjen representaatiota, jonka hermeneuttinen ymmärtäminen edellyttäisi elokuvallisten ja kulttuuristen koodien opettelemista ja kognitiivista tunnistamista. Sen sijaan elokuva voi montaasin keinoin konstruoida ’virtuaalisen reaalisen’, tuotannollisen yhteyden elokuvan ja elämän välillä perustuen molempien kuvatodellisuuksien jatkuvuuteen kuva-aineuksen virtuaalisista intensiteeteistä koostuvina voimien kenttinä (Godard, Cott 1998, 92).

Elokuva on audiovisuaalisena taidemuotona immanenttia kommunikatiota universaalin ja erityisen ei-käsitteellisen tapahtumisen rajalla, jonka yhteys kieleen, kielellisiin artikulaatioihin ja hermeneuttisiin tulkintoihin on Godardin käsityksen mukaan elokuvan kannalta toissijainen kysymys. Elokuva voi kuitenkin myös itsessään, audiovisuaalisen estetiikan muotona, toimia kritiikin ja kulttuuripolitiikan välineenä osana pragmaattisen tason diskursiivisia kamppailuja. Taide-elokuvan sisäisyyden estetiikka on tila/aika-aineuksen rytmisen organisoimisen kautta itsessään ”ylimääräistä” sisältöä, vastakulttuurinen artikulaatio nykyisen mediakulttuurin pinnallisen kuvatodellisuuden hegemonisia rakenteita kohtaan, vaikka sen sisällöissä ei millään tasolla temaattisesti käsiteltäisi tätä problematiikkaa (Dronsfield 2000, 68; Bachmann 1983, 119; Bachmann 1998, 132; Smith G. 1996, 32, 38). Avantgarde-elokuvan ei tarvitse jälkimodernissa kontekstissa toteuttaa dialektista ideaa symbolisten rakenteiden ideologisen hegemonian purkamisesta ja paluusta kategoriseen nollapisteeseen uuden kielen ja olemisen rekonstruoinniseksi. Taide-elokuva voi toteuttaa modernin elokuvan kriittisiä lähtökohtia postmodernissa tilassa ilman velvoitetta pyrkiä vastaamaan modernismin historiallisen jatkumon asettamaan paradoksiin (”Rakenteita kritisoiva vasta-ajattelu on sisäänkirjoitettu järjestelmän toimintaan”). Totaalinen kritiikki epistemologian ja ontologian historiallisia lähtökohtia kohtaan Deleuzen esittämän radikaalin teorian mukaisesti rikkoo klassisen filosofian logiikan, mutta säilyttää silti mahdollisuuden olemisen jatkumisesta kysymyksessä ’mikä saa tapahtumisen käynnistymään?’

<sup>168</sup> Oma suomennos

<sup>169</sup> Alkup. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Amis du Cinéma 1, (octobre) 1952.

Godard on kertonut elokuvan merkinneen hänelle esikielellisen rakkauden aluetta, jonka tilassa voi kokea syvällisen kohtaamisen määrittelemättömän Toisen kanssa. Elokuva vaikutti Godardiin ennen kaikkea täysin autenttisenä olemisen ympäristönä, jolla ei tuntunut olevan lainkaan omaa historiaa eikä viitekohtaa elokuvan ulkopuolisessa maailmassa. Elokuvan syvä affektiivinen puhuttelevuus ei perustunut Godardin mukaan siihen, että se olisi ollut täysin irrallaan oleva imaginaarinen todellisuus, jonka neitseellisyys olisi uhattuna jokaisen sitä kolonisoivan ulkopuolisen katseen kautta, vaan sen autonomiset maailmat olivat jakautuneet tuntemattoman ja tutun, universaalien ja erityisen välillä antamalla jokaiselle kokijalle mahdollisuuden löytää oma suhteensa elokuvaan esikielellisen sisäisyyden tasolla. (Godard, Daney 1992, 160; Godard, Daney 1997, 50, 55.) Katsoja kokee tällöin itsessään elokuvassa aktualisoituvan kuva-aineksen vaikutuksen syvempänä yhteytenä transsendentaaliseen toiseen, joka käynnistää tuotannollisen liikkeen yksittäisistä kokemuksista ja muistoista hahmottuvien kuvatapahtumien tulemisen linjana. Elokuva historiallisena muotona, estetiikkana ja olemisen tapana, on Godardin näkemyksessä "esikielellinen koti", jonka autenttisen maailman eettisyyttä Godard on pyrkinyt jatkamaan montaa sin keinoin luomalla merkitykseltään ratkeamattomista kuva- ja äänitapahtumista muodostuvan immanentin järjestelmän (Deleuze 1989, 172–173; Dieckmann 1985, 4; Bachmann 1983, 120; Bachmann 1998, 131–132; Smith G. 1996, 31–32, 37).

Elokuvaa lähestytään tässä mallissa monikollisen tulemisen filosofian kannalta, jolloin siitä tulee enemmän kuin vain historiallisen elokuvan perillinen osana muuttuvaa mediatodellisuutta. Montaa si voi virtuaalisen realismia toteuttavana spirituaalisena automaattina toimia myös pragmaattisen tason kysymyksissä ja esimerkiksi pedagogisena lähestymistapana taidetta ja elokuvaa painottavien opetussuunnitelmien luomisessa. Modernin elokuvan jatku mon nykyaikana voidaan nähdä yhdistyvän ennemmin nykytaiteeseen ja sen tapahtumankaltaisuuteen, jolloin sen olemusta mediana voidaan arvioida laajemmin ja jonka myötä elokuvan toiminnan kenttä laajenee vastaamaan muuttuneen teknologian haasteisiin. Teknologiaa hyödytäen elokuva voisi esimerkiksi multimediatäiteen kaltaisena ilmaisutapana kyetä mielestäni paremmin vastaamaan myös kaupallisen elokuvan ja elokuvateollisuuden kilpailutalouteen, jonka puristuksessa riippumaton taide-elokuva on menettämässä yhä enemmän asemiaan. Taiteen tekemisen sisäiset lähtökohdat eivät silti voi milloinkaan muuttua edes suhteessa viihdeteollisuuden ja populaarikulttuurin hegemonian normistojen määrittämiin kysynnän ja tarjonnan lakeihin. Elokuvan tulisi taiteena kyetä uudistumaan ilmaisunsa tasolla, mikä voisi tarkoittaa Godardin ja muiden tutkivan elokuvan tekijöiden teoreettisten periaatteiden rekonstruoimista nykyaikana pyrkimyksenä etsiä elokuvan oman elokuvallisen olemuksen rajoja.

Riippumattoman elokuvan tulevaisuus ei voi olla vain pyrkimyksessä vastata ulkoisiin rakenteisiin sulautumalla yhä enemmän valtavirtaelokuvaan, vaan sen tulee yhä ehdottomammin hakea tekemisen lähtökohtia elokuvan ontologiasta ja elokuvan historiasta itsestään samalla kuitenkin soveltaen eloku-



vaa mediana muihin järjestelmiin. Vain sisältöjen ja sisäisyyden kautta voidaan asettua ja asettaa kulttuuripoliittinen haaste ulkoisten rakenteiden synnyttämiä muutosvaikutuksia kohtaan. Siihen mitä nämä abstraktit kysymyksenasettelut voisivat konkreettisella tasolla pitää sisällään, vaikuttaa kulloisenkin aikakauden henki ja teknologis-kulttuurinen tila. Ajan syklinen kierto näkyy siinä, että useat 1960-luvun keskeiset kiistat ovat uudelleenmuodostuneet tai pikemminkin säilyneet edelleen ajankohtaisina kysymyksinä myös tänä päivänä.

## 5 JOHTOPÄÄTÖKSET

Käsillä olevassa taidekasvatuksen väitöskirjassa on ollut kaksi päämäärää: yhtäältä tarkastella käsitteellisesti Gilles Deleuzen liikkeen ja ajan periaatteille rakentuvaa pluralistista ontologiaa, toisaalta luoda tulkinta tämän filosofisen näkökulman yhteydestä Jean-Luc Godardin tutkivaan elokuvakäsitykseen ja montaa-inaan teoriaan. Tutkimuksessa olen tarkastellut tämän yhteyden kehityksessä elokuvateorian moderniin käänteeseen liittyviä kysymyksiä, jotka samalla liittyvät estetiikan klassisiin pohdintoihin aistimellisen ja käsitteellisen jäsentymisestä niin sanotussa representaation problematiikassa. Tämä on ollut myös elokuvateoriassa perinteinen ajattelua suuntaava lähtökohta, joka on paikantunut kahden suuren tradition, elokuvarealismin ja -formalismin väliseen vastakkainasetteluun. Elokuvan moderni murroskausi nosti esiin uuden näkökulman elokuvan olemuksesta kielellisenä ja valokuvallisena ilmaisumuotona, sekä käsitykseen kuvan ja kielen erilaisista funktioista kokemuksen ja merkityksen muodostumisessa. Ranskalaisen uuden aallon pioneerin Jean-Luc Godardin laaja-alainen toiminta elokuvan parissa, tekijänpolitiikan ideoiden kehittäminen sekä erityisesti (modernille taidekäsitykselle ominainen) filosofinen ja tutkiva lähestymistapa elokuvaan on ollut keskeisesti vaikuttamassa elokuvaa koskevassa ajattelussa tapahtuneisiin muutoksiin.

Godardin elokuvakäsityksen kehityksessä on ollut nähtävissä modernismin useiden suuntausten, kuten eksistentialismin, fenomenologian, strukturalismin ja myös postmodernien näkökulmien vaikutukset. Luonteenomaisena piirteenä Godardin elokuva-ajattelulle on kuitenkin perustavaa laatua oleva anti-essentialismi. Hän pyrki luomaan yhteyksiä eri alojen ja lähestymistapojen välille eikä nähnyt minkään yhden ajattelumallin, teorian tai filosofian kykenevän tarjoamaan yksiselitteistä totuutta maailmasta, kokemuksesta tai elokuvasta. Erityisesti hän kritisoi elokuvan kahden ilmaisuperinteen (realismi, formalismi) deterministisiä käsityksiä elokuvan olemuksesta ja sitä toteuttavista ilmaisumuodoista. Juuri synteessin luominen tämän vastakkainasettelun välille on yleisesti nähty muodostuneen Godardin elokuvakäsityksen perustaksi. Toisin kuin perinteisesti Godardia käsitelleessä elokuvatutkimuksessa, en kuitenkaan tulkinnassani tarkastele tätä pyrkimystä kategorioiden ylittämiseen dia-

lektiikan kautta. Koska Godardin näkemys elokuvasta on perustavasti monikollinen kaikilla mahdollisilla tasoillaan (esimerkiksi esteettinen, kommunikatiivinen, ontologinen, yhteiskunnallinen), hänen tutkivaa näkökulmaansa ei voida mielestäni kiteyttää pyrkimyksenä absoluuttisen totuuden etsintään. Godard ei tulkintani mukaan tavoitellut uuden teorian ja elokuvakäsityksen synnyttämistä aiempien elokuvan perinteiden purkamisen kautta, kuten dialektisen ajattelun logiikkaan kuuluu.

Godard on kehittänyt elokuvakäsitystään tutkimalla edellä mainittua probleemaa kuvan ja sanan asemasta ja niiden eri ilmaisutraditioissa määrittelystä kategorisesta erosta audiovisuaalisen ilmaisun ontologisena perustana. Kuitenkin tutkimuksessa esittämäni näkökulman mukaan ei voida väittää, että Godard olisi tarkastellut tätä esteettistä peruskysymystä kuten dialektista filosofiaa tarkastelussaan soveltava tiedemies, etsimällä totuuden metafyyisistä olemusta ja sen jatkuvaa, paradigman kriisien kautta edistyvää kehitystä. Enemmänkin hänen tutkivaa näkökulmaansa audiovisuaalisen kielen aika-aineksen liikkeiden ontologiaan selittää paremmin deleuzelainen metodiikka tutkimisen ja luomisen prosessien yhtäaikaisuudesta. Deleuzen ja Guattarin määrittelemä skitsoanalytiikka voi tähän ongelmaan sovellettuna tarkoittaa, että analyysin kautta ei tavoitella totuutta, joka on olemassa jossain tuolla, sisällä tai ulkona, metafyyisessä tilassa. Analyysi on empiiristen tekijöiden systemaattista tarkastelua, havainnoimalla niiden välisiä muotoutumisia ja yhteyksiä, mutta tästä saavutettu tieto ei auta tiedostamaan empiirisessä kokemuksessa hahmottuvan todellisuuden transsendentaalista perustaa. Sen sijaan analyysi auttaa kristalloimaan empiirisen tapahtuman linjoja yhden konkreettisen pisteen ja sen tulemiseen vaikuttaneiden moninaisten ketjujen ajallisia ja materiaalisia prosesseja. Empiirisen analyysin kautta voidaan analysoida ajallisia muutoksia ja liikkeitä sekä rakentaa tämän pohjalta samoin kuva siitä kuinka suuntautua tulevaisuuteen ja mahdollisesti luoda välineitä, käsitteitä ja tapahtumia sen tuottamiseksi.

Godardin tutkivaa elokuvakäsitystä ja montaaiteoriaa voidaan tulkintani mukaan perustellusti tarkastella tämänkaltaisen empirismin ja ajan liikkeitä kokemukseksi konstituoivan ontologian toteuttamisen metodina. Godardin elokuva-ajattelun yhteys Deleuzen filosofiaan ilmenee kritiikissä kokemuksen essentialismia, representaation kausaliteettia ja kielen strukturalismia kohtaan. Molempien kiinnostus on kohdistunut käsitteellisen ja aistimellisen väliseen rajatilaan, jossa kuvan ja käsitteen yhteys esityksessä ja kokemuksessa konstruoituu eroamisen ja tulemisen liikkeiden välisenä ratkeamattomana, eikausaalisena yhteytenä. Godard on tavoitellut radikaalia elokuvakäsitystä, joka ylittää sekä formalismissa painotetun kuvan käsitteellisen, että realismissa hahmotetun kuvan kokemuksellisen yhteyden elokuvallisena representaatiomallina. Tutkimuksessa olen esittänyt, että Godardin radikaali tavoite luoda moneuden filosofialle perustuva audiovisuaalisen ilmaisun, ajattelun, havaitsemisen ja kokemuksen järjestelmä todentaa Deleuzen ajan ja liikkeen kategorioihin perustuvaa tulemisen ontologiaa sekä Deleuzen ja Guattarin rihmastojärjestelmää. Godard on kehittänyt elokuvaesteettisen ja -filosofisen teorian montaa-

sista yhdistelemisen periaatteena, ajattelu- ja aistimuskoneena, jonka kautta tutkia ja luoda yhteyksiä termien ja suhteiden välillä, jotka liittyvät elokuvan ilmaisukieleen, elokuvallisen kommunikaation rajoihin ja mahdollisuuksiin, elokuvan ontologisiin sekä pragmaattisiin ulottuvuuksiin.

Montaasin filosofiansa kautta Godard purkaa renessanssin estetiikkaan palautuvaa tekijälähtöistä taidekäsitystä, jossa tekijän ymmärretään välittävän teoksen kautta katsojille suoraan sisäisiä intuitioitaan. Kuitenkin jälkistrukturalistisen teorian parissa rekonstruointiin kriittinen tulkinta ranskalaisen uuden aallon tekijäpolitiikasta ja tekijyyden käsitteestä, jossa niiden esitettiin edustavan ja jatkavan klassista taidekäsitystä ja sen essentialistista käsitystä romanttisesta tekijänerosta. Jälkistrukturalistisen kritiikin argumentit *auteur*-teoriaa vastaan rakentuvat käsitykselle, että *Cahiers du Cinéma*n elokuvakriitikot olisivat kritiikeissään arvottaneet elokuvahistorian suuria tekijänimiä ja tavoitelleet Platonin ideateorian kaltaista, metafyyssistä ideaalia puhtaan arkkielokuvan todellisesta olemuksesta. Tähän tulkintaan ovat pääasiassa vaikuttaneet uuden aallon oppi-isäksi nimetyn André Bazinin elokuvarealismin romanttisesta estetiikasta juontuvat näkökulmat, jotka hän on myös esittänyt kirjallisesti kattavassa tuotannossaan. Jälkistrukturalistisen kritiikin ensimmäinen heikkous ilmenee heti tavassa määritellä uusi aalto yhtenäiseksi ryhmäksi, jopa liikkeeksi, jolla olisi ollut yhtenäinen ideologia estetiikkansa perustana. Tämä näkökulma on lähtökohtaisesti täysin väärä. Bazinin filosofiasta ei voida yksisuuntaisesti tehdä minkäänlaisia kausaalisia selitysmalleja, joiden kautta arvioida Godardin elokuvakäsitystä. – Ellei sitten huomioida päinvastaista käsitystä, että Godard kehitti käsitystään kritisoidulla Bazinin metafyyssiseksi totuuksiksi muodostuneita näkemyksiä. Tutkimuksessa olen tuonut esiin näkökulmia, joiden kautta voidaan esittää, että Godardin elokuvakäsitystä ei voida ymmärtää yksiselitteisesti sitä kohtaan esitetyn kritiikin muodostamassa tulkinnan kehityksessä.

Taide on universaali voima, joka elää ajassa ja reagoi luovana toimintana siinä tapahtuviin ilmiöihin, taidekritiikkiin, taideinstituutioon ja taiteen tutkimukseen. Kun mietitään esimerkiksi nykytaiteen kriittisiä mahdollisuuksia, mielestäni toiminnan vaikutuksia ei kuitenkaan pitäisi arvioida lähtökohtaisesti historiallisten käsitteiden perusteella. Ajattelun pitäisi kyetä ylittämään konventionaaliset rakenteet kriitikoiden, teoreetikkojen ja tavallisten taiteenkulttuurien vakiintuneissa käsitteillä. Taiteen velvollisuutena ei ole pyrkiä vastaamaan vanhojen ajattelutapojen aiheuttamiin kysymyksiin, vaan toimia puhdistavana voimana ja uudistaa aikakautensa pragmaattisia ja käsitteellisiä ajattelumalleja vain olemalla itse itsessään taiteellista liikettä, älyllistä ja affektiivista toimintaa, pyrkimättä vastaamaan sen ulkopuolelta tuleviin, liikettä kategorisoimaan pyrkiviin määrittelyihin. Tässä tilassa taide toteuttaa olemustaan monikollisena tiedon ja olemisen järjestelmänä luomalla ilmaisun ja vastaanoton tilaksi ei-käsitteellisen immanenssin tason, joka mahdollistaa moninaisten tulemisen linjojen konstruktion perustuen aineksen erottautumisen liikkeeseen itseensä sisältyviin virtuaalisiin potentiaaleihin. Taide luo kokijalleen mahdollisuuden ajatella ja kokea avoimesti, erillään tai yhteydessä kulttuurisesti vakiintuneisiin käsitysmalleihin ja lukutapoihin; se ei edellytä niiden olemassaoloa

toimiakseen, mutta sallii ulkoisten rakenteiden kehyksistä tapahtuvan luennan, koska se itsessään ylittää koodien järjestelmän tason.

Koska aiemmat Godard-tutkimukset ovat tuottaneet sisäisesti jännitteisiä tulkinnan kuvia (Godard klassisen taidekäsityksen jatkajana, poliittisen modernismin edustajana) osana modernismin kehitystä, olen tutkimuksessa nähnyt tarpeelliseksi arvioida uudelleen ja rekonstruoida Godardin elokuvataiteen olemusta määrittelevän käsityksen tekijänpolitiikasta ja sen kautta muodostuvan tekijyyden käsitteen. Tulkinnallisessa näkökulmassa rekonstruoin auteurismin eli tekijänpolitiikan post-kontinentaalisen filosofian kehyksessä monikolliseksi ajattelun, kritiikin, käytännön ja kokemisen metodiikaksi, jonka toteuttamisen välineenä Godardilla on montaasi. Tulkinnassani nousee esiin kaksi argumentaatiota, jotka paikannan aikaisemman Godard-tulkinnan lähtökohtiin: auteurismin liittyy yhtäältä jälkistrukturalismissa esitetty kritiikki essentialismia ja metafyyssistä ontologiaa kohtaan. Tässä suhteessa näen yhteyksiä jopa poliittisen modernismin tiettyihin tulkintoihin Godardista kriittisenä elokuvantekijänä. Godard ilmentää itsereflektiona kritiikkiä omaa tekijä-nimeään 'Godard' kohtaan, joka on jälkistrukturalistista kritiikkiä nimenomaan sitä käsitystä vastaan, jossa tekijän ajatellaan ilmaisevan taideteoksessa sisäistä intuitiotaan ja välittävän sen suoraan ja yksisuuntaisesti tekijältä kokijalle. Samoin jälkistrukturalismia todentaa Godardin kritiikki oman tekijä-nimensä symbolisia funktioita kohtaan, jonka kautta se on legitimoitu kulttuurin rakenteissa osaksi taiteen ja elokuvan kaanonin. Kuitenkaan tätä kritiikkiä ei voida pitää kuin tulkinnan toisena linjana, sillä fenomenologinen kuvan estetiikkaa korostava ulottuvuus on Godardilla siksi keskeinen. Kuvallisuuden olemassaolosta hänen tuotannossaan ja ajattelussaan ei voida mielestäni silti tehdä sitä johtopäätöstä, että Godard jatkaisi pelkästään realistisen estetiikan taidekäsitystä. Kaksi ulottuvuutta -käsitteellinen ja aistimellinen - ovat hänen elokuva-ajattelussaan jatkuvasti esillä, mutta nimenomaan vain kahtena reunana, joiden välillä hän elokuvafilosofisen terminologiansa ja audiovisuaalisen tuotantonsa kautta operoi.

Godardilla tekijänpolitiikka ilmenee heterogeenisena kategoriana, epistemologisena ja ontologisena moneutena, jolla on seuraavia funktioita: 1) filosofista pohdintaa elokuvan, taiteen ja elämän moniaistisesta ja -tiedollisesta yhteydestä ontologiana, 2) samanaikaista esteettisen kritiikin sekä luomisen käytäntöä: yhtäältä elokuvan normatiivisten arvottamisperusteiden ja elokuvaa koskevan ajattelua determinoivan kehyksen dekonstruktioita, toisaalta tämän pohjalta esteettisten arvostelmien ja elokuvakäsityksen luomista, 3) käytännön tietoina ja taitoina elokuvan tekemisestä audiovisuaalisena taiteen muotona, 4) käsitystä elokuvasta pragmaattisena käytäntönä eli kulttuuripolitiikkaa elokuvan aseman puolustamiseksi yhteiskunnassa taiteena ja kulttuurin muotona. Näitä funktioita ei voi käsitykseni mukaan erottaa Godardilla toisistaan. Tästä syystä esimerkiksi aiemmassa kritiikissä esitettyä argumenttia tekijänpolitiikan yhdestä keskeisestä periaatteesta eli elokuvan aseman kohottamisesta taiteiden parnassolla, ei myöskään voida tulkita selkeäksi osoitukseksi klassisen taidekäsityksen transsendentaalisen estetiikan ja metafyyssisen ideatotuuden olemassaolosta. Tulkinnassani paikannan tämän elokuvan historiallisen estetiikan arvot-

tamisen sen sijaan osaksi tekijänpolitiikan pragmaattista ulottuvuutta, sen kulttuuripoliittiseksi artikulaatioksi.

Rekonstruoin tekijyyden käsitteen Godardilla Deleuzen konstruktivisen tulemisen ontologian lähtökohdista. Tekijyys on tuotannollisen voiman liikettä ei-käsitteellisessä 'ajattelun kuvassa', immanenssin tasolla, joka konstituoivat tutkivan elokuvan tekemisen eroamisen ja tulemisen liikkeenä Godardin ja elokuvateosten, mutta myös katsojan ja elokuvien sekä lopulta myös Godardin ja katsojien välillä. Tekijyys tulee irrottaa transsendentaalisubjektin käsitteestä. Tällöin sillä ei viitata luovaan henkeen, joka saa intuition kautta muotonsa tekijäneron tietoisuudessa ja hänen kykyjensä välittämänä, teoksen transparentin estetiikan kautta suoraan katsojan reseptioon. Immanenssin taso on avoin epä-määräytyvyyden keskus, joka todentaa Godardin pyrkimystä laajentaa elokuvallisen ilmaisun ja kokemisen rajoja. Godard konstruoi montaasin metodiikaksi, joka ylittää kantilaisen estetiikan kategorisen mallin esittämisen ja havaitsemisen prosessien määrittämisessä. Montaasi on kaksisuuntainen spirituaalinen automaatti, joka tuottaa immanenssin tasolla kaksisuuntaisesti kuva-aineksen aktuaalisten perseptien liikkeiden kytkeytymisen katsojan moniaistisen havaitsemisen, muistin ja ajattelun liikkeisiin. Elokuva muuntuu kaksisuuntaiseksi esitys/reseptio-koneeksi, tulemisen ontologiaa toteuttavaksi ajattelun ja kokemisen järjestelmäksi, jossa elokuvan kuvatapahtumien eli perseptien avoin, sarjallinen kytkeytyminen mahdollistaa tutkivan ja luovan konstruktion liikkeen myös kokijan lähtökohdista käsin ja tuottaa moneuksina hahmottuvia havainto/ajatus/kokemus-tapahtumia eli affekteja.

Tekijyyden rekonstruktio tulkinnessani kytkeytyy nykyisen taiteen tutkimuksen ja estetiikan näkökulmiin taiteen kokemisen (ja samalla myös esteettisen arvottamisen) tapahtumaluontoisuudesta, jossa taiteen esittämiseen ja vastaanottoon liittyvät teoretisoinnit nähdään muuntuneen kaksisuuntaiseksi, luovan tapahtumisen prosessiksi tekijän, teoksen ja kokijan välillä. Godard toteuttaa montaasin keinoin modernin aikakuvan (Deleuze) ominaispiirrettä purkaa esittämisen ja havaitsemisen prosessien tilallisesti sidottu sensomotorinen intervalli. Tällöin strukturalistisen tekijä/teos/kokija-suhteen ylittyminen tapahtuu 'kolmannen' tilassa, joka tuottaa yhteyden kaksisuuntaisista liikkeistä muodostuvaksi tuotannolliseksi jatkuvuudeksi. Myös kokija muuttuu tämän kokemisen tilan avaaman spirituaalisen automaatin kautta tekijäksi itsessään. Aikakuvan järjestelmässä irtautuminen klassisen kerronnan läsnäolon toden metafysiikasta tuottaa elokuvan ontologiasta useiden totuuksien tuottamisen ja tulemisen kentän. Tekijyys muodostuu tällöin "uuden" elokuvallisen kommunikaation malliksi; kyvyksi muuntaa aineksen ja ajan ei-käsitteellisiä sisäisyyden liikkeitä immanenssin tason voimien kentässä kaksisuuntaisiksi tulemisen viivoiksi. Godard toteuttaa montaasissaan venäläisen formalismin "sisäisen" kinosilmän periaatetta, jonka kautta ei-käsitteellisen sisäisyyden liikkeet ovat itseaffektoituvia prosesseja kuva-aineksen sarjallisissa muutoksissa<sup>170</sup>. Hän luo

<sup>170</sup> Godardin näkökulma poikkeaa tässä täydellisesti elokuvateorian klassisista 'sisäisen puheen' teorioista, joissa korostui ajatus tekijän sisäisen tietoisuuden materialisoimisesta audiovisuaalisessa ilmaisumuodossa.

elokuvasta kokonaisuutena rihmaston, jossa ajan universaali kesto ja kuva-aineuksen liikkeet voivat löytää spirituaalisen automaatin kautta avoimia kytkentöjä katsojan erityiseen konstruktion viivaan. Montaasi muuntaa aistimuskoneena elokuvan 'audiovisuaalisen ruumiin' virtuaalisten potentiaalien aktualisoitumista yhteydessä katsojan kokemuksen moniaistiseen tulemiseen. Godardin elokuvakäsityksen eettinen perusta kiteytyy tämänkaltaisen ontologisen moneuden tuottamisessa montaasin estetiikan keinoin.

Montaasin kautta hahmottuvasta ontologiasta voidaan esittää, että tammamme olla vertautuu siihen kuinka maailman havaitseminen on yhteneväistä elokuvallisen havaitsemisen kanssa. Tulkinassani Godardin elokuvakäsityksestä sovellan Deleuzen transsendentaalista empirismiä eli 'virtuaalisen realismia', jonka mukaan kantilainen käsitejärjestelmän transsendenssiin perustuva havainnon psykologia on muuntunut olemisen kahden moneuden (virtuaalisen ja aktuaalisen) välillä tapahtuvaksi "elämäkoneiden" konstruktioksi. Immanenssin taso on ontologinen valkokangas, jolla leikkaamme spirituaalisen automaatin vaikutuksesta kokemustamme jatkuvasti kuva-aineuksen liikkeistä muotoutuviksi kokoelmiksi. Ontologisen tulemisen lähtökohtana on ajallisen keston spiraalimaisesti jatkuva ikuinen muutos, joka vaikuttaa kokemuksen tulemiseen immanenssin tasolla. Kokijassa muodostuu spirituaalinen automaatti, joka tuottaa yhteyden universaalin ja erityisen välillä. Katsojan havainnoinnin kyvyt yhdistyvät aistimellisiin toimintoihin, ajattelun liikkeisiin ja muistin vaikutukseen, jotka vastaanottavat havaintoaineuksen liikkeitä ja vähentävät niistä elementtejä ja konstruoivat aktuaalisten ja virtuaalisten ainesten jatkuvuuksista "varsinaisen todellisen", sisäisen kerrostuman, joka virtuaalisesti jatkuu ajan kerrostumista tasoja piirtävässä muistin kartiossa.

Kokemus piirtyy kokijan ja elämän välillä immanenssin tasossa, joka laajenee rihmaston tavoin äärettömästi aktuaalisen havainnon pisteen ja siitä syvenevän virtuaalisen muistikartion pienessä (yksilöllinen muisti) ja suuressa kehässä (aika-avaruus). Kokija on tekijä, jossa spirituaalinen automaatti piirtää kokemusta ontologisella valkokankaalla, luo otoksia ja leikkauksia tapahtumina kokonaisuuteen. Kaikki oleva on aineksen liikettä aikasarjoissa, jonka eroamisen liike sisäisen automaatin eri prosesseihin synnyttää tulemisen moneuksiksi, jotka toimivat muun muassa aistimellisen, semanttisen ja kerronnallisen funktioiden aspekteilla: seinä alkaa kirjoittaa itseään esiin kokijan katseessa, kedon kukkien aistiminen avaa monitasoisen sisäisen aikasarjan. Elokuvallinen ontologia ei Deleuzen filosofian pohjalta ole palautettavissa vain elokuva-teokseen liittyviin prosesseihin. Elokuvien kokeminen on suoraan yhteydessä maailman kokemiseen, sillä kokemuksen tuottamisessa vaikuttavat samat konstitutiiviset prosessit riippumatta mediasta. Elokuvallinen kokeminen on yhteydessä elämään, koska kyseessä on virtuaalisen reaalisesta ja toteutumisesta elämän virran absoluuttisessa liikkeessä. Spirituaalinen automaatti piirtää esiin immanenssin tasolla kokemuksen absoluuttisen keston ja muistin syvemmän eroamisen liikkeen välittömänä yhteytenä aktuaalisten havaintojen kautta aistitodellisuuden suhteelliseen tasoon.

Argumenteissaan 'ajattelen, siis elokuva on olemassa' ja 'elokuva on minä' Godard tulkintani mukaan kiteyttää elokuvakäsityksensä ja auteurismin idean. Hän ei kategorisoi käsitteellistä eroa elokuvan, tekijän ja maailman välillä, vaan hahmottaa yhteyden kuva-aineuksen virtuaalisten ja aktuaalisten liikkeiden välillä, jotka laskostuvat immanentisti kaksisuuntaisina jatkuvuuksina subjektin, elokuvan ja maailman välillä. Godardin käsitys tekijyydestä muodostuu hyvin samankaltaisen filosofian kautta kuin mistä Deleuze puhuu transsendentaalissa empirismissään: kyse on virtuaalisen todellisen tuottamisesta aktuaalisesti havaittavaksi. Godardin paradoksaaliset lauseet elokuvan olemuksesta ovat osa hänen montaasi-käsitystään ja ilmentävät 'uuden elokuvallisen kielen' tulemistä, joka ilmaisee ei-käsitteellisen aineksen elementtejä skitsoanalyyttisen diskurssin (Deleuze & Guattari) keinoin. Lauseet ovat paradoksaalisia pyrkimyksiä ilmaista elokuvallista olemisen tapaa luonnollisen kielen järjestelmissä. Godard materialisoi tällä tavoin kommunikatiivisen mahdottomuuden, tuntemattoman sisäisyyden vaikutusta ilmaisuilla, jotka ylittävät normaaliajattelun kehystä määrittävän toden ja epätoden rajan.

Tutkimuksessa olen tarkastellut Deleuzen filosofista ajattelua tulkinnallisena näkökulmana, jonka kautta voidaan selittää paradoksaalisten ilmiöiden olemista osana tieteen, filosofian ja taiteen järjestelmiä. Godardin elokuvat sekä hänen näkemyksensä elokuvasta ja elämästä artikuloivat uuden kielen, skitsoanalyyttisen diskurssin, joka haastaa normaaliajattelun ja kommunikaation skemaattiset rakenteet, jotka rajoittavat kokemusta saattamalla meidät epäilemään ja torjumaan paradoksaalisina esitetyt ilmaisut, kuvaukset ja väitteet luonteeltaan mahdottomina. Godardin paradoksaalisiin argumentteihin sekä hänen elokuvissaan monitasoisten kuvatapahtumien kautta tuotettuun ontologiseen moneuteen pitää suhtautua kaikella tieteellisellä vakavuudella. Tämä on väitöskirjani keskeinen johtopäätös. Tutkimuksessa olen esittänyt, että aiemmassa dialektisesta filosofiasta juontuvassa Godard-tutkimuksessa on ollut lähes mahdotonta ymmärtää Godardin radikaalin elokuva-ajattelun ontologista monikollisuutta. Vaikeus johtuu siitä, että Godardin pyrkimyksenä ei tulkintani mukaan ole ollut vain vieraannuttaa yleisöä normaaleista ajattelun skeemoista ja lisätä kriittistä tietoisuutta esimerkiksi yhteiskunnan sosiaalisista ongelmista. Godard ei tässä mielessä toteuta perinteistä kriittisen taiteen dialektista logiikkaa vasta-ajattelun muotona.

Tulkinnassani olen sen sijaan esittänyt, että kytkemällä Godardin ajattelun lähtökohdat Gilles Deleuzen tulemisen ontologian ja virtuaalisen todellisen ajalliseen konstruktion on mahdollista ymmärtää kuinka Godard tuottaa audiovisuaalisia (ja diskursiivisia) ilmaisuja, jotka ylittävät tuntemamme käsitejärjestelmän tavanomaisen viitekehyksen. Elokuvallinen ajattelu on moneuden ontologian, skitsoanalyyttisen diskurssin tuottamista moninaisten kykyjen, aistien ja muistin kautta jatkuvina tulemisen viivoina myös arjen tilanteissa. Luokaamme todeksi elokuvan virtuaalinen Ihmemaa Godardin ja Liisan tavoin omassa elämässämme. Uskallammeko jo vaihtaa kysymyksen "Mitä elokuva on?" kysymyksenasetteluun "Mihin elokuva kykenee"?



## SUMMARY

When you think of your last summer vacation or your childhood trip picking berries with your grandmother, do you perceive movements of images in your mind, connections between situations and events, different kinds of perspectives and impressions? If you think of any one thing in particular, do you relate it in your mind to another image you remember? Does your mind form a kind of visual screen or plain on which thoughts 'play out'? Gilles Deleuze (1925–1995), a French philosopher, believed that we perceive reality by the automatic functioning of a kind of spiritual montage. He considered conceptual thinking to be literally cinematic in nature. The concept that we perceive the world cinematically is in fact at the core of Deleuze's philosophical thought; he did not differentiate between how we perceive the world and cinema. In his two volumes, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (1983) and *Cinéma 2. L'image-temps* (1985), he created a general ontology of cinematic thought, sense, and perception based on two basic elements of image-being, time and movement.

We are then obliged to ask, what is it that is especially cinematic in the ontology of cinematic thinking? How does it differ from our conceptualization of the real world? What is meant by the argument that reality can be perceived cinematically? Are our abilities to perceive structured analogically according to cinematic principles such as framing, cutting or directing? Do we experience the world from the viewpoint of flashbacks or from different angles?

In this PhD thesis in Art Education I have concentrated on two aims: on the one hand, to examine Gilles Deleuze's pluralistic ontology of becoming, as well as his philosophy of cinema, movement-image and time-image; and on the other hand, to relate this philosophy to Jean-Luc Godard's way of making the cinematic essay using montage. The research problem is to examine from the Deleuzian viewpoint, the issues of representation in audiovisual media and the cinematic ontology based on time and movement, and to show how they are manifested in Godard's cinema. The study's focus is on Godard's radical aim to create montage as a system of audiovisual thinking, expression and perception which exceeds the conceptual level of language and is parallel to the ontological theory of relativity.

Deleuze's and Godard's philosophies are convergent on the one hand in the critique of structuralism, conceptual thinking and representation, and on the other hand in the aim to materialize the non-conceptual movement of matter in time into a spatial but open whole. Both thinkers have been interested in identifying the space in between image and concept and in defining this being-in-between as the concern of both cinema and philosophy. In other words, the question is about the so-called 'third' level of expression and thinking, which is seen to produce concepts in a two-fold movement by making them function as events.

In this study, I have examined questions which have arisen from the modern turn in the theory of cinema. These new theoretical viewpoints connect the two traditions of cinema (realism and formalism) with the broader discussion in aesthetics about the relation between aisthesis and conceptualism in the problematic of representation. In my interpretation, Godard's radical conception of cinema gets to the core of this discussion. Characteristic of his cine-thinking is the exploration of this philosophical problem of representation in cinema. He criticizes the deterministic viewpoints of the two traditions of film theory, which either define the nature of cinematic expression as a transparent view to reality or conceptualize it as language. Generally, the effort to synthesize this dualism has been seen as the core of Godard's conception of cinema. Contrary to the general opinion expressed in previous Godard studies, however, I do not interpret his conception as one of dialectics.

I reconstruct an interpretation which stresses the anti-essentialism and non-dialectical nature of Godard's thinking. He did not believe that any one theory or philosophy could ever be able to offer an unambiguous truth about the world, experience or the cinema. For this reason, he developed montage as a theoretical mode of expression, as a way of exceeding the categories and combining different terms and relations together in new connections. His exploratory way of making films can be described, according to Deleuzian terminology, as producing a thinking and sensuous machine which reterritorializes the boundaries of cinematic language and communication, exploring cinema's ontological and pragmatic potentialities.

With his philosophy of montage, Godard breaks up the author-based conception of art which derives from the aesthetics of the Renaissance. In my interpretation, I criticize the argument post-structuralism has presented against the French new wave's auteur-policy and concept of auteurism. Contrary to the claims of late-modern critiques, auteur-policy did not simply represent and continue the classic art-conception of the Renaissance and its essentialist concept of romantic auteur-genius. In the dissertation, I have argued that previous studies of Godard have exhibited a general dualism: either considering Godard as a representative of the Romantic aesthetics and categorizing him as an *auteur*, or interpreting Godard as a representative of political modernism and categorizing him as an upholder of the avant-garde tradition.

In my reconstruction, I have analyzed Godard's arguments in which he has taken a stand on the concept of auteurism and reflected his own position as an auteur. Godard criticizes his own proper name, which has functioned as the author-name 'Godard' and has therefore legitimized his work in the historical canon of cinema and art. His critique is also directed against the nature of author-name as a mark of intuitionist art-theory: that is, where the author is seen to express his inner visions in a straightforward and simplex way via artwork towards a viewer. In this self-reflection, Godard's criticism is very much post-structural in nature. Another aspect of Godard's criticism which does not support the argument that he simply maintains Renaissance aesthetics,

concerns the ontology of the image. Godard's aim is to create a general ontology between aisthesis and the conceptual, image and word, which he constructs in his cinema as two-fold movements.

I have re-defined Godard's way of making auteur-policy and his concept of auteurism in the frame of post-continental philosophy. I point out the importance of montage as his method of practicing auteur-policy in several ways: 1) philosophic reasoning about the multisensuous and intellectual connection between cinema, art and life as ontology 'in becoming'; 2) simultaneous practice of aesthetic critique and creation; 3) expression of practical knowledge and filmmaking skills as audiovisual art; 4) practice of cultural politics to defend cinema's status in society and culture as a form of art.

My reconstruction of Godard's 'auteurism' is based on Deleuze's constructivist ontology of becoming. In this frame of reference, authorship has to be separated from the Kantian concept of the transcendental subject. It is not the spiritual essence of a consciousness of genius, which is mediated in a straightforward way to the receiver via the art-work's transparent aesthetics. Godard exceeds and extends the boundaries of cinematic expression and perception. Through montage, he constructs a plane of immanence (Deleuze), a free and indeterminate accord between all the faculties. Montage functions as a spiritual automaton (Spinoza), which produces on the plane of immanence two-fold movements between presentations and receptions. In this way, montage operates by exceeding the structural model of representation and produces an open system of sense perception and thought where the receiver's multiple lines of perceiving, sensing, reminiscing and thinking are already immanently operating in the flows of image-matter.

In Godard's cinema, authorship exists as the movement of pre-individual force, which produces image-ontology by the function of this non-conceptual image of thought (plane of immanence). Godard's montage functions by exceeding the categories of representation (expression and reception). It produces a spiritual automaton as a constructive space of continuity between an author, a work and a receiver, by which it becomes possible to explore mediating constructive forces of becoming and to create experience from continuous movements of actual and virtual image-matter. According to Deleuze, processes of perception and sense are acts which produce ontological multiplicity by constructing multiple events, concepts and affects. The indeterminacy of this construction is caused by fundamental *causa sui*, difference in itself, *élan vital* of pure duration. Godard and Deleuze share the point of view that there cannot be presentations and signs in which meanings and modes of interpretation are determined by cinematic and cultural schemas. Every act of interpretation is a process of creation, a construction of a sense-event. This general principle is the main element which links an author and a receiver together as two separate and interconnected Bodies without Organs (*Corps sans Organes*, Deleuze & Guattari) which direct productive forces into a process of cinema as becoming. A receiver can also be defined as 'auteur' when he or she realizes by a spiritual automaton a creative becoming of experience.

The reconstruction of authorship is connected to current discussions in late modern aesthetics and art theory in which art-experience, valuation and judgment are defined as producing multiple events in a constant movement of becoming. The development of this theoretical viewpoint in contemporary aesthetics has been strongly influenced by Deleuze's philosophy of cinema. What is characteristic of especially Deleuze's philosophy of time-image is the break up of spatially determined sensory-motor schema, which binds the processes of presentation and reception together with a closed interval. According to Deleuze, this was common to the classic cinema of realism. After the Second World War, a wide period of modernism began in cinema, which meant in many ways detachment from truthful narration and the metaphysics of presence in classical cinema.

Montage became for many *auteurs* (especially Godard) a general method of producing the ontology of cinema as a multiplicity; a dynamic and constantly changing plane between different relations and terms. In this context, authorship becomes a mark of a new model of cinematic communication. It must be understood as a productive force for converting the non-conceptual and virtual movements of matter and time into lines of becoming on a plane of immanence. Montage makes this ontology of becoming possible. It converts the image-matter of the 'audiovisual body' related by spiritual automaton two-fold in the receiver and makes it possible to actualize virtual potentialities as new affects and events in constructing the experience.

Godard's montage cinema functions as a rhizome (Deleuze & Guattari), a whole in constant change which traces its lines of becoming between the author, the work, and the receiver. Godard sees this striving to produce ontological pluralism as an ethical basis of his montage cinema. In cinematic ontology, being is constituted by perception and sensation, which are similar processes regardless of the destination, the world or the cinema. In my interpretation of Godard's conception of cinema I adapt Deleuze's transcendental empiricism, 'virtual realism', an ontology of constructing "life-machines" to convert productive flows between two multiplicities of being, virtual and actual movements of image-matter.

The plane of immanence is an ontological screen where we cut and connect new events as assemblages from the movements of image-matter. Our experience is constructed in this constant process of change and becoming, where a spiritual automaton produces a creative connection between universal and singular movements. The basis of ontological becoming is the spiral of eternal return (Nietzsche) in pure duration, which puts the plane of immanence in motion and starts the becoming of experience in every singular construction of an event. In this process of creative becoming, the faculty of perception is connected with sensing activities, movements of thought and recollections. Spiritual automaton produces a line of deterritorialization (Deleuze & Guattari), which receives movements of image-matter and subtracts elements first to construct the plane of immanence and then to create events, concepts and affects as assemblages. This is a version of empiricism where the transcendental

is seen already immanently interiorized in the infinite expansion of virtual matter and its actual becomings between the circles of the singular memory and the universal duration.

Godard views montage in much the same way as the Russian formalist theory of *kino-eye*: as a principle which defines non-conceptual, inner movements as self-affective processes operating in the changing movements of image-matter. In this montage-thought, a receiver can be an author when the movement of ontological becoming is understood as a self-affirmative line, which draws an experience on the plane of immanence. According to Deleuze, cinematic ontology is not reduced to the processes of a single film and its reception alone. Experiencing films is parallel to experiencing the world, for the constructive philosophy of becoming breaks up the categorical dualism between the inside and outside, which defined the classical model of representation.

Constructing experience is cinematic in nature, as we create shots and cuts in our everyday life, continually causing events and happenings to become and to function towards the whole. There is no categorical difference between life and cinema, because everything that exists is the movement of image-matter in a time-series. Fundamental *causa sui* as difference in itself actualizes virtual matter. These two real movements of matter produce reality in experience as two-fold, immanent continuity between absolute and relative levels. Spiritual automaton draws a cinematic experience within us which connects different faculties, senses and memories together, and through that double-construction process (setting up a plane of immanence, constructing events and concepts) any element can set a time-machine in motion and construct a life-event on our ontological screen.

In his arguments 'I think, therefore cinema exists' and 'cinema is me' Godard crystallizes the concept of *auteurism* and his conception of cinema. He does not differentiate between the cinema, the author and the world, but sketches out a connection between the movements of image-matter, which fold either from virtual to actual or vice-versa. In Godard's understanding of this productive relationship between the author and his work, a similar philosophy from Deleuze's transcendental empiricism can be seen: the question is about making virtual realism actually happen in sensual form. Godard's paradoxical sentences cited above are part of his montage to create a 'new cinematic language', which expresses elements of non-conceptual and virtual matter through a schizoanalytic discourse (Deleuze & Guattari). Through montage, Godard has achieved a method of materializing the impossible, the unknown flows of innerness in expressions, which exceeds the frame of normal thinking and the border between the real and unreal.

My argument is that one should take a serious, scientific attitude towards these paradoxical statements of Godard and the pluralistic events playing on the border of reality in his cinema. This is an important conclusion as previous research has sometimes had difficulty in explaining Godard's ontological multiplicity. I have examined Deleuze's philosophy as a method of

interpretation by which we could explain scientifically the existence of paradoxical phenomena. Godard's films, as well as his arguments about cinema and life, articulate a new language, a schizoanalytic discourse, whose central property is its challenge of the normal schemas of thinking and communicating, making us doubt and reject paradoxical expressions and deem them impossible. I have stated that by dialectical philosophy, Godard's radical thinking may seem impossible to understand. It can be difficult, for according to my interpretation Godard's effort is not only to defamiliarize the audience from common schemas of thinking and to make it critically aware of, for example, society's social problems. He is not simply producing a form of counter-art with the logic of dialectics. In my interpretation, I have demonstrated that by linking Godard's thought to Gilles Deleuze's ontology of becoming and virtual realism, it is possible to understand how Godard produces expressions which exceed our common system of reference. We can think cinematically as Godard when we practice schizoanalytic discourse and forget the dialectic category between the real and unreal in our everyday life. Virtual realism is the ontology of becoming where it is possible to argue like Godard and to create the wonderland of cinema as a functioning reality in our ordinary situations. Do we yet have the courage to change the question "What is cinema?" to "What is cinema capable of?"

## LÄHTEET

- A Deleuzian Century? I. Buchanan (ed.) *The South Atlantic Quarterly* 96 (3): Summer 1997.
- Agamben, G. 2001. *Keinot vailla päämäärää*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Andrew, D. 1976. *The Major Film Theories. An Introduction*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Andrew, D. 1984. *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.
- Animations [of Deleuze and Guattari]. 2003. J. D. Slack (ed.) New York: Peter Lang.
- Armes, R. 1976. *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*. Bloomington & London: Indiana University Press.
- Armes, R. 1985. *French cinema*. London: Secker & Warburg.
- Astala, E. 1985. Godard, Magritte, Foucault: Yksityiskohtia. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvakeskus, 38–44.
- Astruc, A. *Cinéma d'Aujourd'hui*, 10. 1963. R. Bellour (ed.) Paris: Éditions Seghers.
- Astruc, A. 1995. Uuden avantgarden syntymä: *Caméra-stylo*. Teoksessa *Paras elokuvakirja*. P. von Bagh (toim.). Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Aumont, J. 1985. Godard: The View and the Voice. *Discourse* 7 (Fall), 42–65.
- Aumont, J. 1987. *Montage Eisenstein*. Transl. L. Hildhreth, C. Penley, A. Ross. London: BFI Publishing. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. 1996. *Elokuvan estetiikka*. Suom. S. Toiviainen. Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Authorship and film. 2003. D. A. Gerstner & J. Staiger (eds.) New York, London: Routledge.
- Bachmann, G. 1983. In the Cinema, It Is Never Monday. *Sight and Sound*. 52 (2), 118–120.
- Bachman, G. 1998. The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard - Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 128–139.
- Bacon, H. 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, H. 2007. Kohti järjestelmällistä synteesiä - Kognitiivisen elokuva-tutkimuksen rajanvedot, rajariidat ja toivottavat rajojen ylitykset. *Lähikuva* 1/2007. Turku, 28–50.
- Badiou, A. 1994. Gilles Deleuze, The Fold: Leibniz and the Baroque. In C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York, London: Routledge, 51–69.
- Bagh, P. v. 1975. *Elokuvan historia*. Tapiola: Weilin&Göös.
- Bagh, P. v. 1995. *Paras elokuvakirja*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.

- Barrett, T. 2000. *Criticizing Art. Understanding the Contemporary*. Boston: Mc Graw Hill.
- Barthes, R. 1986. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Oxford: Oxford University Press.
- Barthes, R. 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Tampere: Vastapaino.
- Baudrillard, J. 1983. *Simulations*. New York: Semiotext(e). Translated by P. Foss, P. Patton, P. Beitchman.
- Baudrillard, J. 1986. *What Are You Doing After the Orgy? Teoksessa Moderni/Postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.) Helsinki: Tutkijaliitto, 187–203.
- Baudrillard, J. 1991. *Ekstaasi ja rivous*. Helsinki: Gaudeamus.
- Baudrillard, J. 1995. *Lopun illuusio*. Helsinki: Gaudeamus.
- Baugh, B. 2001. *Deleuze and Empiricism*. In *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Volume 3 (2001)*, G. Genosko (ed.) Florence, KY, USA: Routledge, 357–375.
- Bazin, A. 1973. *Mitä elokuva on?* S. Toiviainen & P. v. Bagh (toim.). Porvoo, Helsinki: WSOY.
- Bazin, A. 1990. *Valokuvan ontologia*. Teoksessa P. von Bagh (toim.). André Bazin. *Elokuvan lajit*. Helsinki: Love kirjat, 13–18.
- Bellour, R. 1985. *Minä olen kuva*. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Turku: Varsinais-Suomen Elokvakeskus, 128–134.
- Berleant, A. 1991. *Art and engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Bogue, R. 1989. *Deleuze and Guattari*. London: Routledge.
- Bogue, R. 1996. *Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force*. In P. Patton (ed.) *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell, 257–269.
- Bogue, R. 2003. *Deleuze on Cinema*. New York and London: Routledge.
- Bonsdorff, P. v & Seppä, A. 2002. *Johdanto teoksessa Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. P. v. Bonsdorff & A. Seppä (toim.). Helsinki: Gaudeamus, 7–24.
- Bonsdorff, P. v. 2002a. *Kahdentuva nainen. Estetiikka naisihmisen työnä*. Teoksessa P. v. Bonsdorff & A. Seppä (toim.) *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus, 313–339.
- Bonsdorff, P. v. 2002b. *Taidekasvatuksen tehtävät. Kysyä, puhua, muistaa. Virkaanastujaisesityelmä Jyväskylän yliopistossa 24.4.2002*. *Kulttuurintutkimus* 19(2), 51–56.
- Bonsdorff, P. v. 2006. *Taide, tieto ja kauneuden haaste*. Teoksessa K. Kettunen, M. Hiltunen, S. Laitinen & M. Rastas (toim.) *Kuvien keskellä – Kuvataideopettajaliitto 100 vuotta*. Helsinki: Like, 158–168.
- Boundas, C. V. 1994. *Deleuze: Serialization and Subject-Formation*. In C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York, London: Routledge, 99–116.
- Boundas, C. V. 1996. *Deleuze-Bergson: The Ontology of the Virtual*. In P. Patton (ed.) *Deleuze: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 81–106.



- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Transl. R. Nice. Cambridge: Harvard University Press.
- Braucourt, G & Hennebelle G. 1978. Here and there. Six times two. Godard and Miéville's recent experiments debated. *Jump Cut*, 18, 8–9.
- Braidotti, R. 1994. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Brusseau, J. 1998. *Isolated Experiences. Gilles Deleuze and the Solitudes of Reversed Platonism*. New York: State University of New York Press.
- Buchanan, I. 2000. *Deleuzism. A Metacommentary*. Durham: Duke University Press.
- Burch, N. 1979. Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response. *October* 11 (Winter), 77–96.
- Buscombe, E. 1973. Ideas of Authorship. *Screen* 14 (3), 75–85.
- Callahan, V. 2000. The Evidence and Uncertainty of Silent Film in *Histoire(s) du Cinéma*. In M. Temple & J. S. Williams (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 141–157.
- Canning, P. 1994. The Crack of Time and the Ideal Game. In C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy* New York, London: Routledge, 73–98.
- Canning, P. 2000. The Imagination of Immanence. An Ethics of Cinema. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 327–362.
- Carroll, N. 1988. *Mystifying Movies*. New York: Columbia University Press.
- Carroll, N. 1995. Towards an Ontology of the Moving Image. In C. A. Freeland & T. E. Wartenberg (eds.) *Philosophy and Film*. New York, London: Routledge, 68–85.
- Cheryn Turim, M. 1985. *Abstraction in Avant-Garde Films*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Colebrook, C. 2002. *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge.
- Cocteau, J. 1983. *Jean Cocteau - runoilija elokuvantekijänä*. P. v. Bagh (toim.) Helsinki: Suomen elokuva-arkisto B6.
- Cocteau, J. 1994. *The Art of Cinema*. A. Bernard & C. Gauteur (eds.) London, New York: Marion Boyars.
- Cott, J. 1998. Godard: Born-again Filmmaker. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard - Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 91–99.
- Crary, J. 1998. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press.
- Crary, J. 2000. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press.
- Critchley, S. 1992. *The Ethics of Deconstruction. Derrida and Levinas*. Oxford & Cambridge: Blackwell.
- Culler, J. 1985. *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*. London and Henley: Routledge & Kegan, Paul.

- Currie, G. 1996. Film; Reality, and Illusion In D. Bordwell & N. Carroll (eds.) Post-Theory – Reconstructing Film Studies. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 325–344.
- Currie, G. 1997. The Film Theory That Never Was: A Nervous Manifesto. In R. Allen & M. Smith (eds.) Film Theory and Philosophy. Oxford: Clarendon Press, 42–59.
- Currie, M. 2004. Difference. London, New York: Routledge.
- Daney, S. 1992. Godard Makes (Hi)stories. Interview with Serge Daney. In R. Bellour & M. L. Bandy (eds.) Jean-Luc Godard Son+Image 1974–1991. New York: The Museum of Modern Art, New York. 1992, 159–167.
- Davies, I. 1995. Cultural Studies and Beyond: Fragments of Empire. New York, London: Routledge.
- Dawkins, R. 2002. Thoughts of Deleuze, Spinoza and the Cinema (The Enigma of Kaspar Hauser). *Contretemps* 3 (July), 66–74.  
<http://www.usyd.au/contretemps/dir/contents.html>.
- De la Fuente, Q. & De la Fuente, F. 2001. Jean-Luc Godard: a child of the museum of cinema. *Cinema Scope* n:o 8, 32–34.
- De Landa, M. 1997. Immanence and Transcendence in the Genesis of Form. In I. Buchanan (ed.) A Deleuzian Century? The South Atlantic Quarterly 96 (3), 499–514.
- De Landa, M. 2002. Intensive Science and Virtual Philosophy. London, New York: Continuum.
- Deleuze: A Critical Reader 1996. P. Patton (ed.) Oxford: Blackwell.
- Deleuze and Feminist Theory. I. Buchanan & C. Colebrook (eds.) Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Volume 3 (2001), G. Genosko (ed.) Florence, KY, USA: Routledge.
- Deleuze, G. 1983. Nietzsche & Philosophy. Transl. H. Tomlinson. London: The Athlone Press. Orig. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- Deleuze, G. 1984. Kant's Critical Philosophy. The Doctrine of the Faculties. Minneapolis: University of Minnesota Press. Transl. H. Tomlinson & B. Habberjam. Orig. *La Philosophie Critique de Kant*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- Deleuze, G. 1986. Cinema 1: The Movement-Image. Transl. H. Tomlinson & B. Habberjam. London and New York: The Athlone Press. Orig. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, G. 1988. Spinoza – Practical Philosophy. Transl. R. Hurley. San Francisco: City Hights Books. Orig. *Spinoza: Philosophie pratique*, 1970. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. 1989. Cinema 2: The Time-Image. Transl. H. Tomlinson & R. Galeta. London: The Athlone Press. Orig. *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

- Deleuze, G. 1990a. *Logic of Sense*. Transl. M. Lester & C. Stivale. London and New York: Continuum. Orig. *Logique du Sens*. Paris: Les Éditions des Minuit, 1969.
- Deleuze, G. 1990b. *Expressionism in Philosophy: Spinoza*. Orig. M. Joughin. New York: Zone Books. Orig. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.
- Deleuze, G. 1991. *Bergsonism*. Transl. H. Tomlinson & B. Habberjam. New York: Zone Books. Orig. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- Deleuze, G. 1992a. *Autiomaan kirjoituksia vuosilta 1967–1986/Gilles Deleuze*. J. Kotkavirta, K. Rahkonen & J. Vähämäki (toim.) Helsinki: Gaudeamus.
- Deleuze, G. 1992b. On "Sur et sous la communication". Three Questions About "Six Fois Deux". In R. Bellour & M. L. Bandy (eds.) *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991*. New York: The Museum of Modern Art, 35–41.
- Deleuze, G. 1993. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Transl. T. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press. Orig. *Le pli – Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.
- Deleuze, G. 1994a. *Difference & Repetition*. Transl. P. Patton. London: The Athlone Press. Orig. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Deleuze, G. 1994b. He Stuttered. In C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York, London: Routledge, 23–29.
- Deleuze, G. 1995. *Negotiations. 1972–1990*. Transl. M. Joughin. New York: Columbia University Press. Orig. *Pourparlers 1972–1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- Deleuze, G. 2001. *Pure Immanence. Essays on a Life*. Transl. A. Boyman. Orig. *L'immanence: Une Vie*. Paris: Éditions de Minuit, Philosophie 47.
- Deleuze, G. 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Transl. D. W. Smith. London, New York: Continuum. Orig. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Editions de la Difference. 1981.
- Deleuze, G. 2005. *Nietzsche ja filosofia*. Käänt. Tapani Kilpeläinen. Helsinki: Summa. Alkup. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1985. *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Orig. *L'Anti-Œdipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. B. Massumi. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Orig. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, G. & Guattari, F. 1993. *Mitä filosofia on?* Käänt. L. Lehto. Helsinki: Gaudeamus. Alkup. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

- Deleuze, G. & Parnet, C. 1987. *Dialogues*. Transl. H. Tomlinson & B. Habberjam. London: The Athlone Press. Orig. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Derrida, J. 1976. *Of Grammatology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. Transl. G. C. Spivak. Orig. *De la Grammatology*. Paris: Les Editions de Minuit, 1967.
- Derrida, J. 1988. *Positioita*. Keskusteluja H. Ronsen, J. Kristevan, J-L. Houdebinnen ja G. Scarpettan kanssa. Käänt. O. Pasanen Helsinki: Gaudeamus.
- Dewey, J. 1980. *Art As Experience*. New York: The Berkeley Publishing Group.
- Dickens, D. R. & Fontana, A. 1994. Postmodernism in the Social Sciences. In D. R. Dickens & A. Fontana (eds.) *Postmodernism and Social Inquiry*. London: UCL Press, 1-22.
- Dickie, G. 1984. *The Art Circle: a Theory of Art*. New York: Haven.
- Dictionary of philosophy 1983. Dagobert D. Runes (ed.) New York: Philosophical Library.
- Dieckmann, K. 1985. Godard in his 'Fifth Period' - An Interview. *Film Quarterly* 39 (2), 2-6.
- Douin, J-L. 1989. *Godard*. Paris: Rivages.
- Douchet, J. 2000. *luentomuistiinpanot Godard tänään-seminaarista Kiasma, Helsinki 4.-5.11.2000*.
- Dronsfield, J. 2000. 'The Present Never Exists There': The Temporality of Decision in Godard's Later Film and Video Essays. In M. Temple & J. S. Williams (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 61-76.
- Dwyer, T. 1997. Straining to Hear (Deleuze). In I. Buchanan (ed.) *A Deleuzian Century? The South Atlantic Quarterly* 96 (3), 543-562.
- Eco, U. 1994. *The Limits of Interpretation*. Blooming and Indianapolis: Indiana University Press.
- Eisenstein revisited. A Collection of Essays. L. Kleberg & H. Lövgren (eds.) Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Eisenstein, S. 1978. *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Eisenstein, S. 1996. *Selected Works. Volume III. Writings, 1934-47*. R. Taylor (ed.) London: British Film Institute.
- Elokuva ja analyysi*. 1994. R. Kinisjärvi, T. Malmberg & J. Sihvonen (toim.) Helsinki: Painatuskeskus, Suomen Elokuva-arkisto.
- Elokuvateorian historia*. Artikkelikokoelma. 1989. R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) Helsinki: Like.
- Etunimi Jean-Luc. 1985. S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Varsinais-Suomen elokuvakeskus*. Julkaisu n:o 2: Turku.
- Feminist Criticism: Theory and Practice*. 1991. S. Sellers (ed.) Toronto: University of Toronto Press.
- Film Theory and Philosophy*. 1997. R. Allen & M. Smith (eds.) Oxford: Clarendon Press.

- Flaxman, G. 2000a. Introduction. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1-59.
- Flaxman, G. 2000b. *Cinema Year Zero*. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 87-108.
- Forrester, J. 1990. *The Seductions of Psychoanalysis. Freud, Lacan and Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M. 1979. What Is an Author? In J. V. Harari (ed.) *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. London: Methuen & co. Ltd, 141-160.
- Foucault, M. 1985. Preface. In Deleuze, G. & Guattari, F. *Anti-Œdipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, xi-xiv.
- Gerstner, D. A & Staiger, J. 2003. Introduction. In D. A. Gerstner & J. Staiger (eds.) *Authorship and film*. New York, London: Routledge, xi-xii.
- Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy 1994. C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) New York, London: Routledge.
- Gilliat, P. 1998. The Urgent Whisper. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard - Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 69-84.
- Gledhill, C. 1973. Notes for a Summer School: Godard, Criticism and Education. *Screen* 14 (3), 67-74.
- Godard, J-L, Bontemps, J, Comolli, J-L, Delahaye, M & Narboni, J. 1968. *Struggle On Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard*. *Film Quarterly* 22 (2), 20-35.
- Godard, J-L. 1980. *Introduction à une véritable histoire du cinéma*. Paris: Albatros.
- Godard, J-L. 1984. *Elokuva Godardin mukaan*. Helsinki: Love kirjat.
- Godard, J-L. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Édition établie par Alain Bergala. Paris: Cahiers du cinéma - Éditions de l'Étoile.
- Godard, J-L. 1986. *Godard on Godard*. T. Milne (ed.) New York and London: Da Capo Press.
- Godard, J-L. & Daney, S. 1997. *Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney*. *Cahiers du Cinéma* 513 (may), 49-55.
- Godard, Jean-Luc - Interviews. 1998. D. Sterritt (ed.) Jackson: University Press of Mississippi.
- Godard, J-L, Burdeau, E, Tesson, C. 2000. *Avenir(s) du cinéma*. Entretien avec Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*. April, 8-19.
- Godard, J-L. & Ishaghpour, Y. 2005. *Cinema. The Archeology of a Film and the Memory of a Century*. Oxford, New York: Berg.
- Goodchild, P. 1996. *Deleuze and Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Gottdiener, M. 1994. *Semiotics and Postmodernism*. In D. R. Dickens & A. Fontana (eds.) *Postmodernism and Social Inquiry*. London: UCL Press, 155-181.

- Greene, N. 1990. *Pier Paolo Pasolini. Cinema As Heresy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Grossberg, L. 1995. *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- Grossberg, L. 2003. *Animations, Articulations, and Becomings: An Introduction*. In J. D. Slack (ed.) *Animations [of Deleuze and Guattari]*. New York: Peter Lang, 1-10.
- Grosz, E. 2000. *Deleuze's Bergson: Duration, the Virtual and a Politics of the Future*. In I. Buchanan & C. Colebrook (eds.) *Deleuze and Feminist Theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 214-234.
- Guzzetti, A. 1981. *Two or Three Things I Know about Her. Analysis of a Film by Godard*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- Hall, S. 1992. *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Tampere: Vastapaino.
- Haraway, D. J. 1991. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hardt, M. 1993. *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Harvey, S. 1982. *Whose Brecht? Memories for the Eighties. A Critical Recovery*. *Screen* 23 (1), 45-59.
- Harvey, S. 1985. *Godardin tuotanto ja toinen kylmä sota*. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvasäätiö, 62-80.
- Hayden, P. 1998. *Multiplicity and Becoming. The Pluralist Empiricism of Gilles Deleuze*. New York: Peter Lang.
- Heath, S. 1973a. *The Work of Christian Metz*. *Screen* 14 (3), 5-28.
- Heath, S. 1973b. *Comment on 'The Idea of Authorship'*. *Screen* 14 (3), 86-91.
- Heath, S. 1981. *Questions of Cinema*. London: Macmillan.
- Helén, I. 1990. *Peilivirta: elokuvan poliittinen tiedostamaton*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Helsingin Sanomat. 6.11.2000, 22.5.2004.
- Henderson, B. 1970. *Toward a Non-Bourgeois Camera Style*. *Film Quarterly* 24 (2), 2-14.
- Henderson, B. 1974. *Godard on Godard: notes for a reading*. *Film Quarterly* 27 (4), 34-46.
- Hietala, V. 1989. *Lacanalainen psykoanalyysi ja elokuvateoria*. Teoksessa R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) *Elokuvateorian historia. Artikkelikokoelma*. Helsinki: Like, 226-244.
- Hietala, V. 1990. *Auteurin elämä, kuolema ja ylösnousemus*. *Filmihullu* 1/90, 4-9.
- Huhtamo, E. 1983. *Metodi ja tunne - Jean-Luc Godard elokuvateoreetikkona*. Teoksessa R. Silius (toim.) *Studio 13 - Elokuvan vuosikirja 1983*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö, 56-81.

- Huhtamo, E. 1985. Sonimagen televisio-utopia. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Turku: Varsinais-Suomen Elokvakeskus, 106–127.
- Ihanus, J. 1995. *Toinen*. Kirjoituksia psyykestä, halusta ja taiteista. Helsinki: Gaudeamus.
- Insdorf, A. 1998. A New Direction for the New Wave's Jean-luc Godard. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard - Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 85–90.
- Jean-Luc Godard *Son+Image 1974–1991*. 1992. R. Bellour & M. L. Bandy (eds.) New York: The Museum of Modern Art, New York.
- Kael, P., Godard, J.-L. 1998. The Economics of Film Criticism: A Debate. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard - Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 107–127.
- Kant, I. 1987. *Critique of Judgement*. Transl. W. S. Pluhar. Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing Company. Orig. *Kritik der Urtheilskraft*. Berlin und Libau: Ben Lagarbe und Frieberis, 1790.
- Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan. P. v. Bonsdorff & A. Seppä (toim.) Helsinki: Gaudeamus.
- Kawin, B. F. 1978. *Mindscreen: Bergman, Godard, and first-person film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Kelly, M. 1981. Re-viewing Modernist Criticism. *Screen* 22 (3), 41–62.
- Kennedy, B. M. 2002. *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kolker, R. P. 1973. Angle and Reality: Godard and Gorin in America. *Sight and Sound* 42 (3), 130–133.
- Kotilainen, S. & Kivikuru, U. 1999. Mediakasvatus ihanteiden ja todellisuuden ristipaineessa. Teoksessa S. Kotilainen, M. Hankala & U. Kivikuru (toim.) *Mediakasvatus*. Helsinki: Edita, 13–30.
- Kotkavirta, J. 1998. Esteettinen ja kriittinen Immanuel Kantin kriittisessä filosofiassa. Teoksessa I. Reiners & A. Seppä (toim.) *Etiikka/Estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus. s. 19–48.
- Kovács, A. B. 2000. The Film History of Thought. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 153–170.
- Kroker, A. & Cook, D. 1988. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. London: Macmillan.
- Kuorikoski, J. & Ylikoski, P. 2007. Emergenssi - mysteeristä tutkimusongelmaksi. *Tiede & Edistys* 32 (4), 297–313.
- Kuusamo, A. 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuuskoski, M.-T. 2003. Aivot-Deleuze. *Lähikuva* 4/2003, 59–63.
- Kuvien keskellä - Kuvataideopettajaliitto 100 vuotta*. 2006. K. Kettunen, M. Hiltunen, S. Laitinen & M. Rastas (toim.) Helsinki: Like.
- Lacan, J. 1986. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. J.-A. Miller (ed.) Harmondsworth: Penguin.

- Lacoue-Labarthe, P. 1990. *Heidegger, Art and Politics. The Fiction of the Political*. Oxford, Cambridge: Basil Blackwell.
- Lambert, G. 2000. *Cinema and the Outside*. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 253–292.
- Lash, S. 1994. *Refleksiivisyys ja sen vastainparit: Rakenne, estetiikka, yhteisö*. Teoksessa U. Beck, A. Giddens & S. Lash. *Nykyajan jäljillä. Refleksiivinen modernisaatio*. Käänt. L. Lehto. Tampere: Vastapaino, 153–235.
- Latour, B. 1993. *We Have Never Been Modern*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf.
- Lecerle, J-J. 1990. *The Violence of Language*. London and New York: Routledge.
- Lehtonen, M. 1996. *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lesage, J. L. 1975. *The Films of Jean-Luc Godard and Their Use of Brechtian Dramatic Theory*. Indiana: Indiana University.
- Lesage, J. L. 1979. *Jean-Luc Godard: A Guide to References and Resources*. Boston: G. K. Hall.
- Levitin, J. D. 1975 *Jean-Luc Godard: Aesthetics as Revolution*. Buffalo: State University of New York at Buffalo. PhD, Cinema.
- Liotard, J-F. 1986. *Acinema*. In P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 349–359.
- MacBean, J. R. 1984. *Filming the Inside of His Own Head: Godard's Cerebral Passion*. *Film Quarterly* 28 (1), 16–24.
- MacCabe, C. 1980. *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: British Film Institute, The Macmillian Press.
- MacCabe, C. 1985. *Solidaarisuus vai fetisismi*. Teoksessa S. Alitalo, J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Varsinais-Suomen elokuvakeskus. Julkaisu n:o 2. Turku, 94–105.
- MacCabe, C. 2003. *Godard. A Portrait of the artist at Seventy*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Maffesoli, M. 1995. *Maailman mieli: yhteisöllisen tyylin muodoista*. Käänt. M. Määttänen. Helsinki: Gaudeamus. Alkup. *La Contemplation du Monde. Figures du Style Communautaire*. Éditions Grasset & Fasquelle, 1993.
- Makkonen, V. 1989. *Tekijäteoreetikot: Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin ja Dziga Vertov*. Teoksessa R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) *Elokvateorian historia. Artikkelikokoelma*. Helsinki: Like, 26–57.
- Makkonen, V. 1990. *Elokuvan kielen uudistajat*. *Filmihullu* 1/90, 12–16.
- Malmberg, T. 1977. *Johdatus elokuvan semiotikkaan*. Tampere: Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja N:o 34/1977.
- Malmberg, T. 1983. *Elokuvan kulttuurihistorian pääpiirteet*. Tampere: Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen julkaisuja sarja B 10.
- Malmberg, T. 1985. *Godard ja dialektinen filosofia*. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Turku: Varsinais-Suomen Elokuva-keskus, 46–61.



- Malmberg, T. 2005. Filmihulluus ja elokuvatiiede - ystäviä vai vihollisia? *Filmihullu* 4/05, 41-44.
- Marks, J. 1998. Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity. London, Sterling, Virginia: Pluto Press.
- Marks, L. U. 2000a. The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Durham, London: Duke University Press.
- Marks, L. U. 2000b. Deleuze, Peirce, and the Documentary Image. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 194-214.
- Martin, J-C. 2000. Of Images and Words. Toward a Geology of the Cinema. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 61-85.
- Massumi, B. 2001. Introduction. In B. Massumi (ed.) *Shock to Thought: Expressions after Deleuze & Guattari*. Florence, KY, USA: Routledge, 14-34.
- Massumi, B. 2002. *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham, London: Duke University Press.
- May, T. 1994. Difference and Unity in Gilles Deleuze. In C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York, London: Routledge, 33-50.
- McMahon, M. 2001. Machinic Repetition in the Age of Art. In G. Genosko (ed.) *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Volume 3*. Florence, KY, USA: Routledge, 350-356.
- Metz, C. 1986. The Imaginary Signifier (excerpts). In P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 35-65.
- Michelson, A. 1986. Foreword. In Godard, J-L. *Godard on Godard*. T. Milne (ed.) New York and London: Da Capo Press, v-x.
- Milne, T. 1998. Jean-Luc Godard and *Vivre sa vie*. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard - Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 3-8.
- Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari*. 2001. P. Pisters (ed.) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Moderni/Postmoderni: lähtökohtia keskusteluun*. 1986. J. Kotkavirta & E. Sironen (toim.) Helsinki: Tutkijaliitto.
- Monaco, J. 1984. *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Mullarkey, J. 1997. Deleuze and Materialism: One or Several Matters? In I. Buchanan (ed.) *A Deleuzian Century? The South Atlantic Quarterly* 96 (3), 439-463.
- Mullarkey, J. 2006. *Post-Continental Philosophy. An Outline*. London, New York: Continuum.
- Mulvey, L. 1991. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In S. Sellers (ed.) *Feminist Criticism: Theory and Practice*. Toronto: University of Toronto Press, 303-315.

- Murray, T. 2000. The Crisis of Cinema in the Age of New World Memory: the Baroque Performance of King Lear. In M. Temple & J. S. Williams (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 159–178.
- Nancy, J-L. 1996. The Deleuzian Fold of Thought. In P. Patton (ed.) *Deleuze: A Critical Reader.* Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell, 107–113.
- Naremore, J. 1990. Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism. *Film Quarterly* 44 (1), 14–22.
- Narrative, Apparatus, Ideology.* 1986. A Film Theory Reader. P. Rosen (ed.) New York: Columbia University Press.
- Olkowski, D. 1999. Gilles Deleuze and the Ruin of Representation. Los Angeles: The University of California Press.
- Oravala, J. 2002. Godard vs. Godard. Mauri Ylä-Kotola. Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio similaatiokulttuurin lähtökohdista. *Kulttuurintutkimus* 19 (3), 53–57.
- Oravala, J. 2005. Mahdollisuuden tila. Sisäisen ja ulkoisen immanentti suhde Jean-Luc Godardin tutkivassa elokuvailmaisussa. *Lähikuva* 3/2005, 20–35.
- Pasanen, O. 1988. Esipuhe teoksessa Derrida, Jacques (1988), *Positioita.* Keskusteluja H. Ronsen, J. Kristevan, J-L. Houdebinnen ja G. Scarpettan kanssa. Helsinki: Gaudeamus, 3–8.
- Patton, P. 1994. Anti-Platonism and Art. In C. V. Boundas & D. Olkowski (eds.) *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy.* New York, London: Routledge, 141–156.
- Patton, P. 2001a. Deleuze and Guattari's Critical Pragmatism. In P. Pisters (ed.) *Micropolitics of Media Culture. Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 29–42.
- Patton, P. 2001b. Deleuze and Guattari. Ethics and post-modernity. In G. Genosko (ed.) *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Volume 3.* Florence, KY, USA: Routledge, 1150–1163.
- Pearson, K. A. 2001. Thinking Immanence. On the Event of Deleuze's Bergsonism. In G. Genosko (ed.) *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers, Volume 3.* Florence, KY, USA: Routledge, 412–441.
- Peirce, C. S. 2001. Johdatus tieteen logiikkaan ja muita kirjoituksia. Käänt. M. Lång. Tampere: Vastapaino.
- Petrić, V. 1987. Constructivism in Film *The Man with the Movie Camera.* A Cinematic Analysis. Cambridge, New York, London: Cambridge University Press.
- Philosophy and Film* (1995), C. A. Freeland & T. E. Wartenberg (eds.) New York, London: Routledge.
- Pihlström, S. 2007. Emergenssi, pragmaattinen realismi ja ei-reduktiivinen naturalismi. *Tiede & Edistys* 32 (4), 267–283.
- Pisters, P. 2003. *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory.* Stanford, California: Stanford University Press.

- Polan, D. 2001. Auteur Desire. Screening the Past, n:o. 12.  
[www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast](http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast). (link checked: March 2001).
- Postmodernism and Social Inquiry. 1994. D. R. Dickens & A. Fontana (eds.)  
 London: UCL Press.
- Post-Theory – Reconstructing Film Studies. 1996. D. Bordwell & N. Carroll  
 (eds.) Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Pulkkinen, T. 1991. Jälkistrukturalismi ja subjektius. Teoksessa E. Sevänen, L.  
 Saariluoma & R. Turunen (toim.) Taide modernissa maailmassa.  
 Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin. Helsinki:  
 Gaudeamus, 124–140.
- Pulkkinen, T. 1996. The postmodern and political agency. Helsingin yliopisto.
- Pääjoki, T. 1999. Reittejä taidekasvatuksen kartalla. Taidekasityksen merki-  
 tyksistä taidekasvatusteksteissä. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Raatikainen, P. 2007. Reduktionismi, alaspäinen kausaatio ja emergenssi. Tiede  
 & Edistys 32 (4), 284–296.
- Rajchman, J. 2000. The Deleuze Connections. Cambridge, Massachusetts,  
 London, England: The MIT Press.
- Rajchman, J. 2001. Introduction. In Deleuze, G. 2001. Pure Immanence. Essays  
 on a Life, 7–23.
- Rodowick, D. N. 1994. The Crisis of Political Modernism. Criticism and  
 Ideology in Contemporary Film Theory. Berkeley, Los Angeles and  
 London: University of California Press.
- Rodowick, D. N. 1997. Gilles Deleuze's Time Machine. Durham, London: Duke  
 University Press.
- Ropars-Wuilleumier, M-C. 1994. The Cinema, Reader of Gilles Deleuze. In C. V.  
 Boundas & D. Olkowski (eds.) Gilles Deleuze and the Theater of  
 Philosophy. New York, London: Routledge, 255–261.
- Rosenbaum, J. 1998a. Godard in the nineties: An Interview, Argument, and  
 Scrapbook. Film Comment. 34 (5), 52–63.
- Rosenbaum, J. 1998b. Bringing Godard Back Home. In D. Sterritt (ed.) Jean-Luc  
 Godard–Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 100–106.
- Rosenbaum, J. 1999. Le vrai coupable: two kinds of criticism in Godard's work.  
 Screen 40 (3), 316–322.
- Roth-Lindberg, Ö. 1987. Transformation as a Device in Eisenstein's Visual  
 Language. In L. Kleberg & H. Lövgren (eds.) Eisenstein revisited. A  
 Collection of Essays. Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 25–38.
- Routila, L. O. 1985. Taidekasvatuksen tieteenala. Jyväskylän yliopisto. Taide-  
 kasvatuksen laitos. Keuruu: Clarion.
- Routila, L. O. 1986. Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutki-  
 mukseen ja taiteen teoriaan. Keuruu: Clarion.
- Routila, L. O. 1995. Taiteen teoriaa taidekasvatuksen perusteisiin. Jyväskylä:  
 Jyväskylän yliopisto. Taidekasvatuksen laitos.
- Rowe, K. K. 1990. Romanticism, Sexuality, and the Canon. Journal of Film and  
 Video 42 (1), 49–65.

- Rugg, L. H. 2005. Globalization and the Auteur: Ingmar Bergman Projected Internationally. In A. Nestingen & T. G. Elkington (eds.) *Transnational Cinema In a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 221–241.
- Ruthrof, H. 1997. Deleuze and the Body: Eluding Kafka's 'Little Death Sentence'. In I. Buchanan (ed.) *A Deleuzian Century? The South Atlantic Quarterly* 96 (3), 563–578.
- Ryan, M. 1982. *Marxism and Deconstruction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Saarikangas, K. 1991. Feministinen näkökulma taiteentutkimukseen. Teoksessa E. Sevänen, L. Saariluoma & R. Turunen (toim.) *Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lukácsista Fredric Jamesoniin*. Helsinki: Gaudeamus, 231–254.
- Salko, S. 1981. Auteur-teoria elokuvan tutkimuksen mallina. Teoksessa R. Silius (toim.) *Studio 11. Elokuvan vuosikirja 1981*. Helsinki: Suomen elokuva-säätiö, 56–81.
- Salmi H. 1990. Pariisiin ikävä, *Filmihullu* 1/90, 10–11.
- Salmi, H. 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.
- Schwab, M. 2000. Escape from the Image. Deleuze's Image-Ontology. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 109–139.
- Sederholm, H. 2000. *Tämäkö taidetta?* Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Shaviri, S. 1993. *The Cinematic Body. Theory out of Bounds. Volume 2*. Minnesota, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Shock to Thought: Expressions after Deleuze & Guattari*. 2001. B. Massumi (ed.) Florence, KY, USA: Routledge.
- Shusterman, R. 1997. *Taide, elämä ja estetiikka. Pragmatistinen filosofia ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sihvonen, J. 1988a. Bresson ja parametrinen elokuvakerronnan perusteet. Teoksessa P. Hyttinen (toim.) *Merkintöjä Robert Bressonista*. Kokkola: Chydenius-instituutin kannatusyhdistys, 80–103.
- Sihvonen, J. 1988b. Elokuva ja kerronta – johdanto David Bordwellin teokseen *Narration in the Fiction Film*. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvakeskus ry.
- Sihvonen, J. 1989. Elokuva – lingvistiikkaa ja psykoanalyysia: Christian Metz. Teoksessa R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) *Elokvateorian historia. Artikkelikokoelma*. Helsinki: Like, 200–222.
- Sihvonen, J. 1991. *Exceeding the Limits. On the Poetics and Politics of Audiovisuality*. Turku: SETS.
- Sihvonen, J. 1993. Audiovisuaalista änkytystä. Teoksessa M. Tarkka (toim.) *Video, taide, media antologia*. Helsinki: Taide, 237–245.
- Sihvonen, J. 1994. Tekijän kuva, kuvan tekijä. Auteur ja yleisö François Truffaut'n elokuvassa *Amerikkalainen yö*. Teoksessa R. Kinisjärvi, T. Malmberg & J. Sihvonen (toim.) *Elokuva ja analyysi*. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen Elokuva-arkisto, 118–133.

- Sihvonen, J. 1996. Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen. Helsinki: Gaudeamus.
- Sihvonen, J. 2004. Todellisuuden intensiivisyys: Deleuze, Pasolini, Afrikka. Teoksessa T. Taira & P. Väliaho (toim.) Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun. Turku: Eetos.
- Siivonen, T. 1992. Avantgarde ja postmodernismi. Itsekritiikki ja radikalisoituminen modernissa taideinstituutiossa. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisu. Julkaisu 33.
- Silverman, K. 1988. The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Silverman, K. 2001. The Author as Receiver. October 96 (Spring), 17–34. <http://www.jstor.org/>
- Smith, D. W. 1996. Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality. In P. Patton (ed.) Deleuze: A Critical Reader. Oxford, UK, Cambridge, USA: Blackwell, 29–56.
- Smith, G. 1996. Jean-Luc Godard. Film Comment 32 (2), 31–41.
- Sontag, S. 1969. Styles of Radical Will. London: Secker & Warburg.
- Staiger, J. 1985. The Politics of Film Canons. Cinema Journal 24 (3), 4–23.
- Staiger, J. 2003. Authorship Approaches. In Authorship and film. D. A. Gerstner & J. Staiger (eds.) New York, London: Routledge, 27–57.
- Steinbock, D. 1985. Taideteos ja taidekasvatus. Niskasen, Mollbergin, Salaman ja Turkan töitä yhteiskunnallisesta ja strukturalistisesta näkökulmasta. Helsinki: Gaudeamus.
- Sterritt, D. 1998. Ideas, Not Plots, Inspire Jean-Luc Godard. In D. Sterritt (ed.) Jean-Luc Godard - Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 175–178.
- Sterritt, D. 1999. The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stivale, C. J. 1998. Pragmatic/Machinic. Discussion with Félix Guattari (19 March 1985). In Stivale, C. J. The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari. Intersections And Animations. New York, London: The Guilford Press, 191–224.
- Tarasti, E. 1996. Esimerkkejä. Semiotiikan uusia teorioita ja sovelluksia. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkovski, A. 1989. Vangittu aika. R. Mäenpää, V. Makkonen & A. Alanen (toim.) Helsinki: Love kirjat.
- Temple, M & Williams, J. S. 2000. Introduction to the Mysteries of Cinema, 1985–2000. In M. Temple & J. S. Williams (eds.) The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism. J. V. Harari (ed.) London: Methuen.
- The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema. 2000. G. Flaxman (ed.) Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

- The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000. 2000. M. Temple & J. S. Williams (eds.) Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Toiviainen, S. 1984. Saatesanat. Teoksessa Elokuva Godardin mukaan. Helsinki: Love kirjat, 9–21.
- Toiviainen, S. 1985. Godard kriittikkona. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) Etunimi Jean-Luc. Varsinais-Suomen elokuvakeskus. Julkaisu n:o 2: Turku, 14–25.
- Toiviainen, S. 1989. Ranskalaiset pioneerit. Teoksessa R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) Elokvateorian historia. Artikkelikokoelma. Helsinki: Like, 12–25.
- Toiviainen, S. 1989b. Realismin dilemma: André Bazin ja hänen perintönsä. Teoksessa R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) Elokvateorian historia. Artikkelikokoelma. Helsinki: Like, 130–145.
- Toiviainen, S. 1995. Elokuvan Hengenveto. Ranskan Uusi Aalto ja sen perintö. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen Elokuva-Arkisto.
- Transnational Cinema In a Global North. Nordic Cinema in Transition. 2005. A. Nestingen & T. G. Elkington (eds.) Detroit: Wayne State University Press.
- Truffaut, F. 1982. Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus. Filmihullu 5/1982, 4–11.
- Tuominen, S. 1999. Mediapedagogiikkaa opettajankoulutuksessa I. Koulutuksen vaikuttavuuden arviointia viiden opiskelijan koulutus- ja mediaelämäkerran avulla. Tampereen yliopisto: Tampereen yliopiston opettajankoulutuslaitoksen julkaisuja A 17/1999.
- Turvey, M. 1997. Seeing theory: On Perception and Emotional Response In Current Film Theory. In R. Allen & M. Smith (eds.) Film Theory and Philosophy. Oxford: Clarendon Press, 431–457.
- Uusi sivistysanikirja (1981), A. Aikio (toim.) Helsinki: Otava.
- Vainikkala, E. 1993. Oppinut taikina. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston ylioppilaskunnan julkaisu n:o 30.
- Valkola, J. 1984. Elokuvat kertovat I. Jyväskylä: Keski-Suomen läänin elokuvaneuvonta.
- Valkola, J. 1989. Rudolf Arnheim ja elokuvan vääristämät todellisuudet. Teoksessa R. Kinisjärvi, M. Lukkarila & T. Malmberg (toim.) Elokvateorian historia. Artikkelikokoelma. Helsinki: Like, 110–118.
- Valkola, J. 1992. Katseen visiot. Näkökulmia elokuvan esteettiseen havainnointiin I. Keski-Suomen Elokuva- ja videokoulutuskeskuksen julkaisuja.
- Valkola, J. 1993. Perceiving the Visual in Cinema. Semantic Approaches to Film Form and Meaning. Jyväskylä Studies in the Arts 42. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Valkola, J. 1999. Kuvien havainnointi ja montaasin estetiikka. Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin. Jyväskylä: JULPU, Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos.

- Varjola, M. 2002. Tekijänpolitiikan vaiheet. *Filmihullu* 2/02, 4–13. Vastarintaa nykyisyydelle. Näkökulmia Gilles Deleuzen ajatteluun. 2004. T. Taira & P. Väliaho (toim.) Turku: Eetos.
- Vattimo, G. 1989. *Läpinäkyvä yhteiskunta*. Käänt. Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus. Alkup. *La Società trasparente*. Garzanti editore, 1989.
- Varto, J. 2001. *Kauneuden taito*. Estetiikkaa taidekasvattajille. Tampere: Tampere University Press.
- Viano, M. 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. 1993. M. Tarkka (toim.) Helsinki: Taide.
- Vuorinen, J. 1996. *Estetiikan klassikoita*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tietolipas 126.
- Vähämäki, J. 1998. Friedrich Nietzsche ja elämän estetiikka. Teoksessa I. Reiners & A. Seppä (toim.) *Etiikka/Estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus. s. 80–120.
- Walton, K. L. 1997. On Pictures and Photographs: Objections Answered. In R. Allen & M. Smith (eds.) *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 60–75.
- Welsh, W. 1997. *Undoing aesthetics*. London: Sage Publications.
- White, A. 1996. Jean-Luc Godard. *Film Comment* 32 (2), 26–30.
- Williams, J. 2003. *Gilles Deleuze's Difference and Repetition. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Williams, J. S. 1999. The Signs Amongst Us: Jean-Luc Godard's *Histoire(s) du cinéma*. *Screen* 40 (3), 306–315.
- Willemsen, P. 1981. Cinematic Discourse – The Problem of Inner Speech. *Screen* 22 (3), 63–93.
- Willis, D. 1980. Modernism: The Terror from Beyond Space. *Film Comment* 16 (Jan/Feb), 9–15.
- Witt, M. 1999. The Death(s) of Cinema According to Godard. *Screen* 40 (3), 331–346.
- Witt, M. 2000. Montage, My Beautiful Care, or Histories of the Cinematograph. In M. Temple & J. S. Williams (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 33–50.
- Wollen, P. 1976. 'Ontology' and 'Materialism' in Film. *Screen*. 17 (1), 7–23.
- Wollen, P. 1977. Merkityksen ongelma elokuvassa. Käänt. Tarmo Malmberg. Helsinki: Gaudeamus. Alkup. *Signs and Meanings in the Cinema*. Secker & Warburg, 1969.
- Wollen, P. 1981. The Field of Language in Film. *October*. 17 (Summer), 53–60.
- Wollen, P. 1985. Godard ja postmodernismi. Teoksessa S. Alitalo & J. Sihvonen (toim.) *Etunimi Jean-Luc*. Varsinais-Suomen elokuvakeskus. Julkaisu n:o 2: Turku, 82–93.
- Wollen, P. 1986. Godard and Counter-Cinema: *Vent d' Est*. In P. Rosen (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press, 120–129.

- Woodward, K. S. 1984. European anti-melodrama: Godard, Truffaut, and Fassbinder. *Post Script*, 3 (2), 34–47.
- Wright, A. 2000. Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of the Montage. In M. Temple & J. S. Williams (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 51–60.
- Ylä-Kotola, M. 1997. Jean-Luc Godardin filosofian-historialliset kiinnekohdat. Rovaniemi: Suomen mediatieteen seura.
- Ylä-Kotola, M. 1998. Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatio-kulttuurin lähtökohdista. Rovaniemi: Lapin yliopisto, taiteiden tiedekunta, mediatieteen julkaisuja B1.
- Youngblood, G. 1998. Jean-Luc Godard: No Difference between Life and Cinema. In D. Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 9–49.
- Zelizer, B. 1997. Every Once in a While: Schindler’s List and the Shaping of History. In Y. Loshitzky (ed.) *Spielberg’s Holocaust. Critical Perspectives on Schindler’s List*. Bloomington, Indianapolis: Indiana university Press, 18–35.
- Žižek, S. 2004. *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*. New York and London: Routledge.

Luettelo sisältää tutkimusaineistona olleet Jean-Luc Godardin elokuvat:

- Viimeiseen hengenvetoon (*À bout de souffle*, Ranska 1960)
- Pikku sotilas (*Le Petit soldat*, Ranska 1960)
- Nainen on aina nainen (*Une femme est une femme*, Italia, Ranska 1961)
- Elää elämänsä (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Ranska 1962)
- Karabinieerit (*Les Carabiniers*, Ranska, Italia 1963)
- Sen täytyi tapahtua/Keskipäivän aave (*Le Mépris*, Ranska, Italia 1963)
- Hullu Pierrot (*Pierrot le fou*, Ranska, Italia 1965)
- Maskuliini/feminiini (*Masculin/Féminin: 15 faits précis*, Ranska, Ruotsi 1966)
- Made in U.S.A (Ranska 1966)
- Aviovaimo Pariisissa (*Deux ou Trois Choses que je sais d'elle*, Ranska 1967)
- Kiinatar (*La Chinoise*, Ranska 1967)
- Viikonloppu (*Week-end*, Italia, Ranska 1967)
- Sympathy for the Devil/One plus One (Iso-Britannia 1968)
- Iloinen tietäminen (*Le Gai Savoir*, Ranska, Saksan liittotasavalta 1969)
- Kaikki ovat oikeassa (*Tout va bien*, Italia, Ranska 1972)
- Numéro Deux (Ranska 1975)
- Ici et ailleurs (Ranska 1976)
- Comment ça va (Ranska 1978)
- Pelastukoon ken voi (*Sauve qui peut (la vie)*, Ranska, Itävalta, Saksan liittotasavalta, Sveitsi 1980).



Lettre à Freddy Buache (à propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne)  
(Ranska 1982)

Intohimo (*Passion*, Ranska, Sveitsi 1982)

Etunimi Carmen (*Prénom: Carmen*, Ranska 1983)

Terve Maria ('*Je vous salue, Marie*', Ranska, Sveitsi, Iso-Britannia 1985)

Salapoliisi (*Déetective*, Ranska, Sveitsi 1985)

King Lear (Bahamas, USA 1987)

Uusi aalto (*Nouvelle Vague*, Sveitsi, Ranska 1990)

JLG/JLG: December Self-Portrait (*JLG/JLG - autoportrait de décembre*, Ranska 1995)

Histoire(s) du cinéma Program 1-8. (Ranska 1998)

Rakkauden sävel (*Éloge de l'amour*, Ranska, Sveitsi 2001)

Meidän musiikkimme (*Notre Musique*, Ranska, Sveitsi 2004)