

LIIKKEITÄ KATSEEN ELEMENTISSÄ

Kirjassaan *L'Évidence du film* ("Elokuvan ilmeisyys")¹ Nancy käsittelee iranilaisen elokuvantekijän Abbas Kiarostamin elokuvia ja esittää tulkinnan siitä, kuinka Kiarostamin elokuvat maailman kuvittamisen tai esittämisen sijaan kuvantavat maailmaa, tekevät sitä ilmeiseksi näkyvyydessään.² On siis kyse maailman kuvallisuuden ja elokuvan suhteesta. Nancy kirjoituksessa tämä teema muotoutuu elementaarisuuden teemaksi. Hän toteaa, että elokuvasta muodostuu katseen elementti (Nancy 2001, 21). Tämä elementti ei ole staattinen, vaan liikkeessä, vailla omaa paikkaa. Nancy kirjoituksessa piirtyy esiin – monien muiden teemojen ohella – ainakin kolme elementaarista liikettä: 1) elokuvallinen liike ja sen rakentuminen Kiarostamin elokuvissa 2) katseen uudelleen jäsentymisen liike, joka implikoi tiettyä siirtymää elementaarisuudessa itsessään 3) elementaarisuuden siirtymään liittyvä poliittinen tai paremminkin poliittisen liike, jota Nancy on toisaalla hahmotellut käyttäen ilmauksia "estetiikan fraktalisoituminen" ja "mielen praksis" (Nancy 1994, 11-70; Nancy 1997, 9.). Keskityn tässä hahmottelemaan näistä kahta ensimmäistä.

MAAILMANKUVAN AJASTA MAAILMANKUVAN LIIKKEESEEN

Esseessään "Maailmankuvan aika" Martin Heidegger nostaa esiin maailman kuvallisuuden teeman. Hän esittää, että uudella ajalla kartesiolaisen *cogiton* varaan rakentuu kokonainen laskelmoivan ja varmistavan ajattelun koneisto. Tätä representatiivista ajattelua, *Vorstellungia*, "eteen-asettamista", Heidegger luonnehtii "maailman valloittamiseksi kuvana" (Heidegger 2000, 30). Kyse on paikantumisesta, kartoittamisesta ja kokonaisuuden hahmottamisesta. Representoivalle ajattelulle olevaa on vain se, mille voi osoittaa paikan (Heidegger 1989, 148-168.) Jacques Derridaa seuraten voi sanoa, että tällainen ajattelu on "ontologiaa"; siinä yhdistyvät läsnäolon ja paikan metafysiikka, ontologia ja topologia (Derrida 1993, 137).

Heideggerin "tekniikan kysymisen" valossa representaation rakenne ei ole staattinen. Tekniikan olemista luonnehtii liike, joka jatkuvasti vie pohjan kiinteiltä tilan ja ajan jäsentymiltä. "Eteen-asettamisen" kehikko on liikkeessä.³ Heideggerin essee "Maailmankuvan aika" herättääkin kysymyksen maailmankuvan kineettisestä puo-

lesta, sen “elokuvallisuudesta” (Weber 1996, 30-31). Mikä on teknisten kuvien, kuten valokuvan ja elokuvan osuus maailmankuvan liikkeessä? Tämä kysymys on taustalla Nancyin pohtiessa Kiarostamin elokuvia.

Heideggerin tavoin Nancy ajattelee, että maailma ei ole kuvattavissa ja merkityksellistettävissä oleva ympäristö tai tietoisuuden kohde. *Olemisen ja ajan* sanastossa maailma on tematisoimaton viittaussuhteiden verkosto, jonka puitteissa maailmassa-oleminen aina jo tapahtuu (Heidegger 1986, 76, 86). Viittaussuhteiden ja maailmassa-olemisen sijaan Nancy painottaa kuitenkin merkityksiin palautumatonta “kohti-olemista” (*être à*) (Nancy 1997, 8).⁴ Nancyin sanoin ilmaistuna maailma konstituioituu mielenä (*sens*) ja mieli maailmana. Ranskan sana *sens* (“aisti”, “suunta”, “taju”, “merkitys”, “mieli”) on tässä ymmärrettävä kaikissa merkitysulottuvuuksissaan ja niiden yhteenkietoutumana.

Nancy korostaa, että meidän maailmamme ei ole kokonainen ja staattinen *kosmos* tai *mundus*, jossa maailman osatekijöillä olisi omat paikkansa. Aikamme maailma ei ole merkityskokonaisuus. Sitä luonnehtii pikemminkin sekä transsendentin mielen että maailman ykseyden poissaolo. (Mt., 4-6.) Paradoksaalisesti juuri tämä poissaolo muodostaa maailmamme mielen. Globalisoitunut maailmamme on vailla sisä- ja ulkopuolta ja näin ollen vailla tiettyjä mieltä kannattelevia ääriä. Nancyin mukaan kuitenkin jo pelkkä kohti-oleminen on maailmaa mielekkyytenä. Näin ajateltuna maailmalla ei ole enää mieltä, se on mieltä (mt., 8). Tämän ajattelemiseksi on irtauduttava signifikaation paradigmat. Tällä tiellä kohtaamme kuvan.

ELOKUVAN UUSI ALKU

Elokuva on eheän maailman poissaolon aikalainen. Se on jo lähtökohtaisesti tekemisissä fragmenttien ja eheyden illuusion konstruoinnin kanssa. Elokuvaa on käytetty yhtäältä läsnäolon perustojen, merkitysten ja arvojen varmistamiseen. Se on toisin

sanoen valjastettu palvelemaan sitä, mitä Nancy kutsuu “myytilksi” (mt., 6, 170). Toisaalta elokuvan avulla on käyty myyttejä vastaan, siitä on tehty arvojen relativoinnin ja representaatioiden purkamisen, “nihilismin”, väline.⁵

Nyt elokuva näyttäisi olevan avautumassa toisaalle. Nancy kirjoittaa Kiarostamin elokuvien yhteydessä elokuvan “uudesta alusta” (*recommence*). Nancyin mukaan elokuvan itsereflektio, joka luonnehtii tätä “uutta alkua”, ei tapahdu ensisijaisesti symbolis-imaginaarisella myytti/nihilismi-akselilla vaan suhteessa muihin kuvantamisen muotoihin, kuten teatteriin, sirkukseen, maalaukseen, valokuvaan, televisioon ja videoon (Nancy 2001, 13, 19). Kiarostamilla elokuvalliseksi teemaksi nousee myös kuvan ja äänen erillisyyden synestesian katkos.⁶ Elokuva, niin kutsuttu “seitsemäs taide”, suhteutuu itseensä eriytyksen ja erottautumisen liikkeessä, joka panee liikkeelle paitsi elokuvan oman alan myös koko taiteen alueen (mt., 23).

Nancyin mukaan Kiarostami ei ole vain yksi uusi elokuvantekijä muiden joukossa. Hän nousee esiin elokuvan uuden alun “etuoikeutettuna todistajana” (mt., 13).⁷ Etuoikeutettu Kiarostami on yhtäältä globalisaation aikalaisena ja toisaalta sekä lännen että idän perillisenä. Hänen näköalapaikkansa sijoittuu monella tavoin maailmojen väliin.

Nancyille elokuvan “uusi alku” on sitä, että elokuva lähestyy uudelleen itseään ja panee itsensä peliin elokuvana (mt., 11-13). Kyseessä ei siis ole uusi epookki, uusi genre tai persoonallinen tyyli vaan elokuvan elokuvallinen affirmaatio. Tässä ei sinänsä ole mitään uutta. Nancy kuitenkin toteaa, että elokuvalla on vasta vähitellen tullut mahdolliseksi peilata itseään – satavuotiaan kokemuksella – suhteessa sekä itseään nuorempiin että vanhempiin kuvantamistekniikoihin ja “ilmentää (*met en évidence*) tiettyä maailman muotoa tai mieltä” (mt., 13). Nancya mukailleen voi sanoa, että elokuva *mieltää* tilaa ja aikaa. Se tuo mielen tilallisen ja ajallisen ulottuvuuden

esiin. Elokuvan “uusi alku” olisi näin ollen sitä, että elokuva *mieltää mieltävänsä* tilaa ja aikaa. Tätä voi kutsua *maailman taktiseksi kuvantamiseksi* (“taktisuus” viittaa tässä sekä tahdikkauteen, että taktiiliisuuteen, tunnusteluun).⁸

KIAROSTAMI JA KUVAN MIELI

Avainsana Nancyn Kiarostami-kirjassa on “evidenssi”.⁹ Kiarostamin elokuvien yhteydessä Nancy ajattelee tässä sanassa ilmentämistä, elokuvassa ja elokuva *na* muotoutuvaa ilmeisyyttä, joka paitsi edellyttää tiettyä etäisyyttä ja mittaa, myös kantaa mukanaan sokeaa pistettä (mt., 13, 43, 73). Kuten silmässä, tämä sokea piste ei *estä* näkemistä vaan *mahdollistaa* näkemisen, se *painostaa* katsomaan.

Kiarostamin elokuvat painostavat katsomaan. Elokuvan *Tuuli meitä kuljettaa* (1999) eräässä kohtauksessa kamera seuraa maassa vierivää hedelmää. Huomio ei kiinnity siihen, miksi tai mihin se vierii, vaan siihen tosiasiaan, että sen vieriminen on tehty näkyväksi. Elokuvasa *Kirsikan maku* (1997) itsemurhaa hautova (mies)-päähenkilö ajaa mutkikkaita vuoristoteitä pitkin värväten itselleen hautaajaa. Elokuvan juonenkäänteet ovat täysin toissijaisia vuoristotien mutkiin nähden. Jokainen kohta on mahdollinen käännekohta. *Kirsikan maku* on poimuttuneeksi tilaksi muodostuneen (kairologisen) ajan kuva, jossa taikaumat ovat pikemminkin tilallisia kuin ajallisia. Ajanhetket kiinnittyvät paikkoihin, viime kädessä päähenkilöä odottavaan hautakuoppaan, joka toimii koko elokuvan aikatilan napana.

Kiarostamin elokuvissa ajan tilallistuminen on elokuvan itsereflektiota. Usein keskeisessä asemassa oleva liikkuva auto on kuvan liikkeen, nyt-hetken ja keston, jatkuvuuden ja katkosten kiinne kohta.¹⁰ Se on elokuva-apparaatin metafora ja elokuvallisen muodon allegorinen keskus. Elokuvan liike ei tapahdu suhteessa annettuihin paikkoihin. Se on liikkettä, joka pikemminkin tuottaa paikallisuutta ilmentä-

mällä paikan liikkettä, toisin sanoen paikan metaforisuutta. Aristotelestä mukaillen voi sanoa, että metaforisena paikkana auto on liikkuva astia, sisältävän ja sisällytetyt kosketuspinta.¹¹ Kiarostami nostaa tämän teemaksi usein myös dialogin tasolla: kuvassa kulloinkin olevat henkilöt kyselevät toisiltaan toistuvasti “mistä tulet?”, “mihin menet?”. Liikkuva kuva sisällyttää siinä esittäytyvät oliot liikkeeseensä. Tämä koskee erityisesti Kiarostamin elokuvien päähenkilöitä, joita Nancy osuvasti luonnehtii “metodisiksi”. Hän kirjoittaa:

[Kiarostamin elokuvissa] mielekkyys [*sens*] ei ole narratiivista, teleologista eikä edes toistoon perustuvaa [*répétitif*]. Ehkä se ei ole merkitystä lainkaan tai ehkä siinä on mieltä enää vain suunnan tunnuksi: me seuraamme polkua tai etsimme tietä. Itse tie on tietyllä tavoin totuus, niin monien itä- ja länsimaisten oppien mukaisesti, ja sana “metodi” (joka merkitsee tutkimuksen polkua tai tietä) on näiden filosofinen tiivistelmä. Protagonistit ovat luonteeltaan metodisia – tämä muita vähemmän psykologinen sana johtaa ehkä vähiten harhaan luonnehdintana heidän kuljetusroolistaan. (Mt., 55.)¹²

Myös valokuva toimii Nancyn mukaan Kiarostamin elokuvissa auton ja protagonistin tavoin katseen metodisena liikuttajana. Nancy jopa esittää, että “elokuvan todellinen moottori on valokuvallinen pysähtyneisyys” (mt., 53). Kyse ei ole moottorista ainoastaan liikkeen ylläpitäjän mielessä. Elokuvan moottorina ja katseen metodisena liikuttajana valokuva on vakio, jonka suhteen liike tuottaa variaatioita (mt., 53). Nancy kiinnittää huomiota siihen kuinka Kiarostamin elokuvissa valokuva esiintyy paitsi narraation tasolla (valokuvia otetaan, kameralla tähdätään) myös kätkeytyneenä viiterekisterinä, jota lähestytään eri tahoilta kuin kuvan aihiota tai skeemaa. Elokuva on sitä, että reaalin napataan ruutu ruudulta kuvaan. Nancy ajattelee tätä kaappaamisen sijaan katseen ehtona: kohde ei tule siinä koskemattomuutensa menettäen riistetyksi vaan todennetuksi

(mt., 33). Tähän liittyen Nancy toteaa, että elokuvassa muodon variaatioita voi ajatella metamorfoosina tai anamorfoosina (mt., 53). Katsoja on toisin sanoen osallisena kuvautumisen tapahtumassa, liikkeen ja pysähdyksen vuoropelissä, joka vasta tuo esiin kuvan muotoavana voimana. Nancyyn mukaan kuva, myös liikkuva kuva, on *kuvana* aina liikkumaton, sillä kuva on jännitteistä intensiteettiä ja voimaa, joka jäsenyy muodoksi (Nancy 2003, 26). Kuva on “voima, joka pakottaa muodon koskemaan itseään” (mt., 25). Tältä kannalta tarkasteltuna Kiarostamin elokuvissa katsetta liikuttaa pysäytyskuvan lupaus, joka lunastuu kuvan liikkeenä, ei liike kohti päätepidettä tai ideaa vaan kuvaan itseensä piirtyvä liike-energia, kuvan jatkuva tuleminen.¹³

KATSEEN LIIKUTUS

Nancy toteaa, että Kiarostamilla estetiikka on alisteista “didaktiikalle” (kreik. *didaskhein*, “opettaa”) tai “heuristiikalle” (kreik. *heuriskein*, “löytää”) (mt., 25). Kiarostamin elokuvien muoto ja niissä käytetyt itsereflektion strategiat eivät palvele elokuvan narsistista itsepeilailua tai metatason spekulointia. Toisaalta ne ovat etäällä myös dokumentaarisen elokuvan didaktiikasta, sikäli kun tämä implikoi aiheen ja sen käsittelytavan erillisyyttä. Kiarostamin elokuvat johdattelevat *katseen liikkeeseen* ja siinä esiin nousevan *vastuksen tuntuun*. Ne koulivat katsetta katsomaan maailmaa merkityksiin takertuvien kuva-aiheiden ja merkkien ohii. (Mt., 25-27.)

Satavuotisen historiansa myötä elokuva “on vähitellen mahdollistanut katseen, joka ei tarkkaan ottaen ole enää representatation katsomista eikä representoivaa katsomista” (mt., 15). Elokuva ei asetu katsojan eteen objektina, se ei ole katsomistilassa kohdattava esine. Elokuva johdattelee katsojan toiseen tilaan. Kiarostami korostaa tätä erilaisilla “tilanavauskuvilla” ja kuvilla, jotka tukkivat näkymän ja pakottavat katseen pintaan.

Näin mobilisoitu elokuvallinen katse ei ole luonteeltaan kaappaava, sillä se on tehty osalliseksi liikkeestä, ei pelkästään mekaanisesta liikkeestä vaan myöskin mielen liikkeestä. Näin elokuva ei johdattele ainoastaan toiseen tilaan vaan vieläpä *toisen katseen* tilaan.

Kiarostami muistuttaa katsojaa katseen liikutuksesta jatkuvasti monin tavoin. Yksi näistä keinoista on suoraan kameraan kohdistuva katse, “mahdoton otos itseään katsovasta katseesta”, kuten Nancy asian ilmaisee (mt., 17). Elokuvassa *Tuuli meitä kuljettaa* (1999) tällainen mahdoton katse esiintyy kahdesti. Ensin se esiintyy otoksessa, jossa elokuvan päähenkilö, antropologi-elokuvantekijä ajaa partaansa kameran ollessa peilin paikalla. Juuri tätä ennen hän oli yrittänyt valokuvata vuoristokylän asukkaita, mutta eräs kohteena ollut nainen oli kieltänyt häntä kuvaamasta. Toisen kerran mahdoton katse välähtää – tätä Nancy ei mainitse – juuri ennen elokuvan loppukohtausta, jossa päähenkilö vihdoinkin pääsee kuvaamaan kauan odottamaansa hautausmaata. Molemmissa tapauksissa yhteys valokuvaamisen eleeseen nousee korostetusti esiin.

Tällä tavoin liikutetulle katseelle ei jää tilaa reflektoida tai spekuloida. Nancyyn mukaan kyseessä ei ole “symbolinen” eikä “imaginaarinen” katse vaan katseen avautuminen reaaliselle.¹⁴ Tämä puolestaan edellyttää katseen *eetoksen* omaksumista. Elokuvallinen katse “kantaa” toisaalle sikäli kun se omaksutaan ja kun sitä “kannetaan” kuin vaatteita (*porter*). (Mt., 19.) Kyse on toisin sanoen siitä, että katseeseen *pujahdetaan*, kuten vaatteisiin pujahdetaan. Federico Ferrari kutsuu näin omaksumista katsetta “ajattelevaksi katseeksi” (*sguardo pensante*), joka saa “kuvallisen ajattelun” (*pensiero figurativo*) hahmon (Ferrari 2006, 10-11). Elokuvallinen katse, joka tuntee nahoissaan mieltävänsä tilaa ja aikaa on tässä mielessä kuvallista ajattelua. Katseeseen pujahtaminen tapahtuu sokean pisteen kautta. Elokuvallisen katseen liike on jatkuvaa siirtymistä kohti ei-mitään.

Tämä ei-mikään on Nancylle kuolema, ei päätepuoleen mielessä vaan nimenomaan tänä siirtymisenä. Elokuva johdattelee katseeseen, joka “filmaa elämää” kuoleman näkökulmasta, toisin sanoen näkökulmasta joka on samalla sekä mahdollista että väistämätön (Nancy 2001, 19). Katseeseen pujahtaminen tekee ilmeiseksi sen, ettei läsnäolo ole pelkkä näkemisen asia: “Se [läsnäolo] tulee osaksemme kohtaamisissa, murheissa ja huolissa” (mt., 31).

Nancy kutsuu elokuvan “uutta alkua” “paluiksi reaalisena” (mt., 23). Hän korostaa tässä yhteydessä, että kyse ei ole kuvien lumosta, joka vetäisi meitä kohti jotakin epätodellista, vaan kuvista sikäli kun niiden todellisuus itsessään on pääsy reaalisesta tuntumaan (mt., 17). Kuva saattaa katseen kosketuksiin todellisen kanssa. Elokuvan evidenssi on sitä, että liikutettu katse ottaa huomioon reaalisesta kitkan, tekee sille oikeutta, mittaa itseään sen suhteen. “Katse on viime kädessä reaalisesta ajattelua, asettautumista sellaisen mielekkyyden (*sens*) koeteltavaksi, jota ei hallita” (mt., 39).

Halunsa liikkeessä katse kohtaa reaalisesta vastuksen. Sikäli kun katseessa on kyse suhteesta toiseen, niin katseen liikkeessä ilmenevä vastus velvoittaa tarkkaavaisuutta kääntymään huomaavaisuudeksi.¹⁵ Kiarostamin elokuvissa tämä tuntuu usein tarjoavan motivaation narraatiolle. Liikutettu ja altistettu katse muodostaa vetovoimakeskuksen hänen elokuviensa keskeisille toiseutta käsitteleville teemoille: sukupuolten väliset suhteet, lapsen suhde aikuiseen, elämän ja kuoleman yhteispeli sekä perinteisen ja modernin Iranin välinen murros. Kiarostamin didaktiikka ei rajaudu elokuvan itsereflektion tasolle, sillä on useampia kärkiä.

KATSEEN UUELLEEN JÄSENTYMINEN

Kuten Kiarostami ei ole vain yksi uusi elokuvantekijä muiden joukossa, ei elokuvakaan ole vain yksi uusi taidemuoto. Elokuva on kehkeytynyt kokemuksen muodoksi, joka on “raskaana tulevasta” (mt., 21). Nancy toteaa kirjapainotaidon ja musiikin uusintamistekniikoiden olleen vastaavia kokemuksen muodostumia, joissa jokin uusi on ollut tulollaan. Nyt elokuvasta (kuten valokuvasta, joka monin tavoin kietoutuu elokuvaan) muodostuu “elementti täysin sen mediaalisen kantajan (*support*), joka se myös on, tuolla puolen: katseen ja katseena ilmenevän reaalisesta elementti” (mt., 21).

Elementti on perinteisesti maailman osatekijän nimi. Antiikin filosofeille luonnon elementtien erittely muodosti lähtökohdan ajatella aistimaailman eriytyneisyyttä (Aristoteles, *Taivaasta*, III Kirja; Nancy 1994, 14). Miten ajatella elokuvaa, katseen teknistä elementtiä, suhteessa maailmaan?

Nancy korostaa, että teknologisoitunut maailma ei ole pilattua luontoa vaan maailman tulemistä maailmaksi. Maailma ei ole luonto, ei universumi eikä maapallo – nämä ovat kaikki annettujen totaliteettien nimiä. Maailma on yhdessä-olemisen ja osatekijöidensä yhteenkokoontuneisuuden nimi. Maailman hahmottaminen taas edellyttää tekniikkaa. Lyhyesti sanottuna *maailma on tekninen kooste*. Epäsuorasti Heideggeriin viitaten Nancy toteaa, että “tekniikan kysymisessä” on viime kädessä kyse mielen osittumisesta ja rajautumisesta, kynnyksistä. Maailma on toisaalta mielen ylenpalttisuutta, tietoon ja teokseen palautumatonta “tyhjän työstämistä” (*desouvrement*) ja toisaalta mielen teknistä esiintuomista, “mielen tekoälyä”, kuten Nancy asian ilmaisee. (Nancy 1997, 40-41.)

Nancyille elementti on yhtä vähäisessä määrin annettu totaliteetti kuin maailmaan. Teoksessa *Au fond des Images* Nancy kirjoittaa: “[R]eaalista on maa, meri, hiekka, jalkapohjat, henkäys, yrttien ja hiilen tuok-

su, sähkön rätinä, pikseleiden kuhina” (Nancy 2003, 109). Katseen elementtinä elokuva on tekninen kooste: “[V]alo, ilma, henkäys kuuluvat elokuvan elementtiin mediuemina, joiden läpi se kulkee, vaeltaa ja tahtuu todentaen itsensä” (Nancy 2001, 51). Nancy toteaa myös, että Kiarostamin elokuvissa televisioantenni, matkapuhelin ja tuuli todentavat “eteeristä jatkumoa linssin ja valkokankaan välillä” (mt., 49). Ne tuovat esiin “värähtelyn järjestyksen, joka kulkee tilan poikki” (mt., 49). Elokuvan uusi alku on tekemisissä tämän värähtelyn kanssa. Valko-

kankaalle heijastettu kuva värähtelee. Kiarostamin elokuvissa sen kanssa värähtelee myös “tuuli, ilman tai eetterin liikehdintä, henkäys joka kantaa toisenlaisen kuljetuksen kuvaa kuin mitä filmin aukikelautuminen on” (mt., 51). Muodostuu värähtelyjen interferenssi, jonka mediumina elokuva mieltää tilaa ja aikaa häivyttäen ääriä yhtäällä ja tuoden niitä esiin toisaalla. Se rajaa, osittaa ja rytmittää mieltä. Elokuvallinen katse liikkuu tunnustellen maailman ääriä. “Kuva pysyy etäällä, mutta me sukellamme sen elementtiin” (mt., 50).

viitteet

1. Kirja koostuu kolmiosaisesta kirjoituksesta, Nancyn valikoimasta ja ryhmittelemästä stillkuvien sarjasta sekä Nancyn ja Kiarostamin keskustelusta. Kirja on kolmikielinen: ranska, englantia, persia. Kirjaan sisältyvän kirjoituksen kolmas osa on alunperin ilmestynyt otsikolla “De l'évidence” julkaisussa *Cinématheque* (no. 8 syksy 1995).
2. Sanavalinnalla “kuvantaa” viitataan Nancyn teoksessa *Au fond des images* tekemään erotteluun *illustrer* (kuvittaa) / *imaginer* (kuvitella) / *imager* (kuvantaa). Kuvantaminen eroaa edellisistä siinä, että se tuo esiin kuvan muodostumisen tapahtuman (Nancy 2003, 127-128).
3. Heidegger on käsitellyt tekniikkaa ja sen taustalta löytyvää kreikan *tekhneä* useissa kirjoituksissaan. Tässä esillä olevien teemojen kannalta keskeinen kirjoitus on etenkin “Die Frage nach der Technik” (“Tekniikan kysyminen”)
4. Vaikka Nancy ajattelussaan on paikoin hyvinkin lähellä Heideggeria, niin maailman ja mielen teemojen kohdalla hän kuitenkin ottaa etäisyyttä epokaaliseen ajatteluun (ks. esim. Nancy 1997, 6-7, vrt. Lindberg 2006).
5. Jeffrey Librett kiinnittää huomiota siihen, että Walter Benjaminin “politiikan estetisointi” vastaa Nancyn “myyttiä” ja “estetiiikan politisoiminen” “nihilismia” ja sen radikalisoimista. Hänen mukaansa Nancy hahmotelee relatiivisen arvon ja absoluuttisen arvon dialektiikkaa, jonka valossa nihilismi absolutisoi arvojen relatiivisuuden ja myytti taas perustaa itsensä absoluuttisen arvon ideaan. (Librett 1997, 171.) Nancyn näkö-
6. kulmasta nihilismi on aikamme myytti, myytti myyttittömyydestä. Hän ehdottaa absoluuttista relativointia. Tämä tarkoittaa muun muassa sitä, että taiteen autonomian (teos itsenvaraisena fragmenttina, nihilismi) ja kokonaistaideteoksen (myytti) välisen vallinnan sijaan itse estetiikka on fragmentoitava. Kansalaislähtöisen ja subjektilähtöisen politiikan välisen vallinnan sijaan Nancy taas ehdottaa jakamisen, äärettömän äärellistämisen ja toisenvaraisuuden politiikkaa. (Nancy 1997.) Sikäli kun “taiteen politisoiminen” merkitsee Benjaminille radikaalia nihilismia niin sen voi katsoa tulevan hyvin lähelle Nancyn fragmentoitua estetiikkaa ja toisenvaraisuuden politiikkaa.
6. Aistien yhteispeli ja sen katkoksellisuus on teema, jota Nancy on käsitellyt suhteessa taiteen ykseyden kysymykseen (Nancy 1994, 11-70).
7. Nancyn Kiarostami-kirjaa on – mielestäni hieman hätäisesti – kritisoitu siitä, että se jää “taiteellisen luonnoksen” asteelle ja että Nancy operoi siinä turhan rajallisella määrällä “esimerkkejä”, eikä näin ollen kykene lunastamaan väitettä elokuvan uudesta alusta (Kretzschmar 2002, passim). Tämäntyyppinen kritiikki kompastuu omiin lähtökohhtiinsa jo alkumetreillä. Kiarostamin elokuvat eivät nimittäin ole Nancylle *esimerkkejä* minkään edustavan otoksen mielessä. Ne ovat *kosketuspintoja*, jotka johdattelevat ajattelemaan elokuvan suhdetta siihen itseensä. Vastaavia kosketuspintoja voisi hakea muualtakin, Kiarostami ei ole tässä mielessä ainutlaatuinen elokuvantekijä. Hänen elokuvan-

- sa eivät ole esimerkkejä, joiden vakuuttavuutta toiset vastaavat esimerkit voisivat tukea. *Esimerkin* voi vetää hihasta, jos sille varattu paikka on valmiiksi pedattu. *Kosketuspinta* puolestaan edellyttää lähituntumaa, tunnustelua ja alttiiksi asettumista, taktista ja tahdikasta ajattelua. Kiarostami-kirjaan valikoimansa laajan stillkuvien sarjan evästyksiksi Nancy toteaa: "Tässä kirjassa diskurssin ja kuvien suhteen tulisi pysyä vapaana – ei kommentaaria, ei kuvitusta" (Nancy 2001, 96). Elokuvan uusi alku on myös sitä koskevan diskurssin uusi alku. Alkamisessaan kuva ja sana eivät ole hierarkkisessa suhteessa toisiinsa, ne vain alkavat eri kohdasta, ja juuri siksi ne voivat koskea toisiaan.
8. Tahdikkuuden ja kosketuksen suhdetta Nancylla on käsitelty esim. Sami Santanen (Santanen 2004)
 9. Latinan *evidentia* merkitsee kirjaimellisesti "etäisyyden päästä nähtyä". Se on käännös kreikan sanasta *enargeia* ("salaman väläys"; *argos*, "salama"). Ranskan sanassa *évidence* kaikuu *vide*, ("tyhjä", "tyhjyys", "aukko"). (Nancy 2001, 43, 57.)
 10. Myös elokuvassa *Ten* (2002), joka on tehty vasta Nancy'n Kiarostami-kirjan ilmestymisen jälkeen, liikkuva auto toimii aikatilassa liikkuvan nyt-hetken kiinnekehänä. Tällä kertaa autoa ajaa miehestään eronnut iranilainen nainen, joka vuoroin vie ja hakee kouluikäistä poikaansa koulusta tai tämän isältä tai ottaa kyytiin kyytiä tarvitsevia naisia. Koko elokuva koostuu auton sisällä kuvatusta kuva-vastakuva-vuorottelusta, jonka rytmi myötäilee autossa käytyjä keskusteluja. Vuoriston sijaan liikutaan labyrinthimaisissa iranilaisissa suurkaupungissa. Liik-
- kuva auto kuvataan turvapaikkana, jossa naiset voivat puhua ääneen siitä, mistä ei voi puhua kotona eikä julkisessa tilassa.
11. Metaforan kreikkalainen kantasana, *metaferein*, merkitsee kirjaimellisesti "yli kantamista". Aristoteleen toteamus että "paikka näyttää olevan jokin sellainen kuin astia (astiahan on paikka, jota voidaan liikuttaa [*topos metaforetos*])" (Aristoteles 1992, 209b) ei ole ainoastaan paikan metaforinen ilmaus. Astia on paitsi paikan metafora ja metaforinen paikka (*topos metaforetos*) myös metaforan paikka (Lenger 1999, 77). Se tarjoaa metaforisen kiinnekehän ajatella metaforan kuljetusta. Paikan metaforisuudesta ks. Elo 2003, 282-231.
 12. Kiarostami itse toteaa: "Uskon, että ollakseen suurta taidetta elokuvan täytyy suoda itselleen mahdollisuus pysyä käsittämättömänä" (Nancy 2001, 89).
 13. Jos seurataan Harri Laakson esittämää tulkintaa Nancy'n ja Ferrarin ikonografiasta ja lähdetään siitä, että "teos piirtää tekijän kuvaksi", niin elokuvassa tulollaan olevaa kuvaa voisi kenties ajatella tekijän hahmona (Laakso 2006).
 14. Nancy varustaa termit "imaginaarinen" ja "symbolinen" lainausmerkeillä, minkä voi lukea viittauksena Jacques Lacanin katseen teoriaan. Hän ei kuitenkaan ekplisiittisesti suhteuta omaa diskurssiaan tähän. Yleisesti voi kuitenkin todeta että Nancylla reaalin liittyy kiinteästi kuvallisuuteen, Lacanilla sitä taas on ajateltava suhteessa symboliseen.
 15. Tähän voisi lisätä vielä, että sikäli kun katseessa on kyse kosketuksesta, niin reaalin vastus asettaa tunnustelulle mitan, velvoittaa tahdikkuuteen (vrt. Santanen 2004).

KIRJALLISUUS

- Aristoteles: *Fysiikka*. Suom. Tuija Jatakari ja Kati Näätäsaari. Gaudeamus, Helsinki, 1992.
- Aristoteles: *Taivaasta*. Suomentanut Petri Pohjanlehto. Gaudeamus, Helsinki, 2003.
- Derrida, Jacques (1993): *Spectres de Marx*. Éditions Galilée, Pariisi.
- Elo, Mika (2005): *Valokuvan medium*. Tutkijaliitto ja Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.
- Ferrari, Federico (2006): "Ikonografia. Kuvan ontologia ja kuvallinen ajattelu". *Tiede & edistys* 31, 136-145.
- Heidegger (1986): *Sein und Zeit*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 16. painos.
- (1989): *Nietzsche II*. Verlag Günther Neske, Pfullingen, 5. painos.
- (1994): "Die Frage nach der Technik". Teoksessa *Vorträge und Aufsätze*. Verlag Günther Neske, Pfullingen, 7. painos. (Suom. "Tekniikan kysyminen". Suomentanut Vesa Jaaksi. *niin & näin* 2/94.)
- (2000): *Kirje "humanismista" ja Maailmankuvan aika*. Suomentanut Markku Lehtinen. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Kretzschmar, Laurent (2002): "Is Cinema Re-

- newing Itself?”. *Film-Philosophy*. vol. 6 no. 15, July 2002. <http://www.film-philosophy.com/vol6-2002/n15kretzschmar>, 15.1.2006.
- Laakso, Harri (2006): “Valokuvan työmaa”. *Tiede & edistys* 31, 163-171.
- Lenger, Hans-Joachim (1999): “Host - Point - Poll. Ist Medientheorie ‘ontologisch?’”. Teoksessa Schade ja G. C. Tholen (toim.) *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. Wilhelm Flnk Verlag, München. S.
- Librett, Jeffery S. (1997): “Translators Foreword. Between Nihilism and Myth: Value, Aesthetics, and Politics in *The Sense of the World**”. Teoksessa Jean-Luc Nancy: *The Sense of the World*. Kääntänyt Jeffrey S. Librett. University of Minnesota Press, Minneapolis ja Lontoo.
- Lindberg, Susanna (2006): “Kuvan synty”. *Tiede & edistys* 31, 146-154.
- Nancy, Jean-Luc (1994): *Les Muses*. Éditions Galilée, Pariisi.
- (1997): *The Sense of the World*. Kääntänyt Jeffrey S. Librett. University of Minnesota Press, Minneapolis ja Lontoo.
- (2001): *L'evidence du film*, Yves Gevaert Éditeur, Brysseli.
- (2003): *Au fond des images*, Éditions Galilée, Pariisi.
- Weber, Samuel (1996): *Massmediauras – Form, Technics, Media*. Stanford University Press, Kalifornia.
- Julkaisemattomat lähteet:*
- Santanen, Sami (2004): “Tahdikkuudesta”. Puheenvuoro Laki ja paha -projektin seminaarissa 18.11.2004, Helsingin yliopisto.