



# Keskipäivä-keskiyö

## Liikkuvasta kuvasta filosofian asiana

Kun filosofit lähestyvät elokuvaa, he tarkastelevat sitä jonkin filosofisen ongelman tai ongelman ratkaisun kuvittajana. Varsinaisen ajattelutyön tekee joka tapauksessa filosofi, ajatteleva ihmissubjekti. Marginaalissa on ollut kuitenkin perinne, jossa elokuva käsitetään itsessään ajattelun tapahtumana. Elokuva olisi ajatteleva ”kone”, joka ylittää inhimillisen havainnon ja ajattelun rajoituksia ja tällä tavoin tuottaa itselleen ominaisia käsitteitä. Tällaista perinnettä on näkyvimmin Gilles Deleuze edustanut elokuvakirjoissaan *Cinéma 1* ja *Cinéma 2*, mutta sen juuret ulottuvat liikkuvan kuvan ja ajattelun problematiikkaa 1920-luvulla käsitelleiden tekijäteoreetikkojen Dziga Vertovin, Sergei Eisensteinin ja Jean Epsteinin teksteihin.

Elokuvan ja Platonin luola-vertauksen välinen analogia on osoitettu useaan otteeseen.<sup>1</sup> On esitetty, että Platonin ajattelukoe uusiutuu astuessamme elokuvateatteriin: elokuvaprojektori on tuli katsojien selän takana ja pimeässä salissa valon sekä varjon leikkiä valkokankaalla tuijottavat katsojat vertautuvat Platonin kuvittelemiin maanalaisen luolan sisään kahlittuihin, yksinomaan varjoja luolan seinällä havaitseviin ihmisiin.<sup>2</sup>

Filosofian perinteessä aistein havaittuun maailmaan sitoutuva kuva kietoutuu todellisen tai toden sekä epätodellisen tai epätoden ontologisiin ja epistemologisiin kysymyksiin. Muinaiskreikan sana ”idea” juontuu verbistä ”nähdä” (*eido*), mutta Platon ja hänen perillisensä muotoilevat perustavan erottelun ”idean” (*eidos*) ja ”kuvan” (*eikon*) – yliaistillisen ja aistillisen – välille. Elokuvateatteriin tai luolaan kahlitut vertautuvat epäluotettavaa tietoa syntyvästä sekä häviävästä maailmasta tuottavien aistimusten varassa toimiviin ihmisiin. Kahleistaan karkaamaan kykenevä puolestaan vertautuu yksilöön, joka alkaa ajatella ja ajatuksillaan saavuttaa itse olevaisen ikuisia ja tosia ideoita. Aistimukset ovat luolan hämärä ja ajatukset auringon kirkas valo; kuva luolan seinällä on ainoastaan heijastuma ideoiden sfääristä, joka itsessään ei ole kuvitettavissa.

Tosi olevaa koskeva ajattelu ei siis kuvittele.<sup>3</sup> Vaikka filosofia ja elokuva ovat alkaneet myös akateemisessa maailmassa enenevässä määrin lähentyä toisiaan, elokuvaa käsitellään usein platonismin suuntaviivoja seuraten yksinomaan kuvittajan roolissa. Elokuva joko teknologiana tai diskurssina ”kuvailee, valaisee ja provosoi filosofista ajattelua”<sup>4</sup>, yksittäistä elokuvaa tarkastellaan ”filosofisen teorian kuvailemisena tai testinä”<sup>5</sup> tai

elokuvat ”esittävät ajatuskokeita filosofisten ongelmien yksittäisille ratkaisuille”<sup>6</sup>. Elokuva siis kuvaa esimerkiksi moraalisia ongelmia, mutta toisaalta elokuva itsessään voi olla epistemologinen tai ontologinen kysymys, jolloin filosofian asia on määritellä objektin, eli tässä tapauksessa elokuvan, luonne tai olemus. Joka tapauksessa elokuva on filosofian modernismin mukaisesti käsitteellisesti ja olemuksellisesti eri kuin ajattelu yleensä, sillä liikkuva kuva, objekti, ei itsessään käsitä eikä käsitteellistä.

Kyseisestä perinteestä eroten Antonin Artaud kirjoittaa vuonna 1928 kuvien kierron elokuvassa olevan immanentti ajattelun prosesseille ja ”kommunikoivan suoraan aivoihin”:

”[L]uulen, että elokuva on ensisijaisesti tehty ilmaisemaan mielen aineksia, sisäistä tietoisuutta, ei niinkään kuvien peräkkäisyyden vaan jonkin käsittämättömämmän myötä, joka palauttaa meille kuvat suoraan aineellisuudessaan ilman välittäjiä tai representaatioita.”<sup>7</sup>

Artaud’lle elokuva vaikuttaa välittömästi hermoverkostoon – tai paremminkin on itsessään hermoverkosto, joka tuottaa koneellista ajatteluaan. Elokuva, ”kinematografi”, on liikkeellä (*kin ma*) kirjoittamista (*graphiein*), mikä Artaud’n tapauksessa tarkoittaa eräänlaista hermostollista, persoonatonta ajatusten ”ylöskirjoitusta” sekä valkokankaalla että katsomossa. Tässä Artaud yhdistyy Gilles Deleuzen filosofian keskeiseen teemaan, jonka mukaan ajattelu on aina ajattelijan tulemistä joksikin muuksi kuin itsekseen.<sup>8</sup> Deleuzen teeseille elokuvasta varsin tärkeä Artaud’n väite, joka korostaa ei-ajateltua ajattelun ytimenä, hämärtää eroa ajattelun subjektin, ihmisyksilön, ja

**»Tällaisena systeeminä  
elokuva ei varsinaisesti  
representoi tai toisinnan vaan  
koostaa ja tuottaa maailmaa:  
"Elokuvasssa kuva ei tule  
maailmaksi, vaan maailma  
tulee omaksi kuvakseen."»**

ajattelun objektin, elokuvan, välillä. Täten se herättää kysymyksen, onko mielekäästä esittää, että elokuva teknologiana implikoisi omaa ajatteluaan, tuottaisi omaa filosofiaansa – että elokuva itsessään olisi ajattelun tapahtuma.

### Liikkuva kuva

Artaud'lle elokuva ei ole kuvan ja hengen vastakkainasettelua ylläpitävä representaatio vaan sen poispyyhkivä, kuvan ja hengen toisiinsa koostava voima.<sup>9</sup> Tästä näkökulmasta katsottuna ei kenties ole aivan sattumaa, että elokuvan "syntyäköihin" vuonna 1896 ilmestyi Henri Bergsonin *Matière et mémoire* -teoksen ensimmäinen painos. Bergsonin teoksen projektina on ylittää länsimaista ajattelua luonnehtiva aineen ja hengen dualismi. Tämä tapahtuu uudenlaisen aineen käsitteellistyksen kautta: aine on liikkeessä olevia kuvia, jotka reagoivat toisiinsa. Bergson määrittelee "kuvan" teoksensa johdannossa:

"Aine on 'kuvien' kooste, ja 'kuvan' ymmärrämme tietynlaiseksi olemassaoloksi, joka on enemmän kuin idealistien representaatio mutta vähemmän kuin realistien asia [*une chose*] – olemassaoloksi 'asian' ja 'representaation' puolivälissä."<sup>10</sup>

Keskiossa Bergsonin filosofiassa on kuvien liike. Kritikoiden Zenonissa kiteytyvää antiikin liikkeen käsitystä Bergson hahmottaa liikkeen itsessään jakamattomana: liikettä ei voida jakaa osiin ja yhdistää jonkin liikkumattoman yliaistillisen muodon tai idean varassa, vaan liike itsessään on absoluutti. Tällöin maailman tuleminen ja kesto asettuvat ajattelun ytimeen. Ajattelu tapahtuu yliaistillisen ja ajattoman alueen sijaan kestossa. Liike sinänsä eli kesto on asioiden ja olioiden olemus.<sup>11</sup>

Elokuva teknologiana astuu Bergsonin systeemiin hieman myöhemmin. Vuonna 1907 Bergson teoksessaan *L'Évolution créatrice* vertaa tietoisuutta tai tottumukseen perustuvaa toimintaa ja ajattelua elokuvaan: tietoisuus samoin kuin elokuva tekniseltä organisaatioltaan koostuu sarjasta itsessään liikkumattomia kuvia, joihin liike liittyy abstraktisti keinotekoisien mekanismin tuottamana. Tietoisuus, "sisäinen kinematografi" tai "ajattelun kinematografinen mekanismi", representoi liikkeen sinänsä suhteessa yhtäältä määriteltävään kvaliteettiin, toisaalta muotoon tai olemukseen sekä kolmanneksi toimintaan tilassa. Tällaisena tietoisuus on aina vähemmän kuin maailma sinänsä, sillä toimiakseen rajoitustensa ja kiinnostustensa mukaisesti se leikkaa pois osan maailman tulemisesta. Saavuttaakseen maailman sellaisenaan "todellisen" ajattelun on lakettava toimimasta liikkeen abstrahoivan kinemato-

grafisen mekanismin mukaisesti ja otettava tuleminen sinänsä subjektiksi.<sup>12</sup> Aivan kuin ristiriitaisesti vuoden 1896 dualismeja vastustaville teeseille noin 10 vuotta myöhemmin Bergsonille elokuva, "kinematografinen illuusio", on siis platonistinen systeemi, joka supistaa aistein koettavan maailman tulemisen liikkumattomiksi "näkökulmiksi" tai "hetkiksi", kuten Bergson haluaa sanan *eidōs* käännettävän.<sup>13</sup> Elokuvasssa ajattelu, kuva, supistuu liikkumattomaksi ideaksi, koska käsite saa vakaan identiteetin yleisessä ja abstraktissa.

Bergsonin kielteinen tuomio elokuvalla kuitenkin implikoi, että liikuvan kuvan teknologioiden ja henkisten toimintojen välillä on perustava yhteys. Tähän yhteyteen Gilles Deleuze on tarttunut lähentäen liikkuvaa kuvaa ja filosofiaa sisäisesti toisiinsa kahdessa elokuvaa käsittelevässä kirjassaan, *Cinéma 1: L'Image-mouvement* ja *Cinéma 2: L'Image-temps*. Hyväksymättä Bergsonin mekaanista käsitystä liikkuvasta kuvasta Gilles Deleuze ottaa elokuvakirjojensa lähtökohdaksi bergsonilaisen ontologian ja Artaud'n käsityksen kuvasta voimana. Deleuzen mukaan elokuva on "viimeinen perillinen" siinä Bergsonin peräänkuuluttamassa modernin filosofian perinteessä, jossa liike rakentuu formaalien transsendentaalisten elementtien sijaan immanenteista aineellisista elementeistä: elokuvassa maailman tulemisesta tulee subjekti. Toisin kuin esimerkiksi valokuva, elokuva teknologiana kykenee Deleuzen mukaan saavuttamaan maailman liikkeen sinänsä. Elokuva ei tuota kuvaa, johon liike olisi lisätty, sillä leikatessaan maailman liikkeen palasia (otoksia) heterogeeniseksi kokonaisuudeksi elokuva automatisoi liikkeen ja "uuttaa" kappaleista niiden olemuksena toimivan liikkeen.<sup>14</sup>

Deleuzen analyysissä elokuva koostuu elementaarisimmillaan "kuva-liikkeistä" (*l'image-mouvement*), joissa maailman liike on välittömästi annettuna kuvassa. Kuva-liikkeen käsite on Deleuzen elokuva-ajattelun yksi keskeinen avain: koska maailman liike on elokuvan liikkeen automaatiassa, kuva-liikkeissä, välittömästi annettuna, kuva-liikkeet eivät ole riippuvaisia liikkuvasta kappaleesta eivätkä liikettä uudelleen komposoivasta mielestä (katsojasta). Ne eivät siis lähtökohdiltaan jäljennä jo olevaa eivätkä ole riippuvaisia havaitsevasta ja ajattelevasta subjektista. Määrittelemättä elokuvaa yksinomaan suhteessa johonkin elokuvalla ulkopuoliseen malliin tai kokonaisuuteen, esimerkiksi ihmispsyken rakenteisiin tai mielen kognitiivisiin prosesseihin, Deleuze käsittää elokuvan systeeminä, joka toimii ja luo.<sup>15</sup> Elokuvan luomispotentiaalia Deleuze hahmottaa käsittämällä elokuvan olevan "signaleettista ainetta" (*matière signalétique*), joka pitää sisällään näkö- ja kuuloaistimukselliset, kineettiset, intensiiviset, affektiiviset, rytmiset, tonaaliset ja verbaaliset ilmaisupiirteet. Elokuva on siis pohjimmiltaan kuva-liikkeiden ja niiden erilaisten ilmaisupiirteiden, joita Deleuze nimittää merkeiksi, systeemi.<sup>16</sup> Tällaisena systeeminä elokuva ei varsinaisesti representoi tai toisinnan vaan koostaa ja tuottaa maailmaa: "Elokuvasssa kuva ei tule maailmaksi, vaan maailma tulee omaksi kuvakseen."<sup>17</sup>

Taustalla Deleuzen kehittelyille elokuvan parissa on hänen käsityksensä filosofiasta, jonka mukaan filosofian tehtävä ei ole muodostaa tosia väitteitä vallitsevista asiainiloista, vaan tuottaa tietoa ajattelun voimista käsitteitä luomalla. Käsitteiden luominen puolestaan ei tapahdu subjektin sisäisessä kontemplaatiassa vaan "automaatiassa", kun, Alain Badioun sanoin, "persoonattomat voimat valtaavat meidät ja pakottavat meidät saattamaan ajattelun olemassaolevaksi lävitsemme".<sup>18</sup> Kyseisestä luomista ajattelussa korostavasta näkökulmasta De-

leuze, joka omien sanojensa mukaan ei ollut ”niin tyhmä, että olisi halunnut tehdä elokuvan filosofiaa”<sup>19</sup>, käsittää elokuvan filosofisena käytäntönä. Hänen lähtökohtanaan on, että nykymaailmassa elokuva on varsin merkittävä ajattelun voima ja että elokuvan ilmaisupotentiaali ei ole pelkästään elokuvan sisäinen kysymys. Deleuzen sanoin maailma ”elokuvallistuu”, vahvistaa liikkuvan kuvan teknologioiden tuottamia ymmärtämisen muotoja, kun elokuvan merkit ikään kuin vuotavat toisille alueille.<sup>20</sup> Elokuva ei siis vain jäljennä ja projisoi, vaan jäljentämisen ja projisoinnin tapahtumissa – valkokankaalla sekä katsomossa – tuottaa ja luo. Kun elokuva automatisoi maailman liikkeen ja koostaa liikkeestä erilaisia kompositioita, se Deleuzen mukaan luo ”ajattelun kuvia” (*l'image de pensée*).<sup>21</sup> Ajattelun kuvat ovat kuvia ”siitä mitä tarkoittaa ajattella, käyttää ajattelua, suuntautua siinä [...]”<sup>22</sup>, ajattelun, käsitteiden luomisen, ehtoja. Elokuva on ajattelun kuvia, joissa maailma ajatellaan tietynlaiseksi tietynlaisin käsittein, tuottava sosiaalinen ja teknologinen automaatti.<sup>23</sup> Liikkuvan kuvan teknologiat toisin sanoen muuntavat ja muokkaavat sitä fyysistä ja psyykkistä (kulttuurista, sosiaalista, ideologista ja symbolista) kenttää, jolla ajattelu, käsitteiden muodostus, tapahtuu.

Elokuva ajattelun kuvien tuottajana on sosioteknologinen toimija, jolla on reaalisia vaikutuksia ajattelun ennakoituihin. Kun elokuvassa maailman tulemisesta tulee subjekti, elokuva panee yhtä hyvin niin kuvan kuin käsitteenkin liikkeeseen. Elokuvan automatisoidessa liikkeen ajattelu tulee osaltaan riippuvaiseksi liikkuvan kuvan käytännöistä, sillä automaatiassa tapahtuu Éric Alliezin sanoin käsitteen ”elokuvalistaminen” (*la mise-en-cinéma*), käsitteen ja liikkuvan kuvan tuleminen immanenteiksi toisilleen.<sup>24</sup> Voitaisiin sanoa, että ajattelu tapahtuu ihmisen ja liikkuvan kuvan teknologioiden monitahoisessa koosteessa, joka sulauttaa ”inhimillisen” ja ”elokuvallisten” – subjektin ja objektin – välisen olemuksellisen erottelun. Tässä koosteessa syntyneitä ongelmia ja kysymyksiä ei ole mielekästä erottaa liikkuvan kuvan käytännöistä. Kyseessä on viime kädessä Deleuzen sanoin ”keskipäivä-keskiyö”, jossa elokuva ja filosofia, varjo ja valo, kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa.<sup>25</sup>

Tämä käsitys ei kuitenkaan ole täysin uusi, vaan se piirtyy esiin 1920-luvun elokuvan keskeisten tekijäteoreetikojen, Dziga Vertovin, Jean Epsteinin ja Sergei Eisensteinin käsitteellistyksissä. ”Deleuzelaisen” elokuva-ajattelun genealogia on osaltaan osoitettavissa elokuvan ilmaisupotentiaalia kartoittaneiden Vertovin, Epsteinin ja Eisensteinin perinteeseen, jossa elokuvalla asetetaan suuri panos uudenlaisen ajattelun luojana ja painopiste on ensisijaisesti maailman tallentamisen ja projisoinnin, todellisuuden ja sen illuusion, problematiikan sijaan aistimusten koostamisessa ja organisoimisessa ajateltavaksi ja ajattelevaksi kokonaisuudeksi, eli montaaissa.<sup>26</sup> Ainakin ”deleuzelaisesta” näkökulmasta katsottuna sekä Vertovin, Epsteinin että Eisensteinin pyrkimyksenä on kartoittaa elokuvan ja ajattelun kytkeytymisen synnyttämiä voimia – elokuvaa ajattelun voimana.

### Kohti kone-tietoisuutta: Vertovin kinokki

Deleuzen käsittelyssä elokuvan liikkeen automaatiassa tapahtuvasta yksittäisten kuvien yhteenliittymästä syntyvä otos on ”tila-aika-blokki”. Yhtäältä otos järjestää liikkuvien kappaleiden muuttuvia suhteita ekstensiassa ja toisaalta se ilmaisee

## »Inhimilliseen havaintoon ja tietoisuuteen pelkistymätön elokuvallinen tietoisuus siis syntyy, kun kameran havainnot yhdistyvät montaasiin myötä avoimessa kestossa.»

muutosta useampien otosten muodostamassa avoimessa kokonaisuudessa eli kestossa. Tuottaessaan näin ikään kuin virtapiiriin liikkuvien kappaleiden heterogeenisten kestojen ja yksittäisen identtisen keston välille otos Deleuzen mukaan muodostaa ”elokuvallisten tietoisuuden”.<sup>27</sup> Inhimilliseen havaintoon ja tietoisuuteen pelkistymätön elokuvallinen tietoisuus siis syntyy, kun kameran havainnot yhdistyvät montaasiin myötä avoimessa kestossa.

Massojen mobilisointi ja uuden koneellisen kommunistisen tietoisuuden synnyttäminen 1920-luvun Neuvosto-Venäjänsä montaasin keinoin oli Dziga Vertovin ”kinosilmäksi” (*kinoglaz*) kutsuman elokuvanteon uudenlaista metodia kannattavan elokuvantekijöiden liikkeen päämäärä. Venäläisen futurismin ideoita omaksuneelle Vertoville elokuva on kone, joka irtautuu ihmisen fyysisistä sekä psyykkisistä rajoitteista ja tavoittaa näin maailman liikkeen sellaisenaan. Kameran silmä suorittaa ”maailman kommunistisen dekodauksen” nähden mikroskoopin, teleskoopin sekä röntgenin tavoin sen, mitä inhimillinen tietoisuus ei kykene joko mikro- tai makrotasolla havaitsemaan. Jopa psykologisesti kinosilmä ulkoistaa sisäisen penetroituen sielun syvimpiin salaisuuksiin. Kinosilmä koostuu kinonäkemisestä (kamera), kinokirjoituksesta (tallentaminen filmille) sekä kino-organisaatiosta (montaasi), joiden myötä se laskeutuu maailman liikkeeseen ja tuottaa siitä inhimillisen kapasiteetin ylittäviä havaintoja.<sup>28</sup>

Kinosilmän systeemissä inhimillinen Cogito, ”minä ajattelen”, sulautuu monikoksi ”me ajattelemme” ja tämä monikko sulautuu viime kädessä osaksi elokuvakoneistoa, uusiksi ihmisiksi tai paremminkin elokuvakoneiston ja ihmisen kyborgeiksi, joita Vertov kutsuu ”kinokeiksi”<sup>29</sup>:

”Yhdeltä henkilöltä otan voimakkaimmat ja taitavimmat kädet; toiselta otan nopeimmat ja muodokkaimmat jalat; kolmannelta kauneimman ja ilmaisevimman pään – ja montaasin kautta luon uuden, täydellisen ihmisen.”<sup>30</sup>

Kinokki uusine kone-ruumiineen ja kone-tietoisuuksineen koostetaan montaasiin tuottamien intervallien – otosten välisten liikkeiden, otosten visuaalisen korrelaation sekä transitioiden yhdestä visuaalisesta ärsykkeestä toiseen – avulla. Intervallit kytkeytyvät toisiinsa muodostaen eräänlaisia supersankarillisia elimettömiä ruumiita, jotka allekirjoittavat maailman monimuotoisuuden näyttämällä ”suhteellisuusteorian valkokankaalla” ja tuottavat maailman ”kinototuuden”.<sup>31</sup>

Intervallit ovat näin ollen ajattelun ”substanssia” – se, josta ajattelu koostuu ja jossa ajattelu muotoutuu. Vertovin pääteos *Mies ja elokuvakamera* (*Tshelovek s kinoapparatom*, 1928), ”visuaalisten linkitysten orgaaninen kokonaisuus”<sup>32</sup>, koostuu sil-

**»Elokuvan fotogeenisten  
figuurien – nopeutuksen,  
hidastuksen, ajallisen inversion  
sekä lähikuvien – myötä  
elokuvan intervalleissa asiat ja  
oliot havaitaan variaatiossaan,  
asioiden ja olioiden välisinä  
suhteina, ei tunnistettavina  
substansseina.»**

määräpöyksellisen nopeista otoksista, nopeutuksista, hidastuksista, ristikuvista sekä samanaikaisista otoksista kuvarajan säpuolella, jotka yhdessä toteuttavat Vertovin manifestaatiota minkä tahansa missä tahansa ja milloin tahansa kytkevästä kinosilmästä. Deleuzelle Vertovin kinosilmässä on kyse puhtaasti objektiivisesta havainnosta, jossa kinosilmän epäinhimillinen katse laskeutuu aineeseen sinänsä: kuva on ainetta. Tällä tavoin kinosilmä on kaiken mahdollisen havainnon ja ajattelun geneettinen sekä differentiaalinen elementti; se koostuu maailman molekulaarisista liikkeistä, jotka perustavat havainnon ja ajattelun.<sup>33</sup> Intervallit eivät asetu inhimillisen, eroja ja etäisyyksiä tuottavan ajattelun rajoihin, vaan näyttävät aineen väliset kytkökset sellaisinaan, jatkuvassa variaatiossa ja interaktiossa. Trond Lundemon mukaan Vertovin intervallit yleisesti rikkovat organisaatiot, ykseydet, tunnistettavat kokonaisuudet ylittäen täten muun muassa jaottelut subjektin ja objektin, tietoisuuden ja havainnon, idean ja kuvan välillä.<sup>34</sup>

### Epstein ja ajattelu-kone

Intervallit ovat Vertoville *kinotshestvo*, elokuvallisuutta eli elokuvan olemus.<sup>35</sup> Pyrkimys elokuvan olemuksen tavoittamiseen on keskiössä myös toista maailmansotaa edeltävän ranskalaisen kokeellisen elokuvan pioneerin, usein impressionistiksi luonnehditun Jean Epsteinin ajattelussa. Aikansa luonnontieteitä ja filosofiaa sekä mystisiä uskonkappaleita elokuvan kanssa erikoisella tavalla syntetisoinut Epstein etsii elokuvan olemusta elokuvallisen liikkeen rytmiä korostavan fotogeenisyyden (*photogénie*) käsitteestä. Mutta siinä missä Vertovin *kinotshestvo* on ihmisen ja koneen välisen erottelun transsendoimista kinokkien synnyn hyväksi, Epsteinille fotogeenisyys merkitsee elokuvan liikkeen elimellistä kytkeytymistä maailman sielun sykkeeseen, alitajuiseen ja primitiiviseen tuntemiseen ja ajatteluun.

Taustalla Epsteinilla on ajatus emotionaalisen ja rationaalisen fundamentaalista yhteydestä. Loogisesti jäsenyvän, sanoilla ilmaistavan ajattelun toisena puolena on olemassa esiilooginen, spontaanisille kuvasarjoille perustuva ajattelu, johonokuva liittyy. Fotogeenisyys, ”elokuvan puhtain ilmaisu”, painottaa emotioita, ei rationaalista päättelyä. Se syntyy kameran objektiivista, ”epäinhimillisestä silmästä”, joka – kuten Vertovilla – ylittää ihmisen fyysiset sekä psykologiset vajavaisuudet:

”[E]lokuva on psyykkistä. Se esittää meille viidennen alkua-aineen, asian olemuksen [*une quintessence*], kaksi kertaa tislattun tuotteen. Silmäni antaa minulle muodon idean; filmi pitää myös sisällään muodon idean, tietoisuuteni ulottumattomissa piirretyn idean, idean ilman tietoisuutta, latentin, salaisen mutta suurenmoisen idean; ja valkokankaalta saan vihdoinkin idean idean, objektiivin ideasta johdetun silmäni idean, (idean); eli niin tämä algebra on joustava, idea neliöjuureen idea.”<sup>36</sup>

Fotogeenisyys on havaintoja maailman liikkeestä sinänsä; fotogeeninen elokuva näkee maailman, sekä aineen että sielun, liikkeessä. Samalla havaitessaan maailman liikkeen fotogeeninen elokuva saa animistisen funktion: elokuva kykenee uuttamaan sekä elollisesta että elottomasta mystisen elämän, persoonallisuuden, antamaan hengen toiminnalle.<sup>37</sup>

Alitajuinen, emotionaalinen ajattelu ei kunnioita ihmisyksilöä. Elokuva rikkoo inhimillisen *cogiton*: ”[...] [E]n ajattele itsestäni sitä mitä olen.”<sup>38</sup> Epsteinin mukaan inhimillisessä ymmärryksessä aika ja tila ovat yleensä toisilleen erillisiä käsitteitä ja maailma havaitaan kolmiulotteisesti, kun taas elokuva havaitsee ajan ja tilan toisiinsa faktisesti kietoutuneina, maailman neliulotteisena. Elokuva toisin sanoen koostuu Kantin kahden puhtaan intuition muodon synteeseistä, tila-ajoista, erilaisista maailman liikkeen poikkileikkauksista. Elokuvan fotogeenisten figuurien – nopeutuksen, hidastuksen, ajallisen inversion sekä lähikuvien – myötä elokuvan intervalleissa asiat ja oliot havaitaan variaatiossaan, asioiden ja olioiden välisinä suhteina, ei tunnistettavina substansseina. Elokuvasta puhuessaan Epstein usein viittaa vaikutukset objektien sijaan ensisijaistavaan suhteellisuusteoriaan. Kytessään moduloimaan tilaa ja ennen kaikkea aikaa – näkemään lähemmäs ja kauemmas kuin ihminen sekä tiivistäessään ja analysoidessaan kestoja – saavuttaa asioiden ja olioiden olemuksen variaationa, tulemisena, mikä sinänsä Epsteinin mukaan tuottaa elokuvalle ei-inhimillisen psyykkisen funktion. Epsteinin katsannossa elokuva rikkoo inhimillisen tietoisuuden itselleen rakentamia luokitteluja ja dualismeja muun muassa jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden, aineen ja hengen sekä mekaanisen ja orgaanisen väliltä.<sup>39</sup>

Inhimillistä ajattelua vaivaavat dualismit sulautuvat ”elokuvan algebraan”, liikkeen kvantiteettiin ajassa, otosten välisen liikkeen suhteisiin. Elokuvasta tulee ”aivot-robotti” eikä pelkkä optinen instrumentti:

”Elokuva on todistaja, joka kuvailee aistittavasta todellisuudesta ajallisen eikä ainoastaan tilallisen figuurin; joka assosioi representaatioistaan arkkitehtuurin, jonka kohokuva olettaa kahden intellektuaalisen kategorian, ulotteisuuden ja keston, synteessin. [...] Erimuotoisten kombinaatioiden tuottamisen voiman myötä elokuva, ollen kuinka puhtaasti mekaaninen tahansa, osoittautuu olevan enemmän kuin pelkkä yhden tai useamman aistieliimen korvaamisen tai jatkeen instrumentti; tämän yhden kaikkien elävien olioiden älyllisen aktiviteetin perusominaisuuksia olevan voiman myötä elokuva näyttäätytty kuin sen elimen, johon yleisesti liitetään havaintoja ohjaavat kyvyt, toisin sanoen älyn oletetun pääasiallisen sijainnin, aivojen, korvikkeena, lisänä.”<sup>40</sup>

Epsteinille elokuva ei kuitenkaan (vielä) ole puhtaasti kone, joka tietoisesti ajattelee, vaan se tuottaa ”tiedostamatonta mekaanista esiajattelua”. Mutta katse on tulevaisuudessa: elokuva on askel kohti ”ajattelu-konetta”, jossa Pascalin sekä Leibnizin luotsaama laskukone ja elokuva yhdistyisivät.<sup>41</sup>

Epstein painottaa Vertovia enemmän elokuvan ajallista ulottuvuutta, sillä elokuvan kyky moduloida kestoja tuottaa elokuvan ”psykyen”. Philippe Dubois’n analyysin mukaan Epsteinin paljolti Bergsonin filosofiaan pohjaavassa elokuvaontologiassa kysymykset ajasta ja täten muistista ovat tärkeitä: elokuvakoneistossa ajasta ei muodostu representaatiota vaan kokemus, elokuvan epäinhimillinen silmä liikkuu tapahtumien ajan sisällä. Fotogeenisistä figuureista hidastus, nopeutus sekä ajallinen inversio ovat ajattelun modaliteetteja, joiden kautta elokuva tuottaa esitietoisesta ja ”intuitiivisen” ajattelunsa temmon.<sup>42</sup> Lähikuva puolestaan Deleuzen mukaan abstrahoi objektin tilallista-ajallisista koordinaateistaan ja täten kohottaa objektin ”entiteetin” tasolle. Lähikuva uuttaa objektista puhtaan ilmaisun, affektin, joka on persoonaton, riippumaton yksilöidyistä asiainiloista ja jakamaton, ilman osia. Bergsonilaisittain määriteltynä affekti on ”motorinen tendenssi aistihermolla”, kokemuksen (aistimuksen, tunteen tai idean) mahdollisuus. Lähikuvassa ilmaistaan sellaisinaan objektin kvaliteetit sekä voimat (*pouvoir*), jolloin lähikuva liittyy ”välittömään” ja ”silmänräpäyksellinen” tietoisuuteen.<sup>43</sup>

### Eisensteinin intellektuaalinen montaasi

Vertovin kanssa samassa kommunistisen Venäjän ideologisessa, tieteellisessä ja esteettisessä ilmapiirissä toiminut Sergei Eisenstein korostaa elokuvan affektiivista ulottuvuutta. Alkuvaiheensa teoretisoinneissa pavlovilaisista refleksologiaa, formalistista kirjallisuusteoriaa ja marxilaista dialektiikkaa yhdistäneelle Eisensteinille elokuva on keskeinen esitiedollisen affektoitumisen ja stimuloinnin sekä yksilöitymisen paikka. ”Porvarillisen” taiteen kahleista irtautuva elokuva näyttätty ”massojen taiteena”, jonka tehtävä on efekteillään ohjelmoida sivistymätön kansa kommunistiseen tietoisuuteen. Uutta tietoisuutta ja ajattelua etsitään audiovisuaalisen materiaalin järjestämisestä montaasin keinoin siten, että fysiologisin ärsykein tuotetaan sekä puhtaasti ruumiillisia aistimuksia että emotionaalisia ja intellektuaalisia reaktioita.

Montaasi, ”elokuvan hermo”, koostuu ”solujensa”, kuvajärjestelmien tai niiden aggregaattien eli otosten, yhteentörmäyksistä. Elokuvaa dynaaminen systeemi, jossa eri osatekijät liittyvät toisiinsa tuottaen shokkeja, konflikteja. Konfliktit ovat ensisijaisesti ajallisia, sillä ”elokuvan neljäs ulottuvuus” eli otoksen kesto perustaa elokuvan mentaalisen, tai paremminkin ”psykofysiologisen” ulottuvuuden.<sup>44</sup> Liitokset ja konfliktit muodostavat (audio)visuaalisia kontrapunkteja, jotka erilaisten liikkeen ja värähtelyn asteiden perusteella saavat aikaan erilaisia reaktioita katsojassa: ”Otoksen perustunnusmerkiksi osoittautuu sen aivokuoreen tekemä kokonaisvaikutus riippumatta niistä teistä, joita pitkin yhteenkeräytyneet ärsykkeet ovat päässeet aivoihin.”<sup>45</sup> Elokuvan vaikutukset ulottuvat ”metrisen montaasin” karkeasta motorisesta toistamisesta esimerkiksi ”rytmisen montaasin” ”primitiivis-emotionaalisiin” reaktioihin ja lopulta ajattelun tasolla toimivaan ”intellektuaaliseen montaasiin”. Liikkuminen, tunteet ja ajattelu ovat täten elokuva-apparaatin hermostollista ärsytystä: ei ole

## »Intellektuaalisen montaasin intervalleissa ajattelu karkaa ihmissubjektilta, sillä ajattelu tapahtuu ihmiselle ainoastaan reagoijan roolin tarjoavan psykofysiologisen shokin vaikutuksen alla, ja liikkuva kuva alkaa pikkuhiljaa luoda omia käsitteitään.»

”periaatteellista eroa alkeellisemmän metrisen montaasin [...] aikaansaaman huojuvan ihmisen motoriikan ja hänen sisäisen intellektuaalisen prosessinsa välillä, sillä intellektuaalinen prosessi on samaa liikahtelua, mutta se vain tapahtuu korkeamman hermotoiminnan keskuksissa.”<sup>46</sup>

Eisenstein vertaa intellektuaalista montaasia japanilaisen kirjoituksen hieroglyfeihin: intellektuaalisen montaasin intervalleissa tuotetaan mimeettisesti esittämättömissä oleva kuva, eli käsite. Esimerkiksi suun ja linnun yhdistelmä tarkoittaa Eisensteinin mukaan ”laulaa”. Intervalli on siis itsessään representoimaton ajattelun tapahtuma tai liike, mutta vaikka intellektuaalinen montaasi visualisoi ”abstraktit käsitteet mahdollisimman ytimekkäästi”, se ei itsessään johda abstraktioon. Eisenstein korostaa (audiovisuaalisen) ajattelun aistimukselista ja emotionaalista voimaa.<sup>47</sup> Deleuzen tulkinnessa tämä johtuu siitä, että kaikki ajattelu koostuu maailman liikkeestä ja elokuva kyetessään saavuttamaan maailman liikkeen sellaisenaan saa ennenkuulumattoman voiman suhteessa ajatteluun. Deleuzelle Eisenstein kiteyttää prosessin, jossa elokuvasta tulee ”henkinen automaatti” (*automate spirituel*):

”*Automaattinen liike* saa meissä aikaan *henkisen automaatin*, joka puolestaan reagoi liikkeeseen. Henkinen automaatti ei enää merkitse, kuten klassisessa filosofiassa, loogista tai abstraktia mahdollisuutta formaalisti dedusoida ajatuksia toisistaan, vaan piiriä, johon ajatukset astuvat kuva-liikkeiden kanssa, sen joka pakottaa ajattelemaan ja ajattelee shokin sanelemana voimaa [...]”<sup>48</sup>

Intellektuaalisen montaasin intervalleissa ajattelu karkaa ihmissubjektilta, sillä ajattelu tapahtuu ihmiselle ainoastaan reagoijan roolin tarjoavan psykofysiologisen shokin vaikutuksen alla, ja liikkuva kuva alkaa pikkuhiljaa luoda omia käsitteitään.

Viime kädessä liikkuva kuva ohjelmoi massat noudattamaan käsitejärjestelmäänsä. Eisensteinin henkisessä automaatissa yksilön tietoisuus pyyhkiytyy pois sulautuakseen ”hegeliläis-marxilais-leniniläisesti” laajemmassa bolshevistisessä luokkatietoisuudessa. Kahden ristiriitaisen elementin yhteen-törmäys tuottaa dialektisesti joitakin annettuja ongelmia – kuvia itsessään – reflektoidun tajunnan. Deleuzen mukaan tämä tajunta elementaarisesti tarkastelee toimintaa eikä pelkää toimia.<sup>49</sup> Elokuvan dialektisessa kompositiossa teesin ja antiteesin synteesi johtaa liikkuvan kuvan dialektiseen ta-

**»Liikkuva kuva ei siis alistu käsitteelle, vaan liikkuva kuva on käsite siinä määrin kuin molemmat suhteutuvat olemuksen sijaan tulemiseen, eli asiaintiloja koskevan tiedon esittämisen sijaan koostavat ja tuottavat näkyville ajattelun voimia.»**

Juntaan, joka Eisensteinin myöhemmissä kirjoituksissa hahmottaa ”organisuuden”, ”paatoksen” ja ”ekstaasin” käsitteiden kautta. Eisenstein yhdistää toisiinsa organisen luonnon, ihmisen tajunnan sekä epä-organisen elokuvan kompositiot luonnon, taiteen sekä (luokka)tietoisuuden ”solujen” kehityksen liikettä ohjaavan kultaisen leikkauksen lain nojalla. Eisensteinin mukaan elokuvan kokonaisuuden ja sen otosten, solujen, suhteet järjestyvät täydellisimmillään luonnon kasvua ohjaavan, aukenevan spiraalin muodostavan geometrisen sarjan  $OA/OB = OB/OC = OC/OD \dots = m$  ( $= 0,618$ : kultainen leikkaus) mukaisesti. Elokuvan, ja eritoten elokuvan voiman, kehitys on tällöin kompositioltaan yhtä harmoninen kuin ihmisluon leikkauspinta, puun vuosirenkaat tai näkinkengän kierukka – asteittainen spiraalinen kasvu vastakkaisuusien ja konfliktien kautta. Orgaaninen kompositio ja voiman kasvu puolestaan johtaa paatokselliseen efektiin, saa yksilön ”joutumaan suunniltaan” ja ylittämään sekä lopulta kadottamaan itsensä ekstaattisessa kollektiivisessa kokemuksessa. Orgaaninen kompositio siis ikään kuin biologisesti luo ihmisruumiin ja elokuvan fundamentaalisen yhteyden, joka manifestoituu emotionaalisessa ja intellektuaalisessa kehityksessä.<sup>50</sup>

### Valon ja varjon tuolla puolen

Sen enempää Vertovin, Epsteinin kuin Eisensteinin käsitteellistyksissä elokuva ei yksinomaan kuvita jotain ajattelevalle ihmishenkilölle annettua ongelmaa tai ongelman ratkaisua. Sen sijaan pannaan kuvan liikkeeseen ja täten ylittäessään ihmisen fyysisiä tai psyykkisiä rajoituksia elokuva muodostaa ”inhimillisistä” ja ”koneellisista” aineksista koostuvan tietoisuuden, jossa ajattelua ei ole mielekästä erottaa liikkuvasta kuvasta. Elokuva ymmärretään tällöin ajattelun tapahtumana, kuten teoksessaan *Konelihan värinä* (2001) Jukka Sihvonen audiovisuaalisen kulttuurin ”ihmisen” ja ”koneen” yhteisyykseen, ”konelihan”, menneisyyttä ja nykyisyyttä analysoidessaan argumentoi:

”Ajattelun tapahtumallinen rakenne voidaan rinnastaa elokuvan tapahtumalliseen rakenteeseen. Elokuva voidaan ajatella ajattelun kuvana, audiovisuaalisena simulaationa siitä, miten ajattelu toimii ja mistä siinä on kyse.”<sup>51</sup>

Sihvosen käyttämä termi ”simulaatio” on mielekkäintä ymmärtää Deleuzen simulakrumin käsitteen kautta. Deleuze esittää vuonna 1967 julkaistussa artikkelissaan ”Renverser le platonisme”, että kuvaa ei pitäisi alkuperäisen ja kopion erotelua implikoiden käsitteellistää representaationa, vaan simulakrumina, jossa valoa ja varjoa – ideaa ja kuvaa – ei voida irrottaa toisistaan. Kuva ei ole jotakin todellisempaa muisuttava kopio, vaan erilaisia efektejä aikaansaava voimien kooste.<sup>52</sup> Deleuze lähestyy elokuvaa ”immanenssin tasolla” (*plan d'immanence*), jolla ei tehdä olemuksellisia eroja subjektin ja objektin tai aineen ja hengen välille. Tämän erikoisen materialismin mukaan asiat ja oliot muodostuvat samasta aineesta, joten asioiden ja olioiden väliset näennäiset erot ovat voimien aikaansaamien yksilöitymisprosessien funktioita. Esimerkiksi elokuva ja ihmismieli, tai laajemmin ihmisäivot, ovat ”eritahtisia” liikkeitä, yksilöitymisprosesseja, jotka lähtökohdoin muotoutuvat yhteisestä aineesta – viime kädessä universumin liikkeestä.<sup>53</sup> Tarkastelun keskiössä ovat tällöin kyseiset prosessit, erilaiset vaikuttavien voimien liikkuvat konstellatit, joissa jostakin tulee jonkinlaista.

Elokuva ei täten ole sama tai eri kuin ajattelu eikä niiden suhde perustu myöskään samankaltaisuudelle. Elokuva simulakrumien systeeminä on ajattelun tapahtumien tuottamista: elokuvalla on ruumis ja ”ääni”, joka käsittää ja käsitteellistää. Elokuva ja ajattelu kytkeytyvät toisiinsa, kun elokuva osallistuu ajattelun ehtojen järjestämiseen. Ajattelu ei tällöin tapahdu subjektin ja objektin välisessä jännitteessä, kuten Deleuze yhdessä Félix Guattarin kanssa toteaa:

”Subjekti–objekti-pari on huono ajattelun malli. Ajattelu ei ole subjektin ja objektin välille jännitetty lanka eikä liioin toisen kiertoa toisen ympäri. Pikemminkin se toteutuu suhteessa alueeseen ja maahan.”<sup>54</sup>

Deleuzelle samoin kuin Vertoville, Epsteinille ja Eisensteinille elokuva on maa, joka muuntaa ja muokkaa, Deleuzen terminologiassa ”deterritorialiso”, filosofian aluetta – ja toisin päin myös: filosofia on maa, joka muuntaa ja muokkaa elokuvan aluetta.

Deleuzen mukaan filosofia on käsitteiden luomista. Edellä olen esittänyt, että liikkuvan kuvan voidaan intervaleissaan ymmärtää koostavan aistimuksellisesta materiaalista, kuvista, (audiovisuaalisia) käsitteitä. Liikkuva kuva ei siis alistu käsitteelle, vaan liikkuva kuva on käsite siinä määrin kuin molemmat suhteutuvat olemuksen sijaan tulemiseen, eli asiaintiloja koskevan tiedon esittämisen sijaan koostavat ja tuottavat näkyville ajattelun voimia. ”Elokuvallisen” ajattelun voimia kartoittaneiden Vertovin, Epsteinin ja Eisensteinin luonnosteleva simulakrumien systeemi astuu valon ja varjon tuolle puolelle, jossa ajattelun liikkeitä – ideoiden ja käsitteiden muodostumista – koordinoivat elokuvalliset intervallit. Tästä näkökulmasta ajattelu tapahtuu hämärällä hetkellä, keskipäivällä-keskiyöllä, jolla Alliezin sanoin on mahdollista ”määritellä ajattelu [...] elokuvan ainoaksi objekti-subjektiksi ja elokuva nykyaikaisimmaksi modernin ajattelun kuvaksi”.<sup>55</sup>

## Viitteet

1. Ks. esim. Baudry 1986, s. 302-307; Jarvie 1987, s. 44-55.
2. Ks. Platon 2001, 514a-515b.
3. Vrt. Platon 2001, 534a.
4. Falzon 2002, s. 5.
5. Freeland & Wartenberg 1995, s. 7.
6. Jarvie 1987, s. 251.
7. Artaud 1972, s. 66.
8. Deleuze & Guattari 1993, s. 61-71.
9. Artaud 1972, s. 19-21.
10. Bergson 1968, s. 1.
11. Bergson 1968, s. 209-215, 216, 226; ks. myös Bergson 1937, s. 333-338.
12. Bergson 1937, s. 328-341.
13. Bergson 1937, s. 340.
14. Deleuze 1986a, s. 1-5.
15. Deleuze 1986a, s. 1-11; Deleuze 1989, s. 156; Flaxman 2000, s. 7-8.
16. Deleuze 1989, s. 29, 33.
17. Deleuze 1986a, s. 57.
18. Badiou 1997, s. 22.
19. Deleuze 1986b, s. 25.
20. Deleuze 1995, s. 65.
21. Ks. esim. Deleuze 1995, s. 64-65.
22. Deleuze & Guattari 1993, s. 45.
23. Rodowick 1997, s. 7.
24. Alliez 2000, s. 296-298.
25. Deleuze 1989, s. 280.
26. Käsittelen tässä artikkelissa Vertovia, Epsteinia ja Eisensteiniä ainoastaan suhteessa mykkäelokuvaan, vaikka tosiasiallisesti kaikki kolme äänielokuvan tultua 1920- ja 1930-lukujen taitteessa teoretisoivat myös äänen ja kuvan suhdetta. Äänen jättäminen pois ei kuitenkaan muuta artikkelin yleistä argumenttia liikkeestä, kestosta ja montaaista, elokuvasta ajattelun kuvien tuottajana. Deleuzelle sekä visuaalisissa että auditiivisissa efekteissä on viime kädessä kyse samasta liikkeestä, joka manifestoituu eri aistikanaviin redusoitumattomassa ”transaistimuksellisessa” kokemuksessa. Ajatus aistimusten yksilöllisyyden rikkovan elokuvakokemuksen kokonaisvaltaisuudesta tai totaalisuudesta esiintyy myös esimerkiksi Eisensteinillä, jonka hahmottama mykkäelokuvan ”yläsävelmontaasi” vaatii ”ääni- ja kuulokategorioiden” ulkopuolelle ulottuvan uuden muotoilun: ”minä aistin.” (Eisenstein 1978, s. 145).
27. Deleuze 1986a, s. 19-20.
28. Vertov 1984, s. 41, 87-90.
29. Vertovin luoma neologismi *kinok* (”kinosilmämiehet” tai ”-ihmiset”) leikkii sanoilla *kino* (”elokuva”) ja *oko* (karkeasti ”silmä”). Suffiksi *-ok* viittaa väljästi venäjän kielessä miespuoliseen inhimilliseen agenttiin. (Vertov 1984, s. 5 – käänt. & toim. huom.) Vaikka Vertovin elokuvaajattelu monessa mielessä ylittää länsimaisen logosentrismen binaarisia oppositioita, toisintaa se tässä terminologisessa valinnassa logosentrismistä ajattelua unohtaen naiset pois uuden tietoisuuden lähettiläiden, kinokien, joukosta.
30. Vertov 1984, s. 17.
31. Vertov 1984, s. 17, 41, 90, 131.
32. Vertov 1984, s. 84.
33. Deleuze 1986a, s. 80-84.
34. Lundemo 1995, s. 37-41.
35. Vertov 1984, 7, ks. s. 5-6 käänt. & toim. huom.
36. Epstein 1974, s. 91.
37. Epstein 1974, s. 136-138, 140.
38. Epstein 1974, s. 256.
39. Epstein 1974, s. 263, 281-282, 286, 291, 309, 311.
40. Epstein 1974, s. 309-310.
41. Epstein 1974, s. 310.
42. Dubois 1998, s. 319-322.
43. Deleuze 1986a, s. 87, 95-99.
44. Eisenstein 1978, s. 96-7, 106-108, 140, 144.
45. Eisenstein 1978, s. 139-140.
46. Eisenstein 1978, s. 113-114, 156-158.
47. Eisenstein 1978, s. 88-91.
48. Deleuze 1989, s. 156.
49. Deleuze 1986a, s. 181.
50. Eisenstein 1978, s. 265-267, 276-278, 287-288.
51. Sihvonen 2001, s. 209.
52. Deleuze 1969, s. 295-304.
53. Flaxman 2000, s. 14-16.
54. Deleuze & Guattari 1993, s. 91.
55. Alliez 2000, s. 300.

## Kirjallisuus

- Alliez, Éric, Midday, Midnight: The Emergence of Cine-Thinking. Käänt. Patricia Dailey. Teoksessa Gregory Flaxman (toim.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2000, s. 293-302.
- Artaud, Antonin, *Collected Works of Antonin Artaud, Vol. III*. Calder & Boyars, London 1972 (Alk. 1961).
- Badiou, Alain, *Deleuze. "La clameur de l'Étre"*. Hachette, Paris 1997.
- Baudry, Jean-Louis, The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema. Teoksessa Philip Rosen (toim.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Columbia University Press, New York 1986, s. 299-318.
- Bergson, Henri, *L'Évolution créatrice*. Librairie Félix Alcan, Paris 1937.
- Bergson, Henri, *Matière et mémoire*. P.U.F., Paris 1968.
- Deleuze, Gilles, *Logique du sens*. Les Éditions de Minuit, Paris 1969.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*. The Athlone Press, London 1986a.
- Deleuze, Gilles, Le Cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze. *Cahiers du cinéma* 380, février 1986b, s. 24-32.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time-Image*. The Athlone Press, London 1989.
- Deleuze, Gilles, *Negotiations 1972-1990*. Columbia University Press, New York 1995.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Félix, *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Gaudeamus, Helsinki 1993.
- Dubois, Philippe, La Tempête et la matière-temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein. Teoksessa Jacques Aumont (toim.), *Jean Epstein. Cinéaste, poète, philosophe*. Cinémathèque française & Musée du cinéma, Paris 1998, s. 267-323.
- Eisenstein, Sergei, *Elokuvan muoto*. Suom. Veli-Pekka Makkonen et al. Love, Helsinki 1978.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma, tome 1: 1921-1947*. Cinéma Club & Seghers, Paris 1974.
- Falzon, Christopher, *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. Routledge, London & New York 2002.
- Flaxman, Gregory, Introduction. Teoksessa Gregory Flaxman (toim.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 2000, s. 1-57.
- Freeland, Cynthia A. & Wartenberg, Thomas E., Introduction. Teoksessa Cynthia A. Freeland & Thomas E. Wartenberg (toim.), *Philosophy and Film*. Routledge, London & New York 1995, s. 1-10.
- Jarvie, Ian, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*. Routledge & Kegan Paul, London & New York 1987.
- Lundemo, Trond, Decomposition of Movement and the Photogram: The Conception of the Photogram in the Work of Marey, Vertov, Eisenstein and Godard. *Lähikuva* 3/1995, s. 30-48.
- Platon, *Teokset IV: Valtio*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Otava, Helsinki 2001.
- Rodowick, D.N., *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham & London 1997.
- Sihvonen, Jukka *Konelihän värinä. Johdatus kytketymisen maailmankuvaan*. Like, Helsinki 2001.
- Vertov, Dziga, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. University of California Press, Berkeley, London & Los Angeles 1984.