



ILONA HONGISTO

Dokumentaarinen tarinointi

Sepitteen voimat ja muutoksen tallentaminen

”Maailma ei ole tosi tai todellinen vaan elävä.”
(Gilles Deleuze)¹

Todellisuuden totuudenmukaisen esittämisen vaade määrittää ja rajaa dokumenttielokuvia. Elokuvan ontologiaan kuuluvat sepitteen voimat (*les puissances du faux*) auttavat irtautumaan totuuden vallasta ja ymmärtämään, miten fakta ja fiktio kietoutuvat yhteen dokumentaarisessa tarinoinnissa (*fabulation*).

Sepittämisen voimat juontuvat Gilles Deleuzen (1925–1995) elokuvateoriasta. Ne eivät kuitenkaan rajaudu vain elokuvaan, vaan ovat keskeinen osa Deleuzen filosofista maailmaa ja hänen taidekäsitystään ylipäätään.² Elävän kuvan teoriassa nuo voimat yhdistyvät avainkysymykseen todellisuuden ja elokuvan välisestä suhteesta.

Deleuze puhuu sepitteen voimista aikakuvaa käsittelevässä teoksessaan *Cinéma 2* (1985), jossa hän erottelee toisistaan erilaisia kuvajärjestelmiä. Deleuzen mukaan orgaaninen kuvajärjestelmä olettaa kohteensa olevan kuvasta riippumaton. Kohde esitetään ikään kuin se olisi olemassa ennen varsinaista esitystä ja siten itsenäinen esityksen muodosta.³ Dokumenttielokuvassa tämä tarkoittaa oletusta jo olemassa olevasta todellisuudesta, jonka erityispiirteitä elokuvat pyrkivät esittämään mahdollisimman tunnistettavasti ja totuudenmukaisesti.

Kohteen itsenäisyyttä korostava kerronta koettaa erottaa toden ja sepitteen toisistaan. Kerronta asemoi itsensä totuuden muodoksi, jossa sepite on pystyttävä tunnistamaan ja eristämään. Fiktioelokuvassa tämä ilmenee esimerkiksi tiukkana rajanvetona unen ja valveen välillä. Patricia Pisters selittää totuuden logiikan toimivan esimerkiksi Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (Spellbound, 1945). Elokuvan maailmassa valve- ja unitilat – tosi ja sepite – eritellään, jotta muistinmenetyksestä kärsivä päähenkilö voitaisiin tunnistaa, diagnosoida ja parantaa.⁴

Deleuzen mukaan elokuvakerronta lakkaa noudattamasta totuuden logiikkaa, kun kuva(ilu) ei enää eroa kohteestaan⁵. Tämä Deleuzen kristallikuvaksi nimeämä

kuvajärjestelmä luo objektinsa sen sijaan, että se etsisi kohdettaan itsensä ulkopuolelta. Tällöin myöskään kerronta ei enää pyri erottamaan totta ja sepitettä toisistaan vaan kohtelee niitä erottamattomina. Esimerkiksi David Lynchin *Mulholland Drive* (2001) asettaa toden ja unen toistensa yhteyteen tavalla, joka tekee eronteosta mahdollista⁶: henkilöhahmojen identiteetit jäävät arvoitukseksi, ja tarinan ydinsisältönä painottuvat siirtymät eri hahmojen välillä.

Elokuvalliset sepitteen voimat tulevat esiin tilanteissa, joissa kuvajärjestelmä ei ole kohdettaan itsensä ulkopuoliseksi eikä kerronta toimi totuuden logiikan mukaisesti. Kun elokuvateos ei tavoittele itsensä ulkopuolisen maailman totuudenmukaista esittämistä, sen todellisuussuhde määrittyy uudelleen. Pistersin mukaanokuva ei tällöin kiinnity todellisuuden esittämiseen vaan todellisuuden luomiseen⁷. Asetelma on erityisen haastava dokumentaarille elokuvalla – olemmehan tottuneet ajattelemaan lajia nimenomaan todellisuuden esittämisen tapana. Dokumenttielokuvan toimintamahdollisuuksia ja todellisuussuhdetta tulisikin mieltä uudesta tulokulmasta, jossa pääpaino on siinä, miten myös dokumenttiokuva luo todellisuutta⁸.

Sepitteen voimat tarkoittavat siis yhtäältä elokuvan ja todellisuuden immanenttia suhdetta ja toisaalta luovaa toimintaa. Ontologisella tasolla luovaa toimintaa voi ajatella todellisuuden luomisena. Dokumenttielokuvassa se merkitsee myös performatiivisia puheakteja, tarinointia. Deleuze käsittelee puheakteja erityisesti kolmessa dokumenttielokuvassa⁹. Kanadalaisen Pierre Perrault’n *Pour la*

”Suomalaisen maahanmuuttopolitiikan ohjaama harmaa helsinkiläislähiö on ottanut pojat huomaansa.”

suite du mondea (1963), ranskalaisen Jean Rouchin *Moi, un Noir* (1958) ja yhdysvaltalaisen Shirley Clarken *Portrait of Jason* (1967) yhdistää faktan ja fiktion sekoittuminen puheessa. Perrault'n elokuvassa uinuva kylä herättää henkiin perinteisen kalastusmenetelmän. Samalla kun kyläläiset alkavat kalastaa, he kertovat paikallisista myyteistä ja uskomuksista. Rouchin teoksessa Norsunluurannikolle muuttanut nigeriläinen siirtolainen selostaa ystäväjoukkonsa elämää elokuvan ääniraidalla. Kuvat koostuvat siirtolaisten arjesta Abidjanissa, mutta kertojanaani sitoo tapahtumat amerikkalaisesta populaarikulttuurista tuttuihin hahmoihin ja juonenkäänteisiin. Clarken työssä musta homomies kertoo kameralle elämänsä vaikeista käänteistä, mutta ryhtyy välillä laulamaan katkelmia ja näyttelemään rooleja Broadway-musikaaleista. Kaikissa kolmessa elokuvassa todellisuutta luodaan puheakteissa, joissa totta ja seipitettä ei eroteta toisistaan. Niissä kehitellään nykyhetken realiteetit ylittävää näkemystä siitä, minkälainen maailma voisi olla. Näin dokumentaarinen tarinointi – monologit, keskustelut, selitykset, kuvailut – luo edellytyksiä myös tulevaisuudelle.

Malmi ja maailmankaikkeus

Susanna Helken *Leikkipuisto* (2010) kertoo seitsemästä malmilaisnuoresta, jotka ovat päätyneet helsinkiläislähiöön eri puolilta maailmaa. Heistä kuusi on ensimmäisen sukupolven maahanmuuttajia, jotka olivat vain parivuotiaita lähtiessään kotimaastaan. Heillä ei ole juurikaan ensikäden tietoa tai muistikuvia lähtömaansa tavoista ja historiasta. Tiedot perustuvat kuultuihin tari-

noihin ja opittuihin stereotyyppioihin. Suomalaisen maahanmuuttopolitiikan ohjaama harmaa helsinkiläislähiö on ottanut pojat huomaansa.

Poikajoukko tapaa puistossa ja ottaa toisistaan mittaa sanoin. Etniset taustat, kulttuuriset stereotyyppit, uskomukset ja maailmankuvat haastetaan leikkipuiston rajaamassa kehässä. Kun pojat keskustelevat kunkin päätyemisestä Suomeen, kamputsealainen Soksen nimetään ”kaputsiinoksi”, Angolasta lähtöisin olevan Shortyn todetaan saapuneen Sirkus Finlandian mukana ja vietnamilaisen Huanin matkanneen kuumailmapallolla. Kun porukan ”Sepolta”, Suomessa syntyneeltä Makelta, kysytään hänen saapumistapaansa, ryhmän hiljaisiin vastaa huppunsa alta: ”Mä oon aina ollu täällä.” Muut toteavat hänen olevan väärässä, ja Soksen julistaa varmana, että ”suomalaisten alkuperä on Unkari”. Huan lisää kierroksia ja esittää suomalaisten tulleen Ruotsista. Pojat tarttuvat toistensa heittoihin ja kehittävät niitä lennossa eteenpäin jatkuvaksi määritelmien sarjaksi.

Keskustelujen teemat vaihtelevat alkuperästä uskontoon, tieteeseen ja avaruuteen. Puiston verbaaliset kukkotappelut rinnastuvat käynteihin työvoimatoimistossa, Ikeassa ja sukulaisten luona. Lisäksi elokuvassa on useita hidastetulla tempolla esitettyjä kohtauksia, joissa pojat liikkuvat Malmin kallioilla yksin tai porukassa. Näiden kohtausten rauhallinen tunnelma korostaa entisestään sananvaihdon tiukkaa tahtia.

Helken teos on tarinoinnin näkökulmasta erityisen kiinnostava siksi, että projekti lähti liikkeelle dokumentaarista ainesta hyödyntävänä fiktioelokuvana. Helke käsikirjoitti *Malmi Murderazia* yhdessä Jan Ijäksen kanssa tavoitteenaan elokuva, jossa malmilaisnuoret näyttelisivät



omaan elämäänsä perustuvia henkilöitä. Tarinan oli yhtä lailla määrä pohjautua poikien elämäntarinoihin. Tekijät viettivät kesinä 2007–2009 satoja tunteja ”Malmin rotiksi” itseään kutsuvan porukan kanssa. Käsikirjoitus syntyi keskustelujen, haastattelujen ja kuvattun videomateriaalin pohjalta. Rahoitussyistä *Malmi Murderaz* ei kuitenkaan ole toistaiseksi valmistunut.

Leikkipuisto syntyi keskeytyneestä fiktioprosessista. Se on projektina kevyempi ja pienimuotoisempi, eräänlainen kunnianosoitus äärimmäisen kiinnostavalle poikajoukolle, josta ei vielä ole tullut fiktioelokuvan näyttelijäkaartia. Dokumenttielokuva tarjoaa pojille näyttämön, jolla he esittävät itseään ilman fiktioelokuvan juonirakennetta.

Tuleva kansa

Todellisuutta rakennetaan dokumentaarisen tarinoinnin keinoin silloin, kun nykyhetki ei tunnu kannattelevan elämää. Tämä rinnastuu Deleuzen yhdessä Félix Guattarin (1930–1992) kanssa määrittelemään ”kansan luomiseen” tilanteissa, joissa ”kansaa puuttuu”¹⁰. Tarinointia kehystävät erilaiset ”kriisitilanteet” – sota, kolonialismi, rasismi, kapitalismi – joissa subjekti on tavalla tai toisella alistettu tai vieraantunut, elinvoimaltaan hiipumassa. Näissä yhteyksissä elokuvan tehtävä ei ole esittää ulkopuolista todellisuutta mahdollisimman todenmukaisesti vaan toimia todellisuudessa tavalla, joka luo edellytyksiä kestäväälle tulevaisuudelle. Daniel Smith peräänkuuluttaa ”luovaa tarinointia, joka on vallitsevien myyttien ja uskomusten vastapuoli; vastarintaa, jonka poliittinen vaikutus on välitön ja väistämätön, ja joka luo pakoviivan, jolle vähemmistökieli ja kansa voidaan perustaa.”¹¹

Kansan luominen ei tässä tarkoita uuden yhtenäisen ja pysyvän ryhmän rakentamista ja määrittelyä. Toiminnan tavoitteena on avata sietämätöntä elämänpiiriä uusille näkemyksille ja mahdollisuuksille. Perrault’n elokuvassa pakoviiva löytyy kalastamisesta ja jutustelusta menneistä tavoista, Clarkella haluttujen Broadway-roolien esittämisestä. Rouchin teoksessa taas arkea sanoitetaan uudesta näkökulmasta. Pääpaino ei toisin sanoen ole yhtenäisen ryhmäidentiteetin muodostamisessa vaan tietyn ryhmän tai henkilön ”kriisitilanteen” kääntämisessä luovaksi toiminnaksi elokuvan keinoin. *Leikkipuiston* dokumentaarinen tarinointi ei tavoittele yhteistä tunnistettavaa alkuperää, jaettua maahanmuuttajakertomusta. Päinvastoin seppojen ja kaputsiinojen annetaan luoda poikkeava tarinalinjansa.

Deleuzen seppitteen voimat ja luova tarinointi kumpuavat Henri Bergsonin (1859–1941) käsitteellistyksestä. Deleuze totesi haastattelussa vuonna 1990, että Bergsonin seppittämisen käsite tulisi ottaa uudelleen käsittelyyn ja sille tulisi antaa poliittinen merkitys¹². Seppittämisen voi kuitenkin katsoa olleen poliittista jo Bergsonillekin. Tämän ajattelussa seppitteen voimilla hallitaan ihmisryhmiä. Deleuzen peräänkuuluttama politiikka taas hahmottuu uuden luomiseksi ja vastarinnaksi.

Teoksessaan *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932) Bergson määrittelee seppittämisen fantasmaattisten representaatioiden ja hallusinatoristen kuvitelmiin tuottamiseksi. Hänelle seppittäminen on kontrolloivien myyttien luomista.¹³ Puoli-inhimillisten jumalien ja henkien rakentelu puolestaan kietoutuu yksilöiden ja ryhmien toiminnan ohjaamiseen ja hallintaan¹⁴. Seppittä-

misen funktio (*la fonction fabulatrice*) on siis tässä mielessä rajata toimintaa ja ajattelua.

Siinä missä Bergson käyttää sepittämistä kuvauksessa olemassa olevien sosiaalisten rakenteiden vahvistamisesta, Deleuze kääntää sen uudenlaisten yhteisöjen visioinniksi. Bergsonin termein sepittäminen ohjaa yksilöiden ja yhteisöjen toimintaa jo muodostetuissa rakenteissa, kun taas Deleuzelle se on vastarintaa nykyisyydelle ja sen siemättömille rakenteille.¹⁵

Bergsonin ja Deleuzen käsitteellistysten välistä eroa voidaan selvittää Guattarin tavalla erotella yhteisöjä. ”Alistettujen ryhmien” (*groupe assujetti*) toimintaa määrittävät ulkoapäin kohdistetut odotukset, tavat ja käytännöt. Itseen puolustaessaan nämä alisteisessa asemassa olevat yhteisöt organisoituvat usein hierarkkisesti ja jäykästi. Sen sijaan ”ryhmäsubjektit” (*groupe-sujet*) organisoituvat sisältpäin, ja niiden toiminta rakentuu vaihtuvien roolien ja muuttuvien tehtävien varaan. Alistetut ryhmät toistavat toiminnassaan hierarkioita ja säilyvät siten suljettuna piirinä, kun taas ryhmäsubjektien muuttuvat roolit ja tehtävät pitävät ne avoimina muille olemisen tavoille.¹⁶ Guattarin alistetut rinnastuvat Bergsonin ruotimiin suljettuihin yhteisöihin: molempia ohjataan ja hallitaan ulkoapäin myytein ja rakentein. Deleuzen sepityskäsite vuorostaan vertautuu Guattarin ryhmäsubjekteihin: niissä teroituu uudenlaisten olemisen asentojen etsintä ja visiointi.¹⁷

Puuttuva kansa kytkeytyy Deleuzen elokuvateoriassa erityisesti toiseen maailmansotaan ja moderniin poliittiseen elokuvaan, jossa henkilöahmot ovat tyypillisesti traumaattisten tapahtumien, vieraan kielen tai ahdasmielisten lakien alistamia.¹⁸ Kansan luominen puolestaan viittaa elokuvalliseen näkyyn tulevasta kansasta, muodostumassa olevasta ryhmästä tai yhteisöstä, joka haastaa henkilöahmojen ongelmallisen tilanteen.¹⁹

D. N. Rodowick antaa osuvan esimerkin sepitteen voimista ja luovasta tarinoinnista aikakuvaa jäsentävässä teoksessaan *Gilles Deleuze's Time Machine* (1997). Rodowick kartoittaa sepittämisen voimia länsiafrikkalaisessa jälkikolonialistisessa elokuvassa. Esimerkiksi senegalilaisen Ousmane Sembenen töissä edetään vieraantumisen ja hankaluuksien esittämisestä kohti elokuvallista näkemystä toisenlaisesta maailmasta. Idealististen haavekuvien luomisen sijaan Sembene etsii todellisista tilanteista halkeamia, joille vastarintaa voi alkaa rakentaa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi suullisen kerrontaperinteen elokuvasovelluksia. Rodowickin mukaan ”afrikkalaisessa elokuvassa suullinen perimä elvytetään ’käyttökelpoisena’ menneisyytenä, jota kuvakerronta voi hyödyntää luodakseen tulevaisuuden – kansan luominen kansallisena tulemisena”.²⁰

Leikkipuistossa välähdyksiä tulevasta kansasta saadaan kohtauksissa, joissa pojat nähdään arkisissa tomissaan. Ikean kalusteiden kasaaminen, työvoimatoimistokäynti ja valmistautuminen huoltajuusoikeudenkäyntiin kertovat heidän elämänsä jäsentävistä mekanismeista. Guattarilaisittain ajateltuna näissä kohtauksissa piirtyy ylhäältäpäin osoitettujen toimintatapojen ohjaama ”alitettu ryhmä”. Työvoimatoimiston henkilökunnan va-

kuuttaminen omista urasuunnitelmista tai ongelmat Ikean huonekalujen kokoamisesta eivät kuitenkaan vielä tee poikajoukosta kiinnostavaa tai elokuvan kerronnasta erityisen luovaa. *Leikkipuiston* erityisyys on sen nimikko-paikkakohtauksissa, joissa poikien sanailun myötä alkaa muodostua näkemys ryhmästä, jonka sisäiset sidokset eivät noudata ylhäältäpäin annettua järjestystä. Yksilöt historioineen kytkeytyvät toisiinsa sanataisteluissa, ja yksilötarinat liudentuvat kollektiiviseksi puheeksi. Omaehtoinen, ryhmän sisältä kumpuava ilmaisu on kielioppisääntöjen, poliittisen korrektiuden ja instituutioiden ulottumattomissa. Elokuvan ”ryhmäsubjekti” luodaan malmilaisessa leikkipuistossa.

Välittäjät

Leikkipuiston sanallisten matsien erityispiirre on niiden sarjamaisuus, moneen suuntaan kurottava luonne. Pojat vastaavat toistensa letkautuksiin ja kehrittelevät käsittelyssä olevaa teemaa milloin mihinkin suuntaan. Elokuvan näkemys tulevasta kansasta muodostuu paitsi siitä, miten pojat jatkavat toistensa juttuja, kerivät auki hetkessä syntyvää tarinaa, mutta myös siitä, miten kamera tallentaa tilanteen. Kamera osallistuu poikien ryhmään liikkumalla heidän joukossaan. Poikien äänet kuuluvat usein kuvarajan ulkopuolelta, eikä kamera aina ehdi kääntyä kohti puhujaa ennen kuin seuraava jo vie tarinaa eteenpäin toisaalla. Puhe kimpoaa eteenpäin milloin kenkin lauseesta nopeaan tahtiin.

Sanamittelöissä pojista tulee toistensa välittäjiä (*intercesseurs*). He ikään kuin tulevat toistensa kohtaloiden väliin ja sitovat yksilötarinat ketjuksi, joka ylittää Malmin arjen. Toisiinsa tahtuvat lauseet muodostavat poikien välille erityisen kytköksen: he tarvitsevat toisiaan ylittääkseen harmaan betonilähiön muurit. Myös elokuvan ohjaaja ja kuvaaja asettuvat *Leikkipuiston* välittäjien ketjuun – he tallentavat ja ilmaisevat muutoksen, joka tapahtuu nuorten heittäytyessä tarinoimaan. Välittäjät ovat välttämättömiä luomistyössä.²¹

Tarinoinnin ketjussa maahanmuuttajastereotyytiat, kansalliset symbolit, kieli ja suomalaisuus asettuvat uusiin yhteyksiin. Lauseiden ja merkitsijöiden lennellässä stereotyytiat menettävät otteensa ”fantasmaattisina representaatioina”, joilla poikien arkea ohjaillaan. Perustavat myytit sekä maahanmuuttajista että suomalaisista saavat kyytiä. Sepitettyt elementit kietoutuvat faktoihin Vietnamin sodasta ja entisen Jugoslavian pommituksista. *Leikkipuiston* tarinoinnin ketju häivyttää toden ja sepitteen välisen vastakkainasettelun alleviivataksaan kuvaushetkellä muodostuvaa visiota tulevasta yhteisöstä.

Muutoksen tallentaminen

Leikkipuiston tarinoinnin akseli muodostuu malmilaismaiseman ja lähes hysteeristen sanomisotelluiden välille. Betonilähiön näkymää säestää viulistisesti Sanna Salmenkallion melankolinen musiikki, joka tuo lähes surumielisen sävyn kohtauksiin, joissa pojat on kuvattu

yksin. Musiikki ikään kuin tuottaa tarpeen yhteiselle tarinoinnin ketjulle. Kuvaushetkellä syntyvä kollektiivinen puhe puolestaan kiinnittää huomion ryhmäläisten välille kehkeytyvään dynamiikkaan.

Deleuzen mukaan luova tarinointi on ”tulemista [muutosta], kun todellinen henkilöahmo alkaa tarinoida, kun hän heittäytyy röyhkeästi sepittämään ja jää kiinni itse teossa, ja osallistuu siten kansansa luomiseen”²². Ranskankielisen alkutekstin ilmaisun *en flagrant délit de* juridinen sivumerkitys verekseltään kiinnijäämisestä rakentaa dokumenttielokuvan kannalta tärkeän kaksiosaisen ajatuksen: luovasta tarinoinnista alkavasta muutoksesta saadaan kiinni.

Kiinnisaaminen on muutoksen tallentamista. Dokumenttielokuvassa ei ole ratkaisevaa esittää jo muotoutunut maailmaa mahdollisimman totuudenmukaisesti, vaan tallentaa ja ilmaista tarinoimalla tapahtuva muutos. Deleuzen mukaan ”jonkun kiinnisaaminen sepittämässä tarkoittaa kansan luomisen liikkeen tavoittamista”²³. *Leikkipuistossa* tämä merkitsee puheakteissa kehkeytyvän

tulevan yhteisön tallentamista tarinoinnin hetkellä.

Dokumentaarisessa tarinoinnissa kiinnisaaminen ja tallentaminen asettuvat hyvin erilaiseen asentoon kuin *direct cineman* perinteestä tutussa teesissä kuvaajista karpäsinä katossa. Tavataan ajatella, että ’suoran dokumenttielokuvan’ huomaamaton sivustaseuraaminen saattaa paljastaa yllättäviä totuuksia kuvatuista henkilöistä heidän unohtaessaan kameran läsnäolon. Dokumentaarinen tarinointi ei sitä vastoin tavoittele piilevien totuuksien paljastamista; se suuntautuu luomaan todellisuutta. Tarinoinnissa ei myöskään seurata sivusta puheakteja, vaan tekijät ja kuvatut henkilöt muodostavat välittäjien ketjun: ”Tekijä ottaa askeleen kohti henkilöahmojaan, ja henkilöahmot ottavat askeleen kohti tekijää: kaksinkertainen tuleminen.”²⁴ Näin avautuu yhteys myös kristallikuvaan, josta dokumentaarisen tarinoinnin määrittely alkoi. Henkilöahmojen lähestyessä tekijää – ja päinvastoin – kuvauksen kohdetta ei enää voi ajatella kuvasta irrallisena. Kuvaan kiteytyy henkilöahmojen ja tekijän vastavuoroinen liike.

Viitteet

- 1 Deleuze 2005, 237.
- 2 Ks. esim. Flaxman 2012; Bogue 2010.
- 3 Deleuze 1985, 165.
- 4 Pisters 2008, 114.
- 5 Deleuze 1985, 170–171.
- 6 Pisters 2008, 114.
- 7 Pisters 2012, 253.
- 8 Ks. Hongisto 2011.
- 9 Deleuze 1985, 192–202.
- 10 Deleuze & Guattari 1980, 427.
- 11 Smith 1997, xlv.
- 12 Deleuze 1995, 174.
- 13 Bergson 1954, 108. Bergsonin sepittämisen määritelmässä on juonteita, jotka voidaan rinnastaa Nancy ja Lacoue-Labarthen (2002) käsityksiin natsimyytin rakentamisesta ja myyttisestä identifiointimisesta. Tämän yhteyden tarkempi tarkastelu rajautuu kuitenkin tämän artikkelin ulkopuolelle.
- 14 Bogue 2010, 16; Bogue 2007, 91–94, 106; Mullarkey 2007, 57.
- 15 Bogue 2010, 44. Mullarkeyn (2007) Bergson-luenta on huomattavasti Bogueen vastaavaa myönteisempi. Hän korostaa sepittämisen prosessin dynaamisuutta, kun taas Bogue (2007; 2010) kiinnittää huomionsa prosessin tuloksena syntyviin staattisiin myytteihin ja uskomuksiin.
- 16 Guattari 1984, 22–44.
- 17 Vrt. Bogue 2007, 97–98.
- 18 Deleuze 1985, 281–291.
- 19 Ks. Deleuze & Guattari 1980, 426–427.
- 20 Rodowick 1997, 161; ks. myös 139–169.
- 21 Deleuze 1995, 125.

- 22 *C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à 'fictionner', quand il entre 'en flagrant délit de légende', et contribue ainsi à l'invention de son peuple.* Deleuze 1985, 196.
- 23 Deleuze 1995, 125–126.
- 24 *L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur: double devenir.* Deleuze 1985, 289.

Kirjallisuus

- Bergson, Henri, *The Two Sources of Morality and Religion* (Les deux sources de la morale et de la religion, 1932). Käänt. R. Ashley Audra & Cloudesley Breerton. University of Notre Dame Press, Notre Dame 1954.
- Bogue, Ronald, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.
- Bogue, Ronald, *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Ashgate, Aldershot 2007.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche ja filosofia* (Nietzsche et la philosophie, 1962). Suom. Tapani Kilpeläinen. Summa, Helsinki 2005.
- Deleuze, Gilles, *Negotiations* (Pourparlers, 1990). Käänt. Martin Joughin. Columbia University Press, New York 1995.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Minuit, Paris 1985.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris 1980.
- Flaxman, Gregory, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.
- Guattari, Félix, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics* (Psychanalyse et transversalité, 1972; La révolution moléculaire, 1977). Käänt. Rosemary Sheed. Penguin, London 1984.
- Hongisto, Ilona, *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real*. Väit. University of Turku Press, Turku 2011.
- Mullarkey, John, Life, Movement and the Fabulation of the Event. *Theory, Culture & Society*. Vol. 24, No. 6, 2007, 53–70.
- Nancy, Jean-Luc & Lacoue-Labarthe, Philippe, *Natsimyytti* (Le mythe nazi, 1991). Suom. Merja Hintsu & Janne Porttikivi. Tutkijaliitto, Helsinki 2002.
- Pisters, Patricia, *Delirium Cinema or Machines of the Invisible?* Teoksessa *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. Toim. Ian Buchanan & Patricia MacCormack. Continuum, London 2008, 102–115.
- Pisters, Patricia, *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford University Press, Stanford 2012.
- Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham 1997.
- Smith, Daniel, Introduction: “A Life of Pure Immanence” – Deleuze’s “Critique et Clinique” Project. Teoksessa Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical* (Critique et Clinique, 1993). Käänt. Daniel W. Smith & Michael A. Greco. Verso, London 1997, xi–liii.