

Aleksi Rennes

Aleksi Rennes, FM
mediatutkimus, Turun yliopisto

BERGSONILAISEN ELOKUVA- TEORIAN JÄLJILLÄ



Artikkelissa käsitellään Henri Bergsonin filosofian merkitystä elokuvateorian historian kannalta. Bergson käsittelee kuvallisuuden, liikkeen ja ajan teemoja tavoin, jotka ennakoivat myöhempiä elokuvatuotuksen painotuksia. Nostan artikkelissa esiin tulkintoja, joissa toisaalta korostetaan Bergsonin ajattelun perimmäistä elokuvallista luonnetta ja toisaalta nähdään elokuva itsessään bergsonilaisen filosofian soveltamisena käytäntöön.

Henri Bergson (1859–1941) oli elokuvan varhaisvaiheessa 1900-luvun alussa ensimmäisiä filosofejia, joka lähestyi tätä uutta elokuvallista teknologiaa nimenomaan filosofisten ongelmanasettelujen näkökulmasta. Silti Bergsonin suhde elokuvateorian historiaan näyttää hyvin jännitteisenä ja häilyvänä. Ensinnäkään häntä ei voida sinällään pitää elokuvateorian pioneerina, sillä elokuva ei ole hänen teksteissään suinkaan systemaattisen käsittelyn kohteena. Lisäksi niissä kohdin, kun hän todella mainitsee elokuvan, tämä tapahtuu jokseenkin negatiivisessa sävyssä.

Bergson nostaa elokuvan esiin ainoastaan teoksessaan *L'Évolution créatrice* (1907) verratessaan elokuvamekanismin toimintaa ihmisen reflektiiviseen tietoisuuteen, joka määrittää tämän funktionaalisen kokemusmaailman muotoja mutta ei kykene tavoittamaan todellisuuden monimuotoisuutta ja jatkuvaa liikettä sellaisenaan. Tällaista elokuvallista tietoisuutta vastaan Bergson asettaa filosofian olennaiseksi tehtäväksi irrottautumisen arkikokemuksen intellektuaalisista tottumuksista. Hänen tulkintansa elokuvan potentiaalista on näin ollen hyvin pessimistinen: jos elokuva pystyy parhaimmillaankin vain jäljentämään inhimillisen arkikokemuksen vakiintuneita muotoja, sille ei voida myöntää erityistä filosofista merkityksellisyyttä.

Bergsonin osoittama epäluulo elokuvaa kohtaan asettaa jossain määrin paradoksaalisen vaatimuksen pyrkimyksille tuoda hänen ajatteluaan laajemmin elokuvan teorian ja käytännön yhteyteen: ne harvat kohdat, joissa hän eksplisiittisesti mainitsee elokuvan, on ikään kuin lähtökohtaisesti jätettävä huomiotta. Niiden sijaan Bergsonin antia elokuvateorialle on etsittävä muualta. Itse asiassa tällaisia yhteyksiä elokuvaan on mahdollista löytää Bergsonin filosofian kaikkein perustavimmista teemoista, hänen kuvallisuuden käsitteistön varaan rakentuvasta ontologiastaan sekä tavoitteestaan muotoilla uusia tapoja ajatella liikettä ja aikaa. Monella tapaa elokuvan historiassa on kyse

samankaltaisten ongelmien koettelusta käytännössä. Tältä kannalta katsottuna ei olekaan yllättävää, että Bergsonin liikkeen ja ajan käsitteellistykset ovat toimineet hyvinkin vaikutusvaltaisena esikuvana monille myöhemmille elokuvateoreetikoille.

Liikkeen ja ajan ajattelu edellyttää Bergsonilla erityisen, täsmällisesti määritellyn metodologian. Hän korostaa, että filosofista tutkimusta ei tule mallintaa niinkään ulkoisen todellisuuden käsitteellisen analyysin mukaisesti, vaan esikuvana toimii ennemminkin subjektiivinen välitön tietoisuus eli eräänlainen intuitiivinen sisäinen elämä, joka edeltää kokemuksen tietoista reflektiivistä haltuunottoa. Siinä missä tutkittavan ilmiön tuominen erilaisten käsitteiden alle tuottaa siitä aina välttämättä vain vaillinaisen ja suhteellisen ymmärryksen, filosofian tulisi pyrkiä tavoittamaan asioita itsessään, sisältäpäin, samalla tavoin kuin subjekti elää omaa sisäistä todellisuuttaan. Tällaisen sisäisyyden näkökulman perustalta Bergson rakentaa filosofiassaan kokonaisen intuition metodin, jonka tavoitteena on ylittää inhimillinen näkökulma ja jaotella tavanomaisessa funktionaalisessa kokemuksessa ilmenevää todellisuutta kohti sen koostavia puhtaita metafysiikan komponentteja, jotka itsessään muodostavat kaiken reaalisen kokemuksen ehdot.

Tässä artikkelissa esitän, että Bergson ei missään vaiheessa sovelle omaa metodologiaansa elokuvaan. Toisin sanoen hän pitäytyy ulkopuolisessa näkökulmassa esittäessään negatiivisen tulkintansa elokuvakoneiston luonteesta. Niinpä Bergsonin filosofian ottaminen todella elokuvateoreettiseen käyttöön edellyttää sitä, että intuition metodia sovelletaan myös elokuvaan itsessään. Nostan esimerkiksi tällaisesta menettelytavasta ennen kaikkea Gilles Deleuzen (1925–1995) tulkinnan Bergsonin metafysiikan ja elokuvan välille hahmottuvista syvälleikäyistä yhtäläisyyksistä. Bergsonin filosofian kiinnittymisessä elokuvan tavoin kuvallisuuden, liikkeen ja ajan problematiikkaan ei ole Deleuzen mukaan kyse vain satunnaisesta yhtäläisyydestä, vaan bergsonilaisessa ajattelussa on jotain olennaisella tavalla elokuvallista. Tietyssä mielessä Deleuze laajentaa Bergsonin itsensä esittämän analogian mittasuhteita: elokuva ei ilmennä ainoastaan subjektin arkikokemuksen rakentumisen tapaa, vaan siinä tulee näkyviin Bergsonin koko metafysiinen järjestelmä.

Lisäksi tarkastelen lyhyesti Bergsonin vaikutusta suhteessa Jean Epsteinin (1897–1953) ja Béla Balázsin (1884–1949) elokuvateorioihin. Bergsonilaisen universumin elokuvallisen luonteen toteamisen lisäksi he määrittelevät elokuvan itsessään havainnon koneistoksi, joka sellaisenaan toteuttaa käytännössä intuition metodia ja tekee reaalisen kokemuksen sijaan näkyväksi tuon kokemuksen muodostumisen ehdot. Aluksi selvennän kuitenkin vielä sitä, mitä Bergson todella tarkoittaa elokuvallisella mekanismilla ja sen yhdenmukaisuudella suhteessa reflektiiviseen tietoisuuteen.

Kinematografi sisällämme

Kun Bergsonin filosofian merkittävyttä on tarkasteltu suhteessa taiteenteoriaan, elokuvan sijaan ilmeisimmäksi kiinnekohdaksi hahmottuu yleensä kirjallisuus. Tämä pätee etenkin 1900-luvun alun modernistiseen kirjallisuuteen, jonka yhtäläisyyksiä Bergsonin filosofiseen järjestelmään on kartoitettu laajasti. Merkittävin yhdistävä tekijä näiden välillä on kiinnostus subjektiiviseen aikakokemukseen sekä oletus siitä, että juuri tällainen sisäisestä kokemuksesta ammentava lähestymistapa tarjoaa merkityksellisen näkökulman ajan todelliseen luonteeseen. Tällöin aika ei pelkisty vain yksittäisten erillisten hetkien

lineaariseksi peräkkäisyydeksi, vaan se ymmärretään monimutkaisemmaksi kokemuksen järjestymisen tavaksi, jossa eri aikatasot limittyvät ja kutoutuvat lakkaamatta toisiinsa. (Meretoja & Mäkilä 2012, 9–10.)

Bergsonilla tämä ajan ja subjektiivisen tietoisuuden tematiikka kiteytyy keston (*durée*) käsitteessä. Sen avulla hän luonnostelee käsitystä inhimillisestä sisäisestä elämästä, joka koostuu yksinomaan prosesseista ja jota kuvastaa siten kokemus jatkuvasta muutoksesta. Kestossa psyykkiset tilat eivät asetu rinnakkain ja erilleen siten, että niihin voitaisiin soveltaa mekanistisia kausaalilääntöjä ekstensiivisen ulkoisen maailman tapaan. Sen sijaan peräkkäiset psyykkiset tilat läpäisevät toisensa, ja kukin niistä muodostaa heterogeenisen erottamattoman osan jatkuvasti muuttuvassa keston kokonaisuudessa. (Bergson 2001, 131, 235–237.) Niinpä erillisten hetkien sarjan sijaan kestossa on kyse ajallisesta synteisistä. Tässä näkemyksessä korostuu erityisesti muistin rooli. Muisti kutoo ajan ulottuvuuksia yhteen, säilyttää menneisyyden ja takaa sen läsnäolon jokaisessa nykyhetkessä. (Guerlac 2006, 66–67; Bergson 2004, 188.)

Keston käsite asettaa Bergsonin filosofiselle projektille lähtökohtaisesti hyvin haastavan ilmauksellisen ongelman, sillä kesto vastustaa olemuksellisesti kielellistä haltuunottoa. Kielen keskeisenä funktiona on muuntaa yksilön sisäinen ja välitön kokemusmaailma yhteisöllisesti jaettavaksi. Tätä varten todellisuuden monimuotoisuus ja heterogeeninen jatkuvuus on pilkottava vastaamaan erityisiä, toisteisia ja merkitykseltään suhteellisen sidottuja symboleja. Kielellinen representaatio siis pysäyttää kokemuksen virran ja irrottaa sen jatkuvuudesta erillisiä, suhteellisen vakaita osia. (Bergson 2001, 128–129.) Tässä mielessä keston filosofian laatimiseen sisältyy väistämättä vaatimus ilmaista sitä, mitä on mahdoton ilmaista. Samankaltainen problematiikka ajaa myös modernistista kirjallisuutta purkamaan kielellisen ilmaisun konventioita. Esimerkiksi erilaiset tajunnanvirtatekniikan muodot voidaan tältä kannalta hahmottaa pyrkimyksenä tavoittaa sanojen vakaan ja jähmeän pinnan alta todellisen sisäisen kokemuksen virtaavuus (ks. Kumar 1962, 1–16).

Keston tavoittamisen vaikeus ei kuitenkaan pelkisty Bergsonilla yksinomaan kielelliseksi ongelmaksi, vaan suhteellinen staattisuus ja vakaus määrittävät yleisemminkin subjektin yhteisöllistä ja käytännöllistä kokemusmaailmaa. Inhimilliselle ajattelulle ja havainnolle on luontaista eristää ympäröivän materiaalsen todellisuuden kaoottisuudesta pysyviä muotoja. Niiden myötä subjektin ympärille järjestyy olennaisella tavalla inhimillinen todellisuus, joka on aina hallittavissa ja tiedettävissä. Juuri tätä kielenkäyttöä laajempaa tottumukseen perustuvien havainto- ja ajattelukykyjen kokonaisuutta Bergson vertaa elokuvaan. Hän siis tulkitsee elokuvamekanismin toiminnan analogisena sille, miten subjekti on totunnaisessa olemassaolossaan etäännyntynyt välittömästä sisäisestä kokemuksestaan. Elokuva ei kykene tavoittamaan todellisuuden laadullisesti erilaisten liikkeiden moneutta sellaisenaan, vaan filminauhalle tallentuu sarja liikkumattomia kuvia, joiden liike tuotetaan vasta jälkikäteen ja keinotekoisesti elokuvakoneistossa itsessään asettamalla kuvia nopeasti peräkkäin. Elokuva ei näin ollen kiinnity asioiden sisäiseen tulemiseen, vaan se tarjoaa maailmaan olennaisella tavalla ulkopuolisen näkökulman, josta käsin todellinen kesto on aina tavoittamattomissa. Juuri tällainen ulkopuolisuus kuvastaa myös subjektin käytännöllistä maailmassa olemisen tapaa. Havainnossamme, ajattelussamme ja kommunikaatiossamme ”käynnistämme eräänlaisen kinematografian sisällämme”, koostamme todellisuuden erillisistä, suhteellisen pysyvistä asiointiloista, jotka oletamme ontologisesti ensisijaisiksi suhteessa niiden väliseen abstraktiin, ei-yksilölliseen ja neutraaliin liikkeeseen. (Bergson 1998, 304–307.)

Tällainen menettelytapa on välttämätön subjektin funktionaaliselle ole-massaololle ja toiminnalle maailmassa. Bergson kuitenkin korostaa, että filosofia puhtaan spekulatiivisena asennoitumisena maailmaan ei voi toimia tällä subjektiivisten tarpeiden määrittämällä tasolla. (Bergson 1998, 313–314.) Filosofinen näkökulma on näin ollen pyrittävä irrottamaan ymmärryksen to-tunnaisista muodoista. Tavoitteena tulee olla kartoittaa reaalisen kokemuksen ehtoja sellaisenaan, ”etsiä kokemusta sen lähteeltä, tai pikemminkin ennen sitä ratkaisevaa *käännettä*, kun, kallistuen oman hyötymme suuntaan, siitä tulee todellisesti *inhimillistä* kokemusta”. (Bergson 2004, 241.)

Seuraamalla Bergsonin intuition metodia tämän kokemuksellisen käänte-n tuolle puolen näkyviin tulee hänen filosofiansa keskeinen dualistinen jaottelu puhtaan kestollisen ajan ja puhtaan ekstensiivisen avaruuden välillä. Maailma ilmenee subjektille tosiasiallisesti aina näiden kahden puhtaan komponentin erilaisina yhdistelminä ja sekoituksina, mutta filosofisen tiedon edellytykse-nä on, että kokemuksellisia yhdistelmiä jaotellaan niiden laadullisten erojen mukaisesti kohti puhtaan kestollisuuden ja puhtaan avaruudellisuuden tendenssejä. (Deleuze 1991, 22–23.) Tämä merkitsee olennaisesti ajattelun avaamista kohti esisubjektiivista ja ei-inhimillistä¹ (Bergson 2007, 163–164).

Reaalisen kokemuksen ehdot, esisubjektiivinen ja ei-inhimillinen todeli-suus ovat kaikki olennaisessa mielessä kielellisen representaation tavoit-tamattomissa. Bergsonin filosofinen projekti kurottaa siis lakkaamatta sitä kohti, mitä ei voida ilmaista. Tästä syystä Bergsonin kirjoitustyyli itsessään muodostaa mielenkiintoisen tutkimuskohteen: miten kieltä voidaan käyttää sille ominaisen sovellusalueen ulkopuolella? Bergsonin ilmaisussa ei ole ensi-sijaisesti kyse käsitteiden ja niiden välisten loogisten suhteiden määrittelystä. Sen sijaan päähuomio on erilaisten tilanteiden kuvailussa sekä ajatuskokeissa, jotka antavat lukijalle tilaisuuden tuntea ja elää konkreettisesti Bergsonin ideoita ennen niiden sanallistamista. Bergson siis pyrkii vetoamaan lukijan intuition läheystydessään aiheita, jotka väistävät kielellistä representaatiota. (Guerlac 2006, 63.)

Elokuvalle Bergson ei kuitenkaan tunnu myöntävän mahdollisuutta sa-mankaltaiseen välittömään kytkökseen suhteessa intuition: elokuvakoneisto kiinnittyy automaattisesti ja olemuksellisesti ulkopuoliseen näkökulmaan. Toisaalta Bergsonin elokuvaa koskevat kommentit sellaisenaan ilmentävät hyvin tyypillistä piirrettä hänen kirjoitustyyliinsä: hän nostaa esiin havain-nollistavia esimerkkejä, jotka liittyvät lisäksi usein nimenomaan erilaisiin teknologioihin. Hän muun muassa selvittää teoriaansa aivojen toiminnasta vertaamalla niitä puhelinkeskukseen: aivot eivät tuota representaatioita maailmasta vaan kytkevät vastaanotettuja liikkeitä toimeenpantuihin liik-keisiin erinäisiin analyysi- ja valikointiprosesseihin nojaten (Bergson 2004, 19–20). Osana tällaisten esimerkkien jatkumoa Bergsonin elokuvaa koskevien huomioiden ei voida sinällään olettaakaan muodostavan minkäänlaista ko-konaisvaltaista kannanottoa elokuvan filosofiseen statukseen sen enempää kuin aivojen vertaaminen puhelinkeskukseen toimisi tuollaisen modernin kommunikaatioverkoston analyysinä.

Niinpä Bergsonin ajattelun merkitys elokuvateorialle ei voi pelkistyä vain näihin hänen yksittäisiin kommentteihinsa. Esimerkiksi Gilles Deleuze nojaa vahvasti Bergsonin filosofian keskeisimpiin kehittelyihin hahmotellessaan elokuvakäsitystä, jossaokuva ei näydy ensisijaisesti representaation vaan pikemminkin havainnon ja siitä edeten myös ajattelun teknologiana. Deleuze erittelee Bergsonin metafysiikasta kolme tasoa – universumin kestollinen kokonaisuus, puhtaan materian taso eli immanenssin taso sekä tältä tasolta

1 Vaikka Bergson mallintaa intuition metodia mukailmalla subjektin välitöntä tietoisuutta, tämä ei kuitenkaan missään nimessä merkitse filosofian määrittelyä pelkäksi itsetutkis-keluksi (Bergson 2007, 155). Deleuze kiinnittää tähän liittyen huomion siihen, miten Berg-sonin kokonaistuotannossa tapahtuu olennainen siirtymä keston käsitteen määrittelys-sä: sen sovellusalue laajenee psykologisesta kokemuksesta kokonaisen monimutkaisen on-tologian keskeiseksi teemaksi (Deleuze 1991, 34). Keston merkitys siis laantuu ensi-näkin subjektin psykologisesta kokemuksesta esisubjektiiv-iseksi reaalisen kokemuksen ehdoksi mutta vielä edelleen koko universumin järjesty-misen tavaksi. Näin ollen myöskaan psykologisen keston tasolla alun perin tapahtuva vapauden ja määräämättömyy-den affirmointi ei rajoitu vain inhimillisen toiminnan alueelle: ”Universumi on *kestollinen*. Mitä enemmän tutkimme ajan olemusta, sitä paremmin tulemme ymmärtämään, että kesto tarkoittaa keksimistä, muotojen luomista, absoluuttisesti uuden jatkuvaa laatimis-ta.” (Bergson 1998, 11.)

subjektiivisessä kokemuksessa leikkautuvat suhteellisen suljetut järjestelmät – ja määrittelee edelleen kullekin tarkat vastineet elokuvallisessa ilmaisussa: kesto vertautuu montaasiin, immanenssin taso otokseen ja subjektiivinen kokemus kuvarajaukseen.

Kuva, materia, liike

Teoksessa *Matière et mémoire* (1896) Bergsonin pääasiallisena pyrkimyksenä on määritellä uudelleen länsimaisen ajattelun historiassa keskeinen hengen ja aineen dualismi. Perinteisissä dualistisissa teorioissa lähtökohtaisena ongelmana on, miten mieli ja materia tai tietoisuus ja ulkoinen maailma ovat sovittavissa yhteen. Tämä ongelma voidaan esittää kuvan ja liikkeen terministön: toisella puolella on tietoisuus määriteltynä yksinomaan kuvien tai representaatioiden alueeksi, samalla kun toisella puolella ulkoinen todellisuus hahmottuu avaruudellisten liikkeiden mekaaniseksi järjestelmäksi. Tällöin herää kysymys, miten näiden kahden erilaisen järjestyksen vuorovaikutus, kuvien ja liikkeen eittämätön kytkös, on mahdollista selittää kausaalilakien alaisessa maailmassa. (Deleuze 1986, 56.)

Yritykset ratkaista tätä problematiikkaa ovat johtaneet kahteen vastakkaiseen koulukuntaan, idealismiin ja realismiin. Bergson (2004, vii–ix) paikantaa näiden koulukuntien välisessä kiistassa perimmäisimmän ongelman ennen kaikkea käsityksiin materiasta eli ulkoisen maailman luonteesta. Toisessa materia pelkistetään vain kuviksi subjektin tietoisuudessa, kun taas toisessa subjektin havaintojen myönnetään kyllä olevan riippuvaisia reaalista objekteista, mutta objektien ja niistä tehtyjen havaintojen välille oletetaan silti ylittämätön laadullinen ero. Bergsonille sekä idealismin että realismin keskeiset teesit materian olemuksesta ovat liioiteltuja. Hän määrittelee materian koostuvan jatkuvassa liikkeessä olevista kuvista. Näiden materia-kuvien olemassaolo sijoittuu idealististen ja realististen käsitysten ilmentämien ääripäiden väliin: kuva on enemmän kuin pelkkä representaatio subjektin mielessä mutta vähemmän kuin inhimillisen ymmärryksen ulottumattomissa oleva asia itsessään. Lyhyesti sanoen kyse on kuvallisuudesta, jolla on itsenäinen olemassaolo. Tällaisen määrittelyn avulla Bergson välttää sen kuilun materian olemassaolon ja ilmenemisen välillä, jonka realismi ja idealismi omissa materian käsitteellistyksissään olettavat.

Materian kuvallisuus mahdollistaa Bergsonille materiaalisen, ei-elollisen maailman määrittelyn materia-kuvien äärettömäksi joukoksi täysin inhimillisestä näkökulmasta irrallaan ja riippumatta. Tällainen puhdas materiaalisuushan on jo lähtökohtaisesti realismin ja idealismin ulottumattomissa niiden omista käsitteellisistä rajauksista johtuen. Puhtaan materian tasolla paljastuu jatkuvan liikkeen ja variaation todellisuus: kuvamateriassa risteilee erilaisia muunnoksia ja häiriöitä, jännittymisiä ja löyhentymisiä niin, että jokainen kuva on ”vain tie, jota pitkin kulkee jokaiseen suuntaan muokkautumisia, jotka levittäytyvät kautta suunnattoman universumin”. (Bergson 2004, 28, 266.) Tällä tasolla liike ei kiinnity vakaisesti substansseihin, vaan muutos itsessään on substantiaalista. ”Ei ole liikkuvaa objektia, joka on erillinen suoritetusta liikkeestä. Ei ole mitään liikutettua, joka on erillinen vastaanotetusta liikkeestä. Jokainen asia, eli jokainen kuva, on erottamaton sen aktioista ja reaktioista: tämä on universaalia variaatiota.” Puhtaan materian tasolla vallitsee siis universaalien aaltoilun maailma, jossa kuva ja liike ovat identtisiä keskenään.

Niinpä Bergsonilla materia-kuvan käsite on yhtä kuin liike-kuva. (Deleuze 1986, 58–59.)

Deleuze nostaa juuri liike-kuvan käsitteen oman elokuvafilosofiansa läh-töpisteeksi ja esittää samalla Bergsoniin verrattuna vastakkaisen tulkinnan elokuvakoneiston luonteesta: hän samastaa elokuvallisen kuvan liike-kuvaan. Muissa kuvataiteen lajeissa katsojan on koostettava liike havaitsemistaan it-sessään liikkumattomista elementeistä, mutta elokuvan ominaispiirteenä on sen liikkeen automaattisuus. Elokuvassa siis liike on välittömästi annettuna, jolloin ei ole tarvetta välittäväälle tietoisuudelle eikä katsojan tulkinnallisille mekanismeille. Näin ollen elokuvan on mahdollista luoda katsojan tajuntaan välitön yhteys, joka ikään kuin edeltää inhimillisen havainnon ja ajattelun tavanomaisia muotoja. (Deleuze 1989, 156.) Deleuzen ja Bergsonin elokuva-käsityksiä vertaamalla voidaan päästä jokseenkin nurinkuriseen ilmaisuun: kohdatessaan elokuvakoneistossa tuotetun kuvan subjektille mahdollistuu sellaisen esisubjektiviisen kokemusmaailman lähestyminen, jossa hänen oma sisäinen kinematografinsa ei ole vielä käynnistynyt.

Havainnon ulottuvuudet

Puhtaan materian taso hahmottuu Bergsonilla täysin deterministisenä ko-konaisuutena, jossa jokainen kuva toimii kaiken vastaanottamansa liikkeen neutraalina välittäjänä. Tällä tasolla kuitenkin muodostuu myös niin sanottuja määräämättömyyden keskuksia eli eläviä olentoja tai tietoisuuksia, joiden koh-dalla materia-liikkeen välttämättömät, säännölliset ja kaikkialle levittäytyvät kausaaliketjut katkeavat. Tietoisuus määrittyy ikään kuin lyhyeksi intervalliksi immanenssin tason kokonaisuudessaan kattavassa liikkeiden verkostossa. Tämä intervalli tuottaa lykkääntymisen vastaanotetun ja toimeenpannun liik-keen välillä, jolloin subjektin reaktio ulkopuolelta tuleviin ärsykkeisiin ei ole välitön tai automaattinen, vaan sillä on mahdollisuus liikkeen analysointiin ja reaktioidensa valikointiin. (Deleuze 1986, 62.)

Vastaanotettujen liikkeiden analyysi mahdollistaa tietoisien havainnon, joka rajaa pois valtaosan todellisuudesta eristäen liikkeiden moninaisuudesta ainoastaan subjektin omiin tarpeisiin, haluihin ja intresseihin sopivat liikkeet. Näin onkin selvää, että objektin tietynlainen ilmeneminen subjektille tietynä hetkenä ei tuo mitään uutta tuohon objektiin itseensä vaan pikemminkin vähentää siitä osan eli kaiken sen, mikä on subjektin näkökulmasta yhden-tekevää.² Materiaalisen todellisuuden ja tietoisuuden välille määrittyy siis ainoastaan aste-ero. (Bergson 2004, 28–30.) Toisin sanoen objektissa ja siitä tehdyssä havainnossa on kyse samasta kuvasta mutta suhteutettuna kahteen eri viittausjärjestelmään. Ensinnäkin on materian jatkuvan variaation ja virta-uksen todellisuus, jossa jokaisella kuvalla on oma absoluuttinen ja objektiivinen arvonsa. Toisekseen on tietoisien havainnon subtraktiivinen järjestelmä, jossa koko maailma kaartuu etuoikeutetun havaitsijan ympärille. Subjekti muodostaa tämän järjestelmän keskuksen, ja sen liikkeet ja intressit määräävät ympäröivien kuvien järjestymisestä. Havaittujen objektien arvo määriytyy tällöin relatiivisesti, aina suhteessa havaitsevaan subjektin. (Bergson 2004, 12–13; Deleuze 1986, 62–63.)

Bergson siis samastaa metafysiikassaan toisiinsa materian, kuvan ja liik-keen. Mielenkiintoisen lisän tähän käsitteketjuun tarjoaa valon käsitteistö, jonka korostaminen tuo mukanaan merkittävän kysymyksen inhimillisen tietoisuuden roolista materiaalisessa maailmassa. Länsimaisen ajattelun pe-

2 Tässä paljastuu myös, kuinka radikaalisti Bergsonin havaintoteoria poikkeaa aiem-masta filosofisesta perinteestä, jossa havaitsemisen funktio on nähty puhtaasti tiedolliseksi. Jos subjektin omat tarpeet määräävät havainnon järjes-tymisestä, sen ensisijaisena funktiona ei voi olla puolueeton todellisuuden luonteesta spe-kulointi. (Bergson 2004, 17.) Juuri tästä syystä filosofia ei voi tyytyä toimimaan inhimilli-sen havainnon ja arkikokemuk-sen määrittämällä tasolla.

rinteessä tietoisuus on nähty metaforisesti kuin valonsäteenä, joka irrottaa asioita niiden synnynnäisestä pimeydestä. Nyt valoa ei kuitenkaan aseteta hengen vaan materian puolelle: materia kokonaisuudessaan hohtaa valoa jo itsessään. Se ei tarvitse mitään ulkoista valonlähdettä. Jos johonkin kohtaan tällä materian tasolla oletetaan tietoisuus, se näyttäytyy ennemminkin eräänlaisena hämäryyden ilmentymänä, joka pysäyttää valon esteettömän levittäytymisen kautta koko immanenssin tason ja heijastaa osan valosta takaisin. Objekti tulee subjektille havaittavaksi juuri tällä tavoin heijastettuna. (Deleuze 1986, 60–61.)

Mutta jos tietoinen havainto on vain vähennys objektista sellaisenaan eli objektin luontaisen valoisuuden himmentymä eikä näiden välillä siten ole kuin aste-ero, niin myös jokaisessa puhtaan materian tason pisteessä kehkeytyy välttämättä omanlaisensa tietoisuus ja havainto. Tällainen objektiivinen tai materiaallinen tai puhdas havainto voi siis paikantua mihin tahansa kohtaan materia-liikkeen äärettömässä verkostossa. Jokainen tällainen ei-etuoikeutettu paikka kokoa ja siirtää eteenpäin kaikki materiaallisen todellisuuden liikkeet. Niinpä puhtaaseen havaintoon ei sisälly mitään rajaamista, vaan se ulottuu kattamaan immanenssin tason kokonaisuudessaan muodostaen olennaisessa mielessä tietoisuuden *de jure*. (Bergson 2004, 30–31; Deleuze 1986, 61.) Siinä on kyse eräänlaisesta ”täyden” kuvallisuuden tilasta, joka on väistämättä inhimillisen havainnon ja kokemuksen tavoittamattomissa ja siten virtuaalinen (Rodowick 1997, 28).

Bergsonin ajattelun tavoin myös 1900-luvun alun fenomenologiaa kuvastaa pyrkimys päästä irti idealismin ja realismin dualismeista, ylittää kuilu subjektin ja objektin, havaittajan ja havaitun välillä. Fenomenologinen metodi on kuitenkin vastakkainen Bergsonin metodiin nähden. Husserlilainen fenomenologia olettaa analyysinsä lähtökohdaksi inhimillisen intentionaalisen tietoisuuden, jonka myötä havaitseva subjekti ja havaittu objekti muodostavat aina jakamattoman yksikön. Näin ollen Husserlilla ”kaikki tietoisuus on tietoisuutta jostakin”. Bergsonin etenemistapa on päinvastainen. Hän aloittaa materia-kuvien universaalista virtauksesta ja sille immanentista tietoisuudesta. Tästä hän johtaa tietoisuuden *de facto* erityisenä kuvana muiden kuvien joukossa. Bergsonin väite onkin radikaalimpi kuin fenomenologien: ”kaikki tietoisuus on jotakin”. Nämä kaksi metodologia tarjoavat myös jyrkästi toisistaan poikkeavat näkökulmat elokuvatutkimukseen. Fenomenologisessa lähestymistavassa elokuvakin määritellään suhteessa subjektiivisen ”luonnollisen havainnon” normiin. Bergsonin filosofiassa tällaista samanlaista normatiivisuutta ei muodostu, jolloin myös elokuvaa on mahdollista tarkastella osana pyrkimystä kohti niitä ehtoja ja voimia, jotka edeltävät inhimillisyyden ja subjektiivisuuden vakiintuneita muotoja. (Deleuze 1986, 56–57, 61; Bogue 2003, 29.) Tässä suhteessa esimerkiksi Deleuzen tapa määritellä elokuva liikekuvien kokoelmaksi implikoi irrottautumista vaikutusvaltaisesta elokuvatutkimuksen perinteestä, jossa elokuva on ymmärretty ensisijaisesti suhteessa representaation käsitteistöön. Tällaisen irrottautumisen myötä elokuva ei ole enää ensisijaisesti elokuvaa jostakin, vaan elokuva on aina jotakin.

Elokuva ja maailma

Omaksuessaan Bergsonin liike-kuvan käsitteen elokuvateoreettiseen käyttöön Deleuze päätyy hahmottamaan elokuvan ja Bergsonin filosofian välille merkittäviä yhtäläisyyksiä, jotka eivät pelkisty vain siihen, että soveltuvien

elokuvallisten esimerkkien avulla pyrittäisiin havainnollistamaan Bergsonin esittämiä ideoita. Sen sijaan elokuvallisten ilmaisun perustavissa muodoissa itsessään toistuu bergsonilaisen metafysiikan rakenne, sen järjestyminen kolmelle eri tasolle.

Ensimmäistä tasoa eli subjektiivista tietoista kokemusta Deleuze vertaa elokuvan kuvarajaukseen. Kuvarajauksen funktiona on määrittää ympäröivästä maailmasta eristetty äärellinen joukko, joka koostuu kuvassa kunakin hetkenä läsnä olevista kuvaelementeistä. Tämä eristäminen jää kuitenkin aina välttämättä vaillinaiseksi. Kuvaelementtien joukko ei voi siis olla täydellisen itsenäinen, vaan rajaus määrittää sille välttämättä myös merkityksellisen ulkopuolen. Ulkopuolen määrittäminen on mahdollista kahdessa hyvin erilaisessa moodissa. Ensinnäkin rajaus voi olla suhteellinen, jolloin kuvaan rajatun tilan ja sen avaruudellisen ulkopuolen välille muodostuu aktualisoitavissa oleva suhde. Kuvan ulkopuoli merkitsee tällöin kokonaisuudessaan kaikkien joukkojen joukkoa, ääretöntä ja homogeenistä jatkuvuutta. Esimerkiksi kamera-ajo näyttäytyy tällaisen sisä- ja ulkopuolen välisen suhteen jatkuvana uudelleenneuvotteluna. (Deleuze 1986, 12, 16.)

Toisaalta kuvarajauksen moodi voi olla absoluuttinen, mikä edellyttää yleensä kuvan voimakkaampaa eristämistä avaruudellisesta ympäristöstään. Tällöin kuvan avautuminen ei tapahdu enää kohti ympäröivää materiaalista maailmaa, vaan ulkopuoli määrittyy kestolliseksi kokonaisuudeksi, jonka kanssa kuva asettuu virtuaaliseen suhteeseen. Juuri tässä avautumisen kaksinaisuudessa tulee näkyviin elokuvallisten kuvarajauksen ja subjektiivisen tietoisuuden yhtäpitävyys: kummassakin rajaamalla tehdään näkyväksi kuva, joka on edelleen jaoteltavissa kohti sen muodostumisen ehtoja – eli toisaalta kohti puhtaan materian tasoa ja toisaalta kohti kestollista kokonaisuutta. (Deleuze 1986, 17.)

Bergsonin metafysiikan kolmas taso eli kesto vertautuu Deleuzen elokuvafilosofiassa erityisesti montaasiin. Montaasi tarkoittaa tässä yhteydessä ennen kaikkea liike-kuvien ja niiden välisten suhteiden organisointia sellaisella tavalla, että niistä voidaan johtaa elokuvan kestollinen kokonaisuus, sen ajallinen jatkuvassa muutoksessa oleva muoto. Montaasin kautta elokuvallinen ilmaisu siis tavoittelee kuvaa ajasta, joskin tällainen kuva jää välttämättä epäsuoraksi niin kauan kun se muodostuu liike-kuvien välityksellä.³ (Deleuze 1986, 29.)

Kuvarajauksen ja montaasin väliin Deleuze (1986, 19) sijoittaa otoksen elokuvallisena liike-kuvana, jossa todentuu kuvan ja liikkeen ykseys. Samoin kuin suljetun järjestelmän avautumisessa myös otoksen liikkeessä voidaan erottaa relatiivinen ja absoluuttinen puoli. Toisaalta otoksessa on kyse vakaiden kuvaelementtien sijainnin muuntelusta tilassa, ja toisaalta nämä suhteelliset variaatiot äärellisen joukon sisällä tai eri joukkojen välillä ilmaisevat myös muutosta kestollisessa kokonaisuudessa.

Relatiivinen liike vertautuu selkeästi subjektiiviseen havaintoon, mutta otoksessa mahdollistuu myös erityinen elokuvallinen havainto: ”luonnolliseen havaintoon kuuluu pysähdyksiä, kiinnityspaikkoja, määrättyjä pisteitä tai toisistaan erottuvia näkökulmia [...] kun taas elokuvallinen havainto toimii jatkuvasti, yhdessä ja samassa liikkeessä niin, että jopa sen pysähdykset muodostavat siitä olennaisen osan ja ovat vain värähtelyä sille itselleen.” Elokuvallinen liike-kuva ikään kuin ”uuttaa” esiin puhdasta liikettä liikkuvista objekteista. Se pääsee käsiksi liikkeeseen, joka muodostaa näiden objektien yhteisen olemuksen. Näin otos itsessään määrittyy ”liikkeiden liikkeeksi”. (Deleuze 1986, 22–23.) Saattaessaan esiin puhdasta liikettä otos lähestyy immanenssin tasolla vallitsevaa universaalien variaation tilaa ja elokuvallinen

3 Deleuze erottaa toisistaan kaksi erilaista elokuvallista logiikkaa ja käytäntöä: liike-kuvan alaisen ja aika-kuvan alaisen elokuvan. Näistä ensin mainittu kattaa pääasiassa 1900-luvun ensimmäisen puoliskon niin sanotun klassisen elokuvan aikakauden, kun taas aika-kuvan alle luokituu toisen maailmansodan jälkeinen ”moderni” elokuva. Klassisessa elokuvassa tila muodostaa perustan, jota vasten liikettä arvioidaan ja mitataan. Samalla myös aika pelkistyy vain avaruuden kaltaiseksi liikkeen mitaksi, jolloin kaikki ajallisen järjestyksen tavat ovat pohjimmiltaan aina palautettavissa lineaariseen kronologisuuteen. Näiden periaatteiden varaan rakentuva elokuvallinen ilmaisu voi saavuttaa ainoastaan epäsuoran representaation ajasta. Aika-kuvan alaisessa elokuvassa sen sijaan ajasta tulee ensisijaista, liikettä edeltävää. Modernin elokuvan kerrontaa luonnehtii kronologisen järjestyksen takaamisen sijaan ei-kronologinen aika, jossa eri aikatasot sekoittuvat ja ovat samanaikaisia keskenään. Tällaisessa tapauksessa Deleuze affirmoi elokuvalla kyvyn tavoittaa ei vain maailman liikettä sellaisenaan vaan myös suoran ja välittömän kuvan ajasta. (Deleuze 1989, 36–37.)

havainto siten materiaalista kaikkialle levittäytyvää havaintoa (Deleuze 1986, 64). Otos voi siis suhteutua elokuvassa niin subjektiivisen kuin objektiivisenkin havainnon viittausjärjestelmiin, ja käytännössä se kulkeekin jatkuvasti näiden kahden ontologisen tason, inhimillisen ja ei-inhimillisen, elävän ja elottoman väliä. Tästä kierrosta kumpuaa subjektiivisen funktionaalisen todellisuuden ja ei vielä tai ei enää inhimillisen maailman vuorotteleva välkyntä. (Ks. Deleuze 1986, 71–72.) Elokuva katsoessa siis katsojan tietoisena havainnon paikan ottaa elokuvallinen havainnon mahdollisuusehtojen koettelu. Näin ollen elokuva kykenee tuottamaan konkreettisen kokemuksen siitä vieraasta, ei funktionaalista todellisuudesta, jota Bergson pyrkii kuvaamaan filosofiassaan kirjallisesti.

Deleuzen elokuvafilosofian ja Bergsonin metafysiikan yhtäpitävyydessä ei ole kyse pelkästä isomorfiasta – erityisesti ajatus materian ja valon identtisyydestä johtaa vielä pidemmälle menevään päätelmään. Nimittäin jos materia-kuvat ovat valoa siinä missä valkokankaalle heijastetut elokuvalliset kuvatkin, näiden välille ei hahmotu laadullista eroa. Ne koostuvat tismalleen samasta ”materiaalista”. Tältä kannalta katsottuna elokuvallisuus ei tarkoita ensisijaisesti maailman representaatiota, sen taiteellista esillepanoa, vaan Deleuze sijoittaa elokuvan ja materiaallisen maailman ikään kuin samalle olemassaolon tasolle. (Bogue 2003, 34.) Niiden olemassaolon yksinäisyys ei kuitenkaan ole kannanotto ainoastaan elokuvan ontologiseen statukseen, vaan tämä samastaminen tapahtuu myös toiseen suuntaan: bergsonilainen universumi on olemukseltaan elokuvallista, itsessään metaelokuvaa. Omak-suessaan Bergsonin havaintoa ja materiaa koskevassa teoriassa kehkeytyviä liikkeitä ja rytmejä Deleuze siis kartoittaa yhtä lailla elokuvallista universumia kuin maailmoittunutta elokuvaakin. (Ks. Deleuze 1986, 59.)

Elokuva maailman koostamisena

Elokuvan ja maailman asettuminen samalle olemassaolon tasolle merkitsee sitä, että elokuva ei ainoastaan toisinnalla vaan itsessään koostaa todellisuutta. Deleuze ei tarkastele elokuvaa tiettyjen ennalta määriteltyjen filosofisten ongelmien kuvittajana eikä myöskään vain yhtenä mahdollisena filosofisen analyysin ja ajattelun kohteena. Sen sijaan hän käsittää elokuvan itsessään erityislaatuiseksi ajattelun tapahtumaksi, jolla on kyky luoda omanlaistaan ajattelua ja tuottaa omaa filosofiaansa. Elokuva toimii siis ikään kuin ajattelevana koneena, jota eivät sido inhimillisen havainnon ja ajattelun luontaiset rajoitukset. Tällainen näkemys elokuvan luonteesta ei nouse esiin yksinomaan Deleuzen elokuvafilosofiassa, vaan samankaltaisten olettamusten varaan rakentuu myös laajempi, joskin elokuvatutkimuksen marginaalissa kehittynyt, perinne. (Väliaho 2003, 23–24.) Bergsonin filosofian vaikutus elokuvateoriaan tulee erityisen selkeästi näkyviin juuri tämän suuntauksen yhteydessä.

Bergsonilaisen käsitteistön kannalta kiinnittyminen elokuvan ei-inhimilliseen näkökulmaan merkitsee olennaisesti intuition metodin toteuttamista käytännössä. Siinä on siis kyse kokemuksen jaottelusta kohti sen reaalisia ehtoja, kohti puhdasta kestoa ja puhdasta avaruudellisuutta. Tähän Bergsonin ontologiseen kahtiajakoon sisältyy myös selkeä episteeminen tehtävänjako: filosofian tulee asettaa ongelmia suhteessa keston, kun taas avaruus ja sen kautta määräytyvät järjestymisen tavat ovat tieteen aluetta (Deleuze 1991, 35). Toisaalta näitä tiedon muotoja ei voi pitää täysin toisistaan riippumattomina, sillä tiede vaatii aina metafyyssisen vastineen, jota ilman se jää liian abstraktiksi.

Bergson asettaakin filosofiansa tavoitteeksi nimenomaan modernia luonnontiedettä vastaavan metafysiikan luomisen. (Deleuze 1991, 116.)

Tällainen modernin metafysiikan projekti tulee tarpeelliseksi sillä hetkellä, kun newtonilainen mekanistinen malli universumin toiminnasta asettuu kyseenalaiseksi. Tällöin tieteellinen varmuus ja kausaalinen järkähtämättömyys alkavat korvautua tilastollisilla todennäköisyyksillä ja epistemologisella määräämättömyydellä. (Guerlac 2006, 16–17.) Osana modernin luonnontieteen murrosta empiirinen havainnointi alkaa menettää merkitystään tieteellisenä menetelmänä. Esimerkiksi astronomisessa tai atomia pienemmässä mittakaavassa tutkittavia ilmiöitä ei voida tavoittaa suoraan havainnoimalla vaan ainoastaan spekulatiivisten teorioiden kautta. Samalla inhimillisen havainnon itsestään selvänä pidetty välitön suhde ulkoiseen todellisuuteen kyseenalaistuu: tieteen tarjoama kuvaus materiaalisesta todellisuudesta ei enää vastaa ihmisen subjektiivisessa havainnossa näyttäytyvää maailmaa. (Bell 1999, 11–12.) Sen sijaan moderni tiede pureutuu pikemminkin inhimillisen kokemuksen muodostumisen ehtoihin ja paljastaa tavanomaisten havaintojen alta aaltoilun, värähtelyn ja säteilyn todellisuuden (Turvey 2008, 23).

Bergsonin pyrkimys irrottautua ihmiskeskeisestä näkökulmasta tapahtuu olennaisesti hänen oman aikansa tieteellisen murroksen kontekstissa. Esimerkiksi atomistisen todellisuuskäsityksen kyseenalaistuminen tieteen piirissä voidaan hahmottaa bergsonilaisittain siirtymänä kohti objektiivista havaintoa, jossa todellisuuden liike ei jähmety vakaiksi kappaleiksi: ”Me voimme yhä puhua atomeista; atomi voi jopa säilyttää yksilöllisyytensä suhteessa mieleemme, joka eristää sen; mutta atomin kiinteys ja inertia liukenevat joko liikkeeksi tai voimaviivoiksi, joiden keskinäinen solidaarisuus tuo takaisin universaalin jatkuvuuden.” (Bergson 2004, 264–265.)

Bergsonin merkittävyyttä elokuvan ajattelun kannalta korostaa se, että myös varhainen elokuvateoria osallistuu olennaisesti tähän keskusteluun havaitsemisen episteemisistä rajoitteista määritellesään elokuvan ominaispiirteeksi kyvyn esittää ja tallentaa todellisuutta sellaisenaan. Juuri kyky tuottaa kuva todellisuudesta automaattisesti ilman välittävää tietoisuutta erottaa elokuvan paitsi muista taiteista myös ihmissilmän ja -katseen toiminnasta. Siten se mahdollistaa ainutlaatuisen pääsyn todellisuuteen tai olemassaoloon sellaisenaan. Nimenomaan tähän olemukselliseen automatiikkaan vedoten elokuvaa pidettiin sen ensimmäisinä vuosina ennemmin tieteellisiin tarkoituksiin kuin kerronnalliseksi taiteeksi soveltuvana. (Trotter 2007, 3–5.)

Tällainen modernin luonnontieteen havaintoa kohtaan osoittaman skeptismin elokuvateoreettinen vastine on Malcolm Turveyn mukaan jäänyt nykyisessä keskustelussa liian vähälle huomiolle. Tätä puutetta paikkaamaan hän muotoilee ajatusta erityisestä paljastavan (*revelationist*) elokuvateorian koulukunnasta.⁴ Lähtökohtana tässä teoriaperinteessä on siis käsitys inhimillisen näkökyvyn luontaisesta rajoittuneisuudesta, jonka elokuvateknologia omanlaisenaan ”havaintokoneena” pystyy ylittämään. (Turvey 2006, 77–78.) Siten elokuvallinen kuva kurottaa kohti inhimillisen kokemuksen ei-inhimillisiä ja esisubjektiivisiä ehtoja, mikä havainnon tapauksessa tarkoittaa erityisesti kohdistumista puhtaan avaruudellisuuden ja materiaalisuuden suuntaan. Näin ollen katsoja voi kohdata elokuvassa maailman sellaisena kuin se on ilman häntä – täydellisen kopion todellisuudesta, joka on itsessään kokonainen siitä huolimatta, että se sulkee ulkopuolelleen katsojan subjektiivisen näkökulman. Elokuva tuottaa näin katsovalle subjektille kokemuksen tunnistettavasta mutta samanaikaisesti hätkähdyttävän vieraasta olemassaolosta. (Wood 1999, 222, 231.) Elokuva antaa katsojalle kaksinaisen

4 Tyypillisesti varhaisista elokuvateorioista eritellään kaksi merkittävää koulukuntaa: realismi ja formalismi. Realismi painottaa todenmukaisen illuusion tuottamista, jossa valkokangas toimii ikkunana todenkaltaiseen fiktiiviseen maailmaan. Formalistisessa koulukunnassa taas korostuu teknisen kokeilun merkitys ja elokuvan kyky manipuloida todellisuutta. Paljastava elokuvateoria voidaan sijoittaa näiden kahden perinteen väliin, sillä se lainaa piirteitä kummatakin: toisaalta se korostaa elokuvan kykyä jäljentää todellisuutta sellaisenaan, mutta toisaalta tämä jäljentäminen ei tapahdu imitoimalla subjektiivisen havainnon luontaisia muotoja vaan päinvastoin manipuloimalla elokuvallista kuvaa niin, että ilmaisu voi vapautua ihmisymmärryksen vakiintuneista rakenteista ja avautua kohti puhtaan materiaalista maailmaa. (Turvey 2006, 85–87.)

lupauksen: lupauksen entistä välittömämmästä, kokonaisvaltaisemmasta ja objektiivisemmasta läsnäolosta maailmassa, mutta samalla myös lupauksen ennen kokemattomasta poissaolosta. Tässä paikantumisen kaksinaisliikkeessä piilee elokuvallisen havainnon perimmäinen problematiikka.

Turvey nimeää paljastavan elokuvateorian keskeisiksi edustajiksi muun muassa Jean Epsteinin ja Béla Balázsin. He molemmat nojaavat teorioissaan myös Bergsonin filosofiaan, ja olennaisesti kummallakin elokuva määrittyy koneistoksi, joka tekee tiettäväksi reaalisen kokemuksen ehtoja ja siten tavallaan toteuttaa bergsonilaisen ajattelun metodia käytännössä. Epsteinin (2009, 50–52) mukaan elokuvan erityisyys taiteena tulee sen kyvystä tavoittaa todellisuuden liikettä ja paljastaa siten objekteista sellaisia ”fotogeenisiä” puolia, joita ihminen ei pysty tavallisesti havaitsemaan. Elokuvallinen kuva on olemuksellisesti neliulotteista, sillä se lisää esimerkiksi maalaustaiteen kolmeen avaruudelliseen ulottuvuuteen vielä ajallisen perspektiivin. Tämän takia se pystyy ennen näkemättömällä tavalla esittämään objektin liikettä ja variaatioita aika-avaruudessa. Epsteinin mukaan elokuva omaksuu tietystä mielessä animistisia voimia, kun valkokankaalla tulee näkyviin objektien oma ei-inhimillinen elämä ja persoonallisuus. Elokuva kykenee siis paljastamaan objektien todellisuuden, animistisen liikkeen universumin, joka on täysin irrallinen ja vieras suhteessa inhimillisen ymmärryksen totuttuihin muotoihin.

Balázsin ihmisen havaintokyvyn rajoitteet eivät määrity niinkään luonnolliseksi vaan historialliseksi ilmiöksi. Hänen mukaansa modernisaation prosessin seurauksena modernin ihmisen suhde maailmaan on pelkistynyt noudattamaan vain sanallistettavissa olevia, käsitteellisiä ja kielellisiä rakenteita. Bergsonilainen teema kielen sopimattomuudesta ilmaisemaan sisäistä elämää toistuu Balázsin vaatimuksena palata esimoderniin visuaaliseen kulttuuriin. Tässä modernin kritiikissä elokuvalla määrittyy ratkaiseva rooli: sillä on tietystä mielessä pedagoginen vastuu opettaa katsojaa uudelleen hyödyntämään ja ymmärtämään sanojen lisäksi myös ruumiillisia ilmaisun voimia. Tällaisella elein ja ilmein tapahtuvalla ilmaisulla on kyky tavoittaa välittömästi ihmisen sisäisyydestä sellaisia ei-rationaalisia alueita, jotka on modernissa sanan kulttuurissa unohdettu. (Ks. Balázs 2010, 9–15.)

Myös Deleuzen elokuvafilosofia asettuu ainakin jossain määrin jatkeeksi tälle paljastavan elokuvateorian perinteelle. Sen lisäksi, että Deleuze viittaa kirjoituksissaan suoraan niin Epsteinin kuin Balázsiinkin, näiden kolmen välille voidaan hahmottaa myös syvempi yhtäläisyys, jonka perustana on ennen kaikkea ajatus siitä, että subjektiivisen havainnon muodot tai ihmispsykeen rakenteet eivät voi toimia elokuvan ymmärtämisen ensisijaisena mallina. Tämä elokuvateoreettinen impulssi inhimillisen todellisuuden koordinaattien ylittämiseen periytyy keskeisesti nimenomaan Bergsonin filosofiasta ja sille ominaisesta pyrkimyksestä vapauttaa ajattelu intellektuaalisten tottumusten määräysvallasta. Näin tulee siis näkyviin erityinen elokuvatutkimuksen perinne, jolle Bergsonin filosofia on toiminut tärkeänä inspiraationa. Se ulottuu Epsteinin ja Balázsin 1920-luvulta alkaen kirjoitetuista teksteistä aina Deleuzen 1980-luvulla julkaistuihin *Cinéma*-kirjoihin saakka.

Toki tässä artikkelissa esitetty kuvaus ei sellaisenaan riitä muodostamaan missään nimessä kattavaa yleisesitystä Bergsonin ajattelun elokuvateoreettisesta merkityksestä. Tässä suhteessa mielenkiintoinen käsittelemättä jäänyt kysymys koskee esimerkiksi sitä, minkälaisena Bergsonin vaikutus näyttäytyy nykypäivän elokuvatutkimuksessa. Tämä vaikutus välittyy tosin edelleen vahvasti juuri Deleuzen elokuvafilosofian ja sen uusien sovellusten kautta, mutta tästä jatkumosta eksplisiittisesti erottautumaan pyrkivänä esimerkki-

nä voidaan nostaa esiin John Mullarkeyn tuotanto. Mullarkey korostaa, että elokuvaa ei tule käsitellä niinkään filosofisten ongelmien kuvittamisen näkökulmasta, vaan huomio tulee kiinnittää enemmän elokuvan mahdollisuuksiin luoda omaa ajatteluaan. Toisin sanoen elokuvateorian on pyrittävä tavoittamaan elokuvan audiovisuaalisia ilmaisumahdollisuuksia sellaisenaan ennen filosofisten diskurssien väliintuloa. Tällaista ”intuitiivista” lähestymistapaa hahmotellessaan Mullarkey nojaa Deleuzen tavoin ennen kaikkea Bergsonin filosofiaan, joskin asettaen oman Bergson-tulkintansa jyrkästi Deleuzen tulkintaa vastaan. Mullarkey tarkastelee elokuvan luonnetta etenkin suhteessa bergsonilaiseen tapahtuman käsitteeseen korostaen elokuvan kykyä luoda odottamattomia ja uusia näkymiä, jotka avaavat myös katsojassa uudenlaisia havainnon ja ajan kokemisen mahdollisuuksia. (Ks. Mullarkey 2009, 78–109, 156–187.)

Lopuksi

Henri Bergsonin merkitys elokuvateorialle pitää rakentaa tietyssä mielessä epäsuorasti. Hänen omat kommenttinsa elokuvasta eivät sinällään osoita erityistä elokuvateoreettista kunnianhimoa, vaan ne toimivat havainnollistavana esimerkkinä, jossa pääasiallinen mielenkiinto ei kohdistu suinkaan elokuvaan itseensä. Bergson ei toisin sanoen ota missään kohtaa elokuvaa todella filosofisen tutkimuksen kohteeksi. Kun Bergsonin filosofiaa on myöhemmin pyritty soveltamaan elokuvateoreettiseen käyttöön, huomio onkin yleensä kiinnitetty tuon havainnollistavan esimerkin sijaan Bergsonin ajattelun keskeisimpiin kuvallisuuden, liikkeen ja ajan käsitteistöihin. Näiden teemojen yhteydessä bergsonilainen filosofia sekä elokuvallinen teoria ja käytäntö kohtaavat toisensa hyvinkin luonnollisesti.

Näitä kohtaamisia kartoittaessaan Gilles Deleuze hahmottaa elokuvan ja Bergsonin ajattelun välille hyvin perustavanlaatuisen yhdenmukaisuuden. Hän rakentaa Bergsonilta omaksutun liike-kuvan käsitteen varaan omalakista elokuvallista logiikkaa, jossa bergsonilaisen metafysiikan rakenne ja keskeiset eronteot saavat tarkat vastineensa tietyissä elokuvallisen ilmaisun peruselementeissä. Tämä ei tarkoita ainoastaan sitä, että elokuva soveltuisi erityisen hyvin havainnollistamaan Bergsonin ajattelua, vaan vielä olennaisemmin kyse on elokuvan ja maailman asettumisesta samalle olemassaolon tasolle. Tästä syystä elokuvakoneisto hahmottuu enemmän havaitsevaksi ja ajattelevaksi kuin representoivaksi mekanismiksi.

Mutta jos elokuvan ja todellisuuden välille määrittyy tällä tavoin vain asterero, Bergsonin tavoittelemat reaalisen kokemuksen ehdot, eli puhdas kesto ja puhdas avaruudellisuus, näyttäytyvät yhtä lailla myös reaalisen elokuvan ehtoina. Tällöin elokuvallisen ilmaisun käytännöissä mahdollistuu olennaisesti näiden ehtojen koettelu. Tällainen huomio nousee esiin jo hyvin varhaisessa elokuvateoriassa, muun muassa Jean Epsteinin ja Béla Balázsin esityksissä. Niissä elokuvalla myönnetään kyky tuottaa katsojassa ajattelua ja havaintoja, jotka eivät ole vielä järjestyneet vakiintuneiden subjektiivisten muotojen mukaisesti. Näin elokuvakoneisto voi toteuttaa käytännössä sellaisen ei-inhimillisen, subjektin intellektuaalisia tottumuksia horjuttavan kytköksen todellisuuteen, jota Bergson omassa metodologiassaan peräänkuuluttaa.

Tässä artikkelissa olen keskittynyt pääasiassa Bergsonin havaintoteoriaan ja sitä kautta elokuvan kykyyn käsitellä subjektiivisen kokemuksen ja materiaalisen maailman välistä suhdetta. Bergsonin intuition metodin avulla

toteutettavan jaottelun toinen puoli eli puhdas kesto on näin ollen jäänyt vähemmälle huomiolle. Kuitenkin myös kestollisen ajan käsitteistö ja siihen kytkeytyvä teoria muistista ovat toimineet merkityksellisenä vaikuttimena erinäisille elokuvateoreettisille lähestymistavoille. Esimerkiksi Deleuze on soveltanut myös näitä teemoja Bergsonin filosofiasta, erityisesti käsitellessään modernia elokuvaa ja sille ominaista aika-kuvan elokuvallista logiikkaa. Laajemmassa bergsonilaisen elokuvateorian kartoituksessa keston ja avaruuden tai puhtaan muistin ja puhtaan havainnon välinen jaottelu saattaisikin toimia hyvin mielenkiintoisena lähtökohtana ja omanlaisenaan elokuvateorian historian luokittelutapana.

Lähteet

- Balázs, Béla (2010) "Visible Man or the Culture of Film". Teoksessa Erica Carter (toim.) *Béla Balázs: Early Film Theory*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Bell, Michael (1999) "The metaphysics of Modernism". Teoksessa Michael Levenson (toim.) *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 9–32.
- Bergson, Henri (1998) *Creative Evolution*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Bergson, Henri (2001) *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. Lontoo: Dover Publications.
- Bergson, Henri (2004) *Matter and Memory*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Bergson, Henri (2007) *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Bogue, Ronald (2003) *Deleuze on Cinema*. New York, Lontoo: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (1991 [1988]) *Bergsonism*. New York: Zone Books.
- Epstein, Jean (2009) "Eräistä fotogeenisyyden ehdoista". *Lähikuva* 1/2009, 48–54.
- Guerlac, Suzanne (2006) *Thinking in Time: An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca, Lontoo: Cornell University Press.
- Kumar, Shiv K. (1962) *Bergson and the Stream of Consciousness Novel*. Lontoo, Glasgow: Blackie & Son Limited.
- Meretoja, Hanna & Mälikalli, Aino (2012) "Ajallisuus kirjallisuudessa kulttuurisena, historiallisena ja filosofisena kysymyksenä". Teoksessa Hanna Meretoja & Aino Mälikalli (toim.) *Tulkintojen aika: Kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa*. Turku: Utukirjat, 1–22.
- Mullarkey, John (2009) *Refractions of Reality: Philosophy and the Moving Image*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Rodowick, D. N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, Lontoo: Duke University Press.
- Trotter, David (2007) *Cinema and Modernism*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Turvey, Malcolm (2006) "Balázs: Realist or Modernist?". *October* 115, 77–87.
- Turvey, Malcolm (2008) *Doubting Vision: Film and the Revelationist Tradition*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Väliaho, Pasi (2003) "Keskipäivä–keskiyö: Liikkuvasta kuvasta elokuvan asiana". *niin & näin* 36, 22–29.
- Wood, Michael (1999) "Modernism and film". Teoksessa Michael Levenson (toim.) *The Cambridge Companion to Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 217–232.