

Patricia Pisters

# AIVOJEN JA VALKOKANKAAN HENKINEN ULOTTUVUUS Siksakkia kosmoksesta maahan (ja takaisin)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Artikkelin englanninkielinen versio *The Spiritual Dimension of the Brain as Screen. Zigzagging from Cosmos to Earth (and Back)* ilmestyy loppuvuodesta 2005 teoksessa Robert Pepperel and Michael Punt (eds.), *Trans-disciplinary Connections*. Amsterdam: Rodopi. Suomentajat haluavat kiittää Pasi Väliähoa, Katve-Kaisa Kontturia ja Jukka Sihvosta välttämättömästä avusta käännöksessä.

<sup>2</sup> *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*. Ohj. Pierre-André Boutang. Vidéo Editions Montparnasse, 1996. Charles Stivalen kokoama englanninkielinen yhteenveto haastattelusta löytyy osoitteesta: [www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC1.html](http://www.langlab.wayne.edu/CStivale/D-G/ABC1.html). Haastattelu on kuvattu

**Yhdistämällä neurobiologia havaintoja elokuvatutkimukseen voidaan löytää uusia tapoja tutkia henkisyttä. Henkiset ulottuvuudet voivat ilmentyä sekä kuvissa että aivoissa, jolloin henkisyttä ei enää voida määritellä yli-maallisenä tai tuonpuoleiseen liittyvänä ilmiönä. Henkiset ulottuvuudet voidaan mieltää myös kylmäpäisten valintojen ja päätöksenteon alueiden kautta.**

Videohaastattelussa *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* Claire Parnet ehdottaa Deleuzelle aakkosten viimeistä kirjainta kuvaavaksi sanaksi ”siksakkia”, ”le zigzag”.<sup>2</sup> Deleuze pitää lopetuksesta. ”Zigzagin jälkeen ei ole muita sanoja”, hän toteaa, ”Z on täydellinen kirjain, joka muodostaa paluun a:han”. Z karpäsen liikkeenä, salaman liikkeenä on ehkäpä perustavin maailman syntyyn kytkeytyvä liike. Deleuze jopa ehdottaa alkuräjähdyksen, Big Bangin, korvaamista siksakilla. Sillä hänen mukaansa universumin syntyyn tai mihin tahansa olevaan liittyvä peruskysymys kuuluu: kuinka saada aikaan yhteys kahden singulaarisen pisteen, kahden erilaisen voimakentän välille? On helppoa kuvitella potentiaalisuuksien kaaos, mutta kuinka saattaa potentiaalit suhteisiin toistensa kanssa?

Deleuzen mukaan kaikki koostuu yhteyksistä, jotka harvoin syntyvät lineaarisesti tai ennalta-arvattavasti. Jokaista yhteyttä pohjustaa kuitenkin eräänlainen hämärä edeltäjä (*sombre precursor*). Hämärän edeltäjän reitti ja kehitys ovat lähes huomaamattomia, mutta ne aiheuttavat reaktioita kahden pisteen tai voimakentän välillä. Reaktioita – yhteenlöymäyksiä – seuraa salama, siksakki; eräänlainen oivallus, joka pakottaa näkemään (*l'éclair qui fait voir*). Salamointi (joka voidaan ymmärtää metaforisesti, mutta myös kirjaimellisesti salamaniskuina ja geometrisinä kuvioina) voidaan saavuttaa



Tierra – maa on voimaa © FlaxFilm.

filosofian, taiteen ja tieteen avulla. Ja edelleen, filosofia, taide ja tiede tarvitsevat toisiaan ollakseen ymmärrettäviä.<sup>3</sup>

Pyrin tässä tekstissä osoittamaan muutamia siksakki-liikkeitä ja kytköksiä filosofisten, taiteellisten ja tieteellisten ajatusten välillä. Jäljittämäni liikkeet ovat yhteydessä Deleuzen kuuluisaan ilmaisuun ”aivot ovat valkokangas.”<sup>4</sup> Pohdintani aivojen ja valkokankaan henkisistä ulottuvuuksista syntyvät joidenkin deleuzeläisten käsitteiden, Julio Medemin *Tierra*-elokuvan (Espanja 1996) ja tiettyjen neurobiologisten teemojen kytkennöistä. Niiden aiheuttamat kipinät tuottavat tekstiäni jäsentävää salamointia, oivalluksia. Käsitteily etenee aivojen ja ajattelun liikkeiden lävitse kosmoksen suunnattomuudesta kohti maan mikrorakennetta.

### Ensimmäinen välähdys: *Tierra* – kosmoksesta maahan

Salamointi on kirjaimellisesti *Tierran* tärkein yksityiskohta ja merkki. Se on myös elokuvan aikana tapahtuvien moninaisten siksakki-yhteyksien merkki. Elokuvan alussa Angel (Carmelo Gómez) saapuu saarelle, jossa hänen on tarkoitus puhdistaa maaperä siiroista. Kun Angel ajaa kohti määränpäättään, salama halkaisee maiseman: muutama puu, neljä lammasta ja paimen kärventyvät sähköän aiheuttamasta iskusta. Alkutekstien aikana, juuri ennen Angelin saapumista, kamera liikkuu kosmisesta avaruudesta saarelle ja maaperään:

Kamera liikkuu kosmisen yön läpi, Angelin voice-over-ääni sanoo:

*Kuolema ei ole mitään. Mutta jos olisit kokonaan kuollut, et kuulisi ääntäni. Niinpä sinä olet täällä, Angel. Keskellä merta, joka on suurempi ja tuntemattomampi kuin osaat kuvitella. Olemassaoloa seuraa aina taustaääni, jota kutsutaan ahdistukseksi – ja jota ihminen sietää vain puolittain. Älä anna sen uuvuttaa itseäsi. Elät ainoassa valossa, joka maailmankaikkeudessa tunnetaan.*

Kamera laskeutuu, liikkuu pilvien läpi ja kohdistuu alhaalla siintävään maahan:

*Näet pienen saaren, jonka läpi mysteerien onkalot kulkevat.*

Deleuzen kodissa 1988–1989. Haastattelija Claire Parnet on Deleuzen entinen oppilas, he myös kirjoittivat yhdessä teoksen *Dialogues* (1977). Videohaastattelu esitettiin ensimmäisen kerran Arte-televisiokanavalla 1994–1995. Suom. huom.

<sup>3</sup>Ks. Deleuze ja Guattari 1993, 222.

<sup>4</sup>Deleuze 2003, 10. Haastattelu on alun perin julkaistu *Cahiers du Cinéma* numerossa 380 (helmikuu 1986), 25–32. Pistere viittaa englanninkieliseen käännökseen *The Brain is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze* (2000). Transl. Marie Therese Guiris. Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 365–373. Suom. huom.

*Erikoislähikuvia maaperässä liikkuvista siiroista:*

*Eräs mysteeri: siira, 2 cm:n pituinen ja 14-jalkainen olio, jonka takia seudun viineissä on maan maku.*

Kamera siirtyy kosmokseen ja sieltä takaisin maahan:

*Toinen mysteeri: Minä! Olen se osa sinusta, joka on kuollut, ja puhun sinulle avaruudesta käsin. Olet tunkeutunut elämään sisälle niin kuin siira viinin aromiin. Mutta sinulla on täällä jokin tarkoitus! Rohkeutta!*

Kamera kuvaa autoa ajavaa Angelia, joka sanoo:

*Olen puoliksi ihminen, puoliksi enkeli, puoliksi elossa, puoliksi kuollut. Olen tämä tahaton sisäinen äänesi, jonka kuulemista en voi estää.*

Elokuvan alusta saakka maalliset ominaisuudet sekoittuvat taivaallisten voimien kanssa: maasiiran ja enkelin välillä on yhteys; Angel julistaa olevansa puoliksi ihminen, puoliksi enkeli – puoliksi elävä, puoliksi kuollut. Tälle annetaan hyvin looginen selitys: Angel on ollut mielenterveyspotilas, jolla on erityisen vilkas mielikuvitus ja jakaantunut persoonallisuus. Hän on lähestulkoon parantunut ja – ehkäpä eräänlaisena terapiana – hänet on lähetetty savustamaan siirat saaren maaperästä. Saarella hän tapaa kaksi naista, Angelan (Emma Suárez) ja Marin (Silke). Angel tuntee vetoa molempiin (enkelipuoli rakastaa Angelaa ja hänen miehinen puolensa Maria) ja tunne avautuu outona ja kauniina rakkaustarinana, jossa todellisuus sekoittuu todellisuuden ylittäviin osiin täydellisesti.

Elokuvan tarinan tasolla näkymät avautuvat katsojalle Angelin silmien läpi ja hänen skitsofreeniset aivonsa osoittavat, mitä nähdä ja mitä ymmärtää. Myös toisenlainen, metateoreettinen ja häiriintyneen mielen tematiikan ylittävä tulkinta on mahdollinen: elokuvan lopulla Angel tekee suoran viittauksen aivoihin. Istuessaan aamiaispöydässä Angelan, Marin ja Alberton (Marin veli, jota näyttelee Nancho Novo) kanssa hän kysyy:

Tiesitkö, että aivoissamme on 10 000 miljoonan neuronin universumi ja 1 000 biljoonaa hermorataa aivotilavuuden ollessa vain 1 500 kuutiokeskimetriä. Ja aivot kätkevät sisäänsä valtameren, mustan, tuntemattoman. Joka on aina täysin pimeä. Aivot synnyttävät epäjärjestyä ja toimivat sattumanvaraisesti, joten ne tekevät myös paljon virheitä ja lisäksi aivot tuottavat meteliä, henkistä mykkää melua, kuin kosmista pölyä, jota en ole nähnyt. Entä te?

Tämä ja Angelin muut viittaukset, joita käsittelemme myöhemmin, mahdollistavat elokuvafilosofisen ”aivot ja valkokangas” -ajatuksen lähemmän tarkastelun. Samalla hahmottuu myös kyseisen käsitteksen suhde kosmisiin ja henkisiin elämänvoimiin.

### **Toinen välähdys: Deleuze – aivot ovat valkokangas**

Deleuze argumentoi 1980-luvulla, ettei elokuvan tutkiminen lingvististen ja psykoanalyttisten mallien kautta ole kaikkien tuottavin tapa hahmottaa, miten elokuva toimii. Deleuzen mukaan filosofian tavassa saada aikaan liikettä ajattelussa ja elokuvan tavassa aiheuttaa kuvassa liikettä on olemassa syviä, perustavia yhtäläisyyksiä: ”filosofiasta siirrytään aivan luonnollisesti elokuvaan ja niin ikään elokuvasta siirrytään filosofiaan.”<sup>5</sup> Deleuze toteaa, että jos ylipäätään on olemassa jokin seurattava malli, niin sitä tulisi etsiä aivojen biologiasta:

Aivot ovat ykseys. Aivot ovat valkokangas. En usko, että kielitieteestä tai psykoanalyysista on paljon apua elokuvalle. Pikemminkin aivobiologiasta ja molekyylibiologiasta. Ajattelu on molekulaarista; molekulaariset nopeudet muodostavat meidänlaisemme hitaat oliot. [...] Aivojen piirit ja kytkökset eivät ole olemassa ennen ärsykyttä, ainesosia tai hiukkasia, jotka luonnostelevat ne. [...] Juuri sen takia, että elokuva panee kuvan liikkeeseen tai paremminkin antaa kuvalle itseliikehännän, se ei lakkaa luonnostelemasta yhä uudelleen aivojen piirejä.<sup>6</sup>

Deleuze preferoi aivobiologiaa, koska sillä ei ole psykoanalyysin ja lingvistiikan kantamaa valmiiden käsitteiden taakkaa: "Me voimme pitää aivoja suhteellisen eriytymättömänä massana ja kysyä, mitä virtapiirejä liikekuva ja aikakuva jäljittävät tai luovat, jos nuo piirit eivät ole valmiina odottamassa."<sup>7</sup> *Mitä filosofia on?* -teoksen lopussa, luvussa "Kaaoksesta aivoihin" Deleuze ja Félix Guattari argumentoivat, että aivot ovat filosofian lisäksi keskeinen kysymys myös taiteessa ja tieteessä. Näillä kolmella kentällä aivoista tulee subjekti, "ajattelu-aivot".<sup>8</sup> Aivot ajattelevat filosofian "minä ajattelen" -argumentissa, taiteen "minä tunnen tai havaitsen" -postulaatissa sekä tieteen "minä tiedän tai minä toimin" -teemassa. Kaikilla näillä kolmella alueella aivot voivat kohdata kaaoksen. Kaaos tulisi ymmärtää sekä universon laajuuden että atomien mikroskooppisella (tai pienemmällä) tasolla. Kyse on kuvien materiavirrasta, jota Deleuze kutsuu immanenssin tasoksi. Teoksessaan *Cinema 1: The Movement-Image* hän kirjoittaa: "Olotila on kaasumainen. Minä, ruumiini ovat ennemminkin asetelma molekyyliä ja atomeja, jotka uusiutuvat jatkuvasti. Voinko edes puhua atomeista? Ne eivät ole erillään maailmasta, atomien välisistä vaikutteista. Materia on liian kuumaa, jotta siitä voisi erottaa kiinteitä kappaleita. Se on universaalin variaation, aaltoilun ja värähtelyn maailma [...]"<sup>9</sup> Luomalla ajatuksia filosofia, taide ja tiede tarttuvat kaaokseen, joka on tiivistetty yhdenmukaiseksi, henkisen "kaosmoosin" kaltaiseksi.<sup>10</sup>

Kaaos ei kuitenkaan ole filosofian, taiteen ja tieteen suurin kamppailu. Paljon pahempi vihollinen on mielipide. Deleuze ja Guattari väittävät, että ihmisten epäonninen tila johtuu mielipiteistä. On kuitenkin hyvin ymmärrettävää, miksi mielipiteet ovat niin puoleensavetäviä: ne tuntuvat suojelevan kaaokselta sateenvarjon lailla. Deleuze ja Guattari selittävät: "Kadotamme lakkaamatta ideoitamme. Juuri siksi haluamme niin kovasti kiinnittyä pysäytettyihin mielipiteisiin."<sup>11</sup> Filosofia, taide ja tiede pyrkivät kuitenkin repimään sateenvarjon rikki ja sukeltamaan kaaokseen "niin että sisään pääsee hiukka vapaata ja virtaavaa kaaosta, ja vangitsevat sitten halkeamasta äkillisessä valossa näyttäytyvän näkymän."<sup>12</sup> Aivot ovat näiden kolmen tason yhteys (mutta ei ykseys). Tämä ei siis tarkoita, että kyseessä olisi kolme yhtenevää alaa tai että niiden tarvitsisi heijastaa toisiaan. Deleuze argumentoi, että tasojen kohtaaminen tapahtuu, kun yksi kolmesta alasta tajuaa, että sen täytyy selvittää itselleen ja omiin keinoihinsa nojautuen ongelmakenttä, joka muistuttaa jonkin muun alan jo kohtaamaa ongelmaa.<sup>13</sup> Seuraavaksi esittelen joitakin elokuvafilosofialle ja aivotieteille yhteisiä ongelmakenttiä.<sup>14</sup>

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Deleuze 1995, 60. Deleuzen elokuva-termien kääntämiseksi ks. Martti-Tapio Kuuskosken huomiot, joissa hän puoltaa suomenkieliseksi termeiksi liikekuvaa ja aikakuva. "Aivot-Deleuze", *Lähikuva 4/2003*, 59–63. Suom. huom.

<sup>8</sup> Deleuze ja Guattari 1993, 215.

<sup>9</sup> Deleuze 1986, 58.

<sup>10</sup> Kaosmoosin ajatus avautuu esim. suhteessa kompleksisuusteoriaihin ja epälineaariseen fysiikkaan, joissa käsitellään aineen tiloja. Tilat mielletään kaaoksen rajamailla oleviksi, mutta silti eheiksi. Kaosmoosin tapaiset tilat ovat siis kaaoksesta tihentyneitä, hetkellisen konsistenssin saavuttaneita tiloja. Vrt. "Taide ei ole kaaosta vaan tämän kompositio, joka tarjoaa meille vision eli aistimuksen – vaikka luokin kaosmoksen, [...] jäsentyneen, mutta ennennäkemättömän ja -kokemattoman kaaoksen." Deleuze ja Guattari 1993, 209. Ks. myös Guattari, Félix (1995), *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Sydney: Power. Suom. huom.

<sup>11</sup> Deleuze ja Guattari 1993, 206.

<sup>12</sup> Ibid., 208.

<sup>13</sup> Deleuze 2003, 12.

<sup>14</sup> Deleuze ei tarkoita elokuvafilosofialla tai elokuvateorialla filosofiaa elokuvasta, vaan teoretisointia niiden ajatusten ja käsitteiden kanssa, jotka elokuva on omin keinoin nostanut esiin.

<sup>15</sup> Koska tämä on vasta ensimmäinen askel transtieteisellä kentällä, teemoja ei ole kartoitettu systemaattisesti, vaan ne toimivat enemmänkin alkupisteinä myöhemmille pohdintoille. Yleisellä tasolla on kuitenkin huomioitava, ettei Deleuzen elokuvafilosofiaa voi ymmärtää ilman yhteyttä nykyajan tieteellisiin keskusteluihin, jotka ulottuvat pienimmistä molekyulaarisista ja atomisista tasoista (neurologia, DNA, jne.) astronomian valtaviin materioihin ja mittasuhteisiin.

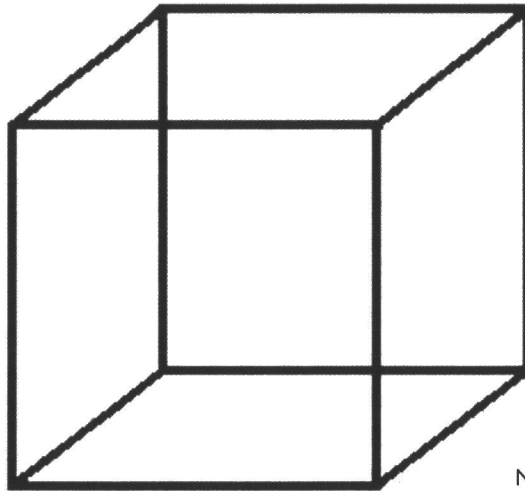
<sup>16</sup> Anderson 1997, 48.

<sup>17</sup> Ibid., 20.

### Kolmas välähdyks: transtieteisiä kohtaamisia – neurobiologia<sup>15</sup>

Teoksessaan *The Reality of Illusion* Joseph Anderson lähestyy kognitiivista elokuvateoriaa ekologisesta näkökulmasta. Hän tutkii aivojen biologista rakennetta sekä havainnon ja havainnon kognition aiheuttamia mukautumia ja muutoksia aivoissa. Yksi elokuvateorian keskeisistä kysymyksistä liittyy todellisuuteen tai elokuvallisen kuvan illuoriseen olemukseen. Keskustelu on, yleensä, jakautunut kahteen koulukuntaan. Toisaalta elokuvaa pidetään äärimmäisenä realistisena taidemuotona (Bazin, Kracauer) ja toisaalta elokuva on mielletty täydellisen illuoriseksi taiteeksi (Metz, Eisenstein). Anderson kääntyy Neckerin kuution puoleen toivoen, josko se voisi tuoda ongelmanratkaisuun uusia näkökulmia. Neckerin kuutio on [kolmiulotteinen] visuaalinen illuusio [kaksiulotteisella pinnalla]: jos kuutionmuotoista ruutukuviota tuijottaa tarpeeksi kauan, kuutio näyttää muuttavan suuntautumistaan. Anderson kytkee illuusion elokuvien katsomiseen:

Kyse ei ole olemisesta puolihypnoottisessa tilassa pimennetyssä teatterissa. Kyse ei ole epäuskon työntämisestä hetkeksi syrjään (*suspending disbelief*). Kyse ei ole katsojaksi positioitumisesta tai tekstiin sutureitumisesta, eikä asialla myöskään ole mitään tekemistä uneksimisen kanssa. Sen sijaan kyse on havaintojärjestelmämme jatkuvasta vuorottelusta kahden yhteensopimattoman informaatiojärjestelmän välillä (kolmiulotteinen maailma tai varjojen kansoittama lattea kuvaruutu).<sup>16</sup>



Neckerin kuutio.

Onneksi aivomme koostuvat useammasta alueesta ja aivokuori voi siten prosessoida visuaalisen informaation ja tuottaa ajattelua, keskittyä milloin mihinkin kohteeseen ja oppia. Informaatio prosessoidaan samanaikaisesti aivojen monien yksiköiden, moduulien, läpi, jotta reaktio visuaaliseen informaatioon tapahtuisi tarpeeksi nopeasti. Näköjärjestelmä näkee, aivokuori tulkitsee. Illuusion mahdollisuus on aina olemassa: "järjestelmä seuraa omia sisäisiä rakenteitaan, mutta saapuu havaintoon, joka on virheellinen, jos sitä verrataan fyysiseen todellisuuteen."<sup>17</sup> Elokuvan katsominen on vastaava illuusio, mutta se joka tapauksessa laukaisee informaation aktivointiprosessin

aivokuoressa. Aktivointi sallii paitsi näkemisen, mutta myös visuaalisen informaation ymmärtämisen, siitä oppimisen ja sen tulkitsemisen. Todellisuuden havaitseminen ja todellisuuden illusorinen havaitseminen (esim. elokuva) ovat jokseenkin samanlaisia prosesseja.

Toinen aivojen biologiasta juontuva ilmiö, joka todistaa todellisuuden ja elokuvan havaitsemisen samankaltaisuuden, on niin sanottu "peilineuronit". Peilineuronit aktivoituvat, kun me todella teemme jotakin, mutta samat neuronit aktivoituvat myös, kun näemme (tai kuulemme) jonkun tekemässä jotakin.<sup>18</sup> Aivoille ei ole väliä, näkeekö jonkun todellisuudessa vai näkeekö jonkun elokuvassa. Nähdyt asiat kirjaimellisesti koskettavat niitä aivojen alueita, jotka imitoivat aistittuja liikkeitä tai tunteita. Niinpä kuvia ei tulisikaan pitää objektiivisen todellisuuden re-presentaatioina: kuvilla on sisäinen voima tuottaa tiettyjä vaikutuksia aivoissa. Kuten Antonio Damasio argumentoi teoksessaan *Looking for Spinoza*, neuraalikuviot ja niitä vastaavat mentaaliset objektien ja tapahtumien projektiot aivojen ulkopuolella ovat aivojen luomuksia, jotka ovat suhteessa siihen todellisuuteen, joka laukaisee projektioluomukset aivoissa. Projektiot eivät kuitenkaan ole todellisuuden passiivisia reflektioita."<sup>19</sup> Peilineuronit ja tapa, jolla kuvat vaikuttavat aivoihin, voivat saada aikaan oivalluksia Deleuzen "aivot ovat valkokangas"-ajatuksen vaikutuksesta yhä hyvin suosituille representaatiolähtöiselle elokuvateorialle.

<sup>18</sup> Ks. Damasio 2003, 107–108; den Boer 2003, 144. Pisters käyttää Marjolin Stoltenkampin kääntämää hollanninkielistä versiota. Teos on ilmestynyt vuonna 2003 myös suomeksi Kimmo Pietiläisen käännöksenä: *Spinozaa etsimässä – ilo, suru ja tuntevat aivot*. Helsinki: Terra Cognita. Suom. huom.

<sup>19</sup> Damasio 2003, 177.

<sup>20</sup> Deleuze 1989, 47.

<sup>21</sup> Ks. Pisters 2003, passim.

<sup>22</sup> Goddard 2000, 62.

#### Neljäs välähdys: Medem – Deleuze – aikakuva

Siirtyminen metateoreettiselta teoreettiselle tasolle osoittaa, miten peilineuronit sopivat yhteen myös Deleuzen omien kuvatyypilajittelujen kanssa. Deleuze laskee liikekuvaan sellaisia kategorioita kuin toimintakuvan, affektikuvan, impulssikuvan sekä suhdekuvan: ne aiheuttavat toimintaa, tunteita, impulsseja tai ajatuksia aivoissa. Ne koskettavat aivoja suoraan ja siten myös muuttavat subjektiviteettejamme – ne ovat subjektiviteettimme "materiaalisia aspekteja", joissa aivot ja mieli ovat yhtä. Aikakuvassa Deleuze erottelee myös subjektiviteetin ei-materiaalisia puolia:

Olemme nähneet, miten subjektiviteetti hahmottui jo liikekuvassa; se ilmestyy heti, kun havaitun ja suoritettun liikkeen, aktion ja reaktion, stimulaation ja vasteen, havaintokuvan ja toimintakuvan välillä on katkos. Ja jos affekti itse on myös tämän ensimmäisen subjektiviteetin ulottuvuus, se on sitä, koska se kuuluu katkokseen. Affekti muodostaa katkoksen "sisäpuolet", tietyssä mielessä asuttaa sitä, muttei kuitenkaan täytä väliä. Mutta nyt [aikakuvassa], päinvastoin, muistikuva täydentää välin ja todellakin täyttää sen kukkuroilleen [...] Subjektiviteetti saa siten uuden merkityksen, joka ei enää ole motorinen tai materiaallinen, vaan ajallinen ja henkinen [...].<sup>20</sup>

Olen toisaalla analysoinut tarkemmin, miten erilaiset kuvatyypit toimivat subjektiviteetin osina elokuvallisten tekstien tasolla.<sup>21</sup> Tämän artikkelin kannalta on tärkeä huomioida, että Medemin elokuvassa subjektiivisuus muodostuu pääasiassa ajallisesti ja henkisesti. Tietenkin materiaa – havaintoja, toimintaa ja affekteja – on joka puolella, mutta materia on ei-materiaalisilla – ajallisilla ja henkisillä – merkityksillä kyllästettyä. Toisin sanoen, "henkinen ja materiaallinen ovat saman laskoksen kaksi erillistä, mutta toisistaan erottamatonta puolta."<sup>22</sup>

Artikkelin tässä osassa hahmotan Medemin aikakuvien temporaalisia

<sup>23</sup> Aikakristalleista ks. Deleuze 1989, 68–97. Suom. huom.

<sup>24</sup> Asetelmassa on jälleen yksi transtieteinen yhteys, tällä kertaa Rubert Sheldraken kirjoituksiin. Teoksessa *The Sense of Being Stared at and Other Aspects of the Extended Mind* (2003) Sheldrake kuvailee useita tieteellisiä kokeita, jotka todistavat, että ihmismieli pystyy kurottamaan kohti ja koskettamaan näkökentässä olevia objekteja. Ks. myös [www.sheldrake.org](http://www.sheldrake.org).

aspekteja. Seuraavassa osiossa keskityn hänen elokuviensa henkisiin puoliin. Aikakuvassa sekä aktuaalinen (kuluvana nykyhetkenä) että virtuaalinen (itsensä säilyttävänä menneisyytenä) ovat reaalisia ja joskus niitä on vaikea erottaa toisistaan, niin kuin toisensa kohtaavia aikakristallejakin.<sup>23</sup> Angelin virtuaalinen puoli tulee esiin erityisesti suhteessa Angelaan. Kolme *Tierran* kohtausta korostaa tätä erityisesti. Ensimmäisessä kohtauksessa Angel puhuu Angelan kanssa puhelimesta. Kuten elokuvan alussa, kohtausta alkaa kameran liikkeellä kosmoksista maahan. Angelin ja Angelan keskustelu kuuluu taustalla. Kamera tulee sisään taloon, ja kuvassa näkyy puhelimesta oleva Angela. Angel, joka on näkymättömissä linjan toisessa päässä, sanoo haluavansa kuvitella Angelan ja samassa Angelin virtuaalinen kaksoisolento tulee kuvaan vasemmalta ja suutelee Angelan kasvoja. Angela ei näe sisään tullutta hahmoa, vaikka hahmo koskettaakin häntä äänellään ja sanoillaan. Toinen kohtausta, jossa virtuaalinen ja aktuaalinen ovat läsnä, tapahtuu jälleen Angelan talossa juuri sen jälkeen, kun hänen isänsä on yrittänyt tappaa itsensä, koska ei pääse yli vaimonsa kuolemasta. Angel pelastaa isän ja haluaa lohduttaa Angelaa. Hän seisoo keittiön pöydän ääressä istuvan Angelan takana. Hän tuijottaa Angelan selkää ja hänen ajatuksensa, joissa hän ilmaisee rakkautensa Angelaa kohtaan, kuuluvat kirkkaina.<sup>24</sup> Kameran liike vihjaa, että Angel koskettaa Angelaa katseellaan ja ajatuksillaan. Juuri ennen kuin hän oikeasti haluaa naista, Angelin virtuaalinen minä irtaantuu ruumiistaan ja asettaa käsivartensa Angelan olkapäille. Kolmas kohtausta tapahtuu paikallisessa baarissa, jossa Angelin virtuaalinen puoli viettelee Angelan. Angelin enkelipuoli koskettaa jälleen Angelaa, tällä kertaa katseellaan, mutta Angelin miehinen puoli päättää lähteä Marin luo. Hän jättää tästä vihastuneen virtuaalisen puoliskonsa taakseen baariin.



Angelin virtuaalinen minä ja Angela © Colifilms Distribution.

Kaikki edellä mainitut kohtaukset esittävät virtuaalisen ja aktuaalisen kahdentumisen, vaikkakin kaikkia ko. tapahtumia voidaan myös pitää Angelin mielikuvituksen tuotteina. Elokuvan loppu asettaa kuvailut hetket kuitenkin erittäin selvään ajalliseen perspektiiviin. Toiseksi viimeisessä kohtauksessa

Angel on sairaalassa, koska hänen päähänsä on osunut kivi. Hän on juuri jättänyt sekä Angelan että Marin. Mari tulee kuitenkin vierailulle ja lupaa lähteä saarelta Angelin kanssa. Kamera liikkuu Angelin pään sisään, ja kuvassa näkyy Angel kävelemässä Angelan ja tämän tyttären takana. Samaan aikaan Angelin virtuaalinen puolisko puhuu:

*Kuuntele minua viimeisen kerran. En aio lähteä mukaasi. Jos tarvitset minua, löydät minut täältä Angelan luota, näiden taivaiden alta, joihin olemme ihastuneet. Älä unohda tätä saarta. Vaikka se olisikin pelkkä muisto, joka häviää äärettömyysiin kuin siira maahan, kuin maa avaruuteen, kuin minimaaliset hiukkaset häviävät mielikuvituksesi merenpohjaan. Minä elän täällä, jos et unohda minua.*

Kohtaus vaihtuu ja värit muuttuvat maan tummanpunaisesta meren syvään siniseen. Angel ja Mari ajavat rannikkoa pitkin aikeenaan jättää saari. Viimeisissä kohtauksissa selviää, että Angelin jakaantunut persoonallisuus ei ole vain hänen skitsofreenisen mielensä projektio, vaan se voidaan ymmärtää myös filosofisessa mielessä: muistikuvana, jossa aika on jakaantunut kuluvan nykyisyyden (Mari) ja itseään säilyttävän menneisyyden (Angela) välille. Ehkä Angela kuoli ja Angel pitää hänet elossa muistona (kuin pienenä partikkelina); tai ehkä Angel kuoli hänen päähänsä osuneesta kiveniskusta ja Angela pitää hänet elossa muistissaan samalla, kun Angel tapaa Marin taivaassa (värimuutokset voivat viitata tähän). Tai ehkä Angel ja Mari todellakin lähtevät ja Angela tuntee Angelin läsnäolon ikuisuuksiin asti, kuten ennen. Asian ydin on tietenkin se, että kaikki nämä vaihtoehdot ovat yhtä mahdollisia, niin kuin Neckerin kuution todelliset illuusiot. Vaihtoehdot aktuaalisen ja virtuaalisen välillä ovat erillisiä, mutta niistä on tullut erottamattomia, tehden fiktion ja toden eron epäselväksi ja samantekeväksi aivoille/mielelle.

### **Viides välähdyks: aistimus ja henkisyys kylmäpäisenä valintana**

Artikkelissaan ”The Scattering of Time Crystals” Michael Goddard viittaa (virtuaalisen) ajan ja henkisyyden suhteeseen: ”Niin kuin jäävuori, josta näkyy vain huippu, mystinen kokemus voi nostattaa ajallisuuden muodon, joka kristallisoi voimakkaita virtuaalisia voimia, joita yksittäinen ruumis tai diskurssi ei voi aktualisoida: ruumis sukeltaa [jäävuoren huippu jatkuu] sitä itseään edeltävään virtuaaliseen tai henkiseen syvyyteen sen sijaan, että ruumis sisältäisi henkisen [tai jäävuori omistaisi kaiken pinnan alla olevan] henkilökohtaisena omaisuutenaan.”<sup>25</sup> Eräs *Tierran* kohtaus tuntuu kirjaimellisesti viittaavan vastaavaan aikaan sidottuun henkisyyteen. Kun Angelan isä on yrittänyt itsemurhaa, Angel pyytää häntä etsimään kuollutta vaimoaan seuraavalla tavalla:

*Teitä erottaa valtavan pitkä välimatka. Vaimosi on 20 000 miljoonan vuoden päässä. Se on maailmankaikkeuden ikä. Koska hän ei enää ole tässä maailmassa, hänen täytyi palata taaksepäin tuo aika.*

He katsovat taivaalle. Kamera kuvaa heitä taka-alalta, alakulmasta:  
*Se on suunnaton menetyks.*

<sup>25</sup> Goddard 2000, 57.  
Hakusulkeet ovat suomentajien lisäyksiä.



<sup>26</sup> Subjektivaatio viittaa liikkeeseen, joka keskittyy tulemisen prosesseihin. Historiallisen subjektin tai identiteetin sijaan huomio kiinnittyy subjektin tulemisen prosesseihin, subjektiiviteetit ovat Deleuzelle ja Guattarille monouksia ja kollektiiveja. Uudenlaisten elämänmuotojen ja mahdollisuuksien luominen on tärkeä osa heidän filosofiaansa. Deleuze kehittää tematiikkaa teoksessaan *Nietzsche et la Philosophie* (Paris: PUF, Quadrige 1962). Kollektiivisen subjektiviteetin määrittelystä ks. Guattari, Félix (1995), *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Sydney: Power, 9. Suom. huom.

<sup>27</sup> Ibid., 62.

<sup>28</sup> Deleuze ja Guattari 1993, 216.

<sup>29</sup> Ibid., 217.

<sup>30</sup> Deleuze 2003, 11.

He kääntyvät toisiaan kohti ja katsovat toisiaan silmiin. Kamera on edelleen alakulmassa: *Elämme silmiemme tasolla tähtien ja atomien puolivälissä. Voimme liikkua vain ajatuksiemme avulla.*

Angel katsoo Angelaa, joka tuntee, että häntä katsotaan:

Tomás, kuvittele mielessäsi siira. Näetkö sen?

– Kyllä.

– Hyvä. Kun näet mielessäsi pienimmät osaset, näet myös suurimmat, joten voit myös nähdä universumin reunan. Tee se vaimosi kanssa. Pyydä häntä tulemaan ja halua häntä.

Angel pyytää Tomásia matkaamaan mielessään ja vastaanottamaan ajan ja kosmisen henkisyyden valtavan laajuuden. Henkisyys kytkeytyy siten mielen liikkeeseen.

Läpi *Tierran* tulee ilmi, miten elokuva voi olla henkinen työkalu, joka pystyy tuomaan esille “ekstaattisen subjektivaation<sup>26</sup> kokemuksen, jossa katsojat kokevat elokuvan puhtaana optisena ja äänellisenä tilanteena, näkynä ja äänenä. Aikakristallien leviäminen johdattaa heidät staattisen minuuden ulkopuolelle ja perustavaan yhteyteen ulkopuolen kanssa.”<sup>27</sup> Erityisen tärkeää elokuvalla (ja taiteelle ylipäätään) on sen tapa toimia aistimusten kautta. Mitä sitten on aistimus aivoissa ja miten se liittyy henkisyyteen? Teoksessaan *Mitä filosofia on?* Deleuze ja Guattari pohtivat, kuinka aistimus taiteessa (elokuvassa) vastaa kaaokseen tiivistämällä ”ärsykkeen värähtelyt hermopinnalle tai aivotilaan”:

Aistimus itse värähtelee, koska se tiivistää itseensä värähtelyt. Se säilyttää itsensä, koska se säilyttää värähtelyt. [...] Aistimus on tiivistettyä värähtelyä laaduksi eli muunteluksi tulleenä. Tämän vuoksi aivot-subjektia voidaan tässä sanoa hengeksi tai voimaksi, sillä vain henki säilyttää tiivistämällä sen, mitä materia hahduttaa tai säteilee, luovuttaa, heijastaa, taittaa tai muuntaa.<sup>28</sup>

Aistimus on siten tiivistymä, materiaalien elementtien tarkastelua, joka säilyttää menneen tulevassa. Deleuze ja Guattari kytkevät hahmottamansa aistimuksen ominaisuuden ihmisten lisäksi myös muihin organismeihin. Kasvit ja kivet eivät omaa hermojärjestelmiä, mutta niillä on tiettyjä kemikaalisia reaktioaipeuksia ja fyysisiä kausaliteetteja, jotka muodostavat ”mikroaivoja” tai ”asioiden epäorgaanisen elämän”, kuten Deleuze ja Guattari asian ilmaisevat.<sup>29</sup>

Henkisyyden vitalistisen tulkinnan kautta on mielenkiintoista syventyä tarkemmin niihin elämänvoimiin, joita taide tekee aistittavaksi. Puhuttaessa sielusta – elämänvoimasta – sen ominaisuudet vaativat tarkempaa tarkastelua, koska ne ovat välttämättömiä myös elokuvan tuottamille aistimuksille. Deleuzen mukaan henkisyydellä ei ole mitään tekemistä unien tai fantasian kanssa, vaan kyse on ”kylmän päätöksenteon, absoluuttisen jääräpäisyyden, olemassaolon valinnan”<sup>30</sup> alueesta. “Kylmä valinta” tuntuu asettuvan sitä seuraavia aistimuksia vastaan. Vitalistisesta näkökulmasta tämä on kuitenkin aivan loogista: universumi on täynnä mikroaivoja, jotka liikkuvat – toimivat ja reagoivat – jatkuvasti. Aistimuksissa ne pysähtyvät hetkeksi tilanteessa, jossa kaikki vaihtoehdot ovat edelleen auki ja päätös pitää tehdä.

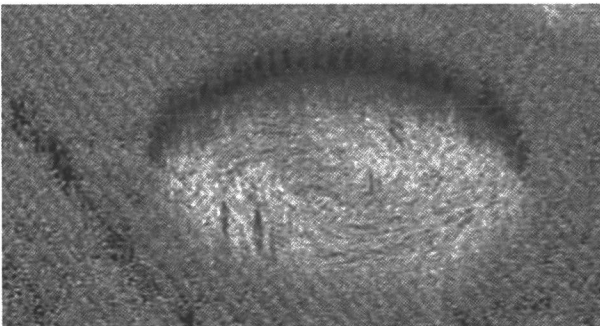
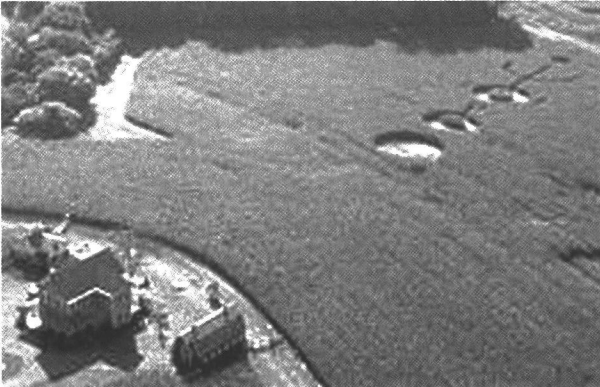
Deleuze selittää henkisen valinnan idean tarkemmin kirjoittaessaan affektikuvasta, tehokkaimmin aistimuksia tuottavasta kuvakategoriasta. Vaihtoehdot ei ole rajattu termeihin (kuten ”hyvä” tai ”paha”), vaan ne koskevat valitsijan

olemassaolon tapoja.<sup>31</sup> Todellinen spirituaalinen valinta on valinnan valitseminen (sen valitseminen, että on valinnanvaraa) tai sen valitseminen, että valinnanvaraa ei ole. Esimerkiksi käy valinta sen välillä, uskooko Jumalaan vai ei. Deleuze analysoi tapoja, joilla valinnan kysymys ilmentyy Bressonin, Dreyerin ja Rohmerin elokuvissa. Eräs uudempi elokuva esittää samansuuntaisen spirituaalisen valinnan tilanteen, joskaan ei aikakuvan muodossa, vaan Hollywoodin liikekuvan tapaan. Elokuvan juoni ei lopulta jätä epäselvyyksiä ajan kristallien välille.

M. Night Shyamalanin ohjaama *Signs* (USA 2002) kertoo pappi Graham Hessistä (Mel Gibson), joka menettää uskonsa vaimonsa kuoltua tapaturmaisessa onnettomuudessa. Hess löytää uskonsa uudelleen, kun hän selviää perheineen avaruusolioiden invaasiosta, joka antaa uuden perspektiivin hänen elämänsä aikaisempiin tapahtumiin. Elokuvan herättämä pääkysymys on luonteeltaan henkinen, koska se rakentuu olemisen tapojen välillä valitsemisen varaan. Eräässä kohtauksessa Graham ja hänen veljensä Merrill (Joaquin Phoenix) katsovat televisiosta, kuinka joukko selittämättömiä merkkejä ja valoja tulkitaan mahdollisiksi avaruusolioiden aikaansaannoksiksi. Graham kommentoi, että on olemassa kahdenlaisia ihmisiä: niitä, jotka uskovat, ettei sattumanvaraisuutta ole olemassa ja että kaikki on merkki ihmeistä ja todiste jostain suuremmasta voimasta (oli se sitten kosminen tai jumalallinen); ja niitä, jotka uskovat olevansa omillaan. Hän kysyy Merrililtä, kumpaan joukkoon tämä kuuluu. Viitaten suhteellisen höpsöön, hänen nuoruudessaan sattuneeseen tapahtumaan, joka on hänelle edelleen tärkeä, Merril vastaa uskovansa ihmeisiin.<sup>32</sup> Graham viittaa kuolleen vaimonsa viimeisiin sanoihin “näe” ja “lyö” ja selittää, että sanat johtuivat sattumanvaraisesta sähkökemiallisesta reaktiosta vaimon aivoissa (siksakista), mikä taas johtui onnettomuudesta, joka toi vaimon mieleen hänen baseballia pelaavan lankonsa.

<sup>31</sup> Deleuze 1986, 114.

<sup>32</sup> Merril kertoo tarinan juhlista, joissa hän oli aikonut suudella tyttöä. Toteuttaakseen aikeensa hän oli kääntynyt hetkeksi pois – ottaakseen purukumin pois suustaan. Kääntyessään takaisin hän näkee tytön oksentamassa. Ilman purukumia tyttö olisi oksentanut Merrilin päälle. Merril pitää tapahtumaa todisteena korkeampien voimien olemassaolosta.



*Signs* – merkkejä kosmisista voimista? © Touchstone Pictures

<sup>33</sup> Kun avaruusolio kaappaa Grahamin pojan, Graham näkee yhtäkkiä, mitä hänen vaimonsa sanat tarkoittavat ja käskee Merriliä *lyömään* avaruusoliota baseballmailallaan.

<sup>34</sup> Deleuze 1989, 266.

<sup>35</sup> Deleuze 1986, 5.

<sup>36</sup> Ks. Eisenstein, Sergei (1989), *Kolme mestaria. Chaplin/ Ford/ Disney*. Suom. Antero Tiusanen. Helsinki: Love kirjat, 82–220. Suom. huom.

<sup>37</sup> Deleuze 1989, 266.

<sup>38</sup> Elokvakirjojensa lopussa Deleuze antaa henkisen automaatin lisäksi kolme muuta uuden kuvatyypin määritelmää: tilasta tulee suuntaamaton, kuvasta tulee himmeä, datan täyttämä pinta ja ääni ja näyt [vision] astuvat uusiin, monimutkaisiin suhteisiin. Deleuze 1989, 265–266.

Vaimon viimeiset sanat tuntuvat täysin merkityksettömiltä, minkä vuoksi Graham ei usko ihmeisiin tai korkeampiin voimiin.

Vaikka sitä ei ilmaista kirjaimellisesti, tässäkin elokuvassa on kyse henkisestä valinnasta erilaisten olemisen tapojen välillä: valitako se olemisen tapa, jossa uskoo (Jumalaan, ulkoiisiin voimiin), vai se, jossa ei usko. Kun Graham Hess kysyy veljeltään, mihin ihmisryhmään veli kuuluu, hän oikeastaan kysyy, mihin ryhmään veli valitsee kuuluvansa – koska kumpaakaan valintaa eivät tue ns. ”kovat faktat”. Merril valitsee uskovansa; Graham valitsee, ettei usko. Elokuvan loppu (ja elokuvan ohjaaja) tekee selväksi, että Grahamin vaimon aivojen sähkökemialliset yhteydet ovatkin järkeviä ja hänen viimeiset sanansa auttavat taistelussa avaruusolentoja vastaan.<sup>33</sup> Vaikuttaa siltä, että vaimon aivot näkisivät välähdyksenomaisesti tulevaisuuteen tai että hän voisi katsoa takaisinpäin kaukaisesta paikastaan kosmoksessa, minne hän oli jo matkalla ja antaa rakastetuilleen merkin, josta puolestaan tulee ratkaiseva heidän tulevaisuudessaan. Edellä kuvaillussa kohtauksessa kaikki vaihtoehdot ovat vielä auki, mitään todisteita ei anneta ja henkinen valinta on tehtävä. Elokuva antaa katsojalleen kokemuksen jatkuvasti uusittavista henkisistä päätöksistä; jokaisella kerralla aistimukset aivoissa tuottavat välähdyksenomaisia oivalluksia.

### **Kuudes välähdys: henkinen automaatti – palauttaa usko maailmaan**

Deleuze päättää elokvakirjansa ajatukseen, jonka mukaan elokuva muodostaa psykomekaniikan, henkisen automaatin, joka voi merkitä ajattelun mitä hienostuneinta käyttöä, mutta joka voi myös riivaantua mahdollisuudesta automatisoida ihmismassat (”Hitler elokviantekijänä”).<sup>34</sup> Pohtiessaan elokuvan teknologista ja sosiaalista kehitystä Deleuze esittää, että henkiset automaattit ovat muuttumassa elektronisten ja numeeristen kuvien myötä. Elokvien hahmot eivät enää ole psykologisesti motivoituja ja motorisesti toimivia henkilöitä, vaan nukkeja, piirroshahmomaisia, mekaanisia automaatteja, jotka ilmaisevat puheakteja aivan kuin he vastaanottaisivat aktit henkisestä, ei-persoonallisesta ulottuvuudesta. Yhä realistisemmat tietokoneanimaatiot herättävät kysymyksiä kuvan ontologisesta statuksesta. Vaikka kuvat eivät enää tunnu pohjautuvan todellisuuteen, digitaaliset animaatiot ovat koko ajan entistä realistisempia, mikä tekee niiden erottamisen analogisista kuvista vaikeaksi. Mutta kuten on nähty, Deleuzelle ja aivobiologeille kysymys ”toden” ja ”epätoden” välisestä eroista ei ole kovinkaan tärkeä. Tämä on myös syy siihen, miksi *The Time-Imagen* alussa Deleuze argumentoi animaation olevan kiistaton osa elokvua. Animaatioissa figuurit ovat aina ”muotoutumassa tai hälvemässä viivojen ja pisteiden liikkeessä missä-tahansa-hetkissä.”<sup>35</sup> Kuten Eisenstein, joka kirjoitti Disneystä lyirisesti,<sup>36</sup> Deleuze argumentoi, että koska elokuva liikkuu, se on elämä ja sillä on potentiaalia ja voimaa vaikuttaa aivoihin.

Ero vanhojen ja uusien animoitujen muotojen välillä ei siis liity kuvien realismin asteeseen, vaan kyse on henkisten automaattien eroista. Henkinen automaatti ei ole ensisijaisesti riippuvainen teknologisista mahdollisuuksista, vaan taidetahdosta.<sup>37</sup> Liikekuva-elokvien periaatteet ovat sellaisten aivojen (ja henkisen automaatin) määrittelemiä, jotka on suunnattu sensomotoriseen toimintaan. Aikakuvassa (ja mahdollisesti myös digitaalikuvasssa)<sup>38</sup> periaatteet ovat sellaisten aivojen määrittämiä, joilla on suora kokemus ajasta, jossa

virtuaalinen ja aktuaalinen ovat erillisiä, mutta joskus keskenään vaihdettavia ja erottamattomia. Tämän takia uudet henkiset automaattit – henkilöahmot ja elokuvat – muuttuvat puheakteiksi, jotka luovat illusioiden todellisuuden, joka puolestaan ilmaisee todellisuuden virtuaalisen olemuksen.

J.L. Austinin puheaktiteorian mukaan aktit ovat kielen performansseja, jotka muuttavat asioiden tilaa: sanomalla ”kyllä” hääseremonian yhteydessä siviilisääty muuttuu.<sup>39</sup> Samansuuntaisesti Deleuze viittaa *The Time-Imagessa* kuvien performatiiviseen kykyyn (ei vain kielen, vaan koko kuvan tasolla olevana luovana tarinankerrontana) ja niiden performanssien voimalla muuttaa maailman olemusta, silloin kun kuvista tulee osa todellisuutta.<sup>40</sup> Tämä on mitä tärkeintä esimerkiksi poliittisessa elokuvassa, jonka tarkoituksena on luovan tarinankerronnan ja performatiivisen elokuvauksen avulla vaatia jollekin kansalle oikeutta olemassaoloon. Mutta tätä voidaan pitää uusien henkisten automaattien piirteenä yleisemminkin.

Henkisen valinnan kysymys on mitä tärkein, muistuttaa Deleuze, koska ”valinnan valitseminen on määrää palauttaa kaikki takaisin meille.”<sup>41</sup> Moderni tila on osoittanut, että yhteys ihmisen ja maailman välillä on ollut (ja on) poikki, mutta usko maailmaan (ja yhteyden korjaantumiseen) voidaan kuitenkin palauttaa. Deleuze esittää:

yhteydestä täytyy tulla uskon kohde: se on se mahdottomuus, joka voidaan palauttaa ainoastaan uskomalla. [...] Vain usko maailmaan voi yhdistää ihmisen uudelleen siihen, mitä hän näkee ja kuulee. Elokuvan ei pidä kuvata maailmaa, vaan maailmaan uskosta, meidän ainoa yhteyttämme. [...] Tässä universaalin skitsofrenian tilassa, olimme sitten kristittyjä tai ateisteja, tarvitsemme syitä uskoa tähän maailmaan.<sup>42</sup>

Filosofia, taide ja tiede tuntuvat kutsuvan ulkopuolen osaksi sisäpuolta, kaaoksen maailmaan ja aivoihimme. Kuten puoliksi kuollut Angel, joka puhuu kosmoksen virtuaalisesta sijainnistaan käsin, myös filosofi, tieteilijä ja taiteilija tuntuvat palaavan kuolemasta, kaaoksesta ja universumin äärettömyydestä.<sup>43</sup> Tätä ei pidä tulkita kuoleman palvontana:

Absoluutin kahden puolen, kahden kuoleman – kuolema sisältä tai menneisyys, kuolema ulkopuolelta tai tulevaisuus – välillä muistin sisäiset peitteet ja todellisuuden ulkoiset kerrostumat sekoittuvat, ne pitkittyvät ja niitä ohitetaan. Ne muodostavat liikkuvan elämänmuodon, joka on samaan aikaan sekä kosmoksen että aivojen elämänmuoto ja joka lähettää välähdyksiä toisesta äärimmäisyydestä toiseen.<sup>44</sup>

Näiden siksakki-liikkeiden myötä, salamien ja välähdysten saattelemana, viimeinen oivallus kuuluu, että ”z” aloittaa myös sanan ”zombie”. Filosofit, taiteilijat ja tieteilijät ovat zombeja, jotka ovat puoliksi kuolleita, koska he ovat niin täynnä elämää.<sup>45</sup>

Suom. Ilona Hongisto ja Jussi Parikka

## Lähteet

Anderson, Joseph (1997), *Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois Press.

Austin, J.L. (1962), *How to Do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

<sup>39</sup> Ks. Austin 1962, passim.

<sup>40</sup> Ks. esim. Deleuze 1989, 268.

<sup>41</sup> Deleuze 1986, 116.

<sup>42</sup> Deleuze 1989, 172.

<sup>43</sup> Deleuze ja Guattari 1993, 207.

<sup>44</sup> Deleuze 1989, 209.

<sup>45</sup> Myös Deleuze puhuu zombeista. Ks. Deleuze 1989, 209.

- Damasio, Antonio (2003), *Het Gelijk van Spinoza. Vreugde, verdriet en het voelende brein*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.
- Deleuze, Gilles (1986), *Cinema 1: The Movement-Image*. Transl. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1989), *Cinema 2: The Time-Image*. Transl. Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press.
- Deleuze, Gilles (1995), *Negotiations*. Transl. Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles (2003), Aivot ovat valkokangas: Gilles Deleuzen haastattelu. Suom. Pasi Väliäho. *Lähikuva* 2/2003, 10–16.
- Deleuze, Gilles ja Félix Guattari (1993), *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Den Boer, Johan (2003), *Neurofilosofie. Hersenen, bewustzijn, vrije wil*. Amsterdam: Boom.
- Goddard, Michael (2000), The Scattering of Time Crystals. Deleuze, Mysticism and Cinema. Teoksessa Mary Bryden (ed.), *Deleuze and Religion*. New York and London: Routledge, 53–64.
- Pisters, Patricia (2003), *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford: Stanford University Press.
- Sheldrake, Rupert (2003), *The Sense of Being Stared at and Other Aspects of the Extended Mind*. New York: Crown.