

Pasi Väliaho

NEUROELOKUVA JEAN-LUC GODARDIN *HISTOIRE(S) DU CINÉMAN* JA GILLES DELEUZEN MUKAAN – Liikkuvan kuvan, aivojen ja ajattelun kytkeytymisistä

Vuonna 1900 Bukarestin yliopiston professori Georges Marinesco totesi elokuvakameran eduista hermosairauksista kärsivien potilaiden tutkimuksessa: ”Tilaisuus [tutkimiseen] ei viivytellyt tulla julki, kun Herrojen Lumièren nerokas kinematografi saapui yksinkertaistamaan ja täydellistämään kronofotografialaitteita. Noin puolentoista vuoden ajan olen [...] tutkinut kävelyvaikeuksia, mimiikkaa ja eleitä hermostaudeissa.”¹ Noin 95 vuotta myöhemmin Jean-Luc Godard totesi käsityksensä elokuvasta: ”Olen aina ajatellut, että elokuva oli ajattelun työkalu.”² Marinescon ja Godardin artikulaatioissa yhdistyvät toisiinsa mediateknologia, hermoverkostot ja ajattelu, joiden leikkauksipisteessä muotoutuu *neuroelokuvaksi* kutsumani liikkuvien kuvien systeemi.

Godardin videoteoksessa *Histoire(s) du cinéma IA:ssa* (Ranska 1989) nopea paralleelileikkaus toisen maailmansodan aikaisen dokumenttiotoksen laskeutuvasta hävittäjälentokoneesta ja kävelevistä pakolaisista hidastuu välillä kuvatekstiin ”Gaumont actualités” sekä otokseen Léonce Perret’n elokuvasta *Le mystère de roches de Kador* (Ranska 1912). Otoksessa elokuvan naispäähenkilö kävelee hypnotisoituna selkä edellä pois päin valkokankaasta ikään kuin jotain siinä kavahtaen. Hävittäjäkoneen kiihtyvä pudotus taivaasta sekä leikkauksen ”pommittava” rytmi viittaavat audiovisioiden hermoverkostoon kytkeytyvään, affektiiviseen luonteeseen.³ Perret’n elokuvan naispäähenkilö kavahtaa tällöin ihmisen ja elokuvan välisen etäisyyden katoamista kokemuksessa, liikkuvan kuvan läheisyyttä. Neuroelokuva keskittyy kyseiseen läheisyyteen ja yrittää luoda teoriaa, jossa läheisyys ihmisen ja liikkuvan kuvan käytäntöjen välillä kyetään vahvistamaan neuvottelematta uudelleen etäisyyttä.

¹ Georges Marinesco, ”Les Applications générales du cinématographe aux sciences biologiques et à l’art”. *Revue générale des Sciences pures et appliquées* 11 (15 janvier 1900), 117. Seuraavassa kaikki suomennokset ovat minun, jollei toisin mainita.

² Jean-Luc Godard, ”J’ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée”. *Cahiers du cinéma* 490 (Avril 1995), 70.

³ Friedrich Kittlerin mukaan sota ja elokuva ovat identtisiä siinä, että molemmat automatisoivat ja mobilisoivat sotilaan ja/tai katsojan fyysisiä ja psyykkisiä toimintoja. Ks. Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford:

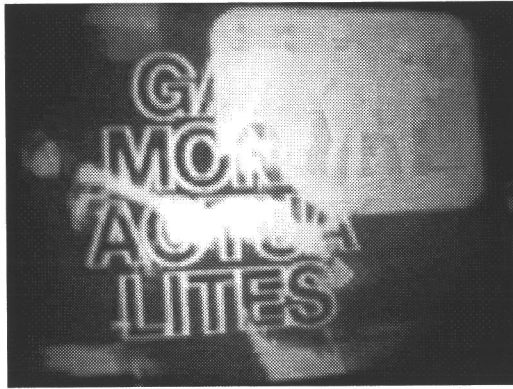
Stanford University Press 1999, 119-133.

⁴ Peter Weibel, "Neurocinema: Zum Wandel der Wahrnehmung im technischen Zeitalter". Teoksessa Brigitte Felderer (toim.), *Wunschmaschine Weiterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*. Wien, New York: Springer 1996, 167-184.

⁵ Siegfried Zielinski, *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'Actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1999.

⁶ Jacques Aumont on mainiassa tutkielmassaan *Histoire(s) du cinéma*sta kiteyttänyt sen pääajatuksen: "Elokuva [...] on kahdennenkymmenen vuosisadan käytäntö niin kuin kirjallisuus oli yhdeksännentoista: käytäntö joka ilmaisee ajattelun tapoja (joiden muodostamiseen se osallistuu), käytäntö joka on sopivin keksimiseen ja uuteen, käytäntö joka 'takertuu' vuosisadan elämään ja, äärimmäisenä ja ylipänä kriteerinä, sen todellisuuden käsitteeseen." Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L 1999, 222-223. Ks. myös Zielinski, *Audiovisions*, 22.

⁷ Thomas Elsaesser, "Truth or Dare: Reality Checks and Indexicality, or The Future of Illusion". Teoksessa Anu Koivunen & Astrid Söderbergh Widding (eds), *Cinema Studies Into Visual Theory?* School of Art, Literature and Music, Series A, N:o 40. Turku: University of Turku, 31-50.



"Gaumont Actualités"
Godardin *Histoire(s) du cinéma*ssa.

Termin neuroelokuva on luotsannut mediataiteilija ja -tutkija Peter Weibel.⁴ Termillään Weibel ennustaa mediateknologioiden ja neurotieteiden paralleelin kehityksen johtavan tulevaisuudessa koneen ja aivojen välisen suhteen ensisijaistumiseen. Siinä missä 1800-luvulla mediateknologioiden ja fysiologian yhtäaikainen kehitys johti Weibelin mukaan liikkeen optisen simulaation teknologioihin, 1900-luvun neurotieteiden ja mediateknologioiden kehityksen tuloksina tulevat olemaan mentaalisen simulaation teknologiat, jotka hahmotuvat aivojen "suorana" manipulaationa esimerkiksi aivosensorien tai "aivosirujen" muodossa. Weibelin hahmottama, neuroelokuvaan johtava mediahistoriallinen linjaus on yksi analyysi niistä kerrostumista, jotka jäsentävät audiovisuaalisten mediateknologioiden menneisyyttä sekä spekuloiivat niiden tulevaisuutta, ja joita muun muassa Siegfried Zielinski on kartoittanut laajemmin "audiovisioiden historiassaan" ulottaen tarkastelunsa 1800-luvun puolivälistä nykypäivään.⁵

Tässä artikkelissa en asetu Weibelin ja Zielinskin hahmottamalle liikkuvan kuvan ja audiovisuaalisen ilmaisun "media-arkeologiselle" kentälle niinkään mediateknologioiden historiallisesta vaan ensisijaisesti filosofis-teoreettisesta näkökulmasta. Tarkastelen sitä, millä tavoin menneet ja nykyiset (sekä tulevat) liikkuvaan kuvaan pohjautuvat mediateknologiat käsitteellistyvät neuroelokuvana, eli aivojen – aistimusten, ajattelun, tunteiden ja muistin – simulaationa. Varsinaisen teknologisen kehityksen sijaan keskityn ensisijaisesti niihin filosofis-teoreettisiin kysymyksenasetteluihin liikkuvasta kuvasta ja aivoista, joita liikkuva kuva itselleen olettaa. Esimerkillisenä audiovisiiona näistä kysymyksenasetteluista suhteessa liikkuvan kuvan teknologioiden ymmärtämiseen eräänlaisina aivojen simulaation teknologioina käsittelen Godardin "magnusopusta" *Histoire(s) du cinéma* 1A-4B (Ranska 1989-1998), joka on tutkielma 1900-luvusta ajateltuna elokuvan kautta.⁶ Esitän, että *Histoire(s) du cinéma*ssa kyseinen aivoihin kietoutuva audiovisioiden läheisyys tulee ajatelluksi.

Thomas Elsaesser on käsitellyt kulttuurisissa, teknologisissa ja teoreettisissa yhteyksissä tapahtuvaa etäisyyden kuvaan menetystä ja sen uudelleen artikulointia argumentoiden, että eritoten nykyiset digitaaliset audiovisiot – osina tietenkin laajempia mediakulttuurin kehityskaaria – olettavat itselleen läheisyyden immanenttia käsitteellistämistä teoriassa.⁷ Tällaisesta käsitteellistämisestä hän nostaa esiin Gilles Deleuzen filosofian ja siitä erityisesti tapahtuman ja laskoksen käsitteet: audiovisuaalisessa tapahtumisessa kuvaan "pukeudutaan", kuva ja subjekti kietoutuvat erottamattomasti toisiinsa. Deleuzelle nimenomaan aivot ovat laskoksia sisä- ja ulkopuolen välillä. Keskityessään aivoihin neuroelokuva korostaa audiovisioihin "pukeutumista" –

tapahtumaa, jossa Deleuzen sanoin elokuva ”ei lakkaa luonnostelemasta yhä uudelleen aivojen piirejä”.⁸

Patricia Pisters on nimennyt tämän ensisijaisesti teoreettisen liikkeen siirtymäksi ”silmästä aivoihin”. ”Silmä” viittaa länsimaisen ajattelun ”representaationaaliseseen” perinteeseen, jonka puitteissa asiat ja oliot ajatellaan identiteetin, analogian, vastakkaisuuden tai samankaltaisuuden kautta, eli käytännössä näihin nojautuvien valmiiden erottelujen välityksellä ja niiden mukaisten etäisyyksien kautta. ”Aivot” puolestaan tarkoittavat eroja ja etäisyyksiä ylittävää ajattelua, jonka pyrkimyksenä on tarkastella asioita ja olioita ennalta säädetyn olemuksen sijaan partikulaarisissa kytköksissä muotoutuvina ja identiteetiltään liukuvina tapahtumina. Liikkeen silmästä aivoihin pyrkimyksenä on ajatella audiovisioita muodossa tai toisessa koko kehon valtaavina tapahtumina, joissa pelkästään visuaaliseen kytkettyvät, eroja ja etäisyyksiä jakavat käsitteellistykset täydentyvät eri aistikanavien ja ne yhdistävän ”prosessointielimen” eli aivojen monitahoisilla verkostoilla.⁹ Tällöin liikkuvan kuvan ymmärretään toimivan kuten aivot luoden erilaisia aistimuksellisia ja intellektuaalisia linkityksiä kytkeytyessään maailmaan sekä toimiessaan ja verkostoituessaan maailmassa.

Gregory Flaxman on todennut osuvasti, että elokuvakirjojensa ensimmäisessä volyymissa Deleuze käsittelee aivoja elokuvana ja toisessa volyymissa elokuvaa aivoina.¹⁰ Kartoitan seuraavassa tätä deleuzelaista linjausta aivoista elokuvaan ja takaisin *Histoire(s) du cinéma* oppaanani. Samalla suhteutan kyseistä linjausta muihin aihepiiriä sivuaviin elokuva- ja mediateorioihin, jotka hahmottuvat fenomenologian, psykoanalyysin sekä (ekologisen) kognitiotieteen tarjoamista perspektiiveistä. Pyrkimyksenäni on neuroelokuvaksi kutsumani teoreettisen otteen havainnollistaminen ja spekulointi toisenlaisten käsitteellistysten kautta.¹¹ Neuroelokuvan tarkasteleminen pakottaa kysymään, minkälaisiksi olioiksi elokuvat ymmärretään ja miten ne suhteutuvat toisiin oloihin, kuten maailman objekteihin ja ihmissubjekteihin. Käsitteen neuro-elokuva avulla asetun välitilaan, jossa elokuvaa, aivoja ja ajattelua ei ymmärretä sen enempää suhteessa objektivoitaviin aivoihin kuin henkistyneeseen ihmissubjektinkaan. Yritän liikkua tasolla, jolla Deleuzen ja Félix Guattarin sanoin ”aivot ajattelevat, ja ihminen on vain niiden älyllinen kristallisaatio” ja jolla ”kaikki organismit eivät ole aivomaisia eikä kaikki elämä orgaanista, mutta silti on olemassa mikroaivoja muodostavia voimia – ja asioiden ja esineiden ei-orgaanista elämää”.¹² Tällöin ensisijaistuu itsessään ja itselleen oleva autopoettinen, toisin sanoen itseorganisoiutuva tapahtuma, joka ei allekirjoita olemuksellista erottelua subjektin (ihminen/aivot) ja objektin (aivot/elokuva) välillä. Keskiössä on tässä tapauksessa elokuvan sisäinen eroaminen, jonka mukaisesti elokuva yksilöityy osaksi maailmaa.

Automaatti eli aivot elokuvana

Koko *Histoire(s) du cinémaa* luonnehtii eksplikoimaton ihmetys, että elokuvan syntyessä jotain tapahtui. Mitä on tapahtunut? *Histoire(s)* kohtaa tämän ongelman ryttämällä epälinearisessa, niin kutsutusti rihmastollisessa jäsentymisessään punoa auki niitä voimakenttiä, joihin elokuva olennaisesti kytkeytyy. Osan 1A alkupuolella Godard seisoo kirjahyllyn vieressä, ottaa hyllystä kirjan ja lausuu sen nimen: ”Aine ja muisti.” Filosofin Henri Bergsonin teosta seuraa jakso, joka käsittelee Irving Thalbergia. Tuo Hollywoodin

⁸ Gilles Deleuze, ”Le Cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze”. *Cahiers du cinéma* 380 (1986), 26.

⁹ Patricia Pisters, *From Eye to Brain. Gilles Deleuze: Refiguring the Subject in Film Theory*. Amsterdam 1998, 1-37.

¹⁰ Gregory Flaxman, ”Cinema Year Zero”. Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. London, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, 91.

¹¹ Viimeaikaisessa kotimaisessa keskustelussa on tehty rajanvetoa erityisesti psykosemioottisen ja ekologisen elokuvateorian välillä, jolloin karkeasti ilmaistuna on argumentoitu joko ”elokuvan kielenä” tai ”elokuvan aivoina” puolesta. Ks. Juha Herkman, ”Elokuva ei ole aivot (eli miksi elokuva voi olla ”kieli”)”. *Lähikuva* 2/2002, 78-86; Henry Bacon, ”Elokuvan tutkimisen monet tasot – Henry Bacon vastaa Juha Herkmanille”. *Lähikuva* 2/2002, 86-88. Käsittelemäni ”neuro-elokuva” toimii näiden kahden suhteen ikään kuin kolmantena pois-suljettuna.

¹² Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mitä filosofia on?* Suom. Leevi Lehto. Helsinki: Gaudeamus 1993, 214-215 & 217.

¹³ Godard, *Histoire(s) du cinéma 1: Toutes les histoires, Une histoire seule*. Paris: Gallimard 1998, 29-30.

¹⁴ *Ibid.*, 112-113.

¹⁵ Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: P.U.F. 1968 (Alk. 1896), 1.

¹⁶ *Ibid.*, 26.

¹⁷ *Ibid.*, 166.

¹⁸ *Ibid.*, 206.

¹⁹ Mielenkiintoisesti aivotutkija Antonio Damasio on esittänyt samankaltaisia väitteitä tietoisuuden toiminnasta kuvien virtana. Termillä "kuva" Damasio tarkoittaa kaikenlaisista aistimuksesta syntyneitä mielen hahmoja, joita aivot prosessoivat ja rakentavat. Kaikista kuvista ei tulla tietoisiksi, koska kuvia on Damasion mukaan yksinkertaisesti liian paljon, jotta tietoisuus voisi käsitellä niistä jokaista. Ks. Antonio Damasio, *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. Suom. Kimmo Pietiläinen. Helsinki: Terra Cognita 2000, 287-289.

studioiden liukuhihnatuotantosysteemin 1920- ja 1930-luvuilla kehittänyt tuottajamoguli kuoli 37-vuotiaana keuhkokuumeeseen kärsittyään koko ikänsä heikosta terveydestä. Thalberg oli Godardin mukaan "ainoa, joka ajatteli 52 elokuvaa joka päivä – perustaminen, perustajaisä, ainoa poika".¹³ Thalberg – "nuori ruumiis, hauras mutta komea" – saa kristillisen mytologian piirteitä toimiessaan voimana, jonka kautta ja nimissä koneisto, *Histoire(s)*'n termein "unelmatehdas", syntyy ja lähtee liikkeelle. Liikkuessaan koneisto "korvaa katsemme haluihimme mukautuneella maailmalla": koneisto on maailma ja Thalberg samanaikaisesti sekä sen isä, poika että pyhä henki. Kehittely jatkuu Godardin monimielisellä monologilla, jota seuraa otos mekaanisesta pianosta, joka soittaa sävelmäänsä ihmisen tahdosta autonomisena: "Suuret fiktio-ohjaajat Renoirista Malraux'hon ja Dovtshenkoon eivät kyenneet kontrolloimaan kosta, jonka he olivat kaksikymmentä kertaa panneet näytteille."¹⁴ Unelmatehdas ylittää yksilölliset tahdonilmaukset ja viime kädessä inhimillisen yksilötietoisuuden; elokuva on ikään kuin automaatti, jossa yksilötietoisuudet ovat ainoastaan koneiston osia. Miten tällainen automaatti syntyy?

Histoire(s) IA:n Bergsonista liikkeen automaatioon ulottuva kehittäminen ehdottaa, että unelmatehdas, toiminnaltaan Kristuksen kaltainen ruumiin ja hengen välissä, ei allekirjoita olemuksellista erottelua sisä- ja ulkopuolen, subjektin ja objektin tai tietoisuuden ja maailman välillä. Itse asiassa kyseisten erottelujen purkaminen on yksi Bergsonin teoksen *Matière et mémoire* keskeinen tehtävä. Bergson ymmärtää maailman koostuvan jatkuvassa keskinäisessä liikkeessä ja variaatiossa olevista kuvista, joiden ontologinen status on olemassaoloa "'asian' [*une chose*] ja representaation välissä".¹⁵ Aine on toisiaan affektoivien kuvien liikettä, tulemista (*devenir*). Tässä konstellaatiossa ruumis ja aivot ovat kuvia muiden joukossa, mutta erityistä ruumis-aivoissa on, että ne määrittyvät jatkuvaan variaatioon syntyneenä "indeterminaation keskuksena", projektiopintana tai "valkokankaana". Se yhtäältä analysoi vastaanotettua liikettä ja toisaalta valitsee ja tuottaa toimeenpannut liikkeitä. Aivot ovat Bergsonille tässä ja nyt tapahtuvan liikkeen analyysin instrumentti, universaaliin tulemiseen tehty poikkileikkaus, "eräänlainen puhelinkeskus".¹⁶

Elementaarinen, hetkeen perustuva hermostollinen ruumis-muisti syntyy tässä tottumukseen pohjautuvassa ärsykkeiden ja reaktioiden piirissä. Mutta kyseinen ruumis-aivot ei ole suhteessa kuin nykyhetkeen, jolla Bergsonin mukaan ei varsinaisesti ole olemassaoloa, sillä nykyhetki "ei vielä ole" tai "on jo ollut", eli se ei varsinaisesti "ole", vaan "on muotoutumassa".¹⁷ Näin ollen aivot liikkeen hetki hetkeltä uudistuvana poikkileikkauksena eivät kykene saavuttamaan tulemista, liikettä sinänsä, joka Bergsonille on heterogeenista, kvantifioimatonta ja jakamatonta kestoja. Bergsonille ihminen ei saa kiinni kestoista kuin muistissa, joka ei ole palautettavissa materiaaliin aivo-funktioihin. Tuleminen tapahtuu Bergsonin termein "puhtaassa muistissa" tai "puhtaassa kestoissa", joka laskostaa sisälleen menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden sekä jatkumona että samanaikaisuutena. Tietoinen havainto syntyy puhtaan muistin ja tilan poikkileikkauspisteessä: henkinen toiminta on "puhtaan keston taittumista tilan läpi".¹⁸

Tästä leikkauspisteestä käsin tietoisuus representoi sen, joka on sen tottumusten tai Bergsonille tärkeämmin henkisen kehityksen tarpeiden mukaan, rajaten täten pois suuren osan olemisesta.¹⁹ Tietoisuudelle on akтуаalisesti annettuna tietty muistin ja tässä ja nyt -havainnon yhteinen "kooste", joka suhteessa kuvien virtaan on vähemmän kuin virta sinänsä. Tiedosta-

mattomaksi tällöin jää osa ruumis-aivoja ympäröivästä tilasta ja ennen kaikkea puhtaasta muistista. Aktuaalisista asiainiloista ja niihin yhdistyvistä muistin tasoista koostuva tietoisuus syntyy keskelle poisrajattua virtuaalista kestoja. Tietoisuus on täten aina vähemmän, mutta huomattava on, että tietoisuuden ja maailman välillä ei ole kuin aste-ero. Bergsonin kuuluisa väite kuuluu: tietoisuus ei ole tietoisuutta jostakin, vaan tietoisuus on jotain. Keskeistä on, että tietoisuus, aine ja aivot tapahtuvat ja toimivat samalla tasolla, toisilleen immanentteina maailmassa: ”Jokainen kuva on sisäinen suhteessa joihinkin kuviin ja ulkoinen suhteessa toisiin. Mutta kuvien kokonaisuuden emme voi sanoa olevan sisäinen tai ulkoinen suhteessa meihin, sillä *sisä- ja ulkopuoli eivät ole kuin kuvien välisiä suhteita.*”²⁰

Elokuva (samoin kuin maailma ja siitä eriytyvä tietoisuus) koostuu liikkuvien kuvien välisistä suhteista. Toistuva visuaalinen teema koko *Histoire(s) du cinémassa* on otos leikkauspöydässä eteen ja taaksepäin, hidastettuna ja nopeutettuna juoksevasta filminauhasta – liikkeen automaatio ja prosessointi. Deleuze väittäisi, että kuvattuna on tapahtuma, jossa maailman liikettä koostetaan leikkauspöydässä operoitavan montaasin myötä yhtenäiseksi kestoksi.²¹ *Histoire(s) du cinémaa* ja Deleuzea – jotka molemmat pohjaavat Bergsonin ontologiaan – seuraten on siis asetettava liikkeen automaatio elokuvan ”voiman”, sisä- ja ulkopuolen sulauttavan unelmatehtaan, perustaksi. Deleuzen mukaan liikkeen automaatio on mahdollinen, kun elokuva teknisiltä ominaisuuksiltaan saavuttaa maailman liikkeen sellaisenaan ja maailman liike tulee elokuvassa immanentisti annetuksi. Muun muassa Eadweard James Muybridgen ja Étienne-Jules Mareyn teknisistä kehittelyistä sukeutunut elokuvakamera ei tallenna liikettä suhteessa etuoikeutettuun hetkeen tai asentoon (kuten valokuva), vaan automaatiossaan suhteuttaa liikkeen keskuksettomiin ”mihin-tahansa-hetkiin” (*l’instant quelconque*). Tuloksena on keston liikkuvia poikkileikkauksia, joita Deleuze kutsuu ”kuva-liikkeiksi” (*l’image-mouvement*) ja jotka vertautuvat otokseen. Kuva-liikkeiden ”funktio” on kahtalainen: yhtäältä ne jäsentävät tilallisia sarjoja ja niiden välisiä suhteita, mutta toisaalta liittävät tilallisten sarjojen suhteet keston, joka on montaasissa määrittävä avoin kokonaisuus. Jäsentäessään tilallisia sarjoja kuva-liikkeet ilmaisevat samanaikaisesti näiden sarjojen laadullisen muutoksen, joka tapahtuu ajassa, suhteiden kokonaisuudessa (*le tout*), Suhteessa.²²

Liikkeen automaatiossa kokonaisuus on avoin, eli suhteet ovat termeilleen ulkopuolisia.²³ Tämä on yksi tapa sanoa, että elokuva ei periaatteessa ”lopu” koskaan, sillä kokonaisuus ei ole koskaan annettuna. Tai paremminkin, yksittäinen elokuva ”loppuu”, mutta Elokuva ei lopu. Tällöin liikkuvan kuvan käytännöt ovat olennainen ja autonominen osa muita käytäntöjä. *Histoire(s) du cinéma*n neljännessä osassa Elie Fauren kommentaaria Rembrandtista mukaillen todetaan: ”Elokuva ei sure meitä, se ei lohduta meitä, koska se on meidän kanssamme, koska se on me itse.”²⁴ Ikään kuin ei olisi yksilön tuntemuksista irrallista elokuvaa eikä myöskään elokuvan tuntemuksista irrallista yksilöä. Maailmamme ”elokuvallistuu” inhimillisen sisäpuolen laskostuessa elokuvan ulkopuoleen – tai toisinpäin.²⁵ Elokuva ei lopu, sillä tapahtumat aivoista yksittäiseen elokuvaan ovat avoimen kokonaisuuden tai keston modaliteetteja: kuten jo Bergsonin kohdalla tuli ilmi, virtuaalinen on aktuaalisen perusta.²⁶ Deleuzen elokuva-ajattelu (kuten hänen filosofiansa yleisesti) kietoutuu siis sen problematiikan ympärille, kuinka virtuaalinen Suhde tai kokonaisuus asettuu aktuaalisten suhteiden perustaksi. Kuinka modaliteetit syntyvät ja tapahtuvat kestopa? Jacques

²⁰ Bergson, *Matière et mémoire*, 21 – kursivointi PV.

²¹ Ks. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. London: The Athlone Press 1985, 1-3.

²² Deleuze, *Cinema 1*, 1-11.

²³ *Ibid.*, 10.

²⁴ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma 4: Le contrôle de l’univers, Les signes parmi nous*. Paris: Gallimard 1998, 118.

²⁵ Ks. Gilles Deleuze, *Negotiations 1972-1990*. New York: Columbia University Press 1995, 65.

²⁶ Alain Badiou selventää Deleuzen liikkeen käsitystä: ”Liike objektien tilassa on, aktuaalisuutena tai simulakrumina, läsnäoleviin objekteihin kiinnittymätöntä vierekkyyttä. Mutta virtuaalisessa syvyydessään, totuudessaan, se on Yhden sisäistä muutosta, joka ilmaisee itseään pinnalla ajallisten suhteiden kautta [...]” Alain Badiou, *Deleuze. ‘La clameur de l’être’*. Paris: Hachette 1997, 95.

²⁷ Jacques Aumont, "Mortal Beauty". Teoksessa Michael Temple & James S. Williams (eds), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2000, 102.

²⁸ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press 1994, 81-82. Seuraava virtuaalisen ja aktuaalisen käsittely nojaa kyseiseen teokseen, ks. 71-261.

²⁹ Kyseiset paradoksit tulevat esille esimerkiksi Chris Markerin *La Jétéessä* (Ranska 1962) ja sen Hollywood-versiossa *12 Apinaa* (*Twelve Monkeys*, USA 1995), mutta yhtä hyvin niiden voidaan nähdä esiintyvän nykyisen Hollywood-elokuvan käyttämässä digitaalisten erikoistehosteiden estetiikassa, esimerkiksi *Matrixin* (*Matrix*, USA 1999) "flow-motionissa", joka perustuu eri aikojen samanaikaisuudelle.

³⁰ Constantin V. Boundas, "Deleuze-Bergson: an Ontology of the Virtual". Teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge, Oxford: Blackwell 1996, 94.

³¹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. London: The Athlone Press 1989, 156.

Aumont näkee tässä *Histoire(s)'n* ja Deleuzen ajattelun perustavan yhteyden: "Elokuvan kertominen (Godardille ja Deleuzelle) tai elokuvan ajattelemineen (Deleuzelle ja Godardille) tarkoittaa muodon osoittamista, joka tarinoissaan ja jo tekstuurissaan on tuonut julki ajan kulun ja tulemisen."²⁷

Kesto puhtaana menneisyytenä, Deleuzen sanoin ajan a priori muotona, esittää meille ensisijaisesti kaksi paradoksia.²⁸ Yhtäältä puhdas menneisyys "menneisyyksien menneisyytenä" saa aikaan eri aikojen samanaikaisuuden paradoksin: menneisyys on samanaikainen nykyhetken kanssa, joka se oli, jolloin menneisyys – samanaikaisena itselleen nykyhetkenä – saa aikaan nykyhetkien kulun. Menneisyys kokonaisuudessaan on samanaikaisesti olemassa, tai paremminkin "insistoi" suhteessa nykyhetkeen. Tästä seuraa puolestaan edeltämisen (*pre-existence*) paradoksi: on ajateltava puhdas menneisyys, jonka jokainen nykyhetki olettaa itselleen, nykyhetkessä insistoiva mutta siinä representoimaton, menneisyyden transsendentaalinen a priori puhdas muoto.

Deleuzen mukaan puhdas menneisyys perustaa ajan, nykyhetken aktuaaliset tapahtumat, mahdollistaen täten representaation. Puhdas menneisyys tai puhdas muisti on Thalbergin pyhän kolminaisuuden perustaelementti – "Hollywoodin voima" (*IA*). Nämä paradoksit olisivat elokuvan kohdalla ymmärrettävissä ja ratkaistavissa terveen järjen mukaisesti esimerkiksi kerronnan tai katsojan sisäisinä.²⁹ Mutta kuten Constantin V. Boundas on todennut, Deleuzen bergsonilaisessa keston teoriassa kesto on asioiden olemus, joten paradoksit ovat ontologisia eivätkä ajallisuuden psykologista teoriaa tai sisäisen aikatietyyden transsendentaalista fenomenologiaa.³⁰ Keston ja tilan tai aineen ja muistin erotteluun nivoutuvat paradoksit tulevat vahvistetuiksi "ylemmässä monismissa", jonka mukaan virtuaalinen kesto on universaalia, yksiäänistä ja uniikkia. Tämä ei kuitenkaan johda siihen, että Suhde toistuisi samana eli olisi identtinen itsensä kanssa. Päinvastoin puhdas menneisyys sisällyttää eron eri aikatasojen välille siten, että se joka hetki eroaa itsestään: samaa hetkeä ei voida elää kahdesti, sillä edeltävä hetki on *aina jo* eri kuin tuleva. Tämä jatkuva eroaminen, Deleuzen termein *differentiation*, on keston suhteiden ja erityisten pisteiden virtuaalisen struktuurin determinaatia. Struktuuri on täysin reaalin, mutta se ei ole aktuaalinen.

Se koostuu virtuaalisista voimista tai "tendensseistä", joilla on potentiaali tulla aktuaalisiksi, mutta joiden aktualisoituminen, tai *differenciation*, tapahtuu haaraantumisen ja eriytymisen prosessien kautta. Virtuaalisen tendenssin aktualisoituminen tapahtuu luomalla erisuuntaisia sarjoja, jotka vastaavat struktuuria mutta eivät ole samankaltaisia sen kanssa ("objektin" ja sen idean välillä ei toisin sanoen ole hylomorfismia). Huomattava on, että yksilöt – asiat ja oliot – eroavat toisistaan vauhtien ja rytmien sarjojen orientaation mukaisesti ja että nämä vauhtien ja rytmien luomat tunnistettavat kvantitatiiviset tai kvalitatiiviset erot eivät ole periaatteellisia tai olemuksellisia. Tällä tavoin maailman elokuvallistuminen on eroamisen ja eriytymisen tapahtuma, *differentiation*, jossa aktuaaliset ihmis- ja elokuvayksilöt määrittävät yhteisessä immanenssissa, keston modaliteetteina.

Ihmisyksilön ja elokuvan immanenssissa liikkeen automaatio Deleuzen mukaan tuottaa shokin ajattelulle "koskettaen suoraan hermo- ja aivosysteemiä", jolloin elokuva saa aikaan "henkisiä automaatteja" (*automate spirituel*).³¹ Henkinen automaatti nimeää erilaisten affektiivisten shokkiefektien piiriä, johon yksilöt asettuvat liikkuvan kuvan systeemissä – automaation tapahtumaa, jossa elokuvalliset voimat lävistävät meidät. Tällöin Alain Badioun sanoin

”sisällämme operoi ei-orgaanisen elämän voima” ja ”olemme jonkin Yksikokonaisisuuden aktuaalisaation lävistämiä”.³² Tästä näkökulmasta elokuva liittyy 1800-luvun lopun modernisaation prosessiin, jonka yhtenä tendenssinä on yksilön psyyken sisäisten sääntelymekanismien ja niiden rikkoutumisen problematiikan tuleminen keskiöön muun muassa visuaalisten ja auditiivisten shokkien ristipaineessa.³³ Kysymyksen shokista Deleuze kytkee elokuvan syntyäikoihin tapahtuneeseen kriisiin psykologiassa tahdonalaisen aktin ja fysiologisen determinaation – idealismin ja materialismin – välillä.³⁴ Liikkeen automaation ja aktiivisen, tietoisin ihmisen problematiikka linkittyy puolestaan *Histoire(s) du cinéma* elokuva-automaatin käsittelyssä 1 B-osan kohtaukseen. Siinä luodaan suora yhteys 1800-luvun lopun ”hysterian” tutkimuksen ja elokuvan kehityksen välille D.W. Griffithin *Way Down Eastin* (USA 1920) näyttelijättären ja neurologi Jean Martin Charcot’n potilaan muodossa: ”Mutta missä on ero / Lilian Gishin / läpi lumimyrskyn ahtojäällä / ja Augustinen Salpêtriessä välillä.”³⁵ Rae Beth Gordon on osoittanut, että hysteeristen potilaiden samoin kuin alkuvaiheen elokuvakokijoiden kertomuksissa toistuu tuntemus itsestä automaattina, mekanisoituneena ”tuplatietoisutena”. Hysteerikkaa yhtä hyvin kuin kokijaa säätelevät ruumiillisen tiedostamattoman voimat ja vietit: hänessä on samanaikaisesti läsnä kaksi toisilleen vierasta itseä.³⁶ Kenties eroa Gishin ja Augustinen välillä ei ole, sillä molemmat ovat kaksoisolentojen kaksoisolentoja liikkuvan kuvan henkisen automaatin tuotantosysteemissä. Kuten Friedrich Kittler on todennut, elokuvan ”niin-kutsuttu reproduktio” on tosiasiaa uudenlaisten koosteiden produktiota: ”Medioiden aika [...] ei tee eroa ihmisen ja koneen, hullun ja sitä esittävän välille.”³⁷

”Kuinka me olemme jokainen sen subjekteja?”, *Histoire(s) IA* kysyy. Vivian Sobchack tarttuu tähän kysymykseen kytkemällä elokuvan ja eksistentiaalisen fenomenologian toisiinsa ja argumentoiden elokuvan tuottavan eksistentiaalisen ”läsnäolon” tuntemuksen.³⁸ Sobchackille eri teknologiat ovat aina ”elettyjä” ja ”ruumiillistettuja” siinä määrin, että ne määrittävät ihmisten elämismailmaa, ”maailmassa-olemista”. Erityistä elokuvateknologialle on, että materiaalisena kokonaisuutena se esittää ja tekee näkyväksi subjektiivisen, ruumiillistuneen näkemisen rakenteen ja prosessin, ja että tällöin se toimii subjekti-objektina, joka on katsojan täydellisen hallinnan ulottumattomissa. Tämä subjektiivinen ulottuvuus juontuu ensisijaisesti elokuvan kyvystä esittää objektiivista, lineaarisesti etenevää aikaa, mutta myös samanaikaisesti muistiin, haluun ja mielialoihin liittyvää subjektiivista ajallisuutta, joka koostuu heterogeenisestä kestosta. Elokuva muodostaa merkityksellisen ja mielekkään kokonaisuuden, ”elokuvallisen eletyn ruumiin” tai ”täällä-olemisen”: “[E]täiset tilat ja epäjatkuvat ajat kootaan synteettisesti yhtenäisyydeksi, joka on elokuvallinen eletty ruumis: kamera on sen havaintoelin, projektori sen ilmaiseva elin ja valkokangas sen erillinen ja materiaallinen keskus.”³⁹ Elokuva ymmärretään siis immanentiksi jollekin, tässä tapauksessa eletylle ruumiille – eli periaatteessa Subjektille tai sen Silmälle. Mutta miten selittyy Perret’n elokuvan kavahtaminen – valkokankaan ei-orgaanisen elämän voima ja absoluuttinen läheisyys?

Itse asiassa liikkeen automaatio ei Deleuzelle ole varsinaisesti fenomenologinen tapahtuma nimenomaan sen takia, että elokuvalta avoimena kokonaisuutena puuttuu keskus, joka jäsentäisi sisä- ja ulkopuolen välisen eron. Deleuze kritikoikin fenomenologista lähestymistapaa elokuvaan yleisesti siitä, että se olettaa erikoisen luonnollisen havainnon ”normaalina” tarkastelun

³² Badiou, Deleuze, 21.

³³ Huomiokyvystä 1800-luvun loppupuolen psykologiassa, filosofiassa ja taiteessa sekä kokemusympäristön modernisaatiosta ks. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, London: The MIT Press 1999.

³⁴ Deleuze, *Cinema 1*, 56. Lisäksi *Cinema 2*:ssä Deleuze käsittelee henkistä automaattia ja Pierre Janet’n tutkimaa psykologista automaattia liikkeen automaation ääripäinä. Ks. Deleuze, *Cinema 2*, 263 & 330 alav. 4.

³⁵ Godard, *Histoire(s) du cinéma 1*, 241-243.

³⁶ Rae Beth Gordon, ”From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema”. *Critical Inquiry* 27:3 (Spring 2001), 515-523, 529-549.

³⁷ Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, 146. Jos elokuvakamera identifioidaan psykiatriin, kuten Kittler tekee, kysymys hysteriasta ja depersonalisaatiosta on tietenkin osa Michel Foucault’n identifioimia ”vallan ja nautinnon ikuisia spiraaleja”. Psykiatrasta ja ”potilaasta” ks. Michel Foucault, *Seksuaalisuuden historia: Tiedontahto*. Helsinki: Gaudeamus 1998, 38-39.

³⁸ Vivian Sobchack, ”The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic Presence”. Teoksessa Toby Miller & Robert Stam (eds), *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell 2000, 67-84.

³⁹ *Ibid.*, 77-78.

⁴⁰ Deleuze, *Cinema I*, 57-58. Ks. myös Daniel W. Smith, "Deleuze's Theory of Sensation: Overcoming the Kantian Duality". Teoksessa Paul Patton (ed.), *Deleuze: A Critical Reader*. Cambridge, Oxford: Blackwell 1996, 31.

⁴¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Éditions de la Différence 1996, 33.

⁴² *Ibid.*, 35.

⁴³ Flaxman, "Cinema Year Zero", 93. Deleuzen elokuva-teorian subjektista ks. enemmän Patricia Pisters, *From Eye to Brain*.

⁴⁴ Ks. Gregg Lambert, "Cinema and the Outside". Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. London & Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, 287.

⁴⁵ Crary, *Suspension of Perception*, 319.

⁴⁶ Bergson, *Matière et mémoire*, 168-169, 198.

⁴⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 636-640.

⁴⁸ Deleuzen koneen käsitteestä elokuvatutkimuksessa ks. Jukka Sihvonen, "Kathryn Bigelow'n ritornellot". *Lähikuva* 2-3 (1997).

⁴⁹ Ks. Deleuze, *Negotiations*, 176.

lähtöpisteeksi.⁴⁰ Silmä/Minä -malli on sellaisenaan riittämätön, kuten Deleuze on Francis Baconin maalauksia analysoidessaan todennut. Viitaten Maurice Merleau-Pontyn fenomenologiseen estetiikkaan hän sanoo: "Fenomenologinen hypoteesi on kenties riittämätön, sillä se nojautuu ainoastaan elettyyn ruumiiseen. Mutta eletty ruumis on vielä mitätön suhteessa syvempään ja lähes sietämättömään [*invivable*] Voimaan."⁴¹ Pitäytyessään lähtökohdiltaan Silmässä/Minässä fenomenologia ei selitä *Histoire(s) du cinéma* postuloimaa elokuvan ei-orgaanisen elämän voimaa. Mielenkiintoisesti *Histoire(s) 4B:ssä* yksityiskohta Francis Baconin triptyykistä *Three studies of Lucian Freud* (1969) yhdistyy juoksevaan kuvatekstiin: "Tehdä läheisiksi asioita / joita ei vielä koskaan / ole tehty läheisiksi." Elokuva ja Baconin taulut yhdistyvät ainakin siinä mielessä, että molemmissa keskiössä ovat shokit ja persoonattomat affektit, jotka vääntävät eletyn ruumiin viime kädessä muodottomaksi, sietämättömäksi tai "ei-elettäväksi" koosteeksi esittäen "ruumiin hysteerisen todellisuuden"⁴² – todellisuuden, jossa asioiden ja olioiden välillä ei ole periaatteellista etäisyyttä. Lähentäessään toisilleen etäisiä asioita *elokuva ei reproduoi eikä muistuta inhimillistä mallia* – olkoon se siten havaitseva ja tietävä cogito tai ruumiillistunut "täällä-oleminen". Kuten Flaxman on todennut, Deleuzen systeemissä subjektia ei "uuteta" kuvien universumista (tai kantilaisittain dedusoida universaaleista ehdoista), sillä subjekti on kyseinen "uuttamisen" tapahtuma itsessään; subjekti on *aina jo* kuvassa.⁴³ Yksittäisten ihmisaivojen ja elokuvan välillä ei ole kuin aste-ero, sillä *molemmat todentuvat yhteisessä Suhteessa*, kestossa.⁴⁴

Elokuvaa ei siis pidä ajatella ihmissubjektista käsin; neuroelokuva ei allekirjoita idealismia. Mutta Deleuzen henkinen automaatti ei historiallisista ja temaattisista kiinnekohdista huolimatta noudata myöskään 1800- ja 1900-lukujen taitteen psykofysiologian ja neurotieteiden (ja toisen maailmansodan jälkeisen kybernetiikan) mekanistista mallia. Itse asiassa aikansa mekanistinen ajattelu, sen nimeämättömänä edustajana Hermann von Helmholtz⁴⁵, on jo Bergsonin *Matière et mémoire* -teoksen kritiikin kohde: sen sijaan että käsittäisi havainnon ja tietoisuuden pelkästään mekaanisina automaatteina, Bergson peräänkuuluttaa ihmissubjektin indeterminaatiota, luovaa kykyä irrottautua tottumuksen sanelemasta kaavasta. Bergsonille aivot neuraalisine mekanismeineen ovat ainoastaan elin, joka ensinnäkin mahdollistaa ja toiseksi sääntelee puhtaan muistin eri aikatasojen aktualisoitumista nykyhetken havainnossa ja täten tietoisuuden toimintaa uuden liikkeen tuottajana.⁴⁶ Kuitenkin siinä missä Bergsonin päämääränä on subjektiivinen vitalismi, Deleuze ajaa asubjektiivisen "koneellisuuden" (*machinisme*) asiaa. Deleuzen käsittelyssä *kone* ei ole sen enempää mekaaninen kuin orgaaninenkaan, vaan nämä kaksi yhteen koostava, tuottava periaate: kone on abstrakti, singulaarinen, luova, reaalinen mutta ei konkreettinen, aktuaaliselle immanentti.⁴⁷ Tuleminen aivoista valkokankaaksi on koneellinen, halun lävistämien sosioteknologisten koosteiden tapahtuma⁴⁸: elokuvat kytköksissä ympäröiviin kulttuurisiin, teknologisiin, ideologisiin, valtapoliittisiin ja niin edelleen "konteksteihin" ovat vauhteja ja rytmejä, jotka luovat Elokuvan (eli elokuvien abstraktin koneen) aktualisoitumiselle ominaiset tilan ja ajan. Olennaista siis on, että virtuaalinen Elokuva *organisoii*, koostaa ja muokkaa aivoja kynnyksinä sisä- ja ulkopuolen välillä.⁴⁹ Aivot elokuvana tarkoittaa siis fyysisten ja psyykkisten toimintojen olemista osaltaan liikkuvan kuvan organisoimista ja tällä tavoin "elokuvallisia". *Histoire(s) du cinéma* on puolestaan tutkielma tällaisesta koostavasta ja muokkaavasta Elokuvasta. Tämä tutkielma kiteytyy osan 4A otsikolla "Le

contrôle de l'univers" kulkevaan analyysiin, kuinka elokuvan Alfred Hitchcockin nimissä on mahdollista lähes totaalisesti manipuloida aistimuksia, muistia, tunteita, havaintoa ja ajattelua. Spekulointi kiteytyy "Johdatukseen Hitchcockin metodiin", hidastuksiin sekä nopeutuksiin toteutettuun analyysiin Hitchcockin eri elokuvien toimintamekanismeista – auditiivisista ja visuaalisista teemoista, kuvarajauksesta sekä leikkauksesta – ja lopulta kristallisoituu Godardin kahdesti hokemaan lauseeseen "ottaa kontrolli universumista", johon yhdistyy hidastus Hitchcockin *Psykon* (*Psycho*, USA 1960) kuuluisasta suihkukohtauksesta. Hidastukset ja nopeutukset ovat analyyseja aivot elokuvana perustavan tapahtuman ajasta, jossa inhimillinen sisä- ja elokuvallinen ulkopuoli (tai toisin päin) sulautuvat toisiinsa. Kuten edellä tuli ilmi, kyseisen tapahtuman suhteen pitäisi puhua "ajattomuudesta" tai paremminkin samanaikaisuuksista, sillä se ei perustu kronologisen ajan etenemisen ja sulkeutumisen suhteiden mukaisesti: "Elokuva ei ollut ajan suoja, se oli ajan suoja."⁵⁰

⁵⁰ Godard, *Histoire(s) du cinéma* 4, 299.

⁵¹ Deleuze, *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit 1969, 259.

⁵² Ks. esim. Deleuze, *Cinema* 2, 263-264.

⁵³ Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma 2: Seul le cinéma, Fatale beauté*. Paris: Gallimard 1998, 162. Ks. myös Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard 1988, 23.

Tämän tapahtuman ajassa subjekti ei ole kuin kynnys, aivot, niin kuin Gish tai Augustine erilaisten voimien ristipaineessa. Elokuva puolestaan on aivojen "kynnystämisen", laskostumisen ja poimuttumisen, esteettinen ja teknologinen ennakkoehto rytmeineen ja voimineen. Lyhyesti, elokuvan voimaa on ajateltava ajallisena kysymyksenä. Neuroelokuvan käsitteistössä aivot ovat se itsenäinen topologinen pinta, jolla tendenssit aktualisoituvat: "[A]ivot eivät ole vain ruumiillinen elin, vaan toisen, näkymättömän, ruumiittoman, metafyyssisen pinnan, jolle kaikki tapahtumat kirjoittautuvat ja symbolisoituvat, induktori."⁵¹ Aivojen kautta voidaan myös hahmottaa elokuvan voima massojen mobilisoijana ja kontrolloijana elokuvan kytkeytyessä erilaisiin valtamekanismeihin: halut, rationaliteetit, tunteet, aistimukset, muisti asettuvat yhä nokeammin elokuvallistumisen tapahtumaa osaltaan suuntaaviin valtapoliittisiin järjestyksiin. *Histoire(s) du cinémassa*, samoin kuin Deleuzen analyysissä, nimen omaan audiovisuaalisiin spektaakkeleihin paljolti nojautunut natsi-Saksa toimii kenties raadollisimpana esimerkkinä elokuvasta kurinpidollisena sekä kontrollin mekanismina.⁵²

Simulaatio eli elokuva aivoina

*Histoire(s) du cinéma*n osan 2B Robert Bresson -sitaatin myötä tuodaan julki käsitys elokuvallisesta kuvasta kytkettyinä entiteettinä:

Jos kuva katsottuna erillään ilmaisee jotain suoraan, jos se pitää sisällään tulkinnan, se ei muuta muotoaan kytkeytyessään toisiin kuviin, toisilla kuvilla ole mitään valtaa siihen eikä sillä ole mitään valtaa toisiin kuviin, ei aktiota eikä reaktiota. Se on lopullinen ja käyttökelpoton kinematografin systeemissä.⁵³

Edellä hahmotetussa liikkeen automaatiassa, "kinematografin systeemissä", yksittäisellä kuvalla ei siis ole vakaata tai lopullista identiteettiä eikä merkitystä, vaan se saa tarkoituksensa, joka on valta tai voima, ainoastaan liikkeessä. Tämän liikkeen tuottaa elokuvallinen montaasi, joka supistamisen tai lukitsemisen sijaan monistaa. Kuten Godard on *Histoire(s) du cinémaa* ennakoivan Montrealissa pitämänsä luontosarjan yhteydessä argumentoinut elokuvan kehityksestä:

⁵⁴ Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma, tome 1*. Paris: Éditions Albatros, 175.

⁵⁵ Godard, *Histoire(s) du cinéma 4*, 225.

⁵⁶ *Ibid.*, 102.

⁵⁷ Seuraavassa nojaan Christian Metz'in tekstiin "The Imaginary Signifier". Teoksessa Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. London: Macmillan 1982, 3-87.

Kun ihmiset näkivät jonkin elokuvan, siinä oli jotain joka oli vähintään kaksinkertaista, ja kun joku katsoi, siitä tuli kolminkertaista, mikä tarkoittaa, että siinä oli jotain, jotain muuta jota teknisessä muodossaan alettiin vähitellen kutsua montaasiksi. Se oli jotain, joka ei kuvannut asioita, vaan joka kuvasi asioiden välisiä suhteita.⁵⁴

Liikkeen automaatio tuottaa lähtökohdiltaan aineelliselle elokuvalla sille spesifin "aineettoman" tai henkisen ulottuvuuden, Suhteen. Edellä käsitelty kuvan, aineen ja hengen problematiikka kietoutuu tällöin sen ympärille, minkälaisia elokuvallinen tapahtuminen ja sen komponentit eli kuvat ovat luonteeltaan.

Paitsi liikkeen automaatiosta *Histoire(s) du cinéma* on tutkielma elokuvasta "suurenmoisten merkkien, jotka kylpevät selityksensä poissaolon valossa, saturaationa"⁵⁵, elokuvasta tulkitsemattomien merkkien säteilyn tapahtumana, joka on valon ja pimeyden, läsnä- ja poissaolon keskinäisliikettä: "Se, joka kylpee valossa, on sen, joka hukkuu pimeyteen, kaiku. Se, joka hukkuu pimeyteen, jatkaa näkymättömään sen, joka kylpee valossa."⁵⁶ Tällainen käsitteellistys viittaa tietenkin freudilaiseen ja lacanilaiseen psykoanalyysiin perustuvien elokuvateorioiden muodossa tai toisessa esittämään teesiin elokuvallisesta representaatiosta läsnäolon illuusiona tai faktisesti poissaolona – keskittymiseen siihen mikä elokuvallisesta representaatiosta puuttuu. Imaginaarisen tai illusorisen läsnäolon teoretisoi Christian Metz, jolle "elokuva on kuin peili".⁵⁷

Lacanilaisittain samastuminen elokuvassa, kuten kaikki aikuisiän symbolisessa järjestyksessä tapahtuva toiminta, perustaa peilivaiheen primaariselle samastumiselle. Elokuvan ja peilin assosioiminen toisiinsa ("kuin") pohjaa siihen, että Metz'in mukaan elokuvassa kaikki-havaitseva katsoja samastuu oman katseensa kanssa puhtaan havainnon aktina, "suurena silmänä ja korvana", mikä on elokuvakokemuksen perustava, elokuvallinen primaarinen samastuminen. Mutta samanaikaisesti havainnon akti, katsojan katse johon samastuttiin, kuuluu kameran kahdentumalle eli projektorille, joka on kameran katse katsojan "takaraivossa". Katsoja on tällöin transsendentaalinen subjekti kahdessa mielessä: ensinnäkin a priori ehto elokuvalla – se, joka (kuin kamera tai projektori) mahdollistaa elokuvan olemassaolon ja toiminnan – mutta toiseksi elokuvan a priori ehdollistama, elokuvan ennalta positioida ja projisoima (kuin valkokangas). Elokuvan voima positioida, merkitä, ja sen käytännöt perustuvat psyyken eri toimintoihin. Eri toimintojen yhteisessä halu, joka kohdistuu elokuvalliselle merkitsevälle (*signifiant*) luonteiseen nähdyin objektin fyysiseen poissaoloon, kodifioidaan poissaolon kieltävän ja halun kohteen sanelevan symbolisen järjestyksen Lain alle. Tässä yhteisessä elokuvan voima on ensisijaisesti *analogisuutta* psyyken toimintoille. Tämä analogisuus puolestaan kahdentuu väitteessä, joka koskee elokuvan kielenkaltaisuutta ja juontuu tiedostamattoman yhdistämisestä luonnolliseen tai formaaliin kieleen tarkoittaen esimerkiksi metz'iläisessä ajattelussa lingvistiikan ja psykoanalyysin avioliittoa.

Mutta miten *Histoire(s) du cinéma* mukaan elokuva muotoutuu "suurenmoisten merkkien saturaationa" ja miten kyseiset analogiat sopivat siihen? Yhtäältä saturaatio hahmottuu aineellisena kytketyymisenä, jonka ensimmäisenä momenttina toimii *Histoire(s)'ssa* keskeisessä asemassa oleva puhuttu ja kirjoitettu luonnollinen kieli sekä sen kytketyminen tiiviisti kuvaan. Sekä puhuttua että kirjoitettua kieltä prosessoidaan ja muokataan – edellistä metallisessa kaiutuksessa ja jälkimmäistä elektronisesti kuvapinnalla – lä-

hestyen rajapistettä, jossa ne menettävät merkityksensä ja uhkaavat kadota hölynpölyyn, kuvan elektroniseen ”hälyyn”. Raymond Bellour on todennut, että tällaisessa tapahtumassa ”sanat identifioituvat lävistämäänsä materiaaliiseen tilaan” ja ”ajattelu muodostaa yhteisen ruumiin maan kanssa”.⁵⁸ Toisaalta kyseinen aineellinen kytkeytyminen ohjaa kielen ja audiovisuaalisen ilmaisuuden havaittavaa tai näkyvää, mutta myös niiden periaatteellista suhdetta. Tämä toinen momentti koskee keskeisemmin sitä ongelmaa, millaisiksi olioiksi elokuvat käsitetään neuroelokuvan systeemissä. Metz assosioi elokuvan kielelliseen ilmaisuun (*énoncé*) tai proposition, jolla on oma koodistonsa ja joka kuuluu elokuvan syvärakenteeseen, ja ”suurenmoiset merkit” korvautuvat oman muotonsa sisällään pitävillä merkitsevillä. Alustavasti voitaisiin sanoa, että kun elokuvallisista merkeistä tulee merkitseviä, Bellourin postuloima aineellinen tila, maa, unohtuu.

Histoire(s) du cinéma teesi tapahtuvan ja kytkeytyvän kuvan luonteesta syvennyttyä väittämällä: ”Kuva, kykeneväisenä kieltämään ei-minkään [*le néant*], on myös ei-minkään katse meihin.”⁵⁹ Subjektin poissaoloa ei-minkään katseen alla korostaa psykoanalyttisen elokuvateorian ”kantilainen käänne”, jota muun muassa Joan Copjec on hahmottanut. Käänteeseen kantilaisuus tarkoittaa, että lähtökohtaisesti ei ole tiedon kohteena olevaa subjektia, vaan ainoastaan oletettuja sellaisia: subjekti ei ole koskaan läsnä.⁶⁰ Copjecin argumentti perustuu hänen katseen (*gaze*) käsitteen kritiikkiinsä. Siinä missä metziläinen teoria asettaa katseen valkokankaan eteen, Copjecin mukaan katse kuuluu kuvan taakse representaation ”tuonpuoleisena”, josta ei voida tietää mitään mutta joka kuitenkin konstituoii representaation. Katse on noumenaalinen näkymätön jokin, merkitsevien ketjun ulkopuolelle jäävä asia itsessään (*das Ding an sich*), joka on absoluuttisesti poissa, tavoittamattomissa. Se on reaalisen katse, joka merkitsee subjektin mahdottomuutta koskaan tavoittaa reaalista sinänsä mutta saa samalla subjektin haluamaan itseään. Tämä katse ei rakenna eheää subjektia vaan pikemminkin repii sen rikki, jakaa subjektin; katse transsendoi subjektin.⁶¹ Perret’n elokuvan naispäähenkilö kavahtaa tällöin merkityn poissaoloa katseen alla, Copjecin sanoin ”tyhjää pistettä, pistettä jossa subjekti katoaa”.⁶² Mutta miten ymmärtää tämä ei-mikään, sisällyksetön tyhjiö – tai ajatus, että ”visuaalisen kentän takana ei ole itse asiassa yhtään mitään”?⁶³ Copjecille se kiinnittyy halun käsitteeseen, jossa halu on eri kuin sen representaatio mutta kuitenkin representaation determinatio: ”Halu ei voi olla [lain] reaalisaatio, koska se ei täytä mahdollisuutta eikä sillä ole sisältöä; se on pikemminkin mahdottomuuden tapahtumallistama, subjektin mahdottomuuden olla samassa tilassa ja ajassa todellisen olion kanssa, josta representaatio leikkaa sen pois.”⁶⁴ Halu on ikuista puutetta ja syntyy kaiken tietämisen ja aistimisen ulkopuolella olevassa reaaliossa. *Histoire(s)*’n kuvakäsityksen nojalla on totta, että kuva ei muistuta eikä piilota mitään, mutta miten tästä huolimatta kuvan (mahdollinen) olemassolo olettaa (mahdottoman) ikuisen ”ei-minkään”?

Itse asiassa *Histoire(s)*’n postuloima ”kykeneväisyys kieltämään” ei ole välttämättä ymmärrettävissä suhteessa transsendentiin puuttuvaan. Se suhteutuu pikemminkin immanentisti ”läsnäolevaan”, tiedostamattoman ymmärtämiseen eri aikojen samanaikaisuutena ja sen differentiaaliseen suhteeseen, ”tulemisen” prosesseihin, tässä ja nyt olevan kanssa. Metziläisen ajattelun kritiikki kiteytyy Deleuzen postuloimassa väitteessä, että imaginäärinen on elokuvan suhteen huono käsite, mutta jos siitä pidetään kiinni, sitä ei pidä ymmärtää suhteessa merkitsevään, vaan suhteessa puhtaasti ajan presen-

⁵⁸ Raymond Bellour, ”The Double Helix”. Teoksessa Timothy Druckrey (ed.), *Electronic Culture. Technology and Visual Representation*. New York: Aperture 1996, 197.

⁵⁹ Godard, *Histoire(s) du cinéma* 4, 300.

⁶⁰ Ks. Pisters, *From Eye to Brain*, 48.

⁶¹ Joan Copjec, ”The Orthophisic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”. Teoksessa Toby Miller & Robert Stam (eds), *Film and Theory: An Anthology*. Oxford: Blackwell, 448-451.

⁶² Copjec, ”The Orthophisic Subject”, 450.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, 451.

⁶⁵ Deleuze, *Negotiations*, 66.

⁶⁶ Deleuze, "Le cerveau, c'est l'écran", 32.

⁶⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 204. Deleuzen ja Guattarin Lacan-käsitelyn ongelmallisuudesta ks. Hannu Siivenius, "Oidipalisuuden kritiikki ja sen ongelmat. Deleuze & Guattari ja lacanilainen psykoanalyysi". *Tiede & edistys* 2/1996, 158-166.

⁶⁸ Deleuze, *Cinema 2*, 28.

⁶⁹ *Ibid.*, 29. Tällöin myös kielelliset ilmaisut muuntuvat ilmaistaviksi, mikä todentuu *Histoire(s) du cinéma* sanojen prosessoinnissa kuvapinnalla.

⁷⁰ Ks. myös Félix Guattari, "L'hétérogenèse machinique". *Chimères* n° 11 (Printemps 1991). WWW-osoitteessa: <http://www.revue-chimères.org/pdf/11chi06.pdf>.

taatioon.⁶⁵ Deleuzelle periaatteessa jokainen liikkuva kuva on "hitunen aikaa puhtaassa muodossaan" eli ohitse menevien nykyhetkien sijaan ajan virtuaalisista palasista koostettu.⁶⁶ Tällöin aika jakaa subjektin rakentamattoman illusorista läsnäoloa, mutta perustumatta myöskään lähtökohdiltaan puutteelle. Täten reaalin, neuroelokuvan terminologiassa virtuaalinen Suhde tai Elokuva, on immanentisti läsnä kuvassa "kurkkimatta" transsendenttina kuvan takaa kuten Copjecin mallissa. Sen sijaan että heijastaisi tai taittaisi reaalista, neurookuva tuottaa reaalista – tai toisin sanoin, elokuva tuottaa eikä analogisesti uudelleen tuota tiedostamatonta. Kuten Bergsonin kohdalla tuli esille, kuvan ja olemisen välillä ei ole etäisyyttä – ne ovat sama. Muodossa tai toisessa psykoanalyysiin pohjautuvat elokuvateoreettiset pohdinnat jättävät huomioimatta maailman immanentin aineellisuuden, kuvan energiapurkausten ja voimakenttien tuottamana "pinnan fyysikkana", johon "metafyysinen pinta" kiinnittyy rajaksi.

Deleuzelle *halu on kykeytymistä* valkokankaan tai kameran katseeseen samastumisen tai samastumisen transgression sijaan. Kuva kytkeytyvänä entiteettinä ja erilaiset kykeytymiset ovat halun tuottamia, mutta halu on puutteen sijaan spontaani emergenssi, jossa kaksi tai useampaa singulariteettia – esimerkiksi elokuva ja katsoja – asettuvat toistensa kanssa suhteisiin *luoden* erilaisia synteesejä. Halu on intensiivistä konstituutiota, jossa kyseessä on "puhtaan aineen, fyysisen, biologisen, psyykkisen, sosiaalisen tai kosmisen aineen ilmiön ongelma."⁶⁷ Silmä ja sen katse katse korvautuvat siis rihmastollisilla kytköksillä, käsityksellä, jonka mukaan kuva on sykkivää ja sarjoittuvaa ainetta, voimakenttä: valkokangas on aivot. Ei-mikään tai tyhjiö käsitetään representoimattomana aikana, puhtaana menneisyytenä, joka on jokaisessa kieltämisen tapahtumassa kieltämisen voima itse. Kuva, joka kytkeytyessään kieltää ei-minkään, ei ilmaise mitään negatiivista tai poissaolevaa. *Kuva on kohtaaminen*: kykeneväisenä sisäisine, itselleen immanentteine ominaisuuksineen kieltämään ei-minkään eli yksinkertaisesti tuottamaan jotain, kuva samanaikaisesti on ei-minkään eli tuottamisen perustan eli puhtaan menneisyyden – aktuaaliselle kovalle immanentin virtuaalisen – tuottama.

Kytkeytyminen on aineen modulaatiota, ei ennalta-annetun muotin tai muodon seuraamista. Toisin sanoen elokuva, paradoksaalisesti, kieltäessään vahvistaa reaalisen sitä tuottamalla: "[M]odulaatio on Reaalisen operaatio sikäli kuin konstituoi eikä koskaan lakkaa uudelleen konstituomasta kuvan ja objektin identiteettiä."⁶⁸ Tällöin elokuvan suurenmoisten merkkien ymmärretään muotoutuvan ilmaisun (*énoncé*) sijaan "ilmaistavaksi" (*énonçable*), jossa kuva ei muistuta jotain, ole samankaltaisuuden mielessä analoginen jonkin (kielen tai psyyken) kanssa, vaan tuottaa jotain muokkaamalla ja muuntamalla. Deleuzelle ilmaistavat koostuvat asignifioivasta ja asyntaktisesta "signaleettisesta aineesta" (*matière signalétique*), joka pitää sisällään "(kuva- ja ääni-) aistimuksellisia, kineettisiä, intensiivisiä, affektiivisiä, rytmisiä, tonaalisia ja jopa verbaalisia (kirjoitettuja ja puhuttuja) modulaatiopiirteitä".⁶⁹ Aineen muokkaamisella ja organisoitumisella on elokuvalla ominainen logiikka, jota erilaiset kuvatyyppit ja merkit ilmaisevat ja jota lacanilainen merkitsevä ei tavoita.⁷⁰ Kutsuisin tällaista kuvakäsitystä, jossa "fyysinen" ja "metafyysinen" pinta leikkaavat toisiaan yksittäisessä muokkaamisen tapahtumassa *simulaatioksi*. Mauri Ylä-Kotola on analysoinut termin simulaatio käytölle kuusi merkitysaspektia: (1) audiovisuaalisen esityksen tapa muistuttaa todellisuutta, (2) todellisuuden ja sen simulaation välisen eron hämärtyminen, (3) audiovisioiden kyky jäsentää inhimillistä havaintoa, (4) audiovisioiden

autogeneettisyys eli indeksisyyden tai alkuperän poissaolo, (5) audiovisio ulkoistettuna ajatteluna tai (6) unikuvana.⁷¹ Neljäs (4) merkitysaspekti ilman alkuperän poissaolon ajatusta vastaa läheisimmin neuroelokuvan kuvakäsitystä, sillä siinä audiovisioiden ymmärretään tuottavan ja muokkaavan ikään kuin autonomisina toimijoina pelkistämättä audiovisioita johonkin niille ”ulkopuoliseen” kokonaisuuteen. Lisäksi yhtymäkohtia on merkitysaspekteihin (3) ja (5) käsiteltäessä audiovisioita nimenomaan havainnon ja ajattelun muotoja tuottavina ja muokkaavina.

Simulaatioina audiovisiot ovat absoluuttisen lähellä ja niin kutsutusta ihmisestä erottamattomia, ihossa kiinni. Philippe Dubois'n mukaan *Histoire(s) du cinéma*ssa Godard nimenomaan ”sukelsi eräänlaiseen absoluuttiseen kuva-olemiseen, jossa videosta olomuotona, olemisen, ajattelemisen ja elämisen tapana, tuli toinen iho”.⁷² *Histoire(s)*'n kohdalla voitaisiin puhua elektronisesta tai digitaalisesta ihosta, joka sykkii ja elää yhteisessä rytmisessä orgaanisen ihon kanssa – ihojen yhteisestä koosteesta. John Johnston on tästä näkökulmasta tuonut esille yhteyden Deleuzen ajattelun sekä nykyisen kognitiotieteen välillä: Deleuzen tapa tarkastella asioiden ja olioiden muotoutumista rihmastollisten prosessien ja erilaisten kytketymisten tuloksina pitää sisällään yhtäläisyyksiä erityisesti niin kutsuttujen itse-organisoiduvien systeemien teorioiden kanssa.⁷³ Esimerkiksi Andy Clark on puhunut kehollisesta, aktiivisesta kognitiosta, jossa mielen toiminnot syntyvät aste asteelta interaktiossa ulkoisen ympäristön kanssa erilaisten ”tukien ja rakennustelineiden” varassa.⁷⁴ Tällöin aivoja ja mieltä ei ymmärretä syötön ja tulosten välisenä representaatio- ja analyysijärjestelmänä, vaan kompleksina, vuorovaikutuksessa itseorganisoiduvana systeeminä.⁷⁵ Valitettavasti elokuvateeseen sovellettuna tällainen kognitiotieteellinen ote unohtaa koneen, ”keinotekoisien”, ihmisen, ”orgaanisen”, hyväksi. Esimerkiksi Joseph D. Andersonin, J.J. Gibsonin ekologiseen kognitiotieteeseen pohjaavien käsitteellistysten mukaan elokuvan voima ”imaista” katsoja sisäänsä on siinä, että katsoja astuu elokuvan tiloihin ja aikoihin suoraan, ”tavalla joka ei ole abstrakti, intellektuaalinen eikä lingvistinen”.⁷⁶ Tästä näkökulmasta elokuva on fyysisen maailman korvike (eikä sen mielivalentainen symboli) ja elokuva tuottaa (uudelleen) samoja efektejä kuin fyysinen maailma:

Havaitsemiseen liittyvä ja kognitiivinen aktiivisuus, joka sisältyy elokuvan katsomiseen, on samaa aktiivisuutta, johon me ihmisoliot osallistumme ollessamme vuorovaikutuksessa maailman kanssa yleensä. Sellaisena tätä aktiivisuutta pitää tarkastella ekologisena suhteenamme tämän maailman kanssa, meidän aktiivisena pyrkimyksenämme löytää merkityksellisiä rakenteita ylideterminoidussa ympäristössä ja samanaikaisena toiminnan mahdollisuuksien [...] havaitsemisenamme tässä maailmassa.⁷⁷

Ongelmallista on, että elokuvan voima on sytyttää ja toisintaa pitkäaikaisen evoluution tuloksiksi ymmärrettyjä inhimillisiä havaitsemisen ja kognition kapasiteetteja, jolloin elokuvalla ei osoitu mitään kykyä tai voimaa osallistua havaitsemisen ja kognition (jopa ”psykofysiologisten”) universaaleina ja kenties ajattomina ymmärrettyjen rakenteiden muotoutumiseen.

Kuitenkin *Histoire(s) du cinéma*ssa nimenomaan ihmisen ja elokuvan liikkuva kooste ensisijaistuu ja koneellisuuden periaate ylittää jaottelut luonnon ja teknologian tai orgaanisen ja epäorgaanisen välillä. Audiovisuaaliset teknologiat eivät vain toisinnassa inhimillistä havaintoa ja kognitiota, vaan inhimillinen havainto ja kognitio noudattavat myös audiovisuaalisten tekno-

⁷¹ Mauri Ylä-Kotola, Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatio-kulttuurin lähtökohdista. Mediatieteen julkaisuja. BI. Rovaniemi: Lapin yliopisto 1998, 33-38.

⁷² Philippe Dubois, ”Video Thinks What Cinema Creates: Notes on Jean-Luc Godard's Work in Video and Television”. Teoksessa Raymond Bellour & Mary-Lea Bandy (eds), Jean-Luc Godard. *Son + Image 1974-1991*. New York: The Modern Art Museum 1992, 182.

⁷³ John Johnston, ”Machinic Vision”. *Critical Inquiry* 26 (Autumn 1999), 40-43. Itseorganisoiduvuus viittaa systeemiin, jossa korkeamman tason toimintaa syntyy spontaanisti ”ilman ohjelmaa” lukuisten alemman tason komponenttien tai toimijoiden vuorovaikutuksesta. Deleuzen tapa teoretisoida intensiivisten erojen tai simulaatioiden systeemi on lähellä tällaista käsitteellistystä.

⁷⁴ Andy Clark, *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge, London: The MIT Press 1997, 81-82, 191.

⁷⁵ *Ibid.*, 165.

⁷⁶ Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale, Edwardsville: South Illinois University Press 1996, 111.

⁷⁷ *Ibid.*, 137. Ekologista elokuvateoriaa soveltaneen Henry Baconin rinnastus on hieman varovaisempi: ”Vaikka elokuvalliset keinot eivät välttämättä tarjoa suoria visuaalisia vastineita luonnolliselle havaitsemiselle, monet niistä ovat analogisia tavallamme hahmottaa

esimerkiksi ihmisten välistä kanssakäymistä.” *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS 2000, 48. Ks. myös Henry Bacon, ”Ecosta ekologiseen elokuva-teoriaan”. *Lähikuva 1/2000*, 31-43.

⁷⁸ Deleuze & Guattari, *Mitä filosofia on?*, 213-214.

⁷⁹ Deleuze, *Difference and Repetition*, 208-212. Turo-Kimmo Lehtonen on esittänyt seuraavan havainnollistavan esimerkin virtuaalisen ja aktuaalisen suhteesta: ”[V]oidaan ajatella, että siemenen ongelma on kuinka kasvaa puuksi. Siemen on tämä ongelma, vaikka se ei ole vain sitä. Se ei ’tiedä’ etukäteen täsmällisesti sitä puun muotoa, joksi se tulee. Se joutuu keksimään ratkaisut niiden pakotteiden varassa, joita se kohtaa.” Turo-Kimmo Lehtonen, ”Virtuaalisuudesta”. *Tiede & edistys 1/2000*, 5.

⁸⁰ Deleuze, *Cinema 1*, 57.

⁸¹ Deleuze & Guattari, *Mitä filosofia on?*, 206-223.

⁸² Jean-Clet Martin, ”Of Images and Worlds: Toward a Geology of the Cinema”. Teoksessa Gregory Flaxman (ed.), *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2000, 76 & 81. Ks. myös Paul Bains, ”Subjectless Subjectivities”. Teoksessa Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought: Expression after Deleuze and Guattari*. London, New York: Routledge 2002, 101-116.

logioiden rytmejä. Aivojen kytkeytymisiä ja yhteyksiä ei ymmärretä hierarkiksi tai ennalta asetetuiksi, joiden muotoa elokuva seuraisi, vaan ne toteutuvat annetuissa voimakentissä.⁷⁸ Tästä näkökulmasta audiovisuaaliset teknologiat ovat olennainen muutosvoima, ”ympäristö”, joka viimeisen sadan vuoden aikana on olennaisesti muuntanut ja muokannut havaintoa ja kognitiota. Kuva siis osaltaan ”determinoi” inhimillisen havainnon ja kognition muotoja, mutta näiden singulaarisuutta ei kuitenkaan voida pelkistää kuvaan. Lisäksi kuvan voima on kiinnittynyt osaksi toisenlaisia voimakenttiä, joita se samalla muokkaa. Elokuvan, aivojen ja ajattelun suhteita tarkasteltaessa keskeisiä ovat erityisesti ajallisuuden ja muistin hierarkisointiin, tarkkailuun ja kontrolliin tähtäävät valtapoliittiset kentät sekä muodostumat, jotka yhtäältä säätelevät elokuvaa mutta joiden toimintaan toisaalta elokuva itsessään vaikuttaa.

Olennaista neuroelokuvan käsitteellistämisen suhteen joka tapauksessa on, että *Histoire(s) du cinéma* mukaan elokuva ei ole objekti tai proteesi. Sitä ei käytetä, havaita, leikitä, haluta. Pikemminkin tullessaan toiseksi (ensimmäiseksi?) ihoksi elokuva käyttää, havaitsee ja niin edelleen. Neuroelokuvan näkökulmasta voidaan argumentoida, että *liikkuva kuva ei pelkisty analogiseksi* sen enempää todellisudelle, havainnolle, mielelle, psyykelle kuin kielellekään, sillä simulaatioiden itseorganisoiutuus on virtuaalisen Suhteen intensiivisten erojen laskostumista sarjoiksi aktualisoitumisen tapahtumassa ja täten erilaisten efektien tuottamista. Deleuzelle virtuaalinen on määräytynyt rakenne, jota tai jolle sen aktualisaatiot *vastaavat*. Virtuaalinen on ongelma, jonka ratkaisuja eri aktualisaatiot ovat, kuitenkin siten, että aktualisaatiot eivät ole ratkaisun ehtojen kaltaisia, vaan muotoutuvat kohtamiensa esimerkiksi institutionaalisten, valtapoliittisten ja taloudellisten pakotteiden ja rajojen puitteissa.⁷⁹ Lähtökohdiana on bergsonilainen käsitys, että *kaikki* syntyy samasta aineesta, on immanenttia yksiaaniselle olemiselle, yksilöityen erilaisten komplikaatioiden kautta ”asioiden tilassa, joka jatkuvasti muuttuu, virtaavassa aineessa johon ei voida osoittaa ankkurointipistettä eikä viittaueskusta”.⁸⁰ Mutta Bergsonin käsitys aivoista analyysimekanismina korvautuu moninaisemmalla käsityksellä aivoista asubjektiviisena ja ei-objektivoitavana entiteettinä, joka saa ykseytensä luomisen ja koostamisen tapahtumissa. Aivot sukeltavat kaaokseen, taistelevat kaaosta vastaan ”sitä lävistäen leikkaavalla tasolla” ja tällöin luovat uusia ja ennenkuulumattomia yhteyksiä, uutta aistimista, muistia ja ajattelua; joko elokuvalliset tai inhimilliset aivot ovat voima, koostamisen tapahtuma, ”joka säilyttää tiivistämällä sen, mitä materia haihduttaa tai säteilee, luovuttaa, heijastaa, taittaa tai muuntaa”.⁸¹ Nimenomaan tästä luomista ja tuottamista korostavasta näkökulmasta voidaan sanoa, että elokuva on aivot, psykofyysinen entiteetti, joka muodostuu samanaikaisesti sekä aineesta että hengestä, immanenttina maailmassa ja täten viittaamatta lähtökohdiltaan itselleen ulkopuoliseen tasoon tai ulottuvuuteen.⁸² Virtuaalinen Suhde tai Elokuva on voimien ja tendenssien ongelma-kenttä, jolle yksittäiset elokuvat, aktualisaatiot, ovat ratkaisuja.

Tällöin ”eräänä aamuna lähdemme aivot liekeissä”, kuten *Histoire(s) du cinéma* toisessa osassa todetaan. Toteamuksella on myös visuaalinen korrelaattinsa *Histoire(s)’n* – ja Godardin myöhäisemmän videotuotannon yleisesti – tyyliä määrittävässä kahden tai useamman otoksen välisessä salamanopeasti toistuvassa, välkkyvän efektin aikaansaavassa leikkauksessa tai siirtymässä, jota Dubois on kutsunut ”video-värähtelyksi”.⁸³ Esimerkiksi lähikuvan Marilyn Monroen kasvoista ja otoksen lentävästä lintuparvesta

kytkeytymisen toiston äärettömän nopea syke sulauttaa tunnistettavat muodot ainoastaan aistittaviksi monitahoisen liikkeen vektoreiksi. Tällaisessa värähtelyssä aine molekularisoituu, liikkeen syke ensisijaistuu ja kuvasta tulee salamannopea ja nopeudessaan ”ajaton” intervalli. Mutta kyseisellä nimenomaan elektronisille ja digitaalisille audiovisioille ominaisella ”liekehäntällä” ei neuroelokuvan näkökulmasta ole *periaatteellista* eroa Marinescon hermosairaista kuvaamiin filminpätkiin. Molemmissa kyse on liikkeestä ja ajasta, merkkien sarjoittumisesta ja efektien tuottamisesta audiovisuaalisessa tapahtumisessa, simulaatiosta edellä määritellyssä mielessä.⁸⁴ Kyse on elokuvakokemuksessa tapahtuvasta determinatiosta, jossa elokuvat ovat determinoituja determinoijia – ja me niin kutsutut ihmiset lähemme aivot liekeissä.

Neuroelokuva

Edellä olen käsitellyt aivoja elokuvana ja elokuvaa aivoina. Yhtäältä niin kutsuttujen elokuvan ja ihmisen välillä ei ole kuin aste-ero. Toisaalta elokuva voidaan edellisen argumentin lähtökohdista käsin käsittää tuottavana ja luovana esteettisenä sekä sosioteknologisenä ”toimijana”. Gregg Lambert on kiteyttänyt tämän kaksitahoisen argumentin:

[I]hmisaivojen (”henkisenä automaattina” tai determinoituna determinatiiona) ja elokuvallisen automaatin välillä on ainoastaan kvantitatiivinen aste-ero, vaikkakin molempia koskee myös tasavertaisesti kvalitatiivinen ero, kun puhumme aivoista *periaatteessa*; se on, kun puhumme elokuvasta prosessina [...], kvantitatiiviset erot sulautuvat yksittäiseen dynaamiseen luomisen ja järjestyksen periaatteeseen – kun puhumme elokuvallisista aivoista ”*subjekti-superjektina*”.⁸⁵

Ymmärrettynä luomisen prosessina, ”subjekti-superjektina”, liikkuva kuva on neutraali suhteessa asiointiloihin, kokevaan ihmissubjektiin ja/tai ihmissubjektien kollektiiviin eli yhteiskunnallis-kulttuuriseen ”kontekstiin”. Luonnehdinta neutraali ei tässä tarkoita kuitenkaan riippumattomuutta, vaan periaatteellista determinoimattomuutta; se tarkoittaa, että *emme voi löytää elokuvaa (tyhjentävästi) määrittävää kontekstia* sen enempää todellisuuden asiointiloista, kokija-subjektista, ideologisista muodostelmista kuin kulttuurisista merkityskentistäkään, sillä elokuva itsessään on autopoettinen toimija, joka asettuu fyysisen ja metafysisen rajapintaan sitä muokaten. Lähtökohdiltaan aineellisena kytkeytymisenä elokuvat – tai laajemmin liikkuvan kuvan teknologioihin perustuvat ”audiovisiot” – järjestävät ja organisoivat erilaisissa koosteissa, luovat järjestystä kaaokseen, mikä ilmentää niiden transsendentaalista tasoa, Elokuva. Kontekstit taas ovat Elokuva-ongelmaa vastaavien ratkaisujen, toisin sanoen yksittäisten elokuvien, kohtaamia pakotteita ja rajapintoja.

Dynaamisen luomisen periaatteesta juontuva itseorganisoituvuus merkitsee, että neuroelokuva on tapahtumarakenteinen simulaatioiden systeemi. Tapahumarakenteisuuden kautta *Histoire(s) du cinéma* voidaan tarkastella ajattelun kuvana siitä, mitä (audiovisuaalinen) ajattelu tarkoittaa, miten ajattelu suuntautuu.⁸⁶ Kuten Ylä-Kotola on analyysissään osoittanut, *Histoire(s)* rakentuu pitkälti konjunktion ”ja” tai ”+” kiteytyviä, eroavuuksien väliset ”välitykset” osoittavien samankaltaisuuksien, jatkuvuuksien ja vastaavuuksien

⁸³ Dubois, ”Video Thinks What Cinema Creates”, 182.

⁸⁴ Weibel on artikkeloinut eroa analogisen liikkuvan kuvan sekä digitaalisen liikkuvan kuvan välillä siten, että siinä missä edellinen tähtää ”liikkuvien kuvien illuusion” (”Illusion des bewegten Bildes”), jälkimmäinen tähtää ”elävien kuvien illuusion” (”Illusion des Belebten Bildes”). Ks. Weibel, *Neurocinema*, 178. Omassa katsannossani sekä analoginen että digitaalinen ovat yhtä eläviä, jolloin kysymys erosta koskee eri kuvatyypin elintapojen (eli liikkeen ja ajan suhteiden) välisiä eroja.

⁸⁵ Lambert, ”Cinema and the Outside”, 287.

⁸⁶ Vrt. Jukka Sihvonon, *Konelihän värinä. Johdatus kytkeytymisen maailmankuvaan*. Helsinki: Like 2001, 209. Ajattelun kuvasta ks. esim. Deleuze & Guattari, *Mitä filosofia on?*, 44-46.

⁸⁷ Ylä-Kotola, Jean-Luc Godard mediafilosofina, 272-310.

⁸⁸ Godard, *Histoire(s) du cinéma* 4, 54-55.

⁸⁹ *Ibid.*, 55.

⁹⁰ Ks. Deleuze, *Difference and Repetition*, 275.

⁹¹ Deleuze & Guattari, *Mille plateaux*, 624.

assosiaatiosääntöjen varaan.⁸⁷ Tällaisena *Histoire(s)* heijastaa rakenteessaan sitä, miten syntyhetkiltään elokuva on liikkeen automaatioissaan kytkeytynyt mielen prosesseihin niitä muokaten ja jäsentäen. Se toisin sanoen tutkii sitä aikaa, jossa elokuva liikkuu ja toimii, lähentyen tutkimuksissaan eritoten Bergsonin ajattelua, sillä tämä käsitteellistää neuroelokuvan mahdollisuuden häivyttäessään sisä- ja ulkopuolen olemuksellisen erottelun.

Mutta assosiaatioiden lisäksi *Histoire(s) du cinémaa* määrittää toisenlainen kytkemisen periaate. Osan 4A alkupuolella leikataan nopeasti vuorotellen otosta pornoelokuvasta (liike sivuttain eteen- ja taaksepäin) sekä nykien hidastettua ja nopeutettua otosta Tod Browningin *Freaks*-elokuvasta (USA 1932) jossa yksi henkilöhahmoista nauraa ja elehtii ruokapöydän ääressä. Paralleelileikkaukseen yhdistyy Godardin monologi: ”Aito väkivalta on hengen työ; jokainen luova teko pitää sisällään todellisen uhan ihmiselle joka sen uskaltaa; tällä tavoin teos koskettaa katsojaa tai lukijaa.”⁸⁸ Tästä leikataan lyhyen tauon (musta ruutu) jälkeen otokseen keskitysleiriltä, jossa kaksi miestä keinuttavat laihaa kuollutta ruumista (liike sivuttain sekä syvyysuunnassa eteen- ja taaksepäin) heittääkseen sen kuoppaan. Monologi jatkuu: ”Jos ajattelu kieltäytyy vaivaamasta, pakottamasta, se altistuu kantamaan ilman hedelmää kaikki ne brutaaliudet, jotka sen poissaolo on laskenut vapaiksi.”⁸⁹ Näiden kytkösten mukaan ajattelu on itsestään eroavaa eikä ensisijaisesti assosioivaa tai konjunktioin kytkevää liikettä. Deleuzelle ajattelu viime kädessä sisällyttää itseensä eron, tapahtuu ainoastaan eroamisessa, itsestään eroavan idean pakottamana, joka *Histoire(s)*’n esimerkissä manifestoituu monitahoisissa liikkeen suuntautumisissa ja assosiaatiot katkaisevissa rikkoumissa.⁹⁰ Havainnollisemmin eroaminen manifestoituu edellä esille tuodussa ”videovärähtelyssä”, joka kutsuu tarkastelemaan jokaista tuottamisen ja luomisen tapahtumaa tulemisen prosesseina, kahden tai useamman asian tai olion metamorfooseina (eikä metonymisinä tai metaforisina linkityksinä). Viime kädessä neuroelokuva nimeää metamorfoosia, joka tapahtuu audiovisuaalisten teknologioiden, aivojen ja ajattelun kohdalla.

Neuroelokuvan näkökulmasta elokuvat asettuvat olennaiseen suhteeseen ajattelun kanssa. Suhteen olennaisuus ei tarkoita, että elokuva olisi sama kuin ajattelu (sillä ajattelu ei kuulu olemuksellisesti kenellekään tai millekään), vaan pikemminkin sitä että Elokuva osaltaan jäsentää intensiteettejä ja voimia, joiden ristipaineessa ajattelu tapahtuu, sekä täten ohjaa ajattelun muotoja ja suuntaa. *Histoire(s) du cinéma* itsestään eroavat sarjat peräänkuuluttavat nimenomaan mahdollisuutta ajatella liikkuvaa kuvaa uusissa, vielä ei-ajatelluissa kytköksissä. Ne kysyvät tulevien simulaatioiden mahdollista muutostoimaa ja jopa etiikkaa siinä mielessä, että ne vaativat uusien erojen tuottamista – ajattelua ”vaivaavana” tai ”pakottavana” – jo ajattelun tai koetun eli jo hierarkisoituneen toistamisen sijaan. *Histoire(s) du cinéma* oppaanaan myös tutkimuksen olisi kyettävä laskostamaan itseensä ennenkokemattomia ja ei-ajateltuja kytkeytymisiä sekä kohtaamisia. Audiovisioiden menneisyyteen, nykyisyyteen ja tulevaisuuteen keskittyvänä tutkimuksellisenä otteena neuroelokuva olisi tästä näkökulmasta ”noologiaa”, ajattelun kuvien tiedettä, joka Deleuzen ja Guattarin sanoin ”ei koske ajattelun sisältöjä (ideologiaa), vaan muotoa, tyyliä tai olotapaa, ajattelun toimintaa sen jäljittämän mentaalisen tilan mukaisesti, ajattelun yleisen teorian näkökulmasta, ajattelun ajattelun kautta.”⁹¹