

WiderScreen.fi 2/2007

21.12.2007

Ajan, muistin ja kuvien
tematiikkaa toisen
maailmansodan jälkeen

Tero Karppi

Tulostettavat versiot

- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)

Ajan, muistin ja kuvien tematiikkaa toisen maailmansodan jälkeen

Elokuvan katsominen esteettisestä ja eettisestä näkökulmasta ei palaudu kysymyksiin kauneudesta tai hyvästä. Voitaisiin jopa väittää, että elokuva operoi kauniin ja ruman, hyvän ja pahan ulottumattomissa. Esteettisessä mielessä elokuva on kokemuksen filosofiaa: kuinka asiat tunnetaan, koetaan ja käsitetään aistien kautta. Tämä kokemus tuottaa eettistä ajattelua: auttaa suhtautumaan moraalisiin kysymyksiin, ajattelemaan niitä. Toisen maailmansodan joukkotuho haastaa elokuvan niin eettisessä kuin esteettisessäkin mielessä. Tämä artikkeli pureutuu joukkotuhoon ja elokuvan problematiikkaan avaten kytköstä ihmisen, ajattelun ja elokuvan välillä. [\(1\)](#)

Toinen maailmansota ja elokuvan muutos

"Useiden vuosisatojen saatossa, kreikkalaisista Kantiin, filosofia joutui vallankumoukseen: ajan alistaminen liikkeelle käännettiin ympäri, aika lakkasi olemasta normaalin liikkeen mitta, se ilmenee itselleen kasvavassa määrin ja luo paradoksaalisia liikkeitä" (Deleuze 2000, s. xi). Vastaava käänne on Deleuzen mukaan jäljitettävissä myös elokuvan historiassa ja estetiikassa. Toisen maailmansodan jälkeen liikekuvan sensomotorinen elokuva antaa tilaa uudennaiselle epäjatkuvuuksien ja poikkeavien liikkeiden elokuvalle, joka käsittelee aikaa itseään. [\(2\)](#) Tämä elokuvissa tyylillisinä, juonellisina ja esteettisinä ratkaisuina esiin tuleva muutos voidaan jäljittää laajemmin ajattelussa tapahtuneisiin muutoksiin. D.N. Rodowickin mielestä kyse on ensisijaisesti muuttuneesta historian käsityksestä (Rodowick 2001, s. 176–177).

Toinen maailmansota ja sen joukkotuho on jonkinlainen vedenjakaja niin elokuvan kuin ajattelunkin suhteen. [\(3\)](#) Joukkotuho näyttäytyy tapahtumana, johon ei oikein osata reagoida ja jota ei historian puitteissa osata kuvailla. Se, mitä leireillä *de facto* tapahtui, on toki selvillä: keskitys- ja tuhoamisleirien rakennusajat tiedetään, leirien arkkitehtuurista, käytännöistä ja johtajista on dokumentteja. Sekin tiedetään, että miljoonia ihmisiä sai leireillä surmansa. Siitä todistava muun muassa leirien jälkeen paljastuneet joukkohaudat ja kadonneiden määrät. Kuitenkin joukkotuholle an sich ei tunnu löytyvän essentiaa, alkuperää tai identiteettiä, joka voitaisiin historian puitteissa määritellä. Se on laajuudessaan ja järjettömyydessään niin äärimmäinen tapahtuma, että sitä ei voida tavoittaa ja käsittää kokonaisuudessaan *de jure* mielessä.

Siitä ja sen tapahtumista voidaan vain esittää erilaisia tulkintoja, jotka saattavat myös olla keskenään ristiriitaisia. [\(4\)](#) Myös se, kuka voi esittää näitä tulkintoja, kyseenalaistuu: länsimainen ihminen ei voi lähestyä joukkotuhon ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmasta, sillä joukkotuho on syntynyt saman kulttuurin piirissä ja vaikutuksesta kuin länsimainen ihminenkin. Länsimaisen ihmisen näkökulma joukkotuhon on tässä mielessä aina subjektiivinen. Joukkotuhon myötä käykin ilmeiseksi, että historiaa ei voida ymmärtää jonain yhtenä objektiivisena kohteena. Yhden objektiivisen historian käsityksen etsimisen sijaan historiaa aletaan tutkia voimien, ajan ja muistin näkökulmasta. Tällaisessa mallissa historiallinen tapahtuma nähdään moneutena, joka koostuu useista eri ajallisista elementeistä ja voimista. (Rodowick 2001, s. 186, 190–191.) Tämä historian luonteen epistemologinen muutos heijastuu historiantutkimuksen lisäksi laajemminkin kulttuurissa. Historiankirjoitusten lisäksi erityisesti elokuva alkaakin toisen maailmansodan jälkeen tutkia ajan ja muistin kysymyksiä. (Rodowick 2001, s. 186–187.)

Erityisesti Alain Resnais'ta voidaan pitää ohjaajana, joka käsittelee elokuvissaan aikaa, muistia ja ajattelua (Deleuze 2000, s. 116–125; Enckell 1988, s. 85). Keskeisessä roolissa nämä kysymykset ovat varsinkin dokumentaarisessa keskitysleirielokuvassa *Yö ja usva* (Nuit et Brouillard, 1955) (ks. Deleuze 2000, s. 122; Monaco 1978, s. 20; McQuire 1998, s. 155). Dziga Vertovia mukaillen voidaan sanoa, että *Yö ja usva* asettaa mekaanisen kinosilmän katseen joukkotuhon historiallisena ilmiönä. [\(5\)](#) Tämä katse on enemmän kuin pelkkää havaintoa joukkotuhon kuvista. Se on ulotettava laajemmin myös muistin katseeksi. Deleuzen mukaan elokuva pitää ymmärtää erilaisten ajallisten struktuurien koosteena. Elokuva kykenee tuottamaan ajallisia suhteita, joita ei voida nähdä representoidussa objektissa ja jotka eivät myöskään palaudu nykyhetkeen. Elokuvan kuva itsessään ei ole nykyisyydessä: "[s]e mitä, kuva 'esittää' on nykyisyydessä, mutta ei itse kuva, [–] sitä ei tule koskaan sekoittaa siihen, mitä se esittää". (Deleuze 2000, s. xii.) Elokuvan potentiaali ajatella historiallista tapahtumaa kuten joukkotuhon tulee sen kyvystä kytkeä toisiinsa useita erilaisia aikatasoja ja ilmaista näiden välisiä voimarelaatioita. Se tuottaa eräänlaisen historiallisen muistin, jonka avulla se kykenee tutkimaan ja avaamaan "*ajan immanentteja ominaisuuksia*". [\(6\)](#)

Olennaista on ymmärtää, että muisti ei tässä yhteydessä viittaa subjektiin tai jonkin henkilön päänsisäiseen muistiin. Päinvastoin kyse on pikemminkin ei-subjektiivisesta

maailmanmuistista. D.N. Rodowick analysoi Resnaisin elokuvia *Viime vuonna Marienbadissa* ja *Hiroshima - rakkaani* juuri näistä lähtökohdista. Näissä elokuvissa muisti ei palaudu päähenkilöiden sisäiseksi tietoisuudeksi vaan henkilöt pikemminkin ovat itse sisällä valtavassa muistissa, jota he tarinoillaan tai näkökulmillaan konstituivat. Rodowickin mukaan yksikään elokuvan hahmoista ei vahvasta muistin historiallista totuutta, eikä myöskään katsoja kykene vertailemaan elokuvan henkilöiden kertomuksien totuudellisuutta. Tästä syystä muisti on väistämättä ei-subjektiivista. (Rodowick 1997, s. 100–101.)

Yön ja usvan kohdalla tilanne on ehkä vieläkin selvempi, sillä siinä ei edes ole varsinaisia päähenkilöitä. *Yöstä ja usvasta* puuttuu subjekti, jonka muistia se voisi edustaa. Keskitysleirin nykyisyys on ainoastaan piste, joka yhtäältä kokoaa muistoja yhteen ja toisaalta tulee muistojen jakamaksi. Se on jonkinlainen muistimaailma, joka ei edusta yhden ihmisen muistia vaan lukuisia muisteja, jotka liikkuvat menneisyyden eri tasoilla kartoittaen sen tapahtumia useasta suunnasta. (Deleuze 2000, s. 118. Bogue 2003, s. 146.) Elokuvan ei-subjektiivinen muisti on ainoastaan lukuisten erilaisten kertomusten toistensa kohtaavien sarjojen kooste, joka ei palaudu yhteen totuuteen vaan esittää maailman niin ajassa kuin tilassakin tapahtuvina heterogeenisinä muutoksina. (Ks. Rodowick 1997, s. 101).

Esittäessään muistin ei-subjektiivisena maailmanmuistina, jota ei voida palauttaa kenenkään "päähän", Resnais tulee itse asiassa realisoineeksi yhden Deleuzen tärkeimmistä Bergson-tulkintoista: *"aika ei ole sisällämme, vaan päinvastoin, se on sisäisyys, jossa elämme, liikumme ja muutamme"* (Deleuze 2000, s. 82). Puhuessaan muistista Bergson ei siis tarkoita ihmisen sisäistä muistia vaan muistia, jonka sisällä ihminen on, muotoutuu ja toimii. Bergsonin kuvailema puhdas muisti on luonteeltaan virtuaalinen, mutta se sekoitetaan helposti mentaalisiin kuviin kuten uniin, muistoihin tai haaveisiin. Tällaiset kuvat eivät kuitenkaan ole oikeasti virtuaalisia vaan tietoisuuden tai psykologisten tilojen aktualisoimia. (Deleuze 2000, 79).

Nykyisyyden ja menneisyyden kuvia

Pyrkiessään avaamaan joukkotuhon tapahtumaa *Yö ja usva* rakentaa kuvan muistista, joka nitoo yhteen erilaisia temporaalisia tasoja ja kuvia, jotka ovat ajallisesti erilaisia. Esteettisyyllisesti *Yön ja usvan* kuvat voidaan jakaa kahdenlaisiin kuviin. Nykyisyyden kuvat on kuvattu noin kymmenen vuotta leirien lakkauttamisen jälkeen ja ne ovat värillisiä. Nykyisyyden kuvissa kamera kulkee rauhallisesti ja otokset ovat pitkiä. Kameran silmä liikkuu hitaasti pitkin keskitysleirien raunioita ja tässä kameran heltyvät tuijotuksessa rauniot, parakit, piikkilanka-aidat tai vartiotormit konstituivat nykyhetken ja antavat sille olemassaolon. (Vrt. Dienst 1994, s. 161.)

Yön ja usvan menneisyyden kuvat rakentuvat pääosin autenttisesta mustavalkoisesta materiaalista, joka on kuvattu leirien toiminta-aikana. Menneisyys esiintyy väkivaltaisina leikkauksina, hetkinä, tapahtumien valokuvallisina fragmentteina. Menneisyyden kuvat ovat kuvauksen mekaanisen liikkeen aiheuttamia katkoksia materian liikkeessä. (Vrt. Dienst 1994, s. 159–160.) Ne ovat lyhyitä leikkauksia leirien tapahtumista. Iso osa *Yön ja usvan* menneisyyden kuvista koostuu aidoista valokuvista, joita elokuvakamera kuvaa. On kuvia esimerkiksi alastomista vangeista odottamassa teloitusta, päättömiä ruumiita, päitä koreissa, erilaisia vartiotorneja ja vankien ruumiinosia. Samalla tapaa kuin parakit ja leirin rauniot konstituivat nykyisyyden kuvat, rakentuvat menneisyyden kuvat ihmisten, esineiden tai vaikkapa rakennusten avulla.

Vaikka *Yön ja usvan* menneisyyden ja nykyisyyden kuvat tällä tavoin eriteltynä vaikuttavatkin eroavan toisistaan, on niiden ero ainoastaan näennäistä ja pinnallista. Itse asiassa esteettisyyllisessä erotelussa on kyse korkeintaan jonkinlaisesta aste-erosta yhden ja saman kuvatyypin välillä. Kun menneisyyden ja nykyisyyden kuvista puretaan niiden esteettisyylliset ratkaisut, voidaan huomata, että ne molemmat konstituivat samalla tavalla erilaisista objekteista kuten esineistä, ympäristöistä ja ihmisistä, joita kuvissa aktuaalisesti näkyy.

Se, mitä kuvassa näkyy, tuottaa myös kuvan ajallisen rakenteen tai paremminkin ajallisuuden. Vaikka Resnais näennäisesti erottaakin menneisyyden ja nykyisyyden toisistaan kuvien mustavalkoisuuden ja värillisyyden avulla, on tämä ero ainoastaan pinnallista. Niin sanotuissa menneisyyden kuvissa ei ole mitään, minkä takia ne voitaisiin erottaa nykyisyyden kuvista menneisyyden kuviksi. Itse asiassa ne ovat yhtäläillä nykyisyyden kuvia kuin *Yön ja usvan* niin sanotut varsinaiset nykyisyyden kuvatkin. Tämän paradoksaaliselta kuulostavan väitteen paikkansapitävyys tulee ymmärrettäväksi stolaisten aikakäsityksen avulla.

Philip Turetzkyyn mukaan stolaaiset olivat ensimmäisiä, jotka esittivät, että voidaan erotella useampi aika, ja jokaisella näistä ajoista on erilaiset ominaispiirteensä (Turetzky 1998, s. 42). Stolaaisille *Chronos* on nykyhetken aika. Se on luonteeltaan aineellinen ja saa olemassaolonsa ruumiiden tai objektien kautta. (Turetzky 1998, s. 40; Deleuze 1990, s. 61–65.) Vaikka *Yön ja usvan* menneisyyden ja nykyisyyden kuvat eroavat toisistaan esteettis-teknisesti, voidaan niiden kummankin sanoa tästä syystä edustavan Chronosta. Ne ovat molemmat nykyhetkeä tai Deleuzen typologiaa seuraten voitaisiin paremminkin sanoa, että ne molemmat ovat aktuaalisia. Sana aktuaalinen on tässä yhteydessä käsiteltävä kahdessa muodossaan: nykyisenä ja todellisenä. Jos menneisyyden kuvia välttämättä halutaan pitää kuvina menneisyydestä, voidaan sanoa, että ne ovat aktualisoituneita menneisyyden tasoja. Kuitenkin väistämättä aktualisoituessaan objekteiksi ja näiden tilassa tapahtuviksi liikkeiksi, menneisyydestä tulee nykyhetkeä, eikä se pysy menneisyytenä sinänsä. Tiivistäen se, mitä kuvassa aktuaalisesti

näkyä, konstituoivat nämä kuvat. Niin nykyisyyden kuin menneisyydenkin kuvat saavat olemassaolonsa suhteessa konstituoiviin objekteihinsa sekä näiden objektien sekoituksiin. Siten ei ole tarpeellista tehdä eroa näiden kahden näkyvän kuvan välillä, vaan niitä kumpakin voidaan kutsua aktuaaliseksi optiseksi kuvaksi.

Toisen maailmansodan joukkotuhon kuvaaminen aktuaalisten optisten kuvien avulla vaikuttaa kuitenkin hankalalta. *"Kuolema ei paikannu aktuaaliseen nykyhetkeen. Niin valtavia ovat ne kuolleiden määrät, jotka vainoavat menneisyyden kerroksia"*, Deleuze toteaa ja viittaa samalla Yön ja usvan kertojan sanoihin: *"Yhdeksän miljoonaa kuollutta vainoa tätä maisemaa"*, *"200 000 kuollutta yhdeksässä sekunnissa..."* (Deleuze 2000, s. 116.) *"Nykyhetki alkaa kellua epävarmuuden lyömänä, henkilöiden menemisten ja tulemisten hajaannuttamana tai jo menneisyyteen sulautuneena."* (Deleuze 2000, s. 116). Aktuaaliset optiset kuvat pyrkivät näyttämään sen, minkä kykenevät toisen maailmansodan joukkotuhosta. Jotain tuntuu kuitenkin aina jäävän kuvittamatta ja kertomatta. Esimerkiksi varsinaisesta joukkotuhon toimeenpanemisesta ei näytetä kuvia, mutta silti se tuntuu olevan läsnä kuvissa ruumiista tai teloitustaan odottavista vangeista.

Aktuaaliset optiset kuvat ikään kuin kantavat mukanaan optiseksi kuviksi palautumatonta synkkää menneisyyttä ja sen tapahtumia kokonaisuudessaan. Tämä viittaa siihen, että *Yön ja usvan* kuvissa ei ole pelkästään kyse siitä, mitä kuvassa aktuaalisesti näkyy. Kutsuessaan toisen maailmansodan jälkeistä elokuvaa *"näkijän elokuvaksi"* (Deleuze 2000, s. 2) Deleuze ei niinkään viittaa aktuaalisiin optisiin kuviin ja niissä näkyviin objekteihin vaan pikemminkin siihen, mitä näiden aktuaalisten optisten kuvien ja niissä näkyvien liikkeiden avulla on mahdollista havaita. Kyse ei tällöin ole enää pelkästään keskitysleirien *de facto* tapahtumista eli aineellisista objekteista ja niiden liikkeistä tilassa. Pikemminkin elokuva pyrkii tuomaan menneisyyden *de jure* mielessä ajattelun piiriin. (Vrt. Deleuze 2000, s. 18.) Joukkotuhon objektien kuten tilojen, maisemien tai henkilöiden kuvaamisen lisäksi elokuva pyrkii paljon laajemmin kuvaamaan ja käsitteellistämään myös joukkotuhon tapahtumaa – niitä erilaisia virtuaalisia prosesseja, joista joukkotuhon ilmiönä koostuu.

Aktuaalisten optisten kuvien rinnalla oleva tapahtuman aineeton läsnäolo viittaa toiseen, Chronoksen rinnalla toimivaan, stoalaiseen aikakäsitykseen *Aioniin*, joka pitää aineellisten objektien sijaan sisällään aineettomat tapahtumat. *Yössä ja usvassa* menneisyys kyllä läpäisee lakkaamatta nykyhetken kuvia ja nousee niistä esiin, mutta tämä ei tarkoita konkreettista liikettä, joka tapahtuu mustavalkoisten menneisyyden nykyhetken ja värillisten nykyisyyden nykyhetken kuvien välillä. *Yössä ja usvassa* menneisyys ei palaudu aktuaalisiin optisiin kuviin. Esimerkiksi kynnenjälkiä kaasukammion katossa ei ymmärretä pelkästään sinä, mitä ne aktuaalisesti ovat: kynnenjälkiä katossa. Pikemminkin ne pitää käsittää laajemmin keston kautta sinä joukkotuhon tapahtumana, joka on tuottanut ne kattoon ja joka jatkuu edelleen esimerkiksi havaintoina ja huomioina. Tällaiset menneisyyden ja tulevaisuuden tapahtumat eivät eksistoi aktuaalisina objekteina vaan ne subsistoivat objektien rinnalla. Tällaista aineetonta aikaa stoalaiset nimittivät Aioniksi. Se on tapahtumien aikaa, joka on luonteeltaan aineetonta, äärettömästi jaettavaa ja jatkuvaa. (Turetzky 1998, s. 39.) Se on menneen ja tulevan elämää nykyisessä.

Deleuzelle filosofia on teoria moneuksista, jotka komposoituvat aktuaalisista ja virtuaalisista elementeistä. Itse asiassa puhtaasti aktuaalisia objekteja ei edes ole olemassa vaan ne ovat aina virtuaalisten kuvien ympäröimiä. (Deleuze 2002b, s. 148.) Tässä yhteydessä virtuaalisten kuvien ulottuvuus voidaan määritellä puhtaaksi menneisyydeksi, Aioniksi, joka sijaitsee jokaisen havainnon, aktualisoinnin tai objektin materialisoinnin taustalla virtuaalisena läsnäolona. Menneisyys ei ole nykyhetkeä puutteen lailla riivaava poissaolo tai muistelu objekti vaan voimien kenttä, joka sijaitsee nykyhetken rinnalla ja vaikuttaa siihen. (Lyotard 1990, s. 11–12.)

Aion ei ole ainoastaan jonkin tietyn nykyhetken menneisyyttä vaan paljon laajemmin jokaisessa nykyhetkessä läsnä oleva a priorinen menneisyys – virtuaalisuus, jota ei käsitetä enää suhteessa nykyhetkeen vaan ainoastaan omana itsenään (Deleuze 2004, s. 102–103; Olkowski 1999, s. 110). Tämä a priorinen menneisyys voidaan nähdä ikuisena läsnäolona jokaisessa nykyhetkessä, se ei tullut nykyisyyden jälkeen vaan oli jo siellä ajan itsensä olemisena (Deleuze 2004, s. 104; Lyotard 1990, s. 11). Tästä ajatuksesta seuraa, että nykyhetkikin itse asiassa on jo itsessään osa a priorista mennyttä. Se on "koko menneisyys kaikkein supistuneimmassa tilassaan". (Deleuze 2004, s. 103.) Potentiaalisuuden kannalta ajatus tämänkaltaisesta jokaista nykyhetkeä subsistoivasta menneisyydestä on jokseenkin huimaava. Kaikki mahdollinen on jo ollut virtuaalisesti: *"menneisyys on paljon enemmän kuin ajan ulottuvuus, se on kaiken ajan synteesi, jonka ulottuvuuksia nykyisyys ja tulevaisuus ainoastaan ovat"* (Deleuze 2004, s. 103. Vrt. Monaco 1978, s. 61). Nykyhetki on ainoastaan menneisyyden ikuista paluuta. (7)

Yössä ja usvassa Aion ja Chronos, virtuaalinen ja aktuaalinen muodostavat erottamattoman liiton. Deleuzen käsittein sitä voidaan kuvata kristallikuvaksi, joka on pinnoillaan jatkuvaa vaihtoa virtuaalisen ja aktuaalisen välillä (Deleuze 2000, s. 70). *Yössä ja usvassa* nykyisyys painuu menneisyydeksi ja muuttuu itsekin virtuaaliseksi uuden nykyisyyden korvatesa sen. Kuvaa teloitustaan odottavista ihmisistä seuraa kuva teloituksiin käytetystä kaasusta, sitä taas seuraa kuva kaasukammion nykyhetken tilassaan autiona bunkkerina. Rikkomalla sekä ajallisen kronologian että konventionaaliset kokijaan sidotut havainnon ja muistin mallit ja asettumalla menneen ja tulevan määrittämättömälle rajalle *Yö ja usva* asettaa kuvat suhteeseen, joka ei enää perustu saman toistamiselle vaan affirmoi eron sinänsä. Tällä rajapinnalla (usva) on kuvan potentiaali kertoa jotain joukkotuhosta (yöstä).

Yö ja usva kristallimaisessa muodossaan louhii muistin arkistosta uusia kuvia. Se pyrkii

tuomaan esiin erilaisia aika- ja voimasuhteita jotka koostavat joukkotuhon tapahtumaa. Kristallimainen elokuva ei yritä rakentaa kokonaiskuvaakaan menneisyydestä rationaliteetin sanelemien kokoamisohjeiden perusteella. Se pikemminkin pyrkii avaamaan menneisyyden tapahtuman sinänsä. Avaaminen taas ei ole koskaan kokoamisen tai yhteensovittamisen operaatio, vaan se tapahtuu aina erottamalla. Jokainen kuva, joka kristallimaisessa elokuvassa kytketään toiseen kuvaan, pyritään kytkemään siihen niin, että näiden kuvien välille syntyy katkos, jossa affirmoituu potentiaalinen ero. (Deleuze 2002, s. 179–180.) Elokuvassa potentiaalinen ero ei ole mitään muuta kuin elämä itse. Se on uusien kuvien syntymää. Virtuaalisen menneisyyden, Aionin avautumista kuvassa. Se on elokuvan tapa käsittää käsittämätöntä. Auttaa ajattelemaan sitä, mitä ei aiemmin ole voitu tai osattu ajatella. Tätä on elokuvan estetiikka ja etiikka.

Tero Karppi

[WiderScreen.fi 3/2007](#)

Viitteet

1. Artikkelini on osittain peräisin Pro gradu-tutkielmastani *Kuvittaa kuvittamatonta, käsittää käsittämätöntä –Toisen maailmansodan joukkotuho ja kuvan potentiaalisuus Gilles Deleuzen elokuva-ajattelun ja Alain Resnaisin elokuvan Yö ja usva valossa*. Turun yliopisto 2007. [\[takaisin\]](#)

2. Deleuze käsittelee liikekuvaa ja sensomotorista kerrontaa ensimmäisessä Cinema-teoksessaan. Sensomotorisen kerronnan periaatteita voidaan jäljittää neuvostoliittolaisen ohjaaja-teoreetikon Sergei Eisensteinin teoretisointeihin ja tarkemmin kolmeen jakoon, jotka koskevat elokuvan ja ajattelun suhdetta. Ensinnäkin sensomotorinen elokuva pakottaa ajattelemaan kokonaisuutta. Tämä kokonaisuus ei kuitenkaan ole elokuvan sattumanvaraisten osien muodostama summa vaan tuotteen kaltainen korkeampi orgaaninen ykseys, jossa osat kytkettyvät toisiinsa tiettyjen ehtojen ja riippuvuussuhteiden mukaisesti. Toiseksi, jos elokuva halutaan käsittää samankaltaisuutena, se ei niinkään jäljittele ulkoista todellisuutta vaan ihmisen ajattelua. Eisensteinin mukaan ainoastaan elokuva kykenee esittämään ajattelun kulun tai "sisäisen monologin" ja siis jäljittelemään todellisuutta siten kuin se psyykkisten prosessien kautta havaitaan. Kolmanneksi elokuva luo sensomotorisen ykseyden maailman ja ihmisen, luonnon ja ajattelun välille. (Ks. Deleuze 2000, 157-163; Aumont 1987, 68-69; Eisenstein 1988, 235, 248.) [\[takaisin\]](#)

3. Joukkotuhon käsitteellä viitataan tässä yhteydessä natsien "lopulliseen ratkaisuun", jonka seurauksena yli kymmenen miljoonaa ihmistä tuhoitiin saksalaisten keskitysleireillä, tuhoamisleireillä, sotavankileireillä, eutanasiakeskuksissa, Einsatzgruppenin teoissa ja juutalaisten ghettoissa. (Uhrien määrästä ks. Hirsch 2004,1, n1.) [\[takaisin\]](#)

4. Ehkä iskevempiä esimerkkejä ristiriidoista ovat mielipiteet, jotka vähättelevät holokaustia tai kieltävät jopa kokonaan sen tapahtuneen. Vuonna 2006 aikana tällaisia mielipiteitä on kuultu muun muassa Iranin pääministerin Mahmud Ahmadinejadin ja näyttelijä Mel Gibsonin suusta. [\[takaisin\]](#)

5. Vertoville "[k]inosilmä on sekä näkyvän maailman että paljaalle silmälle näkymätöntä maailman dokumentaarista elokuvallista tulkintaa". Elokuvaa on proteesi, näkemisen apuväline, kone, joka kykenee ylittämään ihmisen fyysiset ja psyykkiset rajoitteet ja tällä tavoin havaitsemaan ja kertomaan maailmasta jotain, mitä ihmissilmä ei tavoita. (Vertov 1984, 41, 87.) [\[takaisin\]](#)

6. Esimerkiksi Andrei Tarkovski määrittelee ajan immanenttien ominaisuuksien tutkimisen omien elokuviensa lähtökohdaksi. (Tarkovski 1989, 85.) [\[takaisin\]](#)

7. Menneisyyden ikuisessa paluussa ei kuitenkaan ole kyse saman paluusta vaan eron itsensä paluusta. Puhdas menneisyys aktualisoituu aina erilaisena suhteessa voimiin, jotka hajottavat ja jakavat spatiotemporaalista jatkumoa. (Vrt. Deleuze 2002b, 149.) [\[takaisin\]](#)

Lähteet

Aumont, Jacques (1987) *Montage Eisenstein (Montage Eisenstein, 1978)*. Trans. Lee Hildreth, Constance Penley, and Andrew Ross. London: BFI Publishing.

Bogue, Ronald (2003) *Deleuze on Cinema*. New York & London: Routledge.

Eisenstein, Sergei (1988) *Writings 1922-1934*. Trans. & ed. Richard Taylor. London: BFI Publishing.

Deleuze, Gilles (1990) *Logic of Sense (Logique du Sens, 1969)*. Ed. Constantin V. Boundas. Trans. Mark Lester & Charles Stivale. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2000) *Cinema 2: the Time-Image (Cinema 2, l'Image-Temps, 1985)*. Trans. Hugh Tomlinson & Roberta Galeta. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (2002a) *Cinema 1: the Movement-Image (Cinéma 1, L'Image-Mouvement, 1983)*. Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. London: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles (2002b) *Dialogues II*. Trans. Hugh Tomlinson, Barbara Haberjam & Eliot

Albert. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (2004) *Difference and Repetition (Différence et Répétition, 1968)*. Trans. Paul Patton. New York & London: Continuum.

Dienst, Richard (1994) *Still Life In Real Time*. Durham & London: Duke University Press.

Enckell, Mikael (1988) *Peiliin kirjoitettu - elokuvaesheitä..* Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Lyotard, Jean-Franç ois (1990) *Heidegger and "the Jews"*. Trans. Andreas Michel & Mark S. Roberts. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McQuire, Scott (1998) *Visions of Modernity*. London: Sage Publications

Monaco, James (1978) *Alain Resnais - The Rôle of Imagination*. London: Secker & Warburg.

Olkowski, Dorothea (1999) *Gilles Deleuze and the Ruins of Representation*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Rodowick, D.N. (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham & London: Duke University Press.

Rodowick, D.N. (2001) *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham & London: Duke University Press.

Tarkovski, Andrei (1989) *Vangittu aika. (Zapetsatljonnaja vremja)*. Suomeksi toim. Risto Mäenpää, Antti Alanen, Veli-Pekka Makkonen. Helsinki: Love kirjat

Turetzky, Philip (1998) *Time*. London & New York: Routledge.

Vertov, Dziga (1984) *Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov*. Ed. Anette Michelson. Trans. Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles, California, London: University of California Press.

© WiderScreen.fi 21.12.2007

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

