

WiderScreen.fi 2/2008  
28.9.2008

Kohti montaasipedagogiaa

Juha Oravala  
FT/YTM, tutkija  
Jyväskylän yliopisto / TaiKu

Tulostettavat versiot

- [htm](#)

- [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

## Kohti montaasipedagogiaa Kriittinen ja luova ajattelu media-, taide- ja elokuvakasvatuksen synteettisen ohjelman tulemisen viivoina

Nykypäivän mediatodellisuudessa ovat mediaa koskevia tietämisen ja kokemisen tavat laajalti muuttuneet. Lasten ja nuorten arkipäiväistynyt median käyttö on herättänyt uhkakuvia kasvattajien keskuudessa. Mediakasvatuksen tärkeys ja kriittisen medialukutaidon kehittäminen on nostettu avainasemaan maamme tulevaa tietoyhteiskuntakehitystä arvioitaessa (OPM 2005). Valtiollisella tasolla mediakasvatuksen keskeiseksi tavoitteeksi on asetettu lasten ehkäiseminen mediaväkivallalta ja pyrkimys väkivaltaisten mediasisältöjen vähentämiseen. Myös nuorille on organisoitu erilaisia mediakasvatustprojekteja.

Määritelmällisesti mediakasvatusta on pyrkimystä käytännön tasolla vastata yhteiskunnan teknologisoitumisen, kulttuurisen modernisaation ja mediakulttuurin mukanaan tuomiin kysymyksiin (Kotilainen 1999, 32–34). Mediakasvatusta ei itsessään ole yhtä tieteellistä näkökulmaa tai filosofiaa noudattava suuntaus, vaan sen voidaan ajatella sallivan eri pedagogiset lähestymistavat mediaa koskeissa opetuskäytännöissä. Median käsitteen määrittämisen terminologinen moninaisuus avaa kentän myös mediakasvatuksen käsittämiseen laajempaan, teoriaa ja käytäntöä toisiinsa yhdistävään aihekokonaisuuteen.

Tässä artikkelissa pohdin mediakasvatukseen liittyviä pedagogisia mahdollisuuksia yhteydessä mediafilosofisiin pohdintoihin median, kasvatuksen ja yksilösubjektien olemuksesta osana muuttuvaa aikaa. Pohdin mediakasvatuksen rajoja monikollisen tulemisen filosofian ja luovan tuotannollisuuden näkökulmasta, jolloin sen toiminta laajenee luontaisesti myös elokuva- ja taidekasvatuksen alueille. Keskeiseksi aiheeksi käsittelyssäni nousee kriittisen ja luovan ajattelun synteettinen yhteys mediakasvatuksen ohjelmissa, jota tarkastelen kehittämäni montaasipedagogian mallin lähtökohdista.

### Median vaikutuksen uhreista monikollisesti muotoutuviin minuksiin

Mediakasvatuksen kentällä psykologisilla tutkimuksilla on ollut keskeinen asema käytännön mediaopetuksen organisoimisessa. Suomalaisessa mediakasvatustutkimuksessa psykologisesta vaikutustutkimuksesta on muodostunut lähes kyseenalaistamaton tieteellinen auktoriteetti, jonka keskeisyys on ollut selvästi havaittavissa jo parinkymmenen vuoden ajan (Alitalo 1987; Aromaa 1987). Vaikutustutkimuksen tarkoituksena on yksinkertaisesti ollut tuottaa tieteellistä tutkimustietoa median vaikutuksista ja riskitekijöistä eri-ikäisten lasten ja nuorten kehitykseen. Lisäksi sen kautta on rakennettu kasvatusohjelmien perusteet ja suositeltava keinovalikoima, joiden kautta kasvattajat ja vanhemmat voivat kehittyä mediakasvattajina ja opastaa lapsia median oikeanlaiseen käyttöön. (Salokoski & Mustonen 2007, 14; Mäkelä 2005, 4–5.) Huolimatta tärkeydestään mediakasvatusta ei ole kuitenkaan syytä samaistaa lasten ja nuorten suojelukäytäntöihin median oletetuilta negatiivisilta vaikutuksilta.

Vaikutustutkimuksen juuret elokuva- ja mediakasvatuksessa juontuvat 1920- ja 1930-lukujen yhdysvaltalaisesta konservatismista, jossa kansanvalistajaperinteen hengessä uusien kulttuurimuotojen koettiin vaikuttavan haitallisesti kansalaisten moraalisiin ja erityisesti lasten kehitykseen. Modernisaation kehityksessä on tuntemattoman pimeää uhkaa pyrity torjumaan hämmästyttävän samankaltaisin argumentein aina 1500-luvun uskonnollisen sivistyneistön ristiretkistä alkaen. Lasten ja nuorten mediasuhteen tarkasteleminen moraalisen asenteen kautta on tarkoittanut jatkuvaa pyrkimystä median vaikutusten tunnistamiseen ja niiden kontrollointiin, koska kohteen olemus on ymmärretty tulen kaltaisesti hyvänä renkinä, mutta huonona isäntänä. (Fridlund 1989; Sihvonen 1988; Jacobs 1992; Turja 1992.)

Mediakasvatuksen perinteessä on Jukka Sihvosen (1992, 7) mukaan vaikuttanut ainakin kolme tunnistettavaa suuntausta: 1) moraalisen paniikin perinne, jossa tutkimuksen kautta on tuotettu tietoa esim. televisio-ohjelmien vaikutuksesta lasten väkivaltaisen käyttäytymisen lisääntymiseen; 2) ruiskeen tai rokottamisen perinne, jossa korostetaan medioiden seurauksia eli sitä kuinka esim. televisio vaikuttaa negatiivisesti perheeseen ja lasten älylliseen kehitykseen sekä 3) tajuntateollisuuden perinne, jossa korostetaan medioiden vaikutuksia käyttäjänsä asenteisiin, uskomuksiin ja mielipiteisiin. Yhteistä eri perinteille on ollut taipumus ymmärtää median luonne ja mediasuhteet suhteellisen yksinkertaisesti ja yksioikoisesti representaation aprioriteetteja säännönmukaisesti mallintavana kausaalisen vaikutuksena. Vaikutustutkimuksessa kasvatusta ehkä tärkeimpänä perustehtävänä on pidetty koululaisten "rokottamista" riittäväillä kyvyillä vastustaa medioiden kaikenlaisia negatiivisia vaikutuksia. Lisäksi tutkimuksen kautta on tuotettu suositusten ja toimintaohjelmien laatimista varten normatiivisia näkökulmia siitä mitkä mediasisällöt, televisio-ohjelmat ja elokuvat ovat laadullisesti parempia, mitkä huonompia (Rönneberg 1989; Sihvonen 1988, 146–147).

Vaikutustutkimukseen mukaan luettavissa tieteen suuntauksissa ilmennetään yhä edelleen käsitystä mediavaikutuksen jonkin asteisesta deterministisyydestä ja mekaanisuudesta, jossa katsojan oletetaan passiivisena vastaanottajana ajautuvan esim. mainostamisen, poliittisen vaikuttamisen sekä erilaisten valistusyritysten tahdottomaksi uhriksi. Vaikka kyseisen suuntauksen tutkijat myöntävät, että eettisesti hyväksyttävän vaikutustutkimusasetelman laatiminen voi olla liki mahdoton tehtävä ja että median omaa, erityistä vaikutusta on hyvin vaikeaa eristää muista elinympäristön vaikutuksista, pidetään kuitenkin selvänä itse perusasetelmaa, jonka mukaan media vaikuttaa lapsen ja nuoren kehitykseen yhteydessä ikään ja sosiaalisiin taitoihin sekä kasvuympäristön muihin malleihin. (Lagerspez 1987; Salokoski & Mustonen 2007, 16.)

Se, kuinka median olemus ja sen vaikutussuhde kokijaan ymmärretään, määrittelee pitkälti tutkimuksen kautta tuotettavan tulkinnan luotettavuuden kulloisenakin aikana. 1990-luvulta lähtien media- ja elokuvatuotimuksesta on pitkälti irtauduttu tiedotusopillisesti painottuneesta käsityksestä mediasta joukkoviestiminä tai laajempaan myös audiovisuaaliset mediat käsittävänä ryhmänä. Nykytodellisuudessa medialla tarkoitetaan yhä yleisemmin kaikenlaisia teknisiä laitteita, joiden avulla ihminen voi olla suhteessa todellisuuteen. (Malmberg 2008, 29–30.) Mediaa on nykykeskusteluissa alettu määrittelemään myös omanlaisinaan "elinympäristöinä" (*Umwelt*), kuten saksalainen mediafilosofi Frank Haartmann on esittänyt (Jokisaari, Parikka, Väliaho 2008, 9–10).

Mikäli tarkastelun lähtökohdaksi otetaan käsitys mediasta elinympäristönä, monivaikutteisena toimijan ja todellisuuden välisen yhteyden tuottamisen tilana, asettuu perinteinen käsitys subjektista passiivisena vastaanottajana ja yleisemminkin holistisena ja essentialistisena kokonaisuutena kriittisen luennan kohteeksi. Mietittäessä mahdollisuutta toisenlaisen, moninaisen subjekti-käsityksen soveltamiseen mediakasvatuksessa, voidaan tukeutua uudemman mannermaisen filosofian, feministisen teorian sekä kriittisen pedagogian ja kulttuurintutkimuksen pragmaattisissa lähestymistavoissa esiteltyihin teorioihin ja kriittisiin keskusteluihin parin vuosikymmenen ajalta. Nykyisen mediakasvatuksen käytännön opetusohjelmissä onkin sovellettu käsitystä aktiivisesti muotoutuvasta minästä, joka kykenee median vastaanottotapahtuman kaksisuuntaisessa tuotannollisessa prosessissa kriittisesti tulkitsemaan mediasisältöjä, mutta samalla lisäämään toimintakykyään ja elinvoimaansa affektiivisten kokemusten ja merkityksen intensiteettien affirmoimisen kautta (Halme 1999, 9–11; Sihvonen 1988; Grossberg 1995).

### Mediakasvatuksen yhteys modernin elokuvan tulemisen filosofiaan

Mediakasvatuksen historiassa elokuvalla ja erityisesti 1950-luvun ranskalaisen elokuvakulttuurin tekijäkeskeisellä lähestymistavalla on ollut läheinen yhteys oppialan kehitykseen, jonka aikakaudesta käytettiin määritelmää mediakasvatuksen esteettisen ja populaarin taiteen vaiheesta (Kotilainen/Kivikuru 1999, 18–19). Yleisesti ajatellaan, että tekijäkriitikkissä ja sen soveltamisessa elokuvakasvatukseen oli kyse katsojien esteettisen tajun, kokemuksen ja laadukkaammaksi arvetun taiteen ja kulttuurisen maun kehittämistä. Tällöin viitataan usein myös tiettyyn, feministisestä teoriasta esitettyyn tekijänpolitiikan kriittiseen luentaan, jossa auteurismin tulkitaan jatkavan romanttisen estetiikan taide- ja taiteilijäkäsitystä.

Elokuvalehti Cahiers du Cineman elokuvaesteettisen tekijä-kritiikin kehittäjistä eli sen yksittäisistä elokuvakriitikoista useiden ei voi kuitenkaan itse tulevana elokuvaohjaajina ajatella varauksetta samaistuneen siihen elokuvahistorian kaanoniin, johon heidät jälkistrukturalistisessa kritiikissä on usein liitetty ilman tarkempaa määrittelyä. Useat ranskalaisen uuden aallon tekijöistä olivat laajalti kiinnostuneita aikakautensa henkisistä virtauksista ja filosofisista keskusteluista, jotka vaikuttivat heidän näkökulmansa kehittymiseen. Modernin taide-elokuvan ominaispiirteinä pidetäänkin monitahoista esseistiikkaa ja estetiikkaa toisiinsa soveltavaa tutkivaa elokuvatyöä, jonka lähtökohdat ovat kriittisessä suhteessa klassisen elokuvakerronnan ilmaisullisia periaatteita kohtaan.

Väitöskirjassani (Oravala 2008) olen tarkastellut Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksen delezuelaisen luennan kautta kuinka tekijyyttä voidaan lähestyä monikollisen subjektiviteetti-käsityksen näkökulmasta kaksisuuntaisena tuotannollisena prosessina, jossa yhdistyvät toisiinsa analyttis-kriittinen ajattelu sekä kokemuksen merkitys ruumiillisen näkemisen, muistin ja aistimisen prosesseja yhdistävänä monikollisena järjestelmänä. Godard on läpi uransa ollut kiinnostunut elokuvan ontologiaan ja kommunikaatioon liittyvistä kysymyksistä. Hän on käsitellyt tutkivan elokuvakäsityksensä kautta elokuvateorian klassista representaation problematiikkaa elokuvan olemuksesta kielen ja kuvan välillä hahmotuvana mediana. Godard kritisoi yhtäältä käsitystä elokuvasta naturalistisena representaationa, ulkoisen tai sisäisen todellisuuden todenmukaisena heijastamana; toisaalta elokuvan kokemisessa ei ole hänen mukaansa myöskään keskeistä käsitteellinen representaatio, kulttuuristen skeemojen ja rationalistisen tiedon kautta tapahtuva kognitiivinen aistihavainnointi ja todellisuuden hermeneuttinen tulkinta. Godardin mukaan elokuvallinen esittäminen ja kokeminen eivät milloinkaan tapahdu elävässä nyt-hetkessä, vaan aina ontologisen "tulemisen" liikkeen tilassa ennen tai jälkeen läsnä olevaa hetkeä representoivia käsitteitä, sanoja ja nimiä. (Godard, Smith 1996, 38; Deleuze 1995, 38; Wright 2000, 54.)

Nykyisessä elokuvateoriassa modernia elokuvaa tarkastellaan pitkälti Gilles Deleuzen elokuvateosten (1986, 1989) myötä yhteydessä Nietzscheen, Spinozan ja Bergsonin ajattelusta juontuvaan ajallisen keston, muistin ja affektien liikkeen tuotannollisuutta ilmentävään filosofiaan. Moderniokuva kiteyttää olemuksessaan kyseisiä filosofeja toisiinsa yhdistävään

näkökulman, ydinajatuksen siitä, että konventionaaliset ymmärryksen ja ilmaisun kehukset estävät kokemuksen tulemisen ja ajattelun liikkeiden täyttä affirmaatiota. Elokuvan ymmärretään tässä kehuksessa muodostavan representaation rakenteen ja sensomotorisen skeeman ylittävän monitahoisen voimien kentän, spirituaalisen automatiikan, joka muodostaa kaksisuuntaisen kokemuksen ja ajattelun tilan jatkuvassa kuva-aineuksen muutoksen liikkeessä.

Montaasin keskeisenä funktiona modernissa elokuvassa on toimia ilmaisun ja havainnon immanentissa risteyskohdassa katalyyttinä, joka kytkee aistihavainnon kognitiivisia ja ruumiillisia prosesseja sekä ajattelun liikkeitä kuva-aineuksen figuratiivisiin muutoksiin. Sisäinen automatiikka synnyttää ei-käsitteellisen halun ja virtuaalisten intensiteettien tiedostamattomien voimien affirmatiivisten linjojen kautta kokemusta monikollisena tulemisena tuotannollisena yhteytenä puhdasta kestoja kristallisoivien aikakuvien, semanttisesti ja esteettisesti epätarkkojen kuvausten sekä ei-lineaarisen kerronnan monitasoiseen ilmenemiseen. (Deleuze 1992, 35.) Godard on kuvannut montaasin kautta muodostuvaa käsitteen ja kuvan kaksisuuntaisen liikkeen ei-dialektista olemusta ja elokuvallisen kokemuksen moniaistista yhteyttä *'muotona, joka ajattelee'* (Godard & Ishaghpour 2005, 52).

Montaasi ajattelu kytkeytyy filosofisena periaatteena jo itsessään konstruktiviseen tulemisen ontologiaan, joten kriittisen ajattelun ja kokemuksen tapahtumaluontoisuuden immanentinen kaksisuuntaisuus on luonnollisesti myös hahmottelemani montaaipedagogian lähtökohtana. Mediakasvatuksen historiassa tämä yhtäläisyyden periaate kriittisen ajattelun ja kokemuksellisuuden korostamisen välillä ei ole aina ollut lainkaan näin nykyisestä teoriakontekstista käsin itsestään selvydeltä vaikuttava asia. 1950-luvulla mediakasvatuksen esteettisen ja populaarin taiteen vaiheessa korostettiin kokemusta, josta pian siirryttiin lähes päinvastaiseen näkökulmaan 1960-luvun lopulla laajemmin yleistyneeseen kriittisen representaation vaiheeseen (Kotilainen/Kivikuru 1999, 18–19). 1980-luvulla oli palattu jälleen takaisin katsojasubjektin sisäisen kokemusmaailman korostamiseen ja korostettiin kuinka mediarepresentaatioiden kriittisen analyysin ja mediatiedon liiallisen soveltamisen myötä kadotetaan yhteys aitoon kokemuksellisuuteen (Rönberg 1990).

Mediakasvatus on soveltanut näkökulmissaan yleisiä tieteen kentillä ilmenneitä virtauksia, jotka ovat yhtäläillä jatkuneet tietyissä, vakiintuneiksi tosiasioiksi yleistyneissä tulkinnoissa ja kritiikeissä. Eräs kiinnostava tulkintojen sateenkaari on ollut Godardin elokuvataiteesta esitetyt kategoriset määrittelyt, joissa on näkökulmasta riippuen esitetty vastakkaisina toituksina hänen tuotantonsa linkittyminen yhtäältä romanttisen taidekäsityksen perinteeseen, toisaalta yhteiskuntakriittiseen poliittiseen modernismiin. Nämä Godardin tyylikausien muunnoksista juontuvat tulkinnat esittävät näkökulmia godardilaiseen elokuvaan dialektisen ajattelun lähtökohdista, jolloin niiden horisonttiin kuuluu periaate yhden vallitsevan totuuden olemassaolosta ennen kuin vastakkaisella tulkinnalla toisin todeksi osoitetaan. Väitöskirjassani olen esittänyt godardilaisen elokuvakäsityksen deleuzelaisen rekonstruktion kautta näkökulman kuinka tieteellisten tulkintojen tulisi kommunikoida samalla ontologisella ja tiedollisella asteella kuin se empiirinen kehys, josta milloinkin on kysymys (Oravala 2008, 110–111).

### Montaasi, elimetön ruumis ja intensiteettien kartat

Godardin montaasi-käsitystä *'muotona, joka ajattelee'* voidaan lähestyä Deleuzen spinozalaisen spirituaaliselle automatiikalle rinnasteisen Deleuzen ja Félix Guattarin (1985; 1987) halu-koneen tai elimettömän ruumiin (*Body without Organs*, alkup. *Corps sans Organes*) käsitteen kautta. Deleuze ja Guattari purkavat käsityksen transsendentaalisubjektista ajattelun ja kokemuksen essentialistisena keskuksena (*'minä ajattelen'*). Käsite elimetön ruumis kytkeytyy Deleuzen ja Guattarin filosofisessa ohjelmassa monikollisen rihmasto-ontologian tapahtumiseen kahden fuusionaalisen monikollisuuden (virtuaalisen ja aktuaalisen) välisenä, alati varioituvana tuotannollisena suhteena. Deleuze ja Guattari argumentoivat itseorganisoiuvasta sekä jatkuvassa muutoksessa olevasta tietämisen ja kokemuksen järjestelmästä, jossa "sisäinen" ja "ulkoinen" ovat immanentisti sisäistyneet rihmaston dynaamiseen ja monikolliseen tapahtumiseen. Kun subjektin kokemuksen ja ajattelun ehdot eivät palaudu käsitejärjestelmän apriori asettamiin rajoihin, subjektiviteetti hahmottuu ennemminkin itseorganisoivan järjestelmän sisäisen automaation (*'se ajattelee'*) perspektiiviksi tai paikaksi.

Elimettömän ruumiin problematiikassa on kysymys eräänlaisesta muutoksen taiteesta, jossa olemista, tietoa ja moraalia käsittelevät kysymykset ymmärretään eettisinä kysymyksinä. Olemisen ja tietämisen määrittävät tällöin aistimellisuuden näkökulmasta, elämään itseensä (aikaan ja ainekseen) liittyvien vitaalisten voimien, virtuaalisten intensiteettien ja energioiden affirmaationa suhteessa jo olemassa oleviin aktuaalisiin muotoihin osana tulevaisuutta kohti suuntautuvaa tulemisen liikkeen tuottamista. (Foucault 1985, xii–xiii; Deleuze ja Guattari 1987, 149–154.)

Elimetön ruumis on itse itseään tuottava abstrakti kone, joka asettaa geometrisen diagrammin kaltaisesti ei-hahmollisen alueen, tasangon (immanenssin taso) ja piirtää kartan siitä mihin ajattelussa ja kokemisessa voidaan suuntautua. Elimetön ruumis on aineksen virtuaalisen intensiteettien, molekulaaristen virtausten, halun energioiden ja nomadisten yksittäisyyksien eroamisen liikkeiden autopoettinen järjestelmä, joka on erottamattomassa, kaksisuuntaisessa yhteydessä aineksen aktuaalisten eli molaaristen muotojen ja fyysikaalisten kokoelmien järjestymiseen orgaanisiksi kerrostumiksi (strata), jotka ulottuvat energeettisistä fyysikkemiallisiin ja geologisiin, sosiaalisiin ja kulttuurisiin prosesseihin. Näiden suuntien (virtuaalinen/aktuaalinen, molekulaarinen/molaarinen) välillä ilmenee periaatteellinen, mutta

ei kuitenkaan absoluuttinen raja. Tulemisen ontologian eettinen problematiikka liittyy siihen kuinka tuottaa 'molaarisia kokoumia' monikollisina orgaaneina, jotka vastustavat organismien jäykkiä sääntöjärjestelmiä ja samalla affirmoivat ei-käsitteellisen aineksen ja virtuaalisten intensiteettien vitaalisia prosesseja. (Deleuze 1988, 122; D/G 1987, 152–161, 203; Ansell-Pearson 1999, 153–154; Patton 2001, 1152–1153.)

Deleuzen ja Guattarin käsitys elimettömästä ruumiista pitää sisällään myös ajatuksen ihmisluontoon kuuluvista ei-inhimillisistä tulemisista, jotka ovat orgaanien molaaristen käsitteiden ylittäviä, affekteista ja persepteistä koostuvia, molekulaarisia, intensiivisistä ja ei-orgaanisia prosesseja. Heidän *Anti-Oedipus* -teoksessa (1985, alkup. L'Anti-(Eedipe 1972) esittämässä kritiikissä psykoanalyysiä kohtaan korostuu halun tuotannon palautumattomuus oidipaaliin sekä tätä ylläpitävän representaation lainalaisuuden ylittäminen. Tulemisen ontologiassa on kyse kokemuksen uusien monikollisten tasojen rakentumisesta ja tapahtumien luomisesta juuri molekulaarisella tasolla, ei molaarisesta toiseksi lajiksi tai muuksi organismiksi muuttumisesta. Affektien ja halun tuotannossa käsitteiden struktuureista vapautetut intensiteetit löytävät uusia reittejä ja tulemisen alueita ja eräällä tavalla "pettävät" luonnollisten tyyppien orgaaniset järjestykset olemalla yksittäisiä, autopoettisia koneita. (Ansell-Pearson 1999, 179–181.)

Deleuze ja Guattari korostavat vähemmistöjen asemaa ja merkitystä kaikenkokoisten muutoksen prosessin tapahtumisessa. Yhteiskunnan valtarakenteisiin liittyy pyrkimys vakiinnuttaa kulttuurista stabiliteettia, tuottaa diskursiivisesti konstruoituja eroja ja artikuloita yleisesti tunnettuja tosiasioita, joita enemmistö aktualisoi ja legitimoii erilaisten kulttuuristen käskyansojen ideologisina piilofunktiona. Rakenteiden uusiutuminen edellyttää kuitenkin vähemmistöä, muutoksen itujen täytyy tulla rakenteiden ulkopuolelta eli marginaalista, koska pysyvyyteen tähtäävä rakenne ei kykene uudistamaan itseään. (D/G 1987, 105–107; Deleuze 1995, 97–99.) Enemmistön vallan dialektiseen logiikkaan kuuluu pyrkimys sulauttaa muutoksen liikettä ja variaatiota ilmenevä vähemmistö osaksi yhteiskunnan yleisiä rakenteita. Jatkuva jännite ilmenee kuitenkin siinä, että enemmistö ja vähemmistö ilmentävät erilaista ajattelumallia, edellinen rakenteellista dialektiikkaa jälkimmäinen nomadista tulemisen ontologiaa. Tuotannolliseen nomadi-vähemmistöön ei tässä tapauksessa voida ajatella kuuluvaksi yhteiskunnan toiminnan rakenteellisia dysfunktioita kuten esim. rikollisuutta, työttömyyttä ja rasistisia artikulaatioita, joita yhteiskunta eräällä tavalla tarvitsee ja joita se säätelee normaalin vallan rakenteen ylläpitämiseksi.

Elimettömän ruumiin monikollisten kokoumien erityiset tulemisen viivat eroavat enemmistön ylläpitämistä olemisen ja ajattelun tavoista. Deleuze näkee esimerkiksi eläimen ja lapsen (tai nuoren) olemisen erityisyyden sitä representaation logiikkaa vastaan, että ne eivät määrity ainoastaan alisteisessa suhteessa aikuisen (lapsi) tai ihmisen (eläin) kategoriaan. Elimettömien ruumiiden tulemisen paradoksaalinen yhteys orgaanisiin rakenteisiin täytyy Deleuzen mukaan ajatella näin humalaisen pragmatismen lähtökohdan kautta, eli suhteet ovat termiensä ja jäsentensä ulkopuolella (eivätkä palautettavissa niihin). Rihmastollisessa kokonaisuudessa (vastakohtana puun lineaariselle hierarkialle) kullakin hetkellä vallitsevat ulkoiset suhteet tuottavat kokonaisuutta, joka konstruoutuu ja kehittyy yhteydessä osiensa erityisistä tulemisen muodoista. (D/G 1987, 154; Deleuze 2007, 95–97.)

Suhteiden yhteys fragmentaarisin osiin ei pitäydy uskollisena lajien käsitteille, vaan suhteiden kombinaatiot täytyy keksiä ja luoda intensiteettien vapauttamisen kautta ennennäkemättömiksi, monimutkaisiksi affektiivisiksi kokoumiksi. Deleuzelle (2007, 97) luonto on monikollisten suhteiden asettamisen prosessi, ei kokemusta edeltävä ja sitä määrittävä lakien totaliteetti. Myöskään sosiaaliset suhteet eivät ole Deleuzen mukaan mitään olemassa olevia tosiasioita, vaan konstruktioita. Vain keksimisen kautta suhteet voivat kehittyä elävien olentojen välillä ja muodostua eräänlaiseksi melodialtaan harmoniseksi yhteiskudokseksi (esim. erilaiset fani-identiteetit). Nuorten elämään kuuluva jatkuva muutos ja identiteetin etsiminen erityisesti fanikulttuurien eri suunnilta hahmottaa tätä ihmisryhmää heterogeenisena ja yhtenäisenä kategoriana. Nuorten elämä on ontologisen tulemisen liikkeessä, jossa siihen liittyviä moninaisia eri vaiheita voidaan tarkastella olemisen ja kokemisen muotoja tuottavien elimettömien ruumiiden käsitteistöllä.

Affektien ja intensiteettien vapaan tuotannollisuuden hahmottumista voidaan tarkastella myös kartografian näkökulmasta. Deleuze asettaa karttojen rihmastoajattelun psykoanalyttista genealogiaa vastaan, sillä toisin kuin jälkimmäisessä, jossa pyritään rekonstruoimaan tulkintaa olemiseen vaikuttavista alkuperistä, karttojen kautta tavoitellaan päällekkäisten siirtymien arviointia näkökulman suuntautuessa kohti tulevaa. Kartat eivät ole vain geografisten tilojen matkoja mallintavia kokonaisuuksia, vaan myös karttoja intensiteettien tiheydestä, affektien jakautumisesta tiedostamattoman reiteistä, joita voidaan jatkuvasti muokata ja muuntaa uudelleen. Deleuzen lisäksi muun muassa Lawrence Grossberg (1995) on argumentoinut kartoista konstruktioina, joissa liikereitit eivät ole vain merkittyjä matkoja vaan samalla myös symbolisen ja imaginaarisen rajan ylittäviä, affektien laskoksiksi (*fold, le pli*) tulemisia virtuaalisten intensiteettien ja aktuaalisten voimien välillä (Deleuze 1993). Karttojen tuottamisen yhteys elimettömän ruumiin monikollisiin tulemisiin voi ilmetä mitä erilaisimmissa asiayhteyksissä, mutta erityisesti taiteen eri muodoissa ja elokuvan ontologisissa tapahtumisissa. (Deleuze 2007, 102–105.)

Elokuvan affektiivista kokemussuhdetta voidaan lähestyä karttojen tuottamisen näkökulmasta ja ottaa lähtökohdaksi tekijänpolitiikan myötä vakiintuneen filmihulluuden käsitteen. 1950-luvun elokuvakulttuurin myötä elokuvan historiaan suuntautunut tiedollinen sivistysprojekti sai konkreettisen kiteytymänsä filmihulluudessa, joka oli elokuvaa kohtaan suunnatun intohimon kulttuurinen muoto. Auteur -kritiikin kehittäjä ja elokuvakasvattajat olivat tärkeitä edelläkävijöitä ja symbolisia tienviittoja elokuvallisen kulttuurin ja elämäntavan kehittämisessä. Vaikka filmihulluuden "kulttia" osittain määritteli perinteinen valistuksen

dialektiikka ja pyrkimys lisääntyneen tiedon kautta "sofistikoituneemman" elokuvamaan kehittämiseen, lienee itsestään selvää subjektiivisen kokemustavan merkitys filmihulluuden olemuksessa. Kuten ranskalainen elokuvakasvattaja Alain Bergala on todennut, kyse ei ole vain kasvattamisesta hyvään makuun, vaan yleisemmästä pyrkimyksestä oppia rakastamaan elokuvaa, joka voi samalla lisätä kriittisyyttä ja synnyttää laajempaa perspektiivisiä asioihin (Kukkola 2004, 51–52).

### Kohti montaasipedagogiaa

Kun mietitään eteenpäin ajatusta taide-, elokuva- ja mediakasvatuksen kysymyksenasetteluja toisiinsa yhdistävästä montaasipedagogiasta, johtotähtenä on pyrkimys luoda perinteisten elokuva-, taide- ja mediakasvatuksen ohjelmien välille toiminnallista yhteyttä uudemman elokuva- ja mediafilosofian näkökulmasta. Ajatuksen ytimessä on luoda käytännön opetushankkeita tukeva uusi pedagoginen malli, jossa teoriaa (estetiikka, mediateoria, elokuvafilosofia, kriittinen pedagogia ja kulttuurintutkimus) voidaan konkreettisesti hyödyntää oppimisen apuvälineenä. Montaasipedagogiassa tavoitellaan abstraktin rihmastoajattelun ja bio-formalististen montaasiteorioiden soveltamista monikollisten karttojen eli immanenssin tasojen konstruktioon media-/elokuva- ja taidekasvatukseen tavalla, jossa on yhtymäkohtia myös Jukka Sihvosen (1996, 24) visioon uudenlaisen mediatietoisuuden tai mediatajun synnyttämisestä.

Montaasipedagogian ytimessä on rihmastoajattelun myötä tekijän, teoksen ja kokijan välisen kommunikatiivisen yhteyden ja erityisesti tekijyyden uudenlainen määrittäminen. Deleuzelaisen pluralistisen empirismin mukaan elokuvan ja katsojan välisen kokemussuhteen ei voida esittää ontologisessa mielessä eroavan muista tuotannollisista yhteyksistä rihmaston moneuksien loputtomassa universumissa. Elimetön ruumis voi muodostaa koneellisen automatiikan kautta immanenssin tasoja ja käynnistää monikollisten kokoumien konstruktion yhteydessä aineksen sarjallisiin jatkuvuuksiin riippumatta siitä kohdistuvatko tutkivan aistihavaitsemisen prosessit luontoon, kulttuurisiin artefakteihin, mihin tahansa mediaan tai elokuvaan. Kuten nykyisessä mediafilosofiassa yhä yleisemmin määritellään, elokuvan voi yhtäältä nähdä rinnastuvan yhdeksi monista medioista, joiden avulla ihminen voi olla suhteessa todellisuuteen (Malmberg 2008, 29–30). Toisaalta elokuvan voi Gilles Deleuzen elokuvateoksissaan esittämän näkökulman mukaisesti nähdä muodostavan omalakisena ja erityisen ajattelun, kokemisen ja kommunikaation järjestelmän, jonka erityisyys mediaan liittyy sen kykyyn materialisoida tiedostamatonta eli Deleuzen määritelmän mukaan ei-käsitteellisen aineksen virtuaalisia intensiteettejä. Elokuva monessa suhteessa tuo aistimellisesti havaittavaksi immanenssin tason, joka on monitasoisesti avoin rihmasto lukemattomille sisäänkäynneille.

Deleuze on elokuvafilosofiassaan jatkanut pluralistisen empirismin autopoiesiksen konstruktivisen ideaa ja argumentoi elokuvaontologiasta, jonka ytimessä on juuri subjekti/objekti-kommunikaatiosuhteen rekonstruktio elimettömän ruumiin ja kerrostumallisen organisaation välisen problematiikan lähtökohdista. Deleuzelaisesta kontekstista käsin ei ole vieras ajatus keskustella elokuvan ontologisesta jatkuvuudesta valkokankaan ja elokuvavälin ulkopuolellakin.

Elokuvallisessa kokemisessa ei ole Deleuzen vitalistisen ja konstruktivistisen elokuvafilosofian mukaan kysymys vain elokuvateoksen katsomisesta ja sen representaation kautta jäsentävästä havaintopsykologisesta rekonstruktioista katsojan mielessä. Katsoja luo elimettömänä ruumiina (BwO) immanenssin tasoja, jotka ovat olemukseltaan eräänlaisia virtuaalisia valkokankaita, joissa spirituaalinen automatiikka konstruoi autopoieettisesti aktuaalisesti aistittujen ja havaittujen asioiden ja termien suhteista moniaistisia kokemustapahtumia, opittuja tietoja, merkityksiä, muistikuvia ja intensiivisiä haluja toisiinsa kytkeviä monikollisia kokoumia. Erityisesti modernin elokuvan ja montaasin muuntuneen funktion myötä voidaan Deleuzen mukaan nähdä elokuvan ainutlaatuinen kyky synnyttää ajan puhtaan keston estetiikalle rakentuvia kuvallikeitä. Uudenlainen moderni montaasikäsitys ilmeni etenkin Jean-Luc Godardin pyrkimyksenä luoda elokuvasta spirituaalinen automatiikka, joka tutkii kuva-aineksen aktuaalisia liikkeitä ja tuottaa kahden kuvaelementin välillä uusia yhteyksiä, ei-tiedolliseen haluun perustuvia erottautumisia ja tulemia persepteiksi ja affekteiksi. (Flaxman 2000b, 92–93; Schwab 2000, 109–112; Mullarkey 1997, 451.)

Montaasin filosofiaan kuuluu lähtökohtaisesti sekä suhteita ja termejä tutkiva analyttis-kriittinen havainnointi, että tähän itsessään yhdistyvä emootioiden ja syvempien kokemuksellisten affektien konstruktio; toisin sanoen 'tunteen ja teesin' luonnollinen rinnakkaiselo, kuten jo Sergei Eisenstein 1920-luvun montaasiteorioissaan argumentoi. Pohdittaessa kokijan luovan tekijyyden merkityksen lisääntymistä uudemman estetiikan näkökulmasta joudutaan kuitenkin jonkin verran arvioimaan uudelleen käsitystä elokuvateoksen olemuksesta verrattuna Eisensteinin formalistiseen ajatteluun. Edellä esitettyjen teoreettisten mallien valossa taiteellinen tekoprosessi, elokuvan kommunikoivuus teoksena ja sen tulkinallinen vastaanotto eivät ole enää rihmaston tuotannollisissa ontologiassa kategorisesti erotettavissa toisistaan. Verrattuna elokuvantekijä-tutkijaan, joka taiteensa kautta tutkii termien ja liikkeiden suhteita, "kokija-tutkija" tuottaa itsensä elimettömäksi ruumiiksi tuleminen, jossa (analogisesti elokuvantekijän lähtötilanteeseen ennen elokuvantekoa) elokuva toimii katsojalle yhtenä immanenssin tasona tuotannollisten paon viivojen eroamiseen.

Taide-elokuvan ja erityisesti montaasin tarjoamalla monialaisella näkökulmalla on paljon annettavaa nykypäivän mediakasvatukselle. Hämmöttäessäni montaasipedagogiassa

sovelletaan taide-elokuvakasvatuksen yhteyttä mediakasvatukseen, joka näkökulmana juontuu jo uuden aallon tekijänpolitiikasta ja Godardin tutkivasta lähestymistavasta elokuvaan, televisioon ja muuhun audiovisuaaliseen mediaan. Godard on soveltanut tutkivassa elokuvakäsityksessään niin kriittisen representaation ideoita muun muassa television ja populaarikulttuurin diskursiivisten muotojen tutkimisessa, kuin fenomenologisen filosofian lähtökohtia kokemuksen syvempien ajallisten prosessien luotaamisessa tarkastelemalla elokuvaa sisäisten voimien ja ei-käsitteellisten voimien aktualisoimisen kenttänä.

Godard näkee elokuvan ja television olemusta määrittävän eron nimenomaan niiden esteettisen muodon ajallisessa jäsentymisessä: elokuvakokemus syntyy kaksisuuntaisessa yhteydessä aistimellisten kuvien ja sisäisen ajallisuuden virtuaalisten liikkeiden välillä, kun taas television ajallinen sykli korostaa välitöntä, läsnä olevaa nykyhetkeä vahvojen kulttuuristen koodien (talous, uutiset, viihde, muoti) rakentamana. Televisio rakentuu lisäksi sen kommunikatiivisen funktion johdosta enemmistön kielen ja skeemojen varaan, jolloin se ei tarjoa juurikaan mahdollisuuksia vähemmistön hallitsevasta diskursista poikkeaviin artikulaatioihin. Elokuvan ja audiovisuaalisen taiteen eri muotojen kautta voidaan tutkia mediakulttuurin symbolisia valtarakenteita ja mediatietoisuutta jäsentävien skeemojen rajoja sekä pyrkiä tuottamaan valtavirtamedian kritiikkinä sen koodistojen ja nykyhetken läsnäolon ylittävää "liiallista" merkitystä, ei-kielallisen aineksen sisäisen tai hiljaisen estetiikan keinoin. Audiovisuaalinen taide-estetiikka myös purkaa valtavirtamedian totuuden representaatioiden ideologista illuusiota ja tuottaa tiedostamattoman tuntemattoman ja irrationaalisen logiikan suoran yhteyden kokemuksen monikolliseen rakentumiseen. (Godard, Bachmann 1998, 129–132; Godard, Cott 1998, 94–95.)

Näkökulmassa montaasipedagogiaan korostuu nimenomaisesti analyttis-kriittisen ja kokemuksen affektiivisen tuotannollisuuden yhdistyminen toisiinsa elokuva- ja mediakasvatuksen monikollisen oppimisen lähtökohtana. Kuvien ja mediaesitysten merkityssuhteita tutkivassa näkökulmassa voidaan ja tulee soveltaa molempia tarkastelun suuntia. Montaasipedagogiassa toteutuu yksisuuntaisen ja hierarkkisen kasvatusfilosofian kritiikki, koska mallissa korostetaan oppilaan ja kokijan omaehtoista ja autopoettista kasvamista luovaan ja kriittiseen tekijyyteen. Keskiöön nousee opettajan ja oppilaiden roolien uudelleenarviointi, sillä opettajan tulee kyetä luomaan oppimistapahtuma, jossa hän itse toimii eräänlaisena opetusvirtojen ohjaajana ja sovittajana. Opettamisen auktoriteetti täytyy legitimoitua mielekkään oppimistapahtuman organisoimisen itsensä kautta, jota luonnollisesti sovitetaan käytäntöön opiskelijoiden tason ja lähtökohtien mukaisesti. Opetusta voidaan lähestyä montaasifilosofian konkretisoimisena käytäntöön, jolloin opetuksesta tuotetaan myös eräällä tavalla monikollisesti affirmoivaa taidetta. Olennaista mallissa on oppia ajattelemaan suhteiden kautta rakentuvia tuotannollisia liikkeitä, jotka vaikuttavat yhtä lailla niin aistimellisten kokemus- ja kriittisten ajatteluprosessien tapahtumiksi tuottamisessa.

Opetustapahtuman luomisessa on tärkeää myös löytää tuotannollinen yhteys opiskelijoiden yksilöllisten kokemusten ja kiinnostuksenkohteiden sekä käsiteltävän teeman välillä. Affektien luova merkitys on hyvin olennaista kaikessa oppimisessa, ei vähiten kiinnostuksen heräämisen ja motivaation säilymisen kannalta. Myös kriittisen media-analyysin harjoittamisessa voidaan hyödyntää kokemuksen tasoa ja etsiä merkityssuhteiden konstruoinnin risteyskohtia yksityisen ja yleisen välillä. Montaasipedagogiaan sisältyvissä kriittisen media-analyysin harjoitteissa opitaan soveltamaan suhteiden konstruktivistista ontologiaa dekonstruktivistisen luennon ja rekonstruoivan lähestymistavan kannalta. Edellisen kautta analysoidaan kriittisesti kuinka mediarepresentaatiot ovat diskursiivisesti, esteettisesti ja teknologisesti konstruoituja kokoumia, joiden ideologisina funktioina on synnyttää moninaisten suhteiden verkosta kategorisia totuuksia ja skemaattisia malleja identiteetin muodostumisen perustaksi. Jälkimmäisen lähestymistavan kautta voidaan vastaavasti hakea ja keksiä tuotannollisia yhteyksiä eri mediasisältöjen välillä, joilla on positiivisia vaikutuksia kokemuksen monikolliseen tapahtumiseen.

Montaasipedagogian käytännön toteuttamisessa tulee pyrkiä monitasoisiin koulutusohjelmiin, joissa opiskelijoiden lähtötasosta riippuen voidaan teoreettista opetusta yhdistää käytännön media-, elokuva- ja taidetyöpajojen toimintaan. Mediakasvatuksessa ei pidä tyytyä vain audiovisuaalisen median kykyjen kehittämiseen, vaan opetusta tulee kehittää monivaikeutisemmaksi malliksi, jossa perinteinen elokuvakasvatus – klassikonäytännöt, elokuvaesittelyt ja analyysikurssit – kytkeytyy mediasisältöjen kriittiseen tarkasteluun sekä nuorten omaehtoisen tekemiseen ja itseilmaisuuksiin tähtäävään taidekasvatukseen. Montaasiajattelun soveltamisen kautta opetukseen voidaan löytää synteettinen näkökulma audiovisuaalisuuden eri puolien yhtäläiseen ilmentämiseen ja siten saavuttaa monipuolisempi tietoisuuden taso ja luotettava kokemuksen virtojen affirmaatiota luotsaava majakka nykyisen mediatodellisuuden pluralistisessa ristiaallokossa.

Juha Oravala

[WiderScreen.fi 2/2008](http://www.widerscreen.fi/2/2008)

## Lähteet

- Alitalo, T. (1987) Väkivaltatutkimuksen suhde elokuvaan. Teoksessa Lappinen, Paloviita, Pulkkinen, Siltala (toim.) *Tarvitaanko sensuuria? 7 asiantuntijamielipidettä aiheesta*. Helsinki: Click ry, 41–51.
- Ansell-Pearson, K. (1999) *Geminal Life : The Difference and Repetition of Deleuze*. London, UK: Routledge.
- Aromaa, K. (1987) Aiheuttaako väkivaltakuvausten runsas harrastaminen väkivaltarikollisuutta?. Teoksessa Lappinen, Paloviita, Pulkkinen, Siltala (toim.) *Tarvitaanko sensuuria? 7 asiantuntijamielipidettä aiheesta*. Helsinki: Click ry, 31–40.
- Bachmann, G. (1998) The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard. In David Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 128–139.
- Cott, J. (1998) Godard: Born-again Filmmaker. In David Sterritt (ed.) *Jean-Luc Godard – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 91–99.
- Deleuze, G. (1986) *Cinema 1: The Movement-Image*. Transl. H. Tomlinson & B. Habberjam. London and New York: The Athlone Press. Orig. *Cinéma 1 – L'image-mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, G. (1988) *Spinoza – Practical Philosophy*. Transl. R. Hurley. San Francisco: City Hights Books. Orig. *Spinoza: Philosophie pratique*, 1970. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1989) *Cinema 2: The Time-Image*. Transl. H. Tomlinson & R. Galeta. London: The Athlone Press. Orig. *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- Deleuze, G. (1992) On "Sur et sous la communication". Three Questions About "Six Fois Deux". In Raymond Bellour & Mary L. Bandy (eds.) *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991*. New York: The Museum of Modern Art, 35–41.
- Deleuze, G. (1993) *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Transl. T. Conley. Minneapolis: University of Minnesota Press. Orig. *Le pli – Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.
- Deleuze, G. (1995) *Negotiations. 1972–1990*. Transl. M. Joughin. New York: Columbia University Press. Orig. *Pourparlers 1972–1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- Deleuze, G. (2007) *Kriittisiä ja kliinisiä esseitä*. Suom. Anna Helle, Merja Hintsa ja Pia Sivenius. Helsinki: Tutkijaliitto. Alkup. *Critique et clinique*. 1993. Paris: Les Editions des Minuit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1985) *Anti-Edipus. Capitalism and Schizophrenia*. Transl. R. Hurley, M. Seem, H. R. Lane. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Orig. *L'Anti-Edipe*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Transl. B. Massumi. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Orig. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- Flaxman, G. (2000) Cinema Year Zero. In G. Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 87–108.
- Foucault, M. (1985) Preface. In Deleuze, G. & Guattari, F. *Anti-Edipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press, xi–xiv.
- Fridlund, B. (1989) Ristiretkellä populaarikulttuuria vastaan. Kansanvalistajaperinne. Teoksessa Uhka silmälle. *7 Esseitä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Tilda Maria Forselius, Seppo Luoma-Keturi (toim.). Like: Helsinki, 159–184.
- Godard, J-L. & Ishaghpour, Y. (2005) *Cinema. The Archeology of a Film and the Memory of a Century*. Oxford, New York: Berg.
- Grossberg, L. (1995) *Mielihyvän kytkennät. Risteilyjä populaarikulttuurissa*. Tampere: Vastapaino.
- Halme, K. (1999) Hei, kuka muokkaa maailmankuvaamme? Teoksessa Matti Välimäki (toim.) *Elävästi kuvaa. Kokemuksia lasten ja nuorten elokuvaopetuksesta*. Helsinki: BTJ kirjastopalvelu/ETKK, 9–11.
- Jacobs, L. (1992) Moraalinkohentajat ja katsojakunta. USA:n 1930-luvun elokuvakasvatusliike. *Lähikuva 2/1992*, 18–29.
- Jokisaari, O-J, Parikka, J. & Väliaho, P. (2008) In medias res – Johdanto. Teoksessa Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka & Pasi Väliaho (toim.) *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Turku: Eetos, 7–28.
- Kotilainen, S. (1999) Mediakasvatuksen monet määritelmät. Teoksessa Sirkku Kotilainen, Mari Hankala, Ullamajja Kivikuru (toim.), *Mediakasvatus*. Helsinki: Edita, 31–42

Kotilainen, S., Kivikuru, U. (1999) Mediakasvatus ihanteiden ja todellisuuden ristipaineessa. Teoksessa Sirkku Kotilainen, Mari Hankala, Ullamajja Kivikuru (toim.), *Mediakasvatus*. Helsinki: Edita, 13–30.

Kukkola, K. (2004) Elokuvaan kasvaminen Alain Bergalan mukaan. *Filmihullu* 4/04, 51–52.

Lagerspez, K. (1987) Väki-valtaohjelmien vaikutus lapsiin. Teoksessa Lappinen, Paloviita, Pulkkinen, Siltala (toim.) *Tarvitaanko sensuuria? 7 asiantuntijamielipidettä aiheesta*. Helsinki: Click ry, 20–30.

Malmberg, T. (2008) Mediafilosofia filosofian ja mediatutkimuksen välillä. Teoksessa Olli-Jukka Jokisaari, Jussi Parikka & Pasi Väliäho (toim.) *In medias res. Hakuja mediafilosofiaan*. Turku: Eetos, 29–53.

Mullarkey, J. (1997) Deleuze and Materialism: One or Several Matters? In Ian Buchanan (ed.) *A Deleuzian Century? The South Atlantic Quarterly* 96 (3), 439–463.

Mäkelä, M. (2005) *Elokuvienv taikaa koulussa. Lastensuojelullinen näkökulma mediakasvatuksessa*. Valtion elokuvataarkastamon julkaisu n:o 3. Helsinki.

OPM (2005) *Alueellisen audiovisuaalisen toiminnan kehittäminen*. Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2005: 42.

Oravala, J. (2008) *Kohti elokuvallista ajattelua. Virtuaalisen todellisen ontologia Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksissä*. University of Jyväskylä: Jyväskylä Studies in Humanities 92.

Patton, P. (2001) Deleuze and Guattari. Ethics and post-modernity. In Gary Genosko (ed.) *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Volume 3. Florence, KY, USA: Routledge, 1150–1163.

Rönöberg, M. (1989) Lastenelokuvan väki-valtagalaksit. Teoksessa Tilda Maria Forselius, Seppo Luoma-Keturi (toim.) *Uhka silmälle. 7 Esseitä kauhun katsomisesta ja videohysteriasta*. Like: Helsinki, 131–158.

Rönöberg, M. (1990) *Siistiä! Ns. roskakulttuurista*. Helsinki: Like.

Salokoski, T. & Mustonen, A. (2007) *Median vaikutukset lapsiin ja nuoriin – katsaus tutkimuksiin sekä kansainvälisiin mediakasvatuksen ja -sätelyn käytäntöihin*. Helsinki: Mediakasvatusseura. Mediakasvatusseuran julkaisuja 2/2007.

Schwab, M. (2000) Escape from the Image. Deleuze's Image-Ontology. In Gregory Flaxman (ed.) *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 109–139.

Sihvonen, J. (1988) *Liekehtivät nalleverhot. Esseitä televisio- ja elokuvakasvatuksesta*. Helsinki: Like.

Sihvonen, J. (1992) Fugiendo Vincimus! – Isä, poika ja pyhä valta. *Lähikuva* 2/1992, 6–17.

Sihvonen, J. (1996) *Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.

Smith, G. (1996) Jean-Luc Godard. *Film Comment* 32 (2), 31–41.

Turja, T. (1992) Myytit ja rituaalit mediakasvatuksessa. *Lähikuva* 2/1992, 30–35.

Wright, A. (2000) Elisabeth Taylor at Auschwitz: JLG and the Real Object of the Montage. In Michael Temple & James S. Williams (eds.) *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 51–60.

© WiderScreen.fi 28.9.2008