

Heli Metsätähti

KATSOJA-MATKUSTAJA: Virilion kinesteettinen näkökulma elokuvaan

¹Armitage 2000, 41.
Virilion artikuloimassa katoamisen estetiikan ulottuvuudessa "pysyvyys ei ole enää materiaalista" (kuten se on ei-tekniologisessa taiteessa) "vaan kognitiivista – se sijaitsee katsojan silmässä".
Virilion mukaan antiikista asti taide-elämykset perustuivat "ilmenemisen estetiikalle" (*esthétique de l'apparition*), koska ne ankkuroituivat johonkin pysyvään, materiaaliin lähteeseen, kuten veistoksen marmoriin. Valokuvauksen keksimisen myötä on siirrytty "katoamisen estetiikkaan" (*esthétique de la disparition*), jossa teoksen materiaallinen aines ikään kuin pakenee kokijaa.

Ranskalainen ajattelija Paul Virilio (s. 1932) tunnetaan muun muassa teknologiakritiikistään ja elokuvan rinnastamisesta sotaan. Etenkin hänen myöhäistä tuotantoaan on leimannut vahva dystooppisuus ja näkemys inhimillisen havainnon typistymisestä mediateknologian haltuunottamassa maailmassa. Virilion ajattelussa kulkee kuitenkin myös ruumiinfenomenologinen juonne, jota seuraillen apokalyptisen teknologiakritiikin alta on luettavissa affirmatiivinenkin näkökulma teknologian ja ihmisen suhteeseen.

Millainen kokemus elokuva on katsojalle? Mitä katsojalle tapahtuu elokuvan aikana? Miten katsoja eläytyy? Virilion teknologia- ja ihmiskäsityksiä yhdistelemällä avautuu näkemys elokuvakokemuksen ruumiillisuudesta: sen aistisesta (esteettisestä), kehollisesta puolesta. Virilion ajattelu tuo katsojuuden problematiikkaan idean katsojan ja teknologisen katseen prosteettisesta tai symbioottisesta suhteesta. Virilio tarjoaa hedelmällisen näkökulman tähän aiheeseen; tuntuu mielekkäältä tarkastella katsojan kokemusta jonakin elokuvan "olenosta" lähtöisin olevana. Virilion kyberneettinen vire sopii oivallisesti elokuva-ajatteluun. Virilio tuntuu lähestyvän elokuvaa samalla lailla fenomenologisena oliona kuin ihmistäkin. Elokuva ja ihminen asettuvat tiettyssä mielessä samalle kokemuksellisuuden, vauhdin ja ilmenemisen viivalle.

Elokuva-proteesi

Elokuvalla on Virilion ajattelussa useita eri rooleja: Elokuva voi olla teknologinen väline eli proteesi tai kulkuneuvo, vauhdin ilmentymä, ihmisen paralleeli tai yksi "katoamisen estetiikan" muoto.¹ Elokuva voidaan nähdä Virilion teksteissä erityisenä solmukohtana ihmisen ja koneen välisessä suhteessa.

Virilio pitää elokuvaa ensisijaisesti teknologisenä entiteettinä. On siis kerrattava – vaikka lyhyesti ja valikoidenkin – Virilion teknologiakäsitystä, jotta voitaisiin ymmärtää elokuvakatsojan kehollinen rooli.

Virilion teknologisen nykymaailman keskiössä on ajatus *mittasuhteiden kriisistä*. Esimerkiksi inhimilliset käsitykset etäisyyksistä ja kestästä ovat mullistuneet automobiilisten ja audiovisuaalisten keksintöjen myötä. Virilion mukaan teknologia aivan selvästi muuttaa havainnon ja kokemuksen luonnetta. Fyysiset tavat, joiden kautta olemme tekemisissä maailman kanssa, muuttuvat.² Vaikka Virilion päällimmäinen sävy on synkkä – teknologia turmelee luonnollisen ihmisen³ – hänen teksteistään voi aina lukea samalla myös toisen puolen, haltioituneen intohimoisen suhteen teknologiaan. Yhtäältä ollaan tekemisissä Benjaminilaisen media-ärkeologin, toisaalta taas husserlilaisen ajattelijan kanssa. Virilion teknologiakäsitystä tarkasteltaessa liikutaan siksi kahden vastakkaisen lähestymistavan välillä: teknologiselle vauhdille alistaisen ja teknologiseen vauhtiin mukautuvan ruumiin idean välillä. Tämä kaksinaisuus toimii myös kasvualustana fenomenologis-kyberneettisen proteesiajattelun iduille.

Virilion kahtalainen teknologia-suhde kiteytyy *proteesin* käsitteessä. Mikä tahansa teknologinen väline tai tapahtuma – elokuvakin – edustaa proteesia suhteessa ihmiseen. Ajatus proteesista selittää, millaisena Virilio käsittää ihmisen ja koneen kohtaamisen. Proteesi, kuten vaikkapa auto, toimii toisaalta kehon jatkeena, ruumiin ja maailman uutena yhtymäpintana, mutta toisaalta Virilio katsoo, että teknologisessa proteesissa kone pyrkii korvaamaan osia ruumiista tai jopa koko kehon. Virilion ”prosteettinen” elokuvakäsitys voidaan linkittää Walter Benjaminin tekstiin Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella, jossa elokuva on vahvasti esillä. Samalla kun Benjamin erittelee teknisten uusintam välineiden vaikutusta taiteellisiin prosesseihin, hän myös kuvailee teknologian ja aistien suhdetta. Benjaminin mukaan teknologia tuo uuden ulottuvuuden inhimilliseen aistimaailmaan laajentamalla sen mahdollisuuksia. Vaikka Benjamin ei käyttänyt proteesi-nimitystä, hänen käsityksensä teknologian proteesinomaisuudesta ilmeni esimerkiksi väitteessä elokuvayleisön samastumisesta elokuvakameraan: kamera olisi ikään kuin katsojan fyysisen ruumiin konkreettinen jatke.⁴

Virilion päällimmäinen suhtautuminen ajatukseen elokuva-proteesista on niin negatiivinen, että aihiota on helpompi kuljettaa eteenpäin muiden ajattelijoiden, esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn, avulla samalla kun keskitytään niihin affirmatiivisiin hiukkasiin, joita Virilion tekstit vilisevät. Virilion ruumiinfenomenologinen asenne ilmenee hänen kirjoituksissaan yleensä melko piilevänä. Muun muassa Husserlin ja Merleau-Pontyn vaikutus Virilioon on joka tapauksessa ilmeinen.⁵ Esimerkiksi haastatteluissa Virilio myöntääkin fenomenologiayhteytensä auliisti ja myös korostaa sitä. Hän sanoo olevansa ”havainnon mies”, a man of perception.⁶

Matkustajana vauhdin kulkuneuvossa

Vauhti on Virilion maailma-käsityksen keskeistä materiaalia. Hänen ajattelussaan vauhti on valon ohella aistisen maailmankaikkeuden

² Kellner 2000, 103. Jussi Parikka vertaa tällaista teknologiakäsitystä oivaltavasti Michel Foucault'n vallan käsitteeseen. Foucault'n mukaan valta – ja Virilion mukaan teknologia – ”tuottaa omat mahdollisuuden tasonsa, jotka määrittävät sitä, mikä on havaittavissa, tahdottavissa, ajateltavissa ja tehtävissä”. (Parikka 2004, 21.)

³ Huoli proteesien ylivalasta perustuu käsitteelle ihmisruumiista kokemuksen paikkana. Fyysinen ruumis on Viriliolle ”alkuperäinen” alue, kokemuksen ja kanssakäymisen varsinainen paikka. Tämän ruumiin muuttuminen pelkäksi reseptoriksi merkitsisi lopulta ihmisyyden katoamista. Virilion visioima mittasuhteiden kriisi ja koneellistuminen hävyttää inhimillisyydelle välttämättömän fyysisen kontaktin.

⁴ Benjamin 1989, 152.

⁵ Virilio on opiskellut Merleau-Pontyn johdolla Sorbonnessa. Husserlin *The Origin of Geometry* on nähty Virilion keskeisenä vaikuttimena, ks. esim. Cook 2003.

⁶ Armitage 2000, 28.

⁷ Tämän ontologisen aineksen lisäksi vauhti on myös rakenteellinen aines: Virilion ajattelussa "sota ja vauhdin tarve (pikemmin kuin kauppa ja pyrkimys hyvinvointiin) ovat nykyaikaisen kaupungin, kulttuurin ja hypermodernin yhteiskunnan kulmakiviä" (Sihvonen 2001, 31). Virilio ei juuri erottele vauhdin, liikkeen, keston ja ajan käsitteitä toisistaan; useimmiten niiden voidaan katsoa merkitsevän samaa asiaa tai saman asian eri ilmenemismuotoja. Vauhtia voidaan kuitenkin pitää kattavana, käsitteellisenä ilmaisuna, kun taas liike on konkreettinen, yleensä fyysinen tai mekaaninen vauhti-ilmio.

⁸ Virilio 1994, 23.

⁹ Ominaisvauhdin yksilöllisyyden muodostaa läsnäolon ja poissaolon vuorottelu. Virilio puhuu *pyknoleptisista poissaoloista*. Pyknoleptisiä, "pieni epilepsia", on neurologinen vaiva, joka ilmenee satunnaisina tarkaavaisuuden menetyksinä, poissaolevuuksina ja muistin epätäydellisyytenä. Läsnäolo muuttuu hetkellisesti täydelliseksi poissaoloksi: esimerkiksi aamiaispöydässä pyknoleptikko saattaa yhtäkkiä havahtua siihen, että mehulasi on kaatunut aamun lehdelle, mutta itse onnettomuushetkestä ei ole jäänyt minkäänlaista muistikuvaa. Vaikka lähinnä lapset ovat tyypillisiä potilaita, Virilio uskoo, että pyknoleptisia on välttämätön, kaikkiin ruumiisiin ominaisvauhdin myötä kuuluva ilmio.

¹⁰ Mm. Virilio 1994, 33, 42–43, 17.

¹¹ Sosiologi Edgar Morin on kehittänyt samantapaista käsitystä Sartren teesien pohjalta (ks. esim. Morin 1956). Morinin mukaan (elo)kuva on "elettä läsnäoloa" ja

"Mitä nimittäin on todellinen puu? Onko se puu, joka havaitaan pysähdyksissä ja jonka jokainen oksa ja lehti voidaan esittää visuaalisen yksityiskohtaisesti, vaiko puu, jonka nähdään vilistävän stroboskooppisesti ohi auton tuulilasissa tai television heijastuslyhdyssä?" (Virilio 1998, 99.) Kuva: Vesa Metsätähti



perusaines; se on välttämätöntä esimerkiksi olemiselle ja näkemiselle. Vauhti ja valo yhdessä muodostavat havaittavan maailman perustan. Vauhdin kautta ollaan olemassa, nähdään ja tullaan nähdyksi.⁷ Myös elokuvakappaleen materiaallinen puoli koostuu valosta ja vauhdista. Vauhdilla, nopeudella ja intensiteetillä, on ymmärrettävästi erityisen merkittävä rooli teknologisella aikakaudella.

Vauhti on tässä oleellinen käsite siksi, että juuri se mahdollistaa katseen (kehon) ja elokuvan ("kulkuneuvon") sulautumisen. Virilion ajatus *ominaisvauhdista* on linkki ihmisen ja elokuvan välillä, kahden vauhdin välillä. Virilion väite vauhdin rakenteellisesta olennaisuudesta pohjautuu inhimillisen ominaisvauhdin käsitteelle. Hän esittää, että itse tietoisuus rakentuu vauhdille: "juuri meidän kehomme ajattelee".⁸ Ominaisvauhti tarkoittaa sisäisten tai psyykkisten tapahtumien yksilöllistä nopeutta, joka määrittää persoonallisuuden rakennetta ja henkilökohtaista ruumiillista kestoa.⁹

Ominaisvauhdissa kiihtymis- ja hidastumisilmiot, läsnäolojen ja poissaolojen tiheys antavat olemiselle muodon, hahmon. Elokuvasta puhuessaan Virilio liittyy näkemisen ja läsnä- ja poissaolot kiinteästi toisiinsa. Tässäkin voidaan nähdä Virilion kaksijakoinen suhtautuminen elokuvaan: hän on pitänyt elokuvaa valheellisen jatkuvuuden, "valepäivän" tuottajana, mutta toisaalta katsoo elokuvan synnyttävän oman, teknologisen tulkinnan ominaisvauhdista.¹⁰ Elokuvassa liike ja ominaisvauhti tulevat näkyviksi. Esimerkiksi leikkaus ja rajaus synnyttävät poissaoloja, jotka antavat läsnäololle sen muodon. Jotakin voidaan näyttää vain jättämällä näyttämättä jotakin muuta.¹¹

Virilio rakentaa analogioita automobiilisten ja audiovisuaalisten vauhdin tapahtumien välille. Hän rinnastaa esimerkiksi junan mat-

kustajan ja elokuvan katsojan ja viittaa Paul de Kockin lausahdukseen rautatiestä "luonnon todellisenä taikalyhtynä".¹² Sekä katsoja automobiilisessa apparaatissa että katsoja elokuvan kulkuneuvossa näkevät itse vauhdin. Virilion mukaan "vauhti käsittelee näköä raaka-ainena". Varsinkin teknologisella, olemuksellisesti vauhdin aikakaudella vauhti ja näkeminen liittyvät kiinteästi toisiinsa. Matkustajan kokemus on samankaltainen kuin jos hän olisi elokuvissa, ja elokuvan katsoja tavallaan istuu liikennevälineessä. "Matkustamisesta on tullut filmaamista, vähemmän kuvien kuin uusien, epätodellisten, yliluonnollisten muistijälkien tuottamista", Virilio kuvailee.¹³

Virilion näkemystä voi selkeyttää psykologian tekemä jako *haptisiin* ja *visuaalisiin* katsomistapoihin. Visuaalinen katsoja lähestyy näkemäänsä analyttisesti ja yksityiskohtien kautta, kun taas haptisen tyyppin katse on synkretistinen, kokonaisvaltainen.¹⁴ Liikkuvan maiseman katsominen junan ikkunasta on visuaaliselle katsojatyyppille epämukavaa, kun taas haptisella asenteella katsotaan vauhtia avoimin silmin, välittämättä pinnan epäyhtenäisyydestä. Haptiikka merkitsee varsinaisesti ihon tuntoaistin herkkyyttä ja toimintaa. Näin ollen "haptinen katse" sisältää tuntoisen ruumiin osallistumisen näkemisprosessiin. Toisin sanoen koko keho osallistuu esimerkiksi valkokankaan vauhdin näkemiseen.

Virilion mukaan ruumiin läsnäolo on ensisijaista kokemuksessa, myös näkemiskokemuksessa. Jopa toisin päin: näkeminen on Viriliole usein ensisijaista kokemuksessa ja ruumiin läsnäolossa. Se tekee Viriliosta mielenkiintoisen elokuvateoreetikon. Virilio luonnehtii elokuvaa *uuden näkemisen totuuden* synnyttäjäksi.¹⁵ Elokuvasa – katsomisen tapahtumassa – ominaisvauhdin liikuttama ihminen ja teknologian liikuttama kuva kohtaavat katsojan pinnassa. Tässä vauhtien yhteisessä tilassa syntyy "katsoja-matkustaja": silmillä-matkustaja, vauhdilla-matkustaja. Viriololaisen katsoja-matkustajan voi ajatella rinnakkaisena Merleau-Pontyn työstämälle "näkevä-näkyvälle", kahdella maailmassa-olevalle itselle, jossa toteutuu se, että "maailma ja minun ruumiini on tehty samasta aineesta".¹⁶

Merleau-Ponty itse ei käsitellyt elokuvaa juuri lainkaan. Fenomenologista ajattelua ja elokuvateoriaa on yhdistänyt myöhemmin esimerkiksi Vivian Sobchack, joka on kehittänyt mielenkiintoista fenomenologista elokuvateoriaa juuri Merleau-Pontyn ruumisidean pohjalta. Kirjassaan *The Address of the Eye* Sobchack muotoilee ajatusta elokuvasta muun muassa ihmisen analogiana. Hänen mukaansa elokuva jäljittelee ruumiillisen olemisen tapoja siinä määrin, että meidän pitäisi kirjaimellisesti ajatella, että elokuvallakin on ruumis ja tietoisuutta ilmentävä tyyli. Sobchackin rohkeassa käsityksessä ihmisenkaltaisesta elokuvasta piilee totuuden siemen; elokuvalla on ihmismäisiä ominaisuuksia, joiden vuoksi katsojan on mahdollista samastua tai jopa sulautua siihen.

Leimallisesti fenomenologinen elokuvateoria keskittyy kokijaan ja ilmiöön, kun toisaalta elokuvan selitysmalleissa ja teorioissa tarkastellaan useinkin itse mediumia. Virilio yhdistää nämä kaksi lähestymistapaa: hänen ajattelussaan elokuva ja katsoja ovat yhtä, "samaa ainetta", erottamattomat, kulkuneuvo ja matkustaja. Katsojan elämystä ei voi irrottaa katseen tuottajan ontologiasta. Virilion merkittävyys on siinä, että hän tarkastelee teknologiaa usein yhtä fenomenologisella otteella kuin ihmistä.¹⁷

"todellista poissaoloa". Morin viittaa Virilion tavoin myös lapsen maailmaan, jossa unen ja valveen todellisuutta ei erotella.

¹² Virilio 1994, 71.

¹³ Ibid., 61.

¹⁴ Ks. esim. Ehrenzweig 1971.

¹⁵ Virilio 1994, 60.

¹⁶ Merleau-Ponty 1993, 24.

¹⁷ Mitään varsinaista elokuvateoriaa tai mallia Virilion ajatukset eivät tarjoa. Viriliota on verrattu niinkin erilaisiin ajattelijoihin kuin Deleuzeen, Benjaminiin, Foucaultiin ja McLuhaniin (ks. esim. Beard & Gunn 2002), mutta hänen aihealueensa ovatkin monipuoliset, ja tekstien fragmentaarisuus myötäilee hänen syöksähtelevää ajatteluaan.

¹⁸ Samastumisen kysymys on alkanut kunnolla näkyä elokuvatuotkimuksessa 1990-luvulla. Samaa tai suunnilleen samaa tarkoittavia termejä on useita ja aina niitä ei ole myöskään ollut mahdollista suomentaa tyydyttävästi. Samastumisen ohella voidaan puhua esimerkiksi sitoutumisesta tai eläytymisestä.

¹⁹ Ks. esim. Smith 1995.

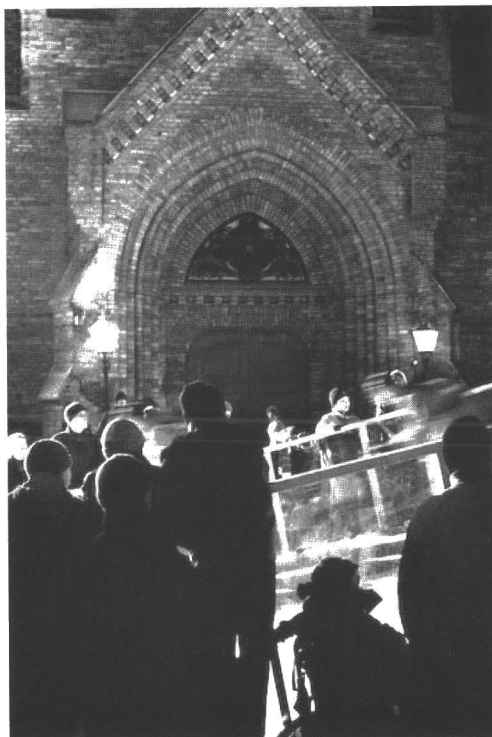
²⁰ Berleant 1991, 181.

²¹ Kalanti 2006, 57.

²² Heinämaa 1996, 85. Merleau-Pontyn ajattelussa ruumiin liikkeet ovat suoranaisesti maailmassa olemisen ilmauksiamme, ruumiillisen olemisemme tapa.

²³ Merleau-Ponty 1993, 21.

Nähty ”vilistää ohitse stroboskooppisen havaitsemisen sameudessa” (Virilio 1998, 41). Kuva: Vesa Metsätähti



Kehollinen samastuminen

Ajatusta samastumisesta on käytetty elokuvateorioissa, kun on tutkailtu elokuvakokemusta esimerkiksi emotionaalisella tai narraation tasolla.¹⁸ Samastumisella tarkoitetaan sitä, että katsoja esimerkiksi eläytyy elokuvan henkilöiden kohtaloihin tai kuvittelee itsensä samoihin tilanteisiin.¹⁹ Virilion ja Merleau-Pontyn pohjalta eläytymisen tai samastumisen voidaan nähdä tapahtuvan elokuvakokemuksessa myös ja ennen kaikkea varsinaisella ruumiillisella tasolla.

Esteetikko Arnold Berleant selittää kirjassaan *Art and engagement*, että elokuvakatsomisessa syntyy moniaistinen, kinesteettinen (lihasten ja ruumiinosien liikkeitä ja asentoja koskeva) sitoutuminen.²⁰ Myös Timo Kalanti vakuuttaa samaa kirjoituksessaan *Maailma ruumiissa*: ”Kehon sisäkorvan tasapainoaisesti reagoi visuaaliseen aistiärsytykseen. [...] visuaaliset aistimukset voivat siis tuottaa kinesteettisiä aistimuksia.”²¹ Elokuvayleisö ei näin ollen ole vain silmä ja katse, vaan viriliolainen, elokuvan vauhtiin eläytyvä ruumiillisuus. Katsojan kokonaisvaltaisen samastumisen takia elokuvan visuaalisuus on luonteeltaan haptista. Katsoja ei eläydy ainoastaan mielessään, vaan voi aavistaa luissaan ja ytimissään esimerkiksi painovoiman uhmaamisen tai täydellisen naisvartalon.

Virilion, samoin kuin Merleau-Pontyn, ruumiinfenomenologisen ajattelun artikulaatiossa liikkeellä on rooli ruumiin maailma-suhteen ytimessä. Merleau-Pontyn näkemys, jonka mukaan kokemus jäsentyy liikkeessä, on erityisen kiintoisa elokuvakatsojan kannalta.²² Virilio liittää vauhdin ja olemisen, perustavat tapahtumat, näkemiseen, ja Merleau-Pontyn vastaava idea kuuluu seuraavasti: liikkeen pitäisi olla ”luonnollinen ja kypsä seuraus näkemisestä”.²³

Elokuvan kulkuneuvossa istuvana matkustajana katsoja on osa elokuvan vauhtia samaan tapaan kuin esimerkiksi autoilija pääsee osalliseksi automobiiliin vauhdista. Virilio kirjoittaa elokuvan yhteydessä ”silmän ja moottorin kongruenssista”, siitä miten ihminen ja kone kerrankin ovat yhteismitallisia: elokuvan synty loi uuden rytmisyyden lajin, ihmisen ja koneen kongruenssin eli yhtäläisyyden.²⁴ Inhimillisiin rytmeihin kuuluvat esimerkiksi sydämenlyönnit ja askelet. Elokuva-tekniikan rytmi puolestaan on sekä elokuva-koneen (rattaiden ja potkureiden) rytmiä että kuvan rytmistä vauhtia (kuten leikkausta ja 24 kuvaa sekunnissa).²⁵ Elokuva ei ole pelkkä teknologinen väline vaan ilmeneminen teknologisen välineen ja ruumiillisen kokijan välisessä tilassa.²⁶ Vauhdin olennaisuuden kautta Virilion ajatuksista voi ammentaa näkemyksen katsojan ruumiillisuudesta teknologisessä ympäristössä. Katsoja ei redusoidu pelkäksi silmäksi tai katseeksi tai reseptoriksi, vaan nähty purkautuu aina katsojan silmästä kehoon, matkustajaan. Liike on aina kaksisuuntaista, heilurimaista: Se on sekä näkevän suuntautumista maailmaa kohti että maailman suuntautuminen kohti näkyvää. Valkokankaan liike siirtyy elokuvakulkuneuvon matkustajaan.

Elokuvakokemuksessa toteutuu inhimillisen ja teknologisen vauhdin päällekkäisyys. Virilion pohjalta voidaan ajatella, että elokuvaa katsottaessa syntyy psykoanalyttisen elokuvateorian ”mentaalisen suturaation” sijaan tai ohella fyysinen suturaatio tai sitoutuminen. Ruumiin osallistuminen sijaitsee elokuvan ytimessä: elokuva esittää tulkintoja maailmasta ruumiillisena kokemuksena ja sen olemus ja vaikutus perustuu sille, että katsoja on ruumiillinen olento, jolla on omakohtaista kokemusta ruumiillisesta olemisesta.²⁷ Elokuvan inhimillistä vauhtia tavoitteleva teknologinen vauhti pääsee kertautumaan tai kaikumaan katsojan kehossa. Katsoja-matkustaja samastuu ruumiillaan elokuvalliseen vauhtiin, projektorin liikkeisiin ja valkokankaan rytmiin.²⁸ Katsoja-matkustaja on vauhdin maailman näkevä-näkyvä.

Elokuvan läsnäolo

On myönnettävä, että elokuva saattaa osaltaan tuottaa jotain sellaista, mitä Virilio kutsuu rationaalisuudeksi – valheellista jatkuvuutta tai ”paradoksisen valveillaolon tilaa” – jos ajatellaan esimerkiksi leikkauksen ja elokuvamusiikin tehtävän olevan täydellisen yhtenäisen (katkottomasti läsnä olevan ja siksi ominaisvauhdittoman) pinnan luominen. Tekniikan lähestyminen pelkästään determinoivan rationaalisuuden kautta on kuitenkin yksipuolista – ainakaan sitä ei voida ulottaa käsittämään kaikkea teknologiaa. Yhtäältä proteeseille perustuva teknologia toimii subliminaalisena ”pseudo-tilana”, mutta toisaalta se on kiihtynyt niin paljon, että siitä on tullut fragmentaarista ja pilkehtivää, ominaisvauhdillista.

Tällaisena ylinopeuden alueena elokuvateknologia voisikin olla rationaalisuudesta vapauttava väline. Virilio kehittää REM-unen eli vilkeenen, syvimmän univaiheen, täydentäväksi vastapariksi vilkkaan valveillaolon tilaa, vilistävää läsnäoloa.²⁹ Elokuvaa voitaisiin ehkä ajatella olemuksellisesti vilkevalvetilana, jonka muodon ja läsnäolon synnyttävät katsojan ja elokuvan yhteen sattuvat ominaisvauhdit.

Virilion käsityksen mukaan elokuvan ja todellisuuden vauhtira-

²⁴ Virilio 1994, 60.

²⁵ Virilio ei yleensä erottele elokuvan koneellista puolta ja valkokankaan tapahtumia toisistaan. Hän puhuu yksinkertaisesti ”elokuva-tekniologiasta” sisällyttäen siihen kaiken. Elokuvan eri puolet ovatkin pitkälti sisäkkäisiä ja päällekkäisiä, ja useimmiten niiden erottaminen ei ainoastaan olisi irrelevanttia, vaan suorastaan kuljettaisi ajattelua pois päin Virilion elokuvalla antamasta hahmosta.

²⁶ Ks. myös viite 1. Käsitys aistielämyksestä taideteoksen ja kokijan jatkumona on myös Merleau-Pontyille ominainen.

²⁷ Varsinkin esteettisessä kokemuksessa kuten elokuvassa ”eletty tieto” tai ihmisen kokemukset ovat keskeisellä sijalla. Eletty tieto on eräänlainen kokemusvarasto, jota ruumiillinen maailmassa-olemisemme jatkuvasti kartuttaa. Esimerkiksi monissa estetiikan teorioissa puhutaan nykyisin ”kehon muistista”. Psykologiassa viitataan skeemoihin eli kokemusmalleihin. Elokuvan tapauksessa keho osallistuu kokemiseen vahvasti ”eletyn tiedon” avulla. Käsitystä tukee myös kognitiivinen elokuvateoria, joka muistuttaa, että katsoja tuo elokuvan katsomiseen mukanaan kaikki kokemuksensa tosimaailmasta.

²⁸ Virilio tosin itse kuljettaja ajatuksen toiseen suuntaan, ”ei-mihinkään-menemisen kulkuneuvon” ja ”liikkeen negaatioon, lopulliseen paikallaanpysymiseen”.

²⁹ Virilio 1994, 34.

kenteet ovat samankaltaisia. Tyypillinen teknologinen vauhti luo valheellisen tunteen täydellisestä jatkuvuudesta, mutta elokuva toimii fragmentaarisemmin, todellisuuden sirpaleista luonnetta mukaillen. Elokuva on vauhtinsa puolesta ihmisen kaltainen; se ei luo "keino-tekoista valepäivää" tai "paradoksista valveillaoloa"³⁰, vaan liikkuu oman ominaisvauhtinsa mukaan, orgaanisesti, hengittäen, häipyen välillä poissaoloksi ja ilmeten taas.

Ruumiin kokemuksen kautta elokuva on henkilökohtainen – se ei tuo yhtä ja samaa tapahtumaa jokaiseen katsojaan, vaan synnyttää joka ruumiissa omat tulkintansa. Elokuva syntyy uudelleen joka ruumiissa. Myös ruumis voi uudelleensyntyä elokuvassa: elokuvakokemuksessa tunne omasta, yksinäisestä ja rajallisesta ruumiista voi liueta audiovisuaaliseen kaikkien ruumiiden tilaan.

Virilion proteesi-käsitys synnyttää uhkakuvia teknologiariippuvaisesta ihmisestä. Viriliota voi lukea hänen pessimismiinsä myöntyen, mutta myös aktiivisemmin, affirmatiivisen pohjavireen kautta. Elokuvan tietty ihmisenkaltaisuus on prosteettisessa ihmis-teknologia-suhteessa eduksi: katsojasta tulee matkustaja, fyysinen osallistuja.

Kirjallisuus

Armitage, John (2000), *From Modernism to Hypermodernism and Beyond. An Interview with Paul Virilio*. Teoksessa *Paul Virilio, From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. Edited by J. Armitage. SAGE Publications. Published in association with *Theory, Culture & Society*, Nottingham Trent University, 25–56.

Benjamin, Walter (1989/1936), *Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella*. Teoksessa Koski, Rahkonen & Sironen (toim.), *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Helsinki: Tutkijaliitto, 139–171.

Beard, David & Gunn, Joshua (2002), *Paul Virilio and the Meditation of Perception and Technology*. *Enculturation*, Vol. 4, No. 2, Fall 2002.

Berleant, Arnold (1991), *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.

Cook, David (2003), *Paul Virilio: The Politics of Real Time*. Ctheory, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=360>.

Heinämäa, Sara (1971), *The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination*. Berkeley: University of California Press.

Heinämaa, Sara (1996), *Ele, tyyli ja sukupuoli: Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikäytökselle*. Helsinki: Gaudeamus.

Kalanti, Timo (2006), *Maa maailma ruumiissa – katse, inkorporaatio ja liikkeen tuntu*. Teoksessa Haapala & Naukarinen (toim.), *Mobiilietetiikka. Kirjoituksia liikkeen ja liikkumisen kulttuurista*. Helsinki: Kansainvälisen soveltavan estetiikan instituutin raportteja n:o 3, 39–85.

Kellner, Douglas (2000), *Virilio, War and Technology. Some Critical Reflections*. Teoksessa *Paul Virilio. From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. Edited by J. Armitage. SAGE Publications. Published in association with *Theory, Culture & Society*, Nottingham Trent University, 102–125.

Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.

Merleau-Ponty, Maurice (1993/1964), *Silmä ja mieli*. Helsinki: Taide.

Morin, Edgar (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Genève: Éditions Gonthier.

Parikka, Jussi (2004), *Koneoppi. Ihmisen, teknologian ja median kytkennät*. Turun yliopisto. Kulttuuritutannon ja maisemantutkimuksen laitoksen julkaisuja I.

Sihvonen, Jukka (2001), *Paul Virilio ja Gran Turismo – välähdyksiä vauhdin maailmasta. Lähikuva 4/2001, 28–41*.

Smith, Murray (1995), *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. New York: Oxford University Press.

Sobchack, Vivian (1991), *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.

Virilio, Paul (1989/1984), *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London: Verso.

Virilio, Paul (1994/1980), *Katoamisen estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.

Virilio, Paul (1998/1995), *Pakonopeus*. Helsinki: Gaudeamus.

Virilio, Paul (2000/1990), *Polar inertia*. London: SAGE Publications.