

Bo Florin

## Morfaus – ihmisestä moottoriksi

“Avec nous commence le règne de l’homme aux racines coupées. L’homme multiplié qui se mêle au fer et se nourrit d’électricité. Préparons la prochaine et inévitable identification de l’homme avec le moteur” (Filippo Marinetti, 1910).

Futuristisen manifestin painokas julistus, jossa Marinetti samastaa ihmisen ja koneen, voisi toimia kokonaisen aikakauden, moderniteetin, iskulauseena. Synnyttämällä kuvan yhdistymisestä ja sekoittumisesta hänen sanansa assosioituvat moderniteetille tunnusomaiseen elokuvalliseen piirteeseen, nimittäin ristikuvaan. Tätä ilmiötä, jossa kuva lipuu toisen sisään, on usein käsitelty siten, että lähtökohtana on tietty kuvien välinen hierarkia, ainakin silloin kun puhutaan niin sanotusta klassisesta amerikkalaisesta elokuvakerronnasta. Ristikuvan oletetaan rakentuvan metonymisen retoriikan varaan, jossa kuva metonymian kautta siirtyy toiseen.<sup>1</sup> On kuitenkin yhtä mahdollista kuvitella toisenlainen ristikuva – sellainen, jossa kummankin osapuolen välillä vallitsee symmetrinen suhde, niin että molemmat kuvat ovat periaatteessa vaihdettavissa.

Teoksessaan *Histoire(s) du cinéma* Jean-Luc Godard luonnehtii kinematografista järjestelmää juuri kuvien transformointikyvyn perusteella systeemiksi, jossa toteutuu eri kuvien välinen molemminpuolinen vuorovaikutus.<sup>2</sup> Tämä transformoiva potentiaali saa erityisen voimakkaan ilmaisun ristikuvassa. Ristikuvan käsite on myös antanut keskeisen merkityksen viime vuosisatojen visuaaliselle kulttuurille. Käsitteen vahvuus on ilmeinen eikä vähiten siksi, että se on levinnyt elokuvasta muihin visuaalisiin ilmaisumuotoihin, niin valokuvauksen stillkuviin kuin myös digitaalisiin kuviin, joissa morfaus on standardisoitu. Juuri tämä siirtyminen elokuvallisesta ristikuvasta digitaaliseen morfaukseen, jonka voi jäljittää nykyelokuvasta, videotäiteestä ja multimedialta, on seuraavassa kiinnostukseni kohteena.

Tässä yhteydessä huomion kohteena on myös siirtymä alhaisista suurempiin nopeuksiin. Visuaalinen muutosprosessi on läpikäynyt lukemattomia

<sup>1</sup> Marc Vernet, *Figures de l’absence*, Paris: Cahiers du cinéma, 1988, luku “Surimpressions”, 59–88.

<sup>2</sup> Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris: Gallimard/Gaumont, 1998, osa II, 162.

<sup>3</sup> Jonathan Crary, *Suspensions of Perception, Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, Mass/London: MIT Press, 1999, 58.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Siegfried Zielinski, *Audiovisions, Cinema and television as entr'actes in history*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999, 46.

<sup>6</sup> *Filmjournalen*, 8:16, 1926, 505.

transformaatioita vuosikymmenten aikana, ja suuntana on aina ollut tehokkaampi kuvanvälitys. Voisi väittää, että ristikuva on toiminut elokuvallisena moottorina, liikkeelle panevana voimana kuvien siirtämisessä ja kuvavirran kiihtyvässä nopeudessa. Mutta jotta kehityksen näkisi laajemmassa perspektiivissä, tarvitaan sellaista historiallista katsausta, joka osoittaa, ettei ristikuvaus ole pulpahtanut tämän päivän kuviin tyhjiydestä. Se on ollut yleinen myös elokuvan varhais historian aikana.

Jonathan Crary jäljittää kirjassaan *Suspension of Perception* ristikuvan käyttöä elokuvan varhais historian aikana aina 1800-luvun lopusta, mutta filosofisella tasolla. Hän kirjoittaa William Diltheystä, että tämä "muotoili mielikuvan subjektiivisesta kokemuksesta 'jatkuvaaksi virraksi', vaikka hän samaan aikaan piti kiinni tietoisuuden ykseyden mielikuvasta".<sup>3</sup> Diltheyn mukaan "psykkisen elämän kulku, sellaisena kuin se on ajan virrassa annettu, voi manifestoida suhteellista representaatiota ainoastaan silloin, kun se katoaa ja silloin kun se saa alkunsa uudestaan."<sup>4</sup> Crary tuo esiin, kuinka tämä kuvaus tuntuu viittaavan vasta paljon myöhemmin toteutuvaan ilmiöön, nimittäin juuri elokuvalliseen ristikuvaan. Toiset ovat verranneet kirjallisuuden kuvaamaa subjektiviteettia, kuten Joycen tajunnanvirtaa, elokuvan kuvavirtaan. Kiinnostavaa Craryn huomiossa on toisaalta se, että hän viittaa niin täsmällisesti yhteen tiettyyn elokuvan ilmiöön sen sijaan että tekisi ylimalkaisen rinnastuksen kuvavirtaan yleisellä tasolla. Toinen huomionarvoinen seikka on se, että hän käyttää ristikuvaa yleisluonteisena ajatustapana, joka on lainattu teknisesti elokuvasta mutta joka ei ilmaise ainoastaan subjektiviteettia vaan ennen kaikkea sellaisia nykyisyyden kytköksiä, joissa kaksi temporaalista kategorialla, subjektiivinen ja objektiivinen aika, kohtaavat. Saan aiheen palata tähän asiaan myöhemmin.

Mutta tämä Diltheyn esimerkki on aika myöhäinen, vain kymmenen vuotta ennen Lumière-veljesten ensimmäistä julkista elokuvanäytöstä. Paljon ennen kuin elokuvaa alettiin projisoida, oli tehty aivan teknisiäkin kokeiluja ja ristikuva oli tullut esiin myös kuvakielessä. Jo 1807–1818 Henry Langdon Childe alkoi tehdä ristikuvauskokeiluja taikalyhdyillä. Kuten Siegfried Zielinski *Audiovisions*-teoksessaan huomauttaa, elettiin edelleen fantasmagorian, "yliluonnollisen estetiikan", perinteessä, kun heijastettu kuva asteittain siirtyi toiseen. Varhaiselle elokuvalle oli myös tyypillistä houkutus luoda yliluonnollisilta vaikuttavilta efekteiltä teknologian käytön ja sen parantamisen avulla.<sup>5</sup> Mutta jo mykkäelokuvakauden loppupuolella ristikuvasta oli tullut kerronnallisempi, vaikka ei aina niin hierarkkisen stereotyyppisellä tavalla kuin aikaisemmin kuvasin.

Kuten oma Victor Sjöström -tutkimukseni on osoittanut, ristikuvaa voitiin käyttää esimerkiksi visuaalisten transformaatioiden luomiseen eri esineiden välillä tai rakenteellisten yhteyksien tasolla niin kuin ohjaajan kadonneessa Hollywood-tuotannossa *The Tower of Lies* (1925), jossa kuva Sven Stolpen sanoin korvaa "pyörivän kangaspuiden pyörän automobiilirenkaalla". Aivan samoin kuin koko elokuva, tämä avainkuva tuntuu tähtäävän vanhan ja uuden maailman välisen konfliktin tiivistämiseen. Automobiiliin nopeus symboloi moderniteettia. Stolpe on paikoin kriittinen ja kirjoittaa: "Sjöström tuntuu rakastuneen tämänkaltaisiin siirtymiin, joita hänen viimeisimmässä elokuvassa esiintyy melkein liian usein."<sup>6</sup> Tässä oletettu yliluonnollisuus piilee aivan selvästi itse teknologiassa ja sen myötä ilmeisesti myös Stolpen epäily. Stolpe toivoo, että transformaatiot motivoitaisiin metafysisemmällä tavalla.

Sitä vastoin on kestänyt kauan ennen kuin Marinettin futuristisessa

manifestissa innostuneesti ennakoima ihmisen ja moottorin yhtäläisyys ja yhteensulautuminen on tehnyt vakavasti otettavan läpimurron populaarikulttuurissa. Ihmisen muuntuminen koneeksi tai päin vastoin on vakiintunut vasta nykyajan kulttuurikeskusteluissa, ennen prosessin on osoitettu kuuluvan kauhuun. Kehitystä on ilmeisesti helpottanut – ei vähiten teknisesti – digitaalisuuden läpimurto. Kun Vivian Sobchack vertaa digitaalista morfia elokuvan ristikuvaan esseessään “At the still point of the turning world” hän esittää, että olennaisin ero näiden kahden eri transformaatiotyypin välillä piilee temporaalisuudessa. Hän väittää, että morfi ilmiönä “ei sisällä mitään refleksiivistä aikahyppyä tai mitään ellipsiä, kuten leikkaus tai ristikuva” ja viittaa myös morfin päinvastaiseen luonteeseen, joka hänen mukaansa erottaa sen elokuvallisesta vastineestaan.<sup>7</sup>

Ensimmäisen argumenttinsa tueksi hän käyttää kahden klassisen kauhuelokuvan, *The Wolf Man* (USA 1941) ja *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* (*Dr Jekyll and Mr Hyde*, USA 1941), erilaisten transformaatioiden välistä eroa. Sobchack kirjoittaa, että elokuvassa *The Wolf Man* esitetty metamorfoosi on merkitty hyvin näkyvästi aikahyppyllä, kun näyttelijä Lon Chaney Jr:n fyysinen ruumis muuttuu katsojan katseelta syrjässä, tuntikausia kestävänsä maskeerauksen ja maskeerauksien välillä otettujen uusien otosten aikana. Sobchack siteeraa myös kuvauspöytäkirjaa osoittaakseen muuttumisprosessiin käytetyn todellisen ajan, joka elokuvassa esitetään enemmän tai vähemmän jatkuvana. Sen sijaan elokuvassa *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde* Spencer Tracysta “tulee” hänen mukaansa tohtori Jekyll kameran ja meidän silmiemme edessä. Tämä ei tapahdu sellaisen pidennetyn prosessin kautta, johon sisältyy näkymättömiä maskeerauksia ja keinotekoisia apuvälineitä, vaan näyttelijän suorituksessa näkyvien ponnistelujen kautta ja niiden ajallisena ulottuvuutena katkeamattomassa metamorfoosissa. Sobchackin mukaan tämä ratkaisu olisi ollut parempi elokuvateoreetikko André Bazinin silmissä, joka puolusti elokuvan kytkemistä todellisuuteen. Sobchack väittää, että ratkaisu on tavallaan elokuvallisempi, koska se vaikuttaa todellisessa ajassa ja siihen liittyvässä tilassa tapahtuvalta luonnolliselta transformaatiolta.

Minusta Sobchackin loppupäätelmä on melko ongelmallinen, koska hän sekoittaa elokuvan varhaishistoriaan kuuluvan ulottuvuuden elokuvallisen tilan faktisten efektien kanssa. Katsojan todelliseen kuvien havaitsemiseen ei vaikuta maskeerausprosessi eikä kuvauksissa kulunut todellinen aika. Hänen argumenttinsa perustuu ilmeisesti ristikuvan klassiseen käyttöön, koska hän väittää, että myös silloin, kun montaasiprosessin otosten välillä käytetään pehmeämpää ristikuvaa suorien leikkausten sijaan, jäljellä on tietty ajan pakollisuuden tuntemus – fenomenologinen vaikutelma ajan väistämättömästä pakenemisestä, kun otos seuraa toistaan ja elokuva esitetään lineaarisesti silmiemme edessä. Mutta tässä kuvaamani ristikuvan tehtävä ei ole ensisijaisesti, kuten Sobchackilla, suoran leikkauksen pehmentäminen, vaan pikemminkin kahden kuvan välisen saumakohtan ylittäminen ja yhteen liittäminen analogian tai transformaation avulla. Molemmissa Sobchackin esittämässä tapauksissa ristikuva toimii moottorina, kerronnallisena liikkeelle panevana voimana yhdestä pisteestä toiseen.

Katsojan havainnon ja todellisen tuotantoprosessin ongelma tulee uudestaan esiin Sobchackin käyttäessä digitaalisen morfauksen esimerkkinä *Terminator II* -elokuvan (USA 1991) kohtausta, jossa “sula metalli” T-1000 muuntuu ihmisen kaltaisesta olennoista linoleumlattiaksi tai päin vastoin. Todellisessa elokuvakohtauksessa katsoja tuskin kuitenkaan tajuaa ajan kään-

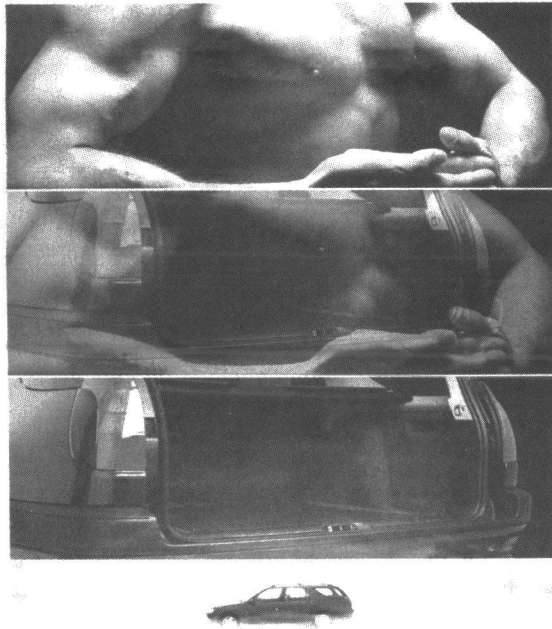
<sup>7</sup> Vivian Sobchack (ed.), *Meta-morphing, Visual Transformation and the Culture of Quick-Change*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2000, 131–158.

<sup>8</sup> Ibid., 141.

<sup>9</sup> Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge, Mass/ London: MIT Press, 2001.

<sup>10</sup> Paul Virilio, *L'art du moteur*, Paris: Galilée, 1993, 178.

<sup>11</sup> Sobchack, *Meta-morphing*, 130 passim.



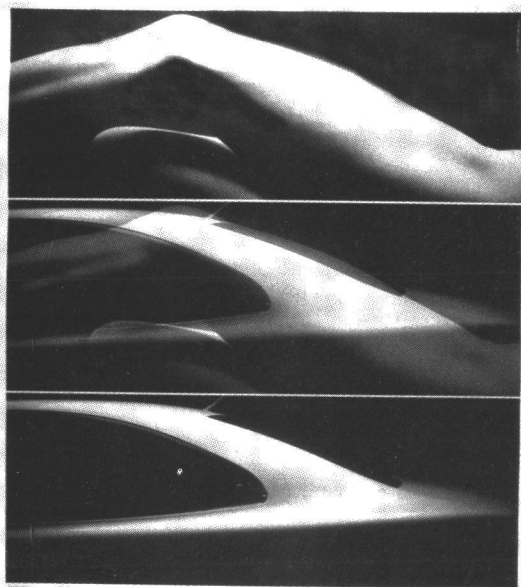
kuttaa siis jäävän lähinnä teoreettiseksi ongelmaksi suhteessa konkreettiseen digitaaliseen elokuvaan.<sup>8</sup>

Morfin ja ristikuvan välistä eroa pitäisikin käsitellä ensisijaisesti materiaalisella tasolla. Digitaalisessa morfissa tapahtuva transformaatio näyttää ainakin periaatteessa samantapaiselta kuin ristikuvassa. Tämä on vain yksi esimerkki siitä, mitä Lev Manovich on kartoittanut monipuolisesti eli, miten digitaalinen media on perinyt elokuvasta joukon perusrakenteita.<sup>9</sup> Ristikuvan tehtävä on elokuvassa transformoiva juuri siksi, että subjektiivinen ja objektiivinen aika yhdistetään, aivan kuin Craryn ehdottamassa Dilthey-tulkinnassakin. Subjektiivinen ulottuvuus täyttää objektiivisen ajallisuuden sisältämät aukot.

Teoksessaan *L'art du moteur* Paul Virilio lainaa erästä matemaattista teesiä: ei ole olemassa mitään muuta todellisuutta kuin se, joka rakentuu kahden esineen välisestä suhteesta. Relativismin nopeuden määritelmä noudattaa tätä linjaa: ”Nopeus ei ole ilmiö vaan ilmiöiden välinen suhde.”<sup>10</sup> Jos näkökulmaa muutetaan itse ilmiöistä niiden sisältöjen suhteisiin, loogisena seurauksena on myös viime kädessä se, että ilmiöt ovat vaihdettavissa keskenään: orgaanisen ja mekaanisen välinen ero, jota on käsitelty aivan äskettäin hyvin jyrkästi polarisoivalla tavalla Spielbergin elokuvassa *A.I. – Tekoäly* (*Artificial Intelligence*, USA 2001), menettää merkityksensä.

Sobchack viittaa monien muiden kuvien ohella myös kiinnostavaan mainoskuvaan, joka havainnollistaa Virilion teesiä. ”Exxon Morphing Tiger” on Pacific Data Imagesin tuottama kuva Exxon Oil ja MacCann-Erikson (Houston) -yhtiöiden kampanjaan.<sup>11</sup> Yhdessä ainoassa stillkuvassa näytetään auton ja tiikerin hybridi: olion takaosa on auto, kun taas etuosa on muutettu loikkaavaksi tiikeriksi. Euro RSCG -yrityksen Peugeotille tuottamassa mainoskampanjassa elokuvan ristikuvauksen periaatteet siirrettiin samaan tapaan stillkuvasekvensseiksi digitaalitekniikkaa apuna käyttäen. Visuaalisen meta-

teisyyttä tai morfin palindromin omaista luonnetta. Nämä digitaalisen morfin tunnusmerkit päinvastoin rajataan pois, kun itse katso-miskokemuksen aikakäsitys pysyy muuttumattomana. Sen sijaan tehtävä kertomusta eteenpäin vievänä moottorina pätee tässä aivan kuten ristikuvissakin. Ikuinen toisto, ”the being haunted by similitude”, joka Sobchackin mukaan uhkaa kiinnittää morfin paikoilleen morfologisen virran ajattomaan toistoon, vai-



morfoosin avulla ihmisen ruumiinosia muunnetaan teknologiaksi. Mutta kuvan retorikassa on monia muitakin ulottuvuuksia. Ensinnäkin tietysti katsojan silmiin pistää aivan liian ilmeinen sukupuoliaspekti. Visuaalisten kliseiden brutaaliutta vahvistetaan joukolla verbuaalisia kliseitä. Voima, järki mutta myös syvät tunteet sijoittuvat maskuliiniselle puolelle, kun taas kauneus, vapaus ja ilo sijoittuvat feminiiniselle puolelle.

Ihmisen ja koneen välisen yleisen yhtäläisyyden kannalta mainosten merkitys ei en-

sisilmäyksellä sen sijaan ole yhtä ilmeinen. Kun teksti vihjaa edelleen koneen alisteiseen asemaan suhteessa ihmiseen ("Lähellä ihmistä"), niin itse kuvat eivät enää salli tällaista hierarkiaa. Sen sijaan perinteiset rajat on hylätty ja Virilion sanoin "le servo-moteur (moottori palveluksessa) on "le cerveau-moteur" (moottori aivoina).<sup>12</sup> Välittäjästä tai mediasta on tullut itsetarkoitus, eikä sen enää tarvitse etsiä olemassaololleen oikeutta ihmisen palveluksessa olevaksi välineeksi. Kuvasarjoissa transformaatio tapahtuu tekstuaalisten ilmiöiden tasolla, eikä tämä transformaatioprosessi ole digitaalitekniikasta huolimatta muutettavissa. Tämä jähmettynyt silmänräpäys morfauksen mahdollisesti loputtomassa prosessissa ennakoi aikakautta, joka näyttää realisoivan Marinettin utopian koneesta, josta on tullut ihmisruumiin vertainen.

Tämä konkreettinen kuva käsittelee myös abstraktimmalla tasolla sitä, kuinka motorisoituminen osuu yhteen itse tilallisen todellisuuden määritelmän kanssa. Tietokoneen aikaansaama tiedonvälitysteknologioiden vallankumous on motorisoitunut tilan todellisuuden, ja aivomoottori on tullut sen automoottorin sijaan, joka kerran mullisti kuljetukset. Marinettin tekniikkaa ihaillevien iskulauseiden voi siten sanoa saaneen paljon kauaskantoisempia seurauksia kuin voitiin aavistaa vuonna 1910. Niiden realisoituminen Peugeot-mainoksessa vuonna 1997 viittaa maailmaan, jossa moottori ja vauhti yhdistyneinä ovat saavuttaneet ehdottoman ylivallan.

Käännös: **Heidi Grönstrand**