

Pia Tikka

Sergei Eisensteinin ajattelun rakenteet ja kuvakieli kehollisen mielen näkökulmasta

¹ George Lakoff ja Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press; George Lakoff ja Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books 1999.

² Sergei Eisenstein, "Teoksen rakenteesta" (1939). Teoksessa *Elokuvan Muoto*. Helsinki: Love Kustannus 1978, 241.

Sergei Eisensteinin (1898-1948) orgaanis-dynaamisen elokuvateorian moniulotteisuus ja ambivalenttius avaavat mahdollisuuksia erilaisille tutkimuskäkökulmille. Erityisesti Eisensteinin symbolisesti rikas kuvallinen ja kielellinen ilmaisutapa houkuttelee tulkitsemaan hänen taiteellista ja teoreettista tuotantoaan merkityksiä välittävien koodien ja semioottisten symbolijärjestelmien kautta. Tässä artikkelissa tarkastelen Eisensteinin elokuvateoreettista ajattelua ja tapaa konstruoida kuvallisia järjestelmiä kuitenkin toisenlaisesta, ekologisesta näkökulmasta. Sen mukaan kaikki ymmärtäminen, myös elokuvallinen hahmottaminen, perustuu ihmisen luonnolliseen keholliseen orientaatioon ja vuorovaikutukseen ympäristönsä kanssa.

Tutkimukseni kohteena ovat erityisesti Eisensteinin elokuvallisen ajattelun rakenteet. Huomioitavaa on, että en tarkastele Eisensteinin elokuvien vaikutuksia katsojan näkökulmasta enkä myöskään oletta, että Eisensteinin teorit toimisivat hänen itsensä esittämällä tavalla. Sen sijaan pohdin, mitä Eisensteinin elokuvat ja teorit kertovat tekijänsä mielenmaisemista ja tavasta hahmottaa ympäröivää todellisuutta.

Käytän Eisensteinin ajattelun rakenteiden tarkastelussa apuvälineenä George Lakoffin ja Mark Johnsonin kognitiivista kehollisen mielen filosofiaa siinä muodossa kuin he sen esittävät muun muassa teoksissaan *Metaphors we live by* (1980) ja *Philosophy in the Flesh* (1999).¹ Lakoffin ja Johnsonin kokemusperäinen realismi perustuu ihmisen havaintokyvyn, esikäsittellisten sensoromotoristen toimintojen sekä mielikuvituksen yhteispeliin. Kyky mentaaliin kuvitteluun nostaa *metaphoran* käsitteen avainasemaan – ei kuitenkaan marginaalisena lingvistiikan ilmiönä, vaan elimellisenä osana arkipäiväistä merkityksen muodostusta ja kognitiivista ymmärtämisprosessia.

Eisensteinin ajattelun kokonaissävy on dynaaminen ja orgaaninen. Sitä ajaa halu löytää säännönmukaisuuden laki, joka kattaisi kaiken inhimillisen toiminnan. Kehitellessään montaaiteoriaansa Eisenstein² tuntui uskoneen samankaltaiseen ymmärtämisen malliin kuin Lakoff ja Johnson: keholliset

ajattelun rakenteet, jotka mahdollistavat kokonaisvaltaisen jokapäiväisen toimimisen, ovat samoja, jotka mahdollistavat myös monimutkaisten abstraktien teorioiden ymmärtämisen ja niiden yhteisöllisen jakamisen.

Eisensteinin tapaa käsitellä kuvien kompositioita, visuaalisia ominaisuuksia ja niihin sisältyviä merkityksiä kielellisessä ilmaisussaan sävyttää voimakas metaforinen ajattelu, jonka luonteen toivon tämän artikkelin puitteissa valottuvan. Metaforat ja niiden projektiotodentuvat ajattelun oluttuvuudet mahdollistuvat Lakoffin ja Johnsonin mukaan kuvittelun perusrakenteiden avulla. Näitä rakenteita ovat luonnolliseen tilalliseen orientaatioon perustuvat kuvaskaemat, joiden avulla ihmiset mieltävät tilallisia suhteita sekä konkreettisten esineiden, ihmisten ja toimintojen välillä, että myös abstraktien asioiden ja mentaalien tilojen välillä. Johnsonin mukaan kuvaskaemaattiset ”suhteet voivat olla kausaalisuhteita, ajallisia sarjoja, osa-kokonaisuus - malleja, suhteellisia sijainteja, toimija-kohde -rakenteita tai instrumentaalisia suhteita.”³ Esimerkiksi elokuvan komposition elementtejä voidaan mieltää seuraavien kuvaskaemojen avulla⁴: 1) astia-skeema (*container*), jonka elementtejä ovat sisätila, ulkopuoli ja niitä erottava raja; 2) osa-kokonaisuus -skeema (*part-whole*), jossa havaitun osan ominaisuudet auttavat ymmärtämään kokonaisuutta; 3) keskusta-äärialue -skeema (*center-periphery*), joka ilmentää huomiopisteen ja ympäristön asteittaista etäännyssuhdetta sekä 4) lähtömatka-maali -skeema (*source-path-goal*), jonka avulla ymmärretään tietty ajallinen ja tilallinen kokonaisuus tai tapahtuma. Lakoffin ja Johnsonin mukaan metaforinen projektiio mahdollistaa näiden kuvittelun tilallisten skeemojen avulla hyvinkin abstraktien mentaalisten ajatusrakenteiden konstruomisen, ymmärtämisen ja manipuloimisen.

Eisensteinin kuvaskaemaattiseksi luonnehtimastani ajattelusta otan esimerkiksi otteen artikkelista ”Elokuvan muoto: uusia ongelmia” (1935). Eisenstein olettaa elokuvansa *Panssarilaiva Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, NL 1925) otoksen köysistössä roikkuvista nenäkakkuloista kertovan laidan yli heitetyn laivalääkärin hukkuneen: ”Mutta niin pian kuin siirrymme alueelle, jossa aistimusperäiset ja kuvalliset rakenteet esittävät ratkaisevaa osaa, eli taiteellisten rakenteiden alueelle, tämä samainen ’pars pro toto’ alkaa välittömästi esittää suurta osaa.”⁵ Eisensteinin mukaan muodon luomisen perustana on aistimuksellinen ja kuvallinen ajattelu. Hän huomauttaa, että ilman aistimusperäisen ajattelun lainmukaisuuksien rakenteen määrittelyä ei sitä voida hyödyntää taiteellisessa käytännössä.⁶

Sen lisäksi, että Eisensteinin taiteellisia ja teoreettisia ilmaisutapoja voi tarkastella kuvaskaemaattisten ja metaforisten projektioiden kautta, rohkenen viedä ajatusta vielä pidemmälle. Oletan myös, että Eisensteinin pyrkimys käsitteellistää koko inhimillinen kokemusmaailma elokuvan montaasin keinoin ja siten luoda tieteen ja taiteen synteesi on mielekkäällä tavalla analoginen viimeaikaisen kognitiivisen kielitieteen pyrkimyksille hahmottaa suora suhde käsitteiden muodostuksen ja kehollisen sensomotorisen toiminnan välillä.⁷ Eisensteinin montaaiteoria on kokonaisvaltainen teoria elokuvan rakenteesta, mutta näen sen myös teoriana ihmismielestä.

Elämänmittaisen ajattelun polut

Poikkitieteellisyys ja rajojen ylittäminen iskostui Eisensteinin ajatteluun eliniäksi vallankumouksen väritymiltä nuoruuden vuosilta. Häntä innoitti

³ Mark Johnson, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press 1987, 28.

⁴ Käytän artikkelissa Virve Riikosen esittelemiä kuvaskaema-käsitteiden suomen-noksia, jotka löytyvät artikkelista Virve Riikonen, ”Lakoffin kokemusperäisestä realismista”. Teoksessa Tere Vadén (toim.), *Kognitiotiede, tekoäly ja filosofia*. Filosofisia tutkimuksia Tampereen yliopistolta 46. Tampereen yliopiston jäljennepalvelu 1993, 70-82.

⁵ Sergei Eisenstein, ”Elokuvan muoto: uusia ongelmia” (1935). Teoksessa *Elokuvan Muoto*, 219.

⁶ *Ibid.* 217. Sivun alaviitteessä Eisenstein mainitsee, että aistimusperäistä ajattelua painottivat jo Hegel ja Plehanov, mutta nämä klassikot eivät ryhtyneet lainmukaisen rakenteen määrittelyyn. Samassa yhteydessä Eisenstein korostaa luomisprosessin etenemistä ”molempiin suuntiin”. Tulkitseen sen analogiseksi nykyisille vuorovaikutusteorioille.

⁷ Appendix: ”The Neural Theory of Language paradigm”. Teoksessa Lakoff ja Johnson, *Philosophy in the Flesh*, 569-583.

⁸ mm. artikkelissa Sergei Eisenstein, "Odotamaton yhtymäkohta" (1928). Teoksessa *Elokuvan Muoto*, 97.

⁹ David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. London: Harvard University Press 1993, 3.

¹⁰ Sergei Eisenstein, "Keskimäinen kolmesta" (1928). Teoksessa *Elokuvan muoto*, 49.

¹¹ Sergei Jutkevitchin saatesanoissa "Opettajani Vsevolod Meyerhold" teokseen *Teatterin Lokakuu*. Helsinki: Love Kirjat 1981, 14.

¹² Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, 5-7.

¹³ Sergei Eisenstein, "The Montage of Attractions" (1923). Teoksessa Richard Taylor (ed.), *The Eisenstein Reader*. London: BFI Publishing 1998, 29.

¹⁴ Lainaus artikkelista Uskali Mäki, "Tieteellinen Realismi ja Marxismi". Teoksessa Ilkka Niiniluoto ja Esa Saarinen, *Vuosisatamme filosofia*. Juva: WSOY 1986, 98.

¹⁵ Tieteen realismin ja marxismin välistä suhdetta *Vuosisatamme filosofia* -teoksessa pohtinut Uskali Mäki (1986) huomauttaa, että Leninin dialektinen materialismi liikkui vaihtelevasti käytäntöä korostavan arkirealismen ja tieteellisen realismin välimaastossa, näyttäen tunnustavan vuoroin sekä aistitodellisuuden että objektiivisen todellisuuden. Ks. tarkemmin V.I. Leninin teoksesta "Materialismi ja Empiokritisismi". Teoksessa Marx, Engels, Lenin, *Dialektisestä Materialismista*. Moskova: Kustannusliike Edistsy, 188.

sirkus ja burleski katuteatteri, joiden rooliin kuului jo traditionaalisesti parodioida porvarillisia arvoja. Eisensteinin uusia ulottuvuuksia tavoittelevaa ajattelua väritti myös kiinnostus aasialaiseen kulttuuriin, japanin kieleen ja Kabuki-teatteriin, joista Eisenstein usein haki vertauskohtia omille ajatuksilleen.⁸

Vuonna 1921 Eisenstein tutustui Moskovassa, Proletkult-teatterissa, ruumiillisen groteskin teatterin oppi-isään, Vsevolod Meyerholdiin, jota hän myöhemmin luonnehti "toiseksi isäkseen".⁹ Eisensteinin teki lähtemättömän vaikutuksen Meyerholdin pyrkimys teatterin dynaamisille alkulähteille avainsanoinaan konstruktivismi, eksentrismi ja biomekaniikka.¹⁰ Eisensteinin kanssa Meyerholdin luennoille osallistunut Sergei Jutkevitch luonnehtii opettajansa tieteen ja taiteen yhdistävää metodia seuraavasti: "Hän haaveili rakentavansa uuden teatteri-ilmaisun kokonaan uudelle tieteelliselle perustalle ja piti ensimmäiset oppituntinsa biomekaniikan alalta."¹¹ Eisenstein osallistui Jutkevitchin kanssa Eksentristen näyttelijöiden tehtaan eli FEKS-teatteriryhmän toimintaan ja he kehittivät Meyerholdin inspiroimana vetovoimien eli attraktioiden montaaasin metodia.

Proletkult-teatterissa työskentelevä Sergei Tretjakov esitteli Eisensteinille taiteiden vasemmistorintaman *Lef*-lehteä julkaisevan ryhmän, jolla oli myös yhteyksiä venäläisen formalismin kritiikoihin sekä esimerkiksi elokuvantekijä Dziga Vertoviin. Tretjakovin kanssa Eisenstein kehitti ekspressiivisen liikkeen teoriaansa, joka vei Meyerholdin biomekaanista näkemystä dialektisempaan ja orgaanisempaan suuntaan. Merkittävä elementti Eisensteinin myöhempää montaaisteoriaa ajatellen oli attraktioiden yksinkertaistaminen ja tyyppittely, jotta saavutettaisiin suurempi yhtenäisyys.¹²

Eisenstein antaa esseessään "Attraktioiden montaaasi" (1923) teatterin uudistusohjelman tehtäväksi korvata teatteri näytöspaikalla, jossa vallankumouksen pääinstrumentiksi nousevat työläisten arkipäiväiset taidot ja toimet.¹³ Eisensteinin ajattelun taustalla vaikutti käytännön työtä ja toimintaa painottava marxilainen tieteen realismi. Aikakauden psykologian kiinnostus taiteen ilmiöihin sekä luonnontieteiden alueella tehdyt keksinnöt nostivat esiin uudet empiiristä tutkimusta korostavat teoriat. Eisenstein haki jatkuvasti universaalia lainmukaisuutta, joka selittäisi tieteen, taiteen ja ympäröivän todellisuuden rakenteen.

Karl Marx kirjoittaa niin kutsutuissa Feuerbach-teeseissään:

Kaiken tähänastisen materialismin – myös Feuerbachin materialismin – päävika on siinä, että esine, todellisuus, aistillisuus käsitetään vain objektin tai havainnon muodossa, mutta ei inhimillisenä aistillisena toimintana, käytäntönä, ei subjektivisesti.¹⁴

Marxin filosofiaa edelleen kehitellyt V.I. Lenin tuomitsi teoksessaan *Materialismi ja empiokritisismi* (1908) yritykset ratkaista tieto-opillinen peruskysymys erillään käytännöstä.¹⁵ Eisensteinin itselleen asettama päätehtävä neuvostoelokuvan ja laajemmin taiteenteorian puitteissa oli löytää lainmukainen rakenne dialektisen naturalismin ja käytännön hyödyntämisen välillä, jotta taiteentekeminen voitaisiin valjastaa vallankumouksen edistyksen ratkaisiin.

Eisensteinin elämäntyö keskittyi attraktioiden montaaasista alkunsa saaneen elokuvan montaaisteorian kehittelyyn. Näkemykseni mukaan Eisensteinin montaaisteoriasta muodostuikin vähitellen, ei vain elokuvan, vaan laajemmin ihmisen kokonaisvaltaisia ajattelun rakenteita kuvaileva teoria. Elokuvatutkija

Oksana Bulgakowa jakaa artikkelissaan "The Evolving Eisenstein: Three Theoretical Constructs of Sergei Eisenstein" (1998) Eisensteinin montaasi-ajattelun teoreettisen kehityksen kolmen keskenjääneen kirjaluonnoksen sisällön mukaan seuraavasti: Ensimmäisessä luonnoksessaan "Sfäärien kirja" (1929) Bulgakowan mukaan Eisenstein esitteli mallin montaasista, joka sijoittui kielitieteen ja psykologian välimaastoon ja toimi taiteellisen ilmaisun välineenä. Se painotti elokuvakielen lauseoppia, tyyppillisyyttä ja suoraa osakokonaisuustematiikkaa suhteessa sisäisen puheen aistipohjaiseen logiikkaan.

Toisessa kirjaluonnoksessaan "Montaasi" (1937-1940) hän pyrki muotoilemaan ei-tietoisesti havaittuja kompositionaalisia rakenteita saadakseen kiinni värin, äänen ja kuvan vaikutukset niiden kontrapunktissa. Montaasin malli toimi yleisenä vastaavuutena aistien ja niiden aineellisten ilmentymien välillä. Eisensteinin mukaan se oli tarkka jäljennös kiihtyneen emotionaalisen puheen kielestä.¹⁶ Kolmannessa kirjaluonnoksessaan "Metodi" (1939-1947) Eisenstein kehitteli yksinkertaisen kaksinapaisen mallin kuvailemaan taideteosten rakenteita. Vastakohtaisuudet kuuluivat samaan vastakohtaisuuk-sien ykseyteen. Montaasi edusti yhtenäisyyttä moninaisuudessa ja sen voi käsittää universaaliksi kaiken kattavaksi metodiksi.¹⁷

Näen näiden kolmen Eisensteinin teoreettisesta ajattelusta erotettavan jakson kuvaavan paitsi montaasiteorian rakenteellista ja ideologista kehitystä, myös Eisensteinin oman ajattelun rakenteiden kehitystä. Ne muokkautuvat mekaanisesta ruumiillisesta ajattelutavasta psykologis-organaiseen ja päätyvät kokonaisvaltaiseen mielen teoriaan, jossa ihmisen ajattelu muokkautuu kehollisessa vuorovaikutuksessa organaisen ympäristön ja historiallisen, yhteiskunnallisen tilanteen kanssa.

Bulgakowan mukaan jo ensimmäisessä kirjaluonnoksessa ilmenee Eisensteinille tyyppillinen värikäs ja kuvaileva ilmaisu sekä monipuolinen ajattelu. Tieteen ja taiteen synteesi pyrkii yhdistämään useita hyvinkin ristiriitaisia näkökulmia yhden holistisen teorian alle ja laajentamaan aistiko-kemuksen emotionaalis-loogisen ajattelun alueelle. Bulgakowan artikkelissa on lainaus Eisensteinin päiväkirjasta 5. elokuuta 1929, jossa hän pohtii kirjan muodon kaksiulotteista ja lineaarista rajoittuneisuutta: "Toisaalta tahdon luoda tilallisen muodon, joka mahdollistaa astumisen yhdestä kontribuutiosta suoraan toiseen ja aineellistaa niiden välisen suhteen... Sellainen esseiden synkroninen sykliisyys ja yhtäaikainen läpitukeneminen voi tapahtua vain muodossa... joka on sfääri."¹⁸ Lainauksessa ilmenee Eisensteinin dynaaminen alati liikkeessä oleva metaforinen maailmankuva, kun hän toivoo, että oppisimme kirjoittamaan kirjoja, jotka olisivat kuin pyöriviä palloja.¹⁹

Toukokuussa 1946, toipuessaan helmikuussa kokemastaan sydän-infarktista, Eisenstein luonnehti kirjoittamisensa luovaa prosessia:

Ei väliä, vaikka 'materiaali' on louhittu omien voimavarojeni 'syvyyksistä'; ei väliä vaikka 'tosiasiallinen' materiaali on oman kokemukseni tuote. Sillä on olemassa kokonaan uudet raiteet odottamattomille alueille, joiden olemassaolosta en osannut unelmoida, täysin uutta. Materiaalien yhdistämistä, johtopäätösten muodostamista näistä yhdistelmistä, uusia näkökulmia ja 'löytöjä' jotka virtaavat näistä päätelmistä...²⁰

Eisensteinin ajattelun perusrakenne on elimellisesti läsnä myös tässä luonnehdinnassa, vuorovaikutus oman kokemusmaailman ja ympäristön tarjoamien uusien ennakoimattomien asioiden välillä on alituinen muokkau-tumisen prosessi, jolla on uutta itsegeneroiva ominaisuus. Eisenstein puhuu

¹⁶ Eisenstein, "Dickens, Griffith ja me", 361.

¹⁷ Oksana Bulgakowa, "The Evolving Eisenstein: Three Theoretical Constructs of Sergei Eisenstein". Teoksessa Al Lavalley and Barry P. Scherr (eds.), *Eisenstein at 100: A Reconsideration*. NJ: Rutgers University Press 2001, 39.

¹⁸ *Ibid.*, 40, 51.

Alkuperäinen lainaus julkaistu teoksessa Sergej Eisenstein, *Das Dynamische Quadrat: Schriften zum Film*.

Oksana Bulgakowa and Dietmar Hochmuth (eds./trans.), Leipzig: Reclam 1988, 344.

¹⁹ Eisensteinin sivistys ilmenee hänen leikkisessä kielenkäytössään, josta kurioositeiksi mainitsen sanan "sfääri" (kreik. sphaira), joka tarkoittaa myös palloa, maapalloa, taivaanpalloa.

²⁰ Richard Taylor (ed.), *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein*. London: BFI Publishing 1995. 14.

²¹ Naum Kleiman, "The History of Eisenstein's Memoirs" teoksessa *Beyond the Stars: The Memoirs of Sergei Eisenstein*, 1995, xvii.

²² Antonio Damasio, *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy*. Helsinki: Terra Cognita. 1999, 20.

²³ Sergei Eisenstein, "Kuvarajauksen tuolla puolen" (1929). Teoksessa *Elokuvan Muoto*, 97.

²⁴ *Ibid.*, 98.

²⁵ *Ibid.*, 91.

²⁶ *Ibid.*, 98.

²⁷ *Ibid.*, 94.

löydöistä, yllätyksistä; luova prosessi on luojaansa alituisen hämmästyttävä ilmiö. Kuten Eisensteinin muistelmiensa esittelyssä tutkija Naum Kleiman toteaa, Eisenstein halusi demonstroida lukijalle luovan prosessinsa, jonka hän näki henkilökohtaisen elämän ja teorian erottamattomana kokonaisuutena.²¹

Kuvan metaforiset rajat

Yksi tämän artikkelin kirjoittamiseen minua innoittanut ajatus on Eisensteinin kuvakäsityksen orgaanisuus ja dynaamisuus. Kun Eisenstein puhuu elokuvasta, montaaista tai vain sen solusta, kuvaotoksesta, yhdistän sen neurologi Antonio Damasion teoksessaan *Tapahtumisen tunne: Miten tietoisuus syntyy* (1999) esittämään metaforaan "elokuva aivoissa", jolla on "yhtä monta aisteihin perustuvaa muotoa kuin hermostollamme on aisteihin perustuvia portteja – näkö, kuulo, maku ja haju, kosketus, sisäiset aistit ja niin edelleen."²² Damasio tukeutuu funktionaalisen psykologian ja pragmatismien perustajan William Jamesin (1842-1910) toiminnan tapojen ja tajunnan virran merkitystä korostaneisiin näkemyksiin, jotka vaikuttivat myös Eisensteinin aikalaispsykologiassa.

Eisensteinin kuvan painopiste on kuvan muodossa, autonomisessa elävän-kaltaisessa hahmossa, jonka ulospäin suuntautuva voima perustuu sen formaalin komposition suhteisiin. Hän kirjoitti artikkelissaan "Kuvarajauksen tuolla puolen" (1929): "Kuvarajauksen sisäinen konflikti on potentiaalista montaaista, ja voimaperäisyyden kasvaessa se murtaa nelikulmaisen häkkinsä ja sen konflikti laajentuu montaaipalasten väliseksi montaaissykäyksiksi; kuten miinikan polvekkeet sekin läikkyy yli samoista murtumakohdista tilallisen mise-en-scènen polvekkeiksi."²³ Toisaalta Eisenstein vertaa montaaipalasten rytmitystä polttomoottoriräjähdysten sarjaan, joka "sysäyksittäin" vie autoa tai traktoraa eteenpäin.²⁴ Eisensteinin metaforiset ilmaisut kuvan luonteesta ovat hyvin fyysisiä, tilallisia ja dynaamisia. Kuva on montaaistin orgaaninen solu.

Eisensteinin mukaan "intellektuaalinen" elokuva painottaa tekijän ajatusprosessia, joka pyrkii toimimaan kahteen suuntaan: visualisoimaan abstraktit käsitteet montaaistin keinoin ja kääntäen tuottamaan abstrakteja psykologisella tasolla ymmärrettäviä hallittuja rakenteita yhdistämällä yksinkertaisia aineellisen tason elementtejä.²⁵ Sitä ilmentävät graafisten suuntausten, linjojen, tasojen, kokojen, massojen, erilaisten valointensiivisyyden täyttämien alojen ja syvyysvaikutelmien konfliktit sekä montaaistosten, kauko- ja lähikuvien, tummien ja valoisien, graafisesti erisuuntaisten palasten väliset konfliktit.²⁶ Elokuvan montaaistin hyödyntämiä muotoja ja mittasuhteita muuntelemalla tekijä ilmentää omaa suhtautumistaan esitettyyn tapahtumaan.²⁷

Kymmenen vuotta myöhemmin Eisensteinin painopiste siirtyi voimakkaammin tekijän, taideteoksen ja katsojan suhteeseen, jota formaali, orgaanista lainmukaisuutta seuraava kompositio palvelee. Olennaista on edelleen tekijän aseman korostaminen komposition orgaanisen kokonaisuuden järjestäjänä. Eisensteinin teoriat ovat läpi linjan tekijäpohjaisia, vaikka hänen uskonsa katsojan manipuloitavuudesta muuttuikin ajan myötä katsojan kokemusta psykologisoivammaksi.

Artikkelissaan "Teoksen rakenteesta" (1939) Eisensteinin ajattelua kehystää tietoisien ja alitajuisen vaikuttamisen psykologinen viitekehys: "On ilmeistä,

että tällaisella teoslaajilla on aivan erikoinen vaikutus vastaanottajiin ei vain siksi, että teos kohoaa samalle tasolle luonnonilmiöiden kanssa, vaan myös siksi että teoksen rakennelaki on samanaikaisesti myös vastaanottajia hallitseva laki siinä mielessä, että hekin ovat osa orgaanista luontoa. (...) Jokainen meistä kokee tämän tunteen enemmän tai vähemmän väistämättömästi ja salaisuus piilee siinä, että *meitä ja teosta ohjaa yksi ja sama lainmukaisuus*.²⁸

Intellektuaalisen montaasin räjähtävät ja shokeeraavat elementit olivat edelleen Eisensteinin montaasijattelun taustalla, mutta nyt ne verhoutuivat psykologiseen näkökulmaan. Eisensteinin mukaan kompositio ottaa aineksia ensisijaisesti ”kuvatun ilmiön *elämysisältöön* liittyvän *ihmisen emotionaalisen käyttäytymisen* rakenteesta.”²⁹ Teko ja ihmisteon rakenne on komposition esikuva.³⁰ Elementit, joilla Eisenstein operoi, ovat tapahtumien ja ottojen väliset rytmit, sydämen jyskytyksen äänet, liikkeiden suunnat, toistuvat muodot ja teemat, mutta tekijän suhde kuvattavaan määrää komposition lain. Näin Eisenstein suvereenisti kokoaa aistimaailman, emootioiden ja yhteisöllisen todellisuuden käsitteet orgaaniseksi kokonaisuudeksi.

²⁸ Eisenstein, ”Teoksen rakenteesta”, 256. Kaikki lainauksissa olevat kursivoinnit ovat suomenkielisen *Elokuvan Muoto* -teoksen mukaisesti.

²⁹ *Ibid.*, 242.

³⁰ *Ibid.*, 252.

³¹ Johnson, *The Body in the Mind*, 29.

Ajattelun kuvaskemaattinen rakenne

Mark Johnsonin teos *The Body in the Mind* (1987) esittelee kattavasti dynaamiset kuvaskemat, jotka kehkeytyvät arkipäiväisessä esikäsitteellisessä orientaatiossa ympäristöön. George Lakoffin ja Mark Johnsonin kehollisen mielen teoriassa *Philosophy in the Flesh* (1999) tilallisiin suhteisiin perustuvat kuvaskemaattiset rakenteet ja niiden metaforiset kuvittelun ulottuvuudet mahdollistavat myös hyvin abstraktit ajattelun tasot. Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa, että kun Lakoff ja Johnson puhuvat ajattelun metaforisista rakenteista tai kuvaskemaattisista käsitteistä, he eivät tarkoita kiinteitä kuvatai hahmorepresentaatiota, vaan jatkuvaa dynaamista ymmärtämisen prosessia. Oletan, että myös Eisenstein puhuessaan ajattelun prosesseista tarkoitti jatkuvan muokkautumisen alaista ajallista jatkumoa.

Lakoffin ja Johnsonin metafora-teoria, sen rakentuminen kuvaskemaattisille, tilallisille ja visuaalisille suhteille on mielestäni hämmäntävän analoginen Eisensteinin ajattelulle ja sen teoreettisille muotoiluille. Lakoffin ja Johnsonin mukaan, jotta merkityksellistä ajattelua ja ymmärtämistä voi tapahtua, täytyy toiminnan, havainnon ja käsitteiden taustalla olla jokin järjestys ja/tai hahmo. Skeema on tällainen uusiutuva kuvio, hahmo tai säännönmukaisuus mielen rakenteissa, jota määrittävät aistihavainnot, sensomotorinen toiminta, ja kehollinen orientaatio.³¹ Lakoffin ja Johnsonin kuvaskemojen tai vastaavasti Eisensteinin kompositiorakenteiden avulla mieli organisoituu ymmärrettäviin suhteisiin peruskäsitteitä, värejä ja tilallisia suhteita sekä tapahtumia kuvaavia käsitteitä, sekä konstruoituu metaforien avulla abstrakteja ajattelun rakenteita.

Lakoffin ja Johnsonin mukaan keholliseen orientaatioon perustuvat tilasuhteet ilmenevät rajojen ylityksissä, liikkeissä kohti tai pois päin, ylös tai alas, samoin osana jotain tai kosketuksessa johonkin. Elokuvallisen komposition hallitseva elementti on kuvan raja. Mielestäni Eisensteinin näkemys kuvarajauksesta hyödyntää voimakkaasti astia-skeemaa, johon liittyy sisä- ja ulkotila ja niiden välinen raja. Kompositioiden elementit näyttävät pyrkivän yli kuvan rajoja kaikkiin suuntiin, ulos, kohti katsojaa. Samoin Eisensteinin visualisoimat hahmot pyrkivät myös fyysisesti ääriajoille, esimerkiksi liioittelun liikehännän tai fysiologisen vajavaisuuden kautta.

³² Sergei Eisenstein, "The Montage of Film Attractions" (1924). Teoksessa Richard Taylor (ed.), *The Eisenstein Reader*. London: BFI Publishing 1998, 35.

³³ Johnson, *The Body in the Mind*. 41.

³⁴ Eisenstein, "Teoksen rakenteesta", 263.

³⁵ Eisenstein, "Teoksen rakenteesta", 262.

³⁶ Lakoff ja Johnson, *The Philosophy in The Flesh*, 31.

³⁷ *Ibid.*, 33.

³⁸ Sergei Eisenstein, "E! Elokuvakielen puhtaudesta" (1934). Teoksessa *Elokuvan muoto*, 190.

³⁹ Sergei Eisenstein, *Kolme mestaria: Chaplin/ Ford/Disney*. Helsinki: Love Kirjat 1989, 189.

Lakoffin ja Johnsonin esittämä metaforinen projektio rakentuu useille voimia ja voimien suuntia kuvaaville tilallisille skeemoille. Rajoja rikkova, aktiivinen ja personoitu voiman käsite on erityisen keskeinen Eisensteinin attraktioiden montaaissa. Eisenstein käyttää sellaisia käsitteitä kuin magneettisuus, kumuloituvat voimat, vangittu fyysikaalinen luonto. Eisensteinin mukaan elokuva, niinkuin teatterikin, on mielekäs vain, jos sen ymmärtää voiman tai kohdistuvan paineen muotona.³² Kuvien sisäisiä rakenteita määrittävät voiman käsitteet: liikkeiden sunnat, intensiivisyyden asteet, mentaalit pyrkimykset ja konflikti hahmottuvat sen kautta.³³ Eisensteinin kuvissa ja ilmaisussa vaikuttavat voimat, myrskyisät liikkeet, käänteet jyrkästi päinvastaiseen; teema murtaa kapinallisen panssarilaivan rautakylkien kehän, räjähtäminen kasvaa joukkosurun teemasta.³⁴

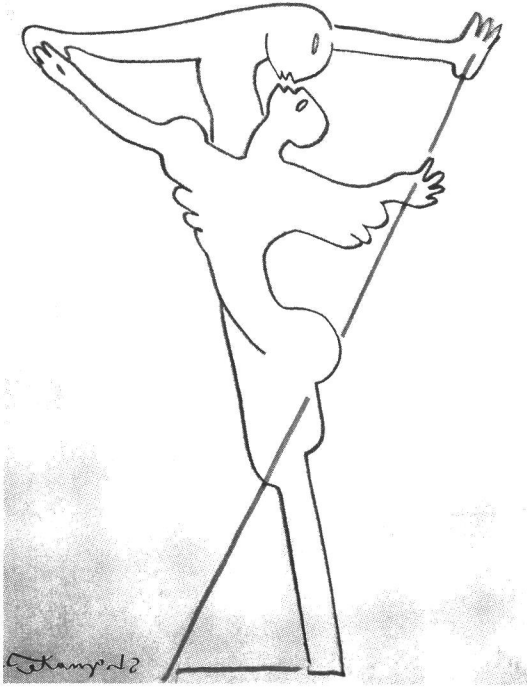
Eisensteinin ajattelusta hahmotettavat kuvaskeemat ovat tilallisia ja topologisia rakenteita, joiden avulla tapahtuu metaforinen projisoituminen abstrakteille tasoille: "Elokuvan orgaanisuus, joka on syntynyt yhdestä solusta elokuvan sisällä, ei vain kulje ja laajene läpi koko elokuvan, vaan yltää itse kuvatun kohtalon mukana kauas yli elokuvan rajojen."³⁵ Tilallisilla suhteilla on Lakoffin ja Johnsonin mukaan myös sisäinen rakenne, joka koostuu kuvaskeeman lisäksi profiilista ja etuala/tausta -hahmotuksesta (*trajectory/ landmark*).³⁶ Profilointi tuo kohteen tai pyrkimyksen päätepisteen esiin topologisena maamerkinä eli taustana, johon suhteessa trajektorin eli etuala-hahmon liike tai toiminta tapahtuu.³⁷

Kuvataksaan peräkkäisten otosten keskinäistä riippuvuutta esitelmässään "E! Elokuvakielen puhtaudesta" (1934) Eisenstein hyödyntää mielestäni etuala/tausta -skeemaa, jossa kuvan aikana profiloimisen suhde vaihtuu. Eisensteinin esimerkki liittyy elokuvan *Panssarilaiva Potemkin* kohtaukseen, jossa odessalaiset rientävät pienten purjeveneiden parvena tervehtimään panssarilaivan kapinallisia: "II. Ensimmäisen teeman veneiden voimistuvaa liikettä (tähän vaikuttaa myös toisen teeman mukaantulo). Toinen teema astuu etualalle pystysuorien liikkumattomien pylväiden ankan rytmin kautta. Pystysuorat linjat ennakoivat tulevien kuvioiden (IV, V jne.) plastista jakautumista. Horisontaalisten vanojen ja vertikaalisten linjojen keskinäistä leikkiä. Veneteema siirtyy taustalle. Kuvarajauksen alaosaan ilmestyy kaaren plastinen teema."³⁸

Näkemykseni mukaan esimerkissä ilmenevä kyky käsitteelliseen profilointiin vaihtamalla taustan ja etualahahmon paikkoja keskenään ja suorittamalla graafisten muotojen avulla abstraktien teemojen keskinäisten suhteiden manipulointia mahdollistuu Lakoffin ja Johnsonin esittämän metaforisen projisoinnin avulla.

Abstraktit metaforiset projektiot

Eisenstein tekijänä käyttää kehollisia kuvaskemaattisia rakenteita elokuvallisen muodon ja temaattisen liikkeen metaforiseen abstraktiin mallintamiseen. Tulkintani mukaan hän ajattelee kaksisuuntaisesti niin, että myös katsojalle esimerkiksi piirroskuvan hahmottaminen ja sen metaforiset projektiot ilmenevät kehollisena kokemuksena. Eisensteinin muistiinpano vuodelta 1932 olettaa hänen piirrostensa alkuvoimaisuuden ihmisissä aiheuttaman levottomuuden johtuvan siitä, että piirrokset "kattavat primäärisen protoplasman ja ihmisen muotoutumisen välisen prosessin".³⁹ Sen mukaan prosessi, joka



Kuva 1. *Stigmates* (Mexico 1932), sarjasta "Stigmatisation of St. Francis". Eisensteinin piirroksiset "kattavat primäärisen protoplasman ja ihmisen muotoutumisen välisen prosessin". (Kuva: Naum Kleiman, Eisensteinin museo/ Elokuvamuseo, Moskova. Painokuva piirroksesta julkaistu XX Moskovan kansainvälisen elokuvafestivaalin yhteydessä.)

⁴⁰ Sergei Eisenstein, "Disney: Huomautuksia omista piirroksistani". Teoksessa *Kolme mestaria: Chaplin/Ford/Disney*, 205.

⁴¹ *Ibid.*, 205.

johtaa korkeampaan psykologiseen kokemukseen ja ideologiseen oivallukseen, perustuu kehon suoraan aistikokemukseen materiasta ja aistihavainnon synnyttämiin sensomotorisiin liikkeisiin. Vastaavasti Lakoffin ja Johnsonin esikäsitteellisiin kuvaskemaattisiin rakenteisiin perustuva metaforinen projisointi siirtää inhimillisen kokemuskontekstin merkitykset korkeampiin kognitiivisiin abstrakteihin mentaaleihin malleihin. Näkemysten samankaltaisuus on mielestäni ilmeinen.

Eisenstein pohtii piirroksensa rakenteita uudelleen Moskovassa 12.10.1946: "Luennoidessani minulla on tapana piirrellä paljon taululle. Piirtelemäni hahmot ovat aina samanlaisia. Täytyy sanoa, että ne ovat luonteeltaan perin dynaamisia. Vuonna 1939 Sofia Kasjanovna Vishnevetskaja kiinnitti huomiota siihen, että piirroksissani on aina *suljettu äärioviiva*."⁴⁰ (Ks. kuva 1.) Lakoffin ja Johnsonin esittämästä näkökulmasta oletan, että Eisensteinin suljetulla äärioviivalla on kuvaskemaattinen rakenne, johon liittyvät Eisensteinin itse esiin tuomat tilalliset kehollisen orientaation kautta ymmärretyt suhteet. Eisensteinin omassa analyysissä hänen piirroksensa dynaamisen jännitteistä tehoa ilmentävät seuraavat tekijät: 1) esineellinen esittävyys, joka kehittyi komposition plasmaattiseksi kuvallisuudeksi; 2) graafinen dynamiikka, josta kasvavat pseudoraajat – liikkeiden jäljet; 3) esitetyn fyysinen tunnusmerkki: pisaran plasmaattinen pyrkimys ympyräksi.⁴¹

Nämä suhteet ilmenevät myös Eisensteinin elokuvissa: esineiden, henkilöiden ja tapahtumien tilalliset suhteet, niiden välillä ilmenevät materiaalien ja mentaalisten voimien suhteet sekä pyrkimys kompositionaaliseen yhtenäisyyteen muodostavat perustan koko Eisensteinin teoreettiselle ja taiteelliselle ajattelulle.

Lakoffin ja Johnsonin *teoria metaforasta* olettaa, että abstraktit käsitteet käsitteellistyvät useiden kompleksisten metaforien kautta. Nämä metaforat

⁴² Lakoff ja Johnson, *The Philosophy in the Flesh*, 73.

⁴³ Sergei Eisenstein, ”Dickens, Griffith ja me” (1944). Teoksessa *Elokuvan Muoto*, 363.

⁴⁴ Sergei Eisensteinin ja hänen taustallaan vaikuttavan venäläisen formalismin näkemyksiä uudelleen tulkitseva neoformalismi, jota edustavat David Bordwell ja Kristin Thompson, on kognitiivista elokuvatutkimusta. Eisensteinin elokuvat ja teoriat ovat olleet inspiraation lähteenä mm. teoksille Kristin Thompson, *Eisenstein’s Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, 1981; David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Harvard University Press, 1993.

⁴⁵ Henry Bacon, ”Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan”. *Lähikuva* 1/2000, 31.

⁴⁶ J.J. Gibson teoksessa *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) esitti termin ekologinen suoran havainnon tutkimukseen ja avasi keskustelun ihmisen ja ympäristön suhteesta esimerkiksi ympäristön ”tarjoamien” (affordance) toimintamahdollisuuksien muodossa.

⁴⁷ Bacon, ”Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan”, 36.

ovat olennainen osa käsitteisiin liittyvää oivaltamisen rakennetta. Edelleen, jokainen kompleksinen metafora rakentuu primaareista metaforista, jotka ovat kehollisia kolmella tavalla: 1) kehollisen kokemuksen kautta, joka tuo yhteen sensomotorisen kokemuksen ja subjektiivisen kokemuksen, 2) metaforan kuvaskemaattinen alkulähde -logiikka kehkeytyy sensomotorisen systeemin päättelyrakenteista, ja 3) metaforan ilmentyminen hetkellistyy neuraalisiin suhteisiin liittyvän synaptisen painotuksen mukaan.⁴²

Hahmotan Eisensteinin esittämän piirrosanalyysin samankaltaisuutta Lakoffin ja Johnsonin primaaristen metaforien ilmentymiseen seuraavasti: 1) kehollisesti koettu kuvallinen ilmiö kompositiossa, 2) liikkeiden ymmärtäminen sensomotorisen dynamiikan kautta, ja 3) taustalla vaikuttava mikrotason itse-organisoiduminen. Analogia voi vaikuttaa ensisilmäyksellä kaukaa haetulta, mutta uskon, että sen kautta Eisensteinin näkemyksiä voi tarkastella kokonaan uudesta, inspiroivasta näkökulmasta.

Eisensteinin aistimellinen ajattelu

Eisenstein kirjoittaa laajassa artikkelissaan ”Dickens, Griffith ja me” (1944) aistimellisena ajatteluna mielletävästä tunteidenvaraisesta struktuurista, *sisäisestä monologista*, joka on yksi ilmaisumuoto puhutun ja kirjoitetun kielen rinnalla. Aistimellisen ajattelun myötä, Eisenstein jatkaa, ”olemme tulleet paitsi montaa rakennetta, samalla kaikkien taideteosten sisäistä rakennetta hallitsevien sisäisten lainmukaisuuksien alkulähteille (...)”⁴³

Lakoffin ja Johnsonin esittämän kehollisen mielen ajatuksen allekirjoittavat tutkijat olettavat, että mieli ja ruumis ovat osa samaa holistista kokonaisuutta, joka toimii dynaamisessa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Tämä on näkemykseni mukaan myös koko Eisensteinin ajattelun läpi tunkeva teema. Koska Eisensteinin julistus elokuvasta tieteen ja taiteen synteessinä pohjaa aikansa luonnontieteisiin – muun muassa psykologiaan, hahmoteoriaan ja biologiaan – ja aistimelliseen keholliseen kokemukseen, uskallan esittää Eisensteinia kognitiivisen elokuvateorian kummisedäksi.⁴⁴

Henry Bacon esittää artikkelissaan ”Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan” kysymyksen, onko elokuvan hahmottaminen puhtaasti semioottinen prosessi, vai onko se oleellisessa määrin luonnollisen havaitsemisen kaltaista. Bacon määrittelee keskustelun keskeiseksi kysymykseksi sen, ”miten havaitsemme ja/tai miellämme 1) liikkeen elokuvassa; 2) syvyyden valokuvallisessa tai elokuvallisessa kuvassa; 3) klassisen leikkauksen mukaisen elokuvakerronnan tilahahmottamisineen ja toimintoineen.”⁴⁵ Kognitiivisen psykologian esittämien tutkimusten valossa Bacon asettaa kyseenalaiseksi elokuvantutkimuksen semioottisen suuntauksen, joka olettaa, että elokuvan merkkikielen tulkinta vaatii taitoa lukea funktioiden, ikonien ja koodien konventioita. Hän esittelee ekologisen⁴⁶ elokuvateoreettisen oletuksen, jonka mukaan fotomekaanisesti reprodusoidun kuvallisen informaation havaitseminen voidaan ymmärtää luonnollisena suorana havaintoprosessina, joka ei kaipaa ”koodia” välittämään tai muokkaamaan elokuvan materiaalia tulkinnalle alttiimpaan muotoon.⁴⁷

Eisensteinin ajattelu perustui näkemykseen, jonka mukaan, kuten myöhemmässä ekologisessa elokuvateoriassa, kaikki liike, syvyys ja tilallisuus havaitaan luonnollisen kehollisen orientaation puitteissa. Eisensteinin tutkimus elokuvan muodon, toiminnan, liikkeiden, temaattisten ja tilallisten suhteiden parissa toteuttaa, jos jatkan Baconin kysymyksenasettelusta, suoraa aistimellista

suhdetta kuvattavaan. Artikkelissa ”Teoksen rakenteesta” (1939) Eisenstein pohtii menetelmiä ja keinoja, joilla suhdetta kuvattuun voidaan ilmentää kompositionaalisesti siten, että se samanaikaisesti kertoo ”miten tekijä suhtautuu siihen [kuvattuun] ja miten hän haluaa katsojan vastaanottava, tuntevan ja tajuavan hänen kuvaamansa seikan.”⁴⁸

Voidakseen tuottaa intersubjektivisesti ymmärrettävää kuvallista tai sanallista ilmaisua, Eisensteinin, samoin kuin muidenkin tekijöiden, on muokattava oman mielensä tuottamaa aineistoa kognitiivisesti käsitteellistettävään malliin. Symbolisen kuvan tai viittauksen voima perustuu – Eisensteinin ilmausta käyttäen – nyrkiniskuun, joka antaa alkusysäyksen katsojan oivalluksen prosessille. Eisenstein pyrkii käyttämään hyväkseen ruumiin ja ympäristön vuorovaikutuksessa syntyvää konfliktia. Kehon orientaatiokyky ei perustu pelkästään ulkoiseen havaintoon vaan sitä ohjaavat myös sisäiset oletukset, jotka tietyissä epäluonnollisissa tai ennakoimattomissa tilanteissa voivat joutua myös ristiriitaan keskenään.⁴⁹

Artikkelin alussa esille tuomastani Bulgakowan tekemästä Eisensteinin montaaiteorian jaosta kolmeen vaiheeseen nostan esille ensimmäisen, ruumiillis-mekanistiseksi luonnehditun attraktioiden montaaasin. Oletan, että Eisensteinin ajattelua motivoivat kuvaskemaattiset rakenteet ja metaforiset projektiot piirtyvät siinä selvimmin esiin. Myöhemmässä vaiheessa, jolloin Eisensteinin ajattelu pohjaa vahvaan mielen sisäistä liikettä korostavaan psykologiseen ja orgaanis-dynaamiseen näkökulmaan, nämä rakenteet ovat edelleen läsnä mutta peitetymin.

Attraktioiden montaaasi

Attraktioiden montaaasin voima perustuu tekijän kognitiivisiin kykyihin manipuloida ihmisiä, esineitä ja tapahtumia sekä johdatella katsojan mieleen syntyviä assosiaatioketjuja. Eisenstein korostaa attraktioiden yhdistettä, keinojen sekoitusta, jossa emotionaalisten ja psykologisten vaikutusten rajoja ei voida erottaa toisistaan. Esseessään ”Elokuva-attraktioiden montaaasi” (1924) Eisenstein kirjoittaa:

Attraktio... on ymmärryksemme mukaan mikä tahansa esittävä tosiasia (toiminta, objekti, ilmiö, tietoisuuden yhdistelmä, jne.), joka tunnetusti ja todistetusti vaikuttaa määritetyksi katsojan huomioon ja tunteisiin, ja joka yhdistettynä muihin, ominaispiirteisesti keskittää katsojan tunnetilat ohjaajan tarkoitusten sanelemaan suuntaan.⁵⁰

Elokuvasssa *Lakko* (*Statska*, NL 1924) Eisenstein yhdistää loogisen kuvamontaaasin ja, kuten hän itse kutsuu, futuristisen näytteilleasettamisen metodeja, joista kehkeytyy rinnakkainasettamisen ja kumuloitumisen kautta yllättäviä rakenteita. Eisensteinin agitaatioon perustuvassa elokuvassa luodaan uusi hallittujen refleksiön ketju, joka syntyy kun valitut ilmiöt yhdistyvät assosiaatioissa niiden tuottamiin hallitsemattomiin reflekseihin.⁵¹ Metodin voima perustuu tarkasteltavan ilmiön esittämiseen mahdollisimman monen variaation ja esimerkin avulla. Tämä yhden teeman tai dominantin ympärille konstruoitu elokuvallinen kokonaisrakenne säilyy montaaasin perusrakenteena läpi koko Eisensteinin tuotannon.

Eisensteinin mukaan attraktioiden montaaasi vapauttaa elokuvan juonidonnaisuudesta ja antaa mahdollisuuden hyödyntää sekä temaattista että

⁴⁸ Eisenstein, ”Teoksen rakenteesta”, 241.

⁴⁹ Donald D. Hoffmanin mukaan täytyy olla perimään kirjoitettuja universaaleja näkemisen lakeja, joiden perusteella mieli olettaa havaintokokemuksia. Toisto, tottumus ja säännönmukaisuudet vahvistuvat ennakkoletuksiksi biologiseen perimään: esimerkiksi, että päävalolähde sijaitsee pään yläpuolella. Universaali kehollisen orientaation laki todentuu ns. ”lettupannu” -kokeessa (”Muffin pan”), jossa kaksiolotteiseen pintaan muodostuvat kuperat ja koverat muodot vaihtuvat päinvastaisiksi, ei vain kääntämällä kuvaa 180 astetta vaan vaihtoehtoisesti katsomalla kuvaa pää alaspäin. Ks. *Visual Intelligence: How we create what we see*. W.W.Norton & Co. 1998, 116-117.

⁵⁰ Eisenstein, ”The Montage of Film Attractions”, 35-36.

⁵¹ *Ibid.*, 40.

⁵² Ibid., 35.

⁵³ Eisenstein, "The Montage of Film Attractions", 45.

⁵⁴ Ibid., 46.

⁵⁵ Ibid., 46-47.

muodollista materiaalia elokuvan rakenteessa. Yleisön fysikaalinen ja moraalinen tyydytys tarinan kulkuun tapahtuu fiktiivisen yhteistyön tuloksena. Eisenstein olettaa, että tämä yhteistyö ilmenee katsojan psykologisen empatian ja motorisen toimintojen imitoimisen kautta.⁵²

Attraktioiden montaasin yhteydessä Eisenstein esittelee ns. mallinäyttelijän metodin, joka pohjaa Meyerholdin biomekaniikka-käsitteeseen. Näyttelijätyön rakentamisessa lähtökohtana on todellisista olosuhteista nouseva yksinkertainen toiminnan muoto, joka puretaan pienempiin yksiköihin motoristen liikekuvioidensa mukaan. Näitä motorisia yksiköitä voidaan yhdistellä ja rytmittää ohjaajan teemallista päämäärää parhaiten ilmaisevaan ajalliseen ja tilalliseen muotoon. Eisenstein kirjoittaa:

Liikkeen toteuttaminen ei etene imitaation ja figuratiivisten tapojen mukauttamisena todelliseen toimintaan, vaan syntyy orgaanisessa representaatioissa, joka kehkeytyy sopivan mekanistisen skeeman ja kuvailtavan ilmiön motorisen toiminnan todenmukaisessa saavuttamisessa.⁵³

Eisenstein huomauttaa, että normit motoristen prosessien orgaanisuudelle (orgaanisten prosessien ja mekaanisten vuorovaikutusten lait) ovat vakiintuneet sekä ranskalaisten ja saksalaisten teoreetikkojen liikkeen tutkimuksessa (kinetiikan tutkimus, joka tähtää motoristen primitiivien määrittämiseen) sekä osittain Eisensteinin oman Proletkult-teatterin puitteissa tehdyn laboratoriotyön ansiosta, joka tutki kineetiikan liittämistä kompleksisiin liikkeisiin ja niiden synnyttämään dynamiikkaan.

Eisensteinin mukaan näyttelijän perusraakamateriaali on oma ruumis, jonka vastustuksen voittaminen on todellinen työpanos; ruumiin vastarinta motorisia intentioita vastaan sisältää painon ja kyvyn säilyttää motorinen inertia eli vitkaisuus. Eisenstein viittaa G.-B. Duchennen teokseen *Physiology of Motion* (1885): erillistä lihasliikettä ilman yhteyttä lihaksiston kokonaisuuteen ei ole olemassa luonnossa. Lisäksi hän siteeraa Rudolp Boden alkuoletuksia teoksesta *Ausdrucksgymnastik* (1921), jonka mukaan ruumiin kaikkea toimintaa hallitsee totaalisuuden sääntö eli ruumis kokonaisuutenaan osallistuu jokaisen liikkeen toteuttamiseen.⁵⁴

Eisenstein esittää, että ekspressiivinen liike sulkee sisäänsä sekä yksittäisen motorisen liikkeen toteuttamisen että sen tarkoituksellisuuden sen toteutusprosessissa. Ekspressiivisiä liikkeitä ovat: 1) sarja rationaalisia suuntia; rationaalisesti suuntautuneet motoriset liikkeet, konstruoidut liikkeet kuten nyrkkeily, tai refleksiiviset liikkeet, kuten tiikerin hyppy; 2) sarja hetkiä, joilla on vaihtelevat tavoitteet; kahden tai useamman motivaation ohjaamat hetkelliset liikkeet, joihin voi lukea useita motivaatioita; ja 3) psykologisesti ekspressiiviset liikkeet, jotka ilmaisevat motorisissa liikkeissä ilmeneviä motivaatioiden ristiriitaisuuksia: esimerkiksi hetkellisesti vaikuttava emotionaalinen halu, joka heikentää tietoista tahdonalaista periaatetta. Eisenstein viittaa vielä H. Nothnagelin tutkimukseen *Topische Diagnostik der Gehirnkrankeheiten* (1879), joka osoittaa, että tunteet liittyvät lihastoimintojen ohjaamiseen sillä koetulokset ovat paremmat kuin jos ne toteutetaan vain motorisena liikkutena.⁵⁵

Eisensteiniä askarruttaa, miksi luonnollinen liike on kameran edessä yhtäkkiä luonnon. Hän hakee vastausta liikkeiden montasista, joka perustuu puhtaaseen orgaanisuuteen. Eisenstein uskoo, että oikein muotoiltu ekspressiivinen liike synnyttää metaforisen projektion kautta mieleen abstrakteja

emotionaalisia ja intellektuaalisia ajatuksia. Liikkeet ovat mallinäyttelijän työskentelyn peruselementtejä, ja liikkeiden järjestelyn pitää olla sellaista, että katsojat tempautuvat mukaan maksimaaliseen imitaatioon, jonka emotionaalisesta vaikutuksesta he oivaltavat vastaavan ideologisen ajatuksen.⁵⁶ Näen Eisensteinin näyttelijätyön analyysissä analogian Lakoffin ja Johnsonin esittämään kehollisen toiminnan skeemoille rakentuvaan metaforiseen projektoon ja sen merkitykseen emotionaalisten ja ei-käsitteellisten mielikuvien emergoitumisessa.

⁵⁶ Ibid., 51.

⁵⁷ Eisenstein, ”Dickens, Griffith ja me”, 356.

⁵⁸ Eisenstein, ”Kuvarajauksen tuolla puolen”, 91.

⁵⁹ Eisenstein, ”Dickens, Griffith ja me”, 356.

⁶⁰ Ibid., 358.

Ajattelun rakenteiden alkulähteillä

Lakoff ja Johnson olettavat, että ajattelun rakenteet ovat paitsi kehollisia ja laajalti metaforisia myös suurelta osin rationaalisen tietoisuutemme tavoittamattomissa. He käyttävät kognition käsitettä laajassa mielessä kattamaan kaiken ihmisen tietoisien ja tiedostamattoman kehollisen päättelyn. Eisensteinin myöhemmässä ajattelussa voi nähdä yhdistyvän – tieteen ja taiteen yhdistävän metodin mukaisesti – psykologi Lev Vygotskin sisäisen puheen tutkimuksen ja James Joycen sisäisen monologin periaatteen. Eisenstein pohtii useaan otteeseen aistimellisuuden, esiloogisuuden ja käsitteellisen ymmärtämisen suhdetta.

Eisenstein korostaa metaforisen ajattelun merkitystä artikkelissaan ”Dickens, Griffith ja me”. Hänen mukaansa Griffithin elokuvakerronta ei koskaan voi saavuttaa montaasin korkeinta muotoa, koska se ei hyödynnä vertauskuvallista, yksittäisten tosiasioiden taustalla olevien prosessien lainmukaisuutta. Eisensteinin mukaan marxilaisuus aatteena on

täydellisen tiedostuksen asean avulla uudella kohonneella tasolla kyennyt toteuttamaan tiedon korkeimmilla alueilla samanlaisen vallankumouksen kuin ihmiskunta toteutti valmistaessaan ensimmäiset tuotantovälineet. Ihmiskunta sai täten mahdollisuuden *primaariseen abstrahointiin*, ”kuvaannollisten” käsitteiden ensisijaiseen käyttöön.⁵⁷

Aikaisemmassa artikkelissaan ”Kuvarajauksen tuolla puolen” (1929) Eisenstein esittää, että kuvallinen ja kielellinen ilmaisu ovat lähtöisin samasta alkujuuresta, aistillisesta kokemuksehdosta. Hän vertaa montaasin teoriaansa japanilaisen hieroglyfikirjoituksen muotoon, joka on syntynyt ”tarkoitukseen viittaavan ja kuvailevan periaatteen risteytyksestä” ja sellaisena se heijastelee jatkuvuutta, joka ei ole ”historiallista vaan periaatteellista, ominaista niille aivoille jotka ovat tuon metodin luoneet.”⁵⁸

Vuonna 1944, pohtiessaan montaasi-teoriaansa kehitystä Eisenstein palaa käsitteiden alkulähteelle. Griffithin elokuvien montaasianalyysistä nousee yksi Eisensteinin ajattelun ydinrakenteista: sammumaton kehkeytymisen prosessi ja uuden syntyminen elementtien rinnakkainasettamisen kautta. Hän kirjoittaa: ”Me emme voi olla näkemättä *otosten rinnastamisessa laadullisesti uusien elementtien, uusien kuvien, uusien käsitteiden muovautumista*.”⁵⁹ Eisenstein mukaan montaasi on ajatusten ilmaisua ”*elokuvan kielellä, elokuvataiteellisen puheen erikoismuodolla*.” Ja heti perään hän toteaa, että tämän elokuvapuheen ymmärtämiseen tultiin ”*kielikuvien ja alkeellisten metaforien alueilla tapahtuneiden liioittelujen vaiheen kautta*.”⁶⁰

⁶¹ Ibid., 358.

⁶² Ibid., 358.

⁶³ Ibid., 361.

⁶⁴ Ibid., 360. Lainaus teoksesta A.A. Potebnja: *Mysl i jazyk*, 1913, str. 181.

⁶⁵ Ibid., 361.

⁶⁶ John Nash, *Developmental Psychology*. Prentice/Hall International Inc. 1970, 345.

⁶⁷ Eisenstein, "Dickens, Griffith ja me", 361.

⁶⁸ Eisenstein, "Dickens, Griffith ja me", 361.

⁶⁹ Nash, *Developmental Psychology*, 345

Eisenstein jatkaa:

On mielenkiintoista, että tulimme tällä suunnalla lähelle kaukaisen menneisyyden metodeja! Eihän esimerkiksi kentaurin 'runollinen' kuva ole mitään muuta kuin ihmisen ja hevosen yhdistämistä, jotta voitiin ilmaista sellainen ajatuskuva, joka ei ollut suoraan esitettävissä *piirroksella* (tarkemmin sanoen se seikka, että tietyn seudun ihmiset olivat 'nopeakulkuisia', nopeita juoksemaan).⁶¹

Tässä ilmenee mielestäni Eisensteinin sidonnaisuus aikansa tulkintaan metaforasta kielen marginaalisena, lähinnä runoilmaisuun liittyvänä elementtinä. Tämä vahvistuu myös sulkulauseessa, jossa Eisenstein kokee tärkeäksi "kääntää" moniulotteinen metafora objektiiviseen todellisuuteen sidoksissa olevaksi propositionaaliseksi selitykseksi. Samassa yhteydessä Eisenstein lainaa A. A. Potebnjan määritystä, jossa "metafora on tunnetusti supistunut vertaus."⁶²

Huolimatta ajalleen uskollisesta ja omasta näkökulmastani ahtaasta metafora-käsityksestään Eisenstein kehittää laajaa kuvallisen ja kielellisen yhteispeliä, johon perustuu montaastruktuurin salaisuus: se on "tarkka jäljennös kiihtyneen emotionaalisen puheen kielestä."⁶³ Eisensteinin ilmaisua käyttäen "kielen luomisen kynnyksellä seisovat vertaus, kielikuva ja kuva". Hän siteeraa A.A. Potebnjan tekstiä: "...kielen ja tetoisen ajattelun lähtökohdaksi on vertaus... kieli syntyy näiden alkeismuotojen mutkistumisesta".⁶⁴ Eisensteinin mukaan "primitiivinen metafora kuuluu väistämättä kielen sarastuksen aikoihin ja liittyy läheisesti ensimmäisten siirtymien kehittymisen kauteen, ts. ensimmäisten merkitykselle eikä vain motorikalle ja esineille perustuvien käsitteiden kehittymisen kauteen."⁶⁵

Eisenstein hyödyntää mielestäni montaaiteoriaansa kehityksen kuvailussaan Vygotskin näkemystä ihmisen käsitteellisen ajattelun evoluutiosta. Vygotskin mukaan kielen ja ajattelun kehityksen primitiivisellä tasolla preintellektuelli puhe ja preverbaali ajatus ovat paralleelleja, erillisiä toimintoja. Eisenstein painottaa kuvan ja puheen erillisyyttä ennen äänielokuvaa. Seuraavalla tasolla Vygotskin mukaan tulee naiivi psykologinen kokemus omasta ruumiista ja sen myötä työkalujen operatiivinen käyttö.⁶⁶ Eisenstein näyttää soveltavan työkalujen metaforaa koko inhimilliseen kehityshistoriaan: elokuvamontaasi on väline, johon ruumiin funktiot ja toiminnot "siirretään".⁶⁷ Vygotskin mukaan kolmannella kehitystasolla egosentrinen puhe alkaa käyttää hyväkseen ajattelun tasolla ulkoisia merkkejä ja operaatioita, kuten laskiessa sormien apuna käyttöä. Vastaavasti elokuvan evoluutiossa Eisensteinin mukaan "tulevaisuuden selväsanaisen montaaipuheen täytyi syntyä syntymäkautenaan myöskin kulkea ahtaan metaforisen vaiheen läpi", jolle oli luonteenomaista runsas, joskaan ei aina täysipainoinen "plastinen terävyys."⁶⁸ Neljännellä tasolla Vygotskia seuraten nämä operaatiot sisäistetään ja kielen ja ajattelun tiet yhtyvät.⁶⁹

Muistiinpanossa 3.1.1944, joka on tehty *Iivana Julma* -elokuvan (*Ivan Groznyj*, NL 1943-46) kuvausten aikoihin, Eisenstein on huolestunut erästä näkyvästä ristiriidasta käsityksessään kompositiosta. Jos komposition periaatteen ykseys konstruoi kuvan ja periaate muodostuu siitä, että "komposition kaava on esityksen sisältönä, vietyinä yleistysten rajoille asti – saatettuna niiksi kolmeksi tai neljäksi vedoksi, jotka jakavat kankaan ja osoittavat johtavien leikkausten suunnat" niin "miten tämä sopii siihen yleiseen kaavaan, että taide käsitetään loogisen ja esiloogisen aistimelliseksi ykseydeksi."⁷⁰

Tässä yhteydessä tulkiten Eisensteinin kielenkäytössä loogisen synonyymiksi käsitteelliselle. Eisensteinin kysymyksenasettelu muistuttaa Lakoffin ja Johnsonin esittämää kysymystä ajattelun rakenteita mahdollistavista kehollisista käsitteistä, kuvaskemaattisista suhteista ja metaforisista rakenteista, joista kehkeytyy ymmärtämisen kokonaisvaltainen ykseys.

Eisensteinin analyysin mukaan ”’looginen’ puoli merkitsee ’aihetta’, ’anekdoottia’, teemaa, sisältöä – siis ahtaasti ymmärrettynä esittämistä (hevonen, kukkakimppu, ruoskinta, pankkiromahdus).”⁷¹ Nämä ’loogisen’ puolen esittävät käsitteet vastaavat mielestäni Lakoffin ja Johnsonin arkielämästä kehkeytyviä peruskäsitteitä ja toiminnallisia perusyksiköitä, joiden avulla ihminen käsitteellistää kokemuksiaan.

Eisenstein jatkaa: ”Esiloojistien ja aistimellisten komponenttien osalle tulee kompositio – ja se par excellence, sillä kompositio on *muotojen* kärjistämisen (myös *muotojen ymmärtämisen*) raja.”⁷² Näissä näen vastaavasti kuvaskemaattiset suhteet, joiden avulla peruskäsitteiden ja toimintojen keskinäiset suhteet määrittyvät. Samoin, kun Eisenstein painottaa, että ristiriita nousee ajattelun konventiosta, jossa kompositio esittämää ”yleistyksen luonnetta ei ole opetettu ymmärtämään”, yleistyksen luonne tarkoittaa mielestäni ajattelun metaforista rakennetta. Yleistys ja sitä luonnehtivat tyyppillisyyksien attribuutit määrittävät myös kompleksisia hierarkisia metaforisia rakenteita. Kiinnostavan laajennuksen tämän artikkelin puitteissa aloitetulle Eisensteinin yleistyksen luonteen tarkastelulle tarjoaa Lakoff teoksessaan *Women, Fire, and Dangerous Things* (1987), jossa hän tutkii perusteellisesti tyyppillisyyttä ja kategorisointia.⁷³

Eisenstein päätyy johtopäätökseen, että ero syntyy, kun ”primäärinen aistimellinen pars pro toto ottaa minkä tahansa puolen kokonaisuuden sijasta, kun sen sijaan pars pro toto -periaatteen korkealla tasolla yleistys (yleistetty kuva erotukseksi reaaliselle kuvalle, joka yhdistää yleistetyn kuvan, kompositio, objektiin, esitettyyn kohteeseen) on ainoa piirre, joka ilmentää loppuun asti kokonaisuuden periaatetta (kokonaisuuden tärkein puoli).” Eisensteinin mukaan ”ensimmäinen vaihe on konventionaalisesti sovittua hieroglyfi- tai riimukirjoitusta” ja ”toinen on yleisesti ymmärrettävissä, (...) säilyttää ’primitiivisen’ välittömän (aistimellisen) havainnoinin, tiedostuksen, ja yhdessä tämän kanssa sen tarkoituksellisen suuntaamisen olennaisimman analysointiin.”⁷⁴

Montaasin evoluution kehittyneimmässä vaiheessa ”montaasikuvasta voidaan tehdä yhtenäisen ajatussisällön elimellinen ilmentymä, joka sulkee sisäänsä elokuvateoksen kaikki ainekset, osat ja yksityiskohdat.” Eisensteinin holistisen ajattelun mukaan vastakohdat, siis myös primitiivisen aistimellisen ja yleisen vastakohdat, joiden konfliktista elokuva muodostuu, kuuluvat samaan vastakohtaisuuksien ykseyteen, ykseyteen moninaisuudessa.⁷⁵ Näkemykseni mukaan näiden vastakohtaisuuksien prosessinomaista yhteyttä ylläpitää metafora sellaisena kuin se Eisensteinin elokuvateoreettisessa ajattelussa ilmenee.

⁷⁰ Eisenstein, *Kolme mestaria*, 202.

⁷¹ *Ibid.*, 203.

⁷² *Ibid.*, 203.

⁷³ George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press 1987.

⁷⁴ *Ibid.*, 203.

⁷⁵ Eisenstein, ”Dickens, Griffith ja me”, 368.

Eisensteinin montaasiteoria teoriana mielestä

Olen tässä artikkelissa pohtinut, miten Lakoffin ja Johnsonin esittämää metafora-teoriaa voi soveltaa Eisensteinin elokuvateoreettiseen ajatteluun. Tekstini taustalla vaikuttavat kysymykset mielen dynaamisten hahmojen



Tilallisten muotojen metaforinen projektio toteutuu yleisillä käsitteellisillä tasoilla. Aistimellinen ja emotionaalinen ymmärrys välittyvät osaksi kokonaisvaltaista ymmärrystä. Eisensteinin mukaan inhimillinen psykologia antaa sisällön komposition mitä mutkikkaimmille muotoaineksille ja määrittää myös itse teoksen sisältöä (*Panssarilaiva Potemkin*, kuvat SEA).

kokemuksellisuuden ontologiasta, mielikuvien ominaisuuksien erittelemisestä, rajaamisesta ja kuvailemisesta. Miten liikkuvan kuvan merkitykset muodostuvat havaintoprosessissa ja kuinka pitkälle mielessä kehkeytyviä merkityksiä voi käsitellä intersubjektiivisesti jaettavana yhteisöllisenä tietona? Eisensteinin tavoittelemaa elokuvakerronnan metaforista, esikäsitteellistä ja aistimellista ydintä kuvastaa näkemykseni mukaan Vygotskin esimerkki teoksessa *Thought and Language* (1934/1962): ”Ilmaan nouseva hanhi, joka yllättäen havaitsee vaaran ja nostattaa koko parven lentoon huudoillaan, ei kerro muille mitä se on nähnyt vaan ennemminkin tartuttaa muut pelol- laan.”⁷⁶

Kun Eisenstein rakentaa elokuvallisen ilmaisuensa tilallisten ja graafisten muotojen välisiin voimasuhteisiin, hän olettaa niihin välittömiä merkityksiä, jotka ilmenevät aistimellisena esiloogisena ymmärryksenä. Mielestäni Eisensteinin uskoi montaasteorian vaikutuksen perustuvan näiden yksinkertaisten tilallisten muotojen metaforiseen projektioon yleisille käsitteellisille ja ideologisille tasoille siten, että myös aistimellinen ja emotionaalinen ymmärrys välittyy osaksi kokonaisvaltaista ymmärrystä.

Artikkelissa ”Erään metaforan umpikuja (eli miksi elokuva ei ole kieli)” Boris Vidovic esittää, että kieli on ”väärä ja harhaanjohtava metafora elokuvan ilmiölle.”⁷⁷ Huolimatta siitä, että puoltaisin tätä kantaa, elokuvan tutkimuksessa ja audiovisuaalisen kuvailemisessa täytyy käyttää kieltä. Näen, että metaforalla on paikkansa tässä prosessissa, jos se irrotetaan alisteisesta roolistaan kielellisen ilmaisun marginaalisena ilmiönä ja ymmärretään perustavanlaatuisena kehollisena ihmisen ja ympäristön vuorovaikutusta todentavana rakenteena. Mielestäni Eisenstein soveltaa metaforisen projektion avulla Vygotskin⁷⁸ ajatusta sanasta inhimillisen tietoisuuden mikrokosmos- sena teoriaansa elokuvasta inhimillisen tietoisuuden mikrokosmosena.

⁷⁶ Lev S. Vygotsky, *Thought and Language*. New York and London: The M.I.T. Press 1962, 6.

⁷⁷ Boris Vidovic, ”Erään metaforan umpikuja”. *Lähikuva* 1/2000. 24-30.

⁷⁸ Vygotsky, *Thought and Language*, 153.