

Astrid Söderbergh Widding

Mentaalinen kuva – mietteitä elokuvaelämäyksestä

Véronika: Quelle drôle de façon de faire un lit.

Alexandre: J'ai vu comme ça dans un film. Les films ça sert à ça, à apprendre à vivre, à apprendre à faire un lit.¹

Mikä tekee elokuvasta hyvän? Kirjailija ja elokuvaaja Stig Larsson esitti tämän kysymyksen 1980-luvun puolivälissä paljon huomiota herättäneessä kiistakirjoituksessaan. Siinä hän hyökkäsi elokuvakriitikoiden puutteellista ammattitaitoa ja arvostelukykä vastaan lähtökohtanaan kysymys, joka näyttää yhtä perustavanlaatuiselta kuin ratkaisemattomaltakin.² On kuitenkin selvää, että jokainen yritys vastata tuohon kysymykseen puuttuu siihen, mitä haluaisin kutsua elokuvavälineen kaikkein perustavimmaksi ulottuvuudeksi, nimittäin elokuvaelämäykseen. Elokuva elämyksenä, kokemuksena. Se lienee keskeisiä pontimia tavalliselle elokuvakatsojalle, joka tiettyinä iltana päättää mennä elokuviin ja joka – mahdollisesti keskusteltuaan seuraalaisensa kanssa – tekee valinnan, päättyy katsomaan juuri tiettyä elokuvaa eikä mitään muuta. Juuri tuo elämys jää tajuntaan elokuvaillen jälkeen, lievempänä tai vahvempana riippuen elokuvavalinnasta ja katsojan mielialasta. Elämys on näin ollen keskeinen ja ratkaiseva ulottuvuus arkisessa elokuvakokemuksessa, minkä toteaminen on sinänsä itsestäänselvyys. Kuitenkin tämä elämys- tai kokemusulottuvuus on, paradoksaalista kyllä, ollut yksi elokuvateorian laiminlyödyimpiä alueita, ehkäpä osaltaan sen vuoksi, että sen teoretisoiminen on hyvin vaikeaa eikä analyysi koskaan voi sitä kokonaan vangita. “Se mikä on hyvää” elokuvassa – elämys tai kokemus, jonka se välittää – pakenee kiuseoitellen teoreetikkojen kehikkoja ja malleja. Kukapa ei olisi, kuten Sandro Bernardi kysyy, “lähtenyt elokuvateatterista mielessään epämääräinen ajatus tai selvä vakaumus siitä, että käsityksiämme elokuvasta täytyy muotoilla uudelleen tai että tietty elokuva on muuttanut tapaamme nähdä? Kuinka monta kertaa olemmekaan todenneet, kun olemme pyrkineet kirjoittamaan elokuvasta, että jokin – etten sanoisi kaikki – on jäänyt analyysimme tavoittamattomiin!”³

¹ “Mikä omituinen tapa petata sänky.” “Olen nähnyt sen eräässä elokuvassa. Juuri siitä syystä elokuva on hyödyllinen, sitä oppii elämään, sitä oppii petamaan.” Jean Eustache, *La maman et la putain, Scénario*. Paris: Cahiers du cinéma 1986, 75.

² Stig Larsson, “Vad är det som gör en film bra? Kritik av filmkritiken”, *Chaplin* 24:2, 1982: 179, 82-85.

³ Sandro Bernardi, *Le Regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes 1994, 105.

⁴ "from human subjectivity, desire, and power". Bill Nichols, "Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory", *South Atlantic Quarterly* 88:2, Spring 1989, 487-515.

⁵ Robert B. Ray, "The Bordwell Regime and the Stakes of Knowledge", *Strategies* 1, Fall 1988, 143-181.

⁶ Jackie Stacey'n teos *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship* (London: Routledge 1994) on tässä suhteessa merkittävä poikkeus.

⁷ Ks. esimerkiksi Francesco Casetti, *D'un regard l'autre, Le film et son spectateur*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon 1990, tai Warren Bucklandin toimittama antologia *The Film Spectator, From Sign to Mind*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1995, erit. osio 3, 209-249.

⁸ Casetti 1990, 180-184.

Ajasta toiseen on kuitenkin korostettu, kuinka tärkeää on sellainen elokuvateoria, joka kykenee ottamaan huomioon tämän elämysulottuvuuden. Jos menemme ajassa noin kymmenen vuotta taaksepäin, löydämme yhden esimerkin. Tuolloin kognitiivistinen malli, joka on edelleen vahvasti hallitseva trendi elokuvatieteen kentällä, vakiinnutti asemaansa asteittain. Tähän myötävaikutti erityisesti joukko neoformalistisen suuntauksen teoksia. Tuolloinkin esitettiin näkemyksiä, joissa peräänkuulutettiin enemmän elämys- ja kokemussuhteutunutta elokuvatutkimusta. David Bordwellin *Narration in the Fiction Film* -teosta (London: Methuen, 1985) käsittelevässä kriittisessä artikkelissaan vuodelta 1989 Bill Nichols arvosteli neoformalismia pyrkimyksestä eristää tutkimuskohteensa "inhimillisestä subjektiviteetista, halusta ja vallasta". Nicholsin mukaan juuri inhimillisen kokemusulottuvuuden puuttuminen on suurin puute bordwellilaisessa järjestelmässä. Sekä historiallinen että subjektiviinen ulottuvuus kuoritaan pois Bordwellin elokuvatutkimuksellisessa mallissa, joka keskittyy siihen, miten fabula konstruoidaan sujetista ja tyylistä käsin. Tässä mallissa elokuvakatsojasta on tullut hypoteettinen olio, jolla ei ole sukupuolta, luokkaa, valtiota tai muita erottelevia piirteitä.⁴ Robert B. Rayn ajatukset ovat samansuuntaisia hänen kriittisissä huomautuksissaan koskien teosta *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Routledge: New York, 1985). Hänen mukaansa teoksen rajoittuneisuus piilee siinä, että sen kirjoittajat – David Bordwell, Janet Staiger ja Kristin Thompson – eivät uskaltaudu pelin tai riskinoton alueelle, vaan sen sijaan pitäytyvät tarkasti sellaisella tasolla, johon myönnetään sisäänpääsy ainoastaan empiirisesti todistettavalle datalle.⁵ Myöskään tämä ei mahdollista subjektiviin elämysulottuvuuden sisällyttämistä tarkasteluun. Ei lieneäkään sattuma, että tällöin yksittäisiä elokuvia käsitellään esimerkkeinä tyylikeinoista teknisessä mielessä tai puhtaasti tuotannollisten tekijöiden näkökulmasta – niitä ei koskaan käsitellä fiktioina.

Tutkijalla, joka kiinnostuu elokuvan reseptiulottuvuudesta, on neoformalistisen mallin ohella karkeasti ottaen kaksi muuta pääasiallista vaihtoehtoa. Hän voi joko ottaa lähtökohdakseen elokuvan "ulkoisen" empiirisen katsojan, faktisen yleisön, joka on kuluttanut elokuvaa erilaisissa historiallisissa ja sosiaalisissa konteksteissa, tai hän voi vaihtoehtoisesti pitäytyä elokuvan "sisäisessä" katsojassa, siinä mikä rakentuu elokuvatekstissä ja elokuvatekstin tuottamana. Empiirisellä katsojatutkimuksella on – oikeutetusti tai epäoikeutetusti – nähty olevan hyvin vähän sanottavaa elokuvaelämyksestä.⁶ Olipa niin tai näin, se on hyvin harvoin saanut yhdistyä tekstianalyttiseen lähestymistapaan, joka voisi selvittää katsojan ja valkokankaan välisiä suhteita – tuota kompleksista katsojasubjektin ja elokuvan välisten yhteyksien verkostoa, joka muodostaa elokuvaelämyksen. Semiopragmaatit – muiden muassa Francesco Casetti ja Roger Odin – ovat sitä vastoin valinneet toisen vaihtoehdon ja luoneet malleja sen analysoimiseksi, miten elokuvatekstit suuntautuvat tietyille katsojalle, joka näin kirjoittautuu tekstiin sisään.⁷ Implisiittinen katsoja on täten osa tekstiä, ja sitä voidaan analysoida vain ja ainoastaan tekstianalyttisen tulkintaprosessin kautta. Tällainen analyysi on usein äärimmäisen hienovarainen. Esimerkiksi Casetti kirjoittaa, että elokuvan puhuttelemaa katsojaa on mahdotonta tyhjentävästi vangita tekstimuotoon. Tekstuaalisella konstruktiolla on rajansa, jonka ulkopuolelle jää tuntemattomia alueita.⁸ Yksi tämän mallin vaikeus liittyy kuitenkin siihen, että sen jälkeen kun implisiittinen katsoja on konstruoitu tekstianalyysin kautta, se käsitetään usein apriorisesti olemassa olevaksi realiteetiksi ja analyttisestä perspektiiv-

vistä riippumattomaksi. Näin mallin statuksella on taipumus liukua: impliittisestä tuleekin empiirinen katsoja.

Sandro Bernardi on, muiden muassa, kiinnittänyt huomiota toiseen semiopragmaattisen mallin ongelmaan: se ei lainkaan pohdi mahdollisuutta, että elokuvateksti voisi "vastata" katsojan puhutteluun, myötävaikuttaa katsojan näkökulmien ja lähtökohtien tarkistamiseen. Sen sijaan semiopragmaattinen malli rajoittuu yksipuolisesti konstruoimaan ensisijaistetun katsojan.⁹ Näin ollen se ei kykene kuvaamaan sellaista katsojuuden konfliktimallia, jossa erilliset katsojuuden elementit toimivat toisiaan vastaan, rikkovat toisiaan, ja jossa syntyy uudenlaista tietoa elokuvaelämyksen kompleksisuuden kautta. Tällainen elämys ei suostu rajautumaan yhteen ainoaan valmiiseen matriisiin. Bernardi kirjoittaa:

Täysipainoista suhdetta kahden instanssin, katsojan ja elokuvan, välillä ei voida ajatella ilman mahdollisuutta käänteisyyteen: kyse ei ole vain siitä, että katsoja toteuttaa sen, mitä elokuva hänelle ehdottaa, vaan, päinvastoin, kyse on saman katsojan mahdollisuudesta konfrontoida elokuva, taistella sitä vastaan, tulkita sitä ja antautua unelmoinnille (mitä elokuva itse joskus hänelle ehdottaa), antaa itsensä tulla yllätetyksi, katsoa elokuva uudestaan, ja miksipä ei, unohtaa elokuva ja uskoa, että muistaa sen, koska unohdus [—] on osa muistia.¹⁰

Bernardin mukaan tällainen lukijan ja tekstin suhteiden vastavuoroisuutta korostava malli voisi löytyä Wolfgang Iseriltä. Hän käsittelee kirjallista tekstiä lähtökohtanaan elokuvan montaasiperiaate, jolloin hän itsekin viittaa niin Béla Balázsiin kuin Sergei Eisensteiniin. Iser kuvaa tekstiä "struktuuriksi, joka synnyttää mentaalisten kuvien sekvenssin".¹¹

Keskusteltaessa mentaalista kuvasta käsitteenä on kuitenkin mielekästä ottaa lähtökohdaksi suoraan ne elokuvateoreettiset pohdinnat, joita löytyy juuri Eisensteinitä sekä paljon myöhemmältä ajalta Gilles Deleuzen teksteistä. Eisenstein tekee mentaalista kuvasta elokuvateoreettisen käsitteen ennen kaikkea kahdessa artikkelissaan, "Montage 1937" ja "Montage 1938".¹² Erottamalla kuvauksen (ven. izobrazhenie, ruots. avbildning) ja kuvan (ven. obraz, ruots. bild) hän merkitsee eroa visuaalisen esittämisen ja mentaalisen kuvan välillä. Mentaalinen kuva on paitsi ehto visuaaliselle representaatiolle, se on myös tämän jatke. Käsitteiden välistä eroa selventääkseen Eisenstein ottaa esimerkiksi kellon, joka paitsi tarjoaa katseelle kuvauksen geometrisesta hahmosta, myös esittää ajan kuvaa katsojan tajunnassa:

Näin ollen se kuvaus ja kuva, jotka [kellotaulu] havainnossamme herättää, ovat niin täysin kietoutuneet toisiinsa, että tarvitaan aivan erityiset olosuhteet, jotta voidaan erottaa toisistaan kellotaulussa oleva geometrinen viisarikuvio ja ajan käsite. Kuitenkin näin voi sattua kenelle tahansa meistä, vaikkakin, se myönnettäköön, epätavallisissa olosuhteissa.

Muistelkaamme Vronskia Anna Kareninan kerrottua tälle, että hän on raskaana. Toisen osan luvun 24 alusta löydämme tällaisen kohdan: "Kun Vronski katsoi kelloaan Kareninin kuistikolla, oli hän siinä määrin hämmennyksissään ja omien mietteittensä vallassa, ettei hän osoittimien suunnasta voinut päättää, mitä kello oli".

Se ajan kuva, jota kello esitti, ei herännyt hänen mielessään. Kaikki, mitä hän näki, oli kellotaulun ja viisarien esittämä geometrinen kuvaus.

Täten me näemme, että yksinkertaisimmillaankin, silloin kun on kyse ajan kertomisesta, pelkkä ajan kuvaus kellotaulussa ei riitä. Näkeminen on riittämätöntä: tuolle kuvaukselle

⁹ Bernardi 1994, 103-105.

¹⁰ Ibid., 105-106. Suom. huom.: tämä ja muut ranskankieliset sitaatit on suomennettu ASW:n ruotsinnosten kautta.

¹¹ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bryssel: Maradaga 1985, 79. Sit. Bernardi 1994, 109-110.

¹² S.M. Eisenstein, *Selected Works, Volume 2, Towards a Theory of Montage, (1937-1940)*, Eds. Michael Glenny and Richard Taylor. London: BFI 1991, 11-58, 296-326.

¹³ Eisenstein 1991, 300. Lainaukseen sisältyvä sitaatti on peräisin teoksesta Leo Tolstoi, *Anna Karenina*. Suom. Eino Kalima. 9. painos. Porvoo: WSOY, 1966.

¹⁴ Henri Bergson, *Matière et memoire* (1896), Paris: Presses Universitaires de France, Qaudrige 1990, 113 eteenpäin.

¹⁵ S.M. Eisenstein, *Selected Works, Volume 3, Writings 1934-1947*, Ed. Richard Taylor. London: BFI 1996, esim. 286.

¹⁶ Ignatius av Loyola, *Andliga övningar*. Stockholm: Svenska Katolska Akademien 1962. Ks. myös Bernardi 1994, 110.

¹⁷ L.S. Vygotski, *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Process*. Cambrige, Massa., London: Harvard UP 1978, 52-57.

on tapahduttava jotakin, sen täytyy läpikäydä jokin prosessi mielessämme. Vasta sitten se lakkaa olemasta pelkkä geometrinen kuvio ja se havaitaan kuvaksi "kello jostakin", ajaksi jolloin jotain tapahtuu. Tolstoi osoittaa meille, mitä tapahtuu silloin, kun näin ei käy.¹³

Siinä missä kuvaus elokuvassa on fragmentaarinen, mentaalinen kuva on synteesi, vaikkakaan se ei koskaan ole pysähtynyt vaan aina kehittyvä, tulemisen prosessi jatkuvassa muutoksen tilassa.

Käsite mentaalinen kuva kehitettiin vuosisadan vaihteen psykologiassa. Esimerkiksi Henri Bergson ja William James käsittivät mentaalisen kuvan havainnon perustaksi. Lukemisaktista Bergson kirjoittaa, että se tulee nähdä "ennustusprosessina", jossa lukija kulkee hyppien tekstin läpi ja täyttää sen aukot omilla, sisäisillä kuvillaan.¹⁴ Huomattavaa on, että lukemisaktista kirjoittaessaan Bergson viittaa mm. Hugo Münsterbergiin, joka puolestaan kuvasi juuri elokuvaleikkauksen periaatteita. Näin siis lukemista selitetään elokuvteorian avulla. Eisenstein taas ottaa lähtökohdakseen ennen kaikkea William Jamesin, jonka kuuluisan inhimillisen toiminnan syy-seuraus-suhteita koskevan analyysimallin hän yhdistää Stanislavskin ajatteluun.¹⁵ Eisenstein osoittaa, että Stanislavskin teorit siitä, miten tiettyjä eleitä ja esineitä käyttämällä voidaan luoda tietty mielentila, perustuvat yhdelle ja samalle olettamukselle: seuraus johtaa syyhyn, ja tunne syntyy ilmaisustaan, eikä päinvastoin. Eisenstein tarttuu tässä ennen kaikkea Stanislavskin ajatukseen henkiinherättämisestä (perejivanie, engl. reviviscence). Sillä hän viittaa ulottuvuuteen, joka ylittää aina väistämättä epätäydellisen representaation.

Lisäksi Eisenstein huomauttaa, että Ignatius Loyola käytti 1600-luvulla samaa lähtökohtaa *Hengellisissä harjoituksissaan*. Niissä Ignatius kehottaa mietiskelijää sulkemaan pois mielestään sen konkreettisen tilan, jossa tämä on, ja sen sijaan hyvin konkreettisesti kuvittelemaan sielunsa silmillä meditaation kohteena olevan tilan: Betlehemin tallin, Golgatan jne. Samalla kun tietoisuus ankkuroituu näihin kosketeltaviin ja aistimellisiin yksityiskohtiin, mietiskelijässä heräävät eloon myös sisäiset kuvat meditaation kohteena olevista tapahtumista.¹⁶

Usein on korostettu Eisensteinin riippuvuutta Pavlovin ehdollisista reflekseistä ja tämän ärsyke-responssi-mallista. Kuitenkin Eisensteinin pohdinnat ovat huomattavasti monisyisempiä, ja niiden taustalta löytyy myös muita inspiraation lähteitä, esimerkiksi venäläinen kehityspsykologi Lev S. Vygotski, johon Eisenstein viittaa useassa yhteydessä. Vygotski kritisoi Pavlovin ärsyke-responssi-mallia, joka on hänen mielestään aivan liian yksinkertainen pystyäkseen selittämään monimutkaisempaa psykologista toimintaa, kuten muistamista tai ongelmanratkaisua.¹⁷ Vygotski erottaakin sen sijaan työkalun ja merkin, jotka hänen näkemyksensä mukaan toimivat analogisesti toisiinsa nähden. Molemmilla on välittävä funktio, mutta ne käyttävät eri menetelmiä, ja niillä on erilaiset tavoitteet. Siinä missä työkalu suuntautuu ulospäin pyrkiessään muuttamaan kohdetta, merkki suuntautuu sisäänpäin, kohti puhuvaa subjektia itseään. Sen fragmentaarisen merkin kautta, jonka ihminen itse on luonut ajattelunsa tueksi, ihminen voi puolestaan vaikuttaa itseensä ja muuttaa itseään siten, että hänestä tulee sekä subjekti että objekti suhteessa omaan toimintaansa. Tämä käännettävyys pätee myös Eisensteinin kuvaukseen montasiin funktiosta. Hänen mukaansa montasiin eri osat toimivat juuri merkkien tavoin: ne on suunnattu katsojalle, mutta katsoja myös muuttaa niitä. Eisenstein sisällyttää teoriaansa lisäksi Vygotskin näkemykset siitä, miten niin ulkoinen, kommunikaatiivinen puhe kuin myös egosentrinen puhe

– joka on löydettävissä pieneltä lapselta – voidaan muuntaa subjektin sisäiseksi monologiksi.¹⁸ Eisensteinin näkemyksessä elokuvasta tulee, samalla hetkellä kun se heijastetaan valkokankaalle, lähtökohta tällaiselle katsojan sisäiselle monologille. Valkokankaan fragmentaariset, yksittäiset kuvat, jotka eivät sinänsä representoi tai kommunikoi mitään, antautuvat tietoisuuden muunnettaviksi, ne herättävät mahdollisuuden rakentaa mentaalinen kokonaiskuva.

Eisensteinin tässä yhteydessä muotoilemassa elokuvavälineen määritelmässä elokuva sinänsä on fragmentaaristen kuvien järjestynyt sekvenssi, joka herää eloon vasta kokemuksen nähdyn pohjalta tuottamassa synteessissä. Siinä katsoja vuorottelee keskeytymättä kahden tason, elokuvan rakenteen ja omien mentaalisten struktuuriensa välillä. Elokuvan rakenteen, sen nykyyhetken ja jo-nähdyn perusteella katsoja pyrkii päättelemään sen, mitä tulee tapahtumaan. Katsojan omat mentaaliset struktuurit taas ovat elämyksen edellytys. Tähän saakka Eisensteinin mallin voidaan nähdä suuresti muistuttavan kognitivistista katsojakäsitystä, eli fabulan rakentamista sujetin antaman informaation (vihjeet, cues) ja tyylin antaman muodon kautta. Kuitenkaan Eisensteinin mukaan elokuvassa katsojaa ei vangitse representaatio: fabula ei valtaa hänen kiinnostustaan, vaan pikemminkin otosten rytmi ja niiden väliset jännitteet.¹⁹ Eisenstein korostaa jopa mentaalisen kuvan subjektiivista luonnetta ja painottaa sitä suurta eroa, joka voi esiintyä yhden ja saman elokuvan eri katsojissa herättämien kuvien välillä. Tämä on mahdollista juuri siksi, että elokuvakatsoja johdatetaan jatkuvaan ja päättömään dynamiikkaan:

Dynaamisesti ymmärrettynä taideteos on myös prosessi, jossa kuvat muotoutuvat katsojan mielessä. Tässä piilee jokaisen aidosti elinvoimaisen taideteoksen erityinen luonne, joka erottaa sen elottomasta teoksesta. Elottomassa teoksessa katsojalle esitetään kuvaus tietyn menneen luovan prosessin *tuloksista*, sen sijaan että hänet vedettäisiin mukaan pysyvästi käynnissä olevaan prosessiin.²⁰

Katsojasta tulee näin draaman kolmas osapuoli, joka on rinnastettavissa – edelleen Eisensteinin mukaan – näyttelijään näyttämöllä. Draamallinen tapahtuminen herää henkiin, se synnytetään jokaisessa elokuvakatsojassa samalla tapaa kuin näyttelijän tulkinnassa. Näyttelijä ei lavalla tai kameran edessä kuvaa tunteita, vaan hän saa ne syntymään uudestaan: “heräämään, kehittymään, muuntumaan toisiksi”.²¹

Eisenstein tuntuu itse näkevän omat tekstinsä ensisijaisesti yrityksenä muotoilla montaa sin periaatteita. Teoreettisesta näkökulmasta käsin tämä kuitenkin tarkoittaa, että hän samalla luo mallin kuvaamaan elokuvatekstin ja katsojan välistä suhdetta. Toisin sanoen hän luo dynaamisen katsojamallin, joka poikkeaa myöhempien aikojen hedelmättömistä tavoista lukita katsojat *joko* tekstin sisäisiin *tai* ulkoisiin positiioihin. Eisensteiniläisen teorian varsinaisena perustana onkin juuri näiden kahden perspektiivin vuorovaikutus.

Kun ajattelee Eisensteinin perusteellista mentaalisten kuvien käsittelyä, on todettava, että Deleuzen väite, jonka mukaan Hitchcock tuo mentaalisen kuvan elokuvahistoriaan, ei pidä paikkaansa.²² Deleuze ottaa käsitteen todennäköisesti Bergsonilta ja soveltaa sitä Hitchcockiin ilman että hän näyttäisi kiinnittäneen huomiota Eisensteinin perinpohjaisiin pohdintoihin aiheesta. Mentaalisen kuvan luomaa ja sen kautta luotavaa suhdetta hän kuvaa käsitteellä *la tiercité*, kolminaisuus, viitaten tällöin Peirceen.²³ Deleuzen va-

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Eisenstein 1991, esim. 301 eteenpäin.

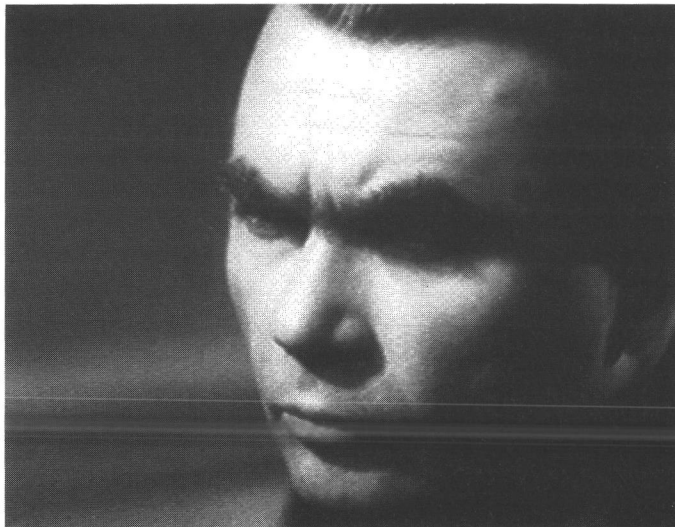
²⁰ Ibid., 302.

²¹ Ibid.

²² Gilles Deleuze, *Cinéma 1: L'Image-mouvement*. Paris: Minuit 1983, 266-277.

²³ Ibid., 272.

Hitchcock:
Sabotaasi (1936):
leikkauksella
ennakoidaan
myöhäisempiä
tapahtumia.



litseä esimerkki on paljonpuhuva: päivällispöytäkohtaus Hitchcockin elokuvasta *Sabotaasi* (1936). Leikkauksella, joka vuorottelee miehen ja naisen kasvojen sekä lihavoidun välillä, myöhempiä tapahtumia ennakoitään aivan kuin salaman välähdyksenä. Näin katsoja kirjaimellisesti ottaen voi nähdä, miten naisessa herää ajatus tarttua veitseen. Leikkaus luo visuaalisen kolmiodraaman, johon myös katsoja vedetään mukaan. Tässä yhteydessä Deleuze viittaa myös toiseen, ehkä vielä tunnetumpaan esimerkkiin: siihen, miten kamera *Takaikkunan* (1954) alussa liikkumalla huoneessa kuvaa katsojalle koko sen tapahtumaketjun, joka on johtanut päähenkilön nykyiseen tilanteeseen, istumiseen jalka poikki rullatuolissa.

Deleuze määrittelee mentaalisen kuvan suhteelliseksi kuvaksi: “hän [Hitchcock] tekee suhteesta kuvan kohteen”²⁴. Tällaiseen kuvaan sisältyy ja se muuttaa niitä aiempia kuvatyyppejä, joita Deleuze on erotellut, kuten toimintakuvaa ja havaintokuvaa. “Sisällyttämällä katsojan elokuvaan ja elokuvan mentaaliseen kuvaan Hitchcock täydellistää elokuvavälineen.”²⁵ Mentaalinen kuva vaatii Deleuzen mukaan erityistä merkkien käyttöä, jossa jotain ensi kädessä täysin luonnollista, ei sinänsä symboliarvolla ladattua – veitsi, lintu – asemoidaan sarjaan kaltaistensa kanssa. Tämä synnyttää mahdollisuuden, että yksi sarjan elementti yhtäkkisesti, odottamatta murtautuu ulos ja samalla siirtää koko sarjan normaaliudesta epänormaaliuteen. Kuitenkin myös esineet, joissa on sisäsyntyistä symboliarvoa, voidaan ryhmitellä samalla tapaa kokonaisuudeksi, jossa uusi merkitys astuu äkillisesti esiin esineiden välisten suhteiden ansiosta. Pyöräytyksen figuuri *Vertigossa* kuulunee tunnetuimpiin ja selkeimpiin esimerkkeihin, joka ilmenee spiraalin muodossa.

Vaikka Deleuze Eisensteinii perusteellisemmin pohtii mentaalisen kuvan synnyn edellytyksiä, hänen argumenttinsa on kuitenkin olennaisilta osiltaan sama kuin Eisensteinillä: yleisö osallistuu kolmantena osapuolena elokuvan tapahtumiseen, se astuu suhteeseen elokuvan kanssa ja siten suoraan sen sisään. Kuitenkin jos katsojaperspektiivi, kuten Hitchcockilla, sisältyy elokuvaan, Deleuzen mukaan tämän täytyy tarkoittaa, että myös vastakohtaan tulee päteä: että myös elokuvan henkilöhahmoista tulee tietystä mielessä katsojia, osallisia siinä näkemisen prosessissa, jonka elokuva näyttämöllistää, ja että he vastaavassa määrin irtautuvat itse toiminnasta sinänsä niin, että heidän roolinsa siinä tulee vähemmän itsestään selväksi, vähemmän keskeiseksi. Tällä tavalla Deleuzen mukaan toimintakuva joutuu kriisiin, se kyseenalaistetaan niin perustavalla tavalla, että koko perinteinen elokuvakieli tätä kautta liikahtaa ja muuttuu. Jos niiltä valkokankaan sensomotorisilta yhteyksiltä, jotka siihen saakka olivat itsestään selvällä tavalla taanneet elokuvallisen illuusion pysyvyyden, yhtäkkisesti putoaa pohja pois, jos veitset, linnut ja spiraalimuodot yhtäkkisesti alkavat elää omaa elämäänsä katsojan verkkokalvolla, myös elokuvamedian on löydettävä uusia keinoja kertomiseen.

Mentaalisen kuvan käsittely osoittaa ehkä kaikkein ongelmallisimman kohdan Deleuzen elokuvateoriassa: teoreettisen ja historiallisen perspektiivin kiemuraisen yhteennivoutumisen, huolimatta siitä, että kirjoittaja väittää jättäneensä historiallisen ulottuvuuden tarkastelunsa ulkopuolelle. Teoreettisesta näkökulmasta on tietysti mahdollista käyttää Hitchcockia ensisijaisena esimerkkinä mentaalisen kuvasta. Deleuzen tämän pohjalta tekemät historialliset johtopäätökset ovat kuitenkin ongelmallisia, sillä jo Eisensteinillä käsitettä koskeva teoreettinen keskustelu nivoutui elokuvalliseen käytäntöön.

²⁴ Ibid., 274.

²⁵ Ibid., 276.

²⁶ Tätä kysymystä käsittelem teoksessani *Blick och Blindhet*. Stockholm: Bonnier Alba 1997, 17-21.

²⁷ Pierre Bayard et al, *Esthétique plurielle*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes 1995, erityisesti Marie-Claire Ropars-Wuilleumierin johdantoartikkeli "Esthétique et subjectivité: approche critique", 7-24.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että meidän täytyisi täysin hylätä Deleuzen päättely. Deleuzen tavassa käyttää mentaalisen kuvan käsitettä on se etu, että se kutsuu Eisensteiniä laajempaan tulkintaan, joka niin sanoakseni tekee johtopäätökset tämän päättelystä. Vaikka Eisenstein ennen kaikkea käsittelee montaasia, mentaalinen kuva tarjoaa samanaikaisesti mahdollisuuden teoretisoida katsojaa käsitteenä, joka menee paljon puhdasta montaaiteoriaa pidemmälle.

Mentaaliseen kuvaan sisältyy sellaisen katsojateorian alku, joka tunnustaa katsojan ratkaisevan ja aktiivisen merkityksen tulkitsijana, esteettisenä subjektina. Esteettisenä sen vuoksi, että on kyse muodon synnyttämästä elämyksestä. Sisältö ei välity vaan syntyy muodon kautta. Vastaamalla elokuvan tarjoamiin "ärsykkeisiin" katsoja esteettisessä kokemuksessa luo elokuvan varsinaisen sisällön ja näin jopa perustavalla tavalla synnyttää oman elokuvaelämyksensä. Eisensteinin sanoin sisältö syntyy representaatiosta, mutta se ulottautuu aina tämän rajojen ulkopuolelle. Itse näkemisen prosessissa elokuva ulottautuu "sisältönsä" ulkopuolelle.²⁶ Representaatiota ei näin tule koskaan tarkastella suljettuna tai lopullisena, vaan päinvastoin epämääräisenä ja avoimena, jolla on jatkuva mahdollisuus muuttua mentaaliseksi kuvaksi. Näin elokuvan esteettinen ulottuvuus syntyy sen diskursiivisesta ulottuvuudesta.

Vaikka mentaalinen kuva tietyssä mielessä on vastaus kysymyksiin, joita jokainen elokuva esittää, se ei kuitenkaan koskaan ole, kuten sekä Eisenstein että Deleuze osoittavat, mikään yhtenäinen vastaus. Itse käsitys mentaalista kuvasta tarkoittaa myös sen tunnustamista, että katsomiseen sisältyy mahdollinen moninaisuus, eräänlainen "moneuden estetiikka", lainatakseni Marie-Claire Roparsin nimitystä.²⁷ Tämä elokuvallinen kokemus pysyy henkilökohtaisena, mutta se ei kuitenkaan ole minkään suunnitelmattoman satunnaisuuden armoilla vaan pikemminkin ilmaisee moninaisuuden logiikkaa. Elokuvan ärsykkeet eivät synnytä sen enempää mekanistista vastausta kuin täysin mielivaltaista käsitystä, jolla ei olisi pohjaa nähdyssä. Sen sijaan ne synnyttävät tulkinnan, joka väistämättä on rikastuttava, koska se vie koettua eteenpäin. Samalla kun tulkinnan lähtökohdat ovat annetussa, se antaa katsojalle tilaisuuden tutkia mahdollisuuksien kenttää.

Lopuksi kysyn, olisiko mahdollista kuvitella mentaalisen kuvan käsitteen laajentuminen tarkoittamaan elokuvaelämystä kokonaisuutena siten, että siihen sisältyisi myös se, mitä tarkasti ottaen nimitetään elokuvanulkoiseksi ulottuvuudeksi? Tällainen analyysi pureutuisi suhteeseen, jonka elokuvat rakentavat katsojiinsa. Siinä keskeisiä piirteitä olisivat niin tähteyden ulottuvuus kuin itse elokuvateatterielämyskin. Ajatus olisi tuskin vieras Eisensteinille, joka montaaiteoriassaan jatkuvasti palaa näyttelijää tai katsojaa koskeviin konkretisaatioihin. Tällainen lähestymistapa avaisi myös uudelleen tien teorioiden taivaasta empiirisen ja maanläheisempään katsojaan, siihen naiseen tai mieheen, joka menee elokuvateatteriin ja parhaassa tapauksessa lähtee sieltä rikastuneena, verkkokalvollaan uusia mentaalisia kuvia. Katsojaan, joka Jean-Pierre Léaudin elokuvassa *Äiti ja huora* esittämän Alexandren tavoin on oivaltanut jotain uutta siitä, miten on mahdollista elää, miten sänky voidaan petata.

Suomennos: Anu Koivunen