

Ohjaajan aivoitusten jäljillä

Pia Tikka, Enactive Cinema – Simulatorium Eisensteinense. Publication Series of the University of Art and Design. Jyväskylä: Gummerus 2008. 338 s. (Väitöskirjaan kuuluu myös elokuvateos Obsession.)

Joskus väitöskirjoja arvostellessa tai niistä lausuntoja antaessa melkein toivoo, että olisi ollut tekijän ohjaaja ja päässyt jo teko-vaiheessa esittämään rakentavaa kritiikkiä sen sijaan, että tulee repostelemaan sitä jälkikäteen. Pia Tikan väitöskirjaa *Enactive Cinema* lukiessani en haaveillut tästä. En ole ollenkaan varma olisinko osannut tukea häntä hänen projektissaan, vaikka hän kauniisti kiittääkin minua projektinsa alkuvaiheessa antamastani tuesta. Ehkä sentään olisin voinut toistaa perusasioita: kokoa, kiteytää, tiivistää! Kuten niin monilla meistä ensimmäisessä raskaan sarjan tutkielmassamme, Tikalla tuntuu olleen pakkomielteenomainen tarve käydä läpi kaikkia mahdollinen asiaan liittyvä ja kaiken varalta vielä vähän (tai paljon) ylikin. Hän käy laveasti läpi psykologista tutkimusta lähes sadan vuoden ajalta. Monien hänen esittämiensä väitteidensä ja tekemiensä rinnastusten validiteetin arviointi vaatisi oikeastaan pätevyyttä paitsi (tai suorastaan pikemmin kuin) klassisessa elokuvateoriassa ainakin neurofysiologiasa, kognitiopsykologiassa ja aatehistoriassa sekä monilla niiden laajoilla lähialueilla. Varsin perusteellisesti kognitiopsykologian elokuvateoreettisiin sovellutuksiin ja jonkin verran neurofysiologiaan perehtyneenäkin tunnen olevani heikoilla jäillä uskaltautuessani arvioimaan hänen tekstiään. Mutta jonkun on arvosteltava näinkin uusi latuja avaava väitöskirja.

Päämäärä ja metodit

Aivan aluksi Tikka ilmoittaa *Simulatorium Eisensteinense* olevan tutkielma elokuvan tekijän (*cinema author*) mielen sisäisestä dynami-

kasta liikkuvan kuvan luomisen prosessissa. Matkan varrella Tikka kertoo päämäärästään muun muassa seuraavaa: "... this study will explicitly focus on the hypothetical imagery aspects of the author's mental working process" (s. 28). "Hypoteettinen" viittaa "tekijään", jolla Tikka tarkoittaa käsitteellistä holistista entiteettiä, johon konvergoituu elokuvan kaikkien tekijöiden ammattitaito (*single holistic embodiment of expertise*).

Tämän todettuaan Tikka rajaa käsittelyn ulkopuolelle esteettiset kysymykset sekä sen, kuinka elokuvalliset keinot vaikuttavat katsojaan, keskittyäkseen elokuvantekijän kognitiivisiin prosesseihin kuten simulaatioon ja mielikuvitukseen (s. 38). Ideana on tutkia, miltä kinemaattisen median tulevaisuus ja tekijän luova prosessi vaikuttavat biologisia ja psykologisia rajoituksia koskevan uuden tiedon valossa (s. 39). Eräs tavoite on sen selvittäminen, millainen biologinen perusta elokuvalla kulttuurisena ilmiönä on. Olen yhtä mieltä Tikan kanssa tämän kysymyksen tarpeellisuudesta, vaikka olenkin liikkunut hieman eri laduilla kyseistä päämäärää tavoitellessani.

Tikka luettelee varsin reteästi, mitä näkökulmia hänen lähestymistapaansa ei kuulu: "representationalist, objectivist, realist, idealist, cognitivist, or cultural constructivist perspectives and the therapeutic treatments of mind typical in domains such as neurophysiology, psychotherapy, or psychoanalysis. The normative cultural paradigms of aesthetics, ethics, meaning semantics, and narrative comprehension also fall outside the focus of this study" (s. 33). Tikka ei toki kiistä, etteivätkö nämä tutkimussuuntaukset edustaisi elokuvakemuksen kannalta relevantteja kysymyksenasetteluja. Mutta ovatko kaikki rajaukset harkittuja hänen oman kysymyksenasettelunsa kannalta? Nähdäkseni Tikka ei täysin näitä tutkimusnäkökulmia hylkääkään. Hän väittää edelleen, että "omitting discussion on the properties of particular films or film genres is consistent with Eisenstein's own ideas of creating his theory of cinematic expressiveness in a highly generalized systemic manner" (s. 35). Minusta Eisenstein käyttää kohtuullisen paljon konkreettisia esimerkkejä havainnollistaakseen luomisprosessiaan, pyrkien nimenomaan luomaan

dialektisen suhteen teoriankehittelynsä, elokuva- ja taidehistorian sekä elokuvan tekemisen välillä.

Tutkimuksen keskeinen käsite on *enactive*. Siihen kiteytyy ajatus, että tajunta syntyy psykofyysisestä vuorovaikutuksesta maailman kanssa. Käsite kattaa niin tietoiset kuin tiedostamattomatkin mentaaliset ulottuvuudet. Tikka tekee jopa ääri-idealistisen vedon ja toteaa maailman tulevan olevaiseksi vain tämän vuorovaikutuksen kautta (s. 177). Eikö Tikka todellakaan usko, että on olemassa materiaa tietoisuudesta irrallaan? Vai tarkoittaako hän vain, ettei ole *käsityksiä* materiasta ja maailmasta tai *ellettä* maailmaa muuta kuin enaktiivisten prosessien kautta?

Tikka luonnehtii metodiaan *parakrooniseksi*. Hän siis tutkii, kuinka jonkun varhaisemman ajattelijan, tässä tapauksessa Eisensteinin, ajatukset ovat vastavuoroisesti suhteuttavissa uudempaan tutkimukseen. Tämä on aivan hyvä lähtökohta, joskaan ei niin uusi ja radikaali kuin mitä neologismi antaa ymmärtää. Tätähän me tulemme aina harrastaneeksi yrittäessämme ymmärtää menneisyyden ajattelijoita ja suhteuttessamme heidän ajatuksiaan nykypäivän ongelmiin. Elokuvatutkimuksen piirissä Kristin Thompson & David Bordwell ovat neoformalistisessa projektissaan nimenomaan etsineet inspiraationsa venäläisiltä formalisteilta, joskin on todettava, että Bordwell on vain karkeasti luonnostellut tämän suuntauksen kognitiopsykologisia perusteita.

Käsitteellistä horjahtelua

Tikan tutkielmaa lukiessa alkaa pian arvostaa relevanssitajua yhtenä kaiken tieteellisen kirjoittamisen perushyveistä. Perusongelma on argumentaation suhteellinen löysyys. Valtava tietomäärä ei toki jää täysin jäsentymättömäksi, mutta varsinkin mikrotasolla eteneminen on usein kovin assosiativista, eikä esitettyjen ajatusten ja tutkimustulosten relevanssi ole aina ainakaan ilmeisellä tavalla hahmotettavissa suhteessa tutkijan oman ajatuksenlinjan kehittelyyn. Esimerkiksi sivulla 71 – ironista kyllä luvussa, joka on otsikoitu ”tektology – a science of

organization” – kirjoittaja luettelee yhdessä kappaleessa vuosisadan alkupuolen venäläisen tieteellisen moniottelijan Alexander Bogdanovin yhteyksiä mitä erilaisimpiin kulttuurisiin suuntauksiin. Tikka ei kuitenkaan erityisemmin kehitele mitään näistä linjoista, saati sitten osoita niiden yhteyksiä omaan kysymyksenasetteluunsa. Kappaleen päättävä lause, ”Bordwell further identifies cultural studies and emotions studies as overlapping domain concerning Eisenstein and Bogdanov (Bordwell 1993, 37)”, on monella tapaa outo. Paitsi että Bordwellia ei ole siteerattu tekstissä pitkään aikaan, hän tuskin missään yhdistelee ajatuksia näin väljästi ja anakronistisesti – ei ainakaan viitteessä mainitulla sivulla. Kulttuurintutkimus on paljon myöhempi ja hyvin erilainen tutkimussuuntaus kuin se mitä Eisenstein ja Bogdanov harjoittivat.

Lukija toivoisi myös, että kirjoittaja keskusteluttaisi siteeraamiaan tutkijoita enemmän tuodakseen esiin heidän näkemuseronsa. Kun on juuri ollut puhetta Daniel Dennettistä, olisi kognitiotutkija Michael Gazzanigan puheen homunkulaarisesta kertojasta kontrastoitava Dennettin hyvin perinpohjaiseen homunculus-kritiikkiin (s. 203). Ja kun kerran on tullut mainituksi, että Dennett on korvannut *multiple drafts* -mallinsa *fame in the brain* -mallilla, olisi syytä selittää mistä näissä oikein on kysymys – sikäli kuin niillä todella on käyttöä käsillä olevassa tutkielmassa, muutoin ne voisi jättää mainitsematta. Viittaamatta tähän kohtaan Tikka palaa asiaan myöhemmin neurotutkija António Damasion myötä todeten, että tämä kiistää elokuva aivoissa -metaforan (s. 210). Hieman ennen tätä Tikka on kuitenkin käsitellyt kyseistä metaforaa Damasion hyväksymänä ajatuksena (s. 193) ja itse asiassa viittaa myöhemmin tähän oletettuun myö데미elisyyteen yhtenä *Simulatorium Eisensteinensensä* rakennuspalikkana. En kuitenkaan ymmärrä, kuinka ainakaan Damasion *The Feeling of What Happens* -teoksen (2000, 171) perusteella voi esittää, että “[a]ccording to Damasio, the juxtaposition of different moving images exemplifies that movies are the most accurate external representation of continuous, wordless narrative in the core consciousness, or the phenomenon of ‘mind’.” Damasio ei tässä puhu ollenkaan

liikkuvista kuvista, minkä lisäksi on muistettava hänen käyttävän sanaa "image" hyvin abstraktissa merkityksessä ("... by image I mean a mental pattern in any of the sensory modalities, e.g. , a sound image, a tactile image, the image of a state of well-being", 2000, 9). Nähdäkseni *movie-in-the-brain* on Damasiolle parhaimmillaankin vain väljä metafora, jonka hyödyllisyys haipuu heti kun aletaan miettiä, kuka tuota päänsisäistä elokuvaa oikein katsoo. "There is no external spectator", Damasio katsoo aiheelliseksi Dennettin hengessä muistuttaa (Damasio 2000, 171).

Uskoisin Bordwellin ja Edward Braniganin hämmästyvän heidän nimiinsä pantua väitettä, että "the subjective point-of-view typical of spectator-orientated cinema research equips the spectator with the emotive-cognitive abilities to step virtually into the bodily being of the main character" (s. 274). Tuo "bodily being" ei kuulu varsinkaan Bordwellin sanastoon tai ajattelutapaan. Oli miten oli, Tikka kertoo oman lähestymistapsansa eroavan näistä siten, että kertojan tai henkilöiden näkökulman sijaan "it addresses the concept of 'point-of-view' to describe the experience of the enactor when exploring the cinematic landscape." (s. 274) En ole aivan varma siitä, mikä *enactor* oikein on. Ehkä Tikka määrittelee sen jossakin kohtaa, mutta hakemistosta sitä ei löydy. Oletettavasti kyse on hypoteettisesta katsojasta samassa mielessä, jossa Tikka puhuu elokuvan tekijästä hypoteettisena konstruktiona.

Vakavampaa käsitteellistä horjahtelua ilmenee kun Tikka viittaa käsitteeseen *explanatory gap* ja kirjoittaa: "... while explanatory gap exists and lives well in philosophical language games, there is not evidence to assume that such a gap exists in the biological world." (s. 32). Eihän filosofinen käsite tietenkään sieltä biologisesta maailmasta löydy, tämä on kategoriavirhe. Myöhemmin Tikka toteaa: "The eventual resolution of the explanatory gap between the physical and the mental, as well as between the objective and subjective perspectives, corresponds to Eisenstein's favourite teleology of convergences of the sensuous and the logical – in the holistic unity of man and nature." Tässä tulee laitetuksi monenlaisia hedelmiä samaan koppaan. Kaksi ensin mainittua

problematiikkaa ovat rakenteeltaan täysin erilaiset. *Explanatory gap* -kysymys viittaa siihen, että joillekin meistä neuro- ja kognitiotieteiden huikeat edistysaskeleet eivät muuta miksikään sitä, että fenomenologinen elämäkokemuksemme ei ole redusoitavissa mentaaliset prosessit mahdollistaviin fysiologisiin prosesseihin, koska kyse on laadullisesti eritasoisista ilmiöistä. Objektiivisten ja subjektiivisten näkökulmien suhteuttaminen kyllä liittyy asiaan, mutta ne ovat samantasoisia ilmiöitä, jotka liittyvät siihen keskeiseen tietoisuuden piirteeseen, että samalla kun olemme aina kiinni jossakin tietyssä tilanteessa, pystymme normaalitilassa aina myös tarkastelemaan tuota tilaatiota ikään kuin ulkopuolisesta perspektiivistä käsin. Tämä toki koskettaa kysymystä siitä, kuinka kaikessa inhimillisessä kokemuksessa on mukana sekä aistillinen että järkipäiväinen ulottuvuutensa, mutta niin tilaation mieltämisessä kuin sen transsendoitumisessakin ovat mukana molemmat elementit, sensuaalinen ja rationaalinen. Holistinen ykseyksin on dynaaminen ja monitasoinen kokonaisuus. Kaiken tämän olisi voinut suhteuttaa tärkeään huomioon, jonka Tikka tekee paljon myöhemmin siitä, kuinka katsoja värähtelee immersion ja todellisuustajun välillä ja ylipäätään Damasion kartoittamien mielen ja minuuden eritasoisten rakenteiden kanssa (s. 193).

Nämä erheet heijastavat taipumusta kriittikittömään reduktionismiin, joka ainakin paikoin tuntuu olevan eräs Tikan projektin artikuloimaton taustaoletus. Tämä tulee esille myös seuraavassa väitteessä: "Emotions, in addition to determining an unconscious, involuntary understanding about the state of things, also determine all conscious, intentional, and imaginative aspects of cognition" (s. 33). Herää kysymys, tarkoittaako kirjoittaja todella, että tunteet determinoivat kaikkia noita muita mentaalisia toimintoja, vai olisiko armollisempaa lukea hänen tarkoittavan vain, että tunteilla on ohjaileva vaikutus kaikkeen tuohon muuhun? Tämä vastaisi paremmin ainakin minun käsitystäni kognitiivisen nykytutkimuksen piirissä vallitsevista näkemyksistä. Uskoisin ukko-Eisensteininkin mieltävän eri mentaalisten toimintojen suhteet dialektisemmin. Mutta Tikka menee vielä pidemmälle ja toteaa

jossakin määrin paradoksaalisesti: "...if the researcher accepts emotions as the basis of all conceptualization and abstract thinking and particularly if the researcher is a proponent of the enactive or embodied approach to the mind, that then perhaps there is no need to talk about emotions at all" (s. 176). Etteikö siis olisi tarvetta puhua siitä, mikä juuri on kaiken perustana? Ehkä Tikka tarkoittaa, että tunteet ovat niin sisäänrakennettuja kaikkiin mentaaliin toimintoihimme, ettei niistä ole tarpeen puhua niiden omilla nimillä – kiistanalainen väite sekín.

Käsitteen "functionally synchronized 'vertical' structures of individual mind/body systems" yhteydessä Tikka kirjoittaa mikro- ja makrotasojen välillä olevista linkeistä, jotka ulottuvat solun sisäisistä ilmiöistä audiovisuaaliseen makrotodellisuuteen itsereferentiaalisissa mutta sosiaalisesti kontekstualisoiduissa representaatioissa (s. 212). Tässä on aikamoinen käsitteellinen kaari rakennettavana, ja peilineuronit tarjoavat materiaalia ainoastaan kaaren toisen pään rakentamiseen. Kyseessä on kyllä erinomainen perusta *embodied simulationin* eli sen tutkimiselle, miten niin todellisessa elämässä kuin audiovisuaalisessa representaatiossakin pystymme hahmottamaan toiseutta ja välittämään toisista ihmisistä (s. 222–223). Mutta riittääkö se yksin välineeksi intersubjektiviisuuden problematiikkaan pureuduttaessa?

Päämäärän saavuttamisen horisontti

Kaikki tämä on kuitenkin vain valmistelua. Viimeistään kun sivuluku alkaa taasen kakosella, lukija alkaa toivoa, että päästäisiin jo itse asiaan. Välillä tuntuu samalta kuin lukiessa Sternin *Tristram Shandy*a. Kirjoittaja kiertelee ja kaartelee välillä rauhoitellen lukijaansa, että siihen tai tähän asiaan kyllä päästään, mutta ei sentään ihan heti. Vielä sivulla 231 (leipätekstiä on 294 sivua) Tikka vakuuttelee, että seuraava luku on vihdoinkin tuo luvattu "Simulatorium Eisensteinense." Sitä se nimellisesti onkin, vaikka vielä sielläkin Tikka käy läpi teoreettisia lähtökohtiaan – tuomatta peliin enää mitään ratkaisevaa uutta.

Lukija saattaa ylläytyä sen suhteen, mihin

lopulta päädytään. Eräessä aikaisemmassa vaiheessa Tikka toteaa: "The new theoretical insights provided here in 'Dynamics of the organic mind' [kyseisen luvun nimi] aim to enable the authoring of a new kind of cinema driven by the unconscious emotional experience of the *spectator*" (s. 200, kursivointi HB). Eli katsojankin reaktioita olisi tutkittava, mikä tietysti vaikuttaa mitä perustelluimmalta. Tällaista tutkimusta on harjoitettu muuallakin. Esimerkiksi Uri Hasson & al. (2008) ovat tutkineet katsojien eri aivoalueiden aktivoitumista erilaisten audiovisuaalisten materiaalien pohjalta ulottuen *Hyvät, pahat ja rumat* -elokuvasta arkipäiväiseen torinäkömään. Heidän neurokinematiikkansa päämääränä on tarjota elokuvantekijöille keinot mitata elokuvan vaikutusta katsojien mieleen ja täten osallistua uuden elokuvan tekemiseen. Ilmeisesti Tikka pyrkii johonkin kunnianhimoisempaan, mutta en ole aivan varma mihin.

Se, että "author's embodied simulatorium" on lähtökohtana elokuvantekijänä luomisprosessille, on oikeastaan verrattoman helppo hyväksyä: asialleen omistautuneita elokuvantekijöitä ohjaa heidän psykofyysisen maailmassa olemisensä mahdollistama sensibilibiteetti, jonka he jossain määrin jakavat yhteisönsä kanssa. Ohjaaja myös pyrkii simuloimaan teoksensa ja katsojan välistä vuorovaikutusta omassa mielessään (s. 276). *Simulatorium Eisensteinensen* kaksi lopputeesiä ovat: 1) "The authored cinema as an autonomous product (w/ montage composition) [sic] may serve as a creative laboratory for describing the experiential basis of embodied dynamics of the mind"; 2) "Cognitive models of the mind (as descriptions of the emergent dynamics of the cinema author) may serve as sources of creativity for authoring practical dynamics of cinematic structures" (s. 243–244).

Mikäli oikein ymmärrän, päämääränä on löytää keinot, joilla elokuvantekijä voisi suoremmin hyödyntää ruumiillis-psykologisia kykyjään tavoittaa yleisinhimillisiä tunteita. Taustalla tuntuu olevan halu päästä irti siitä epämääräisyydestä, joka normaalisti karakterisoi tunteita ja asenteitamme suhtautuksamme erilaisiin asioihin (s. 249). Keskeiseksi teesiksi nousee ajatus, että kognitiivisen tutkimuksen hahmottelemat mallit mielen

rakenteiden kuvaamiseksi ovat luonteeltaan sellaisia, että ne ovat sovitettavissa myös elokuvallisen montaasin rakenteiksi (s. 257). On todettava, että tässä vaiheessa montaasi kattaa oikeastaan kaikki ohjaamisen ulottuvuudet, kaikki keinot saada aikaan vaikutelmia katsojassa: "Perhaps one could define montage as *the* holistic meaning structure that 'glues together' the emotional content of cinematic imagery. Montage is a kind of image-schema that constitutes the dynamics of montage composition" (s. 258). Ja vielä varmemmaksi vakuudeksi: "The noun 'montage' (in plural 'montages') refers to the authored system that, in dynamical manner, structures, controls, and enables the unfolding of cinema experience" (s. 259).

Lopuksi minun on tunnustettava, etten ole varma olenko täysin ymmärtänyt, mihin Tikka on *Simulatoriumillaan* pyrkinyt. Hänen selostuksensa siitä jättää asioita oudon avoimiksi. Hän kirjoittaa, että normaalin ääni- ja kuvaraidan lisäksi hänen omassa elokuvateoksessaan *Obsession* (2003) oli *tuneraita*, "emotion track", mutta minulle tämän luonne ei selvinnyt. Tarkoittiko se niitä parametreja, joita katsojista mitattiin ja jotka joidenkin algoritmien kautta vaikuttivat esityksen etenemiseen? En löytänyt selvitystä sille, miten nämä algoritmit mahdollisesti oli motivoitu – liitteistä löytyy vain kuvaus käytetystä teknisestä järjestelmästä.

Onko jotain tietoista ironiaa siinä, että "jälkikirjoituksen sijaan" Tikka lopettaa tutkielmansa Eisenstein-sitaattiin, jossa tämä haaveilee sosiaalisen tietoisuuden holistisesta harmoniasta jättimäisessä neuvostojen maassa, jossa konstruktivisen kamppailun hedelmät poimitaan totaalisesti uuden taiteen muodossa? Vai, sosialismin jäätyä historiaan, unelmoiko Tikka tämän unelman toteutumisesta kriisiytyneessä neoliberalistisessa kapitalismissa? Sitä odotellessa teoreettista apparaattia ehtii kyllä selkeyttää ja ehkä jopa tarkentaa odotettavissa olevien käytännön sovellutusten luonnetta.

Henry Bacon

Kirjallisuus

Damasio, Anton (2000), *The Feeling of What happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*. San Diego & New York: Harvest Books.

Hasson, Uri & al. (2008), *Neurocinematics: The Neuroscience of Film*. *Projections* vol. 2:1, 1–26.