

Pasi Nyysönen

Elokuva psykologisena ilmiönä: Münsterberg, Eisenstein ja kognitiopsykologia

Kognitiopsykologia on viime vuosina noussut keskeisen teoreettisen viitekehyksen asemaan elokuvatutkimuksen parissa. Empiiriseen psykologiseen tutkimukseen ja teoretisointiin nojaava lähestymistapa on kuitenkin kuulunut elokuvateoreettisiin pohdintoihin jo vuosisadan alusta saakka. Tarkastelen seuraavassa aluksi Hugo Münsterbergin (1863-1916) ja Sergei Eisensteinin (1898-1948) keskeisiä olettamuksia katsomiskokemuksesta ja katsojan mentaalista prosesseista. Käsittelen ensinnäkin Münsterbergin ja Eisensteinin katsojateorioita ja psykologisia käsityksiä ja osoitan niiden läheisen sukulaisuuden. Seuraavaksi pyrin hahmottamaan heidän empiirisestä psykologiasta ponnistavien näkemystensä suhdetta modernin kognitiopsykologisen elokuvatutkimuksen teoreettisiin olettamuksiin. Varsinaisena päämääränäni on osoittaa kokeellisen psykologian pitkä aate- ja tieteenhistoriallinen vaikutus elokuvateoriaan ja käsityksiin katsojan psykologisista toiminnnoista. Tarkasteluni rajautuu koskemaan empiiriseen tutkimukseen perustuvaa kokeellisen psykologian traditiota, ts. rajaan psykoanalyysiin perustuvat käsitykset elokuvakokemuksesta tämän tarkastelun ulkopuolelle.

Mielen vangitseva viihde

Jo lyhyen historiansa alkuaajoista lähtien elokuva on herättänyt runsaasti mielenkiintoa ilmaisullisena välineenä ja taidemuotona, jolla on koettu olevan erityisen voimakas vaikutus katsojiinsa. Aluksi katsojien huomion riitti kiinnittämään elokuvan tekninen ominaislaatu, joka mahdollisti kohteen mekanisen reprodusoinnin valkokankaalle. Erityisesti liikkeen luonnollinen ilmaiseminen korosti elokuvan todenkaltaisuutta ja piti pitkään yllä elokuvan attraktioarvoa markkinayleisön joukossa. Varsin pian kuitenkin havaittiin myös elävien kuvien esittävä funktio ja sen myötä myös yhteiskunnallisten vaikutusten mahdollisuus. Keskustelu elokuvien sisällön moraalittomuudesta

Pasi Nyysönen, FM (Aate- ja oppihistoria),
Elokuva- ja televisiotutkimus, Oulun yliopisto.

Lähikuva • 2-3/1997 **15**

1. Ks. esim. Eileen Bowser, *The History of American Cinema, Vol 2 The Transformation of Cinema 1907-1915*. Berkeley: University of California Press 1990, 37-72.

2. Sabina Hake, *The Cinema's 3rd Machine. Writing on Film in Germany 1907-33*. Lincoln and London: University of Nebraska Press 1993, 10.

3. Varhaisen elokuvajournalismin historiasta Saksassa ks. Hake 1993, 3-104 ja USA:ssa Myron Lounsbury, *The Origins of American Film Criticism 1909-1939*. New York: Arno Press 1973.

4. Hugo Münsterberg, "Why We Go the 'Movies'". *Cosmopolitan* vol. LX:1 (Dec. 1915), 31; Hugo Münsterberg, *The Film. A Psychological Study*. New York: Dover 1970, 17. *The Film on Photoplay* -teoksen uudelleenjulkaisu. Suomenokset tässä ja jatkoissa tekijän.

5. Jaottelusta klassiseen ja moderniin elokuvateoriaan ks. Noël Carroll, *Philosophical Problems in Classical Film Theory*. New Jersey: Princeton UP 1988, 10-15.

ja haitallisuudesta käynnistyi 1910-luvulla kerrontaelokuvan kehittymisen myötä ja laajojen kansanjoukkojen ahtautuessa hämääriin elokuvateattereihin. Seurauksena oli alaa kontrolloimaan pyrkivien sensuurijärjestelmien vähittäinen tulo lähes kaikkiin maihin, joissa elokuvia ylipäättään tuotettiin ja esitettiin.¹ Varhainen sensuuri esimerkiksi Saksassa ei kuitenkaan arvioinut elokuvien haitallisuutta niinkään sisällön perusteella, vaan kriteerinä käytettiin niiden vaikuttavuutta yleisöön, jolloin keskeiseksi arviointiperustaksi nousivat yleisön emotionaaliset reaktiot.²

Varhaisessa elokuvaa käsittelevässä kirjoittelussa – harvat elokuvaan erikoistuneet lehdet ja yksittäiset artikkelit erilaisissa julkaisuissa – keskeinen huomio kohdistui elokuvaan pääasiallisesti teknisenä, taloudellisenä ja yhteiskunnallisena ilmiönä sekä luonnollisesti myös massaviihteenä.³ Elokuvan suosio herätti kuitenkin pian myös teoreettisen kiinnostuksen elokuvaan, joka koettiin vähitellen ajatuksia ja tunteita herättävänä uutena taiteenmuotona, modernina 'seitsemäntenä taiteenlajina'. Elokuvan ilmeisen voimakkaat psykologiset vaikutukset katsojissa innoittivat tarkastelemaan lähemmin elokuvan ja katsojan välistä suhdetta. Vastasyntyneen Neuvostoliiton elokuvantekijäteoreetikkojen montaaasikokeilut ja elokuvan propagandististen mahdollisuuksien tutkiminen ovat katsojalähtöisen elokuvaoreettisen lähestymistavan selkeimpiä esimerkkejä.

Systemaattisin klassisen elokuvateorian elokuvakokemukseen ja elokuvan katsomiseen liittyviin psykologisiin prosesseihin keskittyvä analyysi on kuitenkin löydettävissä jo lähes vuosikymmen aikaisemmin Hugo Münsterbergin teoksesta *Photoplay. A Psychological Study* (1916) sekä hänen elokuvaa käsittelevistä artikkeleistaan. Saksalaissyntyisellä Münsterbergillä oli oivaliset valmiudet käsitellä nuorta taiteenlajia juuri psykologian näkökulmasta. 1800-luvun lopulta saakka Harvardin yliopiston kokeellisen psykologian professorina vaikuttanut Münsterberg noteerattiin aikansa kokeellisen ja soveltavan psykologiatutkimuksen eturintamaan. Optimistisesti hän julisti vuonna 1915 elokuvan taiteeksi, joka "tulisi enemmän kuin mikään muu taiteenlaji mielen toimintaa analysoivan psykologin alueeksi". Ennen kaikkea tarvittiin tutkimusta "niistä keinoista, joilla elokuvat vaikuttavat ja vetoavat meihin".⁴

Münsterbergin toivoma psykologinen lähestymistapa elokuvatutkimukseen ei kuitenkaan saanut juurikaan välittömiä seuraajia. Hänen teoksensa unohdettiin pikaisesti julkaisemisensa jälkeen ja elokuvateoria suuntautui enemmän elokuvan formaalien ilmaisukeinojen tutkimiseen kuin varsinaiseen katsojapsykologiaan. Poikkeuksena ovat mainitut neuvostoteoreetikot, erityisesti Sergei Eisenstein, jonka elokuvan ilmaisukeinojen tarkastelun lähtökohtana oli pyrkimys katsojan mentaalisten prosessien kontrollointiin. Esteettinen tutkimussuuntaus hallitsi elokuvateoreettista kirjoittelua aina 1960-luvulle asti, niin sanotun modernin elokuvateorian syntyyn saakka,⁵ jolloin katsoja nousi jälleen keskeisen huomion kohteeksi. Semiotiikkaan, marxilaiseen ideologiateoriaan ja psykoanalyysiin nojaava elokuvateoreettinen lähestymistapa poikkesi kuitenkin ratkaisevasti Münsterbergin (ja myös Eisensteinin) katsoja psykologisista näkemyksistä. Psykoanalyysin vaikutuksesta psykoosioottinen elokuvateoria kiinnitti huomionsa katsojan alitajuisiin prosesseihin ja oletti hänet psykologisesti epäyhtenäiseksi, passiiviseksi ja konstruoiduksi entiteetiksi, joka asemoidaan erilaisin elokuvallisin keinoin ideologisille vaikutuksille alttiiksi subjektiksi. Katsojan emotionaalinen eläytyminen oli ensimmäinen askel ideologisen väräyksen tiellä.

Suuret Teoriat ja kognitivistinen käänne

Münsterbergin nimi tuli uudestaan ajankohtaiseksi elokuvateorian 'kognitivistisen käänteen' myötä 1980-luvulla. Alkujaan lähinnä Wisconsinin yliopiston tutkijoihin (David Bordwell, Noël Carroll ja Kirstin Thompson) liitetty neoformalismiksi ja historialliseksi poetiikaksi nimetty suuntaus kyseenalaisti voimakkaasti psykosemioottisen elokuvateorian mielekkyyden. Bordwellin keskeisten vaikuttajahamojen mukaan SLAB – teoriaksi (Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Louis Althusser ja Roland Barthes) nimeämää psykosemioottista teoriaa kritisoitiin ennen kaikkea teoreettisia väittämiä tukevan empiirisen aineiston ja tutkimuksen puutteesta sekä keskittymisestä katsojan irrationaaliin, tiedostamattomiin, mentaaliin toimintoihin.⁶

Bordwell ja Carroll ovat kutsuneet 1970-luvun varsin erilaisista lähtökohdista ponnistavia lähestymistapoja elokuvatutkimukseen myös 'Suuriksi Teorioiksi' tai yksinkertaisesti Teoriaksi, sillä ne tarkastelevat kohdettaan teorialähtöisesti, sofistikoituneiden teoreettisten konstruktioiden avulla. Edelleen ne pyrkivät elokuvan avulla kuvaamaan tai selittämään varsin laajoja alueita yhteiskunnasta, historiasta, kielestä ja ihmisen psyykestä. Suurten Teorioiden tilalle Bordwell ja Carroll ovat tarjonneet pragmaattisempia lähtökohkia, metodologista pluralismia ja ongelmakohtaista lähestymistapaa.⁷ Suurten Teorioiden sijaan elokuvatutkimus onkin viime aikoina suuntautunut osateorioihin esimerkiksi kerronnasta (Bordwell, *Narration in the Fiction Film*; Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*), lajityypeistä (Carroll, *Philosophy of Horror*) ja tunteista (Murray Smith, *Engaging Characters*). Samalla psykoanalyttinen lähestymistapa katsojuuteen on korvautunut kognitiopsykologiasta peräisin olevilla teoreettisilla viitekehyksillä ja kokeellisen tutkimuksen välittämällä empiirisellä aineistolla.

Münsterbergin nimi on noussut uudestaan esille juuri kognitiopsykologien näkemysten yhteydessä. Münsterbergiin on viitattu taajaan kognitivistien artikkeleissa ja teoksissa aina 1980-luvulta lähtien. Lähinnä häneen vedotaan varhaisena metodologisena edeltäjänä, joka niin ikään sovelsi aikansa tieteellisen tutkimuksen – kokeellisen psykologian – tuloksia ja lähestymistapaa elokuvatutkimukseen:

...hän [Münsterberg] osoitti, että empiirinen tutkimus voi valaista tietämystämme elokuvasta...Elokuvateorialla oli onni saada perustajakseen yksi aikansa nerokkaimmista ja koulutetuimmista ihmisistä. Erityisesti hyvää onnea oli siinä, että yksi niistä harvoista ihmisistä, joka oli kykenevä analysoimaan elokuvan ja katsojan mielen välistä suhdetta, päätti tehdä niin.⁸

Münsterberg ja elokuvakokemuksen tasot

Münsterberg kuvaa katsojateoriassaan kokonaisvaltaisen elokuvakokemuksen koostuvan neljästä, keskenään hierarkkisessa suhteessa olevasta psykologisesta tekijästä: liikkeen ja syvyyden havaitsemisesta, huomiokyvyn (Aufmerksamkeit, attention) toiminnasta, muistista sekä tunteista. Psykologian kannalta jo perustava elokuvakokemus on mielenkiintoisen paradoksa-

6. Yleisesityksenä 'kognitiivisen käänteen' luonteesta ja implikaatioista ks. Matti Lukkarila "Suuret teoriat, elokuvakulttuuri ja neoformalismin haaste". *Lähikuva* 1/1993.

7. Ks. David Bordwell, "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory" (vars. s. 18-21) ja Noël Carroll, "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment". Teoksessa Bordwell & Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1996.

8. Joseph Anderson, *The Reality of Illusion: An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*, Chapter 1: Introduction [online]. Saatavilla <http://www.muodossa.com/http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/paper.anderson.html>. Ks. lisäksi Anderson & Anderson, "The Case for an Ecological Film Theory". Teoksessa Bordwell & Carroll (eds.) 1996, 348.

9. Münsterberg 1970, 30.
 10. Münsterberg 1970, 30.
 11. Ibid., 38-9.
 12. Ibid., 41, 46.
 13. Ibid., 44-5.
 14. Ibid., 48.
 15. Münsterberg 1915, 30.

linen ilmiö, todellisuudessa liikkumaton ja lattea kuva näyttäytyy subjektiivisessa kokemuksessamme liikkeessä ja kolmiulotteisena. Koska liike ja 'plastisuus' eivät kuulu varsinaisesti elokuvan materiaaliseen ilmenemis-
 muotoon täytyy niiden hahmottamisen Münsterbergin mukaan syntyä katsojan psykologisten prosessien tuloksena: "luomme syvyyden ja jatkuvuuden mentaalisen mekanismin avulla".⁹

Liikkeen ja syvyyden havaitsemisen lisäksi ymmärrämme näkemiimme valoihin ja varjoihin liittyvän myös erilaisia merkityksiä. Münsterberg vertaa merkityksen muodostumista elokuvassa vieraan kielen oppimiseen, jossa vähitellen opimme lisäämään assosiaatioita ja reaktioita kuulemiimme ään-teisiin. Visuaalisten ärsykkeiden suhteen toimimme samalla tavalla. Keskeisin merkityksenmuodostamiseen liittyvä psykologinen toiminto on aistiärsykeitä valikoiva ja suodattava huomiokyky. Myös elokuvassa katsoja valitsee sen avulla jatkuvasta kuvallisten ärsykkeiden kaaoksesta merkitykselliset ja tar-koituksenmukaiset ainekset. Valinta tapahtuu joko katsojan omien intressien ohjaamana tai elokuvantekijöiden asettamien suuntaviivojen mukaisesti.

Huomion kohdistuminen johonkin objektiin käynnistää sarjan fyysisiä ja psykologisia prosesseja, jotka pyrkivät syventämään tietoaamme kohteesta ja sen merkityksestä. Esimerkiksi lukiessaamme kirjaa huomiomme kohdistuu korostetusti teokseen ja muiden ärsykkeiden merkitys (huoneet muut esineet, äänet jne.) mielessämme vähenee. Pyrimme myös fyysisesti keskittämään huomiomme kohteeseen, suuntamme katsemme, vaihdamme mahdollisesti asentoa ja jännitämme ruumiimme lihaksistoa. Kokonaisuudessaan "ajatuksemme, tunteemme ja impulssimme ryhmittyvät kohteena olevan objektin ympärille".¹⁰ Münsterberg ei rajoita huomion kohdistamista pelkästään elokuvan kerronnan kannalta olennaisiin elementteihin, vaan ulottaa sen myös kerronnallista toimintaa elävöittäviin aspekteihin, kuten ilmeisiin rakastav-
 vaisten kasvoilla.¹¹

Huomiokyvyn avulla katsoja orientoituu elokuvalliseen tilaan ja sen välittämään informaatioon, muisti sen sijaan ohjaa temporaalisen mielikuvan luomista elokuvasta. Lisäksi muisti on varsinainen lähde, josta assosiaation avulla ammennamme merkityksiä huomiokyvyn suodattamille näköhavainnoillemme. Visuaalinen aistimus on vihje, joka kirvoittaa assosiaation sääntele-
 miä, omaan kokemukseemme tai elokuvan aiempiin tapahtumiin perustuvia muistumia ja ajatuksia. Vastaavalla tavalla kumpuavat myös mahdolliset odotukset elokuvan tulevista tapahtumista sekä tunteiden ohjaamat kuvitelmat (imagination).¹²

Temporaaliseen hahmottamiseen kuuluu myös samanaikaisuuden kokemus, jolloin huomio jakautuu samanaikaisesti useaan eri kohteeseen. Elokuvassa ajallisen samanaikaisuuden tuntu saadaan aikaan paralleelileikkauksen avulla. Otokset pikakirjoittajansa kanssa juhlivasta johtajasta, häntä vihaisena kotiin odottavasta vaimosta ja tytön huolestuneesta äidistä kuvastavat paitsi samanaikaisuutta ja erityyppisiä kerronnallisia tilanteita, myös vastakkaisiksi koettuja tunnetiloja. Münsterbergin mukaan leikkauksen avulla manipuloitu elokuvallinen aika tuottaa parhaimmillaan monimerkityksisyyttä, joka vastaa todellisen kokemuksen rikkautta. Elokuva tuottaa katsojalle erityistä mielihyvää, sillä se antaa mahdollisuuden mentaalisten kykyjen täysipainoiseen käyttöön.¹³

Elokuva on kuitenkin Münsterbergille ennen kaikkea tunteiden aluetta: "tunteiden kuvaamisen täytyy olla elokuvan päätarkoitus... elokuvan henkilöt ovat meille ennen kaikkea emotionaalisten kokemusten kokijoita".¹⁴ Müns-

terberg pitää tunteita ylipäättään ihmisen mentaalisen rakenteen merkittävimpänä osana; "ihmisen ydin on hänen tunteissaan ja emootioissaan".¹⁵ Elokuvakokemuksen olennaisena osana on voimakas emotionaalinen samastuminen elokuvan henkilöihin ja heidän kokemuksiinsa. Näkemämme tunnetilat jopa aiheuttavat katsojassa vastaavia fyysisiä reaktioita, kauhu saa meidät käpertymään ja onni rentoutumaan. Näyttelijöiden ohella emotionaalista samastumista edesauttavat myös lavasteet, kameran liike ja leikkausrytmi.

Toisaalta katsoja reagoi elokuvaan myös oman tunne-elämänsä pohjalta, jolloin koetut emootiot voivat olla täysin vastakkaisia valkokankaalla esitetyille. Katsoja voi esimerkiksi nähdä iloisen marjastavan lapsen ja samastua osittain hänen onneensa, mutta samalla tuntee kauhua nähdessä lapsen etenevän kohti kallonkielekettä. Münsterberg pitää tärkeänä näiden 'lisätyjen' emootioiden hyödyntämistä, kuitenkin pääosa katsojan kokemista tunteista on näyttelijöiden esittämien tunteiden imitaatiota.¹⁶

Münsterberg jakaa siten elokuvakokemuksen havaintoon, sen merkityksellistämiseen huomiokyvyn ja muistin avulla sekä emootioihin korostaen kaikilla tasoilla katsojan psykologisten mekanismien aktiviteettia. Hänen mielestään elokuvakokemus on hierarkkinen prosessi, jossa tunteet ovat korkeimmalla sijalla: elokuvan keskeisin tehtävä on sen emotionaalinen vaikuttavuus. Merkittävää lisäksi on, että Münsterberg ei pidä elokuvakokemusta täysin mentaalisenä tapahtumana, vaan psykologian näkökulmasta myös katsojan fyysisillä reaktioilla näyttää olevan keskeinen osuus emootioiden ja merkitysten muodostumisessa.

Katsojan psykologiset prosessit mahdollistavat katsojan aktiivisen roolin elokuvan merkityksellistäjänä, mutta toisaalta samat prosessit antavat myös elokuvantekijöille mahdollisuuden kontrolloida ja ohjata katsomiskokemusta. Muun muassa huomion kohdentumista voidaan ohjata erilaisten visuaalisten vihjeiden (esim. lähikuva) avulla, katsojan ajatuksen juoksu voidaan suorastaan pakottaa haluttuun suuntaan hyödyntämällä hänen suggestiivisia taipumuksiaan.¹⁷ Münsterberg pitää psykologisten prosessien ohjailua hyväksyttävänä, jopa suositeltavana. Esimerkiksi huomiokyvyn yhteydessä hän mainitsee kuinka katsojan on vain "hyväksyttävä ohjaajan ja käsikirjoittajan hänelle suunnittelemat huomiokykyä ohjaavat vihjeet" ja siirrettävä huomiokykyään niiden mukaisesti. Münsterberg painottaa myös katsojan emotionaalisen samastumisen merkitystä, jolloin elokuvantekijät ja henkilöhahmot ohjaavat ja kontrolloivat myös katsojan tunteita.¹⁸

Münsterbergin analysoiman katsomiskokemuksen keskeiset elementit – kokemuksen hierarkkisuus, assosiativisten prosessien, emootioiden ja fyysisten reaktioiden merkitys sekä pyrkimys mentaalisten prosessien ohjaamiseen – ovat läsnä myös Sergei Eisensteinin näkemyksessä katsojasta, vaikkakin eri syistä ja eri tavoin painotettuna.¹⁹

Eisenstein ja emootioiden järkeistämä katsoja

Eisensteinin elokuvateorian ja varsinkin hänen katsojaa koskevien käsitystensä on tulkittu jakautuvan karkeasti kahteen erilliseen kauteen.²⁰ 1920-luvulla Eisensteinin katsojateoria perustui mm. Ivan Pavlovin (1849-1936) reaktiopsykologian vaikutuksesta varsin mekanistiselle näkemykselle elokuvan ilmaisukeinojen ja katsojan psykologisten prosessien välisestä

16. Münsterberg 1970, 51, 53-6.

17. Ibid., 38-9, 46-7.

18. Ibid., 53, lainaus 33.

19. Kokeellisen psykologian ohella Münsterbergin käsitykseen katsomiskokemuksesta vaikutti hänen uuskantilainen filosofiansa. Eisenstein puolestaan tarkasteli katsojuutta kommunistisen ideologian näkökulmasta. Münsterbergin uuskantilaisuuden suhdetta hänen elokuvateoriaansa olen käsitellyt lähemmin pro gradussani *Hugo Münsterberg - psykologi elokuvateoreetikkona*, Oulun yliopisto 1997.

20. Katso David Bordwell, "Eisenstein's Epistemological Shift". *Screen*, vol. 15:4 (1974/5) sekä David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass.: Harvard UP 1993, 111-138, 163-198.

21. Sergei Eisenstein, "Perspectives" (1929). Teoksessa Eisenstein. *Selected Writings 1922-34*, toim. ja käännt. Richard Taylor, London: BFI Publishing 1988, 155. Bordwell 1974/5, 33, 45.

22. Eisenstein, "Beyond the Shot". (1929). Teoksessa Eisenstein 1988, 145; Eisenstein, "The Dramaturgy of Film Form" (1929). *Ibid.*, 166.

23. Ks. lähemmin Bordwell 1993, 169, 177-9, 195-6.

24. Eisenstein, "The Problem of the Materialist Approach to Form" (1925). Teoksessa Eisenstein 1988, 62. Kursivointi Eisensteinin.

25. Eisenstein, "The Montage of Attractions" (1923). *Ibid.*, 34. Kursivointi Eisensteinin.

suhteesta. Varhaista näkemystä voidaan pitää 'konstruktivistisena' viitaten yhtäältä elokuvan tekemiseen huolellisena yksityiskohtien koostamisena ja toisaalta näkemykseen elokuvakokemuksen muokattavuudesta. Eisensteinin mukaan katsojaan vaikuttaminen on mahdollista kokemuksen kaikilla tasoilla, myös "kognitio on konstruktio".²¹

30-lukua lähestyttäessä Eisensteinin näkökulma kuitenkin muuttui hienosyisemmäksi Freudin psykoanalyysin, James Joycen *Odyssuksen*, Lev Vygotskin kielitieteellisten tutkimusten ja Jean Piaget'n syvyyspsykologisten näkemysten myötä. Eisenstein kuvasi montaasia muun muassa polttomoottorina, jossa toisiaan seuraavat räjähdykset/emotionaaliset impulssit kuljettavat autoa/elokuvaa eteenpäin. Vuonna 1929 polttomoottorin rinnalle nousi vertaus elävään organismiin, esimerkiksi otos ymmärretään montaasin soluna tai molekyylinä.²² Eisenstein myöhempää teoretisointia voidaankin laajassa mielessä nimittää 'organistiseksi', jolloin keskeisellä sijalla ovat elokuvan polyfonisuus, harmonia ja pyrkimys synteisiin usealla taholla: katsojan ajattelun ja elokuvan sekä elokuvan ja muiden taidemuotojen välillä.²³

Eisenstein ei kirjoittanut eritellysti katsojan psykologisista prosesseista Münsterbergin tavoin, mutta elokuvakokemus jakautui myös hänellä karkeasti kolmeen osaan, perustaviin havaintoihin sekä niiden emotionaalisiin ja kognitiivisiin vaikutuksiin katsojassa. Münsterbergistä poiketen hän ei kuitenkaan kiinnittänyt juurikaan huomiota havaintoprosessiin psykologisena ongelmana. Se, miten havaitsemme, on selkeästi sekundaarinen kysymys verrattuna siihen, mitä valkokankaalla esitetään ja kuinka se vaikuttaa katsojaan. Keskeisimmällä sijalla ovat katsojan varsinaista havaintoa ohjaavat tekijät (mm. otosten välinen ja -sisäinen montaasi, ekspressiivinen näyttelijätyö, toistuvat kuvamotiivit) sekä niiden emotionaaliset ja kognitiiviset vaikutukset katsojassa. Eisensteinin näkemystä elokuvan ja katsojan yksipuolisesta vaikutussuhteesta kuvastaa hänen raju määritelmänsä vuodelta 1925: "Käsityksemme mukaan *taide*...on käsitettävä ennen kaikkea *traktorina, joka kyntää yleisön psyykettä määrättyssä luokkakontekstissa*".²⁴ Eisensteinin vaatimuksen taustalla on selkeä oletus katsojan psykologisista prosesseista ja siten myös elokuvakokemuksen luonteesta. Keskeiset mentaaliset prosessit ovat Eisensteinin konstruktivistisen näkemyksen mukaan refleksien kaltaisia fysiologisia toimintoja, joista perustavin merkitys elokuvan kannalta on katsojan emootioilla.

Emootiot olivat herättäneet Eisensteinin mielenkiinnon jo hänen toimiessaan 1920-luvun alussa proletkult-teatterissa ja kirjallisuuslehti Lefin ympärille kerääntyneiden intellektuellien parissa. Eisensteinin varhainen artikkeli 'Attraktioiden montaasi' (1923) käsitteli attraktioiksi nimettyjen emotionaalisten shokkien merkitystä teatteriyleisölle. Tuolloin hän määritteli attraktion olevan

mikä tahansa aggressiivinen hetki teatterissa, joka alistaa katsojan emotionaalille tai psykologiselle vaikutukselle...Nämä [emotionaaliset] shokit antavat [katsojalle] ainoan mahdollisuuden havaita esitettyyn sisältyvä ideologinen aspekti, lopullinen ideologinen päätelmä.²⁵

Vuotta myöhemmin hän laajensi attraktion periaatteen koskemaan myös elokuva-ilmaisua ja ulotti sen koskemaan tunteiden ohella myös katsojan huomiokyvyn ohjaamista:

Attraktio on mielestämme mikä tahansa esitettävissä oleva tosiasia (toiminta, objekti, ilmiö, tietoinen yhdistelmä jne.), jolla todistetusti tiedetään olevan selkeä vaikutus yleisö-

huomiokykyyn ja tunteisiin...ja lisäksi sen on pystyttävä suuntaamaan katsojan emotionaalisen tuotannon kulloinkin sanelemaan suuntaan.²⁶

Attraktioilla voidaan Eisensteinin käyttämässä merkityksessä erottaa kahdenlaisia funktioita. Toisaalta ne kiinnittävät katsojan huomion valkokankaan tapahtumiin, vangitsevat hänen aistinsa saaden aikaan jopa fyysisiä reaktioita. Lisäksi attraktiot käynnistävät katsojassa assosiaatioiden ketjun, joka tuottaa yksittäisiä ja montaasin avulla myös kumuloituvia tunnevaikutelmia. Vaikuttavimpana esimerkkinä Eisenstein käyttää *Lakko*-elokuvan (Stachka, Neuvostoliitto 1924) teurastuskohtausta, jossa härkien teurastuksen

26. Eisenstein, "The Montage of Film Attractions" (1924). Ibid., 40-1.

27. Ibid., 43-4.



Eisenstein:
Panssarilaiva
Potemkin (1925)
– Odessan portaat.

28. Marie Seaton, *Eisenstein. A Biography*. London: The Bodley Head 1952, 78. Lainausta Eisensteinin *The Nation*-lehdelle antamasta haastattelusta 1927.

29. Eisenstein viittaa itse Pavloviin keskeisenä innoittajanaan em. haastattelussa, *Ibid.*, 78. Pavlovin lisäksi toisella aikakauden keskeisellä neuvostofysiologilla, Vladimir Bekhterevillä oli keskeinen merkitys Eisensteinin ajattelulle. Bordwell 1993, 116. Ks. myös Bordwell 1974/5, 33.

30. Eisenstein, "The Montage of Film Attractions" (1924), teoksessa Eisenstein 1988, 48, 50-56.

31. Bordwell 1993, 123-5.

32. Eisenstein, "The Principles of the New Russian Cinema" (1930). Teoksessa Eisenstein 1988, 199.

33. Eisenstein, "The Fourth Dimension in Cinema" (1929). *Ibid.*, 193. Eisenstein havainnollistaa metrisen montaasin vaikutuksia *Vanhaa ja uutta* -elokuvan (Staroje i novoje, Neuvostoliitto 1929) niittokohtauksella, jonka aikana osa katsojista huojuu edestakaisin niiton ja leikkauksen tahdissa. *Ibid.*, 192.

raakuus rinnastetaan montaasin avulla työläisten ampumiseen. Päämääränä on "maksimaalisen kauhun" herättäminen katsojassa.²⁷ Vastaava emotionaalinen kliimaksi on erotettavissa myös *Panssarilaiva Potemkinin* (Bronenosets Potemkin, Neuvostoliitto 1925) Odessan portaat -kohtauksesta, jossa sotilaiden jalkojen, portaiden, veren ja ihmisten muodostamia elementtejä yhdistämällä välittyy katsojalle hyvin voimakas, jopa fyysinen tunnevaikutelma: "kun sotilaan saappaat astuvat eteenpäin hän [katsoja] kavahtaa fyysisesti. Hän pyrkii pakenemaan luodinkantaman ulkopuolelle"²⁸.

Eisensteinin attraktioteorian hyvin mekanistinen käsitys elokuvakokemuksesta ja katsojan psykologisista toiminnoista pohjautuu suurelta osin Ivan Pavlovin refleksioiden toimintaa käsitteleviin tutkimuksiin, joiden mukaan käyttäytyminen on redusoitavissa synnynnäisiksi tai hankituiksi refleksitoiminnoiksi.²⁹ Vastaavasti Eisensteinin 'konstruktivistisen kauden' näkemyksen mukaan kaikki elokuvakokemuksen osatekijät ovat palautettavissa fysiologisiin reaktioihin ja myös kontrolloitavissa tältä tasolta. Näin ollen myös emootiot ja assosiaatiot ovat Eisensteinille perustaltaan fysiologisia refleksiä, joita voidaan helposti vahvistaa tai muuntaa sopivanlaisten ärsykkeiden avulla. Keskeistä Eisensteinin ajattelussa on juuri fysiologinen momentti, oletamus emootioiden ja assosiaatioiden perustumisesta ruumiillisiin reaktioihin. Visuaaliset ärsykkeet herättävät fyysisiä reaktioita – kuten *Lakon* ja *Panssarilaiva Potemkinin* esimerkeissä –, jotka puolestaan tuottavat emotionaalisia tuntemuksia. Katsojien emootioiden konstruoinnissa Eisenstein pitää tärkeänä myös näyttelijätyön merkitystä, sillä "katsoja saavuttaa emotionaalisen aistimuksen [emotional perception] näyttelijän liikkeiden motorisen reproduktion kautta"³⁰. Katsojan kokemien tunteiden keskeisenä lähteenä on siten Münsterbergin tapaan elokuvassa nähtyjen tunnetilojen imitointi.

1920-luvun loppupuolella Eisenstein tarkensi näkemystään katsomiskokemuksesta ja keskitti huomionsa käsitteiden muodostukseen ja 'intellektuaalisiin' prosesseihin yleensä. Havaintokokemus ja sen aiheuttamat tunnevaikutelmat näyttäytyivät välineinä, joilla pyrittiin vaikuttamaan myös katsojan ajatteluun. Eisensteinin mukaan intellektuaaliset johtopäätökset saavutettiin tehokkaimmin vetoamalla katsojaan emotionaalisesti, herättämällä kuvallisten ärsykkeiden avulla haluttuja tunnevaikutuksia, jotka puolestaan ohjaavat älylliseen oivaltamiseen. Katsomiskokemuksen kognitiivinen osuus korostui Eisenstein suunnitelmassa 'juonettomasta elokuvasta', joka etenisi ainoastaan emotionaalisten ja kognitiivisten assosiaatioiden varassa.³¹ 1930-luvun alussa hän piti intellektuaalisen elokuvan päämäärää toteutuneena:

olemme onnistuneet saavuttamaan taiteemme suurimman tehtävän: kuvaamaan abstrakteja ideoita kuvien avulla, tekemään ne jossain määrin konkreettisiksi. Emme ole tehneet sitä muuntamalla ideoita jonkinlaiseksi anekdootiksi tai tarinaksi... On kysymys sellaisen kuvasarjan tuottamisesta, joka herättää affektiivisen liikkeen, joka puolestaan laukaisee ajatusten sarjan. Kuvasta tunteeseen, tunteesta teesiin.³²

Katsojan kognitiiviset toiminnot eivät Eisensteinin mukaan juurikaan eronneet emootioista, myös ne olivat perustaltaan refleksiomaisia, fysiologisia prosesseja, joita voitiin säädellä sopivien ärsykkeiden avulla. Kirjoittaessaan eri montaasityyppien vaikutuksista katsojissa Eisenstein pitää karkeimman, "steppavan [metrisen] montaasin" aiheuttamaa motorista imitaatiota identtisenä fysiologisena reaktionä intellektuaalisen montaasin älyllisten vaikutusten kanssa:

22 Lähikuva • 2-3/1997 periaatteessa ihmisen intellektuaalisten prosessien ja alkeellisen metrisen montaasin

aikaansaaman edestakaisen huojunnan välillä ei ole mitään eroa, sillä intellektuaaliset prosessit ovat samaa liikettä, ainoastaan korkeammissa hermokeskuksissa.³³

Eisensteinin varhainen näkemys psykologisista toiminnoista oli siten hyvin reduktionistinen, katsojan emotionaaliset ja kognitiiviset prosessit ovat palautettavissa fysiologisiksi reaktioiksi. Visuaaliset stimulantit tuottavat automaattisesti, refleksinomaisesti, haluttuja emotionaalisia ja kognitiivisia vaikutuksia. Keskeinen rooli niiden synnyssä ja tehostamisessa on katsojan fyysisillä reaktioilla. Muun muassa näyttelijän ilmeet ja eleet aiheuttavat katsojassa vastaavia motorisia liikkeitä, jotka puolestaan käynnistävät ja vakiinnuttavat haluttuja psykologisia prosesseja.

1930-luvun alussa Eisenstein revisioi osittain fysiologista reduktionismiaan ja kiinnitti huomionsa katsojan mentaaliseen prosessointiin. Refleksireaktioiden sijaan keskeiseen asemaan nousi katsojan mieli, joka näyttäytyi kokemusten kartuttamien mentaalisten representaatioiden – ajatusten, tunteiden ja kuvien – varantona. Esimerkiksi ‘kello viiden’ käsite on ymmärrettävissä kokemuksen kautta vakiintuneiden assosiaatioiden ryppäänä. Tällöin kellon viisarit eivät ainoastaan kerro aikaa, vaan merkitsevät myös kauppojen sulkemista, vapaa-ajan alkamista, liikenteen tihentymistä jne. Psykologiset toiminnot Eisenstein puolestaan käsitti esimerkiksi Joycen *Odysseuksen* innoittamana ‘sisäisen monologin’ kaltaisiksi polveileviksi mekanismeiksi. Edelleen Eisenstein kuitenkin piti tunteita ja kognitiivisia prosesseja keskeisimmällä sijalla elokuvakokemuksessa.³⁴

Münsterbergin tavoin Eisenstein siis hierarkisoi katsojan mentaaliset toiminnot, mutta hän näki emootiot ainoastaan välineinä elokuvan varsinaisen päämäärän, katsojan rationaalisten prosessien käynnistämisen ja ideologisen vaikutuksen saavuttamiseksi. Münsterbergin mukaan ideaalinen elokuvakokemus ei edennyt tunteesta teesiin, vaan päin vastoin merkitystä luovista prosesseista emotionaaliseen kokemukseen. Münsterbergin ja Eisensteinin näkemykset elokuvakokemuksen rationaalista osasta olivat kuitenkin suurelta osin samankaltaiset, molemmat korostivat assosiativisten prosessien merkitystä. Edelleen molemmat tukeutuivat psykologisiin näkemyksiin, jotka korostivat fysiologisten prosessien merkitystä sekä emootioille että kognitiolle.

Kokeellinen psykologia ja klassinen elokuvateoria

Vaikka Münsterbergin ja Eisensteinin katsoja-analyysien välillä onkin selviä painotuseroja, molempien näkemykset katsojakokemukseen kuuluvista psykologisista prosesseista liittyvät selkeästi samaan psykologiseen tutkimustraditioon, 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kokeelliseen psykologiaan.

Elokuva oli jo varhain herättänyt kokeellisten psykologien mielenkiinnon lähinnä katsojan illusorisen havaintokokemuksen – näemme liikkumattomat kuvat liikkeessa – vuoksi. Muun muassa hahmopsykologian varhaisimmassa tutkimuksessa, Max Wertheimerin (1880-1943) ‘*Experimentelle Studien über das sehen von Bewegung*’ -artikkelissa (1912) kuvattiin elokuva malliesimerkkinä illusorisen liikkeen havainnosta. Näennäisen liikkeen ilmiötä oli aiemmin selitetty ns. jälkikuvien avulla. Tällöin oletettiin aikaisempien näköaistimusten sisältyvän osittaisina jälkikuvina uusiin havaintoihin, jolloin liikkeen vaikutelma syntyy ‘vanhojen’ ja ‘uusien’ havaintoaistimusten synteesinä. Jälkikuvien ja yksittäisten aistimusten sijaan Wertheimer esitti ih-

34. Bordwell 1993, 173, 177.

35. Max Wertheimer, “*Experimentelle Studien über das sehen von Bewegung*”. *Zeitschrift für Physiologie und Psychologie der Sinnenorgane*, 61, 1912, erit. s.163-186, 221-226.

36. Münsterberg 1970, 28-30. Tämä ei kuitenkaan mielestäni riitä luokittelemaan Münsterbergia hahmopsykologian edustajaksi, ks. lähemmin Nyysönen 1997. Kokeellisen psykologian muista varhaisista selitysmalleista illusorisen liikkeen ongelmaan sekä psykologisesta lähestymistavasta elokuvaan ks. myös H. Lehmann, *Die Kinematographie, ihre Grundlagen und ihre Anwendungen*. Leipzig: Teubner 1911, erit. s. 1-43.

37. Yleisesityksenä ks. esim. Kurt Danziger, "History of Introspection reconsidered". *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 16, 1980.

38. Hugo Münsterberg, *Die Willenshandlung*, Freiburg i. B.: J.C.B. Mohr 1888, 55.

39. *Ibid.*, 62

misen muodostavan havaintokokonaisuuksia, joihin tietyissä olosuhteissa – toisiaan tarpeeksi nopeasti seuraavat havaintoärsykkeet – kuuluu myös illusorinen havainto liikkeestä.³⁵ Münsterberg sovelsi Wertheimerin tutkimuksia tuoreeltaan selittäessään katsojan havaitsemaa illusorista liikettä elokuvassa.³⁶

Wertheimer esitti selityksensä tueksi sarjan suorittamiaan empiirisiä kokeita ja varhainen hahmopsykologia sijoittuikin vielä selkeästi osaksi 1800-luvun loppupuoliskolla syntyneen kokeellisen psykologian tutkimustraditiota. Sen metodologisena ohjenuorana oli nimenomainen pyrkimys tutkia mentaalisia ilmiöitä soveltamalla niihin luonnontieteen empiirisiä menetelmiä – mm. reaktioaikamittauksia, havaintokokeita – ja selittää ne fysikaalis-kemiallisina prosesseina. Kokeellisen metodin soveltamista rajoittivat kuitenkin filosofiset oletukset mentaalisten prosessien välisestä hierarkiasta, esimerkiksi tahdon toiminnan selittämiseen fysikaalisten lainalaisuuksien avulla suhtauduttiin epäillen. Tieteenalan keskeinen auktoriteetti Wilhelm Wundt (1832-1920) ajoi voimakkaasti näkemystä empiirisen tutkimuksen soveltuvuudesta ainoastaan yksinkertaisimpiin psykologisiin toimintoihin, lähinnä näkö- ja tuntoaistimusten analysointiin. Mittavien tieteellisten debattien saattelemana tutkimusalue kuitenkin laajeni varsin pian myös niin sanottujen korkeampien mentaalisten toimintojen, muistin, tahdon, ajattelun ja tunteiden alueelle.³⁷ Muun muassa positivistista suuntausta edustaneen Münsterbergin mukaan kaikki mentaaliset toiminnot voitiin alistaa kokeellisen psykologian tutkimuskohteiksi ja ne olivat ainakin periaatteessa selitettävissä empiirisen tieteen metodein:

Jokainen [mentaalisen koneiston herättävä] liike on materiaallinen tapahtuma, olkoon se refleksi, vietti tai tahdontoiminto, ja se on selitettävissä luonnontieteen fysikaalis-kemiallisten periaatteiden mukaisesti välttämättömänä tapahtumana.³⁸

Käsitys mentaalisten toimintojen välisestä hierarkiasta ja uskomus esimerkiksi tahdon tai tunteiden ainakin osittaiseen vapauteen fyysisistä toiminnoista säilyi kuitenkin pitkään filosofisena taustaolettamuksena myös positivististen tutkijoiden parissa. Myös Münsterbergin elokuvateoriassa esille tuleva tunteiden priorisointi lienee selitettävissä hänen uuskantilaisen filosofiansa ilmentymänä. Eisenstein puolestaan asetti kognitiiviset prosessit emootioiden edelle poliittisista syistä, elokuvan tehtävänä oli marxilais-leninistisen agitaation levittäminen ja proletariaatin vallankumouksen idean vaaliminen.

Eisensteinin ja Münsterbergin näkemykset katsojan mentaalisten prosessien luonteesta ovat perustaltaan samankaltaiset. Molemmat edustavat varsin pitkälle menevää materialistista reduktiota, jonka mukaan myös emotionaaliset ja kognitiiviset toiminnot ovat käsitettävissä kokonaisuudessaan fysikaalis-kemiallisina prosesseina, Münsterbergin mukaan jopa vapaalta tuntuva "tahto on vain [fysiologisten] aistimusten yhdistelmä".³⁹ Eisensteinin 'kostruktivistinen' näkemys on kuitenkin huomattavasti Münsterbergiä yksioikoisempi. 1920-luvun neuvostopsykologian, lähinnä Pavlovin ja Vladimir Bekhterevin (1857-1927) tutkimuksien, vaikutuksesta Eisenstein olettaa visuaalisen ärsykkeiden synnyttävän refleksinomaisesti emotionaalisia ja kognitiivisia vaikutuksia katsojassa. Myös assosiativiset prosessit ovat hänen mukaansa refleksien kaltaisia automaattisia toimintoja.

Münsterberg korostaa psykologisissa tutkimuksissaan myös assosiaation merkitystä, mutta pitää samalla harjaantuneisuutta ja kognitiivisen koneistomme yleistä valmiustilaa merkittävänä lopullisen kognitiivisen ja emotionaalisen vaikutelman syntymiselle. Samalla ärsykeellä on periaatteessa lukemattomia mahdollisuuksia edetä hermostollisia reittejä pitkin ja aiheuttaa vastaavasti myös erilaisia aistimuksia ja mielteitä.⁴⁰ Lisäksi assosiaatioprosessit eivät ole Münsterbergille ja saksalaiselle kokeellisen psykologian traditiolle ainoastaan puhtaita ärsyke-reaktio -mallin mukaisia refleksitoimintoja. Assosiaatio ja muut mentaaliset toiminnot operoivat refleksien sijaan aistimusten, tunteiden ja mielteiden muodostamalla mentaalilla representaatioilla (Bewußtseinsinhalte). Tällöin emotionaalisten ja kognitiivisten prosessien käyttövoimana ovat biologisesti ja kulttuurisesti sisäistetyt merkitykset ja toimintamallit, joiden toiminta on moninaisten fysiologisten ja psykologisten lakien sääntelemiä. Eisensteinin refleksikäsitteen muuntuminen mentaalista prosessointia painottavaksi saattaa kuitenkin myös hänet lähemmäs Münsterbergin psykologista ajattelua.

Münsterberg ja Eisensteinin pitivät katsojan fyysisen reagoinnin merkitystä keskeisenä elokuvakokemuksen muodostumiselle. Visuaaliset aistimukset herättävät fyysisiä tunteita, motorisia reaktioita, jotka puolestaan antavat vaikutelmansa varsinaiseen mentaaliseen kokemukseen. Molemmat pitivät katsojan fyysisestä kokemuksesta välttämättömänä sekä kognitiivisten että emotionaalisten vaikutusten syntymiselle. Fyysisten reaktioiden merkitys mentaalisten toimintojen muotoutumiselle oli ollut kokeellisten psykologioiden tiedossa jo pitkään ja Münsterberg itse oli keskeisessä asemassa motoristen reaktioiden teorian ulottamisessa myös korkeampiin mentaalisiin toimintoihin.⁴¹ Tunteiden osalta Eisensteinin ja Münsterbergin näkemykset ovat hyvin likeiset niin sanotun James-Langen tunneteorian kanssa, jonka mukaan fysiologiset prosessit edeltävät tai ainakin ovat välttämättömiä emotioniollemme. William Jamesin (1842-1910) kuuluisa kiteytys esittää teorian karrikoituna seuraavasti:

Maalaisjärki ajattelee, että menetämme omaisuutemme, olemme pahoillamme ja itkemme, kohtaamme karhun, olemme peloissamme ja pakenemme...hypoteesimme mukaan... mentaaliset tilat eivät seuraa toisiaan välittömästi, vaan niiden välissä on oltava ruumiillisia ilmenemismuotoja...järkevämpi näkemys on, että tunnemme surua koska itkemme, olemme peloissamme koska vapisemme.⁴²

Jamesin jyrkkää muotoilua on tulkittu yleensä varsin kirjaimellisesti – tunteet ovat vain fysiologisia muutoksia. Lähinnä sillä kuitenkin havainnollistetaan näkemystä, jonka mukaan ruumiilliset reaktiot ovat ainakin jossain määrin välttämättömiä tunteiden kokemiselle. Münsterbergille katsojan fyysinen reagointi elokuvassa on ennen kaikkea seurausta samastumisesta näyttelijöihin, jolloin katsoja kokee myös esitettyihin tunteisiin liittyvät fyysiset ilmenemismuodot. Esimerkiksi havaittu kipu saa myös katsojan lihaksiston jännittymään ja samalla kokemaan tunteen todellisena. Eisenstein puolestaan painottaa näyttelijän eleiden “luonnollisuutta”: yksinkertaistetut liikkeet herättävät hänen mukaansa parhaiten katsojan motorisen imitaation.⁴³

Kokeellisesta ja kognitiopsykologiasta elokuvatutkimuksessa

40. Hugo Münsterberg, *Grundzüge der Psychologie*, Leipzig: J.A. Barth 1900, 545-549.

41. Fyysisten reaktioiden merkitystä psykologisille toimintoille korostavien motoristen teorioiden historiasta ks. Eckart Scheerer, “Motor Theories of Cognitive Structure. A Historical Review”. Teoksessa Prinz ja Sanders (eds.), *Cognition and Motor Processes*. Berlin-Heidelberg: Springer-Verlag 1984, 77-95.

42. William James, *The Principles of Psychology*. London: Britannia Encycopaedia Inc 1952, 743.

43. Münsterberg 1970, 53; Eisenstein, “The Montage of Film Attractions” (1924). Teoksessa Eisenstein 1988, 48-50.

44. David Bordwell, "A Case for Cognitivism" [online]. *IRIS*, 5:9 1989. Saatavilla [www-mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/paper.bordwell.html](http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/paper.bordwell.html).

45. Carroll 1996, 62-3. Esimerkkinä kognitiotieteen sovellutamisesta antropologiaan ja kielitieteeseen ks. George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, University of Chicago Press 1990 (1987).

46. Münsterberg 1970, 17.

47. Michael W. Eysenck, *Handbook of Cognitive Psychology*. London-Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates 1988: 45-7. Representaatiot ovat varsin kiistelty alue kognitiotieteen piirissä, kysymys on mm. siitä, tarvitaanko havaintoon korkeampia kognitiivisia prosesseja (Marr: mentaaliset representaatiot) vai ei (J.J Gibson: suora, ei-symbolinen havaitseminen). Debatin implikaatioista elokuvatutkimukseen ks. Hochberg & Brooks, "Movies in Mind's Eye" (mentaalisten rakenteiden oletus) ja Anderson & Anderson, "The Case for an Ecological Metatheory" (gibsonilainen näkemys). Molemmat teoksessa Bordwell & Carroll (eds.) 1996.

Lopuksi on syytä hahmottaa lyhyesti kokeelliseen psykologiaan perustuvien elokuvateoreetikkojen suhdetta nykyisiin kognitiopsykologisiin näkemyksiin elokuvakokemuksesta.

Modernit elokuvatutkijat ovat varsin yksimielisesti nimenneet kognitiopsykologiaksi kaiken psykologian, joka jollakin tavalla koskettaa rationaalisina pitämiämme psykologisia prosesseja. Esimerkiksi Bordwell määrittelee kognitiivisen tutkimuksen seuraavasti:

Yleisesti ottaen kognitiivinen teoria pyrkii ymmärtämään tunnistamisen, ymmärtämisen, päätöksenteon, tulkinnan, arvostelmien, muistin ja kuvittelun kaltaisia mentaalaisia toimintoja. Tämän viitekehyksen sisällä olevat tutkijat esittävät teorioita siitä kuinka kyseiset prosessit toimivat. Edelleen he analysoivat ja testaavat teorioita tieteellisen ja filosofisen tutkimuksen kaanoneiden mukaisesti.⁴⁴

On kuitenkin huomattava, että kognitiopsykologia itsessään sisältää hyvin erilaisia teoreettisia ja empiirisiä lähestymistapoja ja ennen kaikkea käsityksiä mentaalisten prosessien luonteesta. Kognitiivistinen elokuvatutkimus nojaa paitsi varsinaiseen kognitiopsykologiaan myös sen sovellutuksiin mm. antropologian, kielitieteen ja keinoälytutkimuksen parissa. Metodologista pluralismia onkin pidetty kognitiivisen elokuvateorian vahvuutena.⁴⁵

Metodologisesta kirjosta huolimatta kognitiopsykologia on kuitenkin elokuvatutkimuksen piirissä ymmärretty pitkään varsin kapea-alaisesti ainoastaan perinteisesti rationaalisina pidettyjen toimintojen tutkimuksena. Münsterberg ja Eisenstein pitivät elokuvakokemuksen olennaisina osina perustavien havaintojen ja kognitiivisten prosessien lisäksi myös emotionaalisia vaikutuksia. Kognitiivistit puolestaan ovat pitkään painottaneet lähinnä katsojan kognitiivisia prosesseja, mistä johtuen sovellutukset elokuvatutkimuksen piirissä ovat keskittyneet lähinnä narratologiseen analyysiin. Rajaus tulee esille jo Bordwellin määritelmässä, jossa emotioita ei lueta kognitiivisen tutkimuksen alaan kuuluviksi.

Rationaalisen katsojan ja empiirisen tutkimuksen painottaminen on ilmeinen vastareaktio psykosemioottiselle tutkimusperinteelle, joka karttoi empiriaa ja korosti irrationaalisten ja tiedostamattomien prosessien tärkeyttä. Kognitiivistien näkökulmasta keskeiset havaintoon ja merkityksen muodostamiseen liittyvät prosessit nähdään funktionaalisina toimintoina, jotka ovat joko kulttuurisesti tai biologisesti determinoituneita ja struktuureiltaan suhteellisen vakiintuneita. Elokuvakokemuksen kognitiivinen osuus on siten ainakin osittain kuvattavissa ja selitettävissä. Juuri tässä suhteessa modernilla projektilla on nähty yhteneväisyyksiä Münsterbergin vuosisadan alkupuolella esittämään haasteeseen, joka asetti elokuvatutkimuksen perustavaksi tehtäväksi selvittää "Mitä psykologisia tekijöitä on osallisena kun seuraamme valkokankaan tapahtumia?"⁴⁶. Münsterberg luki kyseisiin 'psykologisiin tekijöihin' myös ns. korkeammat mentaaliset toiminnot ja oletti ne perustaltaan rationaalisiksi, fysikaalis-kemiallisten lainalaisuuksien ohjaamiksi ja siten tieteellisten tutkimusmenetelmien ulottuvilla oleviksi.

Myös Münsterbergin ja 'organistisen' Eisensteinin edellyttämät mentaaliset representaatiot tai mentaaliset rakenteet ovat edelleen keskeisiä havaintopsykologiassa ja tiedonprosessointia kuvaavissa malleissa. Esimerkiksi David Marrin niin sanottu komputationaalinen näkemys havainnosta korostaa eriasteisten representaatioiden merkitystä kohteen tunnistamisessa.⁴⁷ Mentaalisten representaatioiden olettamus on myös keskeisessä asemassa kogni-

tiopsykologiaa hyödyntävässä elokuvatutkimuksessa:

kognitivistinen lähestymistapa, huolimatta taipumuksistaan naturalistiseen selittämiseen, pyrkii nykyisen elokuvateorian tavoin konstruktivistisiin selityksiin sosiaalisen toiminnan kontekstissa operoivien mentaalisten representaatioiden avulla.⁴⁸

Münsterberg korosti kokeellisessa psykologiassaan myös biologisen valikoinnin ja periytymisen merkitystä mentaalisten prosessien toiminnalle:

koko maailma, mukaan lukien ihmiskunta, on yksittäiselle organismille loputon ärsykkeiden lähde. Ne aiheuttavat hänessä senso-motorisen mekanismin välityksellä välttämättömästi sellaisia liikkeitä, jotka ovat tarkoituksenmukaisia organismin tai sen jälkeläisten hyvinvoinnille. Juuri näistä liikkeistä koostuvat eläinten ja ihmisten refleksi-, vaisto- ja tahdonalaiset toiminnot.⁴⁹

Psykologiset toimintamallit ja mentaaliset representatiot muodostuvat siten suurelta osin biologisen määräytymisen tuloksena. Münsterberg tosin lievensi äärimmäistä biologista reduktionismia psykologisen teoriaansa kehittymisen myötä. Vastaavalla tavalla kognitiopsykologian piirissä esiintyvillä mentaalisilla skeemoilla (schemata, mental sets, cultural models) tarkoitetaan biologisesti ja kulttuurisesti opittuja toiminta- ja reaktiomalleja, joita yksilö käyttää prosessoidessaan vastaanottamia ärsykeitä. Esimerkiksi tervehtimisen kaltaisten sosiaalisten käytänteiden tuntemus ja harjoittaminen perustuu kognitiopsykologisen käsityksen mukaan kulttuurisesti opituille skeemoille. Elokvateorian parissa mm. audiovisuaalisen kerronnan hahmottamista on tutkittu opittujen prototyyppisten ja skemaattisten mallien avulla.⁵⁰ Lisäksi myös Gibson perustelee 'suoran havainnon' teoriaansa biologisilla argumenteilla: havaintokoneistomme on evoluution myötä kehittynyt (tai oikeammin sen on ollut pakko kehittyä) havaitsemaan kohteensa nopeasti, ilman aikaa vievää mentaalista prosessointia.⁵¹ Kognitivistisen elokuvatutkimuksen perustaksi biologistista käsitystä kognitiivisista toiminnoistamme on tarjonnut mm. Carl Plantinga:

Koska suuri osa inhimillisestä toiminnasta on eloonjäämisen ja ympäristöön adaptoitumisen motivoimaa, ei ole yllättävää, että katsoja-aktiiviteetin elementit liittyvät ihmisen adaptiivisiin taitoihin. Ympäristön ja sen asujaimiston tutkimiseen, ymmärtämiseen ja interaktioon vaadittavien kognitiivisten taitojen harjoittaminen tuottaa meille tyydytystä.⁵²

Sekä Münsterbergin että Eisensteinin analyyseistä käy esille näkemys katsomiskokemuksesta hierarkkisen prosessinä. Molempien lähtökohtana olivat (luonnollisesti) perustavat näköhavainnot elokuvasta, joista katsomiskokemus etenee emotionaalisiin ja kognitiivisiin prosesseihin. Münsterbergillä kokemuksen hierarkkinen eteneminen materiaaliselta perustasolta (low level) kohti yhä moniselitteisempiä merkitysulottuvuuksia, vaativampia psykologisia prosesseja (high level), tulee hyvin systemattisesti esille. Tendenssi on havaittavissa jopa keskimmaisella tasolla, ensiksi huomiokykyä käsittelevässä osuudessa käsitellään elokuvalliseen tilaan liittyviä kysymyksiä, jonka jälkeen vasta muistin toimintojen yhteydessä tarkastellaan problemaattisempaa ajan hahmottamista elokuvassa.

Vastaavan kaltainen 'alhaalta-ylös' (down-top) etenevä tarkastelutapa on tuttu myös kognitiopsykologian ja kognitivistisen elokuvateorian parista.

48. Bordwell, "A Case for Cognitivism".

49. Münsterberg 1888, 52.

50. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, London: Routledge 1993 (1985). Vrt. myös filosofinen näkemys empiiriseen kokemukseen ja skeemoihin perustuvasta epistemologiasta teoksessa Mark Johnson, *The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago and London: Chicago University Press 1987.

51. Katso tarkemmin Eysenck 1988, 28-9 ja Anderson & Anderson 1996.

52. Carl Plantinga, "Movie Pleasures and the Spectator's Experience: Toward a Cognitive Approach" [online]. Saatavilla [www.muodossa.com: <http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm >](http://www.muodossa.com/http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm).

53. Eysenck 1988, 3.

54. Bordwell 1993, 31. 'Tiedostamaton päätelmä' on peräisin saksalaisen fysiologilta, Hermann von Helmholtzilta, joka käytti 'tiedostamattomasta' ilmaisua 'unbewußt'. Bordwell lienee tietoisesti välttänyt yleisemmin käytettyä 'unconscious' käännoä. Konstruointinäkemysensä myötä Bordwell näyttäisi asettuvan Marrin mentaalista representaatiota painottavan havaintoteorian kannalle. Kursivointi Bordwellin.

55. Bordwell 1993, 30-3 sekä Bordwellin luento 'Historiallinen poetiikka' Helsingissä 1.-2.10.1994.

56. Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London-New York: Routledge 1992, 37-9.

Kognitiotieteessä erotetaan yleensä toisistaan ärsykeohjatut (down-top) ja käsiteohjatut, 'ylhäältä-alas' (top-down) etenevät mentaaliset prosessit. Edellisessä prosessointiin vaikuttavat lähinnä vastaanotetut ärsykkeet (esim. visuaalinen informaatio) kun taas jälkimmäisessä määrävänä tekijänä on yksilön subjektiivinen panos (esim. odotukset, muistot). Yleisesti varsinaisen kognitiivisen toiminnan oletetaan sisältävän molempia prosessointimalleja. Havainnon sen sijaan oletetaan toimivan lähinnä down-top -prosessointina, ainakin mikäli visuaalinen informaatio on riittävän selkeää.⁵³

Vastaavan näkökulman elokuvatuotkimukseen on siirtänyt David Bordwell. Hänen mukaansa alhaalta ylös tapahtuvat mentaaliset prosessit ovat suurelta osin automaattisia psykologisia toimintoja, jotka liittyvät havaitsemiseen, esimerkiksi tilan, siinä olevien objektien, värin ja liikkeen hahmottamiseen. Bordwell kuitenkin pitää pelkkää aistiärsykettä riittämättömänä selittämään havaintoamme, "organismi *konstruo*i havainnon tiedostamattomien *päätelmien* [nonconscious inferences] avulla". Esimerkiksi tuttujen kasvojen tunnistaminen vaatii muistin ja odotusten kaltaisten top-down prosessien huomioimista.⁵⁴ Münsterberg puolestaan toteaa samankaltaisesti syvyyden elokuvassa olevan "katsojan lisäämää" ja illusorisen liikkeen havainnon syntyvän "korkeamman mentaalisen toiminnon" tuloksena. Toisin sanoen myös Münsterbergillä havaintoon näyttää sisältyvän ainakin jonkin asteisia high-level/top-down kognitiivisia prosesseja, molemmat kuitenkin pitävät perushavaintoa suhteellisen automaattisena prosessina.

Havaintoon ja etenkin varsinaisiin havaintoinformaatiota muokkaaviin kognitiivisiin toimintoihin liittyy Bordwellin mukaan myös top-down -prosessointia. Tällöin katsoja muokkaa havainnon tarjoamaa informaatiota aikaisemmin omaksumansa (kulttuurisen) tiedon perusteella. Tähän lukeutuvat muun muassa aikaisempien taideteosten ja elokuvien perusteella muodostamamme oletukset ja odotukset (skeemat), joiden perusteella teemme hypoteeseja elokuvasta ja siihen mahdollisesti sisältyvän tarinan etenemisestä. Top-down -prosessointia Bordwell nimittää elokuvan *haltuunottamiseksi* (appropriation). Laaja kulttuurinen konteksti ja automaattisempi, fysiologisuus-psykologiseen rakenteeseen perustuva havaitseminen kohtaavat elokuvan *ymmärtämisessä* (comprehension). Ymmärtämisen tasolla hyödynnetään erilaisia skeemoja (mm. prototyyppi- ja malli (template) -skeemoja), vakiintuneita tapoja järjestää havaintoon perustuvaa materiaalia. Skeemat liittyvät siis lähinnä varsinaisia kognitiivisia valmiuksia edellyttävälle tasolle (haltuunotto ja ymmärtäminen), mutta koska Bordwellin mallissa top-down -prosessointi sisältyy jokaiselle tasolle, ne ovat mukana myös havainnossa.⁵⁵

Bordwellin ohella vastaavaa erottelua havaintomateriaalin down-top ja top-down -prosessoinnista ja sen soveltamista elokuvakerronnan analyysiin on käyttänyt myös Edward Branigan.⁵⁶

Samoin kuin Bordwellilla myös Münsterbergillä elokuvan varsinaisen merkityksellistämisen tapahtuu hierarkian keskimmaisella tasolla. Münsterberg ei nimeä huomiokyvyn ja muistin muodostamaa osiota itsenäiseksi alueekseen Bordwellin tapaan, mutta sen funktioiden sukulaisuus on ilmeinen. Bordwellilla ymmärtämisen tasoon liittyy olennaisesti top-down, opittuja skeemoja hyödyntävä kognitiivinen prosessointi, joka on olennaista elokuvan kerronnan hahmottamiseksi. Myös Münsterbergin 'keskitasolla' analysoimat mentaaliset toiminnot liittyvät selkeästi elokuvakerronnan ymmärtämiseen. Hän kuvaa muun muassa huomion ohjaamista kerronnan kannalta merkittäviin tapahtumiin ja kohteisiin (esim. lähikuvan avulla) sekä kerronnan strukturointia leikkauksen avulla.

Bordwellista poiketen Münsterberg ei kuitenkaan pidä kerrontaa elokuvan keskeisimpänä asiana katsojan kannalta. Kerronnan sijaan hän korottaa elokuvan tärkeimmäksi funktioksi emootioiden kuvaamisen ja esittämisen. Kognitiivistinen elokuvatutkimus onkin pitkään jättänyt huomioimatta emootioiden osuuden elokuvan katsomisessa ja osana katsojan kokonaisvaltaista elokuvallista elämystä. Muun muassa Bordwell on *Narration* -teoksessaan emootioiden suhteen varsin niukkasanainen.⁵⁷ Ainoastaan Noël Carroll on käsitellyt laajemmin (kauhun)tunnetta kognitiivisesta näkökulmasta kirjassaan *Philosophy of Horror*. Viime vuosina ilmestyneet tutkimukset ovat kuitenkin korjanneet tilannetta myös tältä osin,⁵⁸ tunne ja rationaaliset, kognitiiviset psykologiset toiminnot eivät näyttäyty toisiaan poissulkevinä kuten yleensä on ajateltu. Pikeminkin tunteita voidaan ajatella kognitiivisen koneistomme 'hienosäätöjärjestelmänä', ne ohjaavat ja fokusoivat selkeän rationaalista ajatteluumme.⁵⁹

Münsterberg erottaa katsojassa kahdenlaisia tunteita. Pääosa heijastuu katsojaan elokuvan tapahtumista ja henkilöistä, mutta on olemassa myös tunteita, joilla katsoja reagoi valkokankaan tapahtumiin henkilökohtaisen tunne-elämänsä ja kokemustaustansa perustella. Katsoja siis toisaalta identifioituu näkemäänsä, mutta toisaalta tuottaa myös oman emotionaalisen lisänsä näkemäänsä. Edelleen Münsterberg korostaa sekä psykologisessa ajattelussaan että elokuvateoriassaan ruumiillisten reaktioiden merkitystä emootioiden muodostumiselle. Hän kannustaa elokuvantekijöitä kirjoittamaan katsojien tunteita esim. leikkausrytmin ja kameratyöskentelyn avulla, joilla voidaan välittömän havaitsemisen kautta vaikuttaa suoraan emootioiden muodostumiseen. Vastaavilla keinoilla voidaan vedota myös katsojien oman psykohistorian pohjalta nouseviin emotionaalisiin vastineisiin. Emootioissa kohtaavat siten automaattiset, fysiologiset down-top- sekä top-down mekanismeilla operoivat kognitiiviset prosessit.

Kognitiopsykologiaan pohjaava elokuvatutkimus painottaa myös ruumiillisten reaktioiden merkitystä emootioiden muodostumiselle. Toimintaelokuvat ovat täynnä Münsterbergin toivomia elokuvallisia efektejä, joilla vaikutetaan suoraan emotionaaliseen kokemukseemme. Fyysis-emotionaalinen reagointi on koettu merkittäväksi, koska se on yksi mahdollisuus, jonka avulla voidaan kyseenalaistaa katsojan identifioituminen kerronnan osoittamiin samastuskohteisiin. Automaattiset down-top -prosessit tapahtuvat itsenäisesti riippumatta esimerkiksi aikaisemmasta identifioitumisestamme elokuvan päähenkilöön:

Ruumiillinen kokemus on reaktio elokuvan formaaleille kvaliteeteille ja tapahtumille, joita se esittää, riippumatta emotionaalisesta suhteestamme henkilöihin.⁶⁰

Emootioiden ruumiillisen aspektin korostamisen taustalta voidaan hahmottaa kognitiivistisen elokuvatutkimuksen yksi keskeisimmistä päämääristä, psykosemioottista teoriaa hallinneen psykoanalyttisen identifikaatiokäsityksen kyseenalaistaminen. Psykosemioottisen teorian mukaan katsoja erilaisin keinoin altistetaan identifioitumaan näkemäänsä totaalisesti. Kognitiivistit ovat kritisoineet näkemystä muun muassa siitä, ettei se huomioi katsojan omaa aktiviteettia ja siitä kumpuavia mahdollisuuksia reagoida eri tavoin näkemäänsä ja samalla myös varioida identifioitumisen asteita. Esimerkiksi Murray Smith näkee identifioitumisessa – oikeammin emotionaalisisessa suhtautumisessa elokuvaan (engagement) – erilaisia tasoja (alignment, allegiance), jotka sisältävät myös kognitiivisia prosesseja, kuten pyr-

57. Ks. Bordwell 1993, 39-40.

58. Katso esim. Carl Plantinga, "Movie Pleasures and the Spectator's Experience", Carl Plantinga, "Affect, Cognition and the Power of the Movies", *Post Script* vol. 13:1 (Fall 1993) ja Murray Smith, *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press 1995.

59. Smith 1995, 62.

60. Plantinga, "Movie Pleasures and the Spectator's Experience"

61. Murray Smith 1995, 6-7, 83.

kimyksiä ymmärtää elokuvan henkilöitä ja heidän käyttäytymistään (alignment).⁶¹

Münsterberg ei erota teoriassaan erilaisia identifikaatiotasoja, hänen mukaansa katsoja kokee täysin samat tunteet kuin mitä hänelle valkokankaalta esitetään. Merkittävää kuitenkin on, että hän myös näkee vaihtoehdon identifikaatiolle painottaessaan voimakkaasti subjektiivisen panoksen merkitystä elokuvan emotionaalisen merkitystason luomisessa. Edelleen Münsterbergin 'kognitiivisen' lähestymistavan merkittävyyttä osoittaa se, että hän pitää katsojaa harmonisena kokonaisuutena, johon kuuluvat ja jossa yhdessä vaikuttavat niin kognitiiviset kuin emotionaalisetkin prosessit. Münsterbergia voidaan verrata osittain Eisensteiniin, joka myös ymmärsi emootioiden merkityksen katsojalle. Hänen projektinsa on kuitenkin päinvastainen kuin Münsterbergin. Eisensteinin "tunteesta teesiin" etenevä ideaalinen katsomiskokemus näyttäytyi Münsterbergille fysiologisten reaktioiden ja kognitiivisen merkityksemuodostamisen kautta elokuvan emotionaalisenä ymmärtämisenä ja myötäelämisenä.