

Veijo Hietala

SUBJEKTIN PAIKKA KLASSISESSA ELOKUVANTEORIASSA

Formatiivinen teoriaperinne ja mielen kieli

Subjektin käsitettä voitaneen pitää ns. poststruktuurilistisen elokuvanteorian vaikutusvaltaisimpana yksittäisenä terminä. Vaikka sitä on käytetty välistä varsin täsmentymättömästi ja sekavastikin, sillä on tavallisesti viitattu katsojan asemaan elokuvan signifikaatiossa - tai tarkemmin, elokuvan ja katsojan väliseen mutkikkaaseen vuorovaikutusprosessiin. Vaikka subjekti liittyy olennaisesti lacanilaiseen psykoanalyttiseen katsoja- ja ideologiateoriaan, sen merkitys tuskin kuitenkaan vähenee viimeaikaisten kontekstuaalisten, "rotua", sukupuolta ja etnisyyttä korostavien mallien myötä. Jos psykoanalyttiset lähestymistavat korostavatkin katsojan sisäistä maailmaa, tämän psyykkisiä prosesseja ja "perversioita", kontekstuaaliset teoriat suuntaavat huomionsa sosiaalisiin diskursseihin elokuvallisen subjektin - Stephen Heathin termin - sekä konstruoinnissa että prekonstruoinnissa.¹ Näitä paradigmoja ei tulisikaan nähdä vastakkaisina vaan komplementaarina.

Vaikka klassinen elokuvanteoria keskittyy voimakkaasti sisältö- ja muotokysymyksiin, katsojaa ei sielläkään unohdeta. Subjektin käsitettä ei tosin käytetä, mutta siitä huolimatta klassikkoteoreetikoiden kirjoituksista - usein tosin rivien välistä - löytyy yllättäviä kytkeviä moderniin teoriaan jopa siihen mittaen, että esimerkiksi Münsterbergia ja Kracaueria voisi kutsua esilacanalaisiksi. Tässä artikkelissa tarkastelen muutamia keskeisiä ns. formatiivisen teoriaperinteen edustajia väljästi "postnäkökulmasta".

Katsojan roolin näennäinen periferisyys elokuvan alkuvuosikymmenien teoreetikoilla on ymmärrettävissä muutamista yleisistä teoria- ja taidehistoriallisista seikoista käsin, tärkeimpänä epäilemättä elokuvan pitkäaikainen ja sinnikäs pyrkimys taiteen parnassolle. Kun muilla taiteen alueilla lähdettiin

suoraan kohteen kuvauksesta, elokuvan varhaiset teoriat joutuivat alun alkaenkin puolustuskannalle. Onko elokuva ylipäänsä taidetta? Eikö se ole pikemminkin mekaanista reproduktiota, jonka tuottamiseen tarvitaan vain filmiä ja toimiva kamera?² Kun 1900-luvun alkuvuosikymmenet vielä korostivat romantiikan perintönä vahvasti taiteilijan itseilmaisua, aloitteleva elokuvan teoria kohtasi vakavia haasteita. Yhtäältä oli torjuttava käsitys kuvan mekaanisesta jäljenneluonteesta ja osoitettava sen ei-identtisyys kohteensa kanssa. Toisaalta oli osoitettava, miten elokuva saattoi ilmentää tekijänsä intentioita ja missä suhteessa sen kieltä voi väittää symboliseksi, mikä traditionaalisesti on nähty taiteen ensimmäisenä kriteerinä.

Näin törmättiin heti paradoksiin. Vaikka elokuvantekijöiden hallussa oli nyt väline, jolla ensimmäistä kertaa ihmiskunnan historiassa voitiin - kuten näytti - tallentaa todellisuutta välittömästi ilman inhimillistä interventiota, anti-imitatiivinen ja symbolikieltä korostava estetiikka edellytti näiden perusominaisuuksien kieltämistä. Kuten Dag Nordmark huomauttaa, valokuvalliset mediat olivat itse edesauttaneet tämän tilanteen syntymistä. Kun valokuva 1800-luvun lopulla syrjäytti maalauksen primaarina kuvallis-mimeettisenä välineenä, jälkimmäinen irtaantui realismista kohti antimimeettisiä ihanteita. Elokuva joutui nyt omaa taiteellista identiteettiään etsiessään samojen ihanteiden kanssa vastakkain.³

Jos elokuvanteoriassa halutaan James Monacoa⁴ mukailleen erottaa deskriptiivisyys (kuvaillevuus) ja preskriptiivisyys (ohjeellisuus), varhaisimmat formatiiviset näkemykset voidaan luokitella preskriptiivisiksi. Klassinen elokuvanteoria on tosin yleensäkin varsin ohjeellista, mikä todennäköisimmin

johtuu siitä, että taiteeksi legitimoinnin jälkeenkin tutkimuksen piirissä on vallinnut erimielisyys taide-elokuvan kentän rajaamisesta. Esimerkikiksi taiteen ja viihteen välinen rajalinja on elokuvassa tunnetusti osoittautunut huomattavasti liukuvammaksi kuin muilla foorumeilla, kuten auteur-teoriasta alkaneet Hollywood-elokuvan toistuvat uudelleenarvioinnit ja nykyinen postmoderni kritiikki ovat osoittaneet.

Varhainen elokuvateoria joutui siis "luonnostaan" keskittymään tekijän ja teoksen väliseen suhteeseen, toisin sanoen siihen millä keinoin elokuva muuttuu tekijänsä itseilmaisuksi. Karkeasti jaotellen varhaista formatiivista teorialaditiota voidaan luonnehtia - Émile Benvenisten termejä soveltaen - diskursiiviseksi, äänielokuvan myötä syntyneitä realistista perinnettä puolestaan historioivaksi, kertovuutta suosivaksi. Jaottelu viittaa kuitenkin ainoastaan tyylillisiin kriteereihin, eikä ole aivan ongelmaton, kuten tässäkin artikkelissa käy ilmi. Ohjajan merkitystä painottavat "formativistitkin" ottivat huomioon myös katsojan, ja realistiteoreetikot nostivat hänet jo primaariksi merkitysten lähteeksi.

1. Hahmoteoria ja Münsterbergin psyykinen realismi

Gestalt- eli hahmopsykologia, jonka keskeisimmät saavutukset sijoittuvat havaintopsykologian alueelle, nousi kukoistukseen heti I maailmansodan jälkeen. Dudley Andrew kiteyttää suuntauksen periaatteet seuraavasti.⁵ Perimmältään ihmismieli luo havaitsemamme todellisuuden. Moderni fysiikka - gestalt-psykologit väittävät - on osoittanut, että tietyt yleiset muodot ja impulssit organisoivat luonnon tapahtumia, jolloin jokainen yksittäinen tapahtuma saa merkityksensä osana kokonaissysteemiä, hahmoa. Myös aivojemme rakenne edellyttää, että ajattelemmme rakenteina, hahmoina, ts. havainnoimme maailmaa väistämättä universaalisten lakien mukaan. Koska ihminen antaa todellisuudelle hahmon, havaintoprosessimme on periaatteessa analoginen taiteellisen luomisen kanssa.

Tuntuu ilmeiseltä, että hahmoteoria todellisuutta tulkitsevan subjektin roolia alleviivatessaan korostaisi vastaanottajaa myös taideteoksen lopullisena "luojana". Gestalt-teoriasta eniten vaikutteita saaneet elokuvateoreetikot Hugo Münsterberg ja Rudolf Arnheim painottavat kuitenkin ajattelussaan subjektiivisen hahmotuksen eri puolia - Arnheim pikemminkin taiteilijan roolia, Münsterberg erityisesti vastaanottajan osuutta. Münsterbergin, Harvardin saksalaissyntyisen psykologian ja filosofian professorin, urauurtava pioneeriö *Photoplay: A Metapsychological Study* ilmestyi jo vuonna 1916.⁶ Teos jakaantuu kahteen pääjaksoon, "kuvanäytelmän" psykologia ja sen estetiikka, joista edellinen on tässä yhteydessä luonnollisesti kiinnostava.

Münsterbergia askarruttaa erityisesti katsomisti-

lanteen paradoksaalisuus. Katsoja tietää näkevänsä vain sarjan liikkumattomia kaksikulotteisia kuvia; silti hän "näkee" syvyyden ja liikkeen, vaikka ei pidäkään niitä todellisina - siis jonkinlainen fetisistinen havainnonkielto.⁷ Jälkikuvailmiö ei teoreetikon mielestä riitä selittämään liikkeen illuusiota: "[T]he essential condition is rather the inner mental activity which unites the separate phases in the idea of connected action."⁸ Katsojan mieli lisää aktiivisesti liikkeen liikkumattomaan ja syvyyden latteaan kuvaan, Münsterberg väittää.

Näkemyks edellyttää jonkinlaista vajavuutta, puutetta itse elokuvallisessa ilmaisussa. Elokuva tarvitsee katsojaa täydentäjäkseen, katsoja on kirjoitettu puutteena itse tekstiin. Mutta huomionarvoista on ennen muuta se, että elokuvan koherenssi syntyy katsojan tarpeista käsin: Münsterbergin "dialektisen" näkemyksen mukaan myös ihmismieltä rasittaa konstitutionaalinen vajavuus, jota elokuvan reseptiossa suntyvä imaginaaris-illusorinen täyteys kompensoi. Katsojan subjektiviteetti syntyy nimitäin siitä, että elokuvailmaisuus on kokonaisuudessaan primaaristi mentaalisten prosessien jäljittelyä - näkemys, jonka mm. Noel Carroll on äskettäin kyseenalaistanut.⁹

Münsterbergin teoriassa elokuva on välineenä ainutlaatuinen kyetessään syntetisoimaan ulko- ja sisätodellisuuden, jäljittelemään ihmisen kokemusmaailmaa kokonaisvaltaisesti, "ulkomaailman tapahtumat tottelevat tietoisuutemme vaateita".¹⁰ Ajatellaan esimerkiksi lähikuvaa: kun tarkkailemme ihmistä, kiinnitämme huomiomme kasvoihin, niin myös kamera lähikuvallaan; ampumakohtausta todistaessamme katsomme asetta - kamera ottaa lähikuvan. Todellisuuden havainnoinnissa valikoiva huomion kohdistaminen muuttaa meitä ympäröivän vaikutelmien kaaoksen kosmokseksi.¹¹ Elokuva objektivoi tämän perimmältään psyykkisen prosessin, katsoja muuttuu subjektiksi, merkitysten lähteeksi.

Elokuvan narraation kohdalla Münsterbergin teoria muuttuu varsin preskriptiiviseksi; ohjeissa on yleensä nähty teoreetikolle läheisen kantilaisen estetiikan vaikutusta, mutta niitä voidaan tarkastella myös psykoanalyttisin termein. Münsterberg korostaa muotoa: elokuvan kerronnan tulee muodostaa harmoninen kokonaisuus, joka laukaisee katsojassa herättämänsä tunnetilat. Sensuuria ei tarvita, kaikki aiheet soveltuvat, kunhan vain päädytään narratiiviseen sulkeumaan.¹² Esteettistä kokonaisuutta ei tule myöskään häiritä katsojaa puhuttelevilla efekteillä, "deklamaatiolla" ja "propagandalla"; nämä eivät kuulu arvokkaan taiteen piiriin.¹³

Tosiassia Münsterbergin teoria sanoutuu siis irti ekspressiivisyyttä korostavasta formatiivisuudesta: hänen ihanne-elokuvaansa eivät sovellu diskursiiviset vieraannuttavat elementit, puhdas *histoire* on etusijalla. Vastaavasti yhden juonilinjan ja sulkeuman korostaminen tuo teoreetikon lähelle

Colin MacCaben klassisen realistisen tekstin ihanetta: "kuvanäytelmän" esteettinen arvo perustuu siihen, että se sallii yhden diskurssin sulkeistaa muut ja lausua lopullisen totuuden - ja luoda koherentin subjektiaseman. Samalla narratiivisen sulkeuman ihanne liittyy Münsterbergin katsojateorian senlaatuiseen imaginaarisuuteen, johon Teresa de Lauretis on kiinnittänyt huomiota. Hänen mukaansa katsoimisprossin imaginaarinen täyteys ei synny välttämättä vain lacanilaisen peilivaiheen imitoinnista, kuvaan samastumisesta; jakautuneen subjektin puutetta voi kompensoida myös samastuminen kerronnan liikkeen hahmoon, sen narratiiviseen kuvaan.¹⁴

Vaikka Münsterbergin hahmottelema katsomisprosessi vaikuttaa totaaliselta tekstin ja katsojan fuusiolta - kuvainvirta ja tajunnanvirta samastuvat - elokuva ei lopulta kuitenkaan näytä lopullisesti määrittävän katsojan subjektiviteettia. Teoreetikko tosin puhuu katsojan suorastaan fyysisestä henkilöihin samastumisesta - "the pain which we observe brings contractions in our muscles"¹⁵ - mutta tuo mukaan myös kontekstuaaliset tekijät todessaan puhtaasti yksilöllisen signifiikaation mahdollisuuden. Samastumisen synnyttämien tunnetilojen ohella katsojassa voi näet syntyä myös omia psykohistoriallisia tuntemuksia, esimerkiksi ironisia reaktioita tai moraalisia vihanuntoja.¹⁶ Tällainen transitiivisen ja intransitiivisen katsoja-teksti -suhteen vuorottelu muistuttaa luonnollisesti niitä näkemyksiä, joihin lacanilainen elokuvateoriakin on lopulta päätenyt: katsomistapahtuma on sekä imaginaarinen että symbolinen.¹⁷ Tämä ei tosin tee tyhjäksi Münsterbergin teesiä elokuvan ja mielenliikkeiden suhteesta. Jotkut psykologiset teoriat viittavat yhtäaikaisten transitiivisuuden ja intransitiivisuuden mahdollisuuteen myös inhimillisessä ajattelussa (ainakin sellaisissa poikkeavissa tajunnantiloissa kuin meditaatiossa): voimme uppoutua illuusion ja samanaikaisesti tarkkailla rationaalisesti omaa tajunnanvirtaamme.¹⁸

On varsin kiinnostavaa todeta, että toinen hahmotteorioista vaikutteita saanut tutkija, merkittävä taideoreetikko Rudolf Arnheim päätyi Münsterbergille täysin vastakkaisiin johtopäätöksiin. Alunperin vuonna 1932 ilmestyneessä pikkuteoksessaan¹⁹ hän ei jätä minkäänlaista tilaa katsojan subjektiiviselle eläytymiselle, vaan tuntuu pitävän katsomistapahtumaa täysin mekaanisena. Samalla kun hän korostaa elokuvan tekijän luovaa ja manipulatiivista panosta, hän suo katsojalle ainostaan rekisteröivän, analyttisen ja fiktiosta hyvinkin etäytyneen roolin. Tosiasiassa ainakin osa argumentoinnista lienee sunnattu suoraan Münsterbergia vastaan.

Arnheim näkee elokuvan taiteellisen potentiaalinen - ja samalla diskursiivisuuden - syntyvän välineen anti-imitatiivisesta luonteesta ja teknisistä rajoituksista. Hän viittaa elokuvan ja tavanomaisen näköhavainnon moniin eroavuuksiin; ensin mainitusta

puuttuvat mm. koon konstanssi, syvyydulottuvuus, (mykkäelokuvassa) väri ja muut kuin visuaaliset ärsykkeet.²⁰ Katsojan todellisuusilluusiota estävät kuitenkin erityisesti kuvan rajaama näkökenttä sekä narraatiossa rikkoutuva spatio-temporaalinen jatku-mo. Esimerkiksi panorointi ei suinkaan jäljittele pään kääntämistä, sillä aktuaalisessa havainnossa koemme luonnollisesti pään ja katseen liikkuviksi suhteessa maisemaan, kun taas panoroinnissa maisema näyttää liikkuvan poikki kankaan. Tästä syystä "it is utterly false (—) to assert that the circumscribed picture on the screen is an image of our circumscribed view in real life. That is poor psychology."²¹

Mikäli syytös "kehnosta psykologiasta" on suunnattu nimen omaan Münsterbergia vastaan, kuten näyttää, Arnheimilta jää huomiotta, että ensin mainitulle koko havaintoprosessi on primaaristi psykkinen tapahtuma, jossa objektin *havaitut* ominaisuudet korostuvat materiaalien ominaisuuksien kustannuksella. Elokuvan teho perustuu juuri siihen, että unohtamme sen "puutteet", esimerkiksi kuvarajauksen ja sen aiheuttaman näkökentän kaventumisen. Kuten esimerkiksi Christian Metz on todennut, elokuvallisen havainnon todellisuusilluusiopuutteen ainoana ärsykelähteenä teatterisalin pimeydessä.²² Tämä selittää juuri panoroinnista syntyvän pään kääntämisen illuusion. Kun paikallaan pysyvät vertailukohteet puuttuvat, on vaikea tietää, kumpi lopulta liikkuu, havaitsija vai havainnon kohde. Vastaavan tilanteen voi jokainen kokea pysähtyneessä junassa: kun viereisen raiteen juna alkaa liikkua, syntyy helposti illuusio "oman junan" liikkeestä.

Arnheimin pragmaattisen näkemyksen mukaan elokuvan kerronta on epärealistista verrattuna aktuaaliseen ajan ja paikan kokemiseemme. Mutta Münsterbergin teoriassa narraatio vastaakin mielen toimintoissa ensisijaisesti mielikuviusta, ja tämän teesin oikeellisuus on helposti testattavissa: mietteisiin vajoaminen, päiväunelmointi, mielenkiintoinen kirja - tai juuri elokuva - irrottavat meidät helposti spatio-temporaalisesta jatkumosta. *Flashbackit*, *flash-forwardit* ja ellipsit luonnehtivat myös "mielen kieltä". Epäilemättä Münsterbergin näkemyksissä on huomattavia yhtäläisyyksiä fenomenologiasta ammentaviin nykyisiin reseptiteorioihin²³ - jotka kaikki korostavat mielen aktiviteettia aina "puutteellisen" tekstin täydentäjänä - sekä lacanilaisiin sovelluksiin ja psykopoetiikkaan.

Montaasiteoreetikot ja ajattelun kieli

Elokuvan ja mielen toimintojen yhtäläisyydet kiinnostivat 1920- ja 1930-luvuilla myös Neuvostoliiton montaasiteoreetikkoita - kuitenkin eri syistä

V. I. Pudovkin
 Kuva: Suomen
 Elokuva-arkisto

kuin Münsterbergia. Kun viimeksi mainittu lähti liikkeelle katsojan psyykestä käsin, neuvostopioneerit keskittyvät elokuvan "kielen" mahdollisuuksiin propagandan välineenä ja katsojan manipuloinnissa. Tarkkaan ottaen kysymys oli täsmälleen samasta asiasta, josta myös lacanilais-althusserilainen ideologiateoria puhuu: katsojan rekrytoinnista ideologiseksi subjektiksi siten, että tämä uskoo itse tuottavansa merkitykset.

Lev Kuleshov, montaasi-idean isä, oli "koulukunnan" jäsenistä vähiten kiinnostunut katsojan problematiikasta. Tosin hänkin oivalsi katsojan roolin merkitysten täydentäjänä; "amerikkalaisen metodin" vaikutus perustui Kuleshovin mielestä siihen, että otoksessa esitettiin vain se liikkeen osa, jota ilman ei toiminta tietynä elokuvan hetkenä tule ymmärretyksi.²⁴ Näin toiminnan kokonaishahmotus jäi katsojan huoleksi. Mutta muuten Kuleshovin montaasikäsitys jäi varsin mekaaniseksi ja merkitysten automaattisuutta korostavaksi - yllättävää sikäli, että montaasiteorian alkusysäystä merkinneet ns. Kuleshovin koheet²⁵ kuitenkin osoittivat ohjaajan/leikkaajan lähes rajattomat mahdollisuudet katsojan johdattelussa.

V.I. Pudovkin, vaikka olikin Eisensteinin mukaan "Kuleshovin koulukunnan päästökäs",²⁶ korosti katsojan merkitystä huomattavasti oppi-isäänsä enemmän. Montaasia selvemmin Pudovkinin ajattelussa korostuu narraation merkitys, ja hänen teoriaansa elokuvakerronnasta katsojan epistemologisen prosessina voi pitää uraauurtavana. Tosiasiassa hänen uteliaan katsojan doktriininsa muistuttaa sekä Münsterbergin näkemyksiä että myös sutuuriteoriaa ja joitakin uusia poststrukturalistisia narraation teorioita. Münsterbergin mukaan yhden kohtauksen katsojassa synnyttämän jännityksen tulee laueta myöhemmässä kohtauksessa,²⁷ ts. elokuvan kerronta perustuu parhaimmillaan katsojan manipulointiin odotuksia synnyttämällä ja niihin vastaamalla.



Pudovkin esittää vastaavan prosessin vielä eksplisiittisemmin:

If the scenarist can effect in even rhythm the transference of interest of the intent spectator, if he can so construct the elements of increasing interest that the question, "What is happening at the other place?" arises and at the same moment the spectator is transferred whether he wishes to go, then the editing thus created can really excite the spectator. One must learn to understand that editing is in actual fact a *compulsory and deliberate guidance of the thoughts and associations of the spectator*.²⁸

Sekä Münsterbergin että Pudovkinin elokuvakerronnan ideaalia voidaan luonnehtia myös lacanilaisittain puutteen ja täyteen dialektiikkana: kohta

1 synnyttää katsojassa epistemologisen puutteen, jonka kohtaaminen vastuuksiin ja laukaisemalla sen tuottamat jännitykset.

Näine idealistisine premisseineen Pudovkinin montaasin ja kerronnan teoria ajautuu lopulta varsin lähelle amerikkalaistyyppisen jatkuvuusleikkauksen periaatteita, vaikka hän ei niitä omista ohjaustöissään kirjaimellisesti noudattanutkaan. On helppo kuvitella hollywoodilaismogiilien pohtineen esimerkiksi spehtaakkeliensa maksimaalisen tehon vaateita juuri Pudovkinin termein, joskin tämän aatteelliset päämäärät luonnollisesti poikkesivat amerikkalaisen elokuvakapitalismin ideologiasta. Epäilemättä Pudovkinin ”pakottava ja harkittu katsojan ajatusten johdattelu” merkitsee *histoireksi* naamioitunutta diskurssia.

Münsterbergin ja Pudovkinin suhteellisen passiivisen katsojan tilalle Sergei Eisenstein toi - käsityksensä mukaan - aktiivisen vastaanottajan, joka osallistuu itse dialektiseen merkitysprosessiin. Tosiassassa tässäkin on kuitenkin kysymys samanlaisesta ”pakottavasta” katsojan ajatusten ohjailusta kuin Pudovkinillakin. Vaikka Eisensteinin dynaamisessa teoriassa voidaan erottaa useita vaiheita, hänen käsityksensä ohjaaja - katsoja -suhteesta voidaan kiteyttää seuraavasti. Koska a) ohjaajalla tulee olla kollektiivisesta sosiaalisesta todellisuudesta lähtevä selkeä poliittinen näkemys,²⁹ b) hänen on elokuvalisessä prosessissa kyettävä - erityisesti kaikentyyppisille antiteeseille perustuvan montaasin avulla - luomaan senkaltaisen emotionaalisen-inetellektuaalisen synteesi, että c) se synnyttää katsojassa taiteilijan alkuperäisen vision (“that same initial general image which originally hovered before the creative artist”)³⁰ ja tämä käy läpi saman dynaamisen luomisprosessin kuin tekijä: “The spectator is *compelled* to proceed along the self same creative road that the author traveled in creating the image.”³¹ Vaikka Eisenstein heti kiiruhtaakin korostamaan katsojan tasa-arvoista roolia ohjaajan ”co-authorina”, jota ei alisteta tekijän yksilöllisyydelle, vaan joka avautuu “throughout the process of fusion with the author’s intention”,³² kysymys on tietysti pahimmanlaatuisesta näennäisdemokratiasta. Toisin kuin usein luullaan, “vieraannuttaminenkaan” ei eisensteinilaisena versiona jätä katsojalle mahdollisuutta valita positiotaan vapaasti, sillä neuvostoteoreetikko pyrki löytämään samoihin periaatteisiin perustuvat vaikutuskeinot kuin Münsterberg, matkimaan elokuvallisesti ajattelun kieltä.

Eisensteinin katsojakäsitys lienee aluksi saanut vaikutteita hänen näyttelijäntyötä koskevista teorioistaan, joissa on nähtävissä biomekaniikan oppien vaikutus. Pavlovilta ja behaviorismista virikkeitä ammentanut biomekaniikka painotti roolihenkilön luomista ulkoa sisälle päin, ehdollistamalla, vastakohtana Stanislavskin (alkuaikojen) käsitykselle vastakkaisuuntaisesta roolin työstämisestä. Tässä



Sergei Eisenstein

valossa on ymmärrettävää, että Eisenstein ei niinkään uskonut katsojan samastumiseen kameraan tai fiktion henkilöihin kuin tämän reseptiivisyyteen elokuvan älyllisille ja emotionaalisille ideoille. Ilmeisesti teoreetikko oletti vastaanottajan käyvän läpi montaasin aiheuttaman biomekaanisen ehdollistamisen, jossa tämä elokuvan tunnetiloihin samastumalla ja montaasin synnyttämiä merkityksiä huomioimalla päätyi tarvittaviin - eli ohjaajan tarkoittamiin -älyllisiin johtopäätöksiin. Toisin sanoen elokuvan on löydettävä itse ajatteluprosessille analogiset ilmaisun keinot.

Tutustuminen formalistien teoretisoimaan ”sisäisen puheen” hypoteesiin sekä James Joyceen³³ ja tämän sisäiseen monologisiin 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa lienee merkinnyt ratkaisevaa sysäystä etenkin Eisensteinin intellektuaalisen montaasin teorialle. Samoihin aikoihin hän luopui biomekanistisesta katsojakäsityksestä psykodynaamisemman mallin hyväksi. Eisensteinin omaksumassa muodossa sisäisen puheen hypoteesin kehitti neuvostoliittolainen psykologi Lev Vygotski 1920-luvun lopulla lähinnä Jean Piaget’n ajatusten pohjalta (joskin samantapaisen teorian ”esiloogisesta ajattelusta” oli esittänyt jo aikaisemmin mm. Lucien Levy-Bruhl).³⁴ Sisäinen puhe nähtiin epäyhtenäistä ajatusten virtaa orgaisoivana periaatteena ja eräänlaisena välittäjänä ajattelun ja ulkoisen puheen välillä. Mutta elokuvan teorian kannalta huomionarvoisimpana nähtiin todennäköisimmin sisäisen puheen

oletettu kuvallisuus: kysymys ei ole puhtaasti foneettisesta kielestä, vaan sisäinen puhe saattaa operoida muunkinlaisilla symboleilla, mm. juuri kuvilla ja matemaattisilla kaavioilla. Lacanilaisittain sisäinen puhe voitaisiin ymmärtää myös imaginaarista symbolistavana tajunnan funktiona, näiden kahden järjestyksen synteessä.

Elokuvan teoriaan hypoteesin ehätti vuonna 1928 tuomaan formalisti Boris Eikhenbaum, joka kytki sen läheisesti elokuvalliseen metaforaan.³⁵ Eiseinsteina puolestaan elokuvailmaisun ja ajattelun yhtymäkohdat olivat askarruttaneet aina montaasiteorian syntyvaiheista asti; ensimmäisiä tämän analogian konkretisaatioita näyttää olleen "montaasiajattelun" käsite.³⁶ Samoihin aikoihin kun Eikhenbaum esitti teesinsä, Eisenstein työskenteli *Lokakuun* parissa ja suunnitteli projekteistaan kunnianhimoisinta, Marxin *Pääoman* filmaamista, puhtaasti teoreettisen tekstin "kääntämistä" elokuvan kielelle.

Sisäisen puheen teoriasta Eisenstein näyttää löytäneen ratkaisun intellektuaalisen montaasin ongelmaan. Vaikka tätä montaasityyppiä usein pidetään vain yhtenä nimikkeenä Eisensteinin hahmottelemassa typologiassa, juuri sillä lienee ollut hänelle keskeinen merkitys katsojan reaktioiden ja johtopäätösten ohjailussa. Kuten Jacques Aumont toteaa, "not only is intellectual montage the 'logical' conclusion of the 'theoretical' history of montage, it is also, in a practical sense, the direct and equally 'logical' successor to Eisenstein's earlier work, and especially to the montage of attractions".³⁷ Lähemmin tarkastellen sisäisen puheen hypoteesin hedelmällisyys intellektuaalisen montaasin teorialle on helppo nähdä.

Eisenstein tähtäsi periaatteessa koko elokuvan teoriassaan tunteen ja älyn yhdistämiseen: ei ainoastaan katsojan totaaliseen brechttiläiseen "vieraannuttamiseen", ei myöskään tämän uppoutumiseen fiktion maailmaan, vaan emotionaalisten tilojen kautta älyllisiin johtopäätöksiin etenevään dialektiseen prosessiin. Neuvostoteoreetikko painotti tätä synteisiä monissa yhteyksissä, voimallisimmin kenties kuitenkin Sorbonne-luennossaan vuonna 1930, jolloin sisäisen puheen hypoteesin vaikutteet on jo nähtävissä. Yksin elokuva kykenee - hän väitti - etenemään "kuvasta tunteeseen, tunteesta teesiin" ja palauttamaan älyn sen omiin, "vitaalisiin, konkreettisiin ja emotionaalisiin lähteisiin".³⁸ Pyrkimystä voisi luonnehtia psykoanalyysin termein tiedostamattoman prosessin mukaantottamiseksi tietoihin tai paremmin - imaginaaristen ja symbolisten prosessien fuusioksi. Muistettakoon, että Freudille tiedostamaton oli ensisijaisesti kuvallisen representaation aluetta kuten Lacanin imaginaarinenkin.

Hieman paradoksaalisesti katsojaan vaikuttamisen keinoista alkunsa saanut kiinnostuminen inhimillisen ajattelun lainalaisuuksista näyttää ensin johtaneen katsojan syrjäytymiseen Eisensteinin teoriassa ja myöhemmin paluuseen aikaisemmin siteerattui-

hin ohjaajakeskeisiin näkemyksiin. Vuonna 1935 neuvostoelokuvataiteen työntekijöiden kokouksessa pitämässään puheessa hän kritisoi voimakkaasti kuivia "intellektuaalisia" elokuvia, peräänkuulutti "ajattelun emotionalisointia" ja muistutti tosiasioiden ja käsitteiden kuvallisuudesta, samalla kun hän propagoi vahvasti sisäisen puheen merkityksestä elokuvaestetiikan luontaisena perustana.³⁹ Katsojaan vaikuttamista hän ei sen sijaan juuri lainkaan pohdi, pikemminkin taiteen kieltä yleensä. Ilmeisesti tällainen mielen syövereihin kääntyminen ja avoimen propagandavaikuttamisen syrjäytyminen tulkittiin vastustajien keskuudessa lähinnä mystiikaksi, sillä vuoden 1938 esseessään montaasista Eisenstein näyttää unohtaneen koko sisäisen puheen. Pohdinnat näyttelijäntöön psyykkisistä mekanismeista kuitenkin osoittavat hänen jatkuvan kiinnostuksensa syvyyspsykologiaan sekä elokuvan ja ajattelun suhteisiin.⁴⁰

Kokonaisuutena tarkastellen formatiivisten teoreetikoiden katsojakäsitykset näyttävät siis kyseenalaistavan illusionismin ja anti-illusionismin rajanvedot. Etenkin Eisensteinin ylivertainen elokuvafilosofia osoittaa modernin teorian "perinteisen" *histoire/discours* -dikotomian haavoittuvuuden. Katsojan subjektiviteetti ja asemointi ei riipu elokuvan muodollisista tekijöistä: avointa diskursiivisuuttaan korostava teos voi manipuloida katsojaa samalla tavoin kuin klassinen illusionistinen Hollywood-estetiikkakin, kenties "kavalamminkin", sillä - mikäli Eisensteinin omat hypoteesit pitävät paikkansa - katsoja *luulee* olevansa älyllisten merkitysten lähde, vaikka hänen johtopäätöksensä itse asiassa tapahtuvat "Toisen", elokuvantekijän "pakottavan ja harkitun ohjailun" alaisena.

Viitteet:

1. Näistä Heathin sutuuriteoriaan liittämistä erotteluista ks. **Stephen Heath**, *Questions of Cinema*. Basingstoke: Macmillan 1985 (1981), s. 107.2. Vrt. **Rudolf Arnheim**, *Film as Art*. London: Faber and Faber 1983 (1958), s. 17.
2. **Dag Nordmark**, *Bildspråkets betydelser*. Stockholm: PAN/Norstedts 1976, s. 23.
3. **James Monaco**, *How to Read a Film*. Revised ed. New York: Oxford UP 1981 (1977), s. 310.
4. **J. Dudley Andrew**, *Major Film Theories*. London: Oxford UP 1976, s. 36 et seq.
5. Viittaan tässä artikkelissa vuoden 1970 painokseen *The Film: A Psychological Study*. New York: Dover Publications 1970. Siinä vain teoksen nimeä on muutettu.
6. Elokuvallisesta fetisismistä lähemmin esim. **Christian Metz**, *Psychoanalysis and Cinema*. London: Macmillan 1983 (1982), s. 69 et seq. ja **Gaylyn Studlar**, *In the Realm of Pleasure*. Urbana: University of Illinois Press 1988, s. 36 et seq.
7. Münsterberg 1970, s. 30. Kursivointi alkutekstissä.
8. **Noel Carroll**, "Film/Mind Analogies: The Case of

- Hugo Münsterberg". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XLVI: 4 (1988). Carrollin mielestä ihmisympäristön toiminnosta tiedetään liian vähän, jotta moiset analogiat olisivat oikeutettuja. Tähän voisi tietysti huomauttaa, että samoin perustein voitaisiin hylätä nykyiset psykologiset teoriat ja psykoterapiatkin. Vrt. myös **Ian Jarvien** hieman sekavaa mutta kiihkottomampaa Münsterbergin teorian tarkastelua hänen teoksessaan *Philosophy of the Film*. New York: Routledge and Kegan Paul 1987, s. 69 et seq.
10. Münsterberg 1970, s. 38.
11. *Ibid.*, s. 31. Samantapaiseen valikoinnin ekonomiaan myös Pudovkin uskoo elokuvan tehon perustuvan, vaikka hän ei asiaa tarkastelekaan primaaristi katsojan normaali-havainnon analogiana. Ks. **V.I. Pudovkin**, *Film Technique and Film Acting*. Trans. and ed. Ivor Montagu. New York: Grove Press 1978 (1958).
12. *Ibid.*, s. 70 - 71. Münsterberg tosin uhraa teoksensa viimeisen luvun elokuvan moraalisten vaikutusten tarkasteluun, jossa hän tuntuu puhuvan vastoin aikaisemmin esittämiään näkemyksiä. Nyt hän korostaa elokuvan sisällöllistä kasvattavuutta ja korkeatasoisia aiheita, joten puhtaasti formaaliset aspektit tuntuvat unohtuneen. Ks. *ibid.*, s. 95 et seq.
13. *Ibid.*, s. 81.
14. **Teresa de Lauretis**, *Alice Doesn't*. London: Macmillan 1984, s. 144.
15. Münsterberg 1970, s. 53.
16. *Ibid.*, s. 53 - 54.
17. Etäännyksen ja samastumisen ambivalenssia korostaa myös ns. masokistinen estetiikka. Ks. lähemmin Studlar 1988, passim. Studlar käyttää esimerkkinään von Sternbergin Paramountille tekemiä Dietrich-elokuvia, joissa hänen mukaansa ikonisuus on muuttunut itseisarvoksi ja kadottanut referenssisuhteensa. Samantapaista "masokistista estetiikkaa" mukaillee myös Münsterberg esittäessään, että elokuva ei saa olla liian realistista, sillä muuten kontakti katsojan sisäiseen maailmaan menetetään.
18. Ks. esim. **Susanne Råmonth**, *Multilevel Consciousness in Meditation, Hypnosis, and Directed Daydreaming*. Umeå: University of Umeå 1985, erit. s. 27 et seq. ja 39 et seq. Myös Norman Holland viittaa psykoanalyttisessä terapiassa havaittavaan potilaan egon jakautumiseen "osallistuvaan" ja "tarkkailevaan". **Norman Holland**, *The Dynamics of Literary Response*. New York: Norton 1975 (1968), s. 85.
19. Arnheim 1983.
20. *Ibid.*, s. 17 et seq. **Jarmo Valkola** tarkastelee Arnheimin elokuvaestetiikkaa lähemmin artikkelissaan "Rudolf Arnheim ja elokuvan vääristämät todellisuudet". Teoksessa **Raimo Kinisjärvi - Matti Lukkarila - Tarmo Malmberg** (toim.), *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like 1989.
21. Arnheim 1983, s. 23.
22. Ks. **Christian Metz**, "Beträffande verklighetsintrycket inom filmen". Övers. Johan Öberg. Teoksessa **Jan Olsson** (red.), *Filmteori - filmanalys*. Lund: Studentlitteratur 1981.
23. Näitä tarkastelee elokuvan- ja tv-teorian näkökulmasta koostetusti **Robert Allen** artikkelissaan "Reader-Oriented Criticism and Television" teoksessa **Robert C. Allen** (ed.), *Channels of Discourse*. London: Methuen 1987.
24. **Lev Kuleshov**, *Kuleshov on Film*. Trans. and ed. Ronald Levaco. Berkeley: University of California Press 1974, s. 127 et seq.
25. Ks. näistä *ibid.*, s. 159 et seq. ja 183 et seq. Ks. myös Pudovkin 1978, s. 168 et seq. Pudovkin oli mukana Kuleshovin tunnetuimmissa kokeissa.
26. **Sergei Eisenstein**, *Elokuvan muoto*. Toim. Peter von Bagh. Suom. Antero Tiusanen et al. Helsinki: Love Kustannus Oy 1978, s. 97.
27. Münsterberg 1970, s. 70.
28. Pudovkin 1978, s. 73. Kursivointi minun.
29. Eisenstein 1978, s. 39 - 40, 42 - 43.
30. **Sergei M. Eisenstein**, *The Film Sense*. Trans. and ed. Jay Leyda. London: Faber and Faber 1977 (1943), s. 33.
31. *Ibid.*, s. 34.
32. *Ibid.*, s. 35. Vrt. Béla Balázs, mm. Pudovkiniin vaikuttaneen unkarilaisteoreetikon näkemystä, jonka mukaan elokuvan jokaiseen kuvaan projisoituu myös ohjaajan persoonallisuus, "hänen ideologiansa sekä ajankohdan rajoitukset". **Béla Balázs**, *Theory of the Film*. Trans. Edith Bone. New York: Arno Press and The New York Times 1972 (1952), s. 89 - 90. Kun katsoja hänen mukaansa samastuu myös kameraan, voidaan päätellä, että vastaanottaja pakostakin joutuu - ainakin tilapäisesti - samastumaan myös ohjaajan ideologiaan. Ks. Balázs'n elokuvateoriat ja sen vaiheista lähemmin **Matti Lukkarila**, "Béla Balázs ja elokuvakulttuuri". Teoksessa Kinisjärvi et al. 1989.
33. Joycen ja Eisensteinin suhteesta ks. **H.K. Riikosen** artikkelia toisaalla tässä numerossa.
34. Esitellessään sisäisen puheen elokuvallisten sovellustensa taustaa Eisenstein ei tosin mainitse sen paremmin Vygotskia kuin muitakaan neuvostoliittolaisia sisäisen puheen teoreetikoita, sen sijaan kylläkin mm. Levy-Bruhlin, Edouard Dujardinin ja tietenkin Joycen. Ks. Eisenstein 1978, 178 - 179 ja 203 et seq. Sisäisen puheen moderniin elokuvateoriaan toi **Paul Willemen** alun perin *Screenissä* vuonna 1974 julkaistussa artikkelissaan "Cinematic Discourse: The Problem of Inner Speech". Painettu uudelleen jonkin verran modifioituna teoksessa **Stephen Heath and Patricia Mellencamp** (eds.), *Cinema and Language*. Los Angeles: The American Film Institute 1983.
35. Ks. **Boris M. Ejchenbaum**, "Probleme der Filmstilistik". Übers. Wolfgang Beilenhoff. Teoksessa **Franz-Josef Albersmeier** (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1979.
36. Ks. esim. Eisenstein 1978, s. 87.
37. **Jacques Aumont**, *Montage Eisenstein*. Trans. Lee Hildreth et al. Bloomington: Indiana UP 1987, s. 157.
38. Eisenstein teoksessa **Léon Moussinac**, *Sergei Eisenstein*. Trans. D. Sandy Petrey. New York: Crown Publishers 1970.
39. Eisenstein 1978, s. 197 et seq.
40. Eisenstein 1977, s. 13 et seq.