

**Henry Bacon**

## **Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan**

Onko elävän kuvan hahmottaminen puhtaasti semioottinen prosessi vain onko se oleellisessa määrin luonnollisen havaitsemisen kaltaista? Tässä äärimmillään kärjistettynä vastakkainasettelu, joka on syntynyt kun semiootikkojen kuten Umberto Eco aikoinaan harjoittama voimakas konventionalismi on saanut haastajan kognitiivisen elokuvateorian kannattajien *ekologiseksi* kutsumasta teoriasta. Sen keskeisiä kysymyksiä ovat miten havaitsemme ja/tai miellämme 1) liikkeen elokuvassa; 2) syvyyden valokuvallisessa tai elokuvallisessa kuvassa; 3) klassisen leikkauksen mukaisen elokuvakerronnan tilanhahmottamisineen ja toimintoineen. Kaikissa näissä tapauksissa niin kognitiivisen psykologian kuin myös antropologian piirissä saavutetut tutkimustulokset viittaavat siihen, että kyse on prosesseista, jotka todella ovat pitkälti analogisia todellisen maailman hahmottamisen kanssa.

Ekologisen liikkeen äärimmäinen siipi on jo ehtinyt heittää semiotiikan romukoppaan samalla ylimalkaisuudella, jolla tiukkalinjaisimmat semiootikot aikoinaan suhtautuivat realistiseksi kutsuttuun näkemykseen valokuvallisesta representaatiosta. Hedelmällisempää on kuitenkin saattaa nämä vastapositiot dialogiin keskenään.

### **Koodeja ja konventioitako vain?**

Käsityksemme valokuvasta ja elokuvallisesta kuvasta ovat viime vuosikymmeninä humanistisissa tieteissä vaikuttaneiden suuntausten myötä läpikäyneet eräitä perustavaa laatua olevia muutoksia. Semioottisen vallankumouksen tuoksinassa Peter Wollen löysi elokuvasta kaikki C.S. Peirsen määrittelemät merkkifunktiot, *indeksin*, *ikonin* ja *symbolin*: todellisuus kameran edessä välittyy meille fotomekaanisen prosessin kautta, valokuvalliset hahmot näyttävät todellisten olioiden kaltaisilta ja ne saavat tietty merkitykset kuulu-

<sup>1</sup> Indeksisen ulottuvuuden voi tosin ajatella olevan mukana myös valtavirtaelokuvassa esimerkiksi tähtijärjestelmän tai on-location kuvauksen kautta, mutta nämä ovat eritasoisia tekijöitä kuin elokuvan sisältö.

<sup>2</sup> Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press 1979, 191.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 206. Kaikki suomennokset tässä artikkelissa ovat kirjoittajan omia.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 216.

<sup>5</sup> Torben Kragh Grodal, *Cognition, Emotion and Visual Fiction. Theory and typology of affective patterns and genres in film and television*. Copenhagen: University of Copenhagen, Department of Film and Media Studies 1994, 75, 91.

malla erilaisten konventioiden määrittelemään taiteelliseen kokonaisuuteen. Tätä käsiteapparaattia sovellettaessa ei aina olla huomattu, että nämä merkkifunktiot toimivat pääsääntöisesti aivan eri tasoilla. Indeksinen ulottuvuus liittyy ensisijaisesti elokuvan valmistusprosessiin. Se on usein kriittinen tekijä dokumenttelokuvan sisällön kannalta, mutta fiktioelokuvassa se on sisällön kannalta pääsääntöisesti sulkeistettu, jollei brechtiläisittäin nimenomaan haluta viitata elokuvan tekemisen prosessiin.<sup>1</sup> Kuvan hahmottamisen kannalta ikonisuus on ylivoimaisesti tärkein merkkifunktio joskin monenlaisten symbolisten funktioiden sävyttämänä. Kerronnan hahmottamisessa taas ikoniset ja symboliset funktiot kietoutuvat toisiinsa analyysin kannalta ehkä kaikkein kutkuttavimmalla tavalla.

Umberto Eco hyökkäsi aikanaan rajusti ikonin käsitettä vastaan korostaen *kaiken* merkityksenannon konventionaalisuutta. Hänen mielestään ikonit ovat tunnistettavissa vain tiettyjen koodattujen representaation muotojen ja tapojen kautta.<sup>2</sup> Econ mukaan

Sikäli kun ovat olemassa, tunnistamisen koodit (niin kuin kaikki muutkin koodit) mahdollistavat sisällön merkittävien piirteiden välittämisen. Ikonisen merkin tunnistaminen riippuu näiden piirteiden valikoitumisesta. Nuo merkittävät piirteet pitää *ilmaista*. Siksi täytyy olla olemassa ikoninen koodi, joka määrää vastaavuuden tietyn graafisen keinon ja tunnistamiskoodin määrittämän merkittävän piirteen välillä.<sup>3</sup>

Tunnistamme siis kohteen tietyn koodin mukaan, ja toisen, siihen suhteutetun koodin avulla tunnistamme sen representaation. Tämä jälkimmäinen, ikoninen koodi perustuu enemmän tai vähemmän yleisille konventioille, mutta Ecokin myöntää sen olevan jossakin määrin ”motivoitu” sen mukaan miten kohde itse havaitaan ja mielletään. Ne voivat ”liittyä vahvemmin havaitsemisen perustavaa laatua oleviin mekanismeihin kuin kulttuurisiin käytäntöihin”.<sup>4</sup>

Econ näkemys sai vuorostaan kritiikkiä osakseen, muun muassa aivan omanlaisensa elokuvan semiotiikan luoneen Pier Paolo Pasolinin taholta. Palaamme tähän myöhemmin sopivan strategisella hetkellä, nyt perehdymme siihen kritiikkiin, jota Econ konventionalismi on saanut osakseen 90-luvulla kognitiiviseen psykologiaan nojaavan elokuvateorian suunnalta.

Torben Kragh Grodal myöntää todeksi Econ huomion siitä, että kun esimerkiksi piirrämme hevosen vetämällä sen ulkomuotoa vastaavan viivan, representoimme hevosta ominaisuudella, jota sillä ei varsinaisesti ole (fyysisessä mielessä hevosella on tietyllä tavalla muotoutunut massa, ei ääriiviivaa), ja että tämä perustuu eräaseen kuvallisen esittämisen konventioon. Mutta Grodal huomauttaa myös, että ”hevosen ääriviiva kuuluu hevoseen myötäsyttyisen havaitsemisen prosessin kautta samalla tavalla kuin ’ruskean’ ominaisuus kuuluu hevosen ominaisuuksiin havainnoissamme”. Tällaista tunnistamista Grodal kutsuu ekologiseksi konventioksi vastakohtana kulttuurisille konventioille. Siinä on nimittäin kysymys kyvystä hyödyntää joustavasti samoja tunnistamisen skeemoja erilaisissa konteksteissa, niin luonnollisessa havaitsemisessa kuin visuaalisessa representaatiossakin. Ilmeisimmällä tasolla ”kolmio kuvassa ei ole kolmion kuva, se on kolmio”. Ratkaisevampaa ekologisen elokuvateorian kannalta on kuitenkin huomio: ”Representaation muodot kuten väri ja muoto ovat erityisiä, inhimillisiä tapoja ’objektiivisesti’ representoida maailmaa”.<sup>5</sup> Juuri tähän perustuu kognitiopsykologinen näkemys siitä, mistä analogiassa maailman ja sen kuvien havait-

semisen välillä on kysymys. Mutta voidaan mennä vieläkin pidemmälle. Grodal toteaa, että

Kuvat elokuvassa ja televisiossa eivät heijasta luonnollista maailmaa: ne tulevat meille kulttuuristen ja representationaalisten systeemien kautta. Mutta jotkut elokuvan ja television ymmärtämiseen vaadittavista taidoista ovat identtiset luonnollisen maailman havaitsemiseen vaadittavien kykyjen kanssa. Kasvot tai puu ovat välittömästi tunnistettavissa sisäistettyjen havaintomekanismien ja perustavaa laatua olevien inhimillisen kokemuksen kautta, jopa ihmisille, joilla ei ole aiempaa kokemusta elokuvasta tai televisiosta.<sup>6</sup>

On syytä pysähtyä toteamaan Econ ja Grodalin formulointien toisiaan lähesyttävät piirteet: Eco myöntää konventioiden voivan olla motivoituja; Grodal puhuu ekologisista konventioista.<sup>7</sup> Taustalla tuntuu molemmissa tapauksissa olevan sellainen tieteellinen tervehenkisyys, jossa osa vastakkaisten positioiden konstruointia on pyrkimys suhteuttaa ne keskenään, laittaa tarkasteltava kohde kaksoisvalaistukseen. Tästä voi sitten edetä yhdistelemällä näitä näkemyksiä uusiksi positioiksi tai vaikkapa etsimällä suoraan toisia, entistä valaisempia vastakkainasetteluja. Sanalla sanoen kysymys on dialektiikasta. Häiriötä keskustelussa aiheuttaa ennen kaikkea se, että eri tutkijat käyttävät hieman eri terminologiaa joskus aivan samoista asioista, joskus tavoittaen hienon hienoja eroja toisiin käsitteisiin nähden. Käännettäessä ajatuksia yhdestä käsitteistöstä toiselle, on siis syytä edetä varovaisesti. Tässä hengessä käännyimme hetkeksi Jacques Aumontin puoleen.

Aumont erottaa Gombrichia seuraten kaksi aspektia kuvan *analogisuus*-desta kohteen kanssa – Aumont ei mainitse Peirceä, mutta hänen ”analogian” käsittelynsä osuu pitkälti yksin ikonisuudesta käydyn debatin kanssa. Yksinkertaisimmillaan ”peilinä” analoginen kuva kopioi joitakin näkyvän todellisuuden piirteitä. Mutta todellisuuden analoginen jäljittely voi tapahtua myös kulttuuristen konventioiden kautta. Ne ovat mentaalisia ”karttoja”, jotka liittyvät universaaleihin, joiden tarkoituksena on selkeyttää representaatiota yksinkertaistamisen kautta (Aumont viittaa ohimennen Ecoon mutta etenee lähinnä Christian Metzlin ajatuksia esitellen ja kritisoiden).<sup>8</sup> Tämä muotoilu auttaa entistä paremmin suhteuttamaan konventionalistisen ja Aumontin naturalistiseksi kutsuman position toisiinsa. Kuten Aumont toteaa, näköistaide ei vain imitoi luontoa, vaan ”melkeinpä dialektisesti se myös reagoi luontoon, tai ainakin tapaamme nähdä se.”<sup>9</sup> Visuaalisen ikonisuu-tensa ansiosta elokuva ”imitoi” maailmaa vielä paljon enemmän kuin muut representationaaliset taiteet ja on vastaavasti vähemmän dialektisessa suhteessa siihen. Dialektisuus tulee silti esille kuvien organisoinnin ja kerronnan tasoil-la.

Aumont hyväksyy Metzlin (ja Econ) ajatuksen siitä, että analogia (tai ikoni) on koodattu, mutta ei Metzlin ja monien muiden semiootikkojen väittämää, että todellisuuden visuaalinen hahmottaminen on myös koodattua ja ehkäpä vielä ainakin osittain samalla tavalla kuin kuvat ovat koodattuja.<sup>10</sup> Tätä debattia selvitellessä osa ongelmaa on sanan ”koodi” käytössä, ja kuten esimerkiksi Barry Salt on todennut, monet semiootikot ovat syyllistyneet aikamoiseen lepsuuteen tässä suhteessa.<sup>11</sup> Ecolin on myöhemmissä kirjoituksissaan korostanut, että on tärkeää ”erottaa tarkasti toisistaan [ikonisten merkkien] motivoituneisuus, luonnollisuus, analogisuus, ei-koodautuneisuus, ”heikko” koodautuneisuus ja se, mistä ei voida sanoa mitään”.<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Ibid., 73-74.

<sup>7</sup> Eco on sittemmin täsmentänyt omia näkemyksiään ja lähentynyt kognitiivista psykologiaa. Teoksessa *Kant and the Platypus* ääriiviivat ovat hänelle ”korvikehavaintoja, jotka toimivat epäjatkuuden indikaattoreina”. Umberto Eco, *Kant and the Platypus. Essays on Language and Cognition*. Italiasta kääntänyt Alastair McEwen. New York: Harcourt Brace & Company 1997, 348.

<sup>8</sup> Jaques Aumont, *The Image*. London: British Film Institute 1997, 149, 154-155.

<sup>9</sup> Ibid., 57.

<sup>10</sup> Ibid., 154.

<sup>11</sup> Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. Second ed. London: Starword 1992, 8. Alk. 1983. Salt syyttää Ecoa siitä, että hän lukee koodien piiriin kaiken kommunikaation, jota joku vain saattaa pitää merkityksellisenä. Eco ei hänen mukaansa tee mitään eroa pysyvyydeltään eri vahvuisten merkityssuhteiden välillä. Sarjassa koodit/konventiot/tulkinnat ensimmäiset ovat pysyviä, toiset muuttuvia ja kolmannet arbitaarisia. Saltille koodi tarkoittaa vain sitä, että on sisällön ja ilmaisen systeemit, joiden välillä on jokin vakioinen suhde.

<sup>12</sup> Eco 1997, 343-344. Tässä teoksessa Eco tarkistaa monia aikaisempia näkemyksiään ja toteaa mm. teoreettisoinnin kuvallisen kielen artikulaatiosta umpikujaksi. Ikävä kyllä hän ei tässä teoksessa juurikaan käsittele ikonisuutta valokuvallisessa representaatiossa. Hänen keskeinen ajatuksensa siitä, että ikonisuus edellyttää jonkinlaisten "kognitiivisten tyyppien" sisäistämistä, joiden perusteella tunnistaminen tapahtuu, on kuitenkin täysin sovitettavissa yhteen tässä artikkelissa esitettyjen näkemysten kanssa. Kognitiiviset tyytit mahdollistavat yksittäisen objektin tunnistamisen, sen mieltämisen jonkin laajemman luokan edustajaksi ("havaitsemisen luonnollinen" tai "primääri-ikonisuus") ja edelleen samankaltaisen aistimuksen tuottavan visuaalisen kuvion mieltämisen merkiksi, joka tietyssä kontekstissa representoi tuohon luokkaan kuuluvaa objektia. Saatan esimerkiksi tunnistaa pyöreän läiskän näkökentässäni palloksi, ja vastaavasti ympyrän pilapiirroksessa kontekstista riippuen palloksi tai vaikkapa auringoksi.

<sup>13</sup> Paul Messaris, *Visual Literacy. Image, Mind, & Reality*. Boulder: Westview Press 1994, 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 13.

Tämä ikonisuuden eriaiteisuuden ja erilaatuisuuden tunnistaminen avaa tärkeitä uusia näkymiä valo- ja elokuvallisuuden ymmärtämiselle. Mutta lisäksi kognitiivisella psykologialla on nyt tarjota tutkimustuloksia, jotka osittain vievät pohjaa erillisen koodin käsitteen soveltamiselta valokuvalliseen representaatioon.

### Valokuvan ja todellisuuden hahmottamisesta

Kognitiopsykologisen tutkimuksen parissa on viime vuosina saatu mielenkiintoisia tuloksia koskien visuaalista havaitsemista, jotka tarjoavat aivan uuden näkökulman kysymykseen valokuvan ja sen myötä elokuvallisen kuvan hahmottamisesta. Kirjassaan *Visual Literacy* Paul Messaris analysoi ensinnäkin kysymystä siitä, kuinka aivot prosessoivat silmän verkkokalvolle projisoituvan kaksiulotteisen valo- ja väriarvojen jakauman. Tässä yhteydessä emme voi käydä läpi koko näkemisprosessia, mutta sen keskeiset piirteet ovat summattavissa kolmeen vaiheeseen. Primääreimmällä tasolla keskeistä on esineiden ääriviivojen ja pintojen reunojen erottaminen. Ulkomailman visuaalinen hahmottaminen siis tavallaan alkaa viivapiirustusta vastaavan mielteen luomisella katsottavasta kohteesta. Seuraava vaihe on tulkinta, eli aivot pyrkivät mieltämään kappaleen kolmiulotteiset ominaisuudet.<sup>13</sup>

Visuaalisen havaintoprosessin viime vaiheessa tapahtuu esineiden tunnistaminen näin prosessoidun informaation perusteella. Kun esineiden ääriviivat on aluksi redusoitu elementaarisempiin representationaalsiin muotoihin, joissa säilytetään vain perustavaa laatua olevat rakenteet ja monet yksityiskohdat sivuutetaan, näille rakenteellisille representaatioille etsitään vastineet muistissa olevasta esineiden rakenteiden ensyklopediasta. Koska havainnossa on mukana näin voimakas reduktiivinen momentti, pystymme tunnistamaan esimerkiksi toisen henkilön eri etäisyyksillä ja eri valaistuksissa, eri asennoissa, erilainen ilme kasvoillaan jne. Lähimainkaan kaikkien visuaalisen maailman tarjoamien ärsykkeiden prosessointi ei siis ole havaitsemisen kannalta välttämätöntä, pikemminkin päinvastoin.<sup>14</sup> Havainnoimisen kognitiivinen rakentuminen ei ole tiedostettavissa normaalihavainnossa, ja saattaa vaikuttaa yllättävältä, että valoarvot ja värit ovat itse asiassa sekundaarisia havaitsemis- ja tunnistamisprosessissa. Tämä kuitenkin selittää sen arkikokemuksen, että mustavalkoiset kuvat eivät ole ainakaan vaikeammin hahmotettavissa kuin värikuvat.

Messariksen mukaan tämän perusteella voisi myös ajatella, että esimerkiksi karikatyyrien mieltäminen ei ole pelkästään konventioihin perustuvaa, vaan juontaa juurensa havaitsemisemme porrastumisesta. Eikä ihme, että lapset aloittavat piirtämällä tikku-ukkoja, ne kun näyttävät korreloivan suoraan esineiden havaitsemisen perustason, rakenteiden hahmottamisen kanssa. Kaiken kaikkiaan vaikuttaa siltä, kuin kuvat muutenkin ovat hahmotettavissa samojen mekanismien kautta kuin todellisen maailman näköhavaintojen prosessoiminen tapahtuu. Olennaista on vain, että kuvasta on erotettavissa esineiden rakenteet siten, että ne ovat suhteutettavissa muistissa olevaan rakenteiden ensyklopediaan. Sen sijaan monet kuvan realistisina pitämämme piirteet kuten yksityiskohtien runsaus, ovat tunnistamisen prosessin kannalta toissijaisia.

Edelleen edellä esitelty jako ikonisuuden jakamiseen peili- ja kartta-aspekteihin voidaan nyt nähdä uudessa valossa. Karttakaan ei eräässä mielessä

ole pelkästään konventionaalisiin välityksiin perustuva abstraktio, vaan sen voi mieltää myös juontuvan perustavaa laatua oleville kognitiivisille skeemoille, joiden varassa visuaalisen maailman hahmottaminen ylipäätään tapahtuu.

Mielenkiintoisinta tässä tulkinnassa on kuitenkin se, että esineen tunnistaminen valokuvassa ei tunnu vaativaan välittävää koodia. Jotta tämä ajatus voitaisiin hyväksyä, on kyseenalaistettava tietyt vakiintuneet antropologiset legendat. Messaris toteaa, että alkuperäiskansoihin kuuluvien hämmennyksessä heidän nähdessään ensi kertaa valokuvia on saattanut olla kysymys jostakin aivan muusta kuin representationaalisten koodien outoudesta. Hän viittaa tapauksiin, jossa vain muutaman viitteellisen ohjeen antaminen on mahdollistanut esimerkiksi kasvojen tunnistamisen kuvassa. Todellinen ongelma valokuvien aiheuttamassa hämmennyksessä lienee usein ollut kuvan kontekstin pikemminkin kuin representaation konventioiden ymmärtäminen. Messarixen mukaan usein ei ole otettu huomioon edes sitä, että valokuva on monille koehenkilöistä ollut heidän ensikosketuksensa paperiin, mikä lienee aiheuttanut huomion hajaantumisen kokeen kannalta epäoleelliseen.<sup>15</sup>

Kaiken tämän pohjalta Messaris kyseenalaistaa voimakkaasti ajatuksen ”visuaalisesta lukutaidosta”. Kuvien ymmärtäminen ei hänen mielestään edellytä mitään luonnollisesta havaitsemisesta erillistä koodia: ”Katsoja, joka ei ole koskaan ennen nähnyt kuvaa, saattaa tarvita hieman totuttelua tähän vieraaseen valoarvojen reduktion muotoon, mutta tämän sopeutumisen pitäisi olla nopeaa ja ongelmatonta, koska kuvan tarjoama tulkinnallinen haaste edellyttää mentaalisia taitoja, jotka katsoja on jo hankkinut vuorovaikutuksessa todellisen visuaalisen ympäristönsä kanssa.”<sup>16</sup>

Valokuvan ja todellisuuden havaitsemisen analogisuus on hyvinkin tarkasti eriteltävissä. Syvyyden hahmottamisen suhteen monet näistä vastaavuuksista on tunnettu vähintään yhtä kauan kuin renessanssi perspektiivi, mutta moderni havaintopsykologia on esittänyt niihin monia tärkeitä täsmennyksiä. Luonnollisessa havaitsemisessa syvyyden hahmotus perustuu usean tekijän enemmän tai vähemmän yhtäaikaiseen vaikutukseen

1) katseen suuntaaminen ja tarkentaminen kohteen etäisyyden mukaan lähietäisyyksillä (jo parin metrin päässä silmistä ero on niin pieni, että muut tekijät tulevat tärkeämmiksi);

2) stereoskooppinen näkeminen, joka perustuu ihmisen kahden silmän tarjoaman näkymän hienoiselle eroavuudelle, toimii sekin parhaiten lähietäisyyksillä, mutta myös keskietäisyyksillä, varsinkin jos muita syvyyden arvioimisen mahdollistavia tekijöitä ei ole käytettävissä;

3) mono-okulaari liikeparallaksi, eli nähtyjen esineiden keskinäisten suhteiden vaihtuminen lähinnä katsojan itsensä mutta myös kohteen liikkeen myötä (mono-okulaari eli ”yksisilmäinen” koska tämä ilmiö on käsitteellisesti erotettava binokulaarisesta stereoskooppisesta näkemisestä);

4) se, että lähellä olevat esineet peittävät taempana olevat;

5) tekstuurin vaihtelut (lähellä olevien tekstuurien karkeus on erotettavissa);

6) suhteellinen koko (yksittäisen esineen koon tuttuus ei vielä yksinään auta mutta jo kahden esineen suhteellista etäisyyttä on mahdollista arvioida niiden koon tuttuuden perusteella);

7) valaistus (esimerkiksi valon heijastuminen kaarevalla pinnalla) ja värivaikutelmat (mukaan lukien ”ilmaperspektiivi” eli horisontin siintäminen).<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ibid., 61.

<sup>16</sup> Ibid., 47.

<sup>17</sup> Pääasialliset lähteet tässä ovat MIT *Encyclopedia of Cognitive Science*, sv. Depth Perception, sekä Messaris 1994, 51-52. Eri lähteissä mainitut syvyyden hahmottamiseen vaikuttavat tekijät on ryhmitelty häkellyttävän eri tavoilla. Ks. myös esim. Aumont 1997, 20-28. Lisäksi ilmeisestikin samasta ilmiöstä käytetään useita eri nimiä (esim. occlusion, interposition, overlapping contours, partial masking). Osaksi tämä johtunee siitä, että kyseessä on verraten nopeasti etenevä tutkimusala. Jätän tässä syrjään kysymyksen siitä, missä määrin syvyyden hahmottaminen ylipäätään on opittua. Messaris mainitsee joukon tutkimuksia, jotka viittaavat erilaisten havaitsemistaitojen kuten kyvyn päätellä syvyys päällekkäisyyden perusteella tai kyvyn erottaa ihmiskasvot muista samanmuotoisista ja kokoisista esineistä olevan myötäsnyntisiä (lajin kattavia) lähtökohtia. Messaris 1994, 171.

<sup>18</sup> Ibid., 70, 73, 124, 129. Messaris käsittelee myös kysymystä siitä, voiko kuvien tuntemus opettaa tai ohjata todellisen maailman havaitsemista. Hänen mukaansa sen enempää empiirinen aineisto kuin teoreettiset argumentitkaan eivät tue tätä näkemystä.

<sup>19</sup> Aumont toteaa, että lineaarista perspektiiviä ei pidä sekoittaa kuvataiteen ja valokuvauksen synnyttämiin keinotekoiisiin perspektiiveihin. Hän kuitenkin mainitsee tämän vain itsestäänselvyytenä eikä perehdy sen problematiikkaan. Aumont 1997, 25. Bill Nichols toteaa, että monoculariset viitteet syvyydestä ovat operatiivisia niin kuvan kuin luonnonkin katsomisessa ja että kameran tarjoama perspektiivi voi olla lähestulkoon sama kuin mikä avautuu paljaalle silmälle. Bill Nichols, *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press 1981, 19. Bordwell käsittelee asiaa perinpohjaisemmin päätyen korostamaan yhtäläisyyksiä pikemminkin kuin eroavuuksia. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985.

<sup>20</sup> Messaris 1994, 20.

Näistä kolme ensimmäistä eivät ole lainkaan mukana valokuvan syvyyden hahmottamisessa ja vain kaksi ensimmäistä eivät voi olla synnyttämässä syvyytsvaikutelmaa elokuvassa – joskin liikeparallaksin suhteen katsojan on totuttauduttava siihen, että hän itse ei liiku ja vaikka liikkuisikin, se ei vaikuta syvyytsvaikutelmaan. Pantakoon myös merkille, että valokuvallisen syvyyden hahmottamisessa ei ole mukana mitään näistä poikkeavaa erityisesti valokuvallista koodia.

Länsimaisessa maalaustaiteessa on renessanssista saakka käytetty kolmea geometrasta tapaa hahmottaa syvyyttä, jotka perustuvat analogiaan luonnollisen havaitsemisen kanssa: 1) Etääntyvien linjojen näennäinen kohtaaminen katoamis pisteessä; 2) kokovaikutelman ja etäisyyden käänteinen suhde; 3) suhde etäisyyden (horisontaalisella tasolla) ja korkeuden (visuaalisessa kentässä) välillä. Täysin fotomekaanisista syistä johtuen nämä ilmenevät myöskin valokuvassa, joskin optiikkaa voi käyttää saamaan aikaan myös vääristymiä.<sup>18</sup> Näistä tekijöistä muodostuu vaikutelma perspektiivistä.

Myöskään perspektiiviä ei pitäisi mieltää koodiksi, ei edes *vahvassa mielessä* konventioksi. Se on vähiten mielivaltaisen tapana representoida tilaa ihmisen näköaistia varten sillä se tarjoaa tarkempaa informaatiota tilasta ja esineiden tilallisista suhteista kuin mikään muu kuviteltavissa oleva tapa representoida tilaa kaksiulotteisella pinnalla. Tähän se yltyä siksi, että siinä pyritään maksimaalisesti vetoamaan syvyyden hahmottamisen luonnollisessa näkemisessä mahdollistaviin tekijöihin. Kun keskiaikaisessa maalauksessa esitetään henkilöiden koko heidän sosiaalisen asemansa mukaan, tämä heijastaa tiettyä todellisuuden tasoa mutta abstraktimpaa ja itsessään konventionalisempaa kuin fyysinen tila. Lineaarisen perspektiivin mukainen tilan representaatio tapahtuu pikemminkin luonnollisten fysikaalisten tekijöiden synnyttämien aistivaikutelmien kuin kulttuuristen koodien perusteella. Kyseessä on kognitiivinen prosessi, jota ei ole mitään syytä pitää kulttuurisidonnaisena vaan joka on osa yleisinhimillistä visuaalisen tilan aistimisen ja hahmottamisen prosessia.<sup>19</sup>

### Erityisesti elokuvallisten keinojen havaitseminen

Ekologinen elokuvateoria ei rajoitu pelkästään valokuvan tai elokuvallisen kuvan tarkastelemiseen. Vaikuttaa nimittäin myös siltä kuin analogia luonnollisen havaitsemisen kanssa pätsi myös osaan sitä, kuinka tietyt elokuvalliset keinot kuten kuva-vastakuva asetelmat mielletään. Messaris jopa väittää, että on ”sekä teoreettisin että empiirisin perustein syytä olettaa, että aika/tila transiitit elokuvassa ja televisiossa eivät laita näitä medioita ensi kertaa seuraavia sellaisten tulkinnallisten haasteiden eteen, joita monet näistä asioista kirjoittavat tutkijat pitävät itsestäänselvyyksinä”.<sup>20</sup> Asiaa voidaan lähestyä ”proxemiksen” käsitteen kautta. Kaikki havainnointi perustuu ihmisen vuorovaikutukseen ympäristönsä kanssa, ja tilallisten suhteiden hahmottaminen on keskeinen osa tätä, erityisesti suhteessamme toisiin ihmisiin. Edward Hall on jaotellut fyysisen etäisyyden neljään luokkaan: intiimi, henkilökohtainen sosiaalinen ja julkinen. Intiimi ulottuu vain lähietäisyyksille, alle puoleen metriin saakka, emme näe mitä toinen ihminen tekee koko ruumiillaan mutta erittäin tarkasti esimerkiksi hänen ilmeensä. Henkilökohtainen alue ulottuu edellisestä vähän yli metrin etäisyydelle, jolla on yhä mahdollisuus suoraan fyysiseen kosketukseen. Sosiaalinen etäisyys rajaa jo pois fyysisen

kosketuksen mutta säilyttää vielä tunnun kontaktista, kunnes kolmen neljän metrin etäisyys viittaa kontaktin puuttumiseen.<sup>21</sup> Erilaisissa ”pakko” tilanteissa kuten pienissä hississä skaala tietysti kutistuu mitä kompensoidaan esimerkiksi painokkaalla alas tai sivuun katsomisella.

Meyrowitz (1986) lanseerasi käsitteen ”paraproxemics” kuvatakseen kameratyötä, jonka vaikutus perustuu analogiaan näiden tosielämässä tapahtuvan tilallisen suhteutuksen kanssa. Ilmeisin tällainen keino on lähikuva, joka assosioidaan intimizeettiin ja fysikaaliseen läheisyyteen koska vaikutelma vastaa tosielämässä havaittua toisen ihmisen kasvojen suhteellista kokoa läheisessä kontaktissa.<sup>22</sup> Samaan tapaan alakulmaotos synnyttää vaikutelman vahvuudesta ja auktoriteetista epäilemättä koska on analoginen syvälle mieleemme juurtuneeseen lapsen perspektiiviin. Ylipäätään useimmilla kuvakooilla ja -kulmilla on jonkinlainen vastineensa normaalihavainnossamme. Tältä pohjalta ei ole ehkä sittenkään hämmästyttävää, ettei myöskään klassinen leikkaus normaalin kohtauksen sisällä aiheuta merkittäviä ongelmia kokemattomalla katsojalle, vaikka tietysti kokonaiskuvan muodostaminen osittaisista näkymistä vaatiiikin mentaalista aktiiviteettia.<sup>23</sup> Mutta ilmeisesti tuokin aktiiviteetti juontaa juurensa omaan tilalliseen orientoitumiseemme ja maailman visuaalisen hahmottamiseen, joka yhtä lailla on fragmenttien perusteella muodostettu mentaalinen konstruktio. Visuaalisen havainnon ”piilo abstraktiudesta” kertoo sekin, että esimerkiksi juostessamme emme koe visuaalisen kentän pomppivan (kuten alkeellisissa elokuvallisissa yrityksissä simuloida juoksevan henkilön näkökokemusta), sillä tätäkin kokemusta hallitsee viime kädessä kognitiivinen prosessi (meille on tiedostamattakin selvää, että maailma ympärillämme on paikallaan). Ja vaikka koemmekin visuaalisen kentän katkeamattomana jatkumona, tosiasiaa esimerkiksi normaali päänkääntäminen rävyttää eteemme uuden visuaalisen kentän havainnon kannalta aivan yhtä ”yllättäen” kuin elokuvallisessa leikkauksessa. Molemmissa tapauksissa hahmottaminen pitkälti aikaisemmille tiedoille ja kokemuksille, jopa siinä määrin, että niiden myötä syntyneet ennakkokäsitykset saattavat johtaa havaintoa harhaan.<sup>24</sup>

Päällisin puolin saattaa kuulostaa hieman paradoksaaliselta, että elokuvaa ensi kertaa katsovan kokemukseen pätee tavallaan sama kuin siihen tosiasiaan, että varsin kokeneetkaan katsojat eivät välttämättä ole erityisen tietoisia leikkauksesta (jos normaalin katsomiskompetenssin omaavalle koeyleisölle näytetään elokuvakatkelta ja kysytään montako leikkausta siinä oli, he lähes kategorisesti arvioivat ronskisti alaspäin). Mahdollisen alkuhämmennyksen jälkeen se mihin huomio keskittyy molemmissa tapauksissa on sisältö, ennen kaikkea *paikan* (erotuksena abstraktista tilasta) ja toiminnan hahmottaminen. Jos nämä ovat tuttuja katsojan kulttuuristen tietojen perusteella, tavanomainen elokuvallinen syntaksi on helposti ohitettavissa. Kohtauksien väliset suhteet saattavat aiheuttaa jonkin verran ongelmia, jos niihin johdatetaan spesifisti elokuvallisin keinoin kuten ristikuvien kautta eikä siirtymää ole muutoin tuotu esille esimerkiksi esittelyotoksen (establishing shot) avulla. Mutta nämä ovat sikäli marginaalisia ilmiöitä, että klassinen kerronta (määritelmällisesti suorastaan) pyrkii nimenomaan maksimaaliseen selkeään kerrontaan.

Niinpä esimerkiksi leikkaus liikkeen mukaan on elokuvallisen esittämisen tapa, jonka ideana on säilyttää mahdollisimman selkeänä *vaikutelma* henkilön liikkeestä. Katsoja kiinnittää huomionsa sisältöön (esimerkiksi henkilö nousemassa ylös tuolista) ei muotoon (leikkauksella vaihdetaan

<sup>21</sup> Anne Marie Seward Barry, *Visual Intelligence. Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication*. New York: State University of New York Press 1997, 115.

<sup>22</sup> Messaris 1994, 33.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 15.

<sup>24</sup> Barry 1997, 15-16.

<sup>25</sup> Messaris 1994, 81.

<sup>26</sup> Ibid., 96.

<sup>27</sup> David Bordwell, "Convention, Construction, and Vision". Teoksessa David Bordwell ja Noël Carroll, *Post-Theory. Re-Constructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1995, 95.

<sup>28</sup> Ibid., 97. Puhtaasti strategisista syistä ja antropologisen tunteksen vähäisyydestä johtuen olen hieman lisännyt varauksia tähän. En kuitenkaan osaa kuvitella, että löytyisi kulttuureja, joissa kasvokkain kohtaamisia ainakin hierarkkisesti samanarvoisten ihmisten välillä ei olisi. Pikemminkin vaikuttaa siltä, että kyseessä on sanan vahvassa merkityksessä luonnollinen tapa kohdata toinen olio, jolla on myös suoraan eteenpäin suuntautuvat silmät – eläimetkin saattavat pysähtyä katsomaan toisiaan "kasvoista kasvoihin". Tässä suhteessa kohtaaminen esimerkiksi kanin kanssa saattaa olla paljon hämmäntävämpää.

<sup>29</sup> Ibid., 98-99.

kuvakokoa tavalla, joka synnyttää mahdollisimman tasaisen liikevaikutelman). Messaris toteaa, että tämä keino itse asiassa eliminoi koodauksen tarpeen – miksi koodata jotakin, joka on selvää muutenkin.<sup>25</sup> Mutta mikä vielä merkittävämpää, kontekstin tuntemus kompensoi jopa hyvinkin radikaalisti elliptistä kerrontaa. Tutkimukset kansojen parissa, joilla ei ole aikaisempaa kokemusta elokuvasta tai televisiosta viittaa siihen, että edes rinnakkaisleikkauksen tai takaumien kaltaiset kerronnalliset keinot eivät aiheuta merkittäviä ymmärtämisvaikeuksia, mikäli käsiteltävä aihepiiri on tuttu.<sup>26</sup>

Bordwell on korostanut, että konventionaalisuus ei tarkoita samaa kuin mielivaltaisuus (arbitraarisuus). Esimerkiksi tietyt esittämisen tavat tuntuvat kehittyvän varsin samaan tapaan erilaisissa kulttuuriyhteisöissä johtuen yksinkertaisesti siitä, että jotkut esittämisen tavat ovat mielekkäämpiä kuin toiset. Useimmat visuaaliset efektit elokuvassa ovat Bordwellin mukaan välittömästi hahmotettavissa. Tällaisia ovat hänen mukaansa useimmat transiitot kuten ristikuvat ja häivytykset, useimmat näyttelemistyylit; useimmat tyylilliset keinot ja keksinnöt kuten ristiinleikkaus tai monimutkaiset kameraliikkeet. Edelleen klassisen kerronnan kohtaukset ovat verraten helposti hahmotettavissa dramaturgisina yksikköinä, koska esimerkiksi häivytyksistä on selvä merkki jonkinasteisesta katkeamasta elokuvan jatkumosta. Niinpä Bordwell päätelee, että "sikäli kun elokuvassa on "koodeja", ne ovat enimmäkseen tällaisia hyvin helposti omaksuttavia - eli siis merkittävästi erilaisia koodeja kuin kielisysteemejä hallitsevat".<sup>27</sup> Tähän on tietysti lisättävä, että tokihan elokuvan voi tehdä vaikeaksi esimerkiksi luomalla (sanan vahvassa merkityksessä) sisäisiä koodeja, joiden tunnistaminen on välttämätöntä elokuvan ymmärtämiselle.

Havainnollistaakseen väittämänsä Bordwell esittää artikkelissaan "Convention, Construction, and Vision", että kuva/vastakuva asetelmia voidaan tarkastella elokuvallisena keinona, joka perustuu arkikokemukseen kahden ihmisen kasvottaisesta kokemuksesta. Tätä voitaneen pitää suhteellisen universaalisenä ilmiönä, tuttuina kutakuinkin kaikissa kulttuureissa ja kaikkina aikoina.<sup>28</sup> Jos jollakulla ei olisi kokemusta tällaisista kohtaamisista, kuvavastakuva-asetelmat vuorotteluineen ja katseineen todennäköisesti jäisivät hänelle epäselviksi. Mutta kun tällainen luonnollisen maailman tilanne on tuttu, on myös kuva/vastakuva elokuvallisena keinona, vaikka se ymmärrettäänkin konstruktioksi (emme siis oletta katsojan samastuvan kameraan tai sen katseeseen), analogian pohjalta välittömästi tunnistettavissa kahden ihmisen välisen kasvokkain kohtaamisen representaatioksi.<sup>29</sup>

Kaikilla elokuvallisilla keinoilla ei tietenkään ole kuin korkeintaan summittainen vastine luonnollisissa havainnoissa. Jos henkilö katsoo huoneen poikki jotakuta, ja tämä näytetään lähikuvassa (kuten Viscontin elokuvassa *Kuolema Venetsiassa* (*Morte a Venezia*, Italia 1971) Aschenbachin katsellessa puolalaispoika Tadziota), tämä toimii lähinnä *merkinä* huomion keskittymisestä johonkin visuaalisen ympäristön yksityiskohtaan. Äkillinen zoomaus kohteeseen taas ei ainoastaan toimi merkinä, vaan kiinnittää myös huomion käytettyyn keinoon. Monia muitakin subjektiivisia havaintoja voidaan välittää tavoilla, jotka ovat jossakin analogian ja merkin välissä, hyvänä esimerkkinä punaisella filterillä toteutettu sokaistuminen Hitchcockin *Takaikkunassa* (Rear Window, USA 1954).

Ajatus kaiken merkityksenannon konventionaalisuudesta täytyy suhteuttaa siihen, missä määrin erilaisissa hahmottamisprosesseissa on kyse



jonkin representaation lajin konventioita perimmäisemmistä mentaalisisista prosesseista. Esimerkiksi luonnollisella kielellä operoiminen opettaa käsittelemään hyvinkin monimutkaisia temporaalisia suhteita. Tämä vuorostaan perustuu kognitiivisille taidoille, jotka ilmeisesti eivät ole sidoksissa kieleen, vaan toimivat abstraktimpien skeemojen tasolla, josta ne ovat yleistettävissä eri representaation tapoihin. Ja ennen kaikkea nämä skeemat liittyvät elimellisesti kykyymme ylipäätään orientoitua maailmaan. Maailma lienee materiaalisesti olemassa (mitä se sitten tarkoittaaakin), mutta se avautuu tietoisuudellemme vain mentaalisenä konstruktiona. Esimerkiksi vaikutelma tilasta syntyy erillisistä ja osittaisista näkymistä, jotka saamme katsellessamme eri suuntiin maailmaa ympärillämme kohdasta, jossa kullakin ajan hetkellä satumme olemaan. Klassinen elokuvakerronta tarjoaa mahdollisuuden hahmottaa diegeettistä tilaa pitkälti analogisella tavalla, joskin tietysti monien kerrontaan liittyvien konventioiden ehdollistamana (esimerkiksi kerronnan sitoutuminen näkökulman vaihteluihin).

<sup>30</sup> Nichols 1981, 11.

<sup>31</sup> Ibid., 24.

<sup>32</sup> Ibid., 25.

<sup>33</sup> Ibid., 26.

### Maailma ja elokuva teksteinä?

Perimmiltään ajatus analogiasta elokuvan ja todellisuuden havaitsemisen välillä ei tietenkään ole uusi, ja jopa monet suhteellisen psykostruktuurisesti orientoituneista tutkijoista ovat kiinnittäneet huomionsa näihin seikkoihin jo aikaa sitten. Bill Nichols kirjassaan *Ideology and the Image* käsittelee elokuvan ja maailman havaitsemista nimenomaan kysymyksenä samojen koodien käytöstä, tehden kuitenkin selvän eron ikonisten visuaalisten merkien ja kielen arbitraaristen merkkien välillä.<sup>30</sup> Nichols näkee keskeisen eron maailman ja valokuvan havaitsemisessa siinä, että ”toisin kuin fyysinen maailma (luonnollisessa olotilassaan) kuva on aina jossakin määrin merkityksellinen”, koska siitä on luettavissa sen työstämisen jäljet.<sup>31</sup>

Nicholsin huomio on sikäli odottamaton (ja ehkä vain huonosti artikuloitu), että hän jättää siinä syrjään jo tekemänsä huomion luonnon ja valokuvan hahmottamisen analogisuudesta. Miksi enää puhua mistään oletetusta luonnollisesta olotilasta, kun ollaan jo päästy siihen, miltä maailma ihmisen silmissä vaikuttaa? Fenomenologian kannalta taas (ja tästä ei ole kognitiopsykologiakaan kaukana) Nicholsin väittämään on todettava, että visuaalinen maailma avautuu meille ihmisille aina ja primääristi inhimillisellä tavalla merkityksellisenä. Ympäristö hahmottuu meille sen mukaan, miten se suhteutuu omaan maailmassa olemiseemme (joka vastavuoroisesti määrittyy maailman mukaan). Tämä suhteutuminen tapahtuu skaalalla, joka ulottuu tuosta primääristä maailmassa olemisesta kulttuuriseen orientoitumiseemme saakka. Valokuvien merkitykset hahmottuvat osittain tämän, osittain valokuvan ottamisen ja työstämisen kautta tapahtuneen aksentoinnin mukaan, osittain sen mukaan, kuinka tietoinen katsoja on näistä painotuksista. Itse asiassa perimmiltään juuri tätä Nichols tuntuu ajavan takaa: ”Käännämme aistivaikutelmia informaatioksi ja prosessoimme tätä informaatiota koodien puitteissa ylläpitääksemme merkityksellistä dialogia tai suhteita itsemme ja ympäristömme välillä.”<sup>32</sup> Taustalla on ajatus ympäristöstä tekstinä, ”jota pitää lukea aivan kuin mitä tahansa muuta tekstiä”.<sup>33</sup> Nicholsin mukaan vain tämän ansiosta voimme ylipäätään olla mielekkäissä suhteissa ympäristömme kanssa, sillä tämä mahdollistaa havaintodatan valikoitumisen meille relevantilla tavalla.

<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini, "The Written Language of Reality". Teoksessa Pier Paolo Pasolini, *Heretical Empiricism*. Ed. Louise K. Barnett. Transl. Ben Lawton ja Louise K. Barnett. Bloomington: Indiana University Press 1988, 198.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 204.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 205-206.

<sup>37</sup> Pasolini 1988, 224-225. Pasolini tunnustaa tuntevansa "hallusinaatiomaista, infantiilia ja pragmaattista rakkautta todellisuutta kohtaan", jossa on jopa oidipaalisia sävyjä. "Maailma ei näytä minusta muulta kuin isien ja äitien totaliteetiltä, joita kohtaan tunnen tunteiden absoluuttista kauhua, joka syntyy kunnioittavasta arvostuksesta ja tarpeesta rikkoa tuo arvostava kunnioitus jopa väkivaltaisten ja skandalisoivien häväistysten kautta."

<sup>38</sup> Koskien elokuvatutkijoiden häkellyttävän sitkeää pitäytymistä jälkikuvateoriaan ks. Joseph and Barbara Anderson, "The Myth of Persistence of Vision Revisited". *Journal of Film and Video*, Vol 45, no 1 (Spring 1993), 3-12.

<sup>39</sup> Joseph D. Anderson, *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press 1996, 58-60; Nichols 1981, 293-301 (Liite A). Andersonin mallissa on hieman erilaisia painotuksia kuin Nicholsin yhdessä Susan J. Ledermanin esittämässä. Hän esimerkiksi pitää *phi*-ilmiötä vääränä selityksenä elokuvan liikevaikutelmalle kun taas Nichols ja Lederman toteavat tätä nimikettä käytettävän

Ajatusta siitä, kuinka meidän on opittava lukemaan visuaalista maailmaa, voidaan tarkastella metaforana, joka rinnastuu mielenkiintoisella tavalla Pier Paolo Pasolinin käsitykseen elokuvasta "todellisuuden kirjoitettuna kielenä". Pasolinin lähtökohtana on ajatus inhimillisestä toiminnasta ihmiskunnan ensimmäisenä ja tärkeimpänä kielenä.<sup>34</sup> Pasolinin näkemys todellisuudesta eräänlaisena representaationa menee tavallaan huomattavasti pidemmälle kuin Nicholsin:

Todellisuudessa teemme elokuvaa elämällä, olemalla olemassa, siis toimimalla. *Kaikki elämä toimintojensa kokonaisuudessa on luonnollista, elävää elokuvaa; tässä mielessä, se on kielellinen vastine puhutulle kielelle sen luonnollisessa ja biologisessa merkityksessä.* Siispä, elämällä representoimme itseämme, ja huomioimme toisten representoivan itseään. Inhimillisen maailman todellisuus ei ole mitään muuta kuin tämä kaksoisrepresentaatio, jossa olemme sekä näyttelijöitä että katsojia: jättiläismäinen happening, jos saa sanoa.<sup>35</sup>

Ja tästä todellisuuden kielestä ja noista "elokuvallisista monologeista" mielessämme (unet ja muistot) myöskin elokuva itse syntyy. Pasolinin visiossa elokuva suhteutuu todellisuuteen niin kuin kirjoitettu kieli puhuttuun kieleen: "Elokuvan kieliopin perusta ja määräytyneisyys on se tosiasia, että elokuvan kielen minimaaliset yksiköt ovat todellisuuden reproduoidut objektit, muodot ja toiminnat, joista on tullut signifierin vakaat, perustavaa laatua olevat elementit." Näin ollen elokuvallinen ilmaisu, toisin kuin kirjoitettu tai puhuttu kieli, ei ole vain symbolista, sillä se "muodostaa paralleelin todellisuuden kanssa, jota se ilmaisee".<sup>36</sup> Pasolinin mukaan elokuva representoi todellisuutta todellisuuden avulla ja on siten "todellisuuden kirjoitettu ilmentymä". Hän päätyykin puhumaan "todellisuuden semiotiikasta", joka perustuu "kineemeille", esineiden kuville, jotka ovat meille tuttuja todellista maailmaa koskevan tuntemuksemme perusteella.<sup>37</sup>

Pasolinin näkemys on erityisen mielenkiintoinen aiheemme kannalta, sillä semioottisuudessaankin se tulee tavallaan ennakoineeksi ekologista elokuva-teoriaa ja luo saman tien synteisiä noiden kahden välille. Hänen mallinsa on ymmärrettävä metaforisesti, mikä saattaa heikentää sen analyyttistä sovellettavuutta mutta ei välttämättä sen heuristista arvoa. Siihen on ainakin vahvasti sisäänrakennettu ajatus elokuvan ominaislaadusta representaation muotona, joka on semioottinen mutta samalla omalaatuisella tavalla vetoaa tapaamme hahmottaa maailmaa ympärillämme.

Mutta kaiken tämänkin huomioon ottaen elokuvan kuva on silti illuusio ... vai onko? Ainakin on purettava lopullisesti eräs vanha myytti, joka on lähes yhtä vanha kuin elokuvateoria itse.

### Liikkeen havainnointi elokuvassa

Elokuvan synnyttämän liikevaikutelman väärin selittäminen on yksi noloimpia lukuja elokuvatutkimuksen historiassa. Idea "jälkikuvasta" metaforisine ulottuvuuksineen on ilmeisesti ollut niin mielikuvituksen vetoava, että monet huippututkijatkaan eivät ole huomanneet havaintopsykologien hylänneen tämän teorian jo vuosisadan alkupuoliskolla – myös Hugo Münsterberg ilmaisi skeptisyytensä tämän selityksen suhteen.<sup>38</sup> Moderni selitys elokuvan synnyttämälle liikevaikutelmalle on, että kysymys on kahden havaintoappa-

raattimme ominaisuuden yhteisvaikutuksesta. Ne ovat kynnystiheys, jota suuremmalla taajuudella tulevan informaation havaintoapparaattimme mieltää yhtenäiseksi (jos valo välkkyä kyllin nopeasti havaitsemme vain yhtenäisen valon) sekä taipumuksemme mieltää hyvin lähekkäisissä näkökentän pisteissä tapahtuva muutos liikkeeksi.<sup>39</sup>

Todellisen liikkeen havaitseminen perustuu sille, että kappale liikkueensa näkökentän poikki jatkuvasti peittää ja paljastaa taustana näkyvää tilaa. Elokuvallisen liikkeen pohdiskelun kannalta onkin mielenkiintoista, että kun mainitut kaksi tekijää vaikuttavat yhdessä, ei havaitsemisen kannalta ole taaskaan olennaista eroa sen välillä, katsotaanko todellisessa maailmassa tapahtuvaa vai valkokankaalla ilmenevää liikettä. Aivot eivät yksinkertaisesti pysty erottamaan 24 ruudun sekuntitahdilla eteemme projisoitavissa kuvissa tapahtuvia vähittäisiä muutoksia muuta kuin mieltämällä ne yhtenäiseksi liikkeeksi. Näin elokuva-apparaatti tavallaan hyödyntää havaintoapparaattimme kapasiteetin rajallisuutta. Jotkut tutkijat kuten Gregory Currie ja Grodal toteavat jopa, että elokuvan liikkeen havaitsemisessa ei ole kysymys illuusiosta sen enempää kuin esineiden tunnistamisessa kuvassa! Molemmissa tapauksissahan representaation ja todellisuuden havaitseminen tapahtuu samalla tavalla.<sup>40</sup> Currie korostaa, että värien havaitsemisen tapaan elokuvallisen liikkeen havaitseminen on ”reaktiosidonnainen” ominaisuus (response-dependent property).<sup>41</sup> Väri ei ole sinänsä fyysikaalinen ominaisuus, vaan tietty värivaikutelma syntyy, kun ihmisen silmä (tarkemmin sanoen: sen tietyn tyyppiset reseptorit) aistii tietyn taajuista sähkömagneettista säteilyä. Elokuvallisen liikkeen mieltäminen on täysin analoginen prosessi, joten voidaan perustellusti väittää, että kyseessä ei ole illuusio sen enempää kuin värin mieltäminen on illuusio.

Laajemmin tämä väittämä liittyy Currien esityksessä ”havaintorealismi” käsitteeseen, joka selittää miksi elokuvan kuva vaikuttaa ihmisestä niin todenkaltaiselta (voisi kuvitella toisenlaisella visuaalisella apparaatilla varustetun olennon, joka kykenisi erottamaan pika pikaa toisiaan seuraavat kuvat, mutta ei mieltäisi mitään liikettä).<sup>42</sup> Currie tekee eron kahdenlaisten illuusioiden, kognitiivisten ja havaintosidonnaisten välillä. Kognitiivisissa illuusioiden saati on jonkinlaisen harhaluulon vallassa ja illuusio on ainakin periaatteessa voitettavissa. Optiset illuusioiden sijaan synnyttävät virhehavainnon, jota mieli ei pysty korjaamaan, vaikka tunnistaisikin vaikutelman vääräksi (erisuuntaiset nuolenkärjet kahden viivan päissä saavat yhtäläisiksi tiedetyt viivat näyttämään eri pituisilta). Ne ovat ”kognitiivisesti läpätunkematomia”.<sup>43</sup> Elokuvallisen liikkeen havaitseminen kuuluu tähän kategoriaan, koska emme normaaliprojisoinnissa voi olla havaitsematta liikettä, vaikka tiedämmekin asian todellisen tilan.<sup>44</sup>

Eräs toinen elokuvan ekologisti, Joseph Anderson, pureutuu samoihin kysymyksiin kirjassaan *The Reality of Illusion - An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Hänen määritelmänsä mukaan illuusio syntyy ”kun visuaalinen systeemi, seuraten omia sisäisiä sääntöjään, päätyy havaintoon, joka on virheellinen verrattaessa sitä fyysiseen todellisuuteen”.<sup>45</sup> Elokuvallisen havaitsemisen mahdollistavat biologisen kehityksemme kautta muovautuneet kognitiiviset ja perseptuaaliset kyvyt, jotka ikään kuin ylijäämänä mahdollistavat tietyt välittömästi toiminnasta ja ympäristöön orientoitumisesta riippumattomat ominaisuudet kuten taiteesta ja keinotekoisista liikevaikutelmista nauttimisen.<sup>46</sup>

sekä katonnimikkeenä useista eri liikevaikutelmia synnyttävistä ilmiöistä että siitä erityistapauksesta, jossa esimerkiksi perättäin syttyvät lamput valotaloussa synnyttävät liikevaikutelman. Heidän *beta*-ilmiöksi kutsutun vastaava pääpiirteisään Andersonin esitystä, joskin tarkkaa vertailua haittaa heidän käsitteistönä erilaisuus. Nähdäkseni Andersonin tekemä erottelu lyhyen ja pitkätähtäimen liikevaikutelmien välillä vastaa Nicholsin ja Ledermanin erottelua *beta*- ja rajatun *phi*-ilmiöiden välillä. Ero on siinä, että siinä missä valotaloun erilliset valopisteet voidaan erottaa liikevaikutelmasta huolimatta erillisinä pisteinä, elokuvallisen samoin kuin luonnollisen liikkeen havaitsemisessa mieltetään yhden ajallisesti jatkuvan kappaleen liikkuvaa taustaa vasten. Andersonin korostaa myös huomattavasti enemmän elokuvan synnyttämän liikevaikutelman ja todellisen liikkeen havaitsemisen yhtäläisyyttä kuin Nichols, joka sympatisesti joskaan ei kriittikittömästi siirry käsittelemään Baudryn lacanilaista teoriaa siitä, kuinka elokuva jo perusteknologiallaan kieltää eroavaisuudet ja tarjoaa täyteyden vaikutelman siten mahdollistaen katsojalla ”vastavuoroisesti (imaginäärisen) subjektin ykseyden.” Nichols 1981, 300.

<sup>40</sup> Grodal 1994, 58.

<sup>41</sup> Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, 31-32.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 329.

<sup>43</sup> Gregory Currie, "Film, Reality, and Illusion". Teoksessa Bordwell & Carroll 1995, 333-334.

<sup>44</sup> Ibid., 338. Tämä ero on nähtävissä myös alaviitteessä 39 kuvatun lyhyen- ja pitkäntähtäimen liikevaikutelmien välillä.

<sup>45</sup> Anderson 1996, 15.

<sup>46</sup> Ibid., 22.

<sup>47</sup> Kendall L. Walton, "On Pictures and Photographs". Teoksessa Richard Allen & Murray Smith (ed.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press 1997, 68. Waltonin idean voi mieltää olevan lähellä "willing suspension of disbelief" -näkemystä (sikäli kuin on mahdollista päästä jonkinlaiseen yksimielisyyteen siitä, mitä tämä oikein tarkoittaa).

<sup>48</sup> Richard Allen, "Looking Motion Pictures", teoksessa Allen & Smith 1997, 91-92.

<sup>49</sup> Richard Allen, *Projecting Illusion. Film Spectatorship and the Impression of Reality*. New York: Cambridge University Press 1995, 109-111.

## Mikä elokuvassa on illuusiota ja millä tavoin?

Entä miten kaikki nämä havainnot vaikuttavat käsityksemme elokuvasta ylipäätään illuusiona tai ainakin jonakin illuusionomaisena? Tuskinpa kukaan enää kuvittelee, että katsoja naivisti erehtyisi pitämään elokuvan diegeettistä tilaa todellisenä. Sen sijaan Kendall Waltonin on esittänyt, että niin dokumentaarisen kuin ei-dokumentaarisen kuvan katseluun liittyy kuvassa näkyvän *ikään kuin* todellinen näkeminen. Luokkakuvaa katsellessani en miellä katselevani kuvia luokkatovereistani, vaan katselevani heitä itseään kuvaushetkellä. Fiktioyhteydessä taas *olen katsovinani* todellisia tapahtumia edessäni. Kysymys ei siis ole pelkästään valokuvan oletetusta läpinäkyvyydestä, sen kyvystä toimia lähestulkoon näkemisen jatkeena samaan tapaan kuin kiikarit toimivat tapahtumishetkeen sidottuna näkemisen jatkeena, vaan valokuvien todellisen katselun yhdistymisestä tällaiseen "kuviteltuun näkemiseen".<sup>47</sup>

Richard Allen on kiirehtinyt kiistämään tämän ajatukseen artikkelissaan "Looking at Motion Pictures". Hänelle riittää pelkkä fyysinen katsominen. Hän on samaa mieltä Waltonin kanssa siitä, että tapa jolla katsomme maalauksia eroaa tavastamme katsoa valokuvia, sikäli että jälkimmäisessä on kyse jostakin primäärimmästä kuin pelkästä tunnistamisesta. Tästä hän etenee tekemällä hiuksenhienon eron valokuvan pinnan ja paperin, jolle kuva on painettu, pinnan välillä. Hän korostaa, että päinvastoin kuin maalauksia katsellessa, on erittäin vaikea keskittyä valokuvan pintaan, ellei se ole erityisen rakeinen tai muuten etulaisitettu. Vielä vaikeampaa se on Allenin mukaan normaalissa (ei avantgardistisessa) elokuvassa, jossa kuvalla ei ole lainkaan pintaa erotuksena valkokankaan pinnasta. Tämä on Allenin mielestä valo- ja elokuvan läpinäkyvyyden syy, ei se, että "ikään kuin" näkisimme siinä kohteen itsensä. Sekä Waltonin että Allenin malleissa kysymys koodeista ja konventioista on sivuutettu jopa siinä määrin, että enää ei puhuta edes ikonisuudesta vaan todellakin välineistä, jotka toimivat suoraan näkemisen jatkeena.<sup>48</sup>

Kirjassaan *Projecting Illusion* Allen kyllä korostaa, että elokuvaa katsoessamme antaudumme *projektiiviselle illuusiolle* yhtenäisestä maailmasta, jonka tunnumme näkevän ja kuulevan suoraan. Sen sijaan emme ole tietoisia esi-filmillisistä tapahtumista, jotka on kuvattu tietyllä tavalla ja leikattu tietyksi kokonaisuudeksi.<sup>49</sup> Tässä hän seuraa Messariksen ynnä muiden tutkimustuloksia elokuvan havaitsemiseen liittyen. Mutta viimeistään tässä vaiheessa on otettava huomioon, että vähääkään kompleksisemmän fiktion hahmottaminen edellyttää ymmärrystä siitä, kuinka elokuvalla taiteellisena kokonaisuutena on annettu tietty muoto, jonka kautta sen sisältö hahmottuu. Mukaan tulevat sellaiset katsomiskompetenssiin liittyvät tekijät kuin yleisten kerronnallisten, erityisesti elokuvallisten ja esimerkiksi lajiytypillisten konventioiden tuntemus sekä tuntuma siihen, millaisia uutta luovia ilmaisukeinoja on odotettavissa. Valtavirtaelokuvankin katsoja saattaa olla tietoinen siitä, että hänelle ei aina näytetä sitä, mitä hän välittömästi haluaisi tietää, vaan tarinatietoa saatetaan pantata siirtymällä toiseen tarinan linjaan, rajaamalla jännittävä tai kiehtova tapahtuma kuva-alan ulkopuolelle jne. Ja vaikka kuvan, liikkeen ja kerronnan hahmottaminen perustuu pitkälti samoille mekanismeille kuin luonnollinen havaitseminen, elokuva myös käyttää näitä kykyjämme aivan toisenlaisten vaikutelmien aikaansaamiseksi, jotka katsoja enemmän tai vähemmän tietoisesti mieltää tietyin

elokuvallisin keinoin synnytyiksi merkeiksi (jokin elokuvallinen elementti viittaa johonkin asiantilaan ) Tässä mielessä elokuva on viime kädessä semioottinen konstruktio, joka vain tietyillä havaitsemisen primääritasoilla toimii vahvan audiovisuaalisen todenkaltaisuuksensa varassa.

*Kiitokset Kimmo Laineelle, Göte Nymanille, Pasi Nyyssöselle ja Boris Vidovicille korjauksista, kommentteista, vinkeistä ja kiehtovista keskusteluista.*