

män” viimeistä kohtaa, teknisten keinojen taloudellisuutta vastaan: menetelmän taloudellisuus oli vain tietoista silmänlumetta, kuten sitä oli todellisuuden lavastaminen studioon. Itse asiassa neorealismi pyrki lujittamaan elokuvainstituutiota, pyyhkimään pois fiktion esittämisen jäljet. Menetelmä oli siis hyvin ”klassinen”, kuten olemme jo nähneet perinteisen fiktioelokuvan yhteydessä. Jos taas otetaan esiin tarinan epädraamaattisuus ja oletetaan, että neorealistinen elokuva hylkää tietyn näyttävyyden ja omaksuu hitaamman toimintarytmin, se yhtä kaikki turvautuu fiktion, jossa yksilöt ovat henkilöihahmoja, vaikkapa vain tyyppitellessään jonkin sosiaalisen representaation pohjalta, jonka lähtökohdissa ei ole oikeastaan mitään realistista: laitapuolen eläjä, mallityöläinen, sisilialainen kalastaja... Jos toisaalta näiden henkilöihahmojen luonnehdinta muuttuikin, heidän funktionsa säilyvät aina samoina: lähtipä sankari etsimään varastettua polkupyöräänsä tai yrittäpä hän pelastaa atomisalaisuuden vihollisen vakoilijalta, aina on kysymys ”etsimisestä”, joka seuraa ”ilkityötä”, joka puolestaan on aikaansaanut häiriön ”alkutilassa”. Fiktio näyttää realistisemmalta vain sikäli kuin se pyrkii olemaan vähemmän ”ruusuinen” (kansanomaisuus, yhteiskunnallinen aihe, pessimistinen loppu) ja toisaalta kieltäytyy tietyistä konventioista. Mutta tietysti tämä luopuminen johtaa lopulta uusien konventioiden syntyyn.

Bazinin innostus tätä ”uutta” elokuvan muotoa kohtaan vie hänet joltiseenkin liioitteluun, kuten Vittorio De Sican *Polkupyörävarkaan* (1948) yhteydessä: ”Ei enää näyttelijöitä, ei enää tarinaa, ei enää ohjausta, siis lopultakin todellisuuden täydellinen esteettinen illuusio: ei enää elokuvaa”. Tämä ”ei enää elokuvaa” on ymmärrettävä vain halventavana muunnelmana ilmauksesta ”se on elokuvaa”, toisin sanoen representaatiosta, jonka konventiot ovat käyneet liian ilmeisiksi ollakseen hyväksyttävissä ja ”luontevia”, jolloin niistä sellaisina oli luovuttava. Samassa katsannossa koitti piankin aika, jolloin neorealismi itsekin alkoi näyttää ”elokuvalta”. Osuvammalta näyttää kenties Bazinin eräs toinen lausunto: ”Elokuvalliset tyyliä voidaan luokitella, ellei peräti panna arvojärjestykseen sen mukaan millaista todellisuuden voittoa ne edustavat. Nimitämme siis realistiseksi jokaista ilmaisujärjestelmää, jokaista kerrontamenetelmää, joka pyrkii saamaan näkyviin enemmän todellisuutta valkokankaalla”. Tämä määritelmä vaatii kuitenkin sen täsmennyksen, että tätä ”enempää todellisuutta”

ei arvioida suhteessa siihen konventioiden järjestelmään joka samalla tuomitaan aikansa eläneeksi. ”Todellisuuden voitto” ei merkitse vain konventioista luopumista, vaan tämä luopuminen kulkee käsi kädessä uuden konventiojärjestelmän synnyn kanssa, kuten edellä olemme tuoneet ilmi.

Todenkaltaisuus

Todenkaltaisuus (vraisemblable) koskee sekä tekstin suhdetta yleiseen mielipiteeseen että muihin teksteihin, mutta myös tekstin kertoman tarinan sisäistä toimintaa.

Todenkaltaisuus ja yleinen mielipide

Todenkaltaisuus voidaan ensinnäkin määritellä suhteessaan yleiseen mielipiteeseen ja hyviin tapoihin: todenkaltaisuuden järjestelmä hahmottuu aina säädyllisyyden funktiona. Siksi uskottavana pidetään vain toimintaa, joka voidaan johtaa johonkin periaatteeseen, toisin sanoen johonkin niistä kangistuneista muodoista, jotka kategorisen imperatiivin asussa ilmentävät yleistä mielipidettä. Niinpä katsoja ei pidä mitenkään ällistyttävänä, että lännenelokuvan sankari kaiken muun unohtaen keskittyy takaa-ajamaan miestä joka on tappanut hänen isänsä, koska ”perheen kunnia on pyhä”, tai että rikoselokuvan salapoliisi vastuksista välittämättä yrittää sitkeästi löytää syyllisen, koska ”on vietävä loppuun se minkä on aloittanut”.

Tästä syystä todenkaltaisuus on eräs *sensuurin muoto*, koska se säädyllisyyden nimissä rajoittaa mahdollisten kertomusten tai kuvitteluvien diegeettisten tilanteiden määrää. Niinpä monet kriitikot ja katsojat pitivät kahta Louis Mallen elokuvaa epäuskottavina, koska niissä esiintyi paradoksaalisia henkilöihahmoja: tasapainoinen nuori äiti, joka vihki poikansa rakkauden salaisuuksiin (*Rakas sydän*, 1971) ja aivan nuori, samalla kertaa lapsekas ja häikäilemätön tyttö, joka työskenteli prostituoituna (*Pretty Baby*, 1978). Paradoksi on hyvin usein uskoton, koska se kulkee yleisen mielipiteen, *doxan*, vastavirtaan. Toki yleinen mielipide saattaa muuttua ja uskottavuus sen myötä.

Todenkaltaisuuden taloudellinen järjestelmä

Lisäksi todenkaltaisuus käsittää eräitä sääntöjä, jotka säätelevät henkilöiden toimintaa, niiden periaatteiden mukaan joihin ne ovat johdettavissa. Näillä säännöillä on yleisön hiljainen hyväksyntä, niitä ei koskaan selitetä ja niitä sovelletaan siten että tarinan suhde sitä hallitsevaan todenkaltaisuuden järjestelmään on ensisijaisesti mykkä suhde. Lännelokuvien lopputaistelu vastaa näitä hyvin ankaria sääntöjä, joita on kunnioitettava, jollei haluta yleisön pitävän tilannetta epäuskottavana tai ohjaa liian omavaltaisesti. Kuitenkaan ei mikään lännelokuvassa eikä todellisuudessa selitä, miksi sankarin on kuljettava yksin pääkatua pitkin ja odotettava että vastustaja vetää aseensa esiin.

Toisaalta todenkaltaiseksi arvioidaan se mikä on ennakoitavissa. Epäuskottavana pidetään sen sijaan sitä mitä katsoja ei mitenkään pysty ennalta arvaamaan, ei tarinan eikä periaatteiden kautta, ja ”epäuskottava” toiminta näyttää kertovan tahon mahtikäskyltä päämääriensä saavuttamiseksi. Jos esimerkiksi ei haluta, että pelastavan ratsuväen saapuminen intiaanien piirittämän maatilan avuksi näyttää epäuskottavalta, pidetään huoli siitä että kertomukseen sisällytetään muutamia kohtauksia, jotka osoittavat että linnoitus ei ole kaukana ja että sen komentaja on tapahtumien tasalla. Todenkaltaisuus on siis kiinni tarinan ja toiminnan sisäisistä vaikuttimista. Jokaisella diegeettisellä yksiköllä on niin ikään aina kaksinainen funktio: välitön ja määräaikainen funktio. Välitön funktio vaihtelee, mutta määräaikaisen funktion kuuluu hienovaraisesti ennakoida toista yksikköä, jolle se tarjoaa vaikuttimen.

Jean Renoirin *Yöperhosessa* (1931) Maurice haluaa kaikessa rauhassa selvittää välinsä naiseen, jota hän ylläpitää mutta joka pettää häntä. Sillä aikaa kun Maurice yrittää puhua järkeä, Lulu irrottaa paperiveitsellä paksun kirjan sivuja. Tämä toiminta on uskottavaa, koska Lulu on esitetty joutilaana: toisin sanoen hänen joutilaisuutensa motivoi sen että hän lukee sängyssä ja käyttää paperiveitsiä.

Maurice kuitenkin tuskastuu ja tappaa naisen paperiveitsellä; murha on uskottava sikäli että henkilöllä on siihen ”psykologisia” ja moraalisia syitä ja toisaalta sikäli että rikoksen ase löytyi ”sattumalta” ja ”luontevasti” tapahtumapaikalta. ”Kirjan sivujen leikkaamisen” välittömänä funktiona on osoittaa Lulun röyhkeys ja tyhjänpäiväisyys ja sen määräaikaisena funktiona on johtaa ”luontevasti” murhaan.

Jos diegesiksessä juuri syyt näyttävät määrävän seuraukset, niin kertomuksen rakenteessa juuri seuraukset määrävät syyt. Maurice ei tapa Lulu paperiveitsellä siksi että nainen käyttää sitä, vaan hän käyttää sitä siksi että hän on joutuva Mauricen murhaamaksi. Tätä tietä kertomus voittaa taloudellisuudessa, monista syistä. Se voittaa siinä ensinnäkin siksi, että kaksinaisen funktion kautta diegeettinen yksikkö on jollain tapaa käytössä kaksi kertaa yhden sijasta. Se voittaa siinä myös siksi että yksikkö voi olla ylimääräivä tai ylimäärätty: se voi tosiaan joko ennakoida kertomuksen jälkeensä tulevia yksiköitä tai liittyä itse edeltävien yksikköjen ketjuun. Se voittaa kääntämällä kerronnan määräytymisen seurauksesta syyhyn toisinpäin, diegeettiseksi motivaatioksi syyistä seuraukseen. Näin se saattaa muuntaa kerronnan luoman keinotekoisien ja mielivaltaisten suhteiden diegeettisten asioiden todenkaltaiseksi ja luonnolliseksi suhteeksi. Tässä katsannossa todenkaltaisuus on siis vain keino saada kertomuksen mielivaltaisuus luonnolliseksi, todelliseksi (siinä mielessä että se käy todellisesta).

Noudattaaksemme Gérard Genetten kaavaa: jos diegeettisen yksikön *funktio* on siinä mitä se palvelee, niin sen *motivaatio* on siinä mitä se tarvitsee funktion saalamiseksi. ”Läpinäkyvän” kertomuksen onnistuneimmista tapauksista ”todenkaltaisuus on sisään rakennettu ja ilmainen motivaatio”, koska yleisestä mielipiteestä ja sovituisista periaatteista riippuvaisena sen ei ole määrä näkyä kertomuksessa.

Todenkaltaisuus sarjavaikutuksena

Jos todenkaltaisuus määritellään suhteessa yleiseen mielipiteeseen tai periaatteisiin, se voidaan yhtä lailla (ja itsestään selvästi) määritellä suhteessa teksteihin, sikäli kuin näiden taipumus lähestyä toisiaan pyrkii aina ilmentämään yleistä mielipidettä. Elokuvan uskottavuus on paljon kiinni aikaisemmin tehdyistä elokuvista: uskottavana pidetään sitä mikä on jo ennen elokuvissa nähty. Edellä panimme merkille, että monissa tapauksissa paradoksi oli epäuskottava, mutta tämä on totta vain kun se esiintyy ensimmäistä kertaa tai ensimmäisiä kertoja: siitä lähtien kun sitä on toistettu monissa elokuvissa, se alkaa näyttää normaalilta, uskottavalta. Jos pitäydymme esimerkiksi henkilöhahmojen uskottavuuteen, niin jo näyttelijän ja henkilöhahmon vuoro-

vaikutusta käsiteltäessä havaitsimme, että jälkimmäisen uskottavuus riippui paljon edellisen aikaisemmista rooleista ja näin muotoutuneesta tähtikuvasta: Jean-Paul Belmondon tulkitsema kerrassaan uskomaton henkilöahmo Georges Lautnerin elokuvassa *Flic ou Voyou* (1978) ”pysyy koossa”, on uskottava vain siksi että Belmondo on esittänyt samantyyppistä henkilöä lukuisissa aikaisemmissa elokuvissa. Epäsosiaalisen nuoren henkilöahmo, jollaisia esiintyi runsaasti 1970-luvun lopun ranskalaisessa elokuvassa, saa kiittäen menestyksensä ja uskottavuudestaan sosiologisia tekijöitä jotka liittyvät kiinteästi aikakauden taloudelliseen kriisiin. Kuitenkin tämä anarkistisen, työttömän, epäonnistuneen ja vasemmistolaisen nuoren elokuvahahmo (hippityypin jäänteinen) on uskottava ennen kaikkea siksi että se toistuu monissa tuon ajan elokuvissa: hahmon menestys ei johdu sen uskottavuudesta, vaan sen uskottavuus johtuu juuri sen menestyksestä, joka varmasti on analysoitavissa ideologian (eikä todellisuuden) ehdoilla.

Voidaan siis sanoa, että uskottavuus ei synny todellisuuden, vaan jo olemassaolevien tekstien (elokuvien) mukaan. Se liittyy enemmän diskurssiin kuin totuuteen: kyseessä on *sarjavaikutus*. Tätä kautta se perustuu diskurssin toistoon, joko yleisen mielipiteen tai tekstien kokonaisuuden tasolla; juuri tästä syystä se lisäksi on aina sensuurin muoto.

Näin ollen on selvää, että teosten sisältö määräytyy paljon enemmän suhteessa aikaisempiin teoksiin (myötävirtaan tai vastakarvaan) kuin suhteessa todellisuuden ”hienosyisempään” tai ”totuudenmukaisempaan” havainnointiin. Uskottavuus on tällöin ymmärrettävä tekstien saatossa banalisoituneen sisällön muotona (toisin sanoen järjestyksenä). Sen muutokset ja sen kehitys ovat siis aikaisemman uskottavuusjärjestelmän funktio: ”epäsosiaalisen nuoren” henkilöahmo on vain uusi muunnelma edellisten vuosikymmenten ”hulttiosta”, jonka tärkeä asema elokuvassa oli yhteismitaton hahmon sosiologisen merkityksen kanssa. Tämän uskottavuuskehityksen puitteissa uusi järjestelmä näyttää ”todelta” vain siksi että vanha on julistettu aikansa eläneeksi ja sovinnaiseksi. Mutta ilmiselvästi uusi järjestelmä on sitä yhtä suuressa määrin.



Genrevaikutus: kolme näkökulmaa mustaan elokuvaan. *Arpinaama* (Howard Hawks, 1932). *High Sierra* (Raoul Walsh, 1941).



Puuttuva rengas (Bretaigne Windust ja Raoul Walsh, 1951).

Lajityyppi vaikutus

Jos siis uskottavuus on *sarjavaikutus*, se pääsee parhaiten oikeuksiinsa pitkässä sarjassa ilmaisultaan ja sisällöltään samansukuisia elokuvia, kuten tapahtuu jonkin lajityypin eli genren sisällä: uskottavuuteen kuuluu myös *lajityyppi vaikutus*. Tällä lajityyppi vaikutuksella on kaksinaisia seurauksia. Ensinnäkin, saman vakiintuneen diegeettisen viitekehyksen avulla ja ”tyypillisten” kohtausten toistolla voidaan uskottavuutta vahvistaa elokuvasta toiseen. Länneneelokuvassa sankarin kunniaakoodi tai intiaanien toimintatapa näyttävät uskottavilta toisaalta siksi että ne ovat muuttumattomia (tiettyyn aikaan tämän lajin elokuvissa tunnettiin vain yksi kunniaakoodi ja yksi intiaanien käyttäytymismalli) ja toisaalta siksi että ne toistuvat rituaalin omaisesti elokuvasta toiseen.

Toiseksi lajityyppi vaikutus voi saada aikaan kullekin lajille ominaisen uskottavuuden. Jokaisella lajityypillä on oma uskottavuutensa: länneneelokuvan uskottavuus ei ole yhtä kuin uskottavuus musikaalisessa tai rikoselokuvassa. Olisi epäuskottavaa, jos länneneelokuvassa sankarin vastustaja tunnustaisi tappionsa jouduttuaan julkisesti naurunalaiseksi (mikä on täysin uskottavaa musikaalisissa), kun taas viimeainituksessa lajissa olisi epäuskottavaa, jos vastustaja yrittäisi tappaa sen joka on saattanut hänet naurunalaiseksi. Täten kuuluisat ”lajisäännöt” pätevät vain lajityypin sisällä ja saavat laillisen uskottavuuden painon vain lajiin kuuluvien elokuvien joukossa.

Nämä seuraukset vaikuttavat vain siinä tapauksessa että pyritään ylläpitämään uskottavuutta, mikä on välttämätöntä lajityypin kiinteydelle. Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että lajityypin uskottavuus olisi kertakaikkisen määrätty ja muuttumaton, ilman vaihtelua: eräiltä osin siinä saattaa tapahtua kehitystä, sillä ehdolla että joitakin toisia piirteitä kunnioitetaan ja pidetään voimassa. Niinpä esimerkiksi länneneelokuvan uskottavuus on kokenut melkoisia muutoksia sitten lajin synnyn. Mutta nämä muutokset (ja sama pätee mihin tahansa muuhun lajiin) tähtäävät enemmän uskottavuuden säilymiseen kuin entistä todenkaltaisempaan lähestymistapaan.

Sam Peckinpahin *Viheltävien luotien* (1962) molemmat sankarit ovat palkkionmetsästäjiä, jotka teettävät työnantajallaan asianmukaiseen muotoon laaditun sopi-

muksen, mutta heidän on pakko etsiä silmälasit voidakseen lukea sen tarkkaan. Nämä vanhat miehet ja heidän pikkutarkka huolekkuutensa näyttävät realistisemmilta, uskottavammilta kuin ”perinteisen” sankarin luottamus kunniasanaan tai ikuinen nuoruus, mutta se ei estä Peckinpahin elokuvan päähenkilöitä käyttäytymästä samojen kaavojen mukaan kuin edeltäjänsä (kunniakoodi, urheus, pyrkimys oikeuden voittoon...). Joitakin vuosia myöhemmin italialainen lännenelokuva oli vuorostaan asettava kyseenalaiseksi *Viheltävien luotien* tapaisen ”ylivesternin” konventiot luodakseen taas uusia konventioita.

4. TODELLISUUSVAIKUTELMA

Hyvin usein on huomautettu, että representaation eri muotojen joukossa elokuvalla on luonteenomaista juuri todellisuusvaikutelma. Myyttinen esimerkki tästä ilmiöstä on kauhu, jota Lumièren ensimmäiset katsojat tunsivat nähdessään junan saapuvan asemalle, heitä kohti. Tämä ”todellisuusvaikutelma” on ollut monien pohdintojen ja keskustelujen polttopisteenä: on yritetty määritellä sen erityislaatua (vastakohtana maalaustaiteelle, valokuvaukselle...) tai itse vaikutelman teknisiä ja psykologisia perusteita ja eritellä sen seurauksia katsojan asenteeseen elokuvan edessä.

Elokuvan katsojan kokemus todellisuusvaikutelma johtuu ensinnäkin elokuvan materiaalien, kuvan ja äänen tarjoamasta *havaintorunsaudesta*. Filmikuvan osalta tämän ”runsauden” syynä on valokuvan erittäin suuri tarkkuus (tiedetään, että valokuva on televisiokuvaa ”hienosyisempi”, runsaammin tietoa sisältävä), jolla se pystyy esittämään kohteitaan loistavimman yksityiskohdin, sekä kyky jäljentää liikettä, mikä antaa elokuvalla valokuvalta puuttuvaa tukevuutta, tilavuutta: jokainen tietää kokemuksesta, miten kuva latistuu, miten syvyys häviää, kun kuva pysäytetään elokuvan esityksen aikana.

Liikkeen jäljentäminen on siis tärkeä tekijä todellisuusvaikutelmassa, ja juuri tästä syystä Filmologian Instituutin psykologit (A. Michotte van den Berck, Henri Wallon...) ovat asiaa erityisesti tutkineet. Kyseessä on elokuvakoneen teknologinen säätö, joka päästää läpi tietyn määrän liikkumattomia kuvia (fotogrammeja) sekunnissa (18 mykkäelokuvan, 24 äänielokuvan aikana); tämä käynnistää tiettyjä psykofysiologisia ilmiöitä, jotka antavat jatkuvan liikkeen vaikutel-

man. Näistä ilmiöistä on tärkein *pbi*-vaikutus: kun toisistaan erilleen sijoitetut valopisteet sytytetään peräjälkeen mutta vuorotellen, katsoja ”näkee” jatkuvan viivan, ei erillisiä pisteitä peräkkäin; kysymys on ”näennäisen liikkeen ilmiöstä”. Katsoja on aivoissaan luonut jatkuvuutta ja liikettä sinne missä tosiasiasa oli vain epäjatkuvuutta ja liikkumattomuutta: juuri näin elokuvan katsoja yhdistää mielessään kaksi liikkumatonta fotogrammia, täyttää poikkeaman joka on ole-massa henkilön kahden asennon välillä kahden peräkkäisen kuvan vangitsemana.

Pbi-vaikutusta ei pidä sekoittaa jälkikuvaan. Edellisessä on kysymys todellisen poikkeaman mentaalista täyttämisestä, kun taas jälkimmäinen johtuu silmän verkkokalvon solujen suhteellisesta hitaudesta, solujen jotka lyhyen aikaa säilyttävät jäljen valon vaikutuksesta (niin kuin tapahtuu kun ihminen sulkee silmänsä tuijotettuaan voimakkaasti valaistua esinettä tai kun hän pimeässä vilkkaasti liikuttaa sytytettyä savuketta ja ”näkee” valoarabeskin). Päinvastoin kuin usein on vakuutettu, jälkikuvalla ei ole käytännöllisesti katsoen mitään osaa siinä miten elokuva havaitaan.

Lisäksi on muistettava, että liikkeen silmänlumeen jäljentäminen on itse asiassa sen todellisuuden jäljentämistä: jäljennetty liike on ”todellinen” liike, koska visuaalinen ilmiasu on kummassakin tapauksessa täysin sama.

Elokuvalla ominainen havaintorunsaus johtuu myös kuvan ja äänen rinnakkaisesta läsnäolosta: esitetty kohtaus saa takaisin äänivolyyminsa (mitä ei tapahdu maalaustaiteessa, romaanissa) ja antaa siten vaikutelman, että alkuperäisen kohtauksen havaintolähtökohtia on kokonaisuudessaan kunnioitettu. Vaikutelma on sitä voimakkaampi mitä enemmän äänen toistossa on samaa ”uskollisuutta ilmiötä kohtaan” kuin liikkeen toistossa. Jos tämä havaintorikkaus on elokuvan antaman todellisuusvaikutelman perustekijöitä, niin sitä vahvistaa edelleen katsojan psyykinen asema elokuvaesityksen aikana. Todellisuusvaikutelman osalta katsojan asemassa on kaksi puolta. Toisaalta katsoja tuntee tarkkaavaisuuskynnyksensä laskevan: tiedostaen olevansa yleisönä näytöksessä hän keskeyttää kaiken toiminnan ja osin luopuu todellisuuden kokemisesta. Toisaalta elokuva pommittaa häntä kuva- ja äänivaikutelmilla (juuri sillä havaintorunsaudella jota edellä käsitelimme) jatkuvana ja tiiviinä virtana (näihin asioihin palaamme tuonnempana identifikaation yhteydessä).