

Henry Bacon

KOHTI JÄRJESTELMÄLLISTÄ SYNTEESIÄ

– kognitiivisen elokuvatutkimuksen rajanvedot, rajariidat ja toivottavat rajojen ylitykset

¹ Jarmo Pulkkinen (2000) tarkastelee *Lähikuva*-lehden artikkelissaan Analyttiset filosofit ja elokuvateoria elokuvatutkimuksen kognitiivista käännettä ja vastakkaisuutta psykosemiottiseen elokuvatutkimukseen nähden osana vastakkainasettelua analyttisen ja mannermaisen filosofian välillä. Alaviitteessä 3 hän kuitenkin muistuttaa, että vastakkainasettelu on keinotekoinen. Käsitteellä mannermainen filosofia on niputettu yhteen aikamoinen joukko hyvinkin erilaisia filosofisia suuntauksia, kuten fenomenologia, hermeneutiikka, strukturalismi, dekonstruktionismi jne. On myös muistettava, että monet tutkijat eivät näe mitään tarvetta assosioida itseään tiukasti kumpaankaan ryhmään ja että molemmissa 'leireissä' on paljon tutkijoita, jotka käsittelevät tasapuolisesti ja kiikottomasti universalismin ja partikularismin problematiikkaa.

² "They were categorically against such a thing no matter how much sense it

Kun kognitivistisen elokuvateorian ympärille ryhmittyneet elokuvateoreettiset suuntaukset, kuten ekologinen elokuvateoria ja historiallinen poetiikka, alkoivat 1980-luvulla nousta esille, ne määrittivät asemansa tutkimuksen kentässä paitsi omista lähtökohdistaan myös oppositioasemaksi lähinnä *Screen*-lehden ympärille ryhmittyneisiin suuntauksiin nähden. Niistä selkeimmin profiloituivat de Saussuren semiotiikka, althusserlainen uusmarxilaisuus, freudilainen tai lacanilainen psykoanalyysi sekä foucaultlainen valtasuhteiden analyysi. Varsinkin David Bordwell ja Noël Carroll hyökkäsivät erittäin ankarasti noita tuolloisen tutkimuksen kenttää varsin vahvasti hallinneita teorioita vastaan. Rajun verbaalisen tulituksen kohteeksi joutuneet vastasivat samalla mitalilla.

1990-luvulla pitkälti samanlainen vastakkainasettelu paikantui kognitivismiin ja kulttuurintutkimukseen (cultural studies) sekä varsinkin Deleuzen innoittaman postmodernismin välille. Tieteenfilosofisessa mielessä vastakkainasettelun ytimessä on kaiken aikaa ollut ankkuroituminen joko realistiseen tai konventionalistiseen käsitykseen tiedon luonteesta.¹

Dialogia ääripositioiden välillä on kyllä vuosien mittaan esiintynyt, mutta joiltakin osin suoranainen vihanpito tuntuu vain jatkuvan. Se on nähtävissä esimerkiksi Joseph D. Andersonin ja Barbara Fisher Andersonin toimittaman esseekokoelman *Moving Image Theory* johdantoluvuissa, joista eräässä Joseph Anderson toteaa (luonnon)tieteellisten näkemysten tuomisen humanistiseen tutkimukseen olleen kauhistus konventionalisteille "riippumatta siitä kuinka järkevää se oli".²

Aikaisemmin hän on propagoinut näkemystä konventionalismista "ilmeisellä tavalla absurdina relativismina".³ Slavoj Žižek puolestaan on arvostellut Bordwellin ja Noël Carrollin toimittamaa *Post-Theory* -antologiaa, koska sen edustaman suuntauksen piirissä käyttäydytään "ikään kuin ei olisi Marxia, Freudia, semioottista ideologian teoriaa, ikään kuin voisimme taianomaisesti palata jonkinlaiseen naiiviuden olotilaan ennen kuin alitajuinen ja elämäämme ylideterminoivat epäkeskeiset symboliset prosessit muodostuivat osaksi teoreettista tietoisuuttamme."⁴

Tämän artikkelin keskeinen teesi on, että monet kognitiivisten teorioiden läpimurron myötä syntyneet vastakkainasettelut ovat merkittävältä osin näennäisiä, koska eri tutkimussuunnissa etsitään vastauksia erilaisiin ja eritasoisiin, mutta yhtälailla relevantteihin kysymyksiin. Tämän osoittamiseksi on eriteltävä, mihin elokuvan tai elokuvakulttuurin aspekteihin eri tutkimusparadigmojen puitteissa pureudutaan sekä tutkittava, kuinka nuo paradigmat ja niiden tuottamat tulokset mahdollisesti ovat suhteutettavissa toisiinsa ja edelleen laajempiin kysymyksenasetteluihin. Tältä perustalta voidaan sitten selvittää vastakkainasettelujen syitä ja luonnetta. Selvitystyö on ensiarvoisen tärkeää senkin takia, että tarkastelun myötä esiin nousee keskeisiä tieteenfilosofisia kysymyksiä, joihin kaikki tutkimusta tekevät käytännössä ottavat kantaa – tiedostaen tai tiedostamatta.

Kognitiopuolen rintamalohkot

Post-Theory -antologiassaan Bordwell ja Carroll luonnehtivat kognitivistista tutkimusta pyrkimykseksi ymmärtää inhimillistä ajattelua, tunnetta ja toimintaa mentaalisten representaatioiden, luonnollisten havaitsemisen ja mieltämisen toimintojen ja tavalla tai toisella mielletyn rationaalisuuden perusteella. He kiirehtivät huomauttamaan, että psykoanalyysi ei tämän tarkastelun piiriin kuulu.⁵ Carroll täsmentää vielä, että psykoanalyysiin pitäisi ylipäätään turvautua vasta jos kognitivistiselta pohjalta ei tosiaankaan pystytä selittämään jotakin.⁶ Tarkemmin määritellen kognitiivisia elokuvateorioita tai lähestymistapoja yhdistää käsitys siitä, että elokuvan (niin kuin kaiken muunkin) havaitseminen on aktiivista, päämäärähakuista toimintaa, jonka ydin on päätelmien tekeminen havaintodatan perusteella. Suuri osa päätelmistä syntyy tiedostamatta kehityshistoriamme myötä muovautuneiden havaintoapparaattiemme sekä mentaalisten kapasiteettiemme määräämissä puitteissa aikaisemman kokemuksen perusteella. Nuo kokemukset ovat kiteytyneet skeemoiksi, tiedostamattomiksi havainnointia ja ymmärrystä strukturoiviksi käsitteelliseksi rakenteiksi. Skeemat ovat joustavia ja muotoutuvat uusien kokemusten myötä jopa niin, että vuorovaikutuksessa todellisuuden kanssa ne mahdollistavat myös taiteellisten representaatioiden, kuten elokuvan, havaitsemisen. Taiteellisen kokemuksen myötä muotoutuu myös uusia skeemoja, jotka puolestaan saattavat laventaa ja syventää todellisuuden kokemista ja mieltämistä. Havainnointi voi tapahtua *alhaalta ylös*, kuten orientoituessamme fyysiseen ympäristöömme tai tehdessämme johtopäätöksiä aistimustemme perusteella. Se voi myös

made." Anderson 2005, 1.

³ Anderson 1996, 9.

⁴ Žižek 2001, 14.

⁵ Bordwell & Carroll 1996, xvi.

⁶ Carroll 1996, 65.

⁷ Ajatus havaitsemiseen elimellisesti liittyvästä merkitysulottuvuudesta ja ylipäättään olion suhteesta ympäristöönsä on pitkälti analoginen Maurice Merleau-Pontyn fenomenologian kanssa. Anderson ei kuitenkaan tunnu tätä traditiota tuntevan

tapahtua *ylhäältä alas* odotustemme ja taustatietojemme ohjatessa ja rajoittaessa havainnointiamme. Sekä normaalihavainnossa että elokuvaa katseltaessa molemmat prosessit ovat kaiken aikaa toiminnassa ja vuorovaikutuksessa keskenään.

Ekologisen elokuvateorian kysymyksenasettelu suuntautuu elokuvan havaitsemisen primääriin tasoon. Varsinaisen ekologisen havaintoteorian isä oli psykologi James Gibson. Hänen keskeinen teesinsä oli, että niin ihmiset kuin eläimet havaitsevat asioita *suoraan* pikemminkin kuin asioiden *epäsuoran* fyysisten ominaisuuksien perusteella syntyneiden aistimusten prosessoinnin kautta. Suoran havaitsemisen käsitteeseen liittyy ajatus havaitsemiseen elimellisesti liittyvästä merkityksellisyydestä: ennen kuin minkäänlainen sosiaalisesti konstruoitunut merkitys astuu kuvaan, yksilö havaitsee ympäristössään vaaroja ja mahdollisuuksia (*dangers and affordances*).⁷ Gibson kiisti tyystin ajatuksen mentaalista representaatioista, esimerkiksi tilan suhteen. J. Andersonin mukaan tämä tarkoittaa elokuvan suhteen sitä, että elokuvan primääriä katsomisprosessia ei pidä tarkastella ärsykkeiden ja aistimusten tarjoamien viitteiden (*cues*) pohjalta tapahtuvana merkitysten konstruomisena, vaan olion ja sen (*korvike*) ympäristön välisenä vuorovaikutuksena.⁸

Anderson kontrastoi ekologisen teorian Hermann von Helmholtzista juontuvan konstruktivistisen tradition kanssa. Se korostaa tajunnan erillisyyttä fyysisestä maailmasta, jota voidaan 'lukea' vain havaintodatan tarjoamien merkkien avulla. Helmholtz pyrki määrittelemään psykologisia lakeja, jotka olisivat autonomisia suhteessa fysiikkaan ja fysiologiaan. Hän korosti, että havaitseminen on opittava kokemuksen kautta ja että se toimii tiedostamattomien päätelmien tasolla. Screen-teorian puitteissa on tältä pohjalta tehty hyvin pitkälle vietyjä johtopäätöksiä. Screen-teorian ja kulttuurintutkimuksen kannalta Gibsonin teesi on ongelmallinen, koska se kyseenalaistaa semioottisen käsityksen kaiken havaitsemisen kulttuurisesta koodautuneisuudesta. Ydinkysymys on, missä määrin havaitseminen tapahtuu evoluution ja henkilöhistorian myötä muotoutuneiden skeemojen puitteissa, missä määrin taas kulttuuristen koodien kautta. Missä määrin erilaisten representaatioiden havaitseminen ja mieltäminen on sanan vahvassa merkityksessä erikseen opittava ja missä määrin se tapahtuu samojen mentaalisten prosessien perusteella kuin maailman havaitseminen? Kuinka "luonnollista" tai spontaania maailman ja sen representaatioiden havaitseminen on ja missä määrin se on opittua ja sosiaalisesti konstruoitua?

Joillakin tahoilla esitetyistä jyrkistä kannanotoista huolimatta näitä selitysmalleja tuskin on hedelmällistä mieltää toisiaan poissulkeviksi näkemyksiksi, joiden välillä olisi tehtävä tutkimussuunnan lukkoon lyövä valinta. Kumpikaan kanta ei menetä mitään olennaista perusteeseistään antamalla hieman periksi väittelyn toiselle osapuolelle: vaikka ympäristön havaitseminen olisi primääristi evoluution myötä kehittyneen hermojärjestelmämme mahdollistama spontaani prosessi, ei kaiketi voida mielekkäästi kiistää, etteikö suhde tilaan saisi sosiaalistumisen myötä tuota pikaa kulttuurisesti ehdollistuneita piirteitä. Vastaavasti kulturalistiset kysymyksenasettelut eivät menetä painokkuuttaan, vaikka hyväksyttäisiinkin näkemys suorasta havainnosta

primäärin havaitsemisen tasolla. On myös hyvä panna merkille, että psykologisen tutkimuksen piirissä ei ole pystytty esittämään ratkaisuvia tutkimustuloksia suoran tai epäsuoran havaitsemisen hyväksi. Eron niiden välillä voi nykyisen kognitioteorian puitteissa kiteyttää siihen, onko havaintojen työstämisessä kyse neurobiologisesta kalvyloinnista vai päätelmistä (inferences). Näiden ero on Andersonin mukaan siinä, että jälkimmäiseen sisältyy homunculus-tyyppinen implikaatio tajunnan sisällä olevasta tietoisuudesta, joka noita päätelmiä tekee. Tämä taas johtaa päättymättömään regressioon.⁹ Mutta voisiko kyse olla saman ilmiön eritasoisista kuvauksista?

Eri koulukuntien välille ei kuitenkaan ole syntynyt sopua. 1960–70-luvuilla väkevän läpimurron tehneen semioottisen näkemyksen mukaan mitään luonnollista havaitsemista ei olekaan. Monella taholla tässä näkemyksessä on pitäydytty, vaikka tiukasti semioottinen tutkimussuunta on vetäytynyt hieman taka-alalle elokuvatutkimuksessa. Elokuva mielletään kielenkaltaiseksi sosiaalisesti konstruktiksi, jonka havaitseminen ja ymmärtäminen on kaikilla tasoilla opittava. Elokuvalle on tämän näkemyksen mukaan oma syntaksinsa ja ilmaiskielensä, joita on opittava lukemaan. Näkemys elokuvan kielenkaltaisuudesta on ristiriidassa ekologisen teorian kanssa, mutta sitä ovat vastustaneet myös eräät Helmholtzin innoittamasta psykologisesta konstruktivismista ponnistaneet kognitivististen teorian rakentajat.

Elokuvan analysoimiseksi kerronnan tasolla on kognitiotieteen lähtökohdista muotoutunut kaksi pääsuuntausta, Thompsonin *neoformalismi* ja Bordwellin *historiallinen poetiikka*. Bordwell ja Thompson ovat pitkän kumppanuutensa myötä kehittäneet näkemyksiään yhdessä, ja neoformalismin ja historiallisen poetiikan välinen ero on lähinnä siinä, painotetaanko tiettyjä teoreettisia lähtökohtia venäläisessä formalismissa vai niiden pohjalta tapahtuvaa historiallista tutkimusta. Siinä missä Thompson on neoformalismin nimissä analysoinut lähinnä yksittäisiä elokuvia, Bordwell on fokusoitunut pikemminkin tyylihistoriallisiin kysymyksiin. Molempien lähtökohtana on ajatus siitä, että elokuva on formaali systeemi, joka johdattelee katsojaa konstruoimaan mielessään tarinan itse elokuvan tarjoaman materiaalin, tiettyjen esteettisten konventioiden ja todellista maailmaa koskevien tietojen pohjalta. Tuo formaali systeemi on kuitenkin sen verran omalakinen, että analogiat kielen kanssa ontuvat. Mielenkiintoista kyllä, Bordwell määrittelee *Narration in the Fiction Film* -teoksessaan lähtökohdakseen Helmholtzista juontuvan psykologisen konstruktivismin ja sen mukaisesti päätelmien tekemisen elokuvan tarjoamien viitteiden pohjalta,¹⁰ eli tässä suhteessa hän on eri linjoilla kuin Anderson. Tilaa käsittelevässä luvussa hän hienovaraisesti asettaakin psykologisen konstruktivismin gibsonilaisen ”perspektivistisen” ja Arnheimin edustaman Gestalt-teorian edelle.¹¹ Bordwell on korostanut historiallisen poetiikan metodista avoimuutta, sille luonteenomaista tapaa järjestää tutkimusongelmia päämääränään määrittää konkreettisia funktioita ja kausaaliotteja.¹² Tärkeintä eri teorioiden välisen suhteuttamisen kannalta on, että Bordwell ja Thompson hänen myötään tarkastelevat skeemoja – eivät koodeja – elokuvakerronnan seuraamisen perustana.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista eikä edes tarpeellista esitellä tarkemmin Bordwellin kognitiotieteen sovellutusta elokuvateori-

⁸ Anderson 1996, 22.

⁹ Ibid., 32.

¹⁰ Bordwell 1988, 30–33

¹¹ Ibid., 100.

¹² Lukkarila 1993, 38.

¹³ Staiger 1992, 67.

¹⁴ Bordwell 1996, 18.

aan. Todettakoon vain, että hänen tutkimukseensa syventyminen ei vaadi erityisen syvällistä perehtymistä kognitioteoriaan, ainoastaan tiettyjen lähtökohtien hyväksymistä. Bordwell korostaa, että samaan tapaan kuin muilla taiteentutkimuksen aloilla, elokuvatutkijoiden tehtäviin kuuluu selittää, miksi tietyissä paikoissa tiettyinä aikoina on tehty sellaisia elokuvia kuin on ja miten käytännölliset, tekniset, taloudelliset ja esteettiset tekijät ovat tarjonneet edellytykset ja reunaehdot, joiden puitteissa elokuvantekijät ovat voineet etsiä ratkaisuja erilaisiin elokuvallista esittämistä koskeviin ongelmiin. Tältä pohjalta Bordwell on kirjoittanut elokuvan tyylihistoriaa (*History of Film Style, Shadows Traced in Light*) pyrkien maksimaaliseen selitysvomaisuuteen verifioitavissa olevien tekijöiden perusteella. Minkäänlaiset ideologiset kysymykset tai tekijöiden intentioiden arvioimien muuta kuin elokuvallisten vaikutelmien suhteen eivät hänen projektiinsa kuulu. Sama koskee neoformalismia, ja molemmat suuntaukset ovatkin hyvin tekstikeskeisiä.

Mielenkiintoista kyllä, Bordwellin ja Thompsonin tutkimuksellisesta kumppanuudesta irrottautunut Janet Staiger ei reseptiotutkimukseen kääntynytään katsonut tarpeelliseksi hylätä kognitivismia, vaan korosti sen hyödyllisyyttä kulturalistisille kysymyksenasetteluille. Staigerin mukaan ei vain pitänyt tyytyä Bordwellin projektilleen asettamiin rajoituksiin.¹³ Toisaalta Staigerin etäisyydenotto liittyy erääseen neoformalismien keskeisimmistä ja kiistanalaisimmista piirteistä: analyysin korostamiseen tulkinnan tai – Screen-teorian käsittein – ”luennan” sijaan. Formalistisen käsityksen mukaan merkitykset ovat kyllä osa elokuvaa, nimenomaan osina formaalia kokonaisuutta, mutta eivät itseisarvoisina. Taustalla on venäläisestä formalismista juontuva näkemys, joka kiistää erottelun tekemisen sisällön ja muodon välillä. Erotteluun sisältyy formalistien mielestä oletus siitä, että teoksen muoto on kuin astia, jossa merkitys siirretään vastaanottajalle. Tällaisessa lähestymistavassa on vaarana, että esimerkiksi elokuvan audiovisuaaliset ominaisuudet sivuutetaan toisarvoisina, vaikka juuri ne ovat elokuvan ominta olemusta. Kaikkein järjestelmällisimmän ja usein hyvin moralistiseen sävyyn Bordwell onkin kovistellut tutkijoita, joiden tietämys niin elokuvan tyylihistoriasta kuin elokuvan tekemisen käytännöistä ovat puutteelliset. Haluttomuus tai kyvyttömyys tyyllisten seikkojen arvioimiseen on hänen arvionsa mukaan selitys sille, miksi elokuva on niin kovasti haluttu nähdä kielenkaltaisena.¹⁴ Kun elokuvia vielä on tarkasteltu ideologisesti ja teoreettisesti määräytyneestä näkökulmasta käsin, on Bordwellin mielestä menetetty aito kosketus empiriaan, elokuvatutkimuksen varsinaiseen tutkimuskohteeseen.

Ekologisen ja kognitiivisen elokuvateorian saavutuksia¹⁵

- ♦ Liikeillusion selittäminen kynnystiheyden ja phi-ilmion avulla
- ♦ Visuaalisessa representaatiossa tapahtuvan syvyyden hahmottamisen selittäminen evoluution myötä kehkeytyneiden, luonnollista havaitsemista tukevien kykyjen perusteella
- ♦ Tiettyjen elokuvallisten keinojen, kuten näkökulmaotosten, psykofyysisen perustan kartoittaminen
- ♦ Koodi vs. skeema -jaottelun problematisoiminen
- ♦ Fiktiivisiin henkilöihin kohdistuvien emotionaalisten reaktioiden analysoiminen sillä perusteella, että ne rakentuvat samoille mentaalille prosesseille kuin vastaavat reaktiot todellisuudessa

Uusformalismen ja historiallisen poetiikan saavutuksia

- ♦ Uusien standardien luominen elokuva-analyysille ja elokuvan tyylihistorian kirjoittamiselle
- ♦ Uusien standardien asettaminen taloudellisten, teknisten ja käytännöllisten seikkojen samoin kuin esteettisten normien elokuvahistoriallisten vaikutusten arvioimiselle
- ♦ Motivaatioiden (realistinen, kompositionaalinen, transtekstuaalinen ja taiteellinen motivaatio) käsitteen lanseeraaminen elokuvatutkimukseen
- ♦ Taustakonstruktioiden merkityksen esiin tuominen kysymyksenä siitä, mitkä todellisuuden aspektit ovat relevantteja elokuvan mieltämiselle

Kognitivistinen vastustajan konstruointi

Bordwellin projekti ei ole erotettavissa siitä kamppailusta, jota hän ja Noël Carroll ovat käyneet yhtäältä hyvin todellisen, mutta toisaalta konstruoidun vastustajan kanssa. Tässä yhteydessä lienee parasta käyttää tuosta vastustajasta heidän lanseeraamaansa nimitystä *Grand Theory*. Nimitys perustuu käsitykseen, jonka mukaan Screen-teoriat paitsi pyrkivät redusoimaan kaikki elokuvat ja niiden katsomisesta saatavan nautinnon tietyiksi psykologisiksi ja sosiaalisiksi oireiksi myös osoittamaan koko elokuvan tuotanto- ja kulutusjärjestelmän poliittisen ja ideologisen sidonnaisuuden. Vastapainona tälle Bordwell ja Carroll peräänkuuluttavat lähestymistapaa, joka keskittyisi ”keskitason kysymyksiin”, elokuvan tekemisessä tiettyinä aikoina, tiettyjen normien puitteissa esiintyneisiin käytännöllisiin, teknisiin ja esteettisiin kysymyksiin ja niiden pohjalta tapahtuviin johtopäätöksiin ja yleistyksiin.¹⁶

Elokuvatutkimuksen tilaa kartoittavassa *Post-Theory* -antologiassa Bordwell tarkastelee erikseen subjektipositio-teorioita ja kulttuurintutkimuksellisia teorioita. Hän on huomattavasti armeliaampia jälkimmäisiä kohtaan, mutta katsoo niidenkin sortuneen yleisen, kaikki selittävän teorian kaipuuseen – tässä yhteydessä Bordwell käyttää *Grand Theory* -ilmaisua yleiskäsitteenä tällaisesta tutkimusasetteesta. Ja vaikka varsinkin Carroll syyttää kognitivististen teorioiden

¹⁵ Kaikissa tapauksissa ei ole kysymys nimenomaisesti artikkelissa mainittujen kognitivististen elokuvatutkijoiden saavutuksista, vaan heidän keskusteluun tuomistaan ja ylläpitämistään näkemyksistä. Heillä ei ole yksinoikeutta näihin tutkimustuloksiin. Esimerkiksi liikeillusion selittämistä kynnystiheyden ja phi-ilmion perusteella on propagoinut myös Bill Nichols.

¹⁶ Bordwell 1996, 26–29; Carroll 1996, 39–40.

¹⁷ Bordwell 1996, 11.

¹⁸ Ibid., 13.

¹⁹ Pääteesi on kiteytetty loppuluvussa "Why Not to Read a Film?" (Bordwell 1989, 40). Noël Carroll (1996, 1998) asettaa vieläkin vahvemmat yhtäläisyysmerkit tulkinnan ja *Grand Theoryn* välille.

²⁰ Ks. esim. Bordwell 1989, 2–3.

vastustajia *ad hominem* -väitteisiin turvautumisesta, ei Bordwellkaan niiden yläpuolelle asetu: "Epäilemättä kulturalismi synnytti media-tutkijoissa voimantuntoja. Tutkimalla elokuvia ja televisio-ohjelmia saattoi oletettavasti ottaa osaa poliittiseen kamppailuun vähäosaisten puolesta."¹⁷

Tärkeämpää on kuitenkin Bordwellin taistelu kulttuurisen konstruktionismien vahvaa versiota vastaan: "Jos kaikki ajatusjärjestelmät ovat kulttuurisesti konstruoituja, niin sitä on myös kulttuurinen konstruktionismi. Kuinka se voi väittää, että sen omat näkemykset ovat yhtään luotettavampia tai pitävämpiä kuin minkään muunkaan teorian?"¹⁸ Analyyttisen filosofian kannalta Bordwellin argumentissa on kyse siitä, ovatko metatason propositiot välttämättä itseensä viittaavia. Tästä väittelemisellä on pitkä historia takanaan, mutta tässä se johtaa sivuun itse asiasta. Argumentti on relevantti vain jos joku todellakin pitäytyy filosofisessa mielessä absoluuttisessa relativismissa. Käytännössä useimmat kulttuurintutkijat tuskin ovat kiinnostuneita väittelystä tällä tasolla: olennaista heidän mielestään on se, että useimmat yhteisössä itsestäänselvyyksinä tai luonnollisina pidetyt asiat ovat historiallisesti ja sosiaalisesti konstruoituja. Bordwell ilmeisesti kuitenkin katsoo lakaisseensa koko kulttuurisen (tai sosiaalisen) konstruktionismien problematiikan maton alle. Eri asia sitten on, kun jotkut kulttuurintutkijat nousevat takajaloilleen esitettäessä vähääkään universalisoivia väitteitä ihmisistä, näin jopa silloin kun puhutaan primääreistä havaintoprosesseista. Usein tähän ei tunnu olevan sen parempaa syytä kuin että tietyillä tieteenaloilla on muotia korostaa ympäristön vaikutusta perimän kustannuksella sen sijaan että tarkasteltaisiin näiden suhdetta dialektisena prosessina. Selvää on myös se, että jumittuminen jompaankumpaan näistä ääripositioista merkitsee tiettyjen elokuvatutkimuksen kannalta tärkeiden kysymysten rajaaamista oman tarkastelun ulkopuolelle. Se on täysin legitimiä, mutta kenenkään ei pitäisi esiintyä ikään kuin se olisi ainoa hyväksyttävä ja järkevä ratkaisu.

Kysymys sosiaalisesta konstruktionismista ja kulturalismista liittyy elimellisesti kysymykseen elokuvien tulkinnasta. Ehkä eniten ristiriitoja herättäneessä kirjoituksessaan *Making Meaning* Bordwell hyökkääkin poleemisesti tulkitsemista vastaan. Kritiikin kohteena on erityisesti kielitieteeseen, psykoanalyysiin, psykologisoituun feminismiin ja marxismiin nojaava symptomaattinen kritiikki. Bordwell suhtautuu hieman sympaattisemmin, joskaan ei juuri vähemmän kriittisesti, vanhakantaisempaan selittävään kritiikkiin, jonka päämääränä on löytää teoksen implisiittiset merkitykset. Molemmissa tapauksissa päädytään hänen mukaansa rutiinimaisiin esityksiin, kun merkitysten metsästys tapahtuu tulkittujen teosten elokuvallisen ominaislaadun huomioimisen kustannuksella.¹⁹ Kuten jo todettiin, Bordwellille merkitykset ovat elokuvan formaaleja ominaisuuksia, eivät viestejä, jotka tulkitsijan olisi kaivettava esille.²⁰ Tähän voidaan kuitenkin huomauttaa, että vaikka merkitys mielletäisiin formalistiseen tapaan vain yhdeksi osaksi elokuvan poettista rakennetta, ei silti ole selvää, että tämä voitaisiin tehdä ilman tulkintaa. Hermeneutikot eivät pidä tehtävänään kaivaa esille valmiita merkityksiä, kuten Bordwell tuntuu ajattelevan. He katsovat tulkintojen syntyvän

luennoissa, joissa – Paul Ricoeuria mukaillen – elokuvan maailma ja katsojan maailma kohtaavat.²¹ Ero formalistiseen projektiin nähden (joka tässä suhteessa muistuttaa kirjallisuustieteen uskriittisyyttä tarkastellessaan elokuvaa käytännössä hypoteettisen ideaalikatsojan näkökulmasta) on reseption kulttuuristen kontekstien painottamisessa. Thompson on Bordwellia hieman liberaalimpi myöntäessään, että esimerkiksi Ingmar Bergmanin 1960- ja 1970-lukujen elokuvat sisältävät ”hämärää kuvastoa, jota ei voi ymmärtää turvautumatta huomattavaan määrään tulkintaa”. Kuitenkin myös hän katsoo, että tulkinta on aina alistainen analyysin keskeiselle päämäärälle, funktioiden ja motivaatioiden erittelylle.²²

Toisin kuin Bordwell esittää, hermeneutiikan päämääränä ei ole esittää ”oikeita tai valideja tulkintoja tuottavaa skeemaa”, vaan arvioida teoksen relevanssia ja merkityspotentiaaleja suhteessa aina vain uusiin kysymyksiin ja konteksteihin. Parhaimmillaan tämä tapahtuu laittamalla teoksen ja tulkitsijan odotushorisontit dialogiin keskenään. Päämääränä on suhteuttaa toisiinsa kysymykset: ”Mitä tällä on tarkoitettu?”, ”Mitä tämä on merkinnyt niille ja niille yleisöille?” ja ”Mitä tämä merkitsee minulle?”. Vastaukset näihin kysymyksiin voivat vaihdella. Vähääkään monisyisempään teokseen sisältyy aina enemmän merkityksiä kuin mitä tekijät ovat voineet tarkoittaa. Myös sosiaaliset ja historian myötä muotoutuvat tekijät luovat erilaisia ja alati uusia tulkinnallisia kehyksiä. Bordwellin omaa terminologiaa soveltaen kyse on siitä, että siinä missä hän ja Thompson korostavat diegeettisten ja eksplisiittisten merkitysten analyysia elokuvatutkimuksen aidoimpana (jos ei suorastaan ainoana) tehtävänä, monet muut näkevät implisiittisten ja symptomaattisten merkitysten erittelyn vähintään yhtä tärkeänä.²³ Keskustelua on sekoittanut se, että konventionalistit – kutkuttavana esimerkkinä Janet Staiger – ovat nähneet myös diegeettiset merkitykset tulkinnallisina kysymyksinä. Ei ole kuitenkaan perusteltua olettaa, että tämä pitäisi paikkansa ainoastaan sellaisten elokuvien kohdalla, joissa esimerkiksi henkilöiden toiminnan motivaatiot tai tapahtumien täsmällinen kulku on tarkoituksella jätetty hämäräksi. On selvää, että narratiivien kautta otetaan joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti kantaa ideologisiin kysymyksiin. Konventionalistit eivät kuitenkaan ole esittäneet vakuuttavia perusteluja väitteelleen, että narratiivisuus olisi itsessään ideologista. Hollywood-kerronta voi kyllä olla sitä – miten tarkkarajaisesti se sitten määritelläänkään. Joskus hämminkiä aiheuttaa se, että kirjoitetaan kerronnasta, vaikka käytännössä tarkoitetaan nimenomaan sen erikoistapausta, Hollywood-kerrontaa.²⁴

Hermeneutiikka sopii itse asiassa varsin hyvin Bordwellin poetikalle antaman määritelmän sisään: ”käsitteellinen kehikko, jonka sisällä voidaan esittää tiettyjä kysymyksiä elokuvan kompositiosta ja vaikutuksesta”²⁵. Tämä edellyttää tietysti, että vaikutuksiin katsotaan kuuluvaksi myös sellaiset asiat, kuten elokuvan merkitys katsojalle hänen elämänsä kokonaisuudessa, katsojan suhtautuminen elokuvan ideologisiin ulottuvuuksiin samoin kuin elokuvan reseptiohistoria ja sen saavuttama kulttuurinen status. Vaikka jonkinlainen tekstuaalinen analyysi on keskeistä kutakuinkin kaikelle itseään kunnioittavalle elokuvatutkimukselle – muutoinhan ei tunneta sitä kohdetta, jonka

²¹ Ricoeur 1983, 71.

²² Thompson 1988, 20–21.

²³ Bordwell 1989, 9.

²⁴ Bill Nicholisin artikkelissaan *The Political Conscious of Formalist Theory* luettelemat esimerkit ovat oireellisia: kolmessa tapauksessa Nicholisin on täytynyt täydentää sitaatteja laittamalla ”narrative” sanan edelle täsmennys Hollywood + jokin määre. Kahdessa muussa kohdassa on täsmennys Classic + määre ja yhdessä pelkkä *Historiographic*. Nichols 1994, 51.

²⁵ Bordwell 1989, 273.

²⁶ Thompson 1988, 6.

²⁷ Vieraillessaan Helsingissä Elokuva- ja televisiotutkimuksen oppiaineen vieraana syyskuussa 2004 Bordwell hämmästytti tämän artikkelin kirjoittajaa toteamalla tästä aiheesta: "I am not against interpretation." Ehkä asiaa koskevat muotoilut kirjassa *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* onkin mielletävä retoriseksi.

²⁸ Nichols 1992, 62.

²⁹ Ibid., 63.

ympärille lähes kaikki kysymyksenasettelut ryhmittäytyvät – se ei yksinään riitä selittämään, kuinka ihmiset suhtautuvat elokuvaan, miksi he pitävät niitä tärkeinä ja miten ne kommunikoivat heidän oman elämäkokemuksensa kanssa. On siis syytä esittää komplementti Thompsonin erinomaiselle toteamukselle: "Jokaisen analyysin olisi kerrottava meille jotakin, ei vain tarkasteltavana olevasta elokuvasta, vaan elokuvan mahdollisuuksista taiteena ylipäätään."²⁶ Se voisi olla: "Jokaisen tulkinnan olisi kerrottava meille jotakin myös elokuvan mahdollisuuksista kartoittaa ihmisen tilaa, suhdettamme maailmaan ja mahdollisuuksistamme vaikuttaa siihen."²⁷

Screen-teorian vastaisku

Andersonin, Bordwellin ja Carrollin (tästä eteenpäin: ABC-ryhmä) hyökkäysten ankaruuden ja ajoittaisen häijyyden huomioon ottaen on ymmärrettävää, että vastareaktiot Screen-teorian parissa ovat olleet erittäin voimakkaita. Taustalla on myös paradigmaattisia ja ideologisia kysymyksiä. Ne liittyvät pitkälti kognitiivisen tutkimuksen tiettyihin universalisoiviin väitteisiin, jotka ovat synnyttäneet voimakkaita vastareaktioita historialliseen ja sosiaaliseen partikularismiin sitoutuneissa kulttuurintutkijoissa. Yksi vastahyökkäyksen keskeisimmistä hahmoista on ollut Bill Nichols, joka näkee formalistisen lähestymistavan täysin vastakkaisena ideologiselle tai marxilaiselle analyysille. Hän on todennut:

Esimerkiksi tehdessään yhteenvedon Resnais'n elokuvasta *Sota on Loppunut* Bordwell kuvaa, kuinka "formaaliset konventiot ovat ottaneet haltuunsa ja transformoineet poliittisen materiaalin ... tarkentamalla yksilön psyykeen ja pitämällä yllä jatkuvasti muuttuvaa kerronnallista peliä suhteessa katsojaan, *Sota on loppunut* muuntaa poliittisen materiaalin ainutlaatuisiksi konventioiden käsittelyksi tietyn kerronnallisten moodin puitteissa." Emmekö voisi yhtä hyvin sanoa, että elokuva muuttaa tietyn kerronnallisen moodin ainutlaatuisiksi tavaksi käsitellä poliittista materiaalia? Tai että poliittisen materiaalin voima ottaa haltuun ja transformoi formaaliset konventiot?²⁸

Nichols viittaa Fredric Jamesonin esittämiin ajatuksiin todeten, että "poliittisen materiaalin 'todellisuus' ei tarkasti ottaen kulje tekstuaalisen toteutuksen edellä: teksti tarjoaa meille elävimmän näkemyksen historiallisesta maailmasta, jonka merkitys pakoilee meitä kunnes se on tarttunut tekstuaalisen muodon verkkoihin".²⁹ Mutta eikö voisi ajatella, että juuri Bordwell on kehittänyt elokuvan analyysimenetelmät ja käsitteistön, jonka avulla analysoida "tekstuaalisia muotoja", olkoonkin että hän itse ei ole kiinnostunut minkäänlaisten ideologisten seikkojen kartoittamisesta? Nichols ei kuitenkaan näe asiaa näin:

Bordwell torjuu reippaasti tällaisia [ideologiakriittisiä] aukkoja koskevan kritiikin toteamalla, että hän on kertonut mitkä hänen päämääränsä ovat, mitä hän on tekemässä ja mitä ei. Aidossa formalismin hengessä vastausten etsiminen kysymyksiin tarjoaa oman oikeutuksensa. Kysymysten tai vastausten luonne ja käyttöarvo, tarkoitukset ja intentiot, jotka niitä ympäröi

röivät, voi näin mukavasti sulkeistaa päämääränä tieteen palveleminen ja subjektiviteetin vältteleminen.³⁰

Nichols korostaa myös, että Bordwellin tutkimuksen historiallisuus on varsin pinnallista, liittyen lähes pelkästään tuotantojärjestelmiin ja esteettisiin normeihin. Sen sijaan historian kulku laajemmin, sen suuret taistelut samoin kuin etnisten ryhmien kamppailut identiteettinsä puolesta, eivät hänen työssään näy.

Nichols on toisaalla kritisoinut ”järkevyyden diskursseiksi” (discourses of sobriety) kutsumiaan lähestymistapoja, joihin kuuluvat ainakin luonnontieteet, taloustieteet, ulkopolitiikka, koulutus, uskonto ja sosiaaliturva: ”Näiden diskurssien taustaoletuksena ovat sisäiset (ja usein vahvasti valvotut) kriteerit (objektiivisuus, rationaalisuus, hyväksyttävyyden kaanonit), joiden perusteella yksittäisiä totuusväittämiä voidaan arvioida.”³¹ Nicholsin mielestä tämä ei riitä silloin kun tavoitteena on ymmärtää inhimillistä toimintaa ja yhteiskunnallisia suhteita kaikessa moninaisuudessaan. Ja toden totta: eivätkö nämä ole olennaisen tärkeitä kysymyksiä silloin kun tarkasteltavana on elokuvan kaltainen ilmiö, jonka rooli ihmisten ja yhteisöjen elämässä on suuri ja monisyinen? Tällä tasolla elokuvallisen representaation kysymykset kytkeytyvät väistämättä valtasuhteisiin ja arvoarvostelmiin. Olisi absurdia väittää, että tällaiset kysymykset eivät kuuluisi elokuvatutkimuksen piiriin. Aivan näin äärimmäistä väitettä kognitivististen suuntausten piirissä ei ehkä ole sentään esitetty, mutta on selvää, että tällaiset kysymykset eivät ole esityslistalla. Kysymys subjektiviteetista on ongelmallinen, koska varsinkin kognitivistisen elokuvatutkimuksen pioneerit ovat ylpeilleet nimenomaan tieteellisyydellään ja rationaalisuudellaan.

Vaikka yhtyisikin Nicholsin huoleen koskien rationaalisuuden diskurssien totalisoivaa luonnetta, ei kaikkia tieteellisyyttään korostavia suuntauksia voi tämän perusteella sivuuttaa humanistisessa tutkimuksessa. Bordwellin syyttäminen siitä, että hän ei ota huomioon elokuvateollisuuden ja -kulttuuriin liittyviä psykologisia, sosiaalisia ja ideologisia tekijöitä on sikäli epärelevanttia, että Bordwell käsittelee elokuvakokemusta samoin kuin tyylihistoriaa näitä kysymyksenasetteluja alemmalla tasolla. Asiallisesti ottaen hänen historiallinen poetiikkansa – ekologisesta elokuvateoriasta puhumattakaan – ei loogisesti sulje pois ideologisten kysymysten käsittelyä – sanoivat ABC-miehet itse mitä tahansa tietyistä ideologiakritiikin muodoista. Itse asiassa varsinkin kognitivismin lähtökohtien kategorinen torjuminen on itsessään ideologisesti epäilyttävää, kiistäähän se perustan ihmiskunnan yhteisestä psykofyysisestä perustasta. Ja vaikka onkin tavallaan totta, että Bordwell korostaa informaation prosessointia sitoutumisen (empatia, samastuminen) kustannuksella, hän ei kuitenkaan sulje näitä piirteitä pois. Nichols toteaa, että ”me emme ensin prosessoii ja sitten ymmärrä tekstejä; me samaan aikaan liikutemme niistä ja olemme subjektiivisesti sitoutuneita niihin.”³² Mutta mitään tällaista Bordwell ei väitä tai edes implikoi. Hänen ja muiden kognitivistien voidaan todeta vain keskittyvän niihin kognitiivisiin prosesseihin, jotka ylipäätään mahdollistavat Nicholsin mainitsemat kertomuksen seuraamisen ulottuvuudet: on tunnistettava kohde ja ymmärrettävä

³⁰ Ibid., 63–64.

³¹ Nichols 1994, 67.

Nicholsin kritiikki on tässä sopusoinnussa kuhnilaisen näkemyksen kanssa siitä, miten asiat valikoituvat tutkimuksen kohteiksi tieteellisessä yhteisössä: ”one of the things a scientific community acquires with a paradigm is a criterion for choosing problems that, while the paradigm is taken for granted, can be assumed to have solutions. To a great extent these are the only problems that the community will admit as scientific or encourage its members to undertake. Other problems, including many that had previously been standard, are rejected as metaphysical, as the concern of another discipline, or sometimes as just too problematic to be worth the time. A paradigm can, for that matter, even insulate the community from those socially important problems that are not reducible to the puzzle form, because they cannot be stated in terms of the conceptual and instrumental tools the paradigm supplies” (1994, 37).

³² Nichols 1992, 70.

³³ Bordwell 1988, 39–40.

³⁴ Kirjassaan *A Philosophy of Mass Art* Carroll (1998, 265) esittää, että elokuva aktivoi ennalta olemassa olevan emotionaalisen systeemimme pikemmin kuin synnyttää mitään, mitä voisi mielekkäästi kutsua samastumiseksi. Bruce Bennett (2000) puolestaan toteaa *Post-Theory*-antologian arvostelussaan *Misrecognizing Film Studies*: "One of the ironies of the book, in its refusal of the validity of psychoanalysis, is the way such protestations illustrate the validity of a (resort to) psychoanalysis. Carroll's repeated insistence on the inappropriateness of a politicised Film Studies virtually invites the reader to treat this as a symptomatic disavowal: 'a mode of defence which consists in the subject's refusing to recognise the reality of a traumatic perception.' Thus, Carroll's appeal to a notion of 'common sense' may be read as inherently political." (*Film-Philosophy*, vol. 4 no. 5, February 2000; luettavissa osoitteessa <http://www.film-philosophy.com/vol4-2000/n5bennett>). Arvostelu tuo hyvin selvästi esiin asetelman perusongelman: ylivoimaisesti suurin osa palstatilasta menee Bordwellin ja Carrollin hyökkäyksiin vastamiseen sen sijaan että käsiteltäisiin yksittäisten artikkeleiden ansioita – joita kirjoittaja sentään myöntää olevan.

³⁵ Nichols 1992, 68.

³⁶ *Ibid.*, 74–75.

tilanne, jotta ne voisivat herättää meissä assosiaatioiden rikkauden ja jotta voisimme sitoutua siihen myös emotionaalisesti.

On myös vääristeltyä väittää Bordwellin tarkastelevan katsojia kuin hypoteeseja käsitteleviä koneita, sillä hypoteesien tekeminen ja tarkastaminen niin tosielämässä kuin elokuvaa seurattessakin saattaa olla mitä intohimoisinta puuhaa. Bordwell nimenomaan toteaa: "Ennakoinnin, täyttymyksen ja blokattujen tai viivytettyjen tai kieroutuneiden seurausten sekoituksella saattaa olla suurta emotionaalista voimaa."³³ Monet Bordwellin kollegat (Torben Grodal, Edward S. Tan) ja komeaa uraa tehneet oppilaat (Murray Smith, Carl Plantinga) ovat käsitelleet näitä kysymyksiä erittäin ansiokkaasti omissa kognitiivispuhjoisissa tutkimuksissaan. Voidaan perustellusti väittää tunne-elämysten, affektien ja samastumisen tai sitoutumisen käsittelyn elokuvatutkimuksessa saaneen aivan uutta voimaa ja käsitteellistä tarkkuutta näistä tutkimuksista. Nimekkäimmistä kognitivisteista vain Noël Carroll on kategorisesti kieltänyt koko samastumisen käsitteen mielekkyyden.³⁴ On myös erotettava samastumis-käsitteen ympäröivään käytön kritiikki suhtautumisesta samastumis- tai sitoutumisreaktioihin jossakin tarkassa mielessä.

Nicholsin artikkelissaan esittämä semioottinen kritiikki osuu ehkä tarkimmin maaliinsa. On ainakin osittain totta, että Bordwell ei ota huomioon "liukumaa merkin ja tarkoitteen välillä, signaalin ja informaation välillä, informaation ja merkityksen välillä."³⁵ Jälleen kyse on osittain siitä, miten Bordwell projektinsa rajoittaa, mutta tässä suhteessa kyse on myös eräiden tärkeiden kysymysten problematisoimatta jättämisestä. Hän on kiinnostunut vain narratiivien seuraamisesta prosessina, ei siitä, millä tavoin katsoja saattaa suhtautua siihen omaehtoisesti kriittisesti, miten hän saattaa – Nicholsin sanoin – haastaa, kvalifioida, neuvotella, revisoida tai vastustaa elokuvan implikoimia oletuksia maailmasta, yhteiskunnasta, sosiaalisista suhteista jne. Nichols toteaa, että vaikka Bordwell myöntää muitakin kysymyksiä voitavan esittää, "kysymys siitä voiko hänen esittämiään kysymyksiä todella tarkastella niin erillään inhimillisestä subjektiviteetista vaijaa koko hänen projektiaan". Nichols myös katsoo, että Bordwellin poetiikan ulkopuolelle jää enemmän elokuvaa ja visuaalista representaatiota kuin mitä se kattaa.³⁶ Nichols saattaa tässä ajatella omaa erikoisalaansa, dokumenttielokuvaa, ja sen suhteen Bordwellin ansiot ovatkin vähäiset. On myös monia muita elokuvan ja audiovisuaalisen representaation aloja, joita Bordwellin teoria ei kata – mutta eipä hän sellaista ole väittänytään.

Edellä mainittu Bordwellin ja Nicholsin näkemysten vastakkaisuus juontuu realismi-konventionalismi vastakkainasettelusta. Jälkimmäiseen käsitykseen liittyy vahvasti näkemys siitä, että kaikki representaatiot ovat ideologisesti raskautettuja, erottamattomasti sidottuja yhteiskunnallisiin valtarakenteisiin. Osaksi tämän myötä kysymys konventionalismista on nähty poliittisena ja moraalisenä kysymyksenä, ja intohimot ovat olleet sen mukaisia. Realismi puolestaan on nähty suorastaan kapitalistisena juonena, joka peittämällä esittämisenä representaatioiden konstruktio- luonteen pyrkii esittämään myös kuvaamansa valtasuhteet luonnollisina. Elokuvatutkimuksen kutsu- muksena on näin ollen mimeettisten representaatioiden takana olevien

ideologisten ulottuvuuksien paljastaminen. Ja vaikka realismipositivisissa ideologioissa kytkeäntöitä usein vähätellään, ellei kokonaan kiistetä, intohimot tuntuvat olevan vähintään samaa luokkaa. Nämä seikat on tuotava esille sen korostamiseksi, että kyseessä on elokuvatutkimusta vääristävä väärä dikotomia, joka haittaa kokonaiskuvan muodostamista elokuvan funktioista inhimillisen kokemuksen kentässä.

Väärissä dikotomioissa pitäytymisellä on hintansa. Ideologiakriittinen teoria tekee itselleen pelkästään hallaa suhtautumalla yliolkaisesti kognitivistien tutkimustuloksiin. Näin vain asettaudutaan alttiiksi sellaiselle pilkalle, johon Carroll sai aiheen Rodney Kingin videolle tallennetun pahoinpitelyn yhteydessä. "Neuvotellakseen itsensä ulos nolosta tilanteesta jotkut SCS:n [Society of Cinema Studies] jäsenet julistivat 'strategisen realismin' opin. Tämä näyttäisi olevan se käsitys, että jos jokin sopii oikeaan poliittiseen käsitykseen, silloin kyllä voidaan puhua rahvaan kanssa ja käyttäytyä ikään kuin elokuvan kuvat ja videonauha voisivat toimia todistusaineistona, vaikka itse tietäisikin tämän olevan teoreettista haihattelua."³⁷ Vastaavasti kun kognitivistit jättävät perehtymättä Screen-teorian esiin nostamiin kysymyksiin, he päätyvät nostamaan esiin uusina asioina tutkimustuloksia, jotka ovat kovin tuttuja kriittiselle teorialle. Monella tapaa hyvin mielenkiintoisessa ja antoisassa artikkelissaan *Reality Programming: Evolutionary Models of Film and Television Viewership* William Evans kertoo Screen-teoreetikkojen korvissa tutunkuuloisista tutkimustuloksista:

Zillmannin ja Brosiuksen monia aloja kattaneen tutkimuksen mukaan niiden uutislähetyksessä siteerattujen ihmisten määrä, jotka ovat puolesta tai vastaan jonkin asian suhteen, vaikuttaa koehenkilöiden arvioihin näiden näkemysten jakaumasta todellisessa maailmassa ... televisiota paljon katsovat pitävät todellista maailmaa enemmän television kuvaaman maailman kaltaisena kuin televisiota vähän katsovat ... Altistuminen näille kuville [laihoista naisista, vahvoista miehistä, yleisesti ottaen viehättävistä ihmisistä] korreloi suurempaan ruumiillisten omakuvien vääristymisen todennäköisyyteen sekä nais- että mieskatsojien joukossa.³⁸

Screen-teoreetikot ja monet muutkin voisivat hyvin vinoilla toteamalla, että kognitivistit ovat vihdoin saavuttaneet tutkimustuloksen, joka toisaalla on löydettävissä ensimmäisen vuosikurssin oppikirjoista. Mutta pyöräkin on varmaan keksitty monta kertaa eri puolilla maailmaa. Ilmeisesti mikään määrä tiedonvälitystekniikkaa ei riitä estämään vastaavaa tapahtumasta ainakaan luonnontieteiden ulkopuolella. Mutta jos tarkastelu lähtee liikkeelle apinoista – kuten Evans pohtiessaan miksi ihmiset seuraavat mieluummin uutisia kuin lukevat sanomalehtiä – on tietysti vaikea yltää yhden artikkelin puitteissa kriittiseen teoriaan. Eri asia onkin sitten se, että Evansin pohdinnat havaintojemme vaistomaisesta suuntautumisesta lajitoveridemme tekemisiin on varsin vakuuttava.

Yksi vastakkainasettelun ongelma on, että sen osapuolet eivät pidä toistensa tekemisiä erityisen arvokkaina tai kiinnostavina. Nicholsin mielestä Bordwellin "luennoilla" on tapana "keskittyä usein tavanomaisten elokuvien tavanomaisiin kohtauksiin samoin kuin suuremmoisten elokuvien vähemmän erikoisiin kohtauksiin".³⁹ Robin Woodin

³⁷ Carroll 1996, 55–56.

³⁸ Evans 2005, 206–207.

³⁹ Nichols 1992, 74–75.

⁴⁰ Wood 1998, 106–107. Toisaalla tässä esseekoelmassa Wood kritisoi myös Susan Sontagin artikkelissaan *Against Interpretation* esittämiä ajatuksia, joihin myös Bordwell viittaa *Making Meaning* -teoksen viimeisessä luvussa.

⁴¹ Aumont 1997, 235.

⁴² Pyrkimyksessään osoittaa, että vain kognitiotieteeseen perustavat lähestymistavat elokuvatutkimuksessa ovat luonnehdittavissa tieteellisiksi, Joseph Anderson (2005) sortuu suorastaan tahattomaan komiikkaan yhdessä vaimonsa Barbara Fisher Andersonin kanssa toimittamansa kirjan *Moving Image Theory* johdanto-osissa: "Apparently what made the conventionalists so angry was the introduction of literature from the sciences into the discussion of motion pictures. They were categorically against such a thing no matter how much sense it made." (s. 1.); "in the 1990s, when cognitive film theory (remember that cognitive in the field of film studies broadly denotes an approach to film study that seeks to incorporate the findings and methods of science into the study of film)" (s. 149). Tämä käy lähestulkoon esimerkistä siitä, kuinka vastakkaisen näkökannan edustaja pyritään päihittämään todistelemalla, että hänen edustamansa näkemys on hullu tai vähintäänkin irrationaalinen.

⁴³ Anderson & Anderson 2005, xii.

⁴⁴ Lukkarila 1993, 38.

mielestä Bordwellin kirjoitukset ovat työläitä lukea, pedantteja ja usein kovin ilmeisiä. Wood myöntää auliisti Bordwellin asiantuntemuksen ylivoimaisuuden omaansa nähden, mutta toteaa silti, että tämä ei ole erityisen antoisa tai innostava kirjoittaja. Hän myös osoittaa, että analyysissään Ozun elokuvista Bordwell ei kykene asettumaan ideologian painolastista tulkittamisen yläpuolelle vapaalla metodillaan vaan tekee virheitä, jotka vääristävät hänen näkemyksiään.⁴⁰ Jacques Aumont toteaa tasapainoisemmin – moitittuaan ensin Bordwellia Hollywood-elokuvan ja narratiivisten järjestelmien nykyisten amerikkalaisten psykologisten koulukuntien mukaisen katsojakäsityksen asettamisesta globaaliksi normiksi – että tästä huolimatta "Bordwellin analyysit ovat hyvin hedelmällisiä kiitos hänen yksityiskohdille osoittamansa äärimmäisen huomion ja huolimatta hänen kehittämänsä tyyllillisen järjestelmän varsin mekaanisesta luonteesta".⁴¹

ABC-kognitivistit eivät ole tulleet tänäkään vertaa vastaan. Hämästyttävintä kognitivistien hyökkäyksessä *Grand Theorya* vastaan onkin sen sitkeys. Bordwellin kritiikki on terävimmillään teoksessa *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Teoksen ensisijaisena aiheena on se, millaisia retorisia keinoja eri tutkimussuuntien edustajilla on käytössään kun he tulkitsevat tekstejä. Tässä hyvin poleemisessa teoksessa argumentaatio on ajoittaisista ylilyönneistä huolimatta älykästä, purevaa ja haastavalla tavalla kulttuurisia kytkentöjä luotaavaa. Sittemmin Bordwell on jostakin syystä nähnyt tarpeelliseksi hyökätä Suurta Teoriaa vastaan lähestulkoon aiheesta riippumatta useimmissa laajoissa teoksissaan. On suorastaan kiusallisen ilmeistä, että kyse ei ole pelkästään tarpeesta lisätä uskottavuuttaan edeltäjiä väheksymällä, vaan suorastaan vimmaisesta ja hieman moralismille vivahtavasta tarpeesta paljastaa vastustajan alhainen tieteellinen moraalit: empirian ja historiallisen tutkimuksen väheksyminen, dogmaattinen teoriakeskeisyys, argumentaation puutteellisuus sekä haluttomuus vastata ideologiset lähtökohdat kyseenalaistaviin haasteisiin. Äärimmillään Bordwell ja Anderson ovat leimanneet *Grand Theoryn* edustajat irrationaaliksi pseudotieteen harjoittajiksi.⁴²

Viholliskuvan ylläpitäminen vaikuttaa kuitenkin kovin tarpeettomalta tilanteessa jossa kognitivistien teoksia luetaan ja kommentoidaan varsin ahkeraan elokuvia tutkivassa maailmassa. Silti vielä vuonna 2005 Bordwell viittaa suureen vastustajaan nimikkeellä "contemporary" tai "current film theory".⁴³ Tämä on erityisen outoa Bordwellin Matti Lukkarilalle 1993 antaman lausunnon perusteella. Siinä hän toteaa, että Screen-teorian ympärille oletetusti rakentunut konsensus oli jo pitkään ollut murenemassa:

Olisi esimerkiksi helppo väittää, että Noël Carrollin kirjoitettua teoksen *Mystifying Movies* kukaan ei yhtäkkiä enää tehnyt psykoanalyttistä tutkimusta tai kirjoittanut apparaatin teoriaa! Mutta kirjan ilmestyessä niiden aika oli muutenkin ohi. *Mystifying Movies* ei ollut kuolinisku vaan muistokirjoitus ... Nykyään koko elokuvatutkimuksen kenttä on hajonnut pluralistisemmaksi, on enemmän moninaisuutta ja eroja.⁴⁴

Suomesta käsin on vaikea arvioida eri suuntauksien keskinäisiä

vahvuuksia Yhdysvalloissa raa’an tutkimuspolitiikan käsittein. Bordwellin kriitikot ovat kuitenkin pitkään pitäneet hänen menestystään huimana. Barry Kingin mukaan Bordwell, Thompson & Staigerin *The Classical Hollywood Cinema* oli jo 1986 saavuttanut ”transsendentin virtuoosisen teoksen” aseman ja Bill Nicholisin mukaan Bordwell & Thompsonin *Film art* oli 1990-luvun alussa yksi luetuimmista ja eniten käytetyistä johdatuksista elokuvatutkimukseen koko Yhdysvalloissa.⁴⁵ Miksi Bordwell sitten katsoo vielä yli vuosikymmentä myöhemmin tarpeelliseksi hyökätä Screen-teorioita vastaan ikään kuin ne muodostaisivat uhan tieteelliselle elokuvatutkimukselle? Osaksi kyse voi olla siitä, että viholliskuvaksi on sittemmin täsmentynyt noiden teorioiden ytimessä oleva anti-realismi ja sosiaalinen konstruktionismi.

Onneksi kaikki tutkijat eivät ole katsoneet tarpeelliseksi valita puoltaan realismi-konventionalismi debatissa. Veijo Hietala toteaa artikkelissaan Elefantti ja Heinävankkurit, että konventionalistiset huomautukset eroavuuksista kohteen ja sen mimeettisen (ikonisen) representaation välillä ovat suurelta osin epärelevantteja, koska todellisen elämän tilanteet tarjoavat valtavan skaalan erilaista havainnottavaa eri kohteista. Tältä pohjalta tarkastellen realismin kriteeri on se, missä määrin kohteen tunnistaminen tapahtuu samojen piirteiden pohjalta kuin tosielämän kohteen havaitseminen.⁴⁶ Kognitivismiin käsittein voidaan sanoa, että kykymme tunnistaa kohteita ja nähdä vastaavuuksia eri kohteiden välillä on erittäin joustava, ja mimeettisten representaatioiden mieltäminen on perusteiltaan näiden kykyjen sovellutusalan ekstensioita. Eri asia on, että representaatiot saavat tiettyjä muotoja yhteisöissä muotoutuneiden konventioiden pohjalta. Eräs välittävä tekijä on sen toteaminen, että vaikka ikonisuudesta voidaan erottaa konventionaalisia elementtejä, nuo konventiot ovat silti motivoituja esimerkiksi sen perusteella, mitkä kohteen piirteet ovat tarkastelun kannalta relevantteja.⁴⁷ Eli kuten Hietala toteaa: ”Jo yksi oletamus määrittelee lopputuloksen, toinen sen syntyedellytykset, määritelmänä puhutaan eri asioista, tosiasiallisesti saman prosessin eri vaiheista.”⁴⁸ Voidaan mennä vielä pidemmälle ja todeta, että kyse on oikeastaan olemisen erilaisista tasoista, joille on vastineensa elokuvan havaitsemisen ja mieltämisen tasoissa.

Paradigmataistelun luonne

Thomas Kuhnin kuuluisan väittämän mukaan tieteen etenemiseen kuuluvat vaiheet, joissa tietyt perusnäkemykset kiteytyvät paradigmoiksi, jotka sitten jossakin vaiheessa osoittautuvat liian ahtaiksi. Tällöin tapahtuu jonkinasteinen tieteellinen vallankumous, uusien paradigmojen läpimurto. Paradigmoilla Kuhn tarkoittaa yhtäältä niiden uskomusten, arvojen ja tekniikoiden kokonaisuutta, jotka tiettyyn tieteelliseen ryhmittymään kuuluvat jakavat ja toisaalta tiettyjä joidenkin tieteellisten yhteisöjen näkökulmasta hyväksi osoittautuneita ongelmien ratkaisutekniikoita.⁴⁹ Tieteelliset yhteisöt luovat ja ylläpitävät identiteettiään koulutuksella ja tietyt tieteelliset teokset kanonisoimalla. Niinpä yhteisön sisällä kommunikointi on verraten helppoa, kun taas kommunikointi eri yhteisöjen välillä saattaa olla

⁴⁵ King 1986, 75; Nichols 1992, 75, loppuviite 2.

⁴⁶ Hietala 1990, 20.

⁴⁷ Ks. Bacon 2000, 33.

⁴⁸ Hietala 1990, 22.

⁴⁹ Kuhn 1970, 175.

⁵⁰ Ibid., 177, 201.

⁵¹ Lukkarila 1993, 38.

⁵² Kuhn 1970, 182.

hyvinkin tuskaista ja johtaa helposti väärinkäsityksiin. Ongelmaa syventää usein se, että käsitteet ovat niin teoriasidonnaisia, että ne eivät käänny toisen paradigman kielelle muuta kuin kohtuuttomasti vääristyneinä.⁵⁰ Kyse voi olla myös siitä, että eri kysymyksenasettelujen myötä tutkitaan itse asiassa eri asioita. Kun joudutaan kahden päällisin puolin yhteen sopimattoman paradigman puristuksiin, on Kuhnin mukaan tarkasteltava, missä määrin vastakkaisuus johtuu kuulumisesta eri kieliyhteisöihin ja onko vastakkaisuus ylitettävissä jonkinlaisella käännösoperaatiolla. Parhaimmillaan tämä tarjoaa mahdollisuuden erilaisten lähestymistapojen yhteiseloön, epäonnistuessaan se johtaa näköaloja supistavaan kamppailuun eri suuntausten välillä. Myös kognitioteorioiden ja Screen-teorioiden välistä asetelmaa on syytä tarkastella sen pohjalta, missä määrin vastakkainasettelut ovat aidosti sisällöllisiä ja sovittamattomia, missä määrin kyse on assosioitumisesta tiettyyn kuhnilaisittain miellettyyn kielelliseen yhteisöön ja missä määrin kyse on itse asiassa suuntautumisesta aivan eri kysymyksiin, joita ei vain ole kyetty riittävästi erottelemaan toisistaan.

Matti Lukkarilalle myöntämässään haastattelussa Bordwell kiistää paradigman käsitteen soveltuvuuden elokuvateoriaan sillä perusteella, että "teorioita ei rakenneta yhtä täsmällisesti ja tiukan kontrolloidusti kuin luonnontieteissä".⁵¹ Jos ajatellaan, että kypsällä tieteenalalla on vain yksi paradigma, humanistiset tieteet ja yhteiskuntatieteet lukuisine koulukuntineen näyttäisivätkin olevan esitieteen vaiheessa. Voidaan kuitenkin ajatella, että humanistiset ja yhteiskuntatieteet ovat luonteeltaan *moniparadigmaisia* tieteenaloja. Luonnontieteetkään eivät ole selvästi yksiparadigmaisia. Tuo humanistinen 'lepuus' teorioiden rakentamisen ja soveltamisen suhteen kyllä korostaa paradigmatieteiden sosiologista puolta. Relevantimpaa humanististen tutkimusalojen tieteellisyyden luonteen ymmärtämiselle on kuitenkin se, että Kuhn ei puhu niinkään teorioista kuin "opillisista matriiseista" – opillisista, koska paradigma määrittää jokin oppisuunta (kuten kognitioteoria); matriiseista, koska paradigma koostuu erilaisista, erikseen määriteltävistä elementeistä (kuten ekologinen elokuvateoria, uusformalismi, historiallinen poetiikka).⁵² Sen sijaan ajatus tutkimuksellisen kriisin synnyttämästä paineesta löytää uusi tapa tarkastella asioita on elokuvatutkimuksen kannalta kyseenalainen. Screen-teorian kannattajat eivät yleisesti ottaen nähneet mitään sellaista kriisiä elokuvateoriassa, jollaista ABC-ryhmä on kauhistellut näihin päiviin saakka. On siis kysyttävä, kuinka todellisesta kriisistä oli kysymys ja mikä sen luonne oli. Kuhnin teorian kannalta keskeinen ero hänen kuvaamiensa luonnontieteellisten diskurssien ja humanististen tieteiden käytäntöjen välillä on siinä, että humanistisissa aineissa erilaiset paradigmat elävät rinnakkain pidempään kuin luonnontieteissä, koska usein on vaikeaa osoittaa yleisesti hyväksytyjä kriteerejä jonkin näkökannan poissulkemiseksi. Bordwell saattaisi historiallisen poetiikkansa suhteen kyllä vedota siihen kuhnilaiseen kriteeriin, että uusi paradigma osoittaa paremmuutensa kyvyllä ratkaista ongelmia, mutta Screen-paradigman puitteissa elokuvatutkimuksen haasteena ei alkuunkaan nähdä tällaista ongelmanratkaisemisen logiikkaa. Pikemminkin tehtäväksi mielletään kriittinen tulkitseminen, joka paljastaa todellisempia tai relevantimpia merkityksiä ilmeisten takana. Tässä mielessä kyse on

siis suuntautumisesta aivan eri tutkimuksellisiin ulottuvuuksiin.

Marja-Liisa Kakkuri-Knuuttila on todennut: "Valinnan ja väitelyn kohteena yksittäisessä tutkimuksessa ovat kaikki keskeiset tekijät eli tutkimusaihe, tutkimusongelma, tutkimuksen tavoitteet, käsitteet, teoriat, mallit, tutkimusmenetelmät, empiirinen aineisto, tutkimustulokset ja johtopäätökset."⁵³ Kakkuri-Knuuttila korostaa myös sitä, että väittelyä koulukuntien välillä on mahdollista käydä, vaikka taustalla olisi erilaisia oletuksia todellisuuden luonteesta tai hyvin erilaisia tapoja määritellä käsitteitä. Tämä tietysti edellyttää osittaista irrottautumista omista ennakko-oletuksista ja käsitteiden määrittelyistä.⁵⁴ Tästä voidaan edetä Aristoteleen kehrittelemään järjestelmällisen synteessin menetelmään, jonka päämääränä on tuottaa synteessi seuraavien argumentaatio-asteleiden avulla:

- ♦ Kerätään ongelmallista asiaa koskevat näkemykset.
- ♦ Osoitetaan ongelmat (aikaisempiin käsityksiin sisältyvät ristiriitaisuudet tai näennäiset ristiriitaisuudet) sekä niiden puutteet ja vahvuudet, eli muotoillaan tärkeimmät argumentit eri kantojen puolesta ja vastaan.
- ♦ Muodostetaan uusia käsitteitä ja periaatteita, jotka säilyttävät aikaisempien käsitysten vahvuudet mutta sulkevat puutteet ulkopuolelle.
- ♦ Oikeutetaan uudet käsitteet ja periaatteet osoittamalla, että ne onnistuvat ratkaisemaan ongelmat ja pelastavat ilmiöt eli todella sisältävät vahvuudet mutta ei puutteita.⁵⁵

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista käydä kattavasti läpi elokuva-tutkimuksen syntetisointiprosessia. Edellä on kuitenkin kartoitettu kognitiivisten ja Screen-teorioiden ennakko-oletukset sekä eräät keskeisimmistä ongelmakohdista, jotka tältä pohjalta näyttäisivät nousevan, samoin kuin tiettyjen vastakkainasettelujen näennäisyys tai ainakin niiden suhteellisuus. Tältä pohjalta voi perustellusti väittää, että vaikka elokuvatutkimuksen kaksi suurta paradigmaa ovat omaksuneet hyvin erilaiset terminologiat, tämä ei ole keskeisin syy vaikutelmaan niiden yhteensovittamattomuudesta. Päällisin puolin vastakkainasettelu on kyllä joiltakin osin sisällöllisesti täysin aito sikäli että kyse näyttäisi olevan paradigmaattisista vaihtoehtoista kognitiivisten ja Screen-teorioiden välillä.

- ♦ realismi vs. konventionalismi
- ♦ empirian korostaminen vs. teoriakeskeisyys
- ♦ kognitiivinen psykologia vs. psykoanalyysi
- ♦ ekologinen vs. semioottinen (suora vs. epäsuora) näkemys havaitsemisesta ja primäärien merkitysten hahmottamisesta
- ♦ psykologinen vs. sosiaalinen konstruktivismi
- ♦ eräiden klassiseen tyyliin kuuluvien elokuvallisten keinojen selittäminen analogioilla todellisen maailman havaitsemisen kanssa vs. niiden historiallisesti määrytyneen konventiosidonnaisuuden toteaminen
- ♦ elokuvallisten ominaisuuksien analyysi vs. sisällön ja merkitysten tulkitseminen
- ♦ arvovapaa tekstikeskeisyys vs. ideologikriittinen reseptiotutkimus

⁵³ Kakkuri-Knuuttila 1998, 399.

⁵⁴ Ibid., 401.

⁵⁵ "Onko vuoropuhelu paradigmojen välillä mahdollinen?" Humanismi tieteenä -kurssilla (Helsingin yliopisto) pidetyn luennon oheisteksti.

On kuitenkin syytä panna merkille, että kyse ei kaikissa kohdin ole niinkään loogisista vastapareista kuin komplementaarista tutkimusnäkökulmista. Monien parien kohdalla toinen puoli ei edes ole ajateltavissa ilman toista. Esimerkiksi psykologinen ja sosiologinen konstruktionismi ovat perustavalla tavalla toisiaan täydentäviä tutkimusnäkökulmia. Tämän pitäisi olla yhtä kiistatonta kuin se itsestäänselvyys, että ihminen on sekä biologinen että sosiaalinen olento. Psykologisten perussuuntausten kohdalla sen sijaan komplementaarisuus ei ole ainakaan yhtä ilmeistä. Kuten edellä todettiin, Bordwell ja Carroll eivät pidä psykoanalyysin sovellutuksia elokuvatutkimukseen lainkaan vakavasti otettavina. Mutta he käsittelevätkin vain tiettyjä psykoanalyysin sovellutuksia, eikä taaskaan ole perusteltua kategorisesti kiistää psykoanalyysin mahdollista selitysvoimaa sellaisten kysymyksenasettelujen suhteen, joihin ekologinen teoria ja formalismi eivät edes yritä vastata. Kyseessä on monimuotoinen suuntaus, joka pääasiassa porautuu ihmismielen kompleksisuuteen (ja komplekseihin) aivan eri kysymyksenasettelujen pohjalta kuin kognitiivinen psykologia. Kutakuinkin sovittamaton ristiriita paikallistuu lacanilaisiin väitteisiin eräiden elokuvakerronnan keinojen ankkuroitumisesta psyykkisiin prosesseihin (esimerkiksi leikkauksen tarkastelu suturaation käsittein). Tässä asiassa Bordwell on päässyt vuorostaan osoittamaan, kuinka tiettyillä universalisoivilla väitteillä ei ole uskottavaa pohjaa historiallisen todellisuuden moninaisuudessa. Mutta psykoanalyysistä löytyy ruutia moneen lähtöön: esimerkiksi Mikael Enckell on psykoanalyttisistä lähtökohdista kirjoittanut erinomaisen oivaltavaa elokuva-analyysiiä (Enckelliä ei tosin voi liittää Screen-tutkimukseen, mutta kylläkin Bordwellin kritisoimaan hermeneuttiseen tulkinnan traditioon).

Mitä vastapuolen heikkouksien paljastamiseen tulee, luonnontieteelliset lähtökohdat ja analyttisen filosofian argumentaation traditio tarjoavat kognitivisteille todella vahvan perustan hyökkäyksilleen. Screen-tutkijat ovat harvoin uskaltaneet debattiin heidän kanssaan, koska he ovat kenties todenneet tällaiset debatin lähtökohdat vieraiksi itselleen. Bill Nichols on kirjassaan *Blurred Boundaries* korostanut, että perinteisesti ymmärretty rationaliteetti, joka kiteytyy tiettyjen tutkimuksellisten ja yhteiskunnallisten alueiden piirissä harjoitettuun "vakavuuden diskursseihin", on itse asiassa sosiaalisen kontrollin väline. Tällainen rationaliteetti esittää todellisuusväittämiä tiettyjen itse määräämiensä objektiivisuuden ja pätevyyden kriteerin perusteella.⁵⁶ Nichols korostaa, että emme voi käsitellä kaikkea inhimillisesti tärkeää puhtaasti järkiperaiselta pohjalta. Hän myös peräänkuuluttaa humanistiseen tutkimukseen sellaisia diskurssin muotoja, jotka otavat huomioon mm. subjektiviteetin monisäikeisyyden ja monien kulttuurien vierauden länsimaiselle tieteelliselle ajattelulle. Selvää on, että humanistisen tutkimuksen kentällä on hyväksyttävä tiettyjä luonnontieteestä hieman poikkeavia periaatteita:

- Tutkimuksellisten lähtökohtien ja kysymyksenasettelujen moninaisuus, siitä juontuva moniparadigmaisuus sekä pakko turvautua oletukseen jonkin lähteen luotettavuudesta.
- Subjektiviteettiin pureutuvaan tutkimukseen kutakuinkin väistämättä liittyvä osittainen sumeus, joka on seurausta tutkimuskohteen monien keskeisten para-

metrien (sikäli kuin sellaisia voidaan edes tarkasti mieltää) vaikeasta mitattavuudesta. Monia ihmiselle kulttuurisena olentona keskeisen tärkeitä asiakokonaisuuksia ei voi palauttaa verifioitavissa oleviin väittämiin eivätkä argumentaation linkit useinkaan voi olla sitovia.

- Edellisestä seuraava argumentaatorakenteiden verraten vahva nojautuminen yleistyksiin, analogioihin, vertauksiin ja esimerkkeihin samoin kuin arvoihin ja asenteisiin.
- Monet kiinnostavat ja keskeiset kulttuuriset ilmiöt eivät avaudu ainakaan tyhjäntoimisesti reduktiiviselle analyysille, olivat reduktion lähtökohdat sitten biologiassa tai kognitiivisissa, psykoanalyysissä tai sosiologiassa.

Tästä ei kuitenkaan voi johtaa mitään postmoderneja "anything goes" -johtopäätöksiä. Esimerkiksi ihmisen eksistentiaaliseen tilaan liittyviä näkemyksiä pitäisi tieteellisenä pidettävässä esityksessä pystyä perustelevaan argumentaation vakiintuneiden käytäntöjen mukaan. Lisäksi voidaan esittää niin sanottu "reilun argumentaation" vaatimus, johon kuuluu väitteiden esittäminen vastaanottajalle ymmärrettävässä muodossa ilman vahvoja piilo-oletuksia sekä pyrkimys välttää heikkoja argumentteja.

On ikävä kyllä todettava, että ABC-ryhmän väitteet tieteellisyyden puutteesta eivät ole täysin tuulesta temmattuja. Elokuvatutkimuksen piirissä on kyllä julkaistu paljon metaforista vyörytystä, joka ei täytä ainakaan sitä tieteellisyyden kriteeriä, jonka mukaan tieteelliseen diskurssiin kuuluu falsifioitavissa olevien väitteiden esittäminen. Mikäli ei eksplikoida ja perustella lähtökohtia sekä esitetä selkeästi formuloitua argumentaatiota, jonka lähtökohdat ja eteneminen voidaan erotella arvioitavissa oleviin osatekijöihin, kyse voi olla sinänsä arvokkaasta esseistiikasta, mutta laadullisesti toisenlaisesta kirjoittelusta kuin tieteelliseksi määritellyn toiminnan piirissä. Miksi tieteellisyyden piiriin – yhteiskunnan rahoittamaan akateemiseen toimintaan – pitäisi laskea kuuluvaksi sellaisen diskurssin tuottaminen, joka ei avaudu avoimesti argumentaation piiriin?⁵⁷

Osoitukseksi siitä, että keskustelu tieteellisyyden kriteereistä humanistisissa tieteissä on alati tärkeä kysymys, käy Jussi Parikan ja Harri Kilven *Lähikuva*ssa käymä debatti. Kilpi kirjoitti pitkän keskustelupuheenvuoron Parikan artikkelista "Aivokontrolli – Ajattelu kybernetiikan aikakaudella". Parikka vastasi tähän samassa numerossa ja keskustelu jatkui vielä seuraavaan numeroon.⁵⁸ Tämän jälkeen *Lähikuvan* toimitus keskeytti tämän Suomen oloissa varsin poikkeuksellisen keskustelun. Päätöstä voidaan perustella sillä, että rintamalinjat ja väittelystrategiat olivat kyllä tulleet selviksi, eikä minkäänlaisesta lähentymisestä ollut tietoakaan. Kilpi totesi Parikan artikkelissaan esittämien teesien perustuneen Norbert Wienin ajatusten varsin summittaiselle hyödyntämiselle päätyen kybernetiikan tuomitsemiseen poliittisen korrektiuden nimissä, koska se "käytännössä tarkoittaa maskuliinisten, heteroseksuaalisten ja rasististen sisältöjen kierrättämistä dominantteina palautepiirien muotoina"⁵⁹ Hurja väite esiintyy Parikan artikkelissa todellakin pelkästään Stephen Pfohl -viitteen auktorisoimana ilman sen kummempia perusteluja. Selvästikin lukijan oletetaan omaksuneen paradigman, jonka puitteissa väite on hyväksyttävissä.

⁵⁷ Marja-Liisa Kakkuri-Knuutila (1998, 386) kirjoittaa ns. falsifikationalismin kehittyneemmästä muodosta: "Empiiristen hypoteesien tulee olla sellaisia, että ne ovat periaatteessa mahdollista kumota havaintojen nojalla. Hypoteesien testauksessa tulee pyrkiä sellaisiin tutkimusasetelmiin, joissa on hyvät mahdollisuudet saada vasta-argumentteja hypoteesille. Tämän taustalla on näkemys, että aiempien hypoteesien kumoaminen johtaa uusien hypoteesien muotoiluun ja tällä tavoin tehokkaampaan tiedon kasvuun." Kognitiivistit ovat selkeästi sitoutuneet tällaiseen argumentointiin ja he käyvät myös paljon debattia keskenään. mutta näin tekevät myös monet heidän tutkimusparadigmoihinsa skeptisesti suhtautuvat. Kakkuri-Knuutila (1998, 399) itse korostaa vielä vahvemmin argumentaation osuutta koska nyky-ymmärryksen perusteella emme voi olettaa löytää varmaa tiedon perustaa, joka takaisi muun tiedon perusta.

⁵⁸ *Lähikuva* 2/2003.; 4/2003; 1/2004.

⁵⁹ Kilpi 2003, 67; Parikka 2003, 52.

⁶⁰ Parikka 2003, 58.

⁶¹ Parikka 2004, 71.

⁶² Parikka 2003, 71.

⁶³ Kilpi 2003, 68. Kilven vastaus Parikalle; nämä argumentaation ihanteet ovat kyllä nähtävissä hänen ensimmäisessä puheenvuorossaan.

⁶⁴ Parikka 2004, 73.

Kilpi kritisoi Parikan argumentaatiota myös sitä, että hän esitti todellisuutta koskevia väittämiä fiktiivisten elokuvien juonikehitysten perusteella, samoin kuin häkellyttäviä yhtäläisyysväittämiä, joita Parikka varoitti mieltämästä metaforisesti ("aivojen ja tietokoneen linkityminen ei ole pelkkä metafora vaan kyse on ajattelun konkreettisesta strukturoinnista"⁶⁰). Toisessa vastineessaan Parikka puolustaa näitä ei-metaforisia yhtäläisyysväittämiään kirjoittamalla: "Metaforisuuteen sisältyy helposti ajatus, että on olemassa passiivinen, essentialistinen diskreetteistä osasista koostuva todellisuus, jotka ainoastaan vertautuvat toisiinsa (kielen avulla)."⁶¹ Väitteelle olisi varmaan vaikea keksiä perusteluja, eikä Parikka sitä yritäkään. Ironista tässä on se, että Parikan artikkelin yhtäläisyysväittämien mieltäminen metaforisiksi tekisi artikkelin huomattavasti helpommin sulavaksi, joskin silloinkin olisi syytä keskustella metaforien onnistuneisuudesta. Tältä pohjalta Kilven kritiikin voitaisiin nähdä osuvan monessa suhteessa harhaan.

Useiden Parikan vastineissaan esittämien väitteiden kohdalla on vaikea nähdä niiden yhteyttä Kilven esittämiin huomaautuksiin. Se, että "aivot ajattelevat aina tietyssä vuorovaikutuksessa maailman kanssa, ei sitä esittäen vaan sen kanssa muodostuen" olisi – ehkä sentään runollisesta antropomorfoinnista riisuttuna – täysin kognitivistien hyväksyttävissä. Mutta se ei ole vastaus esitettyyn kritiikkiin. Edelleen on epäselvää, miten tätä voisi edes kärjistää luonnehtia "tietokoneen ja aivojen yhdistymiseksi" – tai mitä tällaisella väitteellä on ylipäätään saavutettavissa.

Parikka suistuu *ad hominem* -argumentointiin – Kilpikään ei ole tästä synnistä puhdas – esittäessään, että "Kilpi ei pidä humanistisesta tavasta perustella asioita, jolla viitataan muihin tutkijoihin omien argumenttien tukena".⁶² Tässä luodaan täysin keinotekoista vastakkainasettelua humanististen- ja luonnontieteiden välillä. Kilpi argumentoi juuri sillä tavalla, jonka Parikka toteaa olevan luonteenomaista humanistisille tieteille – mikä ei muuten ratkaisevasti eroa luonnontieteen käytännöistä, jotka eivät todellakaan rajoitu "tosiasioiden luokitteluun". Päinvastoin kuin Parikka antaa ymmärtää, Kilpi ei peräänkuuluttanut kritiikissään kulttuuristen ideoiden verifiointia "kovan tieteen" laeilla. Täysin humanistiselle tieteelle yleisesti annettujen kriteerien perustella hän vaatii tieteelliseltä kirjoittelulta argumentoinnin selkeyttä, tiukasti määritellyistä paradigmoista vapaasti arvioitavissa olevia perusteluja, argumentoinnissa käytettävien esimerkkitaustien edustavuutta.⁶³ Mutta Kilpi peräänkuuluttaa myös rationaalisuutta, mikä Parikan paradigman puitteissa on itsessään leimautunutta. Kilpi ei kuitenkaan vetoa "mihinkään ylihistorialliseen Järkeen tai Rationaalisuuteen" – tämä on Parikan omista paradigmoistaan johtamaa konstruktiota. Kilpi argumentoi tässä ajassa, tässä kulttuurisessa tilanteessa, tietyssä tieteelliseksi itseään luonnehtivassa lehdessä ilmestyneessä artikkelissa esitettyjä väittämiä vastaan.⁶⁴

On tärkeää huomata, että vaatimus tieteen standardikriteereihin pitäytymisestä ei kytkeydy millään tavalla kysymyksiin ideologiasta tai edes poliittisesta korrektiudesta. Päinvastoin, huonolla argumentaatiolla ja väärillä dikotomioilla tehdään hallaa kaikille niille asioille, joista humanististen tieteiden tulisi kantaa vastuuta. Tutkimuksen tilaa myrkyttävät vastakkainasettelut ovat purettavissa vain taustaoletusten

erittelyn, argumenttien ja vasta-argumenttien pätevyysien arvioimisen sekä ylipäätään eri lähestymistapojen dialogisen suhteuttamisen kautta. Näin on mahdollista osoittaa, että tarkasteltavana ovat joko komplementaariset tai täysin eritasoiset ilmiöt. Tämän havainnollistamiseksi täytyy erotella nuo Hietalan mainitsevat prosessin vaiheet, tai pikemminkin tasot, joille niin inhimillinen todellisuus kuin elokuvan hahmottamisprosessikin jäsentyvät. Tältä pohjalta voidaan esittää luonnos siitä, miten aristoteelisen järjestelmällistä synteessin periaatetta noudattaen voisi muodostaa sellaisia uusia käsitteitä ja periaatteita, jotka säilyttäisivät aikaisempien käsitysten vahvuudet ja sulkisi pois niiden puutteet. Tavoitteena on antaa suuntaa sellaisen kokonaisvaltaisen tutkimuksellisen näkemyksen luomiseen, jossa jopa nykyisin kilpaileviksi mielletyt tutkimusparadigmat voitaisiin suhteuttaa toisiinsa.

Vastakkainasettelusta vastuualuejakoon

Emergentin materialismin mukaan ihmisen olemassaolo on strukturoitunut tasoiksi, joista kukin nousee alemmasta, joka ehdollistaa tuon ylemmän tason mutta ei kokonaan määritä sitä. Eri tahoilla on määritelty 3–4 tasoa, joita tarvitaan inhimillisen todellisuuden kuvaamiseen. Lauri Rauhalan filosofiassa tasoja on neljä:

- fyysinen
- biologinen
- psyykinen
- henkinen

Rauhalan mukaan vasta henkisellä tasolla ihminen kykenee mieltämään merkityksiä. Se ilmenee arvotajuntana, joka ohjaa hänen toimintaansa ohi välittömien tarpeiden ja nautinnonhalujen. Tämä mahdollistaa sekä eettisen että esteettisen tajunnan muotoutumisen. Henki on Rauhalalle itsestään tietoiseksi tulevaa ja merkityksiä kekeää järjellisyyttä.⁶⁵ Erityisen tärkeää on huomata, että ”tieteen ja varsinkin taiteen tuotosten ymmärtäminen edellyttää näiden kahden [henkisen ja psyykkisen] tajunnan toimintatason keskinäisten suhteiden tarkastelua ja yhteen koordinoitua”. Tämä on hermeneuttisen tutkimustradition ominta aluetta.⁶⁶ Olennaista Rauhalan – samoin kuin häntä innoittaneen Maurice Merleau-Pontyn – tavassa mieltää nämä tasot on, että ylemmän tason operaatiot eivät ole tyhjentävästi eivätkä usein edes tyydyttävästi redusoitavissa alempiin. Voidaan esimerkiksi perustellusti väittää, että tietoisuus ei ole selitettävissä funktionaalisesti. Tämän ajatuksen hyväksyvät monet kognitivistitkin. David J. Chalmers toteaa kirjassaan *The Conscious Mind*, että vaikka oletettaisiinkin reduktiivisen selityksen olevan mahdollinen, jotkut toiminnan kentät ovat niin kaukana alemmantasoisien prosessien suhteellisesta yksinkertaisuudesta, että kovin valaiseva reduktio ei ole mahdollinen.⁶⁷

Tasojen erittelyä on tehty myös kognitiopsykologian puolella. Esimerkiksi *Neural Theory of Language Group at Berkeley* (NTL paradigma)

⁶⁵ Rauhala 1992, 57.

⁶⁶ Ibid., 68.

⁶⁷ Chalmers 1996, 49.

⁶⁸ Petitot et al. 1996, 45.

⁶⁹ Donald 2001, 117, 156.

⁷⁰ Ibid., 252, 254.

⁷¹ Ibid., 260.

⁷² Ibid., 295.

perustuu lähtöoletukselle, jonka mukaan ihmisen käyttäytymistä on analysoitava eri tasoilla, joista jokaisen on tuotava oma lisänsä kokonaisvaltaiseen selityksiin tavalla, joka ei ole tyydyttävästi esitettävissä toisilla tasoilla. Tässä tutkimusparadigmassa tasot ovat kognitiivinen, neurolaskennallinen ja neurobiologinen. Kysymys onkin tasojen välisen integraation luonteesta. Jean-Michel Roy et al. toteavat toimittamansa artikkelikokoelman *Naturalizing Phenomenology* johdannossa: "Ei riitä, että kasataan selityksiä selityksen päälle; ne pitää integroida hierarkkiseksi selittäväksi kehikoksi, joka osoittaa niiden keskinäisen yhteen sovitettavuuden."⁶⁸ Rauhalan tapa mieltää postuloimansa tasot, ennen kaikkea suhde psyykkisen ja henkisen välillä, täyttää tämän ehdon. NTL paradigma antaa tukea hänen tavalleen mieltää tasojen välisiä suhteita aina biologisesta alkaen esittämällä näkemyksen siitä, miten tietyt kognitiiviset toiminnot tarjoavat pohjan havaintojen ja elämysten työstämiselle korkeamman tasoiseksi mentaaliseksi ja samalla kulttuuriseksi prosesseiksi. Näiden tutkimiseksi tarvitaan kuitenkin esimerkiksi fenomenologiasta, hermeneutiikasta, semiotiikasta, sosiologiasta ja kulttuurintutkimuksesta kumpuavia tutkimusparadigmoja. On esimerkiksi kysyttävä, miten tietyt merkkijärjestelmät, kielet ja hahmottamisen tavat ovat syntyneet ja rakentuneet tiettyjen biologisten ja kognitiivisten edellytysten pohjalta ja miten ne ovat muotoutuneet psyykkisten ja kulttuuristen tekijöiden ristipaineissa.

Vaikka eräät yksittäiset ja nimekkäät elokuvatutkijat ovat omaksuneet epä-älyllisyyttä lähentelevän yksioikoisia asenteita, on muistettava, että ainakin uudemmassa kognitiivisessa tutkimuksessa tarkasteltavana on johdonmukaisesti se, miten kulttuurista tietyssä evoluution vaiheessa tulee keskeinen ihmisen kognitiivista evoluutiota ohjaava tekijä. Tätä suuntausta on kutsuttu biokulturalismiksi. Merlin Donaldin lähtökohdat ovat hyvin lähellä ekologista teoriaa ainakin sikäli, että hän katsoo mentaalisten rakenteidemme heijastavan suoraan lajikehitystämme. Monet toimintomme perustuvat evoluution myötä kehittyneille kyvyille, joille kulttuuri on tarjonnut alkuperäisestä hyvinkin poikkeavia tehtäviä. Donaldin mukaan tietoisuuden juuret ovat syvällä mielen vaikutelmia luovassa esisymbolisessa puolessa, mutta vasta intentionaaliset representaatiot mahdollistavat kognitiivisten prosessien hyppäämisen kulttuurin tasolle.⁶⁹ Olennaista ei ole niinkään kielen syntyminen sinänsä, vaan kognitiivisten yhteisöjen muotoutuminen, jotka vasta mahdollistavat symbolisen kognition.⁷⁰

Ihmisen evoluutio näyttää siis perustuvan jännitteeseen kulttuurin ja tietoisuuskapasiteetin välillä. Kulttuuri työntää tuota kapasiteettia jatkuvasti kohti ääri rajojaan niin että tietoisuus jatkuvasti kasvaa. Kulttuuri oli radikaalisti uudenlainen tekijä ja mieli sopeutui jatkuvasti uudella tavalla jakautuneen kognition luomaan todellisuuteen. Tämän jännitteen tuloksena emergoitui vähitellen symboloiva mieli.⁷¹

Mimesis edustaa Donaldille "kulttuurista liimaa", tarinat puolestaan ovat yksi tärkeimmistä kulttuuria organisoivista voimista.⁷²

Elokuvatutkimuksessa eräs biokulturalismin keskeisimmistä edustajista on Torben Grodal. Hän käsitteli aihetta Potsdamissa pidetyssä Centre for Cognitive Studies of the Moving Image -konferenssissa

otsikolla *Biology, Function and Culture in Film Genres*. Häneltä on lähiaikoina luvassa myös laajempi julkaisu aiheesta. Myös Per Persson on väitöskirjassaan *Understanding Cinema: A Psychological Theory of Moving Imagery* tarkastellut sitä, kuinka tiettyjen elokuvallisten keinojen, kuten näkökulmaotosten, mieltämisessä on otettava huomioon sekä kognitiivisia että sosiaalisia tekijöitä, joita on tarkasteltava dialektisessa suhteessa toisiinsa. Tämän artikkelin kirjoittaja on esittänyt oman näkemyksensä siitä, kuinka eri elokuvateoriat ovat suhteutettavissa toisiinsa sekä inhimillisen todellisuuden tasoihin artikkelissa *Synthesizing Approaches in Film Theory*. Siinä tarkasteltavat tasot ovat:

- biologinen
- fenomenologinen
- semioottinen ja narratiivinen
- sosiaalinen ja psyykinen
- henkinen

Ekologinen teoria korreloi näistä fenomenologisen kanssa, formaatiivinen lähinnä semioottis-kerronnallisen kanssa ulottuen toisaalta fenomenologisen, toisaalta sosiaalisen ja psyykkisen alueelle. Screen-teoriat puolestaan ulottuvat semioottis-narratiivisesta sosiaalis-psyykkiseen, kun taas henkinen taso jää perinteisemmän hermeneutiikan alueeksi. Toinen tärkeä tämän skeeman ulottuvuus on se, että sen puitteissa tarkasteltuna tietyt tutkimussuuntaukset komplementoivat toisiaan tavalla, jotka vasta päästävät nuo suuntaukset täysiin oikeuksiinsa elokuvatutkimuksen puitteissa. Kognitioteorian suhteessa Screen-teorioiden synnyttämien vastaparien lisäksi tällaisia pareja ovat:

- fenomenologia ja kognitivismi
- ekologinen elokuvateoria ja semiotiikka
- poetiikka ja hermeneutiikka (formaali analyysi ja tulkitseminen)
- tekstikeskeinen lähestymistapa ja reseptiotutkimus

Nämä parit suhteutuvat toisiinsa dialektisesti. Ne ovat perimiltään ymmärrettävissä vain suhteessa toisiinsa, sillä ne edustavat maailmassa olemisen ja maailman hahmottamisen komplementaarisia momenteja. Ne voidaan erottaa toisistaan vain kieltäytymällä elokuvan tarkastelemisesta sen täydessä moninaisuudessa ja monitasoisuudessa – ja kenties myös strategisen mielenvikaisuuden tilassa.

Tavallistakin suuremmat kiitokset refereelle eräistä erityisen oivaltavista ja mielenkiintoisista näkökulmia esiin nostaneista kommentteista. Kiitokset myös Helsingin yliopistossa pidetyn Humanismi tieteenä -luentosarjan luennoitsijoille, joiden esitykset auttoivat minua muotoilemaan näkemykseni argumentaation luonteesta humanistisen tutkimuksen kentällä.

Kirjallisuus

- Anderson, Joseph D. (1996), *The Reality of Illusion – An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Anderson, Joseph D. & Anderson, Barbara Fisher (2005), *Moving Image Theory – Ecological Considerations*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Aumont, Jacques (1997), *The Image*. Kääntänyt Claire Pajackowska. Lontoo: British Film Institute.
- Bacon, Henry (2000), Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan. *Lähikuva* 1/2000, s. 31–42.
- Bacon, Henry (2005), Synthesizing Approaches in Film Theory. *The Journal of Moving Image Studies*, June 2005, s. 4–12.
- Bordwell, David (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1985/1988), *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David & Carroll, Noël (toim.) (1996), *Post-Theory – Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Carroll, Noël (1998), *A Philosophy of Mass Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Chalmers, David J. (1996), *The Conscious Mind – In Search of a fundamental Theory*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Donald, Merlin (2001), *A Mind So Rare – The Evolution of Human Consciousness*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Gaines, Jane (toim) (1992), *Classical Hollywood Narrative - The Paradigm Wars*. Durham and London: Duke University Press.
- Hietala, Veijo (1990), Elefantti ja heinävankkurit. *Lähikuva* 1/1990, s. 18–26.
- Kakkuri-Knuuttila, Marja-Liisa (toim.) (1998), *Argumentti ja kritiikki – Lukemisen, keskustelun ja vakuuttamisen taidot*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kilpi, Harri (2003), CTRL-ALT(husserl)-DEL(euze). *Lähikuva* 4/2003, s. 64–70.
- Kilpi, Harri (2004), Press any key to continue? *Lähikuva* 1/2004, s. 65–69.
- King, Barry (1986), The Classical Hollywood Cinema – A Review by Barry King. *Screen* vol. 27:6 (November–December 1986), s 74–88.
- Kuhn, Thomas S. (1962/1970), *The Structure of Scientific Revolutions*. 2. painos. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lukkarila, Matti (1993), Suuret teoriat, elokuvakulttuuri ja neoformalismin haaste. Matti Lukkarila haastattelee David Bordwellia. *Lähikuva* 1/1993, s. 37–44.
- Nichols, Bill (1994), *Blurred Boundaries – Questions of meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Parikka, Jussi (2003), Aivokontrolli – Ajattelu kybernetiikan aikakaudella. *Lähikuva* 2/2003, s. 49–62.
- Parikka, Jussi (2003), Ajattelu, hulluus ja kulttuuritieteet. *Lähikuva* 4/2003, s. 71–73.
- Parikka, Jussi (2004), Yksi vai monta järkeä. *Lähikuva* 1/2004, s. 70–74.
- Petitot, Jean ; Varela, Francisco J. ; Pachoud, Bernard & Roy, Jean-Michel (toim.) (1999), *Naturalizing Phenomenology - Issues in contemporary phenomenology and cognitive science*. Stanford: Stanford University Press.
- Pulkkinen, Jarmo (2000), Analyttiset filosofiat ja elokuvateoria. *Lähikuva* 1/2000, s. 8–23.
- Rauhala, Lauri (1992), *Henkinen ihmisessä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Ricoeur, Paul (1983), *Time and Narrative vol I*. Englanninos Kathleen McLaughlin ja David Pellauer. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Staiger, Janet (1992), *Interpreting Films – Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1988), *Breaking the Glass Armour – Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Wood, Robin (1998), *Hollywood and Beyond – Sexual Politics and Narrative Film*. New York: Columbia University Press.
- Žižek, Slavoj (2001), *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post Theory*. London: BFI.