

Elokuva ei ole aivot (eli miksi elokuva voi olla ”kieli”)

Lähikuvan numerossa 1/2000 Boris Vidovic ja Henry Bacon nostivat esille tärkeän aiheen elokuvan ja havaitsemisen välistä suhteesta.¹ Molemmat tukeutuivat kognitiivisen psykologian tutkimustuloksiin ja hyökkäsivät vähintäänkin epäsuorasti psykosemioottista elokuvatutkimusta vastaan. Erityisesti tulilinjalla oli taajaan toistettu ajatus elokuvan kielen kaltaisuudesta. Sekä Vidovicin että Baconin keskeinen viittauskohde oli Paul Messariksen teos *Visual "Literacy": Image, Mind, and Reality* (1994), jossa aihtaa lähestytään kriittisesti.

Vidovic ja Bacon pyrkivät artikkeleissaan oikaisemaan ehkä aiheellisestikin joitain laajalle levinneitä ”virheellisyyksiä”. Samalla kirjoittajat kuitenkin rakensivat viholliskuvia ja muotoilivat elokuvatutkimuksen paradigmaattisia linjauksia tavoilla, jotka vaativat kommentointia. Käsillä oleva artikkeli keskustelee ennen kaikkea Boris Vidovicin kirjoituksen ”Erään metaforan umpikuja (eli miksi elokuva ei ole kieli)” sekä Henry Baconin suomalaisen keskusteluun lanseeraaman ”ekologisen elokuvateorian” kanssa. Pyrin osoittamaan, miksi joissakin yhteyksissä on edelleen tarkoituksenmukaista puhua elokuvan kielestä ja pohdin, miksi Messariksen, Vidovicin ja Baconin kriittiset äänenpainot pulpahtavat pintaan suomalaisessa elokuvakeskustelussa 2000-luvun taitteessa.

Näkemään ei tarvitse oppia

Paul Messariksen teos on reto-

risesti erittäin taitava. Hän käyttää kirjan verran tekstiä todistaakseen, että (elo)kuvia ei tarvitse oppia katsomaan, koska kuvien havainnointi perustuu itsestään opitulle näköhavainnoinnille. Kuvien ymmärtäminen ei näin ollen rinnastu kielen käyttöön, joka täytyy varta vasten opetella: ”Koska kuvat pikemminkin *uusintavat* suoran ja välittömän kokemuksen aspekteja kuin koodaavat sitä arbitraarisesti, kuviin tottuminen ei edellytä käsitteellisten kategorioiden järjestelmän tai niiden kategorioiden järjestämiseen tarvittavien analyyttisten toimintamallien omaksumista.”²

Messariksen ydinajatus on siis se, että ihmisen ei tarvitse oppia näkemään. Siksi on arveluttavaa puhua kuvien lukutaidosta samassa mielessä kuin esimerkiksi kirjoituksen yhteydessä. Vanhemmat muun muassa opettavat lapsille sanojen merkityksiä kuvakirjojen avulla. Toisin kuin näkeminen, kielen oppiminen on vahvasti sidoksissa sosiaaliseen vuorovaikutukseen. Messariksen mukaan kuvien, ja erityisesti elokuvien, ymmärtäminen ei perustu samalla tavoin sovittuihin konventioihin kuin verbaalikielen ymmärtäminen, jota Ferdinand de Saussure on vaikutusvaltaisesti analysoinut.³ Elokuvia on mahdollista ymmärtää ilman tajua ”kieliopista” tai ”sanastosta”, koska näkevinä olentoina opimme katsomaan kuvallisia representaatioita maailmasta samalla kun opimme havainnoimaan ympäristöämme näköaistin avulla.

Boris Vidovic hyökkää

(Messarikseen tukeutuen) kieli-tieteilijä de Saussuren teoriasta innoituksensa saanutta elokuvasemioottista suuntausta vastaan. Suuntaus kukoisti 1960- ja 1970-luvuilla muiden muassa sellaista tutkijoiden kuin Christian Metz, Roland Barthes ja Umberto Eco voimin. Erityisesti osansa Vidovicin kritiikissä saa psykoanalyttikko Jacques Lacanin teorian soveltaminen elokuvatutkimukseen.⁴ Vidovic kiteyttää kritiikkinsä psyko-semioottista elokuvatutkimusta kohtaan artikkelinsa lopussa:

Elokuvalla ei ole yhtään kielen keskeisimmistä ominaisuuksista. Elokuva on hieman yli sata vuotta vanha ihmisten tekemä keksintö. Eroja kielen ja elokuvan välillä on näkyvissä jokaisella tasolla, kuten melkein kaikki elokuvasemiologit Metzistä lähtien itsekin ovat todenneet. Sekä kieli että elokuva ovat osa ihmisen kognitiivista ympäristöä, molemmilla voi kuvata ja molemmilla voi kertoa. Matka tästä tosiasiaista väitteeseen, että ne olisivat olennaisessa määrin samankaltaisia on kuitenkin melkoisen pitkä.⁵

Vidovicin kanssa voi olla monessa suhteessa samaa mieltä, mutta hänen väitteensä on mahdollista kääntää myös pääläelleen: eroista huolimatta elokuvan ja kielen välillä on samankaltaisuuksia lähes kaikilla tasoilla, ja matka väitteeseen että ne olisivat ainakin joiltain osin samankaltaisia on melkoisen lyhyt. Kumpi näkemysistä valitaan, riippuu pitkälti siitä mitä ymmärrämme kielellä.

Kieli kulttuurisena merkitysjärjestelmänä

Mikäli kieli ymmärretään tiukan kielitieteellisesti ”luonnollisen kielen” kaltaiseksi järjestelmäksi, jolla on kohtuullisen vakiintunut kielioppinsa ja sanastonsa ja joka perustuu merkitysijöiden ja merkittyjen mielivaltaisiin mutta yhteisesti sovittuihin sidoksiin, elokuva ja kieli eivät tietenkään ole yksi ja sama. Kuten Vidovicin artikkelista käy ilmi, edes varhaiset elokuvasemiootit eivät olleet niin naiiveja, että olisivat väittäneet jotakin tuon kaltaista puhuessaan ”elokuvan kielestä”. Ferdinand de Saussuren verbaalikielen analyysiin perustuvan teorian soveltamista kuvien analyysiin onkin pohdittu kriittisesti vähintään parinkymmenen vuoden ajan. Nämä kriittiset pohdinnat ovat rantautuneet myös Suomeen ja ne näkyvät jopa kaikkein perustavimmissa kuvan ja viestinnän tutkimuksen alkeisoppikirjoissa. Esimerkiksi Veijo Hietala toteaa kuvantutkimuksen perusoppikirjassaan *Kuvien todellisuus*, että ”Peircen teoria ikonisista, indeksisistä ja symbolisista merkeistä soveltuu erityisen hyvin kuvallisen ilmaisun tarkasteluun, toisin kuin de Saussuren strukturalismi, joka kuitenkin on ensisijaisesti kielitieteellistä.”⁶ Itse olen pohtinut asiaa sarjakuvien yhteydessä.⁷

Olennainen ja laajalti tiedostettu ero on liitetty nimenomaan kuvallisen ja sanallisen ilmaisun erilaisuuteen semioottisina järjestelminä. Roman Jakobson totesi jo parikymmentä vuotta sitten, että kuvien havainnointi on välittömämpää kuin sanallisen ilmaisun ymmärtäminen. Siinä missä kirjoituksen ja puheen ymmärtäminen perustuu ajallisesti toisiaan seuraavien merk-

kien tulkinnalle, kuvien ymmärtäminen perustuu tilan vaikuttelmaan.⁸ Kärjistetysti voidaan sanoa, että kuvat näyttävät mutta sanat kertovat. Tämä oivallus on merkinnyt juuri esimerkiksi Charles S. Peircen semioottisen teorian soveltamista kuvien analyysiin. Kuviin on tunnetusti liitetty enemmän ikonisia ja indeksisiä ulottuvuuksia kuin symbolisia, jotka on varattu ”luonnollisten kielten” kaltaisille, arbitraarisiin konventioihin perustuville merkkijärjestelmille.⁹ Semiotiikassa on siis jo pitkään tunnustettu se tosiasia, että kuvallinen ja sanallinen ilmaisu ovat hyvin erilaisia merkitysjärjestelmiä ja että niiden ”ymmärtämisessä” vaikuttavat erilaiset prosessit. Kukaan tuskin rinnastaa verbaalikieltä ja kuvakieltä sellaisenaan toisiinsa. Myöskään elokuvateoriassa *suoran analogian* vetäminen ”luonnollisen kielen” ja elokuvan välille ei ole ollut tavallista ainakaan 1970-luvun ja psyko-semioottisen teorian valtakauden jälkeen. Tästä huolimatta voidaan laajasti hyväksyä, että kuvilla ja elokuvilla on inhimillisen viestinnän ja kerronnan alueina kielen kanssa huomattavasti enemmän tekemistä kuin vaikkapa autoilla, puilla tai hehkulampuilla – vaikka niitäkin voi tutkia semiotiikan näkökulmasta.

Toinen myös pitkälti väistynyt näkökulma ja samalla yksi kaikkein kriittisimpiä kommentteja aiheuttanut elokuvateoreettinen sovellus on Jacques Lacanin peilivaihteorian istuttaminen elokuvaan. Elokuvakatsojan psyykkisen tilan rinnastaminen pikkulapsen minuuden syntyprosessiin ja tiedostamattoman merkityksen ylikorostaminen olivat omiaan herättämään vasta-argumentteja jo aikalaishkontekstissa, kuten esi-

merkiksi Laura Mulveyn ”kerronnallisen elokuvan visuaalista mielihyvää” käsiteltyt artikkelit ja siihen liittynyt laaja-alainen polemiikki 1970- ja 1980-luvuilta paljastavat.¹⁰

Näyttää siltä, että elokuvantutkijat menivät todellakin jossain määrin metsään innokkaiden ja suorasukkaisien Lacan-sovelluksissaan, joiden analyttinen arvo on toisinaan jäänyt kyseenalaiseksi. Syy tähän ei useinkaan ole Lacanissa. Esimerkiksi Vidovicin esiin nostama Lacanin tunnettu lausuma ”tiedostamaton on rakentunut kielen kaltaisesti”¹¹ on johtanut outoihin päätelmiin eri yhteyksissä juuri siksi, että niissä kieli on usein ymmärretty rajatusti ”luonnollisen kielen” tavoin – ikään kuin mielissämme vilittäisi tiedostamattomia sanallisia lausumia. Lacan puhui kuitenkin kielestä hyvin laajassa mielessä merkitsijöiden ketjuna, joka rakentaa erilaisia suhteita ”todellisuuteen” riippuen siitä, mitkä merkitsijät kytketään missäkin yhteydessä mihinkin merkittyyhin.¹² ”Kieli” kattaa siten niin visuaaliset kuin verbaliset merkkijärjestelmät ja sen merkityksenantoprosesseissa (*signifikaatioissa*) vaikuttavat yhtä lailla tietoiset kuin tiedostamattomat ”skeemat”, jotka kiinnostavat merkityksiä tietynlaisiksi. Tässä mielessä Lacanin psykoanalyttisen teorian ja kognitiivisten teorioiden välillä ei edes ole ylittämätöntä kuilua. Aikoinaan tehdyistä ylilyönneistä huolimatta ei olekaan pakko hylätä psykoanalyttista teoriaa visuaalisen kokemuksen jäsentämisen apuvälineenä. Esimerkiksi visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppänen ihmettelee, miksi tutkijat ovat takertuneet Lacanin ajatuksista nimenomaan peilivaihetheoriaan, joka

ei edes eksplisiittisesti käsittele katsomista. Samalla Lacanin katsetta koskevat ajatukset ovat jääneet pimentoon.¹³

Lacanin teoriaa onkin sittemmin sovellettu huomattavasti monimuotoisemmin visuaalisen kulttuurin alueelle. Yhteistä näille sovelluksille ja Lacanin omille ajatuksille on, että niissä katsojaa ei palauteta tiedostamattomien viettien marionetiksi eikä katsomiskokemuksesta eristetä pelkän psyyken tasolle, vaan katsomista tarkastellaan subjektiiviteetin ja kulttuurin välisenä vuorovaikutusprosessina.¹⁴ Elokuvatutkimuksessa on kuitenkin monien muiden alueiden tavoin tapahtunut viimeistään 1990-luvun aikana selvä painopisteiden siirtymä kulttuurintutkimuksellisiin näkökulmiin. Martti Lahden sanoin:

Ei liene kohtuutonta väittää, että yksi keskeisimmistä elokuvateorian painopisteiden muutoksista koskee siirtymää psykoanalyysistä (tai ns. psykosemiotiikasta) kulttuurintutkimukseen. Siinä kun edellinen selitti elokuvan ja katsojan suhdetta freudilaisesta ja lacanilaisesta psykoanalyysistä lainatuin termein ja painottaen psyyken rakennetta, jälkimmäinen on pyrkinyt ymmärtämään elokuvan merkityksen syntyä laajemmassa yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa kontekstissa.¹⁵

Toisaalta kulttuurisen näkökulman merkitys näkyy myös monissa uudemmissa psykoanalyttisissa ja kognitiivisissa katsomisteorioissa. Toisaalta psykoanalyysin kriittinen soveltaminen on yleistä nykyisissä kulttuurintutkimuksen katsetta koskevissa teorioissa, joissa subjektin konstituutio ja identiteetit

ovat keskeisiä aiheita.¹⁶ Kulttuurin merkitys heijastuu esimerkiksi hivenen paradoksaalisesti myös Paul Messarisin ajatuksissa. Kun Messaris todistaa erilaisin etnografisin esimerkein, että kuvien katsominen liittyy ennen kaikkea näköhavainnon kehittymiseen elinympäristöä tarkkailemalla eikä minkään ”kuvien kieliopin” tai muiden konventioiden omaksumiseen, hän tulee samalla korostaneeksi kulttuurin merkitystä: maaston, elämistön ja kasvillisuuden lisäksi kulttuuri muovaa elinympäristöä ja meitä ihmisiä tietyn näköisiksi. Ihminen puolestaan muovaa kulttuuriympäristöä ja itseään tarpeidensa ja halujensa ohjaamana – juuri siitähän kulttuurissa on kyse. Näin ollen on luonnollista, että opimme havaitsemaan niin ”luonnon” kuin ”kulttuurin” tuttuja elementtejä. Kulttuuri konstituoit vastavuoroisesti meidän subjektiiviteettejamme. Kulttuuriset koodit siis vaikuttavat kuin vaikuttavatkin siihen, kuinka näköhavainnot jäsennetään kognitiivisesti. Eikä ainoastaan tähän, vaan myös siihen *mitä* nähdään. Havainto on itsessään aina jo kulttuurisesti valikoitunut.¹⁷

Itse asiassa Messaris lopettaa teoksensa kulttuurisen näkökulman korostamiseen. Hänen mukaansa visuaalinen lukutaito tarkoittaa taitoa tulkita kriittisesti kulttuurisesti muotoutuneita visuaalisia konventioita ja kykyä tunnistaa visuaalisten esitysten retorisia keinoja, joilla katsomiskokemuksiin yritetään vaikuttaa.¹⁸ Messarisin esittämä visuaalinen lukutaito tarkoittaa nimenomaan kulttuurista lukutaitoa, kykyä nähdä (elo)kuvien kerronnalliset mekanismit, kulttuuriset arvostelmat ja viittaukset, jotka usein otetaan

ikään kuin huomaamatta kuvien tulkinnan mukana. Samaan johtopäätökseen päätyy myös Janne Seppänen teoksessaan *Katseen voima*: ”Visuaalinen lukutaito onkin olennaisilta osin kykyä hahmottaa näkyvää todellisuutta osana laajempia kulttuurisia merkitysrakenteita. [—] Visuaalinen lukutaito on kulttuuristen itsestäänselvyyksien haastamista ja merkityksen näkemistä siellä, missä merkitykset ovat kaikkein näkymättömpimpiä.”¹⁹

Suurin ongelma psykoanalyysin soveltamisessa elokuvatuotkimukseen ei taida ollakaan se, etteikö psykoemioottinen suuntaus voisi nostaa esille tärkeitä kysymyksiä. Keskeisempää Vidovicin mukaan on kyseisen näkökulman epätieteellisyys: ”Mutta peili, kieli ja monet muut tärkeinä pidetyt käsitteet voivat merkityssisällöltään olla kovin epämääräisiä. Tällainen hyvin löysä käsitteiden käyttö, tarkan merkityksen määrittämättä jättäminen, on tälle teoreettiselle suunnalle tyypillistä.”²⁰ Elokuvatuotkimus kaipaakaan siis ”kovempaa” tieteellistä otetta ja ”tarkkoja” merkityksiä.

Elokuva havaintokoneena

Henry Bacon jatkaa Vidovicin esittämistä vaatimuksista ja ehdottaa artikkelissaan ”Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan” psykoemiotiikan ”löysän” ja ”epämääräisen” teoreettisen suuntauksen tilalle ekologista elokuvateoriaa, joka tukeutuu vankasti empiriaan ja on siten tieteellisempää kuin elokuvasemiotikan pelkkien hypoteesien varassa kelluva merkitysijä. Ekologisen elokuvateorian taustalta löytyy kognitiivisen psykologian ja elokuvanarratologian yhdistelmä, jota Bacon on

kehiteltyt laajamittaisemmin kirjassaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*.²¹

Ekologisen elokuvateorian perusta rakentuu muun muassa Paul Messariksen ja mielenfilosofi Daniel C. Dennettin ajatuksista. Bacon kumoo lähinnä Messarikseen tukeutuen harhaluuloja, joita psykoemioottinen konstruktivismi on tuottanut elokuvatutkijoiden pään menoksi. Kuten hahmopsykologit ovat jo vuosikymmeniä sitten osoittaneet kokeissaan, kuvallisten hahmojen medioituneessa havaitsemisessa ei ole ratkaisevaa eroa todellisuuden välittömään havainnointiin. Samat lainalaisuudet pätevät siis yhtä hyvin ympäristön kuin kuvien havainnoinnissa. Havaintopsykologia ja aivotutkimus ovat sittemmin vahvistaneet tätä käsitystä. Näin ollen Bacon osoittaa kuvan ja todellisuuden havaitsemisen analogisuuden kautta, ettei esimerkiksi visuaalisten objektien, hahmojen ja muotojen, syvyyden, etäisyyksien tai liikkeen havaitseminen elokuvassa juurikaan eroa niiden havaitsemisesta todellisuudessa.²² Kyse ei siis voi olla kuvallisista ”konstruktiosta” ja ”konventioista”, joista jälkistrukturalismin innoittamana on niin tajaan puhuttu.

Esimerkiksi perspektiivissä ei Baconin mukaan missään nimessä ole kysymys konventiosista, vaan lähinnä pyrkimyksestä tarjota todellisuutta vastaavaa informaatiota. Perspektiivi...

...on vähiten mielivalentainen tapa representoida tilaa ihmisen näköaistia varten, sillä se tarjoaa tarkempaa informaatiota tilasta ja esineiden tilallisista suhteista kuin mikään muu kuviteltavissa oleva tapa representoida tilaa kaksikulotteisella pinnalla. [—]

Lineaarisen perspektiivin mukainen tilan representaatio tapahtuu pikemminkin luonnollisten fyysikaalisten tekijöiden synnyttämien aistivaikutelmien kuin kulttuuristen koodien perusteella.²³

Ekologinen elokuvateoria perustuu siis empiirisesti todennettuihin biologisperäisiin mekanismeihin ihmisen havaintotoiminnassa. Siinä ei spekuloida, ei pyritellä harhautavaa ja epäselvää käsitteistöä eikä puhuta abstraktioiden oletustasolla. Siinä missä psykoemiotiikka on subjektiivista, ekologinen elokuvateoria on objektiivista. Sen sitoutuminen fyysilogisen ja biologisen todellisuuden lainalaisuuksiin oikeuttaa jopa käyttämään evoluution käsitettä: elokuvissa ja niiden katsomisessa on kyse – ei enempää eikä vähempää kuin – lajien (taidelajien, ihmislajin) evoluutiosta.

Yksi punainen lanka ekologisessa elokuvateoriassa onkin Hollywood-estetiikaksi nimetyn ”läpinäkyvän” kerronnan tarkastelu evoluution näkökulmasta. Valtavirran elokuvan kuvaus- ja leikkaustekniikat ovat kehittyneet koko ajan täydellisemmin kohti sellaista kerrontaa, jossa itse kertova väline (elokuva) yritetään häivyttää taustalle. Hollywood-estetiikan säännöt – tilan, paikan ja ajan jatkuvuus, suojaviivasäännöt (kuten 180 asteen sääntö), kuva/vastakuva-otokset²⁴ – ovat tulos evoluutiosta, jota ohjailee ihmisen näköhavainnon jäljittely. Eivätkä ainoastaan elokuvakeronnan keinot ole muovautuneet tällä periaatteella, vaan koko valtavirtaelokuvan ykseyden ihanne juontuu ”ihmismieleen ohjelmoidusta ykseyden kaiPUUSTA”, joka on ollut ”koko ih-

missuvun selviytymisen edellytys”, kuten Bacon runollisesti kirjoittaa.²⁵ Kyse on hermeneuttisesta kehästä: ihmisen evoluutio määrää elokuvan evoluutiota, joka määrää evolutiivisesti elokuvien ymmärtämistä.

Elokuva on siis ekologisen elokuvateorian mukaan eräänlainen havaintokone. Katsojat ymmärtävät elokuvia havaintofysiologisten periaatteiden mukaisesti eikä kyse ole mistään mystisistä ”peilivaiheista” tai ”identifikaatioista”, joita ei edes voi tiedostaa. Jälleen kerran on todettava, että olen monessa suhteessa samaa mieltä ekologisen elokuvateorian perusväittämiensä kanssa, mutta en voi välttyä kysymästä, mihin ekologisen elokuvateorian avulla lopulta päästään. Tuottaako se merkittävää lisäymmärrystä elokuvasta? Valkokankaalle projisoitua elokuvaa katsotaan pimeässä teatterissa. Vaikka katsojaa ei yksinkertaisesti rinnastettaisi unennäköjään, kuten varhaisissa psikoanalyttisissä tulkinnossa tehtiin, havaintotilanne eroaa ratkaisevasti arkipäivän ympäristön havainnoinnista. Elokuvien katseminen on pikemminkin ympäristöstä eristäytymistä kuin ekologista vuorovaikutusta sen kanssa. Todellisuuden ja elokuvan katsomisen havaintoprosessien analogisuus ei tee katsomistilanteista samoja: katsoja menee kognitiivisena olentona tietoisesti katsomaan jotakin elokuvaa ja hänen kokemuksensa värityy ennako-odotuksilla.

Deskriptiivisuuden ihanne

Bacon analysoi teoksessaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* Kieslowskin elokuvan *Sininen (Trois couleurs: Bleu,*

Ranska/Puola/Sveitsi 1993) ensimmäistä kahtatoista minuuttia ensin otokselta ja sitten toiminnan motiivien kannalta. Analyysissa kulkee rinnakkain kolme tasoa: elokuvan otoksesta poimittu ”avainkuva”, sen katsojassa aikaansaama oletettu välitön havainto ja havaintojen katsojassa synnyttämät kysymykset ja odotukset eli hypoteesit.²⁶ Hypoteesien tekeminen on nimetty kirjassa aiemmin evoluution kannalta ihmislajin selviämiseksi keskeiseksi tarpeeksi. Fiktioelokuva voi Baconin mukaan toimia hypoteesien turvallisenä harjoitteluareenana.²⁷

Baconin analyysi on osuvaa ja on helppo yhtyä näkemykseen, että keskimäärin katsoja varmaankin ymmärtää *Sinisen* alun tarinan juuri hänen esittämällään tavalla. Kun valkokankaalla näkyy auto, katsoja tunnistaa sen autoksi. Kun kuvissa esiintyy hahmoja, katsoja tunnistaa ne ”pikkutyöksi”, ”mieheksi” tai ”pojaksi” ja pohdii, miten hahmot liittyvät tarinaan ja toisiinsa. Kun lähikuvassa näytetään auton pohjassa vuotavaa letkua, katsoja alkaa epäillä että autossa on jotain vikaa. Ja niin edelleen. Hermeneuttisen kehän tuloksena ekologisen elokuvateorian näkökulma kertoo siten pitkälti siitä, miten katsoja ymmärtää keskimäärin havaintojen pintatasolla elokuvan tapahtumat. Roland Barthesin tunnetuksi tekemiä käsitteitä käyttäkseni, esimerkissä operoidaan pääasiassa denotaatioiden tasolla.²⁸

Tarkkaan ottaen kyse on kuitenkin myös konnotaatioista, kulttuurisesti jaetuista lisämerkityksistä. Vaikka paljon puhuttu eristyksissä elänyt ”toga boga -heimo” Afrikan tai Amazonasin viidakosta ei säikäh-

täisikään kauhuissaan ihmeellisiä eläviä kuvia kun niitä sille ensimmäisen kerran näytetään, kuten Messaris ja Bacon oikaisivat laajalti levinyttä harhauskoa, heimon jäsenet tuskin tekisivät samanlaisia hypoteeseja Kieslowskin elokuvasta kuin länsimaisen kulttuurin kasvatti.²⁹ Tämä juontuu heidän erilaisesta elinympäristöstään, joka ei tarjoa keinoja ymmärtää kuvien kulttuurisia konnotaatioita. He tunnistaisivat kuvista kyllä ihmishahmot, kenties heidän tunteitaan, monia objekteja, liike- ja syvyysvaikutelmia samoin kuin muita näköhavainnon ulottuvuuksia. Sen sijaan auto-onnettomuuden, perhetragedian, musiikin, värisävyn yms. kulttuuriset merkitykset ja tarinan kannalta keskeinen symboliikka jäisivät hämäräksi. Kyseinen elokuvakatelma saa aikaan myös subjektiivisia ja tunneperäisiä konnotaatioita riippumatta katsojan kulttuuritaustasta. Ekologinen elokuvateoria ei toisin sanoen poista ikivanhaa *nature/nurtute* -ongelmaa. Se ei kerro tyhjentävästi, mitkä seikat elokuvan ”ymmärtämisessä” loppujen lopuksi liittyvät universaaleihin kaikille katsojille yhteisiin havaintoprosesseihin ja mitkä puolestaan liittyvät esimerkiksi kulttuurista omaksettuihin skeemoihin.

Palataanpa hetkeksi perspektiiviesimerkkiin. Perspektiivi on varmaankin loogisin tapa tuottaa näköhavaintoa vastaavia tilavaikutelmia kaksilulotteiselle pinnalle, kuten Bacon kirjoittaa. Tämä ei kuitenkaan estä käyttämästä sitä suunnitelmallisesti monilla erilaisilla tavoilla elokuvakerronnan keinona. Elokuva toiseen toistettuna näistä keinoista tulee elokuvakerronnan konventioita, jotka

elokuvantekijät tietävät ja katsojatkin usein tuntevat ainakin implisiittisesti. Esimerkiksi sammakko- ja lintuperspektiivit (joissa syvyysvaikutelman lisäksi on kyse myös kuvakulmasta) ovat vakiintuneita elokuvakerronnan konventioita, joilla pyritään tietoisesti tuottamaan elokuvan tarinan kannalta tärkeitä affekteja. Niiden aiheuttamia affekteja on perusteltu myös havaintofysiologialla, joka on puolestaan sidottu ekologisesti ihmislajin evoluutioon. Sammakko- ja lintuperspektiivit on palautettu esimerkiksi lapsen ja aikuisen väliseen suhteeseen: lapsi joutuu katsomaan aikuista ylöspäin ja aikuinen lasta alaspäin. Koska aikuisella on ylivertainen valta suhteessa lapseen (tai oli ainakin vielä 50 vuotta sitten – tämäkin asia vaihtelee historiallisten, kulttuuristen ja yksilökohtaisten kontekstien mukaan), sammakkoperspektiivin sanotaan korostavan pienuuden ja alemmuuden tunnetta kun taas lintuperspektiivin uskotaan edustavan valta-asemaa. Eläinkunnan taisteluissa, pariteluissa tai muissa yhteyksissä alistettu joutuu yleensä katsomaan alhaalta ylös ja alistaja näkee uhrinsa yläviihosta. Näin ollen sammakkoperspektiivi on kiinnitetty evoluution kannalta pelon kokemukseen ja lintuperspektiivi hallitsevuuden ja vallan tunteeseen.

Mutta entäpä elokuvissa tavalliset kohtaukset, joissa sankarin valta-asemaa korostetaan nimenomaan sammakkoperspektiivillä? Kyseinen kuvakulma on varsin yleinen miehisessä seikkailugenressä, esimerkiksi muskeli-sankareiden (Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone) toiminta-elokuvissa.³⁰ Tässä tapauksessa kuvakulma tuskin aiheuttaa katsojissa

pelkoa, vaan se pikemminkin päinvastoin kannustaa samastumaan sankarin ylivertaiseen positioon. Kun samainen sankari sitten taistelun tuoksinassa roikkuu pilvenpiirtäjän ikkunasta tai kallionkielekkeeltä ja hänen näkökulmansa (kadulle, rotkoon) näytetään lintuperspektiivistä, katsoja tuskin kokee vallan tunnetta vaan ennemminkin pelkoa sankarin puolesta. Kuten Henry Bacon kirjoittaa, elokuvissa on useimmiten kyse katsojan kyvystä kuvitella itsensä kuvattuun tilanteeseen hahmojen paikalle.³¹ Näin ollen perspektiivi liittyy *sekä* näköhavaintojen *että* kuvallisten konventioiden tasoon, esimerkiksi elokuvan kerronnallisiin keinoihin ja henkilöhahmoihin samoin kuin katsojan asemoitumiseen suhteessa niihin.

Tässä suhteessa ekologinen elokuvateoria on vähemmän yksiselitteinen kuin se antaa ymmärtää. Erityisen ongelmallinen on sen suhde katsojaan. Toisaalta ekologinen elokuvateoria yhdistää biologistisen näkökulman teksti-immanenttiin narratologiaan tavalla, joka ei ratkaisevasti eroa psykosemiotikojen ”elokuvallisesta apparaatista”³². Ekologisen elokuvateorian mukaan valtavirran elokuvakerronta mukaillee ihmisen havaintomekanismeja siinä määrin, että katsojalla ei juurikaan ole vaihtoehtoja elokuvan ymmärtämisessä: hän näkee mitä hänelle näytetään ja asemoituu havaitseväksi subjektiksi. Toisaalta katsoja kuitenkin pitää etäisyyttä elokuvan maailmaan eikä samastu siihen varauksettomasti. Elokuva ohjailee katsojan ymmärrystä mutta ei kuitenkaan ohjaile. Pohtiessaan katsojan eläytymistä elokuvaan Bacon

toteaakin melko ristiriitaisesti aiemmin esitettyyn verrattuna, että ”kyseessä on siis analoginen mutta selvästi eri mentaalinen operaatio kuin todellisuuden hahmottaminen”.³³

Kun suurin osa elokuvista nimenomaan keskittyy hahmoihin ja heidän toimintaansa perustuviin tarinoin, herää kysymys, mihin ekologista lähestymistapaa tarvitaan. Jos ekologinen näkökulma kertoo ainoastaan siitä, mitä elokuvissa näytetään ja minkälaisia havaintoja sen perusteella elokuvista tehdään, tutkimus ei vaikuta kovin innovatiiviselta. ”Kompetentti katsoja” tunnistaa itsekin nämä puolet elokuvasta – siihen ei tarvita tutkijaa. Ekologisen elokuvateorian lähestymistapa on lähinnä deskriptiivinen. Se ei kerro paljoakaan siitä mentaalisen prosessin, jossa katsoja suuntautuu emotionaalisesti elokuvan keskeisiin hahmoihin ja tarinalinjoihin. Kyseisen prosessin yhteydessä päädytään nimittäin ikäviin kysymyksiin subjektin konstituutiosta ja samastumisesta: minkälaista subjektiviteettia elokuvan hahmot ja tarina rakentavat ja mitä mahdollisuuksia katsojilla on positioitua suhteessa niihin? Nämä kysymykset eivät poistu eivätkä muutu vähemmän spekulatiivisiksi, vaikka subjektin, samastumisen ja identifikaation käsitteet hylättäisiin tai korvattaisiin eläytymisen, kuvittelun, empatian ja sympatian käsitteillä.³⁴ Juuri tässä psykoanalyttisella lähestymistavalla on edelleen annettavaa elokuvatutkimukselle.

Sittenkin kieli?

Henry Bacon toteaa, että ”ajatus analogiasta elokuvan ja todellisuuden havaitsemisen välillä ei

tietenkään ole uusi, ja jopa monet suhteellisen psykostruktuurilistisesti orientoituneista tutkijoista ovat kiinnittäneet huomionsa näihin seikkoihin jo aikaa sitten”.³⁵ Esimerkiksi kuvan realistisuudesta käyty keskustelu on ammentanut viimeistään 1960-luvulta lähtien hahmo- ja havaintopsykologian tutkimuksista, eikä tuo keskustelu poikkeaa järkevästi nyt käytävästä debatista. Ernst Gombrichin ”biologisessa realismissa” ympäristön ja kuvien havainnointi oli biologisesti määräytyneitä pitkälti samalla tavoin kuin ekologisessa teoriassa.³⁶ Nelson Goodman taas painotti päinvastoin, että kuvan realismisuus riippuu kunkin hetken vallitsevista konventioista, siitä mikä missäkin yhteydessä on ”sovitettu” realistiseksi.³⁷ Tähän keskusteluun viittaa myös Bacon artikkelissaan.³⁸ Miksi aihepiiri kiehtoo jälleen kuvantutkijoita? Miksi elokuvatutkijoita on syytä ojentaa juuri nyt, kuten Messaris, Vidovic ja Bacon tekevät, vaikka psykosemiotiikka alkaa olla väistynyt tutkimussuuntaus?

Ilmeisesti on niin, että psykosemiotiikan ja jälkistrukturalismin hallusinogeenien jälkitautilta koetaan konstruktivismin krapulaa, jolle tarjotaan vastalääkkeeksi tiukkaan puristettuja ja geenitestattuja tiedepillereitä? Kun kulttuurintutkimuksen näkökulma – mitä sillä sitten tarkoitetaan – on pitkälti astunut psykosemiotiikan tilalle, elokuvatutkimuksen delirium on yltenyt kahta kauheammaksi. Teksti-immanenti lähestymistapa vaihtuu yhä useammin ulkoelokuvallisten tekijöiden analyysiksi ja humanistinen näkökulma ”yhteiskuntatieteellisty”. Samanaikaisesti aivotutkimus ja genetiikka ovat nousseet ihmistieteissä aika-

kauden suuriksi kertomuksiksi. Elämän mysteeri on lähes tulkoon paljastettu ja inhimillisen tietoisuudenkin ydin kohta kaivettu cortexin poimuista. Geenien lisäksi ihmistä ohjaavat kuuleman mukaan meemit. Ihmisen ja mekanistisen koneen välinen raja murtuu. Olisi suoranainen ihme, jos myös elokuvatutkimus ei yrittäisi liittyä ”oikeiden” tieteiden joukkoon ja saada siten luonnontieteiden arvovaltaa tai ainakin palauttaa tekstilähtöisen tutkimuksen statusta.

Kognitiivinen psykologia on tuonut lisävalaisua ihmisen havaintotoimintoihin, tapoihin jäsentää ja ymmärtää ympäristöä. Monet ekologiseseen elokuvateoriaan lainatut ideat eivät kuitenkaan ole uusia, vaan perustuvat kohtuullisen vanhoihin hahmo- ja havaintopsykologisiin tutkimuksiin. Messarixen teoksen lähdeluettelo koostuu lähinnä 1960-80-luvuilla tehdyistä tutkimuksista. Eikä tuoreemmistakaan tutkimuksista löydy ratkaisevaa apua. Daniel C. Dennettin kunnianhimoisesta yrityksestä huolimatta *mind/body* -ongelmakin on vielä ratkaisematta.³⁹ Mikäli neurologi ja aivotutkija Markku T. Hyypään on uskomista, sitä ei tulla koskaan ratkaisemaankaan. Hyypän mukaan luonnontieteellisten menetelmin ei päästä käsiksi mieleen. Aivojen toiminta jää pelkäksi sähkökemialliseksi prosessoinniksi, jolla on yhteys ihmisten kokemiin merkityksiin ja emootioihin, mutta tuon yhteyden luonne on edelleen aivoitus: ”Aivofysiologia on välttämätön elämysten syntymiselle, sillä ne kehittyvät aistinelinten välittämänä aivoissa, vaikkei tiedetä miten. Silti niiden olemassaolo aivotapahtumina ei riitä merkitysten selittämiseen. [...] ...aivot ja merkitykset ovat

yhdessä olemassa, mutta ne eivät ole sama asia.”⁴⁰ Myöskään evoluution käsite ei selitä sellaisella yksiviivaisella tavalla elokuvaa kuin mitä ekologiset tutkijat antavat ymmärtää. Evoluutiobiologian pioneeri Ernst Mayr on vaikutusvaltaisesti todistanut, että evoluutio tapahtuu paikallisten populaatioiden tasolla ja sattumalla (pääasiassa arvaamattomilla ympäristötekijöillä) on siinä suuri rooli.⁴¹ Jos ajatuksen evoluutiosta haluaa välttämättä pakottaa elokuvatutkimukseen, Mayrin kommentit kannustavat ottamaan kulttuuriset, yhteiskunnalliset ja paikalliset tekijät vakavasti huomioon.

Kognitiivisen psykologian tutkimuksissa löydetty havaintotoimintojen mallit toimivat primääreillä, yksittäisten havaintoyksiköiden ja -prosessien tasoilla. Kun niitä aletaan sellaisenaan siirtää niin monimutkaiseen mentaaliseen tapahtumaan kuin elokuvien katsomiseen, astutaan joko vastaavien spekulatioiden tielle kuin elokuvatutkijat ovat koko viime vuosisadan tehneet (mukaan lukien psykosemiotiikat) tai pysytellään triviatasolla, joka ei kerro elokuvien merkityksistä juurikaan mitään uutta. Mielenkiintoisimmillaan kognitiivisen psykologian sovellukset elokuvatutkimukseen ovat silloin, kun kohteena on elokuvakerronta, joka rikkoo läpinäkyvyyden periaatetta, kuten jatkuusleikkauksen sääntöjä. Henry Baconin teoksessa *Audiovisuaalisen kerroksen teoria* on tästä lukuisia herkuksia tulkintaesimerkkejä.⁴² Tällöin astutaan kuitenkin poikkeuksetta pois ”kovan” ekologisten teorian alueelta hermoneutiikan piiriin.

Bacon toteaaakin artikkelinsa lopussa, että ”elokuva on viime kädessä semioottinen konstruk-

tio, joka vain tietyillä havaitsemisen primääritasoilla toimii vahvan audiovisuaalisen todentekältaisuuden varassa.⁴³ Elokuvat kuuluvat inhimillisen viestinnän alueelle. Niillä kerrotaan tarinoita, havahdutetaan, herätetään tunteita ja tuotetaan affektiivisia kokemuksia. Mikä tärkeintä, elokuvissa hyödynnetään monia semioottisia järjestelmiä *samanaikaisesti*. Kuvien lisäksi elokuvissa käytetään myös puhuttua ja kirjoitettua kieltä, musiikkia ja muita ääniä. Nämä elokuvakerronnan eri osa-alueet nostetaan erinomaisesti esiin Messariksen ja etenkin Baconin kirjassa, mutta *Lähikuva*-lehden artikkeleissa Bacon ja Vidovic puhuvat vain kuvista. On outoa, että elokuvan kieli-metaforan kritiikissä ei oteta lainkaan huomioon sitä, kuinka vahva rooli ”luonnollisella kielellä” on valtavirran elokuvissa.

Kognitiivisen psykologian aluevaltaukset saattavat olla vasta alussa. Voi olla, että joidenkin vuosien kuluttua niiden avulla on mahdollista selittää nykyistä tyhjentävämmin elokuvan katsomisessa tapahtuvia tiedostamattomia prosesseja. Jo nyt niiden avulla voidaan selittää elokuvakatsomisen primärejä havaintoprosesseja. Mutta kun puhutaan fantasiasta, subjektista ja identifikaatiosta, ei ole epäselvyyttä etteikö psyykoanalyysi olisi tärkeä työkalu. Kaikessa abstraktiudessaan ja spekulatiivisuudessaan psyykoanalyysi tarjoaa edelleen lähestulkoon ainoan mielekkään kehysten puhua tiedostamattoman noista puolista, joihin väistämättä törmää elokuvan yhteydessä. Kulttuurintutkimus ja historian tutkimus pureutuvat useimmiten elokuvaan kulttuurisena ja yhteiskunnallisena ilmiönä, jonka merkitykset rakentuvat inhimillisten subjek-

tien paikallisissa kokemuksissa. Taiteentutkimuksen ja kerronnan tutkimuksen näkökulmissa ja poetiikan kannalta. Kaikkia näkökulmia tarvitaan, eivätkä ne sulje toisiaan pois, vaan pikemminkin rikastuttavat ymmärrystämme elokuvasta.

Kaikkia edellä mainittuja näkökulmia yhdistää kuitenkin se, että mielenkiintoisimmat kysymykset nousevat esille poikkeuksetta vasta sitten kun kuvailusta ja analyysistä astutaan tulkintojen alueelle. Henry Baconin sanoin: ”Hienosyisemmässä analyysissä on turvauduttava hermeneuttisiin malleihin, joissa nimenomaan pyritään ymmärtämään taideteosten ainutlaatuisuutta suhteessa niiden historiallisiin konteksteihin.”⁴⁴ Vasta kun elokuva nähdään inhimilliseksi viestinnäksi ja se otetaan kulttuurisen keskustelun kohteeksi, liikutaan mielenkiintoisilla vesillä. Tällöin myös siirrytään denotaatioiden tarkastelusta konnotaatioihin tai myytteihin – jatkaakseni Bartthesin terminologialla.⁴⁵ Kulttuuri yksinkertaisesti toimii semioottisella tasolla. Tämän vuoksi puhuminen elokuvasta kieli-metaforalla ei tunnu mitenkään irrelevantilta. Elokuvan kielenkaltaisuudesta on käyty keskustelua useamman kymmenen vuoden ajan, ja keskustelu näyttää jatkuvan. Elokuvasta voi mielestäni laajassa viestinnällisessä mielessä puhua ”kielenä”, mutta yhdestä asiasta olen täysin varma: elokuva ei ainaakaan ole aivot.

Juha Herkman,
opettaja/tutkija
audiovisuaalinen
mediakulttuuri,
Tampereen yliopisto

Viitteet:

¹ Boris Vidovic, ”Erään metaforan umpikuja (eli miksi elokuva ei ole kieli)”, *Lähikuva* 1/2000, 24-30; Henry Bacon, ”Ecosta ekologiseen elokuva-teoriaan”, *Lähikuva* 1/2000, 31-43.

² Paul Messaris, *Visual "Literacy": Image, Mind, and Reality*. Boulder & San Francisco & Oxford: Westview Press 1994, 165.

³ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistic*. London: Fontana 1977.

⁴ Vidovic, ”Erään metaforan umpikuja (eli miksi elokuva ei ole kieli)”, 29.

⁵ *Ibid.*, 30.

⁶ Veijo Hietala, *Kuvien todellisuus. Johdatusta kuvallisen kulttuurin ymmärtämiseen ja tulkintaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy 1993, 32; ks. myös Altti Kuusamo, *Kuvien edessä. Esseitä kuvien semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus 1990.

⁷ Juha Herkman, *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Tampere: Vastapaino 1998, 62-72.

⁸ Roman Jakobson, *Language and Literature*. Cambridge & London: The Belknap Press of Harvard University Press 1987, 469.

⁹ Ks. esim. John Fiske, *Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Vastapaino 1992, 63-65 ja 69-76; Hietala, *Kuvien todellisuus* 1993, 33-39; Herkman *Sarjakuvan kieli ja mieli* 1998, 62-67; Janne Seppänen, *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa*. Tampere: Vastapaino 2001, 175-180.

¹⁰ Mulvey, *Visual and Other Pleasures*. Basingstoke: Macmillan 1989; ks. myös Antony Easthope (ed.), *Contemporary Film Theory*. London and New York: Longman 1993, 15-17; Robert Lapsley & Michael Westlake, *Film Theory. An Introduction*. Manchester and New York: Manchester University Press 1989, 81-86 ja 98-104.

¹¹ Jacques Lacan, *Écrits*. New York & London: W.W.Norton & co. 1977, 147. Trans. Alan Sheridan.

¹² *Ibid.*, 149-150.

¹³ Seppänen, *Katseen voima* 2001, 117. Ks. myös Jacques Lacan, *The Four*

Fundamental Concepts of Psychoanalysis. London: Penguin Books 1979. Trans. Alan Sheridan.

¹⁴ Esim. Kaja Silverman, *Threshold of the Visible World*. London & New York: Routledge 1996; Seppänen, *Katseen voima* 2001, 116-126.

¹⁵ Martti Lahti, "Johdanto: Nautinto/ politiikka". Teoksessa Richard Dyer, *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino 2002, 17. Toim. Martti Lahti.

¹⁶ Ks. esim. Johan Fornäs, *Kulttuuriteoria*. Tampere: Vastapaino 1998, 265 nn; Stuart Hall, *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

¹⁷ Kiitän Janne Seppästä tästä kommentista.

¹⁸ Messaris, *Visual "Literacy": Image, Mind, and Reality* 1994, 165-183.

¹⁹ Seppänen, *Katseen voima* 2001, 224.

²⁰ Vidovic, "Erään metaforan umpikuja (eli miksi elokuva ei ole kieli)", 29.

²¹ Henry Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: SKS 2000.

²² Bacon, "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan" 2000, 34-36, 40-41.

²³ *Ibid.*, 36.

²⁴ Näistä säännöistä ks. esim. David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction* (3th edition). New York & al.: McGraw-Hill Publishing Company 1990, 218-230.

²⁵ Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* 2000, 24-25.

²⁶ *Ibid.*, 52-59.

²⁷ *Ibid.*, 50. Hypoteesien evoluutioluonteen taustalla lienee Daniel C. Dennettin mielenfilosofia, joka on keskeinen viittauskohde Baconin artikkelissa. Ks. Daniel C. Dennett, *Tietoisuuden selitys*. Helsinki: Art House 1999. Suom. Tiina Kartano.

²⁸ Roland Barthes, *Image-Music-Text*. Glasgow: Fontana/Collins 1977.

²⁹ Bacon, "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan" 2000, 35; Messaris, *Visual "Literacy": Image, Mind, and Reality* 1994, 61-64.

³⁰ Ks. Richard Dyer, "Valkoisen miehen muskelit". Teoksessa Richard Dyer, *Älä katso!* 2002, 211-264. Suom. Juha Herkman.

³¹ Bacon, "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan" 2000, 42; Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* 2000, 192-195.

³² Elokuvallisten apparatuurin käsitteestä ks. esim. Lapsley & Westlake, *Film Theory* 1989, 79-83.

³³ Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* 2000, 191.

³⁴ *Ibid.*, 190-191; ks. myös Juha Kytömäki, *Täytyy katsoa, jos saa katsoa*. Helsinki: Helsingin yliopiston sosiaalipsykologian laitos 1999, 30-42.

³⁵ Bacon, "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan" 2000, 39.

³⁶ Ernst Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press 1977.

³⁷ Nelson Goodman, *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing 1985.

³⁸ Bacon, "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan" 2000, 33.

³⁹ Dennett, *Tietoisuuden selitys* 1999.

⁴⁰ Markku T. Hyypä, *Aivot ahtaalla*. Helsinki: Otava 2001, 50.

⁴¹ Ernst Mayr, *Biologia – elämän tiede*. Helsinki: Art House 1999. Suom. Anto Leikola.

⁴² Vastaavia esimerkkejä löytyy myös mm. Jarmo Valkolan teoksesta *Kuvien havainnointi ja montaa sin estetiikka*. Jyväskylä: JULPU/Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos 1999.

⁴³ Bacon, "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan" 2000, 43.

⁴⁴ Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* 2000, 184.

⁴⁵ Ks. Roland Barthes, *Mythologies*. London: Paladin 1973. Ed. & transl. Annette Lawers.