

## Elokuvallisen kerronnan havaitsemisesta

*Henry Bacon, Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 2000. 267 s.*

Koska elokuvateorian ja elokuvallisen kerronnan tutkimukselliset suuntaukset ovat veloneet maailmalla hajallaan, on odotettu jo pitkään kattavaa ja asiantuntevaa suomenkielistä monografiaa elokuvallisen (tai yleensä audiovisuaalisen) kerronnan monimuotoisesta problematiikasta. Tätä aukkoa Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan* teoria onnistuu paikkaamaan. Käyttämällä metodisina välineinään narratologista kertomusanalyysiä ja kognitiivista havaintopsykologiaa Bacon pyrkii tiettyjen teoreettisten “ääripäiden” (kuten elokuvan muotoon ja elokuvan vastaanottoon keskittyvien tutkimussuuntien) yhteentuumiseen. Tällöin kyse on siitä, että tekstien struktuuri ja semiotiikka kohtaavat yleisemmät havainnon ja mieltämisen tavat.

Baconin näkemys on, että audiovisuaalisessa (erityisesti elokuvallisessa) kerronnassa käytetyt keinot osaltaan ohjaavat katsojan tapaa seurata elokuvaa ja tehdä tulkintoja; kuitenkin kognitiivisen lähestymistavan mukaisesti teoksessa korostetaan myös sitä, kuinka elokuvallisen ajan ja tilan hahmottaminen vastaa pitkälti yksilön tapaa hahmottaa ja havaita todellista maailmaa. Sekä ’tekstikeskeinen’ että ’reseptioesteettinen’ tutkimusnäkökulma osoittautuvat Baconin mukaan

rajallisiksi, jolloin “tasapainoinen taiteentutkimus sijoittuu jonnekin tiukkapipaisen strukturalismin ja lepsun hermeneutiikan väliin” (s. 11). Semiotiikka ja kognitiivinen (tai “ekologinen”) elokuvateoria pyrkivät hitsautumaan yhteen ajatusmallissa, jossa tarkastellaan, “kuinka kokemus todellisesta maailmasta semiotisoituu ja kuinka tämä prosessi on vuorovaikutuksessa elokuvan hahmottamisen kanssa” (s. 13). Baconin kirjan keskeiseksi aiheeksi tuleekin seuraavan prosessin analysoiminen: miten kertova elokuva, joka on ajassa etenevä, rajallinen prosessi kestopnsa ajan ohjaa katsojaa hahmottamaan ja mieltämään tarinamaailman ja antamaan tarinalle jonkin merkityksen.

### Narratologia ja kognitio

Bacon siis yhdistää narratologista poetiikkaa ja kognitiivista psykologiaa tarkastellakseen audiovisuaalista kerrontaa ja sen seuraamista: ’Audiovisuaalinen kerronta’ määrittäyty tässä muodoksi, jossa eri tavoin tallennetuin äänin ja liikkuvin kuvin kerrotaan tarinoita. Yhtenä tutkimuksellisenä lähtökohtana ja peruskysymyksenä on nykyisessä audiovisuaalisen median läpätunkemassa kulttuurissa elävän yksilön kasvava kyky seurata ja hahmottaa elokuvallista tai televisuaalista kerrontaa. Bacon viittaa aikamme kompetenttiin katsojaan (kuten nuoreen MTV:n – siis Music Televisionin – katsojaan), joka kykenee mieltämään “hyvinkin kompleksista audiovisuaalista kerrontaa” (s. 70). Pessimistinen esteetikko voisi tietenkin huomauttaa, että sirpaleiseen kerrontaan ja visuaalisten ärsykkeiden virtaan tottunut nykykatsoja

ei kuitenkaan enää kykene mieltämään toisenlaista kompleksista audiovisuaalista kerrontaa. Ikään kuin ironisesti suhteessa musiikkivideoihin on Baconin muutamaa riviä aiemmin mainitsema Miklós Jancsó, jonka elokuvat rakentuvat kymmenminuuttisten otosten varaan.

Bacon pitää suurimman osan matkaa lukijansa hyvin mukana, vaikka kieltämättä narratologian ja kognition yhteensovittaminen on vaikea projekti ja näkyy saumaisuutena sekä argumentaatiossa että kirjan rakenteessa. Itse asiassa näkisin, että Baconin “audiovisuaalisen kerronnan teoria” on rajallinen teoria (minkä tekijä toki tiedostaa rajatessaan esimerkiksi tulkinnan kysymykset suureksi osaksi pois), ja erityisesti elokuvan estetiikasta kiinnostunut lukija jää paikoitellen kaipaamaan laajempaa ja syvällisempää teosanalyysiä. Joissakin analyyseissä ’tekstikeskeinen’ lähestymistapa saattaa tuottaa “tarkempia” tuloksia kuin ’reseptioon’ keskittyvä. Yhteen kirjan esimerkkiin viitatakseni, DeMillen Raamattu-spektaakkelin *Kymmenen käskyä* lopetusta ei voi tyydyttävästi purkaa kokemalla se vain “kylmän sodan ideologiaksi ja retoriikaksi” (s. 30). Vielä kiinnostavampaa on, että ristiriita, tarkoitukseton ironia ja itseään purkava argumentaatio on “tekstissä itsessään”: mikä diegeettisellä tasolla on ollut ’paha’ lausuma, muunnetaan ei-diegeettisellä tasolla ’pyhäksi’ lausumaksi.

Baconin joka tapauksessa melko tekstikeskeinen lähestymistapa ei sulje pois “audiovisuaalista poetiikkaa”, joka keskittyy siihen, “miten elokuvallinen tai televisuaalinen kerronta oikein toimii” (s. 218). Nähdäkseni onkin tärkeää ko-

rostaat sitä "audiovisuaalisen poetiikan" perushuomiota, että kertovan tekstin/elokuvan kerronnalliset, tyyllilliset ja visuaaliset keinot osaltaan "sitovat" katsojaa tekstiin. Tämä on kirjallisuudentutkimuksessa otettu teksti- ja lukijateoreettisena hypoteesina, joka ei vaadi varsinaista empiristä todentamista. Sen sijaan kognitiotieteen pyrkimys on pohtia myös katsomisen empiriaa, jopa silmän verkkokalvon ja aivojen toimintaa niiden ottaessa vastaan ärsykeitä – ja tällöin ei puhuta enää tekstilähtöisestä näkökulmasta, vaan kokemisen ja havaitsemisen psykologiasta. En väitä, etteikö tulevaisuuden taiteentutkimus voisi hyötyä yhä enemmän esimerkiksi kognitiivisesta psykologiasta (ainakin joillakin tutkimuksen alueilla), mutta taiteentutkimuksessa olisi hyvä säilyttää myös taide-teoksen rakenteen, muodon, tyylin ja tematiikan esteettinen ja eettinen analyysi, tulkinta ja arvottaminen. Tämänsuuntaista kognitiotieteen kritiikkiä esittää myös Jarmo Pulkkinen artikkelissaan "Analyttiset filosofit ja elokuvateoria" (*Lähikuva* 1/2000). On silti huomioitava, että Bacon selkeästi määrittelee tutkimuksensa rajatut lähtökohdat ja metodit, ja sinänsä narratologian ja kognition yhteentuumista voi pitää jännittävänä ja kunnianhimoisena yrityksenä.

Teoksen sisältö ja rakenne jakautuu seitsemään pääluokun. Ensimmäisessä osassa kohteena on 'kerronnan' määrittely ja kertovan tekstin/elokuvan suhde sepitteellisyyteen ja todellisuuteen. Tässä luvussa alkavat hahmottua myös Baconin teoreettiset peruslähtökohdat, Seymour Chatmanin edustaman anglo-amerikkalaisen narratologian,

David Bordwellin edustaman elokuvateorian "kognitivistisen" käänteen ja Kristin Thompsonin edustaman "neoformalismin" väliset erot ja yhtäläisyydet. Väillä Bacon paikantaa (oivaltavasti) näiden tutkijoiden väliset erot myös terminologisten erojen tasolle. Narratologista kirjallisuudentutkimusta on tunnetusti sovellettu sekä kertovan proosan että kertovan elokuvan analyysiin yksissä kansissa. Chatmanin tutkimukset *Story and Discourse* ja *Coming to Terms* ovat monille tuttuja, ja varsinkin edellä mainittu alkaa kerätä jo ikää – se ei ole silti aivan niin vanha (1878) kuin Baconin kirjan lähdeluettelo antaa ymmärtää. Chatmanin teoksissa pääpaino on kertomakirjallisuudessa, Baconilla puolestaan elokuvakerronnassa. Jonkinlainen välimuoto – tai sellaisen yritys – olisi Jakob Lothen uusi kirja *Narrative in Fiction and Film* (2000), jossa narratologisen teorian esittelyn jälkeen sentään tartutaan neljässä luvussa yhden romaanin/novellin ja sen elokuvavasovituksen välisiin eroihin ja yhtäläisyyksiin.

Teoksen toisessa luvussa ("Kerronnan seuraaminen") Bacon tarkentaa kognitiivista malliaan, jossa korostuu ymmärryksen erottamattomuus havaitsemisesta. Bordwelliin nojautuen Bacon puhuu siitä, kuinka katsoja tekee elokuvallisen kerronnan johdattelemana hypoteeseja, tarkistaa niitä, tekee uusia, täyttää kerronnan ja informaation aukkoja jne. Havainnollistaakseen tätä prosessia Bacon etenee jopa selkeän pedagogiseen suuntaan, esimerkiksi monisivuisessa analyysissään Kieslowskin *Sinisen* katsomisesta. Kysymykseksi tulee, mitä hypoteeseja katsojan voi olettaa tekevän

Kieslowskin elokuvan tarkoituksellisen avoimessa ja aukkoisessa alkujaksossa yksittäisten otosten ja niiden välisten suhteiden kautta. Kyseisessä esimerkissä Bacon konstruoi hypoteettisen katsojan, jonka voi olettaa tekevän kyseisiä havaintoja, sekä konstruoi ensimmäisen katsomiskerran "simulaation". Nähdäkseni merkityksellisenä tekijänä säilyy edelleen elokuvallisen kerronnan rakenteen, kompositioiden ja visuaalisten merkkien voima "sitoo" katsoja tekstiin. Onko tässä sitten kyse narratologisen teorian – jossa on totuttu puhumaan tekstien rakentamista lukemis- ja katsomispositioista – ja kognitiotieteen yhdistelmästä? Ainakin tätä voisi pitää yhtenä hedelmällisenä suuntauksena sekä kirjallisuudesta elokuvateoriassa; ja tokihan "kognitiivisen narratologian" muotoiluja on jo esitetty (esimerkiksi Monika Fludernik ja Manfred Jahn).

### Kerronnan keinot ja muodot

Teoksensa kolmannessa luvussa Bacon esittelee kertovan elokuvan moodit, joita on viisi kappaletta. *Valtavirtaelokuva* on liitettävissä erityisesti klassisen Hollywoodin tyylikeinoinhin: ykseys, logiikka, läpinäkyvyys, jatkuvuus, kuva-vastakuva, tilan- ja kuvankäytön normit, diegeettinen illuusio, psykologinen samastuminen henkilöihin, yksilökeskeiset arvot. Kognition kannalta keskeinen huomio – jota Bacon teoksensa eri kohdissa taitavasti analysoi – on tunnevaikutus, johon narratiivin ykseys ja jatkuvuus sitoo katsojansa. Tietenkin "valtavirtaelokuvan" käsite on ongelmallinen, mutta Bacon toki huomauttaakin, että näitä

moodeja ei pidä ottaa jäykkänä ja valmiina kategorioina, vaan käsitteellisinä apuvälineinä, joiden avulla voidaan hahmottaa elokuvallisen kerronnan mahdollisuuksia ja päämääriä. Joka tapauksessa valtavirtaelokuva ja taide-elokuva rinnastetaan (ja erotetaan) toisistaan hieman kategorisesti muutamissa teoksen teoria- ja analyysiluvuissa, ja tässä on mukana tiettyä "Hollywoodin" ja "eurooppalaisen elokuvan" laatikointia. Joidenkin esimerkkiensä kohdalla Bacon voisi reflektoida kysymystä laajemmin: onko esimerkiksi Hitchcockin *Vertigo* valtavirtaelokuva? Entä Wellesin *Citizen Kane*?

*Taide-elokuvan* taustalta löytyykin 1950-60-lukujen eurooppalainen "moderni" elokuva. Jos valtavirtaelokuva Baconin mukaan rakentuu pääosin 'kompositionaaliselle motivaatiolle' (ykseys, jatkuvuus, diegeettisyys jne.), taide-elokuva rakentuu paljolti 'realistiselle motivaatiolle' (epäjatkuvuus, episodimaisuus, irralliset detaljit, epämääräisyys, avoimuus sekä sosiaaliset, psykologiset ja filosofiset kysymykset). Kognition kannalta voidaan huomioida, että myös todellinen elämä saattaa olla epäjatkuvaa, episodimaista, irrallisista detaljeista koostuvaa – mutta toisaalta me hahmotamme sitä myös ykseyden, kokonaisuuden, jatkuvuuden, kertomuksellisuuden kannalta. Esimerkiksi Bordwell on korostanut visuaalisten keinojen (elokuvallisen tilan ja optiikan käytön) samankaltaisuutta luonnollisen havaitsemisen kanssa, jolloin esimerkiksi klassiselle (Hollywoodkeskeiselle) elokuvakerronnalle ominainen kuva-vastakuva-asetelma olisi rinnastettavissa yleisiin ja universaaleihin ha-

vaintoskeemoihin. Estetiikan näkökulmasta tätä voisi pitää kognitiivisuuden ylikorostuksena. Klassisen elokuvan (tai valtavirtaelokuvan) metodeihin kuuluu joka tapauksessa mahdollistaa katsojan samastuminen ja eläytyminen diegeettiseen tarinamaailmaan, ikään kuin se olisi todellisuutta, ja tällöin visuaalisen kerronnan keinot pysyvät näkymättöminä. Taide-elokuvassa sen sijaan – "realistisesta" motivaatiosta huolimatta – ulkoisen todellisuuden representaatio korvautuu subjektiivisten ja mentaalisten tilojen korostumisella, mikä on toteutettu esimerkiksi aika- ja tilavääristymien kautta. Kerronnan itsetietoisuus, itseensäviittavuus ja intertekstuaalisuus korostuu; "välineen" keinot tehdään näkyviksi.

Kertovan elokuvan muut moodit ovat varsinkin suurelle yleisölle vähemmän tuttuja kuin valtavirta- ja taide-elokuva, mutta juuri tästä syystä niiden esittely on tärkeää. Baconin määrittelemässä *tyylikeskeisessä* kerronnassa (joka vastaa Bordwellin "parametristä" kerrontaa) elokuvalliset keinot "etualaistuvat" ja diskurssin merkitys saattaa nousta tarinan ylitse. Kognition kannalta voidaan jälleen huomioida, että modernin kuvataiteen tapaan näkeminen ja havaitseminen korostuvat, ja tyylillinen taso toimii ornamenttina kuten Ozun kameran- ja tilankäytön erityisessä "visuaalisessa formalismissa" (s. 85). *Retorisen* kerronnan tärkeimmät esimerkit tulevat klassisesta neuvostoelokuvasta (Bordwell puhuukin "historiallis-materialistisesta" kerronnasta), jossa esteettisen vaikutelman lisäksi korostuu argumentaation taso. Eisensteinin montaaiteoria kytkeytyy

kiinnostavalla tavalla myös kognitiivisen elokuvateorian ideoihin; kyse on katsojan havaintojen, affektien ja kognitioiden yhteen kietoutumisesta sekä dialektiikasta, uusien hahmotustapojen ja ykseyksien synnystä. Viidentenä moodina on *avantgarde*, joka ei varsinaisesti edes kuulu joukkoon, koska se on "kerronnan tuolla puolen". Mutta kerrontaa voidaan ymmärtää myös 'ei-kerronnan' kautta, jolloin esimerkiksi Buñuelin varhaisteoksissa radikaalisti kyseenalaistetaan totutut tavat havaita maailmaa, mikä merkitsee myös kerronnan keinojen radikalisoimista tai jopa hylkäämistä.

Osassa neljä Bacon analysoi kertovan elokuvan rakennetta, erityisesti elokuvan kokonaisrakennetta ja ajallisuutta aristoteelisesta näkökulmasta; kysymykseksi tulee muun muassa valtavirtaelokuvan ja taide-elokuvan erilainen suhde jatkuvuuteen ajassa ja tilassa. Käytetyt teoreettiset käsitteet (kausaalisuus, toisto, motiivit, kertaautuvuus, paralleelit, kontrastit, variaatio, ellipsit, sulkeuma jne.) saattavat kiusata vähemmän akateemista lukijaa – ja akateemistakin – mutta Bacon onnistuu päättämään tämän(kin) luvun "pedagogisesti", ohjaten kirjansa lukijan ja hypoteettisen elokuvan katsojan ottamaan huomioon niitä seikkoja, jotka ovat tärkeitä analysoitaessa elokuvaa kohtausten tasolla.

Kirjan viidettä lukua voi pitää erityisen tärkeänä. Bacon tarkastelee elokuvan otosten ja niiden välisten suhteiden merkitystä. Keskeisenä analyysikohteena on, kuinka elokuvan diegeettisessä maailmassa (siis sepitteellisessä tarinamaailmassa) aika, tila, kausaliteetti

ja metaforiikka hahmottuvat otosten sisällä ja otosten välillä. Erityisesti *aika* ja *tila* ovat merkityksellisiä hahmottamisen ja havaitsemisen kannalta. Oleellinen huomio on, että kuvauksen syvätarkkuus, kamera-ajot, zoomaus, tarkkuusalueen vaihtelut sekä kuvan koko ja muoto kukin omalla tavallaan sitovat katsojaa sekä diegeettisen tarinamaailman että käytettyjen filmillisten keinojen havaitsemiseen. Tästä visuaalisesta 'tekstuaalisuudesta' voidaan jälleen tehdä Baconin argumentaatiolle tyypillinen kytkentä kognitioon: "Optiikan, kuvarajauksen ja -kokojen puitteissa otostilan syvyyssvaikeutelmia syntyy puitteista, jotka ovat pitkälti samoja kuin luonnollisessa havaitsemisessa" (s. 144). Ehkä näin, mutta jos otamme esimerkiksi Wellesin, voimme puhua myös tilan (sekä ajan) vääristymistä, kausaliteetin problematiikasta ja visuaalisesta metaforiikasta, jotka kaikki on toteutettu pitkälle viedyn ja pitkälle tiedostetun elokuva-lisen välineen keinoin, taiteellisen artefaktisesti. Wellesin ja muiden visuaalinen poetiikka ja metaforiikka saavat meidät näkemään (taiteen keinoin) maailman myös uudella, oudolla tavalla. Bacon mainitseeikin jatkossa, että audiovisuaalisen metaforiikan käsite liittyy erityisesti luovaan tekemiseen, joskin kysymyksenä säilyy, voiko puhtaasti visuaalinen tai audiovisuaalinen metafora olla mahdollinen. Tarkovskin ainu-tlaatuisten elokuvien puhdas kuvarunous – jossa visuaaliset "merkit" kertovat jotakin, jota ei voi muilla keinoin esittää – käy esimerkkinä. Sen sijaan Baconin kuvilla (otoksilla) koristeltu esimerkki kerronnan kausaliteetista, *Sheena – viida-*

*kon kuningatar*, kuuluu kirjan hupaisimpiin. Mutta kukapa muutenkaan jaksaisi tuijottaa pelkästään Tarkovskin vesisymboliikkaa?

### Kirjallisuustiede ja elokuvateoria

Kirjan kuudennessa osassa Bacon etenee käsittelemään elokuvan henkilöitä ja heidän roolejaan diegeettisessä maailmassa. Kun huomataan, että henkilöiden näkökulmat, havainnot, ymmärrys ja kokemukset ovat kiinteä osa audiovisuaalista kerrontaa ja että katsojan samastuminen henkilöihin (tai tarinaan eläytyminen) johdattelee katselukokemusta, löydetään jälleen tekstisemiotiikan ja katsomisen kognition kytkentä. Baconin mukaan henkilöiden kuvauksessa ja heidän paikantamisessaan diegeettiseen maailmaan on oleellista tilan, näkökulman, komposition, kuvakulmien, valaistuksen jne. käyttö. Mutta kuten jokainen elokuvia katsova tietää ja tuntee, myös fyysiset näyttelijät (erityisesti kaikkien tuntemat filmitähdet) tuovat oman, myös diegeettisen ulkopuolelle ulottuvan "ekstratekstuaalisen" ulottuvuutensa kerronnan, tarinan ja henkilöiden seuraamiseen. Näyttelijöitä ja tähtiä Bacon ei juuri käsittele, vaikka heidän merkitystään korostamalla voitaisiin tehdä yksi selkeä ero narratologiseen kirjallisuudentutkimukseen; esimerkiksi "henkilön kuolema" kirjallisuustieteellisenä käsitteenä (jolloin korostuu 'henkilö' pelkkänä kielellisenä ja tekstuaalisena konstruktiona) ei mitenkään yksi yhteen päde kertovaan elokuvaan, jossa näemme aina myös oikeita ihmisiä esittämässä (yleensä) fiktiivisiä

henkilöitä. Esimerkiksi Viscontin *Tiikerikissassa* – jota Bacon käsittelee – Burt Lancasterin voimakas läsnäolo tuottaa omia merkitystasojaan, vaikuttaen oletettavasti katsojan kognitioon. Toki Bacon viittaa Jean Gabinin "yrielokuvalliseen hahmoon", joka oli aina fiktiivistä henkilöihahmoa suurempi. Tietyissä Baconin kirjan kohdissa analogiat kertovan proosan ja kertovan elokuvan välillä eivät silti toimi: jos sepitettä voi lukea/katsoa "ikään kuin" todellisena ja henkilöitä "ikään kuin" ihmisinä, niin tällöin on syytä huomata, että kirjallisuutta lukiessamme olemme kielellisten esityskeinojen varassa, kun taas elokuvaa katsoessamme kohtaamme monia muitakin keinoja ja tasoja.

Henkilöitä ja heidän näkemistään/kokemistaan (sekä optista että kognitiivista) käsitellessään Bacon viittaa juuri diegeettisessä maailmassa korostuvien perspektiivien ja tajuntojen esiintymiseen, ja tähän kirjallisuustieteen narratologinen näkökulma-analyysi tarjoaa lähtökohtia. Katse on tunnetusti visuaalisen näkökulmaotoksen perusta ja se sitoo myös katsojaa elokuvan "tekstiin", mistä Hitchcockin *Takaikkuna* säilyy jalona esimerkkinä. (Tässä yhteydessä Bacon viittaa hieman hämmäntävästi siihen, ettei ole varmaa, tehtiinkö Kuleshovin kuuluisaa montaaikoetta koskaan.) Bacon ei silti laajalti käsittele diegeettisen maailman tasolla tapahtuvan katsomisen ja elokuvan katsomisen – todellisen katsojan position – välisiä kytkentöjä. Tässä on taustalla kognitiopsykologisen elokuvateorian vastustus semioottista ja psykoanalyttista tai 'psyko-semioottista' (metziläistä ja

lacanilaista) elokuvateoriaa kohtaan. Bacon ei tosin ole kiiivaimpia vastustajia, hän vain jättää suosiolla nämä aikoinaan kovastikin (akateemisessa maailmassa) suositut, toisinaan melko metaforiset mallit – “peilivaihe”, “skopofilia”, “suturaointi” – vähemmälle huomiolle. Psykosemiotiikan heikonlainen empiria ei oikein tyydytä kognitiotieteilijöitä. Mutta vaikka en itsekään kuulu sen palvojiin, esimerkiksi *Vertigon* analyysi tuntuu vaativan imaginaarisuuden, fantasian, voyerismin, kameran/katseen ja muiden käsitteiden konstruointia. Bacon aivan oikein huomauttaa Hitchcockin teoksesta, että “näkeminen ja siihen liittyvät illuusiot ovat keskiössä niin tarinassa kuin sen audiovisuaalisessa toteutuksessa”, mutta yksi hänen kuvateksteistään *Vertigon* kuuluisan 360 asteen kamerakierroksen kohdalla antaa romantisoinnissaan aivan vastakkaisen vaikutelman kuin kohtauksen psykoottinen fantasia: “Musiikin yltyessä täyteen romanttiseen huumaan he antautuvat suuteroon” (s. 201-202).

Kirjan viimeisessä pääluvussa Bacon pohtii kertojaa ja kerrontaa muun muassa eräistä narratologisen kirjallisuudentutkimuksen ikuisuuskysymyksistä käsin. Semiotiikan ja kognitiotieteen välinen kitka (joka kiinnostavalla tavalla kulkee läpi koko kirjan) näkyy esimerkiksi narratologiasta periytyvien ’kompetentin’ tai ’ideaalin’ lukijan/katsojan konstruoinnissa, sillä ne tuntuvat olevan ainakin teoreettisessa ristiriidassa katsomisen ja havainnoinnin empirian kanssa. Välillä kirjallisuustieteellinen terminologia (’ekstra-, intra-, hetero- ja homodiegeettinen kertoja’, ’foka-

lisaatio’ ja varsinkin paha-mainainen ’sisästekijä’) sopii sittenkin paremmin kuvaamaan kirjallisuutta kuin elokuvaa. Elokuvallisen kerronnan moniaineksisuus (joka ei ole rajattavissa sen enempää diegeettiseen kuin ei-diegeettiseenkin kertojanjääneen) koostuu useista erilaisista tyylin ja komposition piirteistä ja keinoista; tässä mielessä (elokuvalähtöinen) Bordwell haluaa käyttää ei-antropomorfista ’narration’-käsitettä, kun taas (kirjallisuuslähtöinen) Chatman ylläpitää persoonallista ’narrator’-termiä. Joidenkin kerronnan kannalta kompleksisten elokuvien tarkempi analyysi olisi terävöittänyt ja konkretisoinut teoreettista hahmottelua; nyt jäävät kovin olemattomiksi Baconin viittaukset sellaisiin ilmeisiin esimerkkeihin kuin *Kanen* tai *Rashomonin* monikerroksiseen näkökulmarakenteeseen. Kirja kuitenkin päättyy ansiokkaaseen musiikinkäytön (diegeettisen ja ei-diegeettisen, narratiivisen ja ei-narratiivisen) analyysiin, ja itserefleksiivisesti teos loppuu Bressonin *Taskuvarkaan* loppukuvaan.

### Oppikirjan viat ja ansiot

Baconin kirjassa teorian ja analyysin, metodologisen välineistön ja käytännön sovellutusten suhteesta löytyy monia innostaviakin esimerkkejä. Muutamat parhaat analyysit, joissa hyödynnetään teoreettista metodologiaa, on tosin muokattu muista lähteistä tämän kirjan sivuille: Braniganin analyysit Hitchcockin *Väärästä miehestä* ja Ophülsin *Kirjeestä tuntemattomalle naiselle* tai Thompsonin analyysi Eisensteinin *Iivana Julmasta*. Ei liene yllätys, että laadukkaan Visconti-tutkimuksen *Tiikeri-*

*kissan aika* tekijä luo asian-tuntevia näkökulman käytön ja komposition rakentamisen analyysijä juuri tämän ohjaajan töiden kohdalla; ja nimenomaan *audiovisuaalisena* elokuvan-tekijänä Visconti on aatelliluokkaa. Sen sijaan on täysin henkilökohtaisena lukukokemuksena todettava, etten oikein pidä kirjoittajan tavasta hyppiä yhdenlaisesta elokuvasta täysin toisenlaiseen; välillä linkit ovat mahdollisia, toisinaan peräjälkeen (ilman varsinaista yhdistelyn intentiota) sivulla on kaksi elokuvaa, joista ei voi edes puhua samana päivänä. Hyppäys Taylor Hackfordin ylilatteasta neuvostovastaisesta Amerikka-propagandasta *Valkeat yöt* muutamaa riviä myöhemmin kaikkien aikojen klassikkoon, Eisensteinin *Potemkiniin*, särkee silmiä. Uuno ja Chaplinkin ovat peräkkäin. Tämä ei lopulta ole vain subjektiivisen lukukokemuksen kysymys, vaan kyse on myös rakenteellisesta hajanaisuudesta. Argumentaatio muuttuu sirpaleiseksi.

Kirjan pienistä, mutta melko yleisistä kirjoitus- tai painovirheistä voisi huomauttaa. Luettavuuden kannalta olisi hyvä olla systemaattinen siinä, käyttääkö alkukielisiä (tässä tapauksessa englanninkielisiä) sitaatteja vai suomennoksia, vaikka joidenkin termien säilyttäminen alkukielisinä onkin perusteltua. Lisäksi elokuvien nimissä ja vuosiluvuissa on turhan usein heittoa – tällaisten faktojen paikkansapitävyydestä monikin elokuvafriikki tekee mitä suurimman kysymyksen. Esimerkiksi seuraavat vuosiluvut eivät millään muotoa pidä paikkaansa: *Iivana Julma II* (1948), *Elää elämäänsä* (1965), *Viimeiseen hengenvetoon* (1969). Myös elokuvien nimissä

on epäsystemaattisuutta, sillä periaatteena on viitata elokuviin niiden suomenkielisellä nimellä (jos sellainen on), mutta jotkut tarjotaan vain alkukielisinä, kuten *Boston Strangler* tai *Goodfellas*. Wellesin elokuvalla tarjotaan samalla aukeamalla kahta nimeä, *Salainen raportti* ja *Salainen asiakirja*. Seuraavat suomenkieliset nimet ovat uusia keksintöjä: Hitchcockin "Kun esirippu laskee", Brooks'n "Korkeanpaikan kammo", Hawks'n "Punainen joki", Ophülsin (tai Ophulsin) "Kirje tuntemattomalta" (?). Kieslowskin etunimen kirjoittaa väärin, ilman toista z-kirjainta, kuka tahansa; mutta toisen mestari-ohjaajan nimessä (sisällysluettelossa) on jo camp-viehätystä: Vicente Minelli.

Yllämainituista pienistä kauneusvirheistään huolimatta Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* on varsin käyttökelpoinen teos. Se sopii oppikirjaksi elokuvan, television ja kirjallisuuden tutkimukseen, siitäkin huolimatta, että se on hyvin elokuva-keskeinen (jolloin televisiotutkimus jää sivuun – Bacon kyllä viittaa medioiden ja niiden tutkimuksen "yhteisiin käsitteisiin"). Pedagogisten oivalustensa ansiosta kirja sopii opettajien käsiin, mutta sen monipuolisessa teoreettisuudessa on myös tutkijoille annettavaa. Erityisesti termien selvästä käsittelystä ja riittävän laajasta asiasanahakemistosta on hyötyä. Kuitenkin lähdeluettelo, joka on turhan suppea, olisi voinut rikastaa mainitsemalla alan peruskirjallisuutta (vaikka siihen ei leipätekstissä viitattaisikaan). Esimerkiksi Bordwellin ja Thompsonin *Film Art* -teoksen pitäisi

kyllä olla mainittuna.

Bacon viittaa kirjansa alkuosissa siihen, että Suomessa elokuvan opetukselle ja tutkimukselle ei ole taattu kunnon edellytyksiä. Tämä näkyy elokuvaa (sen teoriaa ja käytäntöä) koskevana pintapuolisena tietämyksenä, johon olen itsekin opetus- ja tutkimustyössä törmännyt. Osasyynä vajavaiseen sivistyksen lienee se, että hyvät teoreettiset yleis- ja johdusteokset elokuvan kerrontaan ja estetiikkaan ovat edelleen kääntämättä. Baconin kirjan

kautta lukijat voivat löytää tiensä Bordwellin ja kump-paneiden pariin. Teoksen tietty hiomattomuus ja paikoittainen lievä epätyytyväisyys saattaa merkitä myös sitä, että Bacon tuottaa jatkossa vielä valmiimman ja perusteellisemmän teoksen haastavasta ja monimuotoisesta aiheesta, jonka tutkimussuuntaukset (narratologia, kognitiivisuus) vielä tulevat komeasti yhteen, jos ovat tullakseen.

Markku Lehtimäki

## Oikaisu

Marika Maijalan artikkelissa "Naisten omat kuvat. Dokumenttielokuvan feminismistä elokuvissa Naisenkaari ja Kuinka katosin karkkimaahan" (Lähikuva 4/2000) listattiin 1990-luvulla valmistuneita dokumenttielokuvia, joiden tunnuspiirteitä ovat olleet omakohtaisuus ja tutkimusmatkat henkilökohtaiseen menneisyyteen. Listassa oli mainittu myös dokumenttielokuva Viulistityttö ja sen ohjaajaksi laitettu Eeva Vänskä. Lähikuvan toimitus haluaa oikaista, että dokumentin ovat ohjanneet Milla Kontkanen ja Eeva Vänskä. Tämä oikaisu on tärkeä siinäkin mielessä, että dokumentin luokittelu "omaksi kuvaksi" muuttuu ongelmalliseksi, kun mukana on ollut myös ns. ulkopuolinen ohjaaja.