

Jarmo Pulkkinen

Analyyttiset filosofit ja elokuvateoria

¹ Richard Allen & Murray Smith, "Introduction: Film Theory and Philosophy". Teoksessa Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 1997, 1.

Johdannossaan teokseen *Film Theory and Philosophy* (1997) Murray Smith ja Richard Allen pitävät yleisesti tunnustettuna tosiasiana sitä, että elokuvatutkimus on muutostilassa tai jopa kriisissä.¹ Tämä kriisi koskee erityisesti elokuvatutkimusta 1970- ja 1980-luvuilla hallinnutta semioottista ja psyykoanalyyttistä teoriaa. Smith ja Murray eivät silti pidä tilannetta lainkaan lohduttomana. He viittaavat vaihtoehtoiseen tapaan lähestyä elokuvaa, joka nousi esiin 1980-luvulla ja on tullut yhä näkyvämmäksi 1990-luvun kuluessa. Se mihin he tällä viittaavat on tietysti ns. "kognitivistinen" käänne elokuvatutkimuksessa. Alunperin Wisconsinin yliopistosta liikkeelle lähtenyt ja erityisesti David Bordwellin nimeen liitetty suuntaus on lisännyt jatkuvasti kannatustaan ja tullut yhä keskeisemmäksi elokuvatutkimuksen kentässä. Tämän suuntauksen edustajat ovat kuitenkin korostaneet, että kyseessä ei ole "liike" tai "koulukunta" vaan lähestymistapa. Vaikka tälle lähestymistavalle ei voida antaa mitään tiukkaa määritelmää, on sille kuitenkin ollut ominaista enemmän tai vähemmän kiinteä yhteys sekä kognitiotieteeseen että analyyttiseen filosofiaan.

Yhteys analyyttiseen filosofiaan näkyy erityisesti siinä, että teoretisoinnin ja argumentoinnin ihanteena ovat analyyttisen tradition peräänkuuluttamat hyveet: täsmällisyys, selkeys ja tarkkuus. Vaikka kognitiotiede onkin kehittynyt osittain vuoropuhelussa analyyttisen mielenfilosofian edustajien (esim. Hilary Putnam ja Daniel Dennett) kanssa, eivät kaikki analyttiset filosofit (esim. John Searle) ole olleet yhtä innostuneita kognitiotieteen väitteistä. Sama kaksijakoisuus luonnehtii myös elokuvateoriasta kiinnostuneiden analyttisten filosofien suhdetta kognitiotieteeseen. Osa heistä (esim. Noël Carroll ja Gregory Currie) pyrkii soveltamaan erityisesti kognitiopsykologian tuloksia elokuvateoriaan, kun taas toiset ovat olleet kriittisiä tämän tapaista näkökulmaa kohtaan. Vaikka tätä "kognitivistista" ja "analyttistä" lähestymistapaa ei yhdistäkään mikään selkeä käsitys siitä miten elokuvatutkimusta tulisi tehdä, sitä yhdistää käsitys siitä miten sitä ei tule tehdä. Yhteisenä vihollisena kaikille tämän lähestymistavan alle kuuluville ajattelijoille on

ollut mannermaisesta filosofiasta inspiraationsa saanut elokuvateoria eli ns. SLAB-teoria kuten David Bordwell on sitä sen keskeisimpien inspiraationlähteiden mukaan luonnehtinut (Saussuren lingvistiikka Lacanin psykoanalyysi – Althusserin marxilainen subjekti- ja ideologiateoria – Barthesin semioottiset ajatukset).

Tässä artikkelissa tarkastelen edellä mainittuja uusia kehityskulkuja elokuvateoriassa. Mielenkiintoni kohteena on analyttisten filosofien keskuudessa 1980-luvun jälkipuoliskolla ja 1990-luvulla herännyt mielenkiinto elokuvatutkimusta kohtaan ja heidän pyrkimyksensä ”pelastaa” elokuvateoria mannermaisesta filosofiasta inspiraationsa saaneiden elokuvatutkijoiden kynsistä. Aluksi asetan ”kognitivistisen” käänteen elokuvateoriassa sen laajempaan historialliseen kontekstiinsa. Toisin sanoen, tarkastelen sitä osana vastakkainasettelua analyttisen ja mannermaisesta filosofian välillä, mikä on ollut luonteenomaista filosofian kehitykselle toisen maailmansodan jälkeen. Pyrin myös osoittamaan miten kiistat ”kognitivistien” ja ”Suuren Teorian” edustajien välillä eivät käytettyjen argumenttien suhteen juurikaan poikkea analyttisten ja mannermaisten filosofien välisistä kiistoista. Tämän jälkeen tarkastelen lähemmin ”Suuren Teorian” keskeisimmän kriitikon Noël Carrollin käsityksiä elokuvasta ja keskityn erityisesti tapaan, jolla hän on pyrkinyt nojautumaan teoretisoinnissaan kognitiopsykologian tuloksiin. Lopuksi esitän muutaman kriittisen huomautuksen koskien Carrollin teorioita. Keskityn erityisesti sen suhteen tarkasteluun, joka vallitsee Carrollin teorian ”populaarielokuvien mahdollista” ja sille perustana toimivan kognitiopsykologian välillä.²

Filosofia ja elokuvateorian kehitys

Sekä psykosemioottinen että kognitivistinen elokuvateoria voidaan asettaa laajempaan historialliseen kontekstiinsa tarkastelemalla niitä suhteessa niiden filosofisten traditioiden kehitykseen, joista ne ovat suuressa määrin saaneet inspiraationsa. Erityisen hedelmällistä on tarkastella niitä suhteessa analyttisen ja mannermaisesta filosofian väliseen vastakkainasetteluun.³ Tarkasteltaessa elokuvateorian ja näiden kahden filosofisen tradition suhteita viime vuosikymmeninä on hyödyllistä tehdä muutama ajallinen erottelu. Sekä analyttisen että mannermaisesta filosofian kehityksen voidaan nähdä jakautuvan kahteen eri kauteen 1900-luvun jälkipuoliskolla. Varhaisempaa kautta toisesta maailmansodan loppumisesta aina 1960-luvulle asti luonnehti selkeä maantieteellinen ero analyttisen ja mannermaisesta tradition välillä. Analyttinen traditio oli hallitsevana anglosaksisessa maailmassa ja Skandinaviassa, mannermainen taas Manner-Euroopassa. 1960-luvun kuluessa näiden filosofisten leirien luonne kuitenkin muuttui ja samalla tiukka maantieteellinen jako niiden välillä vähitellen hävisi. Mannermaisesta filosofian klassinen fenomenologis-eksistentiaalinen traditio alkoi menettää kannatustaan. Saksassa esiin nousi hermeneuttinen koulukunta. Ranskassa syntyi runsaasti uusia suuntauksia, ensin strukturalismi ja sitten jälkistrukturalismi ja erilaiset suuntauksukset, jotka on ollut tapana luokitella postmodernismi-nimityksen alle. Samalla mannermaisesta filosofian painopiste siirtyi Ranskaan. Mannermaisesta filosofian vaikutuspiiri ei enää ole rajoittunut pelkästään Manner-Eurooppaan, vaan se on levinnyt myös anglosaksiseen maailmaan. Vaikutuspiirin leviämiseksi on tosin ollut luonteenomaista, että ranskalais-

² Samaa vastakkainasettelua näiden kahden elokuvatutkimuksen tradition välillä, tosin erilaisesta näkökulmasta, on jo aiemmin ansiokkaasti käsitellyt Matti Lukkarila. Matti Lukkarila, ”Historiallinen poeetiikka. ’Suuren Teorian’ haastajana elokuvatutkimuksessa”. Teoksessa Raimo Kinisjärvi & Sauli Pesonen (toim.), *Viisi elokuvateoria. Oulun elokuvakeskuksen 20-vuotisen taipaaleen kunniaksi*. Oulu: Oulun elokuvakeskus 1995, 22-61.

³ Tämä vastakkainasettelu on tunnetusti tietystä mielestä keinoitekoinen. Varsinkin käsitettä mannermainen filosofia on hyvin vaikea määritellä mitenkään tarkasti. Nimityksen ottivat ensimmäisenä käyttöön analyttiset filosofit, jotka halusivat korostaa eroa analyttisen filosofian ja muiden filosofisten suuntausten välillä. Tämän seurauksena tätä termiä on käytetty kuvaamaan joukkoa hyvin erilaisia filosofeja ja filosofisia suuntauksia (esim. fenomenologia, eksistentiaalisuus, hermeneutiikka, strukturalismi, dekonstruktionismi jne.). Vaikka analyttinen traditio on paljon yhtenäisempi suuntaus verrattuna mannermaiseen traditioon, mahtuu tämänkin nimityksen hyvinkin erilaisia filosofeja ja filosofisia käsityksiä.

ajattelijoiden ideat eivät ole saaneet vastakaikua filosofian vaan lähinnä kulttuurintutkimuksen ja kirjallisuuden laitoksilta.

Myös analyttisen filosofian luonne on muuttunut huomattavasti viime vuosikymmeninä. Vielä vuoden 1960 tienoilla Oxford oli analyttisen tradition kiistaton keskus. Tämän jälkeen maantieteellinen painopiste on siirtynyt Atlantin toiselle puolelle Yhdysvaltoihin ja analyttinen traditio on levinnyt alkuperäisen vaikutusalueensa ulkopuolelle (mm. Saksaan ja Italiaan). Vielä 1960-luvun vaihteessa analyttisen tradition edustajat vanhoivat Fregen, Russellin ja Wittgensteinin nimeen ja olivat hyvinkin optimistisia suhteessa tradition kykyyn ratkaista kaikki eteen tulevat filosofiset ongelmat. Vaikka nämä kolme filosofia ovat yhä keskeisiä inspiraation lähteitä analyttiselle traditiolle, ei heitä enää pidetä niin suurina auktoriteetteina kuin aikaisemmin. Erityisesti käsitykset filosofian ja psykologian suhteesta ovat muuttuneet jyrkästi viime vuosikymmeninä. Keskeinen osa analyttistä traditiota klassisessa muodossaan oli jyrkän eron tekeminen filosofian ja psykologian välillä. Aina Fregestä lähtien 1960-luvulle saakka ns. ”psykologismien” kritiikki kuului tradition edustajien lempiharrastuksiin. Toisen maailmansodan jälkeen syntynyt kognitiotiede on kuitenkin muuttanut analyttisten filosofien käsityksiä filosofian ja psykologian suhteista. Vaikka kriittisiä ääniä on kuulunut, analyttiset filosofit ovat yleensä asettaneet suuria toiveita kognitiotieteen tulevan kehityksen suhteen. Analyttisten filosofien mielestä kognitiotiede tarjoaa uuden tavan ratkaista monia perinteisiä filosofisia kysymyksiä. Yhteistyössä mm. tekoälytutkijoiden, kokeellisten psykologien, ja kielitieteilijöiden kanssa filosofit kykenisivät vihdoinkin löytämään tyydyttävän vastauksen sellaisiin perinteisiin filosofisiin kysymyksiin kuten mitä on mieli tai tajunta.

Koska elokuvateoreetikot ovat yleensä saaneet inspiraationsa filosofiasista, on helppo havaita, että elokuvateorian kehitys on seurannut filosofian laajempia kehityskulkuja. Kun mannermainen filosofia alkoi levitä anglosaksiseen maailmaan 1970-luvun vaihteesta lähtien, elokuvatutkijat, muiden humanististen tieteiden edustajien tavoin, ottivat uudet vaikutteet innokkaasti vastaan. Elokuvatutkimukseen sovellettiin useimpia mannermaisen filosofian muotisuuntauksia 1970- ja 1980-lukujen kuluessa. Vaikka David Bordwell ja useat muut ”kognitivistisen” käänteen aikaansaaneet elokuvatutkijat ottivatkin vaikutteensa suoraan kognitiopsykologiasta ja kognitiotieteestä, ilman kiertotietä filosofian kautta, myös tämän suuntauksen kehityksen voidaan nähdä korreloivan mielenkiintoisella tavalla analyttisen filosofian kehityksen kanssa. Mielestäni analyttisten filosofien keskuudessa herännyt mielenkiinto elokuvateoriaa kohtaan on velkaa analyttisen tradition kognitiotiedettä kohtaan osoittamalle mielenkiinnolle viime vuosikymmeninä.

Samalla tavalla kuin elokuvateorian kehityksen voidaan nähdä seuraavan filosofian laajempia kehityskulkuja myös kiistat psykoosioottisen ja kognitivistisen elokuvateorian edustajien välillä muistuttavat paljon kiistoja mannermaisten ja analyttisten filosofien välillä. Keskeinen kritiikin kohde sekä mannermaisia filosofiota että mannermaisesta filosofiasta inspiraationsa saaneita elokuvateoreetikkoja vastaan on ollut syyttää heitä argumentaation löyhyydestä ja matalasta tasosta. Vaikka myönnetään, että myös mannermaissessa filosofiassa esiintyy moitteetonta argumentointia, korostetaan kuitenkin, että mannermaisten filosofien uskollisuus pätevän päättelyn säännöille on häilyväistä. Mannermaisten filosofien suhdetta argumenttien täsmällisyyteen pidetään opportunistisena ja korostetaan heidän halukkuuttaan käyttää epäilyttäviä argumentaatiotapoja.⁴ Tunnetuimpia esimerkkejä tällaisesta kri-

tiikistä on J. Claude Evansin *Strategies of Deconstruction* (1991), jossa Evans analysoi Derridan *Speech and Phenomena*-teoksessa esittämää Husserl-tulkintaa. Evansin arvio Derridan teoksesta on murskaava. Hänen mukaansa Derrida vääristelee systemaattisesti Husserlin tekstien merkitystä, jättää keskeisiä Husserlin tekstin kohtia vaille huomiota ja Derridan Husserlin tekstin pohjalta vetämät johtopäätökset luhistuvat heti kun ne on onnistuttu suodattamaan esiin Derridan vaikeaselkoisesta proosasta.⁵ Dekonstruktio on muutenkin ollut analyttisten kriitikkojen hampaissa. On jopa annettu ohjeita tyyliin ”miten keskustella järkevästi dekonstruktion kannattajan kanssa”. David Detmer analysoi useita dekonstruktion kannattajien käyttämiä epäilyttäviä retorisista strategioita, joiden vaikutus on ollut (Detmer ei ota kantaa sen suhteen onko tämä ollut tarkoituksellista vai ei) estää kaikki mielekäs keskustelu dekonstruktiosta, ja joissain tapauksissa kaikesta muustakin. Hänen pyrkimyksensä on poistaa keskeisimpiä esteitä sen tieltä, että hedelmällinen dialogi dekonstruktion kannattajien ja vastustajien kanssa voisi alkaa.⁶

Murray ja Smith nostavat erityisesti esiin kolme epäilyttävää argumentaatiotapaa, joita käytetään psyko-semioottisessa elokuvateoriassa. Ensimmäkin siinä käytetylle argumentaatiolle on ollut tyypillistä auktoriteetteihin vetoaminen, joka joskus on lähestynyt jopa sokeaa auktoriteettiuskoa. Tietyn, useimmiten ranskalaisperäisen ajattelijan teorit ja opit on hyväksytty lopullisena Totuutena, jota voidaan käyttää mielin määrin omien johtopäätösten tukena.⁷ Saman syytöksen ovat esittäneet muutkin ”kognitivistiset” elokuvateoreetikot. Carrollin mukaan 1970- ja 1980-lukujen elokuvateoria on ”totalisoivaa” ja ”ylhäältä-alaspäin” liikkuvaa. Siinä pyritään vastaamaan kaikkiin elokuvaa koskeviin kysymyksiin tietyn yhtenäisen teoreettisen rakennelman avulla, jolla on oma käsitteistö ja tietyt peruseriaatteet, ja joita sovelletaan kuten aksiomeja.⁸ Bordwell on korostanut tapaa, jolla psyko-semioottinen elokuvatu tutkimus on ollut teorialähtöistä (doctrine-driven) ja miten esim. Lacanin, Althusserin ja Baudrillardin ideat on joskus otettu jopa uskon asioina. Sen sijaan, että muotoiltaisiin elokuvaa koskevia kysymyksiä tai ongelmia, keskeiseksi tehtäväksi otetaan tietyn teoreettisen näkökulman puolustaminen. Bordwellin mukaan tällainen ”ylhäältä-alas” tutkimus ei rohkaise huolellista asioiden ja ongelmien analyysiä. Pahimmillaan se johtaa pelkkään auktoriteettiuskoon.⁹ Gregory Currien mukaan tärkein syy psyko-semioottisen elokuvateorian epäonnistumiseen on ollut kritiikön vetoaminen kiistanalaisiin teorioihin muista tieteistä. Tämä koskee erityisesti yritystä soveltaa psykoanalyysiä elokuvatu tutkimukseen. Käytäntönä on ollut, että tukeakseen jotain teoriaa elokuvan ja katsojan väisessä suhteesta elokuvateoreetikot viittaavat esim. Lacanin ideaan ”peilivaiheesta” todeten yksinkertaisesti, että Lacan ”on osoittanut”, että asianlaita on niin ja niin.¹⁰

Toiseksi Murray ja Smith viittaavat psyko-semioottisen teorian edustajien virheelliseen tapaan käyttää esimerkkejä (”fallacy of exemplification”). Heidän mukaansa psyko-semioottisessa teoriassa tehdään usein yleistyksiä (esim. koskien elokuvan yleistä luonnetta) yhden ainoan esimerkin pohjalta, joka oletetaan esikuvalliseksi. Samalla sivuutetaan mahdolliset vastaesimerkit.¹¹ Erityisesti Bordwell on kritisoinut tapaa, jolla psyko-semioottiset elokuvateoreetikot ovat ”soveltaneet” teorioitaan yksittäisiin elokuvaan ja miten samalla tätä yhtä elokuvaa on käytetty ”todistamaan” teorian oikeellisuus. Bordwellin mukaan ongelma tässä on se, että yksi pääskynen ei tee kesää ja yksittäinen tapaus ei todista teoriaa oikeaksi. Lopputu-

⁵ J. Claude Evans, *Strategies of Deconstruction*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991, 181-182.

⁶ David Detmer, ”Obstacles to Fruitful Discussion in the American Academy: the Case of Deconstruction”. Teoksessa Barry Smith (ed.), *European Philosophy and the American Academy*. La Salle, Illinois: The Hegeler Institute 1994, 56.

⁷ Allen & Smith 1997, 6-7.

⁸ Noël Carroll, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies of Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press 1988, 8.

⁹ David Bordwell, ”Contemporary Film Studies and Vicissitudes of Grand Theory”. Teoksessa David Bordwell and Noël Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, 18-21.

¹⁰ Gregory Currie, *Image and Mind. Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press 1995, xix.

¹¹ Allen & Smith 1997, 7.

¹² Bordwell 1996, 18-19.

¹³ Allen & Smith 1997, 8-9.

¹⁴ Noël Carroll, "Address to the Heathen", *October*, vol. 23 (1982), 156.

¹⁵ Carroll 1988, 32.

¹⁶ Bordwell 1996, 23-24.

¹⁷ David Bordwell, "A Case for Cognitivism: Further Reflections", *Iris*, 1990, 108.

¹⁸ Bordwell 1996, 24.

¹⁹ Noël Carroll, "Prospects for Film Theory: A Personal Assessment". Teoksessa David Bordwell and Noël Carroll (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996, 66-67.

loksella voi olla retorista voimaa, mutta yksittäinen tapaus ei ole kovin vahva todistus teorialle.¹²

Kolmanneksi Murray ja Smith viittaavat tiettyjen argumentaatiotapojen tai pikemminkin pseudoargumenttien käyttöön, kuten assosiaatiot tai sanaleikit (pelkkään foneettiseen analogiaan perustuvat argumentit).¹³ Jo kuuluisassa kirja-arvostelussaan Stephen Heathin *Questions of Cinema*-teoksesta Carroll kritisoi Heathin keskeisten käsitteiden (meaning, closure, coherence, position, binding, frame, ja center) metaforista luonnetta ja siitä johtuvaa merkityksen epäselvyyttä. Toisin sanoen, yhden mainitseminen antaa valtuudet minkä muun tahansa esiin nostamiseen. Carrollin mukaan Heath liikkuu assosiaation avulla käsitteestä toiseen ja samalla jättää huomiotta kaikki kuvattavan ilmiön erityispiirteet.¹⁴ *Mystifying Movies* -teoksessa Carroll puuttuu Baudryin analogiaan pohjautuviin argumentteihin, jotka ovat hänen mielestään surkean sopimattomia, löyhiä ja pinnallisia. Vaikka monille psyko-semioottisen teorian edustajille, erityisesti niille joilla on tausta kirjallisuudentutkimuksessa, nämä argumentit ovat mielikuvituksellisia ja kekseliäitä, Carroll ei hyväksy kaunokirjallisen ilmaisun ja tieteellisen ja filosofisen päättelyn sotkemista keskenään. Hänen vakaumuksensa on, että kaunokirjalliseen ilmaisuun mieltyneille "Suuren Teorian" edustajille on osoitettava, että he käyttävät väärää työkaluja.¹⁵ Myös Bordwell on kritisoinut tapaa, jolla psyko-semioottinen teoria on hänen mielestään hylännyt pätevän päättelyn kaanonit ja nojautuu assosiaatioon. Jälkimmäisen avulla päätellessä voidaan luoda rinnastuksia, tulkinnallisia hyppyjä ja tyylikkää, mutta vailla todistusaineistoa olevia johtopäätöksiä.¹⁶

Argumentaatiotapojen kritisoinnin ohella "kognitivistit" ovat puuttuneet myös psyko-semioottisen teorian empiirisiin heikkouksiin. Heidän mielestään nämä empiiriset heikkoudet tulevat erityisesti esiin elokuvan katsomiskokemuksen selittävässä teorioissa, jotka ovat yleensä nojautuneet Lacanin psykoanalyttisiin teorioihin. Erityisesti Carroll on suhtautunut hyvin kielteisesti lacanilaisen psykoanalyysin soveltamiseen elokuvateoriaan. Vaikka myös Bordwellia on pidetty psykoanalyysin kriitikkona, hän on suhtautunut huomattavasti diplomaattisemmin psykoanalyysin soveltamiseen elokuvateoriaan eikä ole pyrkinyt totaalisesti kieltämään tämän lähestymistavan arvoa.¹⁷ Bordwell on kuitenkin yleisemmällä tasolla viitannut monien humanististen tieteiden edustajien vihamielisyyteen ja tietämättömyyteen luonnontieteellistä ja empiirisistä tutkimusta kohtaan. Elokuvatutkimuksen piirissä tämä sama vihamielisyys on tullut esiin lapsen kehitystä koskevien empiiristen tutkimustulosten huomiotta jättämisenä, tutkimustulosten, jotka haastavat Lacanin tarjoaman teorian subjektin kehittymisestä.¹⁸ Carrollin mukaan psykoanalyysiä voidaan pohjimmiltaan pitää empiirisenä tieteenä (vaikka sen "tieteellisyys" onkin monien psykologien, filosofien, ja psykiatrien mielestä kiistanalaista). Psykoanalyttikot Freudista lähtien ovat pohjanneet käsitteensä ja käsityksensä psyykkisistä voimista ja niiden säännönmukaisuuksista terapiaistuntojen aikana tekemiinsä havaintoihin. Ilman tätä empiiristä perustaa heillä ei olisi mitään taustatukea esiin tuomilleen käsitteille ja teorioille. Carroll huomauttaakin, että useimmilla jos ei kaikilla psykoanalyttisillä elokuvateoreetikoilla ei ole tällaista mahdollisuutta tehdä havaintoja. Silti he tehtailevat uusia teorioita ja käsitteitä. Hän kysyykin miten psykoanalyttinen elokuvateoria on mahdollinen ilman sen kaltaista empiiristä perustaa, jota psykoanalyttinen teoria näyttäisi tarvitsevan kirjallisuuden- ja elokuvatutkimusten laitosten ulkopuolella.¹⁹ Carroll näkeekin sellaisten psykoanalyttis-

ten käsitteiden kuten ”sutuuri” tai ”peili” elokuvatutkimukseen sovellettuna perustuvan analogioihin ja metaforiin. Vaikka Carroll ei sinänsä ole analogioiden ja metaforien tieteessä käyttöä vastaan, hänen mukaansa niiden käyttö psyko-semioottisessa elokuvateoriassa ei tapahdu tieteellisesti uskottavalla tavalla. Tieteellisen metaforan tai analogian tarkoitus on antaa tietoa jostain huonosti tunnetusta ilmiöstä vertaamalla sitä johonkin paremmin tunnettuun ilmiöön. Psyko-semioottisessa elokuvateoriassa selittävät metaforat ovat kuitenkin yhtä epäselviä tai jopa epäselvempiä kuin ne ilmiöt, joita niiden on tarkoitus selventää. Toiseksi Carroll vaatii, että tieteellisen metaforan tulisi olla edes jossain määrin systemaattinen eli pitäisi olla mahdollista laajentaa metaforan käyttöä ja pystyä opettamaan metafora muille. Psyko-semioottinen elokuvateoria epäonnistuu myös tässä suhteessa.²⁰ Vertaillen omaa kognitiopsykologista lähestymistapaansa psyko-semioottiseen Carroll vetoaa tieteellisen debatin traditionaalisiin sääntöihin. Hänen mukaansa tieteelliset teoriat oikeuttavat itsensä kilpailussa toisten tieteellisten teorioiden kanssa ja tapa argumentoida uuden tieteellisen teorian puolesta on osoittaa, että se on ylivoimainen verrattuna muihin teorioihin. Carroll viittaa Freudiin, joka kumosi aiemmat uniteoriat, ennen kuin aloitti oman teorian esitlemisen.²¹ Siten Carrollin päämäärä (sen jälkeen kun hän on osoittanut psyko-semioottisen elokuvateorian loogiset ja empiiriset puutteet) on pyrkiä osoittamaan, että on olemassa vaihtoehtoinen, ylivoimaisesti parempi tapa selittää sama ilmiö, ts. elokuvan katsomiskokemus.²²

²⁰ Carroll 1988, 227-228.

²¹ Ibid., 192.

²² Ibid., 7.

²³ Bordwell 1996, 19.

²⁴ Carroll 1996, 37.

Ennen kuin siirryn esittelemään Carrollin omaa teoriaa ”populaarielokuvien mahdista” esitän muutaman huomion elokuvateorian kehityksestä viime vuosikymmeninä. Bordwell ja Carroll ovat esittäneet sosiologisen selityksen sille miksi psyko-semioottinen teoria nousi hallitsevaan asemaan erityisesti amerikkalaisessa elokuvatutkimuksessa. Heidän mielestään se liittyy olennaisesti elokuvatutkimuksen syntyvaiheisiin akateemisena oppiaineena 1970-luvun vaihteessa. Uutena akateemisena oppiaineena elokuvatutkimus pyrki nostamaan akateemista uskottavuuttaan. Yksi tapa hankkia uskottavuutta oli löytää vahva teoreettinen perusta, johon tutkimukset voisivat nojautua. Aikaisemmin elokuvatutkimusta hallinnut ranskalaisperäinen auteur-teoria oli sopimaton oikeuttamaan elokuvien ”vakavaa” akateemista tutkimusta. Erityisesti sen edellyttämä suuri määrä tietoa yksittäisistä elokuvista näytti viittaavan enemmän diletantismiin kuin vakavasti otettavaan tieteelliseen tutkimukseen. Onneksi kirjallisuudentutkimusten laitoksilta ja siellä harrastetuista ranskalaisperäisistä teorioista löytyi sopivampia ehdokkaita teoreettiseksi perustaksi, kuten strukturalismi, jälkistrukturalismi, Lacanin psykoanalyysi ja Althusserin marxilaisuus.²³ Nämä teoriat eivät ainoastaan vahvistaneet elokuvatutkimuksen uskottavuutta vaan niillä oli myös muita hyviä puolia. Carrollin mukaan psyko-semioottinen elokuvateoria oli varmasti niin vaikeatajuista, että asiaan muuten perehtymättömän yliopiston hallinnon tai tutkimusta rahoittavan säätöön edustajan näkökulmasta elokuvatutkimus vaikutti älyllisesti ainakin yhtä haastavalta kuin DNA:n rakenteen selvittäminen.²⁴

Bordwell ja Carroll eivät ole esittäneet samanlaista sosiologista selitystä kognitivistisen elokuvateorian nousulle. Epäilemättä heidän mielestään sellaista ei ole edes olemassa. Toisin sanoen, kognitivistisen elokuvateorian synnyn ja nousun taustalla vaikuttivat ainoastaan rationaaliset syyt (osa elokuvatutkijoista huomasi vihdoinkin psyko-semioottisen teorian virheellisyyden ja pyrki palauttamaan elokuvatutkimuksen tieteen ”varmalle polulle”).

²⁵ Alan Sokal & Jean Bricmont, *Intellectual Impostures. Postmodern philosophers' abuse of science*. London: Profile Books 1998, 9.

²⁶ Ibid., 178.

²⁷ Ibid., 176.

²⁸ Ibid., 34.

²⁹ Ibid., 180.

³⁰ Ibid., 5.

Tällaisen sosiologisen selityksen tarjoaminen ei ole minunkaan tavoitteeni. Haluan kuitenkin osoittaa, että kognitivistisen elokuvateorian nousu rinnastuu mielenkiintoisella tavalla maailmalla viime vuosina riehuneisiin ”tiedesotiiin” (Science Wars). ”Tiedesodathan” pääsivät kunnolla vauhtiin kun amerikkalaisen fyysikon Alan Sokalin postmodernia kirjoitustyyliä parodioiva artikkeli julkaistiin *Social Text* -lehdessä vuonna 1996. Sokalin tempaus päättyi *New York Timesin* etusivulle ja tämän jälkeen keskustelu on käynyt kiihkeänä. Keskustelussa toisella puolella ovat olleet luonnontieteilijät ja toisella kulttuuri- ja tieteen tutkimuksen uusien virtausten edustajat. Lopputuloksena on yleensä pidetty sitä, että sekä postmodernin tieteenkritiikin edustajat että tieteen sosiologit ovat joutuneet ahtaalle ja yleinen ilmapiiri on alkanut kääntyä postmodernismin Zeitgeistia vastaan. Vaikka ”tiedesotien” alkuunpanijoina eivät olekaan olleet filosofit, ne kuitenkin liittyvät analyttisen ja mannermaisen filosofian väliseen vastakkainasetteluun. Jos mannermainen filosofia ei olisi tehnyt maihinnousua anglosaksiseen maailmaan, ”tiedesotia” ei olisi koskaan syntynytäkään. Siitä huolimatta, että analyttiset filosofit eivät olleetkaan ”tiedesotien” alkuunpanijoita, he ovat olleet enemmän kuin valmiita tarjoamaan apuaan mannermaisten filosofien ryöpyttämässä.

”Tiedesotien” kiistelyä on mielenkiintoista verrata elokuvateorian puolella käytyyn keskusteluun. Pari vuotta pseudo-artikkelinsa ilmestymisen jälkeen Sokal julkaisi belgialaisen Jean Bricmontin kanssa teoksen *Intellectual Impostures* (1998). Sokalin ja Bricmontin kritiikillä on kaksi kohdetta. Toisaalta Sokal ja Bricmont kritisoivat ranskalaisia ajattelijoita (esim. Lacan, Kristeva, Irigaray, Latour, Baudrillard, Lyotard jne.) siitä, että he ovat väärinkäyttäneet teksteissään matemaattisia ja luonnontieteellisiä teorioita ja käsitteitä. Toinen kritiikin kohde on episteeminen relativismi. Sokalin ja ”kognitivistien” argumentit rinnastuvat mielenkiintoisella tavalla toisiinsa. Ensinnäkin kritiikillä on sama kohde: ranskalaiset ajattelijat ja heidän ideansa. Esim. Lacanin psykoanalyysin kritiikillä on keskeinen osa myös Sokalin ja Bricmontin teoksessa. Lisäksi Sokalin ja Bricmontin huolenaiheet ovat samat kuin ”kognitivisteilla”. Sokalin ja Bricmontin mielestä metaforia tulisi käyttää selventämään outoja käsitteitä asettamalla ne yhteyteen tutun käsitteen kanssa, ei päinvastoin kuten postmodernismista vaikutteita saaneessa tutkimuksessa on heidän mukaansa tehty.²⁵ He myös varoittavat auktoriteetteihin vetoamisen vaaroista.²⁶ Sokalin ja Bricmontin mielestä kaikki mikä on epäselvää ja hämää ei välttämättä ole syvällistä. Käsiteltävän aiheen vaikeudesta johtuva tyylin vaikeaselkoisuus eroaa täydellisesti sellaisesta tarkoituksellisesta tyylin epäselvyydestä ja hämääryydestä, jonka päämääränä on peittää tekstin banaalisuus ja tyhjiys.²⁷ Sokal ja Bricmont kritisoivat Lacanin ja hänen seuraajiensa taipumusta tehdä laajoja teoreettisia yleistyksiä ilman minkäänlaista yritystä testata väitteitään empiirisesti.²⁸ Yleisemmällä tasolla Sokal ja Bricmont viittaavat tapaan, jolla on ollut muodikasta tuomita ja halveksia ”empiirisyttöä”.²⁹ Carrollin ja Sokalin argumenteilla on myös samantapainen kohdeyleisö. Molemmat kantavat huolta erityisesti akateemisen nuorison kohdalosta. Sokal ja Bricmont haluavat suojella nuorisoa petkuttajilta ”dekonstruomalla” tiettyjen ranskalaisperäisten tekstien syvällinen maine. Heidän päämääränsä on osoittaa, että syy näiden tekstien vaikeaselkoisuuteen ei ole niissä esitettyjen ajatusten vaikeus vaan se, että ne eivät merkitse mitään.³⁰ Carroll ei usko kritiikkinsä voivan vakuuttaa ”Suuren Teorian” varsinaisia edustajia. Hän haluaa suunnata sanansa erityisesti niille eloku-

vatieteen opiskelijoille, jotka eivät ole vielä kangistuneita mielipiteissään ja kykenevät vastaanottamaan uusia vaikutteita.³¹ Aatehistoriallisesta näkökulmasta katsottuna sekä ”tiedesotien” että ”kognitivistien” psykosemiottisen elokuvateorian kritiikin voidaan molempien nähdä olevan osa samaa laajempaa vastareaktiota postmodernismin Zeitgeistille (miten sen haluaakin sitten määritellä). Argumenttien ja motiivien tasolla Sokal ja Carroll eivät juuri eroa toisistaan. Keskeinen ero heidän välillään on se, että Sokal toimii yleisemmällä humanististen ja yhteiskunnallisten tieteiden tasolla kun taas Carroll rajoittuu elokuvatutkimukseen.

Populaarielokuvien mahti

1980-luvun kuluessa Noël Carroll tuli kuuluisaksi elokuvatutkijoiden keskuudessa aiemman elokuvateorian väsymättömänä kriitikkona. Lähtölaukauksena Carrollin ristiretkelle voidaan pitää hänen murskaavaa arviotaan Stephen Heathin teoksesta *Questions of Cinema* (1981). Vuonna 1988 Carroll julkaisi kaksi teosta, joissa hän tekee yhteenvedon aiemmasta elokuvateoriasta. Teoksessa *Philosophical Problems of Classical Theory* (1988) kritiikin kohteena ovat klassisen elokuvateorian edustajat (Arnheim, Bazin ja V.F. Perkins), kun taas *Mystifying Movies* (1988) keskittyy 1970- ja 1980-luvulla hallinneeseen psykosemiottiseen elokuvateoriaan, jota Carroll pitää ”älyllisenä katastrofina”.³² *Mystifying Movies* -teoksen viimeinen lause ”meidän täytyy aloittaa uudestaan alusta”³³ kuvaa hyvin Carrollin suhdetta sekä klassiseen että psykosemiottiseen elokuvateoriaan. Carrollin kritiikin armotonta luonnetta kuvaa hyvin se, että häntä on jopa nimitetty ”elokuvateorian Freddie Kruegeriksi”.³⁴ Samanaikaisesti aiempien elokuvateorioiden kritiikin kanssa Carroll aloitti myös omien elokuvaa koskevien teoreettisten näkemystensä kehittelyn. 1990-luvulla Carroll on julkaissut useita elokuvaa käsitteleviä teoksia: *The Philosophy of Horror* (1990), *Theorizing the Moving Image* (1996) ja *A Philosophy of Mass Art* (1998). Carrollin omien elokuvateoreettisten ajatusten esittelyssä hänen tärkeimpiä teoksiaan ovat *Mystifying Movies* ja *Theorizing the Moving Image*, joista jälkimmäinen on kokoelma jo aiemmin julkaistuja artikkeleja.

Carrollin teoreettisten pohdintojen päämäärä selittää ”populaarielokuvien mahti” (the power of movies) ja sen perustana on erottelu elokuvan (film) ja populaarielokuvan (movie) välillä. ”Elokuva” on yleiskäsite, joka viittaa kaikkiin mahdollisiin elokuvan lajeihin. Se kattaa tavallisten kaupallisten kerronnallisten elokuvien lisäksi myös kaikki muut mahdolliset elokuvan lajit (teollisuudokumentit, lääketieteelliset opetuselokuvat, kokeelliset elokuvat, propagandaelokuvat jne.). Sen sijaan ”populaarielokuva” viittaa ”klassisella tyylillä” tehtyihin elokuviin, olivat ne sitten amerikkalaisia, italialaisia tai kiinalaisia ja olivat ne sitten tehtyjä valkokankaalle tai televisioon. Hänen teesinsä on, että ei elokuva sinänsä vaan populaarielokuva on tehnyt elokuvasta suuren yleisön suosiman taidemuodon, taidemuodon, joka on kansainvälisesti hyvin laajalle levinnyt ja joka vetoaa ihmisiin yli sukupuoli-, kulttuuri- tai luokkarajojen.³⁵ Carroll pyrkii selittämään populaarielokuvan mahdin kolmen pienemmän osateorian avulla. Nämä ovat teorit kuvan tunnistamisesta (picture recognition), eroteettisesta kerronnasta (erotic narration) ja muuttuvasta rajauksesta (variable framing).

Carrollin mukaan jos haluamme tietää miksi populaarielokuvat kiehtovat niin monenlaisia ihmisiä, on huomio kiinnitettävä siihen mikä on yhteistä tälle

³¹ Carroll 1996, 68.

³² Carroll 1988, 226.

³³ Ibid., 234.

³⁴ James Peterson, ”The Freddie Krueger of Film Theory Strikes Again”. *Wide Angle*, vol. 14: 1 (1992), 78.

³⁵ Noël Carroll, ”The Power of Movies”. Teoksessa, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, 78-79.

³⁶ Carroll 1988, 139-140.

³⁷ Ibid., 142.

³⁸ Ibid., 144.

³⁹ Ibid., 171.

⁴⁰ Ibid., 172.

⁴¹ Ibid., 173.

ihmisjoukolla. Yksi tällainen piirre on kaikille ihmisille yhteinen biologinen kyky tunnistaa mitä erilaiset kuvat esittävät. Carroll väittää kuvallisen esittämisen (pictorial representation) eroavan radikaalisti kielellisestä esittämisestä (linguistic representation). Toisin sanoen, tapa, jolla tunnistamme mitä jokin kuva esittää, poikkeaa jyrkästi tavasta, jolla ymmärrämme kielellisen ilmaisun. Ensin mainittu ei vaadi mitään erityistaitoja. Carrollin mukaan psykologinen todistusaineisto tukee vahvasti väitettä, että opimme tunnistamaan mitä kuva esittää heti kun kykenemme tunnistamaan ne oliot, jotka ovat mallina tälle kuvalle. Jos tiedän miltä leijona näyttää, tunnistan sen myös valokuvasta. Ainoa mitä kuvan tunnistaminen edellyttää on sen tosiseikan havaitseminen, että 2-ulotteinen valokuva voi esittää 3-ulotteista objektiä.³⁶ Carroll väittää usein toistettujen tarinoiden primitiivisistä heimoista, jotka eivät kyenneet käsittämään valokuvien ideaa, olevan pelkkiä myyttejä, eksoottisia anekdootteja, joiden tarkoitus on pelkästään toimia tukena väitteelle, että ihmisten täytyy oppia ”lukemaan” valokuvia samalla tavalla kuin opimme lukemaan tavallista tekstiä. Helppous, jolla itse olemme oppineet tunnistamaan mitä erilaiset kuvat esittävät rinnastuu siihen vaikeuteen, joka on liittynyt sellaisen symbolijärjestelmän kuten kielen oppimiseen.³⁷ Carroll väittää, että yksi syy miksi populaarielokuvista on tullut maailmanlaajuinen ilmiö ja hyvin tuottava teollisuudenala on juuri se, että katsojan vuorovaikutus elokuvan mimeettisen kuvien kanssa perustuu tähän ihmisten biologiseen kykyyn, joka ei vaadi mitään erityistaitoja. Tässä suhteessa populaariokuva on helpommin ihmisten ymmärrettävissä kuin sellaiset mediat, jotka vaativat tiettyjen kulttuuristen erityistaitojen hankkimista, kuten esim. romaanin lukeminen edellyttää jonkun tietyn luonnollisen kielen osaamisen.³⁸

Toiseksi Carroll väittää, että populaarielokuvat käyttävät hyväkseen jotain mitä hän kutsuu ”eroteettiseksi kerronnaksi”. Hän omaksuu idean Pudovkinilta, joka ehdotti, että elokuvakerronnassa suhde aiempien ja myöhempien kohtausten ja tapahtumien välillä voitaisiin ymmärtää kysymyksen ja vastauksen tarjoaman mallin avulla. ”Eroteettisessa” kerronnassa perustava suhde kahden kohtausten välillä on juuri kysymys/vastaus rakenne ja Carroll kutsuu tätä suhdetta ”eroteettiseksi” suhteeksi.³⁹ Aiemmat kohtaukset tai tapahtumat elokuvassa nostavat esiin kysymyksiä tai mahdollisuuksia joihin myöhemmät kohtaukset ja tapahtumat joko vastaavat tai toteuttavat. Esim. elokuvan päähenkilö ryöstää pankin. Tämä nostaa esiin kaksi mahdollisuutta: hän joko jää kiinni tai pääsee karkuun. Seuraavassa kohtauksessa poliisi ottaa pankkirosvon kiinni kun tämä yrittää poistua takaoven kautta. Aiempi kohtausta nostaa siis esiin tietyn joukon mahdollisuuksia joista myöhempi kohtausta realisoi yhden.⁴⁰ Carroll ei väitä, että katsojat asettaisivat tietoisesti kerrontaa koskevia kysymyksiä katsoessaan elokuvaa. Hänen mukaansa seuratessaan elokuvaa katsoja sisäistää koko sen erilaisten suhteiden verkoston, jota draamassa kuvataan ja tämä verkosto sisältää myös ne vaihtoehtoiset lopputulokset, joita elokuvassa kuvatuilla tapahtumilla voi olla. Jottaokuva säilyisi ymmärrettävänä on katsojan pysyttävä ajan tasalla myös näistä erilaisista mahdollisista lopputuloksista. Carrollin mukaan katsoja tekee tämän asettamalla alitajuisia (subconscious) odotuksia mahdollisten lopputulosten suhteen ja nämä odotukset voidaan esittää kysymyksen muodossa.⁴¹

Carrollin kysymys/vastaus-malli ei ole niin yksinkertainen kuin miltä se näyttää. Vaikka kysymys/vastaus rakenne on perustava tietynkaltaisille populaarielokuville, näiden elokuvien jokaista kohtausta ei voi kutsua yksinkertaisesti kysymykseksi tai vastaukseksi. Useimmilla kohtauksilla on moni-

mutkaisempi funktio.⁴² Carroll erottaa kuusi erilaista funktiota, jotka kohtausten kohdalla voi olla:

(1) Esittelevä kohtaus: tapahtuma tai joukko tapahtumia, jotka esittelevät henkilöt ja tapahtumapaikat tai jonkun henkilön tai tapahtumapaikan keskeisen ominaisuuden. Samalla tämä kohtaus voi mahdollisesti, mutta ei välttämättä, nostaa esiin kysymyksen.

(2) Kysymyksen asettava kohtaus: tällaisessa kohtauksessa asetetaan yksi tai useampi kysymys.

(3) Vastaava kohtaus: tällaisessa kohtauksessa vastataan yhteen tai useampaan kysymykseen.

(4) Pitkittävä kohtaus: kohtaus jatkaa ja korostaa aiempaa kysymystä. Kysymys ”pääseekö x pakoon” voi korostua myöhemmässä kohtauksessa, jossa saamme tietää, että x:n huomaamatta hänet on piiritetty. Kohtaus, joka alkaa vastaamaan kerronnalliseen kysymykseen, mutta sitten ei vastaakaan (etsivä seuraa väärää johtolankaa), on myös pitkittävä.

(5) Epätäydellinen vastaava kohtaus: aikaisempaan kysymykseen annetaan osittainen vastaus, esim. kysymykseen ”kuka murhasi x:n” annetaan osittainen, mutta ei täydellinen vastaus, kun saamme tietää, että murhaaja on vasenkätinen.

(6) Vastaava/kysyvä kohtaus: vastataan aikaisempaan kysymykseen, mutta asetetaan saman tien uusi.⁴³

Carroll tekee myös erottelun makro- ja mikrokysymysten välillä. Makrokysymykset toimivat kokonaisen elokuvan liikkeelle panevina voimina. Näille makrokysymyksille ovat alisteisia ns. mikrokysymykset, jotka toimivat yksittäisten kohtausten tai tapahtumien tasolla.⁴⁴ Esim. Hitchcockin *Vaarallinen romanssin* (*North by Northwest*, USA 1959) makrokysymyksiä ovat kykeneekö Roger Thornhill todistamaan syyttömyytensä murhaan ja päättyykö suhde hänen ja Eve Kendallin välillä rakkauteen vai ei. Näille makrokysymyksille on alisteisia joukko mikrokysymyksiä. Esim. onnistuuko Roger Thornhill pääsemään pakoon takaa-ajajiltaan eri tilanteissa. Carrollin mukaan onnistunut eroteettinen kerronta populaarielokuvassa kertoo, kirjaimellisesti, kaiken mitä olet halunnut elokuvassa kuvata toiminnasta. Toisin sanoen, se vastaa käytännöllisesti katsoen jokaiseen kysymykseen, jotka se on nostanut esiin.⁴⁵ Carrollin mukaan vaikka kysymys/vastaus malli antaa perusrakenteen suurelle joukolle populaarielokuvia, kaikki elokuvat eivät tietenkään noudata tätä rakennetta. Erityisesti taide-elokuvissa käytetään episodisia kerronnallisia rakenteita, joissa kohtaukset, saadakseen aikaan realistisen vaikutelman, yhdistyvät toisiinsa ajallisen jatkuvuuden tai maantieteellisen läheisyyden periaatteiden pohjalta. Esimerkkeinä tällaisista elokuvista Carroll mainitsee Olmin *Puukenkäpuun* (*L'Albero degli zoggoli*, Ranska/Italia 1978) ja Fellinin *Amarcordin* (*Amarcord*, Ranska/Italia 1974). Taide-elokuvat kuten *Viime vuonna Marienbadissa* (*L'Année dernière à Marienbad*, Ranska/Italia 1961) uhmaavat kirjaimellisesti eroteettista mallia, ne ovat kokonaan kysymyksiä ilman vastauksia. Carrollin mukaan kysymys/vastaus-malli ei sovellu kaikkiin kerronnallisiin elokuviin, eikä se myöskään ole mikään arvottava asteikko, jolla voitaisiin mitata jokaisen kerronnallisen elokuvan arvo. Sitä voidaan pitää kuvauksena kerronnallisesta perusrakenteesta, joka löytyy suuresta joukosta suurelle yleisölle tarkoitetuista populaarielokuvista. Carroll myös epäilee, että eroteettinen kerronta voisi paljastaa myös jotain syvempää. Hänen mielestään se voi olla malli siitä mitä kutsumme perustavaksi elokuvalliseksi kerronnaksi (the basic film narrative).⁴⁶

⁴² Ibid., 174.

⁴³ Ibid., 174-175.

⁴⁴ Ibid., 177-178.

⁴⁵ Ibid., 180.

⁴⁶ Ibid., 175-176.

⁴⁷ Ibid., 180-181.

⁴⁸ Ibid., 182-183.

⁴⁹ Ibid., 200-201.

⁵⁰ Ibid., 201.

Carrollin mukaan eroteettisen kerronnan keskeinen ominaisuus on sen hämmästyttävä selkeys ja älyllisesti ihailtava tiiviys. Se vastaa kaikkiin esiin nostamiin kysymyksiinsä ja suurinta osaa sen toimintaa organisoivi pieni määrä makrokysymyksiä. Tapahtumien kulku lähestyy täydellisen selvyuden ideaalia. Carroll väittää, että juuri nämä ominaisuudet ovat ne, jotka vetoavat meihin populaarielokuvien kerronnassa. Toisin sanoen, pikemminkin kuin ”realistisuus” meihin vetoaa realistisesta tapahtumien kuvauksesta poikkeava eroteettinen kerronta, joka tekee populaarielokuviissa kuvatusta toiminnasta ”elämää suurempaa”. Eroteettisen kerronnan ansiosta populaarielokuviissa kuvattu toiminta ja tapahtumat ovat korostuneen selkeyden, suunnan ja ymmärrettävyyden täyttämää toisin kuin se toiminnan ja tapahtumien hajanaisuus, jonka kohtaamme elokuvateatterin (ja fiktion yleensä) ulkopuolella. Siten eroteettinen narraatio ei ainoastaan anna populaarielokuvalle selkeyden tuntua vaan se myös samanaikaisesti tarjoaa intensiivisen tyydytyksen inhimilliselle taipumuksellemme pyrkiä selkeyteen.⁴⁷

Kolmas osateoria käsittelee ”muuttuvaa rajausta” (variable framing). Kun eroteettisen kerronnan teoria käsitteli kokonaisten kohtausten välisiä suhteita, muuttuvan rajauksen teoria pyrkii selittämään yksittäisten kohtausten rakenteen. Carroll haluaa teoriansa avulla selittää miten katsoja kykenee yhdistämään usein hajanaiset ja tilallisesti epäjatkuvat yksittäiset otokset ymmärrettäviksi kohtauksiksi, jaksoiksi ja loppujen lopuksi kokonaisiksi tarinoiksi, jotka ovat luonteenomaisia useimmille kerrontaelokuville.⁴⁸ Carrollin mukaan hyödyllinen tapa lähestyä tätä kysymystä on verrata elokuvaa teatteriin. Keskeinen ero näytelmän ja populaarielokuvan välillä on se, että jälkimmäinen käyttää tiettyjä elokuvallisia keinoja, ”muuttuvaa rajausta”, toisin sanoen, leikkausta ja kameranliikettä. Leikkauksen ja kameranliikkeen avulla elokuvan tekijä voi varmistaa, että katsoja katsoo juuri sitä mitä hänen pitääkin katsoa tietyllä hetkellä. Esim. lähikuvan käyttö varmistaa sen, että katsojan ei tarvitse ”löytää” merkityksellistä yksityiskohtaa. Tällöin ei ole mahdollista, että katsojan huomion veisi joku muu seikka kuten voi tapahtua teatterissa, jossa näytelmää seurataan etäämmältä. Tämän seurauksena populaarielokuvia on helpompi seurata kuin näytelmiä ja populaarielokuvan kerronta on kognitiivisesti selkeämpää. Carrollin mukaan kognitiivinen selkeys ei ainoastaan auta selittämään populaarielokuvien parempaa seurattavuutta vaan myös sitä erityistä intensiivisyyttä, joka luonnehtii elokuvakatsomisen kokemusta.⁴⁹ Muuttuvassa rajauksessa muutetaan kameran paikkaa suhteessa kuvattuihin objekteihin tai tapahtumiin joko leikkauksella tai liikuttamalla kameraa. Muuttuva rajausta voidaan saada aikaan myös optisesti zoomauksella tai vaihtamalla kameran linssiä. Näistä kahdesta mekaanisesta apuvälineestä voidaan johtaa kolme formaalista apuvälinettä, joilla elokuvan tekijä voi ohjata katsojien huomiota: osoittaminen (indexing), sulkeistaminen (bracketing), ja mittakaavan muuttaminen (scaling).⁵⁰ Osoittamisessa kamera siirretään lähemmäksi kuvattavaa objektia tai asiaa. Liike toimii ostensiivisesti, aivan kuten kädellä osoittamisen ele. Se on merkinä siitä, että katsojan tulisi katsoa siihen suuntaan mihin kamera liikkuu joko leikkauksen tai kamera-ajon avulla. Samalla kun kameraa siirretään kohti objektia rajataan osa aiemmasta kuvasta pois. Se mikä ei enää ole rajauksen sisällä on sulkeistettu. Siihen ei enää tarvitse kiinnittää huomiota. Samalla korostetaan myös sen merkitystä mikä on rajauksen tai sulkeiden sisällä. Kun kameraa siirtyy lähemmäksi kuvattavaa asiaa, se ei ainoastaan osoita ja aseta sulkeita sen edessä olevien asioiden tai objektien ympärille, vaan se myös muuttaa

niiden mittakaavaa. Kameran lähestyessä pöydällä olevaa asetta se samanaikaisesti suurenee ja vie suuremman osan valkokankaan tilasta. Objektin koon suurentaminen valkokankaalla on myös tapa korostaa sen merkitystä.⁵¹ Yleensä näitä kolmea apuvälinettä käytetään yhdessä. Esim. *Citizen Kanen* (*Citizen Kane*, USA, 1941) lopussa kamera liikkuu lähemmäksi palavaa kelkkaa. Tällöin osoitetaan kelkassa lukevaa sanaa ”Rosebud”, joka vie yhä suuremman osan valkokankaasta, ja samalla sulkeistetaan vähitellen kaikki muu kuvan ulkopuolelle. Näitä apuvälineitä voidaan käyttää myös yksitellen. Esim. henkilöä seuraava kamera-ajo (tracking shot) muuttaa koko ajan sulkeita samalla kun osoittaminen ja mittakaava pysyvät muuttumattomina. Näiden kolmen apuvälineen käytöstä on olemassa myös yleisiä poikkeamia. Usein tärkeä elementti kohtauksesta jätetään rajauksen ulkopuolelle niin, että se ei näy valkokankaalla (kuten esim. murhaaja Fritz Langin *M – kaupunki etsii murhaajaa* (*M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, Saksa 1931) elokuvan alkupuolella). Tällaiset kohtaukset saavat suuren osan ilmaisuvoimaansa juuri siitä tavasta, jolla ne poikkeavat tyyppillisestä sulkeistamisen tavasta.⁵²

⁵¹ Ibid., 202.

⁵² Ibid., 202.

⁵³ Ibid., 204.

⁵⁴ Ibid., 205.

⁵⁵ Ibid., 210-211.

Carrollin mukaan vaikka elokuvia voidaan tehdä ilman näitä kolmea formaalista apuvälinettä, suurelle yleisölle tarkoitetut populaarielokuvat nojautuvat niiden käyttöön pyrkiessään ohjaamaan katsojan huomiota. Näiden apuvälineiden käyttö takaa sen, että katsoja suuntaa aina mielenkiintonsa niihin yksityiskohtiin ja hahmoihin, jotka ovat kerronnan seuraamisen kannalta olennaisia.⁵³ Siten populaarielokuvan toiminta on jaettu osiin tavalla, joka tuo esiin sen keskeisimmät elementit ja tekee siitä erittäin helposti seurattavaa. Tämä populaarielokuvien tärkeä piirre tekee niistä paljon helpommin ymmärrettäviä kuin arkipäivän elämästä. Carroll väittää, että sama piirre auttaa myös selittämään sitä tapaa, jolla ne kykenevät saamaan meidät valtaansa. Carrollin mukaan populaarielokuvien vetovoima ei perustu todellisuuden illuusion vaan toiminnan ja tapahtumien rekonstruoimiseen tavalla, joka ylittää arkipäivän kokemuksen. Populaarielokuvassa kuvattu toiminnan harvinaislaatuinen selkeys tyydyttää ihmismielen pyrkimystä kohti järjestystä ja samalla korostaa vuorovaikutuksen intensiivisyyttä katsojan ja valkokankaan tapahtumien kanssa. Siten muuttuvan rajauksen käyttö on yksi syy, joka selittää populaarielokuvien mahtia.⁵⁴

Carroll ei väitä, että hänen esittämänsä kolme osateoriaa kykenisivät tarjoamaan täydellisen selityksen populaarielokuvien mahdille. Hän kuitenkin väittää, että näiden teorioiden on oltava ainakin osa kaikkia selityksiä, jotka voidaan antaa tälle ilmiölle. Populaarielokuvan mahti koostuu kahdesta erillisestä tekijästä: niiden laajalle levinneisyydestä ja intensiivisyydestä, joka luonnehtii niiden katsomiskokemusta. Carrollin mukaan ensimmäinen tekijä selittyy pääasiassa niiden perustumisella kuvalliseen esittämiseen. Kuvat ovat sen kaltaisia symboleja, että kyky tunnistaa mitä kuva esittää hankitaan samalla kun hankitaan kyky tunnistaa ne objektit tai asiat, joita kuva esittää. Tämä populaarielokuvien piirre selittää niiden laajan levinneisyyden. Toinen tekijä, joka vaikuttaa niiden laajalle levinneisyyteen on kerronnallisuus ja keskittyminen kuvaamaan inhimillistä toimintaa. Carrollin mukaan kerronnallinen muoto on todennäköisesti leimaa antavin ja tutuin keino selittää inhimillistä toimintaa. Populaarielokuvien katsomiskokemuksen intensiivisyyttä puolestaan selittävät niissä käytettävät eroteettinen kerronta ja muuttuva rajaus.⁵⁵

⁵⁶ Jennifer Hammett, "Essentializing Movies: Perceiving Cognitive Film Theory". *Wide Angle*, vol. 14:1 (1992), 92.

⁵⁷ Carroll 1988, 212. Carroll korostaa tätä vastauksessaan Hammettin kritiikkiin. Noël Carroll, "Replies to Hammett and Allen". Teoksessa Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, 365.

⁵⁸ Carl Plantinga, "Affect, Cognition and the Power of Movies". *Post Script*, vol. 13:1 (1993), 14-15.

Carroll ja hänen kritikkonsa

Yleisemmällä tasolla Carrollia on syytetty sekä "formalismista" että emotioiden laiminlyömisestä elokuvakokemuksen selittämisessä. "Formalismii" syytöksen taustalla ovat tietysti "kognitivistisen" koulukunnan saamat virikkeet 1920-luvun venäläisestä formalismista. Carroll ei ole ainoa tämän suuntauksen edustaja, jota vastaan syytös on esitetty (mm. David Bordwell on joutunut samanlaisen kritiikin kohteeksi). Syytöksen mukaan korostaessaan elokuvan "formaalisia" ominaispiirteitä "kognitivistit" ovat laiminlyöneet taloudelliset ja historialliset tekijät. Jennifer Hammett on syyttänyt Carrollia "kulttuurisesta likinäköisyydestä". Hammettin mukaan Carroll olettaa, että koska meille tutut populaarielokuvat tuntuvat meidän oman länsimaisen kulttuurimme sisällä "melkein automaattisesti ymmärrettäviltä" ja koska Hollywood on menestyksekkäästi vienyt niitä ympäri maailmaa, populaarielokuvien perimmäisessä luonteessa täytyy olla jotain joka tekee niistä "universaalisti ymmärrettäviä". Hammettin mukaan syy miksi Hollywood on kyennyt "kolonisoimaan" maailman valkokankaat ei johdu elokuvan "formaalisista" ominaisuuksista vaan se on seurausta tietyistä historiallisista, taloudellisista ja kulttuuriin liittyvistä tekijöistä. Jos haluamme selittää populaarielokuvien mahdin, tulisi tutkia niitä historiallisia ja taloudellisia syitä, joiden ansiosta Hollywoodin elokuvateollisuus kykeni valtaamaan niin suuren osuuden kansainvälisistä elokuvamarkkinoista. Tällaisia syitä ovat esim. levitysorganisaatiot, jotka toimittavat Hollywood-elokuvat ympäri maailmaa, ja mainoskampanjat, jotka täyttävät elokuvateatterit.⁵⁶ Hammettin kritiikki on kuitenkin perustetonta. *Mystifying Movies* -teoksessaan Carroll ei suinkaan kiellä historiallisten, taloudellisten ja kulttuuriin liittyvien tekijöiden merkitystä. Itse asiassa Carroll tunnustaa, että tällaiset tekijät voivat selittää Hollywood-elokuvien suosiota ja hän korostaa erityisesti mainonnan merkitystä tässä suhteessa.⁵⁷

Yhdyn myös Carl Plantingan käsitykseen, että jättäessään ihmisen biologisen perusolemuksen täysin huomiotta Hammett korostaa liikaa tiettyjen taloudellisten ja kulttuuristen tekijöiden vaikutusta siihen mitä ihmiset pitävät "automaattisesti ymmärrettävänä". Jos Hammettin argumentti on, että populaarielokuvat eivät ole muodollisten sisäisten ominaisuuksiensa johdosta ymmärrettäviä erilaisille yleisöille eri kulttuureissa, hänen täytyy tarjota jokin muu syy miksi niin erilaiset ihmiset eri kulttuureissa niin innokkaasti katsovat niitä. Selitys tälle asiantilalle ei voi perustua pelkästään viittaukseen tiettyihin taloudellisiin ja kulttuurisiin tekijöihin. Vaikka onkin selvää, että Hollywood-elokuvien maailmanlaajuinen suosio johtuu osittain taloudellisista syistä, joiden seurauksena eri maiden oma paikallinen elokuvatuotanto on yleensä vaikeuksissa, tämän väitteen myöntäminen on hyvin kaukana sen myöntämisestä, että Hollywood itse olisi luonut edellytykset muiden kulttuurien ihmisten kyvyille nauttia amerikkalaisista populaarielokuvista. Hollywood voi olla tärkeä taloudellinen ja kulttuurinen voima, mutta perustavalla tasolla se ei konstruoi ihmismieltä eikä kykene määräämään sitä minkä ihmismieli kokee ymmärrettäväksi. Olenkin samaa mieltä Carrollin ja Plantingan kanssa siitä, että vaikka historiallisilla ja taloudellisilla tekijöillä on oma osansa Hollywood-elokuvien maailmanlaajuiseen menestykseen, populaarielokuvien mahti on seurausta myös siitä miten ihmisen havaitsemis- ja kognitiiviset kyvyt sopivat yhteen populaarielokuvien formaalisten ominaisuuksien kanssa.⁵⁸

Toinen usein esitetty syytös Carrollin teoriaa vastaan on ollut, että se

laiminlyö emootioiden roolin elokuvakatsomisen kokemuksessa. Carroll rajoittaa tietoisesti tarkastelunsa niihin populaarielokuvan piirteisiin, jotka ve-toavat ihmisten kognitiivisiin kykyihin. Hänen mukaan juuri havaitsemisen ja kognition perustavat rakenteet ihmismielessä ovat parhaat ehdokkaat selittä-mään miksi hyvin erilaiset ihmiset eri kulttuureista tai yhteiskunnista pitävät populaarielokuvia ymmärrettävinä ja miksi katsomiskokemus koetaan inten-siiviseksi.⁵⁹ Plantingan mukaan Carrollin teoria selittääkin miksi populaarielokuvat ovat ymmärrettäviä niin erilaisille yleisöille, mutta se ei selitä katsomiskokemuksen intensiivisyyttä. Plantinga näkee, että Carrollin teoria populaarielokuvien mahdista, kuten kognitivistinen elokuvateoria yleensä, ei kiinnitä riittävästi huomiota affektien ja emootioiden rooliin ihmismielen toi-minnassa vaan näkee ihmismielen ainoastaan informaatiota käsittelevänä mekanismina. Plantingan käsitys on, että populaarielokuvan katsomiskoke-muksen intensiivisyys tulee ymmärrettäväksi vain viittaamalla emootioihin ja hän pyrkii kehittämään kognitiivis-affektiivista teoriaa elokuvan katsomis-kokemuksesta.⁶⁰ Mielestäni myös tässä suhteessa kritiikki Carrollin teoriaa kohtaan ei ole täysin osuvaa. Plantinga itsekin myöntää, että vaikka Carroll ei viittaa emootioihin teoriassaan ”populaarielokuvien mahdista”, hän on käsi-telty laajalti emootioita ja niiden roolia elokuvan katsomiskokemuksessa muissa teoksissaan, erityisesti teoksissa *The Philosophy of Horror* ja *Philosophy of Mass Art*. Varsinkin jälkimmäisessä Carroll käsittelee laajalti analyytisessä filosofissa viime aikoina harrastettua kognitiivista teoriaa emootiois-ta.⁶¹

Mielenkiintoisemman näkökulman Carrollin teorian kritisointiin tarjoaakin toisaalta sen tarkastelu miten hyvin Carroll noudattaa omia metodisia oh-jenuuriaan ja toisaalta sen suhteen tarkastelu, joka vallitsee Carrollin teorian ja sille pohjana toimivan kognitiopsykologian välillä. Koska Carrollin kaksi ensimmäistä osateoriaa, teorit kuvan tunnistamisesta ja eroteettisesta ker-ronnasta, lähestyvät populaarielokuvan mahdin ongelmaa katsojan näkö-kulmasta, ne vaikuttavat edellyttävän jonkinlaista nojautumista kognitio-psykologian saavutuksiin. Sen sijaan kolmas osateoria, teoria muuttuvasta rajauksesta, siirtää näkökulman katsojasta elokuvantekijään. Tässä teoriassa pohditaan tapoja, joilla elokuvantekijä kykenee suuntaamaan katsojan huom-ion haluamaansa suuntaan. Ensimmäinen seikka, joka kiinnittää huomiota Carrollin teorioiden suhteessa kognitiopsykologiaan on se, että Carroll ei nojaa käsityksiään mihinkään tiettyyn kognitiopsykologian teoriaan, vaan hänen viittauksensa kognitiopsykologiaan jäävät ylimalkaisiksi. Jos ei halua mennä niin pitkälle, että luonnehtii Carrollin näkökulmaa ”vulgaari-kogniti-vismiksi”,⁶² Carrollin teorioita voi kuitenkin pitää tyypillisenä filosofisena ”nojatuuksi-spekulointina”. Mielestäni tässä suhteessa Carrollin teoriaa ku-van tunnistamisesta voidaan verrata mielenkiintoisella tavalla Bordwellin paljon yksityiskohtaisempaan teoriaan katsomiskokemuksesta.⁶³ Carrollin teoriassa sen tunnistaminen mitä kuva esittää on hyvin yksinkertainen, miltei refleksinomainen prosessi. Sen sijaan Bordwellin teoria nojautuu konstrukt-iiviseen teoriaan psykologisesta aktiviteetista ja on huomattavasti yksityis-kohtaisempi kuin Carrollilla. Bordwellin mukaan ”koska aistiärsyke on epä-täydellinen ja moniselitteinen, se yksin ei kykene selittämään havaintoamme. Organismi konstruoii havainnon tiedostamattomien (nonconscious) päätel-mien avulla.”⁶⁴ Havainnossa, kuten sen tunnistamisessa mitä kuva esittää, yhdistyvät alhaalta-ylös (down-top) liikkuvat ärsykeohjatut mentaaliset pro-ssessit (esim. tilan, värin ja liikkeen hahmottaminen) ja ylhäältä-alas (top-

⁵⁹ Carroll 1988, 212.

⁶⁰ Plantinga 1993, 15-17.

⁶¹ Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford: Clarendon Press 1998, 250-261.

⁶² Richard Bohman, "Cognitivism, Piecemeal Theorizing, and the Case of "The Power of Movies": A Critical Study", 13. Saatavilla [www-muodossa: http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/writings.html](http://www.mailbase.ac.uk/lists/film-philosophy/files/writings.html) (linkki tarkistettu 3.1.2000).

⁶³ Samanlaisen vertailun samoin johtopäätöksiin tekee myös Bohman edellä mainitussa kirjoituksessaan. Bohman, 11-12.

⁶⁴ David Bordwell, *Narration in Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press 1985, 31.

⁶⁵ Ibid., 31.

⁶⁶ Ibid., 32.

⁶⁷ Carroll 1988, 207-208.

⁶⁸ Ibid., 179.

down) liikkuvat käsiteohjatut mentaaliset prosessit, joissa määräävä on yksilön subjektiivinen panos (katsoja muokkaa havainnon tarjoamaa informaatiota esim. odotusten, oletusten ja hypoteesien perusteella).⁶⁵ Bordwell toteaaakin: ”Näkeminen ei ole ainoastaan passiivista aistiärsyksen vastaanottamista. Se on konstruoiva toiminto, sisältäen hyvin nopeita komputaatioita (computations), varastoituja käsitteitä (stored concepts), sekä erilaisia päämääriä, odotuksia, ja hypoteeseja.”⁶⁶ Voidaankin sanoa, että tämän osateorian suhteen Carroll ei noudata omia metodologisia neuvojaan. Koska Carrollin mukaan tieteelliset teoriat oikeuttavat itsensä kilpailussa toisten tieteellisten teorioiden kanssa, nouseekin esiin kysymys miksi Carroll ei suorita samanlaisia vertailua oman ja Bordwellin teorian välillä kuin hän tekee oman ja psykosemioottisen teorian välillä.

Eroteettisen kerronnan teorian suhteen Carroll itsekin myöntää, että se ei nojaudu mihinkään vakiintuneeseen psykologiseen teoriaan. Se korostaa tapaa, jolla elokuvakerronta liittyy kognition prosesseihin, mutta ei esitä mitään erityisiä hypoteeseja koskien niitä kognition tai havainnoinnin mekanismeja, joita elokuvakerronta hyödyntää. Carroll jättääkin sellaisten mekanismien identifiointin kognitiopsykologeille esittäen kuitenkin toiveenaan, että hänen kuvauksensa elokuvakerronnasta tarjoaisi heille hyödyllisen lähtökohdan lisähypoteesien muodostamiseen.⁶⁷ Niinpä Carrollin väite, jonka mukaan katsoja elokuvaa seuratessaan asettaisi alitajuisia odotuksia koskien elokuvassa kuvattavien tapahtumien lopputuloksia, jotka voidaan esittää kysymyksen muodossa, ei ole väite, joka voitaisiin todistaa tai kumota (ainakaan nykyisen) kognitiopsykologian tarjoaman empiirisen todistusaineiston avulla. Aivan kuten Carrollin kritisoimassa psykosemioottisessa teoriassa esitetyt teoriat elokuvan katsomiskokemuksesta myös Carrollin oma teoria perustuu metaforien ja analogien käytölle. Sekä psykosemioottisten teoreetikkojen ”sutuuri” tai ”peili”-käsitteitä että Carrollin kysymys-vastaus mallia voidaan luonnehtia metaforiksi, joilla pyritään selittämään katsomiskokemusta. Erona niiden välillä on tietysti se, että Carrollin kysymys-vastaus malli on huomattavasti uskottavampi. Se on sekä systemaattinen että selkeä. Tämä systemaattisuus ja selkeys ei kuitenkaan tee siitä yhtään sen ”tieteellisempää” empiirisestä näkökulmasta.

Carrollin teorialla eroteettisesta kerronnasta on myös muita heikkouksia. Keskeisenä perustelunaan teorialleen hän esittää sen tosiseikan, että sitä kyetään soveltamaan hyvin suureen määrään elokuvia. Carroll kehottaa lukijaa avaamaan television ja katsomaan sekä uusia että vanhoja elokuvia. Hänen mukaansa lukija/katsoja yllättyy siitä miten hyvin kysymys-vastaus malli toimii.⁶⁸ Vaikka tässä suhteessa Carroll noudattaakin omia metodologisia ohjeitaan (ei tee yleistyksiä liian pienen esimerkkijoukon perusteella), tämä sama piirre onkin juuri mallin heikkous. Se soveltuu liian monenlaisiin elokuviin. Jotta Carrollin teoria populaarielokuvien mahdista toimisi, on sen kyettävä selittämään populaarielokuvien ymmärrettävyys ja katsomiskokemuksen intensiivisyys erityisesti juuri populaarielokuville kuuluvien ominaispiirteiden avulla. Carrollin esittämät esimerkit antavat sen vaikutelman, että juuri eroteettisen kerronnan on tarkoitus erottaa populaarielokuvat muun tyypisistä elokuvista, kuten esimerkiksi taide-elokuvista (ainakin se on parempi ehdokas tätä tarkoitusta varten kuin muut osateoriat). Carroll esittämät esimerkit episodista kerrontaa käyttävistä taide-elokuvista tai kokonaan eroteettisen kerronnan mallia uhmaavista taide-elokuvista eivät kuitenkaan riitä. On helppo esittää vastaesimerkkejä taide-elokuvista, jotka voidaan analysoi-

da kysymys-vastaus mallin avulla. Olen samaa mieltä Plantingan kanssa kun hän sanoo, että Carrollin eroteettisen kerronnan teoria ja kaksi muuta osateoriaa eivät riitä erottamaan populaarielokuvia muun tyyppisistä elokuvista. Plantinga itse viittaa historiallisiin dokumentteihin, kuten John Hustonin *The Battle of San Pietro* (USA, 1945). Hustonin dokumentti käyttää muuttuvaa rajausta ohjaamaan katsojan huomiota keskeisiin yksityiskohtiin. Se on myös rakennettu eroteettisen kerronnan avulla, joka esittää toisiaan seuraavat kohtaukset vastauksina edeltäviin kysymyksiin. Plantingan mukaan melkein kaikista historiallisista dokumenteista voidaan erottaa kolme piirrettä, jotka Carroll lukee kuuluvaksi populaarielokuvan mahdille. Plantinga väittääkin, että tarvitaan muita tekijöitä erottamaan populaarielokuvat muista elokuvista ja muita selityksiä populaarielokuvien mahdille. Hänen oma ehdokkaansa on emootiot.⁶⁹

Vaikka pidänkin ”kognitivistien” ehdottamaa teoreettista viitekehystä elokuvatuotkimukseen huomattavasti hedelmällisempänä kuin psykoanalyttisen teorian tarjoamaa viitekehystä, myös ”kognitivistisessä” lähestymistavassa on omat ongelmansa. Kognitiopsykologian käyttämät empiirisen luonnontieteen keinot ovat hyvin hyödyllisiä kun pyrimme selittämään elokuvan katsomiskokemusta ja sitä miten katsojat prosessoivat tai käsittelevät elokuvan tarjoamaa informaatiota. Mutta kuten Allen ja Smith toteavat suuri osa elokuvateoriaa ja elokuvakritiikki kokonaisuudessaan käsittelevät elokuvien arvottamista (miksi jokin elokuvat on parempi kuin toinen) ja niiden inhimillistä merkitystä. Tässä suhteessa elokuvateoria on pikemminkin yhteydessä estetiikan ja etiikan alueisiin. Luonnontieteen metodologia on sopimaton tällaisten kysymysten tarkasteluun, sillä siinä pyritään arvovapaaseen kuvaukseen. Allen ja Smith viittaavat Charles Taylorin käsitykseen, jonka mukaan ihminen on ”itse-tulkitseva” (self-interpreting) eläin siinä mielessä, että suuri osa hänen todellisuudestaan koostuu kulttuurisesti määrittyneistä tulkintoista koskien häntä itseään ja muita ihmisiä. Tämä tosiseikka rajoittaa luonnontieteen selityskykyä sillä sikäli kuin se pyrkii ”kokemus-riippumattomaan” (experience-independent) kuvaukseen maailmasta, se ei kykene selittämään ”kokemuksesta-riippuvaisia” (experience-dependent) ilmiötä, esim. komplekseja emootioita kuten häpeä. Tässä mielessä luonnontieteen kieli ei kykene selittämään inhimillisten uskomusten, tunteiden, arvojen ja käytäntöjen merkitystä. Enintään mihin se pystyy on niiden fyysisten tilojen kuvaus (esim. aivoissa), jotka vastaavat näitä kokemuksia. Tämä ei kuitenkaan ole sama asia kuin näiden kokemusten selittäminen *kokemuksina*.⁷⁰

⁶⁹ Plantinga 1993, 15.

⁷⁰ Allen ja Smith 1997, 24-25.