

Boris Vidovic

ERÄÄN METAFORAN UMPIKUJA (eli miksi elokuva ei ole kieli)

¹ B. Eichenbaum, "Problem of Film Stylistics", *Screen* Vol 15, No. 3 (Autumn 1974), 22.

Monet ovat jo huomanneet vuosisatamme olevan "kielen vuosisata". Kieliä on etsitty ja niitä on löydetty kaikkialla: on "kuvan kieli", "muodin kieli", jopa "kukkien kieli". Havaittaessa jossakin jonkinlainen säännöllisyys tai toistuvuus löydettiin ikään kuin uusi "kieli". Myös elokuvaa koskevissa kirjoituksissa, keskusteluissa ja pohdintoissa kieli on ollut metaforana jo niin kauan, että harva on oikeastaan pohtinut sen sopivuutta. On tavallista väittää, että joku filmatisoitu kirja on "hyvin käännetty elokuvan kielelle", tai että joku elokuvantekijä "ei hallitse riittävän hyvin elokuvan kieltä". Tämä on jotenkin ymmärrettävää päivälehtien arvosteluissa. Kuitenkin lukemattomat elokuvateoreettiset kirjat, joiden otsikoissakin puhutaan "elokuvan kielestä" ja "elokuvan kieliopista" osoittavat, kyseessä on enemmän kuin pelkkä väärinkäsitys. Uudemmassa elokuvatutkimuksessa esim. psykoanalyysiiä on (oikeutetusti) kritisoitu yllin kyllin, mutta 'lingvismmin' systemaattinen kritiikki sen sijaan on tähän mennessä vielä jäänyt tekemättä.

Haluaisin ensin lyhyesti – joskaan en missään tapauksessa tyhjentävästi – mainita muutaman teoreettisen elokuva/kieli -vertauksen, jonka jälkeen pyrin perusteamaan, miksi kieli mielestäni on väärä ja harhaanjohtava metafora elokuvan ilmiöille ja miksi se on parasta jättää kielitieteelle.

Montaasi ja sisäinen kieli

Jokaisen taiteenlajin, jonka reseptio tapahtuu ajassa, täytyy omata tiettyä artikuloituneisuutta, sillä jokainen tuollainen taiteenlaji on – jossain määrin – "kieli". Alkaen pienimmistä osasista, joihin materiaalin luonne perustuu, edetään artikulaatioon, joka edustaa tiettyjä rakenteellisia jaksoja, jotka ovat käytännössä havaittavissa.¹

Kaksi piirrettä on yhteistä lähes kaikille varhaisille elokuvateorioille: ajatus elokuvasta taiteena, sekä pyrkimys löytää elokuvalle ominaiset ilmaisukei-

not, jotka erottavat sen muista taiteista. Jo 1900-luvun alussa, heti elokuvateorian syntyessä, esiintyy metafora elokuvasta kielenä. Ricciotto Canudo, eräs ensimmäisistä, joka piti elokuvaa taiteena, puhui myös elokuvasta kielenä.

Canudo oli tuskin kuitenkaan ensimmäinen, joka yhdisti elokuvan ja kielen. Toiveet elokuvasta yleismaailmallisena kielenä olivat läsnä aivan alusta asti. Elokuvaa pystyi seuraamaan jokainen riippumatta siitä, missä maailman kolkassa asui, näin erityisesti mykän elokuvan aikaan. Kuvat puhuivat puolestaan ja ylittivät etniset, koulu- ja luokkarajat. Amerikan köyhät ja usein lukutaidottomat maahanmuuttajat vuosisadan alussa olivat nickelodionien suurkuluttajia. Jokainen elokuvaintoilija puhui uudesta, kaikille ymmärrettävästä kielestä. D. W. Griffith sanoi vuonna 1921 eräässä haastattelussa: ”Kuva on universaalinen symboli ja liikkuva kuva on universaalinen kieli.”²

Vertailu muihin kuvallisiin kirjoitustapoihin on kuitenkin pysynyt metaforisella tasolla. Vachel Lindsay ylisti elokuvaa uutena kuva-sana -kielenä ja näki siinä samankaltaisuutta egyptiläisten hieroglyfien kanssa,³ Ranskassa puhuttiin *l'alphabet cinégraphiqua* ja Italiassa Sebastiano Arturo Luciani näki elokuvan ”kuvilla kirjoitettuna visuaalisena kielenä”.⁴

Kaikki nämä edellä mainitut elokuva/kieli -vertailut jäivät kuitenkin enemmän tai vähemmän kielikuviksi. Vakavammin asiaan tartuttiin ja syvemmälle päästiin vasta 1920-luvulla Neuvostoliitossa. Siellä elokuvatekijöiden uusi sukupolvi pyrki luomaan elokuvan kieliopin. Taustalla olivat venäläiset formalistit, jotka tutkivat taiteita systeemeinä joissa on omat sääntönsä ja säännönmukaisuutensa. Tärkein tutkimuksen kohde oli kenties juuri kieli sillä sitä on mahdollista tutkia tarkemmin ja tieteellisemmin kuin muita humanistisia aiheita. Eräs uuden sosialistisen yhteiskunnan tärkeimpiä vaatimuksia oli tehdä taidetta uudella, mahdollisimman monelle ymmärrettävällä tavalla ja niinpä elokuva julistettiin tärkeimmäksi taiteenlajiksi. Elokuvan kieliopin luominen tai ainakin pysyvien sääntöjen löytäminen oli sen tähden montaaiteoreetikoille tärkeää. Ja vaikka formalistit kuten Boris Eichenbaum ovat ohimenneen kirjoittaneet elokuvastakin, ”tekijäteoreetikot” kuten Lev Kuleshov, Dziga Vertov ja ennen muita Sergei Eisenstein ovat ne henkilöt, jotka mainitaan puhuttaessa elokuvamontaasin teoriasta.

Eisenstein ei pyrkinytkään luomaan teoreettista systeemiä eikä siten muotoillut systemaattisesti omaa teoriaansa. Hän ei myöskään puhunut (paitsi hyvin metaforisesti) varsinaisesta elokuvan kielestä. Hän yritti silti hahmottaa elokuvan ilmaisukeinot mahdollisimman tarkasti ja koetti löytää niistä säännönmukaisuuksia. Elokuva/kieli -vertailu oli hänen kirjoituksissaan läsnä lähinnä vain alkuvaiheessa. Eräs hänen omaksumistaan vaikutteista tuli Japanista. Kabukiteatteri ja japanilainen kirjoitus vaikuttivat varhain Eisensteinin ajatteluun. Kabukiteatterin kaikilla yksityiskohdilla on oma merkityksensä – tilalla, äänellä, naamioilla, puvuilla, eleillä. Ne ovat tasarvoisia kokonaisuutta luovia elementtejä. Japanin ja Kiinan kirjoitusmerkit ovat symboleiksi muuttuneita kuvia. Yhdistämällä luodaan uusia merkityksiä (silmä + vesi = itkeä).⁵ Montaaasilla oli sama ihanne – löytää uusi merkitys rinnastamalla kaksi toisistaan riippumatonta elementtiä joko otoksen sisällä (sisäinen montaaasi), tai eri otoksissa. Onko lopputulos sitten ”ceppinen” (kuten Pudovkinilla) tai ”draamallinen” (kuten Eisensteinillä), on temperamentti- ja makukysymys. Tärkeintä on se, että elokuvaa ja sen osatekijöitä käsitellään kieli esikuvana. Samoin kuin kielessä, jossa lauseen merkitys on

² Katso Harry M. Geduld, *Focus on Griffith*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc. 1971. Kiitän Henry Baconia siitä, että hän kiinnitti huomioni tässä mainitsemini Griffithin sanoihin.

³ Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York: Liveright 1970. (Alk. 1915, toinen korjattu painos 1922).

⁴ Lucianista on Suomessa kirjoittanut Erkki Huhtamo artikkelissaan ”S.A. Luciani”. *Filmihullu* 8/1987, ja ”Elokuvateoreettisesta tutkimuksesta Italiassa”. Teoksessa Kinisjärvi, Lukkarila, Malmberg (toim.), *Elokuvateorian historia*. Helsinki: Like 1989. Parhaat italiantieliset katsaukset ovat Peter Del Monte, ”Le teorie del film in Italia dalle origini al sonoro”, *Bianco e nero*, Vol XXX: 1-2, 5-6, 7-8 (1969), ja Gian Pietro Brunetta, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*. Bologna: Patron Editore 1966.

⁵ Sergei Eisenstein, *Elokuvan muoto*. Helsinki: Love Kustannus Oy 1978, 108.

⁶ Essee on julkaistu englanniksi *Screen* -lehdessä, Vol 15:3 (Autumn 1974), saksaksi Wolfgang Beilenhoffin toimittamassa teoksessa *Poetik des Kinos*. München: Wilhelm Fink Verlag 1974. Italiaksi essee on julkaistu Giorgio Kraiskin toimittamassa teoksessa *I formalisti russi nel cinema*. Milano: Garzanti 1971. *Screen* -lehden seuraavassa numerossa Vol 15:4 (Winter 1974/75) Ronald Levaco ja Paul Willem kirjoittivat Eichenbaumista ja sisäisestä puheesta.

⁷ Tässä on hyvä huomata, että ”sisäinen puhe” muistuttaa kognitiivisissa kiistelyä ajattelun kieltä, tai ’mentalesea’.

⁸ Tässä on hyvä mainita vielä Béla Balázsın ELOKUVA ON KIELI -metafora. Hänen mukaansa elokuva on elekielen ja tapahtumien pohjalle rakennettu kuvakieli. Vaikka Balázs usein puhuikin elokuvan kielestä, kuvakielestä ja muotokielestä, hänen teoriasaan kieli on itsekin hyvin metaforinen käsite ja painopiste on kaukana kielitieteestä. Katso myös Matti Lukkarila, *Sininen valo. Béla Balázs ja hänen elokuvateoriasa*. Oulu: Pohjoinen 1991.

⁹ Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*. 2nd Edition. London: Penguin Books 1993, 238. Alk. 1991.

¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*. Milano: Garzanti 1972, 206.

¹¹ Esimerkiksi vuonna 1950 hollantilainen Jan Marie Peters käsitteli elokuvaa ikonisten merkkien systeeminä teoksessa *De taal van de film*. Den Hague:

enemmän kuin osiensa summa, montaasin avulla koko kohtauksen (tai elokuvan) merkitys on enemmän kuin pelkkä otosten summa.

Toinen piirre Venäjän formalisteilla oli myös käsitys sisäisestä puheesta. Boris Eichenbaum julkaisi vuonna 1927 esseen, ”Elokvastilistiikan ongelmia”, joka 1970-luvulla käännettiin monelle kielelle, ja paitsi aikoinaan Eisensteiniin, se vaikutti mm. englantilaiseen ja ranskalaiseen elokuvateoriaan.⁶ Sisäisen puheen käsitteen kehitti Lev Vygotski, venäläinen psykologi, joka Jean Piagetin linjoilla tutki lasten kielellistä kasvua. Piagetin mukaan kielen oppimisessa on kaksi osittain päällekkäistä vaihetta: egoistinen vaihe, jolloin lapsi ”puhuu” itselleen, ja sosiaalinen vaihe, jolloin lapsi suuntaa puheensa muille ihmisille. Vygotskin sisäinen puhe on muunnelma Piagetin egoistisesta vaiheesta. Se on symbolinen, sanaton, dynaaminen, ei muille tarkoitettu, myyttinen ja kuvallinen esikieli, joka ei häviä aikuisiälläkään.⁷ Eichenbaumın mukaan elokuva ei ole kirjallisuuden ja teatterin jäljittelyä, koska sillä on sama rakenne kuin sisäisellä puheella – mikä myös tekee sen ymmärrettäväksi jokaiselle ilman ääntä/puhetta.⁸ Ajatuksen ongelma on siinä, että oletetaan sisäisen kielen korvaavan monet kognitiiviset prosessit jotka eivät ole mitenkään kielenkaltaisia. Sisäinen kieli on tässä taas metaforana sille mitä Daniel Dennett kutsui Pandemoniumiksi. Pandemoniumilla hän tarkoittaa kokonaista fokuoimatonta mielentilaa jossa älylliset ja havaintoprosessit kilpailevat samanaikaisesti päästäkseen tajunnan pinnalle.⁹ Dennettin mukaan ne prosessit, jotka pääsevät osaksi ihmisen tietoista elämää lopussa mitä todennäköisimmin saavat kielellisen muodon, mutta suuri osa niiden muodostamisesta tapahtuu jo ennen sitä. Vaikka hyväksyisimme ’mentalesen’ olemassaolon hypoteesin, miten se voisi liittyä elokuvan rakenteisiin on minulle arvoitus.

Montako artikulaatiota on sinun kielessäsi?

Elokvakielen pienin yksikkö ovat erilaiset todelliset esineet, joista kuva muodostuu.¹⁰

1960-luvun puoliväli oli Ranskassa ja Italiassa elokuvasemiotikan kulta-aikaa. Edeltäjiä toki oli,¹¹ mutta vasta sellaiset tutkijat kuten Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco ja Gianfranco Bettetini aloittivat varsinaisen semiotiikan kauden elokuvatutkimuksessa. Heille kaikille oli yhteistä se, että he eivät kyseenalaistaneet ELOKUVA ON KIELI¹² metaforaa vaan – päinvastoin – pyrkivät kaivautumaan ”metaforan pohjaan asti” (kuten Metz kerran kirjoitti). Lopputuloksena esitettiin, missä kaikissa yksityiskohdissa elokuva ja kieli poikkeavat toisistaan. Varmuus siitä, että elokuva kaikesta huolimatta on kieli, kuitenkin jäi.

Metzin väitteet perustuvat muutaman kielitieteilijän (de Saussuren, Martinetin ja Hjelmslevin) käsitteistöön. Hyvin pian hän kuitenkin joutui huomaamaan, että elokuvassa melkein kaikki on toisin. ”Elokuvan signifiikaatio on aina enemmän tai vähemmän motivoitunut eikä koskaan arbitraarinen”.¹³ Martinetin mukaan kielellä on kaksoisartikulaatio. Siinä eriytyivät morfeemit (pienimmät merkitysyksiköt) ja foneemit (morfeemien elementit joilla ei ole omaa merkitystä). Metzin mukaan, niitä ei elokuvassa ole, samoin kuten ei ole vastinetta sanalle. Revolverin kuva merkitsee vähintään ”tässä on revolveri”, siis koko lausetta. Koska elokuvalla ei ole kielisysteemiin kuuluvia merkkejä, eikä sitä voi pitää interkommunikaationa, Metz tuli tulokseen, että

elokuva on kieli (*langage*), mutta ilman kielisysteemiä (*langue*). Tämä johdopäättös hyväksyttiin sen sisällyksettömyydestään huolimatta. On vaikea sanoa oliko Metz itse ollut tähän ratkaisuun kokonaan tyytyväinen, mutta pian hän siirtyi muiden ongelmien pariin. Hän huomasi elokuvan paradigmaattisen köyhyyden ja ryhtyi tutkimaan sen syntagmaattista tasoa. Niin syntyi *la grande syntagmatique*, yritys systemaattisesti jäsentää elokuvan kerronnallisia segmenttejä.¹⁴ Yritys on mielenkiintoinen narratologian näkökulmasta, mutta ongelmallisen elokuva/kieli -analogian se oikeastaan sivuuttaa kokonaan.

Samankaltaisuudet ja eroavaisuudet kielen ja elokuvan välillä askarruttivat kuitenkin monia. Erityisesti pohdiskelu siitä, montako artikulaation tasoa elokuvalla on, jakoi mielipiteitä. Pier Paolo Pasolini löysi kaksi: *cinéma* (toisen artikulaation eli foneemin vastine) olisi todellisuudessa oleva kuvattu esine, ja pienin merkityksellinen elementti (ensimmäisen artikulaation eli morfeemin vastine) olisi *inquadratura* eli otos.¹⁵ Elokuva olisi siis ”todellisuudella kirjoitettu kieli” kuten lukee hänen tunnetun esseensä otsikossa. Umberto Eco huomasi, että cinèmalla, toisin kuin foneemilla, on jo oma merkityksensä ja ehdotti sen paikalle Hjelmslevin käsitettä *figurae*, jotka olisivat visuaalisen havainnon ehtoja kuten valo, väri, geometriset suhteet ja niin edelleen. Sen lisäksi, Eco löysi myös kolmannen artikulaation: *cinemorfî* olisivat dynaamiset yksiköt, joita ilman liikkeiden ja eleiden merkitystä ei voisi määrittää.¹⁶

Kuten Eco tekstissään toteaa, koko tämä keskustelu perustuu olettamukseen, että koko todellisuus on kodifioitu ja kaikki kodifiointi on kielenkaltaista. Niinpä jos otetaan esimerkiksi elokuva, sille on löydettävissä samankaltaisia koodeja kuten kielessäkin. Econ mukaan jopa todellisuus on ihmisille kodifioitu (tai ainakin kaikki mitä ihminen todellisuudesta voi havaita). Tämä on tietysti hyvin kyseenalainen teesi. Jo se seikka, että elokuvankin on kovin vaikea läpäistä tämä artikulaatiokoe kaikkia miellyttävällä tavalla, osoittaa jonkunlaista laskuvirhettä.

Chomsky elokuvissa

Generatiivisen ja transformatiivisen kieliopin soveltaminen ei toki tarkoita elokuvan generatiivisen ja transformatiivisen kieliopin tekemistä, vaan luonnollisen kielen diskurssin suhteiden osoittamista – sen missä niillä on identtisiä struktuureja samantapaisen funktoidensa perusteella, jolloin niitä voidaan kuvailla samoja muodollisia kriteerejä noudattavien sääntöjen avulla.¹⁷

Kuten olemme nähneet, elokuvatutkimukseen ympätty saussurelainen kielitiede vei koko hankkeen jo 1970-luvun puolivälissä umpikujaan. Metz itse lähestyi lacanilaista psykoanalyysyä, jossa kielellä on aivan eri asema. Muutenkin foneemin, morfeemin tai sanan vastineen etsintä elokuvasta alkoi olla melko toivoton yritys. Kaikkia merkittäviä kielitieteellisiä esikuvia ei kuitenkaan vielä ollut käyty läpi. Uusi yritys alkoi 1970-luvun lopussa, mallina oli tällä kertaa chomskylainen generatiivinen semantiikka ja pääesittäjinä (tai oikeasti ainoina esittäjinä) amerikkalainen John M. Carroll¹⁸ ja Metzsin oppilas Michel Colin¹⁹. Tämä hanke tuntui aluksi lupaavalta, koska vaikutti siltä, että olisi mahdollista löytää kielen ja elokuvan analogia olematta normatiivinen ja etsimättä kirjaimellisia, 1:1 vastineita.

Gover 1950. Kirja on vähän muunnettuna käännetty myös englanniksi nimellä *Pictorial Signs and The Language of Film*. Amsterdam: Radolphi 1981.

¹² Käsitteellisten metaforien kirjoittamisen isoilla kirjaimilla ottivat käyttöön George Lakoff ja Mark Johnson teoksessaan *Methaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. Tästä on muodostunut vakituinen käytäntö metaforaa käsittelevässä kirjallisuudessa.

¹³ Christian Metz, *Film Language. A Semiotics of Cinema*. 2nd Edition. The University of Chicago Press 1991, 108. Alk. 1974. Ranskalainen alkuteos *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Ed. Klincksieck 1969.

¹⁴ Ibid., 149-182.

¹⁵ Pier Paolo Pasolini, ”La lingua scritta della realtà”, teoksessa *Empirismo eretico*, 202-230. Essee on vuodelta 1966.

¹⁶ Eco on ensimmäistä kertaa puhunut näistä asioista vuonna 1967 pidetyssä seminaarissa elokuvafestivaalilla Pearossa. Eräs versio on julkaistu kirjassa *La struttura assente*. Milano: Bombiani 1968. Katso myös Umberto Eco, ”Articulation of the Cinematic Code”. Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods*. Berkeley: University of California Press 1976, 590-607. Ironisesti Eco kirjoitti asiasta artikkelissaan ”On the Contribution of Film to Semiotics”. *Quarterly Review of Film Studies* Vol 2:1 (1977), 1-14.

¹⁷ Michel Colin, *Langue, film, discours. Prolégomènes à une sémiologie générative du film*. Paris: Klincksieck 1985, 97.

¹⁸ Carroll julkaisi 1970-luvulla useita artikkeleita "transformatiivis-generatiivisesta" (transformational-generative) elokuvakieliopista. Niiden pohjalta syntyi kirja *Toward a Structural Psychology of Cinema*. The Hague: Mouton 1980.

¹⁹ Aiemmin mainitun kirjan ohella hyvä johdanto Colinin teoriaan löytyy aikakauslehdessä *Iris* Vol 5:9 (Spring 1989), 131-176.

²⁰ Katso erityisesti Colin 1985, 95-137.

John M. Carroll halusi todistaa, että narratiivisen elokuvan ilmaisukeinoil- la on periaatteessa samantyyppinen syvästrukturi kuten kielen lauseellakin. Elokuvan kieliopin pitäisi pohjustaa ja määrittää kohtauksen rakenne. Samoin kuten kielessä puhuja tietää, minkälaiset lauseet ovat hyväksyttäviä, eloku- vassakin on hyvin ja vähemmän hyvin tehtyjä kohtauksia. Halutessaan pitää kiinni käsityksestään elokuvasta taidemuotona jossa on usein hyväksyttävä poikkeavuus, Carroll erottaa elokuvasegmenttejä, jotka ovat 'filmillisiä' (*filmic*), ts. elokuvan kieliopin mukaan oikeellisia, sekä 'kinemaattisia' (*cinematic*), ts. sellaisia, jotka eivät ole kieliopillisesti hyvin rakennettuja, mutta joilla on taiteellinen merkitys kokonaisuudessa. Tämä erottelu oli Carrollille tärkeä myös siksi, että hän pyrki luomaan teorian, joka pätee elokuvaan kuin eloku- vaan. Kielessä transformatiiviset säännöt määrittelevät suhteen syvä- ja pin- tastruktuurien välillä. Syvästruktuurilla on aina sama merkitys joka transfor- matiivisten sääntöjen avulla muodostaa lauseita eri kielissä. Elokuvassa vastaava suhde on tapahtuman ja jakson välillä. Todellisuuden tapahtumilla on oma syvästruktuurinsa, joista elokuvan transformatiivisia sääntöjä noudat- taen syntyy jakso.

Carrollin teoria oli mielenkiintoinen yritys yhdistää elokuvasemiotiikkaa Chomskyn varhaiskauden syntaksia koskeviin kielitieteellisiin tutkimuksiin. Ja vaikka hän osittain onnistuikin tuomaan esiin monia sääntöjä, joihin kerron- nallinen elokuva uudella tavalla nojaa, lopputuloksessa hän kuitenkin usein sortui normatiivisuuteen ja "oikeaoppisen" kohtauksen rakentamisen määrit- tämiseen. Toisaalta painotettaessa syntaksin merkitystä semanttinen ulottu- vuus jäi usein huomiotta.

Michel Colinin generatiivisen kielitieteen soveltaminen elokuvatutkimuk- seen oli harkitumpaa. Hän ei yrittänytään etsiä elokuvasta suoria kielellisiä vastineita. Hän lähti väittämästä, että merkitysten rakenteet kielessä ja eloku- vassa noudattavat samoja periaatteita. Molemmissa tapauksissa on löy- dettävässä yhteinen 'syvästrukturi' (*structure profonde*). Niinpä Colinin mukaan jokaiselle 'elokuvailmaisulle' (*énoncé filmique*) on määriteltävissä vastaava 'kieli-ilmaisu' (*énoncé linguistique*). Tämä "operaatio" ei ole vain apuväline elokuvateoriassa, vaan myös elokuvailmaisun ymmärtämisen edel- lytys. Se, että ihmiset ymmärtävät näkemänsä elokuvat ja voivat niistä puhua, perustuu elokuvan ja kielen syvästruktuurien analogisuudelle.²⁰ Generatiivi- sesta semantiikasta on sen tähden apuvälineeksi elokuvatutkimuksessa. Co- lin otti tehtäväkseen rakentaa elokuvan 'generatiivisen semiologian' mutta toisti usein, että sen päämäärä ei ole määrittellä varsinaista elokuvan kieltä: on kyse pikemmin yrityksestä löytää rakenteita, jotka pätevät sekä kielessä että elokuvassa. Tässä hän lähestyy kognitiivista näkökulmaa, jonka mukaan elokuvan ymmärtämisen mahdollistaa pikemminkin ihmisten yleiset kognitiivi- set kyvyt kuin spesifisti kielellinen kompetenssi. Valitettavasti Colin kuoli traagisesti lokakuussa 1988 ja hänen kunnianhimoinen teoriansa elokuvan 'generatiivisesta semiologiasta' (joka käsitteli muitakin eläviä kuvia ja jossa oli myös vahva ideologinen kritiikki) jäi keskeen. Seuraajia hänen työnsä ei löytynyt.

Miksi elokuva ei ole kieli

Näyttää siltä, että kaikissa edellä mainituissa esimerkeissä ongelmien alku on yhtäläisyysmerkin panemisessa täysin erilaisten ilmiöiden välille. Elokuva ja

kieli, merkitys ja kieli, merkitys ja elokuva, rakenne/strukturi ja lause, rakenne/strukturi ja otos (tai joku muu elementti elokuvassa), kieli ja ymmärtäminen, jne. – kaikki ovat vaihdettavissa ja usein jopa samassa lauseessa. De Saussure, jota usein pidetään tämäntapaisten teorioiden isänä, näki kuitenkin selvästi, että kaikki mistä syntyy merkitys ei ole kieltä. Hän myös kirjoitti, että kielitiede on vain yksi (joskin tärkein) osa semiologiaa eli merkkejä käsittelevää tiedettä. Silti monet yrittivät todistaa semiologian olevan vain osa kielitiedettä – elokuvan kielen etsiminen oli juuri tällainen hanke. Se tosiseikka, että elokuva synnyttää merkityksiä, ei kuitenkaan vielä tee siitä kieltä, kuten ei sekään, että elokuva on suunniteltu ja rakennettu artefakti, jolla on monia enemmän tai vähemmän kodifioituja ominaisuuksia ja ilmaisukeinoja. Kertoa voi muillakin keinoilla kuin kielellä: elokuvan ohella sarjakuva, baletti, teatteri ja kuvataide ovat esimerkkejä, jotka välittömästi tulevat mieleen.²¹

Toinen usein harhaanjohtava seikka on se, että monien ilmiöiden selittämisessä ja kuvailemisessa käytetään kieltä. Sen sijaan kieli ei välttämättä toimi ymmärtämisen välineenä. Tullessasi huoneeseen, jonka seinä koristaa lukemattomat replikat Marilyn Monroen kasvoista,²² tai jos tupaten täydessä kahvilassa etsit istumapaikkaa, päässäsi tuskin pyörii lauseita, jotka kuvailevat tai selittävät tilannetta. Jos sen sijaan haluat kertoa kyseisestä tapahtumasta ystävällesi, käytät kieltä. Tilanteen ymmärtäminen on kuitenkin tapahtunut jo ennen sitä ja ilman kielen apua. Toisin sanoen: kaikki se, mistä olemme tietoisia, mitä huomaamme ja ymmärrämme ei edellytä kielen käyttöä.

Monet ovat kaikesta huolimatta pitäytyneet ELOKUVA ON KIELI -metaforassa ihan käytännöllisistä syistä. Esimerkiksi joukko lacanilaisen psykonaalysin innoittuneita tutkijoita olettaa ilman muuta, että kyseessä ei ole yksinomaan metafora. Kielellä on Charles F. Altmanin mukaan Symbolisella tasolla sama asema kun kuvalla Imaginaarisella.²³ Kun yhdistämme Lacanin tunnetun väitteen, jonka mukaan alitajunnalla ja kielellä on sama rakenne, sekä yrityksen todistaa, että unella ja elokuvalla on paljon yhteistä, ei ole vaikea nähdä, miksi elokuva halutaan mieltää kieleksi. Sitä paitsi, kieli on aina Toisen kieli ja sillä on keskeinen rooli subjektin väärintunnistamisessa. Jos elokuva(lla) ei olisi kiel(i)tä, kaikki väitteet elokuvan sisäinrakennetusta ideologisesta vaikutuksesta olisivat hyvin hataralla pohjalla. 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.²⁴

Vaikka elokuva on ihmisten keksintö eikä osa luonnollista ympäristöä, sen katselemisessa pätevät kuitenkin pitkälti samat säännöt kuin jokapäiväisessä havainnoinnissa. Kommunikaation tutkija Paul Messaris on mielestäni hyvin perustellut, että monet elokuvalliset ja muut visuaaliset keinot välittää viestiä ovat syvästi ankkuroituja havainnointiin ja kognitiiviseen kompetenssiin ylipäättänsä.²⁵ Hänen mukaansa ei ole olemassa varsinaista ”visuaalista lukutaitoa”, jotka pitäisi ”oppia” ymmärtääkseen valokuvia, mainoksia tai elokuvia. Kuten monissa muissakin tapauksissa, pidempi alttiina oleminen ja laajempi kokemus visuaalisesta viestinnästä auttaa ymmärtämisessä, mutta ei ole ratkaiseva. Kun Michel Colin kirjoittaa sellaisista prosesseista kuten lisääminen, pois pyyhkiminen tai fokalisaatio, jotka ovat rakenteiltaan samankaltaisia sekä kielessä että elokuvassa, hän ei ota huomioon, että itse asiassa on kysymys kognitiivisista prosesseista, eikä prosesseista, jotka ovat yksinomaan kielellisiä.

²¹ Tässä sivuutan kaikki väitteet joiden mukaan nämä ja monet muut taiteelliset ja ei-taiteelliset, enemmän tai vähemmän toistuvat ja/tai enemmän tai vähemmän kodifioidut ilmiöt olisivat myös kieliä. Perusteet ovat suurin piirtein samat kuin elokuvan esimerkissä.

²² Tämä esimerkki on kirjasta Dennett 1993, 354.

²³ Charles F. Altman, ”Psychoanalysis and Cinema”. Teoksessa Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods II*. Los Angeles: University of California Press 1985, 517-531.

²⁴ Tästä on poleemisesti kirjoittanut esim. Noël Carroll teoksessaan *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press 1988, erityisesti 226-234.

²⁵ Katso Paul Messaris, *Visual Literacy. Image, Mind, and Reality*. Boulder: Westview Press 1994.

²⁶ Tämä hupaisa vertaus on Steven Pinkerin kirjasta *How the Mind Works*. New York: W.W.Norton & Co. 1997, 152.

²⁷ Tästä näkemyksestä enemmän Dennett 1993.

Kieltä ei pitäisi aliarvioida, mutta ei myöskään yliarvioida: kaikki kognitiiviset prosessit eivät ole sidottuja kieleen. Ihmisten kieli on, samoin kuin norsun kärsä, pitkän evoluution tulos.²⁶ Sen avulla ihminen pysäyttää ja narrativisoi mielen kognitiivisen virran voidakseen tehdä tärkeitä havaintoja, keskittyä ajatteluun tai suuntautua mihin tahansa toimintaan.²⁷ Joku voisi sanoa, että tämä on juuri sitä mitä elokuvakin tekee. Vastaisin, että tähän samankaltaisuus myös loppuu. Elokuvalle 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. Täytyy myöntää, että harva nykyään yrittää todistaa elokuvan olevan varsinaisesti kieli. ELOKUVA ON KIELI on kuitenkin hyväksytty metaforaksi, jolla pyritään sanomaan jotakin olennaista elokuvasta. Minun mielestäni se ei kuitenkaan toimi. Elokuvaa ja sen vaikutusta tutkitaan monista näkökulmista mutta en näe yhtään elokuvatutkimuksen aluetta, joka hyötyisi juuri näiden kahden asian rinnastamista. Missä tahansa kahdessa asiassa voi löytää yhteyksiä kun oikein yrittää. Käyttämällä kielitieteen käsitteistöä tuskin syntyy uusia havaintoja elokuvasta.

Kiitän Henry Baconia hyvistä kommentteista jotka terävöittivät argumenttejani ja Anja Lehtokari-Vidovicia joka auttoi, niin että tämä teksti kuulostaa ihan suomalta.