

lettavia metodeja ja loogisia rakenteita. Vaikka tämä kuulostaa mille tahansa teoreettiseen uskottavuuteen pyrkivälle diskursille asetettavalta normaalivaatimukselta, se ei pätenyt niihin alt-husserilaisesta marxilaisuudesta ja lacanilaisesta psykoanalyysista lainattuihin käsitteisiin, jotka hallitsivat elokuvantutkimusta 1970-luvulla. "Ideologian", "subjektiviteetti", "sutuuri" tai "enonsiatioon" kaltaisten käsitteiden hyödyllisyyttä on arvosteltu viime aikoina (mm. David Bordwellin ja Noël Carrollin tuotannossa), eikä monikaan yritä enää käyttää niitä analyysin työkaluina.

Tämän päivän elokuvakerronnan teoreettisissa lähestymistavoissa voidaan erottaa monia eri suuntauksia. Ensimmäinen keskittyy itse kerronnalliseen tekstiin, ja pohjimmiltaan se on peräisin kommunikaatioteoriasta. Toisaalta on myös katsojaan kohdistuvia teorioita. Ne voidaan jakaa suurin piirtein kahteen tyyppiin: teorioihin, jotka pohtivat, miten elokuvalliset tyylikeinot kiinnittävät katsojan huomion kerrontaan ja sen ratkaisuihin, ja niihin, jotka tutkivat kerronnan vastaanottoa ja sen välittömyyttä katsojan kannalta.

Tavallaan Seymour Chatmanin kirja *Coming to Terms* on hänen klassisen teoksensa *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) poleemisempi jatko-osa. Uuden kirjan ensimmäinen osa erottaa toisistaan kolme diskurssityyppiä (Chatmanin mukaan "tekstityyppiä"): kerronnan, argumentin ja kuvauksen. Jaottelu ei ole kovin ongelmallinen, vaikka monet toteamukset saattaisivat antaa aiheutta yksinkertaistamissyötteisiin. Näihin kuuluu väite, jonka mukaan sellaiset "kameran liikkeet, joilla ei ole muuta motiivia (esimerkiksi henkilön tapahtumapaikasta tekemien havaintojen välittämistehtävää) ovat usein

puhtaasti deskriptiivisiä" (s. 43). Vielä poleemisempi on Chatmanin tekemä "sopimus" sellaisten kiistanalaisten käsitteiden kuin implisiittisen tekijän, kirjallisuuden ja elokuvan kertojan ja näkökulman kanssa.

Chatmanin teoreettinen positio on voimakkaasti sidoksissa kommunikaatioteoriaan, ja hänellä on usein ongelmia katsojakeskeisistä teorioista lähtöisin olevien käsitteiden kanssa. Tämä ilmenee selvimminkin siitä, että hän pitää Gerald Genetten, David Bordwellin, Edward Braniganin ja muiden vastustuksesta huolimatta kiinni (kertojan käsitteestä erottamastaan) *implisiittisestä tekijästä*. Hänen yhä yksinäisemmäksi käyvä ristiretkensä implisiittisen tekijän "suojelemiseksi" alkoi vuonna 1986 ilmestyneistä David Bordwellin kirjan *Narration in the Fiction Film* ja Edward Braniganin teoksen *Point of View in the Cinema* arvosteluista (edellinen *Wide Angle*, volume 8, no 3-4 ja jälkimmäinen *Film Quarterly*, volume 40, no 1 [Fall 1986]). Chatmanin kritisoi kumpaakin tekijää "lukijan tai katsojan liiallisesta korostamisesta" (*Film Quarterly*, s. 45) sekä siitä, että he "kieltävät elokuvan kertojan ja implisiittisen tekijän eron" (*Wide Angle*, 140). Implisiittisen tekijän puolustus on *Coming to Terms* -teoksen pääkysymyksiä.

Implisiittisen tekijän ajatus tuli narratologiaan Wayne Boothin teoksen *The Rhetoric of Fiction* myötä vuonna 1961. Boothin mielestä implisiittinen tekijä on tekstissä esiintyvän, kerronnan suunnittelusta, arvoista ja kulttuuri-normeista vastuussa olevan kirjailijan implisiittinen kuva. Chatman pitää koko kerronnallista tekstiä todellisen kirjailijan ja todellisen lukijan välisenä viestinä, ja hän asettaa implisiittisen tekijän todellisen tekijän ja kertojan väliin. Implisiittinen tekijä vastaa tekstuaalisesta intentiosta ja epä-

## Kerronta: kommunikaatiota vai ajatellutapa?

*Seymour Chatman, Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Cornell University Press: Ithaca 1990. 240 s.*

*Edward Branigan, Narrative Comprehension and Film. Routledge: London 1992. 325 s.*

Elokuvantutkimukseen sulautui 1970-luvun kuluessa voimallisesti useita eri oppihaaroja. Tätä kautta seurasi kypsempi ajanjakso, jolloin teoreetikot yrittivät selvittää "jäljelle jääneitä" peruskäsitteitä. Samalla elokuvateoria muuttui vähemmän totalisoivaksi ja keskittyi elokuvan pienempiin osa-alueisiin. Kerronnan analyysi osoittautui niistä kaikkein elävöisimmäksi ja hedelmällisimmäksi tutkimushaaraksi.

Tähän vaikutti ensinnäkin se ilmeinen syy, ettei kerronta ole kaikkein tavallisin tapa organisoida materiaalia ainoastaan elokuvan alalla. Toiseksi kertovan elokuvan tutkimus antaa myös suhteellisen objektiivisesti sovel-

suorasta sisällöstä, kertojan valinnasta ja tekstin kokonaissuunnittelusta (sekä tarinasta [story] että diskurssista [discourse]). Kertojat ovat vain implisiittisen tekijän keksimiä kerrontaa välittäviä toimijoita.

Kommunikaatioteorian keskeinen ongelma on se, että se redusoi kaikki mahdolliset johtopäätökset kommunikaatioketjun yksinkertaiseen kaavaan. Jos teksti ymmärretään viestiksi, on luonnollista, että sillä täytyy olla lähettäjä yhtä hyvin kuin vastaanottaja. Tuollainen ajattelutapa johtaa väistämättä metaforien ja antropomorfismien laajaan käyttöön, joista ongelmallisim on implisiittisen tekijän käsite.

Kiistattomimmillaan ja hyödyllisimmillään Chatman on tarkastellut näkökulmaa kaukokirjallisuudessa ja elokuvissa. Hänen näkemyksensä tästä käsitteestä on kapea-alaisempi kuin esimerkiksi Braniganin. Vaikka joskus näyttää siltä, että Chatman samastaa näkökulman henkilöiden havainnointiin (näin erityisesti aikaisemmassa teoksessa *Story and Discourse*), hän tekee tässä selvemmän eron näkökulman kahden "havaintokeskukseen" välillä. Chatman esittää termiä kertojan näkökulma (*slant*) käytettäväksi "sellaisista kertojan asenteista ja muista mentaalisisistä sävyistä, jotka sopivat diskurssin raportoivaan funktioon" (143), ja termiä suodatin eli henkilön näkökulma (*filter*) käytettäväksi "paljon laajemmasta henkilöiden kertomusmaailmassa kokemasta mentaalisen toiminnan alueesta" (143).

Chatmanin asema voidaan nähdä suhteellisen helposti yhdistelmänä kirjallisuustieteen laajasta kentästä, semiotiikasta sekä Henry Jamesista ja uuskritiikistä Todoroviin, Genetteen ja Susan Lanseriin ulottuvista kerronnan teorioista. Edward Braniganin ker-

ronnan teoria taas perustuu erilaisten teoreettisten taustojen paljon laajempaan kehittelyyn. Branigan kutsuu itse lähestymistapaansa "lukemisen logiikkaan" perustuvaksi "reseptiteoriaksi" (vaikka se melkoisesti eroaakin saksalaistutkijoiden "reseptioestetikasta"). Hänen *Narrative Comprehension and Film* -teoksensa mottona voisi aivan hyvin olla Noam Chomskyn teoksessaan *Reflections on Language* (1975) esittämä väite, että "kommunikaatio on vain yksi kielen funktio - eikä suinkaan olennainen" (69).

Braniganin lukijaa/katsojaa painottava kerronnan käsitys pohjautuu ajatukseen, jonka mukaan kerronta on yksi tapa järjestää maailmasta saatavaa tietoa. Tai "täsmällisemmin kerronta on tapa järjestää tilaa ja aikaa koskevia tietoja tapahtumien syy-seurausketjuksi, jolla on alku, keskiosa ja loppu. Loppu sisältää arvion tapahtumien luonteesta ja osoittaa, miten on mahdollista tietää kyseisistä tapahtumisesta ja siten kertoa niistä" (3).

Näin laajassa kerronnan määritelmässä yhdistyy monia teorioita kielitieteestä kognitiotieteen. Päinvastoin kuin Chatman Branigan ei sulje pois erilaisia teoreettisia lähestymistapoja. Hän käyttää esimerkiksi (vaikka hieinan muutettuna ja laajennettuna) Susan Lanserin esittelemiä kerronnan tasoja. Branigan ei ole itse kovin innostunut kommunikaatioteoriasta ja sellaisista käsitteistä kuin implisiittinen tekijä tai kertoja (ei ainakaan niiden tavallisessa merkityksessä). Hän kuitenkin väittää sellaisten metaforien, fiktioiden ja antropomorfismien saattavan olla tarkoituksenmukaisia, koska ne "kertoivat, miten tiedon kenttä on jaettu tietyntä hetkenä" (76).

Kuten edellä olevasta lainauksesta näkee, Braniganin teoriassa

tiedon käsitys on keskeisellä sijalla: miten sitä jaetaan, miten katsoja saa tietoa. "Silloin kun kerronnan objekti on rajoitettu niihin ymmärtämisen toimintoihin, joista se tunnetaan, uskon olevan mahdollista ymmärtää 'tekijä' pelkästään yhdeksi lukijaksi, jolla ei ole mitään *a priori* viestiä" (111). Kerronnan keskeinen toiminta (tässä suhteessa "tekijä" ja lukija/katsoja ovat samassa asemassa!) on tietojen uudelleenkuvaamisesta epistemologisten ehtojen alaisena. Tällainen kerronnan käsitys vaatii määrittelemään tiettyt käsitteet uudelleen. Esimerkiksi näkökulmaa (jota käsitellään laajasti Braniganin aikaisemmassa teoksessa *Point of View in Cinema*) ei pidetä ainoastaan henkilön havaitsevasta asemasta nähtynä elokuvan diegesiksenä, vaan se on sarja tekstin sisään kirjoitettuja, katsojan kerronnan ymmärtämistä kontrolloivia epistemologisia rajoja.

Braniganin kirjan myötä elokuvateoria etenee syvemmälle kypsään kauteensa. Neoformalistinen elokuvatyylin historiallinen tarkastelu ja katsojan ymmärryksen ehtojen pohdinta, Noël Carrollin viimeaikaiset esteettisten teorioiden sovellukset elokuvaan sekä Tom Gunningin varhaisen elokuvan taloudellista, sosiaalista ja tekstuaalista kehitystä koskevat taidokkaat tutkimukset ovat parasta mitä nykyelokuvan tutkimus voi tarjota. Edward Braniganin monimutkainen ja oppinut lähestymistapa ylittää niiden rinnalle. Tässä seurassa Seymour Chatmanin kirja näyttää jo vanhentuneelta.

**Boris Vidović**

*Arvostelun englanninkielisestä alkuperäistekstistä "Narrative: Communication or a Mode of Thought" suomentanut Pirjo Ahokas.*