

Jukka Sihvonen

ELOKUVA — LINGVISTIikka JA PSYKOANALYYSIÄ: Cristian Metz*

Christian Metz'n teokset *Essais sur la signification au cinéma I* ja *II* sekä *Langage et cinéma* muodostivat sen korpuksen, jonka ympärille elokuvasemiotiikan ”ensimmäisen vaiheen” voidaan katsoa muotoutuvan.¹ Oireellisesti myös ”toisen semiotiikan” kannalta Metz on avainsana: *Communications*-lehden erikoisnumerossa ”Psychanalyse et cinéma” ilmestynyt laaja artikkeli ”Le signifiant imaginaire” merkitsi ratkaisevaa siirtymää kohti psykoanalyysiä ja tätä kautta psykosemiotiikkaa eli elokuvasemiotiikan toista vaihetta.²

Siinä missä ensimmäinen semiotiikka keskittyi tutkimaan elokuvaa kielenkaltaisena käytäntönä ja merkityksen tuottamisena, psykosemiotiikka (painopisteen siirtyessä entistä voimakkaammin katsojaan) alkoi kiinnostua laajemminkin subjektin problematiikasta ja elävän kuvan kytkennöistä alitajuiseen. Tässä tekstissä käsitellään aluksi Christian Metz'n tuotantoa ensimmäisen semiotiikan kannalta ja sitten toisen semiotiikan puitteissa, etenkin niiltä osin kuin se on kosketellut katsoja-subjektia.

I. LINGVISTIikka/ELOKUVA

*Jos väitetään semiotiikan tutkivan elokuvien muotoa, ei pidä unohtaa, että muoto ei ole sisällön vastakohta tai että signifioidun muoto on aivan yhtä tärkeä kuin signifioidun muoto.*³

Metz'n näkökulmasta elokuvatutkimuksella on kaksi suurta tehtävää: analysoida elokuvallista, kinemaattista kieltä ja analysoida elokuvallista, filmistä kirjoittamista.⁴ Taustalla on Cohen-Séat'ltä omaksuttu elokuva-alueen jaottelu institutionaaliseen (cinéma) ja erityiseen (film), elokuvaan ja elokuvateokseen. Elokuvan semiotiikan tai semiologian (tai vielä täsmällisemmin — jotta elokuvan semiotiikkaan **päästäisiin**) on tutkittava, mitä tarkoitetaan käsitellä **elokuvan kieli** ja elokuvateoksen semiotiikka taas lähtee määritelmästä,

jonka mukaan jokainen elokuvateos on diskursiivinen yksikkö, **teksti**. Tarkastelu lähtee siitä, ettei elokuva ole enää yhtä kuin filmejä eli yksittäisiä elokuvateoksia vaan yhtäältä **tekstejä** ja toisaalta määrättyä **elokuvallista käytäntöä**.

Metz'n semiotiikan taustan muodostaa strukturalistinen kielitiede yleensä ja erityisesti sen keskeinen hahmo, sveitsiläinen kielentutkija ja teoreetikko Ferdinand de Saussure (1857—1913), jonka pääteos *Cours de linguistique générale* ilmestyi vuonna 1915. Tähän samaan kielitieteen perinteeseen lukeutuvat Metz'n kannalta tärkeät tutkijat: Louis Hjelmslev (*Prologomène à une théorie du langage*, alk. 1943, ransk. 1968), André Martinet (*Éléments de linguistique générale*, 1960), Roman Jakobson (*Essais de linguistique générale*, 1963) ja Émile Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, 1966).

Elokuvatutkimuksen perinteestä Metz toteaa oman näkökulmansa kannalta merkitykselliseksi nimenomaan ne teoreetikot, joiden yleisenä ”intohimona” on ollut **merkityksen** eli **signifikaation** käsitteen soveltaminen elokuvaan. Näistä Metz mainitsee erikseen seuraavat: venäläiset formalistit, Eisenstein, Arnheim, Balázs, Bazin, Laffay, Mitry, Cohen-Séat ja Morin.⁵ Omaa teostaan (**Essais, Tome I**) Metz pitää ensimmäisenä yrityksenä, jossa elokuvaa pyritään tarkastelemaan eksplisiittisellä ja systemaattisella tavalla käyttäen modernin lingvistiikan käsitteistöä ja metodeja.⁶ Tämän tutkimustyön (I semiotiikka) lähtökohtana ja varhaisena kiteytymänä on vuoden 1964 artikkeli ”Le cinéma: langue ou langage?” ja sen peruskysymys: mitä metafora **elokuvan kieli** oikeastaan merkitsee?

Kieli/elokuva

Elokuvasta kielenä (tai elokuvan kielestä) puhuttiin ja kirjoitettiin kuitenkin jo kauan ennen Metz'iä.

Esim. Vachel Lindsayn mielestä elokuva muistutti Esperantoa, uutta kansainvälistä ”kuva-sanojen” kieltä.⁷ Ranskalaisessa *Le Film*-lehdessä taas puhuttiin (v. 1918) elokuvasta termillä *l’alphabet cinégraphique*.⁸ Sittemmin Kuleshovin, Pudovkinin ja Vertovin kirjoituksissa elokuvan ja kielen välinen analogia konkretisoitui entistäkin selvemmin: elokuvallisille yksiköille (kuvaruutu, otos, kuva) etsittiin verbaalikielystä suoria vastaavuuksia (kirjain, sana, lause).

Tavallaan Metzin teoreetisoinnit alkuvaiheessaan ovatkin vastareaktio varhaisille (erityisesti Vertovin ja Pudovkinin) käsityksille elokuvan ja kielen suhteesta. Noiden käsitysten ytimenä Metz näkee pyrkimyksen luoda elokuvalle ”kielioppi” (*ciné langage*), kielen kielipiin antaman mallin mukaan.

Tällaisten metaforisten kieli/elokuva -asetelmien vastapainoksi Metz haluaa lähestyä elokuvakielen kysymystä ”ankarasti”, tieteellisen systemaattisesti ja tästä syystä nimenomaan kielen ja kielitieteen näkökulmasta. Noinen on siis selvítettävä, mitä me tarkoitamme **kielellä** ja sitten, mitä me tarkoitamme **elokuvalla**.

Kielen kannalta apukäsitteistö löytyi de Saussurelta, joka erotteli kielellisen kokemuksen kolmeen aspektiin: kieli yleensä, universaali kyky tuottaa ja vastaanottaa lausumia (**langage**); kielisysteemi, erityinen, organisoitu ja artikuloitu viestintäsysteemi kuten esim. ranskan tai suomen kieli (**langue**) sekä puhunta, konkreettinen ja aktuaalinen puhetapahuma (**parole**).⁹ Myös Metzin merkikäsäite on saussurelainen: merkin olemukseen kuuluu, että se on korostaisen kaksijakoinen: yhtäällä on **signifioija** (se merkissä, joka merkitsee eli ”merkitsijä”) ja toisaalla **signifioitu** (se merkissä, jota signifioija merkitsee eli ”merkitty”). Hjelmslevin käsitteistöissä (ja edelleen Metzillä *Langage et cinéma* -teoksessa) jaottelu muuntui **ilmaisun** ja **sisällön** muotojen väliseksi. Tällöin korostui samalla, ettei signifiikaatio ole merkin ”automaattinen” ominaisuus, vaan pikemminkin yleensä kielen funktio.

Metz saattoi pian havaita, ettei elokuva (*cinéma*) ole kielisysteemi (**langue**) vaan kieli tai diskurssin muoto, joka jo itsessään sisältää **useita** systeemejä. Perustavimpia syitä tähän on, että elokuvalla puuttuu kielisysteemille ominainen kaksoisartikulaatorakenne. Käsite on peräisin André Martinet’lta, jonka mukaan kielisysteemin perustyyppillä eli verbaalikielillä on kaksi artikulaatiotasoa: foneemien (esim. äänneet) ja moneemien tai morfeemien (esim. sanat, lauseet) tasot.¹⁰ Moneemit ovat merkityksiköitä ja foneemit niiden elementtejä. Tällainen kaksoisartikulaatorakenne mahdollistaa sen, että kieli voi muodostua organisoiduksi systeemiksi, jolla on oma koodistonsa.

Metzin mukaan elokuvaa ei voida, toisin kuin verbaalikieltä, jakaa foneemeihin ja moneemeihin: kuvia tai otoksia ei voida pilkkoa kuvaruuduiksi tai kuvaruutuja edelleen pienemmiksi osiksi tekemättä samalla väkivaltaa elokuvakerronnalle ja sen merkityksille. Eli, koska elokuvakieleltä puuttuu kaksoisartikulaatorakenne, se ei myöskään voi olla erityinen, koodattu kieli.

Elokuvasta tekee universaalien kielen (pikemmin-

kin kuin yksilöidyn kielisysteemin) myös se, että elokuvan kuvat ovat aina motivoituja merkkejä toisin kuin kielisysteemin merkit, jotka ovat konventionaalisia eli sopimuksenvaraisia. Metz mukaan elokuvassa merkin (esim. kuva tiikeristä) ja kohteen (se minkä kuva on kyseessä: tiikerieläin) välinen suhde on suora, analoginen eikä sopimuksenvarainen. Tässä tulkinnessa signifioija on siis tuo kuva (tiikeristä) ja signifioitu on se, mistä tuo kuva on, mitä se representoi (tiikerieläin).

Elokuva on kieltä ilman kielisysteemiä, koska kielisysteemi edellyttää (1) merkkejä, (2) systeemiä ja (3) interkommunikaatiota. Elokuva on yksisuuntaista kommunikaatiota (valkokankaalta katsojalle), vain osaksi systematisoitunutta (elokuva on erityinen visuaalinen **ilmaisuväline** eikä erityinen viestintäjärjestelmä) ja siitä puuttuvat omat, erityiset merkit. Metzille elokuvallinen signifiikaatio (merkityksen tuottamisen prosessi) on aina enemmän tai vähemmän luonnollista, ei-sopimuksenvaraista. Niinpä juuri kuvan ”puhdas analogia” determinoi merkkien puuttumista: kuva tiikeristä muistuttaa olemassaolevaa tiikerieläintä, josta tuo kuva on otettu, analogisen puhtaasti ja puhtaana analogisesti. Etäisyys signifioijan ja signifioitun välillä kutistuu olemattomiin: näin kuva **toisintaa** todellisuutta, on sen **replica**.

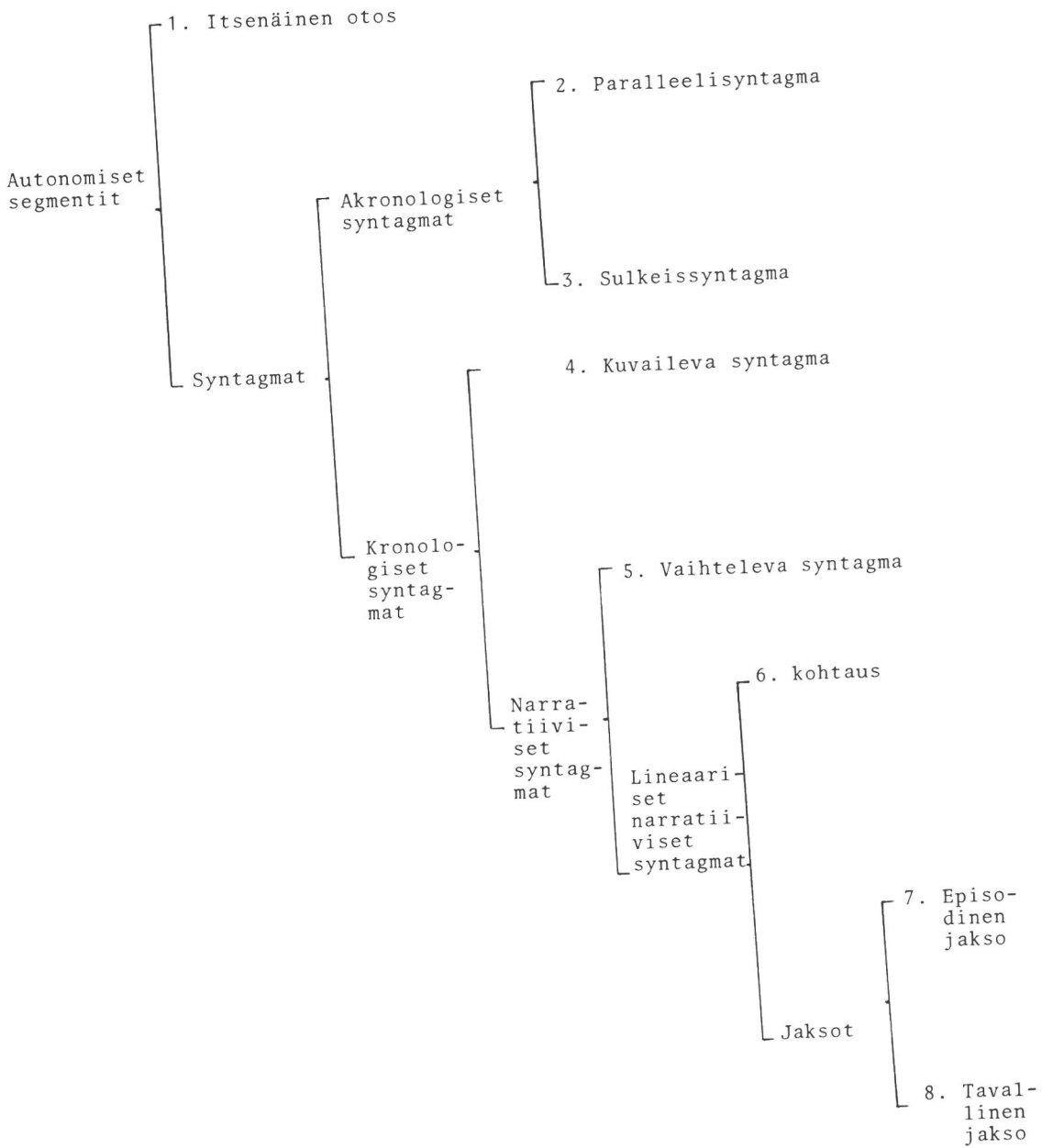
Metz-kritiikki on luonnollisesti tarttunut hankasti juuri tähän. Sen mukaan elokuvan realismilla ei pitäisi ymmärtää jonkin ”objektiivisen todellisuuden” välitöntä toisintamista tai peilausta, vaan tuo ”realismikin” pitäisi ajatella suhteessa tietyn yhteiskunnan julkituomaan ja oletamaan **tapaan** esittää sitä, mitä se nimittää ”todellisuudeksi”.¹¹

Elokuva ja kieli eivät Metzillä mallissa tavoita toisiaan kuvan tasolla, sen sijaan ne kohtaavat toisensa kuvien yhteenliittämisen, elokuvakerronnan tasolla. Filminen manipulointi, kuvien yhteenkokoaminen ja -liittäminen on kielellistä toimintaa, todellisuus-analogioiden muuntamista kinematografisen diskurssin osiksi.

Tämän diskurssin ja sen muotoutumisen puitteissa voidaan löytää ”kinematografisia koodeja”, jotka välittävät viestejä katsojalle, joka sitten vastaanottaa ja tulkitsee ne. Koko alue on jaoteltavissa viiteen diskurssimuotoon: visuaalinen kuva, musiikki, puheääni, ääniefektit ja kirjoitetut tekstit. Sanan kieli on sanomajoukko, jossa ilmaisuvälineenä on kirjoitus; elokuvan kieli taas on sanomajoukko, jossa ilmaisuvälineinä ovat valokuva, taltioidu puhe, häly, musiikki ja tekstit.

Tällaisen mallin pohjalta ”totaalinen” semioottinen tutkimus jakautuu kahteen mahdollisuuteen: toinen ottaa tehtäväkseen analysoida signifioivien koodien hahmoa suhteessa psykologiseen, sosiologiseen, kulttuuriseen ja esteettiseen merkitykseen ja toinen ottaa tehtäväkseen tarkastella niitä elokuvalla ominaisia tapoja, joiden muodossa itse tuo koodisto operoi. Halutessaan tietoisesti keskittyä ”spesifisti elokuvalliseen” Metz pitkälti sulkeistaa omasta tarkastelustaan näistä vaihtoehdoista ensinmainitun.

Elokuva on siis kieltä ilman kielisysteemiä, mistä johtuen se on korostaisen ei-systemaattista. Eloku-



valla ei myöskään ole omia merkkejä, mistä johtuen se on paradigmaattisesti ”köyhää”. Jälleen korostuu kuvan taso: siitä syystä, että kuva ei ole merkki, vaan puhdas analogia, jokainen kuva on erityinen ja yksilöllinen mahdollisuus sarjassa lukemattomia muita mahdollisuuksia (kuvallisia ”neologismeja” eli uudissanvoja).

Näin ollen keskeisen aseman saavatkin syntagmaattiset suhteet, mistä syystä elokuvan spesifi tutkimus Metz'n näkökulmasta pakosta onkin sitten aina elokuvan **kerronnallisuuden** tutkimusta: elokuvia analysoidaan mahdollisten ”autonomisten segmenttien” kannalta. Vastapainoksi kuvan paradigmaattiselle köyhyydelleokuva on rikasta syntagmoiden tasolla.

Metz'n Semiotiikan tunnetuimman ja referoiduimman (jos kohta myös kritikoituimman) osan muodostaa hänen ”suuri syntagmatiikkansa” (**la grande syntagmatique**) jo siksi, että sitä voidaan pitää ensimmäisenä systemaattisena yrityksenä (esim. Pudovkinin ja Eisensteinin epäsystemaattisempien kehittyneiden ohella) analysoida elokuvan tapaa olla kertova taide- ja ilmaisu- ja muoto. Metz erottelee kahdeksan erilaista, perustavaa syntagmatyyppiä: (1) itsenäinen otos, (2) paralleelisyntagma, (3) sulkeisyntagma, (4) kuvaileva syntagma, (5) vaihteleva syntagma, (6) kohta, (7) episodinen jakso ja (8) tavallinen jakso.¹²

Metz'n näkökulmasta elokuvasemiotikan perustehtävänä on analysoida elokuvatekstin signifikantissa toimivia koodeja. Suuri syntagmatiikka on näistä koodeista yksi. Se ei ole elokuvan **langue** vaan yksi niistä koodeista, jotka ovat mukana strukturoitaessa elokuvateoksia.

Kinemaattinen/filminen

Metz'n semiotiikka pyrkii olemaan elokuvallisen, kinemaattisen kielen tutkimusta. Esim. **Langage et cinéma** tutkii ensisijaisesti sitä, miten koodin käsitettä voidaan soveltaa elokuvaan yleensä. Ollakseen kattavaa, semiotiikan tulisi tämän lisäksi tutkia myös elokuvateoksia, filmejä, singulaarisina ja tekstuaalisina systeeminä: siis tutkia elokuvallista kirjoittamista (**écriture filmique**). Metz on rajoittanut tietoinen ja katsoo, että koska kinemaattisen kielen tarkastelu on ensisijaista (sillä se luo elokuvasemiotikan perustuksen), voidaan filmisen kirjoittamisen tutkimus toistaiseksi sulkeistaa. Kiinnostavaa sinänsä on, ettei Metz sittemmin juurikaan palannut (ainakaan toistaiseksi) tähän kysymykseen, vaan siirtyi psykosemiotikkaan tarkastelemaan katsojan asemaa tuon kinemaattisen kielen ”käyttäjänä”. Sen sijaan kysymystä filmisestä kirjoittamisesta ovat tarkastelleet enemmän muutama Metz'in seuraajat kuten Marie-Claire Ropars ja Thierry Kuntzel.¹³

Kielen taustalla, olennaisimpana on toteamus, jonka Metz **Langage et cinéma** -teoksessa tuo entistä painavammin esille: elokuvan semiotiikassa elokuvasta tulee puhua joko kinemaattisena kielenä tai filmisen kirjoittamisena. Kohteina voivat näin ollen olla:

(1) filmiset tekstit (joiden ”prototyyppi” on yksittäinen elokuvateos);

(2) tekstuaaliset, filmiset systeemit (ts. ne, jotka nojaavat erilaisiin filmisiin teksteihin);

(3) ei-tekstuaaliset filmiset systeemit eli koodit, jotka voivat olla spesifejä (kinemaattisia) ja ei-spesifejä sekä yhteisiä, jaettuja (kun koodit ovat spesifejä, ne ovat samalla osa kinemaattista kieltä).

Filminen systeemi on useampien koodien kombinaatio, mutta tämän ohella siihen sisältyy aina **siirtymän** mahdollisuus, mahdollisuus toimia koodin vastaan, uudelleentulkita sitä. Tekstin ja koodin välinen suhde ei näin ollen ole mitenkään stabiili ja harmoninen vaan parhaassa tapauksessa dialektinen.

Filmisen näkökulmasta elokuvan semiotiikka merkitsee siis filmisten tekstien analyysiä joko tekstuaalisten systeemien tai kinemaattisten (ja/tai alakoodien) erittelyä varten. Semiotikon tehtävänä on systeemien ja koodien konstruointi periaatteella **miten elokuvateos signifioi?** Semiotikon tehtävä on tässä suhteessa puhtaasti deskriptiivinen, ei-normatiivinen. Teoreettikkona semiotikko tutkii kinemaattisen kielen koodistoa eritellen niiden spesifisyyttä, yleisyyttä ja suhteita toisiinsa; kriittikkona tai analyttikkona semiotikko tutkii tekstejä ja sitä, miten koodit on organisoitu noissa teksteissä; historioitsijana semiotikko tutkii spesifien ja ei-spesifien alakoodien kehitystä eri aikakausina.¹⁴

Elokuvan semiotiikka on jaoteltavissa myös joko konnotaation tai denotaation semiotiikkaan. Metzille itselleen jälkimmäinen on keskeisempi ja kiteytyy kysymykseen, mitä on elokuvan kerronnallinen denotaatio. Metz'n näkökulmastahan juuri sen menetit tekevät elokuvasta **kielenkaltaisen**.

Elokuvatekstin spesifisyys on sen koodien moninaisuuden kombinaatiossa eikä siinä, että **tietty** koodi (esim. montaasi) alleviivaisi **koko** elokuvallista prosessia. Tällaisesta homogenisuudesta (tai ”monismista”) kieltäytyminen johtaa juuri filmisen kirjoittamisen korostamiseen, johon Metzkin **Langage et cinéma** -teoksensa lopussa viittaa.

Metz'n mallissa filmi on annettu diskursiivinen yksikkö (”sanoma”), konkreettinen ja ”lähänä-oleva”; kinemaattinen taas on abstrakti ja ”edessä-oleva”, ideaalinen (”koodi”). Kaikki yksittäisten elokuvateosten elementit ovat filmisiä, mutta vain osa niistä on elokuvallista spesifejä eli kinemaattisia — jos kohta niitäkin on tietysti tarkasteltava filmisten suhteiden kautta. Elokuvateos, tiettyjen koodien keinoin, konstituoiti itsensä tekstinä, filminä. Kinemaattinen kieli on koodijoukko, mutta filmisen kirjoittaminen on operaatio, prosessi, jossa keskeistä on siirtymä elementistä toiseen, koodista toiseen. Jos elokuvateos on ”keksimistä” tai ”luomista”, se on sitä siksi, että se on samalla operaatio; se lisää jotakin uutta olemassaoleviin koodeihin; se luo uusia rakenteellisia muotoja entisten pohjalta ja niiden tilalle (esim. lajityypeissä).

Ongelmallisimpia varhaisen Metz'n ajattelussa on kuvan käsite ja nimenomaan kuvan näkeminen suhteessa todellisuuteen puhtaana analogiana. Samalla tämä käsitys on selvimpiä merkkejä siitä, miten lähellä varhainen Metz itse asiassa vielä oli

Bazinin (ja Mitryn) käsityksiä kuvan ja todellisuuden suhteesta. Näiden käsitysten laeana, yhteisenä nimittäjänä voisi pitää fenomenologista näkökulmaa, jonka puitteissa Metz kirjoitti käsityksensä ”todellisuusvaikutelmasta” ja ”elokuvakerronnasta”.¹⁵

Ehkä kärkevimmin tällaista kuva/todellisuus-suhdetta kritikoï Umberto Eco, joka — päinvastoin kuin Metz (ja esim. Pasolini) — näki tuonkin suhteen sopimuksenvaraisena ja koodattuna.¹⁶

Metzin kannalta oleellista on, että koodikäsityksen avulla voidaan rikkoa sinänsä valaiseva, mutta (esim. pienimmän, merkityksellisen yksikön etsimistarpeen takia) rajoittava **langue**-malli ja arvioida kokonaan uudelleen **langue/langage**-kysymystä. Siirtymän mahdollistaa tiukasta lingvistiikka-analogiasta luopuminen: kaiken viestinnän koodit eivät välttämättä ole samanlaisia kuin verbaalikielen **langue**-koodi. Samalla kun koodin käsittely avaa tietä elokuvan kinemaattisen spesifisyyden käsittelylle, se laventaa aluetta ulospäin lingvistisesti rajoittuneesta **langue/parole**-mallista. Tämä askel tapahtuu Metz in itsensä kohdalla varhaistekstien ja **Langage et cinéma** -teoksen välillä; Stephen Heathin sanoin, varhaisessa vaiheessa tarkastelun kohteena oli elokuva **objektina** ja sitä seuranneessa vaiheessa elokuva **operaationa**.¹⁷

Metzille monet kysymykset ovat eräänlaisia ”work-in-progress” -asioita. Tämä käy hyvin ilmi artikkelikokoelmista, joihin kootut, aiemmin kirjoitetut artikkelit on varustettu laajoilla, kommentoivilla ja uudelleentulkitsevilla alaviitteillä (joku onkin sanonut, ettei Metz in teoksista kannata muuta lukeakaan kuin alaviitteet — tärkein on niissä). Tästä syystä on vaikea hahmottaa edes alustavalla tavalla ”lopullista” kuvaa Metz in käsityksistä tai ainakin sellaista kuvaa, jota voisi tarkastella vaativana, yhtenäisenä teorianana. Esim. varhaisen käsityksensä kuvan puhtaasta analogisuudesta Metz muutti myöhemmin paljolti juuri Econ kritiikin vuoksi. Metz ei kuitenkaan **luopunut** tuosta analogiasta, vaan siirsi vain sen paikkaa: kuva ei ole todellisuus-analogia, mutta tunnistaa kuvassa esim. tiikeri on analoginen sille, miten me tunnistamme tiikerieläimen todellisuudessa — kuva ei siis toisinnatodellisuutta vaan tapoja tunnistaa kohteita todellisuudessa.¹⁸ Tämäkin ajatus on kiinnostava esimerkki siitä, miten Metz uudelleensoveltaa André Bazinin aiemmin esittämiä käsityksiä.

Koodi/teksti

Varhaiselle Metzille ominainen piirre oli siten jo olemassaolevien elokuvaa ja sen ”kieltä” koskeneiden oletusten, huomautusten ja väittämien ”dekonstruointi”. Tämä johti väistämättä omanikin teoretisoinnin tarpeeseen, joka sittemmin selvimmin konkretisoitui juuri **Langage et cinéma** -teoksessa. Sen keskeisiä käsitteitä ovat **film/cinéma** ja **code/texte**.

Koodi-ajattelu antaa mahdollisuuden uudelleenarvioida kuvaa puhtaana **parolena**. Sen sijaan, että

etsittäisiin elokuvasta minimaalisia perusyksiköitä tai artikulaatiotasoja, sitä voidaan nyt lähestyä erilaisten ja eritasoisten koodien joukkona tai ”kokoontumispaikkana”.¹⁹ **Languen** kokonaisvaltaisen käsite korvataan siis koodien moninaisuudella ja jaottelu **langue/parole** jaottelulla koodi/teksti.²⁰ Kielisysteemin ”kieltäminen” elokuvalla ei mitenkään heikennä elokuvan semiotiikkaa, muttei myöskään enää pakota rajaamaan tarkastelua **yksinomaan** kerronnan ongelmiin. Alkujaan Metz oli lähtenyt siitä, että samaan aikaan kun elokuva alkoi kertoa, löysi tarinan, se sai myös kielenkaltaiset ominaisuutensa.²¹

Nyt signifiikaatio nähdään prosessina, jonka avulla viestejä välitetään katsojalle tekstissä koodien keinoin. Koodi on looginen relaatio, jonka ansiosta viesti ylipäätään voidaan ymmärtää; se on ilmaisumateriaalin vastapari ja olemassa sinällään enemmän tutkijan kuin esim. elokuvantekijän tai katsojan käsitteistöissä.

Koodien alueen Metz jakaa kolmeen kategoriaan:

(1) spesifisyyden asteet (spesifit l. kinemaattiset koodit, jaetut l. yhteiset koodit ja ei-spesifit koodit);

(2) yleisyyden tasot (yleiset koodit — kaikki elokuvat; erityiset koodit — elokuvaryhmät, ohjaajat jne.);

(3) redusoitavuus alakoodeihin (esim. valaistuksen alakoodeja ovat taustavalo, yleisvalo, kohdevalo jne.).²²

Teksti on viestien ja koodien kokoontumispaikka ja se voi olla yksittäinen elokuvateos, sellainen osa (esim. segmentti) tai elokuvateosten joukko, jonka kontekstin muodostaa esim. genre tai elokuvaohjaaja, auteur.²³ Teksti on koodien systeemi, johon viestit on organisoitu valintojen ja yhdistelyn periaatteiden mukaisesti, siis paradigmaattis-syntagmaattisesti.

Myös käsittepari teksti/tekstuaalinen systeemi on keskeinen. Teksti on se, minkä elokuvantekijä konstruoi (esim. uniikki, abstrakti kokonaisuus).²⁴ Katsoja pyrkii ymmärtämään elokuvaa, kun taas tutkija pyrkii ymmärtämään sitä, miten elokuvaa ymmärretään; tutkijan tapa ”lukea” elokuvaa on näin ollen eräänlaista ”meta-lukemista”.

Yleisen kielinäkökulman ohella Metz in on erityisesti kiinnostanut kuvan realismi, kerronnan muoto ja elokuvien konnotaatiot. Luettelo on kuvaava myös sikäli, että Metz in tutkijanuran voi sanoa edenneen suunnilleen tuossa järjestyksessä sisältäen rajujakin suunnanmuutoksia. Esim. kuvakäsityksen radikaali muutos fenomenologiasta semiotiikkaan tai samantapainen muutos kerrontaa koskevassa ajattelussa. Myös konnotaation käsite on hyvänä esimerkkinä Metz in ajattelun kehitysuunnista ja muutosalttiudesta.²⁵

Metz/muut

Metz in ensimmäisen vaiheen semiotiikkaan kohdistettu kritiikki tuli elokuvantutkimuksen näkökulmasta yhtäältä auteurismin (ja auteur-struktura-

lismien)²⁶ ja toisaalta historiallisen materialismin (ja psykoanalyysin sekä feminismin)²⁷ suunnasta. Semiotiikan itsensä näkökulmasta kritiikki operoi lähinnä niillä käsitteillä, jotka Charles S. Peircean tuotanto tarjosi.²⁸

Pisimmälle lienee tällä linjalla edennyt Raymond Durnat, joka Venetsian elokuvafestivaaleilla (1979) pitämässään esitelmässä sanoi mm.:

Luulla, että verbaalikielen rakenne on kaiken merkitysrakenteen malli on niin suuri harha, että vain tietokonekompleksin saaneen cartesiolaisen uskoisi siihen tarttuvan. Olkaamme siis selvillä siitä, että kaikki nuo lingvistiset termit kuten syntaksi, koodi, kieli, syntagmaattinen jne. ovat parhaimmillaankin hyödyttömiä. Ne merkitsevät kaikkea ja eivät yhtäänmitään.³⁰

Samoilla linjoilla liikkui myös Kevin Brownlow:

Miksi elokuvasta innostuneiden opiskelijoiden täytyisi opetella kieli, joka osoittautuu heti hyödyttömäksi, kun he poistuvat luentosalista. Voi vain kuvitella, miten hankalia Englantiin saapuneelle korealaiselle elokuvaopiskelijalle ovat sellaiset käsitteet kuin "synekdoke" tai "non-diegeettinen". (-) Näitä käsitteitä ei löydy tavallisista sanakirjoista ja juuri siksi semiootit kai ovatkin niihin niin kiintyneitä.³¹

Metz-kriitikkoja pätevämmästä päästä on yhdysvaltalainen elokuvatutkija Brian Henderson: **A Critique of Film Theory** -teoksensa toisessa osassa hän omistaa kolme laajahkoa lukua Metzin ajatusten kommentoinnille.³² Hendersonia kiinnostaa erityisesti elokuvasemiotikan ja -teorian välinen suhde. Tältä pohjalta lähtevän tarkastelun kriittiset johtopäätökset on lyhyesti kiteytettävissä kolmeen kohtaan:

(1) elokuvasemiotikka ei näytä olevan enempää kuin vanhojen elokuvateoreettisten ongelmien pukemista uuteen, semioottisen käsitteistön vaaleasuun;

(2) Metz itse ei puhu elokuvateoriasta lainkaan, hän tyytyy vain käsittelemään muutamia yksittäisiä elokuvatutkimukseen liittyviä erityiskysymyksiä.

(3) on kyseenalaista, missä määrin Metzin elokuvasemiotikka on edes semiotiikkaa.

Vastakritiikki voisi edelleen kommentoida näitä kohtia esimerkiksi seuraavasti:

(1) semioottisen käsitteistön soveltaminen elokuvaan ei voi mitenkään olla muuttamatta myös sitä kuvaa, joka noista "vanhoista elokuvateoreettisista ongelmista" on muodostunut, koska nuo ongelmat eivät voi olla niitä kuvaavista käsitteistä riippumattomia;

(2) Metzin pyrkimyksenä ei ole ollutkaan jonkin uuden "teorian" luominen, koska hänen mielestään "teoria" isoituna kokonaisuutena on idealistinen mahdottomuus, päinvastoin Metz nimenomaan on tähdännyt teorian teoretisoinnissaankin itse teoriakäsitteen ja -käsitysten uudelleentulkintoihin;

(3) Metz ei ole pyrkinytään rakentamaan elokuvan semiotiikkaa, vaan (kuten hän **Langage et cinéma** -teoksensa johdannossa tuo julki) avaamaan väyliä **kohti** elokuvan semiotiikkaa.

Henderson tarkastelee Metzin kannalta keskeisiä asiakokonaisuuksia: elokuvakerrontaa, kuvan ana-

logiaa, elokuvan ja kielen kysymystä jne. Näkökulmat pohjustavat Hendersonin erityistä kiinnostuksen kohdetta, Metzin suurta syntagmatiikkaa. Henderson väittää, että Metzin semiotiikka on vain kertovan elokuvan eikä elokuvan yleensä semiotiikkaa ja sellaisenaan se tarkastelee kovin vähän itse narratiivisuuden käsitettä. Analogia-kysymyksen osalta Henderson yhtyy Econ esittämään kritiikkiin. Hendersonin mukaan "elokuvan kieli" on Metzille ensisijaisesti tarinan "litteraalisuutta" ja nuo tarinankertomisen muodot ovat sitten enemmän tai vähemmän kiinteitä; tätä väitetään hän ei pidä mitenkään mullistavana, vaan ehdottaa, että se on löydettävissä toisessa muodossa jo esim. Eisensteinin, Pudovkinin ja Bazinin kirjoituksista.

Näistä lähtökohdista Henderson etenee käsittelemään lähemmin suurta syntagmatiikkaa. Hänen johtopäätöksensä ovat seuraavanlaisia:

(1) Asettamalla elokuvadenotaation tutkimuksessa etusijalle, Metz sulkeistaa konnotaatioaspektin ja samalla (kuten Michel Cegarra on todennut)³³ myös ideologisen aspektin. Tähän on viitannut niin ikään Stephen Heath, jonka mielestä Metzille koodien toiminta tekstuaalisessa systeemissä on ilman subjektia, koska se on itsensä systeemin toimintaa; Heathin kritiikki haluaa sijoittaa **ideologian** tuoksi subjektiksi ja tätä kautta alleviivata kysymystä (johon Metz sittemmin palasi psykosemiotikassaan): mikä on subjektin paikka tuon systeemin sisällä?³⁴

(2) Metz kritikoi ns. klassista elokuvateoriaa asettamatta kuitenkaan koskaan kyseenalaiseksi sen perusteita.

(3) Metzin syntagmatiikkaa vaivaa empiristinen (harha)käsitys siitä, että hänen kuvauksensa ja tuon kuvauksen kohteet ovat jollakin tavalla toisistaan riippumattomia. Toinen ongelma on siinä, että hän tarkastelee osakokonaisuutta vailla välttämätöntä yhteyttä kattavaan teoreettiseen malliin ja kontekstiin (toisin kuin esim. Propp tarkastellessaan ihmesatujen morfologiaa).

(4) Semio-lingvistiikassaan Metz ei koskaan täysin vapaudu fenomenologisesta "painolastista", joka selkeimmin näkyy hänen (muuttuvissakin) käsityksissään kuvasta. Sen sijaan, että Metz korvaisi fenomenologian (omasta mielestään) tieteellisemmällä semiotiikalla, hän itse asiassa määrittelee semiotiikankin fenomenologiasta käsin (eikä esim. psykoanalyysin tai marxismin lähtökohdista, joille molemmille on tunnusomaista arkikokemuksen ja todellisuuden välisen "jatkumon" katkaiseminen). Metzille esim. segmentti ja otos ovat teoriattomia, empiirisiä faktoja — jo sinällään olemassaolevia; niinpä hän ei myöskään tulkitse "löydöksiään", vaan omalla tavallaan tyytyy toteamaan (kuten Wollen osoittaa): "ne ovat olemassa, miksi sorkkia niitä".³⁵ Tässäkin suhteessa Metz kytkeytyy saumatta klassisen elokuvateorian perinteeseen ja juuri tästä syystä Metzin semiotiikka ei Hendersonin mukaan muodostakaan jotakin "uutta teoriaa", vaan on enemmänkin vanhaa viiniä uudessa leilissä.

Parhaimmillaan Metziin kohdistettu kritiikki on ollut paljastavaa ja uuttaluovaa tavalla, joka myö-

hemmin muutti myös Metzin omia käsityksiä. Pahimmillaan se on ollut välinpitämätöntä sanailua tai täysin vailla mieltä. Yksi syy asenteiden suureen vaihtelevuuteen on Metzin (ja yleensäkin semiootikkojen) käyttämä ”vaikea” kieli, joka etenkin auteuristeille on osoittautunut todelliseksi punaiseksi vaatteeksi.³⁶ Toinen syy on Metzin oman tuotannon vaihtelevuudessa, jolle on tunnusomaista jatkuva itse tehty uudelleentulkinta — jostakin syystä tämä on kuitenkin suurelle osalle kriitikoista ollut negatiivinen piirre tutkijassa. Samasta syystä Metzä on hankala hahmottaa teoreetikkona perinteisessä mielessä, ts. sellaisena tutkijana, jonka tuotannosta olisi mahdollista luoda yksi tai edes kaksi suhteellisen eheää kokonaiskuvaa; parhaimmillaankin voi puhua vain toisiinsa liukenevista ”vaiheista”. Lingvistiikan jälkeen seuraavan vaiheen avainsanaksi muodostui psykoanalyysi.

II. PSYKOANALYYSI/ELOKUVA

(-) elementtien peli täytyy kuitenkin havaita, tai yksinkertaisesti sen on ilmevä, tapahtuva: sen on otettava paikkansa. Ja tämä paikka on itse kunkin meistä sisällä (-).³⁷

Dudley Andrew nimesi **Concepts in Film Theory** (1984) -kirjansa alussa elokuvateorian perinteen tavat tarkastella katsojan ja elokuvan välistä suhdetta kolmella avainkäsitteellä: **ikkuna** (Bazin), **kehystetty kuva** (Eisenstein) ja **peili** (Metz).³⁸ Ajatuksensa Andrew lainasi Charles F. Altmanin artikkelista ”Psychoanalysis and Cinema” (alk. 1977), joka oli nimenomaan sen **Communications**-lehden laaja esittely-arvostelu ja sen kautta samalla myös koko po. teoreettisen kehittelyn kritiikki, jossa laajasti ensi kertaa esiteltiin psykoanalyysin ja elokuvan yhteyksiä.³⁹



Ikkuna/kehukset

Altmanin lähtökohta ja tehtävänasettelu ovat varsin konkreettiset: jotta amerikkalainen elokuvatelemä ei jäisi mannermaisen tietämyksen jalkoihin, amerikkalaistutkijoiden on ainakin metodologisella tasolla oltava perillä (edes suunnilleen) siitä, mitä on tämä kuuluisa ranskalainen teoria. Tässä tarkoituksessa Altman sitten on itse keskittynyt artikkelissaan tarjoamaan tarpeellisen käsitteistön tuon uuden ranskalaisen teoriakehityksen ymmärtämiseksi.

Communications itsekin (kuten Altmanin mukaan semiotikka-perinne yleensä ja etenkin elokuvateorian alueella) rakentuu tietyn ”oidipaalisen logiikan” varaan: varhaisvaiheessa ”etsittiin Isää”, ts. etsittiin oidipaalisen strategian mukaan jotakin **olennaista** ja **määräävää**. Käypä esimerkki tästä on Metzin ”suuri syntagmatiikka”. Ei ainostaan elokuvakatsojan vaan myös elokuvatutkijan elokuvallinen metafora oli **salapoliisi**.⁴⁰

Seuraavassa vaiheessa painopiste siirtyy tekstin ja katsojan väliseen suhteeseen. Metz in kohdalla siirtymä tapahtuu vuosien 1971–75 tietämissä. Siinä missä Oidipus oli varhaisvaiheen malli, nyt malliksi muodostuu Lacanin **stade du miroir** — peilivaihe (josta sitten koko tämä ”suuntaus” saa metaforakseen **peilin**). Kun asetelmaa ajatellaan psykoanalyttisesti yksilön kehityshistoriana, voidaan väittää, että teoria tässä suhteessa meni ”taaksepäin”; tätä piirrettä voisikin edelleen pitää osoituksena siitä, miten teoriaperinne tässäkin suhteessa on ikään kuin vain pyrkinyt takaisin kohti ”äidin kehoa”.

Altmanin esittelyssä korostuvat kaksi erityispiirrettä: **katse** ja **väärintunnistaminen** (Lacanin **méconnaissance**). Näiden käsitteiden ympärille rakentuu tästä näkökulmasta valtaosa siitä psykosemioottisesta teoriasta, joka on pohtinut elokuvakatsojan asemaa.⁴¹ Altman esittää käsiteluetelun, jonka taustaa vasten hänen mielestään **Communications** on nähtävä ja niiden käsitteiden käyttöalueet ovat yhtä kuin metaforien etsimistä valkokankaalle (tai katsojan ja elokuvan väliselle suhteelle) ja elokuvan tarkastelua yhtäläisenä unen kanssa:

peilivaihe	oidipaalinen vaihe
primaari identifikaatio	sekundaari identifikaatio
äidin merkitys	isän merkitys
kaksoissuhteet	kolmoissuhteet
kuva	kieli
Imaginaarinen	Symbolinen

Valkokankaan metaforiikkaa avatessaan Altman aloittaa Bazinista väittämällä, että ”teoria valkokankaasta ikkunana maailmaan piilee Bazinin koko realistisen teorian taustalla”. Täsmällisesti tämä kuitenkin on ilmeisen karkea yleistys. Uusin Bazin-tutkimus osoittaa, että Bazinin ”ikkuna” ei suinkaan tarkoita valkokankaan (”ikkuna”) ja todellisuuden (sen mitä on tuon ”ikkunan” takana) välistä suhdetta: eli katsoja siis näkee ja haluaakin nähdä ”tuon jonkin” (valkokankaan/valkokankaalla) ikkunasta-näkemisen kaltaisena/kaltaisesti.

Ikkuna ei siten niinkään ole valkokangas tai -kankaalla, vaan katsojan tajunnassa oleva ”konstruktio”; **katsoja** on se, joka **tuottaa** realismia.⁴²

Toinen ranskalaisteoreetikko, Jean Mitry, lisää ikkunalasin ympärille sen kehukset: hänelle valkokangas on Altmanin tulkinassa **sekä** ikkuna **että** kuvakehukset. Nyt elokuvatutkimuksen historia ja teoria on palautettavissa kahden metaforan väliinseen dialektiikkaan:

ikkuna	kuvakehukset
keskipakoinen	keskihakuinen
perspektiivinen	graafinen
objektin taso	kuvan taso

Altmanin mukaan (vaikka ikkuna/kehukset -malli onkin binäärioppositio monissa suhteissaan) osapuolille on kuitenkin yhteistä oletamus siitä, että valkokangas olisi jollakin tavalla erillinen ja itsenäinen elementti suhteessa esim. tuottamisen-kuluttamisen prosessiin; sanalla sanoen, se nähdään irrallaan itse signifikaation prosessista. Juuri tähän ”ongelmaan” teoriaperinne tuo nyt uuden metaforan, jonka muodossa se uskoo voivansa tempaista po. poissaolevan elementin mukaan itse signifikaatioon. Tämä ”uusi” metafora on **peili**.

Ensimmäisiä varsinaisia siirtoja tässä suhteessa oli Jean-Louis Baudryn artikkeli ”Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base” (1970).⁴³ Baudryn teksti yhtäältä ja sen edelleen kehittelyt Metz'n laajassa tutkielmassa ”Le signifiant imaginaire” toisaalta, muodostavat sen ytimen, jonka ympärille peili-metaforan elokuvateoreettinen käyttö myöhemminkin lähes kokonaan kietoutui.

Altmanin mukaan ranskalaisten viehtymys peiliin ja peilimetaforaan johtuu itse peilikuvan perustavaa laatua olevasta dialektiikasta: subjektin ja sen peilikuvan välillä on samanaikaisesti identiteetti-suhde (kohde ja kuva ovat yhtäpitäviä) ja oppositio-suhde (kohde on ”lihaa ja verta”, mutta kuva on ”vain” kuva). Elokuvakatsoja, kuten Lacanin peilivaiheen lapsi, voi tajuta yhteyden/yhtenäisyyden vain hyväksymällä **valheen**, joka sitten itse vaatii oikaisunsa: fiktiivinen elokuva ei merkitse ellemme ”usko”, että se voi olla todellista/totta. Mutta samanaikaisesti se ei voi olla **fiktiota**, jos koko ajan uskomme sen todellisuudellisuuteen ja totuudellisuuteen. Peilivaiheen tavoin elokuvan katsomisprosessi siis ”häilyy” katsoja-subjektin identiteetti- ja oppositiosuhteen välimaastossa (pystymättä lopulta kiinnittymään niistä kumpaankaan).

Se/kuva

Yksi uudemman elokuvateoreettisen keskustelun toistuvia käsitteitä on **monimielisyys**, **häilyminen** (fluctuation, floating, ambiguity). Psykoanalyyttisin lähtökohdin asettautuneet käsitykset puhuvat häilymisestä identiteetti- ja oppositiosuhteen välillä (Baudry ja Metz). Formalistisempi lähtökohta taas puhuu esim. kuvanulkoisen ja kuvansisäisen raja-



kohdan häilymisestä (Burch ja Oudart).

”Le signifiant imaginaire”-tekstin kolmannessa luvussa (”Identification, Miroir”) Christian Metz paneutuu elokuvan katsomiskokemukseen kahden lacanilaisen avainkäsitteen (identifikaatio ja peili) kautta. Hän lähtee toteamuksesta, että elokuva on **enemmän** havaintopainotteinen kuin monet muut ilmaisumuodot — jo siksi, että se vetoaa niin kuulo- kuin näköaisteihinkin. Elokuvan tekee poikkeukselliseksi muihin ilmaisumuotoihin (tässä suhteessa etenkin teatteriin ja oopperaan) verrattuna erityinen läsnä- ja poissaolon välinen suhde: elokuva on kuvia ja ääniä **taltioituina**; siis läsnäolevia kuvia ja ääniä jostakin, joka on **jo ollut** ja joka **nyt** on poissaolevaa.

Katsomiskokemuksessa taltioidut kuvat ja äänet muodostavat läsnäolevan, kun taas se ”mistä” nuo kuvat ja äänet ovat, muodostaa poissaolevan. Elokuva on siis tällainen ”imaginaarinen signifioija”, jossa poissaoleva ja läsnäoleva **häilyvät**:

(-) *havainnon edellyttämä aktiivisuus on todellista (elokuva ei ole fantasiaa), mutta se mitä havaitaan ei ole oikeastaan itse objekti, vaan objektin varjo, sen haamu, sen kaksoiskappale, sen replica uudella laisessa peilissä.*⁴⁴

Valkokangas ei kuitenkaan ole peili siinä mielessä, että katsoja ei voi nähdä siinä omaa kuvaansa eikä myöskään tästä syystä voi samaistua objektivoituun itseensä. Valkokangaskin siis on **ja** ei ole peili: sekin **häilyy**. Myös katsojan tieto on häilymistä kahden välillä, jotka edelleen johtavat samaistumisen kaksoisrakenteeseen.

Edelleen, myös näkeminen on kaksi-liikkeistä: **projektiivista** ja **introjektiivista**. Elokuvan näkeminen on katsojaminälle sekä vastaanottamista (receive) että vapauttamista (release):

*Päästäessäni sen olen projektori, vastaanottaessani sen olen valkokangas; molemmissa näissä yhtäaikaan olen kamera, joka tähtää, mutta kuitenkin samalla taltioi.*⁴⁵

Tämän ajattelun mukaan signifioijan muotoutumisen tapahtuu elokuvassa sarjana kaksinaisrakenteisia peili-efektejä, joille on tunnusomaista **jatkuva** häilyminen ”sen” ja ”sen kuvan” välillä.

Oireillisesti juuri tässä vaiheessa Metz puuttuu siihen, mitä hän kutsuu elokuvan ”idealistiksi teoriaksi” (viitaten etenkin Baziniin). Sen ansioita

hän itse sanoo olevansa viimeisten joukossa kieltämässä, mutta sen ”sokeana pisteenä” hän kuitenkin näkee tuohon teoriaan sisältyvän **egon harhautuksen**.⁴⁶ Metz näkee oman ajatuksensa ”kaikki-näkevästä, transsendentaalisesta katsojasta” yhtäläisenä esim. sen katsomiskäsityksen kanssa, jota Merleau-Ponty (ja fenomenologinen traditio ylipäätäänkin) edusti, mutta ”egon paikka elokuvassa ei riipu kaiken havainnon luonnollisten ominaisuuksien ja elokuvan välisestä ihmeenomaisesta yhteneväisyydestä”, vaan päinvastoin, tuon egon havainnollisesta avuttomuudesta, **Hilflosigkeit**’ista. Fenomenologinen, transsendentaalinen subjekti havainnoi maailmaa tuon maailman fenomenaalisen ilmenemismuodon kautta. Metzin kanta on se, että tuo havainto (ja sitä seuraava tieto) on kuitenkin joko virheellistä tai ainakin puutteellista, koska se on (jo itsessäänkin tuotetun) ”harhautetun” (deluded) subjektin tuottamaa merkitystä.

Artikkelissaan ”Bazin is Dead! Long Live Bazin!” John Belton puuttuu juuri tähän Metzin Bazin-käsitykseen ja sitä kautta yleisemminkin Metzin esittämiin ajatuksiin katsomiskokemuksen idealismista ja fenomenologiasta. Beltonin väittämän mukaan Metzin käsitykset ovat kovin yleistäviä; Bazinin katsoja-minä ei suinkaan ole transsendentaalinen eikä idealistinen suhteessaan todellisuuteen (tai edes elokuvatuodellisuuteen), vaan paljon moniaineksisempi:

*Bazinin katsoja-subjekti (-) ottaa osaa prosesseihin, jotka ovat sekä toisiaan vertailevia, testaavia että historiallisia.*⁴⁷

Mutta sitä Beltonkaan ei voi kieltää, etteikö tällainen Bazinin katsoja-minä olisi samalla tyypillisellä tavallaan **häilyvä** kuin Metzinkin katsojaminä. Tällainen läsnäolon ja poissaolon välisen alituisen suhteen strukturoima häilyvyys kiteytyy tunnetussa Metz-sitaatissa:

*Vastaavasti, ymmärtääkseni (ollenkaan) elokuva, minun täytyy nähdä elokuvattu kohde poissaolevana, valokuva siitä läsnäolevana ja tämän poissaolon läsnäolo signifioivana.*⁴⁸

Katsoja/lapsi

Altman päättää katsauksensa kriittisiin kommentteihin, joiden yhteisenä nimittäjänä on kritiikki itse **analogisuuden** periaatetta kohtaan eli, että asioita ja ilmiöitä kuvataan ja selitetään sillä perusteella, että nuo asiat ja ilmiöt ovat eräiden toisten asioiden ja ilmiöiden **kaltaisia**. Tällainen ”analogian diskurssi” on epätäydellistä (päättymätön kaltaisuuksien ketju), ohjelmallista (kaikki tekstit on redusoitavissa lapsuuden skenaaroihin) ja Imaginaarista (elokuvan ”minää” konstituoidaan sen peilikuvan eli Lacanin peilivaihe-teorian kautta).

Ehkä jopa kiinnostavampaa kuin arvostella analogiaa olisi arvostella niitä **perusteita**, joiden pohjalta oletettu analogisuus nähdään olemassaolevaksi. Peilivaiheen kannalta ongelmallisin peruste on kielettömän lapsen (**infans**) samaistaminen elokuvakatsojan kanssa. Millä perusteella tämä analogia-suhde on tehty?

Vastauksen antaa Baudry em. artikkelissaan.

Hänen mukaansa peilivaiheen lapsen ja elokuva-katsojan tilanteen välillä on olemassa kaksi yhdenmukaisuutta. Toinen koskee peilin ja valkokankaan välistä yhtäläisyyttä: molemmissa on kyse kehystetystä, rajatusta kuvapinnasta. Toinen taas koskee lapsen ja katsojan välistä yhdenmukaisuutta: peilivaiheen lapsi on samalla tavalla ”motorisesti” voimaton kuin elokuvateatterin tuolissa istuva katsojakin. Analogia siis nojaa kahteen perusolettamukseen: motorisuuden heikkenemiseen ja visuaalisuuden ylikorostukseen.

Nyt voidaan kysyä, miten pitkälle, täsmällisesti ottaen, oletukset sinällään — ajateltaessa elokuvan katsomiskokemusta — pitävät paikkansa? Eikö valkokangas ”heijasta” paljon muutakin kuin kuvia ”muiden kehosta”; istuma-asento ei välttämättä ole merkki heikosta motorisesta (katsoja vaihtaa tuon tuostakin asentoa niin paikallaan kuin istuukin ja sitä paitsi edellyttääkö peilivaihe lapselta paikallaan-olemista?); visuaalinen ei kummassakaan tapauksessa ole etusijalla (muuten kuin itse metaforassa), entistä enemmän esim. elokuvassa myös äänellinen puoli vaikuttaa katsomiskokemuksen muodostukseen; havaintotoiminnot eivät keskity valkokankaalle ympäröivän pimeyden takia vaan aivan muista syistä (tästä syystä esim. televisiota ei tarvitse katsoa pimeässä) jne.

Analogisuus-perusteissa on tässä suhteessa edelleen se ongelma, että identiteetti- ja oppositiosuhde edellyttää juuri tätä mainittua järjestystä: ensin on samaistuttava jotta sitten voisi eriytyä, asettua vastustusten. Käytännössä (esim. Metzin tuotannossa) tämä on teorian kohdalla merkinnyt sitä, että paljon enemmän onkin sitten käsitelty juuri tätä identiteetti- ja identifikaatio-suhdetta verrattuna oppositio-suhteeseen. Siis: millaisena tämä analogia nähdään identifikaation kannalta?

Perusvastaus löytyy jälleen Baudrylta: kaksinaisrakenteinen identifikaatio on yleisesti ottaen **taantumaa, regressiota**, joka perustuu **puutteen** tilaan, ts. tuo koettu puute pyritään poistamaan, täyttämään samaistumisen avulla ja kautta. Lisäksi koko tätä prosessia ”värittää” **narsistinen** aines, taipumus yksinäisyyteen ja vetäytymiseen pois maailmasta sisälle elokuvan fiktiiviseen maailmaan.

Silmät/suu

Alkuvaiheen psykosemioottisen katsoja-subjekti-tutkimuksen perustavia väittämiä (etenkin akselilla Baudry-Metz) oli, että elokuva (etenkin ns. klassinen, fiktiivinen vastaelokuva) rakentuu samaistumisen eli identifikaation varaan, jolle edelleen on luonteenomaista puutteesta (koskien oman minuuden eheyttä) johtuva narsistinen regressio. Tämän ”havainnon” ympärillä tutkimus keskittyi sitten tarkastelemaan itse identifikaation mekanismeja eli tuon regression syntyyn vaikuttavia monia elokuvan tekstuaalisuuteen (kuten sutuuri, katseiden sargat, kerronta yleensä jne.) samoin kuin ulkoelokuvallisuuteen (kuten itse esitystila ja -tilanne) liittyviä tekijöitä. Perusmalli kuitenkin säilyi samana: katsomiskokemuksen identifikaatio oli taantu-

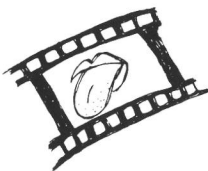
maa jonnekin yksilön psyykkisen kehityksen kannalta varhaisempaan tai sitä muistuttavaan tilaan. Esim. juuri Baudryn mukaan tuo taantuma ”palauttaa” katsojan samanlaiseen objekti-suhteeseen, joka on tunnusomaista ns. ”oraaliselle vaiheelle”: subjekti liittyy (identifioituu) objektiin **suuna** kautta esim. syömällä sen tai sitä. Mutta miten **visuaalisesti** aktivoituneeseen katsojaan on nyt mahdollista sovittaa ajatus siitä, että tämä onkin kiinni valkokankaassa **suustaan** eikä **silmistään** (ja korvistaan)? Miten elokuvakatsojan analogiasuhde tässä tapauksessa onnistuu, kun toisena osapuolena on nyt imeväinen äitinsä rinnan ääressä?

Baudryn mukaan tämä identifikaation oraalinen rakenne määräytyy paljolti itse elokuvan ”peruskoneistosta” käsin (ja on siten hyvinkin pitkälti automaattista). Sille on tunnusomaista monimieliisyys, rajojen puuttuminen, sisäisen ja ulkoisen, aktiivisen ja passiivisen, toiminnan ja kokemuksen sulautuminen toisiinsa. Kyseessä on sellainen eriytymätön tila, joka on yhteinen elokuvakatsojalle, imeväiselle äidin rinnan ääressä ja uneksijalle, joka nukkuu ja näkee unta. Perusmalli on imeväisen oraalinen suhde äitiinsä: elokuvan visuaalinen aukko (katsojan paikka) on korvannut suuaukon; kuvien imeytyminen on samalla yksilön imeytymistä kuviin.

Oraalisuuden kautta kytkentä uneen (tai päinvastoin) on helppo (jo Bertram Lewinin varhainen artikkeli (1946) huomioi tämän nimissään ”Sleep, the Mouth and the Dream Screen”). Baudry kirjoittaa omassa osuudessaan em. **Communications**-lehden numeroon (artikkelissaan ”Le dispositif: approches méta-psychologiques de l'impression de réalité”):

Hallusinatorinen tekijä, representaation ja havainnon välisen eron puuttuminen — jossa representaatio pidetään havaintona ja joka on ehto sille, että uskomme unen todellisuuteen — vastaisi aktiivisen ja passiivisen, tuotetun ja vastaanotetun kokemuksen välisen eron puuttumista, määrittelemättömiä rajoja kehossa itessään (keho-rinta), syömisen ja syödyksi tulemisen välillä jne., jotka ovat tunnusomaisia oraalille vaiheelle ja syntyvät sulkeistamalla subjektin valkokankaan sisään. Samoista syistä, meidän on mahdollista ymmärtää sitä erityistä muotoa, jossa uneksija identifioituu unensa kanssa, muotoa, joka edeltää ’pelivaihetta’, minuuden muotoutumista ja on siten samalla esimerkki sisäisen ja ulkoisen keskinäisestä fuusioitumisesta.⁴⁹

On hämmästyttävää, miten yleisistä ja jo sinällään kyseenalaisista oletamuksista (koskien nimenomaan elokuvien katsomisen **ulkoisia** edellytyksiä) lähtien Baudry (menetelmään analogioiden etsiminen) voi palauttaa katsojan imeväiseksi äitinsä rinnan ääreen, ja vielä imeväiseksi, joka ei ”tiedä” syökö hän vai syödäänkö häntä?



Ajattelu elokuvasta unenkaltaisena (jota Metz käsittelee **Le Signifiant imaginaire** -teoksen III luvussa ”Le film de fiction et son spectateur”) on paradoksaalisella tavalla itsereflektiivistä sekin: itse asiassa perustellessaan **itseään** se tuleeikin paljon enemmän antaneeksi aiheita päinvastaiselle väittämälle: **uni** on elokuvankaltaista! Elokuvan unenkaltaisuus -mallin perusongelma on siinä, että se pakosta joutuu ottamaan lähtökohdakseen **toisen** väittämän, joka jo sinällään on kyseenalainen ja ongelmallinen — nimittäin väittämän siitä, että elokuvan katsomiskokemus perustuu identifikaatioon, joka on narsistista regressiota ja taantumaa oraaliseen vaiheeseen. Se että elokuvia ja unia saatetaan kokea samantapaisissa ympäristöehdoissa ei vielä tietenkään tee niistä muissakin suhteissaan samantapaisia. Tätä **kokemisen** samankaltaisuutta ei välttämättä pitäisi yleistää itse **mekanismien** samankaltaisuudeksi.

Yhteenveto

Kaiken kaikkiaan elokuvatuotkimuksen ja -teorian kannalta Metz in työ 1970- ja 1980-luvuilla on merkinnyt ehkä enemmän kuin yhdenkään toisen yksittäisen teoreetikon. Esim. psyko-semioottinen toinen semiotiikka näyttää entistä olennaisemmalta myös yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa, joka suhtautui varhaiseen Metziin huomattavankin kriittisesti.⁵⁰

Välittömimmän ja vahvimman vaikutusalueen (Ranskan ohella) Metz in tuotanto löysi englantilaisesta elokuvatuotkimuksesta ja siellä erityisesti SEFT:n julkaiseman **Screen**-lehden ympäriltä. Metz onkin ollut yksi keskeisiä sytykkeitä 70-luvulla lähes räjähdysmäisesti (anglo-amerikkalaiseen ja sitä kautta edelleen esim. pohjoismaiseen tutkimukseen)⁵¹ levinneen elokuvateoreettisen pohdiskelun viriämiselle. Tässä suhteessa merkittävintä välitystyötä tekivät Peter Wollen (teoksella **Sings and Meaning in the Cinema**) ja Stephen Heath (monilla **Screen**-lehdessä julkaistuilla Metz-artikkeleilla). Toinen välitön vaikutus suuntautui Italiaan: mm. Bettetini, Eco ja Pasolini kävivät vuoropuheluun Metz in kanssa. Vielä yhtenä varhaisena esimerkkinä syntyneestä keskustelusta voisi mainita Juri Lotmanin vuonna 1973 ilmestyneen teoksen **Semiotika kino i problemy kinoestetiki**.⁵²

Toisen semiotiikan osalta on sinänsä kiinnostavaa, että sen leviämisesä Ranskasta anglo-amerikkalaiseen tutkimukseen (missä se ”eläkin” nykyisin kenties vielä voimaperäisemmin kuin alkupe- räismaassaan) keskeistä roolia esittivät monet feministiset elokuvatuotkijat.⁵³ Heille psyko-semiotiikka (etenkin lacanilaisessa muodossaan) tarjosi mallin tarkastella elokuvan katsomismekanismia sukupuolisena kysymyksenä ja pohtia edelleen naisen (ja naisen kuvan) paikkaa tässä mekaniisissa. Feministinen elokuvatuotkimus ja -teoria on tässä suhteessa tuottanut Metz in toisen semiotiikan kannalta sen kenties tärkeimmän kritiikin.⁵⁴

Metz in ensimmäisen vaiheen semiotiikka tähtäsi kinemaattisen kielen tutkimukseen käyttäen lähtö-

kohtanaan lingvistiikkaa. Toisen vaiheen semiotiikka taas keskittyi tarkastelemaan elokuvan katsojaskokemusta soveltaen Freudin ja Lacanin psykoanalyttistä käsitteistöä. Teorian alueella Metz on monien teoreettisten kysymysten osalta alkuunpanija, varsinainen virikkeenantaja, tiennäyttävä. Samalla hän on tuonut elokuvatutkimukseen uutta käsitteistöä (niin lingvistiikasta kuin psykoanalyttistäkin), jonka avulla elokuvaa ja elokuvatutkimusta on ollut mahdollista tarkastella uusista näkökulmista. Seuraava askel olisi näiden ajatusten pohjalta edetä itse elokuvateosten, filmisen kirjoittamisen alueelle käyttäen hyväksi täsmällisempiä käsitteellisiä jakoja impressionististen auteur- ja genre-käsitteiden asemesta. Lähes kokonaan tämä työ on kuitenkin jäänyt Metz'n seuraajien huoleksi.

Metz'n strukturaalinen semiotiikka yhtäältä ja psykosemiotikka toisaalta ovat avanneet teitä jatkotutkimuksille lähinnä kahdella suunnalla, ja nimenomaan kriittisen uudelleenarvioinnin kautta. On alettu kiinnittää enemmän huomiota siihen 1) **miten teksti itse "tuottaa" itsensä merkityksellisenä käytäntönä ja 2) miten katsoja itse on mukana ja "toimii" tuossa tekstuaalisessa prosessissa.** Uusimman tutkimuksen ja teorian taustassa Metz on näin ollen säilyttänyt ohittamattoman paikkansa.

Viitteet:

* Tämä artikkeli ilmestyy kokonaisuudessaan elokuvateorian historiaa käsittelevässä teoksessa, joka ilmestyy vuonna 1989 ja jonka toimittavat Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila ja Tarmo Malmberg.

1. Joachim Paech, "Einleitung in die Semiotik 1 und 2 — von den Linguistischen zur Psychoanalytischen Semiotik", teoksessa **Screen Theory — Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981.** Hrsg. v. Joachim Paech, Detlef Borchers, Gabi Donnerberg, Inge Hartweg, Eva Hohenberger. (Osnabrück 1985), s. 99—119 sekä Sister Mary Christopher Baseheart, "Christian Metz's Theory of Connotation, **Film Criticism** Vol. 4, no. 2 (1979), s. 21—37.
2. **Communications** 23 (1975), s. 3—55. Ko. artikkeli ilmestyi vielä samana vuonna myös englanniksi (**Screen**, Vol. 16, no. 2, s. 14—76). Artikkelin sisältö Metz'n II semiotiikan avaintekseen **Le signifiant imaginaire; psychoanalyse et cinéma** (Paris: Union Générale d'Éditions 10/18, 1977). Teos on ilmestynyt Englannissa otsikolla **Psychoanalysis and Cinema** (London — Hong Kong: Macmillan, 1982) ja USA:ssa otsikolla **The Imaginary signifier** (Bloomington: Indiana University Press, 1982). Kattava (jos kohta melko kritiikitön) johdatus po. Metz'n tekstiin on Bertrand Augst, "The Lure of Psychoanalysis in Film Theory", teoksessa **Apparatus; Cinematographic Apparatus: Selected Writings.** Ed. by Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam Press, 1980), s. 415—437.
3. Christian Metz, **Language and cinema.** (The Hague — Paris: Mouton, 1974; alk. **Langage et cinéma**, Paris: Ed. Larousse, 1971), s. 21.
4. Metz, **Language and cinema**, s. 286.
5. Christian Metz & Raymond Bellour, "Entretien sur la sémiologie du cinéma" teoksessa Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma, Tome II** (Paris: Ed. Klincksieck, 1971), s. 195—219. Keskustelu on ilmestynyt myös ruotsiksi: ks. "Samtal om filmens semiotik" teoksessa Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.), **Tecken och tydning** (Stockholm: PAN/Norstedts, 1976), s. 208—236.
6. Sama
7. Vachel Lindsay, **The Art of the Moving Pictures.** (New York: Liveright, 1970), s. 205 (alk. 1920).
8. Ks. Friedrich Knilli (hrsg.), **Semiotik des Films** (München: Carl Hanser, 1971), s. 8.
9. Ferdinand de Saussure, **Course in General Linguistics** (New York: McGraw — Hill, 1966), s. 9 ja 13 (alk. 1915).
10. André Martinet, **Elements of General Linguistics** (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), s. 22—25 (alk. 1960).

11. Ks. Stephen Heath, "The Work of Christian Metz", **Screen Reader 2; Cinema & Semiotics** (London: SEFT, 1981), s. 138—161 (alk. 1973); Paul Sandro, "Signification in the Cinema", teoksessa Bill Nichols (ed.), **Movies and Methods Vol. II** (Berkeley — Los Angeles — London: The University of California Press, 1985), s. 391—407 (alk. 1974).
12. Selkeä suomenkielinen selvitys näistä syntagmatyypeistä sisältyy Tarmo Malmbergin tekstiin **Johdatus elokuvan merkitysoppiin** (Oulu: Oulun elokuvakeskus, 1981), s. 53—58.
13. Ks. esim. Marie-Claire Ropars, **La texte divisé: essai sur l'écriture filmique** (Paris: PUF, 1981); Thierry Kuntzel, "Le Travail du film, 1 et 2", **Communications**, no. 19 et 23 (1972, 1975).
14. Dudley Andrew, **The Major Film Theories** (London — Oxford — New York: Oxford University Press, 1976), s. 229—230.
15. Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma, Tome I** (Paris: Ed. Klincksieck, 1969), s. 11—35 ja englanniksi teoksessa **Film Language: A Semiotics of the Cinema** (London — Oxford — New York: Oxford University Press, 1974), s. 3—28.
16. Umberto Eco, "Articulations of the cinematic code", **Cinematics**, no. 1 (January 1970), s. 3—9 (alk. 1968).
17. Stephen Heath, "Jaws and Film Theory", teoksessa **Movies and Methods, Vol II**, s. 511 (alk. 1976). Palle Schantz Lauridsenin haastattelussa (**Trylleygten**, no. 2, 1987) Metz kertoo Roland Barthesin kanssa käymiensä keskustelujen ratkaisevasti vaikuttaneen tähän muutokseen hänen omassa ajattelussaan.
18. Metz, **Language and Cinema**, s. 277.
19. Vrt. Sören Kjörup, "Film as a Meetingplace of Multiple Codes" teoksessa David Perkins & Barbara Leondar (eds.), **The Arts and Cognition** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), s. 20—47; Sören Kjörup, **Filmsemiologi** (København: Berlingske, 1975); Dag Nordmark, **Bildspråkets betydelse**; ett bidrag till filmteorins historia (Stockholm: PAN/Norstedts, 1976).
20. Geoffrey Nowell-Smith, "Moving on from Metz", **Jump Cut**, no. 12/13 (1977), s. 40.
21. Vrt. tässä Roland Barthesia, joka vuonna 1966 **Communications**-lehdessä (no. 8) julkaistussa artikkelissaan "Introduction à l'analyse structurale des récits" totesi lopuksi: "(-) samaan aikaan (noin kolmen ikäisenä) pikku-ihminen 'keksii' lauseen, kerronnan ja Oidipuksen," Roland Barthes, **Image-Music-Text** (London: Fontana paperbacks, 1982), s. 124.
22. Valaiseva selvitys (kuvien kera) koodien järjestyttämisestä sisältyy James Monacon teokseen **How To Read A Film** (New York — Oxford: Oxford University Press, 1981), s. 342—343 (alk. 1977).
23. Esimerkki auteurin käsittelystä tekstinä on Stephen Jenkinsin toimittama teos **Fritz Lang; The Image & The Look** (London: BFI, 1981), jonka johdannossa Jenkins kirjoittaa mm.: "'Lang' on tässä tila, missä monet diskurssit risteytyvät; se on epävakaa, muuttuva diskurssien kooste, jonka on tuottanut tietyn elokuvaryhmän (Langin elokuvien) sekä määrättyjen, historiallisesti ja sosiaalisesti paikannettavissa olevien luku- ja katsomistapojen interaktio" (s. 7).
24. Stephen Heath, "Metz's Semiology: A Short Glossary", **Screen Reader 2**, s. 125—137 (alk. 1975); ks. myös Paul Sandro, "Signification in the Cinema", s. 404—406.
25. Ks. Sister Mary Christopher Baseheart, "Christian Metz's Theory of Connotation".
26. Ks. esim. Peter Wollen, **Signs and Meaning in the Cinema** (London: Secker & Warburg, 1969).
27. Esim. Emilio Garroni, **Semiotica et estetica** (Bari: Laterza, 1968); Geoffrey Nowell-Smith, "Moving on from Metz"; Teresa de Lauretis, **Alice Doesn't; Feminism, Semiotics, Cinema** (London: Macmillan, 1984).
28. Esim. Umberto Eco, "On the Contribution of Film to Semiotics", teoksessa Gerald Mast & Marshall Cohen (eds.), **Film Theory and Criticism**. 2nd edition. (New York — Oxford: Oxford University Press, 1979), s. 217—233 (alk. 1975); Jan M. Peters, **Pictorial Signs and the Language of Film** (Amsterdam: Editions Rodopi N.V., 1981) ja Peter Wollen, **Signs and Meaning in the Cinema**.
29. Sam Rohdie, "Metz and Film Semiotics; Opening the Field". **Jump Cut**, no. 7 (1975), s. 22—24. Kiinnostavasti Rohdie osoittaa, että varhaisen Metz'in oma ajattelu, etsiessään keskiöstä elokuvantekijää, systeemistä perusrakennetta, koodeista dominanttia jne., operoi hämmästyttävän pitkälle aivan samanlaisin, traditionaalisin perustein kuin auteurismikin.
30. Raymond Durnat, "The Death of Cinesemiology (With Not Even a Whimper)". **Cineaste** Vol. X, no. 2 (Spring 1980), s. 10—13. Vrt. myös Robert Stamin, Peter Lehmanin, Stephen Crofts'in ja Olivia Rosen vastapuheenvuorot Durnatille sekä tämän vastaukset edellä mainituille: "Sign and Countersign, Raymond Durnat Responds to His Critics", **Cineaste** Vol. X, no. 4 (Fall 1980), s. 13—19.
31. Kevin Brownlow, "Cinematic Theology". **Cineaste**, Vol. X, no. 4 (Fall 1980), s. 20—21.

32. Luvut "Metz's *Essais I* and Film Theory", "Segmentation" ja "Film Semiotics as Semiotics", Brian Henderson, *A Critique of Film Theory* (New York: Dutton, 1980).
33. Michel Cegarra, "Cinema and Semiology", *Screen* Vol. 14, no. 1—2 (Spring/Summer, 1973), s. 129—187, (alk. 1970).
34. Stephen Heath, "Film/Cinetext/Text", *Screen Reader 2*, s. 99—124, (alk. 1973).
35. "Asiat ovat olemassa. Miksi sorkkia niitä?". Lausahdus on Wollenin mukaan Rossellinilta: ks. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, s. 135 ja suom. *Merkityksen ongelma elokuvassa* (Helsinki: Gaudeamus, 1977), s. 85; Christian Metz, *Film Language*, s. 36; "Rossellinille, joka sanoi 'Asiat ovat olemassa. Miksi sorkkia niitä?', Eisenstein olisi saattanut vastata 'Asiat ovat olemassa. Niitä pitää sorkkia'."
36. Paul Willemen toteaa (in *Afterimage*, no. 10, 1981, s. 40): "Olisi epäreilua osoittaa Raymond Durgnatin viimeaikaisten kirjoitusten olevan ainoa tai edes vaarallisin esimerkki siitä kulttuurisesta zombismista, joka protestoi äänekkäästi 'struktuurismin' peikkoja vastaan samalla kun se itse huuftaa epämääräisen ja täysin aikansa eläneen 'impressionismi-muunnelman' puolesta." Huom. Myös Palle Schantz Lauridsenin haastattelu (*Tryllelygten*, no. 2, 1987), jossa Metz puuttuu kiinnostavasti juuri tähän käsitteiden käytön ongelmaan todeten sen koskevan aivan yhtä lailla 'struktuurismin' kuin erilaisia 'impressionismi-muunnelmia'.
37. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, s. 93.
38. Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. (New York: Oxford University Press, 1984), s. 12—23.
39. Charles F. Altman, "Psychoanalysis and cinema". teoksessa *Movies and Methods Vol. II*, s. 517—531.
40. Katsoja-käsitteen "siirtymästä" ensimmäisen ja toisen semiotiikan välillä ks. Roger Odin, "L'Entree du spectateur dans la fiction" teoksessa J. Aumont & J.L. Leutat (ed.), *Théorie du film*. (Paris: Éditions Albatros, 1980), s. 198—213.
41. Tästä perinteestä enemmän ks. Veijo Hietalan lisensiaatintutkimusta *Subjekti, teksti — elokuva-teksti*. Turun yliopisto, 1988; sekä Jukka Sihvonen, *Elokuva ja kerronta*; johdatus David Bordwellin teokseen "Narration in the Fiction Film" (Turku: Varsinais-Suomen elokuvakeskus, 1988), s. 26—52.
42. John Belton, "Bazin is Dead! Long live Bazin!" *Wide Angle* Vol. 9, no. 4 (1987), s. 74—81.
43. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" teoksessa *Apparatus*, s. 25—37.
44. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, s. 45.
45. Sama, s. 51.
46. Sama, s. 52.
47. John Belton, "Bazin is Dead! Long live Bazin!", s. 79.
48. Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, s. 57.
49. Jean-Louis Baudry, "The Apparatus", teoksessa *Apparatus*, s. 54.
50. Esim. Alfred Guzzetti, "Christian Metz and the Semiology of the Cinema" ja Gilbert Harman, "Semiotics and the Cinema: Metz and Wollen", teoksessa *Film Theory and Criticism*, s. 184—203 ja 204—216 (alk. 1973 ja 1976); ks. myös George Agis Cozyris, *Christian Metz and the Reality of Film* (New York: Arno Press, 1980).
51. Edellä mainittujen (ks. viite 19) teosten lisäksi voidaan meiltä kirjata Tarmo Malmbergin *Johdatus elokuvan semiotiikkaan* (Tampere: Tampereen yliopisto, 1977) ja Jukka Sihvosen *Kuva ja elokuvan merkkikieli* (Turku: Turun yliopiston kirjallisuuden ja musiikkitiiteen laitos, 1984).
52. Lotmanin teos ilmestyi englanniksi vuonna 1976 (*Semiotics of Cinema*. Ann Arbor: University of Michigan) sekä ranskaksi, saksaksi ja ruotsiksi vuonna 1977 (*Sémiotique et esthétique du cinéma*. Paris: Éditions Sociales; *Probleme der Kinoästhetik; Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt/M: Syndikat; *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*. Stockholm: PAN/Norstedts). Erinomaisesta kielellisestä levinneisyydestään huolimatta esim. Metztiin verrattuna Lotmania tapaa varsin harvoin ranskalaisen tai anglo-amerikkalaisen elokuvatutkimuksen viiteluettelosta.
53. Ks. artikkeleita otsakkeen "Feminist criticism" alla Nicholsin toimittamassa kokoomateoksessa *Movies and Methods Vol II*.
54. Teoksista voi erikseen mainita Teresa de Lauretis'in *Alice Doesn't* ja Kaja Silvermanin *The Acoustic Mirror*. (Bloomington: Indiana University Press, 1988).