

LÄHIKUVA

1
1993

**Valokuva
kontrollin
välineenä**

**Ideologian
teoriasta
teorian
ideologiaan**

**Deleuze ja
tietokonepelit**

**Haastattelu:
David
Bordwell**



LÄHIKUVA

1
•
1993

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä neljästi vuodessa ilmestyvä aikakauslehti. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura
Turun Elokuvakerho
Turun yliopiston Elokuva- ja televisiotiede
Varsinais-Suomen Elokuvakeskus

TOIMITUSKUNTA

Päätoimittaja:

Martti Lahti (921)313 954

Toimitussihteeri:

Hanna Kangasniemi (921)511 013

Veijo Hietala
Ari Honka-Hallila
Kimmo Laine
Hannu Salmi
Jukka Sihvonen

Toimituksen sihteeri:

Matti Salakka, päivystys ke klo 9-12,
puh. (921)511 998, fax (921)511 980

ULKOASU

Hanna Kangasniemi

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva
PI 20
20111 TURKU

Irtonumero 25 mk
Vuosikerta 1993 85 mk
Vuosikerta 1994 90 mk

LÄHIKUVAN voi tilata maksamalla vuosikerran hinnan PSP-tilille HE 1690 053.

ISSN 0782-3053

PAINO

Grafia Oy, Turku 1993

Martti Lahti

Tarzaneita ja dinosauruksia 3

Jukka Sihvonen ja Juhana Stedt

Pelirihmastopeli. Deleuze, naturalismi, tietokone 6

Tapio Onnela

Kuvaan kiinnittyvä valta. Valokuvaus tiedon ja kontrollin kentässä 19

Veijo Hietala

Ideologian teoriasta teorian ideologiaan 29

Matti Lukkarila

Suuret teoriat, elokuvakulttuuri ja neoformalismin haaste. Matti Lukkarila haastattelee David Bordwellia 37

Raportteja 46

Kirjoja 52

English Summaries 58

ESIPUHE

Tarzaneita ja dinosauruksia

United International Pictures Oy on pitkään pitänyt yllä tiedotusvälineiden mielenkiintoa levittämäänsä elokuvaa *Jurassic Park* (Jurassic Park, USA 1993. Ohj. Steven Spielberg) kohtaan. Kriitikoille ja muille elokuvasta kirjoittaville on lähetetty materiaalia, joka ennen *Jurassic Parkin* ensi-iltaa keskittyi kertomaan sen tuotanto- ja markkinointikuluista sekä odotettavissa olevasta menestyksestä. Yhdysvaltain ensi-illan (11.6.) jälkeen lehdistömateriaalin painopiste siirtyi *Jurassic Parkin* hurjasta menestyksestä todistaviin kassatuloihin.

Sekä ennen elokuvan ensi-iltaa että sen jälkeen mainostajat ovat halunneet välittää saman viestin tiedotusvälineiden edustajille: suuri ja kallis on kaunista. Hollywoodin supertähti ja -liikemies Arnold Schwarzenegger muotoili saman ajatuksen *Iltasanomien* (24.7.1993) haastattelussa seuraavasti:

Raha on tarkoitettu kulutettavaksi. Ideana on saada kaksi dollaria takaisin jokaista kulutettua yhtä dollaria kohti. Minä uskon, että rahalla tehdään lisää rahaa.

Jurassic Parkin markkinointistrategia ei ole mitenkään yllättävä, sillä elokuvien tuotanto- ja mainoskulut ovat pitkään korreloineet elokuvien julkisuusarvon kanssa. Koolla myydään näitäkin kulttuurituotteita. Elokuvan myymistä sen tuotanto- ja mainoskuluilla motivoi luonnollisesti sekin kulutuskulttuurin laki, jonka mukaan suosituksen tuotteen menestyksestä raportoiminen lisää entisestään tuotteen haluttavuutta.

Jurassic Parkin markkinoijat toivat tuotanto- ja

mainoskulttuurin rinnalle toisen "tuotteen", jolla he myyvät elokuvaa: elokuvaan ja sen hahmoihin liittyvät oheistuotteet. *Jurassic Parkia* kaupataan nyt myös medioita houkuttelevalla tiedolla, että elokuvan rinnalla myydään samanaikaisesti muita siihen liittyviä tuotteita. Elokuvan mielenkiintoisessa lehdistömateriaalissa kerrottiin mm. seuraavaa:

MCA ja Matsushita valmistelevat parhaillaan Steven Spielbergin ohjaaman JURASSIC PARK -elokuvan ympärille rakennettavaa maailmanlaajuisia markkinointikampanjaa. Eurooppaan se iskee ensi syksynä. [--] [B]udjetiltaan jäättiluokkaa olevalla JURASSIC PARK -elokuvalla on keskeinen rooli kaikkien aikojen mittavimmassa ja tärkeimmässä projektissa, joka testaa viihdeteollisuuden paljon puhuttua, mutta harvoin toteutunutta synergian strategiaa.

Vastaavasti koordinoituja ja maailmanlaajuisia, nykyaikaisen monikansallisen viihdeteollisuusjätin kaikki eri toiminnot kattavia projekteja ei ole ennen nähty. [--] Elokuvan tuotantokustannukset ovat 60 miljoonaa dollaria, yli kaksi kertaa enemmän kuin keskimääräisellä Hollywood-elokuvalla. [--] Lisämiljoonia on lisäksi kulunut markkinointisuunnitelmiin sekä koko maailman kattaville markkinoille tähdättyjen oheistuotteiden kehittelyyn. Tätä ei Hollywoodissa yleensä tehdä ennen elokuvan ensi-iltaa. Vaihtoehdot kattavat koko kirjon aina TV:lle tehdystä animaatiisarjasta suureen teemapuistoon, jonka valmistuskustannukset saattavat ylittää jopa itse elokuvan kustannukset. [--]

JURASSIC PARK tulee ensi-iltaan Yhdysvalloissa jo vuoden 1993 kesäkuussa. Japanissa (jossa liput ovat jo myynnissä)

ensi-ilta seuraa kuukautta myöhemmin, ja Eurooppaan elokuva saapuu ensi syksynä.

Japanissa Panasonic-tuotteita (Matsushita-yhtymän tärkeintä tuoteperhettä) myyvät liikkeet esittävät trailereita monitorissaan ja jakavat yleisökilpailujen palkintoina JURASSIC PARK -hattuja ja muita tuotteita. Matsushita käyttää elokuvaa myös uuden tuotteen lanseeraukseen: yhtiö on kehittänyt uuden interaktiivisen kotiviihdejärjestelmän, johon MCA kehittää ohjelmistoa innokkaana tietokonepelin ystävänä tunnetun Steven Spielbergin myötävaikutuksella. Tätä ennakkopromootiota hyödynnetään mahdollisten ongelmien selvittämisessä ennen kuin markkinointiohjelmaa sovelletaan Euroopassa.

Yllä oleva pitkäkö lainaus kertoo mediakulttuurille tyypillisestä piirteestä: tuotteen näkyvyys ja kulutettavuus moninkertaistetaan välittämällä sen eri versioita useamman median kautta. Tässä kulttuurissa elokuva on usein vain osa pidempää tuoteketjua, jossa sillä ei ole välttämättä ensisijaista asemaa. Kuten *Jurassic Parkin* lehdistömateriaali paljastaa, elokuvan rinnalla yhtä tärkeitä tai tärkeämpiäkin ovat sen kanssa vuorovaikutuksessa olevat oheistuotteet: t-paidat, lakit, leikkikalut, tietokonepelit, televisiosarja, viihdepuisto, viihdeelektronikka. Yhdessä ne muodostavat toisissaan läsnä olevien medioiden ja mediatuotteiden vuorovaikutuskentän, jossa yhteen tuotteeseen liitetyjä merkityksiä tai sen kulutuksesta saatuja nautintoja on vaikea erottaa saumattomasti tai yksiselitteisesti toisista.

Marsha Kinder kutsuu tällaisia kulutuskulttuurille ominaisia intertekstuaalisten suhteiden kenttiä supersysteemeiksi. Kinderin mukaan ne rakentuvat popkulttuurin fiktiivisten (*Tähtien sodan* henkilöhahmot, Simpsonit, Muppetit, Batman,...) tai "todellisten" (Elvis Presley, Marilyn Monroe, Madonna, Michael Jackson,...) hahmojen ympärille. Lisäksi supersysteemit kattavat usean eri median, puhuttelevat monia osakulttuureja ja suosivat "kerättävyyttä" tuottamalla erilaisia oheistuotteita. Supersysteemit ovat myös olennaisesti kaupallisia verkkoja: ne perustuvat taustalla olevan tuotteen nopeaan kauppatavarallistamiseen, mikä onnistuessaan tuottaa "mediatapahtuman" ja entisestään kiihdyttää tuotteen myyntiä.¹

Supersysteemit ja niiden taustalla vaikuttavat teknologiat asettavat uusia vaatimuksia myös mediatutkimukselle. Esimerkiksi David Morley ja Roger Silverstone korostavat, ettei televisiota pitäisi enää tarkastella muusta kodin informaatio- ja kom-

munikaatioteknologiasta erillisenä yksikkönä. Sen sijaan televisio olisi nähtävä osana sitä ajallista ja tilallista jatkumoa, johon kuuluvat myös esimerkiksi videonauhurit, tietokoneet, puhelimet, puhelinvas-taajat, stereot, radiot ja kannettavat viihdeelektronikkalaitteet.²

Intertekstuaalisuuttaan painottavat supersysteemit edellyttänevät myös yhden tekstin ja vastaanottajan väliseen vuorovaikutukseen perustuvien katsoja- ja ideologiateorioiden muokkausta. Olisiko teorian otettava huomioon esimerkiksi se, että tietyn elokuvan nuoret katsojat voivat olla tutustuneet sankareihinsa ensimmäisen kerran interaktiivisen videopelin ja sen abstraktiuteen asti animoitujen sankarien välityksellä? Onko tällä vaikutusta esimerkiksi katsojan samastumisprosesseihin tai elokuvasta luotuihin merkityksiin?

Tai vievätkö tällaiset supersysteemit entisestään pohjaa utopialta elokuvan Suuresta Teoriasta? Esimerkiksi teinimutanttininjakilpikonnelokuvien vastaanoton tutkiminen näyttäisi vaativan juuri sellaista paikallisiin ja tarkasti rajattuihin kysymyksiin keskittyvää lähestymistapaa, jota Matti Lukkarilan haastattelema David Bordwell peräänkuuluttaa elokuvan tutkijoilta. Kytkeytyväthän nämä elokuvat ja niiden kulutus selvästi, kuten Marsha Kinderkin osoittaa³, nuorisokulttuuriin, joka oli alkanut merkityksellistyä ja muotoutua sarjakuvien, televisiosarjan, t-paitojen, lelujen yms. myötä jo paljon ennen teinimutanttininjakilpikonnelokuvien tuloa markkinoille.

Supersysteemejä tukevaa (kodin) uutta teknologiaa tarkasteltaessa olisi syytä myös muistaa, että uudet mediat eivät yksinkertaisesti vain korvaa vanhoja medioita vaan myös integroituvat niihin. Esimerkiksi "musiikkivideot kytkeytyvät traditionaaliin kommunikaatiomuotoihin, kuten teinikäisten oraaliin kulttuureihin ja juoruverkkoihin".⁴ Osin samaan ilmiöön viittaa myös Bordwell haastattelussaan: "En tiedä yhtään ilmaisuvälinettä tai taiteen lajia, joka olisi kuollut viimeisen sadan vuoden aikana: kirja ei ole kuollut, teatteri elää yhtä, ihmiset jopa edelleen harrastavat kotonaan musiikkia - pianonsoitto ja lähinaapurien soittoporukat ovat voimissaan."

Medioiden ja niissä myytyjen tuotteen eri versioiden likeiset eivät kuitenkaan välttämättä tarkoita, että supersysteemiä olisi syytä analysoida pelkästään "yhtenä tuotteena". Toisin kuin Kinder antaa ymmärtää, supersysteemit tai pikemminkin niiden yhteenliittämät tuotteet (kuten *Jurassic Parkin* dinosaurukset) saattavat merkityksellistyä eri tavoin

välittävän median mukaan. Tarzanin eri medioissa saamien merkitysten välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä tarkastellut Walt Morton vetää tutkimuksistaan seuraavan johtopäätöksen: “Keskeinen tekijä Tarzanin representaatioissa on media — romaani, sarjakuva, elokuva — ja eri mediat ensisijaistavat erilaisia kuluttajien nautintoja.”⁵ Tämä merkinnee siis sitä, että Kinderin ajatusta supersysteemeistä saattaa olla syytä muokata sallimaan tuotte(en/iden) suurempi heterogeenisuus. Vaikka supersysteemit myisivätkin periaatteessa “yhtä ja samaa” tuotetta, niin tuotteen kulutusta eri medioissa ei voi välttämättä käsitellä “yhtenä ja samana” ilmiönä.

Martti Lahti

Viitteet:

¹ Marsha Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles 1991, 122 - 123.

² David Morley & Roger Silverstone, “Domestic communication: technologies and meanings”, s. 201. Teksti muodostaa yhden luvun David Morleyn kirjasta *Television, Audiences & Cultural Studies*. Routledge: London and New York 1992.

³ Kinder 1991.

⁴ Morley & Silverstone 1992, 201.

⁵ Walt Morton, “Tracking the Sign of Tarzan: Trans-Media Representation of a Pop-Culture Icon”. Kokoelmassa *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*. Eds. Pat Kirkham & Janet Thumim. Lawrence & Wishart: London 1993, s. 121.

Mortonin Tarzan-esimerkki on myös hyvä muistutus siitä, että “saman” tuotteen myyminen eri medioissa ei ole pelkästään nykyiselle mediakulttuurille ominainen piirre — vaikkakin se saattaa olla nykyään tyypillisempää kuin ennen.



Jukka Sihvonen & Juhana Stedt

PELIRIHMASTOPELI - Deleuze, naturalismi, tietokone

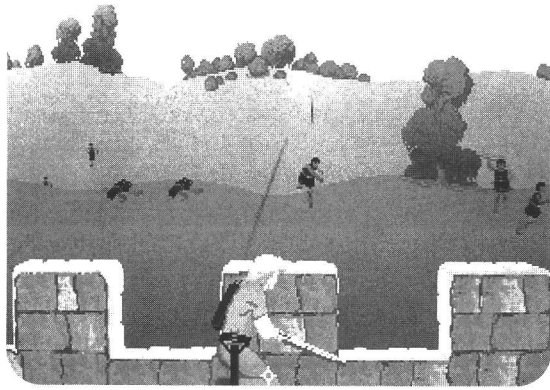
Osana nykyihmisen arkipäivää tietokonetta on totuttu pitämään työvälineenä. Taulukkolaskenta- ja tekstinkäsittelyohjelmat ovat sen tavanomaisia sovelluksia. Tässä tekstissä tietokone ymmärretään kuitenkin viihteen välineenä. Pyrkimyksenä on tutkia, millaisia mahdollisuuksia elokuvateorian ja -filosofian uudet suuntauksukset (eritoten Gilles Deleuzen ajattelu) voisivat tarjota tietokonepeleihin liittyvien periaatteiden tarkastelulle. Voitaisiinko tietokonepeliä pitää jopa mallina, jonka muodossa Deleuzen ajattelua on mahdollista havainnollistaa?

Tietokonepelien kenttä on jaoteltavissa erilaisiin alalajeihin tai lajityyppeihin. Voidaan puhua *simulaatiopeleistä*, joita ovat erilaiset autolla-ajo-, lentokoneella-lentämisen- yms. simulaatiot. Tällaisia pelejä lähellä ovat *urheilupelit*, joissa pelaaja simuloi tiettyä urheilutapahtumaa (golf, tennis, jne.) pyrkien mahdollisimman hyvään tulokseen kilpaillen tietokonetta tai toisia pelaajia vastaan. Kolmanneksi voidaan puhua *strategiapeleistä*, joissa rakennetaan tietokoneen ja peliohjelman avulla esimerkiksi kaupunkoja tai kokonaisia yhteiskuntajärjestelmiä. Tällaisia pelejä ovat mm. "SimCity", "Civilization" ja "Utopia". Tavanomaisimpia, yleisimpiä ja laajimmalle levinneitä pelejä ovat *refleksi-* tai *reaktiopelit*, joiden tyyppiesimerkki on "palikoiden" asettelupeli "Tetris" ja sen eri muunnokset ("Nyet", "Klotz", "Block" jne.). Viime vuosina kenties voimakkaim-

min kehittynyt pelilaji on *seikkailu-* eli *roolipeli*. Tässä tekstissä keskitytään näistä lajeista juuri seikkailupeliin. Esimerkkipelinä on Interplay Productions -yhtiön tuottama ja Electronic Artsin vuonna 1990 julkaisema J.R.R. Tolkienin tarinoihin perustuva peli *The Lord of the Rings, Vol. 1* (jatkossa lyhyesti *Lord*).¹

Rakenteellisten kategorioiden asemasta PC:n eli henkilökohtaisen tietokoneen formaatille suunniteltujen tietokonepelien kenttä voidaan käsitteellistää tietysti toisinkin. Gilles Deleuzen elokuvaalista taksonomiaa lainaten voidaan puhua *havaintopeleistä*, *toimintapeleistä* ja *affektipeleistä*.² Tyyppillisiä havaintopelejä ovat simulaatiot, joissa kolmannen ulottuvuuden illuusio jo pitkään on näytellyt entistä keskeisempää roolia. "Pc-golfin" erilaiset variaatiot ja niiden visuaalinen kehitys on hyvänä esimerkkinä havaintopelistä, jonka perusajatukset eivät sinänsä muutu; ainoastaan tekniset keinot toteuttaa ne tietokoneen avulla kuvin, äänin ja tekstein, ovat muuttuneet.

Esimerkkinä toimintapeleistä voitaisiin mainita "Prince of Persia" (Ocean Arts, 1990), jossa pelaajan on linnamaisessa sokkelossa liikkuen ja vastavoimien kanssa miekkaillen siirryttävä tasolta toiselle sekä "pelastettava" kamarissaan odotteleva prinsessa tunnin kuluessa. Kyse on kolmiulotteiseksi rakennetusta, mutta kahdessa ulottuvuudessa toi-



Havaintopelien ohella kolmannen ulottuvuuden illuusiota käytetään yhä enemmän myös toiminta- ja impulssipeleissä. Kuva Tolkien-sovelluksesta Riders of Rohan (Mirrorsoft 1990).

mivasta liikepelistä, joka perustuu yksinkertaiseen toimintamuotoon, vastustajien eliminoimiseen. Toimintapeleille tunnusomainen "tarinarakenne" heijastaa myös pelien koko kulttuurista olomuotoa asemoimalla pelaajaksi miespuolisen henkilön.³

Ongelmallisin Deleuzen kategorioiden tämän tyyppisistä sovelluksista on affektipeli. Tietokonekuvan yksityiskohtien köyhyys ja liikkeen esittämisen kömpelyys eivät vielä teknologisen kehityksen nykyvaiheessa anna paljoakaan audiovisuaalisen tunnevaikutuksen alueella. Toisaalta innovaatiot kuten CD-ROM -laserlevyt, "Sound Blaster" ja "Video Blaster" -kortit ovat merkinneet nopeaa kehitystä juuri tällä saralla. Ensimmäiset CD-formaatille suunnitellut tietokonepelit (esim. Icom Simulations/Mindscapen tuottama "Sherlock Holmes, Consulting Detective", 1992) ovat jo markkinoilla ja ne perustuvat liikkuvien, animoitujen kuvajaksojen varaan.⁴

Taksonomiassa on vielä neljäskin kuvatyyppejä, *impulssikuva*, jota Deleuze esittelee nimenomaan elokuvallisen naturalismin yhteydessä, elokuvan "naturalismikuvana".⁵ Impulssissa on kyse vaikutelmasta; jostakin, jota toimintakuva ei representoi eikä affektikuva saa tuntumaan. Impulssi viittaa energiaan (vrt. arkikielen ilmaisua "käyttäytyä impulsiivisesti"), joka tuo ulottuvillemme fragmentteja meitä alkuperäisemmästä maailmasta, luonnosta. Deleuzen käsitys naturalismista, ei yksin elokuvassa, vaan yleensä taiteissa ja erityisesti filosofiassa on varsin omintakeinen. Katsaus tähän perinteeseen on välttämätön sekä Deleuzen ajattelun että seikkailu- tai *impulssipeleiksi* määrittelemämme tietokonepelin toimintaperiaatteiden ymmärtämiseksi.

NATURALISMI FILOSOFIANA: DELEUZE

It can be compared with Linnaeus's classifications in natural history, or even more with Mendeleev's table in chemistry.⁶

Naturalismin käsite

Raymond Williamsin mukaan *naturalismi* on yleisesti hyväksytty kirjallisuuden- ja taiteentutkimuksen termi — jos kohta, hän tähdentää, se on kuitenkin luonteeltaan mutkikkaampi kuin päälle päin näyttää.⁷ Termin juuret ovat 1600-luvun teologian ja filosofian alueilla. Luonto ymmärrettiin Jumalan tai hengen (*spirit*) vastakohtaksi. Naturalisti siis samastettiin kerettiläisen ja ateistin kanssa. Toiseksi, naturalisti liitettiin luonnontieteilijään, eritoten fysiikan ja biologian tutkijaan. 1800-luvun puoliväliin asti naturalisti-käsitteellä oli kaksi perustavaa merkitystä: joko se viittasi "supernaturalismin" vastakohtaan tai luonnonhistorian tutkijaan.

Taiteen ja kirjallisuuden kehitys 1800-luvulla oli synnyttämässä naturalismi-käsitteelle edelliseen nähden laajempia ja yleisempiä merkitysyhteyksiä. Se liitettiin "yksinkertaiseen" ilmaisutyyliin. Luonnontieteistä sitten kumpusi ajatus, jonka mukaan silloin, kun taiteilijaa voitiin pitää tarkkana ja kärsivällisenä ympäristönsä havainnoijana, häntä voitiin kutsua myös naturalistiksi. Kolmas laajennusyhteys tuli tieteen ja filosofian kontekstista, eritoten Darwinin evoluutioteorioiden (ja niihin kuuluvan luonnollisen valinnan teorian) suunnalta. Juuri tämäntyyppinen luontokäsitys oli kirjallisena tyyli-suuntana (esim. Zola) tunnetuksi tulleen naturalismin lähtökohta: keskeistä oli inhimillisen käyttäytymisen kuvaus luonnon *mukaisena*. Kulttuurisen ja yhteiskunnallisen kehityksen myötä tuo 1800-luvun luonto oli yhä enenevässä määrin teollinen ja urbanisoitunut miljöö. Tästä syystä Zolan tuotannossa myös sosiaalinen ja historiallinen painotus kuuluu olennaisena osana naturalistiseen kerrontatyyliin esim. kuvauksena siitä, miten teknologia junaradan muodossa alkaa halkoa muutoin koskevat luonnonmaisemaa.⁸

Ympäristön rooli kuvauksessa korostui ikään kuin itsestään, sillä sen nähtiin määrävän ihmisten käyttäytymistä. Kriittisin asentein pyrittiin löytämään sosiaalisen ympäristön elementtejä, joita sitten tarkasteltiin luonnon näkökulmasta. Toisaalta, luonnollisen valinnan periaatteet määrittivät ihmiskohdaloiden kuvausta, mistä syystä taistelu ja konfliktit ihmisten keskinäisissä suhteissa tulivat "luonnos-

taan” etualalle. Kuvataiteissa naturalismi merkitsi yhä enemmän pinnallisen tarkkaa, valokuvanomais- ta tyyliä. Käsitteen kantasana, luonto (*nature*), onkin Williamsille kenties kaikkein kompleksisin kielen sanoista — eikä yksin siksi, että se juureutuu samaan kantaan (eli latinankielen sanaan *nasci*, “olla syntynyt”) kuin esim. kansa (*nation*). Tässä suhteessa käsitteen varhaisin merkitys oli “jonkin olennainen ominaisuus ja laatu” (siis, jonkin “luonto”). Vastaavasti voitaisiin ajatella, että tähän kantasanaan pohjaava naturalismi esim. filosofiassa pohtii juuri ilmiöiden “luontoon” kuuluvia ominaispiirteitä ja kvaliteetteja.

Naturalistisen filosofian perusteoksena on pidetty Lucretiuksen runoelmaa *De Rerum Natura* (suom. *Maailmankaikkeudesta*).⁹ Lucretiuksen julistaman materialistisen perusajatuksen mukaan maailma ei ole jumalien luoma, vaan itsestään syntynyt. Tällaisen maailmankatsomuksen yleiset periaatteet (l. atomioppi) esitetään runoelman ensimmäisissä luvuissa. Tämän jälkeen kuvaillaan sielun, aistien ja ajatusten rakennetta ja toimintaa sekä loppuluvuissa maailmankaikkeuden rakennetta ja luonnonilmiöihin liittyviä ominaisuuksia.

Gilles Deleuzen tulkinnan mukaan Lucretiuksen onnistui epikurolaisen luonnonfilosofian hengessä määrittellä filosofian spekulatiivinen ja käytännöllinen objekti juuri käsitteellä “naturalismi”.¹⁰ Lähtökohtana on ajatus siitä, että moninaisuus kuuluu luontoon. Stoaalaisille tuon moninaisuuden koosteenä oli kuitenkin Ykseys, Oleminen. Juuri tällaisen ajattelun kritiikiksi Lucretius postuloi oman naturalisminsa, jonka pääperiaatteena oli sekä luonnon että sen piiriin kuuluvien ilmiöiden moninaisuuden hyväksyminen ja säilyttäminen.

Naturalismi ja myytti

Kaikille edellä mainituille tavoille käsittää naturalismi on yhteistä tietynlainen dualismi. Esimerkiksi 1600-luvulla vastakohtapari oli natura (luonto) vs. supernatura (Jumala). Toisaalta luonnontieteilijän työ käsitettiin jonkinlaiseksi “objektiiviseksi” tai ulkopuoliseksi toiminnaksi. Tämä ulkopuolisuus kulki käsitteen mukana myös taiteisiin. Tästä johtuu, että taiteilija oli eräänlainen “tiedemies”, luonnon pikkutarkka havainnoitsija. Darwinin evoluutioppi niin ikään perustuu absoluutille, joka hänen teoriassaan on laadultaan sisäinen (geenit).

Vallitsevat ajattelutavat herättävät usein myös vaihtoehtoisia malleja, joista hyvä esimerkki Deleuzen mukaan on Lucretiuksen käsitys moninai-

suudesta moninaisena. Myyttiset absoluutit, joista Lucretiuksella ei ole hyvää sanottavaa, joutuvat kovalle koetukselle naturalistisen filosofian käsittelyssä. Luonnollisia olioita määrittää moninaisuus tai erilaisuus.¹¹ Meidän maailmassamme luonnon moninaisuus ilmenee kolmena lomittaisena aspektina: 1) lajien moninaisuutena, 2) saman lajin yksilöiden erilaisuutena/moneutena ja 3) yksilön muodostavien osien erilaisuutena/moneutena. Tällaisesta luonto-käsityksestä on seurauksena maailmojen moneus: niitä on lukematon määrä, ne ovat erilaisia (erilajisia), joskus ne voivat olla samankaltaisia, mutta yhteistä niille on se, että ne koostuvat aina heterogeenisista elementeistä. Luonto on ymmärrettävä ensinnäkin erilaisuudeksi ja toiseksi sen ajattelemisen on oltava moninaista. Luonto voidaan ymmärtää moninaiseksi vain, jos tämä ajattelemisen ei järjestä omia elementtejään kokonaisuudeksi jonkin Ykseyden sisälle.¹²

“Olemisen”, “Yhden” ja “Kokonaisuuden” käsitteet ovat mielen riivajaisia. Moneus voidaan johtaa Yhdestä vain premissin “mitä tahansa voi syntyä mistä tahansa ja siis ei-mistään voi syntyä jotakin” avulla. Kun Lucretiuksen kaksi näkemystä — maailma on moneutta ja tyhjäästä ei voi syntyä mitään — yhdistetään, on seurauksena Ykseyden olemattomuus: “Luonto ei ole attributiivinen vaan pikemminkin yhdistävä: se ilmaisee itsensä konjunktion ‘ja’ eikä eksistorin ‘on’ kautta.”¹³

Myytit ovat eräänlainen ajatushäiriö, joka johtuu Ykseyden ja Kokonaisuuden ajattelemisesta väärällä tavalla. Väärin ajateltuna Absoluutti käsitetään äärettömäksi ja ainoaksi todellisesti olevaksi ja meille ihmisille näyttäytyvä osa siitä on *simulacra*.¹⁴ Simulacra on vain äärettömän ja pysyvän todellisuuden kuvajainen. Näin on syntynyt kaksi illuusiota, joiden seurausta myytit ovat. Väärin käsitetty Ykseys luo mieleen illuusion ihmisen äärettömästä kapasiteetista mielihyvään (*pleasure*). Tästä seuraa toinen illuusio: mahdollisuus äärettömään kärsimykseen.

Lucretiuksen metodi illuusioiden ehkäisemiseksi on erottaa todellinen ääretön väärästä äärettömästä.¹⁵ Kun väärä ääretön ei enää riivaa mieltä, ymmärretään myös aikojen (Kronos ja Aion) olevan toisilleen sisäkkäisiä. Tämä on naturalistisen filosofian merkitys: fantasmasta tulee mielihyvän objekteja ja väärä (Ykseyden) äärettömyys — joka on henkisen kankeuden syy — lakkaa kiusaamasta mieltämme. Naturalistisen filosofian kahden aspektin, spekulatiivisen (tiede) ja käytännöllisen (mielihyvä), tavoitteena on yksinkertaisesti väärän äärettömän löytäminen ja sille perustuvan ajattelun hylkäämi-

nen: "Ei elämää omistukseen saa, vaan käyttöä varten."¹⁶

Lucretiuksen mukaan ihmisen murheiden syynä eivät ole hänen tapansa, konventionsa, keksintönsä tai teknologiansa, vaan nimenomaan epäluonnolliset myytit, jotka ovat niihin sekoittuneet. Myytti johtaa väärän äärettömyyden ajatuksen ihmisen ajattelun. Eristäessään väärän äärettömän ihmisten ajattelusta naturalistinen filosofia erottaa ihmisissä sen, mikä kuuluu myytin alueelle siitä, mikä on luonnollista. Tämä on naturalistisen filosofian käytännöllinen puoli. Naturalistisen filosofian spekulatiivisen aspektin tehtävänä on erottaa luonnossa todellinen väärästä äärettömästä. Todellinen mielihyvä ei voi perustua *uskolle* ikuisesta elämästä eikä *pelolle* ikuisesta rangaistuksesta.¹⁷ Oikein (luonnollisesti) käsitettynä juuri simulacrumista löytyy todellinen mielihyvä, joka myös liittyy aina *tulemisen* kategoriaan: "Puhdas, rajoittamaton tuleminen on simulacrumin materiaa sikäli kuin se etäänny Idean toimintatavasta ja haasteellistaa sekä mallin että kopion yhdellä kertaa."¹⁸

Naturalismi ja tuleminen

Tulemista (*becoming*) ja eritoten eläimeksi tulemista (*becoming-animal*) käsittelevä luku Deleuzen ja Guattarin teoksessa *Mille Plateaux* (1980) jakautuu erilaisiksi nimetyiksi "muistelmiksi".¹⁹ Näistä ensimmäinen on otsikoitu "Elokuvisakävijän muistelmia" ja sitä seuraavat "Naturalistin", "Bergsonilaisen", "Soturin", "Teologin", "Spinozalaisen", "Häksityn" (käsitteestä *haec*, 'tämä esine'), "Plainistin" [käsitteestä *Plan(e) Maker*], "Molekyylin" ja "Salaisuuden" muistelmat. Teoksessa luvuille merkitty ajankohta tässä tapauksessa on 1730, jota tekijät selittävät näin: "Vuosina 1730-35 ei puhuta mistään muusta kuin vampyyreistä."²⁰

Luvun tematiikka kietoutuu naturalismiin, erityisesti ihmisen ja eläimen väliseen varsin likeiseen suhteeseen tai paremminkin mahdollisuuteen. "Elokuvisakävijän muistelmat" koskevat Daniel Mannin elokuvaa *Willard* (1972), jossa päähenkilö Willard ajautuu rottien maailmaan ja lopulta myös niiden tuhoamaksi. "Naturalistin muistelmat" puolestaan liittyvät luonto-käsitteen perustavaan kaksinaisuuteen, jota mimesis, jäljittely juuri edustaa. Tiede tutkii eläinten keskinäisiä suhteita, niiden geneettistä järjestäytymistä, lajeja. Toistensa kaltaiset olennot luetaan samaan lajiin. Myös unissa eläimet saavat erityisen merkitys yhteytensä, symboliarvonsa. Tästä huolimatta luontoon kohdistunut

ajattelu yleensä noudattaa kahdentyyppistä analogiamallia. Oliot havaittavasti jäljittelevät toisiaan. Luonto ja kulttuuri eivät ole tässä katsannossa toisiaan täydentäviä, vaan kulttuurikin ajatellaan luonnon jäljittelijänä. "Geneettisessä" määrittelyssä kulttuuria säätelevät lainalaisuudet ajatellaan luonnollisen valinnan ja evoluution käsittein, "struktuurallisessa" määrittelyssä luonto taas nähdään kulttuuristen symbolien alkuperänä.

Jäljittelyn asemasta Deleuze ja Guattari argumentoivat seuraavissa "muistelmassa" juuri tulemisen puolesta. Mimesis-käsitteeseen juuttuneen esteettisen naturalismin kritiikiksi tekijät luonnostelevat filosofisen naturalismin, jonka avainkäsite on tuleminen. Kyseessä ei ole vastaavuussuhde, imitaatio tai samastuminen, vaan pikemminkin symbioosi (ihminen + susi = ihmissusi; ihminen + lepakko = vampyyri, jne.). Tuleminen on nimenomaisesti rihmastomainen prosessi, ei luokittelua ja lajittelua kuvaava puu oksistoineen.

Eläimeksi tuleminen edellyttää aina osallisuutta joukossa, laumassa tai "pakassa" (*pack*); se on siis välttämättä moninaisuuteen perustuva prosessi. Itse asiassa jokaisen eläimen funktionaalinen muoto on pakka: eläimen "luontoa" määrittävät laumamuodot eivätkä ihmisen luonnostelemat ominaisuudet (jotka sitä paitsi tulevat aina sen "luonnon" ulkopuolelta). Juuri tässä — "laumallisuudessa" eli pakassa — ihminen ja eläin kohtaavat toisensa. Affekti on tässä mielessä juuri pakkaan sisältyvän voiman muuttumista efektiiviseksi, asioiden kulkuun ja subjekteihin olennaisesti vaikuttavaksi voimaksi.

Perustavaa laatua olevasta "pakkamaisuudesta" huolimatta eläimiä on kolmenlaisia: (1) yksilöllistetyt ja sentimentaaliset, oidipaaliset lemmikkieläimet, (2) eläimet, joilla on ominaisuuksia ja luonteenpiirteitä eli valtioeläimet (kotkat, leijonat, jne.) sekä myyttieläimet ja (3) demoniset eläimet eli lauma- ja affektieläimet, jotka aina muodostavat moninaisuuden, tulemisen, populaation. Esimerkiksi tryffelisian pakka ei suinkaan koostu toisista tryffelisoista, vaan funktionaalisesta joukosta, johon kuuluvat tryffelit, puut, juuret, karpäset ja siat. Tällaiset pakat eivät tietenkään voi olla sen enempää geneettisiä kuin struktuuralsiakaan; ne ovat pikemminkin "luonnotomia osallisuuksia". Tämä pakka on samalla sekä eläintodellisuutta että ihmisen eläimeksi tulemisen todellisuutta.²¹ Kyseessä on siis näiden kahden prosessin kohtauspa(i)ikka. Kehitys, muutos ja muotoutuminen ylipäätään, joka pakkaa ohjaa, toteutuu aina kulkutaudin periaatteen mukaan, eritoten suun kautta (ruoka, juoma) tapahtuvana tartuntana (*contagion*).

Ihmisen ja ei-ihmisen, kulttuurin ja luonnon *raja* hahmottuu (kulttuurin ja ihmisen suunnasta) eläimeksi tai anomaliaksi. Deleuzen ja Guattarin esimerkki on valkoinen valas, Moby Dick. Moninaisuuden luonteen muuttumisen ehtona on eläimeksi tuleminen, joka siis merkitsee sekä symbioottista rajaksi tulemistä että tällä tavoin myös sen ylittämistä.

Tuleminen ja moninaisuus ovat sama asia; pakat muuttuvat toisikseen, risteytyvät ja sekottuvat. Lisäksi jokainen pakka on symbioottinen, se sulauttaa uuden tulokkaan moninaisuuteensa. Jokainen yksilö on periaatteessa ääretön moninaisuus, ääretön joukko erilaisia tulemisen mahdollisuuksia ja koko Luonto on täydellisesti yksilöityjen moninaisuuksien moninaisuus.²²

Yksilön ja luonnon suhde määräytyy Spinozaa seuraten kahtena koordinaattina: leveyspiiri koostuu intensiivisistä osista, joita määrittää affektiivinen kyvykyys ja pituuspiiri koostuu ekstensiivisistä osista, joita määrittävät liikkumisen relaatiot. Ruumista ei määritellä osillaan (elimillä ja niiden funktioilla), sitä ei myöskään määritellä Lajeille tai Suvulle tunnusomaisin piirtein — siis siten kuin perinteinen naturalistinen käsitys operoi. Sen sijaan ruumis hahmotetaan luetteloimalla sen *afekteja eli tulemista*; juuri tätä on etologia (Spinozan teoksesta *Etiikka*). Emme tiedä ruumiista mitään ennen kuin tunnemme, mitä se osaa tehdä eli mitkä ovat sen affektit. Peruskysymys ei ole “mitä se on?”, vaan “miten se toimii?”. Tämän mallin mukaan pyritään selvittämään sitä, miten affektit voivat tai eivät voi yhdistyä toisen ruumiin affekteihin joko tuhoten tuon toisen tai tullen tuon toisen tuhoamaksi; joko vaihtaen tekoja/intohimoja tuon toisen kanssa tai liittoutuen siihen ja muodostaen näin entistä voimakkaamman pakan.²³



Representaation asemasta keskeisiä käsitteitä ovat tuleminen ja pakka. Eläimeen liittyvä peruskysymys ei ole esim.se, mitä “hevonen” on, esittää tai symboloi, vaan, mitä ovat “hevosen” affektit eli millaisia pakkoja se sisältää tai millaisiin pakkoihin se kuuluu. Ihmisen perusaffekti on tulemiseen kohdistuva halu, likeisyys. Luonto on kokoelma pituus- ja leveyspiirejä, joissa tämän tulemisen kyvyt ja relaatiot ilmenvät. Organisoitumisen ja kehityksen vastakohtana Luonnon tasoja ovat konsistenssi ja kompositio; tulemisen ylläpitäminen ja sen eri muotojen sekä mahdollisuuksien variointi. Kaikki tuleminen on toisaalta jo itsessään likeisyyteen tähtäävää eli molekulaarista; myös eläimeksi tullaan vain molekulaarisesti - tulemalla ikään kuin eläimen molekyylien kylkeen. Juuri Luonnolle ominainen *molekulaarinen likeisyys* yksilöityneen, analogisen, molelaarisen ja identifioituneen asemasta korvaa subjektin, jäljittelyn ja mimesiksen. Taiteissa naturalismi ei siis ole luonnon jäljittelyä, vaan tulemista, moninaistumista, likeistymistä ja pakkautumista kuvaava esitys- ja kertomismuoto.

Arthur Kroker on kommentoinut Deleuzen ja Guattarin käsityksiä tulemisesta ja syyttänyt kirjoittajia “romanttisesta mystisismistä” sekä nostalgisesta suhtautumisesta “alkemistisiin mutaatioihin”.²⁴ Krokerin mukaan kahdentumista, moninaistumista ja tulemista koskevat teoriat ovat kuvauksia - ei suinkaan olemassaolevan naturan luonteesta, vaan virtuaalitodellisuudesta ja virtuaalisesta minästä.²⁵ Bittien likeisyys ja digitaaliluontoon kahdentunut ihmis- tai eläinhahmo olisi tältä kannalta toisena ääripäänä siinä jatkumossa, jossa toista voitaisiin kuvata Barthesin tapaan sellaisena molekulaarisena likeisyytenä ja nostalgiana luontoon, joka toteutuu esim. kahvia siemailtaessa.²⁶

Kritikoidessaan “tulemisen teologiaa” Kroker on kenties liiaksikin ihastunut virtuaalisuutta koskevaan ajatukseensa. Paljon enemmän kuin menneistä tai tulevista mahdollisuuksista Deleuze ja Guattari puhuvat hyvin yksinkertaisesti luonnon toiminta-periaatteista *yleensä*.²⁷ Tässä suhteessa niiden kontekstina ei tarvita virtuaalitodellisuuden tai virtuaalisen minän kaltaisia utopistisia rakenteita. Olemassaolevaa tietokoneympäristöä ja siihen suunniteltuja pelimalleja voidaan aivan yhtä hyvin tarkastella luonnon toiminta-periaatteiden kannalta soveltamalla tähän ympäristöön niitä käsityksiä, joista edellä on puhuttu naturalismina.

Affektit yhdistyvät toisen ruumiin affekteihin joko tuhoten tai tullen tuon toisen tuhoamaksi (kuva: Riders of Rohan).

NATURALISMI PELINÄ: THE LORD OF THE RINGS

Being, or Time, is a *multiplicity*. But it is precisely not “multiple”; it is One, in conformity with its type of multiplicity.²⁸

Tutkiessaan elokuvallisen liikekuvan kehitystä, Deleuze hahmottaa siirtymän affektikuvasta toimintakuvaan *impulssikuvan* käsitteellä. Välissä oleminen ohella käsitteessä kiteytyvät elokuvallisen naturalismin ominaisuudet. Deleuze kutsuu naturalistia “sivilisaation fyysikoksi ja diagnostikoksi” (viitaten Nietzscheen);²⁹ kertojaksi, joka tutkii siivestyksen yhteiskuntia samalla likinäköisyydellä, tarkkuudella ja kärsivällisyydellä kuin millä fyysikot ja biologit tutkivat luontoa ja sen ilmiöitä. Tällaisen sivilisaation energiat ja ihmisten väliset suhteet ovat niin ikään olemassa luonnolle tyypillisen tulemisen periaatteita noudattaen.

Deleuzen elokuvallisessa taksonomiassa ekspresionistisen affektikuvan ja realistisen toimintakuvan välistä naturalismia hallitsee siis impulssikuva. Sen yksiselitteinen havaitseminen, määrittelystä puhumattakaan, on kovin hankalaa, koska se on jollakin tavoin “juuttuneena” toimintakuvan ja affektikuvan väliin. Impulssikuvalla nimettyä naturalismin aluetta määrittävät neljä koordinaattia, jotka ovat juurimaailma (*originary world*), johdemaailmat (*derived worlds*), impulssit (*impulses*) ja käyttäytymismuodot (*modes of behaviour*). Asetelmaa voitaisiin havainnollistaa esim. seuraavan kuvion muodossa:

| affektikuva | impulssikuva | toimintakuva |
|--------------------------------|----------------------------|--|
| idealismi | naturalismi | realismi |
| mikä-tila-tahansa/ affektit | juurimaailma/ impulssit | johdemaailma/ käyttäytymis- muodot |
| “saa tuntumaan” | “liittää” | “esittää” |
| valta | energia | teko |

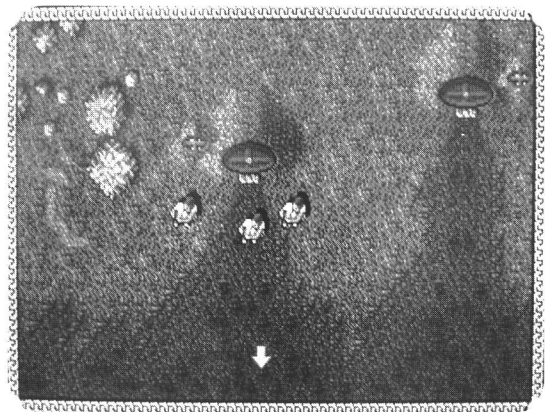
Juurimaailman ja johdemaailman keskinäinen suhde on vallan ja ominaisuuksien (jotka kuuluvat juurimaailmaan) aktualisoitumista tietyissä paikoissa (tila) tiettyinä ajankohtina (aika). Tällainen tilallistunut-ajallistunut entiteetti on juuri johdemaailma, jonka (esim. elokuvan kohdalla audiovisuaalisessa) aika/tila -rakenteessa juurimaailma on aina läsnä “mahdollisuutena”, ominaisuuksina ja val-

tana; oireina, jotka viittaavat juurimaailman impulsseihin ja fetisseinä tai idoleina, jotka viittaavat juurimaailman fragmentteihin.

Juurimaailma-johdemaailmat

Juurimaailma on luonto (*natura*), jossa henkilö- (hahmot) ovat käyttäytymismuodoiltaan *kuin* eläimiä. Tuo “kuin” ei kuitenkaan viittaa samankaltaisuuteen jäljittelynä, vaan jatkuvuuden eli pakan periaatteena. Ylitsepersuava johdemaailma, joka audiovisuaalisessa muodossaan on aina maantieteellinen ja historiallinen miljö, viittaa juuri ylitsepersuamisensa kautta juurimaailmaan: esineet sen fragmenttisuuteen ja ihmiset sen energioihin. Täten impulssikuvan nimittäjä on *energia*, samassa mielessä kuin toimintakuvassa teon voima ja affektikuvassa vallan ominaisuus. Juurimaailma on juuri sitä, mikä “möyrii jokaisen miljööön syvyyksissä”.³⁰ Naturalismin myötä myös *aika* tekee hyvin keskeisen “sisääntulon” elokuvalliseen liikekuvaan, joka siis alkaa muuttua aikakuvan määrittävän elokuvamuodon suuntaan juuri naturalismin kautta.³¹

Lord-tietokonepelissä hahmot näkyvät kuvaruudulla lähes suoraan ylhäältä. Etenkin strategia- mutta myös seikkailupeleissä juuri tällainen “pelaajan näkökulma” on varsin tyypillinen. Ylhäältä alaspäin ja ikään kuin etäisyyden päästä suuntautuva “karttakatse” asemoi pelaajalle kaikkinäkevän kosmisen silmän, joka kirjaimellisesti on kaiken näkyvän yläpuolella. “Alhaalla” näkyvien hahmojen koon huomioon ottaen voidaan arvioida, että *Lordin* hahmot ovat noin aarin kokoisen, ruudulla näkyvän



Karttakatse asemoi pelaajalle kosmisen silmän (kuva: Lord).

alueen keskellä. Pelaaja voi liikutella tätä aluetta hahmoineen nuolinäppäinten (tai hiiren) avulla neljään pääilmansuuntaan. Tällainen, vain suoria linjoja pitkin etenevä liike on niin ikään näille pelimuodoille tunnusomainen piirre; siinä tavallaan olioistuu uudelleen naturalistisen kirjallisuuden kuva luonnonmaisemia halkovista suorista, teknologisista viivoista kuten sähkö- ja puhelinlinjat sekä rautatiet.³²

Peli perustuu ”Tehtävälle”; pelihahmojen (Frodon ja kumppaneiden eli ”pakan”) tehtävänä on kuljettaa Sauronin havittelema Sormus Tuomiovuoren tuliseen pätsiin; siellä se tuhoutuu samassa tuleessa, jossa se on syntynytkin. Sormuksen tuhoaminen estää Sauronia saavuttamasta maanpäällistä pahan ylivaltaa. Peli siis etenee pelaajan liikutellessa pakkaa ympäri pelialuetta. Väilyöntinäppäimellä kuvaruutuun ilmestyy käyttöliittymä (*interface* = ”sisäiskasvot”), jonka avulla pelaaja saa pakan kommunikoimaan muiden, pakkaan kuulumattomien hahmojen kanssa. Samalla tavalla pelaaja voi saada pakan myös puhumaan, taistelemaan, käyttämään tavaroita, hankkimaan niitä jne. Käyttöliittymä näyttää lähikuvan siitä pakan henkilöahmosta, jonka pelaaja haluaa toimivan. Lähikuvan lisäksi se näyttää pylväsdiagrammin, joka osoittaa hahmon elinvoiman eli energian määrän. Tätä voimaa voidaan pitää hahmon *conatuksena*, kyynä tai voimana, jolla hahmo eksistoi.³³ Pelin hahmoilla on erilaiset määrät voimaa; Gandalfin *conatus* on 75, Frodon 16. Näin ollen Gandalfilla on yli 4,5 kertaa suurempi kyky säilyä hengissä koettelemuksista kuin Frodolla. Elinvoimaa saa lisää syömällä, juomalla, nukkumalla ja lääkitsemällä itseään. Elämä vähenee taistelussa, jos vastustaja onnistuu osumaan hahmoon.

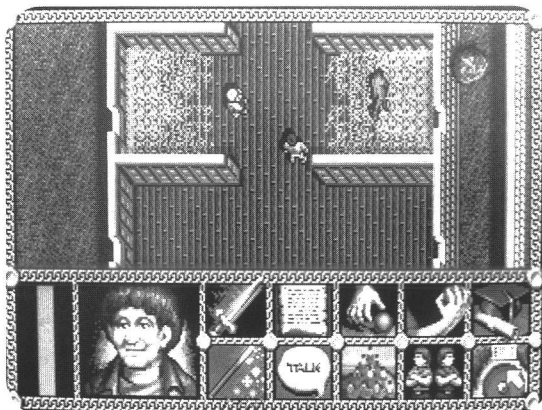
Juurimaailma rakentuu fragmenteista, muotoutumattomasta aineesta; sitä halkovat ei-formaaliset

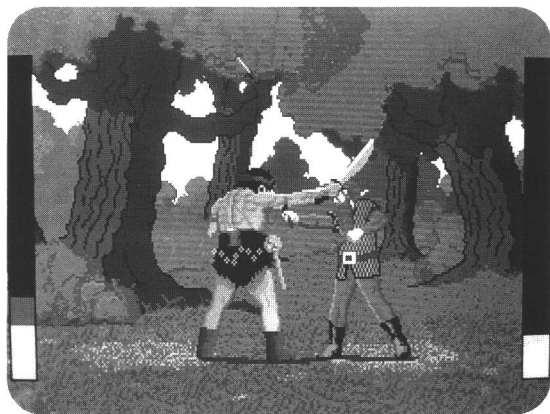
funktiot, jotka eivät ole funktionaalisessa suhteessa subjekteihin. Näitä olioita ovat puut, rauniot, mäet sekä muut juurimaailman elementit, jotka ovat vain luodakseen kontekstin. Juuri tällä tavalla Lordin maailma on fragmentaarinen: voit tutkia siitä vain osan kerrallaan.³⁴ Toisaalta luolat, talot ja kaupungit ovat funktionaalisessa suhteessa pelin hahmoihin ja tapahtumiin. Pelin juurimaailmaa kansoittavat lukuisat oliot, joiden elämellisyys tulee esiin siinä, että ne pyrkivät toteuttamaan vain omaa impulssiaan: sudet tyydyttävät nälkänsä ja noidat tuhoamisen impulssia. Tätä ihmis-eläinten kansoittamaa juurimaailmaa hallitsee Empedokleen laki, joka antaa sille konsistenssin.³⁵

Lordin kaltaiset tietokonepelit perustuvat väkivaltaisen toiminnan (tuhoa tai tule tuhotuksi) toistoon. Impulssipelien naturalistinen väkivalta kuitenkin eroaa *toiminnallisesta* väkivallasta, jota on esimerkiksi nyrkkeily- tai karatepelien (eli toimintapelien) väkivalta. Elokuvallisessa yhteydessä (esimerkkinään amerikkalainen toimintaelokuva) Deleuze on kuvannut väkivallan esityksen suhdetta eri kuvatyyppeihin seuraavasti: ”Toimintakuva tuhkauttaa impulssikuvan, joka on kaikessa brutaalisuudessaan, rajallisuudessaan ja realismin puutteessaan ikään kuin liian säädytön.”³⁶ Naturalistinen väkivalta on aina jo toiminnassa ennen kuin siitä tulee näkyvää. Se on ”piilevää” eikä sitä välttämättä esitetäkään suorana toimintana. *Lordissa* kuvaruudulla näkyvä väkivallan (re)presentaatio on staattista: siitä ei koskaan tule suoraa, kuten esimerkiksi *Prince*-pelissä.

Juurimaailma on olemassa vain sikäli kuin sillä on *rajat*. Kuitenkin rajat ovat liian ahtaita sille, mitä ne rajoittavat. Sisältö pyrkii kaiken aikaa ja monin eri tavoin pursuamaan yli. Juurimaailma on olemassa ainoastaan todellisen miljöön syvyyksissä ja tästä johtuen siinä ilmenee todellisen miljöön julmuus ja väkivalta. *Lordissa* tämä väkivaltainen juurimaailma on ”koko pelin” käsite ja johdemaailmat ovat se osa pelistä, jossa hahmot kulloinkin (ja samalla jatkuvasti) ovat ja toimivat (yleiskuva ylhäältä). Hahmot kartuttavat tietojaan, taitojaan ja kapineitaan aina johdemaailmassa: ”Juurimaailma ei aseta Luontoa vastakohtaksi sille, mikä on inhimillistä: se ei noteeraa tätä distinktiota, joka toimikin vain johdemaailmoissa. [–] Juurimaailma kietoutuu yhtä lailla futurismiin kuin arkaismiinkin.”³⁷

Käyttöliittymän avulla pelaaja saa pakan kommunikoimaan muiden kanssa (kuva: Lord).





Impulssipelien väkivalta eroaa toiminnallisesta väkivallasta. Lordissa väkivallan representaatio on staattista, ei suoraa (vasemmalla The Two Towers ja oikealla Riders of Rohan).

Kuvaruudulla näkyvä miljöö on osa juurimaailmaa: tämä on johdettu miljöö eli kulloinenkin johdemaailma. Samalla tavalla kuin johdemaailman tila on juurimaailman tila, johdetun maailman ajallisuus on ainakin osaksi myös juurimaailman ajallisuutta. Tämä johtuu siitä, että juurimaailma on laajempi kokonaisuus, jonka osa johdemaailma on. Teot tai käyttäytymismuodot, ihmiset ja objektit, ovat välttämättä johdemaailmassa ja kehittyvät siellä.³⁸ Toisaalta impulssit ja fragmentit kansoittavat juurimaailman. Yhteys juuri- ja johdemaailmojen välille syntyy siitä, että johdemaailma (pelialue) liikkuu juurimaailmassa sekä ajassa että tilassa, samanaikaisesti ikään kuin sekä sen “sisällä” että sen “päällä”. Teot ja hahmot ovat välttämättä johdemaailmassa, koska kuvarajauksen ulkopuolelle ei milloinkaan nähdä.

Oireet ja fetissit ovat naturalistisen teoksen kaksi tunnusmerkkiä. Oireet ovat impulssien läsnäoloa ja fetissit edustavat juurimaailman fragmentteja johdemaailmoissa. Näihin molempiin käsitteisiin liittyy “välimatka”.³⁹ Tämä välimatka ei ole etäisyys siinä mielessä kuin esimerkiksi Seppo Rätty on yli 80 metrin päässä keihäästään suorituksensa jälkeen. Välimatka ei ole myöskään ajallinen. Fragmentti ei ole menneisyydessä suhteessa fetissiin, eikä oire tulevaisuudessa suhteessa impulssiin. Ne eksistivät samassa ajassa ja tilassa. Välimatka on jokin raja, joka erottaa ne toisistaan pysyvästi. Tämä raja on juurimaailman ja johdemaailmojen häilyvä raja-alue.⁴⁰

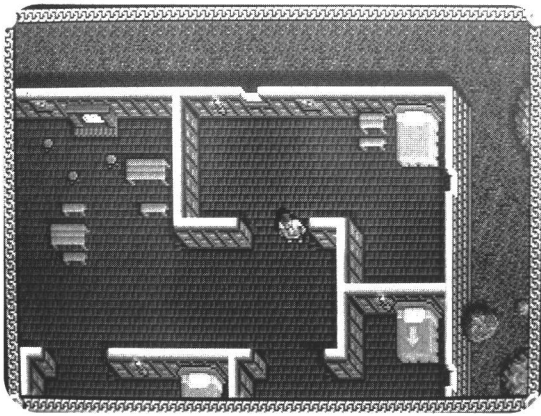
Teoksen naturalistinen laatu syntyy tavasta yhdistää johdemaailma juurimaailmaan, joka on johdemaailmojen yhteinen nimittäjä. Juurimaailma ei ole riippumaton tai irrallinen johdemaailmasta, vaan päinvastoin se konstituoitui johdemaailman niin, että juurimaailman tietyt luonteenpiirteet ovat joh-

demaailmassa vallalla. Lordissa juurimaailma ja johdemaailma ovat yhteydessä toisiinsa juuri sen rajan tai “välimatkan” välityksellä, joka ne erottaa. Tämän rajan toisella puolella ei ole jotakin “muuta”. Raja on tavallaan pelihahmojen havaintohorisontin kantama. Kuitenkin raja eristää johdemaailman juuresta, jolle se on immanentti. Maailmojen välinen yhteys on saumaton. Juurimaailmassa on johdemaailman loppu ja alku, se kuljettaa johdemaailmaa sisällään ja tekee siitä samalla suljetun maailman. Nämä rajat, jotka sulkevat ja määrittävät johdemaailman, ovat epämääräisiä ja häilyviä. Raja on “ja”-raja eikä “tai”-raja, erottaessaan se yhdistää.

Oli aika sitten entrooppista tai toistavaa niin sen lähde on aina juurimaailmassa.⁴¹ Deleuzen mielestä elokuvallinen naturalismi melkein tavoittaa puhtaan aikakuvan, mutta sen keinoin sitä ei voida saavuttaa ajan ollessa välttämättä alisteinen naturalistisille koordinaateille. Naturalistinen aika on riippuvainen impulssista ja se voi tavoittaa ainoastaan ajan negatiivisen puolen: entrooppinen esitystapa ajan kulumisen ja toistava ajan kehämäisyyden.⁴²

Impulssit-käyttäytymismuodot

Impulssit ovat raakoja ja alkukantaisia siinä mielessä että ne viittaavat juurimaailmaan. Ne voivat saada monimutkaisia muotoja ilmetessään oireina johdemaailmassa. Usein impulssit ovat suhteellisen yksinkertaisia, kuten nälkä — liittyyipä se sitten ravintoon tai seksiin. Kuitenkin ne ovat erottamattomia perversseistä teoista (oireista) kuten kannibalismi, nekrofilia ja sadomasokismi, joita impulssit tuottavat ja animoivat. Naturalistisen teoksen johdetussa maailmassa nälkä voi ilmetä esimerkiksi kannibalismina tai seksuaalisuus nekrofiliana.



Lordissa koko pelin perus-impulssi on tahto viedä sormus pätsiin eli pelastaa maailma pahalta. Tämä impulssi esiintyy johdemaailmassa oireena, joka on väkivaltaa. Väkivaltaisuus syntyy, koska projektia vastustetaan Pahan eli Sauronin taholta. *Lordissa* hahmot käyttäytyvät väkivaltaisesti. Tehtävä-impulssi, joka hallitsee koko peliä, on tuhoavaa käytöstä johdetussa maailmassa. Itse asiassa Tehtävä jää toisarvoiseksi. Pelin kuluessa tärkeää on vain tutkia maailmaa, eli siirtää omaa havaintohorisonttia juurimaailmassa. Tehtävä (sormuksen kuljettaminen Tuomiovuorelle) voidaan nähtävästi toteuttaa vain etsimällä kaikki yhteydet juurimaailmaan johdetun maailman sisällä. Tehtävä-impulssi pirstoutuu moniksi eri tavoiksi käyttäytyä tai toimia johdemaailmassa. Pelin maailmassa lähes kaikki toimet liittyvät jollakin tavalla väkivaltaan. Pelin hahmo voi menetellä usealla eri tavalla. Jokaisella hahmolla on maksimissaan kymmenkunta taitoa. Näitä ovat mm. havaitseminen, kiipeäminen, tiirikointi, eri aseiden käsittelytaidot, lukeminen, kansantarujen hallitseminen jne. Jokaisella hahmolla voi olla myös tietty määrä esineitä, jotka se on saanut, ostanut tai ryöstänyt. Taitojen puitteissa näitä tavaroita voi hyödyntää. Jos hahmolla on taito *swords* sekä lisäksi miekka, hänen kykynsä tappaa kasvaa rajusti.

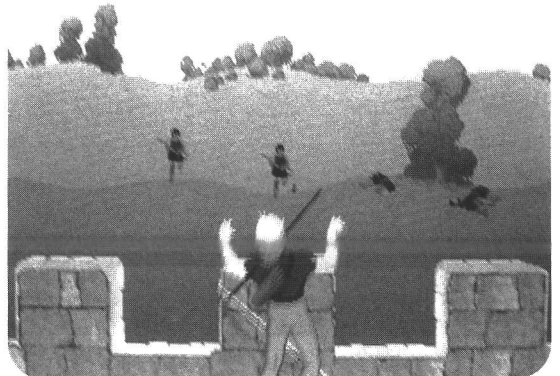
Impulssin objekti on fragmentti, joka kuuluu yhtä aikaa sekä juuri- että johdemaailmaan. Se on revitty juurimaailman todellisista objekteista. Impulssin objekti on aina "osittainen objekti" (fragmentti), joka johdemaailmassa esiintyessään on fetissi.⁴³ Impulssi repii ja hajottaa. Tästä seuraa, että perversio ei ole impulssin poikkeama vaan seuraus, siis normaalia toimintaa johdemaailmassa.

"Kuoltuasi" voit aina aloittaa pelin uudestaan
(kuva: Riders of Rohan).

Lordin perus-impulssi on tahto pelastaa maailma
(kuva: Lord).

Hallitseva "tehtäväimpulssi" pirstoutuu moniksi eri impulsseiksi, jotka esiintyvät oireina (syöminen, puhuminen, jne.) johdetussa maailmassa. *Lordissa* hallitsevan impulssin objekti on Frodon ryhmä taitoinen ja kapineineen. Tässä kytkennässä impulssin pirstaleet näyttäytyvät. Ryhmä on tyypillinen koostumustaan, muotoaan ja energiaansa muuttava pakka: se on osittainen (ei täydellinen), se muuttuu, kehittyä, välillä paranee ja välillä taas huononee.

Impulssi pyrkii ottamaan haltuunsa kaiken, ei viekkauksella, vaan väkivalloin — samalla, kun se yrittää siirtyä miljööstä toiseen. Peli onkin lähes jatkuvaa siirtymistä ja liikkumista, tutkimista, miljöön penkomista ja tyhjentämistä. Pelin edetessä impulssin voima, Frodon ryhmän (pakan) kautta, valitsee fragmenttinsa annetusta miljööstä ja kuitenkin se ei valitse. Itse asiassa se ottaa valitsematta kaiken, mitä miljöössä on tai mitä se sieltä voi löytää. Tässä on myös syy siirtymiseen aina eteenpäin: kenties tuonnempana odottaa täyttymys. Impulssi on siis tyydytettävä ja sen pitääkin olla tyhjentävä: ei riitä, että impulssi tyytyy siihen, mitä miljöö tarjoaa. Impulssi on pohjimmiltaan halu muuttaa ympäristöä, etsiä uusia pa(i)kkoja, tutkia, nauttia siitä mitä ympäristö tarjoaa, oli ympäristö kuinka vastenmielinen ja iljettävä tahansa. Käveleminen, taistelemineen, puhuminen, nukkuminen, syöminen, oluen juominen, taikominen jne. ovat niitä käyttäytymismuotoja, joilla pelin impulssi tyydytetään. Pelaajan on toimittava niin, että pakka kehittyä mahdollisimman taitavaksi ja vahvaksi. Se saa pelin kuluessa haltuunsa taitoja ja esineitä, jotka lisäävät sen kykyä toimia ja tuhota. Vasta kun pakka lopulta on saavuttanut maksimaalisen kyvyn tuhoamisen taidossa, on sillä mahdollisuus toteuttaa tehtävä.



Toiston teema on *Lordissa* voimakas. Peli on rakennettu siten, että pelaajan on yritettävä jonkin tietyn esteen ylittämistä moneen kertaan eri tavoilla, käyttäen hyväkseen pakan kaikkia mahdollisuuksia. Tietokonepeleihin yleensä, kuten *Lordiinkin*, kuuluu valinnan tai uudestaan aloittamisen eli virheen korjaamisen mahdollisuus, *save game* -apparaatti. Se on valinta, jonka voi tehdä aina uudestaan. *Valinta* tai *uudelleenaloittaminen* on kirjaimellisesti sidoksissa muistiin, säilömiseen.

Lordissa sekä Hyvä että Paha ovat molemmat väkivallan sisällä. Juurimaailman Impulssi (Pahan voittaminen suorittamalla tehtävä) onkin johdemaailmassa pelkkää väkivaltaa. Hyvän ja Pahan kategoriat ovat merkityksettömiä väkivallan määrittäessä käyttäytymistä johdemaailmassa. Empedokleen maailmassa rakkauden määrän ollessa valitseva, maailma homogenisoituu. Vihan ja rakkauden poolit ovat löydettävissä juurimaailmasta. Siellä ovat absoluuttinen Hyvä (Ei-yksilöity Hyvyys) ja Paha. Näiden välinen taistelu määrittää sitä, onko juurimaailma homogenisoituva vai moninaistuva. Nämä kategoriat eivät kuulu johdemaailmaan, johon ne kuitenkin vaikuttavat.

Väkivaltainen käyttäytyminen on pelissä etene-
misen edellytys.⁴⁴ Pakka etenee nuuskien maata kuin tryffelisika, joka työntää kärsänsä juurakoihin etsien sen kätkeviä rihmastollisia herkkuja. Myös pelin pakka koettaa penkoa esiin juurimaailmasta kaiken minkä se voi. Näin johdettu maailma homogenisoituu yhteneväksi juurimaailman kanssa.⁴⁵ Kun tuhoamisen potentiaali on mahdollisimman suuri, tehtävä voidaan suorittaa loppuun ja tällöin Hyvä voittaa. Empedokleen periaatetta seuraten Hyvän (Rakkauden) vallitessa kosmos on mahdollisimman homogeeninen. Tästä seuraa, että mitä suurempi on maailmassa vallitseva rakkauden määrä, sitä suurempi on myös kyky tuhoamiseen ja murhaamiseen. Kun maailma on mahdollisimman homogeeninen, on Rakkauden määrä suurimmillaan, mutta samalla kyky tappaa on maksimissaan.

Aion-Kronos

Aika voidaan käsittää monella eri tavalla. Se voi olla Ikuisuuden aikaa (Aion) tai Nykyhetken aikaa (Kronos). Jälkimmäisessä vain nykyhetki siis on koetuna olemassa. Mennyt ja tuleva ovat nykyisyyden suhteellisia ulottuvuuksia. Kronoksen nyt-hetki on suhteellisten nykyisyyksien keräytymä tai massa; ajallinen "piste", josta katsotaan eteen- tai taaksepäin nykyhetken perspektiivistä, joko jo mennyttä tai vielä tulematonta.

Kronoksen aika on aineellista tai "ruumiillista". Kokonaisuuden, Jumalan tai substanssin nykyhetki on aineellisten syiden yhteys itsessään, kausaliteetti. Kronos mittaa sen kosmisen periodin aikaa, jolloin kaikki tapahtuu yhtä aikaa, eli juuri tässä ajassa, nyt. Tästä johtuen nykyhetki on aina rajattu. "Kausaliteetti rajoittaa nykyisyyttä olemalla kappaleiden toiminnan mitta tai raja silloinkin kun kyseessä on suurin kaikista kappaleista tai kaikkien syiden ykseys eli Kosmos itsessään."⁴⁶

Nykyhetki voi olla ääretön (*infinite*) olematta rajaton tai loputon (*unlimited*). Tällainen aika on kehämäistä. Suhteelliseen liikkeeseen, jonka avulla jokainen nykyhetki viittaa itseään suurempaan nykyhetkeen, täytyy lisätä absoluuttinen liike, joka on suurimman nykyhetken veroinen. Tämä liike sykkii kosmisten periodien leikissä absorboidakseen ja palauttaakseen suhteelliset nykyhetket, joita se ympäröi.

Kronos on kausaliteetin säätelemä valtavien nykyhetkien toisiaan seuraava liike. Deleuze kysyy, eikö jossakin ole olemassa jotakin, jota nykyhetki ei tavoita, joka ei kuulu kausaliteetin piiriin? Onko tämä jokin lokaalista, vai leviääkö se kenties koko universumiin, jossa se sabotoi Kronosta?⁴⁷ Jos voidaan ajatella, että on olemassa jotakin, joka ei kuulu kausaliteetin piiriin, niin tuleminen deleuzelaisessa merkityksessä on mahdollista: todellinen muutos voi tapahtua. Kosmisen järjestyksen ei tarvitse kiertokulussaan palata *samaan* atomiseen kombinaatioon (molariteetti), vaan todellista (molekulaarista) uutta voi syntyä.

Kronos käsitettynä Absoluutiksi on siis huono Kronos, joka on vastakkainen hyvän Kronoksen *elävälle* (lue: tulevalle, *becoming*) nykyhetkelle. Platonin mukaan nykyhetken vierellä oleminen on tulemiselle mahdotonta. Toisaalta Platonin mukaan "olla nykyhetkessä" tarkoittaa "olla", eikä se voi tarkoittaa tulemistä. Oleminen ei siis voi olla tulemistä. Deleuzen mukaan molemmat mahdollisuudet ovat kuitenkin tosia. Ajalla (Kronoksella) on vain nykyhetki, jolla se voi ilmaista nykyhetken sisäistä kumoutumista ajassa. Havaittu on aina jo olleen havaitsemista. Nykyhetken sisäinen tuhoutuminen johtuu siitä, että maailma on tulemisen tilassa. Kronos on pakotettu ilmaisemaan tuleva ja mennyt nykyhetkessä nykyhetken keinoin, sillä vain niitä se ymmärtää. Kronos (Absoluuttina) on siis "hiritävä nykyhetki", joka vastustaa hyvän nykyisyyden (Tulemisen) valtaa.

Aion-käsityksen mukaan vain tulevaisuus ja menneisyys ovat ajan sisältö. Sen sijaan, että olisi nykyhetki, joka sisältää menneet ja tulevat, on ole-

massa tulevaisuus ja menneisyys, jotka jakavat (tihentävät) nykyhetken joka hetki äärettömän pieniin osiin sekä menneeseen että tulevaan, molempiin suuntiin yhtä aikaa. Aion on hetki ilman "paksuutta" ja ulottuvuutta, joka jakaa jokaisen nykyhetken menneeseen ja tulevaan. Kronos on valtava paksu nykyhetkien kerrostuma, joka välissä ollen suhteuttaa sekä menneen että tulevan toisiinsa.

Kronos ilmaisee kappaleiden (ja niiden laatujen) toimintaa ja luomista eli tulemista. Aion on ruumiittomien (*incorporeal*) tapahtumien ja attribuuttien, jotka eivät ole samoja kuin laadut (laadut ovat maailmassa), keskus. Aion on juurimaailman ja Kronos johdemaailmojen aikaa. Kronos on rajoitettu ja ääretön, Aion on rajaton sillä tavalla kuin mennyt ja tuleva ovat rajattomia; samalla se on äärellinen kuten hetki. Kronosta ei voida erottaa kehämäisyydestä, Aion levittäytyy suorana viivana rajattomana kumpaankin suuntaan.

Lord on kehämäinen alkuperäisessä stoalaisessa merkityksessä: ikuinen paluu on todellakin paluuta juuri samaan "krooniseen absoluuttiin". Kun olet kerran pelannut pelin loppuun, ei ole mitään mieltä pelata sitä uudestaan, koska se on täysin samankaltainen. Uudestaan pelaamisesta ei ole mitään muuta iloa kuin saman opitun "sensoris-motorisen" tavan toistamisesta syntyvä "kyseenalainen" riemu. Tämä peli eroaa esimerkiksi korttipelistä, jossa pakka sekottuu aina uudelleen ja uudelleen. Vaikka korttipelit ovat kehämäisiä, ne eivät ole entrooppisia. Tämä tarkoittaa sitä, että ne eivät ole "kerranpelattavia" kuten *Lord*. Pelituotanto itsessään on täysin tietoinen tällaisesta pelin "tyhjenemisestä". Pelaajaa ei pyritäkään ohjaamaan saman pelin ääreen yhä uudelleen ja uudelleen *loputtomasti*, vaan *uusien* pelien ääreen, esim. tässä tapauksessa *Lordin* jatko-osia pelaamaan.



Tietokonepelien "*The End*" on harvoin ehdoton loppu (kuva: Lord).

YHTEENVETO

Impulssipeliä määrittävät neljä koordinaattia ovat suhteessa toisiinsa seuraavasti:

1) *Juurimaailma* on koko se alue pelin "kartalla", johon Frodolla kumppaneineen on yhteys. Tämä juurimaailma on osa "Sormusten Herra" -mytologiaa, joka on jossakin mielessä perustavaa laatua oleva maailma. Lisäksi maailma tässä muodossaan on todella "juuressa", sillä sehän koostuu pelkästä digitaalis-matemaattisesta informaatiosta, joka on taltioitu levykkeille ja kovalevyille.

2) *Johdemaailma* on pelaajalle (Sinulle) näkyvä maailma, jonka sisällä hahmot ovat. Tämä edellyttää maailman siirtämistä kirjaimellisesta "juuresta" tietokoneen käyttömuistiin ja edelleen näyttölle. Tämä johdettu maailma on yhteydessä juurimaailmaan kahdella tavalla. Johdettu maailma on osa juurimaailmaa. Johdetun maailman rajojen ulkopuolella on juurimaailma joka puolella, niin ylhäällä kuin alhaallakin. Nämä rajat ovat jatkuvasti muuttuvia ja häilyviä. Toiseksi johdettu maailma liikkuu juurimaailmassa. Hahmot ovat "vankeina" alueensa sisällä. Näkyvä alue on eräänlainen horisontti hahmoille, sen takana on jotakin, joka täytyy käydä tutkimassa, mutta jota ei voi havaita menemättä sen luokse. Hahmot eivät myöskään voi päästä oman havaintohorisonttinsa ulkopuolelle. Hahmot ovat myös sen vankeja.

3) *Impulssit* ovat juurimaailmassa. Tästä johtuen ne esiintyvät myös johdetussa maailmassa. Juurimaailmassa oleva nälän impulssi saattaa esiintyä johdetussa maailmassa kannibalismina. *Lordissa* on yksi suuri impulssi: tahto pelastaa maailma Sauronin pahuudelta. Johdetussa maailmassa eli hahmojen toimissa tämä impulssi esiintyy pirstoutuneena ...

4) ... moneksi eri *käyttäytymismuodoksi*. Jotta impulssi toteutuisi, on hahmojen kehitettävä itseään, ravittava itseään, opittava tuhoamaan, sanalla sanoen *pakkauduttava*. Näin periaatteessa hyvää tarkoittava impulssi (maailman pelastaminen pahuudelta) ilmenee johdetussa maailmassa käyttäytymismuotona, joka perustuu jatkuvaan väkivaltaan. Tämä väkivalta ei kuitenkaan ole toiminnallista, vaan naturalistista: sen energiana on tahto säilyä "hengissä" pelin loppuun saakka.

Lord itsessään ei siis tavoita tulemista, se jää kehämäiseksi ja lisäksi kehämäisyyteen yhdistyy entropia. Sen sijaan peli kurkottaa kohti tulemista samalla kun se viittaa rajojensa yli pelisarjan seuraaviin peleihin. Tämä uudelle populaarikulttuurille niin tunnusomainen piirre käy ilmi yhtä hyvin niin elokuvien sarjallistumisena (*Alien* 1,2,3; *Batman* 1,2; *Robocop* 1,2; *Terminator* 1,2, jne.) ja tietoko-

nepelien sarjallistumisena kuin elokuvaan suoraan liittyvinä tietokonepeleinäkin (*Robocop* 1,2,3, *Indiana Jones* 1,2, *Terminator* 1,2, jopa *Yksin kotona* 1,2). Edes kuluttuksesta, puhumattakaan tuotannosta, kyse ei ole kierrätyksestä, vaan saman, jo monta kertaa tutuksi tulleen aineksen rakentelusta "uusiin" kuoriin - ikään kuin koko kulttuurinen muoto olisi pysähtynyt päättymättömän itsetyydytyksen tilaan.

Viitteet:

¹ Kyseinen peli perustuu Tolkienin (1892-1973) *Taru sormusten herrasta*-trilogian (alk. julk. 1954-56) ensimmäiseen osaan "The Fellowship of the Ring". Pelin jatko-osat "The Two Towers" (julk. 1992) ja "The Return of the King" (joka ei ole vielä ilmestynyt) vastaavasti perustuvat trilogian myöhempiin osiin.

² Näistä tyypeistä elokuvan yhteydessä ks. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986: 56-70.

³ Tietokone- ja videopelien sukupuolisesta sidoksesta lisää ks. Gillian Skirrow, "Hellivision" teoksessa Colin MacCabe (ed.) *High Theory/Low Culture; Analysing Popular Television and Film*. Manchester: Manchester U.P. 1986; Leslie Haddon, "Explaining ICT consumption; The case of the home computer" teoksessa Roger Silverstone & Eric Hirsch (eds.), *Consuming Technologies; Media and Information in Domestic Spaces*. London & New York: Routledge 1992; David Morley, *Television Audiences and Cultural Studies*. London & New York: Routledge 1992 (erik. luku 11: "Private worlds and gendered technologies", 221-248).

⁴ CD-ROM on tietokonepelien maailmassa tällä hetkellä avainsana ainakin siinä mielessä, että juuri sen "välityksellä" pelien viihteellinen maailma, interaktiivisen videotaiteen taidemaailma ja tiedonsiirron, -hankinnan sekä -käsittelyn opetuksellinen maailma yhdyntyvät käsitteeksi *multimedia*.

⁵ Ks. luku 8 ("From affect to action, The Impulse-Image") teoksessa Deleuze 1986, 123-140.

⁶ Sama, xiv. Näillä vertauskohdilla Deleuze kuvailee Peircen merkkiteorian luonnetta, mutta yhtä hyvin kuvaus soveltuu myös Deleuzen oman taksonomisen elokuva-ajattelun luonnehdinaksi.

⁷ Raymond Williams, *Keywords*. A vocabulary of culture and society. London: Fontana paperbacks 1983, 216-218 (alk. 1976). Luonto-käsitteen merkitysyhteyksistä lisää ks. Tuuja Lyytinen, "Luonnon kohtaaminen; mitä luonnon käsite pitää sisällään?" *Kulttuuritutkimus* 10 (1993):1, 3-10.

⁸ Mark Seltzer, *Bodies and Machines*. London: Routledge 1992, 19.

⁹ Titus Lucretius Carus, *Maailmankaikeudesta*. Suomentanut sekä johdannon ja selitykset kirjoittanut Paavo Numminen. Porvoo & Helsinki: Wsoy 1965.

¹⁰ Gilles Deleuze, "Lucretius and the simulacrum" teoksessa G. Deleuze, *The Logic of Sense*. Translated by Mark Lester with Charles Stivale. New York: Columbia U.P. 1990: 266 (alk. 1969).

¹¹ Luonnollisilla olioilla tarkoitetaan luonnossa olevia asioita. Esimerkiksi kappaleet, käsitteet ja mielikuvituksen tuotteet (mm. Eukleideen geometria) kuuluvat tähän kategoriaan.

¹² Deleuze 1990, 266.

¹³ Sama, 267.

¹⁴ Platonin käsitys simulacrasta liittyy platonistisen kosmoksen rakenteeseen (Platon, *Valtio*. Suomentanut Marja Itkonen-Kaila.

Helsinki: Otava 1981:248). Oleva jakautuu kosmoksen eri tasoihin ja niitä vastaaviin sielun toimintoihin. Kosmoksen hierarkiassa erotetaan järjellä tavoitettava alue aistittavasta alueesta ja sielun toimintojen hierarkiassa vastaavasti tieto (episteme) luulosta (doks). Järjellä tavoitettava alue jakautuu ideoihin, jotka ymmärretään (mieli)kuvien avulla. Näiden yläpuolella ovat ideat, jotka ymmärretään ilman (mieli)kuvia. Tosioleva on näiden ideoiden yläpuolella. Aistittava alue (ekstensio) edustaa maailmamme konkreettisia aspekteja. Ekstensiota koskeva sielun toiminto (intensio) on uskominen. Maailmamme oliot - esimerkiksi tietokoneet, karpäset ja korttipakat - ovat todellisen alapuolella, kopioita tosiolevista ideoista, simulacraa. Näiden alapuolella kosmoksen hierarkiassa on arvottomista arvottomin, fantasma, kopion kuvajainen. Fantasmaa koskeva sielun toiminto on arvelua ja luuloa.

¹⁵ Deleuze 1990, 277.

¹⁶ Lucretius 1965, 216.

¹⁷ Deleuze 1990, 278.

¹⁸ Sama, 2.

¹⁹ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, Vol. 2*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press 1987 (alk. 1980), 232-309.

²⁰ Sama, 237.

²¹ Sama, 242.

²² Sama, 254.

²³ Sama, 257.

²⁴ Arthur Kroker, *The Possessed Individual. Technology and the French Postmodern*. New York: St. Martin's Press 1992, 113-126.

²⁵ Sama, 116-117.

²⁶ Vrt. Roland Barthesin kommentaaria artikkelissa "Reading Brillat-Savarin" koskien kahvia ja sen "aineellisuutta": "Siinä pikku konfliktissa, joka vastakohtaistaa jauhetun ja murskatun [kahvinpavun] heijastuu nykyajassa enemmän kuin koskaan ennen toimiva, teknologista ihmisyttä koskeva suuri myytti: siinä näkyy työkalun erinomaisuus (vastakohtana koneelle), se miten käsitehty edeltää teollista eli lyhyesti, Luonnolliseen kohdistuva nostalgia" (teoksessa Marshall Blonsky (ed.), *On Signs*. Baltimore: The Johns Hopkins U.P. 1985, 64-65).

²⁷ Tällaisesta tulkinnasta enemmän ks. Brian Massumi, *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia. Deviations from Deleuze and Guattari*. Cambridge, Mass.: The MIT Press 1992 (erik. luku "Monstrosity", 93-141).

²⁸ Gilles Deleuze, *Bergsonism*. Translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books 1988 (alk. 1966), 85.

²⁹ Deleuze 1986, 125.

³⁰ Sama.

³¹ Sama, 126. Elokuvan nimekkäimmistä naturalisteista Buñuelille aika on taantumun (regressio) "toisteisuutta", kun taas von Stroheimille taantuma on "kulumista" (entropiaa).

³² Seltzer 1992, 20.

³³ Spinozan mukaan conatus on olion elinvoima. *Etiikka* -teoksen kolmannen luvun propositiot VI, VII ja VIII ovat seuraavanlaiset: "Jokainen olio [-] pyrkii säilyttämään olemassaoloaan (VI); Pyrkimys (conatus), jolla olio pyrkii säilyttämään olemassaoloaan, ei ole mitään muuta kuin tuon olion todellinen luonto (VII); Pyrkimys, jolla olio pyrkii säilyttämään olemassaoloaan, ei ole ajallisesti rajoitettu, vaan rajoittamaton." Ks. *Spinoza's Ethics*. Ed. by G.H.R. Parkinson; Translated by A. Boyle. London 1989, 91; ks. myös Paul Wienpahl, *The Radical Spinoza*. New York:

New York U.P. 1979, 212-215.

³⁴ Deleuzen Lucretius -artikkelin mukaan (Deleuze 1990) samantyyppiset atomit muodostavat suuria keräytyimiä. Näistä mainitut neljä elementtiä koostuvat. Samat säännöt sopivat myös *Lordin* maailmaan.

³⁵ Empedokles oli kreikkalainen luonnonfilosofi. Hän kuoli 444 eKr hyppäämällä tulivuoren kraateriin "näyttääkseen muille". Hänen ajattelunsa sai vaikutteita Parmenidekselta ja pythagoralaisilta. Parmenides opetti, että tyhjästä ei voi syntyä mitään. Tästä seuraa, että mitään ei voi myöskään hävitä. Näin ollen muutos on mahdoton. Empedokles ei kuitenkaan nähnyt mitään ristiriitaa *ex nihilo nihil* -periaatteen ja muutoksen välillä. Empedokles opetti, että kosmos rakentuu neljästä elementistä (maa, tuli, vesi ja ilma). Nämä neljä elementtiä ovat suhteessa toisiinsa kahden kosmisen voiman välityksellä. Voimat ovat Rakkaus ja Viha. Rakkauden voima vetää samanlaisia puoleensa ja tekee erilaisista samanlaisia. Tämä voima homogenisoi, se on entropiasta. Vihan voimalla on kyky erottaa ja hajottaa. Kosmoksen tilaa määrittää Rakkauden ja Vihan määrien suhde. Universumin eksistenssi oskilloi Yhteyden (Rakkaus) ja Moninaisuuden (Viha) välillä.

³⁶ Deleuze 1986, 134. Toimintaelokuvan perustyyppien asemasta "aitoa naturalismia" saattaisi löytää amerikkalaisen elokuvan *Juurinaistyyppistä* (originary woman), joita ovat esittäneet mm. Ava Gardner ja Jennifer Jones, tai joiden ympärille esim. King Vidorin 1940-luvun ja sen jälkeinen tuotanto punoutuu.

³⁷ Sama, 139.

³⁸ Oliot ovat johdetussa maailmassa siksi, että johdettu maailma on se, mikä ilmenee, näkyy teoksen (elokuva, peli) kokijalle. Oliota ei nähdä johdetun maailman ulkopuolella, ei ainakaan *Lordissa*.

³⁹ Jos oire tavoittaa sen mistä se on oire, se lakkaa olemasta oire; vastaavasti jos fetissi sulautuu siihen mitä se "korvaa", se lakkaa olemasta fetissi.

⁴⁰ Raja-alue on diffuusi siinä mielessä kuin stoalaisten "hetki" on kesto (*duration*). Chrysispos kirjoittaa asiasta näin: "se, minkä sanotaan olevan 'nyt', on osittain levinyt tulevaisuuteen ja osittain menneisyyteen." S. Sambursky, "The Stoic Views of Time". Milic Capek (ed.), *The Concepts of Space and Time*. Baltimore 1977, 162.

⁴¹ Deleuzen mukaan naturalismi voi olla entropiasta, jolloin johdemaailman voimat ja laadut homogenisoituvat siten, että johdettua maailmaa ei voida erottaa juuri maailmasta. Naturalismi voi olla myös toistavaa, kehämäistä. Entropian tilalla on samojen asioiden uusiutuminen.

⁴² Broderbundin toimintapeli "Prince of Persia" voi hieman valottaa tätä aspektia. Pelissä edetään tasolta toiselle. Pelin kokonaiskesto on yksi tunti (ajan kuluminen). "Kuoltuasi" voit kuitenkin aloittaa siltä tasolta, jolle olet jo päässyt. Tämä peli sisältää näin ollen sekä kulumisen että kehämäisyyden (paluun/toiston) aspektit.

⁴³ Tästä johtuu se, että naturalismi ei tavoita aikaa puhtaana kuvana. Aikaa ei voida (Bergsonin) mukaan ymmärtää keston osiksi, vaan se on jatkuva.

⁴⁴ Aina kun pelin hahmot kohtaavat muita entiteettejä, kuolema on läsnä. Pelissä kaikki tapahtuu suhteessa kuolemaan. Kohtaamisia on kolmenlaisia: 1) Saat rekrytoitua kaverin -> lisää tuhovoimaa, kykyä tappa 2) kohtaat monsterin -> heikompi kuolee. 3) saat tietoa siitä, minne kannattaa mennä -> missä on tapettavaa.

⁴⁵ *Lordissa* homogenisoituminen tapahtuu toiston avulla. *Elvyttävää* toistoa ei tavoiteta.

⁴⁶ Deleuze 1990, 163.

⁴⁷ Sama, 164.

Tapio Onnela

KUVAAN KIINNITTYVÄ VALTA

Valokuvaus tiedon ja kontrollin kentässä

Te, jotka tästä sisälle astutte, heittäkää toivo siitä, ettei teitä vast'edes tunnettaisi.¹

Valokuvauksen osuutta modernin yhteiskunnan muodostumisessa on Suomessa yleensä lähestytty hyvin "viattomista" lähtökohdista jättämällä valankäyttöön liittyvä problematiikka sivuun. Valokuvausta on aikaisemmin tutkittu lähinnä esteettisistä lähtökohdista unohtaen, että se on kuitenkin riippuvainen sitä hyödyntäneistä historiallisista instituutioista ja valtasuhteista. Tarkasteltaessa valokuvausta itsenäisenä, irrallisena ilmiönä rajataan näkökulma liian kapeaksi. Sitä on hedelmällisempää tarkastella vallan ja tiedon leikkauspisteistä käsin. Valokuvauksen käyttöönottoa erilaisissa instituutioissa voidaan käyttää kurkistusikkunana siihen ratkaisevaan hetkeen, jolloin uusi tieto ja valtasuhde syntyivät.

Poliittinen teknologia

Modernin yhteiskunnan alku noin 1750-1850 merkitsi ennen kaikkea monien niiden uusien sosiaalisten järjestyksien, tilojen ja tiedon alueiden muotoutumista, joille nykyinen yhteiskuntamme rakentuu.² Valokuvaus keksintönä oli tuon aikakauden ja sosiaalisen ympäristön tuote, se keksittiin ja otettiin käyttöön samalla, kun länsimainen teollinen yhteiskunta alkoi organisoiua.

Nousevan teollisuusyhteiskunnan ongelmat liittyivät väestömassojen koulutukseen, terveydenhoitoon ja kurinpitoon. Teollistumisen edellyttämät suuret väestökeskittymät kärjistyivät näitä ongelmia. Levottomuudet ja kapinat leimasivat Euroopan historiaa Ranskan vallankumouksesta Pariisin kommuuniin 1870-luvulle. Sen vuoksi taloudellisen nousun aikaansaamiseksi oli yhtä tärkeää hallita paitsi pääomien myös ihmisjoukkojen kasaantumista. Michel Foucault'n mukaan uusi poliittinen teknologia alkoi säädellä näitä väestökeskuksiin kerääntyneitä massoja. Kuri oli, ja on edelleenkin, se keskitetty tekninen keino, jonka avulla ruumiin voimaa rajoitettiin poliittisena ja maksimoitiin hyödyllisenä voimana. Foucault'n mielestä kurinpitomenetelmien kehitystä voidaan täysin verrata maanviljelyksen tai teollisen ja taloudellisen teknologian kehitykseen.³

Foucault kutsuu tuota kurinpitomenetelmää *ruumiin poliittiseksi teknologiaksi*, jossa ruumis tuli valankäytön ja hallintatoimen kohteeksi ja taloudelliseen hyväksikäyttöön. Ruumiin poliittinen teknologia koostuu tiedosta ja sen hallinnasta. Ruumiin hyödylliseksi voimaksi alistamisen ei tarvitse olla väkivaltaista, se voi olla myös tarkasti laskelmoitua, hienovaraista, teknisesti hallittua ja organisoitua.⁴

Valtajärjestelmän muotoutumiselle oli ominaista kurinpitokoneistojen laajeneminen 1600- ja 1700-luvuilta lähtien. Kurinpito siirtyi yhteiskunnan laita-

alueilta yleiseksi kaavaksi, jolloin erityistoimesta tai poikkeusmenettelystä tuli normaali käytäntö. Kurinpito muuttui vaarojen neutraloinnista positiivisten asioiden synnyttäjäksi. Esimerkiksi työpaikkakuri lisäsi tuottavuutta. Yhteiskunnan ja teollisuuden ihanteeksi tulivat koulutetut ja terveet kansalaiset, jotka työskentelivät kurinalaisesti ja tehokkaasti hygieenisissä oloissa.

Uudet esittämisen ja yhteiskunnallisen sääntelyn muodot olivat keskeisiä teollisen yhteiskunnan organisoimisessa. Sen yhteydessä syntyivät kurinpidolliset, hoitavat ja kasvattavat laitokset 1800-luvun kuluessa. Olenainen osa näitä instituutioita oli uusien havainto-, kortistointi- ja tarkkailumenetelmien kehittyminen. Valokuvaus oli tärkeä apuväline tässä tiedon tuotannossa ja valtasuhteiden synnyssä, ja sen historiaa kannattaa tarkastella sitä hyödyntäneiden käytäntöjen ja instituutioiden kautta — leikkauskohdissa, joissa valtasuhteet ja uudet käytännöt kohtaavat.⁵

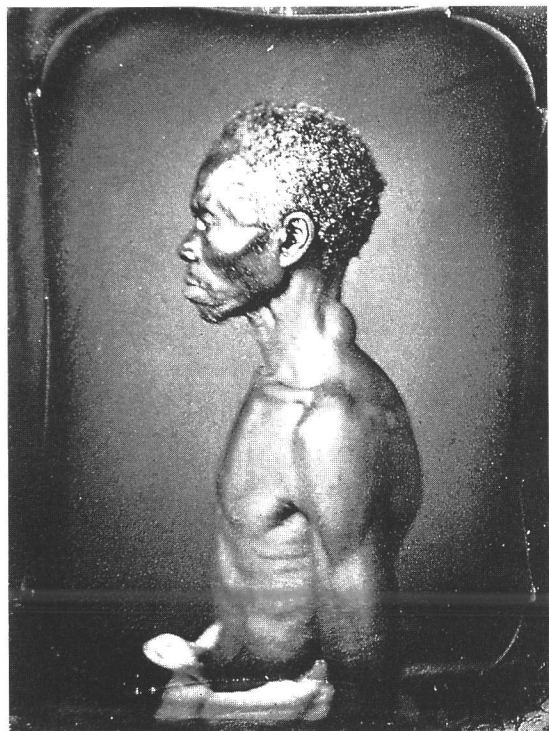
Visuaaliset rakenteet, kuten Jeremy Benthamin ajatus panoptikonista, toimivat malleina kurinalaistamiselle ja kontrollille. Valta ei kuitenkaan ole pelkästään estävä, rajoittava, eristävä tai sensuroiva, nämä ovat vain vallan äärimuotoja. Ominaisempaa valtasuhteille on tiedon tuottaminen, todellisuuden, totuuden rituaalien ja kielen instituutioiden synnyttäminen. Valokuvaustekniikka on osa tätä tuotantoa, yksi uusi tiedon alue, jonka avulla tähdättiin väestön hyvinvoinnin ja turvallisuuden lisäämiseen sekä valistuneen kansakunnan kasvattamiseen.

Jo valokuvaustekniikan pioneerien aikana 1840-luvulla oli selvää, että valokuvaus tulisi palvelemaan tieteiden edistämistä. Sen käyttökelpoisuus havaittiin myös ihmistä koskevien tieteiden alueella kuten antropologiassa, fysiologiassa ja rotututkimuksessa. Kriminologit puolestaan käyttivät valokuvia rikollisten tunnistamiseksi ja kontrolloimiseksi.⁶ Suomessa tämä uuden tiedon alue alkoi hahmottua täsmällisemmin ja järjestäytyneemmin 1900-luvun alussa, kun rikollisten tunnistamismenetelmät otettiin käyttöön ja alettiin tutkia suomalaista rotua ja etsiä kansallista naistyyppiä.

Valokuva uusien tieteiden palveluksessa

Valistus helli ajatusta tieteen neutraalista katseesta, joka läpivalaisisi yksilön ja yhteiskunnan. Auguste Comten (1798-1857) positivismi, sosiaalitieteet ja valokuvauksen keksiminen 1840-luvulla olivat saman yhteiskunnallisen sääntelyn menetelmiä. Rikollisten tunnistamisessa käytetyt henkilövalokuvat, fysionomisit tyypittelyt sekä antropologiset mitaukset ja tutkimukset kietoutuivat 1800-luvun kuluessa toisiinsa.

Ajatus siitä, että ihmistä voitaisiin tutkia tieteellisesti fyysisenä ja sosiaalisena olentona, syntyi vähitellen 1700-luvun loppupuolella. 1800-luvun puolivälissä antropologia alkoi löytää oman tehtäväkenttänsä kun se vakiintui institutionaalisesti Euroopassa. Perustettiin antropologisia seuroja ja tehtiin julkaisuja. Empiirisen aineiston keräilyllä ja materiaalin järjestelyllä pyrittiin mielellään tuomaan esiin tieteellistä luonnetta. Kun antropologiassa alettiin 1800-luvun loppupuolella korostaa rodun ja rodullisten erojen merkitystä, valokuvauksella oli keskeinen asema näiden erojen esittämisessä. Amerikassa sitä käytettiin todistusaineistona neekerijouduksen säilyttämisen puolesta.



Kongolaissyntyinen neekeriorja, Yhdysvallat, Etelä-Carolina. Kuvan tilaaja Louis Agassiz laati sarjan tällaisia kuvia, tarkoituksenaan osoittaa mustan rodun piirteitä ja soveltuvuutta orjiksi. Dagerrotyyppi 1850-luvulta.



27
Stupidité et Faiblesse d'Esprit (Lavater, 1783)

*Typeryys ja hengen heikkous.
Kuva Johann Kaspar Lavaterin
teoksesta Physiognomische
Fragmente zur Beförderung der
Menschenkenntniss und
Menschenliebe. Leipzig und
Winterthur 1775-1778.*

Antropologia synnytti vuosisadan puolivälissä uuden valta- ja tietosuhteen eurooppalaisen taloudellisen ja poliittisen käytännön ja alistettujen kulttuurien välille. Samaan aikaan kun eurooppalainen kolonialismi valloitti yhä uusia mantereita, yleistyivät siirtomaiden asukkaista kertovat kuvateokset.

Antropologia oli kiinteästi mukana pitämässä yllä taloudellista ja poliittista valtaa siirtomaissa. Tieto, jota se tuotti ja tavat, joilla se havainnoi ja ulkokohtaisti tiedon kohteita, olivat riippuvainen valtasuhteista ja samalla myös tuottivat niitä. Antropologia tarjosi tieteellisen selityksen rodullisille ja nationalistisille etuoikeuksille. Se oli eräänlainen kanava, joka välitti tietoa ”biologisista” tieteistä ”poliittisiin” tieteisiin, joita taas voitiin käyttää kolonialismin puolustamiseen ja alempiarvoisiksi väitettyjen rotujen alistamiseen.

Valokuvia alettiin systemaattisemmin käyttää antropologiassa 1869, kun J.H. Lamprey esitti yhtenäistetyn menetelmänsä mitata ja vertailla eri rotujen ominaisuuksia. Henkilövalokuvat olivat tärkeä osa antropologista aineistoa 1920-luvulle asti. Lamprey asetti kuvattavan alastoman ihmisen taustaksi puisen kehikon, joka oli ruudutettu silkkilangoilla 2 X 2 tuuman neliöihin. Näiden ruutujen avulla kohde pilkottiin pienempiin osiin, jolloin valokuvasta pystyttiin helpommin ja täsmällisemmin lukemaan yksityiskohtia ja vertailemaan rodullisia ominaisuuksia. Kuvaustilanteissa noudatettiin standardoituja käytäntöjä: kuvat otettiin suoraan edestä ja sivulta, neutraalia taustaa vasten, valaistuksen tuli olla vakio, samoin kameran etäisyyden kohteesta. Yleensä pää kuvattiin edestä ja sivulta.⁷

Fysionomia ja frenologia

Fysionomia ja frenologia olivat 1800-luvulla arvostettuja ja suosittuja tieteenhaaroja. Fysionomia on näistä kahdesta varhaisempi ”tieteenhaara” ja pohjautuu jo Aristoteleen ajatuksiin. Sen mukaan ihmisen ruumis ja ulkonäkö, erityisesti kasvon muodot, kuvastavat ihmisen luonteenpiirteitä ja sielullisia ominaisuuksia. Ajatukset toi 1700-luvun loppupuolella uudelleen esiin sveitsiläinen runoilijapappi Johann Kaspar Lavater (1741-1801) ja siitä lähtien ne olivat erityisen suosittuja melkein koko 1800-luvun. Hänen teoksensa oli jokaisen gentlemannin vakiokirja, jota konsultoitin kun palkattiin palvelusväkeä, hankittiin ystäviä tai hoidettiin liikeasioita.

Lavaterin ajatukset perustuivat intuitiolle ja havainnoinnille, ne olivat sekoitus uskontoa ja estetiikkaa. Esimerkiksi luonteeltaan vihainen ihminen myös näyttäisi vihaiselta, koska ihmisen sielu kuvastuu hänen kasvohiinsa. Sielu oli ikäänkuin eräänlainen lamppu, joka loisti ruumiin läpi ja ilmeni sen muodoissa.

Frenologian kehittäjä Franz Joseph Gall (1758-1828) piti fysionomisia tyyppittelyjä täysin epätieteellisenä höpötyksenä. Hänen oma teoriansa pohjautui oletukselle, että aivoissa olevat kohdat näkyvät kallon muodoissa ja kuhmuissa ja kertoivat henkilön ominaisuuksista, lahjakkuuksista ja sairauksista. Aivot eivät olleet mikään yksi yhtenäinen massa, vaan se koostui erilaisista elimistä, jotka näkyivät myös ulospäin. Siten siis esimerkiksi itsevarmuus, kielitaito tai toivo sisältyi johonkin tiettyyn

paikkaan aivoissa. Gall keksi ajatuksen jo koulu-poikana huomattuaan, että lahjakkailla pojilla oli aina ulkonevat silmät.

Yhdysvalloissa järjestettiin jo 1840-luvulla työnhakijoille kallonmuotojen mittauksiin perustuvia soveltuvuustestejä.

Ensimmäinen tunnettu yhteys valokuvan ja frenologian välillä syntyi 1846 Yhdysvalloissa, kun Sing Singin naisvankilan johtaja Eliza Farnham teetti kahden newyorkilaisen vankilan asukeista valokuviiin perustuvan kaiverussarjan Marmaduke Sampsonin teokseen *Rationale of Crime*. Kuvissa esiintyvät viisi mies- ja naisvankia luokiteltiin etnisin ja rodullisin perustein neekereiksi, juutalaisiksi tai irlantilaisiksi.⁸

Yhdysvaltalainen Eugene Talbot luokitteli 1898 valokuvia hyväkseen käyttäen ja fysionomiaan tukeutuen rikollisia, poikkeavia ja lainkuuliaisia kansalaisia teoksessaan *Degeneracy. It's Signs, Causes and Results*. Hänen "sosiaalidiagnostiikkansa" herkkeli valokuvilla epämuodostuneista sikiöistä, liikalihavista tai seksuaalisesti poikkeaviksi määritellyistä henkilöistä. Talbotin 1920-luvulla ilmestyneessä teoksessa käytettiin molekyylibiologian maailmasta otettuja valokuvia todistuksena fysionomisten muotojen ja luonteenpiirteiden yhteydestä.⁹

Tilastot, matematiikka ja kauneus

Normaalista ihmisestä poikkeavat rikolliset määriteltiin viime vuosisadalla kahdella tapaa. Näistä käsite "rikollisnero" (criminal genius) erosi tavallisesta porvarista hillittömyytensä vuoksi. Häneltä puuttuivat täysin moraalinen itsehillintä ja pidäkkeet. Fysionomisten menetelmien ja valokuvauksen avulla taas voitiin nostaa esiin "rikollisen biotyypin" eli ihminen, joka myös fysiologisesti poikkesi kunnan kansalaisista rikollisten luonteenpiirteidensä vuoksi.

Kun sosiaalista poikkeavuutta alettiin säädellä ja määritellä erilaisten tieteellisten menetelmien avulla, syntyi karkeasti ottaen kaksi erisuuntaista tapaa rikollisten tuomiseksi päivänvaloon. Kriminologiset mallit toimivat teoreettisemmalla tasolla ja hakivat yleistä rikollisen tyyppiä. Kriminologisten tavoitteet olivat puolestaan käytännöllisempiä: sen avulla etsittiin yksittäisiä rikollisia, esimerkiksi uusintarikollisia. Molemmat pohjasivat samoihin lähtökohtiin, uusiin sosiaalitieteisiin ja erityisesti tilastollisiin luokituksiin. Myös valokuvausta pidettiin täysin

totuudenmukaisesti, luontoa kuvaavana tieteellisenä menetelmänä, sillä se "säilytti kohteiden muodon matemaattisella tarkkuudella", kuten ranskalainen tiedemies Francoise Arago sanoi julkistaessaan valokuvakeksinnön vuonna 1839.

Adolphe Quételet (1796-1874), belgialainen astronomi ja tilastotieteilijä, havaitsi 1835, että suuri määrä miltei mitä tahansa sosiaalista tietoa - erityisesti antropometristen mittausten aineisto - asetettiin Gaussin 1809 esiintuoman kellomaisen käyrän muotoon. Antropometrian kohteina olivat erilaiset ihmisruumiin mitat, kuten pituus tai kallon leveys. Quételet halusi kehittää matemaattisesti eksaktin tieteen, joka toteuttaisi valistuksen unelman sosiaalisista lainalaisuuksista ja jonka avulla voitaisiin säädellä ja ennustaa ihmisten käyttäytymistä. Keski-verta oli Quételetille sekä tavoiteltavin päämäärä että myös kauneuden ja hyvyyden ideaali. Kun taiteilijat käyttivät kauneuden tavoittamiseen neoutaan ja luomisvoimaansa, tilastotieteilijät tekivät saman matematiikan avulla.¹⁰

Yksilöllisen erilaisuuden Quételet rinnasti matemaattiseen virheeseen, normaaliuden vastakohtaksi. "Normaaliuden" käsitteen ilmaantuminen yleiseen tietoisuuteen ajoittui myös modernin yhteiskunnan syntyäikaan. Termi "saniteettis-normatiivinen ilmiö" syntyi 1753, "normaali" 1759 ja "normalisoitu" 1834. Quételetin ideaaliyhteiskunnassa vajavaiset ja alempiarvoiset ihmiset vähensivät sosiaalisen edistyksen myötä ja siten normaaliuden alue kasvaisi. Quételetista alkaen tilastotieteilijät kiinnostuivat yhä enemmän antropometrisistä mitauksista, ruumiin suhteista ja kallon muodoista.

Francis Galton (1822-1911) keksi esittää Quételetin tilastoja kuvallisessa muodossa. Hän oli antropologi ja rotuhygieenikko, joka innostui tutkimaan valokuvauksen mahdollisuuksia näillä alueilla. Lisäksi hän oli sormenjälkitunnistamisen kehittäjä. Galtonin poliittisena pyrkimyksenä oli vähentää sosiaalisesti epäkelvojen, onnettomaan elämään jo ennalta määrättyjen ihmisten määrää. Tämä liittyi selkeästi pelkoihin, joita tuon ajan keskiluokan parissa aiheuttivat syntyvyyden aleneminen, eliitin osuuden väheneminen yhteiskunnassa ja toisaalta degeneroituneina pidettyjen massojen eli kaupunkilaisen köyhän proletariaatin kasvu.¹¹

Galton pyrki 1870-luvulla kehittämänsä valokuvakompositiomenetelmän avulla tuomaan konkreettisesti näkyville rikollisuuteen biologisesti determinoidun tyyppin. Hän yritti saada esille tilastollisesti määritellyn mutta todellisuudessa kuvitteellisen rikollisen kasvot koostamalla samantyyppisiä rikoksia tehneiden henkilöiden valokuvista uusia

kuvia.

Galtonin kuvakompositiot syntyivät valottamalla yhtä valokuvauslevyä suhteessa kuvattavien kasvokuvien määrään. Jos esimerkiksi piti koostaa tyyppikuva 12 erilaisesta murhaajan kuvasta, valotettiin kutakin kuvaa 1/12 osa kokonaisvalotusajasta. Yksilöidyt, muista poikkeavat ja Galtonin mukaan myös merkityksettömät piirteet alivalottuivat ja jäivät pois. Näin saatu kuvakooste muodosti keski-
verron yleistyksen, jota voitiin kutsua kuvalliseksi tilastoksi. Kun taiteilijat käyttivät apunaan luomisvoimaansa ja tilastotieteilijät matematiikkaa, niin Galton turvautui valokuvaukseen. Hän väitti kuvakompositioidensa olevan muita tieteellisiä tai taiteellisia yleistyksiä tarkempia ja havainnollisempia.

Galton pyrki soveltamaan menetelmäänsä rikollisten ja sairaiden tyyppikuvien lisäksi mitä erilaisimpien kohteiden kuvaamiseen. Kuvaamalla esimerkiksi useita erilaisia Aleksanteri Suurta esittäviä mitaleja päällekkäiskuvamenetelmällä saataisiin keskiverto, joka Galtonin mukaan olisi muistuttanut eniten todellista Aleksanteri Suurta. Menetelmää voitiin käyttää myös kilpahevosten sukuselvityksiin tai englantilaisen ihmisrodun jalostamiseen (jälkimmäisessä tehtävässä hän käytti armeijan insinööriupseereiden kuvista tehtyä koostetta). Galton ehdotti myös, että perheet harrastaisivat perinnöllisyysitsetarkkailua mittaamalla ja kuvaamalla toisiaan¹².

Vallan kuva-arkisto

Pariisin kommuunin aikana vuonna 1871 innostuneet kommunnardit kuvauttivat itseään barrikadeilla. Kommuunin kukistuttua poliisin käsiin joutuneita kuvia käytettiin maan alle paenneiden kapinallisten etsiskelyissä. Myös Suomessa käytettiin kansalaisodan jälkeen punakaartilaisista sodan aikana otettuja kuvia etsinnöissä. Etsittävästä laadittiin Ranskassa kuva-albumia, joihin liitettiin kirjallisia selostuksia. Myös joitakin vankiloihin joutuneita komunnardeja kuvattiin.¹³ Näihin varhaisiin arkistoihin pohjasi Alphonse Bertillonin (1853-1914) kehittämä järjestelmä. Hänen päämääränsä olivat käytännöllisiä ja liittyivät saumattomasti arkipäiväiseen poliisityöhön, rikollisten tunnistamiseen ja kiinniottoon.

Ranskassa kiinnitettiin 1880-luvulla suurta huomiota rikoksenuusijoihin, jotka rinnastettiin julkisessa keskustelussa muihin sosiaalisiin vaaratekijöihin, kuten anarkisteihin, kulkureihin tai lakkoilijoihin. Pariisissa oli tuolloin henkilöllisyyden vaihtaminen helppoa sillä kommuunin aikana 1870 oli

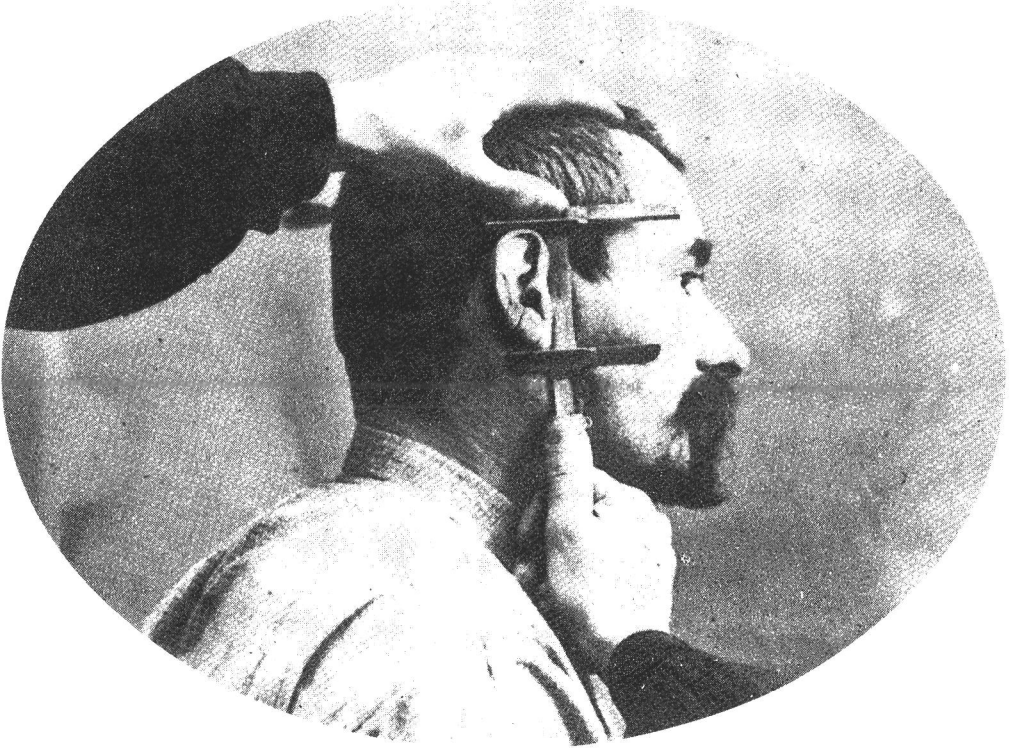
henkilöllisyyden todentamisessa välttämättömiä asiakirjoja tuhoutunut. Rikoksenuusijoiden henkilöllisyyttä oli tästä syystä usein erittäin vaikea saada selville. Viranomaiset perustivatkin Pariisiin vuonna 1889 erityisen tunnistamistoimiston *Service d'identité Judiciaire*, jonka päälliköksi Bertillon valittiin.

Kun pelkästään Pariisissa pidettiin päivittäin 100-150 henkilöä, jotka oli tutkittava ja tunnistettava, osoittautuivat vanhat keinot ja valokuvakokoelmat käyttökelvottomiksi. Rikollisista otettujen valokuvien määrä oli kasvanut 1880-luvulla yli 100 000:ksi. Käytännössä oli mahdotonta käydä läpi ja verrata niitä päivittäin pidettyihin. Helposti tunnistettavankin rikollisen kuvan vertaaminen aikaisemmin otettuihin vei aikaa noin viikon.

Bertillon oli aluksi yrittänyt luoda järjestelmää, jossa rikollisten kuvia olisi luokiteltu rikoksen tyyppin mukaan, mutta tehtävä oli surkeasti epäonnistunut. Hän päätteli, että tarvittaisiin samankaltainen yksilöiden luonteenomaisiin piirteisiin perustuva luokitteleva järjestelmä kuin eläin- ja kasvitieteessä. Parhaisiin tuloksiin päästiin yhdistämällä valokuvien arkistojärjestelmä, antropometriset mittaukset ja tilastointi. Tämän Bertillonin menetelmäksi kutsutun järjestelmän avulla voitiin suuresta valokuvien ja henkilötietojen massasta poimia yksilöitävissä olevia tietoja.

Bertillon oli havainnut, että ihmisten ruumiinmittoja keskenään verrattaessa on todennäköisyys kahden täsmälleen samanlaisen yksilön löytymisestä häviävän pieni. Mitattavia ruumiinosia olivat mm. pituus, kallon leveys ja pituus, korvan korkeus ja leveys tai jalan pituus. Hän kirjasi ruumiinmitat arkistokortille, ja näin kootut kortit hän järjesti laatikostoihin Quételetin keskivertoajatuksen mukaan: alle keskiverto, keskiverto ja yli keskiverto. Käsiteltyään tällä tavoin 100 000 miesvankia ja 20 000 naisvankia hän onnistui saamaan esiin 4500 rikoksenuusijaa.

Myöhemmin kortteihin lisättiin vielä suoraan edestä ja profiilista otetut kasvokuvat. Järjestelmänsä hän halusi soveltaa rikollisten lisäksi myös muihin sosiaalisesti vaarallisiksi koettuihin ihmisryhmiin. Menetelmän heikkoutena oli mittausten epätarkkuus: samasta rikollisesta saattoivat eri mitaajat saada erilaisia tuloksia ihmiskudosten vaihtelevuuden ja pehmeiden vuoksi. Koska naisilla pehmeiden kudosten määrä on suurempi, menetelmä ei oikein soveltunut naisrikollisten mittaamiseen. Vielä 1920-luvulla, kun Ranskassakin oli pääasiassa luovuttu Bertillonin järjestelmästä, liitettiin siellä kuitenkin mustalaisten ja kiertelevien soittajien



antropometriset mitat valokuvalla varustettuun passiin.

Bertillon vastusti ihmisten luonteenpiirteiden tyyppittelyä fyysionomisten ominaisuuksien perusteella. Rikollisen ruumis ei hänen mukaansa ilmentänyt mitään erityistä henkistä ominaisuutta. Tämä kysymys liittyi Euroopassa tuohon aikaan käytyyn väitelyyn ympäristön ja perintötekijöiden vaikutuksesta rikollisuuden syntyyn. Ranskalaiset kannattivat enemmän ympäristön vaikutusten merkitystä, kun taas italialainen koulukunta Cesare Lombrosin johdolla piti perinnöllisyyttä tärkeämpänä. Ranskalaiset näkivät rikollisuuden eräänlaisena mikrobina (Pasteurin tapaan), jonka kasvualustana olivat huonot yhteiskunnalliset olot.

Bertillon oli myös standardisoidun poliisivalokuvan kehittäjä. Kuvausmenetelmät muistuttivat antropologisia menetelmiä. Kuvien tuli olla retusoitamattomia, mahdollisimman neutraaleja, kameran polttovälin piti olla aina sama, valaistuksen tasainen ja kuvattavien samalla etäisyydellä kamerasta. Epäilystä tuli ottaa kuva sekä profiilista että suoraan edestä. Profiilikuva oli tärkeä, koska ihmisen profiilimuodot säilyvät pidempään muuttumattomina. Kasvokuvista taas oli taitamattomankin poliisimiehen helpompi löytää epäilty.

Standardisoituja kuvia käytettiin antropometristen korttien yhteydessä. Kortteihin lisättiin myöhemmin myös sormenjäljet, vaikka Bertillon vastustikin sormenjälkitunnistamisen käyttöönottoa.

Toinen Bertillonin kehittämä tunnistamismenetelmä oli ns. *portrait parlé* -järjestelmä, jonka avulla pyrittiin kääntämään kuvallisia elementtejä kielelliseen asuun. Tavoitteena oli selventää visuaalisen informaation epätasällisyyksiä järjestämällä ruumiinmuotoja erilaisiin luokiteltuihin ryhmiin.

Tiedot siirrettiin pienille taskuun mahtuville kortteille. Tarkoituksena oli helpottaa tavallisten poliisimiesten ja todistajien työtä epäiltyjä kuvailtaessa. Bertillon teki valokuvien avulla myös muoto-opillisia kokeita ryhmittämällä ja luokittelemalla valtavien määrän miehiä esimerkiksi korvien perusteella. Tämä johti suureen luettelomaiseen järjestelytyöhön, jossa ruumiinmerkit käännettiin tekstiksi ja yhdistettiin numeroihin.

Bertillonin antropometrinen tunnistamisjärjestelmä levisi nopeasti ja laajalle vuosisadan vaihteen tienoilla ja hänen teoksiaan käännettiin lukuisille kielille. Mittausjärjestelmä otettiin käyttöön mm. Yhdysvalloissa, Belgiassa, Sveitsissä, Tanskassa ja Venäjällä.¹⁴ Englannissa siitä ei kiinnostuttu yhtä



Finnish women (from Häme, Tavastia) of relatively pure East-Baltic type.



Farmer



Pedagogue



Pedagogue



Engineer



Lecturer Theol.



Lecturer Theol.



Prof. Pedagogy



Prof. LL. D.



Lecturer, Philology

Finns of relatively pure East-Baltic type

paljon, koska siellä katsottiin kotimaisen sormenjälkiin perustuvan tunnistamismenetelmän olevan tehokkaampi. Bertillonin järjestelmä oli kuitenkin käytössä Englannissakin 1896-1901 osana valokuva- ja sormenjälkitunnistamista. Sormenjälkiin perustuva menetelmä syrjäytti nopeasti Bertillonin järjestelmän kaikkialla maailmassa yksinkertaisempänä ja tehokkaampana tapana identifoida rikollisia.

Suomalaisen rodun kuva

Poliisin suorittamat henkilökuvaukset ja arkistoinnit, antropometriset tutkimukset, fysionomia ja rotutieteelliset tutkimukset linkittyvät toisiinsa myös Suomessa. Kielentutkijat G.J. Ramstedt ja J.J. Mikola totesivat 1909 artikkelissaan "Olemmeko mongoleja", että jo valokuvien perusteella pystytään pintapuolisesti sanomaan suomalaisten muistuttavan enemmän indoeurooppalaisia kuin mongoleja. Kirjoittajat ehdottivat ulkomaisen mallin mukaan eri kansantyyppien valokuvista koostuvan kokoelman perustamista. Lukijoita kehoitettiin lähettämään kuvia Suomen Maantieteelliselle Seuralle.¹⁵

Nuori kansakunta halusi pönkittää kansallista identiteettiään kauneus- ja naistyyppien etsiskely-

kilpailuilla, joita pidettiin runsaasti 1920-luvulla. Kauneuskilpailuihin kuului tuolloin vielä usein myös antropologisia mittauksia. *Maailma*-lehden kilpailu "kansallisen kaunotartyyppin" määrittämiseksi vuonna 1919 perustui yleisön lähettämiin valokuviin. Suomalaisen Tiedeakatemian ja Kansallismuseon kauneuskilpailu 1926 liittyi selkeästi rotututkimukseen. Kilpailun avulla pyrittiin löytämään nimenomaan suomalainen naistyyppi, sillä eurooppalaistumisen koettiin uhkaavan kansallisia ja rodullisia erityispiirteitä. Kuvien tuli olla otettuja sekä suoraan edestä että sivulta. Kilpailun käytännön organisoinnin hoiti *Suomen Kuvalehti*, jonne lähetettiin noin 1200 kuvaa. Kuvien oli tarkoitus myöhemmin palvella suomalaista rotutiedettä.¹⁶

Valokuvia käytettiin apuna fysionomisia luokitteluja ja erilaisia taksonomioita tehtäessä. Kuuluisimpia valokuvaajien tekemiä luokitteluja on saksalaisen valokuvaajan August Sanderin vuonna 1929 ilmestynyt teos *Antlitz der Zeit*, jossa saksalaiset yhteiskuntaluokat ja ammattiryhmät esiintyvät. Hieman tieteellisemmät tavoitteet olivat suomalaisen rotututkijan Kaarlo Hildénin 1932 ilmestyneellä teoksella *The Racial Composition of Finnish Nation*, jonka kuvataulut esittävät nimettömiä, lähinnä ylempään keskiluokan miehiä. Kuvat oli varustettu am-

mattinimikkeellä kuten professori, kirjailija, maanviljelijä tai insinööri, mutta teoksen harvat naiskuvat olivat ammattinimikettä vailla. Niiden tarkoitus oli paitsi kuvittaa ja havainnollistaa tekstiä myös todistaa itäbalttilaisen rodun puhtaus.

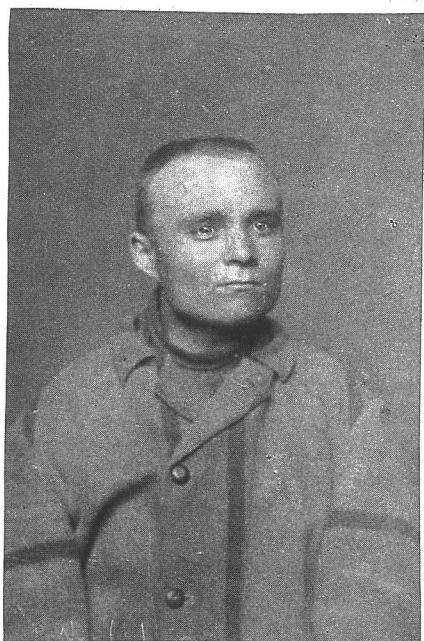
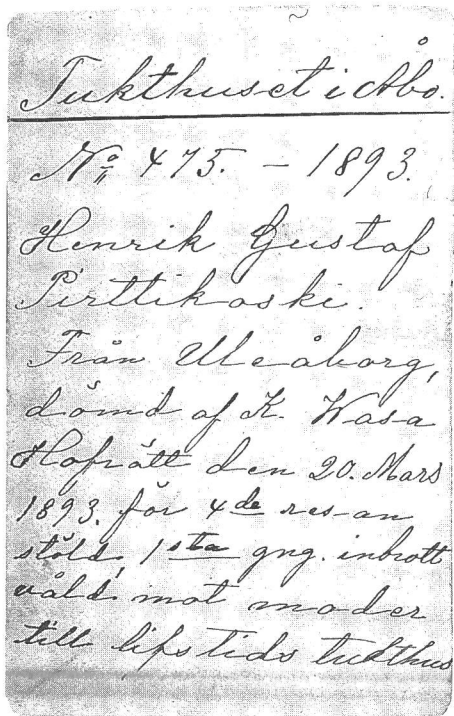
Kun suomalaista rotututkimusta käynnistettiin 1920-luvun puolivälissä, korosti Yrjö Kajava artikkelissaan “Muutamia ohjeita antropologisten tutkimusten tekijöille” tutkimusten merkitystä käytännön elämälle. Esimerkiksi vakuutuslääketiede ja armeijan palveluskuntoisuusluokitukset saivat arvokasta vertailumateriaalia rotuopillisten ja ruumiinominaisuuksien tuntemista varten. Kajava antoi käytännön ohjeita ja esitteli Suomen Tiedekatemian antropologisen kyselykaavakkeen, jossa ilmoitettiin henkilötietojen lisäksi 40 erilaista ruumiinmittaa ja 37 luonnehdintaa. Lomakkeessa eriteltiin nenän muodosta seitsemän erilaista päaluokkaa, huulet lajiteltiin törö-, tasa- ja kuoppahuuliin. Tutkittavat myös valokuvattiin tieteellisen tarkasti edestä ja sivuilta, joissakin tapauksissa otettiin myös alaston kokovartalokuva.¹⁷

Fysionomiasta ja erilaisista tunnistamisjärjestelmistä lainattuja menetelmiä käytettiin moniin tarkoituksiin. Yksi esimerkki on Suomessa 1911 il-

mestynyt, ulkomaisten esikuvien mukaan toimitettu partiopoikien käsikirja, jossa kehoitettiin partiolaisia tarkasti havainnoimaan ympäristöään. Rikollisten ja epäilyttävien henkilöiden paljastamiseksi neuvottiin partiopoikia harjaannuttamaan huomiokykyään. Bertillonin portrait parlé -menetelmää ja fysionomian oppeja soveltaen heitä ohjattiin tekemään päätelmiä ihmisistä näiden ulkomuodon perusteella. Käsikirjan mukaan epävakainen ja löpöttelevä pieni mies kävelee lyhyin askelin ja käsiään lujasti heilutellen. Kasvojen muoto on erinomainen miehen luonteen ilmaisin, niinpä “vahatut viikset kielivät turhamaisuudesta” ja “nuorten miesten otsarypyt ovat mitä ilmeisin tyhmyyden merkki”.¹⁸

Valokuva Suomen viranomaisten tunnistamisjärjestelmässä

Hufvudstadsbladetissa 16.3 1929 oli pieni uutinen rikostutkimuskeskukseen Helsinkiin perustettavasta kokoelmasta, johon tultaisiin yhdistämään kaikki vankiloissa olevien rikollisten kuvat, kopiot maan poliisilaitosten rikollisalbumien kuvista sekä vanhat poliisihallinnon valokuvat. Kokoelma oli tarkoitus



Kakolan vuosien 1878-1900 albumeissa oli puolivartalokuva kustakin vangista istuvassa asennossa. Kuvien taakse ja albumiin kuvien alle oli kirjoitettu tietoja vangeista.

järjestää aakkosellisesti ja rikosten mukaan systemaattisesti. Poliisiipiirien vanhat kokoelmat olivat osoittautuneet käytännössä epätäydellisiksi ja hankaliksi käyttää.¹⁹ Pelkkä kuva ei enää riittänyt, tärkeämmäksi tulivat kuva-arkistojen järjestäminen, menetelmien yhtenäistäminen ja tietojen yhdistely siten, että niiden poimiminen helpottui. Valokuvan systemaattinen käyttö kontrollin ja poliittisen teknologian välineenä Suomessa saavutti 1920-luvun lopulla yhden kehitysvaiheen huipentuman.

Suomalaiset viranomaiset olivat hajanaisesti käyttäneet erilaisia valokuva-arkistoja ja tunnistamisjärjestelmiä jo pitkään. Viipurissa kuvautti poliisilaitos rikollisia 1860-luvulla ja Helsingin läänin-vankilan saarnaaja teki vangeista kuvakokoelmia samalla vuosikymmenellä.²⁰ Myös Turun Rangausvankilan (Kakolan) vangeista oli kuvakokoelmia 1870-luvulla, muodoltaan ne tosin tuovat mieleen lähinnä perheiden kuva-albumit tai keräilijöiden hyönteiskokoelmat. Albumit olivat jykeviä, nahkaskäisiä kirjoja, joiden kulmat oli vahvistettu koristeellisin metallivahvikkein. Koska käyntikorttikuvien standardisoitu valmistaminen oli laskenut huomattavasti kuvien hintoja, käytettiin niitä useimmiten suuria sarjoja vaativissa vankila- ja poliisikuvissa.

Kakolan vuosien 1878-1900 albumeissa oli puolivartalokuva kustakin vangista istuvassa asennossa. Kuvien taakse ja albumiin kuvien alle oli kirjoitettu vangin nimi, ikä, rikos ja tuomion pituus. Vuodesta 1900 lähtien kuvat muuttuivat kasvo- ja profiilikuviksi, joissa vuosiluvun lisäksi oli juokseva, erilliseen luetteloon viittaava numero.²¹

Sormenjälkiä otettiin vangeilta jo 1911, ja poliisi kokeili niitä vuodesta 1909 lähtien. Helsingin poliisilaitoksella alettiin järjestelmällisemmin ottaa rikollisista valokuvia ja kerätä tuntomerkkejä 1899. Kun laitos perusti erityisen antropometrisen toimiston 1909 alettiin kuvien ja tuntomerkkien keräilyssä ja arkistoinnissa noudattaa myös systemaattisempia käytäntöjä. Kuvia oli vuoteen 1909 mennessä kertynyt noin 2500 ja vuoteen 1930 mennessä jo melkein 17 000. Valokuvat oli Helsingissä järjestetty albumeihin rikosluokittain. Vuodesta 1927 ne kiinnitettiin valokuvakortteille, joiden kääntöpuolelle kirjattiin henkilötiedot ja tuntomerkit. Rikolliset oli kuvattu suoraan edestä ja sivulta. Kortteja säilytettiin lokerollisissa arkistokaapeissa, Bertillonin järjestelmää mukaellen, rikoksen tyyppin, rikollisen iän ja pituuden mukaisissa järjestyksissä.²² Tällaisia kaksipuolisia kortteja käytettiin maamme vanhimmalla poliisilaitoksella Turussa jo vuosisadan alusta lähtien, samoin valokuva-albumeja.²³

Sisäasiainministeriö tiedotti maaherroille kierto- kirjeessään 1926 ryhtyneensä toimenpiteisiin järjestääkseen keskitetyn rikostutkimuskeskuksen, johon sormenjälkitoimisto ja kriminaalilaboratorion yhteydessä ollut valokuvaamo kuuluisivat. Suomen liittyttyä 1928 kansainvälisen rikostutkimuskomission jäseneksi siltä edellytettiin keskitetyn rikostutkimuskeskuksen perustamista. Komissio toimi poliisien kansainvälisenä yhteistyöelimenä mm. siten, että Suomessa pidätetyn ulkomaalaisen epäillyn kuvat ja sormenjäljet toimitettiin järjestön päämajaan Wieniin, jossa tiedot monistettiin ja lähetettiin jäsenvaltioiden rikostutkimuskeskuksiin tarkempien tietojen saamiseksi.

Asetus vuodelta 1929 oikeutti poliisin ja vankilaviranomaiset ottamaan pidätetyiltä ja vangituilta henkilöiltä sormenjäljet, tuntomerkit ja valokuvan henkilöllisyyden toteamista ja rikollisten rekisteröintiä varten. Valokuvaaminen suoritettiin poliisi-piireissä, joiden henkilökuntaa rikostutkimuskeskus tätä tarkoitusta varten koulutti. Menetelmät noudattivat antropologiasta, rotututkimuksesta ja Bertillonin järjestelmästä tuttuja käytäntöjä. Pidätetyistä otettiin kolme erilaista valokuvaa: yksi oikealta sivulta, toinen suoraan edestä ja kolmas siten, että pää oli käännettynä etuviistoon oikealle. Tämä käytäntö on ollut voimassa Suomessa nykypäiviin asti. Kuvauspäiväkirjaan kirjattiin henkilötietojen lisäksi myös rikoksen tyyppi. Kuvista poliisi-piirin haltuun jäi yksi kopio, ja rikostutkimuskeskukseen lähetettiin kaksi tai kolme kopioita rikoksesta riippuen.

Rikostutkimuskeskuksella oli 1933 sormenjälki- ja valokuvakortistojen lisäksi erikoistuntomerkki- ja pilkkanimikortisto. Se palveli avustamalla paitsi kansainvälistä rikostutkimuskomissiota myös poliisi-piirejä henkilöllisyyksien selvittelyissä. Lisäksi kortistosta toimitettiin kuuluisimpien rikollisten kuvia poliisi-piireille esimerkiksi suurien yleisötahtumien yhteydessä.²⁴

Erään Suomessa 1928 käytössä olleen tuntomerkkien luokituksen mukaan esimerkiksi nenä luokiteltiin seuraavasti: suora, kyömy, konka, satulamainen, aaltomainen, pieni, suuri, leveä, kapea, vino oikealle, vino vasemmalle, juoponnenä tai viallinen. Yhtenäistetyt tuntomerkkien luokitteluohjeet saatiin aikaan Suomessa vasta 1930, kun tuntomerkkitoimiston johtaja P. Ignatius ja Helsingin poliisilaitoksen antropometrisen toimiston johtaja A. Launos julkaisivat kirjansen *Tuntomerkkien merkitsemisohjeet*. Bertillonin vuosisadan alussa kehittämää portrait parlé -järjestelmää käytettiin Suomessakin supistetussa muodossa näiden luokit-

teluohjeiden pohjana. Tuntomerkkejä kirjattiin muistiin 19 erilaista pääluokkaa, jotka yhdessä valokuvien ja sormenjälkien kanssa takasivat riittävän tarkan henkilöiden tunnistamisen.

Digitalisoitu vallankäyttö

Valokuvaus ja antropometriset mittaukset olivat osa byrokraattis-tilastollista tiedustelukoneistoa, joka tuotti uusia tieto/valtasuhteita ja jonka keskeinen osa oli arkistointi. Nykypäivän tietokoneistetut järjestelmät ja lähes kaikkialle yltävä videokameralvalvonta ovat näiden varhaisten ja teknisesti kömpelöiden menetelmien kehittyneitä perillisiä.

Teknologian kehittyessä kuvaajan ja kuvattavan etäisyys on sittemmin pienentynyt, valoa ei enää välttämättä tarvita ollenkaan infrapunakuvausten ansiosta. Hologrammit, videokamerat ja digitaalinen tallennus laajentavat entisestään kuvan mahdollisuuksia tuottaa uutta tietoa.²⁵ Tietokoneistettu kuvankäsittely tarjoaa uudenlaisia ulottuvuuksia kontrollikoneistolle. Esimerkiksi hollantilaisen Alkmaarin kaupungin poliisilaitoksen kuvakokoelma käsittää 40 000 kuvan kokoelman. Se sisältää myös tietokoneohjelman, jonka avulla todistajien tietojen perusteella voidaan koostaa uusia kuvia. Nuorten miesten kasvot esimerkiksi rakennetaan yhdistämällä miesten ja naisten kasvoista irrotettuja kuvaelementtejä. On mahdollista myös yhdistää liikkuva videokuva tietokoneen kuvankäsittelyohjelmaan, videoita epäiltyjä kaduilla ja verrata näitä tietokoneen kuvavarastoon.²⁶

Tämä merkitsee myös sitä, että koska ihmiset ovat nyt yhä helpommin ja hienovaraisemmin yksilöitävissä ja nostettavissa vallan kenttään, tiedon kohteiksi, meidän olisi entistä huolellisemmin alettava tarkastella tiedontuottamisen ja vallankäytön yhteyksiä uudessa tietokoneavusteisessa audiovisuaalisessa ympäristössä.

Viitteet:

¹ Harry Södermalm, *Rikoksen maailma*. Jyväskylä 1930 (Alk. 1927), 3.

² Paul Rabinow, *French Modern. Norms and Forms of the Social Environment* Cambridge: MIT Press 1989, 18-20.

³ Michel Foucault, *Tarkkailla ja rangaista*, Keuruu: Otava 1980, 253.

⁴ Foucault 1980, 33.

⁵ John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. London: MacMillan 1988, 4.

⁶ Allan Sekula, "The Body and Archive". *Oktober*, 39, (1986), 3.

⁷ David Green, "Lohkottu ja luokiteltu ihmisruumis". *Kuvista sanoin 4*, toim. Martti Lintunen. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö 1988, 149.

⁸ Sekula 1986, 15.

⁹ Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European disorder 1848-1918*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.

¹⁰ Rabinow 1989, 65, 10.

¹¹ Olli Kaikkonen, "Eriarvoisuusajattelu, rotukäsitykset ja sosiaalidarwinismi". *Mongoleja vai arjalaisia - rotuteorioiden suomalaiset*. toim. Arja Kemiläinen. Vammala: Historiallinen arkisto 86 1985, 29.

¹² Sekula 1986, 6-10. Daniel Pick, *Faces of Degeneration. A European disorder 1848-1918*. Cambridge 1989.

¹³ *A History of Photography. Social and Cultural Perspectives*. Ed. Jean Claude Lemagny and André Rouillé. Cambridge: Cambridge University Press 1987, 51.

¹⁴ Alphonse Bertillon, *Identification Anthropométrique. Instruction Signalétiques*, Melun 1893, LXXXI.

¹⁵ Aira Kemiläinen, "Mongoleista eurooppalaisiksi 1900-luvun rotuteorioissa". *Mongoleja vai arjalaisia - rotuteorioiden suomalaiset*. Toim. Arja Kemiläinen. Vammala: Historiallinen arkisto 86, 1985, 310.

¹⁶ Marjatta Hietala, "Suomalaisen naistyypin etsiminen". *Mongoleja vai arjalaisia - rotuteorioiden suomalaiset*. Toim. Arja Kemiläinen. Vammala: Historiallinen arkisto 86, 1985, 426-427, 430.

¹⁷ Yrjö Kajava: "Muutamia ohjeita antropologisten tutkimusten tekijöille". *Duodecim* 11/1925.

¹⁸ *Partiopojat*. Rob. Baden-Powellin teoksen *Scouting for Boys* ym. lähteiden pohjalta suomeksi toimittanut Kaarlo Soinio. Helsinki 1911, 32-38.

¹⁹ *Hufvudstadsbladet* 16.3 1929.

²⁰ Sven Hirn, *Kameran edestä ja takaa. Valokuvaus ja valokuvaajat Suomessa 1839-1870*. Lahti: Suomen valokuvataiteen museon säätiö 1972, 30.

²¹ *Kakolan kuva-albumit*, Turun maakunta-arkisto.

²² A. Launos: "Antropometrisen toimiston toiminnasta ja sen merkityksestä rikosten tutkimuksessa ja selvittämisessä". *Poliisimies* 10/1931.

²³ Turun poliisilaitoksen kuva-arkisto.

²⁴ P. Ignatius, *Sormenjälki- ja tuntomerkkiopin käsikirja*. Helsinki 1933, 89-90, 94.

²⁵ Sekula 1986, 16. Susan Sontag, *Valokuvauksesta*. Hämeenlinna: Love 1984, 146.

²⁶ Eveline Lubbers, *Criminal Lombroso appiccica Partiele Masks. The Face of Evil. Mediamatic 1-2:4* (1989).

Veijo Hietala

IDEOLOGIAN TEORIASTA TEORIAN IDEOLOGIAAN



- What is the Ideological? It is what goes into the making of an idea.

Roland Barthes¹

Ideologian käsite murtautui jälkistrukturalistiseen elokuvan- ja kirjallisuudenteoriaan 1960-luvulla lähinnä Louis Althusserin ajattelun myötä ja on siitä lähtien hallinnut eri variaatioina varsinkin ranskalaista ja angloamerikkalaista tutkimusta. Totakai elokuvan ja kirjallisuuden ideologiaa oli pohdittu jo aikaisemmissakin, etenkin marxilaisissa ja muissa taiteen yhteiskunnallista funktiota painottavissa taideteorioissa, ja — kuten Terry Eagleton on äskettäin osoittanut — myöskään “puhdas” estetiikka ei ollut ideologisista painotuksista vapaata.² Jälkistrukturalismin myötä käsite kuitenkin määriteltiin uudelleen, ja se sai niin psykologisesti kuin yhteiskunnallisestikin entistä kattavamman luonteen.

Jos ideologia ymmärretään alussa siteeraamani Barthesin lavean määritelmän mukaisesti, ei-ideologista diskurssia tai ajatusta ei tietysti voi olla olemassakaan. Muiden jälkistrukturalistien ideologiakäsitykset eivät kuitenkaan ole olleet aivan näin maailmoja syleileviä. Louis Althusser asetti jo “klassisessa” lacanilaisvaiikutteisessa määritelmässään vastakkain ideologian ja teorian. Yhtäältä “[i]deologia ilmentää yksilöiden kuviteltua suhdetta

olemassaolonsa todellisiin edellytyksiin”.³ Teoria puolestaan tarkoittaa (marxilaista) metakieltä, joka — vaikka puhuukin ideologian sisältä käsin — “yrittää irtautua ideologiasta rohjetakseen aloittaa ideologiaa koskevan tieteellisen diskurssin”.⁴ Althusserin teoriassa huomio kiinnittyy siihen, että hän kuitenkin olettaa jonkinasteisen objektiivisen todellisuuden tarkastelun mahdollisuuden nimen omaan marxilaisesta näkökulmasta, jonka taas arkinen kielenkäyttö ymmärtää hyvinkin ideologiseksi (“marxilainen ideologia”).⁵ Itse asiassa Althusserin teoria-käsite on varsin kummallinen ja perinteisen tieteenfilosofian kannalta mahdoton: “Teoreettinen praksis toimii [--] omana kriteerinään ja sisältää itsessään määrätty protokollat, joilla sen tuotteiden laadullinen validiteetti koetellaan [--].”⁶ Hän siis olettaa “ei-ideologisen” teoriansa jonkinlaisena ylhäältä annettuna ikuisena totuutena, joka ei itsensä ulkopuolisia perusteluja tai testausta kaipaa.

[Väitin], että teoreettisen käytännön pätevyys ehdot ovat sen sisäisiä. Saatoin lainata Leniniä, joka muitten provokatiivisten väitteitensä ohella sanoi: “Marxin teoria on kaikkivoipa, koska se on oikea.” [--] Esitin kuitenkin myös muita perusteluja: että matematiikan teoreemojen todistamisessa ei tarvita niiden fysikaalisia tai kemiallisia sovellutuksia; että kokeelliset tieteet eivät tarvitse todistukseen tulostensa teknisiä sovellutuksia.⁷

Näkemyks muistuttaa epäilyttävästi esimerkiksi kristillistä fundamentalismia, joka perustee raamatun totuudet — raamatulla.⁸

Althusserin jälkeen poststruktuurismi on kuitenkin nopeasti menettänyt uskonsa minkään objektiivisen “materiaalisen” todellisuuden — tai ainakin objektiivisen todellisuushavainnon — olemassa-oloon. Niin lacanilaiset, derridalaiset kuin muutkin hallitsevat jälkistrukturalistiset teorit näkevät “todellisuuden” konstruktiona, joka näyttäytyy subjektille aina jonkinlaisten diskurssien läpi ja jonka taakse, “puhtaaseen” todellisuuteen tai totuuteen, ei ole pääsyä. Subjekti havainnoi tämän käsityksen mukaan maailmaa aina jostakin positiosta käsin, mikä merkitsee samalla siihen liittyvän ideologisuuden tunnustamista.

Näyttäisi siis siltä, että lähinnä humanistisilla ja yhteiskuntatieteellisillä aloilla vaikuttava jälkistrukturalismi on häivyttänyt sinisilmäisen uskon tieteen objektiivisuuteen ja neutraaliuteen, joita valistuksen jälkeen on yleensä pidetty tieteen tavoitteina, ideaaleina ja peruspilareina. Tosiasiassa tämä kriisi on merkinnytkin syväleikkävää teoreettista murrosta edellä mainituilla tieteenaloilla, mistä kertovat monet uudet suuntaukset mm. historiatieteissä (mentaliteettien historia, narratologia), kirjallisuuden ja elokuvantutkimuksessa (dekonstruktio, uushistorismi, kulttuurintutkimus), tiedotustutkimuksessa (narratologia, etnografia) ja sosiologiassa. Tämän teoreettisen kuohunnan pärskeet yltyvät välistä jopa niinkin “eksakteille” aloille kuin lääketiede (lääketieteellinen semiotikka), maantiede ja muutkin luonnontieteet.

Jos ideologialla ymmärretään jollain tavoin koherenttia, tietynlaiseen ihmis- ja todellisuuskäsitelmään pohjaavaa päämäärähakuista käsittejärjestelmää — kuten tässä artikkelissa — jonkinlainen ideologisuus on kaikkiin tieteellisiin teorioihin sisäänkirjoitettu jo premissinä — niin myös “poststruktuurilistiseen projektiin”. Jos yksioikoinen yleistys sallitaan, jälkistrukturalismi pyrkii horjuttamaan perinteisiä tieteellisiä ja yhteiskunnallisia valtarakenteita ja hegemoniaa, osoittamaan itsestään selvinä pidetyt “totuudet” ideologisiksi ja diskursiivisiksi konstruktioiksi sekä edistämään muutosta. Vastustajina nähdään milloin perinteiset taide- ja taitelijäkäsitykset, milloin kapitalistinen ideologia tai patriarkaalinen/valkoinen/heteroseksuaalinen kulttuuri. Ongelma on vain siinä, että etenkin aikaisempien teorioiden ideologisuutta paljastamaan tähtäävät “radikaalit” teorit näyttävät olevan taipuvaisia unohtamaan nopeasti oman ideologisuutensa ja muuttamaan Althusserin teorian tapaan annetuiksi

totuudeksi. Eli kuten Robert Lapsley ja Michael Westlake huomauttavat etnografiasta ja psykoanalyysistä:

Mutta jos [-] etnografinen tutkimus ei voikaan koskaan lausua viimeistä sanaa, ei siihen kykene myöskään psykoanalyysi. Silläkin on rajoituksensa; ja mikä pahinta, se on taipuvainen unohtamaan ne.”⁹

Ideologia esiintyy tieteenaloilla sekä positiivisena että negatiivisena versiona. Jotkut jälkistrukturalistiset suuntaukset edustavat siinä mielessä todella uutta tieteellistä kulttuuria, että ne tunnustavat eksplisiittisesti poliittisuutensa, nimeävät vastustajansa sekä ideologiset ja pragmaattiset tavoitteensa. Esimerkiksi feminisismi tunnustautuu myös kulttuurin- ja taiteentutkimuksessa poliittiseksi liikkeeksi, jonka tavoitteena on patriarkaalisen hegemonian murtaminen ja sukupuolten tasa-arvon edistäminen.¹⁰ Samalla tavoin väriä tunnustavat jotkut etno- ja homoliikkeetkin.

Varsin monet jälkistrukturalistiset teorit sortuvat kuitenkin juuri siihen, mistä ne kritisivat muita lähestymistapoja. Toisin sanoen, a) ne turvautuvat sillä tavoin vanhakantaiseen retoriikkaan, että b) niiden ideologiset taustat häviävät näkyvistä, minkä seurauksena c) ne esittävät lähtökohtansa ja johtopäätöksensä ikään kuin yleisenä, läpinäkyvänä ja itsestään selvinä totuutena. Erityisesti tämä näkyy kulloinkin muodissa olevan teoriasuuntauksen perusjargonina, jota yleensä toistetaan mantranomaisesti ilman minkäänlaista viittausta terminologian ideologisuuteen (kulttuuri on “ilman muuta” patriarkaalinen, kapitalistinen tms., subjekti on tuote eikä tuottaja, ihmisten väliset erot ovat “tietysti” kulttuurisia eivätkä biologisia jne.). Toisin sanoen ideologinen metakriittisyys unohtuu itselle “rakkaan” teorian ollessa kyseessä. Kuten huomataan, tämä negatiivisen ideologisuuden määritelmä on kuin suoraan Althusserin teoriasta. Samalla siinä saattaa havaita myös kaikki Althusserin edellä mainitusta omalaatuisesta, itsessään ideologisesta teoriakäsityksestä, jonka mukaan “teoria” sisältää jo itsessään oman validisuutensa kriteerit.

Althusserilaisia monet jälkistrukturalistiset tieteen ideologiat ovat myös sikäli, että ne pyrkivät luomaan imaginaarisen harmonisen totaliteetin kieltämällä sekä omat sisäiset ristiriitansa että (usein myös) ulkomaailman monimuotoisuuden.¹¹ Tässä mielessä ne muistuttavat esimerkiksi monia uskonnollisia liikkeitä, joiden kannattajat joko torjuvat tai pyrkivät selittämään uskomusjärjestelmänsä kautta parhain päin siihen sopimattomat seikat. Tämä tarkoittaa

sitä, että teorian radikaalisuuden tai “oikeellisuuden” nimissä ollaan valmiita omaksumaan arjen logiikan kannalta mahdolliseksi ajatuskulkuja. “Arjen logiikka” — jolla tarkoitan arkielämän käytäntöjen ja perinteisen tieteen taustalla vaikuttavaa pääte-lytapaa — voidaan tietysti sekin määritellä diskur-siivis-ideologiseksi konstruktioksi, mutta siihen perustuvaa argumentointia harrastavat edelleen useimmat jälkistrukturalistiset teoreetikotkin — joitakin hurjimpia dekonstruktionisteja kenties lu-kuunottamatta.

Tarkastelen seuraavassa esimerkinomaisesti muu-tamia viime vuosien elokuva- ja tv-teorian taustalla vaikuttavia keskeisiä jälkistrukturalistisia teesejä ja teoriakehitelmiä. Korostan, että tarkoitukseni ei ole ottaa — tässä yhteydessä — kantaa niiden puolesta tai vastaan, vaan ainoastaan kyseenalaistaa niiden usein aksiomaattisena ja itsestäänselvänä pidetty totuudellisuus sekä valottaa niiden perim-mäistä ideologista luonnetta. Samalla pyrin osoi-tamaan niitä sisäisiä ristiriitaisuuksia, joihin radi-kaaleimmatkin teoriat väistämättä ajautuvat.

Subjektin ideologiaa

Jälkistrukturalistisen kulttuuriteorian ja ihmiskäsi-tyksen ytimenä voitaneen pitää subjektin käsitettä. Vanhalle filosofiselle termille annettiin uusi sisältö: perinteinen näkemys suhteellisen vapaasta ja auto-nomisesta yksilöstä tekojensa ja ajatustensa alku-peränä kyseenalaistettiin, ja subjekti haluttiin nähdä pikemminkin merkitysten tuotteena kuin tuottajana. Erityisesti poststrukturalisteja viehättivät Jacques Lacanin määritelmä subjektista Toisen tuotteena sekä tästä näkemyksestä vaikutteita saanut althus-serilainen sanaleikki: ihminen kuvittelee olevansa subjekti kieliopillisessa (vrt. subjekti-objekti) mer-kityksessä, kun hän on tosiasiaassa subjekti (lat. *subiectus*=alistettu) kirjaimellisessa merkityksessä.

Jälkikäteen vaikuttaa selvältä, että käynnissä oli puhtaasti ideologinen projekti, sillä mikään “tie-teellinen” löydös ei motivoinut ihmiskäsityksen muutosta juuri 1960-luvulla. Uudenlaista näkemystä tarvittiin; siispä sellainen kehitettiin ja hyväksyttiin suhteellisen kriittittävästi. Uuden subjektikäsi-tyksen perustaksi tarjoutui lähinnä Althusserin ke-hittelemä lacanilaisen psykoanalyysin ja marxilai-suuden epäsäätyinen liitto. Kyseessä oli yllättävä symbioosi sikäli, että klassinen marxilaisuus on suhtautunut vähintäänkin epäluuloisesti freudilaisen “perheromanssin” implikoimaan ihmiskäsityksen sen epähistoriallisuuden ja epädialektisuuden takia.

Freudin oidipaalidraamassa ei ympäröivälle yhteis-kunnalle tähtirollia tarjoutunut, ja mm. monet var-haiset neuvostoliittolaiset psykologiset teoriat pyr-kiivät kehittämään vastaiskua psykoanalyysin his-toriattomuudelle — esimerkkinä vaikkapa Vygots-kin, Bahtinin ym. 1920-1930 -luvuilla kannattama sisäisen puheen teoria.¹²

Mikä sai uusmarxilaiset kulttuuriteoreetikot in-nostumaan psykoanalyysistä? Ilmeisesti suunnan-muutoksen taustalla vaikutti lähes koko 1900-luvun alkupuolta hallinnut modernismin anti-individua-listinen ja antiporvarillinen “projekti”, jonka myös jälkistrukturalistit omaksuivat. Monet modernistiset taidesuuntauksetkin (mm. surrealisismi, ekspressio-nismi, tajunnanvirtakirjailijat) suhtautuivat anar-kistisesti ja avoimen vihamielisesti porvarilaisena pidettyyn ehjään ihmis- ja todellisuuskäsitykseen — jopa siihen mittaan, että tätä on pidetty moder-nismin keskeisenä tunnusmerkkinä.¹³ Toisaalta taas monet marxilaiset teoreetikot, Georg Lukács en-simmäisten joukossa, ovat syyttäneet modernismia käpertymisestä sisäänpäin, ihmisen tajunnanvirtaan. Eksistentiaalisuus ja muut modernismin taustafilosofiat ruokkivat lohdutonta yksilökeskeisyyttä, jon-ka mukaan “olemassaoloon heitetty” ihminen on pohjimmiltaan yksinäisyyteen tuomittu, maailmaa vastaan ja kaikista sosiaalisista siteistä ontologisesti irrallaan.¹⁴

Joka tapauksessa modernismi konstruo-i ideolo-gisen binaristisen vastakkainasettelun, jossa kai-kenlainen eheys ja kokonaisuus ymmärrettiin por-varillisina, epäjatkuvuus, jakautuneisuus ja ristiriitaisuus puolestaan perinteistä järjestystä horjutta-vina, radikaaleina ja subversiivisina. Ideologioille tyypillisen niputtamisen ja analogisoinnin seurauk-sena nämä samat piirteet liitettiin niin ihmistajun-taan, yhteiskuntaan kuin taiteisiin ja muihin repre-sentaatiotapoihinkin. Niinpä stabiili yhteiskunta nähtiin porvarillisena ja taantumuksellisena, luok-karistiriita ja luokkataistelu radikaaleina näkemys-inä, klassinen realistinen romanirakenne ja elo-kuvan Hollywood-estetiikka koettiin taantumuk-sellisina, “rikkonaiset” tajunnanvirta- ja avantgar-deromaanit, surrealistiset ja montaasielokuvat puolestaan vallankumouksellisina. Ja vihdoinkin myös ehjä ja yksilön autonomiaa korostava ihmiskäsitys näyttäytyi vanhakantaisena, kun taas modernismin (ja modernin aikakauden) ihmistä luonnehti rikko-naisuus. Jälkistrukturalistit perivät nämä analogiat suoraan modernisteilta, mutta hylkäsivät näiden metafysiset yksinäisyyden teesit. Tässä vaiheessa Marxin ja Freudin (tai pikemminkin Lacanin) avio-liitosta löytyi teoreettinen apu.

Lacanin näkemys kielestä subjektin konstituution perustana sosiaalisti sopivasti klassisen psykoanalyysin ihmiskäsitystä: symbolisen järjestyksen primarina jäsentäjänä kieli muokkasi yksilöstä yhteiskunnallisen — ja Althusserin tulkinnan mukaan ideologisen — subjektin. Modernisteja seuraten jälkistrukturalistitkin rakensivat subjekti- ja representaatioideologiansa ehjän ja ei-ehjän binarismille, mutta marxismi ja psykoanalyysi perustelivat asian toisin kuin modernistien taustafilosofiat. Marxismille eheys merkitsi pysähtyneisyyttä, kun taas rikkonaisuus mahdollisti hegeliläisen dialektisuuden ja sen myötä muutoksen. Marxin ja Lacanin yhdistelmässä puolestaan ehjä ”porvarillinen” ihmiskäsitys nähtiin ilmeisesti subjektin jakautuneisuuden (tietoinen-tiedostamaton) kieltana ja samalla analogisena yhteiskunnan jakautuneisuuden — ts. luokkaristiriidan — kiellolle. Esimerkiksi Jean-Louis Baudry’n näkemys ”elokuvallisen apparaatin” toiminnasta viittaa tähän suuntaan: ”Elokuva voi siis ilmentää jonkinlaista psyykkistä korvauskoneistoa, joka vastaa hallitsevan ideologian määrittelemää mallia. Tämä (etupäässä ekonomisen) tukahduttamisen järjestelmä pyrkii estämään poikkeamat ja tämän ’mallin’ aktiivisen paljastamisen. Analogisesti voisi sanoa, että [tuon koneiston] ”tiedostamaton” jää huomaamatta [–].”¹⁵

Radikaaliin representaatioon!

Modernistien tapaan käytiin siis varsinkin elokuvan ja kirjallisuuden kimppeun: esimerkiksi perinteinen ehjä ja sulkeumaan päätyvä elokuvallinen narraatio oletettiin ilman muuta konservatiiviseksi (kapitalistiseksi, patriarkaaliseksi tms.), kun taas tämän muodon rikkomista pidettiin automaattisesti poliittisesti radikaalina eleenä.¹⁶ Jan Bruckin sanoin, poststrukturalistit olettivat, että ”diskurssin dekonstruointi jo sinänsä takaa radikaalin poliittisen asenteen ja että tarvitsi vain olla itsereflektiivinen, teoreettinen ja tietoinen omasta diskurssistaan, ja radikaali poliittisuus seurasi ikään kuin itsestään”.¹⁷ Tässäkin yhteydessä psykoanalyysiin olennaisesti kuuluva kieltämisen ja torjunnan retoriikka sai helposti poliittisen sisällön.¹⁸

Paradoksaalista kyllä, vaikka poststrukturalismi suhtautuikin alun pitäen epäillen valistuksen jälkeiseen porvarilliseen rationalismiin ja mm. siitä seuranneeseen luonnontieteellis-biologiseen ihmiskäsitykseen, se omaksui modernismin tapaan representaation ideologiassaan vankasti rationalistisen, älyllisyyttä korostavan ja tunteita väheksyvän

lähestymistavan. Juuri emotionaalinen samastuminen ja illusionismi nähtiin mm. elokuvan ja teatterin kohdalla erityisen vaarallisina. Eisensteinin ja Brechtin modernististen vieraannuttamisen teorioiden nimiin vannottiin aina siihen mittaan, että alkuvaiheen jälkistrukturalisteista tuli brechtilläisempiä ja eisensteinilaisempia kuin oppi-isät itse. Kumpikaan ei itse asiassa torjunut tunteiden merkitystä niin voimakkaasti kuin jälkistrukturalistit teoreettisessa kiihkossaan, ja esimerkiksi Eisenstein halusi nimenomaisesti luoda elokuvan keinoin älyn ja tunteen ”suuren synteessin” ja ”palauttaa älyn sen vitaalisiin, konkreettisiin, emotionaalisiin lähteisiin”.¹⁹

Joka tapauksessa tästä varhaisten jälkistrukturalistien ideologisesta muoto-opista seurasi yhä edelleen modernismin oppeja mukaileva älyn ja tunteen ideologinen antagonismi, joka piti emootioita ja näitä painottavia representaatiomuotoja taantumuksellisina. ”Tyydytystä ja egon vahvistamista, jotka ovat näihin asti merkinneet eniten elokuvan historiassa, vastaan täytyy hyökätä.”²⁰ Koska länsimainen patriarkaalinen sukupuolijärjestelmä on kuitenkin yleensä samastanut älyn miehiseen ja tunteen naiseseen kokemuspiiriin, 1970-luvulla voimistunut feminismi havaitsi nopeasti tuon antagonismin marginalisoivan ideologisuuden ja alkoi pikemminkin suunnata huomiota sellaisiin elokuvan ”tunnegeireihin” kuin melodraama. Samoihin aikoihin tunteiden poliittisuuden ja transgressiivisuuden huomasi myös muu jälkistrukturalismi, suunnannäyttäjänä Roland Barthes.²¹ Ilmeisesti psykoanalyysin vaikutuksesta havaittiin viimein uusmarxilaisuuden ja perinteisen porvarillisen rationalismin ideologiset yhtäläisyydet; nyt tunteiden ja mielihyvän tukahduttaminen alettiinkin rinnastaa taantumukselliseen sortoon ja nuo psyyken alueet haluttiin vapauttaa ideologisesta vankilastaan.²²

Mielihyvän löytämisestä seurasi taas kerran ideologisten rintamalinjojen uudelleenorganisointi: älyllisyyttä ja hienostunutta makua edellyttävä perinteinen taide leimattiin porvarilliseksi ja konservatiiviseksi, ”kansan” suosimissa ja näihin asti halveksituissa populaarikulttuurin ja viihteen muodoissa havaittiin yhtäkkiä radikaalia potentiaalia. Viihde ja mielihyvänkin politisoitiin.²³

Jälkistrukturalistinen subjektikäsitys ja siitä seuraava representaation ideologia perustuvat siis puhtaasti spekulatiivisille analogioille, joita leimaavat yksinkertaista van mustavalkoinen binaarilogiikka sekä utooppinen sorron ja vapautuksen retoriikka. Taustalla erottuu mm. länsimaisille uskonnoille tyypillinen myyttis-reduktiivinen manikealainen to-

dellisuusmalli, joka kieltää todellisuuden moninaisuuden ja palauttaa sen valon ja pimeyden voimien kamppailuksi. Jälkistrukturalistista ideologiaa voi tuskin pitää sen "todempänä" kuin edeltävää humanistis-porvarilliseksi luokiteltua näkemystäkään, etenkin kun rintamalinjat näyttävät vaihtuvan nopeasti: entisistä vihollisista — kuten mielihyvä — tulee äkillisesti ystäviä ja päinvastoin. Mitä poliittis-ideologisia päämääriä tämä tarkoitushakuinen malli sitten palveli?

Olellainen antiessentialismi

Jälkistrukturalistinen subjekti-ideologia kytkeytyi alun perinkin essentialismin käsitteeseen, joka tosin sittemmin osoittautui varsin problemaattiseksi 1980-luvun kontekstualistisessa teoretisoinnissa. 1960-luvun uusmarxilaisuus koki "humanistisen" yksilön ihannoinnin erityisen vastenmielisenä, sillä sen katsottiin implikoivan ihmisen autonomisuutta ja muuttumattomuutta sekä enemmän tai vähemmän kätkeytyä myös epätasa-arvoa. Näkemys subjektista Toisen tuotteena ja jatkuvana prosessina siirsi painopisteen yksilöstä joukkoihin, solidaarisuuteen, tasa-arvoon ja väistämättä myös ihmisten samantaisuuteen. Jatkossa tämä painopisteen muutos johti kaikenlaisten essentialistisina pidettyjen — so. ihmisolemukseen "luonnostaan" kuuluvien — ominaisuuksien kieltämiseen, mm. ihmisen biologisten, perinnöllisten, rodullisten ja sukupuolisten ominaisuuksien alistamiseen kulttuurille. Logiikka oli tietysti selvä: jos jokin ihmisen essentiaan luonnostaan kuuluva ominaisuus hyväksyttäisiin, samalla hyväksyttäisiin myös yksilön jonkinasteinen muuttumattomuus ja joidenkin ihmisten tai ryhmien paremmuus toisiin nähden.

Näin itse asiassa kiellettiin 1800-luvulta periytynyt, jossain määrin humanistista idealismia kyseenalaistanut luonnontieteellinen ihmiskuva, jonka vaarallisuus voitiin tietysti perustellakin mm. rasismin, sukupuolisella syrjinnällä ja etenkin natsismin rotuopeilla ja hirmuteoilla. Eriarvoistavaa biologista determinismia hyväksyttävämpänä nähtiin kulttuurin determinismi, joka ainakin sisälsi jatkuvan muutoksen ja vallankumouksen mahdollisuuden. (Kyseessä on itse asiassa muunnos vanhasta marxilaisesta "ihmistäkö muutetaan vai maailmaa?" [Brecht] -dilemmasta.) Seurauksena oli äärimuodossaan jonkinlainen hyperkulturalismi — lähes kaikkien inhimillisten ja yhteiskunnallisten piirteiden selittäminen kulttuuriseksi — jonka oikeellisuutta ei tietenkään voida pitävästi verifioida

senkään vertaa kuin edeltävää luonnontieteellistä ihmiskäsitystä. Viimeaikainen teoreettinen kiinnostus ihmisruumiin problematiikkaan voidaan nähdä tämän kehityskulun uusimpana vaiheena: viimeinenkin essentialistinen todiste joistakin pysyvistä inhimillisistä ominaisuuksista pyritään kulttuuristamaan.

Eron vai samuuden politiikkaa?

Antiessentialismi ja kulttuurinen determinismi ovat kuitenkin osoittautuneet hankaliksi sellaisissa jälkistrukturalismin poliittisiksi tunnustautuvissa suuntauksissa kuten feminismi(t), maskuliinisuuden/maskuliinisuuksien ja etnisyyden teorit. Esimerkiksi feminismi on jakaantunut perusfilosofialtaan — karkeistaen — kahteen "koulukuntaan", eron (difference) ja sosiaalisen sukupuolen (gender) kannattajiin.²⁴ Kummankin koulukunnan naiseusnäkemys näyttää määräytyvän ideologisista tavoitteista käsin. Ranskalaisperäinen psykoanalyttisesti sävyttynyt difference-teoria haluaa korostaa naisen "paremmuutta" tai ainakin erilaisuutta mieheen nähden keskittymällä naisruumin ja -psyken essentialistiseen erilaisuuteen.

Gender-teoreetikoiden mielestä tämä erilaisuus mahdollistaa kuitenkin myös syrjinnän, minkä seurauksena halutaan korostaa "naisen" ja "miehen" puhtaasti kulttuurisesti konstruoitua — ja siten muuttuvaa/muutettavaa — luonnetta. Eron kannattajien mielestä tällainen rintamalinjojen epämääräisyys saattaa puolestaan vesittää patriarkaalista hegemoniaa vastustavan poliittisen taistelun lähtökohtia ja päämääriä, ja lisäksi johtaa helposti naisruumiin "miehistämiseen" sekä sitä kautta naiselle ominaisten — traumaattistenkin — fysiologisten kokemusten (synnytys- ja kuukautiskivut, vaihdevuodet, seksuaalisen nautinnon erilaisuus mieheen verrattuna) väheksymiseen. Samalla tavoin ratkaisematonta eron ja samuuden dialektiikkaa esiintyy myös mm. monissa homo-, lesbo- ja etnoteorioissa.

Teoria on siis kytkeyty tasa-arvoa edistävän ideologian palvelukseen, mitä nykypäivän vallitsevien eettisten normien valossa voi tuskin pitää kielteisenä seikkana.²⁵ Ideologisella argumentoinnilla on kuitenkin aina myös vaaransa, sillä — kuten edellä totesin — ideologioilla on taipumus tavoitella imaginaarista täyteyttä ja koherenssia, minkä seurauksena siihen sopimattomat tai vaihtoehtoiset päätelyketjut torjutaan. Esimerkkejä tarjoavat uskontojen ohella monet totalitaristiset poliittiset järjestelmät ja äskettäin päättynyt Neuvostoliiton "reaalisosia-

lismien kokeilu”. Karkeimmillaan voidaan päätyä renessanssin katolisen inkvisition logiikkaan: jos maa kiertäisi aurinkoa eikä päinvastoin, maapallo ei olisikaan universumin keskus, ei myöskään ihminen Jumalan silmäterä. Ergo: maapallo ei kierrä aurinkoa.

Melko lähelle tämänkaltaisia päättelyketjuja päätyi tekijälle ja auteurille kuoleman julistanut post-strukturalistinen inkvisitio.

Tekijän ideologinen kuolema

[Yksi] syy perinteisen tekijyyssäilyksen hylkäämiseen on se, että otaksuma todellisesta kirjailijasta [real-life author] johtaa elitistiseen taidenäkemykseen, jossa kirjailijasta tulee alkusyy ja hänen sanomansa tai ilmaisunsa tiheä tekstin läpi lukijamassan ylle. Viimeaikaiset tutkimussuunnat, kuten psykoanalyysi ja strukturalismi, pikemminkin osoittavat, että kirjoittamisen ja lukemisen aktiviteetit tapahtuvat samalla tasolla ja itse asiassa synnyttävät tekstin yhdessä.²⁶

Tekijän kuolemaan johtanutta kehityskulkua voitaneen pitää jälkistrukturalismin omalaatuisimpana, kaiken ”normaalilogiikan” ja arjen käytännön vastaisena projektina, jonka nimissä hylättiin huoletta perinteisen tieteellisen argumentoinnin kriteerit.²⁷ Elokuvan- ja kirjallisuudenteoriassa projekti oli voimissaan etenkin 1970-luvulla ja 1980-luvun alkupuoliskolla, mutta yhä edelleen sen kanssa kamppailevat erityisesti poliittiset kontekstualistiset teorit. Edellä siteerattu Edward Braniganin kiteytys (vuodelta 1984) tiivistää varsin paljastavasti projektin perusfilosofian: sellaiset retoriset viittaukset kuin ’alkusyy’, ’sanoma’ ja ’lukijamassan ylle’ toistavat mm. Barthesin kritiikkiä perinteistä, taiteilijan jumalaksi nostavaa taidekäsitystä kohtaan.²⁸ Koska jälkistrukturalismin antihumanistinen ja — individualistinen filosofia ei tätä voinut hyväksyä, taiteilija haluttiin demystifioida, pudottaa jumalaiselta jalustaltaan. Braniganin ja muiden antiauteurismien logiikka sujui siis (taas kerran) näin: tilanne A johtaa tilanteeseen B; B on ideologisesti vastenmielinen; siispä A:ta ei ole olemassa.

Onnistuiko demystifiointi? Eikö taiteilijan demystifiointi johtanut pikemminkin taiteen mystifiointiin? Tekijän kuolemaa näyttää siivittäneen kvasidemokraattinen ideologia, jossa yksilön ihannoiminen pelosta ja massojen tasa-arvon nimissä niinkin jokapäiväinen asia kuin taiteellinen toiminta mystifioidaan arjen käytäntöjen tuolle puolen omaksi omalakisiksi sfääriseksi. Taiteellista tuottamista

eivät antiauteuristien mielestä näytä koskevan enää ollenkaan ihmisten jokapäiväistä sosiaalista toimintaa määrittävät kriteerit. Branigan:

Tekijä (author) sijoittuu tekstiin vain kerronnan koodin alakoodina eikä henkilönä, joka puhuu tai ilmaisee noita koodeja. [...] Pikemminkin kulttuuri, lukijoiden kautta, synnyttää tekijän. *Pahan kosketuksen* (*Touch of Evil*, 1958) avausotosta kutsutaan ’wellesläiseksi’ eli se katsotaan ’Orson Wellesin’ ansioksi. Tarkkaan ottaen ansio kuuluisi sellaiselle lukutavalle, jonka kautta kulttuuri on määritellyt Orson Welles -alakoodin.²⁹

Kuten huomataan, elokuvantekeminen poikkeaa braniganilaisittain varsin radikaalisti kaikista muista arjen toimista, joissa yksilö/ihminen/subjekti katsotaan yleensä vastuulliseksi teoistaan. Puuseppää pidetään valmistamansa tuolin kelvollisuudesta ja virheistä vastaavana tekijänä eikä suinkaan tuolin ”alakoodina”. Tieteellisistä teksteistä, loukkaavista tai kehuista puheista ja kirjoituksista on puhuja tai kirjoittaja sekä eettisesti että juridisesti vastuussa; alakoodiksi hän ei muutu vaikka usein tahtoisikin. Jos Braniganin logiikkaa seurataan loppuun asti, rasisti voidaan palauttaa rasismin alakoodiksi, raiskaus tulokseksi ”sellaisesta lukutavasta, jonka kautta kulttuuri on määritellyt” raiskaaja-alakoodin. Niin rasistia ja raiskaajaa kuin Wellesiä ja Braniganiakin tulisi - jos ei muista ideologisista syistä niin yhteiskuntapoliittisista - pitää vastuullisina sekä oikeista että vääristä tekemisistään, siis myös Wellesiä *Pahan kosketuksen* avausotoksesta (edellyttäen, että hän todella suunnitteli sen kuten yleensä otaksutaan). ”Mikä ero (difference) siinä on, kuka puhuu?”, ihmetteli Michel Foucault vuonna 1969.³⁰ Monien feministien, etno-, homo- ja lesboteoreetikoiden mielestä ero on juuri siinä. 1980-luvulla voimistunut kontekstualistinen kulttuuriteoria havaitsi varsin nopeasti, ettei tekijättömästä tekstualismista juuri ollut poliittisen kulttuurikritiikin ja -taistelun perustaksi. Eli Cheryl Walkerin sanoin:

Vaikka tällaista lukutapaa [=tekijättömyyttä] suosittelevat joskus sellaisetkin kriitikot, jotka pitävät itseään feminismiin vaatimuksille myönteisinä, se minun nähdäkseni mukaillee patriarkaalisen kritiikin universalisoivaa tendenssiä pyrkiä nousemaan [transcend] kokonaan kulttuurin ja sosiaalisen sukupuolen yläpuolelle, ainakin tekijyyden tasolla. Tämä lähestymistapa on aina johtanut monenlaisen sorron naamiointiin. Niin kauan kuin valtapoliittikka konstitui hierarkkisesti sosiaalista sukupuolta, yhteiskuntaluokkaa, rotua, seksuaalista suuntautuneisuutta ja muita eron muotoja, ne säilyvät tärkeinä seikkoina niin kirjoittamisessa kuin lukemisessakin.³¹

Siis samaan tapaan kuin tekijä haudattiin 1970-luvulla, se nyt myös kaivettiin haudastaan ideologi-
sin perustein. On tosin huomattava, että esimerkiksi
feministisen elokuvateorian puolella autoreita ei
oikeastaan koskaan kunnolla haudattukaan, juuri
edellä mainituista poliittisista syistä. Jo vuonna
1977 — tekijän maatessa hiljaa arkussaan — Pam
Cook kirjoitti:

[Itseilmaisu] on käsite, joka henkilökohtaisuutta, läheisyyttä
ja kotikeskeisyyttä painottaessaan on aina ollut tärkeä nais-
liikkeelle. [...] ‘Henkilökohtaisen’ kieltäminen, *poliittisesti*
korrektinakin, nostaa pintaan erityisiä ongelmia ja ristiriitoja
naisten ja feminististen elokuvantekijöiden kannalta.³²

Feminismi on jopa elvyttänyt kiinnostuksen tai-
teilijaelämäkertään ja biografiseen kritiikkiin,³³
jotka jo modernistinen kirjallisuudenteoria (uus-
kritiikki, strukturalismi) näki päävastustajinaan.
Vaikka feminismillä on biografismin elvyttämiseen
omia poliittisia syitään (“henkilökohtainen on poliittista”),
tendenssin voi nähdä heijastelevan laajemminkin ideologisen
ilmaston ja mentaliteetin muutosta. Yksilö on palaamassa
kulttuuriteoriaan, mikä lienee ainakin osittain seurausta
marxilaisen “joukkojen filosofian” otteen heltämisestä.
Uus-historismi ja mentaliteettien historia pohtivat arjen
ja historian mikrotason ilmiöitä, ts. tulkitsevat yhteiskuntaa
yksilöstä käsin (eikä päinvastoin kuten edeltävät ideologiateoriat),³⁴
human interest -näkökulma painottuu niin populaarikulttuurissa
kuin sen tutkimuksessakin (elokuvan ja tv:n sisältö- ja resepti-
tutkimus, etnografia). Ideologioiden totalisoivan tendenssin
seurauksena voisi ennakoida heilahdusta lopulta toiseen
äärimmäisyyteen: subjektin desentralisoinnista ja tekijän
kuolemasta päädytään yksilön narsistiseen glorifiointiin.
Postmodernistiset “ideologian loppu” -teoriat antavatkin
jo osviittaa tällaisesta suuntauksesta.

Kenties tekijän kuoleman voi nähdä teoriatason
metaforana ideologian toiminnalle kulttuurissa ylipäätään.
Ideologioiden vastustavat äänet vaientamaan pyrkivä
luonne on johtanut lukemattomien todellisten taiteen-
tekijöiden kuolemaan niin sodissa kuin idän ja lännen
diktatuureissakin. Valitettavasti vain näiden henkin-
herättäminen ei enää onnistu yhtä vaivattomalla
ideologisella eleellä kuin teoreettisen tekijän ylösnousemus.

Viitteet

¹ Roland Barthes, “Barthes to the Third Power”. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. Teoksessa Marshall Blonsky (ed),

On Signs. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1986 (1985), 191.

² Ks. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell 1990.

³ Louis Althusser, *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Helsinki ja Tampere: Kansankulttuuri ja Osuuskunta Vastapaino 1984, 118. Suomeksi “kuvitelu” ei tosin aivan riittävästi tuo esiin Althusserin terminologian lacanilaisia kytkentöjä; “kuvitteellinen” ilmaisisi asian paremmin.

⁴ Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: New Left Books 1971, 162. Vrt. myös Althusser 1984, 149 eteenpäin.

⁵ Marxilaisista kritikoista esim. Alex Callinicos ei (vuonna 1976) pitänyt kommunistista yhteiskuntaa ideologisena althusserilaisessa mielessä, sillä siellä ihmiset eivät hänen mielestään elä imaginaarisessa suhteessa todellisiin olosuhteisiinsa. Alex Callinicos, *Althusser’s Marxism*. London: Pluto Press 1976, 97.

⁶ Sit. Callinicos 1976, 58.

⁷ Althusser 1984, 149.

⁸ Tosin Althusser olettaa “teorian” ohella myös toisen ei-ideologisen maailman jäsentämisen alueen, mikä yleensä jää hänen soveltajiltaan ja siteeraajiltaan huomaamatta: “En laske todellista taidetta [real art] ideologioiden joukkoon [–]. [–] Uskon, että taiteen erityisluonne on sen kyvyssä ‘saada meidät näkemään’ [–], ‘saada meidät havaitsemaan’, ‘saada meidät kokemaan’ joihinkin, joka viittaa (alludes) todellisuuteen”. Althusser 1971, 203–204.

⁹ Robert Lapsley and Michael Westlake, “From Casablanca to Pretty Woman: the Politics of Romance”. *Screen*. Vol. 33: 1 (1992), 48.

¹⁰ “Jopa silloinkin, kun feministit keskittyvät sellaisiin verraten abstrakteihin kysymyksiin kuin diskurssi, estetiikka tai subjektin konstituointi, he toimivat aina näkyvästi poliittisten päämäärien hyväksi tavoitteinaan muuttaa olemassaolevia valtakanteita niin akateemisen maailman sisällä kuin sen ulkopuolellakin.” Toimittajien johdanto “About Feminisms” teoksessa Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 1991, x.

¹¹ Esimerkiksi Michel Foucault suhtautui kriittisesti sekä klassisiin että jälkistrukturalistisiin ideologiateorioihin niiden totalisoivan reduktiivisuuden takia: yhteiskunnan valtakanteet eivät ole kattavia eivätkä suuntaudu vain hallitsevasta luokasta alistettuihin kuten marxismi olettaa, Foucault’n mukaan valta-analyysi tulee aloittaa yhteiskunnan mikrotasolta. Ks. esim. Michel Foucault, “Two Lectures” teoksessa Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon 1985 (1980), 83 eteenpäin.

¹² Luultavasti Lacan sai virikkeitä juuri tästä, vaikka Lacanin strukturalistisissa kielimalleja voitaneenkin pitää vastakkaisina Bahtinin pragmaattisille näkemyksille. Ks. tästä lähemmin artikkeliani “Onko merkityksellä merkitystä? - Bahtin, Lacan ja sisäisen puheen ongelma” teoksessa Anu Koivunen - Hannu Riikonen - Jari Selenius (toim.), *Bahtin-boomi!* Sarja A: 22. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitos 1991 sekä esim. Nancy Fraser, “The Uses and Abuses of French Discourse Theory”. Teoksessa Nancy Fraser and Sandra Lee Bartky (eds.), *Revaluing French Feminism*. Bloomington: Indiana UP 1992,

180 eteenpäin.

¹³ Ks. esim. Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press 1990, 25.

¹⁴ Esim. Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*. Trans. John and Necke Mander. London: Merlin Press 1963, 20.

¹⁵ Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Trans. Alan Williams. Teoksessa Philip Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986, 296.

¹⁶ Ks. näiden näkemysten yhtenä klassisena perustekstinä Colin MacCabe, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses". Teoksessa Colin MacCabe, *Theoretical Essays: Film, Linguistics and Literature*. Manchester: Manchester University Press 1985. Uudemmissa vastaavista näkemyksistä ks. esim. Peter Gidal, *Materialist Film*. London: Routledge 1989, passim. Koko radikaalin tekstin käsitettä tarkastelee perinpohjaisen kriittisesti D.N. Rodowick teoksessaan *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press 1988, erit. 126 eteenpäin.

¹⁷ Jan Bruck, "Brecht's and Kluge's Aesthetics of Realism". *Poetics*. Vol. 17:1-2 (1988), 58. Vrt. myös Colin Mercerin hieman samantapaista kritiikkiä artikkelissa "That's Entertainment: The Resilience of Popular Forms". Teoksessa Tony Bennett et al. (eds.), *Popular Culture and Social Relations*. Milton Keynes: Open University Press 1986, 178 eteenpäin.

¹⁸ Ks. esim. Baudry 1986 ja MacCabe 1985.

¹⁹ Teoksessa Léon Moussinac, *Sergei Eisenstein. An Investigation into His Films and Philosophy*. Trans. D. Sandy Petrey. New York: Crown Publishers 1970, 86. Eisensteinin, älyn ja tunteen suhteesta laajemmin ks. Veijo Hietala, *Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema*. Turun yliopiston julkaisuja. Sarja B: 194. Turun yliopisto 1990, 308 eteenpäin. Brechtin vieraannuttamisen suhteesta emotioihin ks. esim. Julian Hilton, *Performance*. Basingstoke: Macmillan 1987, 150. Vrt. myös Bruck 1988, 60.

²⁰ Suunnanmuutoksen eräänlaisena kanonisoituna perustekstinä Barthesin *Le Plaisir du texte*. Paris: Éditions du Seuil 1973. Englanninkielinen käännös *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: The Noonday Press 1975.

²¹ Asiaan vaikutti varmasti myös 1960-luvun seksuaalinen vallankumous ja sukupuolisen vapaamielisyyden yleistyminen etenkin radikaaliin vasemmistolaisuuteen. Jo 1960-luvulla ranskalainen radikaali älymystö harrasti myös "seksuaalipolitiikkaa", mm. pornografian transgressiivisuuteen uskottiin.

²² Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Teoksessa Rosen 1986, 200. Vrt. myös Peter Wollen, "Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est" samassa teoksessa.

²³ On tosin huomattava, että Barthes ei suinkaan *Le Plaisir du texte* -teoksessaan puhunut viihteen radikaalisuuden puolesta. Hän tarkasteli mielihyvää vielä modernistisen paradigman läpi ja teki eron "helpon" plaisir-mielihyvän ja ekstaattisen jouissance-mielihyvän välillä. Edellistä hän näytti pitävän tavanomaisen taiteen ja viihteen tuotteena, kun taas jälkimmäinen syntyy lähinnä "vaikeista" avantgardistisista teksteistä. Barthes 1973/1975, passim.

²⁴ Ks. näistä tiivistetysti esim. toimittajan johdanto "The Rise of Gender" teoksessa Elaine Showalter (ed.), *Speaking of Gender*. New York: Routledge 1989, Linda Gordon, "On 'Difference'". *Genders* no 10 (Spring 1991) sekä Judith Butler, "Gender Trouble, Feminist Theory, and Psychoanalytic Discourse". Teoksessa Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism*. New York: Routledge 1990, 136 eteenpäin. On syytä korostaa, että tämä koulukuntajaottelu on lähinnä hypoteettinen, sillä nykyisellään feminismin on jakaantunut "feminismeihin". Tällä halutaan korostaa mm. "rodun", kansallisuuden, etnisyyden ja seksuaalisen suuntautuneisuuden merkitystä naiseudelle eri kulttuuri-konteksteissa ja niistä seuraavia erilaisia poliittisia strategioita. Essentialismin problematiikkaan joudutaan yleensä kuitenkin ottamaan kantaa. Ranskalaisen "essentialistisen" feminismin uudelleenarvioinneista ks. Fraser and Bartky 1992.

²⁵ Tosin vähemmistöjen ja syrjittyjen puolesta taistelullakin näyttää olevan rajansa: esimerkiksi Viron venäläisvähemmistön oikeuksista ei ole ainakaan toistaiseksi huolta juuri kannettu - tai seksuaalisen tasa-arvon puolella vaikkapa ekshibitionismi, pedofiilien, sodomian harrastajien tai nekrofiilien kohtalosta.

²⁶ Edward Branigan: *Point of View in the Cinema*. Berlin: Mouton Publishers 1984, 40.

²⁷ Olen toisessa yhteydessä pohtinut laajemmin tekijän kuoleman taustafilosofioita sekä niiden yhteyttä elokuvan auteur-teoriaan, joten en puutun niihin tässä. Ks. teostani *Kulttuuri vaihtovihteelle? Johdatusta postmodernismiin ja populaarikulttuuriin*. Helsinki: Kirjastopalvelu 1992, 10 eteenpäin.

²⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author". Julkaistu mm. teoksessa Roland Barthes, *Image-Music-Text*. Ed. and trans. Stephen Heath. London: Fontana 1977. Alkuperäisartikkeli vuodelta 1968.

²⁹ Branigan 1984, 42. Tässä Branigan mukailee Peter Wollenin jo vuonna 1972 esittämää näkemystä, jonka mukaan todellinen elokuvaohjaaja on "täysin erillään" elokuvassa läsnäolevasta tekijä-rakenteesta. Ks. Peter Wollen, *Merkityksen ongelma elokuvassa*. Suom. Tarmo Malmberg. Helsinki: Gaudeamus 1977, 116-117.

³⁰ Michel Foucault, "What Is an Author?" Teoksessa Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice*. Ed. Donald F. Bouchard. Trans. Bouchard and Sherry Simon. Oxford: Basil Blackwell 1977, 67.

³¹ Cheryl Walker, "Persona Criticism and the Death of the Author". Teoksessa William H. Epstein (ed.), *Contesting the Subject*. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press 1991, 113.

³² Pam Cook, "The Point of Self-Expression in Avantgarde Film". Teoksessa John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. London: Routledge and Kegan Paul 1981, 272. Kursivointi lisätty.

³³ Ks. aiheesta esim. Sharon O'Brien, "Feminist Theory and Literary Biography" sekä Valerie Ross, "Too Close to Home: Repressing Biography, Instituting Authority" molemmat teoksessa Epstein 1991.

³⁴ Ks. uushistorismista esim. Thomas Brook, *The New Historicism and Other Old-Fashioned Topics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1991 ja mentaliteettien historiasta esim. Matti Peltonen, *Matala katse*. Helsinki: Hanki ja jää 1992.

SUURET TEORIAM, ELOKUVAKULTTUURI JA NEOFORMALISMIN HAASTE

Matti Lukkarila haastattelee David Bordwellia



University of Wisconsin-Madisonin elokuvantutkimuksen laitoksella opettavan David Bordwellin (s. 1947) julkaisuluettelo (valikoitu bibliografia haastattelun lopussa) on monipuolisuudessaan kunnioitettava: klassisen Hollywood-elokuvan historiaa, vaihtoehtoisten muotojen ja tyylien analyysia (monografiat Dreyeristä, Ozusta ja Eisensteinistä), elokuva-analyysin oppikirja, narratologiaa, metakritiikkiä jne. Kuitenkaan edes vastustajat eivät ole syyttäneet häntä pinnallisuudesta. Bordwell on kärkevä keskustelija ja poleemikko, joka on mukana monissa elokuvantutkimuksen viimeaikaisissa kiistoissa.

Tämä haastattelu luotaa David Bordwellin näkemyksiä elokuvantutkimuksen suuntauksista. Se on tehty lukuvuoden 1992-93 aikana Madisonissa. Luennot ja kurssit, joihin haastattelussa viitataan, pidettiin tuolloin University of Wisconsin-Madisonin elokuvantutkimuksen laitoksella.

Kohti "hiljaista pluralismia"

Matti Lukkarila: Elokuvantutkimuksessa vallitsi pitkään jonkinlainen konsensus. Sinun ja Kristin Thompsonin artikkeleiden ja kirjojen (erityisesti *Making Meaning*, 1989) sekä Noël Carrollin teoksen *Mystifying Movies* (1988) jälkeen yksimielisyys on

kuitenkin säröillyt. Minkälaisena pidät elokuvantutkimuksen tämänhetkistä tilannetta? Mielestäni neoformalistinen (tai kognitiivinen) lähestymistapa on ainoa varteenotettava haastaja "hallitsevalle elokuvateorialle", jota olet joskus kutsunut hauskaasti SLAB-teoriaksi (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes).

David Bordwell: Elokuvantutkimuksessa konsensus on pikemmin hajonnut itsestään kuin joutunut vaihtoehtoisen mallin - esimerkiksi kognitiivisen tai neoformalistisen - kyseenalaistamaksi.

Voidaan ehkä sanoa, että elokuvantutkimuksessa vallitsi noin vuodesta 1975 1980-luvun alkuvuosiin asti jonkinlainen hauras konsensus, joka rakentui niin kutsutun "screen-teorian" ympärille. *Screen* loi eräänlaisen pakettiratkaisun: Hollywood-elokuvaa, avantgardismia, lacanilaista psykoanalyysia, saussurelaista semiotiikkaa, Benvenisteä ja diskurssianalyysia, marxilaisuutta.

1970-luvun lopulla ja 80-luvun alussa monet pitivät joitain *Screenin* suuntauksista houkuttelevina, mutta toisia eivät. Esimerkiksi osa niistä, jotka kannattivat lehden poliittista näkemystä (väljä yhdistelmä mm. althusserilaista marxilaisuutta ja muita poliittisia, esim. feministisiä näkemyksiä), saattoi kuitenkin suhtautua vastahakoisesti sen edustamaan lacanilaiseen psykoanalyysiin tai sen näkemykseen

avantgardesta. Ne taas, joita kiinnosti enemmän populaarielokuva ja -kulttuuri, poimivat *Screenistä* joitain ideoita mutta luopuivat lacanilaisesta psykoanalyysista tai edustivat muuta kuin althusserilaista marxilaisuutta. Konsensus lepäsi siis alusta lähtien melko hauraalla pohjalla eikä tutkijoiden kesken vallinnut mitään kovin täydellistä yksimielisyyttä.

Konsensus mureni siis oikeastaan omaa tahtiaan jo ennen Kristin Thompsonia, Noël Carrollia ja minua. Olisi esimerkiksi helppo väittää, että Noël Carrollin kirjoitettua teoksen *Mystifying Movies* kukaan ei yhtäkkiä enää tehnyt psykoanalyttistä tutkimusta tai kirjoittanut apparaatin teoriaa! Mutta kirjan ilmestyessä niiden aika oli jo muutenkin ohi. *Mystifying Movies* ei ollut kuolinisku vaan muistikirjoitus.

Screen-paradigma oli joka tapauksessa hyvin vaikutusvaltainen, vaikkakin tärkein tutkimussuuntaus Yhdysvalloissa on mielestäni ollut 1970-luvulta lähtien feminismi. Se on tietysti kategoriana hyvin laaja ja sisältää erilaisia koulukuntia ja ajattelutapoja.

...Nykyään koko elokuvantutkimuksen kenttä on hajonnut pluralistisemmaksi, on enemmän moninaisuutta ja eroja.

Onko tällainen tilanne parempi?

Mielestäni ei. On moninaisuutta ja eroja, mutta ei todellista intoa tai intohimoa. Usein kuulee vain todettavan: "Pidä sinä esitelmä tuosta aiheesta, minä pidän tästä." Aiemmin oli edes vakaumusta; nyt kukin vain tekee sitä, mikä sattuu huvittamaan.

Tarkoitatko, ettei ole todellista keskustelua?

Siltä minusta tuntuu. On monia erilaisia tutkimussuuntauksia ja näkemyksiä. Tämä on kuitenkin jonkinlaista iloista pluralismia, jonka mukaan kukin voi tehdä omiaan välittämättä miljoakaan seurauksista.

"Yhteensovittamattomuudet" elokuvantutkimuksessa

Olet elokuvateoreettisissa kirjoituksissasi kiinnittänyt huomiota ehkä enemmän tiettyjen lähestymistapojen eroihin kuin niiden yhtäläisyyksiin. Voidaanko elokuvantutkimuksessa puhua (kuhnilaisessa mielessä) "paradigmoista" ja "yhteensovittamattomuuksista"? Paradigmahan tulee käsitteenä

luonnontieteistä. Voimme esimerkiksi sanoa, että maa- ja aurinkokeskeisen näkemyksen välillä on paradigmaattinen ero. Mutta ovatko "saussurelais-lacanilais-althusserilainen" ja "neoformalistis-kognitiivinen" paradigma samassa mielessä yhteensovittamattomia?

Humanistisiin tieteisiin on vaikeampi soveltaa kuhnilaista mallia, koska niissä teorioita ei rakenneta yhtä täsmällisesti ja tiukan kontrolloidusti kuin luonnontieteissä. Tosin luonnontieteissäkin paradigmat joustavat jonkin verran (luullakseni Kuhn [1970] oli ensimmäisiä, joka kiinnitti tähän huomiota; myös Imre Lakatos [1977] on puhunut tästä). Niillä on eräänlainen turvavyöhyke, jonka sisällä teoriaa voi aina säätää. Humanististen tieteiden käyttämät teoriat ovat kuitenkin vielä paljon taipuisampia ja avoimpia.

Humanistisissa tieteissä teoriat rakentuvat usein aivan eri periaatteille kuin luonnontieteissä. Ensinnäkin monet niistä pyrkivät selvittämään erityisyyttä, toisinaan jopa tiettyjen elokuvien ainutkertaisuutta. Jos joku haluaa vaikka tutkia Chantal Ackermania, hän voi tutkia Ackermania juuri Ackermanina ja yrittää selvittää ilmiön erityisyyttä. Luonnontieteissä taas pyritään tavallisimmin yleistyksiin. Niissä ei kiinnitettäisi huomiota yksittäiseen ilmiöön, esimerkiksi yksittäiseen elokuvaan. Tärkeämpää olisi löytää tietyn ilmiön toteutumista ohjaavia kausaalisia säännönmukaisuuksia ja mekanismeja kuin poikkeuksia säännöstä.

Toinen ero on se, että luonnontieteiden teoriat asetetaan usein intersubjektiivisiin testeihin toisella tavalla kuin humanististen tieteiden teoriat. Kirjasani *Making Meaning* käsittelee tätä. Mikäli elokuvateorioita nimitetään paradigmoiksi, ongelmaksi muodostuu se, mitä Lakatos kutsuu apuhypoteesiksi: humanistit lisäävät apuhypoteesejä, he lisäävät aineistoa (kts. Lakatos 1977).

On lukuisia keinoja pitää teoria koossa. Olen kuullut joidenkin puolustavan lacanilaisuutta tavalla, joka minun mielestäni lähestyy teologiaa. Heidän esittämänsä lacanilainen maailmankatsomus ei jätä tilaa minkäänlaisille vastaväitteille. Pahinta ei ole välttämättä se, että tällöin sulkeistetaan mahdollisuus testata ilmiötä empiirisesti. Ongelmallisempaa on se, että lacanilaisen lähestymistavan rajoissa on joskus mahdotonta kuvitella todellisia vaihtoehtoja. Argumentaattiorakennelma on yksinkertaisesti niin väljä, että sen puitteissa voidaan sanoa mitä tahansa.

En siis kutsuisi kognitivismia tai neoformalismia sanan varsinaisessa merkityksessä paradigmatiksi, koska en ole vakuuttunut, että humanistisissa tieteissä

tarkkaan ottaen on paradigmoja. Meillä on sen sijaan joukko teoreettisia selitysmalleja.

Humanistisissa tieteissä erottava tekijä on lopultakin se, haluaako teorioita, jotka pyrkivät tarkkuuteen kaikilla tasoillaan, vai teorioita, joihin liittyy jonkinlaista intuitiivista symbolista joustoa. Toiset tutkijat ymmärtävät selityksellä todellakin ilmiön kausaalista ja funktionaalista kuvausta. Toiset taas näkevät selityksen tarkoittavan ilmiön uudelleenmäärittämistä: he soveltavat ilmiöt teorioihinsa. He esimerkiksi määrittävät ihmisten kanssakäymisen uudelleen valta- tai perhesuhteiksi. Tällainen ilmiön kääntäminen toiselle symbolikielelle on usein kyllä tehokasta ja sillä on intuitiivista selitysvoimaa. Esimerkiksi freudilainen selitysmalli kehottaa palauttamaan minkä tahansa ilmiön perhedraamaan ja selittämään ilmiön sillä. Se on houkutteleva tapa järkeillä, mutta en ole vakuuttunut sen teoreettisesta pätevyydestä.

Historiallinen poetiikka ja tulkintatehtailun loppu

Kirjasi Making Meaning loppupuolella on luku "The End of Interpretation?", jossa kokoat yhteen kritiikkisi "tulkintatehtailua" vastaan. Toteat siinä, ettei tarkoita "historiallisella poetiikalla" niinkään teoriaa tai lähestymistapaa kuin "käsitteellistä kehystä, jonka puitteissa on mahdollista asettaa yksittäisiä kysymyksiä elokuvien kompositiosta ja vaikutuksista" (273). Tarkoitatko "historiallisella poetiikalla" jotain hyvin yleistä ohjelmaa tai kehikkoa, joka yhdistää erilaisia metodeja tai jopa teorioita, kuten formalismia, marxismia tai feminismiä?

Kyllä. Muutamina valaisevina esimerkkeinä voisi mainita Kristin Thompsonin, varhaisen elokuvan parissa työskentelevän Tom Gunningin ja elokuvan äänen historiaa tutkivan Rick Altmanin, jotka kaikki edustavat mielestäni historiallista poetiikkaa. Meidän teoriamme ovat keskenään hyvinkin erilaisia. Esimerkiksi Altmanin teoria äänestä on aivan toinen kuin minun, mutta hän kuuluu silti historiallisen poetiikan piiriin.

Historiallinen poetiikka on oma hankkeensa. Se eroaa niistä suuren mittakaavan elokuvateorioista, jotka yleensä luovat kaikkien tarkoituksiin soveltuvan viitekehyksen noukkimalla muiden oppialojen dogmeja omaan käyttöönsä. Historiallinen poetiikka taas pyrkii määrittämään konkreettisia funktioita ja kausaliteetteja. Sen puitteissa on tilaa eroille. Näen siis historiallisen poetiikan perspektiivinä, tapana

järjestää tutkimusongelmia.

Screenissä vuosina 1986-88 käydyssä laajassa elokuvantutkimuksen suuntauksia koskeneessa keskustelussa, torjuit jyrkästi ajatuksen tutkijoita yhdistävästä "Wisconsinin projektista". Kuitenkin, kun kirjoitat historiallisesta poetiikasta kirjassasi Making Meaning, kaikki esimerkkisi - Vance Kepley, Donald Crafton, Kristin Thompson, Lea Jacobs - tulevat Madisonista. Onko sittenkin olemassa "Wisconsinin projekti"?

Ei. Ensinnäkin, Wisconsinissa on monia, jotka tekevät täysin erilaista tutkimusta. Toiseksi, Wisconsin ei ole ainoa paikka, jossa tehdään tällaista tutkimusta. Emme ole myöskään ensimmäisiä tämän tutkimussuuntauksen edustajia. "Wisconsinin projektista" voisi puhua ainoastaan siinä mielessä, että olemme ensimmäisinä tuoneet tietoisesti julki tämän projektin mahdollisia ulottuvuuksia.

Historiallinen poetiikka ja reseptioestetiikka

Olet kirjoittanut, että "historiallinen poetiikka tutkii sekä tuotannon että vastaanoton käytäntöjä" (Bordwell 1989a, 270) ja että "historiallinen poetiikka voi tutkia myös periaatteita, joiden avulla katsojat muodostavat [--] merkityksiä" (ibid., 271). Tämä kuulostaa saksalaiselta reseptioestetiikalta... Olet luennoillasi korostanut, että jokainen elokuvaohjaaja on ensin katsoja. Vastaavalla tavalla Hans Robert Jauss huomauttaa, että jokainen kirjailija on ensin lukija...

Saksalainen reseptioestetiikka on laaja ilmiö. Sen piiriin kuuluu muun muassa Wolfgang Iserin kaltaisia tutkijoita, joiden työ on suhteellisen perinteistä lukijakeskeistä kritiikkiä. Hans Robert Jauss taas kuuluu niihin, joiden tutkimukset ovat hyvin konkreettisia: selvitetään esimerkiksi tapaa, jolla kritiikki vastaanotti tietyn tekstin tietystä historiallisesta kontekstista. Jos historiallista poetiikkaa ei ymmärretä teoriaksi vaan toimintakentäksi, niin molemmille tavoille on kyllä tilaa.

Minusta reseptioon liittyvät kysymykset ovat osa poetiikan historiallisuuden selvittämistä. Ajatellaan vaikka Alain Resnais'n elokuvaa *La Guerre est finie* (Ranska 1966). Ymmärtääksemme siihen liittyneitä mahdollisia katsomistapoja meillä on oltava tietoa ensinnäkin siitä, mikä oli ihmisten näkemys 1960-luvun puolivälin Espanjan hallinnollisesta ja

poliittisesta tilanteesta, kuten opiskelijapolitiikasta ja Ranskan ja Espanjan suhteista. Toiseksi meidän olisi selvitettävä katsojien käsitykset Resnais'n aikaisemmista elokuvista. Kolmanneksi meidän olisi otettava huomioon, minkälaisia elokuvia tuolloin yleensä tehtiin. Tietoa elokuvareseption normeista saamme mm. selvittäessämme, mitkä lajityypit, kerronnan muodot ja tyylit olivat ajan elokuvaohjaajien käytössä. Nämä kaikki kolme puolta vaikuttavat siihen, millaisia katsomistapojen normeja elokuvan *La Guerre est finie* yleisöllä oli.

Joku tutkija saattaisi väittää, ettei kiinnostavaa ole tutkia elokuvia, vaan elokuvayleisön demografista koostumusta. Hänen tutkimukseensa ei ehkä mahtuisi ollenkaan elokuvia, vaan hän lukisi lähinnä elokuva-arvosteluja ja päättelisi niistä, mistä ryhmästä (esimerkiksi luokasta) yleisö muodostuu. Mielestäni tällaiset tutkijat eivät tee poetiikkaa, sillä he eivät pyri selittämään sitä, miten elokuva toimii. Poetiikassa on kyse interaktiivisesta tutkimuksesta, jossa pyritään ymmärtämään sekä elokuvia että tekemisen ja vastaanoton kontekstia.

Formalistista elokuvateoriaa ei ehkä olekaan

Määritellesäsi historiallista poetiikkaa kirjassasi Making Meaning asetat yhdeksi ideaalikesi olla "empiirinen olematta empiristi" (Bordwell 1989a, 274). Näen tämän iskulauseen 1970- ja 80-lukujen teoriapainotteisuuden antiteesinä, mutta myös rajanvetona huonomaineista empirismiä vastaan. Miten käsitteet empiirinen ja empiristinen eroavat toisistaan?

Yritän välttää empirismiä, jonka mukaan empiiriset tosiasiat hallitsevat kaikkia ideoita ja päätelmät tehdään empiriaa keräämällä. En hyväksy tällaista mallia. Meillä on aina käsitteitä, kategorioita, hypoteesejä; empiiriset tosiasiat ovat vain yksi osa päättelyä. Empiria yksin ei riitä, sillä sen ymmärrettäväksi tekemiseksi tarvitsemme teoreettista viitekehystä. Puhdas empiristi väittäisi, ettei teorioilla ja käsitteillä ole merkitystä, koska tosiasiat vaikuttavat meihin ilman välikäsiä. Juuri tästä on tullut monien elokuvateoreetikkojen kauhukuva, vaikka itseasiassa kukaan tiedemies tai tieteenfilosofi ei usko näin puhtaaseen empirismiin.

Puhtaan empirismin mahdottomuutta on kuitenkin syytä korostaa, koska humanistit rakentavat yhä kauhukuvia empirismistä: asioiden kvantitatiivinen tarkastelu tekee numeroiden orjaksi, empirian huo-

mioonottaminen sulkeistaa teoreettiset käsitteet. Erityisesti Yhdysvalloissa humanistit suhtautuvat oudon vihamielisesti kaikkeen vähänkin luonnon-tieteisiin viittaavaan. Pelkkä viittaus empiiriseen todistusaineistoon riittää pukemaan sinut empiristin haarniskaan. Historiallisen poetiikan on kuitenkin perustettava päättelyketjunsä uskottavuus empiiriseen aineistoon, vaikka pelkkään empiriaan perustuva varmuutta ei olekaan.

Sinä ja Noël Carroll olette puolustaneet pienimuotoisia, alhaalta ylöspäin suuntautuvia teorioita. Carrollin sanoin: "tarvitsemme pala palalta teoretisointia, teorioita elokuvasta ennemminkin kuin Elokuvan Teoriaa" (Carroll 1988, 232). Tarkoitatko, että Suurten Teorioiden romahtamisen jälkeen elokuvatieteessä tarvitaan induktiota sekä tarkkaa historiallista ja analyttistä tutkimusta?

Kyllä, jos induktio ymmärretään sanan laajassa merkityksessä. Toisaalta tarvitsemme myös ongelma-keskeisiä teorioita, jotka pyrkivät tietyn ongelman ratkaisuun. Sellaiset kysymykset kuin "mitä elokuvan representaatio on ollut kautta aikojen ja kaikkialla" tai "mikä on elokuvan representaation todellinen luonne" tulisi korvata sellaisilla kysymyksillä kuin "minkälaiset ovat Hollywood-elokuvan tietyn tradition narratiiviset rakenteet", "minkälaiset tyylilliset keinot ovat mahdollisia tietyn genren elokuville" tai "miten voidaan selittää yleisön reaktiot tiettyyn elokuvaailmiöön".

Suuren Teorian ongelma oli juuri yrityksessä vastata kaikkiin mahdollisiin kysymyksiin. Sutuuri tai Imaginaarisen muuntumisen Symboliseksi antavat vastaukset kaikkiin mahdollisiin kysymyksiin: Miksi kauhuelokuvat toimivat niin kuin toimivat? Koska Imaginaarinen muuntuu Symboliseksi. Miksi jatkuvuusleikkaus toimii niin kuin toimii? Koska Imaginaarinen muuntuu Symboliseksi. Vastauksia vailla sisältöä.

Tällaisten epäinformatiivisten, kaiken kattavien selitysten sijasta olisi kiinnitettävä enemmän huomiota pieniin ja keskisuuriin kysymyksiin, joiden kysymystenasettelu on teoreettinen mutta ei niin globaalinen. Ehkä ei ole minkäänlaista toivoa yhdistää näitä kysymyksiä ja vastauksia yhdeksi Suureksi Teoriaksi; formalistista ja pragmaattista elokuvateoriaa ei ehkä ole olemassa.

Eräällä luennollasi sanoit, ettet ole varma onko sinulla loppuen lopuksi teoriaa elokuvasta. Olet myös kirjoittanut, että "neoformalismi ei [--] niin ollen ole yleislaatuinen teoria elokuvasta [--]. Eikä

se myöskään - vielä kerran - ole metodi.” (Bordwell 1989b, 379) *Siis vielä kerran, mitä neoformalismi tai historiallinen poetiikka sitten on?*

Historiallinen poetiikka on perspektiivi, tapa tehdä kysymyksiä ja järjestää empiiristä aineistoa vastauksien löytämiseksi. Se ei kuitenkaan käsitä kaikkia mahdollisia tai välttämättä edes keskeisimpiä kysymyksiä. Jotkut toiset kysymykset saattavat olla tärkeämpiä. Jos jollain on toisenlainen lähestymistapa, hänen on vain perusteltava omien kysymyksiensä tärkeys ja toimivuus sekä se, onko kysymyksiin mahdollista löytää konkreettisia ja tarkkoja vastauksia.

En kuitenkaan halua puolustaa täydellistä pluralismia, sillä kaikki perspektiivit eivät ole yhtä käytökelpoisia. Jotkut lähestymistavat eivät kykene järjestämään empiiristä aineistoa tai niiltä puuttuu tarkka kysymystenasettelu.

Historiallisen poetiikan perspektiivi olisi seuraavanlainen: Lähtökohdaksi otamme sen, että elokuvat ovat artefakteja. Ne ovat instituutioissa työskentelevien ihmisten tekemiä. Artefaktien toivotaan vaikuttavan tietyllä tavalla, joten niiden tekijät suunnittelevat ne tätä tarkoitusta silmällä pitäen. Artefakteilla voi olla tekijöiden intentioista poikkeavia vaikutuksia, koska yleisö käyttää niitä omiin tarkoituksiinsa.

Historiallisen poetiikan perspektiivissä voisi nyt tehdä esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: Minkälaisien premissien, periaatteiden ja normien pohjalta artefaktit on tiettyssä historiallisessa tilanteessa tehty? Missä tilanteissa ja minkä periaatteiden mukaan katsojat käyttävät niitä? Minkä periaatteiden tai normien (tyylisuunta, genre,...) suhteen artefakteja luokitellaan? Käyttämäni perspektiivi olisi suunnilleen kuvatuunlainen. Kyseessä olisi poetiikka, koska tarkastelun kohteena olisi sekä elokuvien tekeminen että tavat käyttää niitä. Historiallista se olisi siinä mielessä, että kohteena ei olisi representaation kaikkien eri mahdollisuuksien kokonaisuus vaan representaation tietty historiallinen muoto.

Joku voisi väittää, että esittämäni perspektiivi (teoria normeista) on kovin epämääräinen. Minusta se on kuitenkin mielekkäin vaihtoehto, koska sen avulla voimme tarkastella sekä elokuvan tekijöitä että katsojia. *Normi* antaa käsitteenä ymmärtää, että elokuvaohjaajat ovat sisäistäneet samoja elokuvan rakennusperiaatteita, joita yleisöt käyttävät kyseisten elokuvien ymmärtämisessä ja kokemisessa. Toisin sanoen ohjaajat ovat osa yleisöä, ennen kuin heistä tulee elokuvan tekijöitä. (Bordwellin normiteoriasta lisää kts. esim. Bordwell

1985, 150 - 155.)

Poetiikan perspektiivi eroaa semiotiikasta. Tästä huolimatta esimerkiksi monet eurooppalaiset tutkijat eivät ole töitäni kommentoidessaan kiinnittäneet siihen huomiota. Olisi jo aika jonkun huomauttaa, että David Bordwell tekee ei-semioottista tutkimusta. Eroan tässä suhteessa mm. Metzistä, Aumontista ja Gaudreaultista. Keskinäisistä eroistaan huolimatta he työskentelevät semioottisen paradigman sisällä. Poetiikan ja semiotiikan välisistä eroista tulisi käydä keskustelua, koska esiin nousee tärkeitä representaatioon liittyviä kysymyksiä. Haluan vain korostaa, että jokaisen on tietoisesti valittava positionsa ja perusteltava se. Perspektiivini ei ole ainoa mahdollinen eikä se pyri vastaamaan kaikkiin elokuvaa koskeviin kiinnostaviin kysymyksiin.

Marxilainen elokuvantutkimus ja formalistinen “revisionismi”

Alison Butler kysyy Screenin vuoden 1992 viimeisimmässä numerossa: “Mistä uusimmat elokuvan tarinat tulevat?” Hänen mukaansa erityisesti pohjoisamerikkalaiset elokuvahistorioitsijat ovat “syylistyneet revisionismiin”, jolla hän tarkoittaa kontekstittomuutta, epätemaattisuutta ja formalismia. Butler väittää myös, että The Classical Hollywood Cinema “on ehkä eniten vahvistanut näitä piirteitä” (Butler 1992). Haluatko kommentoida hänen väitettään “revisionismista”?

En valitettavasti ole lukenut Butlerin tekstiä. En ymmärrä hänen väitettään kontekstittomuudesta, sillä tietysti työemme on sijoitettu kontekstiin. Kirjassa *The Classical Hollywood Cinema* kontekstina oli elokuvateollisuus, Ozu-tutkimuksessani taas japanilainen kulttuuri ja elokuva.

Yhdysvalloissa erityisesti marxilaiset ja muut vasemmistolaiset ovat olleet huolissaan nykyisestä elokuvahistoriallisesta tutkimuksesta, koska se ei heidän mielestään ole ollut tarpeeksi kriittistä. Marxilaiset tutkijat haluavat usein tuomita elokuvateollisuuden sillä perusteella, että se on teollisuutta ja kapitalismin hedelmä. Sellaisten tutkijoiden kuin Douglas Gomeryn, Robert Allenin, Tino Balion, minun (vaikka olen vähemmän historioitsija), Kristin Thompsonin, Lea Jacobsin ja Ben Brewsterin töissä ei sen sijaan tuomita amerikkalaista kapitalismia ja elokuvateollisuutta, mitä marxilaiset tuntuvat pitävän epäideologisena ja konservatiivisena.

Elokuvantutkimuksessa marxilainen historian-tutkimus ei ole ollut kovin täsmällistä. Doktriini

on saanut ohjata tutkimusta, samalla kun historiallinen todistusaineisto, dokumentit ja tietojen etsiminen ovat jääneet vähemmälle. Sen sijaan lienee oikeutettua väittää, että meidän "revisionismimme" on tuottanut tarkkaa, empiiristä tutkimusta.

Meitä syytetään usein formalismista. Marxilaisessa traditiiossa, ja erityisesti stalinismissa, formalismia on pidetty kauhukuvana. Todellisuudessa kuitenkin vain harvoja historioitsijoita voi väittää formalisteiksi, ja harvat myöskään kutsuisivat itseään formalisteiksi. Tuskinpa Tom Gunning, Douglas Gomery, Robert Allen tai Lea Jacobs pitäisivät itseään formalisteina. Minä sen sijaan olisin tyytyväinen, jos minua nimiteltäisiin formalistiksi — itse asiassa kukaan ei ole varmaan ymmärtänyt miten formalistinen olen! Olen tosin poikkeus tässä suhteessa. Yleensä ottaen pidän formalismi-syytteitä paljolti sisällyksettömänä nimitelyinä, joka on osin seurausta marxilaisuuden omasta viimeistään 1970-luvun puolivälissä alkaneesta kriisistä.

Luuletko, että althusserilaiselle marxilaisuudelle voisi löytyä toisenlainen humanistisempi vaihtoehto?

Varmastikin. Marxilaisuudessa on olemassa pehmeämpi suuntaus. Elokuvantutkijat ovat tietysti suhtautuneet siihen varauksellisesti. *Screenistä* tätä marxilaisuutta on turha etsiä. Itse suhtaudun positiivisesti liberaaleihin, vasemmistolaisiin liikkeisiin, joiden marxilaisuus ei ole eksplisiittistä.

Marxilaisuuden voima on sen kriittisyydessä. Se on esittänyt yhden varteenotettavimmista kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän, politiikan ja ideologian kritiikeistä. Marxilaisuuden heikkous taas on sen kapitalismille tarjoamien vaihtoehtojen utooppisuus.

Madisonin elokuvantutkimuksen menestys

Madisonin yliopiston The Department of Communication Arts on yksi Yhdysvaltain kiinnostavimmista elokuva-alan opiskelupaikoista. Mitkä ovat menestyksenne syyt? Onko yksi selitys laitoksen saumaton yhteistyö yliopiston erinomaisen elokuva-arkiston kanssa?

On muitakin yliopistoja, kuten UCLA (The University of California, Los Angeles) ja USC (The

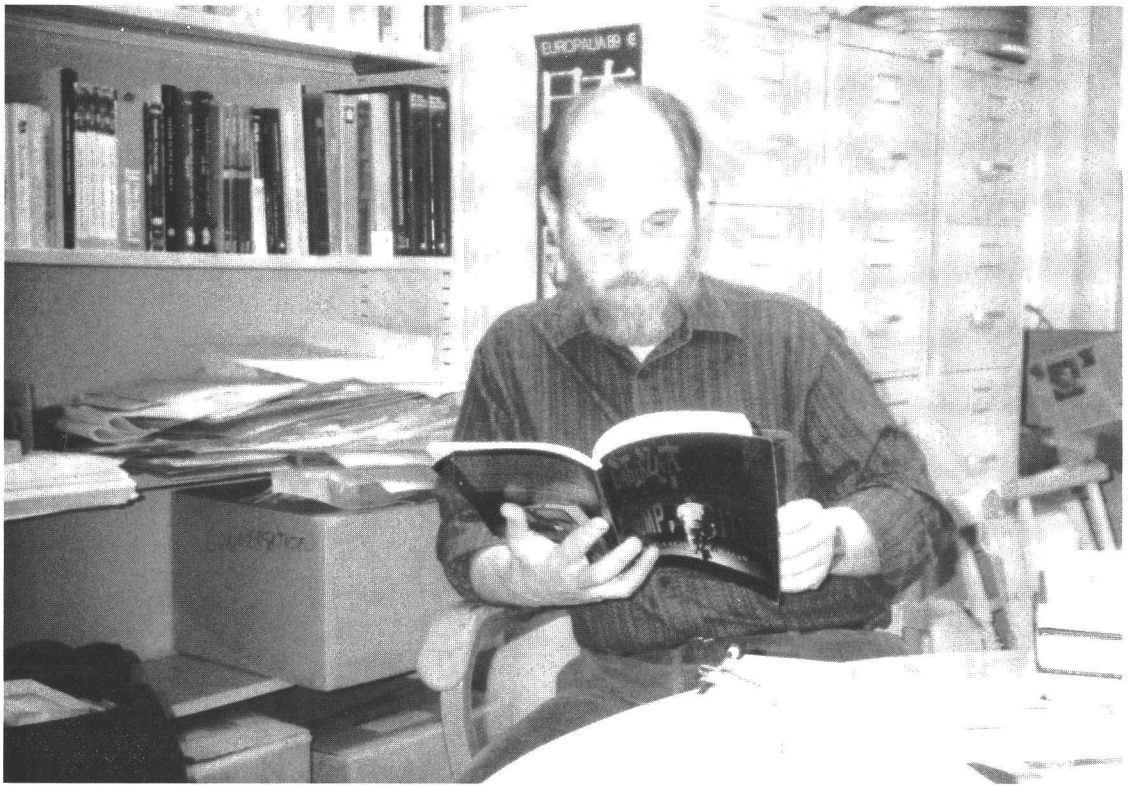
University of Southern California), joiden yhteydessä on elokuva-arkisto. Myös The New York Universityllä on omat elokuvakokoelmansa ja se toimii vielä kaupungissa, jossa muutenkin on lukuisia arkistoja.

Madisonin etuna on henkilökunta, joka koostuu työhönsä äärimmäisen vakavasti suhtautuvista tutkijoista. Se on ollut yksi tavoitteemme. Emme palkkaa ihmisiä heidän tutkimusideologiansa perusteella, vaan etsimme ennemminkin vakavia ja erittäin huolellisia tutkijoita. Toinen etumme on, että olemme eri syistä halunneet kytkeä opetusme ja tutkimustyömme toisiinsa. Esimerkiksi Tino Balion opetus liittyy hänen tämänhetkiseen työhönsä, joten aihe on hänelle itselleenkin tuore ja innostava. Myönnämme myös, ettemme pysty tekemään kaikkea. Emme voi edustaa jokaista koulukuntaa tai jokaista yksittäistä amerikkalaista elokuvateoriaa. On parempi erikoistua. Jos joku haluaisi tutkia vaikkapa argentiinalaista elokuvaa, en kehottaisi häntä tulemaan tänne, koska kukaan meistä ei ole argentiinalaisen elokuvan asiantuntija. Pyrimme kyllä opettamaan opiskelijoille elokuvantutkimuksen eri puolia, mutta tehdessämme omaa henkilökohtaista tutkimustamme emme yritäkään esittää kaikkia mahdollisia näköaloja.

“Kyseessä ei ole maailmanmestaruuskisa”

Iris-lehdessä on joskus väitetty, että kriittikkisi ranskalaisia teoreetikkoja kohtaan kasaa esteitä Amerikan ja Euroopan mantereiden välille. Jokaisen kirjoituksiasi lukeneen luulisi kuitenkin huomanneen suhteesi venäläisiin formalisteihin (mm. Shklovski, Tynjanov), prahalaisiin strukturalisteihin (Mukarjovský, Vodička) ja myös muutamaasi ranskalaisiin strukturalisteihin (mm. Barthesin varhaiset työt ja Genette). Pidätkö tätä sinua vastaan esitettyä kritiikkiä elokuvantutkimuksen sisäisenä valtataisteluna?

Mielenkiintoinen kysymys, mutta minulla ei ole siihen johdonmukaista vastausta. Akateeminen keskustelu Euroopassa, erityisesti Ranskassa, on erilaista kuin Yhdysvalloissa. Huolimatta Ranskan älyllisen ilmapiirin kriittisyydestä siellä on yllättävän vähän todellista väittelyä tutkijoiden lähtöasemista ja eri näkemyseroista. Jacques Aumont'in käsitys representaatiosta ei ole sama kuin Michel Colinin; Roger Odin ei tarkoita enonsiaatiolla



David Bordwell. Kuva: Matti Lukkarila.

samaa kuin Christian Metz. Amerikassa taas on tapana julkilausua oma näkökulmansa, ilmoittaa milloin ollaan samaa, milloin eri mieltä. Kritisoidessani Metzä tai ketä muuta tahansa odotan saavani vastakritiikkiä enkä tyrehdyttävänä keskustelua.

Eivätkö ranskalaiset elokuvantutkijat ole vastanneet sinulle?

Christian Metz'n uusin kirja *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du film* (1991) vastaa narraatiota koskeviin argumentteihini.

Lukemani ranskalaiset, slaavilaiset ja pohjoismaalaiset ajattelijat ovat vaikuttaneet minuun paljon. En ole mikään patriootti. Jotkut amerikkalaiset ovat väittäneet, että Englanti ja Yhdysvallat ovat nykyisin elokuvateorian johtotähdet ja että Ranska on jäämässä jälkeen. Se on typerä väite, sillä ajattelu ei noudata kansallisia rajoja. Kyseessä ei ole maailmanmestaruuskisa.

Ranskalainen elokuvantutkimus vaikutti 1970-luvulla erittäin paljon kansainvälisesti, 80-luvulla taas vähemmän. 1970-luvun ranskalainen teoria

tuntui kunnianhimoisimmalta. 80-luvulla Ranskassa on tehty kapeampialaisia monografisia tutkimuksia. Esimerkiksi Marie-Claire Roparsin kirjoitukset 30-luvun ranskalaisesta elokuvasta tai Sergei Eisensteinin elokuvasta *Lokakuu* (Oktjabr, Neuvostoliitto 1927) ovat tarkasti fokuoituja ja yksityiskohtaisia töitä.

Englantilaisen ja amerikkalaisen elokuvantutkimuksen uudelle historiografiselle suuntaukselle on mielestäni vasta viime aikoina löytynyt vastinetta ranskalaisessa tutkimuksessa. Esimerkiksi Jacques Aumont ja Marc Vernet ovat olleet kiinnostuneita historiasta ja sen tutkimuksesta.

Ranskalainen elokuvantutkimus on kuitenkin aina kiinnostanut minua. Sitä olisi tunnettava paremmin. Nykyään opiskelijat eivät valitettavasti ole innostuneita tutustumaan ranskalaiseen elokuvateoriaan, ehkä siksi että se tuntuu mielenkiinnostomammalta kuin vaikka Jean-Francois Lyotardin tai Jean Baudrillardin filosofia. Silti jopa Gilles Deleuze, jonka vaikutus Ranskassa on ollut valtava, kirjoittaa myös elokuvasta. Monikaan amerikkalainen ei ole lukenut näitä kirjoituksia.

Amerikan filosofisesta traditiosta

Olen kiinnostunut suhteestasi analyttiseen, mutta myös pragmaattiseen ja empiristiseen filosofiaan. Mikä on amerikkalaisen filosofian merkitys sinulle?

Minulla ei ole filosofin koulutusta, mutta teoreettisessa työssäni hyödyntämäni filosofia on selvästikin analyttistä — sanan laajassa, ei kapean loogis-positivistisessä tai wittgensteinilaisessa mielessä. Nelson Goodman sekä jossain määrin Noam Chomsky ja Jerry Fodor ovat olleet minulle käyttökelpoisia filosofian tiennäyttäjiä. Suurpiirteisesti määritellen Chomsky ja Fodor ovat kartesiolaisia rationalisteja, Goodman taas looginen positivist, looginen empiristi.

Tällaiset filosofiset suuntaukset eivät kuitenkaan ole olleet tärkeimpiä vaikutteita työssäni. Ajatukseni voi kytkeä esimerkiksi Richard Rortyn uuteen pragmatiikkaan, mutta ajattelutapani ei ole kuitenkaan suorassa suhteessa siihen. Työni on lähempänä filosofisesti suuntautunutta taiteentutkimusta. Tosin esimerkiksi kiinnostukseni kognitiiviseen tutkimukseen kyllä kytkeytyy mielen filosofiaan, mutta lähestymistapani on kuitenkin selkeämmin ongelmakeskeistä. Työskentelytapani on sukua vaikkapa Ernst Gombrichin tavalle valjastaa filosofia taidehistoriallisten kysymysten palvelukseen.

Elokuva ei missään nimessä ole kuolemassa

Olet tutkinut monipuolisesti elokuvan historiaa, klassista Hollywood-elokuvaa, japanilaisia elokuvia, Carl Th. Dreyeriä, Sergei Eisensteinia... Luennoillasi olen huomannut, että seuraat myös uusia elokuvia. Niitäkin teoreetikkoja on, joiden elokuvainnostus on haihtunut ja jotka eivät enää käy elokuvissa. Mielestäni hyvää teoriaa on mahdollon tehdä ilman kytkentää käytäntöön...

Olen aivan samaa mieltä. Eräät minun, ja ehkä myös sinun, ikäpolven ihmisistä ovat luopuneet elokuvista. Heillä on mielessään jokin elokuvan

kadotettu kulta-aika, johon he suunnistavat nostalgisen katseensa. Kohteena voi olla yhtä hyvin 1950- tai 60-luku kuin Godard tai Fassbinder, mutta kyseessä on aina menneisyyden ilmiö: "En hyväksy Almodovaria, hän ei ole Fassbinder; en hyväksy Wendersiä, hän ei ole Lang; en hyväksy sitä, koska hän ei ole tätä..." Minusta historiasta kiinnostunut on kiinnostunut myös nykyisyydestä, koska nykyisyys on yksi vaihe historiassa.

Monet uusista medioista innostuneet ovat suhtautuneet skeptisesti elokuvaan ja esittäneet väittämiä "elokuvan kuolemasta". Minkälaisena näet elokuvan aseman nyt ja tulevaisuudessa?

Elokuva ei missään nimessä ole kuollut. Samaa on väitetty esimerkiksi kirjasta, mutta sekään ei pidä paikkaansa. En tiedä yhtään ilmaisuvälinettä tai taiteen lajia, joka olisi kuollut viimeisen sadan vuoden aikana: kirja ei ole kuollut, teatteri elää yhtä, ihmiset jopa edelleen harrastavat kotonaan musiikkia — pianonsoitto ja lähinaapurien soittoporukat ovat voimissaan.

Kymmenen vuotta sitten ihmiset väittivät radion ajan olevan ohi. Nykyään radio näyttää kuitenkin olevan Yhdysvaltain vaikutusvaltaisain media, koska siitä on tullut osa poliittista järjestelmää. Poliitikot käyttävät radiota ja osallistuvat keskusteluohjelmiin ja tavalliset ihmiset taas soittavat radioon kertoakseen oman mielipiteensä. Radiolla on nyt mahdollisuuksia, joita televisiolla ei tunnu olevan: merirosvoradiot, lähiradiot, mahdollisuudet esimerkiksi lähettää omaa ohjelmaa vaikka kotoaan muille kaupunkilaisille. Yksikään media ei ole täydellisesti romahtanut, tuskin elokuvankaan aika on vielä ohi.

Haastattelun on ääninauhalta purkanut ja toimittanut Matti Lukkarila.

David Bordwell on tarkastanut ja korjannut alkuperäisen englanninkielisen tekstin. Lämpimät kiitokset hänelle haastattelusta ja kaikesta avustuksen muokkauksessa.

Haastattelun on suomentanut Maiju Lehmijoki.

Kirjallisuusluettelo:

David Bordwellin valikoitu bibliografia:

"Eisenstein's Epistemological Shift". *Screen*, vol. 15:4 (Winter 1974/5): 32-46.

"Eisenstein's Epistemology: A Response". *Screen*, vol. 16:1 (Summer 1975): 142-143.

"Textual Analysis, Etc.". *Enclitic*, no. 1 (1981): 125-136.

The Films of Carl-Theodor Dreyer. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981.

"Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema". *Iris*, vol. 1:1 (1983): 5-18.

Narration in the Fiction Film. London: Methuen, 1986.

Ozu and the Poetics of Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1988.

"Adventures in the Highlands of Theory". *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 72-97.

"ApPropriations and ImProprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative". *Cinema Journal*, vol. 27:3 (Spring 1988): 5-20.

Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989(a).

"Historical Poetics of Cinema". R. Barton Palmer, ed., *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989(b): 369-398.

"A Case for Cognitivism". *Iris*, vol. 5:9 (Spring 1989[c]): 11-40.

"A Case for Cognitivism: Further Reflections". *Iris*, vol. 6:11 (Summer 1990): 107-112.

The Cinema of Eisenstein. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Thompson, Kristin & David Bordwell: "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema". *Wide Angle*, vol. 5:3 (1983): 4-15.

Bordwell, David & Kristin Thompson: "Toward a Scientific Film History?". *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 10:3 (Summer 1985): 224-237.

Bordwell, David & Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. Fourth Edition. Hightstown, New Jersey: McGraw-Hill 1993.

Bordwell, David; Staiger, Janet & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.

Haastatteluun liittyvää muuta kirjallisuutta:

Abel, Richard: "Split Decision". *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 11:2 (1989): 43-57.

Andrew, Dudley: "Cognitivism: Quests and Questionings". *Iris*, vol. 5:9 (Spring 1989): 1-10.

Andrew, Dudley: "A Reply to David Bordwell". *Iris*, vol. 6:11 (Summer 1990): 113-116.

Bruno, Giuliana: "Towards a Theorization of Film History". *Iris*, vol. 2:2 (semestre 1984): 41-55.

Butler, Alison: "New film histories and the politics of location". *Screen*, vol. 33:4 (Winter 1992): 413-426.

Carroll, Noel: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.

King, Barry: "The Classical Hollywood Cinema". *Screen*, vol. 27:6 (November-December 1986): 74-88.

King, Barry: "A Reply to Bordwell, Staiger and Thompson". *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 98-118.

King, Barry: "The Story Continues..." *Screen*, vol. 28:3 (Summer 1987): 56-82.

Kuhn, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd and enlarged edition. Chicago: University of Chicago Press 1970.

Lakatos, Imre: *The Methodology of Scientific Research Programmes*. Cambridge, New York: Cambridge University Press 1977.

Metz, Christian: *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du Film*. Paris: Klincksieck, 1991.

Staiger, Janet: "Reading King's Reading". *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 54-70.

Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Thompson, Kristin: "Wisconsin Project or King's Projection?" *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 48-53.

AV-VIESTINTÄKULTTUURIN TUTKIJANKOULUTUSOHJELMAN SUUNNITTELU JA KÄYNNISTÄMINEN -PROJEKTIN LOPPURAPORTTI

Taustaa

Tampereen yliopiston tiedotusopin professorin Kaarle Nordenstrengin aloitteesta järjestettiin syksystä 1991 vuoden 1992 loppuun asti kestänyt av- viestintäkulttuurin ensimmäinen kansallinen tutkijankoulutusohjelma. Taavoitteena tällä opetusministeriön rahoittamalla projektilla oli mm. kokeilla erilaisia tutkijankoulutuksen muotoja sekä suunnitella ja käynnistää toimenpiteitä, jotka edistäisivät alan yliopistollisten jatkokoulutusväylien yhteistyötä ja kohentaisivat alan tutkijoiden toimintaedellytyksiä. Projekti paitisi osoitti kansallisen jatkokoulutusohjelman hyödyllisyyden, myös vahvisti eri yliopistojen ja muiden instituutioiden yhteistyötä sekä edisti viime vuosina herännyttä humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen vuoro-vaikutusta.

Opetusministeriölle lähetetyn loppuraportin *Lähikuvassa* julkaisemisen motiivina oli halu varmistaa, että projektista saadut kokemukset olisivat tulevaisuudessa muidenkin kuin siihen osallistuneiden luettavissa. Oheisesta raportista käy ilmi projektin käytännön toteutus ja kokeilusta saadut kokemukset. Sen kirjoitustyöstä vastasi johtoryhmän ohjauksessa Martti Lahti, jonka tehtävänä oli kirjata ylös paitsi johtoryhmän, myös projektiin osallistuneiden jatkokoulutettavien kokemukset.

Viestintäkulttuuritoimikunnan työn käytännön seurauksena opetusministeriö myönsi vuodelle 1991 100 000 markan ja vuodelle 1992 140 000 markan määrärahan audiovisuaalisen viestintäkulttuurin tutkijankoulutusohjelman suunnitteluun ja käynnistämiseen. Rahoituksella ylläpidetty projekti suunnitelti ja käynnisti toimenpiteitä, jotka ovat edistäneet alan keskeisten yliopistollisten *jatkokoulutusväylien yhteistyötä* ja kohentaneet yleisesti alan *tutkijoiden toimintaedellytyksiä*.

Projektin koordinoimista vastasi Tampereen yliopiston tiedotusopin laitos, joka kokosi kesällä 1991 projektille sen käytännön toteutuksesta vastanneen johtoryhmän. Johtoryhmässä toimivat Tampereen yliopiston tiedotusopin laitokselta professori Kaarle Nordenstreng ja vt. apulaisprofessori Taisto Hujanen, Turun yliopiston elokuva- ja televisiotieteestä vt. apulaisprofessori Jukka Sihvonen, Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimusyksiköstä dosentti Katarina Eskola, Helsingin yliopiston Social- och kommunalhögskolanista apulaisprofessori Tom Moring sekä Yleisradion kehitys- ja tutkimusyksiköstä osastopäällikkö Ismo Silvo. Johtoryhmän osa-aikaisena projektisihteerinä toimi lokakuun 1991 puoliväliin asti FK Tiina Rautkorpi (Tampereen yliopisto/tiedotusoppi) ja siitä eteenpäin projektin loppuun FK Martti Lahti (Turun yliopisto/elokuva- ja televisiotiede).

Käsillä olevaan loppuraporttiin on kerätty kokemuksia projektin koko ajalta, sekä syksyltä 1991 että vuodelta 1992. Kommentteineen ja mielipiteineen raporttiin ovat vaikuttaneet paitsi johtoryhmän jäsenet ja projektin sihteerit, myös projektiin osallistuneet jatkokoulutettavat.

SUUNNITTELU- JA KÄYNNISTYSVAIHE

Tutkijankoulutuksen tarpeen peruskartoitus

Viestintäkulttuuritoimikunnan II mietinnössä "Audiovisuaalisen viestinnän ja kulttuurin tutkimuksen kehittäminen" (Komiteamietintö 1991:11, Helsinki 1991) nimetään yhdeksi av- viestintäkulttuurin alan keskeiseksi ongelmaksi se, että "audiovisuaalisen viestinnän ja kulttuurin tutkimus [...] on perinteisesti tapahtunut hajallaan eri tutkimuslaitoksissa ja yliopistoissa. Audiovisuaalisen viestinnän ja kulttuurin tutkimusta ei ole Suomessa systemaattisesti kartoitettu eikä sillä ole keskitettyä seurantaa" (s. 12). Saman ongelman

todettiin haittaavan myös alan tutkijankoulutuksen järjestämistä. Tämän vuoksi projektin johtoryhmä katsoikin tärkeäksi kartoittaa aluksi mahdollisimman tarkkaan ne lisensointi- tai tohtoritason jatko-opiskelijat, joiden tutkimuskohde on tavalla tai toisella laskettavissa audiovisuaalisen viestintäkulttuurin tutkimuksen piiriin.

Av-viestintäkulttuurin jatko-opiskelijoista kerättiin yliopistoihin ja korkeakouluihin lähetetyllä kyselylomakkeella *tiedosto ja postitusluettelo*. Keskeiseksi tietolähteeksi osoittautui tässä vaiheessa Suomen Akatemian kulttuurintutkimuksen verkoston jäsenrekisteri. Eri lähteistä kootusta tiedostosta käy ilmi jatkokoulutettavien tieteenalat, opintojen suorituspaikka, tutkimuksen kohde ja mahdollinen ohjauksen tarve. Kartoitukseen sisällytettiin varsinaisen tutkijankoulutuksen piiriin kuuluvien yliopistollisten jatko-opiskelijoiden lisäksi käytäntöön orientoituvia jatko-opintoja harjoittavia av-alan ammatilaisia.

Projektin tiedostoon ja postituslistalle kertyi kaiken kaikkiaan 92 tutkijakoulutettavaa. Tieteenaloittain tarkasteltuna ryhmä oli erittäin heterogeeninen. Mukana oli niin tiedotustutkimuksen, viestinnän, sosiologian ja elokuva-tutkimuksen kuin vaikkapa kieli-tieteiden, markkinoinnin, historian, tilastotieteen ja maantiedon edustajia (katso tarkemmin LIITE).

Tutkijakoulutettavien tiedoston ja postituslistan tarkoituksena on ollut paitsi helpottaa yhteydenpitoa, myös auttaa tarvittaessa henkilökohtaisen ohjauksen järjestämisessä. Tiedostoon kerätyt tutkimusten abstraktit ovat auttaneet löytämään sopivan ohjaajan sitä tarvitsevalle tutkijakoulutettavalle.

Tiedosto abstrakteineen ja postituslistoineen on siirretty säilytettäväksi tiedotustutkimuksen

pohjoismaisen palvelukeskuksen NORDICOMin Suomen yksikössä Tampereen yliopistossa. Sieltä tiedosto on lainattavissa alan tutkijoiden tarpeisiin.

Tutkijankoulutusfoorumi

Kentän peruskartoituksen ohella suunnittelu- ja käynnistysvaiheen toinen keskeinen tavoite oli kerätä jatko-opiskelijat yhteiseen suunnittelufoorumiin. Yleisradion tiloissa Pasilassa perjantaina 18.10.1991 järjestetty "Av-viestintäkulttuurin tutkijankoulutusfoorumi" houkutteli paikalle viitisenkymmentä av-viestinnän jatko-opiskelijaa, mikä sinänsä kertonee suunnitelmallisten jatko-opintojen ja ohjauksen tarpeesta.

Tutkijakoulutettavat kerättiin yhteiseen tilaisuuteen, jotta kuulataisiin, minkälaista ohjausta nämä tarvitsevat työilleen. Tämän lisäksi foorumissa mm. esiteltiin av-viestintäkulttuurin tutkijankoulutusta antavat laitokset Suomessa, kerrottiin tulevista jatkokoulutustilaisuuksista, selvitettiin mahdollisuuksia osallistua pohjoismaisiin ja kansainvälisiin jatkokoulutusverkostoihin sekä ohjattiin henkilökohtaisesti opiskelijoita heille soveltuviin tutkijatapaamisiin.

Foorumin keskeisin tavoite oli suunnitella kotimaisen av-viestintäkulttuurin jatko-opintojen organisoitua sekä pohtia mahdollisuuksia yksilöllisen ohjauksen mielekkääseen järjestämiseen. Käytyjen keskustelujen perusteella päätettiin kerätä projektiin osallistuvilta näiden tutkimuksista lyhyet abstraktit, joiden perusteella jatkokoulutettavat jaettiin pienempiin teemakohtaisiin ryhmiin. Lopullisen muotonsa nämä ryhmät saivat vuoden 1992 alussa järjestetyssä Foorumi II:ssa, jossa niille myös valittiin vetäjät.

Foorumi II pidettiin tiedotustutkimuksen päivien yhteydessä Helsingin yliopistossa lauantaina

11.1.1992. Tilaisuus keräsi paikalle seitsemisenkymmentä jatkokoulutettavaa. Foorumin aloitti professori Nicholas Garnham (Polytechnic of Central London) esittelemällä englantilaista tohtorinkoulutusta sekä eurooppalaista tohtorinkoulutussuunnitelmaa. Garnhamin puhetta seurasi yleiskeskustelu projektiin osallistuneiden kesken, minkä jälkeen jatkokoulutettavat jakautuivat pienempiin teemakohtaisiin ryhmiin.

Projektin päätyttyä järjestettiin vielä Helsingin yliopistossa lauantaina 23.1.1993 loppufoorumi. Sitä edelsi perjantaina 22.1. pidetty poliittisen viestinnän round table -keskustelu, jossa päävieraana oli Hal Himmelstein (City University of New York, Brooklyn College). Loppufoorumissa kerättiin jatkokoulutettavilta kommentteja ja kokemuksia käsillä olevaan loppuraporttiin sekä keskusteltiin Suomen Akatemialle osoitettavista projektisuunnitelmista.

PROJEKTIN TOTEUTUS

Projektin käytännön toteutuksen raportointi on tässä jaettu kolmeen pääkokonaisuuteen: yksilöllinen ohjaus, teemakohtaiset ryhmät ja muu toiminta (yhteiset seminaarit).

Yksilöllinen ohjaus

Peruskartoituksen laajuuden ja av-viestintäkulttuurin alueen heterogeenisuuden vuoksi yksilöllisen ohjauksen järjestelmä saatiin täytenä käyntiin vasta Helsingissä tammikuussa 1992 järjestetyssä Foorumi II:ssa. Yksilöllisen ohjauksen aloittaminen perustui kuitenkin työille, jota jatkokoulutettavat ja projektin johtoryhmä olivat tehneet edeltäneen syksyn aikana. Ohjaussuh- teiden solmimisen edellytyksenä oli alan jatkokoulutettavien pe-

ruskartoitus ja näiden tutkimusalueiden selvitys. Hyvin organisoitu yksilöllinen ohjaushan perustuu siihen, että kullekin tutkijakoulutettavalle löydetään mahdollisimman hyvin hänen tutkimusproblematiikkaansa tunteva ohjaaja.

Jatkokoulutettavien yksilöllisen ohjauksen järjestäminen osoittautui odotettua hankalammaksi. Pääosin projektin puitteissa tuettiin jo olemassa olevia ohjaussuhteita, järjestettiin halukaille ulkomaisia ohjaajia sekä sovittiin ohjaussuhteita johtoryhmään kuuluvien tutkijoiden sekä projektiin osallistuneiden tutkijakoulutettavien välille. Muutamaa poikkeusta lukuunottamatta muista kotimaisista ohjaussuhteista ei projektin kuluessa sovittu. Toisaalta tähän ei näyttänyt olevan kovin voimakasta painetta, sillä useimmilla jatkokoulutettavilla joko oli jo työllään ohjaaja tai sitten jatkokoulutettava ei ollut omien sanojensa mukaan sellaisissa tilanteissa, että hän pystyisi hyödyntämään henkilökohtaista ohjausta (esteenä saattoi olla esimerkiksi jatko-opintojen rahoitusvaikeudet tai muu työ).

Kotimaisten ohjaussuhteiden solmimista vaikeutti myös sopivien ohjaajaehdokkaiden löytäminen. Useimmilla ohjaajakandidaateilla tuntuu olevan niin paljon ohjattavia, että heidän on vaikea ottaa enää vastuuta useammasta jatkokoulutettavasta. Tilannetta saattaa myös hankaloittaa yliopistojen tulostuuseen liittyvät tulkintavaikeudet: jos jatkokoulutettava ei tee opinnäytettään ohjaajansa laitokselle, saattaa syntyä erimielisyyttä siitä, pitäisikö ohjattavan, ohjaajan vai kummankin laitoksen saada valmistuvasta työstä tulostuuspisteitä.

Kotimaisten ohjaussuhteiden solmimisessa vaikuttivat varsin paljon henkilökohtaiset kontaktit.

Useimmissa tapauksissa ohjaaja ja ohjattava tunsivat toisensa etukäteen. Tulevaisuudessa saattaa olla syytä pyrkiä luomaan järjestelmä, esimerkiksi jonkinlainen foorumi, jossa ohjaajat ja ohjaajaa tarvitsevat jatkokoulutettavat saattaisivat helposti kohdata ja löytää toisensa. Projekti pyrki tähän lähinnä Foorumi II:lla, joka ei kuitenkaan tältä osin täyttänyt kaikkia odotuksia: paikalle ei saatu rekrytoitua niin paljon ohjaajakandidaatteja kuin toivottiin. Tähän lienee ainakin osin vaikuttanut edellä mainitut syyt sekä yliopiston opetushenkilökunnan virkatyöstä, kuten opetuksesta ja hallinnollisista velvollisuuksista, aiheutuvat kiireet.

Jos kotimaisten ohjaussuhteiden järjestäminen hieman kangertelikin, niin sitäkin sujuvammin onnistuttiin solmimaan ohjaussuhteita ulkomaisiin tutkijoihin. Tätä edesauttoi johtoryhmän jäsenten henkilökohtaisten suhteiden lisäksi projektin olemassaolo: projekti tarjosi selkeän rakenteen, jonka varjolla saatettiin sopia ohjauksesta Suomessa vierailleiden tutkijoiden kanssa. Suomalaisten jatkokoulutettavien ohjaajaksi lupautuivat seuraavat tunnetut englantilaiset ja amerikkalaiset tutkijat: John Fiske (University of Wisconsin-Madison), Nicholas Garnham (Polytechnic of Central London, nyttemmin University of Westminster), Hal Himmelstein (City University of New York, Brooklyn College), ja Beverley Skeggs (University of York, Englanti). Kunkin tutkijan kanssa sovittiin, että hän ohjaa yhden tai kahden suomalaisen jatko-opiskelijan opinnäytteen.

Teemaryhmät

Yksilöllistä ohjausta paremmin toimi ja sitä osittain korvasi teemaryhmien työskentely.

Foorumi II:n yhteydessä projektiin osallistuvat jatkokoulutettavat jakaantuivat pienempiin itenäisesti toimiviin temaattisiin ryhmiin. Jokaiselle ryhmälle valittiin koollekutsujaksi ja ryhmän vetäjäksi yksi johtoryhmän jäsen. Ryhmät määriteltiin seuraaviksi (suluissa koollekutsuja ja osallistujamäärä): 1) *Av-tuotanto ja käytäntö* (Ismo Silvo, 7 ryhmäläistä), 2) *Elokuvan ja television tekstianalyysi* (Jukka Sihvonen, 17), 3) *Ilmaisukieli* (Tom Moring, 8), 4) *Kulttuurireseptio* (Katarina Eskola, 11), 5) *Viestintäkasvatus* (Kaarle Nordenstreng, 4). Ryhmien työskentelyyn osallistui eri tavoin vähän yli puolet projektin jatkokoulutettavista.

Teemaryhmät antoivat mahdollisuuden kokeilla projektin puitteissa erilaisia ohjaus- ja muita toimintatapoja. Av-tuotanto ja käytäntö -ryhmä sekä ilmaisukieli- ja viestintäkasvatusryhmät organisoivat toimintansa lähinnä erillisten pienseminaarien ja vastaavien kokoontumisten ympärille. Esimerkiksi ilmaisukieli-ryhmä aloitti toimintansa suunnittelukokouksella helmikuussa. Tämän jälkeen ryhmä kokoontui Yleisradioon tilaisuuteen, jonka aihe koskee hyvin läheisesti monia av-viestinnän tutkijoita: Yleisradion radio- ja televisioaineiston saatavuus tutkimusta varten. Sittemmin ilmaisuryhmä järjesti mm. kaksiosaisen seminaarin, jossa painopiste oli diskurssien ja narratiivien analyysissä. Ensimmäisessä osassa "Diskurssi, julkisuus, narratiivit - empiirinen vs. teoreettinen lähestymistapa" alustivat Veikko Pietilä ja Pertti Julkunen Tampereen yliopiston tiedotusopin laitokselta. Jälkimmäiseen, yhdessä elokuvan ja television tekstianalyysi -ryhmän kanssa järjestettyyn englanniksi pidettyyn tilaisuuteen "Television as Narrator" kutsuttiin edellä mainittu Hal Himmelstein ja Veijo Hietala (Turun yliopisto/elo-

LIITE

AV-VIESTINTÄKULTTUURIN TUTKIJAKOULUTUS

Verkoston liittymiskaavakkeen palauttaneita yhteensä 92

naisia 49
miehiä 43

Suoritettu tutkinto

perustutkinto kesken 15
perustutkinto suoritettu 63
lisenssiaatin tutkinto suoritettu 14

(Jatko-)opiskelupaikka

Helsinki 32
Jyväskylä 9
Oulu 4
Tampere 17
Turku 21
? 9

Tieteenala (osallistujan ilmoituksen mukaan)

aikuiskasvatus 2
elok.- ja televisiotiede 14
englantilainen filologia 1
filosofia 2
historia 2
kansantiede & folklorist. 1
kasvatustiede 2
kirjastotiede 1
kulttuurintutkimus 1
kulttuurihistoria 3
maantiede 1
markkinointi 5
musiikkitiede 2
puheviestintä 2
sosiaalipsyk./psykologia 2
sosiologia 9
soveltava kielitiede 1
taidekasvatus 1
teatteritiede 2
tiedotusoppi/viestintä 31
tilastotiede 1
uskontotiede 1
valtio-oppi 5

kuva- ja televisiotiede).

Viestintäkasvatus-ryhmä aloitti toimintansa suunnittelukokouksella, joka pidettiin Yleisradiossa järjestetyn "Kuvamediat ja yleisöt"-seminaarin yhteydessä. Tarkoituksena oli, että ryhmään osallistuvat jatkokoulutettavat saattoivat kuunnella alan keskeisiin tutkijoihin kuuluvan David Morleyn luennot (englantilainen Morley vieraili Suomessa Yleisradion kutsumana). Ryhmän tilaisuuksista suurisuuntaisin oli kaikille kiinnostuneille avoin mediakasvatuksen seminaari (lauantaina 23.5.1992), johon kutsuttiin kolme alan keskeistä pohjoismaista tutkijaa: Birgitta Tufte Kööpenhaminasta, Jonas Wall Tukholmasta ja Ola Erstad Oslost.

Elokuvan ja television tekstianalyysi -ryhmässä ja kulttuuri-reseptioryhmässä kokeiltiin yksittäisten seminaarien sijasta lähinnä työryhmätyöskentelyä. Edellinen ryhmä kokoontui keskimäärin kerran kolmessa kuukaudessa ja jälkimmäinen kuu-

kausittain. Ryhmiin osallistuneet esittelivät kokoontumisissa omia töitään ja työsuunnitelmiaan sekä alustivat muista ryhmän aihepiiriin liittyneistä aiheista.

Projektin rahoista myös subventoititiin kulttuuri-reseptioryhmän jäsenten seminaarimatkoja Pohjoismaihin. Ensimmäisen matkan kohteena oli Tukholma. Ryhmä piti matkalla oman työryhmäseminaarin, osallistui Tukholman yliopistossa järjestettyyn reseptiota tarkastelevaan seminaariin sekä tapasi Tukholman seminaarissa alustaneen Ien Angin, joka kuuluu alan tunnetuimpiin tutkijoihin. Jälkimmäinen seminaarimatka suuntautui Tanskaan, Kööpenhaminan ulkopuolelle, jossa pidettiin viikon mittainen intensiivikurssi etnografiasta tutkimuksesta. Alustajina oli pohjoismaisten tutkijoiden ohella jälleen alan tunnetuimpia eurooppalaisia tutkijoita. Tanskaan suuntautuneeseen matkaan osallistui neljä ryhmän jäsentä. Näistä projekti subventoi yhden

osallistumiskuluja; muut onnistuivat hankkimaan rahoituksensa muuta kautta. Seminaarimatkojen tarkoituksena oli paitsi antaa tietoa ja virikkeitä, myös tarjota jatkokoulutettaville mahdollisuuksia solmia kansainvälisiä tutkijakontakteja, missä onnistuttiinkin.

Ryhmien eri toimintamuodoista mielekkäin lienee ollut seminaarimatkojen ja teemaryhmätyöskentelyn yhdistäminen. Seminaarit tarjoavat tutkijakoulutettaville mahdollisuuden saada uutta ja ajankohtaista tietoa sekä tilaisuuden kuulla palautetta omalle esitelmälleen. Teemaryhmätyöskentelyn keskeisimmät edut liittyvät monipuolisen palautteen saamiseen. Ryhmissä tutkijakoulutettava saa palautetta kirjoittamilleen teksteille paitsi ryhmän vetäjältä/ohjaajalta, myös samojen tai samantyyppisten ongelmien parissa puurtavilta muilta jatkokoulutettavilta. Tällaisen "vertaisohjauksen" merkitystä ei ole syytä aliarvioida.

Paitsi että yhteisten ongelmien ja kysymysten pohtiminen ja tiedon vaihtaminen voi olla hyvin motivoivaa, muilta samoja ongelmia pohtivilta saa usein mitä relevantteimmat kommentit työlehen.

Muu toiminta

Yksilöllisen ohjauksen ja teema-kohtaisten ryhmien toiminnan rinnalla projekti järjesti kaikille yhteisiä seminaareja. Omien foorumiensa lisäksi projekti oli ensinnäkin organisoimassa jatkokoulutustilaisuutta jossa tarkasteltiin elokuvan-, television- ja videon analyysia. Hämeenlinnassa 14. - 15.12.1991 pidettyyn seminaariin osallistui 27 aiheesta kiinnostunutta, jotka kaikki myös pitivät oman alustuksen seminaarissa.

Seuraava yhteinen tilaisuus, professori Margaret Morsen (University of Santa Cruz) johtama kolmipäiväinen kesäkoulu humanistisesta televisio- ja videotutkimuksesta, järjestettiin Turussa 14. - 16.8.1992 yhdessä Suomen Elokuvatutkimuksen Seuran kanssa. Morsen 12-tuntista osuutta täydensivät kotimaiset alustajat, FK Hannu Eerikäinen, FT Veijo Hietala ja FT Taisto Hujanen. Kesäkoulussa jaettiin lisäksi kaikille osallistujille (45) monistenippu, jossa oli kahdeksan Margaret Morsen kirjoittamaa artikkelia. Kurssilta saatu palaute oli positiivista: pidettiin sekä vetäjästä että hänen laajasta aihevalikoimastaan, mahdollisuudesta tutustua artikkeleihin etukäteen ja kurssin tiiviyydestä. Kesäkoulu oli suomalaisiksi tilaisuudeksi myös yllättävän keskusteleva; se ei jäänyt pelkäksi Morsen luentosarjaksi vaan muodostui luenteeltaan pikemminkin vuorovaikutteiseksi seminaariksi.

Syyskauden 1992 alussa projektin johtoryhmän jäsenet Kaarle Nordenstreng ja Tom Moring sekä tutkimussihteeri Martti Lahti

osallistuivat av-viestinnän tutkimuksen pohjoismaista jatkokoulutusta suunnitelleeseen NorFA-kokoukseen Olossa (20. - 22.9.). Seminaaria edelsi ja sen kanssa osin päällekkäin meni Foorumi I:ssä esitellyn yhteispohjoismaisen tietokonepohjaisen jatkokoulutusprojektin (PROFF) päätöskokous. Omassa projektissamme mukana olleista PROFF-koulutukseen osallistuivat ohjaajana toimineen Katarina Eskolan lisäksi kaksi jatkokoulutettavaa. Näistä alan pohjoismaista jatkokoulutusta suunnitelleeseen seminaariin osallistui Annikka Suonen. Kokouksessa vertailtiin eri Pohjoismaiden jatko-opinto-ohjelmia, kuultiin kokemuksia Suomen projektista sekä päädyttiin jatkamaan pohjoismaista jatkokoulutusprojektia, jonka muodosta ei tosin kyseisessä kokouksessa päästy vielä täyteen yhteisymmärrykseen.

Syksyllä 1992 projekti oli mukana vielä kahden tilaisuuden järjestelyissä. Tampereen yliopistossa pidettiin 9. - 10. lokakuuta seminaari radiotutkimuksesta. Tilaisuudessa alustivat tri Paddy Scannell (University of Westminster, School of Communications) ja professori Hans Kleinstüber (Universität Hamburg, Institut für Politische Wissenschaft) sekä suomalaisista alan tutkijoista Pertti Alasuutari, Taisto Hujanen, Jorma Mäntylä, Erja Ruohomaa, Kimmo Salminen ja Tarja Savolainen. Seminaariin osallistui nelisenkymmentä tutkijaa ja jatkokoulutettavaa. Seminaarilla pyrittiin edistämään yleisradion ulkopuolella vähäiseksi jäänyttä radiotutkimusta ja luomaan alan tutkijoiden välille kontakteja, ja tässä tavoitteessaan se onnistui hyvin. Seminaarin pohjalta on tekeillä julkaisu radiotutkimuksesta.

Viimeinen yleistapahtuma, jonka järjestelyihin projekti osallistui, oli John Fiskin (University of Wisconsin-Madison) luento-

kierros Suomessa marraskuun alussa. Viestinnän sekä kulttuuri- ja televisiotutkimuksen tunnetuimpiin auktoriteetteihin kuuluva John Fiske vieraili Suomen Akatemialta saadun rahoituksen turvin Tampereella, Turussa ja Helsingissä 6. - 13.11.1992. Sen lisäksi hän osallistui perjantaina 6.11.1992 Tampereen yliopiston tiedotusopin laitoksen järjestämään valtakunnalliseen jatkokoulutusseminaariin. Kyseistä seminaaria seurasivat myös monet av-viestinnän jatkokoulutusprojektissa mukana olevat jatkokoulutettavat.

YHTEENVETO

Yhteenvedonomaaisesti projektin kokemuksista voi todeta seuraavaa: Av-viestintäkulttuurin alalla toimivien jatkokoulutettavien peruskartoitus loi pohjan koko projektin työskentelylle. Siitä hyötyivät eri laitoksilla ja instituutioissa työskentelevät jatkokoulutettavat, koska se auttoi luomaan kontakteja saman ongelmakentän parissa työskenteleviin ja sitä tunteviin muihin tutkijoihin. Erityisesti tästä oli hyötyä yliopistojen ulkopuolissa instituutioissa (Yleisradio, Tilastokeskus, Alkoholitutkimussäätiö,...) työssä oleville sekä niille, jotka tekivät jatkotutkintoaan alan tutkimukseen erikoistumattomilla yliopistojen laitoksilla.

Projekti antoi mahdollisuuden päästä helposti keskusteluyhteiseen av-viestintäkulttuurin tutkijayhteisön kanssa. Toisaalta peruskartoitus ja tutkijakoulutettavien kerääminen yhteiseen projektiin, yhteisen "sateenvarjon" alle, vahvisti laajemminkin alan tutkijoiden ja jatko-opiskelijoiden kontakteja. Tällaisten yhteyksien avautuminen kuului ehdottomasti projektin positiivisiin kokemuksiin: kontaktit helpottavat mm. tulevia yhteistyöprojekteja.

JATKOTOIMET

Kaiken kaikkiaan projekti osoitti selvästi kansallisen jatkokoulutusohjelman hyödyllisyyden ja välttämättömyyden (kysessähän oli ensimmäinen avioviestintäkulttuurin kansallinen jatkokoulutusprojekti). Projekti ja sen aikana solmitut kontaktit paitsi vahvistivat eri yliopistojen ja muiden instituutioiden yhteistyötä, myös edistivät viime vuosina herännyttä humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen vuorovaikutusta. Erillisten tutkimustraditioiden vuorovaikutuksesta hyötyivät yhtä hyvin jatkokoulutettavat kuin yliopistojen laitokset ja yliopistojen ulkopuoliset tutkimuslaitokset - siis alan koko tutkija- ja tutkimusyhteisö.

Alan tutkimus hyötynee tulevaisuudessa myös projektin aikana solmituista ohjaussuhteista ulkomaisiin tutkijoihin. Avioviestintäkulttuurin tutkimuksen kansainvälinen luonnekin edellyttää myös suomalaisilta yhteyksiä ulkomaisiin yliopistoihin ja tutkimuslaitoksiin sekä niiden tutkijoihin. Yksi hedelmällisimpiä kanavia solmia näitä kontakteja on kansainvälinen ohjaussuhde ja ulkomailla opiskelu, jota helpottaa Suomessa solmittu ohjaussuhde ulkomaiseen tutkijaan.

Projekti osoitti myös selkeästi, miten tärkeää jatko-opintojen edistymiselle on työskentelyn säännöllisyys. Seminaarit, kurssit ja työryhmätapaamiset muodostuivat selkeiksi välitavoitteiksi, jotka edesauttoivat kirjoitustyön edistymistä. Toisaalta projektin kokemuksiin kuuluu myös se, ettei tällaisesta toiminnasta voi saada täyttä hyötyä, ennen kuin on luotu osallistumiselle materiaaliset edellytykset. Ilman säännöllistä ja tarpeeksi pitkäaikaista jatko-opintojen rahoitusta tällaisesta projektista on vaikea saada täyttä hyötyä. Jotta esimerkiksi väitöskirjan voisi kirjoittaa - kuten on usein haaveiltu - kolmessa vuodessa, se edellyttäisi mah-

dollisuutta tehdä täyspäiväisesti tutkimustyötä - siis apurahaa.

Tällainen projekti voi tarjota vain eräänlaisen yhteisen kohtaustuksen sekä muita tukimuotoja täydentävän järjestelmän; se vaatii siis rinnalleen muita rahoitusmuotoja. Meillä käytössä ollut raha ei antanut mahdollisuuksia tarjota taloudellista pohjaa ja tukea jatkokoulutettavien työskentelylle - eikä välttämättä aina ohjauksellekaan. Tiukka rahoitus piti toisaalta myös projektin käytännön järjestelyistä vastanneen johtoryhmän melko pienenä, mikä aiheutti aikapulaa. Tämän tyyppinen jatkokoulutusprojekti vaatisikin todennäköisesti puolipäiväisen sihteerin rinnalle puolitai kokopäivätoimisen projektin vetäjän, joka voisi omistautua mahdollisimman täysipainoisesti projektin johtamiselle. Tämä saattaisi helpottaa myös nyt kangerrellutta yksilöllisen ohjauksen järjestämistä, jolloin myös jatkokoulutettavien opinnoille saattaisivat valmistua entistä pikaisemmin.

Kokonaisuutena projektin kokemukset kallistuvat positiivisen puolelle. Opetusministeriön taloudellinen panos oli avioviestintäkulttuurin jatkokoulutuksen ja tutkimuksen kehittämisen kannalta ehdottoman oleellinen; ilman sitä projekti olisi jäänyt toteutumatta ja ala olisi jäänyt vaille näitä kokemuksia.

Tällainen jatkokoulutusprojekti oli välttämätön vaihe myös alan tulevaa kehitystä ajatellen, sillä se loi pohjan projektin aikana syntyneille jatkosuunnitelmille. Toisaalta näyttää varsin selvältä, ettei tältä pohjalta voida edetä juuri pidemmälle; näissä puitteissa on tehty voitava. Jatko edellyttäisi suurempaa taloudellista panostusta ja/tai erillisiä tutkimusprojekteja, jotka mahdollistavat täysipäiväisen jatko-opiskelun, vuorovaikutuksen muiden tutkijoiden kanssa ja entistä tehokkaamman ohjauksen.

Projektiin osallistuneiden jatkokoulutettavien ja johtoryhmän jäsenten kokemusten perusteella päädyttiin siihen, ettei ole syytä enää ylläpitää erillistä sateenvarjoverkostoa. Tulevaisuudessa tarvittavat kontaktit hoidetaan olemassa olevien verkostojen ja yhteisöjen sekä alan tutkimusprojektien avulla. Näihin verkostoihin ja yhteisöihin kuuluvat mm. NORDICOM, Kulttuurin tutkimuksen verkosto, Suomen elokuvatuotannon seura ry. ja Tiedotusoppilinen yhdistys ry.

Projektiin osallistuneiden kesken oltiin myös yhtä mieltä siitä, että alan ja sen tutkijakoulutuksen eteenpäin viemiseksi olisi tulevina vuosina syytä panostaa entistä voimakkaammin tutkimusprojekteihin. Ne mm. antavat opinnoille näytteitäan tekeville mahdollisuuden kokopäiväiseen työskentelyyn sekä säteilevät vaikutustaan tietona ja kontakteina laajemminkin koko tutkijayhteisöön.

Suomen Akatemia tukee alan tutkimuksesta tällä hetkellä seuraavia projekteja: poliittinen viestintä televisiossa (johtajana Berglund/Åbo Akademi), suomalaisen elokuvan historia 1920-luvulta 1950-luvulle (johtajana Jukka Sihvonen/Turun yliopisto). Tutkijakoulutusprojektin kokemusten perusteella päädyttiin siihen, että näiden rinnalle Suomen Akatemialle esitetään tuettavaksi 1) radiotutkimusta, 2) yleisöjä ja vastaanottoa sekä 3) fiktiivisten tv-ohjelmien historiaa ja ilmaissukeinoja käsitteleviä projekteja. Projektien tutkimussuunnitelmat on tarkoitus saada valmiiksi viimeistään kuluvan vuoden syksyyn mennessä. Tällaiset tutkimusprojektit paitsi täydentäisivät jo käynnistyneitä projekteja, myös jatkaisivat avioviestintäkulttuurin tutkijakoulutus-projektista saatuja hyviä kokemuksia.

Martti Lahti

Hallin kootut haukut

Stuart Hall: Kulttuurin ja politiikan murroksia. Toim. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg. Useita suomentajia. Tampere: Vastapaino 1992.

“Minua ei kiinnosta Teoria vaan jatkuva teorianmuodostus”, sanoo Stuart Hall. Niinpä lienee turhaa puhua *Kulttuurin ja politiikan murroksia* -artikkelikokoelmasta jollain tavoin “lopullisena” läpileikkauksena hänen ajattelustaan. Siitä huolimatta teosta voi tervehtiä odotettuna ja tarpeellisena johdatuksena 1980-luvun merkittävimpään paradigmanvaihdokseen taiteen ja populaarikulttuurin tutkimuksessa ja — ainakin osittain — myös yhteiskuntatieteissä. Valikoiman merkitys korostuu, kun muistetaan, että Hallin laajasta tuotannosta on aikaisemmin suomennettu vain joitakin artikkeleita eri foorumeille, ja toisaalta hänen tekstejään ei liene toistaiseksi koottu yksiin kansiin edes englanniksi.

Vuonna 1932 Jamaikalla syntynyt Stuart Hallin uran vaiheet kerrataan lyhyesti tämänkin teoksen saatesanoissa. Oxfordissa historiaa ja kirjallisuutta opiskellut Hall lähti vuonna 1964 Birminghamiin perustamaan sittemmin jo jotensakin myyttisen maineen saavuttanutta Nykykulttuurin tutkimuskeskusta (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS), jonka johtajana hän sittemmin toimi vuosina 1970 - 1979. Sen jälkeen hän siirtyi Lontooseen Open Universityn sosiologian professoriksi.

Rakenteeltaan muuten onnistuneen ja monipuolisen *Kulttuurin ja politiikan murrosten* hienoisena puutteena pistää silmään se, että kokoelmaan ei sisälly johdantoartikkeliä “Birminghamin koulukunnan” teoreettisiin lähtökohtiin ja ennen muuta merkitykseen tieteen kentässä. Vaikka Hall “koulukunnan” leiman kategorisesti torjuukin loppuun sijoitetussa haastattelussa — CCCS:n keskenään kiisteleviä koulukuntia oli kuulemma vähintään viisi — tietyistä perusedusteista ja metodeista voitaneen silti puhua. Nyt teoksen valtaosin varsin poleemiset tekstit avautuvat oikeastaan vain 1970- ja 1980-lukujen humanistista ja yhteiskuntatieteellistä tutkimuskontekstia tunteville.

Valikoiman nimessä voi hyvinkin esiintyä teoria kulttuurin ja politiikan lisäksi, sillä juuri teoreettista murrosta Hallin ja kumppaneiden toiminta merkitsi.

Ranskasta 1960-luvun lopulla alkunsa saanut jälkistrukturalismi oli Englantiin ja USA:han siirtymään johtanut erityisesti kirjallisuuden- ja elokuvantutkimuksessa tekstualismin ylivaltaan, joka tarkoitti käytännössä varsin abstrakteja ja ahistoriallisia “merkkien leikin” ja “subjektin position” pohdintoja.

Hallin (& co.) ajattelulle oli siten intellektuaalinen tilaus 1970-luvun lopulla: hän pyrki yhdistämään tekstualismin ja sosiälisen kontekstin ja palauttamaan “todellisuuden” taiteentutkimuksen abstraktiin teoretisointiin. Yhteiskuntatieteiden ja tiedotustutkimuksen hyperempirismi puolestaan siirtyi kohti representaation ja diskursiivisuuden teorioita: todellisuutta ymmärretään vain diskursiivisten rakenteiden ja kontekstisidonnaisen merkityksenannon kautta, mistä havainnosta käsittäkseni seurasi

yhteiskuntatieteiden “semiotisointuminen” ja “diskursiivistuminen”. Tämä humanismin ja sosiälitieteiden historiallinen lähenytyminen johti uuteen paradigmaan, joka tunnetaan kulttuurintutkimuksen (cultural studies) — sinänsä hieman epämääräisellä — nimellä.

Useimmat tämän valikoiman artikkeleista on kirjoitettu 1980-luvulla, jolloin Margaret Thatcherin rautakoura hallitsi Britanniaa (ikävin seurauksin myös CCCS:n kannalta). Vasemmiston hyytyminen ja thatcherismin nousu näyttävätkin kytkeytyvän Hallin ajattelua jatkuvasti piinaavaksi kysymykseksi: miksi kapitalismi ja oikeisto jylläävät entistä ehompina vastoin Marxin teorioita? Onko marxismi jämähtänyt joihinkin vanhoihin opinkappaleisiin ja päästänyt oikeiston omiaan kansan asian?

Ideologisesti Hall vannoo lähinnä Althusserin ja ennen muuta Gramscin nimeen, joista viimeksi mainitun hegemonia-käsite on Hallin kautta sittemmin ohjautunut John Fiskin kaltaisten populististen populaarikulttuurintutkijoiden teoria-arsenaaliin. Sen sijaan Foucault’ta Hall kritisoi toistuvasti: tämän vallan käsite on liian abstrakti ja essentialistinen. Valtaa ja vastarintaa Foucault näkee kaikkialla mutta ei onnistu vastaamaan kysymykseen niiden alkuperästä.

Teoksen loppuun sijoitetussa haastattelussa Hall ottaa kantaa myös postmodernismiin ja 1980-luvun alkupuolen Habermas-Lyotard -debattiin valistuksen projektin kuolemasta. Hän ei hyväksy varauksetta kumpaakaan, mutta erityisesti postmodernistien markkinoima todellisuuden ja merkitysten kato saa huutia eurosentrisyydestään. Tässä Hall havainnollistaa oivallisesti kulttuurintutkimuksen esille nosta-

maa marginaalin ja keskuksen problematiikkaa muistuttamalla, että valtaosa maailman väestöstä ei ole ehtinyt edes "todellisuuden" (so. medioiden) vaikutuspiiriinkään, saati että tuo todellisuus olisi korvannut jonkin aiomman kokemuksen.

Tekstualismivaiheen vaikeaselkoinen kirjoitustapa näkyy tämänkin valikoiman varhaisemmissa teksteissä, kun taas uudempi Hall kirjoittaa ja puhuu jo varsin konkreettisesti ja lukijaystävällisesti. Käännöskin on kokolailla onnistunut, vaikka lievää — monesta kääntäjistä johtuvaa — terminologista epäjohton mukaisuutta olin paikoitellen havaitsevinani.

Stuart Hall tullaan varmasti muistamaan yhtenä 1970- ja 1980-lukujen (kenties vielä 1990-luvunkin) suurista intellektuaalisista suunnannäyttäjistä — vaikka ei ranskalainen olekaan. Ei ehkä niinkään uusien ja "alkuperäisten" (?) teorioiden synnyttäjänä kuin muiden esittämien ajatusten syntetisoijana ja ennen muuta käytäntöön soveltajana.

Veijo Hietala

Fenomenologiaa yritelmiä

Allan Casebier: Film and Phenomenology - Toward a Realist Theory of Cinematic Representation. Cambridge University Press 1991

Vivian Sobchack: The Address of the Eye - Phenomenology of Film Experience. Princeton University Press 1992

Fenomenologian nimellä kulkee monenmoisia ajatuksia ja ajatussuuntia. Sekavuus johtuu osittain siitä, että nimitystä on käytetty halventavasti ja sillä on leimattu monet lepsut tai sellaisena pidetyt lähestymistavat esimerkiksi taiteen tutkimuksen piirissä. Mutta sekavuutta lisäävät myös monet fenomenologit sekä sellaisena itseään pitävät. Esimerkiksi Allan Casebierin ja Vivian Sobchackin perusfilosofiolla — niiden sovellutuksista puhumattakaan — ei ole paljoakaan tekemistä keskenään.

Husserlia hutiloidusti

Casebierin lähtökohtana on hänen omaperäinen tulkintansa Edmund Husserlin filosofiasta. Kirjan alkulehdillä on kopio Dürerin puupiiroksesta Ritari, kuolema ja paholainen, josta Husserl on todennut:

We do not turn our attention to these in aesthetic contemplation as objects. We rather turn our attention to the realities presented in the picture - more precisely stated, to the "depicted" realities, to the flesh and blood knight, etc. (1,§111) (s. 9).

Tähän vedoten Casebier vetää sen johtopäätöksen, että ritari on olemassa itsenäisesti katsojan havainnosta huolimatta. Samaan tapaan De Sican *Viattomien* pikkupojat, Giuseppe ja Pasquale ovat olemassa itsenäisesti heidän presentaationsa havaitsevan katsojan tietoisuudesta riippumatta.

Tämä näkökulma on Casebierin "realismia" vastakohtana nominalismille ja idealismille, joita hänen mukaansa edustavat kaikki muut elokuvatutkijat keskinäisistä erimielisyyksistään riippumatta. Niputus ei tule yllätyksenä, jos panee merkille Casebierin käsitteiden tylsyyden hänen idealismin määritelmässään kirjan ensimmäisellä sivulla:

An idealist holds that how the world is and how we know it are dependent of the activity of the knowing mind.

Monet idealistit ja sellaiseksi leimatut kuitenkin tekevät eron sen välillä, että maailma mahdollisesti on objektiivisesti olemassa ja että se on jollakin tapaa havaittavissamme ja hahmotettavissamme. Tämän merkille paneminen olisi välttämätöntä filosofisten koulukuntien ja näkemystapojen erottelemiselle. Tällaiset erot — mistään tarkemmista eroavuuksista puhumattakaan — eivät Casebieriä kuitenkaan kiinnosta, ja kirjan loppupuolella hän käy läpi suuren joukon elokuateorioita ja lähestymistapoja teiltä ne yksi kerraallaan toistuvilla syytöksillään idealismista/nominalismista.

Erityisen kritiikin kohteena ovat näkemykset, joissa korostetaan katsojan havainnon ja kognition osuutta elokuvan seuraamisessa ja sen implikoiman fiktiivisen maailman konstruomisessa (esim. David Bordwellin

näkemyks). Kritiikki perustuu suurelta osin hyvin sokealle kyseisten teorioiden tulkinnalle. Tuskinpa kukaan nykyteoreetikko väittäisi katsojalla olevan ”absoluuttista vapautta” esimerkiksi fiktiivisten henkilöiden mentaalisisästä kons-truoinnissa. Lähtökohtana on lähes aina ollut nimenomaan elokuvan ja tietoisuuden vuorovaikutuksen tutkiminen. Absoluuttista ja sanan eräessä merkityksessä jopa idealistista on sen sijaan Casebierin sitkeästi toisteleva väittäminen fiktiivisten henkilöiden olemassaolosta riippumatta sekä katsojan tietoisuudesta, että diskurssista, jossa he esiintyvät:

Melanie, like real women outside of the Hitchcock film [The Birds], exists independently of any discourse. (s.99)

Casebier etsii tukea teorialleen suuresta joukosta sekalaisia Husserl-sitaatteja. Ikävä kyllä kirja ei kuitenkaan käy tämän fenomenologian keskeisen filosofin ajatusten esittelyä.

Merleau-Ponty ja elokuvan ruumis

Vivian Sobchackin teoria on, jos mahdollista, vieläkin fantastisempi kuin Casebierin, mutta ainakin tämänkertaisen oppi-isän eli Maurice Merleau-Pontyn ajatukset on esitelty selkeästi ja uskoakseni ainakin kutakuinkin virheettömästi. Sobchack heittää kuin ohimennen jokerin pöytään jo kirjansa johdannossa:

... except insofar as all language is metaphorical or as it is specifically identified in this present work, I do not use metaphor. (For example, the term film’s body in this work is meant to be empirical, not metaphorical.) (p. xviii).

Ainakin tämä järisyttävä väite saa lukijan varuilleen, aivan hel-

pollahan ajatusta elokuvan ruumiista — tai sen tietoisuudesta — ei niele. Kenties Sobchackilla on vain hieman rajoittunut käsitys metaforan käsitteestä ja sen ulottuvuuksista, kenties kyseessä on tahallinen provokaatio. Joka tapauksessa hän tarjoaa todella tuoreen ja omalla tavallaan selitysvoimaisen näkemyksen elokuvan katsomisesta.

Sobchackille se, mitä näemme ja kuulemme elokuvissa ilmentää anonyymien Toisen havainnointia:

What we look at projected on the screen ... addresses us as the expressed perception of an anonymous, yet present, ‘other.’ And, as we watch this expressive projection of an ‘other’s’ experience, we, too, express our perceptive experience. (s. 9).

Maailmassa kun olemme, olemme Merleau-Pontyn filosofian mukaan myös ”tuomittuja merkitykseen” jopa artikulointia edeltävällä tasolla, havaitsevina ja itseämme ilmaisevina olentoina. Sobchackin mukaan elokuva ilmiönä sinänsä, ikään kuin ennen leikkausta ja strukturointia, on pitkälti samassa asemassa. Tässä kohden Sobchack on itseasissa samoilla linjoilla kuin elokuvateorian realistik (enkä nyt todellakaan puhu enää Allan Casebieristä), jotka myös katsoivat, että ”film makes sense by virtue of its very ontology” (s. 12). Kyvyssään jäljitellä tätä alkuperäistä, esikielellistä havainnoimista ja ilmaisemista kokemusta elokuva on etuoikeutettu ilmaismuotojen joukossa.

Lähestymistavan implikaatiot ovat rajummat kuin miltä aluksi näyttää. Sobchackin äärimmäinen askel onkin niin hurja, että se lienee parasta siteerata suoraan ja sellaisenaan:

... the film is never contained in our vision as merely the intentional *object of our sight* but is always also significant and signifying as the intentional *subject of its own sight*. In visual possession of the world, this subject significantly enacts it as a *personal history*. If as Merleau-Ponty says, ‘I am given to myself as a certain hold upon the world,’ then the film makes visible its ‘certain hold’ and predicates its subjectivity (its ‘myself, my psyche’ and ‘introceptive image’) for itself and for me (s. 140. Merleau-Ponty sitaatti teoksesta *Phenomenology of Perception*, p. 354).

Tämän jälkeen Sobchack voi-kin todeta, että elokuvalla on objektiivinen, joskin näkymätön ruumis, ”an instrumentality through which the *visible behaviour* of an intending consciousness is expressed” (s. 167).

Sobchackin mukaan elokuvan voima on siinä, että sekä katsojan että elokuvan maailmassa oleminen strukturi on niin samanlainen. Molemmat näkevät maailman ja niiden maailmassa oleminen on niiden oman näkökulman määräämää. Erona on se, että elokuvan näkeminen tarjotaan meille ikään kuin tuon Toisen näkemisenä ja havaitsemisena.

On tuo ”Toinen” sitten ymmärrettävä metaforisesti tai ei, Sobchackin teoria tarjoaa ylivoimaisesti paremman mallin elokuvan katsomiskokemuksen erittelemiseksi kuin esimerkiksi lacanilais-tyyppiset selitykset, joissa katsojan oletetaan lähes kadottavan minuutensa elokuvaa seurattaessa. Sobchack korostaa sitä, että katsoja ei milloinkaan sekoita elokuvan ”katsetta” omaansa, ei lakkaa olemasta tietoinen omasta olemisestaan katsomossa.

Sobchackin kirja on huomattavasti miellyttävämpää ja mielekkäämpää luettavaa kuin Casebierin. Edellisellä ei ole tarvetta

halventaa toisin ajattelevia ja hän ruotii heidän näkemyksiä vain siinä määrin kuin se on hänen argumentointinsa kannalta tarpeen. Niinpä myös lukijan on helpompi arvioida hänen ajatuksiaan itsenäisesti ja verrata sitä aiemmin omaksumiinsa näkemyksiin. Hyvä teoria ei ole koskaan tyyppiä "ota tai jätä", vaan suhteutuu dialektisesti muihin olemassaoleviin teorioihin.

Henry Bacon

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.

Elokvantutkimukseen sulautui 1970-luvun kuluessa voimallisesti useita eri oppihaaroja. Tätä kautta seurasi kypsempi ajanjakso, jolloin teoreetikot yrittivät selvittää "jäljelle jääneitä" peruskäsitteitä. Samalla elokuvateoria muuttui vähemmän totalisovivaksi 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-

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", "subjektiposition", "sutuurin" tai "enonsiaation" 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 aihetta yksinkertaistamisyyteisiin. Näihin kuuluu väite, jonka mukaan sellaiset "kameran liikkeet, joilla ei ole muuta motiiviva (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 selvimmin 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 kulttuurinormeista 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-

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 mentaalisisästä 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. Braniganin 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 ”kerrota, miten tiedon kenttä on jaettu tietynä 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 uudelleenkuvaamista epistemologisten ehtojen alaisena. Tällainen kerronnan käsitys vaatii määrittelemään tietyt 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 kaudensa. Neoformalistinen 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.

Långfilm i Sverige - teossarja valmistunut

Bertil Wredlundin ja Rolf Lindforsin toimittama hakuteossarja *Långfilm i Sverige* on vastikään täydentynyt kahdeksannella, 1980-luvun kattavalla 269-sivuisella niteellä (Proprius förlag AB, 1993). Neljätoista vuotta kestänyt työ on samalla valmistunut - tosin tekijät asettavat alkupuheessaan pienen varauksen: "När 90-talet är slut kanske det kommer en volym till men det får framtiden visa."

Kahdeksas osa sisältää tiedot kaikkiaan 2732 pitkästä elokuvasta - suomalaisia niistä on 44. Teoksen lehdistötiedotteeseen liittyy mielenkiintoinen taulukko Ruotsissa tarkastettujen elokuvien alkuperämaajakautumasta kautta aikojen. Numero ykkösenä on tietenkin Yhdysvallat 14 688 elokuvalla, mikä vastaa 51,33 % koko tarjonnasta. Kakkosena tulee Englanti 2163 nimikkeellä, kolmosena on Ruotsi itse (2033), sitten Saksa (1948) ja Ranska (1932). Suomi on luettelossa mukana 191 elokuvalla, mikä antaa sijaluvuksi 11. Ranskan ja Suomen väliin mahtuvat Tanska (894), Italia (864), Länsi-Saksa (502), Neuvostoliitto (416) ja Itävalta (197). Suomen jälkeen seuraavina tulevat Norja (116), Tšekkoslovakia (104) ja Portugali (100). Muut maat jäävät jo alle 100 elokuvan.

Suomen ja Ruotsin välisessä elokuvavaihdonnassa Suomi on 1980-lukua lukuunottamatta kautta aikojen ollut lähinnä vastaanottavana puolena: vuosina 1910-1989 Ruotsista Suomeen tuotiin kaikkiaan 951 elokuva-

teatterielokuvaa eli virta Ruotsista Suomeen on ollut lähes viisinkertainen vastakkaiseen suuntaan verrattuna. Suomessa vuosien 1930-1989 suurin esitysmaa on ollut Yhdysvallat: 7949 elokuva. Toisena tulee Englanti (1253), kolmosena tasaluvuin Saksa ja Ranska (kumpikin 1227), ja sitten viidentenä Suomi: 816 elokuva. Seuraavana on Neuvostoliitto (737) ja heti sen kannoilla Ruotsi (718). Kahdeksantena on Italia (619), minkä jälkeen tulee pitkä harppaus seuraaviin maihin, Tanskaan (169) ja Itävaltaan (146). Kaikki muut maat jäävät meillä reippaasti alle 100 elokuvan.

Maajakautumia laskettaessa ei kummassakaan tapauksessa ole otettu huomioon yhteistuotant elokuvia. Ja vaikka vertailuvälikin tässä epävirallisessa pikatutkimuksessani on kummankin maan osalta erilainen, on kärkijärjestys molemmissa hyvin samansuuntainen. Suurimmat poikkeamat ovat ainoastaan Neuvostoliiton (Suomessa 737, Ruotsissa vain 416 elokuva) sekä Norjan kohdalla (Ruotsissa 116, Suomessa vain 27 elokuva). Poliittinen maantiede sekä Ruotsin ja Norjan läheinen kielisukulaisuus selittänevät asian

Kari Uusitalo



ELOKUVAFESTIVAALI

CINÉ

**Liikkuvia,
liikuttavia kuvia
läheltä ja kaukaa**

25-29.8.-93
ESPOON KULTTUURIKESKUS
TAPIOLA
Info puh. 466 599

ESPOO CINÉ 

Jukka Sihvonen & Juhana Stedt:

**GAMERHIZOMES
Deleuze, naturalism, computer**

Following Gilles Deleuze's cinematic taxonomy one can subdivide computer games into parallel categories such as perception games, action games and affection games. The fourth category in the taxonomy of the movement-image is called the impulse-image which offers a name for speaking about the role- or adventure games as impulse-games. According to Deleuze this type is connected to naturalism. Instead of the mimetic representation, naturalism as a philosophy concerns conceptualizations such as becoming and the pack. Becoming-animal requires an involvement in a pack which means that becoming in general is a process based on multiplicity. In the arts, naturalism does not mean "to imitate the Nature"; it means a process of representation and narration that foregrounds becoming, multiplicity, proximity, and the pack.

Whereas the affection-image refers to notions such as "idealism", "any-space-whatever", "affects", "feeling" and "power", and the action-image to "realism", "defined milieu", "modes of behaviour", "representing" and "action", the impulse-image in-between these two points to "naturalism", "originary world", "elementary impulses", "becoming" and "energy".

These philosophical approaches and concepts are then applied to an "exemplary" electronic PC-game *The Lord of the Rings, Vol. 1* (1990). In conclusion: the originary world is the entire area or the game's "virtual map" to which Frodo and the rest of the pack have access through the player. This world, in its digital existence, is literally in the "rhizomatic root"; in the disks and the memory of the computer. The derived worlds seen on the monitor are connected to the originary world in various ways. The impulses belong to the originary world but they achieve their visible and audible form only in the derived world as particular modes of behaviour, which all seem to be based on violence. Instead of being directly and realistically represented, this violence is naturalistic: for the player its

energy is attached to the impulse to "stay alive" - if not forever at least till the end of the game.

Translation: Jukka Sihvonen

Tapio Onnela:

**POWER THAT FIXES
THE IMAGE
- Photography in the field of
knowledge and control**

New modes of representation and social regulation were of central importance during the formation of industrial societies. Institutions mixing discipline, caretaking and education were formed during the 19th century. An essential part in the construction of these institutions was the development of new methods of perception, record keeping and surveillance systems. Photography was an important medium in this knowledge production and the birth of power relations. This article is about photography in relation to the institutions which benefited from its practices. The central focus is on the edges at which power relations and new practices started interacting.

The usefulness of photography was also realized among human sciences. Physiological and phrenological categorizations, anthropological measurements and studies used photography. In Finland people started to search the original and correct representation of the Finnish race with the help of photographs. They were used in attempts to recognize criminals; the prisons started to collect photo lists of convicts. Criminologists tried to find the basic criminal type with the help of photographs.

Photography was part of a bureaucratic and statistical process, which produced new relationships between knowledge and power. Its essential task was building an archive. Modern computerized systems and videocamera surveillance methods which reach almost everywhere are heirs to these early and technically still cumbersome methods. Nowadays people are more easily and delicately pinned down on the field of power as objects of knowledge and information.

Translation: Jukka Sihvonen

Veijo Hietala:

**FROM THE THEORY OF IDEOLOGY
TO THE IDEOLOGY OF THEORY**

Traditionally it was assumed that the task of academic research is an objective depiction and analysis of the world and reality. After the poststructuralist turn in the humanities and social sciences it has become a commonplace to claim that there is no such thing as an objective perception of reality, simply because reality itself is a construction which is processed through various ideological - discourses. Consequently, the poststructuralists have accused traditional theories of false pretensions of transparency.

The present paper argues that many poststructuralist theories have themselves fallen into the same trap, i.e. they tend to forget their own ideological basis and act as if their premises had been verified as unequivocal truths. This tendency was most striking in the neomarxist Althusserian "school" in the late 1960s and early 1970s, but also later poststructuralism shows similar inclinations: e.g. "no doubt" the subject is a product and not an origin, "self-evidently" differences between people are cultural and not biological.

The "death of the author" was arguably the most curious offspring of poststructuralist ideology. In its attempt of demystifying the artist and for the fear of the concepts of "individual" and "origin" this project led to an overall mystification of artistic creation itself. Unlike other citizens, the artist was apparently not responsible for her or his undertakings.

In similar fashion the recent resurrection of the author has an ideological basis. Feminism, ethnography, New Historicism and the like need the notion of "individual", which may in future lead to the other extreme, to boundless glorification of artistic and other individual activity.

Translation Veijo Hietala

Ohjeita kirjoittajille

Lähikuvan tekstit valmistetaan ja taitetaan tietokoneella kirjapainoa varten. Meille on käteväntä, jos saamme jutut jo alusta alkaen levykkeellä. Levykkeiden lisäksi toivomme sinun lähettävän myös käsikirjoitusliuskat jutustasi.

Huom! Älä käytä mitään muotoiluja tekstissä (esim. kursiiivia, sisennyksiä, oikean reunan tasausta etc.), äläkä tavuta. Vältä myös pakotettuja rivinvaihtoja muualla kuin kappa-leiden lopussa. Kursiivin voit kuitenkin merkitä alleviivauksena. Merkitse sisennykset/lainaukset käsikirjoitusliuskoihin.

1) Lähetä juttusi mieluiten IBM-yhteensopivalla tietokoneella tehtynä "lerpulle" tai "korpulle" tallennettuna **sekä** paperille tulostettuna. Myös Macintosh-koneella kirjoitet-tuja tekstejä voi lähettää levykkeellä.

2) Mikäli mahdollista, kirjoita juttusi *Word Perfect* -ohjelmalla. Mikäli sinulla on jokin muu ohjelma käytössäsi, tallenna juttusi levykkeelle yleisessä tekstinkäsittelymuo-dossa, ns. ASCII-tiedostona (ohjeet löydät omasta tekstinkäsittelyohjelmastasi).

3) Mikäli sinulla ei ole tietokonetta käytössäsi, lähetä juttusi konekirjoitusliuskoina. Käytä suurinta mahdollista riviväliä.

Kuviot ja taulukot laaditaan erilliselle paperille, älä lähetä kopioita vaan originaalit. Tekstiin voit merkitä haluamasi sijoituspaikan kuviolle.

Viitteet ja kirjallisuus sijoitetaan tekstin loppuun loppuviiteinä.

viittaus artikkeliin kirjassa:

1. D.M. MacKay, "Cerebral Organization and the Conscious Control of Action". Teoksessa J.C. Eccles (ed.), Brain and Conscious Experience. New York: Springer-Verlag 1966, 428.

viittaus uudelleen samaan artikkeliin:

3. MacKay 1966, 425.

viittaus artikkeliin lehdessä:

2. Denise Kervin, "Reality According to Television News: Pictures from El Salvador". Wide Angle. Vol. 7:4 (1985), 62.

Mikäli edellä on juuri viitattu samaan artikkeliin, voit käyttää Ibid. -merkintää:

4. Ibid., 69.

viittaus kirjaan:

5. Stephen Neale, Genre. London: British Film Institute 1980, 48.

Tekstinsisäiset vieraskieliset sitaatit käännetään aina suomeksi, ellei vieraskielisyy-delle ole jotain erityistä syytä

Kun tekstissä mainitaan ensimmäisen ker-ran jokin elokuva, sen tuotantomaa ja -vuosi mainitaan suluissa välittömästi elokuvan ni-men jälkeen. Jos kyseessä on ulkomainen elokuva, joka on ollut levityksessä Suomes-sa, siitä käytetään suomenkielistä nimeä ja alkuperäisnimi mainitaan sulkeissa. Esi-merkki: Musta sade (Black Rain, USA 1989). Alkuperäiskielinen nimi mainitaan erikseen myös silloin, kun suomenkielinen nimi on sama. Jos elokuvan nimi on kaksiosainen (Esim. Total Recall - unohda tai kuole), se mainitaan ensimmäisellä kerralla kokonai-suudessaan ja myöhemmin elokuvaan voi-daan viitata nimen ensimmäisellä osalla.

Tekstin sisällä mainittujen elokuvie, lehtien ja kirjojen nimet alleviivataan.

Tutkimuksen kohteena olevista eloku-vista annetaan mahdollisimman tarkat tuotantotiedot viitteiden yhteyteen.

Arvosteltavista kirjoista annetaan seuraavat tiedot: kirjoittajan/toimittajan nimi, kirjan nimi, kustantaja, julkaisupaikka ja -vuosi sekä sivumäärä.

Raportoitavista tapahtumista kerrotaan tapahtuman koko nimi, ajankohta ja paikka, missä se järjestettiin.

Artikkeleista laaditaan korkeintaan 200 sanan *tiivistelmä*.



The End