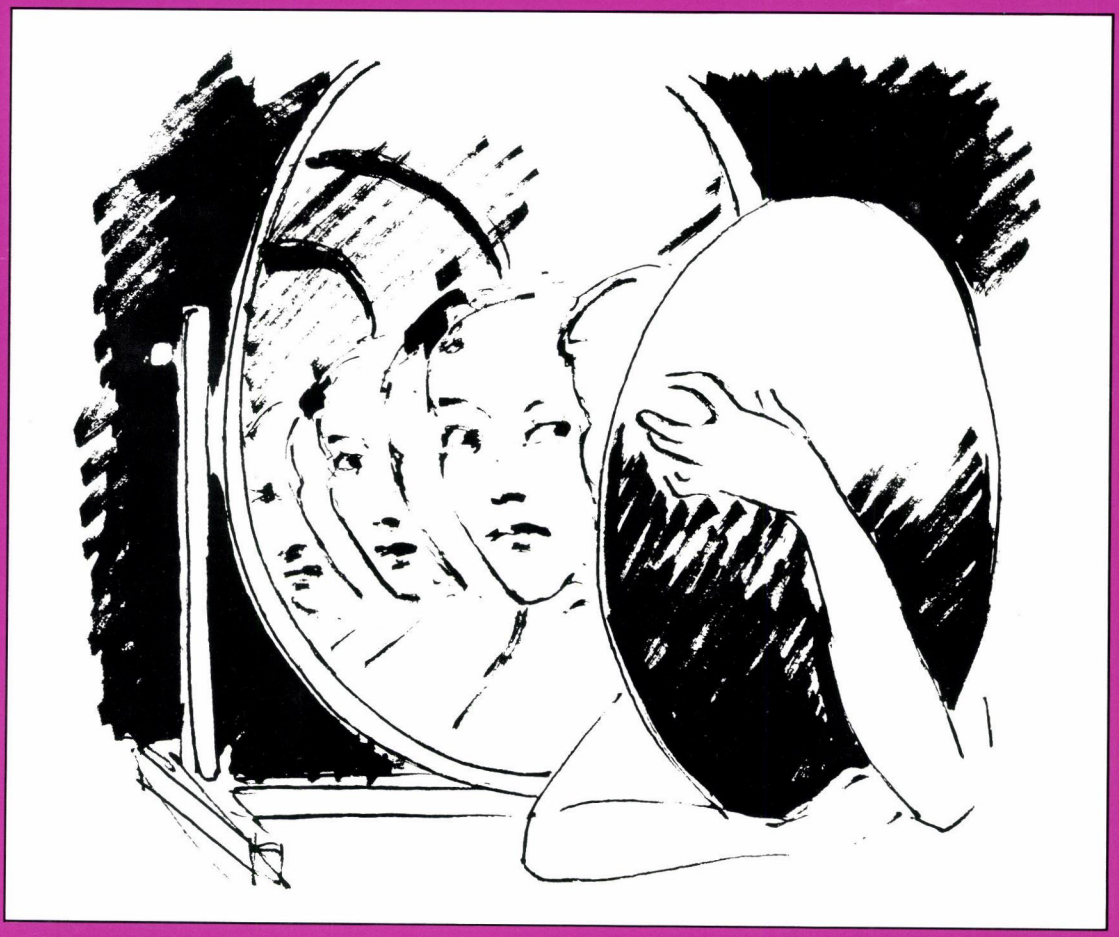
Länt KUVA

3/88



LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä aikakausjulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorum kaikille kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Suomen Elokuvatutkimuksen Seura
Turun Elokuvakerho ry.
Varsinais-Suomen Elokuvakeskus ry.

TAITTO

Hanna Kangasniemi

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva
c/o Turun Elokuvakerho ry.
PL 75
20501 Turku

Irtonumero	(1988)	15 mk
Vuosikerta	(1988)	50 mk
	(1989)	65 mk

LÄHIKUVAN voi tilata maksamalla vuosikerran hinnan tilille TU 1690 05-3.

Kannen piirros:
Jarno Jokinen

Sisäsivujen tekstilaatikot kokosi Putte Wilhelmsson

ISSN 0782-3053

PAINO

Grafia OY, Turku 1988

SISÄLTÖ

Kun Nalle Puh seuraavana aamuna heräsi, ensimmäinen asia jonka hän näki oli Tiikeri, joka istui peilin edessä ja katseli itseään.

"Hei!" sanoi Puh.

"Hei!" sanoi Tiikeri. "Minä olen löytänyt jonkun joka on aivan kuin minä. Minä luulin olevani ainoa sellainen."

A. A. Milne: The House at Pooh Corner

LÄHIKUVA JA SUOMALAINEN ELOKUVAKESKUSTELU

On mielenkiintoista alkaa toimittaa *Lähikuvaa.* Viimeisten vuosien aikana lehti on vähitellen muuttunut Turun Elokuvakerho ry:n monistemuotoisesta jäsenjulkaisusta Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry:n, Varsinais-Suomen Elokuvakeskus ry:n ja Turun Elokuvakerho ry:n yhteiseksi valtakunnalliseksi (ja osin jo kansainvälisiäkin rajoja koettelevaksi) elokuva-, televisio- ja videotutkimuksen erikoisjulkaisuksi. Painoasun ja julkaisijapohjan muutosten myötä *Lähikuva* on vähitellen myös saavuttanut yhä laajemman lukija- ja kirjoittajakunnan.

Näistä merkittävistä muutoksista huolimatta tärkein kehitys on kuitenkin tapahtunut *Lähikuvan* sisällössä ja julkaisupolitiikassa. Samalla kun Suomessa on kehittynyt kansainväliseen tutkimukseen kantaa ottava ja siihen liittyvä oma elokuvatutkimuksemme, on käynyt yhä ilmeisemmäksi, että maastamme on kuitenkin puuttunut selkeästi elokuvatutkimukselle omistautunut julkaisu. Tämän puutteen *Lähikuva* on täyttämässä.

Voisimme tietysti ajatella, että sellaiset lehdet kuin *Tiedotustutkimus, Filmihullu* tai *Synteesi* olisivat yhdessä hyvin riittäneet vasta kasvavalle elokuvatutkimuksellemme. Pitäneekin paikkansa, että näihin lehtiin olisi voinut (sekä voi ja pitää edelleenkin) kirjoittaa myös elokuvatutkimuksellisia artikkeleita, mutta vaikeutena olisi voinut olla oman identiteetin häilyminen. Eli jos väline on lainkaan viesti, niin voi olla ongelmallista, että omaa ''minäänsä'' etsivän tutkimusalan keskustelu käytäisiin julkaisuissa, jotka määrittäisivät tälle keskustelulle merkitykset tai kontekstin, joita se ei *välttämättä* alussa haluaisi. (Tässä suhteessa näkisin tilanteen olevan analoginen suomalaisen naistutkimuksen kanssa, eli ymmärrän hyvin *Naistutkimus* -lehden tarpeellisuuden eri tieteenalojen omissa lehdissä käytävän keskustelun täydentäjänä.)

Kyse on elokuva-, televisio- ja videotutkimuksen kannalta myös siitä, että ennen kuin voi alkaa käydä mielekästä dialogia esimerkiksi tiedotustutkijoiden kanssa, täytyy olla olemassa oma identiteetti ja jonkinlaiset — mieluiten häilyvät — rajat, joiden perustalta voi ruveta keskustelemaan noiden rajojen ohi ja yli. Tämän funktion *Lähikuva* osaltaan täyttää, koska se mm. mahdollistaa tieteenalan spesifien tutkimuksellisten kysymysten erittelyn, tarkastelun sekä niistä keskustelun julkisesti. Näin lehti myös täydentää omalla linjallaan ja julkaisupolitiikallaan suomalaisen elokuvakirjoittelun kenttää asemansa vakiinnuttaneiden lehtien *(Tiedotustutkimus, Synteesi, Filmihullu, Peili, La Strada)* rinnalla.

Lähikuvan uutena vastaavana toimittajana toivon voivani edelleen jatkaa toimituskuntamme jäsenenä ja kirjoittajiemme kanssa *Lähikuvan* kehittämistä elokuvan, television ja videon tutkimuksellisia ja tieteellisiä kysymyksiä mahdollisimman monipuolisesti tarkastelevaksi julkaisuksi. Erityisesti toivoisin, että *Lähikuva* voisi tulevaisuudessa ottaa (valtalinjan elokuvatutkimuksen rinnalla ja ohella) myös huomioon Suomessa paljolti sivuun jääneen marginaalisten ryhmien elokuvan sekä siihen liittyvän teorian ja tutkimuksen (vaikka olenkin tietoinen, että toive saattaa tutkimuksemme nykyisessä suunnan etsimisen vaiheessa olla vielä hieman ennenaikainen).

Lopuksi haluan kiittää edeltäjääni **Hannu Salmea** hänen työstään *Lähikuvan* edestä. Hannu Salmen pitkäaikaista (hän oli mukana lehden toimittamisessa jo ennen sen muuttumista valtakunnalliseksi julkaisuksi) ja korvaamatonta työtä ei voine yliarvioida: Hannu Salmen työ on mahdollistanut *Lähikuvan* nykyisen kehitysvaiheen ja ilman hänen toimitustyötään ei Suomessa mahdollisesti olisi elokuva-, televisio- ja videotutkimuksen omaa julkaisua, jonka kautta Suomeenkin voi vähitellen syntyä oma tutkimuksellinen keskustelunsa. Kiitos!

Martti Lahti

Veijo Hietala

PEILIIN PIIRRETTY NAINEN
Feminismi, psykoanalyysi ja elokuvallinen tasa-arvo

Indentifikaatio ja naissubjekti

Lacanilainen elokuvateoria on nostanut vanhastaan tunnetun samastumisen käsitteen uudella tavalla keskeiseksi. **Jacques Lacanin** seuraajat, joista **Jean-Louis Baudry** lienee ensimmäisenä esittänyt ajatuksen samastumisen kaksijaosta, olettavat elokuvan katsomistilanteessa katseeseen/kameraan samastumisen primaariksi ja katseen kohteeseen/kuvaan samastumisen sekundaariseksi. Baudryn jälkeen tämä samastumisen kaksijaon hypoteesi on jakanut lacanilaisia kahteen leiriin. Ranskalaisteoreetikot pitävät kameraan samastumista keskeisenä. Baudry: ''Thus the spectator identifies less with what is represented, the spectacle itself, than with what stages the spectacle, makes it seen (--).''[1] **Christian Metz** puolestaan näkee kameraan samastumisen tärkeänä erityisesti siksi, että juuri tämä prosessi konstituoi subjektin kaikkinäkevänä ja transsendenttisenä. Siten Metz voi määritellä primaari-identifikaatioksi katsojan samastuminen itseensä **näkevänä.**[2]

Erityisen tärkeäksi tämä primaari/sekundaari-identifikaatiohypoteesi on osoittautunut feministisessä elokuvanteoriassa. **Laura Mulvey** — jonka artikkelia ''Visual Pleasure and the Narrative Cinema'' vuodelta 1975 voidaan pitää modernin feministis-psykoanalyyttisen elokuvateorian lähtölaukauksena — näkee samastumisen katsomistilanteessa keskeisenä, mutta hän ottaa miespuolisista kollegoistaan poiketen lähtökohdaksi sukupuolieron. Mulveyn mukaan klassinen elokuvateksti määrittelee mies- ja naissubjektin primaaristi näkemisen kautta. Edellinen määritellään kyvyllä katsoa, siis katseen lähteenä (voyeurismi), jälkimmäinen taas kyvyllä vetää katseita puoleensa (ekshibitionismi), mikä vastaa yleistä patriarkaalisessa kulttuurissa vallitsevaa erottelua. Mainittujen ranskalaisteoreetikoiden tavoin Mulvey erottaa katsomistilanteessa myös kahdentyyppisiä samastumisprosesseja ja hänkin laskee identifikaation skopofiilisen mielihyvän piiriin.

Mulveyn mukaan klassinen elokuva konstituoi kuitenkin ainoastaan miessubjektin aktiivisena, mikä tarkoittaa, että vain miehelle on tarjolla samastumisesta koituva mielihyvä. 1) Koska miehen katse on määritelmän mukaan aktiivinen — hän on katseen ''kantaja'' — vain miespuolinen katsoja voi samastua itseensä ja sen kautta kameraan näkevänä, katsovana. Primaari-identifikaatio on siis miehinen. 2) Vastaavasti lacanilaisen peilivaiheen simulointi katsomistilanteessa koskee ainoastaan miestä.

> *This is made possible through the process set in motion by structuring the film around a male controlling figure with whom the spectator can identify. As the spectator identifies with the male protagonist, he projects his look onto that of his like (--) so that the power of the male protagonist as he controls events coincides with the active power of the erotic look (--). A male movie star's glamourous characteristics are thus not those of the erotic object of the gaze, but those of the more perfect, more complete, more powerful ideal ego conceived in the original moment of recognition in front of the mirror.*[3]

Näin sekundaari-identifikaatiokin, samastuminen kuvaan, osoittautuu perimmältään miehiseksi. Entä millaisen subjektiaseman mulveylainen paradigma jättää naiskatsojalle? Naiskatsojakin tunnistaa kaltaisensa valkokankaan kuvasta — ja kokee sekundaari-identifikaation — mutta koska patriarkaalinen kulttuuri määrittelee naisen ekshibitionismin termein, katseen kohteena (to-be-looked-at-ness), naiskatsojalle on tarjolla vain masokistiseksi määriteltävä positio.

Toisin sanoen vaikka naispuolinen katsoja käy elokuvatilanteessa läpi sekundaari-identifikaation kuten mieskin, hänelle tämä samastuminen ei tarjoa puutetta korjaavaa ja siten egoa rakentavaa

imaginaarista ideaalia, sillä tilanne ainoastaan uusintaa ja ylläpitää symbolisen järjestyksen naista alistavaa katseiden ja vallankäytön struktuuria. Näin ollen nainen voi samastua ainoastaan kuvaan, alistua masokistisesti katseen kohteeksi, kun taas mieskatsoja subjektivoituu kahdellakin tasolla merkitysten kontrolloijana: skopofiilisena (ja siten freudilaisittain sadistisena) katseen kantajana sekä — aktiiviseen miessankariin samastuessaan — diegeettisen maailman hallitsijana.[4]

Feministinen vastaelokuva?

Edellisen seurauksena feministinen elokuvateoria on pyrkinyt teoretisoimaan vastaelokuvan mallia, jossa miehinen kahden identifikaation sadistinen struktuuri rikottaisiin ja joka konstituoisi myös naissubjektin aktiivisena sallien egoa kohentavasta ideaalimallista syntyvän mielihyvän.

Mulvey tarjoaa feministisen elokuvan perustaksi yksinkertaisesti klassisen narraation rikkomista. Klassisen narraation kinemaattiset koodit ja rakenteet ''must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged''.[5] Mulveyn argumentti on kuitenkin vajavainen monessakin suhteessa, sekä psykoanalyyttisestä, kognitiivisesta että filosofisestakin näkökulmasta tarkasteltuna. Hän hairahtuu samaan logiikkaan kuin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun ideologiateoreetikot — artikkelin ilmestymisvuosi (1975) huomioiden vaikutteet lienevätkin juuri näiltä — otaksuessaan yhden diskursiivisen formaation horjuttamisen johtavan automaattisesti uuden ''paremman'' diskurssin syntyyn.

Pelkästään klassista patriarkaalista elokuvadiskurssia horjuttamalla päädytään todennäköisesti korkeintaan uuteen diskurssiin, joka ei subjektivoi kumpaakaan osapuolta eikä tarjoa mielihyvää kenellekään katsojalle. **Teresa de Lauretis** viittaa nähdäkseni juuri tähän mahdollisuuteen kritisoidessaan Mulveyn mallia tarpeettomasta binaristisesta vastakkainasettelusta, joka privilegioi ''tyyppi ei-A:n'' ''Tyyppi A:n'' kustannuksella, avantgarden valtaelokuvan asemesta. ''Therefore, within the context of the argument, a radical film practice can only constitute itself against the specifications of (the mainstream) cinema, in counterpoint to it, and must set out to destroy the satisfaction, pleasure and privilege it affords. The alternative is brutal, especially for women to whom pleasure and satisfaction, in the cinema and elsewhere, are not easily available.''[6]

Erityisen perinpohjaisesti de Lauretis arvostelee ''avantgardistien'' hyökkäyksiä klassisen elokuvan oletettua illusionismia vastaan sekä näiden teesejä radikaalin elokuvan anti-illusionismista. **Ernst Gombrichin** havaintopsykologisiin näkemyksiin vedoten hän esittää, että illuusio on mukana kaikessa näköhavainnossa ja kuuluu itse asiassa jokaisen elollisen olennon hengissäpysymisen ehtoihin. De Lauretis päätyy lopulta **Pier Paolo Pasolinin** semiotiikkaa muistuttavaan hypoteesiin, jonka mukaan valkokankaan oletettu realismi perustuu siihen, että se reprodusoi katsojan ''illusorista'' näköhavaintoa todellisuudesta.[7] Kuvan ja todellisuuden koodit ovat yhtenevät, elokuva kuvaa todellisuutta todellisuudella — Pasolinin sanoin.

Psykoanalyyttisestä näkökulmasta radikaalin naiselokuvan hahmottaminen vaikuttaakin likimain mahdottomalta. Sadismi ja skopofilia ovat vallitsevan kulttuurin määritelmän mukaan miehisiä ominaisuuksia, masokismi ja ekshibitionismi naisellisia, väittävät psykoanalyyttisesti orientoituneet feministiteoreetikot. ''This positioning of the two sex genders in representation clearly privileges the male (through the mechanisms of voyeurism and fetishism, which are male operations, and because his desire carries power/action where woman's usually does not).''[8]

Mikäli ekshibitionismi-voyeurismi -asetelma sukupuolten välillä on symboliseen järjestykseen/kulttuuriin sisäänrakennettu, sitä tuskin kyetään elokuvan keinoin muuttamaan. Jos miehen katseen aktiivisuus ja naisen passiivisuus juontavat subjektin varhaisesta kehityshistoriasta ja peilivaiheen kokemuksista, on lähinnä naiivia olettaa minkäänlaisen visuaalisen representaation rikkomisen vaikuttavan pysyvästi psyyken syvärakenteisiin. Miehinen kaksoisidentifikaatio säilyy aina katsomistilanteessa, samoin naisen samastuminen vain katseen kohteeseen aivan representaatiotavasta riippumatta.

Onneksi tällainen malli perustuu tarpeettoman suppeaan näkemykseen katsomistilanteen psyykkisistä prosesseista. Teresa de Lauretis suhtautuu varovaisen epäillen koko psykoanalyyttiseen sadismi-masokismi -dikotomiaan ja päätyy korostamaan Mulveyn ja tämän seuraajien kritiikissään sisällöllisiä ja narratiivisia aspekteja naiselokuvan ideaalimallia hakiessaan. Feministisen elokuvan ei tule olla antinarratiivista tai antioidipaalista, vaan päinvastoin ''narrative and oedipal with a vengeance, working (--) instead to represent the duplicity of the oedipal scenario itself and the specific contradiction of the female subject in it''.[9] Sillä — de Lauretis väittää — halu liikkuu juuri narraation liikkeessä, ja mikäli naisellinen halu tahdotaan elokuvatekstiin kirjoittaa, sen täytyy tapahtua juuri kerronnallisuuden keinoin. Vaikka naiselokuva voi erota myös formaalisesti klassisesta tekstistä — kuten de Lauretisin esimerkkinä käyttämä **Chantal Akermanin** *Jeanne Dielman* (1975), joka ei käytä vastakuvia — elokuva puhuttelee katsojaa **naisena** tämän todellisesta sukupuolesta riippumatta vain silloin, kun se määrittelee kaikki identifikaatiopositionsa ''naisisina, naisellisina tai feministisinä'' (female, feminine, or feminist).[10]

De Lauretiskaan ei tunnu kuitenkaan löytävän pitäviä teoreettisia vasta-argumentteja ''perinteiselle'' mulveylaiselle skeemalle, joka riistää freudilais-lacanilaisin perustein naiselta mahdollisuuden katseen omistamiseen ja otaksuu tämän voivan identifioitua ainoastaan kuvaan. Että elokuva voi puhutella katsojaa naisena, on vaikea ''todistaa'' mulveylaisille kriitikoille.[11]

Mary Ann Doanea mukaillen de Lauretis kuitenkin esittää, että subjektin suhde kuvaan determi-

noituu ensisijaisesti sekundaari-identifikaatiosta — subjekti-objekti -suhteesta — joka hallitsee ja määrittää narsistista primaari-identifikaatiota. Symbolisessa järjestyksessä toimivan subjektin halu suuntautuu elokuvatilanteessa kuvan sisältöön ja ennen muuta narratiivisuuteen, joka tarkoittaa liikettä signifikaatioprosessissa.[12] **Kaja Silverman** puolestaan tasa-arvoistaa katsomistilanteen tulkitsemalla ekshibitionismin myös miehiseksi ominaisuudeksi: "(--) exhibitionism plays as fundamental part within the constitution of the male subject as it does within that of the female subject (--)." Ja edelleen: "Voyeurism, which is much more fully associated with male subjectivity than is exhibitionism, is only a secondary formation, or alternative avenue of libidinal gratification." Katseen alkuperä on — Silverman väittää Lacaniin tukeutuen — symbolisessa järjestyksessä aina Toisen alueella: subjekti — sen paremmin naisinen kuin miehinenkään — ei "omista" sitä: kuvaa katsoessaan subjekti ei itse asiassa "katso" sitä, vaan näkee "itsensä tulevan nähdyksi" (sees itself being seen). Katseen alkuperä on määrittämätön, joten myös katsoessaan subjekti on aina ekshibitionistisessa positiossa.[13] Tämän seurauksena myöskään elokuvatilanteen voyeurismin ja ekshibitionismin ei voida olettaa noudattavan aktuaalista sukupuolijakoa.

Peilivaihe, voyeurismi, fetisismi

Primaari- ja sekundaari-identifikaatioon perustuva Baudryn/Metzin/Mulveyn skeema näyttää kuitenkin sisältävän Lacanin virheellistä tulkintaa. Mallin pohjana olevaa jaottelua ei Lacanilla peilivaiheen yhteydessä esiinny. On selvää, että esioidipaalisessa vaiheessa — imaginaarisessa — "subjekti" (sillä subjektista ei voida vielä ennen symbolista järjestystä puhua) määrittyy sukupuolettomasti. Lacan:

> *This jubilant assumption of his specular image by the child at the* infans *stage (--) would seem to exhibit in an exemplary situation the symbolic matrix in which the* I *is precipitated in a primordial form, before it is objectified in the dialectic of identification with the other, and before language restores to it in the universal, its function as subject.*
>
> *This form would have to be called the Ideal-I (--) in the sense that it will also be the source of* secondary indentifications, under which term I would place the functions of libidinal normalization.[14]

Lacan ei siis puhu omaan katseeseen samastumisesta, vaan ainoaksi ja siten primaariksi samastumiseksi peilivaiheessa jää lapsen ja peilikuvan ykseys, itsen näkeminen toisena kuvassa. Tämä imaginaarinen primaari-identifikaatio toimii mallina myöhemmille sekundaari-identifikaatioille, joiden edellisen sitaatin valossa voidaan olettaa tapahtuvan symbolisen järjestyksen alaisina (the dialectic of identification with the other) ja joilla Lacan tarkoittaa libidon normalisoitumista, libidisen kateksin suuntautumista itsen (tai oman kuvan) asemesta toisiin ihmisiin. Viimeksi mainittu voidaan siten määritellä peilivaiheen simuloimiseksi symbolisen alaisena, sillä imaginaarista primaari-identifikaatiota on tietenkin pidettävä edellytyksenä kaikille myöhemmille samastumisille. Tämä tarkoittaa samalla sitä, että subjektin perusnarsismi säilyy läpi elämän; kaikki ihmissuhteet uusintavat peilivaiheen kokemusta, kaikissa ihmissuhteissa etsimme puutteen poistavaa omaa kuvaamme toisista. Mutta peilivaiheessa ei esiinny katseen kantajaa ja kohdetta, joten elokuvatilanteen sukupuolista differentaatiota ei voida perustella pelkästään sen pohjalta.

Mikäli taas ekshibitionismin, voyeurismin ja fetisismin käsitteitä käytetään, liikutaan oidipaalitrauman jälkeisessä katsojan konstituoinnissa, mikä edellyttää sukupuolieron ja symbolisen järjestyksen mukanaoloa. Freudilaisittain soveltaen sukupuolieroon perustuvaa katsojan subjektivointia voidaan silloin tarkastella aktiivisuus-passiivisuus, sadismi-masokismi ja voyeurismi-ekshibitionismi -dikotomioilla, joskin tällöin kuvan sisältö nousee luonnollisesti keskeiseksi. Moderni feministinen elokuvateoria ei näe näitäkään vastakohtaasetelmia yksiselitteisinä, sillä — edellä todettujen de Lauretisin ja Silvermanin kriittisten huomioiden ohella — esimerkiksi **Tania Modleski** pitää saippuaoopperoiden useasti toistuvia lähikuvia miehiselle subjektiviteetille antagonistisina ja naisnäkökulmaa konstruoivina, koska ne korostavat tunteita ja henkilösuhteiden tärkeyttä.[15]

Lacanilaisessa paradigmassa voyeurismi (tai oikeammin skopofilia) ja fetisismi taas tarkoittavat aivan muuta. Lacanin teorian mukaan symbolinen järjestys aiheuttaa subjektissa puutteen tilan, minkä seurauksena tämä lopun elämäänsä hakee korvikkeita kaikilla aisteillaan ja kaikilla signifikaation tasoilla. Siten lacanilainen skopofilia viittaa yksinkertaisesti vain tarpeeseen "nähdä enemmän", sillä tosiasiallinen primaari menetetty objekti — äidin keho imaginaarisen fuusion mahdollistavana (subjekti hakee imaginaarista eikä symbolisen alaista "todellista" äitiä) — ei koskaan ole näkö-

havainnossa läsnä. Vastaavasti myös ''elokuvallinen vietti'' perustuu skopofiiliseen tarpeeseen nähdä enemmän ja lähenee lacanilaista epistemofiliaa, tarvetta tietää enemmän. Psykodynamiikka on molemmissa luonnollisesti yhtäläinen.

Myös fetisismin kohdalla Freudin ja Lacanin tiet tarkkaan ottaen eroavat. Mikäli katsomistilanteen analyysissä noudatamme freudilaista fetisismivoyeurismi -hypoteesiä, sukupuoliero joudutaan ottamaan huomioon. Mulveyn mukaan elokuvan naishahmot aktivoivat mieskatsojissa kastraatiotrauman, minkä seurauksena klassinen elokuvateksti on taipuvainen fetisoimaan jonkin naisen kehonosan — sääret, hiukset, rinnat tai koko kehon — privilegioiduksi peniksen korvikkeeksi.[16] Toisaalta naiskatsojan subjektiiviteetti säilyy katsomistilanteessa ennallaan: elokuvateksti ei aiheuta hänessä kastraatiotraumaa, sillä hän tietää puutteellisen, kastroidun tilansa.[17]

Lacanilaisittain tarkasteltuna myös fetisismi merkitsee periaatteessa sukupuolieron ohittamista katsojan konstituution analyysissä, sillä lacanilainen kastraatio on pikemminkin vertauskuvallinen kuin konkreettinen. Imaginaarisen rikkoutumisen seurauksena kaikki subjektit ovat kastroituja ja siten kaikki signifioijat perimmältään fetissejä, menetetyn täyteyden indikaattoreita. Lacanilaisesta näkökulmasta elokuvallinen fetisismi ei näin ollen mitenkään poikkea muusta symbolisesta aktiviteetista; signifikaatioketju merkitsee liukumista fetissistä toiseen, korvikkeiden etsimistä alkuperäiselle menetetylle objektille, äidin keholle. Lacanilaisittain sekä voyeurismi, fetisismi ja narraatioon liittyvä epistemofilia (ja myös ''kuulemisvietti'') kuuluvat kaikki symbolisen alaisiin fetisistisiin aktiviteetteihin.

Edellisestä voitaisiin päätellä, että Lacanin teoriasta olisi johdettavissa totaalinen sukupuolten tasaarvo myös katsomistilanteeseen. Valitettavasti symbolinen järjestys ei kuitenkaan ole tasaarvoinen, vaan lacanilaisittainkin Isän Nimen ja falloksen määräämä. ''(--) **The** Woman can only be written with **The** crossed through (--) (for) (t)here is no such thing as **The** woman, where definite article stands for the universal.''[18] Kysymys on siitä, että symbolisen järjestyksen ja kulttuurin määrittämä subjektiviteetti on aina miehinen ja nainen määritellään aina ja ainoastaan sen kautta, suhteessa mieheen. Mistä tällainen johtopäätös, kun edellä juuri totesimme kastraation kumpaakin sukupuolta yhtäläisesti koskettavaksi? Etenkin kun äidin ja lapsen imaginaarisuhteen rikkova isä voidaan nähdä primaaristi symbolisena Isänä, paternaalisena metaforana.[19]

Freudilaisessa skeemassa naisen subjektiviteetti tunnetusti määrittyy puutteelliseksi peniskateuden (**Penisneid**) kautta, ja vastaavan tunnetilan myös Lacan näkee naisen toissijaisuuden taustalla:

> *There is not better illustration of the function of* Penisneid *— it is in so far as she identifies with the imaginary man that the penis takes on a symbolic value, and that there's a problem. It would be entirely incorrect, (Freud) tells us, to think that* (Penisneid) *is entirely natural in women. Who told him it was natural? Of course it's symbolic. It is in so far as the woman is in a symbolic order with an androcentric perspective that the penis takes on this value. Besides, it isn't the penis, but the phallus, that is to say something whose symbolic usage is possible bacause it can be seen, because it is erected. There can be no possible symbolic use for what is not seen, for what is hidden.*[20]

Toisin sanoen oidipaalidraamassa penis, äidin ja isän, naisen ja miehen, konkreettisesti erottava, näkyvä sukupuolitunnus muuttuu imaginaarisen täyteyden, sen puute kastraation vertauskuvaksi. Merkitysten projisointi penikseen voidaan siten nähdä eräänlaisena puolustusmekanismina, jonka kautta symbolisen järjestyksen aikaansaama kokemuksellinen puute saa ulkoisen tunnuskuvan. Äidin osoittautuessa näin puutteelliseksi poika voi samastua isään ja sitä kautta patriarkaaliseen diskurssiin, tyttö puolestaan suuntaa aggressionsa ensin äitiin — siksi että tämä kastroituna on jättänyt myös hänet puutteelliseksi — ja sen jälkeen eroottiset tunteensa isään toivossa, että tämä lahjoittaisi hänelle peniksen korvikkeen, lapsen.

Koska fallos/penis edustaa tämän jälkeen halun privilegioitua signifioijaa, symbolisessa järjestyksessä halu on aina miehinen. Tämän seurauksena nainen voi astua symboliseen ainoastaan sisäistämällä miehisen halun, toisin sanoen kuvittelemalla itsensä sellaisena kuin mies hänet kuvittelee.[21] On kuitenkin huomattava, että Lacanin mukaan tätä naisen puutteelliseksi subjektivoitumista ei voida palauttaa mihinkään ''luonnollisiin'' vaistoihin tai vietteihin (kuten Freudilla), vaan kysymyksessä on mitä suurimmassa määrin kulttuurin — Toisen — ''aina-jo'' annettujen asetelmien säätelemä prosessi. Toisaalta mieheksi ja naiseksi tulemisen kehästä ei näytä lacanilaisittain löytyvän myöskään ulospääsyä,[22] joten vaikuttaa siltä, että jopa naisen — **Julia Kristevan** tunnettua lausumaa mukaillen — on mahdotonta tietää, mitä nainen ''on'' symbolisen/patriarkaalisen järjestyksen ulkopuolella.

Esioidipaalinen tasa-arvo

On kuitenkin huomattava, että imaginaarisesta puhuttaessa liikutaan esigenitaalisen ja esioidipaalisen alueella, jossa lapsen ensisijainen samastumiskohde on äiti ja jossa kehon ja ympäristön rajat hahmottuvat epämääräisinä. Ja koska sukupuolinen identifikaatio ei ole vielä kehittynyt, voidaan aivan hyvin olettaa lapsen samastuvan äidin ohella myös muihin läsnäoleviin, sekä mies- että naispuolisiin, henkilöihin. ''In the second and third years of life (--) the individual ideally integrates and expresses male and female aspects of selfhood. This integration then allows flexibility in the expression of gender and one's own individual will.'' Seksuaaliset identifikaatiot liukuvat imaginaarisessa — yksilö voi ''valita'' sukupuolensa. ''That could be called an argument for androgyny or bisexuality — not a rejection of gender but a vision of **reconciling the gendered self with the self that is bi-, or supra-, or nongendered.**''[23]

Tästä esioidipaalisten kehitysvaiheiden korostamisesta avautuu joitakin kiinnostavia näköaloja. 1) Feminismin kannaltahan voitaisiin Julia Kristevan tapaan väittää, että tyttölapsella on preoidipaalisessa **chorassa** kaksi mahdollisuutta: hän voi joko a) samastua äitiin ja torjua symbolisen järjestyksen isän, jolloin oraalinen ja anaalinen eroottisuus intensifioituu tai hän voi b) samastua symboliseen isään, jolloin symbolinen järjestys häivyttää kaikki muistot esioidipaalisista vaiheista. Kumpikin ratkaisu tosin johtaa — kuten **Toril Moi** huomauttaa — naisen marginaalisuuteen: ensimmäisessä tapauksessa symbolinen järjestys torjuu naisen automaattisesti, jälkimmäisessä taas hänen identiteettinsä määritellään patriarkaalisesti.[24] 2) Kun muistetaan, että imaginaarinen järjestys säilyy subjektin psyyken konstituutiossa läpi elämän ja että kaikki samastumispyrkimykset symbolisessakin voidaan määritellä imaginaarisiksi, esioidipaalisen ja imaginaarisen ykseys osoittautuu subversiiviseksi symbolisen järjestyksen kannalta. Nythän näet voidaan päätellä, että myös symbolisen alaisen subjektin henkilöidentifikaatiot ovat sukupuolirajoiltaan liukuvia: subjekti voi samastua — tai ainakin pyrkiä samastumaan — kumpaankin sukupuoleen. Ja kun edelleen muistetaan, että imaginaarisessa äiti on primaari samastumiskohde, saman analogian mukaisesti voidaan ymmärtää, että myös symbolisen perimmäinen — joskin torjuttu — hallitsija on nainen, myyttinen imaginaarinen äiti. 3) Elokuvateorian kannalta on vihdoin pääteltävissä, että katsomistilanteen oletettu tasapainoilu imaginaarisen ja symbolisen rajoilla aiheuttaa subjektissa sukupuolirajat ylittäviä identifikaatioita ja tuo hänet itse asiassa huomattavasti lähemmäksi äitiin kuin isään samastumista.

Oraalis-masokistinen elokuvanteoria

Moderni feministinen elokuvanteoria on kuitenkin osoittanut, että katsomistilanteen sukupuolirajat ylittävä identifikaatio voidaan esittää myös freudilaisesta näkökulmasta. Aikaisemmin viittasin Kaja Silvermanin huomioon, jonka mukaan kumpikin sukupuoli on katsojana määriteltävissä ekshibitionismin termein, sillä lacanilaisittain katseen alkuperä on Toisen alueella. Näin olien myöskään miestä ei voida olettaa katseen lähteeksi tai kantajaksi, vaan hänet on ymmärrettävä naisen tapaan katseen kohteeksi. Oraalis-masokistista hypoteesia kannattavat teoreetikot ovat päätyneet samantapaisiin johtopäätöksiin freudilaisten mallien pohjalta.

Lacanin teoriassa äiti on kallisarvoinen menetetty objekti ja myös Freudin skeemassa lapsi samastuu sukupuolestaan riippumatta äitiin ennen isän astumista näyttämölle. Että Freud laiminlöi tämän seikan korostamisen tytön oidipaalivaiheen peniskateuden hyväksi, osoittaa monien feministiteoreetikoiden mielestä Freudin näkemysten haavoittuvuuden. "Thus, maternal identification theory leans toward the revaluation of the mother, whose influence Freud neglected in favor of the father, and is less likely than the theory of phallic monism to emphasize the negativity of the female condition."[25] Että feministiset elokuvateoreetikot eivät ole pääsääntöisesti havainneet äiti-identifikaation potentiaalista subversiivisuutta perinteisiin näkemyksiin nähden, osoittaa puolestaan freudilais-lacanilaisen diskurssin dominanssin myös heidän ajattelussaan. Edellä esitellyn esioidipaalisen paradigman pohjalta molempien psykoanalyytikoiden teorioihin sisältyvä fallo(go)sentrisyys voidaan näet rikkoa melko yksinkertaisella dekonstruktiolla.

Klassisen psykoanalyysin mukaan ymmärrettynä masokismi palautuu sekin oidipuskriisiin. Isän aiheuttamaa kastraatiouhkaa peläten lapsi omaksuu passiivisen roolin miellyttäkseen häntä. Samalla isän antama — konkreettinen tai vertauskuvallinen — selkäsauna kiteytyy sekä rangaistukseksi kielletystä seksuaalisesta halusta äitiin että lopulta sen korvikkeeksi. Jotkut uudemmat teoriat ovat kuitenkin palauttaneet masokismin vielä varhaisempaan oraaliseen vaiheeseen, jossa äiti ravinnon lähteenä mielletään kaikkivoivana mielihyvän/mielipahan tuottajana. Oraaliselle vaiheelle on luonteenomaista pyrkimys sulautua äitiin, ja pelko tämän menettämisestä — äiti ei ole aina paikalla — saattaa johtaa perverssiin masokismiin, jossa rakkauden kohteen jatkuva läsnä- ja poissaolon vuorottelu sekä alun perin poissaoloon liittyvä tuska koetaan tyydytyksen edellytyksiksi.[26]

Kun vakiintunut lacanilais-feministinen käsitys näkee elokuvallisen mielihyvän liittyvän enemmän tai vähemmän kastraatiouhkaan, esimerkiksi **Gaylyn Studlar** ja **Robert T. Eberwein** esittävät, että elokuvan fetisistinen luonne heijastelee juuri oraalista vaihetta ja siten kastroivan isän asemesta kaikkivoivaa ruokkivaa äitihahmoa. Eberweinille valkokangas on äidin rinta, ei vain fyysisenä ruumiinosana, vaan kaiken oraalisen tyydytyksen ja täyteyden vertauskuvana — analogisesti Lacanin penis/fallos -erottelun kanssa. Näkemyksen takana on itse asiassa **Bertram Lewinin** jo vuonna 1946 esittämä teoria, jonka mukaan unennäkeminen palautuu lapsuuden oraalisiin tuntoihin, ja unen "valkokangas", unikangas (**dream screen**), jolle unet projisoituvat, voidaan samastaa äidin rintaan: "The screen is sleep itself; it is not only the breast but is as well that content of sleep or the dream which fulfils the wish to sleep. (--) The blank dream screen is the copy of primary infantile sleep."[27] Lewin perustaa näkemyksensä siihen, että ruokkimistilanteen jälkeen rinta on juuri lapsen viimeiseksi ennen nukahtamistaan näkemä objekti. Nyt vain unikangas ottaa rinnan paikan imaginaaristen toiveiden täyttäjänä, oraalisen tyydytyksen lähteenä.

Studlarin mukaan katsomistilanteen luoma preoidipaalinen regressio mahdollistaa samastumisen äitiin ja kyseenalaistaa näin "perinteisen" feministisen elokuvanteorian edellyttämän katseen erotisoinnin ja naissubjektin sulkeistamisen elokuvallisen mielihyvän perusstruktuurista. Edellä tarkasteltuja preoidipaalisia näkökulmia mukaillen masokistinen teoria asettaa sekä mies- että naiskatsojan samanarvoiseen asemaan ja olettaa sukupuolisen

identifikaation liikkuvuuden, samastumisen myös vastakkaiseen sukupuoleen. Jos naiskatsoja onkin tähänastisen näkemyksen mukaan kirjoitettu elokuvatekstiin puutteena, oraalisesta näkökulmasta miessubjekti on yhtä puutteellinen. Miehinen naisen fetisointi ei näet välttämättä juonnu kastraatiouhasta; se voi perustua myös "rintakateuteen", miehen toiveeseen synnyttää lapsi, saada naisen sukupuolielimet tai vain yksinkertaisesti menetetty yhteys äitiin, jolloin myös fiktion naishahmot edustavat — ei puutetta vaan — oraalista kaikkivoivaa täyteyttä.[28] Elokuvakokemus merkitsee vain kallisarvoisen kadotetun objektin uudelleenlöytämistä.[29]

Masokistisen elokuvateorian kautta voimme nyt täydentää aikaisempaa preoidipaalisen ja lacanilaisen näkemysten välisen suhteen analyysiä. Voidaanko Studlarin ja Eberweinin postuloima äitikeskeisyys saattaa synteesiin Lacanin fallo(go)sentrismin kanssa?

Palautettakoon mieleen oidipaalisen draaman kulku. Oraalisessa vaiheessa lapsi elää vielä totaalisesti imaginaarisessa järjestyksessä, dyadisessa yksyydessä äitiin, minkä vertauskuvana voidaan ymmärtää äidin rinta. Isä rikkoo tämän imaginaarisen ykseyden, lapsi siirtyy kaksinaissuhteesta kolmisuhteeseen ja havaitsee isän ylivoimaiseksi kilpailijaksi äidin suosiosta. Isällä on valta, isällä on fallos, joka siten kiteytyy koko patriarkaalisen auktoriteetin vertauskuvaksi, sen joka erottaa lapsen äidin kehosta. Ja koska falloksessa on valta, se muuntuu lopulta myös imaginaarisen äitisuhteen symboliksi. Tämän seurauksena subjekti tavoittelee fallosta, koska juuri sen saavuttaminen takaa viimein pääsyn lopulliseen päämäärään, takaisin ykseyteen äidin kanssa. Näin ollen kysymyksessä on vain freudilainen siirtymä, lacanilainen terminologinen metonymia, jossa fallos kateksoidaan alkuaan äidin rintaan sidotulla libidisellä energialla. On siis periaatteessa samantekevää, käytämmekö täyteyden vertauskuvasta sekundaarista nimitystä "fallos" vai primaaria termiä "rinta". Asetelma pysyy joka tapauksessa samana.

Imaginaarisen suhteen rikkoutumisena lacanilainen kastraatio merkitsee luonnollisesti juuri oraalisen suhteen rikkoutumista, ykseyden ja rinnan menettämistä, joten tässä mielessä kastraatioahdistus voidaan ymmärtää yhteiseksi molemmille sukupuolille. Elokuvan katsomistilannetta ajatellen keskeiseksi näyttää nousevan oletettu regression aste, jonka problematiikkaa voidaan havainnollistaa ns. sutuurihypoteesin kautta. Sutuuriteoria olettaa, että elokuvatilanteessa diskurssin todellinen puhuva subjekti samastuu omnipotenttiin isään, jonka poissaolo/näkymättömyys aiheuttaa katsojassa kastraatioahdistuksen. Oraalis-masokistisen teorian pohjalta voimme kuitenkin luonnostella vaihtoehtoisen selitysmallin.

Kastraatioahdistuksen taustalta löytyvä psykodynamiikka voidaan selittää sen mukaan, miten regressoituneeksi katsoja oletetaan elokuvatilanteessa. Jos oletamme katsojan taantuvan imaginaarisen ja symbolisen rajatilaan, oletamme katsojan samalla elävän uudelleen oidipaalitrauman, jossa kastroiva isä astuu dyadisen suhteen väliin ja erottaa lapsen mielihyvän lähteestä, äidin rinnasta. Tällöin puhumme asiasta samoin käsittein kuin sutuuriteoreetikot ja otaksumme symbolisen Isän mielihyvän ja ahdistuksen vuorottelun perimmäiseksi kontrolloijaksi. Jos taas oletamme katsojan regressoituvan psykohistoriallisesti vielä varhaisempaan oraaliseen vaiheeseen, edellytämme vihdoin äidin katsomistilanteen Toiseksi, jolla on valta säädellä elokuvan tarjoamaa mielihyvää. Molemmat näkökannat voidaan psykoanalyyttisesti perustella.

Jos lähdemme siitä, että katsomisprosessi on vallitsevasti symbolisen hallitsemaa sekä — kuten Metz esittää — pitkälle sekundaaristunutta aktiviteettia ja katsoja joka tapauksessa oidipaalitrauman läpi käynyt, otaksumme todennäköisesti elokuvatilanteen assosioituvan oidipaaliseen kastraatioahdistukseen. Mikäli taas oletamme katsomisprosessin simuloivan regressiota esisymboliseen oraaliseen vaiheeseen ts. imaginaariseen, päädymme näkemykseen äidistä elokuvallisena Toisena, jonka kaikkivoivaan valtaan katsoja masokistisesti alistuu. Nyt liitämme äitiin kaikki täyteyden atribuutit — kaikkinäkevyys, potenssi, symbolinen fallos — joihin subjekti pyrkii imaginaarisesti samastumaan.

Tämän hypoteesin mukaan oraalinen kastraatioahdistus syntyy jo imaginaarisessa, sillä aivan samoin kuin imeväisiän ruokkimistapahtumassa äiti voi nytkin toteuttaa primaalikastraation, rajata ja keskeyttää oraalisesti tyydyttävän kuvainvirran, jonka jatkuvuuteen myös sutuuriefekti perustuu. Ja samalla tavoin kuin äiti suturoi vauvan kastraatiohaavan palauttamalla rinnan tämän suuhun, elokuvan Poissaoleva sallii kuvainvirran jatkua, katsojan nähdä yhä "enemmän" ja elokuvallisen koneiston tuottaa ravintoa aina kyltymättömälle subjektille.

Näin lacanilaisessa ja oraalis-masokistisessa skeemassa ei välttämättä ole periaatteellista ristiriitaa. Sutuurihypoteesikin voidaan selittää sekä oidipaalisin että oraalisin termein. Oraalis-masokistinen teoria saa tosin taustatukea myös sikäli, että freudilaisia näkemyksiä soveltavat psykoanalyytikot ovat havainneet oraalisten impulssien liittyvän juuri fiktion kokemiseen. **Norman Hollandin** mukaan kaikki fiktio on perimmältään oraalista: luova kirjoittaminen juontaa oraalisista konflikteista, mutta myös fiktion vastaanotto perustuu dynamiikaltaan tarpeeseen "syödä" ja "tulla syödyksi", siis oraaliseen fuusioon.[30]

Edellisen perusteella voidaan olettaa, että samaan tapaan kuin lacanilainen fallos voidaan nähdä rinnan substituuttina, metonymiana, myös oidipaalinen kastraatio muuntaa — rituaalistaa — symboliseksi vielä varhaisemman primaalikastraation, rinnan riistämisen lapsen suusta. Sillä mikäli Lacania on uskominen, isän interventio merkitsee juuri lapsen ja äidin lopullista erottamista. Tällöin ei ainoastaan fallos merkitse rinnan metonymiaa, vaan myös isä muuttuu itse asiassa äidin korvikkeeksi, mies naisen metonymiaksi. Tämä merkitsee luonnollisesti sitä, että symbolisessa järjestyksessäkin mies joudutaan **de facto** määrittelemään suhteessa naiseen, hänen kauttaan — eikä päinvastoin.

Viitteet:

1. Jean-Louis Baudry, ''Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus''. Teoksessa Bill Nichols (ed.), **Movies and Methods (II).** Berkeley 1985, s. 540.

2. Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier.** London 1983, s. 96—97.

3. Laura Mulvey, ''Visual Pleasure and the Narrative Cinema''. Teoksessa Nichols 1985, s. 303 et seq.

4. Ibid., s. 310.

5. Ibid., s. 314.

6. Teresa de Lauretis, **Alice Doesn't.** London 1984, s. 60.

7. Ibid., s. 63

8. E. Ann Kaplan, **Women and Film. Both Sides of the Camera.** New York 1983, s. 29.

9. Teresa de Lauretis, **Technologies of Gender.** Bloomington 1987, s. 108.

10. Ibid., s. 131—133.

11. Ibid., s. 133.

12. De Lauretis 1984, s. 79.

13. Kaja Silverman, ''Fragments of a Fashionable Discourse''. Teoksessa Tania Modleski 6ed.), **Studies in Entertainment.** Bloomington 1986, s. 142.

14. Jacques Lacan, **'Ecrits'**. New York 1977, s.2. Viimeinen kursivointi minun.

15. Tania Modleski, **Loving With a Vengeance.** New York 1984, s. 99.

16. Mulvey 1985, s. 310.

17. Kaja Silverman, ''Lost Objects and Mistaken Subjects''. **Wide Angle**, Vol. 7: 1—2 (1985), s. 26.

18. Jacques Lacan, **Feminine Sexuality.** London 1983, s. 144.

19. Ks. Jacqueline Rosen Lacan-sitaatti **Bulletin de Psychologiesta** (1957—1958). Siinä tämä kanta ilmaistaan harvinaisen eksplisiittisesti. Rosen esipuhe teoksessa Lacan 1983, s. 39.

20. Jacques Lacan, **The Seminar of Jacques Lacan. Book II.** Cambridge 1988, s. 272.

21. Ann Rosalind Jones, ''Inscribing Feminity: French Theories of the Feminine. Teoksessa Gayle Greene and Coppelia Kahn (eds.), **Making a Difference.** London 1985, s. 83.

22. Vrt. Toril Moi: ''The subject may or may not like this order of things, but it has no choice: to remain in the Imaginary is equivalent to becoming psychotic and incapable of living in human society.'' Toril Moi, **Sexual/Textual Politics.** London 1985, s. 100.

23. Jessica Benjamin, ''A Desire of One's Own''. Teoksessa Teresa de Lauretis (ed.), **Feminist Studies/Critical Studies.** Bloomington 1986, s. 90. Benjamin soveltaa tässä freudilaista teoriaa, mutta se soveltuu myös vaivatta Lacanin imaginaariseen.

24. Moi 1985, s. 165.

25. Benjamin 1985, s. 83.

26. Gaylyn Studlar, ''Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema''. Teoksessa Nichols 1985, s. 606.

27. Sit. Robert T. Eberwein, **Film and the Dream Screen.** Princeton 1984, s. 35. Ks. myös Jean-Louis Baudry, ''The Apparatus: Metaphysical Approaches to the Impression of Reality in Cinema''. Teoksessa Philip Rosen (ed.), **Narrative, Apparatus, Ideology.** New York 1986, s. 310—311.

28. Studlar 1985, s.613—615.

29. Vrt. Baudry 1986, s. 314 ja Dan Steinbock, **Televisio ja psyyke.** Espoo 1983, s. 108.

30. Norman N. Holland, **The Dynamics of Literary Response.** New York 1975, s. 38, 77 et seq., 86.

"Leikitään että sinä, Mirri, olet Punainen kuningatar! Tiedethän, minusta tuntuu että jos sinä istuisit ja ristisit kätesi puuskaan, olisit aivan hänen näköisensä. Yritä nyt, ole kiltti!" Ja Liisa otti Punaisen kuningattaren pöydältä ja asetti sen kissanpennun eteen, jotta sillä olisi malli jota jäljitellä; mutta siitä ei tullut mitään, ensisijassa, sanoi Liisa, koska kissanpentu ei suostunut ristimään käsiään kunnolla. Niinpä rangaistakseen sitä, Liisa nosti sen peilin eteen jotta se näkisi miten se murjotti " - ja jos et ole heti kiltti", hän lisäsi, "minä työnnän sinut peili-taloon. Mitäs sinä siitä sanoisit!"

"Jos sinä nyt kuuntelet kiltisti, etkä puhu niin paljon, minä kerron sinulle mitä minä ajattelen peili-talosta. Ensiksikin, siellä on huone jonka näet peilin läpi - ihan samanlainen kuin meidän olohuoneemme, mutta asiat siellä ovat päinvastoin. Näen sen kokonaan, kun nousen tuolille - paitsi tuon kohdan ihan takan takana. Oi, kuinka minä toivon, että voisin nähdä juuri tuon kohdan! Haluaisin niin tietää onko heillä takkatuli talvella: ei koskaan voi olla varma, ymmärräthän, paitsi jos meidän tulemme savuaa, niin silloin heilläkin savuaa - mutta se voi olla teeskentelyä, jotta heillä vain näyttäisi olevan tuli takassa. Niin, ja kirjat ovat melkein kuin meidän kirjamme, paitsi että sanat menevät väärään suuntaan: minä tiedän sen sillä minä pidin yhtä meidän kirjoista peiliä vasten ja sitten he tekivät samoin toisessa huoneessa."

Lewis Carroll: Through the Looking Glass, and what Alice found there

Jukka Sihvonen

ELOKUVA — LINGVISTIIKKAA JA PSYKOANALYYSIÄ: Cristian Metz*

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

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

I. LINGVISTIIKKA/ELOKUVA

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

Metzin näkökulmasta elokuvatutkimuksella on kaksi suurta tehtävää: analysoida elokuvallista, kinemaattista kieltä ja analysoida elokuvallista, filmistä kirjoittamista.[4] Taustalla on Cohen-Séat'lta omaksuttu elokuva-alueen jaottelu institutionaaliseen (cinéma) ja erityiseen (film), elokuvaan ja elokuvateokseen. Elokuvan semiotiikan tai semiologian (tai vielä täsmällisemmin — jotta elokuvan semiotiikkaan **päästäisiin**) on tutkittava, mitä tarkoitetaan käsitteellä **elokuvan kieli** ja elokuvateoksen semiotiikka taas lähtee määritelmästä, jonka mukaan jokainen elokuvateos on diskursiivinen yksikkö, **teksti**. Tarkastelu lähtee siitä, ettei elokuva ole enää yhtä kuin filmejä eli yksittäisiä elokuva**teoksia** vaan yhtäältä **tekstejä** ja toisaalta määrättyä **elokuvallista käytäntöä.**

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

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

Kieli/elokuva

Elokuvasta kielenä (tai elokuvan kielestä) puhuttiin ja kirjoitettiin kuitenkin jo kauan ennen Metziä.

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

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

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

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

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

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

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

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

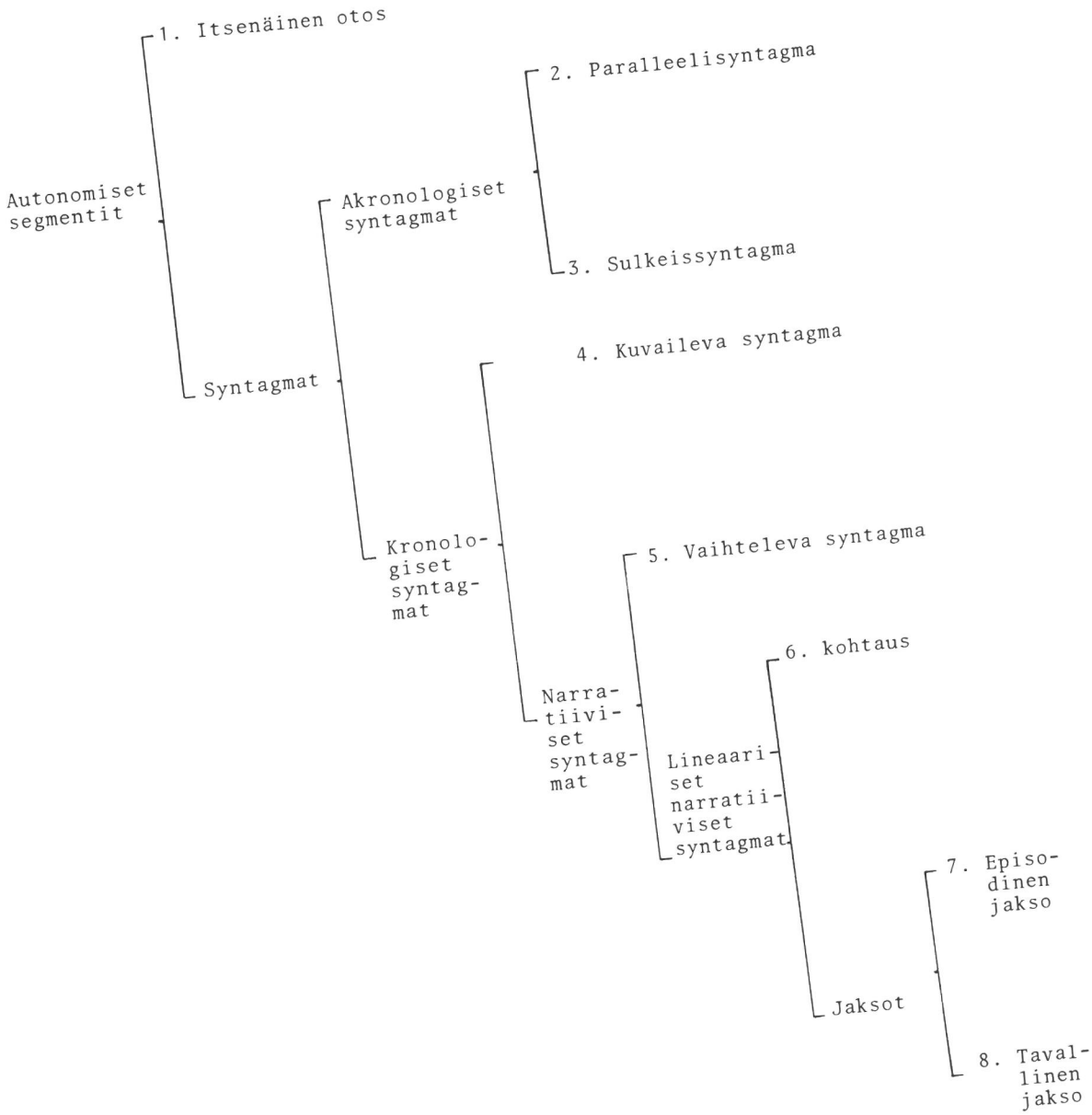
Metz-kritiikki on luonnollisesti tarttunut hanakasti juuri tähän. Sen mukaan elokuvan realismilla ei pitäisi ymmärtää jonkin ''objektiivisen todellisuuden'' välitöntä toisintamista tai peilausta, vaan tuo ''realismikin'' pitäisi ajatella suhteessa tietyn yhteiskunnan julkituomaan ja olettamaan **tapaan**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

Elokuva ja kieli eivät Metzin mallissa tavoita toisiaan kuvan tasolla, sen sijaan ne kohtaavat toisensa kuvien yhteenliittämisen, elokuva**kerronnan** tasolla. Filminen manipulointi, kuvien yhteenkokoaminen ja -liittäminen on kielellistä toimintaa, todellisuus-analogioiden muuntamista kinematografisen diskurssin osasiksi.

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

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

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


Autonomiset segmentit
1. Itsenäinen otos
Syntagmat
Akronologiset syntagmat
2. Paralleelisyntagma
3. Sulkeissyntagma
Kronologiset syntagmat
4. Kuvaileva syntagma
Narratiiviset syntagmat
5. Vaihteleva syntagma
Lineaariset narratiiviset syntagmat
6. kohtaus
Jaksot
7. Episodinen jakso
8. Tavallinen jakso

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

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

Metzin Semiotiikan tunnetuimman ja referoiduimman (jos kohta myös kritikoiduimman) osan muodostaa hänen ''suuri syntagmatiikkansa'' (**la grande syntagmatique**) jo siksikin, että sitä voidaan pitää ensimmäisenä systemaattisena yrityksenä (esim. Pudovkinin ja Eisensteinin epäsystemaattisempien kehittelyjen ohella) analysoida elokuvan tapaa olla kertova taide- ja ilmaisumuoto. Metz erottelee kahdeksan erilaista, perustavaa syntagmatyyppiä: (1) itsenäinen otos, (2) paralleelisyntagma, (3) sulkeissyntagma, (4) kuvaileva syntagma, (5) vaihteleva syntagma, (6) kohtaus, (7) episodinen jakso ja (8) tavallinen jakso.[12]

Metzin näkökulmasta elokuvasemiotiikan perustehtävänä on analysoida elokuvatekstin signifikaatiossa toimivia koodeja. Suuri syntagmatiikka on näistä koodeista yksi. Se ei ole elokuvan **langue** vaan yksi niistä koodeista, jotka ovat mukana strukturoitaessa elokuvateoksia.

Kinemaattinen/filminen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Koodi/teksti

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

Koodi-ajattelu antaa mahdollisuuden uudelleenarvioida kuvaa puhtaana **parole**na. Sen sijaan, että etsittäisiin elokuvasta minimaalisia perusyksiköitä tai artikulaatiotasoja, sitä voidaan nyt lähestyä erilaisten ja eritasoisten koodien joukkona tai ''kokoontumispaikkana''.[19] **Langue**n kokonaisvaltainen käsite korvataan siis koodien moninaisuudella ja jaottelu **langue/parole** jaottelulla koodi/teksti.[20] Kielisysteemin ''kieltäminen'' elokuvalta ei mitenkään heikennä elokuvan semiotiikkaa, muttei myöskään enää pakota rajaamaan tarkastelua **yksinomaan** kerronnan ongelmiin. Alkujaanhan Metz oli lähtenyt siitä, että samaan aikaan kun elokuva alkoi kertoa, löysi tarinan, se sai myös kielenkaltaiset ominaisuutensa.[21]

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

Koodien alueen Metz jakaa kolmeen kategoriaan:

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

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

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

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

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

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

Metz/muut

Metzin ensimmäisen vaiheen semiotiikkaan kohdistettu kritiikki tuli elokuvatutkimuksen näkökulmasta yhtäältä auteurismin (ja auteur-struktura-

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

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

> *Luulla, että verbaalikielen rakenne on kaiken merkitysrakenteen malli on niin suuri harha, että vain tietokonekompleksin saaneen cartesiolaisen uskoisi siihen tarttuvan. Olkaamme siis selvillä siitä, että kaikki nuo lingvistiset termit kuten s y n t a k s i, k o o d i, k i e l i, s y n t a g m a a t t i n e n jne. ovat parhaimmillaankin hyödyttömiä. Ne merkitsevät kaikkea ja eivät yhtäänmitään.*[30]

Samoilla linjoilla liikkui myös Kevin Brownlow:

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

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

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

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

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

Vastakritiikki voisi edelleen kommentoida näitä kohtia esimerkiksi seuraavasti:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

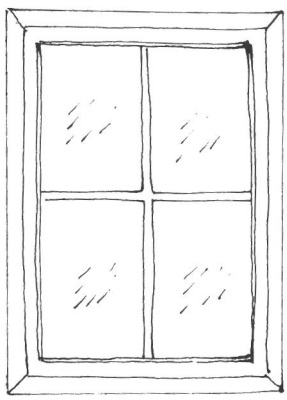
Parhaimmillaan Metziin kohdistettu kritiikki on ollut paljastavaa ja uuttaluovaa tavalla, joka myö-

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

II. PSYKOANALYYSI/ELOKUVA

(--) elementtien peli täytyy kuitenkin havaita, tai yksinkertaisesti sen on ilmettävä, tapahduttava: sen on o t e t t a v a p a i k k a n s a. Ja tämä paikka on itse kunkin meistä sisällä (--).[37]

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



Ikkuna/kehykset

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

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

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

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

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

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

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

Toinen ranskalaisteoreetikko, Jean Mitry, lisää ikkunalasin ympärille sen kehykset: hänelle valkokangas on Altmanin tulkinnassa **sekä** ikkuna **että** kuvakehykset. Nyt elokuvatutkimuksen historia ja teoria on palautettavissa kahden metaforan väliseen dialektiikkaan:

ikkuna	**kuvakehykset**
keskipakoinen	keskihakuinen
perspektiivinen	graafinen
objektin taso	kuvan taso

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

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

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

Se/kuva

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

kohdan häilymisestä (Burch ja Oudart).

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

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

> *(--) havainnon edellyttämä aktiivisuus on todellista (elokuva ei ole fantasiaa), mutta se mitä havaitaan ei ole oikeastaan itse objekti, vaan objektin varjo, sen haamu, sen kaksoiskappale, sen r e p l i c a uudenlaisessa peilissä.*[44]

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

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

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

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

Oireellisesti juuri tässä vaiheessa Metz puuttuu siihen, mitä hän kutsuu elokuvan ''idealistiseksi teoriaksi'' (viitaten etenkin Baziniin). Sen ansioita

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

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

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

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

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

Katsoja/lapsi

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

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

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

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

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

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

Silmät/suu

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

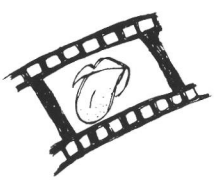
maa jonnekin yksilön psyykkisen kehityksen kannalta varhaisempaan tai sitä muistuttavaan tilaan. Esim. juuri Baudryn mukaan tuo taantuma "palauttaa" katsojan samanlaiseen objekti-suhteeseen, joka on tunnusomaista ns. "oraaliselle vaiheelle": subjekti liittyy (identifioituu) objektiin **suunsa** kautta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

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

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

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

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



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

Yhteenveto

Kaiken kaikkiaan elokuvatutkimuksen ja -teorian kannalta Metzin työ 1970- ja 1980-luvuilla on merkinnyt ehkä enemmän kuin yhdenkään toisen yksittäisen teoreetikon. Esim. psykosemioottinen toinen semiotiikka näyttää entistä olennaisemmalta myös yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa, joka suhtautui varhaiseen Metziin huomattavankin kriittisesti.[50]

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

Toisen semiotiikan osalta on sinänsä kiinnostavaa, että sen leviämisessä Ranskasta anglo-amerikkalaiseen tutkimukseen (missä se "elääkin" nykyisin kenties vielä voimaperäisemmin kuin alkuperäismaassaan) keskeistä roolia esittivät monet feministiset elokuvatutkijat.[53] Heille psykosemiotiikka (etenkin lacanilaisessa muodossaan) tarjosi mallin tarkastella elokuvan katsomismekanismia sukupuolisena kysymyksenä ja pohtia edelleen naisen (ja naisen kuvan) paikkaa tässä mekanismissa. Feministinen elokuvatutkimus ja -teoria on tässä suhteessa tuottanut Metzin toisen semiotiikan kannalta sen kenties tärkeimmän kritiikin.[54]

Metzin ensimmäisen vaiheen semiotiikka tähtäsi kinemaattisen kielen tutkimukseen käyttäen lähtö-

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

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

Viitteet:

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

1. Joachim Paech, "Einleitung in die Semiotik 1 und 2 — von den Linguistischen zur Psychoanalytischen Semiotik", teoksessa **Screen Theory — Zehn Jahre Filmtheorie in England von 1971 bis 1981.** Hrsg. v. Joachim Paech, Detlef Borchers, Gabi Donnerberg, Inge Hartweg, Eva Hohenberger. (Osnabrück 1985), s. 99—119 sekä Sister Mary Christopher Baseheart, "Christian Metz's Theory of Connotation, **Film Criticism** Vol. 4, no. 2 (1979), s. 21—37.

2. **Communications** 23 (1975), s. 3—55. Ko. artikkeli ilmestyi vielä samana vuonna myös englanniksi (**Screen**, Vol. 16, no. 2, s. 14—76). Artikkeli sisältyy Metzin II semiotiikan avainteokseen **Le signifiant imaginaire; psychoanalyse et cinéma** (Paris: Union Génerale d'Éditions 10/18, 1977). Teos on ilmestynyt Englannissa otsikolla **Psychoanalysis and Cinema** (London — Hong Kong: Macmillan, 1982) ja USA:ssa otsikolla **The Imaginary signifier** (Bloomington: Indiana University Press, 1982). Kattava (jos kohta melko kritiikitön) johdatus po. Metzin tekstiin on Bertrand Augst, "The Lure of Psychoanalysis in Film Theory", teoksessa **Apparatus**; Cinematographic Apparatus: Selected Writings. Ed. by Theresa Hak Kyung Cha (New York: Tanam Press, 1980), s. 415—437.

3. Christian Metz, **Language and cinema.** (The Hague — Paris: Mouton, 1974; alk. **Langage et cinéma**, Paris: Ed. Larousse, 1971), s. 21.

4. Metz, **Language and cinema**, s. 286.

5. Christian Metz & Raymond Bellour, "Entretien sur la sémiologie du cinéma" teoksessa Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma, Tome II** (Paris: Ed. Klincksieck, 1971), s. 195—219. Keskustelu on ilmestynyt myös ruotsiksi: ks. "Samtal om filmens semiologi" teoksessa Kurt Aspelin & Bengt A. Lundberg (red.), **Tecken och tydning** (Stockholm: PAN/Norstedts, 1976), s. 208—236.

6. Sama

7. Vachel Lindsay, **The Art of the Moving Pictures.** (New York: Liveright, 1970), s. 205 (alk. 1920).

8. Ks. Friedrich Knilli (hrsg.), **Semiotik des Films** (München: Carl Hanser, 1971), s. 8.

9. Ferninand de Saussure, **Course in General Linguistics** (New York: McGraw — Hill, 1966), s. 9 ja 13 (alk. 1915).

10. André Martinet, **Elements of General Linguistics** (Chicago: The University of Chicago Press, 1966), s. 22—25 (alk. 1960).

11. Ks. Stephen Heath, ''The Work of Christian Metz'', **Screen Reader 2; Cinema & Semiotics** (London: SEFT, 1981), s. 138—161 (alk. 1973); Paul Sandro, ''Signification in the Cinema'', teoksessa Bill Nichols (ed.), **Movies and Methods Vol. II** (Berkeley — Los Angeles — London; The University of California Press, 1985), s. 391—407 (alk. 1974).

12. Selkeä suomenkielinen selvitys näistä syntagmatyypeistä sisältyy Tarmo Malmbergin tekstiin **Johdatus elokuvan merkitysoppiin** (Oulu: Oulun elokuvakeskus, 1981), s. 53—58.

13. Ks. esim. Marie-Claire Ropars, **La texte divisé**: essai sur l'ecriture filmique (Paris: PUF, 1981); Thierry Kuntzel, ''Le Travail du film, 1 et 2'', **Communications**, no. 19 et 23 (1972, 1975).

14. Dudley Andrew, **The Major Film Theories** (London — Oxford — New York: Oxford University Press, 1976), s. 229—230.

15. Christian Metz, **Essais sur la signification au cinéma, Tome I** (Paris: Ed. Klincksieck, 1969), s. 11—35 ja englanniksi teoksessa **Film Language: A Semiotics of the Cinema** (London — Oxford — New York: Oxford University Press, 1974), s. 3—28.

16. Umberto Eco, ''Articulations of the cinematic code'', **Cinematics**, no. 1 (January 1970), s. 3—9 (alk. 1968).

17. Stephen Heath, ''*Jaws* and Film Theory'', teoksessa **Movies and Methods, Vol II**, s. 511 (alk. 1976). Palle Schantz Lauridsenin haastattelussa (**Tryllelygten**, no. 2, 1987) Metz kertoo Roland Barthesin kanssa käymiensä keskustelujen ratkaisevasti vaikuttaneen tähän muutokseen hänen omassa ajattelussaan.

18. Metz, **Language and Cinema**, s. 277.

19. Vrt. Sören Kjörup, ''Film as a Meetingplace of Multiple Codes'' teoksessa David Perkins & Barbara Leondar (eds.), **The Arts and Cognition** (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977), s. 20—47; Sören Kjörup, **Filmsemiologi** (Kobenhavn: Berlingske, 1975); Dag Nordmark, **Bildspråkets betydelser**; ett bidrag till filmteorins historia (Stockholm: PAN/Norstedts, 1976).

20. Geoffrey Nowell-Smith, ''Moving on from Metz'', **Jump Cut**, no. 12/13 (1977), s. 40.

21. Vrt. tässä Roland Barthesia, joka vuonna 1966 **Communications**-lehdessä (no. 8) julkaistussa artikkelissaan ''Introduction à l'analyse structurale des récits'' totesi lopuksi: ''(--) samaan aikaan (noin kolmen ikäisenä) pikku-ihminen 'keksii' lauseen, kerronnan ja Oidipuksen,'' Roland Barthes, **Image-Music-Text** (London: Fontana paperbacks, 1982), s. 124.

22. Valaiseva selvitys (kuvien kera) koodien järjestäytymisestä sisältyy James Monacon teokseen **How To Read A Film** (New York — Oxford: Oxford University Press, 1981), s. 342—343 (alk. 1977).

23. Esimerkki auteurin käsittelystä tekstinä on Stephen Jenkinsin toimittama teos **Fritz Lang; The Image & The Look** (London: BFI, 1981), jonka johdannossa Jenkins kirjoittaa mm.: '' 'Lang' on tässä tila, missä monet diskurssit risteytyvät; se on epävakaa, muuttuva diskurssien kooste, jonka on tuottanut tietyn elokuvaryhmän (Langin elokuvien) sekä määrättyjen, historiallisesti ja sosiaalisesti paikannettavissa olevien luku- ja katsomistapojen interaktio'' (s. 7).

24. Stephen Heath, ''Metz's Semiology: A Short Glossary'', **Screen Reader 2**, s. 125—137 (alk. 1975); ks. myös Paul Sandro, ''Signification in the Cinema''. s. 404—406.

25. Ks. Sister Mary Christopher Baseheart, ''Christian Metz's Theory of Connotation''.

26. Ks. esim. Peter Wollen, **Signs and Meaning in the Cinema** (London: Secker & Warburg, 1969).

27. Esim. Emilio Garroni, **Semiotica et estetica** (Bari: Laterza, 1968); Geoffrey Nowell-Smith, ''Moving on from Metz''; Teresa de Lauretis, **Alice Doesn't**; Feminism, Semiotics, Cinema (London: Macmillan, 1984).

28. Esim. Umberto Eco, ''On the Contribution of Film to Semiotics'', teoksessa Gerald Mast & Marshall Cohen (eds.), **Film Theory and Criticism**. 2nd edition. (New York — Oxford: Oxford University Press, 1979), s. 217—233 (alk. 1975); Jan M. Peters, **Pictorial Signs and the Language of Film** (Amsterdam: Editions Rodopi N.V., 1981) ja Peter Wollen, **Signs and Meaning in the Cinema.**

29. Sam Rohdie, ''Metz and Film Semiotics; Opening the Field''. **Jump Cut**, no. 7 (1975), s. 22—24. Kiinnostavasti Rohdie osoittaa, että varhaisen Metzin **oma** ajattelu, etsiessään keskiöstä elokuvantekijää, systeemistä perusrakennetta, koodeista dominanttia jne., operoi hämmästyttävän pitkälle aivan samanlaisin, traditionaalisin perustein kuin auteurismikin.

30. Raymond Durgnat, ''The Death of Cinesemiology (With Not Even a Whimper)''. **Cineaste** Vol. X, no. 2 (Spring 1980), s. 10—13. Vrt. myös Robert Stamin, Peter Lehmanin, Stephen Croftsin ja Olivia Rosen vastapuheenvuorot Durgnatille sekä tämän vastaukset edellä mainituille: ''Sign and Countersign, Raymond Durgnat Responds to His Critics'', **Cineaste** Vol. X, no. 4 (Fall 1980). s. 13—19.

31. Kevin Brownlow, ''Cinematic Theology''. **Cineaste**, Vol. X, no. 4 (Fall 1980), s. 20—21.

32. Luvut "Metz's **Essais I** and Film Theory", "Segmentation" ja "Film Semiotics as Semiotics", Brian Henderson, **A Critique of Film Theory** (New York: Dutton, 1980).

33. Michel Cegarra, "Cinema and Semiology", **Screen** Vol. 14, no. 1—2 (Spring/Summer, 1973), s. 129—187, (alk. 1970).

34. Stephen Heath, "Film/Cinetext/Text", **Screen Reader 2**, s. 99—124, (alk. 1973).

35. "Asiat ovat olemassa. Miksi sorkkia niitä?". Lausahdus on Wollenin mukaan Rossellinilta: ks. Peter Wollen, **Signs and Meaning in the Cinema**, s. 135 ja suom. **Merkityksen ongelma elokuvassa** (Helsinki: Gaudeamus, 1977), s. 85; Christian Metz, **Film Language**, s. 36; "Rossellinille, joka sanoi 'Asiat ovat olemassa. Miksi sorkkia niitä?', Eisenstein olisi saattanut vastata 'Asiat ovat olemassa. Niitä pitää sorkkia'."

36. Paul Willemen toteaakin (**Afterimage**, no. 10, 1981, s. 40): "Olisi epäreilua osoittaa Raymond Durgnatin viimeaikaisten kirjoitusten olevan ainoa tai edes vaarallisin esimerkki siitä kulttuurisesta zombismista, joka protestoi äänekkäästi 'strukturalismin' peikkoja vastaan samalla kun se itse huutaa epämääräisen ja täysin aikansa eläneen 'impressionismi-muunnelman' puolesta." Huom. Myös Palle Schantz Lauridsenin haastattelu (**Tryllelygten**, no. 2, 1987), jossa Metz puuttuu kiinnostavasti juuri tähän käsitteiden käytön ongelmaan todeten sen koskevan aivan yhtä lailla 'strukturalismia' kuin erilaisia 'impressionismi-muunnelmiakin'.

37. Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema**, s. 93.

38. Dudley Andrew, **Concepts in Film Theory.** (New York: Oxford University Press, 1984), s. 12—23.

39. Charles F. Altman, "Psychoanalysis and cinema". teoksessa **Movies and Methods Vol. II**, s. 517—531.

40. Katsoja-käsitteen "siirtymästä" ensimmäisen ja toisen semiotiikan välillä ks. Roger Odin, "L'Entree du spectateur dans la fiction" teoksessa J. Aumont & J.L. Leutrat (ed.), **Théorie du film.** (Paris: Éditions Albatros, 1980), s. 198—213.

41. Tästä perinteestä enemmän ks. Veijo Hietalan lisensiaatintutkimusta **Subjekti, teksti — elokuvateksti.** Turun yliopisto, 1988; sekä Jukka Sihvonen, **Elokuva ja kerronta**; johdatus David Bordwellin teokseen "Narration in the Fiction Film" (Turku: Varsinais-Suomen elokuvakeskus, 1988), s. 26—52.

42. John Belton, "Bazin is Dead! Long live Bazin!" **Wide Angle** Vol. 9, no. 4 (1987), s. 74—81.

43. Jean-Louis Baudry, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" teoksessa **Apparatus**, s. 25—37.

44. Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema**, s. 45.

45. Sama, s. 51.

46. Sama, s. 52.

47. John Belton, "Bazin is Dead! Long live Bazin!", s. 79.

48. Christian Metz, **Psychoanalysis and Cinema**, s. 57.

49. Jean-Louis Baudry, "The Apparatus", teoksessa **Apparatus**, s. 54.

50. Esim. Alfred Guzzetti, "Christian Metz and the Semiology of the Cinema" ja Gilbert Harman, "Semiotics and the Cinema: Metz and Wollen", teoksessa **Film Theory and Criticism**, s. 184—203 ja 204—216 (alk. 1973 ja 1976); ks. myös George Agis Cozyris, **Christian Metz and the Reality of Film** (New York: Arno Press, 1980).

51. Edellä mainittujen (ks. viite 19) teosten lisäksi voidaan meiltä kirjata Tarmo Malmbergin **Johdatus elokuvan semiotiikkaan** (Tampere: Tampereen yliopisto, 1977) ja Jukka Sihvosen **Kuva ja elokuvan merkkikieli** (Turku: Turun yliopiston kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos, 1984).

52. Lotmanin teos ilmestyi englanniksi vuonna 1976 (**Semiotics of Cinema.** Ann Arbor: University of Michigan) sekä ranskaksi, saksaksi ja ruotsiksi vuonna 1977 (**Sémiotique et ésthetique du cinéma.** Paris: Éditions Sociales; **Probleme der Kinoästhetik; Einführung in die Semiotik des Films.** Frankfurt/M: Syndikat; **Filmens semiotik och filmestetiska frågor.** Stockholm: PAN/Norstedts). Erinomaisesta kielellisestä levinneisyydestään huolimatta esim. Metziin verrattuna Lotmania tapaa varsin harvoin ranskalaisen tai anglo-amerikkalaisen elokuvatutkimuksen viiteluetteloista.

53. Ks. artikkeleita otsakkeen "Feminist criticism" alla Nicholsin toimittamassa kokoomateoksessa **Movies and Methods Vol II.**

54. Teoksista voi erikseen mainita Teresa de Lauretis'in **Alice Doesn't** ja Kaja Silvermanin **The Acoustic Mirror.** (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

Sillä nyt näemme kuin kuvastimessa, arvoituksen tavoin, mutta silloin kasvoista kasvoihin; nyt minä tunnen vajavaisesti, mutta silloin olen tunteva täydesti, niin kuin minut itsenikin täydesti tunnetaan.

Paavalin kirjeet

HAASTATELTAVANA: Christian Metz

Lähikuvan kööpenhaminalainen kirjeenvaihtaja Palle Schantz Lauridsen opiskeli vuoden (1986—87) Pariisissa Christian Metzin oppilaana. Oheinen haastattelu on tehty kevättalvella 1987 ja se on aiemmin julkaistu tanskankielisenä käännöksenä Tryllelygten-lehdessä (no. 2/toukokuu 1987, s. 7—39). Haastattelun suomennoksen ja editoinnin (joitakin osia on lyhennetty ja yhdistelty) ovat tehneet John Sundholm ja Jukka Sihvonen. Mutta aivan aluksi, Christian Metzin terveiset Lähikuvan lukijoille:

Pour ce qui est des amis finlandais qui ont le courage d'être encore Metzophiles si au Nord, et dans l'une des trois seules langues non indo-européennes d'Europe, je me sens une grande sympathie pour eux, et (sérieusement) s'ils établissent un Département Universitaire, c'est un gros travail, qui mérite d'être encouragé. Donc, bien entendu, d'accord.

A STAR IS BORN

PSL: Aluksi haluaisin mielelläni kuulla, miten Teistä tuli elokuvasemiootikko?

CM: Koulutukseni on klassinen — aivan klassinen. Kävin **École Normale Supérieure**'ä, missä luin saksaa kunnes vaihdoin; luin lukionopettajaksi ranskan-, kreikan- ja latinankielissä — siis jatkuvasti ENS:ssä. Se oli kaikin tavoin klassinen koulutus, johon kuului paljon lingvistiikkaa — saksalaista ja myöhemmin kreikkalaista lingvistiikkaa. Toisaalta olin jo pienestä pitäen ollut kiinni lingvistiikassa: isäni oli saksan- ja äitini ranskankielen yliopistonopettaja. Lingvistiikka otti minut vahvasti haltuunsa ollessani hyvin nuori, 12—13 -vuotiaana. Luin ranskalaista lingvististä koulua. Ja toiseksi; olin filmihullu jo aika nuorena. Myös siinä suhteessa minä aloitin 14—15 -vuotiaana.

Siis aivan sodan päätyttyä.

Olen syntynyt 1931 ja olen ollut filmihullu 14-vuotiaasta lähtien. Osallistuin Provins-nimisessä kaupungissa Keski-Ranskassa, missä vietin lapsuuteni, meidän ns. Elokuvaliikkeeseemme, joka kehittyi vapautuksen jälkeen. Siellä esitettiin venäläistä elokuvaa, mikä oli ollut kiellettyä koko saksalaisen miehityksen ajan. Olin paikallisen elokuvakerhon puheenjohtaja.

Minulla oli siis kaksi intohimoa: lingvistiikka ja elokuva. Ja eräänä päivänä — mutta myöhemmin, paljon myöhemmin, olin n. 30-vuotias silloin — sain idean yhdistää nämä kaksi intohimoani. Syntyi ajatus elokuvien tutkimisesta kielenä: mutta ''kielenä'' sanan ankarimmassa merkityksessä, sen lingvistisessä merkityksessä. Mutta se oli huomattavasti myöhemmin. Väliin mahtui jakso, jolloin olin lukionopettajana seitsemän vuotta. Opetin ranskaa ja kreikkaa sekä latinaa, enkä harjoittanut tutkimustyötä. Idea ei ollut vielä kypsynyt mielessäni, kunnes eräänä päivänä sain ajatuksen näiden kahden asian yhdistämisestä. Sinä päivänä — olin siis 30 — lähetin anomuksen CNRS:n (**Centre National de Recherche Scientifique**) lingvistiikan osastolle. Minut hyväksyttiin ja olin siellä neljä vuotta. Näiden neljän vuoden jälkeen jätin CNRS:n; Roland Barthes sai minut toiseen paikkaan eli **École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales**'iin, vuonna 1966.

Siis Teidän ensimmäisen artikkelinne jälkeen.

Niin, aivan. Ensimmäisen artikkelini jälkeen. Niin, oikeastaan kahden tai kolmen artikkelin jälkeen. Ensin olin assistenttina ja sitten myöhemmin minusta tuli **directeur d'étude.**

Ette ollut ainoa, joka sai idean tutkia lingvistiikkaa yhtäältä ja jotain toista oppia toisaalta ja sitten yrittää yhdistää näitä kahta...

Niin, enpä tiedä, josko olin ainoa. Sellaistahan ei voi koskaan tietää. Lingvistiikan ja elokuvan yhdistäminen? Jos minä en olisi tehnyt sitä, joku toinen olisi tehnyt sen; mutta minä kenties tein sen ensimmäisenä...

Ajattelen lingvistiikan ja mainosanalyysin tai lingvistiikan ja kansantarun yhdistämistä...

Ai niin — elokuvan ulkopuolella. Kun sain tämän ajatuksen oli olemassa suotuisa älyllinen ilmapiiri sellaiselle. Silloin olivat ennen kaikkea Lévi-Strauss, Propp, Jakobson. Heitä oli monta joilla oli sama yhteinen idea. Ja on aivan varmaa, että tämä liike 60-luvulla auttoi minua paljon. Luulen, että kun minä olin joutunut seitsemäksi vuodeksi horrokseen lukionopettajana, niin tämä johtui maan silloisesta älyllisestä ilmapiiristä, joka ei ollut mitenkään suotuisa. 1960-luvulta lähtien oli olemassa tutkimuksellinen suuntaus, ja sitten myös Roland Barthesin henkilökohtainen vaikutus, joka oli aivan ratkaiseva (keskusteluissa — olimmehan henkilökohtaisia ystäviä), vaikka minun kirjoitukseni eivät muistutakaan Roland Barthesin kirjoituksia. Mutta henkilökohtaisella tasolla olimme ystäviä ja hänellä on ollut suuri vaikutus minuun — ja hän on myös auttanut minua paljon — omassa työssäni.

Olitteko Te myös Benvenisten oppilas?

Ei, en varsinaisesti. Tunsin hänet erinomaisen hyvin, mutta Benvenistellä ei ollut oppilaita: Benveniste oli mies, jolla oli erittäin viileä luonne, hän ei ollut erityisen ystävällinen; juuri kukaan ei pitänyt hänestä. Hän oli erakko, meteori. Hänellä oli ihailijoita, lukijoita, mutta ei oppilaita ja vielä vähemmän ystäviä. Hän eli, raukka, suuressa yksinäisyydessä, jota hän itse osittain hakikin. Hänellä oli mahdoton luonne.

Minkä katsotte olevan Teidän tärkeimmän panoksenne elokuvan semiotiikalle?

Kaksi tärkeintä asiaa ovat, minusta tuntuu, että olen näyttänyt millainen artikulaatio lingvistiikka/elokuva voisi olla ja millainen artikulaatio psykoanalyysi/elokuva voisi olla. Mutta sanon ''voisi olla'', sillä en väitä sanoneeni totuutta näistä kahdesta alueesta. Väitän näyttäneeni tien. Ja tällä tiellä toiset ovat keksineet jotakin — tai toiset tulevat keksimään jotakin, joka on parempaa kuin mitä minä olen keksinyt. Tässä suhteessa en väitä olleeni enempää kuin tiennäyttäjä.

FREUD JA VITSIT

Tiedän, että olette kirjoittaneet kirjan ''Vitsi Freudin jälkeen''. Minulle on kerrottu, että kirja on ollut valmis jo runsaat puolitoista vuotta, mutta että sen julkaiseminen viivästyy — ainakin vuoteen 1988 — koska vajaan vuoden sisällä ilmestyy uusi ranskankielinen käännös Freudin vitsikirjasta. Olen lukenut yhden kappaleen Teidän kirjastanne, joka on julkaistu englanniksi (teoksessa Marshall Blonsky (toim.), ''On Signs''. Basil Blackwell: Oxford 1985). Kuitenkin minun on vaikea saada jonkinlaista käsitystä kirjasta. Haluaisin siksi mielelläni tietää, mikä on kirjanne päämäärä ja mitä johtopäätöksiä teette.

Antaakseni Teille käsityksen kirjasta: se on jatkoa tekstille ''Metafora/Metonymia'', ts. viimeiselle luvulle kirjassa **Le signifiant imaginaire** (Union Générale d'Editions, 10/18: Paris 1977); jatkoa tekstille ''Metafora/Metonymia'' toisella alueella — alueella, jonka nimi on **vitsit puhutussa kielessä.** Ei elokuvassa. Nimenomaan vitsit niiden varsinaisessa merkityksessä — verbaalikielessä. Ts. olen halunnut näyttää miten se, mitä Freud kutsuu primaari-prosessiksi voi omaksua jokapäiväisiä muotoja, ei piilotettuja muotoja, mutta — vastakohtana neurooseille ja psykooseille — aika normaaleja muotoja jokapäiväisessä elämässä; manifestoituneita muotoja, joita jokainen voi havaita; muotoja jotka siis ovat hieman hillitympiä, joilla ei ole sitä primaaria väkivaltaisuutta, joka on olemassa psykooseissa tai myös unessa. Uni vie absurditeetit paljon pitemmälle kuin absurdit vitsit; unien absurditeetit ovat paljon suurempia. Sanon siis, että on puhe **sekundarisoidusta primariteetista.** Sen merkityksen yhteydessä josta puhun tekstissä ''Metafora/Metonymia'', vitsit ilmaisevat hillitympää, heikompaa primaari-rekisteriä, ja voivat siksi läpäistä sensuuria ja ilmetä päivittäisessä käytössä. Yritän kehittää typologian näille heikentyneille primaarimuodoille. Erotellen lukuisia kategorioita.

Ranskassa meillä on esim. hyvin tunnettu vitsi: taidemaalari kohtaa maalaisemännän ja kysyy: ''Rouva, saisinko maalata Teidän lehmänne?'' (hän siis haluaa tehdä taulun lehmästä). Maalaisemäntä vastaa: ''Ei, ei — pidän siitä väristä, mikä sillä jo on.'' Hän on siis luullut, että mies halusi maalata lehmää. Tämä on selvästi absurdia, mutta tässä ilmenee se erityinen absurdisuus, joka on heikentynyt sanan ''maalata'' objektiivisen, lingvistisen funktion vuoksi. Ranskaksihan molempiin merkityksiin viittaa sama sana.

Siis mitä minä olen halunnut käsitellä, on tämä sekundarisoitu primaari-rekisteri. Tekstissä ''Metafora/Metonymia'' totesin saman (tai yritin todistaa sitä) kuvassa; tässä näytän sen sanoissa, vitseissä, kielellisissä vitseissä. Tarkoin katsottuna se nostaa esiin koko ongelman lingvistiikan ja psykoanalyysin yhteydestä. Se on kirja, jonka ala-otsikkona voisi olla ''Lingvistiikka ja psykoanalyysi''. Se käsittelee sitä, miten primaariprosessi deformoi kielisysteemiä, ja miten kielisysteemi deformoi primaariprosessia. Se kulkee molempia teitä.

Tässä kirjassa on siis todella melkoinen määrä lingvistiikkaa, koska tutkittaessa esim. kielipelejä, ts. niitä pelejä, jotka käsittelevät foneettista ilmaisua, on käytettävä fonetiikkaa. Kaksi kolmasosaa kirjasta on puhdasta lingvistiikkaa. Kirjan viimeinen aspekti on selvä; kysymyksessä on myös Freud-filologinen kirja. Freudin tekstit ovat nimittäin hyvin epätarkkoja, kun niitä seurataan kirjaimellisesti. Ne eivät ole erityisen selkeitä. Freud toistaa usein itseään, on ristiriitainen — käännökset

ovat hyvin usein lyhennettyjä. Siksi minun täytyi koko ajan palata saksankieliseen tekstiin ja selitellä virheet ranskankielisessä tekstissä, Jonesin englanninkielisessä käännöksessä jne. Siksi siinä on oma osuutensa filologiaa.

Yhteenvedoksi voin sanoa: on (1) olemassa (psykoanalyyttinen) osa, joka muodostaa ''Metafora/Metonymia'' tekstin jatkon, (2) lingvistinen osa ja (3) filologinen osa. Tutkin tekstiä Freudin kirjassa melkein rivi riviltä, koska siinä on ongelmia lähes jokaisella rivillä. Freud oli ihminen, joka kirjoitti hyvin spontaanisti. Hän ei useinkaan lukenut uudelleen kirjoittamaansa: siksi siinä on paikoittain vastakohtaisuuksia ja sitten on tämä kääntämisen ongelma. Voilà: olen yrittänyt määritellä kirjan Teille.

BARTHES

Barthesista puheen ollen minulla on kysymys, joka koskee hänen käsitystään ''kolmannesta merkityksestä'', ''merkityksenannosta'' jne. Barthes korostaa eroa avoimen ja tylpän merkityksen välillä. Artikkelissa ''Onko kuva kieli'' hän kirjoitti mm. seuraavasti:

''Semiologia, käsitettynä merkkien tieteenä, ei pystynyt vaikuttamaan kuvataiteeseen... (--) Se koskee jokaista joka kuvailee kuvaa; se on olemassa vain siinä *kertomisessa,* jota minä annan siitä; tai niiden lukemistapojen summassa ja organisaatiossa, jota siitä voidaan tehdä. Kuva ei ole koskaan mitään muuta kuin monta kuvailua itsestään. (--) Kuva ei ole yhden koodin ilmaisu, se on variaatio kodifioimistyössä, se ei ole systeemin kerrostumista, vaan systeemin tekemistä.''

Tämä kaikki viittaa siihen, että on olemassa ''jotakin'' maalauksessa, kuvassa, elokuvassa, jota ei voida kuvailla semiologisesti; siihen, että merkityksen syntyminen voi paeta semioottista analyysiä. Näin ollen: missä kohtaa objekti (maalaus, kuva, elokuva) pysähtyy, missä kohtaa subjektin esitulkinta alkaa?

Kysymyksessä on kolme aspektia. Ensimmäinen on Barthes-sitaatti ''Semiologia ei pysty kuvataiteeseen''. Luulen, että on tärkeätä ymmärtää tämä lause oikein. Toisin sanoen ''ei pystynyt vaikuttamaan **varsinaiseen esteettiseen dimensioon**'', taiteen varsinaiseen dimensioon. Siis erityisesti arvottamisen ongelmaan, itse arvo-arvostelmien ulottuvuuteen. Koska sitähän ''taide'' merkitsee: ongelma on arvo-arvostelmien problematiikassa. En kuitenkaan usko Barthesin haluavan sanoa (ja tästä olen puhunut hänen kanssaan satoja kertoja), että semiologialla ei ylipäätään olisi pätevyyttä liikkua taiteen alueella. Ei. Miten muuten selittäisi sen, että Barthes koko elämänsä teki semioottisia analyysejä kirjallisuudesta ja erilaisista taideteoksista.

Mutta tällöin hän ottaa esille käsitteen kolmannesta merkityksestä...

Niin, käsite kolmannesta merkityksestä — luulen että ongelmana on, että...sitä ei ole tarkoitettukaan selitettäväksi. Ongelmana on, että semiologia loppujen lopuksi hylkää käsitteen ''taide''. Siinä ongelma piilee. Ja tämä on myös Barthesin asema. Se hylkää käsitteen ''taide'' idealistisena. Ei pidä unohtaa, että semiologialla on materialistinen taustansa. Se hylkää käsitteen ''taide'', joka täällä meillä on ollut sidoksissa ranskalaiseen romanttiseen idealismiin sellaisilla käsitteillä kuin ''luominen'', ''kirjailija'', ''teos'' jne. Ei ole merkityksetöntä, että Barthes hylkäsi ''teoksen'' puhuakseen sen sijaan ''tekstistä''.

Hyvä, mutta nyt toiseen Barthes-sitaattiin: ''Kuva ei ole koskaan mitään muuta kuin monta kuvailua itsestään.'' Tässä voisi sanoa vain yhden asian: tämä Barthesin ilmaisu on mielestäni sana sanalta oikein. Olen sataprosenttisesti samaa mieltä. Maalaus — eikä yksin maalaus, vaan jokainen objekti — tulee redusoiduksi siihen, mitä siitä sanotaan, siihen analyysiin, jota siitä tehdään. On vain objekteja, jotka ovat konstruoituja mahdollisuuksista, metodeista, tieteestä jne. Jotakin ''raakaa'' objektia ei ole olemassa, sillä samalla kun me lähestymme sitä, se ei ole enää raaka. Sen vuoksi olen täysin yksimielinen Barthesin ilmaisun kanssa. Tämän sanoin sitä paitsi jo artikkelissa vuodelta 1971 (''Audéla de l'analogie-l'image'' (Essais...II, 1972). Siinä käytin uudestaan Barthesin ideaa — en ilmaisua, mutta ideaa — ja sanoin, että kuva on ainoastaan se kokonaisuus, mitä siitä sanotaan. Tässä olen siis aivan yhtä mieltä.

Nyt Barthesin kolmanteen ajatukseen, jonka mainitsitte: ''Kuva ei ole yhden koodin ilmaisu, se on variaatio kodifioimistyössä, se ei ole systeemin kerrostumista, vaan systeemin tekemistä''. Tähän haluan sanoa: työni alussa (vuosina 1969—70) en ollut samaa mieltä tästä ajatuksesta. Luulin tuolloin, että elokuvassa oli koodi. Mutta sitten — vuosista 1970—71 lähtien, siis ''Langage et cinéma'' -teoksesta lähtien — omaksuin (Roland Barthesin kanssa käymieni jatkuvien keskustelujen vaikutuksesta) täysin (siis omin keinoin) Barthesin kannan, jonka pohjalta tulin vakuuttuneeksi koodien pluraalisuudesta. Siis ei yksittäistä koodia, vaan koodien moninaisuus tekstuaalisessa systeemissä. Sanoin, että tekstuaalista systeemiä ei voida rakentaa koodeilla, vaan **koodeihin.** Sanoin, että yhtä tekstuaalista systeemiä ei ole olemassa, vaan että ajoittain niitä on monta. Ja lopuksi, neljä tai viisi vuotta myöhemmin, menin vielä pitemmälle ja väitin, että elokuvassa ei ole yksi systeemi, vaan mikä tahansa systeemi (**du** systéme). Se oli kirjassa **Le signifiant imaginaire.** Tällä tavoin käänsin uudelleen Barthesin ilmaisun, josta olin siis samaa mieltä.

Se on siis sama, kun Barthesin puhe tekstistä (du texte)?

Kyllä. En käyttänyt samoja sanoja. Elokuvassa on systeemi, mutta se ei ole yksi systeemi. Ja ennen muuta systeemiä ei rakenneta koodeilla, vaan koodeja kohti ja niitä vastoin.

Käsitelläkseni kysymystä kokonaisuudessaan haluan yhteenvedoksi todeta, että olen täysin yhtä

mieltä Roland Barthesin kanssa, en vain — luonnollisesti — ole Roland Barthes. Olen sanonut asiat toisella tavalla; en läheskään niin kauniisti kuin hän, mutta loppujen lopuksi olen samaa mieltä hänen kanssaan; lisäksi, kyseessä ei ole vain yksimielisyys, vaan myös vaikutus.

Viittaisin myös Barthesin käsitteisiin kolmas merkitys ja merkityksenanto...

''On olemassa 'jotakin', mitä ei voida kuvailla semiologisesti. Merkityksen syntyminen voi paeta semioottista analyysiä''. En oikein ymmärrä tätä väitettä, sillä minusta tuntuu siltä, että reaalisessa — melkein lacanilaisittain tai ainakin yleisesti ymmärrettynä — on olemassa ydin, jota ei mikään tiede pystyisi kuvailemaan. Haluan myös sanoa, että se mitä kutsutaan reaaliseksi, on sitä mitä ei ole koskaan voitu kuvailla.

Toinen aspekti on siinä, että merkityksen muodostus, kolmas merkitys, tylppä merkitys, punctum jne. on määritelmän mukaan kysymys sensibiliteetistä ja sensualiteetista. Kun Barthes tosiaan sanoikin, kysymys on ''feelingistä''. Siksi on välttämätöntä ja normaalia, että jotkut semiootikot ovat herkkiä merkityksen syntymiselle, kolmannelle merkitykselle jne., kun taas toiset eivät ole. Semiologia ei ole homogeeninen koulu. Sitä paitsi se ei ole koulu lainkaan. Se näyttää ehkä sellaiselta, kun sitä tarkkailee ulkoapäin siitä syystä, että sen joukossa on paljon ranskalaisia, mutta ranskalaiset eivät ole ollenkaan yksimielisiä. On siis normaalia, että semiootikoiden joukossa on joitakin, jotka ovat herkkiä merkityksen syntymiselle, kun taas toiset eivät sitä ole, koska merkityksen syntyminen on kysymys ''feelingistä'', sensibiliteetistä jne. Sellaisenaan on epävarmaa antaa sille joitakin täsmällisiä sisältöjä.

Keskusteltaessa sellaisista ilmiöistä kuin subjekti/objekti tai merkityksenmuodostus (jotka tietysti ovat hyvin läheisiä ylipäätään kysymykselle reaalisesta), ne liittyvät ongelmiin, joita nimitän ekstrasemiologisiksi: jos kohta tämä ei tarkoita, etteikö semiologiakin pystyisi käsittelemään niitä. Mutta en usko, että semiologia pystyisi tarttumaan kiinni merkityksen luomiseen — se ei koskaan onnistunut Barthesillekaan. Luulen, että taide, eikä jokin tiede (sosiologia tms.), on ainoa ''oppi'', joka voi lähestyä merkityksen syntymistä, mutta ei sekään voi tarttua siihen.

Mitä minä sitten vastaisin? Vastaukseni tulee kaksinaisena. Tarkoitan että toisaalta ongelmaa, joka on yhtä vanha kuin maailma, ei voida laskea kuuluvaksi semiologian aktiiveihin tai passiiveihin, mutta toisaalta se ei myöskään estä joitakin semiologeja lähestymästä sitä todella, jos ilmiötä (merkityksenanto, kolmas merkitys jne.) ylipäätään voidaan lähestyä. En usko, että mikään voisi estää yrittämästä tällaista. Yritin itse lähestyä sitä esim. tutkimuksessani loputtomista ylideterminaatioista tekstissä ''Metafora/Metonymia''. Enhän minä kuitenkaan päässyt niin lähelle, että olisin voinut edes koskettaa...

Se on sama kysymys, johon Freud viittaa ''jatkuvalla analyysillä''?

Voilà, melkein — se on hyvin sanottu... niin, se on jatkuvan analyysin ongelma. Myös siinä jotkut analyytikot lähestyvät jatkuvaa analyysiä töissään, kun jotkut taas lopettavat analyysin jo alkuunsa. Ilman että voidaan sanoa sen olevan psyko**analyysin** ongelma. Samalla tavalla se on psyko**analyytikon** ongelma. Samalla tavalla se on semi**ootikon** ongelma pikemminkin kuin semi**ologian** ongelma. Barthes on epäilemättä se semiologi, joka on lähestynyt merkityksen syntymistä ja tylppää merkitystä eniten. Mutta luulisin, että esim. moni pätevä tekstianalyytikko myös lähestyy sitä — vaikkakin luonnollisesti ilman Barthesin kirjallista lahjakkuutta. On jotakin mikä aina hämärtää, nimittäin se, että Barthes oli semiologi **ja** kirjailija. Tämä hämää. On olemassa joitakin asioita, joissa hän onnistuu juuri siksi, että hän on kirjailija.

Semiologia ei väitä sanovansa kaikkea merkityksestä, varsinkaan (mitä myös Barthes alleviivasi tuotanossaan) se ei väitä sanovansa, mitä esineet merkitsevät, **vaan** miten ne merkitsevät; siis ei tämän merkityksen sisältöä. Sillä sen tutkiminen. **mitä** esineet haluavat sanoa, kaikki humanistiset tieteet (sosiologia, psykologia etc.) ottavat tehtäväkseen. Se mikä jää lähinnä semiologian alueeksi, on tutkia merkityksen merkitystä, ''the meaning of meaning'', ''the **how** of meaning''. Ei ''The What''.

LINGVISTIIKKA TYÖTAPANA

Olen Teidän seminaarissanne huomannut, että Te otatte usein lähtökohdaksi lingvistiikan. Teette vertailuja verbaalikielen ja elokuvan kielen kesken voidaksenne sanoa jotakin uutta elokuvasta. Voitteko kommentoida tätä työskentelytapaa? Onko se välttämätöntä Teille ja semioottiselle analyysille ylipäätään?

Vastaan suoraan: ''Ei''. Se ei ole välttämätöntä semioottiselle tutkimukselle — ja olen itsekin ottanut lähtökohtia psykoanalyysistä. Mutta on asioita, jotka on otettava huomioon: puhdasta teoriaa rakennettaessa — siis ei esim. tekstianalyysissä — sinulla ei ole **kehoa**, elokuvan kehoa, elokuvaa kehona, tekstiä kehona, Barthesin nimeämän metaforan mukaan. Ei haeta tukea tietystä elokuvallisesta tekstistä. Siksi täytyy olla jotakin, joka paikkaa tätä kehoa ja se on doktriinin keho. Deleuzelle se on esim. bergsonilaisen ajattelun keho, Bergson kehona. Teoreetikot käyttävät aina kehoa, joka vastaa elokuvaa tekstianalyysissä.

Kolmas asia: suuri osa minun tutkimuksestani pyrkii yhdistämään elokuvaa ja verbaalikieltä. Tämä oli päämäärä jo ensimmäisessä artikkelissani kuten sittemmin monissa muissakin. Samoin tänään — 26 vuotta myöhemmin. Moni artikkeleistani rakentuu päämääränään kuvan tai elokuvan ja verbaalikielen yhdistäminen ja siksi on ylipääsemätöntä, että siinä on lingvistiikkaa. Se on myös päämäärä. Se ei ole niinkään väline kuin tavoite.

Se on ehkä siinä missä ''välttämättömyys'', ''intohimo'' tulee mukaan kuvaan: eikö sitä voisi ajatella rakkautena lingvistiikkaa kohtaan?

Kyllä, aivan. Pidän siitä. Se on eräänlainen intohimo. Ja näin epäilemättä siksi, että olen valinnut objektikseni elokuvan ja kielen yhdistämisen. Mutta minä haluan kaikkein eniten sanoa Teille: lingvistiikan käyttäminen ei ole väline vaan päämäärä. Siis ylipäätään, tätä olen aina tarkoittanut, komparatiivinen mahdollisuus — ts. mahdollisuus, joka on niiden objektien tarkkailussa, jotka näennäisesti sijoittuvat kauas toisistaan — on aina hedelmällinen. Tänään myös Deleuze on tästä todistuksena, jos kohta toisella tavalla: eihän ollut ketään, joka olisi ajatellut Bergsonia, varsinkin kun Bergson ei lainkaan ollut muodissa. Ranskassa hän oli täysin unohdettu. Minun tapauksessani asetelma on lingvistiikka tai psykoanalyysi, ei ainoastaan lingvistiikka. Tilanne muuttuu jatkuvasti. Lingvistiikka tai psykoanalyysi, tilanteen mukaan. Ja, kuten sanoitte aikaisemmin, rakastan lingvistiikkaa.

Tarkoitan myös jotakin muuta: lingvistiikka on koulu, koska se on erittäin ankara, erittäin tarkka tiede. Sellaisella alueella kuin elokuva, missä usein on tendenssinä epämääräisyys, impressionismi (esim. kriitikoilla), lingvistiikka on koulu kuten fysiikka tai mikä tahansa ''kova'' tiede. On olemassa ''kovia'' oppeja — kuten lingvistiikka, logiikka, fysiikka, matematiikka; on olemassa ''kovia'' tieteitä ja ''pehmeitä'' tieteitä (esim. elokuvakritiikki). Liikuttaessa pehmeällä alueella kiinnostuu käyttämään ''kovaa'' tiedettä, joka pakottaa olemaan hyvin ankara. Ja katso: syntyy toinen aspekti, lingvistiikka kouluna; välineenä koulutuksessa, joka voidaan aivan hyvin jättää sivuunkin, jos ei satu olemaan intohimoinen lingvistiikkaa kohtaan.

Teidän mielestänne ette sovella lingvistisiä oppeja tai psykoanalyysiä (vrt. Metz, ''Reponses a H.C. sur le signifiant imaginaire'', Hors Cadre 4, L'Image, L'Imaginaire. Presses Universitaires de Vincennes, Paris 1986, s. 621: ''En ole koskaan soveltanut mitään (--).''). Tätä on aika vaikea ymmärtää. Sanotaan: ''Metz? Mutta hänhän soveltaa koko ajan lingvistiikkaa elokuvaan...''

Näin on myös Ranskassa. Aivan samoin. Joten kysymys on tarpeellinen. On aivan totta, että voi näyttää siltä kuin minä soveltaisin lingvistiikkaa. Mutta siltä näyttää vain niistä, jotka eivät ole tutkineet ongelmaa tarpeeksi, jotka eivät ole ajatelleet sitä perinpohjin. Koska jos kiinnittää huomiota asiaan vähänkin enemmän niin oivaltaa, että minä en koskaan käytä sellaisia lingvistisiä käsitteitä, joilla ei olisi jotakin tekemistä elokuvan kanssa. Esim. foneemi, intonaatio, aksentti, prepositio. Niitä on tuhansittain. Tätä ihmiset eivät huomioi. On olemassa tuhansia lingvistisiä käsitteitä, joita en koskaan käytä, koska niillä ei todellakaan ole mitään tekemistä elokuvan kanssa. Ja sitten muut joita käytän: koodi, syntagma, paradigma, konnotaatio, denotaatio jne. Näitä ei sovelleta, koska ne ovat ilmiöitä, jotka todella **kuuluvat** elokuvaan. Niitä ei sovelleta eivätkä ne ole erityisiä käsitteitä. Ne ovat yleisen semiologian käsitteitä. Jos otetaan esim. käsitteet paradigma ja kommutaatio. On totta, että kahden sekvenssin välillä ristikuva kommutoi häivytystä tai suoraa leikkausta. Se on paradigma. Sana ''paradigma'' ei sinänsä ole lingvistinen käsite, vaikka lingvistiikka olikin ensimmäinen, joka määritteli sen.

Mutta näinhän juuri ajatellaan. Se on lingvistiikan kehittämä ja kun sitä käytetään, silloin sovelletaan lingvistiikkaa?

Niin, mutta tällainen päättely on virheellistä, koska tarkemmin katsottuna täytyy kysyä, mitä käsitteiden keksijät tekivät. Otetaan esim. käsite paradigma ja sitten kysytään ''Mitä käsitteen luoja teki?'' Paradigman kohdalla keksijä on André Martinet. Ei Saussure, vaan Martinet. Mutta Martinet oli lingvisti, joten se on siis lingvistinen käsite, vai? Tämä juuri on harhaluulo. Käsite ei ole lingvistinen vain siksi, että sen keksijä oli lingvisti. Käsite on lingvistinen silloin, kun sitä voidaan yksinomaan soveltaa kielisysteemiin. Jos käsitettä — vaikka se olisi lingvistin keksimä — voidaan soveltaa kaikkiin kieliin, se on silloin semiologinen.

On jotakin, mitä ne jotka sanovat minun soveltavan, eivät näe: on hämmästyttävän iso määrä lingvistiikan ja psykoanalyysin käsitteitä, joita minä **en** käytä. Useimmiten kyse onkin ihmisistä, joilla ei ole mitään käsitystä lingvistiikasta tai psykoanalyysistä — eivätkä he näin ollen ymmärrä, että käyttämäni lingvistiset ja psykoanalyyttiset käsitteet ovat vain ''yksi tuhannesta'', että on olemassa satoja käsitteitä ja että näistä sadoista minä käytän ainoastaan 3—4—5 kpl. Jos otetaan esim. lingvistiikasta ne, joita käytän: **koodi, viesti, systeemi** (hyvin yleisiä käsitteitä, joilla ei ole mitään tiettyä kosketusta verbaalikieleen); systeemejä on kaikkialla, maalaustaiteessa, musiikissa (Bachin fuugissa on selvä systeemi); **konnotaatio/denotaatio**; hyvin väljiä käsitteitä, hyvin yleisiä käsitteitä; **paradigma/syntagma, metafora/metonymia.** Psykoanalyysistä olen ottanut: **tiivistymä/siirtymä, primaarija sekundaariprosessi, fetisismi**... Siis seitsemän tai kahdeksan. Jos laskee miten monia ''vieraita'' käsitteitä käytän (lingvistisiä **sekä** psykoanalyyttisiä), saadaan korkeintaan 20. Ja jos otetaan kaikki lingvistiset **sekä** psykoanalyyttiset termit, saadaan yhteensä 20.000. Toisin sanoen, olen turvautunut niihin ''vieraisiin'' käsitteisiin, jotka ylipäätään eivät ole lingvistisiä käsitteitä. Ne ovat sen sijaan sellaisia semiologisia käsitteitä, joista ei voida sanoa, että minä olisin nimenomaan soveltanut niitä. Elokuvassa on paradigmoja; toinen esimerkki: syntagma. On ilmeistä, että elokuvassa on syntagmoja — jokainen sekvenssi on syntagma. Ei ole sinänsä niin merkittävää, että elokuvassa on syntagmoja. Jos olisin sanonut ''sekvenssi'', kaikki olisivat olleet tyytyväisiä!

Luulen erimielisyyksien johtuvan pinnallisesta tulkinnasta, tai ehkä ne ovat peräisin tahoilta, jotka eivät tunne lingvistiikkaa tai psykoanalyysiä; tahoilta jotka luulevat, että minun käyttämäni lingvistiset ja psykoanalyyttiset käsitteet olisivat yhtä kuin kaikki lingvistiset ja psykoanalyyttiset käsit-

teet. Tahoilta, joilla ei ole ajatustakaan siitä kaikesta, mitä **en** ole käyttänyt. On kysymys keskiarvosta: voidaan ainoastaan sanoa jonkun soveltavan jos tunnetaan myös sitä, mitä ei sovelleta. Muuten siinä ei ole mitään mieltä... Se on vastaukseni. Ei, haluan vielä lisätä jotakin: yleisesti — ainakin Ranskassa — ihmiset eivät oivalla, ne jotka syyttävät minua soveltamisesta, että he itse soveltavat. He itsehän soveltavat esim. sellaisia käsitteitä kuin ''kirjailija'', ''teos'', ''luomus'': ne tulevat kokonaisesta traditiosta, joka ei ole suinkaan viaton. Ei sen syyttömämpi kuin lingvistiikka tai psykoanalyysi, ne ovat peräisin luovasta idealismista. Aina jotakin sovelletaan ja ne jotka syyttelevät minua siitä, unohtavat erityisesti itse soveltavansa jotakin. Se on ainoa ero; käsitteet, joita he soveltavat vain ovat yhteiskunnallisesti enemmän yleisiä. On siis kysymys yhteiskunnallisen yleisyyden asteeroista. On yleistä puhua elokuvasta ''taideteoksena'' (joka on esteettinen, filosofinen, romanttinen jne. käsite), mutta päinvastoin poikkeuksellista puhua elokuvasta ''singulaarisena systeeminä''. Ja sitten sanotaan: ''Sovellutusta!'' Lisäksi syyttelyt soveltamisesta voivat olla täysin naurettavia, hauskojakin. Esim. käsite ''systeemi'' — sehän on olemassa kaikissa tieteissä ja sitten kysytään, mitä minä erityisesti sovellan.

Se on siis epistemologinen kysymys?

Kyllä. Tarkoitan, että tarkkailtaessa toisia tieteitä, löytyy joitakin käsitteitä (useimmiten aika vähän, 3—4—6 kpl), jotka määriteltyinä ovat riittävän yleisiä soveltuakseen myös elokuvaobjektiin. Ja tämä huolimatta siitä, että niiden keksijä olisi ollut lingvisti tai fyysikko. En edes tiedä, kuka keksi käsitteen ''systeemi''. Platon?

Huomaan, että olen unohtanut jotakin. Nimittäin, että tämän ongelman yhteydessä unohdetaan myös perinteisten elokuvateorioiden soveltavan paljon lingvistiikkaa. Puhuttiin elokuvan kieliopista — käsite, josta minä sanoudun irti. Sanottiin, että kuva on sana, sekvenssi lause jne. On yhä olemassa kirjoja, joissa löydetään elokuvallisia ekvivalentteja adverbeille, mikä on täysin järjetöntä. Se minkä olin unohtanut oli, että jo traditionaaliset teoriat olivat soveltaneet paljon. — Vaan olivatpa soveltaneet huonosti.

Ilman että olisivat sitä edes sen kummemmin ajatelleet...

Ilman että olisivat ajatelleet. Aivan. Ilman että olisivat nähneet eroja.

SOVELLUTUKSEN RAJOITUKSET ELOKUVA JA ENONSIAATIO

Työskentelette seminaarissanne parhaillaan enonsiaation käsitteen parissa. On selvää, että tätä käsitettä on tarkennettava ja ettei — kuten olette korostaneet — voida suoraan siirtää Benvenisten ja Jakobsonin lingvistisiä tuloksia elokuvan alueelle. Mille tielle mielestänne tutkimus elokuvan enonsiaatiosta tulee siirtymään?

Käsite enonsiaatio, jonka parissa työskentelen paraikaa, vaikuttaa mielestäni merkittävältä esimerkiltä nimenomaan sovellutuksen rajoituksista. Se todistaa, ettei voida soveltaa sokeasti — ja että minä en halua soveltaa kritiikittä. Sovellutuksillakin on rajoituksensa. Mutta olen yhtä mieltä niiden kanssa, jotka väittävät minua soveltajaksi, koska nähdäkseen sen rajat ja voidakseen ymmärtää, missä soveltaminen pysähtyy, on tunnettava lingvistiikkaa.

Enonsiaation lähtökohta on lingvistiikassa ja etenkin Benvenisten ja Jakobsonin ajattelussa. He ovat kirjoittaneet suuren määrän hyvin jännittäviä asioita siitä. Paljon tärkeitä huomioita, mutta samalla minusta tuntuu, että on olemassa perusteellinen epävarmuus itse enonsiaatiosta nimenomaan elokuvan yhteydessä. Tämä epävarmuus on seuraava: monet kirjoittajat näet määrittelevät elokuvallisen enonsiaation lingvistisenä ''sanomisena''. Ja siitä — paradoksaalista kyllä — minä olen eri mieltä. He määrittelevät sen ikään kuin se olisi lingvististä ''sanomista'', ts. he määrittelevät elokuvan enonsiaation perustuvan MINÄ-SINÄ-SE -jakoon. ''Minä'' määritellään lähettäjäksi **(énonciateur)**, ja ''sinä'' määritellään vastaanottajaksi **(énonciataire)** ja ''se'' määritellään elokuvan sisällöksi. Tämä on **deiktinen** määritelmä. Mutta tämä määritelmä — joka todella on Jakobsonin ja Benvenisten — sivusi suullista vaihtoa, keskustelua, missä koko ajan tapahtuu välitystä ''minun'' ja ''sinun'' välillä. Elokuvassa ei ole jotakin vastaavaa. Katsoja esim. ei voi vastata ''minulle''.

Nykyistä työtäni enonsiaation parissa kuvaa pyrkimys todistaa, että käsitettä ''sanominen'' elokuvassa ei pitäisi määritellä deiktisesti; se olisi erotettava lingvistisestä ''sanomisesta''. Sen sijaan se täytyisi perustaa elokuvan kaikkiin meta-diskursiivisiin merkkeihin. Ts. kaikkiin merkkeihin, joiden avulla elokuva signifioi itseään elokuvana; signifioi itselleen oman ''sanomisensa''. Tällaisia esimerkkejä ovat esim. **peilit, sekundaarit ''valkokankaat'' elokuvakankaalla** (ikkunat, ovet yms.), **elokuva elokuvassa, takautumat**... On olemassa eräs elokuva elokuvassa -rakenne, **subjektiivinen kuva,** joka kaksinkertaistaa elokuvakatsojan katsovan henkilön kautta jne. Keinoja on monia. On olemassa koko joukko ''sanomismerkkejä'' elokuvassa, jotka muuten jo ovat tulleet analysoiduiksi muiden kirjoittajien toimesta ilman, että olisi koskaan tullut todistetuksi, että ne ovat meta-diskursiivisia tai metalingvistisiä merkkejä. Koko ajan on yritetty kytkeä ne Benvenisteen/Jakobsoniin, määrittelemään ne MINÄ-SINÄ-SE -kombinaatiolla.

Nykyisessä työssäni lähtökohtani on yrittää antaa sellainen määritelmä elokuvan ''sanomiselle'', joka olisi toisenlainen kuin sen lingvistinen määritelmä juuri siksi, että tällä alueella lingvististä teoriaa ei voida soveltaa, tai tarkemmin: sitä on sovellettava huomattavin muutoksin.

Haluan vielä lisätä, että työni ei suinkaan ole yksityiskohtien kritikoimista kaikissa niissä tutki-

muksissa, joita jo on tehty. Olen käytännöllisesti katsoen samaa mieltä kaikesta siitä, mitä tällä alueella jo on tullut sanotuksi (Branigan (Edward Branigan: ''Point of view in the Cinema''. Mouton: Haag 1984), Cassetti (Italia 1985 tai —86), Communications nro 38 (Seuil, Paris 1983) jne.). Olen samaa mieltä kaikesta siitä, mitä on tullut sanotuksi enonsiaatiosta, mutta olen eri mieltä siitä, mistä ei ole puhuttu: siitä, että kaikissa näissä kirjoissa jatkuvasti puhutaan enonsiaatiosta ikään kuin se olisi deiktistä.

Onko Teillä joitakin ideoita siitä, millaiset konkreettiset tulokset tulevat olemaan? Millainen uusi käsite elokuvan enonsiaatio tulee olemaan?

Elokuva itseensä-viittaavana; kaikki viittausmuodot, kaikki elokuvan itsensä kaksinkertaistumiset, joiden mukaan elokuva meta-lingvistisellä tavallaan signifioi omaa enonsiaatiotaan.

Toisin sanoen käsitteet lähettäjä ja vastaanottaja tulevat katoamaan teoriasta.

Minulle niillä ei ole käyttöä. Tarkoitan, että nämä käsitteet ovat antropomorfisia. Eli, että vaikka niin paljon on tullut sanotuksi niin jatkuvasti ollaan olevinaan ikään kuin kyseessä olisi persoona. Puhe ''sanomisen'' pesäkkeestä (**foyer**) on jotakin abstraktia kuten toisaalta puhe ''sanomisen'' maalitaulusta (**cible**). Mutta se on totta, että itselleni ei periaatteessa ole käyttöä ''minälle'' tai ''sinälle''. En usko niihin. En usko, että elokuva on ''minä'' enkä että vastaanottaja (ts. otaksuttu katsoja, joka on sisällytetty elokuvaan) olisi ''sinä''. Tarkoitan, että elokuva on objekti, ei henkilöitä.

KERTOVA ELOKUVA

Olette usein työskennelleet klassisen kertovan elokuvan parissa. Ehkä Teillä on vastaus kysymykseen: miksi elokuva on niin hyvä väline tarinankerronnan kannalta?

Tähän haluan vastata lyhyesti, muuten minun on kerrattava koko tuotantoni lävitse. Olen käsitellyt kysymystä tarkemmin kahdessa artikkelissani: hyvin vanhassa tekstissä, jonka nimi on ''Apropos de l'impression de réalité au cinéma'' (Essais I, Paris 1968) ja uudemmassa tekstissä ''Le film de fiction et son spectateur'' (Le signifiant imaginaire, Paris 1977). Miksi elokuva siis sopii niin hyvin kertomaan tarinoita? Pääasiassa kahdesta syystä, luulisin. Ensiksikin, koska elokuva perustuu vahvaan todellisuus-illuusioon, johon kuuluvat kaikki ne todellisuus-ainekset, joista elokuva koostuu: **liike**, **ääni**, **objektien muoto**, nyttemmin myös **väri** jne. On olemassa suuri joukko tällaisia aineksia, mutta ne toimivat aina fiktion eduksi, koska on puhe kuvista. Kaikki nämä ainekset eivät toimi todellisuudellisuuden hyväksi — ne toimivat **fiktion** todellisuudellisuuden hyväksi. Se on toinen seikka. Toinen syy on, että elokuvalla on diskursiivinen etenemistapansa, jolla edelleen on monia — epätäydellisiä, mutta yhtä kaikki — yhtäläisyyksiä fantasian ja unen kanssa. On siis olemassa kaksi syytä: voidaan puhua yhtäältä objektiivisesta ja toisaalta subjektiivisesta tekijästä. Objektiivinen on tämä voimakas imaginaarisen tukema todellisuus-vaikutelma. Subjektiivinen taas on se **tapa**, miten katsoja kuluttaa: vaitelias, paikallaan istuva katsoja, joka on peilivaiheen kaltaisessa tilassa kuluttamassa unenomaista ilmiökokonaisuutta. Nämä ovat ne kaksi tärkeintä syytä.

Mutta eikö ole kysymys myös elokuvan kehityksestä? Alusta alkaenhan elokuva on kertonut tarinoita, eikä paljon muuta?

Se on aivan totta. Mutta se on jo toinen ongelma. Vastasin kysymykseen, miksi elokuva **pystyy** kertomaan tarinoita. On aivan toinen kysymys, miksi elokuva on pakotettu kertomaan tarinoita. Se on kokonaan toinen ongelma, nimittäin, että elokuva kohtasi kapitalismin. Ne olivat samanaikaisia: teollisuus, kapitalismi. Ihmiset olivat toisaalta myös kuunnelleet tarinoita, joten nämä kaksi tendenssiä yhtyivät. Ihmiset ovat kuunnelleet tarinoita, he ovat halukkaita maksamaan siitä. Elokuvateollisuus ansaitsee siis rahaa siitä syystä, että se tekee elokuvafiktioita. Kun esitetään avantgarde-elokuvia, kokeellisia elokuvia, ei-narratiivisia elokuvia, yleisö katoaa.

Luulen siis, että kyseessä on kaksi kysymystä: Miksi elokuva pystyy kertomaan tarinoita ja miksi elokuva on pakotettu siihen. Nämä kaksi vahvistavat toisiaan, mutta eivät ole samankaltaisia. Se on totta, että löytyy myös historiallinen tekijä — kapitalismi.

DELEUZE

Minun mielestäni jotakin on tapahtunut elokuvateoriassa Gilles Deleuzen julkaistua kirjojaan (''L'image-mouvement/L'image-temps'', Les Éditions de Minuit, Paris 1983/1985). Onko Teillä jokin yleinen kommentti näistä kahdesta kirjasta?

Kyllä, minulla tosiaan on yleinen kommentti. Se jakautuu moniin kohtiin.

Ensimmäinen kohta. Mielestäni ne ovat melkoisen lahjakkaita kirjoja — myös tyylillisesti, ajatellen **écritureä.** Toisin sanoen olen nauttinut paljon lukiessani niitä. On kieltämättä totta, että jotakin uutta on tapahtunut. Olen sataprosenttisesti yhtä mieltä.

Toinen kohta. Mielestäni Gilles Deleuzellä on aika erityinen taipumus luonnehtia lyhyesti, muutamalla lauseella, elokuvaa, ohjaajaa, kokonaista koulukuntaa; hahmottaa niitä muutamalla lauseella, tiiviillä ja salamannopealla tyylillä — se on äärimmäisen shokeeraava tyyli. Ja lukiessa osuuksia Bunuelista, von Sternbergistä... sinä — minä, mutta myös muut — hämmästyt niistä totuuksista, joita hän sanoo. Luulen, että Deleuze oikeastaan on jonkinlainen historioitsija — omalla tavallaan. Muistan muuten haastattelun, jonka hän antoi **Cahiers du cinéma** -lehdelle ensimmäisen osan julkaisemisen johdosta. **CdC** toisti jatkuvasti: ''Olette

elokuvahistorioitsija, olette elokuvahistorioitsija'' ja hän vastasi, ''Kyllä, mutta sillä ehdolla, että sanotaan **luonnon**historioitsija. Sillä kyse ei ole kronologisesta, vaan **rodun**mukaisesta järjestyksestä ('rotu' luonnollisesti ei-rasistisessa merkityksessä).'' Sen hän sanoi ja se on oikein. Se on elokuvahistoria, joka on järjestetty ohjaajien rodun tai genren mukaan. On hyvin totta, mitä hän sanoi haastattelussa: luonnonhistoria.

Kolmas kohta. Väitän, että seuraavassa mielessä Deleuzen kirjoissa on selvästi huijausta: hän esittää näkemyksensä semiotiikkana. Tämän hän sanoo varsin selvästi. Aivan kuin se vielä tulisi Peirceltä. Minua hämmästyttää kontrasti, sanottakoon, miten hän käyttää Bergsonia, mikä on aivan loistavaa (hän on yksi suurimmista ranskalaisista Bergsonasiantuntijoista) verrattuna siihen, miten hän käyttää Peirceä, jota hän ei tunne läheskään yhtä hyvin — vähän omavaltaisesti, ja se vaivaa minua. Se mitä hän sanoo ei ole aina kovinkaan täsmällistä. Samalla hän muuntelee Peircen termejä. Joskus hän käyttää joitakin Peircen termeistä, ja sitten, kirjan edetessä, hän julkituodusti äkkiä muuttaakin ne. Hän sanoo esim., ja se on sitä paitsi hauskaakin: ''Sana 'rhéme' Peircellä? — Ei, se ei käy. Käytän sanaa 'reume' se asemesta.'' Tämä on luonteenomaista impressionistiselle koululle Ranskassa. Lopuksi hän mainitsee käsiteparin 'opsigne/sonsigne', jota Peirce ei käytä ollenkaan. Minulle Peirce on tärkeä, koska hän on semiotiikan perustaja.

Deleuzen kirjassa on imaginaarinen Peirce, joka mielestäni on siinä vain, jotta saataisiin näyttämään siltä kuin hän laatisi semiotiikkaa. Mutta mitä hän laatii on samalla sekä elokuvan filosofiaa että elokuvan luonnonhistoriaa. Tämän minä näen huijauksena: pelata Peirce-korttia pelkästään — todennäköisesti — Saussureä vastaan, semiologiaa vastaan. En ymmärrä, miksi hän tekee näin: Deleuze on hyvin tunnettu Ranskassa — kirja on hyvin kirjoitettu, joten ei ollut juuri ketään, joka olisi halunnut vaatia, että hän olisi laatinut elokuvasemiotiikkaa. Hän on näköjään (todennäköisesti, koska hän ei välitä semiologiasta) halunnut keksiä Peirceläistä semiotiikkaa. Se on kirjan heikko kohta, sillä aika selvästi hän ei todellakaan ole innostunut Peircestä. Muuten siinä on myös aika vakava virhe Peircen suhteen (ainakin semiootikkona katson sen vakavaksi); Peirce laati merkkiluokituksen, ei kuvaluokitusta. Peirce ei pyrkinyt luokittelemaan kuvia. Jotkin Peircen merkeistä olivat selvästi kuvia, mutta hän halusi luokitella merkkejä, ei kuvia.

Ja vielä yksi huomautus. Tämä liittyy kirjan teoreettiseen puoleen. Teoreettinen aspekti, joka taas suurelta osin on sovellutus — Bergsonista; tämä on aika tavallista — siinä olen samaa mieltä. Koska on normaalia soveltaa tällä tavalla. Hän on muuten ottanut aika vähän käsitteitä Bergsonilta, hän hylkää kaiken, mikä Bergsonilla ei sovellu elokuvaan. Tästä kohdasta haluan vain sanoa asian, joka ei ole hyväksymistä eikä kritiikkiä, mutta joka on oikeastaan vain toteamus, nimittäin että tämä on teoria, joka on minulle täysin vieras — täysin vieras. En voisi sanoa mitään, en voisi kirjoittaa mitään kirjoista, jollei olisi yksinkertaisesti niin, että nämä ovat todella hyviä kirjoja. Koska Bergsonin maailma — ja myös Deleuzen maailma näissä teoksissa ja myös muissa hänen kirjoissaan — on minun näkökulmastani, materialistisena semiologina... niin, siinä on tietty irrationaalinen virtaus, melkein mystinen virtaus, joka on täysin vieras materialistiselle semiologille. Lisäksi on joitakin kohtia, joissa en ymmärrä kirjaimellista merkitystä. Se johtunee hänen irrationaalisesta ajatustavastaan. Mutta ei ole kysymys huijauksesta — ylipäätään ei. On kysymys radikaalista erosta kahden ajatustavan välillä.

On määritelmiä, jotka mielestäni ovat sattumanvaraisia, tai sitten en vain ymmärrä niitä. En voi esim. nähdä, että olisi erityisesti vähemmän toimintaa (toiminta-kuvia) elokuvassa vuosien 1945—46 jälkeen (aika-kuvassa) kuin toiminta-kuvassa sitä ennen. En myöskään voi nähdä miksi leikkaus kahden kuvan välillä elokuvassa olisi nykyään tyhjiö (se mitä hän kutsuu irrationaaliseksi leikkaukseksi); ts. hän sanoo, että leikkaus ei ole suhteessa kuvaan 1 tai kuvaan 2 vastakohtana sille, joka oli leimallista klassiselle elokuvalle, toiminta-kuvalle, missä leikkaus oli rationaalinen siten, että se oli aina suhteessa kuvaan 1 tai 2. Toinen esimerkki: minun on hyvin vaikea ymmärtää, minkä kriteerien mukaan hän erottelee suuren muodon pienestä muodosta toiminta-kuvassa. Suuri muoto on tilanne — kuten henkilön toiminta tämän reagoidessa tilanteeseen; pieni muoto ottaa päinvastaisen lähtökohdan itse tapahtumasta. En voi ymmärtää niitä kriteerejä, joiden mukaan elokuvassa voidaan tietää, milloin jokin toiminta tai tilanne on käynnistäjänä.

Lyhyesti sanottuna: on paljon, mitä minun on vaikea ymmärtää. Vielä yksi asia, joka on minulle hankala: nimittäin että luokitellaan erilaisia muotoja kuville, toiminta-kuvia jne., ja kuitenkin joka kerta hän käyttää esimerkkinä näille kuville juuri elokuvia. En siis ymmärrä kuvan ja elokuvan suhdetta tässä. Erilaisten kuvien luokittelemisen jälkeen olisin odottanut esimerkkinä kuvaa elokuvasta. Mutta hän ottaa elokuvan esimerkkinä ''en bloc''. Seurauksena on, että minun on vaikea paikallistaa, missä kuva lopultakin on.

Se on tämä Bergsonin ajatus ''Maailma on kuva''.

Niin. ''Maailma on kuva''. — Yhteenvedoksi, koska tämä venyi näin pitkäksi, haluan sanoa, että nämä ovat teoksia, jotka minusta vaikuttavat huomattavilta ja hyvin tärkeiltä. Ne sisältävät annoksen huijausta koskien Peirceä, mikä minua hieman harmittaa, koska tämä on herkkä asia minulle. Peirce on minulle kuin esi-isä. Samalla niissä on ajatustapa, joka minulle on täysin vieras, täysin vieras sellaisella tavalla, että haluaisin kieltäytyä kokonaan, jos joku pyytäisi minua esim. kirjoittamaan niistä artikkelin. Kieltäytyisin, koska pelkäisin sanovani typeryyksiä, etten olisi ymmärtänyt.

Deleuze on jonkinlainen meteori elokuvateoriassa. Sanoessani 'meteori' tarkoitan — ja tämä puhuu Deleuzen puolesta — että hän ilmestyi ilman että kukaan olisi ollut varautunut siihen. Hän tuli

pssstt — sellaisenaan! Minulla ei ole aavistustakaan, miten tästä jatketaan. Kirjat ovat saaneet hyvän vastaanoton, sillä hänen lahjakkuutensa on ilmeinen — vastapainoksi ne eivät ole saaneet seuraajia. Jääkö tämä siis eristetyksi tai tuleeko toisia, nuorempia ihmisiä (hänhän ei ole nuori, Deleuze) kokoontumaan hänen ympärilleen työskennelläkseen elokuvan parissa? Se olisi yllätys minulle, sillä hän ei kestäisi sellaista. Hän on yksinkulkija. En luule edes hänen itsensä toivovan, että hänen kirjoilleen ilmestyisi seuraajia.

Näettekö Te minkäänlaista mahdollisuutta hedelmälliseen keskusteluun Deleuzen ja Teidän itsenne välillä?

En. Vastaus on: ei. Haluan lisätä, ettei hän itsekään toivo sitä. On silmiinpistävää, että hän — teoksissa jotka tarkemmin luettuina on suunnattu pikkuisen minua vastaan — ei hyökkää minua vastaan. Deleuze on hyvin kohtelias mies, kohtelias ja hyvin hienostunut. Hän on myös lausunut haastatteluissa kaunopuheisia mielipiteitä minusta. Hän on sanonut: ''Metz on erinomainen.'' Joten hän ei toivo keskustelua — enkä minäkään. Sen vuoksi hän on niin uskomattoman kohtelias. Hän on kaikin tavoin kohtelias mies.

SEMIOLOGIAN KUOLEMA

Kirjassa ''Esthétique du film'' (Jacques Aumont et. al. Nathan: Paris 1984) Teitä siteerataan (s. 208) siksi, että olette puhuneet ''semiologian kuolemasta''. Viime vuonna seminaarissanne sanoitte edelleen, että semiologia ei ole enää mikään liike; että se ei enää ole uutinen. Voisitteko selventää näitä huomautuksia? Missä yhteydessä olette puhuneet ''semiologian kuolemasta''?

En luule käyttäneeni tuota sanaa. Ehkä olen sanonut niin jossakin konferenssissa, keskustelussa. Mutta olen aivan selvästi sanonut jotakin sen suuntaista; sitä en kiellä. On vain yllättävää, että olisin käyttänyt sanaa ''kuolema'', koska suhtaudun varauksella tuohon sanaan. Sanon: olen ollut varuillani niiden vaikutusten suhteen, joita tuo sana herättää. Mutta olen sanonut jotakin sen suuntaista. En kuitenkaan muista: semiologian kuolema?... En todellakaan usko...no, joka tapauksessa en ole kirjoittanut näin. Ehkä olen sanonut sen kiihkeässä keskustelussa.

On siis aivan totta, että olen sanonut jotakin samantapaista. Mutta luulen, että — ymmärtääkseni sen oikein — on huomattava kronologinen epäsuhde sen maan, missä semiologia syntyi (Ranska) ja muiden maiden välillä. On aina olemassa kronologista epätahtisuutta, sillä kestää aina jonkin aikaa ennen kuin kirjoja käännetään jne. Esimerkiksi se liike, joka alkoi Ranskassa 1960-luvun alkupuolella, alkoi Saksassa todella vasta 1968. Ja ihmisillä oli 1968 sellainen tunne, että se oli jotakin uutta, uutinen. On siis kysymys kronologisesta epäsuhteesta, joka voi selittää osaltaan Teidän yllättyneisyyttänne.

Entä ajatus siitä, että elokuvasemiologia ei enää ole mikään uutinen, koska se on jo vanhahko asia... Tämähän on tosiasia. Tämä ei ole väärä väite. Jos merkitsee elokuvasemiologian lähtökohdan: 1964. Nyt kirjoitetaan 1987: siis 23 vuotta. Se on jo aika paljon. Joissakin maissa, missä semiologinen vaikutus tuli kymmenen vuotta jäljessä, tulee nyt yhteensä vasta 13 vuotta — eikä se ole enää sama asia. Mutta sen haluan sanoa, että tässä maassa, missä semiologinen liike syntyi, missä semiologia syntyi, on aika normaalia, että ensimmäisen innostuksen kausi, tämä massiivisen uutisen kausi, kun liike oli aivan uusi ja nuori, kun kaikki lehdet kirjoittivat siitä, on 23:n vuoden jälkeen peruuttamattomasti ohi. Se on aivan normaalia kehitystä. Tämä oli siis yksi niistä asioista, joista halusin puhua: ettei se enää ole mikään uutinen. Mikä minusta on yllättävää on, että jotkut — myös Ranskassa — yllättyivät kuullessaan tämän. Minä yllätyin niiden yllättymisestä: on käsitettävä, että kaikki liikkeet, myös semiologia, ovat historiallisia: ne syntyvät, kehittyvät ja myös kuolevat eräänä päivänä. En usko, että semiologia on jo nyt kuollut, mutta olen vakuuttunut siitä, että se tulee kuolemaan eräänä päivänä.

Sitä unohtaa aika yksinkertaisia, mutta tärkeitä asioita, esim. sen, että romantiikka Ranskassa kesti vain 20 vuotta. Mutta sillä oli tosiaan vaikutusvaltaa, mikä näkyy vielä nykyäänkin. Se kesti 20 vuotta! Sanottakoon vuodesta 1830, tai noin 1820-luvulta — Lamartinen ''Meditaatiosta'' — vuoteen 1840. Huomattakoon siis, miten liike joka oli toisella tavalla vaikutusvaltainen kuin semiologia, romantiikka siis, kesti vain 20 vuotta. Klassismi kesti myös 20 vuotta. Oikea klassismi siis: ei Corneille vaan Racine. Se kesti 20 vuotta. Kun on kulunut 23 vuotta, minusta vaikuttaa aivan luonnolliselta, että alkanutta innostusta, nuoruutta liikkeessä, ei enää ole.

Lisättäköön vielä, että Ranskassa semiologia ei ole koskaan ollut yhtenäinen. Onneksi. Ainoa ranskalaisen semiologian sivuhaara, joka on ollut yhtenäinen, on Greimasin koulu **L'Ecole de Paris.** Muu osa ei ole koskaan ollut täysin yhtenäinen. Onneksi, sillä sellaisena se pysyy käytännöllisesti katsoen vapaana, se voi myös ''liikkua vapaasti päässä'', olla henkisesti vapaa.

Puhuessani — en semiologian kuolemasta vaan jostakin samankaltaisesta — olen halunnut puhua niistä kahdestakymmenestä kolmesta vuodesta ja siitä tosiasiasta, että jotakin korvaamatonta — kuten nuorekkuus — on menetetty. Sen minä halusin sanoa. Mutta tämä ei tarkoita, etteikö enää olisi olemassa semiologisia tutkijoita, jotka tänään ovat täydessä toiminnassa — määriteltyinä: he ovat minun oppilaitani ja minua nuorempia, olen laatinut listan heistä, joka ei kata kylläkään kaikkia. On monia tutkijoita, jotka työskentelevät semioottisen suunnan sisällä — usein sellaisia, että he ovat antaneet tutkimukselle henkilökohtaisen panoksensa lähtökohtanaan semiologia: **semiopragmatiikka**, joka tutkii vastaanottoa (meillä Roger Odin, joka työskentelee tällä alueella, Cassetti ja Bettetini Italiassa). On Michel Colinin **generatii-**

vinen semantiikka ja kognitiivinen tiede, hän on luovassa vaiheessa (hän on 36-vuotias). On **teoreettinen historia**, uusi, teoreettisempi näkemys elokuvan historiaan. Ovat etenkin Leutrat ja Aumont. He eivät ole niin tiukasti kiinni semiotiikassa, mutta he ovat avustaneet sitä. Myös Leutrat ja Aumont ovat molemmat nuoria. Sitten on Vernet ja **semio-psykoanalyysi.** Hän jatkaa yhä eikä ole vielä täyttänyt 40:tä. Sitten on Michel Marie joka jatkaa **tekstianalyysien** parissa. On **derridalainen semiotiikka** ja Marie-Claire Ropars, semiotiikka yhdistettynä Derridan perintöön.

Tämä todistaa siis, että monet tutkijat työskentelevät vielä tänäänkin semiologisen suuntauksen puitteissa. Siksi ei pidä ymmärtää ajatusta ''semiologian kuolemasta'' — jos minä nyt olen sanonut sen tai en — kirjaimellisesti. Se tarkoittaa tarkemmin, että semiologia ei enää ole nuori suuntaus ja että semiologiasta on tullut yleisesti hyväksytty ilmiö. 20 vuotta sitten kaikki olisivat sanoneet esim. Michel Colinin töistä: ''Se on semiologiaa''. Tänään ei sanota erittelevästi, että se on semiologiaa. Sen sijaan sanotaan hänen työskentelevän generatiivisen kieliopin puitteissa. Ts. tutkija nimetään sen mukaan, miten hän — semiologian sisällä — eroaa muista. Semiologia itse on ''taken for granted''. Enää ei voi ajatella: ''Hän on semiologi''. Minun luettelossani on myös Francois Jost ja **narratologia** jne.

Koskien viimeistä kysymystä, luulen... että, uutena suuntauksena voisin nähdä Deleuzen, todellisena uutena liikkeenä.

Mutta se ei ole kuitenkaan yhtenäinen liike?

Liike tai meteori. Jo sanoessani meteori se on olemassa. Se on jotakin uutta. Ne tutkijat, jotka ovat keksineet jotakin uutta semiologian alueella, eivät ole radikaaleja kuten Deleuze. Hän on radikaali. Esim. Colin, joka on painottanut generatiivista semantiikkaa, kuitenkin jatkaa semiologina, kuten myös Marie-Claire Ropars, mutta Deleuze on merkki jostakin aivan uudesta. Hän on siis ainoa todellinen uusi lähde, jonka voin nähdä elokuvateoriassa.

Yhteenvetona sanoisin, että elokuvasemiologia jatkuu, mutta — tätä on vaikea selittää, on täytynyt niin kuin minä olla mukana liikkeessä alusta pitäen — mutta elokuvasemiologian isot periaatteet on jo lyöty lukkoon. Siksi niitä ei voida keksiä enää uudelleen. Se jatkuu tavalla, joka on vähemmän radikaalia ja uutta luovaa, koska keksintö sinänsä on jo tehty.

GERTRUD

Näin lopuksi: mikä on Teidän suosikkielokuvanne?

Minun on vaikea antaa Teille elokuvien nimiä — mutta voin antaa Teille käsityksen siitä. Suosikkielokuvani: kaikkein ensimmäiseksi suuret amerikkalaiset genre-elokuvat. Voisin vastata amerikkalainen elokuva; se voisi olla vastaus. Mutta täsmällisemmin: suuri amerikkalainen genre-elokuva, ts. lännenelokuvat, film noir ja isot musikaalit. Seuraavaksi kaksi ohjaajaa: Orson Welles ja Hitchcock, myös kaksi italialaista: Fellini ja Visconti. Ja sitten elokuva: ''Gertrud''. Ei Dreyer, — ''Gertrud''.

THE END

Matti Lukkarila

VARHAISESTA MYKKÄELOKUVAN TEORIASTA JA ESTETIIKASTA

Unohdettua keskieurooppalaista elokuvakirjallisuutta

Elokuvateorian historiaa käsittelevät standarditeokset ovat kanonisoineet muutamien huippujen muodostaman teoriajatkumon. Noiden kärkien välissä on kuitenkin pienempiä tekijöitä, jotka ovat jääneet piiloon huomion kiinnityttyä varsinaisiin mestareihin. Aate- ja oppihistoriallisessa katsannossa heidän — ehkä vähemmän loistokkaalla — kirjoittelullaan on kuitenkin tietty kiinnostavuutensa. Kun elokuvatiede kirjoittaa omaa teoriahistoriaansa, sen perimmäisenä motiivina on nostaa esiin ne tutkijat/teoriat, joilla katsotaan olevan sanottavaa aktuellille tilanteelle, nykyhetkelle. Aate- ja oppihistoriallisessa tarkastelussa lähtökohta ja myös näkökulma on erilainen. Tavoitteena ei välttämättä olekaan tuen etsiminen menneestä nykyisille paradigmoille ja tutkimusstrategioille, vaan mukana on historistinen tavoite: koettaa kuvata ja ymmärtää mennyt tutkimus oman aikansa luomassa viitekehyksessä. Näin teoriahistoria avautuu kulttuuriin kyseisen tieteenalan ulkopuolelle.[1] Tällöin mielekkäitä tutkimuskohteita saattavat olla myös tuntemattomat elokuvateoreetikot **Victor Pordes** ja **Urban Gad.** Samantapainen lähtökohtaero tulee eteen esimerkiksi, kun kirjoitetaan fysiikan historiaa kyseisen tieteenalan kannalta ja toisaalta aate- ja oppihistorian kannalta: edellinen näkökulma hylkää tai ainakin sivuuttaa nopeasti keskiajan maailmanselitykset, kun taas aatehistoriallisesti ne ovat mitä kiinnostavimpia ilmiöitä.

Olettakaamme, että on olemassa *mykkäelokuvan teoria ja estetiikka* — siis tähänastisen elokuvahistorian ehkä selvimmin erottuvan periodin sisällä syntynyt teorian ja estetiikan kokonaisuus, joka pyrki kuvaamaan silloista elokuvaa ja sen säännönmukaisuuksia sekä esittämään sitä koskevia esteettisiä normeja. Kauden tärkeimmiksi teoreetikoiksi on tunnetusti nostettu mm. **Münsterberg, Balázs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim** ja ranskalaiset avantgardistit. Heiltä löydämme nerokkaimmat ajatukset mykkäelokuvasta. Mutta voisi kuvitella, että näiden 'suurten' välimaastossa tai 'alapuolella' on vähemmän omaperäisten kirjoittajien ja ehkä jopa epigonien joukko, joiden teksteistä on abstrahoitavissa aikakaudella yleistyneet käsitykset mykkäelokuvasta. Nämä tekstit saattavat tietenkin olla kaavamaisia ja suorastaan kliseemäisiä. Mutta toisaalta on myös mahdollista, että tomu on suotta laskeutunut jonkin teoksen päälle, jolloin kanonisointia olisi syytä tarkistaa.

Hämmästyttävän suureksi osoittautuu vähäntunnetun[2] vanhemman keskieurooppalaisen (pääasiassa saksankielisen) elokuvakirjallisuuden määrä. Olen käynyt läpi varsinkin ennen 20-luvun puoliväliä julkaistuja teoksia, jotka ikään kuin pohjustivat tietä kypsemmän elokuvahistorian luojille kuten Balázsille ja Arnheimille. Kysymys on siis idullaan olevasta mykkäelokuvan teoriasta, eräänlaisesta esihistoriasta.

Esittelen seuraavassa teoksia, joissa ensimmäistä kertaa käsiteltiin uutta taidetta ja mediaa. Jotkut näistä yrityksistä olivat pohjimmiltaan torjuvia, mutta niissäkin tehtiin perustavia yleistyksiä kohteesta ja nekin tavallaan (negaatioina) rajaavat kysymystä varhaisesta mykkäelokuvan teoriasta. Yleisenä varauksena on tietenkin, että tässä ei ymmärretä 'teoriaa' ankarassa mielessä vaan pehmeässä ja laveassa merkityksessä. Ainakin systemaattisuuden edellytyksestä tulee tinkiä, koska jotkut teokset ovat praktisia käsikirjoja, joista teoreettiset ja esteettiset olettamukset ja väittämät on poimittava ikään kuin pinseteillä näkyville muun tekstin seasta.

Artikkelini lopuksi koetan vetää yhteen joitain johtolankoja tarkoituksenani hahmottaa varhaista mykkäelokuvan teoriaa eli löytää vastauksia mm. seuraaviin, tuona aikana keskeisiksi nähtyihin ongelmaryhmiin: (1) Mikä on elokuvan 'olemus', mikä elokuvassa on spesifiä? (2) Mikä on elokuvan suhde muihin taiteisiin? (3) Onko elokuvalla erityinen ilmaisukieli tai -järjestelmä? (4) Mikä on elokuvan 'tarkoitus'?

Kinoreformiliike

Ensimmäisiä saksalaisia elokuvateoreetikkoja oli **Herman Häfker** artikkeleillaan *Kinematograph*-lehdessä jo vuosina 1907—08 (Diederichs 1986, s. 98) sekä useilla teoksillaan, joista tärkein on *Kino und Kunst* (1913). Häfker kuului saksalaisen porvarillisen älymystön johtamaan ns. kinoreformiliikkeeseen. Se oli kansallinen fraktio, jonka kritiikki perustui klassiseen, idealistiseen taidekäsitykseen. Liike ei suoranaisesti kamppaillut elokuvaa vastaan, mutta osallistui debattiin omien tavoitteidensa puolesta. Kinoreformistien pyrkimyksenä oli puhdistaa elokuva kansainvälisestä törkystä ja tarjota yleisölle korkeampitasoista, kansallista elokuvaa. He vastustivat myös elokuvan kaupallistumista. Vaikka reformistit olivat hyvinkin porvarillisia, he keskustelivat mm. elokuvan kunnallistamisesta ja tuotannon osittaisesta valtiollistamisesta. Ensimmäinen maailmansota toi tilaisuuden muuttaa elokuvaa ja elokuvapolitiikkaa. Vaadittiin sotilaallista sensuuria ja makusensuuria. (Heller 1985, s. 99—101).

Häfkerin 'reformismi' näkyy seuraavalla tavalla. Teoksessaan *Kino und Kunst* hän vaatii, että elokuva on puhdistettava ''latteudesta, liasta, mauttomuudesta, arvottomasta aistiärsytyksestä, ennen kaikkea kaikesta voimientuhlauksesta''. Elokuvan on tultava ''sen takana olevan inhimillisen tahdon, inhimillisen löytämisen, ilon ja kärsimyksen eläväksi ilmaukseksi''. Häfker määrittää elokuvan olemusta vertaamalla eläviä kuvia muihin taiteisiin. Vaikein rajanaapuri on teatteri, josta elokuvan on Häfkerin mukaan erottava. Uutta ja omaa kinematografiassa on, että se ''dokumentaarisella uskollisuudella vangitsee, monistaa ja tekee jälleen näkyväksi (--) todellisten tapahtumien musta-valkoisen kuvan''. Vain tätä kautta elokuvasta tulee taidetta: ''Tämä on uusi maailma, joka on avautunut meille siitä lähtien kun kinematografia tuli todeksi.'' (Häfker 1913, s. 10, 13).[3] Häfker haluaa moraaliselta kannalta vaikuttaa elokuvan sisältöön ja nostaa sen 'taiteeksi' markkinahuvin yläpuolelle. ''Dokumentaarinen uskollisuus'' on se taikasana, jossa kiteytyy kinematografian olemus ja jota kautta uudistuminen tapahtuu. Häfkerille tuottivat todennäköisesti päänkivistystä ajalle tyypilliset halpahintaiset ilveilyt valkokankaalla.

Georg Lukács määritti samana vuonna (1913) lehtiartikkelissaan, että ''kaikki on mahdollista'' on elokuvan maailmankatsomus (Lukács 1978, s. 144). Häfkerillä se on kohteen naturalistinen kuvallinen toistaminen. Yhteistä on kuitenkin liikkeen korottaminen olemukselliseksi tekijäksi:

> *Kinematografian olemustehtävä ei ole toistaa vain 'todellisuutta', vaan ennen kaikkea myös todellisuutta, jota mikään muu tekniikka tai taide ei voi toistaa: vapaata, vangitsematonta liikettä luonnossa ja sen yksityiskohtaista rikkautta.*
> (Häfker 1913, s. 14).

Häfker näkee tiettyjä ilmiöitä, jotka ovat erityisen 'sopivia' elokuvaan — yhteisenä nimittäjänään ''vangitsematon liike luonnossa''. Siinä on todellisuus, jota muut taiteet eivät pysty esittämään. Elokuva avaa silmät ''tälle arkipäivän ehtymättömälle kauneudelle ympärillämme'' (Ib., s. 33). Tässä tulemmekin yhteen vanhemman elokuvaestetiikan keskeiseen kysymykseen. Onko olemassa joitakin aiheita, jotka helpommin ja tuloksekkaammin antautuvat elokuvalle, ja taas sellaisia, jotka eivät ole omiaan tähän välineeseen? Lyhyesti voimme todeta, että venäläiset formalistit ratkaisivat asian yksiselitteisesti: ''Ei ole olemassa 'fotogeenisiä' näköaloja, kasvoja tai esineitä sellaisenaan'' (Kazanskij 1974, s. 72); ''Kohteet eivät ole fotogeenisiä sinänsä, fotogeenisiksi ne tekee kuvakulma ja valaistus'' (Tynjanov 1974, s.46). 'Realisti' **Kracauerille** taas ''on olemassa määrättyjä objekteja, joita voidaan nimittää 'filmaattisiksi', koska ne näyttävät omaavan erityistä vetovoimaa median suhteen'' (Kracauer 1985, s. 71). Häfker tulee siis lähemmäksi Kracaueria kuin formalisteja.

Kinoreformistisen liikken johtavia hahmoja oli **Kondrad Lange** (Tübingenin yliopiston taidehistorian professori). Hänen pääteoksensa elokuvasta on *Das kino in Gegenwart und Zukunft* (1920). Hänen kirjansa tulkoon tässä esitellyksi äärimmäisenä esimerkkinä akateemisen sivistyneistön vaikeudesta hyväksyä liikkuvaa kuvaa taiteiden joukkoon. Langen näkemykset elokuvasta poikkeavat perusteiltaan ja intresseiltään selvästi muista tässä käsiteltävistä (lukuunottamatta Häfkeriä) ja ovat luonteeltaan negatiivisina rajatapaus, mutta valottavat kuitenkin kokonaistilannetta.

Langen mukaan ''liikkuva valokuvaus'' (Bewegungsphotographie) — joksi hän nimittää elokuvaa — ei ole taidetta. Valokuvaan perustuva elokuva ei voi mekaanisena reproduktiona koskaan olla todellista taidetta, joka edellyttää persoonallisuutta. Valkokankaalla näkyvä liike luo epäilemättä illuusion niin kuin taide konsanaan, mutta tuo illuusio ei ole Langen mielestä taiteellista, koska siitä puuttuu luovan yksilöllisyyden jälki. Illuusio liikkeestä ei ole liikkeen *vaikutelmaa* ja katsojan ''tietoista itsepetosta'' kuten maalauksessa, vaan illuusio liikkeestä lähestyy luontoa siinä määrin, ettei katsojan fantasiaa enää tarvita. (Lange 1929, s. 57—61).[4] Professori Lange pysyttelee vanhakantaisen estetiikan klausuuleissa eikä havaitse, että elokuva järisyttää kokonaisuudessaan tuota rakennelmaa. Langen takapajuiset väitteet tekevät ymmärrettäväksi, miksi monet mykkäelokuvateoreetikot ovat pakotettuja niin pitkään todistelemaan perusasioiden puolesta.

Vielä yhdessä ratkaisevassa kohdassa Langella on varsin poikkeava kanta. Sanan puuttuminen (mykkyys) langettaa elokuvan hänen mielestään raakuuteen ja epätaiteellisuuteen. Sillä esimerkiksi runoudessa sana on akustisen ulottuvuuden lisäksi myös hienomman psykologisen motivoinnin kantaja ja tämä puuttuu elokuvasta. (Ib., s. 25). Kun lähes kaikki muut tuolloiset elokuvaesteetikot pitävät sanattomuutta mykkäelokuvan spesifinä taiteellisuuden ehtona, niin Lange näkee siinä syyn epätaiteellisuuteen.

Olennaisimpia asioita Langelle tuntuvat kuitenkin olevn elokuvan moraaliset ja poliittiset vaikutukset katsojamassoihin. Koska ''kinodraama'' (fiktiivinen elokuva) on moraalisesti turmelevaa ja koska se ei ole taidetta, se tulisi kieltää kokonaan — mutta siis vain turmiolliset sepitteelliset elokuvat, ei kinoa yleensä. Tulevaisuutta hän näkee lähinnä kansanvalistuksellisissa opetusfilmeissä, satu- ja tanssifilmatisoinneissa. Elokuva-ala tulisikin sosialisoida ja kunnallistaa, jotta kaupalliset pyyteet eivät hallitsisi elokuvatuotantoa ja -levitystä ja jotta kontrolli olisi tehokkaampaa. (Ib., s. 55—56, 94, 107, 110).[5] Kinoreformistina etiikka ja estetiikka astuvat Langella yhtä jalkaa. Kysymys elokuvan moraalisesta sisällöstä on yhteydessä taiteellisuuden määrittämiseen, ja johtopäätös elokuvan (epä)taiteellisuudesta vie sensuurivaatimukseen. Langen puritanismi väistyi myöhemmin, mutta se oli silti aikanaan vakavasti otettu ilmiö.

Osoituksena professori Langen kyvyttömyydestä todella ymmärtää elokuvaa välineenä on hänen näyttelijäpainotteisuutensa. Elokuva on hänen mielestään vain originaalitaideteoksen reproduktio. Alkuperäinen teos on kameran eteen sijoitettu näyttelijäntyö. Filmillä tosin se tulee teknisistä puutteista johtuen lähemmäksi teknisesti uusinnettua pantomiimia kuin draamaa. (Ib., s. 338). Langelle elokuvalla ei siis ole omaa ilmaisujärjestelmäänsä, se ei ole itsenäinen ja omaperäinen media vaan näyttelijätyön mekaanista toistoa.

Kinoreformistinen liike oli ääri-ilmiö, jonka pääasialliset tavoitteet olivat moraaliset ja kansalliset, mutta taustalla oli myös käsitys elokuvasta (epä)taiteena ja mediana. Konrad Lange oli liikkeen viimeisiä tukipilareita (— vai oliko hän sittenkään viimeinen?).

Vaikka historiallisten analogioiden vetäminen on arveluttavaa, se houkuttelee. Nimittäin kinoreformistien moralismi tuo väistämättä mieleen tämän päivän videokeskustelun äärimmäiset muodot. Onko 1980-luvulla menossa vastaavanlainen viivytystaistelu videoita vastaan kuin 10- ja 20-luvulla elokuvaa vastaan?

Sosiologisen elokuvatutkimuksen klassikko

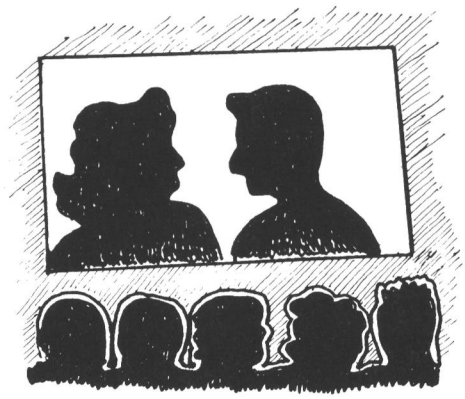
1910-luvun elokuvatutkimuksessa poikkeuksellinen teos on **Emilie Altenlohin** *Zur Soziologie des Kino* (1914). Kun ajalle tyypillisiä olivat enemmän tai vähemmän spekulatiiviset elokuvan 'olemuksen' hahmotusyritykset, niin Altenlohin teos lienee ensimmäinen sosiologinen, menetelmältään osaksi empiirinen tutkimus elokuvasta. Altenloh tutki Saksassa esitettyjä elokuvia jaotellen ne eri tyyppeihin. Hän laski, paljonko eri maista on tuotu minkäkin lajisia elokuvia, mitkä ovat eri tuotantofirmojen markkinaosuudet, ja analysoi lajityyppejä sisällöllisesti. Elokuvissakäynteihin Altenloh pääsi käsiksi kyselykaavakkeen avulla ja tekee johtopäätöksiä ikäryhmien, sukupuolten, ammattiryhmien, yhteiskuntakerrostumien jne. asenteista ja tottumuksista elokuvaan nähden. Tutkimusasetelma on eksaktiudessaan erilainen, varsinkin verrattuna esteettiseen 'olemuksen etsintään'.

Empiirisen tutkimuksen pohjaksi Altenloh kuitenkin eksplikoi joitain teoreettis-esteettisiä yleistyksiä. Hän jakaa elokuvat teoksiin, jotka esittävät toimintaa kinematografisin tavoittein (fiktio), ja luonnonkuviin maisemista, tapahtumista, teollisuudesta (dokumentti). Määrällisesti edellisiä esitetään selvästi enemmän. Altenloh pohtii, pystyykö elokuva saavuttamaan ilman puhetta taiteellisia kvaliteetteja. Esiintyjien ''liikekieli'' voi olla hänen mielestään varsinkin emootioiden välittämisessä tehokas. Altenloh oivaltaa kuitenkin jotain myös itse kuvan ilmaisumahdollisuuksista: maalaukselliset maisemat ja liike voivat tuottaa puhtaan kuvallisen yhteisvaikutuksen. Juuri tähän on elokuvataiteilijoiden koulutuksessa kiinnitettävä huomiota. (Ks. Altenloh 1914, s. 23, 26—30). Elokuvailmaisu on Altenlohille siis lähinnä ''liikekieltä'', mutta oireellisesti hän jo korostaa kuvan merkitystä.

Sosiologina Altenloh näkee elokuvan yhteiskunnallisena ilmiönä ja määrittää sitä massaviihteenä:

> *Auch heute sind die Unterhaltungen Massenbelustigungen: aber die einzelnen Teilnehmer sind sich ihrer Ganzheit nach fremd, und nur mit einem äussersten Zipfel ihres Wesens kleben sie aneinander und suchen etwas Gemeinsames. (--) Da sind Theater und Kunsthallen, da sind Konzert- und Caféhäuser, da sind Klubs und Lesehallen, da ist endlich der Kino, diese modernste Massenunterhaltung.*
> (Altenloh 1914, s. 97).

Massaviihde kokoaa toisilleen vieraat ihmiset hetkeksi yhteen. Yritys löytää jotain yhdistävää on kuitenkin epätoivoinen ja ratkaisu vain tilapäinen. Viihteen muodot ovat syntyneet modernin yhteiskunnan vieraantumisilmiön lieventämiseksi. Elokuva on uusin massoille tarjoiltu laji. — Altenloh oli ensimmäisten joukossa analysoimassa elokuvan yhteiskunnallisia funktioita.



Itävaltalainen elokuvadramaturgia

Itävaltalaisen Victor Pordesin kirja *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie* ilmestyi vuonna 1919. Pordes keskittyy kirjassaan lähinnä dramaturgiaan ja ohjaukseen. Kuitenkin hän aloittaa elokuvan olemuksen hahmottamisella. Elokuvan "sielu" on liike — sekä teknisesti että dramaturgisesti. Projisoitu kuva itse ei ole muuta kuin liikettä, ja tällöin välttämättä myös sisällön olemus on liike. Se merkitsee, että sisällöllisesti keskeisiä ovat toimivat persoonat. Taiteellinen elokuva on siis väistämättä dramaattinen. 'Elokuvadraama' tarjoaa silminnähtävää toimintaa ja esittää toimivia ihmisiä. Erona teatteriin on, että näyttämöllä vaikuttavat elävät, puhuvat ihmiset, kun taas elokuva on mykkää ja perustuu kuvaan. Suuri, projisoitu filmikuva kylläkin esittää katsojalle eleet ja ilmeet paljon havainnollisemmin kuin teatteri ja tuo miimiset detaljit katsojaa lähemmäs kuin teatteri. (Pordes 1919, s. 338). Tyypilliseen tapaan Pordes rajoittaa aiheen käsittelyn fiktioelokuvaan. Havaittuaan liikkeen elokuvan tekniseksi perustekijäksi hän johtaa sen myös draamalliseksi ytimeksi, jolloin ihanteeksi tulee toimintaelokuva.

Elokuvan sisäisestä arkkitehtuurista Pordesilla on vankkumaton käsitys. Rakenteen täytyy pysytellä klassisessa viisiosaisessa jaksotuksessa (expositio, toiminnan kehittely, peripetia, kriisi, loppu). Se on elokuvassa välttämättömämpää kuin teatterissa. Jokaisen momentin on oltava osa toimintaketjua. Vain siten taataan jännitteen kasvaminen ja toiminnan muodostuminen orgaaniseksi kokonaisuudeksi. "Vain välttämätön on traagista", kirjoittaa Pordes. (Ib., s. 55, 57). Ohjeet pätevät epäilemättä yhä perinteisen toimintaelokuvan kaavaksi. Näkyväksi tulee Pordesin taipumus luiskahtaa elokuvan olemuksen määrittämisestä normatiivisten mallien luomiseen, mikä kylläkään ei ole hänen yksilöllinen ominaisuutensa vaan yleinen piirre elokuvateorian alkuvaiheessa.

Pordesin mukaan elokuvan mykkyys aiheuttaa sen, että henkilökuvissa joudutaan pitäytymään enemmän ulkoiseen. Elokuva ei pääse samaan syvällisyyteen kuin teatteri, jossa sana on apuna. Elokuvan henkilöiden täytyy julkituoda luonteensa ulkoisilla keinoilla, kuten vaatetuksella, asennoilla, mimiikalla ja ilmeillä. (Ib., s. 9—20). Pordes hyväksyy Lukácsin teesin mykkäelokuvasta pinnan taiteena. Hän tulee lähelle fysionomiateoriaa käsitellessään mykkäelokuvan näyttelijäilmaisua.

Elokuvan vastaanottotapahtumasta Pordes tekee merkittävän havainnon. Hän korostaa katsojan alitajuista aktiivisuutta: "Hän (katsoja) punoo tunteensa kohtauksiin ja konflikteihin mukaan, lainaa niille sanansa, hän luo tiedostamatta olevansa koko toiminnassa mukana" (Ib., s. 21). Katsoja ikään kuin omassa tajunnassaan tuottaa puheen valkokankaan mykkänä virtaaville tapahtumille, hän on aktiivinen tietämättään.[6] Pordesin idea on sukua **Hugo Münsterbergin** hahmopsykologiselle teorialle, jonka mukaan elokuva on vain pysähtyneiden valokuvien toisiaan seuraava vuo, katsojan tajunta silloittaa yksittäiset kuvat, ja itse asiassa koko elokuvan vaikutus perustuu katsojan alitajunnan aktiivisuuteen (ks. Münsterberg 1970, s. 24—25). Yhteys on tosin hiuksenohut, sillä Pordesilla kysymys on vain yksittäisestä huomiosta eikä kokonaisesta psykologisesta teoriasta kuten Münsterbergillä.

Vaikka Pordes onkin elokuvan dramaturgisia sääntöjä muodostaessaan kiinni klassisessa kaavassa, hän oivaltaa, että mykkäelokuvassa mimiikan, eleiden, liikkeiden ja vartalon "kieli" tuo peliin mukaan jotakin aivan uutta. Tämä ikivanha ja rikas, nyt uudellen löydetty kieli puhuttelee kaikkia erotuksetta. Baabelin kirous ei koske tätä ilmaisutapaa, joka on ymmärrettävissä kansallisuuksista huolimatta. Se muodostaa "ainoan todella kaikkien ymmärrettävissä olevan kielen". (Pordes 1919, s. 21—22). Pordes esittää yhtenä ensimmäisistä elokuvaesteetikoista vertauksen elokuvasta kielenä, kylläkin vielä varsin kapea-alaisesti. Hänellä ajatus kytkeytyy ennen kaikkea mykkäelokuvan näyttelijäilmaisuun. **Möller-Nass** (1986, s. 18—19) onkin todennut, että saksalaisessa mykkäelokuvateoriassa 'elokuvan kieli' on näkyvän todellisuuden kieltä; teoria ei ole lingvistisesti orientoitunut. Tämä sopii niin Pordesin kuin myös muiden esille tuleviin kieli-metaforiin.

Elokuvadraaman tehtävä on Pordesin mukaan tuottaa taiteellinen täyttymys kaipuulle oppia tuntemaan todellisuuden koko rikkaus heijastamalla elämän demoniaa, tragiikkaa ja mieltä sekä aiheuttamalla sitä kautta sielulle eettinen, terveellinen järkytys. Vertailu muihin taidelajeihin on mitäänsanomatonta. (Ib., s. 32—33). Sepitteellisellä elokuvalla on siis mimeettinen ja eettisesti kohottava tehtävä — aristotelisen käsityksen mukaisesti. Kinoreformistit eivät uskoneet 'kinodraaman' olevan sovelias mihinkään tällaiseen; Pordesin vakaumus on toinen. Tosin Pordeskaan ei pääse — luottamuksestaan huolimatta — kovin pitkälle itse välineen tuntemuksessa. Sillä vaikka Pordes pitää vertailua muihin taiteisiin turhana, hän ei onnistu jättämään draamateoriaa.

Pordesin kirja on jäänyt huomiotta erilaisissa elokuvateorian historioissa. Kuitenkin siinä on idullaan joitakin mykkäelokuvateorian kannalta keskeisiä ideoita. Sen vaikutus varsinkin Balázsin teokseen *Der sichtbare Mensch* (1924) on ilmiselvä.

Ohjaajan opaskirja

Vähän tunnettu henkilö elokuvateorian historiassa on myös tanskalainen Urban Gad, joka on ehkä kuuluisampi elokuvaohjaajana, eritoten **Asta Nielsenin** uran alkuunsaattajana.[7] Gadin kirja *Filmen. Dens Midler og Maal*, 1919 (saks. Der Film — seine Mittelseine Ziele, 1921) on kirjoitettu selkeästi tekijän/ohjaajan perspektiivistä.[8] Gad käy läpi koko elokuvan tuotantoprosessin alkaen käsikirjoituksesta, välineistä, lavastuksesta ja näyttelijöistä päätyen kuvaukseen ja elokuvan vastaanottoon. Hän ei myöskään unohda elokuvan taloudellista määräytyneisyyttä, eikä sosiaalista merkitystä. **Hellerin** (1985, s. 171) mukaan teos on kokonais-

Asta Nielsen ja Urban Gad

valtaisuudessaan varhaisen elokuvan tärkein käsikirja. Mutta poiketen useimmista myöhemmistä teoreetikko-ohjaajista Gadin näkökulma on varsin käytännöllinen.

Gadin mukaan elokuvan pääominaisuuksia ovat mykkyys, värien puuttuminen ja valokuvauksellinen toisto. Näitä taiteellisia rajoituksia on usein käytetty hyökkäyksenä elokuvaa vastaan. Gadin mielestä elokuvan taiteellisen arvon asettaminen kyseenalaiseksi tästä lähtökohdasta on yhtä mieletöntä kuin olisi kieltää hiilipiirrokselta sen taiteellinen arvo siksi, ettei se ole värillinen. Oman tekniikan rajoitusten ylittäminen ei ole minkään taiteen velvollisuus; ''aihetta pitää käsitellä niin, ettei mykkyys ole puute vaan ennemminkin väline'' tunnelman luomiseen. (Gad 1921, s. 11—12). Gad esittää teesin, josta tulee sittemmin 'kypsän' mykkäelokuvateorian ja -estetiikan pääargumentteja (Balázsilla, venäläisillä formalisteilla, Arnheimilla). Mykkäelokuvan olemus on sen 'puutteissa', jotka tulee kohottaa taiteellisen työn välineiksi.

Elokuvan ilmaisukeinoista Gad pohdiskelee mm. lähikuvan ominaisuuksia ja käyttöä. Mikäli halutaan korostaa jotakin yksittäistä otosta, esimerkiksi painottaa kahden ihmisen välistä dramaattista hetkeä, käytetään lähikuvaa, vaikkapa kasvoista, kädenliikkeestä tms. (Ib., s. 127). Gad lienee ollut ensimmäisten joukossa tuomassa sanoiksi tätä lähikuvakoodia. Elokuvahistoriassa se on ollut ehkä kumoamattomimpia sääntöjä (ja kuitenkin on kysymys vain sopimuksesta).

Näyttelijäntyöstä elokuvassa Gad kirjoittaa pitkään. Mykkyyden vuoksi erityisen tärkeää elokuvassa on oikeiden tyyppien valinta.[9] Esiintyjien ulkoinen olemus on tärkeä valintakriteeri. Sen sijaan virheellinen oletus on, että elokuva tarvitsisi suuria eleitä ja ilmeitä. Gad varoittaa: teatterinäyttelijän on opittava liikkeen hallinta tullessaan elokuvaan, jossa riittää pelkkä sormen koukistus, päänheilautus tai jopa vain määrätty katse. Esimerkiksi ilmeiden, jotka liittyvät mykkään dialogiin, tulee olla varsin pieniä, lähes huomaamattomia. (Ib., s. 133, 149—150, 158). Tällaista tekstiä kirjoittaa elokuvaohjaaja Gad, joka vuorovaikutuksessa Asta Nielsenin kanssa vei elokuvanäyttelemistä monia askelia eteenpäin. **Toeplitzin** mukaan juuri Nielsen ymmärsi elokuvan tarvitsevan pidättyvämpää näyttelemistyyliä kuin teatteri. Nielsenillä oli kyky ilmaista koko tunneskaala pienellä yksityiskohdalla — kädenliikkeellä tai huulten yhteenpuristamisella. Säästäväisyys liikkeissä ja myös mimiikassa johtivat teatraalisuuden kumoutumiseen, yksinkertaisuuteen ja uskottavuuteen. (Toeplitz 1975, s. 73). Gadin ja Nielsenin praktisessa elokuvatyössään tekemä havainto näyttelijätyön erilaisuudesta teatterissa ja kameran edessä oli pohjana Gadin kirjan ohjeistolle. Näyttelijät, jotka menestyivät rampin takana, eivät välttämättä olleetkaan vakuuttavia kameran objektiivin suuntautuessa heihin. Elokuva välineenä vaati erilaista näyttelijäilmaisua. Kun vertailukohdaksi otetaan Langen idea 'originaalitaideteoksesta' (=näyttelijäntyö), niin nähdään, että Gad ymmärsi jo hyvin pitkälle elokuvan suvereniteetin.

Gad pohtii, mihin perustuu elokuvan suuri vetovoima ja suosio kansan keskuudessa.

> *Mitä sitten yleisö etsii elokuvista? Lievitystä tyydyttämättömälle kaipuulle, jota elämä ei ole täyttänyt, mutta joka elokuvan varjomaailman kautta pitää hetken ajan yllä elämää illuusioissa.*
> (Ib., s. 274).

Elokuvan varjomaailma on illuusioiden hetkellistä lepatusta. Mutta ei ainoastaan sitä. Yleisö ei tahdo nähdä enää kuninkaita haarniskoissa ja trikoissa kuten teatterissa vaan ''modernin ihmisen''. ''Kansa tahtoo nähdä itsensä ja elämänsä näyteltynä (abgespielt)'' (Ib., s. 276). Elokuva on siis illuusioiden valtakunta. Mutta se tarjoaa myös mahdollisuuden modernin ihmisen peilaamiseen. Tässä on salaisuus elokuvan massasuosioon. Gad oivaltaa elokuvan kaksiulotteisuuden unelmien ja kuvitelmien toteutumana ja toisaalta realistisena oman ajan peilaamisena.

Gad näkee elokuvalla kuitenkin vielä suuremman tehtävän: koota hajotettu ihmiskunta jälleen. Elokuva voi olla ''yhdistävä voima'', joka osoittaa sokean vihan toisistaan vieroittamille kansoille, että myös ''tuollapuolen rajojen elää ihmisiä, jotka kärsivät ja rakastavat''; elokuvan naiivit toiminnat herättävät ymmärtämystä yleistä ihmisyyttä kohtaan ja osoittavat erot kansojen välillä vähäisiksi (Ib., s. 283). Gadin teos on kirjoitettu heti ensimmäisen maailmansodan jälkeen ja sitä kyllästävät suuren kaaoksen synnyttämät toiveet. Hänelle elokuva on kansainvälisen ystävyyden ja yhteistyön lähettiläs. Mykkäelokuva 'puhuu' kansainvälistä kieltä, mikä jo sinänsä on omiaan liittämään yhteen juoksuhautojen uurtamaa maailmaa. Elokuvaan uutena mediana kohdistettiin siis hyvin laajoja utooppisia odotuksia.

Urban Gadin teos on detaljeihin menevä ohjekirja, mutta muassa on kuitenkin teoreettisia yleistyksiä elokuvasta, sen ilmaisukeinoista, sen suhteesta muihin taiteisiin ja elokuvan 'tehtävästä'.

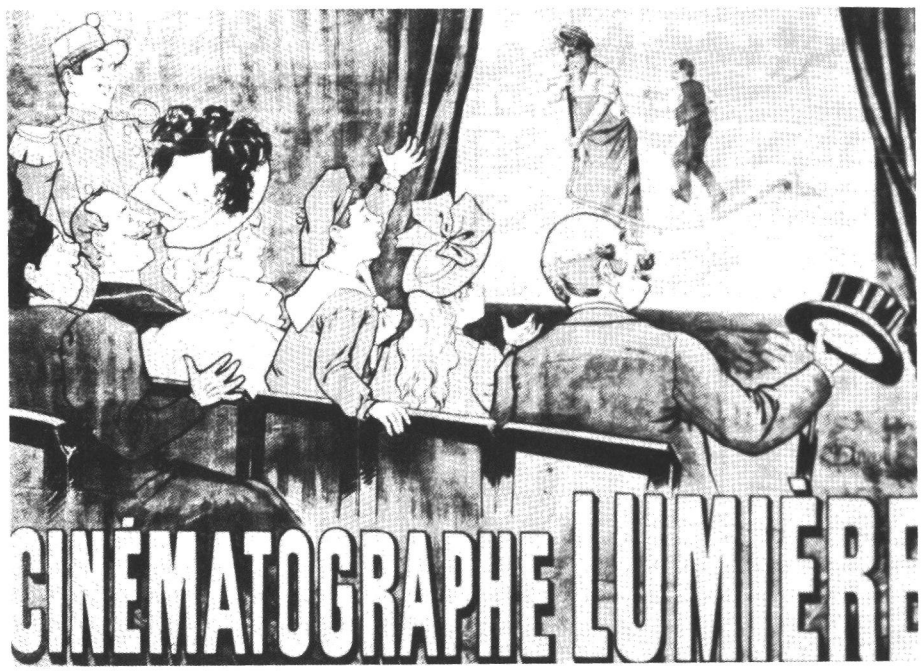
Elokuvan sielu

Walter Bloem nojaa kirjassaan *Seele des Lichtspiels* (1922) Pordesin ja Gadin kehitelmiin mutta ennen kaikkea Langeen.[10] Bloemin pääteesi on, että elokuva on tunnetaidetta, joka esittää ''Gefühl durch Geste'' eli tunteita eleiden kautta. Elokuva mykkänä ilmaisumuotona on ennen kaikkea aistimellista taidetta; mimiikka herättää eloon alkuihmisten kielen. Elokuvan menestys onkin selitettävissä ihmisessä asuvista alkuvaistoista. Elokuva on ''maataidetta'' (Erdkunst) ja ei pysty koskaan — kuten ei musiikkikaan — auttamaan eettisten tai ihmishengen ongelmien ratkaisemisessa. Elokuvan henkistäminen on turhaa työtä. Elokuva on konkreettista ja maanläheistä: se kytkee ihmisen vahvemmin kuin mikään taide ympäristöön. Siksi luonnolla on erityisasema — sen tulee ''näytellä mukana'', maisemalla on jopa kasvot. (Ks. Bloem 1922 passim.). Voitaisiin todeta, että Bloem näkee elokuvalla eri

funktion kuin esimerkiksi kirjallisuudella. Elokuva on alkukantaisempaa ja ei pysty operoimaan 'korkeammalla' tasolla kuten eettisten ongelmien parissa. Bloem ottaa tietoisesti välimatkaa Pordesiin, joka antaa elokuvalle tehtäväksi eettisen järkytyksen tuottamisen. Bloemille elokuva on epäintellektuaalista, emotionaalisesti vaikuttavaa taidetta. Miljöön erikoisaseman tässä ''maataiteessa'' hän kiteyttää terävästi (Balázs kirjoittaa myöhemmin, että luonnolla ja esineillä elokuvassa on fysionomia).

Elokuvan ilmaisullisista puutteista Bloemilla on kirkas käsitys. Stereoskooppisen, ulotteisen kuvan kehittäminen on myönteinen asia, samoin kuin värillisyyden mahdollinen tulo, mutta mykkyys on elokuvan taiteellisuuden ehdoton edellytys. Bloem kirjoittaa yksiselitteisesti: ''Elokuva ei pysty toistamaan ääntä ja sanaa: jos se tahtoo pysyä taiteena, täytyy sen tietoisesti ja vapaaehtoisesti torjua molemmat.'' (Ib., s. 30). Mykkäelokuvan teoreetikot todistelivat, että mykkyydestään huolimatta elokuva on taidetta ja että juuri sen takia se onkin taidetta. Tämä elokuvan ominaisuus, joka ensin vaikutti puutteelta, korotettiin välttämättömäksi ehdoksi ja samalla suljettiin ovi median mahdolliselta muuttumiselta. 1910- ja 20-luvun elokuvateoria oli tietoisesti *mykkäelokuvan* teoriaa.

Bloem erottaa toisistaan 'kulttuurin' ja 'sivilisaation'. Kansalla kokonaisuudessaan ei ole Bloemin mukaan kulttuuria, vain parhaimmat ja jaloimmat yksilöt kykenevät tuottamaan kulttuurisia arvoja. Vain ''oikeinkäytettynä'' ja ''oikeiden ihmisten'' käsissä elokuva pystyy tällaiseen suoritukseen. Mutta varmaa on: ''elokuva on erottamattomassa yhteydessään tekniikkaan jälleen kerran askel pois kulttuurista, askel kohti sivilisaatiota'' (Bloem 1922, s. 184). Kuitenkin tätä virtaa vasten uiminen olisi typerää. Seuraavien vuosisatojen tehtävä on kulttuurin ja sivilisaation sovittaminen. Elokuva parhaimmillaan on ''mahtava merkki siitä, että tämä sovittaminen tulee onnistumaan'' (Ib., s. 185). Vastakkain ovat 'henki' (kulttuuri) ja tekniikka (sivilisaatio). Asetelma muistuttaa vahvasti vuosisadan alun konservatiivisia historiakäsityksiä (Spengler). Bloem lopulta kuitenkin pakottautuu hyväksymään teknisen elokuvan (vastaavalla tavalla kuin toinen kulttuuripessimisti **Egon Friedell** vuonna 1912 (ks. Friedell 1978)) epäilyistään huolimatta. Kun Gad näkee elokuvan kansojen välisenä yhteenliittäjänä, niin Bloemkin terästää katsettaan ja näkee kaukana tulevaisuudessa kulttuurin ja sivilisaation sovittamisen mahdollisuuden. — Varhaiseen mykkäelokuvateoriaan kuuluivat tämänkaltaiset laajat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset visiot



(joista ehkä huikein avautui sittemmin Balázsin kynän kautta).

Miimisiä opetuksia

Systemaattinen opas- ja harjoituskirja mykkäelokuvan näyttelijöille on **Oskar Diehlin** *Mimik im Film* (1922). Aiheena teoksessa ovat mimiikka ja gestiikka, mutta niiden perustana on kuitenkin joitakin elokuvateoreettisiksi luonnehdittavia käsityksiä, jotka liittyvät näyttelijäilmaisuun elokuvassa.

Koska mykkäelokuvassa näyttelijällä on käytössään vain puhtaan visuaaliset keinot, hänen ilmaisuvälineensä ovat fysionomia ja liike. Kasvoillaan jokaisella ihmisellä on määrätty kokonaisilme, joka on yhteydessä ihmisluonteeseen. Tämä ilme on stabiili ja se on enemmän tai vähemmän selkeä, mutta voi olla myös ristiriitainen. Sielullinen tuntemus saattaa muuttaa tätä ilmettä joksikin toiseksi, kunnes lopulta fysionominen perusilme palautuu kasvoille.

> *Alles seelische Erleben, alle Empfindungen, die über uns kommen, sind mehr oder minder stark von physiognomischen Ausdrücken begleitet. Die Ausdrucksfähigkeit auf die höchste Höhe zu bringen, also mit dem Gesichte sprechen zu können ist Sache des Filmschauspielunterrichts.*
> (Diehl 1922, s. 10)

Diehlin teos on käytännöllinen, mutta näyttelijälle suunnattujen ohjeiden taustalla on fysionomiateoria kuten monella muullakin mykkäelokuvasta kirjoittaneella. Fysionomiateorialla on hyvin pitkä historia juuri länsimaisessa aatehistoriassa ulottuen aina Aristoteleeseen asti.[11] 1700-luvulla kiinnostuksen Euroopassa herätti **Lavater** fysionomisilla tutkimuksillaan. Tämän vuosisadan alussa taas ilmestyi lukuisia aihetta käsitteleviä teoksia (kirjoittajina esim. **Ludwig Klages, Hugo Krukenberg**), jotka innoittivat elokuvateoreetikkoja.

Mykkäelokuvan tutkijat pitivät elokuvaa korostetusti fyysisenä pinnan taiteena, jossa näyttelijän oli saatava sisäiset emootiot ja ajatukset näkyviksi mimiikan ja gestiikan avulla. Näin se vaikutti suoranaiselta fysionomiateorian sovellutukselta. Perusajatuksena tässä teoriassa on, että ihmisen sisäisen ja ulkoisen välillä on tietty yhteys: sisäinen heijastuu tai kuvautuu ulkoiseen olemukseen. Ihmisellä on kiinteä fyysinen rakenteensa ja sen lisäksi muuttuva ilme ja liikehdintä. Edellinen on stabiili, jälkimmäisen vaihdellessa. Fysionomistien mielestä molemmat niistä kuvastavat ihmisen luonnetta ja persoonallisuutta ilmeilyn riippuessa enemmän hetkellisestä mielialasta. Neuvostoliittolainen **Michail Jampolski** (1986) on mielenkiintoisesti nostanut fysionomiateorian uudelleen esiin elokuvasemantiikan yhteydessä. Hän tulkitsee kasvoja elokuvassa "teksteinä". Kasvot ovat kuin palimpsesti, joilla sekoittuvat sekä sisäiset tuntemukset että reagoinnit ulkoiseen. Kasvoilla näkyvä ei siis ole vain sisältä ulkoiseen kulkevaa vaan myös vastausta ulkoiseen ärsykkeeseen. Diehl lienee vaikuttanut Balázsiin, joka on tunnetuin fysionomiateorian esittäjä.

Teoreettisessa katsannossa ei Diehlin teoksessa ole juuri muuta kiinnostavaa kuin fysionomiateorian soveltaminen. Hän ei pohdi näyttelijäilmaisun ohella muita elokuvan erityispiirteitä.[12]

Stindt ja elävät kuvat

Georg Otto Stindtin *Das Lichtspiel als Kunstform* ilmestyi vuonna 1924. Kirjan alaotsikkona on lupaavasti *Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik*, mutta mikään perusteellinen esitys se ei silti ole.

Stindt on vakuuttunut siitä, että elokuva on uusi taide, mutta hän varoittaa nostamasta elokuvaa "ylitaiteeksi", joka ei enää olisi verrattavissa mihinkään muuhun taiteeseen:

> *Tosiasiassa pitää elokuvataiteella olla muotolakinsa, kuten jokaisella toisella taidemuodolla ennen sitä, ja kaikki yritykset nostaa se ylitaiteeksi, lakien pilkkaajaksi, ovat mielettömiä ja päämäärättömiä.*
> (Stindt 1924, s. 5).

Stindt löytää tuollaisen spesifin muotolain elokuvalle: "toiminta (pantomiimi + rytmi) = vaikutuskokonaisuus" (Ib., s. 25). Näyttelijäntyön ja visuaalisen rytmin luoma toiminnallinen kokonaisuus on se, mikä vaikuttaa katsojaan. Maksiimia voi pitää nerokkaana tai tylsänä — kiinnostavinta tässä kuitenkin on, että ylipäänsä yritettiin tiivistää sanoiksi moinen laki. Se oli tyypillistä mykkäelokuvan teorialle ja estetiikalle.

Stindtille elokuva on sekä kansainvälinen että kansallinen ilmiö. Kansainvälinen se on, koska se perustuu "maailmankieleen" eli eleiden ja liikkeiden viestintään, jota ymmärretään niin Lontoossa, Valparaisossa kuin Kalkutassakin. Kansallisena kauppatavarana se muuttuu myös kansainväliseksi kuten kaikki muutkin tavarat. (Ib., s. 31—32, 36). Hellerin mukaan Stindtin syvällisyys on ymmärryksessä, etteivät taide ja markkinat ole vastakohtia elokuvan suhteen: elokuva on sekä taidetta että tavara. Itse asiassa hänen kirjansa tavoitteena on kuitenkin saksalaisen kansallisen elokuvan vahvistaminen ja kohottaminen. (Heller 1985, s. 212).

Elokuva ja musiikki rytmisinä ilmiöinä ovat maailmankansalaisia; ne yhdessä muodostavat maailmankielen, joka "on silloittanut ihmiskunnan henkisten saarekkeiden välisen kuilun" (Ib., s. 52). Stindt kuten monet muutkin mykkäelokuvan teoreetikot uskoo elokuvan kansoja yhdistävään voimaan. Nimenomaan uuden välineen elävöittämä ja uudelleen käyttöönottama liikekieli herättää optimismin. Niinpä Stindtkin suhtautuu kielteisesti mahdolliseen äänielokuvaan, joka on "pohjimmiltaan taka-askel", koska se merkitsee luopumista kansainvälisyydestä. Värielokuva ja kolmiulotteisuus eivät ole hänelle ongelmia. (Ks. ib., s. 112—114).

Kirjoittaessaan mimiikasta, joka valkokankaalla pääsee voimakkaammin esiin kuin teatterissa, Stindt tulee lähikuvan käsitteeseen, mutta jättää

kehittelyn kesken (ks. ib., s. 98—99). Yhdessä asiassa Stindt näyttää olevan aikaansa edellä. Hän nimittäin tutkii elokuvan rytmin kehitystä laskemalla otoksien määrää ja pituuksia kohtauksessa. Hän päätyy tulokseen, että trendinä elokuvakerronnassa on selvästi otoksien määrän kasvu ja pituuksien lyhentyminen. (Ks. ib., s. 86—87). Vastaavantyyppistä kvantitatiivista metodia käyttää usein nykysaksalainen elokuva-analyysi.

Stindt on pohjimmiltaan vanhan, idealistisen estetiikan kannalla, vaikka ymmärtääkin jo jotain elokuvan tuomasta kumouksesta. (Heller 1985, s. 213).

Mykkäelokuvan teoria ja estetiikka?

Olen poiminut tähän joitakin mielestäni keskeisiä asioita kohteena olleesta keskieurooppalaisesta elokuvakirjallisuudesta vuosilta 1913—24. Kaiken kattava analyysi ei ole ollut tarkoituksena. Käsitellyt teokset ovat elokuvahistoriassa jääneet esimerkiksi Balázsin ja Arnheimin julkaisujen varjoon. Mitään epäoikeudenmukaista syrjäyttämistä ei ole kuitenkaan tapahtunut. Nämä teokset loivat kasvualustaa myöhemmälle kirjoittelulle, jossa epäilemättä taidokkaammin ja syvällisemmin haltuunotettiin elokuvaa. Perehtyminen ylläolevaan kirjallisuuteen tekee kuitenkin selväksi, etteivät Balázsin ja Arnheimin klassikon aseman saavuttaneet tutkielmat suinkaan olleet vailla edeltäjiä ja pohjustusta.

Lopuksi voidaankin kysyä, onko mahdollista edellisen perusteella hahmottaa *varhaista* mykkäelokuvan teoriaa ja estetiikkaa? Minkälaisia yhdistäviä tekijöitä aineistosta on löydettävissä? Olen erottavinani ainakin puolenkymmentä yhdistävää elementtiä ja näkökohtaa.

(1) Essentialismi. Uskottiin, että elokuvalla uutena välineenä ja taiteena on 'olemus' tai spesifi ydin ('henki' tai 'sielu'), joka on abstrahoitavissa esiin ja ilmaistavissa muutamin sanoin. Tuloksena oli lauseita kuten "elokuva on liikettä", "mykkyys on elokuvan taiteellisuuden perusehto". Taustalla oli saksalaisen idealistisen filosofian olemuksen kategoria, joskaan sitä ei filosofisesti perusteltu näissä teoksissa. Olemuksen määrittäminen pyrki samantien muuttumaan normatiiviseksi ohjeistoksi siitä, millainen elokuvan pitäisi olla. Elokuvan teoria ja normatiivinen estetiikka liukuivat päällekkäin eivätkä olleet erotettavissa toisistaan.

(2) Mykkyys elokuvan taiteellisuuden ehtona. Se mitä elokuvan vastustajat pitivät puutteena ja rajoituksena, nostettiin taidelajin omaperäisyyden perustaksi. 'Puute' nähtiinkin primaarina ilmaisukeinona. Jo varhaiset mykkäelokuvateoreetikot ottivat kantaa myös ääneen, jonka tiedettiin olevan tulossa. Suhtautuminen oli torjuvaa.

(3) Näyttelijäkeskeisyys. Muista taiteista vaikein rajanaapuri oli teatteri. Pyrittiin erottumaan siitä ja osoittamaan elokuvan itsenäisyys. Eräänlaiseksi ydinkäsitteeksi muodostui pantomiimi, jonka avulla yritettiin kuvata eroa elokuvanäyttelemisen ja puhenäyttämöllä esiintymisen välillä. Niinpä useimmissa tässä analysoiduista teoksista pysähdyttiin eräänlaiseen näyttelijäteoriaan. Muun elokuvailmaisun käsittely jäi lähes olemattomaksi, mutta mimiikan korostamisen kautta lähestyttiin jo esimerkiksi käsitettä 'lähikuva' (erityisesti Urban Gad).

(4) Fysionomiateoria. Käsitettiin, että elokuva on ennen kaikkea näkyvää pinnan taidetta, jossa näyttelijäntyöllä oli mykkyydestä johtuen aivan erikoinen luonne. Näyttelijöiden typologia, ilmeily ja eleet saivat suuren painoarvon. Fysionomiateoriaa sovellettiin elokuvaan varsin yleisesti mutta ei kovin perustellusti.

(5) Näkyvän todellisuuden kieli. Esitettiin metafora elokuvasta kielenä. Sillä viitattiin näyttelijän eleisiin ja ilmeisiin sekä jossakin tapauksessa myös esineiden ja miljöön 'kieleen' ("luonnolla on kasvot"). Kysymys ei ollut lingvistisestä teoriasta.

(6) Elokuva maailman yhdistäjänä. Monet esillä olleet varhaisen mykkäelokuvan tulkit näkivät elokuvalla 'tehtävän'. Eleitä, ilmeitä ja liikkeitä hyödyntävää mykkäelokuvaa pidettiin kansainvälisenä kielenä, joka loisi siltoja kansakuntien välille ja yhdistäisi rikkonaista maailmaa. Vahva optimismi ja luottamus mediaan syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkeisissä tunnelmissa.

Huomautukset:

1. Aate- ja oppihistoriallisesta näkökulmasta lisää ks. Manninen (1988).

2. Keskeisiä tutkimuksia aiheesta ovat Koebner (1977), Heller (1985) ja Diederichs (1986) sekä Kaesin (Hrsg., 1978) erinomainen kirjoituskokoelma esipuheineen.

3. Tosin eräässä toisessa kohden Häfker (1913, s. 45) suosittaa elokuvantekijöille "zunächst an Stoffe zu denken, deren Wirkung auf dem Ineinanderflechten von Wirklichkeit und Unwirklichkeit besteht. Vor allem also Märchen und Zauberpossen!"

4. Mielenkiintoista on, että Münsterberg (1970) jo vuonna 1916 osoitti liikkeen elokuvassa (liikkumattomat kuvat peräkkäin kankaalla) perustuvan katsojan tajunnan aktiivisuuteen.

5. Lange (1920, s. 93) kirjoittaa: "Ainoa mihin voidaan pyrkiä, on, että kehitetään niitä vähäisiä taiteellisia mahdollisuuksia joita siinä (elokuvassa) on ja että viihde-elokuvalle annetaan sisältö, joka ei vaikuta suoranaisesti demoralisoivasti tai makuaturmeltavasti." Lange on huolissaan mm. siitä, että elokuvasalit pimennetään totaalisesti, jolloin yleisö saattaa villiintyä sopimattomuuksiin. Seksielokuvat ovat omiaan suorastaan toimimaan prostituution esikouluna — taiteen ja bordellin välille on voitava vetää raja, hän huudahtaa. (Ib., s. 24—25). Professoriparalla riitti huolenaiheita. Kontrolli

oli ulotettava kaikkialle, myös vastaanottotapahtumaan.

6. Tätä ajatusta on esitellyt *Lähikuvassa* Sihvonen (1987, s. 115—116).

7. Peter Urban Gad (1877—1947) oli alunperin ammatiltaan journalisti ja dramaturgi. Elokuvaan hän tuli skenaristiksi, ohjaajana hän aloitti vuonna 1910. Useimmat elokuvansa hän teki Asta Nielsenin kanssa, joka oli hänen vaimonsa. Gad työskenteli sekä Tanskassa että Saksassa. Kokemuksiensa perusteella hän kirjoitti kirjan, joka julkaistiin ensin tanskaksi ja pian myös saksaksi.

8. Gad on ensimmäisiä ohjaajateoreetikkoja, ellei peräti ensimmäinen komeasta nimistöstä (esim. Pudovkin, Eisenstein, Godard, Pasolini, Tarkovski). Taiteilijan luoma taideteoria ja julkilausuttu estetiikka muodostaa tavallaan erityiskategoriansa teorian ja estetiikan sisällä.

9. Gad antaa huvittavan yksityiskohtaisia ohjeita mm. siitä millaiset elokuvasankarin kasvot tulee olla: "Lujaluonteiset, melkoisen leveät kasvot säännöllisine piirteineen ja lujarakenteinen pää, jonka muotoja ei näe vaan aavistaa, ovat soveliaimmat." (Gad 1921, s. 136). Korostaessaan tyyppien valinnan tärkeyttä Gad on lähellä fysionomiateoriaa, jota myöhemmin Oskar Diehl kehitteli, ja jonka Balázs esitti varteenotettavimmalla tavalla.

10. Walter Bloem d.J. teki ensimmäisen taidetieteellisen väitöskirjan elokuvasta Saksassa (*Das Lichtspiel als Gegestand der ästhetischen Kritik*, Tübingen 1921), tohtoroituminen tapahtui Konrad Langen ohjauksessa (Heller 1985, s. 218).

11. Fysionomiateoriasta katso lisää Evans (1969).

12. Kuin ohimennen Diehl (1922, s. 72—73) esittää ajatuksen katseesta. Elokuvan vastaanotossa on vain yksi silmän sijaintipaikka toisin kuin teatterissa, jossa kukin katsoja on eri asemassa näyttämöön. Elokuvassa kameran okulaarin asema ja katsojan katse ovat yksi ja sama.

Lähteet:

Altenloh, Emile: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Jena 1914.

Beilenhoff, Wolfgang (Hrsg.): *Poetik des Films.* München 1972.

Bloem, Walter d.J.: *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film.* Leipzig, Zürich 1922.

Diederichs, Helmut H: *Anfänge Deutscher Filmkritik.* Stuttgart 1986.

Diehl, Oskar: *Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst.* München 1922.

Evans, Elizabeth C.: *Physiognomics in the Ancient World. Transactions of the American Philosophical Society.* New Series-Vol. 59, part 5. Philadelphia 1969.

Friedell, Egon: "Prolog vor dem Film" (1912). Teoksessa: Kaes (Hrsg. 1978), s. 42—47. Suomeksi: *Filmihullu* 8/1987.

Gad, Urban: *Der Film. Seine Mittel — seine Ziele.* Berlin 1921 (1919).

Heller, Heinz B.: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910—1930 in Deutschland.* Tübingen 1985.

Häfker, Hermann: *Kino und Kunst.* M. Gladbach 1913.

Jampolski, Michail: "Die Geburt einer Filmtheorie aus dem Geist der Physiognomik". *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 27. Jg., 2/1986, s. 79—98.

Kaes, Anton (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909—1929.* München/Tübingen 1978.

Kazanskij, B.: "Die Natur des Films" (1927). Teoksessa: Beilenhoff (Hrsg. 1972), s. 64—96.

Koebner, Thomas: "Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911—24)". Teoksessa: Kreuzer (Hrsg. 1977) s. 1—31.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit.* Frankfurt am Main 1985 (1960).

Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Literaturwissenschaft — Medienwissenschaft.* Heidelberg 1977.

Lange, Konrad: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft.* Stuttgart 1920.

Lukács, Georg: "Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos" (1913). Teoksessa: Kaes (Hrsg. 1978), s. 112—118.

Manninen Juha, Markku Envall & Seppo Knuuttila: *Maailmankuva kulttuurin kokonaisuudessa. Aate- ja oppihistorian, kirjallisuustieteen ja kulttuuriantropologian näkökulmia.* Oulu 1988.

Manninen, Juha: "Tiede, maailmankuva, kulttuuri". Teoksessa: Manninen, Envall & Knuuttila (1988), s. 1—120.

Münsterberg, Hugo: *The Film. A Psychological Study.* New York 1970 (1916).

Möller-Nass, Karl-Dietmar: *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte.* Münster 1986.

Pordes, Victor: *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie.* Wien 1919.

Sihvonen, Jukka: "Ääniä hiljaisuuden keskeltä — Katsaus mykkäelokuvan äänimaailmaan". *Lähikuva* 3/1987, s. 114—118.

Stindt, Georg Otto: *Das Lichtspiel als Kunstform. Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik.* Bremerhaven 1924.

Toeplitz, Jerzy: *Geschichte de Films. Band I. 1895—1928.* Berlin 1975.

Tynjanov, Jurij: "Über die Grundlagen des Films" (1927). Teoksessa: Beilenhoff (Hrsg. 1974), s. 40—63.

Roy Hobbs pyyhki ikkunaa käsillään ennen kuin keksi sytyttää tulitikun peukalonkynnellään ja pitää sitä kämmentensä suojassa alimmaista ikkunaruutua vasten, mutta siinä vaiheessa hän jo tajusi, että he olivat menossa tunnelin läpi eikä häntä enää hämmästyttänyt tuo kirkas näky hänestä itsestään pitämässä keltaista valoa päänsä yläpuolella, tuijottamassa takaisin sisään. Kun juna nykäisi pyrstönsä ulos kumisevasta tunnelista, polvistunut peilikuva katosi, ja hän tunsi suurta helpottuneisuutta nähdessään kuun hopeoimat läntiset kukkulat...

Bernard Malamud: The Natural