

mon puolestaan modernismin kritiikkiin.

1700-luvun valistuksesta lähtien kuva oli vain läpi-kuultava ikkuna todellisuuteen, suorakaiteen rajaama kalvo, jonka kautta todellisuus välittyi sellaisena kuin se on (näinhän valokuva käsitetään monesti vieläkin). Modernismin varhaisvaiheessa 1900-luvun alussa kalvo maalattiin umpeen, mutta tämä ei merkinnytkään tietämisen ja näkemisen vastakohtaisuuden romuttumista, pikemminkin päinvastoin. Nyt kuvan ei pitänyt esittää luonnon objekteja, vaan sen itsensä piti olla luontoa. Luonnontieteen newtonilainen objektivismi oli modernismin voimakkaana esikuvana. Kuvataide perustui eiosopimuksenvaraisille puhtailla muodoille ja strukturaalisille arvoille, joiden havaitsemista intressit ja konventionaalinen kulttuurinen eivät olleet saastuttaneet. Semiotiikka on Kuusamon (s. 47) mukaan ilman muuta modernismin kritiikkiä, sillä semiotikalle "puhtaasti strukturaaliset arvot" ovat jo heti kättelyssä merkityksellisiä "liattuja" ja ladattuja.



Kuusamo puolustaa siis monissa esseissä kantaa, että yksittäisen kuvan lähtökohtana ei ole sen paremmin yksittäinen tekijä kuin esitetyksi tuleva luontokaan. Kuvankin "alkuperä" on tiettyssä konkreettisen ihmisen ja luonnon väliin tulevassa "kolmannessa maailmassa", kulttuurissa. Kulttuuri on ylyksilöllinen, yhteiskunnallinen systeeminen kokonaisuus, jonka kautta asiat merkityksellistään.

"Semioottinen merkkikäsitelmä lähtee siitä, että kuvalla, ei-esittävälläkin, on jokin suhde kuvan ulkopuoliseen merkkitodellisuuteen. Kuva ei ole autonominen ja riippumaton vaan mutkikkaan kulttuurisen siteistön jäsen. Emme ole kuvan edessä 'yksin ilman valmiita malleja ja ennakkoratkaisuja', vaan katsomme kuvaa tietyn ennakko-odotuksin ja valmiina määrittelemään se jonkin uuden mallin mukaan" (s. 118).

Esimerkiksi valokuvan aihe ei ole tekijän keksintöä, vaan aihe on kiinteä osa ylyksilöllistä kuvajatkumoa. Kuvaajan kuvamuistin mallit, esikuvat, määräävät sitä mistä on mielekästä ottaa kuva tai sitä mikä tuntuu hyvältä kovalta. Vastaava esikuva löytyy myös modernististen ei-esittävien kuvien taustalta: taideteokset tulevat ymmärretyiksi (vasta) suhteessa tiettyihin perinteessä tunnettuihin muotokonstruktioihin ja palvottuihin merkkiteoksiin, jotka siis ovat töiden referenssinä.

Näin sekä esittävä kuva että ei-esittävä kuva ovat paremminkin kommentteja kuvien senhetkiseen kulttuuriin nähden kuin "todellisuuden" kuvausta tai tekijän itseriittoisen luovuuden tulosta.

Kuusamo korostaa esseissään katsojan panosta, mutta katsojassakin vaikuttavat ylyksilölliset odotusten ho-

risontit. "Katsojan odotusten horisontti on vähintään yhtä suuri merkitystä suuntaava 'ulottuvuus' kuin kuvassa itsessään olevat 'tosiasiat'" (s. 144). Eräs tuollainen odotusten horisontti on lajityyppi (genre). Katsojalla kulttuurin jäsenenä on kokemusta siitä miten jossakin genressä asiat yleensä ja säännönmukaisesti ovat, hänellä on tiettyyn tekstityyppiin liittyen sarja odotuksia, joita hän soveltaa yksittäisten teosten luennassa. Näin kukin laji luetuttaa lukijaansa tietyllä tavalla, määrää hänen katsoja-asemansa tietyksi.



Kuusamon esseekokoelma sisältää runsaasti konkreettisia kuva-analyseja sekä teoreettisten artikkelien esimerkkiaineistona että itsellisinä tutkimuksina. Jälkimmäisistä mainittakoon alun perin Tiedotustutkimuksessa (4/1985) ilmestynyt tutkielma kahvimaainoksesta, tutkielma olutmaainoksesta öljyvärimaalauksen tradition jatkajana, tutkielma kuvan ja sanan yhteisvaikutuksesta sekä tutkielmat päivälehtisarjakuvan ja erään liikemerkkin semiotiikasta.

Kuusamon vuosina 1984-89 kirjoitetut esseet ovat ilmestyneet enimmäkseen Synteesissä ja Taide-lehdessä. Niiden valinta, ryhmittely ja tiettyyn järjestykseen asettaminen yhden kirjan kansien sisään tuottaa uuden merkityksellisen kokonaisuuden – kokonaisuuden joka on varsin hyödyllinen viestintätieteilijöille.

Erkki Karvonen

Eepos elokuvateoriasta

KINISJÄRVI, Raimo & LUKKARILA, Matti & MALMBERG Tarmo (toim). Elokuvateorian historia. Helsinki, Like, 1989. 302 s.

Raimo Kinisjärven, Matti Lukkarilan sekä Tarmo Malmbergin toimittamaa suomalaista elokuvateorian kokoomateosta ei ole nimetty vaatimattomasti. "Elokuvateorian historia" kalskahtaa kirjana ensyklopediselta. Tiettyyn rajaan asti otsikko pitää kutinsa. Teos sisältää lähes jokaisen suomalaisen varteenotettavan kriitikon tai elokuvateorian tulkijan tekstejä.

Kirjaa on syytä pitääkin lähinnä suomalaisena voi-

mannäytteenä, sillä syvällisempi perehtyminen eri elokuvateorioihin edellyttää turvautumista ulkomaisiin lähteisiin. Analyttisempia yleisesittelyjä löytyy esimerkiksi englanniksi, kuten Dudley Andrew'n teokset *Major Film Theories* sekä uudempi *Concepts in Film Theory*. Kohtalaisen kuvan elokuvatuotkimuksesta saa myös lukemalla Bill Nicholisin *Movies and Methods* -antologian molemmat osat, joissa on mm. Christian Metz'n sekä Laura Mulvey'n tekstejä. Puhumattakaan vähemmän populaareista ranskalaisista teoksista.

Elokuvateorian historia -kirjan heikkoutena voidaan pitää sitä, että kirjoittajia on neljätoista. Kirjo ulottuu oppineista ja analyttisistä esseistä kevyisiin esittelyihin. Velipekka Makkosen haaveilema kirja neuvostoelokuvasta on puristunut kohtuulliseksi esseeksi tekijäteoreetikoista eli Kulešovista, Pudovkinista ja Vertovista. Veijo Hietala kirjoittaa selkeästi ja kiinnostavasti lacanilaisen psykoanalyysin ja elokuvateorian yhteyksistä. Erkki Huhtamon sinänsä hyvää esettä italialaisesta elokuvatuotkimuksesta vaivaa sen laajuus: leikkaus ulottuu koko vuosisadan läpi. Tarmo Malmbergin perusteellinen kirjoitus Edgar Morinista jatkaa hänen omaa fenomenologista kulttuuriprojektiaan, vaikkakin raskaslukuisena.

Antti Alanen on kirjoittanut tiiviin esseen Kracauerin realismista, esitellen erityisesti teosta *Theory of Film*. Hyvä esitys loppuu kuitenkin hiukan kesken, varsinkin kun elokuvan realismi olisi aiheena oman esseensä ar-

voinen. Tuike Alitalon esittely naiselokuvasta poikkeaa lähestymistavaltaan muiden teoreettisista kirjoituksista. Kirjaan olisi kaivannut uudempiakin suuntauksia, kuten esimerkiksi esittelyä Gilles Deleuzen mielenkiintoisesta "hyppäyksestä" elokuvateoriaan, joka tuotti kaksi teosta 1980-luvulla. Uudempi saksalainen elokuvateoreetisointi esiintyy lähinnä vain Erkki Astalan elokuväsosiologiassa esseessä, vaikka esimerkiksi Werner Faulstichia on käännetty suomeksikin. Uusi teoria olisi antanut vertailukohtaa vanhalle, huolimatta siitä, että kyseessä on toimittajien mukaan nimenomaan historiateos. Nyt uusi teoria jää puolinaisten viittausten varaan.

Kirjan seuraamista vaikeuttaa tietty linjattomuus, koska osa kirjoittajista on valinnut lähtökohdaksi tietyn maan teoreetikot, osa teoreettisen suuntauksen ja osa yhden teoreetikon tuotannon. Ehkä suomalaisen elokuvateorian eteenpäinmenoa auttaisi enemmän teoreetikojen omien tekstien suomentaminen. Tähän vaadittaisiin uskalias kustantaja. Tällaisenaankin Elokuvateorian historia onnistuu bibliografioineen herättämään kiinnostuksen omaehtoiseen jatko-opiskeluun, mikä lienee tekijöidenkin tarkoitus. Tarmo Malmbergin tiedotusopin laitoksen julkaisusarjassa ilmestynyt *Elokuvan kulttuurihistorian pääpiirteet* tarjoaa suomen kielellä tästä teoksesta puuttuvan kokonaisnäemyksen elokuvan kehityksestä.

Sami Noponen