

Peilin kautta: Brittiläinen kinosemiotiikka ja joukkoviestinnän tutkimus

Johdanto

Tavallinen kieli on ihmeteltävä viestinnän väline. Sillä voidaan esittää elegantisti ja täsmällisesti Aristoteleen määritelmät ja Wittgensteinin pelkistävä logiikka. Mutta yhtä lailla sillä on merkitystä muodostavaa voimaa Lenny Brucen rivouksissa ja Monty Pythonin ja Marx-veljesten haistatteleavassa huumorissa, joihin kaikkiin kuuluu etäännyminen kielen ja maailman välisen yksinkertaisen vastaavuuden ajatuksista.

Jokapäiväisissä semioottisissa ilmiöissä on niissäkin samaa joustavuutta. Lontoossa on parhaillaan käynnissä hyväntekeväisyyskampanja, ja kampanjassa käytetään julistetta, jossa näkyy nuori kurjasti pukeutunut tyttö. Tyttö istuu patjalla paljaslattiaisessa huoneessa. Valokuva sinänsä ei ole merkittävää, vaan sen alla oleva teksti, joka sanoo, että /tämä valokuva ei ole näytelty/. Tällöin tietenkin oletetaan semioottisesti kohtalaisen kouliintunut yleisö, joka voisi suhtautua varauksin valokuvan sisältämään informaatioon köyhyydestä.

Mutta vaikka valokuva voisi aivan hyvin olla aito (siinä mielessä, että kuvaaja olisi voinut yksinkertaisesti mennä taloon ja tavata sieltä tytön), on selvää, että tiettyjä tekniikoita käytettiin muuntaamaan kuva köyhyyttä koskevaksi väittämäksi. Esimerkiksi: valokuva on rakeinen suurennos mustavalkoisesta polaroidista eikä kiiltävä täysvärikuva. Värin niukkuutta ja kuvalaadun puutteita on käytetty merkitsemään elämäntavan köyhyyttä. Mutta markkinointitoimisto oletti, että suuri yleisö suurin piirtein tietää, mitä heillä on mielessään, eikä voinut siksi luottaa valokuvan itsensä ilmaisuvoimaan. Valokuvan voimaa ilmaisuvälineenä heikennettiin käyttämällä sitä selittäviä sanoja; mutta sanat olivat välttämättömiä vakuuttamaan yleisö kuvan aitoudesta.

Semioottinen taidokkuus ei ole yksinkertaisesti television tuotaman, nykyaikaisten tiedotusvälineiden kyllästämän yleisön funktio, ei myöskään köyhyyden tapaisten poliittisesti ja moraalisesti kiistanalaisten kysymysten funktio. Eräs äskettäin televisiosta katsomani

varhainen Frank Sinatra -elokuva alkoi laululla "Miksi pitää olla aloituslaulu?". Laulun sanat totesivat, että laulajat olivat tympeytyneet aloituslauluja laulaviin amatsoniblondeihin; tietenkin laulajat olivat itse amatsoniblondeja. Ja kun höristin korviani saadakseni selvää laulun lopuista sanoista, kuulin säkeet siitä, miten tympeää onkaan höristää korviaan kuullakseen aloituslaulujen sanat.

Niinpä on selvää, että monet sen arkipäivän semioottisen ympäristön piirteet, jossa elämme, edellyttävät meiltä korkea-asteista tulkinnallista hienostusta. Ja se merkitsee, että tuon ympäristön teoreettisen tarkastelun tulee olla vastauksessaan yhtä joustava kuin ympäristö itsessään on. Sen on otettava huomioon merkkien pragmaattinen vastaanotto siinä kuin merkkien koodaaminen; siinä on oltava tilaa niin väärinymmärtämiselle kuin selvälle käsittämisellekin; sen on eriteltävä, mitä ihmiset tekevät merkeillä samoin kuin mitä merkit tekevät ihmisille; ihmiset eivät toisin sanoen yksinkertaisesti vain puhu lauseita tai käytä yhtä asiaa osoittakseen toista, he käyttävät merkkejä väittääkseen, käskeäkseen, kysyäkseen, suostutellakseen jne. Merkeillä ylimalkaan on retorinen funktio. On otettava varteen myös, että merkit ja symbolit viittaavat sekä tiedottomaan että yhteiskunnallisiin ja poliittisiin rakenteisiin, luovat, jäytävät ja heijastavat niitä. Ne ovat usein tekemisissä ääritilanteiden (kuoleman, tuhon tms.) kanssa, ja siksi niiden erittelyn näkökulmana on oltava, miten edistämme itsemme ja olemassaolomme ymmärtämistä.

Tämä tarkoittaa, että merkkien erittelyn oppialojen - olipa kyse psykoanalyysistä tai sisällön eritte-

lystä - on käytettävä hyväkseen muiden oppialojen oivalluksia ja tuloksia. Valitettavasti vain merkistä on tullut pikemmin teoreettisen politiikan taistelutanner kuin oppialojen yhteensovittumisen lähde. Tämä pitää erityisesti paikkansa brittiläisestä tilanteesta, jossa on kaksi viestimien erittelyn päävirtausta: yksi on joukkoviestinnän tutkimuksen traditio, toista voitaisiin kutsua laveasti siksi kinosemiologiaksi, joka sai alkunsa 70-luvun alkupuolella ja keskittyi **Screen**-lehteen.

Vaikka kumpikin tarkastelutapa askarteli samojen ydinongelmien kimpussa - nimittäin: tekijän asema tekstien tuotannossa ja tulkinnassa, mediatekstien konstituution luonne ja yleisön/lukijan rooli tulkintaprosessissa - ei teoreettisten positioiden välillä ollut eikä ole juurikaan vuorovaikutusta. Kinosemiologit ajattelivat, että mikä hyvänsä yritys tuottaa kovaa analyttistä tietoa sisältölohkoista kaventaa merkintäprosessin moniarvoista ja mutkikasta todellisuutta ja niin muodoin supistaa vuoropuhelun liikkuvien kuvatekstien kanssa pelkäksi tekniseksi menetelmäksi. Ja vaikka joukkotiedotuksen tutkijat nyökyttelivät sosiolingvistiikalle ja semiologialle, monien epäluuloja herätti aluksi semiologian ja marxismin välinen yhteys samoin kuin strukturalistisen projektin näennäisesti ja radikaalisti antiempiirinen luonne, ja nyt heillä on epäilyksiä siitä tulkinnallisesta kurimuksista, johon Derrida ja poststrukturalistit ovat semiologian syösseet, samoin kuin siitä subjektin psykoanalyttisestä teoriasta, joka on perustana suurelle osalle kinosemiologien työtä.

Kumpikin suuntauksista näkee toisensa vääristävän peilin kautta, ja valitettavasti tämä merkitsee,

että suuntaukset yhä uudestaan keksivät kiertoliikkeen toistensa ohi, so. semiotikka 'löytää' todelliset yleisöt ja tekstien vastaanoton ja tulkinnan psykologiset ja sosiologiset todellisuudet, ja joukkoviestinnän tutkimus 'löytää' sisällön erittelyyn kohdistuvan kiinnostuksensa kautta merkin teorioita. Kumpikin perinne on tietenkin omissa teoreettisissa rajoissaan edennyt varsin hienostuneisiin erittelyihin siitä, mitä ne pitävät 'omana' kohdeaineistonaan, ja sen vuoksi kilpailevan suuntauksen primitiivisiä yrityksiä käsitellä samoja kysymyksiä usein halveksutaan ja pidetään todisteena sen kehittymättömyydestä.

Tarkastelutavat eroavat ratkaisevasti siinä, minkä laajuisia kysymyksiä ne koettavat selvittää. Joukkoviestinnän tutkimus pyrkii yleensä selvittämään sellaisia olennaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä kuin television väkivalta tai tv-uutisten tasapuolisuus, mutta se ei tavoittelekaan sellaisia eksistentiaalisia kysymyksenasetteluja, jotka ovat tyypillisiä semiologian ja hermeneutiikan eri suuntauksissa. Niinpä edelliset ajattelevat jälkimmäisten ylittävän mahdollisuutensa, ja jälkimmäiset pitävät edellisiä yksinkertaisen karkeina empiristeinä. Vastakohtaisuus, niin tuttu tieteen historiasta, on voitettava, jos 'oppisuunnat' mielivät löytää yhteisen perustan. Kaikkeen siihen, mitä tehdään tiedotusvälineiden tutkimuksen alueella, kuuluu tulkinta, ja juuri siksi tarvitsemme yhteisen ja käytännössä hyväksyttävissä olevan joukon tulkintastrategioita, jotka perustuvat joukkoviestinnän välineiden erittelyyn semiottisina ilmiöinä.

On siis ilmeistä, että kumpikin tutkijaryhmä kiertelee varovaisesti sekä tiedotusvälineitä ilmiöinä

että toisiaan etsiessään strategioita ymmärtää, tulkita ja lopulta selittää niitä tapoja, joilla mediatekstit ovat rakentuneet ja niitä ymmärretään. Siksi on olennaista, että oppisuuntien välille löydetään yhteinen pohja, niin että kokonaisprojektilla (vastakohtana teoreettisesti spesifeille projekteille) olisi onnistumisen mahdollisuus. Toisaalta on yhtä tärkeää, ettemme korvaa tarkastelutapojen välistä nykyistä etäisyyttä pehmeilevällä synteessillä: se tekisi yhtä lailla tyhjäksi yhteensovittamisen tehtävän. Tarvitsemme välineiden tutkimuksen paradigman, josta voidaan kehittää kokonaisstrategia, mutta jossa samalla tunnustetaan niiden erilaisen tutkimustekniikoiden erityisluonne, joita tarvitsemme saavuttaaksemme päämäärän eli tekijä/teksti/yleisö -kolminaisuuden ymmärtämisen. Meillä ei ole enää varaa kohdella Paul Lazarsfeldia ja Roland Barthesia vastustajiemme peilimaailman Hulluina Hatuntekijöinä; jokaisessa kunnollisessa mediateoriassa täytyy löytyä tilaa kummallekin.

Vaikka peiliaffekti on ollut suuren luokan ongelma Britanniassa, vain harvat tutkijat ovat oivalta neet, miten tärkeää olisi löytää yhteinen pohja. Tämä voidaan nähdä selvästi siitä, miten tekijöitä, yleisöjä ja tekstejä koskevat teoreettiset tarkastelut kehittyivät 1970-luvulla.

Tekijä/yleisö/teksti

Niin kuin sen toisen, kuuluisamman kolminaisuuden (Groucho, Harpo ja Chico) kohdalla on tässäkin ilmeistä, että kaikki kovan luokan teoreettiset arviot kunkin jäsenen omista rooleista edellyttävät arviota kahdesta muusta. Jos päätetään, että teksti on koneen kaltainen,

jonka merkityksen tuottaa sisäinen rakennemekanismi, niin ei yleisö ole muuta kuin sanomien passiivinen dekodaaaja, ja tekijä on vain nimi kirjan kannessa, varmastikin vailla etuoikeuksia tekstin tulkinnassa. Samoin jos näemme tekstin lukijan ja kielen väliseksi soljuvaksi vuorovaikutukseksi, niin että lukeminen on itse asiassa uudelleenkirjoittamista, kasvaa yleisön merkitys huomattavasti, siitä tulee kanssatekijä merkityksen muodostuksen prosessissa. Ja jos hyväksymme, että teksti on tekijän lihaksitullut maailmankuva (jumalaisesta innoituksesta syntynyt), on teksti vain väline, jonka kanssa työskentelemme ymmärtääksemme tekijää. Ymmärtääksemme siis brittiläistä maisemaa on tärkeää osoittaa, miten joka kerran, kun tutkijaryhmä asetti etusijalle tekijän, yleisön tai tekstin, sen täytyi aina palata kahteen muuhun elementtiin ja etsiä teoriaa, joka sovittaisi kokonaisuuteen elementit, jotka palasivat kuin Banquon aave ryhmää ahdistamaan.

1960-luvun lopulle elokuvatutkimuksia hallitsivat ne humanistiset tekijäkeskeiset tarkastelutavat, joita edustivat Cahiers du Cinema Ranskassa ja Cahiers-position amerikkalainen kansanomaistaja, Andrew Sarris (tästä ks. Caughie 1981). Positiolle oli tyypillistä etsiä todellisia elokuva-auteur'eja, joiden tekninen omaperäisyys ja moraalinen ja luova näkemys erotti heidät niistä, joiden lahjakkuus riitti vain tarinan sujuvaan toteuttamiseen valkokankaalla (metteurs en scene). Cahiers-suuntauksen tulkinnalliseen tasoon kuului, että etsittiin Welle-sin tapaisten ohjaajien elokuvien johtoihteita; aiheet identifioituun kritiikki saattoi sitten muodostaa käsityksen siitä elokuvallisesta universumista, jonka ohjaajat kon-

struoivat. Tietenkin riippumatta tarkastelutavan ilmeisestä amoraalisuudesta oli kriitikon tekijän aiheita koskeva hyväksyntä tai torjunta ensisijainen peruste kyseisen elokuvamaailman kriittiselle arvioinnille.

Cahiers-tarkastelutapaa ja kaikkia muita tulkinnan humanistisia muotoja vastaan alettiin hyökätä yhä useammin 60-luvun kuluessa. Perusteena oli niiden tulkinnallinen subjektivismi ja se, että aiheiden etsintä elokuvajoukon yli jätti huomiotta sen, että elokuvatekstien sisäisillä rakenteilla oli oma erityinen toimintatapansa, seikka jota yhä voimakkaammin painottivat ne löyhästi ryhmittyneet teoreetikot, jotka opittiin tuntemaan strukturalisteina (nyt on selvää, että Barthesilla, Levi-Straussilla, Foucaultilla ja Lacanilla oli hyvin monia filosofisia ja metodologisia eroja, jotka jäivät huomiotta termissä strukturalisti, josta useimmat sillä tarkoitettut muutoinkin kieltäytyivät, ks. Sturrock 1975). Kinosemiootikkojen keskeinen ongelma muodostui siis vastauksena auteur-teoriaan, mutta alun perin se koetti yhdistää strukturalismin ja auteur-tarkastelun (Nowell-Smith 1967 ja Wollen 1969). Suuntaukseen liittyvän keskeisen ongelmakohdan identifioi itse asiassa sitä ensimmäisenä hyödyntänyt teksti. Nowell-Smith osoitti kirjassaan *Visconti*, ettei Viscontin työlle löytynyt yhtenäistä rakenteellista perustusta; päinvastoin Viscontin työ oli kehittyvää, mikä merkitsi, että tutkijan oli pureuduttava erikseen kunkin elokuvan rakenteisiin.

Paljon vaikuttaneessa kirjassaan *Signs and meanings in cinema* Peter Wollen halusi, että tekijän ihmisyksilöön identifioimisen asemesta auteur-strukturalismi tutkisi, miten eri koodien vuorovaikutus elokuvatekstin sisällä konstruoi

sellaiset rakenteet kuin 'Welles' tai 'Hawkes'. Kriitikon tehtävänä oli toisin sanoen tuottaa todisteita sellaisesta rakenteesta, joka on elokuvan perustuksena ja antaa sille tietyn hahmon (johdanto Wollenin kirjan vuoden 1972 painokseen), hahmon joka voidaan yhdistää tiettyyn ohjaajaan, vaikkei ohjaaja siitä olisikaan tietoinen. Kuuluista esimerkki viimeksi mainitusta mahdollisuudesta on Andre Bazinin haltioitunut ylistys sille tavalle, jolla William Wyler kuvasi erään kohtauksen elokuvassa *The little foxes*, mihin Wyler melko hämmentyneenä vastasi tunnustamalla kuvanneensa otoksen Bazinin ylistämällä erityisellä tavalla vain välttyäkseen näyttämästä, että Herbert Marshallilla on puujalka.

Tuli selvemmäksi ja selvemmäksi, että miten hedelmällisesti auteur-teoria sitten selvensikin ymmärrystämme ohjaajan funktiosta tai siitä tavasta, jolla ohjaajan tiedoton yhdisti joukon toisiaan leikkaavia elokuvakoodeja, auteur-strukturalismi ei ollut pätevä vastaus auteur-teorioiden ongelmiin. Se oli yhtäältä liian objektiivinen sikäli, että se jätti tyystin huomiotta ei pelkästään elokuvasympölien vaan ylimalkaan symbolien monimielisyyden, mutta toisaalta se vain naamioi sen tosion, että kriittisen prosessin keskiössä oli tulkitsija, joka kiinteystti rajoittavasti monimielisyyttä 'rakenteiksi'.

Auteur-strukturalismi jäi kaipaamaan tulkinnan teoriaa, mutta ne jotka tähän haasteeseen vastasivat, eivät ryhtyneet yleisön vastaanoton empiiriseen erittelyyn eivätkä kääntyneet sen tulkintojen perinteisen teorian puoleen, jonka uusia kehittäjiä olivat hermeneutikot Hans-Georg Gadamer (1975) ja Paul Ricoeur (1978). Muutamaa poikkeusta lukuun otta-

matta (erityisesti Paul Willemin oli poikkeus enemmistöstä, ks. Willemin 1978) he suuntautuivat sille kapealle Ranskassa kehittyneelle teoriapohjalle, joka yhdisti ideologiateorian (joka väitti, että subjekti on vain sellaisten ideologisten koneistojen ilmaus kuin kasvatus, perhe ja työ) siihen subjektiteoriaan, joka oli kehitelty Jaques Lacanin psykoanalyttisista teorioista. Heidän keskeinen Lacanilta tuomansa ajatus oli, että tiedotonta rakenteistaa ensi kädessä poissaolo. Yksinkertaisimmillaan tämä voidaan nähdä siinä yhteydessä, joka egon kehityksen peilivaiheella (niin kuin Lacan sitä kutsuu) on kielen funktioon. Pienessä lapsessa kehittyy käsitys ykseydestä ja kokonaisuudesta kuudesta kahdeksaentoista kuukauden iässä hänen katsoessaan itseään peilistä; tämä on ihanne-ego. Mutta yhtenäisyyttä uhkaa (ensi sijassa äidin, mutta myös muiden objektien) poissaolo ja ero (peniksen läsnäolon poissaolo). Symbolisen alue on se paikka, jossa yritetään sekä esittää että torjua tämä vajavuuden tunto (Lacan 1977). Tämän tarkastelutavan ja elokuvateorian yhteydet olivat hyvin mutkikkaat; niin kuin vielä näemme oli sillä vaikutuksia koko siihen ajatukseen, miten tekstejä luetaan, mutta se vaikutti myös ajatukseen siitä, miten elokuvatestit vaikuttavat yleisöihinsä.

Screen koetti selvittää auteur-teorioiden umpikujasta keskittymällä teksti- ja tuotantoprosesseihin. Esimerkiksi Stephen Heath väitti Lacanin ratkaisevan pulman paljastamalla tiedottoman leikin yli filmijoukon (Heath 1973 ja 1976). Buscombe (1981) tutki tuotantoprosessia keinona ratkaista vaikeudet ja väitti, että kun ohjaajalla on vähän tai ei ollenkaan taiteellisia muotoja, rahoitusrakenteita, teknisiä

mahdollisuuksia ja yhteiskunnan laajempia poliittisia ja ideologisia järjestelmiä koskevia valvontamahdollisuuksia, sotketaan ohjaajaan keskittymällä marakatti posetiivisoittajaan.

On kiintoisaa, että kaikki auteur-tarkastelujen muunnelmat ja psykoanalyttiset lähestymistavat näkivät itsensä sosiologian vastakohtaksi. Sarris väitti, että "auteur-kritiikki on reaktio sosiologista kritiikkiä vastaan, joka nosti valtaan kysymyksen 'mitä' kysymystä 'miten' vastaan" (lainaus Buscombelta 1981, 174), ja vaikka Bazin puhui itse asiassa elokuvakriitikoista, joita kiinnostivat vain elokuvan poliittiset arvot, hallitseva käsitys Screen-ryhmässä oli, että sosiologia ja joukkoviestinnän tutkimus hukkasivat elokuvan erittelylle kaikkein olennaisimman. Ja kuitenkin, aivan yllättäen, heidän joukossaan kehittyi tai tunnustettiin heidän oma ryhmänsä eräänlaisia joukkoviestinnän 'spesialisteja'. Esimerkiksi Buscomben ja Alvaradon kirja brittiläisestä televisiosarjasta Hazel (Alvarado & Buscombe 1978) olisi aivan hyvin voinut olla ja itse asiassa olikin vallan hyvä esimerkki sellaisesta tuotantoprosessista koskevasta erittelystä, jota tehtiin joukkoviestinnän tutkimuksen peinteessä, ja se ilmestyikin samoihin aikoihin kun Michael Tracey tuotti samantyyppisiä kirjoja television ajankohtaisohjelmien tuotannosta (Tracey 1978 ja 1983), samoin Peter Golding ja Phillip Elliot (1979) ja Phillip Schlessinger (1978). Mutta yleensä lainattiin Buscomben ja Alvaradon kirjaa ja Buscomben teoreettista perustelua tarkastelutavalleen, kun semioottisesti suuntautuneet halusivat kiinnittää huomiota tuotantoprosessiin.

Tälle on tietenkin hyviä syitä

sikäli, etteivät joukkoviestinnän tutkijat olleet tietoisia niistä vaikeuksista, joita liittyi operointiin 'auteur'in idealla - 'auteur'han tuntui ylimalkaan puuttuvan televisioista. (On kiintoisaa, ettei auteur-teoria syntynyt, ennen kuin teollinen tuotantojärjestelmä - eli Hollywood - oli luhistumisensa partaalla. Samoin jos televisioista tulee uusien tekniikoiden vaikutuksesta aikaisempaa paljon individualistisempi, auteur-ongelma voi hyvinkin ilmaantua televisiotutkimuksiin. Sen ilmestymisestä on itse asiassa jo merkkejä.) Lazarsfeldista juontuvassa perinteessä kouliintuneiden tutkijoiden rutinoitunut aineistonkäsittely tulkittiin semioottisesti suuntautuneiden piirissä väärin joko silkaksi ignoranssiksi tai sitten niin, että siinä sokeasti kieltäydyttiin tunnustamasta niitä vaikeuksia, joita jälkimmäiset olivat itse löytäneet ja tuoneet esille mediatekstien tuotannon erittelystä.

Vaikka auteur-idea oli 60-luvun lopun ja 70-luvun alun suuren luokan ongelma, sen syrjäytti vielä vaikeampi probleema, nimittäin kysymys lukijan tai yleisön roolista tulkintaprosessissa. Auteur'in kuolemasta syntyi lukija. Barthes'in S/Z:n (1974) jälkeen lukemisesta tuli avoin suhde teokseen, ei ollut enää strukturalismin suljettu, koodattu ja universaali teksti, vaan avoin suhde teoksen ja lukijan välillä. Tekstin mielihyvä oli eroottista etsimistä siinä mielessä, että se yhdistettiin tiedottoman siihen vaiheeseen, jossa yksilössä ensinnä herää tunto, että on muutakin kuin vain yksilö ja teksti (Barthes 1975). Kielestä tuli kätkeytyksen lähde, ja siksi tekstit houkuttelivat lukijaa tulkintatyöhön (merkityksen paljastamiseen). Tekstin merkityksen löytäminen ei ollut koskaan lopullista.

Kaksi käsitystä tekstistä johti kahteen subjektiteoriaan. Yhtäältä yleisön jäsen ajateltiin dekodaaajaksi, signaalien puhtaaksikirjoittajaksi. Vaihtoehtoinen tulkinta oli, että katsoja on keskustelukumppani, joka on niin kuin Cassetti sanoo "salavihkainen kanssarikollinen siihen, mitä on valkokankaalla" (Cassetti 1983). Ero on ratkaiseva. Dekoodausprosessin näkökulmasta katsoja on marginaalinen suhteessa merkitykseen tai tekstiin. Teksti on universaali, ja sen merkitykset ovat jo tekstin rakenteissa, ja siksi katsoja on parhaimmillaankin vain merkityksen saajan asemassa, pahimmillaan häneltä viedään kaikki subjektiivisuus. Vastakohtana on ajatus, että tulkitsija määrittelee tekstin merkityksen, eikä tekstillä ole mitään merkitystä itsessään ja itsestään käsin.

Tällöin tietysti luovuttiin joka suhteessa objektiivisesta metodista siinä mielessä kuin sisällön erittely oli tavoitteisiinsa pyrkinyt, ja ilmeisesti tästä johtui joukkoviestinnän tutkimuksen ja semiologian lopullinen välirikko Britanniassa. Kaikesta huolimatta on kuitenkin ollut tutkimusta, joka on yrittänyt kuroa jakaumaa umpeen. David Morleyn BBC:n ajankohtaisohjelmaa Nationwide koskeva työ (Morley 1979, ks. myös Brunson & Morley 1978) viritti yhdistävän jänteen, kun hän eritteli ohjelmia enkoodaus/dekoodausprosessina. Hän tutki toisin sanoen tuotantoprosessia, jonka tuloksena on merkitsijöiden ja mielen seuloutuminen ja jakautuminen, mutta hän käytti myös keskusteluryhmiä eritelläkseen, miten todelliset empiiriset yksilöt tulkitsivat (dekoodasivat) ohjelmia. Yhtäältä tämä oli epäämättömän kiintoisa yritys tuottaa sellaista semioottisen prosessin teoriaa, joka taipuisi empiiriseen

analyysiin. Mutta outoa tuossa lyhyessä kirjassa oli samalla, että siitä tuli Buscomben instituutiokeskeisen työn tavoin kohde monille kriittisille ajattelijoille, joita huolestutti syvästi se, että ohitettiin mitä yksilöt todella sanoivat ja tekivät, ja kiinnitettiin huomio niihin katkoksiin ja elliptisiin ilmauksiin, jotka monien kinosemiologien mielestä ovat selvempiä merkkejä tiedottomista merkityksenantoprosesseista.

Mutta tietenkin Morley tosiasiassa supisti ja oikaisi semiologian mutkikkuutta, mutta ei samalla tuottanut joukkoviestinnän tutkimuksen perinteen mukaista korkean tason surveytietoa ja pienryhmätutkimusta.

Vaikka olen antanut ymmärtää, että kinosemiotiikka uittaa joukkotiedotustutkimukseen ongelmia, joita se joko ei kunnolla ratkaise tai jos ratkaisee niin vain keksien uudestaan jo olemassaolevaa, on kuitenkin alue, jossa joukkoviestinnän teorialla on yllin kyllin opittavaa semiologialta. Tarkoitin sitä tapaa, jolla semiologia käsittelee tekstejä. Tyhimmilläänkin kinosemiotiikka on aina tuottanut jotakin kiintoisaa otosrakenteista tai henkilöiden asettumisista tilaan tai tiettyjen otosten retorisesta funktiosta, ja sitä ei sisällön erittely omalta pohjaltaan pysty parhaimmillaankaan tuottamaan. Kohdalaisen edistyneetkään väittelyt joukkoviestinnän tutkimuksen perinteessä harvoin käsittelevät tekstien luonnetta kiintoisasti tai informatiivisesti. Martin Harrison esimerkiksi valittaa äskettäisessä Glasgown mediaryhmän työtä käsittelevässä kriittisessä kirjassaan, ettei ryhmä heijasta tarkasti sitä poliittista todellisuutta, josta se keskustele (Harrison 1985). Glasgown mediaryhmän puolustus on, etteivät tie-

dotusvälineet heijasta tarkasti brittiläisten lakkojen lukumäärää ja luonetta. Kumpaakaan tarkastelutapaa ei erityisemmin huoleta sen todellisuuden ongelmallinen luonne, johon ne viittaavat. Tosin elokuvateoreettisesti suuntautuneiden kriitikkojen on helpompi käsitellä niitä vaikeuksia, joita liittyy tekstien viittauksiin 'todelliseen maailmaan', perustuuhan elokuva enimmäkseen fiktiivisiin kertomuksiin. Lakkojen lukumäärä ei suuria merkitse, jos erittelyn kohteena on vaikkapa Boulting-veljesten *The angry silence*, joka kertoi 1950-luvun lakonmurtajista, mutta se merkitsee paljonkin, kun arvioidaan tiedotusvälineiden kuvan oikeasuhtaisuutta.

Niinpä voimme sanoa, että vaikka kinosemiotiikalla on joukkoviestinnän tutkimukselle paljon sanottavaa audiovisuaalisten joukkotiedotusvälineiden tekstiluonteesta, ei elokuvan opetuksia voida yleistää televisioon. Televisiohan ei perustu yhdelle kerronnalliselle muodolle. Juuri yllä osoitettiin, että uutisilla on toisenlainen suhde 'todellisuuteen' kuin saippuaopperoilla. Mutta sen lisäksi on tarkasteltava luonto-ohjelmien, dokumenttien, draamasarjojen, faction-ohjelmien, ajankohdaisohjelmien ja sen sellaisten erilaista kerronnallisuutta ja retoriikkaa.

Joukkoviestinnän tutkimuksella on vielä pitkälti matkaa sen omaksumiseen, mitä tekstillä on opetettavana, ja vaikka kinosemiotiikasta saadaan kehityksen perusta, on selvää, että televisio on teollinen prosessi, jota risteää moninainen joukko koodeja (joita kukaan yksi henkilö ei koskaan artikuloi kokonaisuudeksi) sekä ohjelmatyyppien sisällä että niiden välisesti. Edelleen on selvää, että television vastaanotto yksilöiden kotona poik-

keaa huomattavasti elokuvien vastaanotosta teatterissa, ja sen vuoksi voidaan kinosemiotiikasta omaksumaa itse asiassa varsin vähän subjektiteoreettista ainesta. On kuitenkin sanottava, että sekin vähä on suuri edistys siinä melko kuivassa yksilökäsityksessä, joka hallitsee suurta osaa joukkoviestinnän tutkimusta; siinähan yksilöt ovat usein nahkaan käärittyä tilastoa.

Päätelmä

Mihin edetä? Tarkasteluni logiikka on, että tosiasiallisesti teemme jo sitä tutkimusta, josta on saatavissa suhteellisen yhtenäinen lähestymistapa joukkoviestinnän ilmiöiden tutkimukseen. Ongelmana on, että joukkoviestinnän tutkimus on yhä metodologiaa kaipaava joukko tekniikoita. Viime kädessä tarvitsemme metodin arkkitehtuurin, so. meidän on hyväksyttävä kaikkien metodien väliaikainen luonne, mutta hyväksyttävä myös, että on metodeja, jotka tuottavat raaka-aineistoa muille metodeille. Sisällön erittely esimerkiksi on käyttökelpoinen perusta tekstien alustavan rakenteen konstruoimiseksi. Alustavasta rakenteesta saadaan sitten pohja tekstin sisäisten monimielisyyksien ja murtumien tulkitsemiseksi. Nämä tulokset voidaan puolestaan syöttää takaisin niiden tapojen erittelyyn, joilla tekstit rakenteistetaan tuotantoprosesseissa ja vastaanotetaan kotona. Vain yhdistämällä ymmärrys, selittäminen ja tulkinta saadaan aikaan kohtuullisen johdonmukainen tapa tarkastella joukkotiedotusta merkityksiä tuottavana merkintäkäytäntönä.

Suomennos tekstistä Through the Looking Glass: Cine-Semiotics and Mass Communications in the U.K. Kauko Pietilän.

Kirjallisuus

ALVARADO, M. & BUSCOMBE, E. Hazel. London, BFI, 1978.
BARTHES, R. S/Z. London, Jonathan Cape, 1974.
BARTHES, R. The pleasure of the text. New York, Hill and Wang, 1975.
BRUNSDON, C. & MORLEY, D. Nationwide. London, BFI, 1978.
BUSCOMBE, E. The ideal of authorship. Cinema and semiotics Screen reader no 2. London, BFI Publications, 1981.
CASSETTI, F. Looking for the spectator. Iris, Winter 1983.
CAUGHIE, J. (ed.). Theories of authorship. R.K.P., 1981.
GADAMER, H.-G. Truth and method.

London, S.C.M., 1975.
GOLDING, P. & ELLIOT, P. Making the news. London, Longman, 1979.
HARRISON, M. T.V. news, whose bias? London, 1985.
HEATH, S. Film/cinetext/text. Screen, 14 (1-2), 1973.
HEATH, S. Narrative space. Screen, 17 (3), 1976.
LACAN, J. Ecrits, a selection. London, Tavistock, 1977.
MORLEY, D. The audience for Nationwide. London, BFI, 1979.
NOWELL-SMITH, G. Visconti. Secker and Warburg, 1967.
RICOEUR, P. The philosophy of Paul Ricoeur. (Ed. by STUART, D. & REAGAN, C.) Beacon Press, 1978.
STURROCK, J. (ed.). Structuralism and since. Methuen, 1975.
WOLLEN, P. Signs and meanings in the cinema. Secker and Warburg, 1969 (toinen painos 1972).