

- 2, Beverly Hills, 1981a.
- McCOMBS, M. The Agenda-Setting Approach. Teoksessa: NIMMO & SANDERS (eds.). Handbook of Political Communication. Beverly Hills, 1981b.
- McLEOD, J. ym. Issues and Images. The Influence of Media Reliance in Voting Decisions. *Communication Research* 10(1983):1, 37-58.
- MEADOW, R. Political Communication Research in the 1980s. *Journal of Communication* 35(1985):1, 157-173.
- MILBURN, M. A Longitudinal Test of the Selective Exposure Hypothesis. *Public Opinion Quarterly* 43 (1979), 507-517.
- NIMMO, D. Political Communication Theory and Research: An Overview. Teoksessa: RUBEN, R. (ed.). *Communication Yearbook I*. Beverly Hills, 1977.
- NIMMO, D. & SANDERS, K. The Emergence of Political Communication as a Field. Teoksessa: NIMMO & SANDERS (eds.). Handbook of Political Communication. Beverly Hills, 1981.
- O'KEEFE, G. The Changing Context of Interpersonal Communication in Political Campaigns. Teoksessa: BURGOON, M. (ed.). *Communication Yearbook* 5. New Brunswick, 1982.
- O'KEEFE, G. & MENDELSON, H. Non-voting. The Media Role. Teoksessa: WINICK, C. (ed.). *Deviance and Mass Media*. Beverly Hills, 1978.
- QUARLERS, R. Mass Media Use and Voting Behavior. *Communication Research* 6(1979):4, 407-436.
- SWANSON, D. Political Communication: A Revisionist View Emerges. *The Quarterly Journal of Speech* 64(1978), 211-232.
- TANNENBAUM, P. & GREENBERG, P. Mass Communication. *Annual Review of Psychology* 19(1968), 351-381.
- WEAVER, D. Media Agenda-Setting and Public Opinion: Is There a Link? Teoksessa: BOSTROM, R. (ed.). *Communication Yearbook* 8. Beverly Hills, 1984.
- WIRTH, L. Consensus and Mass Communication. *American Sociological Review* 13(1948), 1-15.

## Kohti dialektista elokuvateoriaa

KNOPS, Tilo Rudolf. Die Aufmerksamkeit des Blicks. Vom Schwinden der Sinne in der Filmtheorie und seinem Gegenmittel: zur Kritik des Szientismus und Obskurantismus in der semiotischen und psychoanalytischen Filmtheorie. Frankfurt am Main, Bern & New York, Peter Lang, 1986. 259 s.

Varsin laajalle levinneen muistisäännön mukaan elokuvateorian historiassa on kyse seuraavasta. Ns. klassista sen vaihetta edustaa kokonaisvaltaisuuteen pyrkivä, metodiselta otteeltaan "spekulatiivinen" tai "filosofoiva" teoriointi, joka on näkökulmaltaan keskeisesti normatiivista (eli tavoittelee viime kädessä myös elokuvan arvoteariaa). Sen malliesimerkkeinä ovat Eisenstein ja Bazin sekä lakipisteinä Jean Mitryn useammassakin suhteessa monumentaalinen *Esthétique et psychologie du cinéma* (1963-65). Ns. modernia elokuvateorian vaihetta edustaa taas edelliselle käänteinen tutkimus, jonka kohteena ei ole elokuvan kokonaisuus vaan sen jokin metodisesti ja selkeän (erityis)tieteellisesti rajattu osa ja jossa (varsinkin esteettisiä) arvokysymyksiä pidetään joko epätieteellisinä tai toissijaisina. Sen malliesimerkinä ja lähtökohtana on Christian Metzlin työ vuodesta 1964 alkaen, jolloin ilmestyi artikkeli "Le cinéma: langue ou langage?". Tarkemmin sanottuna on vielä kyse Metzlin tuotannon kahdesta eri kaudesta, joita yleisen kielenkäytön mukaisesti voidaan nimittää elokuvasemiotiikan ensimmäiseksi ja toiseksi vaiheeksi. Muistisääntöön kuuluu elimellisesti myös arvostelma, jonka mukaan moderni elokuvateoria on klassista parempaa, koska se on sitä kehittyneempää, tieteellisempää tms.

Liittotasavaltalainen Tilo Rudolf Knops yrittää kirjassaan tavallaan osoittaa, ettei tämä muistisääntö ole kaikilta osin paikkansapitävä. Häntä ei tosin kiinnostanut juuri lainkaan elokuvateorian klassinen kausi. Sen sijaan hän argumentoi sen puolesta, että modernin kauden edistysaskeleet eivät ole suinkaan niin pitkiä kuin on totuttu ajattelemaan. Itse asiassa moderni elokuvateoria on Knopsin mu-

kaan kulkenut ratkaisevalla tavalla vää-  
rään suuntaan, ja tehtävänä on sen var-  
sin ankara kritiikki. Näin hänen kirjallaan  
on yksinkertainen rakenne. Ensinnä siinä  
käydään läpi elokuvasemiotikan ensim-  
mäinen (lähinnä Metz ja Eco), sitten  
sen toinen vaihe (varsinkin taustahahmo  
Lacan mutta myös Metz ja Laura Mul-  
vey). Lopuksi hän kolmannessa pääjaksos-  
sa kertoo ja esittelee oman teoreettisen  
ohjelmansa pääpiirteitä.

Knopsin keskeinen argumentti mo-  
dernin elokuvateorian suuntautumisvaihto-  
ehtoja vastaan on luonteeltaan tieteen-  
teoreettinen. Se tiivistyy väitteeseen,  
jonka mukaan elokuvasemiotikka yhtä  
hyvin kielitieteellisessä kuin psykoana-  
lyttisessäkin muodossa on kykenemätön  
selittämään historiallisesti erityisiä il-  
miöitä, koska ne molemmat ovat perus-  
olemukseltaan reduktionistisia. Näin myös  
niiden välinen ero on ainoastaan näennäi-  
nen. Jaan Knopsin reduktionismiteesin  
kehittelyn kolmeen vaiheeseen tai jäse-  
neen.

Myös elokuvasemiotikka edellyttää  
tietynlaisen käsityksen kohteestaan eli  
ontologian; ongelmana on Knopsin mu-  
kaan erityisesti se, että elokuvan luonne  
vääristyy siinä seuraavanlaisen reduktio-  
nistisen onto-logiikan mukaisesti. Ensini-  
näkin elokuvasemiotikassa palautuu elo-  
kuvan aito yhteiskunnallinen kokonaisuus  
sen johonkin yksittäiseen osaan (1. vai-  
heessa: kielenkaltaisuuteen; 2. vaiheessa:  
elokuvankatsomiseen) ja toiseksi elokuvan  
historiallinen liike johonkin vain samana  
kertautuvaan ja staattiseen (kuten syntag-  
man ja paradigman yms. suhteeseen  
1. ja imaginaarisen ja symbolisen yms.  
suhteeseen 2. vaiheessa). Samoin kysymys  
elokuvan perustavasta kuvallisuudesta  
ratkeaa joko niin, että kuvallisuus palau-  
tuu käsitteellisyteen (1. vaiheessa: kuva  
kuvakertomukseen Metzillä tai analogi-  
suus digitaalisuuteen Ecolla), tai niin,  
että käsitteellisyys palautuu kuvallisu-  
uteen (2. vaiheessa: imaginaarinen säilyy  
geneettisesti ensisijisena symboliseen  
nähdessä).

Siirryttäessä epistemologiaan ja meto-  
dologiaan reduktionismi kertautuu uudessa  
muodossa. Tällöin se ilmenee piirteinä,  
jolle on omistettu toistaiseksi riittämät-  
öntä huomiota, vaikka se elokuvasemio-  
tiikan selitysviivan ja pätevyysalueen  
arvioimisen kannalta on ensiarvoisen tär-

keä. Nimittäin molemmissa vaiheissa  
tiedon- ja tieteenihanne on - tämä on  
oma täsmennykseni - jossain mielessä  
aksiomaattis-deduktiivinen. Toisin sanoen  
molemmissa hahmoissaan elokuvasemio-  
tiikka ymmärtyy tieteeksi, jonka tehtä-  
vänä on luoda mahdollisimman yleisten  
ja selitysviivoisten peruslauseiden tai  
-periaatteiden järjestelmä, josta mikä  
tahansa yksittäistapaus voidaan johtaa  
deduktiivisesti tai johon se voidaan pa-  
lauttaa reduktiivisesti. Ensimmäisessä  
vaiheessa sinä toimii esimerkiksi Metz in-  
ns. suuri syntagmatiikka, jonka tavoit-  
teena on selittää elokuvahistorian kaikki  
kertomuselementit (eli syntagmat), ja  
toisessa vaiheessa lacanilainen psyyken  
teoria, joka tähtää samaan elokuvankat-  
somisen osalta. (On ehkä kohtuullista  
huomauttaa, että molemmissa vaiheissa  
erityistieteelliset lähtökohdat, so. Saus-  
suren kieli- ja Lacanin psyyken teoria  
hyväksytään kuin aksiomat, joiden to-  
tuusarvoa ei koetella.) Kun tähän aksio-  
maattis-deduktiivisuuteen vielä liittyy  
1. vaiheessa muodollis-logisen täsmälli-  
syyden ihanne, Knops luonnehtii sitä  
"skientistiseksi". 2. vaiheelle hän on sen  
sijaan varannut nimityksen "obskurantis-  
mi", koska siinä aksiomina toimivilta  
teoreettisilta periaatteilta edellytetään  
paljon vähäisempää täsmällisyyttä ja  
niin sanotusti testattavuutta (so. siinä  
hyväksytään metaforinen kielenkäyttö  
tieteelliseksi).

Elokuvasemiotikan arvoteoreettista  
reduktionismia valaisen kahtena kysymyk-  
senä, joita Knops sivuaa. Ensimmäinen  
koskee elokuvasemiotikan ehkä tärkeintä  
aukkoa eli lacunaa, kuten Althusser sa-  
noisi. Nimittäin kummassakaan vaihees-  
saan se ei tarjoa vastausta elokuvateo-  
rian perustavaan esteettiseen kysymyk-  
seen siitä, mikä tekee elokuvasta taidet-  
ta. Näin siksi, että esteettinen redusoi-  
daan joko narrato- ja, kuten sitä voisi  
nimitellä, kodiologiaan (1. vaihe) tai psy-  
kologiaan (2. vaihe). Täten syntyy esi-  
merkiksi se harhakuva, että yksi mo-  
dernin elokuvateorian monipuolisimmista  
esityksistä, Jacques Aumont et al:n  
*L'esthétique du film* (1983) jollain tavalla  
käsittelisi elokuvaa taiteena, vaikka se  
tosiasiassa on "vain" elokuvasemiotikan  
molempien vaiheiden tulosten kaunis syn-  
teesi. Toinen arvoteoreettinen kysymys  
koskee puolestaan niin sanottua subjek-

tin, myös tieteentekijän paikkaa elokuva-teoriassa. Ensimmäisessä vaiheessa tämä paikka on julkituodusti neutraali, niin että elokuvaa ja elokuvatiedettä koskevat arvot palautuvat semiotiikan deskriptiivis-objektiiviseen kieleen, so. varsinaisesti liudentuvat pois aitoina ongelmina. Tulos ei ole Knopsin mukaan kuitenkaan toisessakaan vaiheessa parempi, vaikka se on tietoisesti subjektin ns. konstituution keskittyvä. Syynä tähän on, ettei siitäkään löydy sijaa historiallisesti eikä yhteiskunnallisesti erityisille ja siten ainutkertaisille, pelkästään yleisinä ja samanlaisina kertaantuville subjekteille. Näin ensimmäisen vaiheen tiedeoptimismia vastaa toisen vaiheen kulttuuripessimismi, vaikka perustelun arvoteoreettinen logiikka on periaatteessa samanrakenteinen.

Varsin tyypilliseen tapaan Knops on enemmän muiden kritikoija kuin oman kantansa kehittelijä. Silti ei jää epäselväksi, minkä tyyppisistä aineksista hän näkee semioottis-psykoanalyttisen ajattelun umpikujasta johtavan elokuvateorian rakentuvaksi. Yleisellä tieteenteoreettisella tasolla se liittyy yhtä hyvin Adornon negatiiviseen dialektiikkaan kuin "vanhan" Barthesin päämääränä olleeseen tieteen yksittäisestä ja sikäli historiallisesti toistumattomasta (tämähän on mm. teoksen Valoisa huone keskeinen teema). Vain mikäli deduktiivis-reduktiivinen subsumptiologiikka vaihdetaan historialliseen dialektiikkaan, on mahdollista taata tutkimuksen kohdeherkkyys.

Knopsin ohjelma tiivistyykin näkemykseen, jonka mukaan elokuvatutkimus on tehtävä hitaammaksi ja vaikeammaksi kuin mitä se aina muutaman vuoden välein ulkoasuun vaihtavassa muotiajattelussa on. Ei riitä, että osaa ulkoa tetyt dikotomisat käsiteparit tai staattiset antinomat (kuten "kertova vs. ei-kertova elokuva", "realismi vs. ei-realismi", "miehinen vs. naisinen katse") ja kykenee soveltamaan niitä mihin tahansa esimerkkitapaukseen. Vaativa elokuvatutkimus alkaa vasta, kun tehdään oikeutta historialle, ei aksiomaattisille käsitteille. Tehtävänä on panna käsitteet koetukselle ja liikkeeseen, mikä tapahtuu historiallisesti tarkkojen ja yksityiskohtaisten analyysien kautta. Elokuvatieteen täsmällisyys (tieteellisyys) ei perustu jonkin toisen erityistieteen (kuten kielitieteen)

soveltamiseen vaan riittävään läheisyyteen omaan kohteeseensa.

Semioottisen elokuvateorian kritiikkiä Knopsin kirja ei ole sinällään suinkaan uusi. Alusta alkaenhan elokuvasemiotikka oli omiaan jakamaan mielipiteitä kahtia. Sen jälkeen kun Metz 1977 vielä otti jyrkästi etäisyyttä oman 1. vaiheensa ajatteluun, tuli myös sen sisällä tavanomaiseksi lingvistisen kauden kritiikki. Knopsin tutkimuksen ansiona onkin lähinnä yritys nostaa kritiikki sellaiselle riittävän yleiselle tasolle, josta voitaisiin sekä yhdistää elokuvasemiotikan molemmat vaiheet että liittää ne osaksi laajempaa, koko länsimaisen tieteen rationaalisuusperusteita koskevaa keskustelua. Edellisen kysymyksen osalta tulos yllättäneekin ainakin niitä, jotka ovat pitäneet psyko-semiotikkaa selvästi omintakeisena suhteessa edeltäjänsä. Myös jälkimmäisen osalta loppupäätelmä on yhtä epäsovinainen. Seuraahan siitä mm. se, että feministinen elokuvateoria osoittautuu juuri sen "miehisen" (so. aksiomaattis-deduktiivisen) tiedekäsityksen vangiksi, jota se itse kritikoit. Se, että Knops tuskin kuitenkaan pystyy työllään vakuuttamaan vastustajiaan, johtuu hänen ylipoleemisesta ja yliylikinertävistä argumentaatiotavastaan.

Viime kädessä Knops pyrkii omalla tavallaan ns. kriittisen teorian (varsinkin Adornon) rehabilitaatioon elokuvatutkimuksessa. Niinpä se, mitä hän kutsuu "näkemisen kriittiseksi teoriaksi", muodostaa mielestäni yhden hänen tutkimuksensa kiintoisimmista omista tuloksista. Näkemisen on psyko-semioottisen teorian keskiössä, ja Knopsin vaihtoehto esittäytyy luonnollisesti sen kritiikkinä. Knops korostaa psykoanalyttisen tutkimuksen yksipuolisuutta, koska siinä keskitytään lähinnä vain näkemisen hedonistis-infantiiliseen puoleen (mikä ilmenee voyerisminä ja fetisisminä), muttei sanota mitään sen aidosta tarkkaavaisuusluonteesta ja asemasta minän reflektiivisessä itsensä muodostamisessa. Se, mitä silmä näkee, on kuitenkin myös minän sekä kohteena että tehtävänä oleva ja sikäli progressiivinen, ei ainoastaan jokin jo ollut ja sellaisenaan minää menneisyyteen sitova eli regressiivinen maailma. Juuri tästä suhteesta alkaa elokuvan katsomisen dialektinen teoria.

Tarmo Malmberg