

## Kuka sen teki?

Esitellessään syksyn tulevia ensi-iltoja 16. elokuuta 1998 *Helsingin Sanomat* luokittelee elokuvat kolmeen kategoriaan, ”kotimaisiin”, ”suuriin amerikkalaisiin” ja ”valikoimaan muita uutuuksia”. Suurista amerikkalaisista (*Godzilla, Pelastakaa sotamies Ryan, Mulan...*) mainitaan kopioiden lukumäärä (n. 30-50) ja myyntivaltti (Disney studio, ääliöhuumori, Antonio Banderas...). Elokuvat identifioidaan studiosa tai levittäjänsä mukaan. Kotimaisista ja muista uutuuksista nimetään sen sijaan ensin ohjaaja (Wim Wenders, Jan Troell, Joel Coen, Lars von Trier, Pedro Almodovar...) ja sitten erikseen levittäjä. Kopioiden määrä on tavallisimmin yksi.

Mitä tämä arkinen, viaton ja tuskin kovin tarkoin harkittu luokittelu kertoo elokuvan tekijyydestä vuosituhannen lopulla? Ainakin sen, että tekijyys on yhtä aikaa sekä itsestään selvä että kaikkea muuta kuin yksiselitteinen käsite. Se on itsestään selvä, koska se on läsnä kaikkialla missä elokuvista puhutaan: sanoma- ja aikakauslehdissä, television ohjelmatio-doissa, markkinoinnissa, kritiikissä, tutkimuksessa. Mutta samalla se on hyvin kiistanalainen käsite – jo siksi, että yhden elokuvan tekijä näyttää olevan ohjaaja, toisen studio, kolmannen tähti, neljännen joku muu.

Tekijyys ei ole ollut suuren suuressa suosiossa sellaisen elokuvatu- kimuksen piirissä, johon *Lähikuvakin* väljästi ottaen lukeutuu, sellaisen jonka taustavoimia ovat esimerkiksi psykosemiottiikka, feminismi, ideologiakritiikki, kulttuuritutkimus, narratologia ja/tai historiallinen poetiikka. Tähän numeroon suomennettu Judith Maynen kirjoitus pohtii osaltaan tämän torjunnan syitä: tekijyys on ollut vaikesti yhteensovittavissa niin tekstuaalisen tulkinnan, kontekstualisoivan sosiaali- ja instituutiohistorian kuin tiedostamattomiin prosesseihin keskittyvän vastaanottotutkimuksenkin kanssa. Postmoderni subjektiteoria on epäilemättä vierastanut tekijyystutkimuksiin usein liittyneitä eheän minän ihanteita, biografismia ja romanttista taiteilija-kulttia.

Osittain kyse lienee tutkimusparadigmojen valtakamppailuista. Jos au- teurismi olikin legitimoimassa elokuvaa arvokkaaksi tutkimuskohteeksi, yliopistoihin elokuvatu- tutkimus päätyi pikemminkin auteurismin yhdenlaisen vastareaktion, kovan semiotiikan kautta. Sille tekijä oli parhaimmillaankin korkeintaan vähemmän tärkeä tekstuaalinen ”funktio”. Tämä antagonismi kytee tänä päivänäkin, mistä näkyy todisteita vaikkapa vuoden 1998 Suo-

nessa (ks. Pilvi Meriläisen ja Merja Minkkisen kirjoitukset toisaalla tässä lehdessä). Auteurismi hallitsee vankasti elokuvakritiikkiä, -journalistiikkaa ja -esseistiikkaa, kun taas tutkijan on täysin mahdollista kirjoittaa paksu elokuvaopus mainitsematta ainoatakaan ohjaajaa. Välillä nämä kaksi maailmaa elävät toisistaan piittaamatta jonkinlaisessa kauhun tasapainossa, mutta aika ajoin sattuu väistämättömiä törmäyksiä, ainakin jos jommasta kummasta leiristä tunkeudutaan toisen maaperälle.

*Lähikuva* tekee tässä numerossa tällaisen pienen tiedusteluretken tekijyyden pariin. Akateemisen elokuvatutkimuksen auteur-krapulaa lienee kestänyt jo niin kauan, että tekijyydestä on vihdoin mahdollista puhua – tosin uudenlaisin painoituksin. On ehkä kuvaavaa, että tekijyys on viime vuosina noussut näkyvimmin esille yhtäältä elokuvahistoriallisessa ja toisaalta esimerkiksi feministisessä, homo- ja lesbotutkimuksessa tai kolmannen elokuvan tutkimuksessa. Toisin sanoen sellaisissa yhteyksissä, joissa tekijyys on jo lähtökohdiltaan avoimen poliittinen kysymys, kysymys marginaalissa toimivien elokuvantekijöiden (ja yleisöjen) mahdollisuuksista saada ääntään kuuluviin.

*Lähikuvankaan* tekijyysnumero ei lähesty teemaansa aivan ilmeisimmiltä suunnilta. Hannu Salmen artikkeli jäljittää tekijyyden “esihistoriaa”. Kuka miellettiin elokuvan tekijäksi 1910-luvun Suomessa, aikana jolloin ohjaajan asema oli vielä varsin jäsentymätön? Salmi etsii tekijyyskäsitusten jälkiä eri tahoilta, elokuvien alkuteksteistä, mainonnasta, lehtikirjoituksista ja tekijänoikeuskäytännöistä.

Judith Mayne ja Tarja Savolainen pohtivat naistekijyyden mahdollisuutta historiallisten esimerkkien kautta. Mayne kirjoittaa Hollywoodin studiokauden tunnetuimmasta naisohjaajasta Dorothy Arznerista. Koska Arzner on 1970-luvulta lähtien ollut feministisen elokuvatutkimuksen pysyvän mielenkiinnon kohteena, Maynen artikkelissa on voimakkaan metateoreettinen ja metodologinen sävy. Hän kartoittaa ja punnitsee erilaisia tapoja käsitellä historiallista naistekijyyttä biografismista auteur-strukturalismin kautta lesbotutkimukseen. Tarja Savolainen puolestaan lähestyy naistekijyyttä historiallisen perustutkimuksen kautta. Hän kirjoittaa tiettävästi ensimmäisen suomalaisen naisohjaajan, Eva-Lisa Viljasen, urasta ja selvittää niitä strategioita, joilla tämä teki itselleen toimintatilaa miehissä elokuvamaailmassa.

Anneli Lehtisaloon artikkelin “tekijöitä” ovat elokuvien päähenkilöt, suomalaiset suurmiehet, Runeberg, Pacius ja Kivi. Lehtisalo analysoi suurmies-elokuvien tapaa kuvata kohteensa kärsivinä poikkeusyksilöinä, joiden velvollisuus on luopua haluistaan *luodakseen* kansallista kulttuuria. Mervi Pantti taas kirjoittaa valtiosta itseään eräänlaisena elokuvan tekijänä. Hän kartoittaa Suomen elokuvasäätiön vaiheita 1970-luvulta nykypäivään ja pohtii, mihin suuntiin säätiön elokuvapolitiikka on taide/teollisuus -dikotomian painopisteiden muuttuessa “tekijänelokuva”-ajattelua vienyt.

**Kimmo Laine ja Mervi Pantti**