

Andrew Higson

Kansallisen elokuvan käsitteestä

¹ Artikkelin perustuu yhteen valmisteilla olevan väitöskirjani lukuun. Haluan kiittää Thomas Elsaesserin tutkimuksia, jotka ovat auttaneet minua eräiden tässä esitettyjen argumenttien kehittämisessä. [Higsonin väitöskirja on sittemmin julkaistu nimellä *Waving the Flag. Constructing a National Cinema in Britain*. Oxford: Clarendon Press 1995; toim. huom.]

² Susan Barrowclough, "Introduction: The Dilemmas of a National Cinema". Teoksessa Barrowclough (ed.), Jean-Pierre Lefebvre: *The Quebec Connection*. BFI Dossier no 13, 1981, 3.

Vaikka termiä "kansallinen elokuva" käytetään usein yksinkertaisesti kuvaamaan tiettyssä kansallisvaltiossa tehtyjä elokuvia, se ei suinkaan ole sen ainoa eikä, haluaisin väittää, myöskään tarkoituksenmukaisin käyttötapa. Tämän artikkelin tutkimuskohteena ei ole mikään yksittäinen, historiallisesti konkreettinen kansallinen elokuvakulttuuri. Lähtökohtana on pikemminkin tutkia, mitä implikaatioita termin 'kansallinen' käytöllä on elokuvaa (elokuvateollisuutta, elokuvakulttuuria) koskevissa diskursseissa ja argumentoita, että kansallisen elokuvan tutkimuksessa tulisi huomioida yhtä lailla elokuvan kulutus kuin sen tuotantokin. Huomio kohdistuu siis kansallisiin yleisöihin sekä niihin olosuhteisiin, joissa ne katsovat ja tulkitsevat elokuvia. Silloin kun viitataan tiettyihin kansallisiin elokuvakulttuureihin, haen esimerkit lähinnä brittiläisestä (ja tietysti myös Hollywood-) elokuvasta, mutta toivoisin, että useimmat tekemäni huomiot olisivat yleistettävissä koskemaan myös muita – ainakin länsi-eurooppalaisia – kansallisia elokuvia.¹

Kansallisen elokuvan käsitettä on sovellettu eri tavoilla eri syistä: ei ole olemassa yhtä yleisesti hyväksyttyä kansallisen elokuvan diskurssia. Käsitteen erilaisista käyttötavoista voisi hieman yleistäen tehdä seuraavanlaisen yhteenvedon. Ensinnäkin kansallinen elokuva voidaan määritellä taloudellisin perustein rinnastamalla käsitteellisesti 'kansallinen elokuva' ja 'kotimainen elokuvateollisuus'. Tällöin huomio kohdistuu seuraavankaltaisiin kysymyksiin: Missä elokuvat on tehty ja kenen toimesta? Kuka omistaa ja hallitsee teollisia infrastruktuureita, tuotantoyhtiöitä, levitystä ja elokuvateatteriketjuja? Toiseksi kansallista elokuvaa voidaan lähestyä tekstikeskeisesti, jolloin kysymykset ovat tällaisia: Mitä elokuvat käsittelevät? Onko niillä yhteinen tyyli tai maailmankatsomus? Minkälaisia kuvia ne tarjoavat kansanluonteesta? Missä määrin ne ovat sitoutuneet "tutkimaan, kyseenalaistamaan ja konstruoimaan kansallisuuden mielikuvaa sekä itse elokuvissa että katsojan tietoisuudessa"²

Kolmanneksi kansallista elokuvaa voidaan lähestyä painottamalla esittämistä ja kuluttamista. Tällöin pääkiinnostus on kohdistunut siihen, mitä elokuvia yleisöt ovat katsoneet, ja aivan erityisesti ulkomaisten – ennen kaikkea tehokkaasti levitettyjen amerikkalaisten – elokuvien määrään. Tämä mielenkiinto on yleensä puettu kulttuuri-imperialismin peloksi. Neljänneksi voidaan puhua sellaisesta kriittikilähtöisestä suhtautumisesta kansalliseen elokuvaan, jolla on taipumus redusoida kansallinen elokuva laatu- ja taide-elokuvaksi, arvokkaaksi osaksi kansallisvaltion korkeakulttuurista ja/tai modernistista perintöä pikemmin kuin joksikin sellaiseksi, mikä vetoaa populaariyleisöjen haluihin ja fantasioihin.

Kansallisen elokuvan käsitettä käytetään siis sangen usein enemmän preskriptiivisesti kuin deskriptiivisesti, kertomaan minkälaista kansallisen elokuvan pitäisi olla, eikä niinkään kuvaamaan populaariyleisöjen todellisia elokuvakokemuksia. Geoffrey Nowell-Smith onkin huomauttanut, että "populaarien muotojen tunnustaminen legitiimiksi osaksi kansallista kulttuuria" on aina ollut jonkinlaista kamppailua.³

Mikäli nämä ovat tapoja, joilla termiä kansallinen elokuva on käytetty, mitä sitten ovat ne prosessit tai ne olosuhteet joiden seurauksena juuri tiettytyypiset elokuvalliset, tekstuaaliset ja teolliset käytännöt nimetään kansalliseksi elokuvaksi? Mitä ylipäätään merkitsee kutsua jotakin kansalliseksi, liikuttiinpa sitten kulttuurin alueella tai muualla? Toisin sanoen mistä kaikesta kansallisuuden tai kansallisen identiteetin ideassa on kyse?

Kansallisen elokuvan tunnistaminen on ennen kaikkea yhtenäisyyden ja yhdenmukaisuuden määrittelemistä, ainutlaatuisen identiteetin ja vakaan merkityksen julistamista. Tunnistaminen on siis aina hegemonisoiva ja mytologisoiva prosessi, joka kytkeytyy yhtä hyvin tiettyjen merkitysten tuottamiseen ja määrittämiseen kuin pyrkimykseen hillitä tai tukahduttaa muiden merkitysten potentiaalista kirjoa. Samalla kansallisen elokuvan käsite on jokseenkin aina valjastettu myös kulttuurisen (ja taloudellisen) vastarinnan strategiaksi, kansallisen autonomian puolustukseksi (tavallisimmin) Hollywoodin kansainvälistä ylivaltaa vastaan.

Nationalistinen myytinluomisen prosessi ei ole ainoastaan salakavalaa (tai juhlavaa) ideologista tuottamista, vaan myös yhdenlaisten kuvien ja arvojen asettamista toisia sellaisia vastaan, jotka uhkaavat hukuttaa edelliset alleen. Ainutlaatuisen ja pysyvän identiteetin etsiminen ja kansallisen erityisyyden puolustaminen voi siis olla mielekästä ja tarpeellista. Kyseessä ei ole pelkkä ideologinen silmänpääntötempu, vaikkakin se tulee tunnistaa myös sellaiseksi. Niinpä kansallisen elokuvan tarinat ovat ymmärrettävissä nimenomaan kriisien ja konfliktien, vastustuksen ja neuvottelun historioina. Mutta toisessa merkityksessä ne kertovat myös liike-elämästä, joka etsii turvallista jalansijaa markkinoilla ja tähtää teollisuuden voittojen maksimointiin, samanaikaisesti kun se pönkittää kansakunnan kulttuurista asemaa. Tällä tasolla kansallisen elokuvan politiikat voidaan palauttaa markkinointistrategiaksi, pyrkimykseksi kaupitella monimuotoisuutta ikään kuin yhtenä ja yhtenäisenä kokemuksena. Kuten Thomas Elsaesser on esittänyt, "kansallisilla elokuvilla on kansainvälisellä tasolla ollut lajityypillinen funktio: ranskalainen, italialainen ja ruotsalainen elokuva synnyttävät yleisölle erilaisia odotushorisontteja, mikä on markkinoinnin välttämätön edellytys".⁴ Tässä onkin kyseessä nimenomaan pyrkimys luoda lajityypillinen narratiivinen kuva, tietty odotushorisontti.

Käsitteellisesti on erotettavissa kaksi keskeistä tapaa luoda tai tunnistaa kansallisen elokuvan kuvitteellista yhtenäisyyttä ja erityisyyttä. Ensimmäinen

³ Geoffrey Nowell-Smith, "Popular Culture". *New Formations*, no 2, Summer 1987, 80.

⁴ Thomas Elsaesser, "Chronicle of a Death Retold: Hyper, Retro or Counter-Cinema". *Monthly Film Bulletin*, vol 54, no 641, June 1987, 167.

⁵ Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*. London: BFI & MacMillan 1989, 6-7.

⁶ Benedict Anderson, "Narrating the Nation". *Times Literary Supplement*, June 13, 1986, 659; ks. myös Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections On the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.

⁷ Elsaesser 1987, 166.

⁸ Nowell-Smith 1987, 81.

vertailee ja asettaa vastakkain eri elokuvakulttuureita ja luo siten eriaisteisia toiseuksia. Toista tapaa voisi luonnehtia sisäänpäin katsovaksi prosessiksi, jossa tutkitaan kansakunnan elokuvakulttuuria suhteessa sen muihin, jo ole-massa oleviin talouden ja kulttuurin alueisiin.

Ensimmäisen kansallisen elokuvan määrittelytavan lähtökohtana on se-mioottinen periaate, jonka mukaan merkitys ja identiteetti tuotetaan eron kautta. Pyrkimyksenä on luoda yhden kansallisen elokuvakulttuurin identiteetti sillä perusteella, millainen on sen suhde ja millaisia sen erot muihin kansallisiin elokuvakulttuureihin: brittiläinen elokuva on brittiläistä sen mukaan mitä se ei ole – amerikkalaista, ranskalaista tai saksalaista elokuvaa. Elsaesser toteaa: "Muut maat yrittävät selviytyä kilpailun hallitsemalla alalla. Länsi-Saksa on yksi esimerkki, mutta seuraukset vaikuttavat kaikkiin kehittyneisiin maihin, joissa käsitys kulttuurisesta identiteetistä perustuu tarpeelle säilyttää sekä eron merkitsijöitä että markkinoita suhteessa kansainvälisen viihdeteollisuuden tuotteisiin".⁵ Kansallisen elokuvan määrittelemisen prosessi ja tietynlaisen yksilöllisen ja itsenäisen identiteetin luominen saavat siis jossain määrin merkityksensä erojen ja identiteettien käsitteellisessä leikissä. Ja kuten Benedict Anderson on esittänyt, "kansakunnat...voidaan kuvitella vain toistenkansakuntien moninaisuuden joukossa".⁶

Tässä diskurssissa itse elokuvaan suhtaudutaan lähes itsestäänselvytenä. Tehtäväksi muodostuu erojen näkeminen yhtäällä erilaisten ilmeisen kansallisesti konstituoitujen elokuvamuotojen ja käytäntöjen, sekä toisaalla elokuvallisesti tuotettujen merkkien ja merkitysten välillä. Tämänkaltainen käytäntö käy yhä problemaattisemmaksi silloin kun elokuvakulttuuri kehittyi talousjärjestelmässä, jolle on ominaista kansainvälinen omistus sekä äänten ja kuvien kierrätys. On siis tarpeen tutkia Hollywoodin ylimääräävyyttä kansainvälisellä kentällä. Hollywoodilla tarkoitan elokuvakulttuurin tietynlaisten standardien ja arvojen kansainvälistä institutionalisoitumista. Tämä käsittää sekä katsojaodotukset, ammatilliset ideologiat ja käytännöt että sellaisten infrastruktuurien – tuotanto, levitys, esittäminen ja markkinointi – vakiinnuttamisen, jotka liittyvät näiden standardien ja arvojen sopeuttamiseen, säätelyyn ja uusintamiseen. Hollywoodin klassinen kausi ja sen studiojärjestelmä ovat ehkä päättyneet, mutta huolimatta 1970-luvun loppu- ja 1980-luvun alkupuolella esitetyistä elokuvan kuolemaa julistavista profetioista elokuvakulttuuri – ja Hollywood – ovat edelleen elävien kirjoissa ja muodostavat tärkeän osan kansainvälisestä viihdeteollisuudesta. Elämme rypäleteattereiden, kytkykauppojen ja megatuotantojen, mutta samalla myös genre- ja sarja-elokuvan uuden tulemisen aikakautta, vaikka levitys ei enää keskitykään ensisijaisesti elokuvateattereihin.

Hollywood ei ole koskaan vain yksi tekijä tasa-arvoisesti punnittujen erojen järjestelmässä. Se on pitkään ollut paitsi kansainvälisesti kaikkein vaikutusvaltaisain elokuvakulttuuri, myös olennainen ja luonnollistettu osa kansallista kulttuuria tai populaaria mielikuvitusta lähes kaikissa maissa, joissa elokuva on vakiintunut viihdemuoto. Hollywoodista on toisin sanoen tullut yksi niistä kulttuuriperinteistä, jotka ruokkivat esimerkiksi Länsi-Euroopan kansakuntien ns. kansallisia elokuvia. "Hollywoodia [--] voi tuskin ymmärtää kokonaan toiseksi, sillä niin suuri osa minkä tahansa kansakunnan elokuvakulttuurista on implisiittisesti 'Hollywoodia'".⁷ Koska Hollywood on sekä luonnollistettu osa kansallista kulttuuria että jotain näkyvästi erilaista, jopa eksootista,⁸ se toimii populaarin fantasian kaksinkertaisena ilmene-mismuotona. Tästä taas seuraa, että sitä on tavattu väheksyä eskapismina.

Geoffrey Nowell-Smith on yrittänyt selittää amerikkalaisten elokuvien kihtovuutta brittiläisillä markkinoilla seuraavasti – ja hänen perustelunsa näyttäisivät soveltuvan ainakin osittain myös muihin kansallisiin elokuva-kulttuureihin:

Brittiläisen kulttuurin, ja erityisesti populaarikulttuurin, piilohistoria on ollut niiden amerikkalaisten elokuvien historiaa, jotka ovat olleet suosittuja brittiläisen yleisön keskuudessa. Amerikkalaisten elokuvien vahvuus ei ollut koskaan vain taloudellista... (ja) pääsyy Hollywoodin ylivaltaan oli taiteellinen ja kulttuurinen. Amerikkalainen elokuva tuli ensin suosituksi Amerikassa, missä oli äärimmäisen vaihteleva ja paljolti maahanmuuttajista muodostunut yleisö. Se mikä teki siitä suosittua kotona auttoi saavuttamaan suosion myös ulkomailla. Amerikkalaisen elokuvan ideologialla on ollut taipumus olla huomattavassa määrin demokraattisempaa kuin muiden maiden elokuvilla. Osaltaan tämä heijastaa amerikkalaisen yhteiskunnan tosiasiallista avoimuutta, mutta ennen kaikkea se on retorinen strategia, jolla vakuutetaan yleisö amerikkalaisena olemisen eduista ja autuudesta. Ulkomaanviennin alueella tämä tarkoittaa Amerikan projisoimista voimakkaan – joskin etäisen – kihtovaksi. Verrattuna saman aikakauden amerikkalaisiin elokuviin brittiläiset vastineet tuntuvat usein rajoittavilta ja tukahduttavilta, keskiluokan taiteellisille malleille sekä keski- ja yläluokan arvoille alistaisilta.⁹

Ajoittain Nowell-Smithin väitteet tuntuvat liioitelluilta.¹⁰ Esimerkiksi toteamus, että "brittiläinen elokuva ... ei ole koskaan ollut oikeasti suosittua Britanniassa"¹¹ jättää huomiotta lukuisten brittiläisten tähtien, elokuvien, genrejen ja sarjojen kassamenestykset vuosien mittaan. Ja väite yleistetystä monoliittisestä "brittiyleisöstä" jättää huomiotta luokan, rodun, sukupuolen ja alueelliset erot. Siitäkin huolimatta Nowell-Smithin amerikkalaisten elokuvien uudelleenarviointi demokraattisilta vaikuttavien pyrkimysten veto-voiman kannalta tuntuu käyttökelpoiselta. Ensinnäkin se syrjäyttää sen käsityksen, että amerikkalaisten elokuvien menestys ulkomaisilla markkinoilla johtuisi pelkästään manipuloivasta markkinoinnista ja aggressiivisesta taloudellisesta kontrollista. Lisäksi se haastaa tavanomaiset, niin konservatiiviset kuin radikaalitkin, hyökkäykset amerikkalaista kulttuuria vastaan osoittamalla sen tavan, jolla sen sulautuminen brittiläiseen kulttuuriin laajentaa yleisöille avointa kulttuurista repertoaaria. Kuten Tony Bennett on esittänyt, argumentti, jonka mukaan Amerika harjoittaa eräänlaista kulttuuri-imperialismia... "ei ole aivan katteeton ... mutta jättää huomiotta paljon siitä perustavaa laatua olevasta ambivalentista vaikutuksesta, joka amerikkalaisella populaarikulttuurilla on ollut Britanniassa ja joka on ollut monessa suhteessa positiivisempaa. Se on erityisesti tarjonnut käyttöön kulttuuristen tyylien ja lähteiden repertoaarin..., joka on monin tavoin kalvanut ja jota on tietoisesti käytetty vastustamaan Britannian perinteisten liittiryhmien hegemoniaa".¹²

Demokratian ja populismin retoriikka on sisäänrakennettu amerikkalaisen filmin muotorakenteeseen, jolla on klassisen vahva ja dynaaminen narratiivinen päämäärä kohti yksilön menestymistä – vaikka tämä myös osoittaa sen retoriikan rajoittuneisuuden, sillä ongelmat ja niiden ratkaisut artikuloituvat poikkeuksesta suhteessa yksilöön olennaisilta osiltaan muuttumattoman kapitalistisen patriarkaatin puitteissa. Lisäksi klassinen Hollywood-elokuva yleensä kytkee tämän narratiivisen menestymisrakenteen heteroseksuaalisen parinmuodostuksen romanttiseen viehätystykseen. Edelleen se sijoittaa sen yhtäältä sellaiseen visuaaliseen muotoon, jossa katsotun ja katsomisen miseen-scène ja rakenne ovat osoittautuneet miellyttäväksi, ja toisaalta elokuvan katsomisen fyysiseen kontekstiin, joka korostaa fantasian osuutta. Tällaisella

⁹ Geoffrey Nowell-Smith, "But Do We Need It?" Teoksessa Martin Auty & Nick Roddick (eds.), *British Cinema Now*. London: BFI 1985, 152. Samankaltaista argumenttia kehittävätkin myös Paul Swann, *The Hollywood Feature Film in Post-War Britain*. London: Croom Helm 1987; Paul Willemen, "In Search of an Alternative Perspective. An Interview with Armand and Michelle Mattelart". *Framework* 26-27, 1985, 56; Geoffrey Nowell-Smith, "Gramsci and the National-Popular". *Screen Education* 22, Spring 1977; Don MacPherson, "The Labour Movement and Oppositional Cinema: Introduction". Teoksessa *Traditions of Independence*. London: BFI 1980, 127-128; Peter Miles & Malcolm Smith, *Cinema, Literature and Society: Elite and Mass Culture in Inter-War Britain*. London: Croom Helm 1987, 170-178; Robert Murphy, "A Rival to Hollywood? The British Film Industry in the Thirties". *Screen*, vol 24, nos 4-5, July-October 1983.

¹⁰ Ks. Tony Aldgate, "Comedy, Class and Containment: The British Domestic Cinema of the 1930's". Teoksessa James Curran & Vincent Porter (eds.), *British Cinema History*. London: Weidenfeld and Nicholson 1983. Ks. myös Andrew Higson, "Saturday Night or Sunday Morning? British Cinema in the Fifties". *Ideas and Production*, Issue IX-X, 1989, 146-149.

¹¹ Nowell-Smith 1985, 152.

¹² Tony Bennett, "Popular Culture and Hegemony in Post-War Britain". Teoksessa *Politics, Ideology and Popular Culture*. Unit 18 of Open University Popular Culture Course (U 203), 13.

¹³ Ks. esim. David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*. London: RKP 1985; Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1983. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment*. London: BFI 1986. Charles Barr (ed.), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*. London: BFI 1986; Roy Armes, *A Critical History of British Cinema*. London: Secker and Warburg 1978.

¹⁴ Elsaesser 1989, 39.

¹⁵ Steve Neale, "Art Cinema as Institution". *Screen*, vol 22, no 1, 1981, 11.

muodolla on yleensä taipumus kytkeä katsoja täysipainoisesti monimutkaiseen identifikaatioiden sarjaan piittaamatta tämän kansallisuudesta (tai luokasta tai sosiaalisesta sukupuolesta). Nämä erilaiset narratiiviset, visuaaliset ja samastumista koskevat strategiat yhdistyvät usein nimenomaan tähden figuurissa.

Tarkoituksena ei ole väittää, etteivätkö esimerkiksi monet brittiläisetkin elokuvat toimisi saman muotorakenteen puitteissa. Mutta on yleisesti tunnustettua, että amerikkalaiset elokuvantekijät innovoivat, sovelsivat ja hyödynsivät tätä elokuvan teon muotoa paljon aikaisemmin ja paljon johdonmukaisemmin kuin brittiläiset kollegansa, jotka käyttivät paljon sekalaisempia – ja niisanottuja "primitiivisiä" – esittämisen tapoja verrattuna Hollywoodiin, jossa kyseinen tapa oli institutionalisoitunut vuoteen 1917 mennessä. On myös yleisesti tunnustettua, että Hollywoodilla on ollut käytössään resurssseja, jotka brittiläisiltä elokuvatuottajilta ovat puuttuneet, ja joilla on voitu hyödyntää institutionaalisen esittämistavan potentiaalista vetovoimaa.¹³ Siten esimerkiksi brittiläinen elokuva ei ole koskaan kyennyt ylläpitämään tähtijärjestelmää Hollywoodin mittakaavassa pitkiä aikoja kerrallaan – eikä vähiten sen takia, että Hollywoodilla on taipumus imaista brittitähdet omiin elokuviinsa ja näin lisätä brittiläisten yleisöjen kiinnostusta niitä kohtaan.

Mikäli keskustelu rajataan koskemaan elokuvatuotantoa, on tässä kontekstissa mielekästä puhua kansallisista elokuvakulttuureista vakiintumattomina ja marginaalisina toimintoina. Osana ongelmaa on tietysti se paradoksi, että ollakseen kansallinen elokuvan pitää samalla olla mittasuhteiltaan kansainvälinen. Sen pitää siis täyttää kansainväliset (hollywoodilaiset) vaatimukset. Sillä yleensä juuri suuret amerikkalaiset levitysyhtiöt saavuttavat kansallisellakin tasolla kaupallista menestystä, joten elokuvantekijöiden, jotka havittelevat samankaltaista yleisönsuosiota, on pyrittävä täyttämään nuo vaatimukset. Tämä tarkoittaa käytännössä sopimusta Hollywoodin rahoitus-, tuotantokontrolli-, levitys- ja markkinointijärjestelmien kanssa. Muunlaisen populaarin kansallinen menestyksen täytyy, mikäli se aikoo säilyä taloudellisesti elinkelpoisena, yltyä myös kansainvälisiin mittoihin, mikä on kansalliselle elokuvateollisuudelle lähestulkoon mahdotonta, ellei sillä ole erityisen laajaa kotimaista markkina-aluetta kuten esimerkiksi Bombayn elokuvateollisuuden tapauksessa. On vaikea saavuttaa tasapainoa kansallisen elokuvan "ilmeisen yhteensopimattomien päämäärien välille – olla taloudellisesti elinvoimainen mutta kulttuurisesti motivoitu", "olla 'kansallinen' teollisuudessa joka on pohjimmiltaan kansainvälistä".¹⁴

Historiallisesti, ainakin Länsi-Euroopan maissa, tähän ongelmaan on löytynyt yksi merkittävä ratkaisu, yksi keskeinen strategia sovittaa sovittamaton ja pitää yllä sekä jonkinlaista kansallista kulttuurista erityisyyttä että saavuttaa jonkin verran kansainvälistä näkyvyyttä ja taloudellista elinkelpoisuutta: taide-elokuvan, kansallispohjaisen (ja valtion eri tavoin tukeman) laatuelokuvan tuotanto. Kuten Steve Neale on esittänyt, taide-elokuvalla on ollut keskeinen osuus "useiden eurooppalaisten maiden pyrkimyksissä asettua vastustamaan amerikkalaista valtaa kotimaisilla markkinoilla ja myös vaalia omaa elokuvatuotantoa ja -kulttuuria".¹⁵ "Taiteen", "kulttuurin", "laadun", "kansallisen identiteetin" ja "kansallisuuden" diskurssit on historiallisesti valjastettu Hollywoodin viihde-elokuvaa vastaan ja niitä on käytetty oikeuttamaan erilaisia kansallisesti merkittäviä taloudellisia tuki- ja suojelujärjestelmiä. Mutta tämän lisäksi on huomioitava kaksi seikkaa. Ensinnäkin se, että kyseessä on

jälleen yksi esimerkki "kansallisen elokuvatuotannon erityislaadusta kansainvälisillä markkinoilla",¹⁶ sillä taide-elokuvan markkinat ovat ehdottomasti kansainväliset, kuten myös elokuvafestivaalien ja -kritiikin verkostot ja muut keinot, joilla näille elokuville hankitaan sekä kritiikin arvostusta että kansallista ja kansainvälistä kulttuurista tilaa.¹⁷ Toiseksi, kyseinen tilanne ei ehkä lopulta olekaan aivan outo, kun otetaan huomioon lisääntyvä suuntaus kansainvälisiin yhteistuotantoihin (joissa on poikkeuksetta mukana yksi tai useampi vielä olemassaoleva kansallinen televisioyhtiö), ja teollisuuden tukemisen ja suojelun ylikansallisten muotojen kehitys Euroopan yhteisön sisällä.

Erilaiset kansainväliset taide-elokuvakulttuurit ovat kuitenkin harvoin saavuttaneet suurta kansallista suosiota, osaltaan niiden omien puhuttelutapojen vuoksi, osaltaan sen kansainvälisen hegemonian vuoksi, joka Hollywoodilla onlevityksen, esittämisen ja markkinoinnin tasolla. Ainakin sen levitys- ja esityshaarat brittiläisessä elokuvateollisuudessa on ensisijaisesti organisoitu vaalimaan, laajentamaan ja vahvistamaan amerikkalaisten populaarielokuvien ylivaltaa brittiläisillä markkinoilla. Näin ollen suurimmilla amerikkalaisilla studioilla on ollut jo jonkin aikaa omat levitysyhtiönsä Britanniassa, kun taas suurimmat brittiläiset yhtiöt ovat rakentaneet läheiset suhteet amerikkalaisiin tuottajiin ja levittäjiin, joilla on usein myös huomattavia taloudellisia intressejä brittiyhtiöissä. Brittiyhtiöt ovat pitäneet tämänkaltaista yhteistyötä tarpeellisena siitä lähtien kun – kapitalistisin termein ilmaistuna – amerikkalainen elokuvateollisuus järjestäytyi paljon paremmin kuin brittiläinen elokuvateollisuus ja kykeni melko määrätietoisesti harjoittamaan imperialistisia menettelytapoja leikkaamalla paikallisten levittäjien kustannuksia tietoisena siitä, että kulut oli jo saatu katetuksi Amerikan valtavilla kotimaanmarkkinoilla.¹⁸

Toisin sanoen Hollywoodin vaikutuksessa kotimaan markkinoihin kysymys on aina paljon enemmän kuin vain kotimaisen elokuvan tekemisen köyhydestä tai elitistisyydestä. Tästä seuraa, että kansallista elokuvaa tulee tutkia, ei ainoastaan suhteessa tuotantoon, vaan myös suhteessa levitykseen ja esittämiseen, yleisöihin ja kulutukseen kunkin kansallisvaltion sisällä. On suhtauduttava vakavasti ajatukseen, että Hollywoodista – ja nykyään tietysti myös televisiosta – on tullut tärkeä osa brittiläisten elokuvayleisöjen populaaria mielikuvitusta.

Näin ollen ei riitäkään, että kansallinen elokuva määritellään yksinkertaisesti vertaamalla toisiinsa eri kansallisia elokuvia, vaan on huomioitava myös toinen avaintapa. Olen ehdottanut sisäänpäin katsovaa tapaa, jolloin kansallista elokuvaa eivät niinkään määrittäisi sen erot muihin elokuvaan nähden kuin sensuhteet jo olemassa olevaan kansalliseen – poliittiseen, taloudelliseen ja kulttuuriseen – identiteettiin (siinä määrin kuin voi puhua yhdestä yhtenäisestä identiteetistä) ja traditioihin. Näin brittiläinen elokuvakulttuuri määrittäisi suhteessa jo vakiintuneisiin brittiläisyyden diskursseihin kääntyen itseensä, omaan historiaansa ja kulttuuriseen muotoutumiseensa sekä kansallista identiteettiä ja kansallisuutta määääviin ideologioihin pikemmin kuin suhteessa muihin elokuvakulttuureihin. Samalla on kuitenkin muistettava, että Hollywood voi itsessään olla olennainen osa kyseistä kulttuuria.

Yhdellä tasolla, poliittisen talouden suhteen, kansallisella elokuvalla on aivan erityinen teollinen struktuuri: tietty erikoislaatuinen yhdistelmä laitteistojen, kiinteistöjen, inhimillisten resurssien ja pääoman omistusta ja

¹⁶ Elsaesser 1989, 49.

¹⁷ Neale 1981, 34-35.

¹⁸ Ks. elokuvateollisuutta käsittelevät artikkelit teoksissa Curran & Porter 1983 ja Barr 1986 sekä Margaret Dickinson & Sarah Street, *Cinema and State*. London: BFI 1985.

kontrollia, sekä valtiollisen lainsäädännön järjestelmä, joka säätelee tuon omistamisen kansallisuutta – ensisijaisesti suhteessa tuotantoon. Kansallisen elokuvateollisuuden suhteellinen taloudellinen valta on riippuvainen siitä, missä määrin tuotanto, levitys ja esittäminen on integroitu, säädelty, teknisesti varustettu ja rahoitettu; se on riippuvainen kotimaan markkinoiden koosta ja ulkomaan markkinoille pääsyn asteesta. Tuotannon tasolla on otettava huomioon käytössä olevat tuotantotavat ja -välineet (työn organisointi työnjakoon, johtamiseen, ammatillisiin organisaatioihin ja ideologioihin, tekniikan saatavuuteen jne. nähden) ja tuottajien pääsy koti- ja ulkomaan markkinoille. On tärkeä huomata, etteivät kotimaan markkinatkaan ole yhtenäisiä, ja että tuotantoyhtiöt usein tarkoituksellisesti pitäytyvät tietyillä eksploitaation alueilla, erityisesti joutuessaan vastakkain amerikkalaisten ulkomaanlevittäjien ylivoiman ja niiden valtavirrassamenestysten kanssa. Nämä rajoitetut eksploitaation alueet ovat useissa tapauksissa Hollywoodin näkökulmasta marginaalisia (toisin sanoen marginaalisesti tuotettavia: halpatuotantelokuvia, B-elokuvia, ensisijaisesti kotimaan markkinoille tähdätyjä elokuvia, taide-elokuvia jne.)

On jälleen syytä korostaa valtion roolia ja niitä ehtoja, joilla se puuttuu elokuvateollisuuden käytäntöihin, määriteltäessä kansallisen elokuvan parametrejä ja mahdollisuuksia (sekä taloudellisesti elinvoimaisena että kulttuurisesti motivoituneena instituutiona) – ainakin 1910-luvun puolivälistä lähtien, jolloin hallitukset alkoivat tunnistaa elokuvassa piilevän ideologisen voiman ja sen, että elokuva itse saattasi olla jonkinlainen kansallinen kulttuurimuoto, instituutio jolla on kansallistava tehtävä. Mutta on myös tärkeää huomata, että valtio puuttuu asiaan vain pelätessään ulkomaisen elokuvan mahdollista valtaa, ja erityisesti kun ulkomaiset elokuvat – ja näin ollen niiden ideologiat ja arvot – leviävät laajalti kansallisvaltion sisällä ja kun niillä oletetaan olevan vahingollinen vaikutus myös kansallisvaltion talouteen. Toisin sanoen, vaikka on käsitteellisessä mielessä kätevää nähdä yksittäinen kansallinen elokuvakulttuuri erillisenä, on samalla kuitenkin tarpeellista ymmärtää se suhteessa muihin elokuviin.

Sama pätee tietysti myös tutkittaessa tietyn kansallisen elokuvakulttuurin identiteettiä. Tutkimuksen kannalta tärkeät alueet ovat tällöin ensinnäkin tietyn elokuvajoukon aihe tai sisältö – se mitä representoidaan (ja erityisesti "kansanluonteen" muodostaminen), hallitsevat kerronnalliset diskurssit ja draamalliset teemat sekä kerronnalliset traditiot ja muut lähteet joista ne ammentavat (ja erityisesti se kuinka paljon ne hyödyntävät kansalliseksi perinnöksi muodostunutta kirjallisuutta, teatteria ja muuta). Toisin sanoen on tutkittavatapoja, joilla elokuva kytkee itsensä muiden kulttuuristen käytäntöjen rinnalle ja tapoja joilla se käyttää hyväkseen kansakunnan olemassa olevia kulttuurisia historioita ja traditioita ja muokkaa ne uudelleen elokuvallisin termein omaksuen ne omien geneeristen konventioidensa rakennusaineiksi. Toinen kysymys koskee sensibiliateettiä, kokemuksen struktuuria tai kyseisten elokuvien ilmaisemaa maailmankuvaa. Kolmas kysymys liittyy näiden elokuvien tyylin kenttään, niiden representaation muotorakenteeseen (niiden käyttämiin narraation ja motivaation muotoihin, tilan muodostukseen ja toiminnan esittämiseen, kerronnan ja ajan jäsentymiseen, näyttelemisen tapoihin ja visuaalisen mielihyvän, spektaakkelin ja näytteillepanon tyyppeihin), niiden puhuttelutapoihin ja subjektiviteetin konstruoimiseen (ja erityisesti siihen missä määrin ne synnyttävät fantasiaa ja säätelevät yleisön tietoa).

Kun pohtii elokuvaa kulttuuri-identiteetin termein, on tarpeellista kiinnittää huomio myös niihin prosesseihin, joiden avulla kulttuurinen hegemonia kussakin kansallisvaltiossa saavutetaan; tutkia eriytymisen ja yhdistämisen sisäisiä suhteita ja valtaa, jolla pluralistisen kulttuurimuodon yksi aspekti määritellään poliittisesti vallitsevaksi ja jolla se vakiinnutetaan ja luonnollistetaan. Kansallisten elokuvakulttuureiden historialliset kuvaukset ovat liian usein perustuneet kyseenalaistamattomille käsityksille kansallisuudesta ja sen tuottamisesta. Vakaan ja yhtenäisen kansallisen identiteetin etsiminen voi olla menestyksestä vain sen kustannuksella, että sisäiset erot, jännitteet ja ristiriidat tukahdutetaan – erot luokan, rodun, sukupuolen, asuinalueen jne. suhteen. On myös tärkeää huomata historialliset vaihtelut kansallisuuden ja kansallisen identiteetin muodostumisessa: kansallisuus on aina tietyissä olosuhteissakonstruoitu kuva, ja itse asiassa koko nationalismia ei voida nykyisen kaltaisena käsitteenä jäljittää pidemmälle kuin 1700-luvun loppuun.¹⁹ "Historia", kuten Benedict Anderson asian ilmaisee, "on kansallisen kertomuksen välttämätön perusta".²⁰

Kuten Stephen Heath on esittänyt, "kansallisuus ei ole itsestäänselvyys, se on aina jotain joka täytyy saavuttaa"²¹ – ja elokuvakulttuuri on yksi niistä keinoista joilla se "saavutetaan". Siten esimerkiksi brittiläisen elokuvakulttuurin määritelmään liittyy lähes aina yhtäältä ajatus identiteetin ja kulttuurin kuvitteellisesta yhtenäisyydestä, jo saavutetusta kansallisesta identiteetistä, joka on näennäisesti kaikille Britannian alamailla yhteinen; ja toisaalta siihen liittyy vain tietyn "brittiläistä elokuvaa" koskevan käsityksen arvo nostaminen, jolloin huomiotta jätetään kokonaisia brittiläisen elokuvahistorian alueita. Molemmista tapauksissa toimii mukaanottamisen ja poissulkemisen prosessi, jossa yhdestä asiasta tehdään keskeinen samalla kun toisesta väkisinkin tulee marginaalinen, prosessi jossa yhden sosiaalisen ryhmän intressit näyttävät kollektiivisina tai kansallisina intresseinä ja tuottavat sitä mitä Anderson on kutsunut "kansakunnan kuvitelluksi yhteisöllisyydeksi".²²

Kansallisen elokuvan julistukset ovat siis osa "sisäistä kulttuuri-imperialismia": instituutioiden – tässä tapauksessa kansallisten elokuvakulttuureiden – funktio onkin tietysti yhdistää erilaisia ja ristiriitaisia diskursseja, artikuloita ristiriitaista yhtenäisyyttä, olla osana konsensuksen saavuttamisen ja erojen ja vastakkaisuuksien hillitsemisen hegemonista prosessia.²³ Tämä ristiriitaisuuden tila täytyy aina pitää mielessä kun puhutaan kansallisesta elokuvasta. Elokuva ei koskaan heijasta tai ilmaise ennalta täysin muotoutunutta ja yhtenäistä kansallista kulttuuria ja identiteettiä kuin se olisi kaikkien subjektien kiistämätöntä omaisuutta; se antaa etuoikeuden rajalliselle määrälle subjektipositioita, jotka näin luonnollistetaan tai joita tuotetaan kansallisen subjektin ainoina legitiimeinä positioina. Mutta pitää myös huomata, että elokuva konstruoii subjektiviteettia aktiivisesti samalla kun se ilmaisee ennalta annettua identiteettiä.

Kansallinen elokuva on siis monimutkainen asia ja väittäisin, että on riittämätöntä redusoida sen tutkimus koskemaan vain tietyn kansallisvaltion tietyssä kansallisvaltiossa tuottamia elokuvia. On tärkeää huomioida elokuvakulttuuri ja -instituutio kokonaisuutena sekä nostaa esiin seuraavat asiat:

*levityksessä oleva elokuvavaliokoma kyseisessä kansallisvaltiossa – mukaan luettuina sekä amerikkalaiset että muut ulkomaalaiset elokuvat – sekä se, miten ja missä määrin niitä esitetään. Nykyisin tietysti elokuvat "ovat

¹⁹ Ks. esim. Eugene Kamenka, "Political Nationalism: The Evolution of the Idea".

Teoksessa Kamenka (ed.) *Nationalism*. London: Edward Arnold 1976, 3-20; Tom Naim, *The Break-up of Britain*. London: Verso 1981, 329-341.

²⁰ Anderson 1986, 659.

²¹ Stephen Heath, "Questions of Property: Film and Nationhood". *Cine-tracts*, vol 1, no, Spring-Summer 1978, 10.

²² Anderson 1986, 659.

²³ Ks Paul Willemen, "Remarks on Screen: Introductory Notes for a History of Contexts". *Southern Review*, vol 16, no 2, July 1983, 296.

²⁴ Ks. Douglas Gomery, *The Hollywood Studio System*. London: BFI & MacMillan 1986.

kierrossa" tai "niitä esitetään" monin eri tavoin, ei ainoastaan konkreettisesti elokuvateattereissa (multiplekseissä, keskustan elokuvateattereissa ja art-house-teattereissa) vaan ne ovat saatavissa myös videolla ja monien erilaisten broadcast-lähetysten ja kaapelitelevisioiden välityksellä elokuvina. Lisäksi ne ovat läsnä ja niitä kierrätetään intertekstuaalisesti populaarikulttuurissa ikoneina, viittausta- ja vertailukohteina ja pastisseina.

*erityyppisten elokuvien sosiologisesti spesifien yleisöjen skaala sekä se, miten nämä yleisöt käyttävät elokuvia tietyissä esitysolosuhteissa. Toisin sanoen on otettava huomioon historiallisesti konstituoidut lukemisen käytännöt sekä subjektiviteetin ja katsojuuden muodot, eri yleisöjen mentaaliset koneistot ja suhteellinen kulttuurinen valta tai lukemisen kompetenssi – mutta myös elokuvallinen kokemus yleisemmässä kulttuurissa mielessä: markkinoinnin ja yleisöodotusten rooli, elokuvissakäymisen syyt ja sen tarjoamat mielihyvät, elokuvissakäymisen jaettu sosiaalinen ja yhteisöllinen kokemus joka jäsenyyttä luokan, rodun, sukupuolen, iän jne. puitteissa, television (ja videon) rooli elokuvakokemuksen välittäjänä ja muuttajana, eri elokuvateatteritilojen mahdollistamat erilaiset kokemukset. On syytä muistaa, että Douglas Gomeryn kaltaisten taloushistorioitsijoiden näkökulmasta elokuvateollisuudet, joille on ominaista korkean tason vertikaalinen ja horisontaalinen integraatio, voidaan nähdä oikeastaan pitkälle erikoistuneina elokuvateatteriketjuina, joissa tuotanto on pakollista riskialtista palveluteollisuutta, ja joissa elokuvateatterit ovat yhtä lailla muiden kuin elokuvahyödykkeiden ylellisiä kulutus- ja mainostamispaikkoja kuin elokuvankatselun fantasiakokemukseen tarkoitettuja tiloja.²⁴

*kulttuurisen ja sosiaalisen muodostelman sisällä kiertävien elokuvaa koskevien diskurssien joukko ja niiden väliset suhteet, sekä niiden lähestyttävyyden eri yleisöjen kannalta. Ratkaisevaa tässä on jännite kahdenlaisten diskurssien välillä: yhtäältä niiden älyllisten diskurssien, jotka pitävät kiinni siitä että oikea kansallinen elokuva pyrkii taidestatukseen (ja kiinnittyy siis niihin nykyään vallitseviin määritelmiin, jotka näkevät elokuvan taidemuotona), diskurssien jotka tietystä luokkaperspektiivistä hylkäävät hollywoodilaisen populaarielokuvan kulttuurisesti heikentävän; toisaalta sellaisten populistisempien diskurssien, joissa käsitys "hyvästä viihteestä" oikeastaan kumoaa kysymykset "taiteesta" ja kansallisuudesta. Jälkimmäinen diskurssi tuntuu osoittavan, että elokuva voi olla kansallista ja se voi hallita kansallista populaariyleisöä vain, jos se on massatuotettua genre-elokuvaa, joka pystyy konstruoimaan, toisintamaan ja kierrättämään populaareja myyttejä suuressa mittakaavassa, ja jos sillä on tarkkaan harkittu, hyvin rahoitettu ja hyvin järjestetty markkinakoneisto. Television rooli täytyy tässäkin ottaa huomioon yhtenä niistä tekijöistä jotka luovat, ylläpitävät ja säätelevät elokuvakulttuureita ja tekevät elokuvaa koskevista diskursseista enemmän tai vähemmän lähestyttäviä.

Kansallisen elokuvan tutkiminen tässä mielessä tarkoittaa, että on painotettava paljon enemmän kulutusta ja elokuvien käyttöä (äänet, kuvat, narratiivit, fantasiat) kuin sen tuotantoa. Painotus siirtyy pois elokuvatekstien analysoimisesta kansallistunteen artikulaationa tai implisiittisen kansallisen katsojan puhutteluna kohti analyysia siitä, miten todelliset yleisöt konstruoivat kulttuurista identiteettiään suhteessa kansallisten ja kansainvälisten televisio- ja

elokuvateollisuuksien tuotteisiin, ja siitä millaisissa olosuhteissa tämä tapahtuu.

Nykyiselle elokuvatutkimukselle on ominaista jännite elokuvan poliittista taloutta tutkivien sekä tekstuaalisuutta ja oletettua katsojaa tutkivien välillä. Tähän liittyen puuttuu tutkimusta todellisista yleisöistä, lukuun ottamatta kritiikin tutkimusta. Otollisinta poliittisen talouden ja tekstuaalisuuden yhteensovittamisen mallia, eräänlaisen ammatillisten ideologioiden ja organisaatioiden sosiologian muodossa, ovat esittäneet Bordwell, Staiger ja Thompson.²⁵ Tällainen tutkimus voisi selvästikin olla hyödyllistä myös sovellettuna muihinkansallisiin elokuvakulttuureihin. Mutta se ei riitä kaventamaan kuilua tekstuaalisen analyysin, painetun kriittisen diskurssin analyysin ja elokuvan laajan populaariyleisön välillä – ja tutkittaessa kansallista elokuvaa juuri kysymyksen yleisöstä tulee olla ratkaiseva. Sillä mitä on kansallinen elokuva ilman kansallista yleisöä?

Suom. Silja ja Kimmo Laine

Julkaistu alunperin nimellä "The Concept of National Cinema". Screen, vol 30, no 4 (1989). Käännetty ja uudelleenjulkaistu kirjoittajan luvalla.

²⁵ Bordwell, Staiger & Thompson 1985.