

SUURET TEORIAT, ELOKUVAKULTTUURI JA NEOFORMALISMIN HAASTE

Matti Lukkarila haastattelee David Bordwellia

University of Wisconsin-Madisonin elokuvantutkimuksen laitoksella opettavan David Bordwellin (s. 1947) julkaisuluettelo (valikoitu bibliografia haastattelun lopussa) on monipuolisuudessaan kunnioitettava: klassisen Hollywood-elokuvan historiaa, vaihtoehtoisten muotojen ja tyylien analyysia (monografiat Dreyeristä, Ozusta ja Eisensteinistä), elokuva-analyysin oppikirja, narratologiaa, metakritiikkiä jne. Kuitenkaan edes vastustajat eivät ole syyttäneet häntä pinnallisuudesta. Bordwell on kärkevä keskustelija ja poleemikko, joka on mukana monissa elokuvantutkimuksen viimeaikaisissa kiistoissa.

Tämä haastattelu luotaa David Bordwellin näkemyksiä elokuvantutkimuksen suuntauksista. Se on tehty lukuvuoden 1992-93 aikana Madisonissa. Luennot ja kurssit, joihin haastattelussa viitataan, pidettiin tuolloin University of Wisconsin-Madisonin elokuvantutkimuksen laitoksella.

Kohti "hiljaista pluralismia"

Matti Lukkarila: *Elokuvantutkimuksessa vallitsi pitkään jonkinlainen konsensus. Sinun ja Kristin Thompsonin artikkeleiden ja kirjojen (erityisesti Making Meaning, 1989) sekä Noël Carrollin teoksen Mystifying Movies (1988) jälkeen yksimielisyys on*

kuitenkin säröillyt. Minkälaisena pidät elokuvantutkimuksen tämänhetkistä tilannetta? Mielestäni neoformalistinen (tai kognitiivinen) lähestymistapa on ainoa varteenotettava haastaja "hallitsevalle elokuvateorialle", jota olet joskus kutsunut hauskaasti SLAB-teoriaksi (Saussure, Lacan, Althusser, Barthes).

David Bordwell: Elokuvantutkimuksessa konsensus on pikemmin hajonnut itsestään kuin joutunut vaihtoehtoisen mallin - esimerkiksi kognitiivisen tai neoformalistisen - kyseenalaistamaksi.

Voidaan ehkä sanoa, että elokuvantutkimuksessa vallitsi noin vuodesta 1975 1980-luvun alkuvuosiin asti jonkinlainen hauras konsensus, joka rakentui niin kutsutun "screen-teorian" ympärille. *Screen* loi eräänlaisen pakettiratkaisun: Hollywood-elokuvaa, avantgardismia, lacanilaista psykoanalyysia, saussurelaista semiotikkaa, Benvenisteä ja diskurssianalyysiä, marxilaisuutta.

1970-luvun lopulla ja 80-luvun alussa monet pitivät joitain *Screenin* suuntauksista houkuttelevina, mutta toisia eivät. Esimerkiksi osa niistä, jotka kannattivat lehden poliittista näkemystä (väljä yhdistelmä mm. althusserilaista marxilaisuutta ja muita poliittisia, esim. feministisiä näkemyksiä), saattoi kuitenkin suhtautua vastahakoisesti sen edustamaan lacanilaiseen psykoanalyysiin tai sen näkemykseen

avantgardesta. Ne taas, joita kiinnosti enemmän populaarielokuva ja -kulttuuri, poimivat *Screenistä* joitain ideoita mutta luopuivat lacanilaisesta psykoanalyysista tai edustivat muuta kuin althusserilaista marxilaisuutta. Konsensus lepäsi siis alusta lähtien melko hauraalla pohjalla eikä tutkijoiden kesken vallinnut mitään kovin täydellistä yksimielisyyttä.

Konsensus mureni siis oikeastaan omaa tahtiaan jo ennen Kristin Thompsonia, Noël Carrollia ja minua. Olisi esimerkiksi helppo väittää, että Noël Carrollin kirjoitettua teoksen *Mystifying Movies* kukaan ei yhtäkkiä enää tehnyt psykoanalyttistä tutkimusta tai kirjoittanut apparaatin teoriaa! Mutta kirjan ilmestyessä niiden aika oli jo muutenkin ohi. *Mystifying Movies* ei ollut kuolinisku vaan muistokirjoitus.

Screen-paradigma oli joka tapauksessa hyvin vaikutusvaltainen, vaikkakin tärkein tutkimussuuntaus Yhdysvalloissa on mielestäni ollut 1970-luvulta lähtien feminismi. Se on tietysti kategoriana hyvin laaja ja sisältää erilaisia koulukuntia ja ajattelutapoja.

...Nykyään koko elokuvantutkimuksen kenttä on hajonnut pluralistisemmaksi, on enemmän moninaisuutta ja eroja.

Onko tällainen tilanne parempi?

Mielestäni ei. On moninaisuutta ja eroja, mutta ei todellista intoa tai intohimoa. Usein kuulee vain todettavan: "Pidä sinä esitelmä tuosta aiheesta, minä pidän tästä." Aiemmin oli edes vakaumusta; nyt kukin vain tekee sitä, mikä sattuu huvittamaan.

Tarkoitatko, ettei ole todellista keskustelua?

Siltä minusta tuntuu. On monia erilaisia tutkimussuuntauksia ja näkemyksiä. Tämä on kuitenkin jonkinlaista iloista pluralismia, jonka mukaan kukin voi tehdä omiaan välittämättä paljoakaan seurauksista.

"Yhteensovittamattomuudet" elokuvantutkimuksessa

Olet elokuvateoreettisissa kirjoituksissasi kiinnittänyt huomiota ehkä enemmän tiettyjen lähestymistapojen eroihin kuin niiden yhtäläisyyksiin. Voidaanko elokuvantutkimuksessa puhua (kuhnilaisessa mielessä) "paradigmoista" ja "yhteensovittamattomuuksista"? Paradigmahan tulee käsitteenä

luonnontieteistä. Voimme esimerkiksi sanoa, että maa- ja aurinkokeskeisen näkemyksen välillä on paradigmaattinen ero. Mutta ovatko "saussurelais-lacanilais-althusserilainen" ja "neoformalistis-kognitiivinen" paradigma samassa mielessä yhteensovittamattomia?

Humanistisiin tieteisiin on vaikeampi soveltaa kuhnilaista mallia, koska niissä teorioita ei rakenneta yhtä täsmällisesti ja tiukan kontrolloidusti kuin luonnontieteissä. Tosin luonnontieteissäkin paradigmat joustavat jonkin verran (luullakseni Kuhn [1970] oli ensimmäisiä, joka kiinnitti tähän huomiota; myös Imre Lakatos [1977] on puhunut tästä). Niillä on eräänlainen turvavyöhyke, jonka sisällä teoriaa voi aina säätää. Humanististen tieteiden käyttämät teoriat ovat kuitenkin vielä paljon taipuisampia ja avoimempia.

Humanistisissa tieteissä teoriat rakentuvat usein aivan eri periaatteille kuin luonnontieteissä. Ensinnäkin monet niistä pyrkivät selvittämään erityisyyttä, toisinaan jopa tiettyjen elokuvien ainutkertaisuutta. Jos joku haluaa vaikka tutkia Chantal Ackermania, hän voi tutkia Ackermania juuri Ackermanina ja yrittää selvittää ilmiön erityisyyttä. Luonnontieteissä taas pyritään tavallisimmin yleistykseen. Niissä ei kiinnitetä huomiota yksittäiseen ilmiöön, esimerkiksi yksittäiseen elokuvaan. Tärkeämpää olisi löytää tietyn ilmiön toteutumista ohjaavia kausallisia säännönmukaisuuksia ja mekanismeja kuin poikkeuksia säännöstä.

Toinen ero on se, että luonnontieteiden teoriat asetetaan usein intersubjektiivisiin testeihin toisella tavalla kuin humanististen tieteiden teoriat. Kirjasani *Making Meaning* käsittelee tätä. Mikäli elokuvateorioita nimitetään paradigmoiksi, ongelmaksi muodostuu se, mitä Lakatos kutsuu apuhypoteesiksi: humanistit lisäävät apuhypoteeseja, he lisäävät aineistoa (kts. Lakatos 1977).

On lukuisia keinoja pitää teoria koossa. Olen kuullut joidenkin puolustavan lacanilaisuutta tavalla, joka minun mielestäni lähestyy teologiaa. Heidän esittämänsä lacanilainen maailmankatsomus ei jätä tilaa minkäänlaisille vastaväitteille. Pahinta ei ole välttämättä se, että tällöin sulkeistetaan mahdollisuus testata ilmiötä empiirisesti. Ongelmallisempaa on se, että lacanilaisen lähestymistavan rajoissa on joskus mahdotonta kuvitella todellisia vaihtoehtoja. Argumentaatorakennelma on yksinkertaisesti niin väljä, että sen puitteissa voidaan sanoa mitä tahansa.

En siis kutsuisi kognitivismia tai neoformalismia sanan varsinaisessa merkityksessä paradigmaksiksi, koska en ole vakuuttunut, että humanistisissa tieteissä

tarkkaan ottaen on paradigmoja. Meillä on sen sijaan joukko teoreettisia selitysmalleja.

Humanistisissa tieteissä erottava tekijä on lopultakin se, haluaako teorioita, jotka pyrkivät tarkkuuteen kaikilla tasoillaan, vai teorioita, joihin liittyy jonkinlaista intuitiivista symbolista joustoa. Toiset tutkijat ymmärtävät selityksellä todellakin ilmiön kausaalista ja funktionaalista kuvausta. Toiset taas näkevät selityksen tarkoittavan ilmiön uudelleenmäärittämistä: he soveltavat ilmiöt teorioihinsa. He esimerkiksi määrittävät ihmisten kanssakäymisen uudelleen valta- tai perhesuhteiksi. Tällainen ilmiön kääntäminen toiselle symbolikielelle on usein kyllä tehokasta ja sillä on intuitiivista selitysvoimaa. Esimerkiksi freudilainen selitysmalli kehottaa palauttamaan minkä tahansa ilmiön perhedraamaan ja selittämään ilmiön sillä. Se on houkutteleva tapa järkeillä, mutta en ole vakuuttunut sen teoreettisesta pätevyydestä.

Historiallinen poetiikka ja tulkintatehtailun loppu

Kirjasi Making Meaning loppupuolella on luku "The End of Interpretation?", jossa kokoat yhteen kritiikkisi "tulkintatehtailua" vastaan. Toteat siinä, ettet tarkoita "historiallisella poetiikalla" niinkään teoriaa tai lähestymistapaa kuin "käsitteellistä kehystä, jonka puitteissa on mahdollista asettaa yksittäisiä kysymyksiä elokuvien kompositiosta ja vaikutuksista" (273). Tarkoitatko "historiallisella poetiikalla" jotain hyvin yleistä ohjelmaa tai kehikkoa, joka yhdistää erilaisia metodeja tai jopa teorioita, kuten formalismia, marxismia tai feminisimiä?

Kyllä. Muutamina valaisevina esimerkkeinä voisi mainita Kristin Thompsonin, varhaisen elokuvan parissa työskentelevän Tom Gunningin ja elokuvan äänen historiaa tutkivan Rick Altmanin, jotka kaikki edustavat mielestäni historiallista poetiikkaa. Meidän teoriamme ovat keskenään hyvinkin erilaisia. Esimerkiksi Altmanin teoria äänestä on aivan toinen kuin minun, mutta hän kuuluu silti historiallisen poetiikan piiriin.

Historiallinen poetiikka on oma hankkeensa. Se eroaa niistä suuren mittakaavan elokuvateorioista, jotka yleensä luovat kaikkien tarkoituksiin soveltuvan viitekehyksen noukkimalla muiden oppialojen dogmeja omaan käyttöönsä. Historiallinen poetiikka taas pyrkii määrittämään konkreettisia funktioita ja kausaliteetteja. Sen puitteissa on tilaa eroille. Näen siis historiallisen poetiikan perspektiivinä, tapana

järjestää tutkimusongelmia.

Screenissä vuosina 1986-88 käydyssä laajassa elokuvantutkimuksen suuntauksia koskeneessa keskustelussa, torjuit jyrkästi ajatuksen tutkijoita yhdistävästä "Wisconsinin projektista". Kuitenkin, kun kirjoitat historiallisesta poetiikasta kirjassasi Making Meaning, kaikki esimerkkisi - Vance Kepley, Donald Crafton, Kristin Thompson, Lea Jacobs - tulevat Madisonista. Onko sittenkin olemassa "Wisconsinin projekti"?

Ei. Ensinnäkin, Wisconsinissa on monia, jotka tekevät täysin erilaista tutkimusta. Toiseksi, Wisconsin ei ole ainoa paikka, jossa tehdään tällaista tutkimusta. Emme ole myöskään ensimmäisiä tämän tutkimussuuntauksen edustajia. "Wisconsinin projektista" voisi puhua ainoastaan siinä mielessä, että olemme ensimmäisinä tuoneet tietoisesti julki tämän projektin mahdollisia ulottuvuuksia.

Historiallinen poetiikka ja reseptioestetiikka

Olet kirjoittanut, että "historiallinen poetiikka tutkii sekä tuotannon että vastaanoton käytäntöjä" (Bordwell 1989a, 270) ja että "historiallinen poetiikka voi tutkia myös periaatteita, joiden avulla katsojat muodostavat [--] merkityksiä" (ibid., 271). Tämä kuulostaa saksalaiselta reseptioestetiikalta... Olet luennoillasi korostanut, että jokainen elokuvaohjaaja on ensin katsoja. Vastaavalla tavalla Hans Robert Jauss huomauttaa, että jokainen kirjailija on ensin lukija...

Saksalainen reseptioestetiikka on laaja ilmiö. Sen piiriin kuuluu muun muassa Wolfgang Iserin kaltaisia tutkijoita, joiden työ on suhteellisen perinteistä lukijakeskeistä kritiikkiä. Hans Robert Jauss taas kuuluu niihin, joiden tutkimukset ovat hyvin konkreettisia: selvitetään esimerkiksi tapaa, jolla kritiikki vastaanotti tietyn tekstin tiettyssä historiallisessa kontekstissa. Jos historiallista poetiikkaa ei ymmärretä teoriaksi vaan toimintakentäksi, niin molemmille tavoille on kyllä tilaa.

Minusta reseptioon liittyvät kysymykset ovat osa poetiikan historiallisuuden selvittämistä. Ajatellaan vaikka Alain Resnais'n elokuvaa *La Guerre est finie* (Ranska 1966). Ymmärtääksemme siihen liittyneitä mahdollisia katsomistapoja meillä on oltava tietoa ensinnäkin siitä, mikä oli ihmisten näkemys 1960-luvun puolivälin Espanjan hallinnollisesta ja

poliittisesta tilanteesta, kuten opiskelijapolitiikasta ja Ranskan ja Espanjan suhteista. Toiseksi meidän olisi selvitettävä katsojien käsitykset Resnais'n aikaisemmista elokuvista. Kolmanneksi meidän olisi otettava huomioon, minkälaisia elokuvia tuolloin yleensä tehtiin. Tietoa elokuvareseption normeista saamme mm. selvittäessämme, mitkä lajityypit, kerronnan muodot ja tyylit olivat ajan elokuvaohjaajien käytössä. Nämä kaikki kolme puolta vaikuttavat siihen, millaisia katsomistapojen normeja elokuvan *La Guerre est finie* yleisöllä oli.

Joku tutkija saattaisi väittää, ettei kiinnostavaa ole tutkia elokuvia, vaan elokuvayleisön demografista koostumusta. Hänen tutkimukseensa ei ehkä mahtuisi ollenkaan elokuvia, vaan hän lukisi lähinnä elokuva-arvosteluja ja päättelisi niistä, mistä ryhmästä (esimerkiksi luokasta) yleisö muodostuu. Mielestäni tällaiset tutkijat eivät tee poetiikkaa, sillä he eivät pyri selittämään sitä, miten elokuva toimii. Poetiikassa on kyse interaktiivisesta tutkimuksesta, jossa pyritään ymmärtämään sekä elokuvia että tekemisen ja vastaanoton kontekstia.

Formalistista elokuvateoriaa ei ehkä olekaan

Määrittellessäsi historiallista poetiikkaa kirjassasi Making Meaning asetat yhdeksi ideaalikesi olla "empiirinen olematta empiristi" (Bordwell 1989a, 274). Näen tämän iskulauseen 1970- ja 80-lukujen teoriapainotteisuuden antiteesinä, mutta myös rajanvetona huonomaineista empirismää vastaan. Miten käsitteet empiirinen ja empiristinen eroavat toisistaan?

Yritän välttää empirismää, jonka mukaan empiiriset tosiasiat hallitsevat kaikkia ideoita ja päätelmät tehdään empiriaa keräämällä. En hyväksy tällaista mallia. Meillä on aina käsitteitä, kategorioita, hypoteesejä; empiiriset tosiasiat ovat vain yksi osa päättelyä. Empiria yksin ei riitä, sillä sen ymmärrettäväksi tekemiseksi tarvitsemme teoreettista viitekehystä. Puhdas empiristi väittäisi, ettei teorioilla ja käsitteillä ole merkitystä, koska tosiasiat vaikuttavat meihin ilman välikäsiä. Juuri tästä on tullut monien elokuvateoreetikkojen kauhukuva, vaikka itseasiassa kukaan tiedemies tai tieteenfilosofi ei usko näin puhtaaseen empirismiin.

Puhtaan empirismin mahdottomuutta on kuitenkin syytä korostaa, koska humanistit rakentavat yhä kauhukuvia empirismistä: asioiden kvantitatiivinen tarkastelu tekee numeroiden orjaksi, empirian huo-

mioonottaminen sulkeistaa teoreettiset käsitteet. Erityisesti Yhdysvalloissa humanistit suhtautuvat oudon vihamielisesti kaikkeen vähänkin luonnon-tieteisiin viittaavaan. Pelkkä viittaus empiiriseen todistusaineistoon riittää pukemaan sinut empiristin haarniskaan. Historialliseen poetiikan on kuitenkin perustettava päättelyketjuna uskottavuus empiiriseen aineistoon, vaikka pelkkään empiriaan perustuvaa varmuutta ei olekaan.

Sinä ja Noël Carroll olette puolustaneet pienimuotoisia, alhaalta ylöspäin suuntautuvia teorioita. Carrollin sanoin: "tarvitsemme pala palalta teoretisointia, teorioita elokuvasta ennemminkin kuin Elokuvan Teoriaa" (Carroll 1988, 232). Tarkoitatko, että Suurten Teorioiden romahtamisen jälkeen elokuvatieteessä tarvitaan induktiota sekä tarkkaa historiallista ja analyttistä tutkimusta?

Kyllä, jos induktio ymmärretään sanan laajassa merkityksessä. Toisaalta tarvitsemme myös ongelmakeskeisiä teorioita, jotka pyrkivät tietyn ongelman ratkaisuun. Sellaiset kysymykset kuin "mitä elokuvan representaatio on ollut kautta aikojen ja kaikkialla" tai "mikä on elokuvan representaation todellinen luonne" tulisi korvata sellaisilla kysymyksillä kuin "minkälaiset ovat Hollywood-elokuvan tietyn tradition narratiiviset rakenteet", "minkälaiset tyylilliset keinot ovat mahdollisia tietyn genren elokuville" tai "miten voidaan selittää yleisön reaktiot tiettyyn elokuvailmiöön".

Suuren Teorian ongelma oli juuri yrityksessä vastata kaikkiin mahdollisiin kysymyksiin. Sutuuri tai Imaginaarisen muuntuminen Symboliseksi antavat vastaukset kaikkiin mahdollisiin kysymyksiin: Miksi kauhuelokuvat toimivat niin kuin toimivat? Koska Imaginaarinen muuntuu Symboliseksi. Miksi jatkuvuusleikkaus toimii niin kuin toimii? Koska Imaginaarinen muuntuu Symboliseksi. Vastauksia vailla sisältöä.

Tällaisten epäinformatiivisten, kaiken kattavien selitysten sijasta olisi kiinnitettävä enemmän huomiota pieniin ja keskisuuriin kysymyksiin, joiden kysymystenasettelu on teoreettinen mutta ei niin globaalinen. Ehkä ei ole minkäänlaista toivoa yhdistää näitä kysymyksiä ja vastauksia yhdeksi Suureksi Teoriaksi; formalistista ja pragmaattista elokuvateoriaa ei ehkä ole olemassa.

Eräällä luennollasi sanoit, ettet ole varma onko sinulla loppuen lopuksi teoriaa elokuvasta. Olet myös kirjoittanut, että "neoformalismi ei [--] niin ollen ole yleislaatuinen teoria elokuvasta [--]. Eikä

se myöskään - vielä kerran - ole metodi.” (Bordwell 1989b, 379) *Siis vielä kerran, mitä neoformalismi tai historiallinen poetiikka sitten on?*

Historiallinen poetiikka on perspektiivi, tapa tehdä kysymyksiä ja järjestää empiiristä aineistoa vastauksien löytämiseksi. Se ei kuitenkaan käsitä kaikkia mahdollisia tai välttämättä edes keskeisimpiä kysymyksiä. Jotkut toiset kysymykset saattavat olla tärkeämpiä. Jos jollain on toisenlainen lähestymistapa, hänen on vain perusteltava omien kysymyksiensä tärkeys ja toimivuus sekä se, onko kysymyksiin mahdollista löytää konkreettisia ja tarkkoja vastauksia.

En kuitenkaan halua puolustaa täydellistä pluralismia, sillä kaikki perspektiivit eivät ole yhtä käytökelpoisia. Jotkut lähestymistavat eivät kykene järjestämään empiiristä aineistoa tai niiltä puuttuu tarkka kysymystenasettelu.

Historiallisen poetiikan perspektiivi olisi seuraavanlainen: Lähtökohdaksi otamme sen, että elokuvat ovat artefakteja. Ne ovat instituutioissa työskentelevien ihmisten tekemiä. Artefaktien toivotaan vaikuttavan tietyllä tavalla, joten niiden tekijät suunnittelevat ne tätä tarkoitusta silmällä pitäen. Artefakteilla voi olla tekijöiden intentioista poikkeavia vaikutuksia, koska yleisö käyttää niitä omiin tarkoituksiinsa.

Historiallisen poetiikan perspektiivissä voisi nyt tehdä esimerkiksi seuraavanlaisia kysymyksiä: Minkälaisen premissien, periaatteiden ja normien pohjalta artefaktit on tiettyssä historiallisessa tilanteessa tehty? Missä tilanteissa ja minkä periaatteiden mukaan katsojat käyttävät niitä? Minkä periaatteiden tai normien (tyylisuunta, genre,...) suhteen artefakteja luokitellaan? Käyttämäni perspektiivi olisi suunnilleen kuvatulnainen. Kyseessä olisi poetiikka, koska tarkastelun kohteena olisi sekä elokuvien tekeminen että tavat käyttää niitä. Historiallista se olisi siinä mielessä, että kohteena ei olisi representaation kaikkien eri mahdollisuuksien kokonaisuus vaan representaation tietty historiallinen muoto.

Joku voisi väittää, että esittämäni perspektiivi (teoria normeista) on kovin epämääräinen. Minusta se on kuitenkin mielekkäin vaihtoehto, koska sen avulla voimme tarkastella sekä elokuvan tekijöitä että katsojia. *Normi* antaa käsitteenä ymmärtää, että elokuvaohjaajat ovat sisäistäneet samoja elokuvan rakennusperiaatteita, joita yleisöt käyttävät kyseisten elokuvien ymmärtämisessä ja kokemisessa. Toisin sanoen ohjaajat ovat osa yleisöä, ennen kuin heistä tulee elokuvan tekijöitä. (Bordwellin normiteoriasta lisää kts. esim. Bordwell

1985, 150 - 155.)

Poetiikan perspektiivi eroaa semiotiikasta. Tästä huolimatta esimerkiksi monet eurooppalaiset tutkijat eivät ole töitäni kommentoidessaan kiinnittäneet siihen huomiota. Olisi jo aika jonkun huomauttaa, että David Bordwell tekee ei-semioottista tutkimusta. Eroan tässä suhteessa mm. Metzistä, Aumontista ja Gaudreaultista. Keskinäisistä eroistaan huolimatta he työskentelevät semioottisen paradigman sisällä. Poetiikan ja semiotiikan välisestä eroista tulisi käydä keskustelua, koska esiin nousee tärkeitä representaatioon liittyviä kysymyksiä. Haluan vain korostaa, että jokaisen on tietoisesti valittava positionsa ja perusteltava se. Perspektiivini ei ole ainoa mahdollinen eikä se pyri vastaamaan kaikkiin elokuvaa koskeviin kiinnostaviin kysymyksiin.

Marxilainen elokuvantutkimus ja formalistinen “revisionismi”

Alison Butler kysyy Screenin vuoden 1992 viimeisimmässä numerossa: “Mistä uusimmat elokuvan tarinat tulevat?” Hänen mukaansa erityisesti pohjoisamerikkalaiset elokuvahistorioitsijat ovat “syyllistyneet revisionismiin”, jolla hän tarkoittaa kontekstittomuutta, epätemaattisuutta ja formalismia. Butler väittää myös, että The Classical Hollywood Cinema “on ehkä eniten vahvistanut näitä piirteitä” (Butler 1992). Haluatko kommentoida hänen väitettään “revisionismista”?

En valitettavasti ole lukenut Butlerin tekstiä. En ymmärrä hänen väitettään kontekstittomuudesta, sillä tietysti työemme on sijoitettu kontekstiin. Kirjassa *The Classical Hollywood Cinema* kontekstina oli elokuvateollisuus, Ozu-tutkimuksessani taas japanilainen kulttuuri ja elokuva.

Yhdysvalloissa erityisesti marxilaiset ja muut vasemmistolaiset ovat olleet huolissaan nykyisestä elokuvahistoriallisesta tutkimuksesta, koska se ei heidän mielestään ole ollut tarpeeksi kriittistä. Marxilaiset tutkijat haluavat usein tuomita elokuvateollisuuden sillä perusteella, että se on teollisuutta ja kapitalismin hedelmä. Sellaisten tutkijoiden kuin Douglas Gomeryn, Robert Allenin, Tino Balion, minun (vaikka olen vähemmän historioitsija), Kristin Thompsonin, Lea Jacobsin ja Ben Brewsterin töissä ei sen sijaan tuomita amerikkalaista kapitalismia ja elokuvateollisuutta, mitä marxilaiset tuntuvat pitävän epäideologisenä ja konservatiivisena.

Elokuvantutkimuksessa marxilainen historian-tutkimus ei ole ollut kovin täsmällistä. Doktriini

on saanut ohjata tutkimusta, samalla kun historiallinen todistusaineisto, dokumentit ja tietojen etsiminen ovat jääneet vähemmälle. Sen sijaan lienee oikeutettua väittää, että meidän "revisionismimme" on tuottanut tarkkaa, empiiristä tutkimusta.

Meitä syytetään usein formalismista. Marxilaisessa traditiossa, ja erityisesti stalinismissa, formalismia on pidetty kauhukuvana. Todellisuudessa kuitenkin vain harvoja historioitsijoita voi väittää formalisteiksi, ja harvat myöskään kutsuisivat itseään formalisteiksi. Tuskinpa Tom Gunning, Douglas Gomery, Robert Allen tai Lea Jacobs pitäisivät itseään formalisteina. Minä sen sijaan olisin tyytyväinen, jos minua nimiteltäisiin formalistiksi — itse asiassa kukaan ei ole varmaan ymmärtänyt miten formalistinen olen! Olen tosin poikkeus tässä suhteessa. Yleensä ottaen pidän formalismi-syytteitä paljolti sisällyksettömänä nimitelyinä, joka on osin seurausta marxilaisuuden omasta viimeistään 1970-luvun puolivälissä alkaneesta kriisistä.

Luuletko, että althusserilaiselle marxilaisuudelle voisi löytyä toisenlainen humanistisempi vaihtoehto?

Varmastikin. Marxilaisuudessa on olemassa pehmeämpi suuntaus. Elokuvantutkijat ovat tietysti suhtautuneet siihen varauksellisesti. *Screenistä* tätä marxilaisuutta on turha etsiä. Itse suhtaudun positiivisesti liberaaleihin, vasemmistolaisiin liikkeisiin, joiden marxilaisuus ei ole eksplisiittistä.

Marxilaisuuden voima on sen kriittisyydessä. Se on esittänyt yhden varteenotettavimmista kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän, politiikan ja ideologian kritiikeistä. Marxilaisuuden heikkous taas on sen kapitalismille tarjoamien vaihtoehtojen utooppisuus.

Madisonin elokuvantutkimuksen menestys

Madisonin yliopiston The Department of Communication Arts on yksi Yhdysvaltain kiinnostavimmista elokuva-alan opiskelupaikoista. Mitkä ovat menestyksenne syyt? Onko yksi selitys laitoksen saumaton yhteistyö yliopiston erinomaisen elokuva-arkiston kanssa?

On muitakin yliopistoja, kuten UCLA (The University of California, Los Angeles) ja USC (The

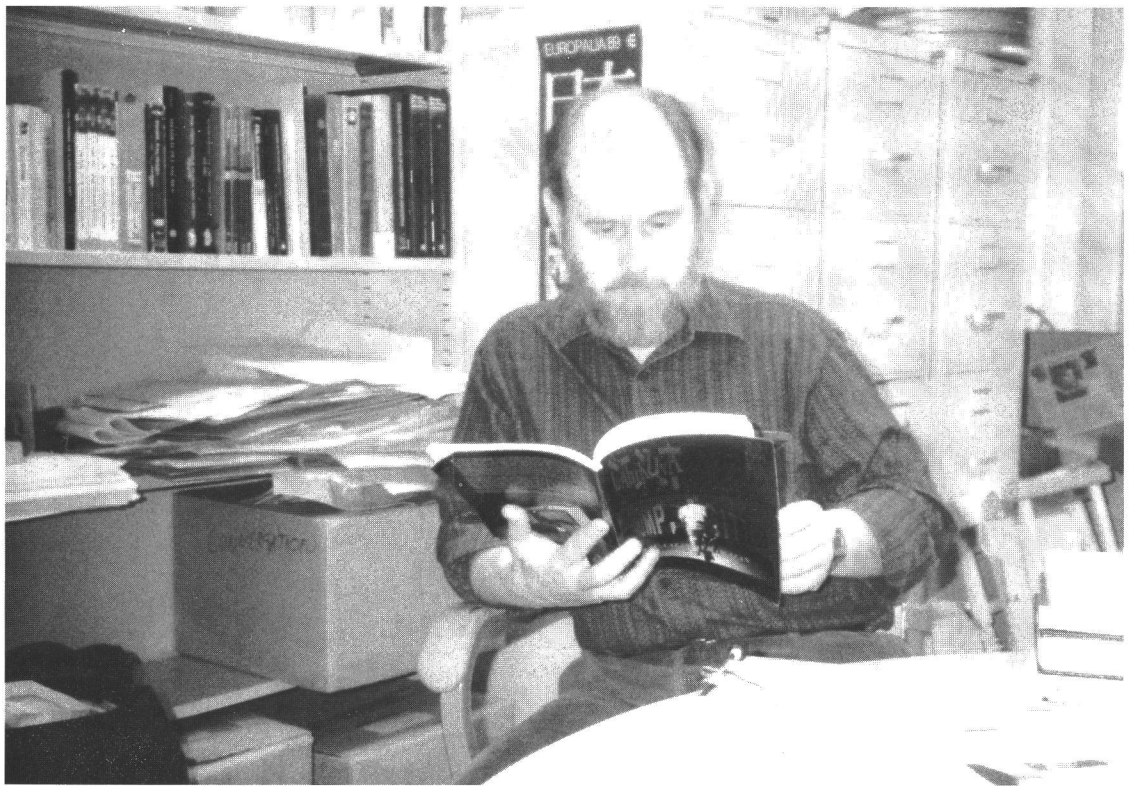
University of Southern California), joiden yhteydessä on elokuva-arkisto. Myös The New York Universityllä on omat elokuvakokoelmansa ja se toimii vielä kaupungissa, jossa muutenkin on lukuisia arkistoja.

Madisonin etuna on henkilökunta, joka koostuu työhönsä äärimmäisen vakavasti suhtautuvista tutkijoista. Se on ollut yksi tavoitteemme. Emme palkkaa ihmisiä heidän tutkimusideologiansa perusteella, vaan etsimme ennemminkin vakavia ja erittäin huolellisia tutkijoita. Toinen etumme on, että olemme eri syistä halunneet kytkeä opetusme ja tutkimustyömme toisiinsa. Esimerkiksi Tino Balion opetus liittyy hänen tämänhetkiseen työhönsä, joten aihe on hänelle itselleenkin tuore ja innostava. Myönnämme myös, ettemme pysty tekemään kaikkea. Emme voi edustaa jokaista koulukuntaa tai jokaista yksittäistä amerikkalaista elokuvateoriaa. On parempi erikoistua. Jos joku haluaisi tutkia vaikkapa argentiinalaista elokuvaa, en kehottaisi häntä tulemaan tänne, koska kukaan meistä ei ole argentiinalaisen elokuvan asiantuntija. Pyrimme kyllä opettamaan opiskelijoille elokuvantutkimuksen eri puolia, mutta tehdessämme omaa henkilökohtaista tutkimustamme emme yritäkään esittää kaikkia mahdollisia näköaloja.

“Kyseessä ei ole maailmanmestaruuskisa”

Iris-lehdessä on joskus väitetty, että kriittikkisi ranskalaisia teoreetikkoja kohtaan kasaa esteitä Amerikan ja Euroopan mantereiden välille. Jokaisen kirjoituksiasi lukeneen luulisi kuitenkin huomanneen suhteesi venäläisiin formalisteihin (mm. Shklovski, Tynjanov), prahalaisiin strukturalisteihin (Mukařovský, Vodička) ja myös muutamaiin ranskalaisiin strukturalisteihin (mm. Barthesin varhaiset työt ja Genette). Pidätkö tätä sinua vastaan esitettyä kritiikkiä elokuvantutkimuksen sisäisenä valtataisteluna?

Mielenkiintoinen kysymys, mutta minulla ei ole siihen johdonmukaista vastausta. Akateeminen keskustelu Euroopassa, erityisesti Ranskassa, on erilaista kuin Yhdysvalloissa. Huolimatta Ranskan älyllisen ilmapiirin kriittisyydestä siellä on yllättävän vähän todellista väittelyä tutkijoiden lähtöasemista ja eri näkemyseroista. Jacques Aumont'in käsitys representaatiosta ei ole sama kuin Michel Colinin; Roger Odin ei tarkoita enonsiaatiolla



David Bordwell. Kuva: Matti Lukkarila.

samaa kuin Christian Metz. Amerikassa taas on tapana julkilausua oma näkökulmansa, ilmoittaa milloin ollaan samaa, milloin eri mieltä. Kritisoidessani Metzä tai ketä muuta tahansa odotan saavani vastakritiikkiä enkä tyrehdyttäväni keskustelua.

Eivätkö ranskalaiset elokuvantutkijat ole vastanneet sinulle?

Christian Metzin uusin kirja *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du film* (1991) vastaa narraatiota koskeviin argumentteihini.

Lukemani ranskalaiset, slaavilaiset ja pohjoismaalaiset ajattelijat ovat vaikuttaneet minuun paljon. En ole mikään patriotti. Jotkut amerikkalaiset ovat väittäneet, että Englanti ja Yhdysvallat ovat nykyisin elokuvateorian johtotähdet ja että Ranska on jäämässä jälkeen. Se on typerä väite, sillä ajattelu ei noudata kansallisia rajoja. Kyseessä ei ole maailmanmestaruuskisa.

Ranskalainen elokuvantutkimus vaikutti 1970-luvulla erittäin paljon kansainvälisesti, 80-luvulla taas vähemmän. 1970-luvun ranskalainen teoria

tuntui kunnianhimoisimmalta. 80-luvulla Ranskassa on tehty kapeampialaisia monografisia tutkimuksia. Esimerkiksi Marie-Claire Roparsin kirjoitukset 30-luvun ranskalaisesta elokuvasta tai Sergei Eisensteinin elokuvasta *Lokakuu* (Oktjabr, Neuvostoliitto 1927) ovat tarkasti fokuoituja ja yksityiskohtaisia töitä.

Englantilaisen ja amerikkalaisen elokuvantutkimuksen uudelle historiografiselle suuntaukselle on mielestäni vasta viime aikoina löytynyt vastinetta ranskalaisessa tutkimuksessa. Esimerkiksi Jacques Aumont ja Marc Vernet ovat olleet kiinnostuneita historiasta ja sen tutkimuksesta.

Ranskalainen elokuvantutkimus on kuitenkin aina kiinnostanut minua. Sitä olisi tunnettava paremmin. Nykyään opiskelijat eivät valitettavasti ole innostuneita tutustumaan ranskalaiseen elokuvateoriaan, ehkä siksi että se tuntuu mielenkiinnostomammalta kuin vaikka Jean-Francois Lyotardin tai Jean Baudrillardin filosofia. Silti jopa Gilles Deleuze, jonka vaikutus Ranskassa on ollut valtava, kirjoittaa myös elokuvasta. Monikaan amerikkalainen ei ole lukenut näitä kirjoituksia.

Amerikan filosofisesta traditiosta

Olen kiinnostunut suhteestasi analyttiseen, mutta myös pragmaattiseen ja empiristiseen filosofiaan. Mikä on amerikkalaisen filosofian merkitys sinulle?

Minulla ei ole filosofin koulutusta, mutta teoreettisessa työssäni hyödyntämäni filosofia on selvästikin analyttistä — sanan laajassa, ei kapean loogis-positivistisessa tai wittgensteinilaisessa mielessä. Nelson Goodman sekä jossain määrin Noam Chomsky ja Jerry Fodor ovat olleet minulle käyttökelpoisia filosofian tiennäyttäjiä. Suurpiirteisesti määritellen Chomsky ja Fodor ovat kartesiolaisia rationalisteja, Goodman taas looginen positivist, looginen empiristi.

Tällaiset filosofiset suuntaukset eivät kuitenkaan ole olleet tärkeimpiä vaikutteita työssäni. Ajatukseni voi kytkeä esimerkiksi Richard Rortyn uuteen pragmatiikkaan, mutta ajattelutapani ei ole kuitenkaan suorassa suhteessa siihen. Työni on lähempänä filosofisesti suuntautunutta taiteentutkimusta. Tosin esimerkiksi kiinnostukseni kognitiiviseen tutkimukseen kyllä kytkeytyy mielen filosofiaan, mutta lähestymistapani on kuitenkin selkeämmin ongelmakeskeistä. Työskentelytapani on sukua vaikkapa Ernst Gombrichin tavalle valjastaa filosofia taidehistoriallisten kysymysten palvelukseen.

Elokuva ei missään nimessä ole kuolemassa

Olet tutkinut monipuolisesti elokuvan historiaa, klassista Hollywood-elokuvaa, japanilaisia elokuvia, Carl Th. Dreyeriä, Sergei Eisensteinia... Luennoillasi olen huomannut, että seuraat myös uusia elokuvia. Niitäkin teoreetikkoja on, joiden elokuvainnostus on haihtunut ja jotka eivät enää käy elokuvissa. Mielestäni hyvää teoriaa on mahdollon tehdä ilman kytchentää käytäntöön...

Olen aivan samaa mieltä. Eräät minun, ja ehkä myös sinun, ikäpolven ihmisistä ovat luopuneet elokuvista. Heillä on mielessään jokin elokuvan

kadotettu kulta-aika, johon he suunnistavat nostalgisen katseensa. Kohteena voi olla yhtä hyvin 1950- tai 60-luku kuin Godard tai Fassbinder, mutta kyseessä on aina menneisyyden ilmiö: "En hyväksy Almodovaria, hän ei ole Fassbinder; en hyväksy Wendersiä, hän ei ole Lang; en hyväksy sitä, koska hän ei ole tätä..." Minusta historiasta kiinnostunut on kiinnostunut myös nykyisyydestä, koska nykyisyys on yksi vaihe historiassa.

Monet uusista medioista innostuneet ovat suhtautuneet skeptisesti elokuvaan ja esittäneet väittämiä "elokuvan kuolemasta". Minkälaisena näet elokuvan aseman nyt ja tulevaisuudessa?

Elokuva ei missään nimessä ole kuollut. Samaa on väitetty esimerkiksi kirjasta, mutta sekään ei pidä paikkaansa. En tiedä yhtään ilmaisuvälinettä tai taiteen lajia, joka olisi kuollut viimeisen sadan vuoden aikana: kirja ei ole kuollut, teatteri elää yhtä, ihmiset jopa edelleen harrastavat kotonaan musiikkia — pianonsoitto ja lähinaapurien soittoporukat ovat voimissaan.

Kymmenen vuotta sitten ihmiset väittivät radion ajan olevan ohi. Nykyään radio näyttää kuitenkin olevan Yhdysvaltain vaikutusvaltaisain media, koska siitä on tullut osa poliittista järjestelmää. Poliitikot käyttävät radiota ja osallistuvat keskusteluohjelmiin ja tavalliset ihmiset taas soittavat radioon kertoakseen oman mielipiteensä. Radiolla on nyt mahdollisuuksia, joita televisiolla ei tunnu olevan: merirosvoradiot, lähiradiot, mahdollisuudet esimerkiksi lähettää omaa ohjelmaa vaikka kotoaan muille kaupunkilaisille. Yksikään media ei ole täydellisesti romahtanut, tuskin elokuvankaan aika on vielä ohi.

Haastattelun on ääninauhalta purkanut ja toimittanut Matti Lukkarila.

David Bordwell on tarkastanut ja korjannut alkuperäisen englanninkielisen tekstin. Lämpimät kiitokset hänelle haastattelusta ja kaikesta avustuksesta muokkauksessa.

Haastattelun on suomentanut Maiju Lehmijoki.

Kirjallisuusluettelo:

David Bordwellin valikoitu bibliografia:

"Eisenstein's Epistemological Shift". *Screen*, vol. 15:4 (Winter 1974/5): 32-46.

"Eisenstein's Epistemology: A Response". *Screen*, vol. 16:1 (Summer 1975): 142-143.

"Textual Analysis, Etc.". *Enclitic*, no. 1 (1981): 125-136.

The Films of Carl-Theodor Dreyer. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981.

"Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema". *Iris*, vol. 1:1 (1983): 5-18.

Narration in the Fiction Film. London: Methuen, 1986.

Ozu and the Poetics of Cinema. Princeton: Princeton University Press, 1988.

"Adventures in the Highlands of Theory". *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 72-97.

"Appropriations and Improprieties: Problems in the Morphology of Film Narrative". *Cinema Journal*, vol. 27:3 (Spring 1988): 5-20.

Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Cambridge: Harvard University Press, 1989(a).

"Historical Poetics of Cinema". R. Barton Palmer, ed., *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. New York: AMS Press, 1989(b): 369-398.

"A Case for Cognitivism". *Iris*, vol. 5:9 (Spring 1989[c]): 11-40.

"A Case for Cognitivism: Further Reflections". *Iris*, vol. 6:11 (Summer 1990): 107-112.

The Cinema of Eisenstein. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

Thompson, Kristin & David Bordwell: "Linearity, Materialism and the Study of Early American Cinema". *Wide Angle*, vol. 5:3 (1983): 4-15.

Bordwell, David & Kristin Thompson: "Toward a Scientific Film History?". *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 10:3 (Summer 1985): 224-237.

Bordwell, David & Kristin Thompson: *Film Art: An Introduction*. Fourth Edition. Hightstown, New Jersey: McGraw-Hill 1993.

Bordwell, David; Staiger, Janet & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1988.

Haastatteluun liittyvää muuta kirjallisuutta:

Abel, Richard: "Split Decision". *Quarterly Review of Film & Video*, vol. 11:2 (1989): 43-57.

Andrew, Dudley: "Cognitivism: Quests and Questionings". *Iris*, vol. 5:9 (Spring 1989): 1-10.

Andrew, Dudley: "A Reply to David Bordwell". *Iris*, vol. 6:11 (Summer 1990): 113-116.

Bruno, Giuliana: "Towards a Theorization of Film History". *Iris*, vol. 2:2 (semestre 1984): 41-55.

Butler, Alison: "New film histories and the politics of location". *Screen*, vol. 33:4 (Winter 1992): 413-426.

Carroll, Noel: *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.

King, Barry: "'The Classical Hollywood Cinema'". *Screen*, vol. 27:6 (November-December 1986): 74-88.

King, Barry: "A Reply to Bordwell, Staiger and Thompson". *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 98-118.

King, Barry: "The Story Continues..." *Screen*, vol. 28:3 (Summer 1987): 56-82.

Kuhn, Thomas: *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd and enlarged edition. Chicago: University of Chicago Press 1970.

Lakatos, Imre: *The Methodology of Scientific Research Programmes*. Cambridge, New York: Cambridge University Press 1977.

Metz, Christian: *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du Film*. Paris: Klincksieck, 1991.

Staiger, Janet: "Reading King's Reading". *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 54-70.

Thompson, Kristin: *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Thompson, Kristin: "Wisconsin Project or King's Projection?" *Screen*, vol. 29:1 (Winter 1988): 48-53.