

ELOKUVA JA AUTOTEOLLISUUS – Erkki Huhtamo haastattelee Peter Wollenia, englantilaista elokuvantekijää ja kulttuuri- teoreetikkoa

Peter Wollen on syntynyt Lontoossa 1938. Hän on julkaissut kirjat *Signs and Meanings in the Cinema* (1968) ja *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies* (1982), kirjoittanut lukuisia artikkeleita elokuva- ja kulttuuritutkimuksesta eri lehtiin sekä opettanut elokuvateoriaa monissa Yhdysvaltain ja Euroopan yliopistoissa.

Elokuvan tekijänä Wollen aloitti uransa käsikirjoittamalla Mark Peploen kanssa - Michelangelo Antonionin sittemmin ohjaaman - elokuvan *The Passenger* (1975). Tämän jälkeen hän ohjasi Laura Mulveyn kanssa seuraavat pitkät elokuvat *Penthesilea* (1974), *Riddles of the Sphinx* (1977), *Crystal Gazing* (1982) ja *The Bad Sister* (1983) sekä lyhytelokuvat *Amy!* (1980) ja *Frida and Tina* (1983). Mulveyn kanssa tekemiensä töiden jälkeen Wollenilta on valmistunut lyhytelokuvat *The U.S. Press* (Manuel De Landan ja Paper Tigerin kanssa, 1985) ja *Welcome Abroad Soyuz* (V. Komarin ja A. Melamidin kanssa, 1985) sekä hänen yksinään ohjaamansa elokuva, *Friendship's Death* (1987).

Oheinen haastattelu perustuu Erkki Huhtamon Peter Wollenin kanssa kesäkuussa 1988 Sodankylässä käymiin keskusteluihin ja sen on toimittanut Erkki Huhtamo ja *Lähikuva* sekä kääntänyt Veijo Hieta-la, Martti Lahti ja Kimmo Laine.

1960-luku ja merkityksen ongelma

Erkki Huhtamo: Päädyit elokuva-alalle 1960-luvulla. Millaisena pidät vuosikymmenen merkitystä itsellesi ja elokuvakulttuurille yleensä?

Peter Wollen: Kiinnostukseni elokuvaa kohtaan 1960-luvulla liittyy monella tavalla Pariisiin. Opiskelin yliopistossa uuden aallon aikoihin ja luin *Cahiers du Cinémaa* sekä matkustin Pariisiin päästäkseni *Cinemathequeen*, joka oli tuolloin elokuvan mekka. 60-luvun kuluessa yhteistyöni *New Left Review* -lehden kanssa vahvisti tätä kytkentää entisestään. Lehti pyrki alussa tuomaan kaikenlai-

sia, etenkin uusia teoreettisia ideoita manner-Euroopasta Englantiin, jonka kulttuuri oli perinteisesti hyvin empirististä ja kirjallista. Suuri osa tuosta teoriasta haettiin Ranskasta, ensin **Jean-Paul Sartrea** ja **Maurice Merleau-Pontya**, joita vastaan sittemmin 60-luvulla kävivät strukturalismin myötä **Claude Lévi-Strauss** ja muut.

Omaan elokuvakäsitykseeni vaikutti lisäksi *Cahiers*-lehdestä omaksumani *politique des auteurs*, jolla oli merkitystä myös Englannissa, koska se uudelleenarvioi amerikkalaista elokuvaa. Tämä sopi yhteen sen muutoksen kanssa, joka näkyi Englannin kulttuuri-ilmastossa, kun alettiin uudelleenarvioida populaarikulttuurin merkitystä. Minusta auteurismi kulkee lisäksi vielä käsi kädessä pop-taiteen kanssa, joka sai alkunsa Englannissa 50-luvun lopulla – ehkä siis hieman aikaisemmin kuin Yhdysvalloissa.

Kolmas keskeinen tekijä 1960-luvulla oli pop-musiikin voimakas muuttuminen vuosikymmenen alussa. Englannin suhde Yhdysvaltoihin on aintulaatuinen, koska meillä on yhteinen kieli, ja sitä myötä kulttuureissamme on yhteisiä piirteitä. Englanti olikin Euroopan maista ainoa, joka saattoi imeä vaikutteita amerikkalaisesta populaarikulttuurista, muokata niitä omakseen, ja sitten viedä lopputuloksen takaisin USA:an.

Aloin myös katsoa amerikkalaisia elokuvia. Auteurismi tarjosi mahdollisuuden yhdistää ranskalaista ajattelutapaa ja älyllistä tyyliä amerikkalaiseen populaarikulttuuriin, Englannin erityisissä olosuhteissa, siinä osassa Eurooppaa, jossa on yhteisen kielen takia vahvimmat yhteydet Amerikkaan.

Kyseessä oli siis laaja ilmiö. Millaisia keskinäisiä kytkentöjä sitten näet pop-taiteen, elokuvan ja rock-musiikin välillä?

Yliopistoaikani nuoriso oli **Jean-Luc Godardin** *Viimeiseen hengenvetoon* -elokuvan (1959) ja **Elvis**

Presleyn sukupolvea, ja nämä kaksi yhdistettiin, koska kumpikin heijasti innostusta amerikkalaiseen populaarikulttuuriin. **Samuel Fullerin** löytäminen merkitsi minulle samaa kuin **Chuck Berryn** löytäminen. Toisaalta kartoitettiin amerikkalaista populaarikulttuuria, toisaalta haluttiin myös eurooppalaistaa sitä. Musiikki eurooppalaistui, kun ihmiset yksinkertaisesti perustivat bändejä ja alkoivat soittaa, mutta elokuvassa se ei ollut yhtä helppoa.

Opiskelit itse siis tuolloin vielä yliopistossa?

Kyllä – englantilaista kirjallisuutta Oxfordissa (Wollen kertoo opetuksen hirveydestä ja nukahtelevasta tutoristaan). Kävin kuitenkin myös paljon elokuvissa, ja samoihin aikoihin aloitti *Movie*-lehti ilmestymisensä Oxfordissa (**Victor Perkins** ja muut olivat siellä) – monet kiinnostuivat tuolloin elokuvasta. Minulle elokuvaharrastus oli oikeastaan kestävintä, mitä sain yliopisto-opiskelusta. Se oli reaktio virallista yliopistoelämää vastaan.

Mitä vaikutuksia vuoden 1968 tapahtumilla oli elokuvakulttuuriin?

Kirjoitin ensimmäisen kirjani *Signs and Meaning in the Cinema*¹ vuonna 1968. Näin sen tuolloin osana laajempaa prosessia: uusi elokuvateoria oli osa kulttuurivallankumousta. Minusta vuodella -68 oli kaksi keskeistä seurausta: ensin näkin Hollywood-elokuvan hylkääminen Godardin tapaan ja toiseksi avantgarden esiinnousu. Osin tämä liittyi Neuvostoliiton 20-lukuun, mutta lisäksi vaikuttivat Godardin ja **Straubin/Huilletin** elokuvat, *Co-Opin* juuri alkanut toiminta Lontoossa, amerikkalaisen avantgarden virta – siis yleinen suuntaus pois valtaelokuvasta kohti avantgardea. Tämän jälkeen minäkin laadin kirjoitukseni vasta elokuvasta². Jälkeenpäin ajatellen vuonna -68 liioiteltiin teoreettista suuntausta ja teoria muuttui itsertoiseksi, kun se irrotettiin populaarielokuvan yhteydestä.

Entä teorian ja käytännön yhteys – eikö se ollut kuitenkin yksi ajankohdan keskeisistä aiheista?

Kyllä. Minulle se merkitsi ennen muuta Eisensteinia. Toinen tärkeä henkilö oli **Pier Paolo Pasolini**, joka 60-luvulla alkoi kirjoittaa semiotiikasta ja tuntui näin jatkavan Eisensteinin projektia yhdistää teoria käytäntöön. Lisäksi joillain amerikkalaisilla avantgarde-elokuvantekijöillä, kuten **Hollis Framptonilla**, oli hyvin teoreettinen ote. Kuvataiteissa puolestaan oli konseptualismi, esimerkiksi **Victor Burgin** ja **Mary Kelly** aloittelivat uraansa. Minäkin toimin tällaisessa ilmapiirissä ja minulla oli jo jonkin verran taustaa käytännön elokuvatyöstä: olin kirjoittanut yhdessä **Mark Peploen** kanssa joitain käsikirjoituksia.

Voisitko kertoa lyhyesti näistä käsikirjoituksistasi?

Tein ensiksi käsikirjoituksen **William Faulknerin**

teoksesta *Wild Palms* (suom. Villipalmut), mutta siitä tuli hieman naurettava – ilmeisesti sen vuoksi, että en ollut vielä käynyt kertaakaan Yhdysvalloissa. Sen jälkeen kirjoitin Mark Peploen kanssa westernin. Pidin sitä melko hyvänä, parhaana siihen asti tekemistämme. Suunnittelimme myös käsikirjoitusta Aveyronin villilapsesta, mutta saimme kuulla **François Truffaut'n** tekevän siitä elokuvaa³. Tällöin vaihdoimme Kaspar Hauseriin saadaksemme vain tietää... (nauraa)⁴ Meidän täytyi luopua tästäkin suunnitelmasta.

Ensimmäinen toteutunut suunnitelmamme oli *The Passenger* (*Ammatti: Reporterit*, 1975), jonka tekemiseen meidät palkkasi **Carlo Ponti**. Markilla oli alunperin ajatus jonkinlaisesta *Easy Riderin* (1969) tunnelmia muistuttavasta elokuvasta. Mark halusi lisäksi sekoittaa mukaan eurooppalaista taideelokuvaa ja minä taas Hitchcock-tyylistä poliittista thrilleriä. Saimme käsikirjoituksen valmiiksi ja annoimme sen Pontille. Mitään ei kuitenkaan tapahtunut, koska *Love Story* tuli markkinoille 1970 ja *Easy Rider* nohtui samalla.

Muutama vuosi myöhemmin työskennellessäni Chicagossa sain yllättäen Markilta sähkeen: ”**Michelangelo Antonioni** ohjaa Reporterin!” Antonionilla oli myös sopimus Carlo Pontin kanssa. Hänen piti tehdä kolme elokuvaa MGM:lle – *Blow-Up* (1966), *Zabriskie Point* (1969) sekä kolmas nimeltään *Technically Sweet* – joista viimeinen ei jostain syystä toteutunut. Ponti kuitenkin vaati, että Antonionin on pysyttävä sopimuksessa ja tehtävä kolmaskinokuva, joten näin saimme ohjaajan käsikirjoituksellemme.

Teoksen *Signs and Meaning in the Cinema* (1969) perusajatuksia oli yhdistää perinteisempi auteur-teoria strukturalistiseen lähestymistapaan. Miten päädyit tähän ja mitä ajattelet kirjastasi nyt?

Englannissa sekä amerikkalainenokuva että ranskalainen teoria kävivät tuolioiden sotahuudoista, sillä edellinen sukupolvi suhtautui hyvin vihamielisesti kumpaankin. Me halusimme istuttaa molemmat englantilaiseen kulttuuriin (naurua)... Niinpä oli luontevaa, että seuraava askel oli yhdistää ne keskenään.

Pariisissa luin paljon kaikenlaista, ja tarkoitukseni oli kehittää teoreettisempaan suuntaan Cahiersin ajatuksia. Teoreettisen taustan löysin strukturalismista, elettiin tuolloin jo Claude Lévi-Straussin ja **Roland Barthesin** teosten aikaa. Lisäksi minuun vaikutti voimakkaasti *Communications*-lehti, jossa julkaistiin mm. Barthesin *Éléments de sémiologie*, **Christian Metz**in varhaisia kirjoituksia sekä **Vladimir Proppin** tekstejä, joihin tuntuinkin alunperin ranskaksi. Ajatukseni oli tuoda englantilaiseen kulttuuriin ajankohtaista ranskalaista teoriaa, joka oli *hyvin* teoreettista, ja yhdistää se amerikkalaiseen populaarikulttuuriin. Näin halusin samalla yhdistää auteurismiin strukturalismin antaakseni auteurismille teoreettisen pohjan.

Jälkeenpäin ajatellen pidän kirjaani englantilaisen elitismin vastaisena – puhuttiinhan sentään Sam Fullerista – ja toisaalta paradoksaalisesti myös antipopulistisena, koska siinä hylättiin pelkkä *common sense* -ajattelu ja sovellettiin korkeaa teoriaa populaarikulttuuriin. Kirjani ei siten ollut teoriaa norsunluutornista, sillä se koski Sam Fulleria ja B-elokuvia, mutta se ei ollut myöskään pelkkää populistista Hollywood-elokuvien ihailua, koska lähestymistapa oli monimutkaisen teoreettinen. Tarkoitukseni oli, että päästäisiin vähitellen eroon alentuvasta suhtautumisesta Hollywood-elokuvaan.

Kirjan muodostaa kolme lukua: "Eisenstein's aesthetics", "The auteur theory" ja "The semiology of the cinema". Kertoisitko lyhyesti niistä?

Ensimmäinen käsittelee nimensä mukaisesti **Sergei Eisensteinia**. Eisenstein oli tärkeä ensinnäkin siksi, että ranskalaisen strukturalismin juuret olivat 20-luvulla, venäläisessä formalismissa, joten tuntui luontevalta uudelleenlukea Eisensteinia semiologian pioneerina. Samalla Eisensteinissa kiehtoivat teorian ja käytännön yhdistäminen, sillä teoreettisen elokuvan perinne jäi Eisensteinin jälkeen pitkäksi aikaa ikään kuin sivuun, kunnes 1960-luvulla se palasi keskeiseksi ranskalaisen elokuvan, erityisesti Godardin, myötä.

Kuuluin niihin ihmisiin, jotka näkivät Godardin elokuvan *Viimeiseen hengenvetoon* tuoreeltaan viikon ajan joka päivä. 1960-luvulla hänen elokuvansa alkoivat muuttua yhä teoreettisemmiksi ja vähitellen hän alkoi tehdä elokuvia, joita oli yksinkertaisesti mahdoton ymmärtää tuntematta kulttuuri-teorian ja semiotiikan luomaa kontekstia. *Iloisesta tietämisestä* (1968) Godard muistaakseni jo sanoi: "Tämä on elokuva semiologeille". Näin päästiinkin taas takaisin Eisensteiniin, vaikkakin Godard itse keskittyi *Dziga Vertoviin*; minulle Eisenstein oli kuitenkin keskeinen.

Tämä osa kirjasta oli historiallisesti tärkeä, sillä se kohdisti ihmisten huomion 20-lukuun, joka oli avantgarden aikaa ja jolloin elokuva ja muut taiteet lähestyivät toisiaan. Sitten 60-luvun on tutkimuksessa tietysti voitu mennä paljon pidemmälle; onhan esimerkiksi Eisensteinin koko kirjallinen tuotanto julkaistu, joten yksityiskohtaisempi ja vakavampi tutkimus on mahdollista. Minun oli vain ensimmäinen yritys, mutta mielestäni kuitenkin tärkeä, koska se ei käsitellyt Eisensteinia ainoastaan elokuvantekijänä vaan myös teoreetikkona, ja vielä poliittisessa kontekstissaan.

Kirjan toisen osan aiheena oli auteurismi. Täytyy muistaa millaista 60-luvulla oli, miten suhtauduttiin elokuvasta kirjoittamiseen aikana jolloin – erityisesti Englannissa – ei ollut minkäänlaista elokuvateoriaa. Elokuvaa tarkasteltiin tuolloin kahdelta eri suunnalta. Ensinnäkin oli kirjallinen lähestymistapa, eli kirjoitettiin pääasiassa suurista eurooppalaisista taide-elokuvista kuin ne olisivat kirjoja ja niiden henkilöt kirjojen henkilöitä. Toi-

sekseen oli hyvin empiristinen, sosiologinen suuntaus, joka keskittyi taulukoihin ja esitti yksinkertaistettuja ajatuksia katsojan psykologiasta ja siitä, miten elokuvat vaikuttavat käyttäytymiseen. En tiedä kumpi suuntaus oli pahempi.

Kirjani tarkoitus aikanaan – 1968 – oli laakaista tuollainen pois ja tavallaan niin tapahtuikin. Tässä yhteydessä näkyy myös Cahiers du Cinéman merkitys, sillä sen kirjoittajat olivat löytäneet uuden tavan – *politique des auteurs* – tarkastella syvällisemmin amerikkalaista elokuvaa. He kirjoittivat **Budd Boetticherin** ja Samuel Fullerin elokuvien estetiikasta eivätkä siis rajoittaneet estetiikkaa vain **Roberto Rosseliniin** tai **Ingmar Bergmaniin** (vaikka he eivät toisaalta myöskään unohtaneet näitä eurooppalaisia ohjaajia). Toisaalta Cahiers du Cinéma -lehden toimittajat myös samalla ymmärsivät, ettei Hollywood-elokuva ole vain eriytymätöntä massaa. Minun kannaltani tämän auteurismin ongelma oli, ettei se todellisuudessa ollut auteur-teoriaa – se ei siis ollut tarpeeksi teoreettista.

Siitä lähtien, kun auteur-teoria ja semiotiikka räjäyttivät esiin uusia ideoita, elokuvatutkimus ja koko ilmapiiri on tietysti muuttunut, niin että nyt on jo tavallista tutkia Hollywoodia sekä erityisesti – kun auteureista ei enää olla niin innostuneita – Hollywoodin lajityyppejä, studioita ja käsikirjoittajia. Mutta kaikki tuo nykyinen työ palautuu tavallaan niihin kysymyksiin, joita alettiin esittää auteurismin myötä: haluttiin ohittaa kirjalliset tai sosiologiset painotukset ja löytää *elokuvalle spesifit* kysymykset, käsitteet, metodit ja paradigmat. Aikanaan kirjani tämäkin luku oli tarpeellinen, vaikka se nyt näyttääkin hieman primitiiviseltä.

Kolmannessa luvussa, jota pidän kirjan tärkeimpänä, käsitellän semiotiikkaa. Tämäkin osa liittyy Godardiin, sillä pyrin siinä tavallaan tekemään teoreettisesti oikeutta Godardille. Samalla yritän siirtää painopistettä **Ferdinand de Saussuren** koulukunnasta **C. S. Peirceen**. Minusta on jälkeenpäin ajatellen kiinnostavaa, että myös **Umberto Eco** ajoi tuolloin itsenäisesti samaa asiaa. Aloin hieman epäillä de Saussurea ja ranskalaista lähestymistapaa, koska he sitoivat kaiken lingvistiikkaan. Minusta tuntui, että elokuvan semiotiikalle tarvittiin toisenlainen lähtökohta.

Olen pitänyt kirjaasi tavallaan ensimmäisenä yrityksenä soveltaa uudenlaista teoriaa elokuvaan, mutta näyttää kuin kirjasi olisi melkein fetisoitu. Tarkoitin siis, että ihmiset alkoivat ajatella, että tämä on ainoa ortodoksinen tapa analysoida elokuvaa ja kirjoittaa siitä, kun se todellisuudessa oli vain yksi malli.

Päämääräni oli yhdistellä eri asioita: Eisenstein-osassa elokuvan historiaa poliittiseen historiaan ja teoriaa käytäntöön, auteur-osassa Hollywood-elokuvaa ranskalaiseen strukturalismiin ja viimeisessä osassa Peircen semiotiikkaa perinteiseen elokuvateoriaan, kuten **André Baziniin** ja Eisensteiniin.

Päästäkseni tähän minun oli liikuttava laajalla alueella sekä lisäksi tilanteessa, joka oli pullollaan risiriitoja ja polemiikkia. Kirja joutui ilmestymisensä todella uskomattomien arvostelujen ja julkisten hyökkäysten kohteeksi. Valtakunnallisissa lehdisissä saatettiin kirjoittaa: ”lukukelvoton on arvosteluvoton”. Kauhutettiin ajatusta yhdistää semiotiikan teknis-teoreettinen sanasto populaari-elokuvaan, Godardiin, avantgardeen, kun kaikkiin näihin suhtauduttiin Englannissa poleemisesti. Olimme sen kaltaisessa kulttuurisessa taistelutilanteessa, jossa ihmiset alkavat fetisoida asioita voidakseen pitää puoliaan. Pidemmän päälle tällainen johtaa liialliseen dogmaattisuuteen, mutta lyhyellä tähtämällä se on välttämätöntä.

Kirjoitit myös myöhemmin joukon erillisiä analyysejä, mm. *Citizen Kanesta*⁵ ja *Vaarallisesta romanssista*⁶, soveltaen tällaisia teoreettisia malleja. Mikä on näiden analyysien tausta?

Kun kirjoitin Merkityksen ongelmaa, en ollut koskaan opettanut yliopistossa. Teoreettinen taustani oli peräisin toisaalta työskentelystä New Left Review -lehdessä ja toisaalta omista lukemisistani ja keskusteluista ystävieni kanssa. Vasta kirjan jälkeen päädyin opettamaan yliopistoissa ja analyysit, joista kysyit, ovat tulosta näistä kokemuksista. Erityisen tärkeänä pidän työskentelyä Essexin yliopistossa, jossa opetin elokuvaa kielitieteellisellä osastolla. Tuohon aikaan lingvistiikassa käytiin ankaria teoreettisia väittelyitä esimerkiksi **Noam Chomskyn** ja vanhan koulukunnan sekä toisaalta Chomskin ja uuden koulukunnan välillä. Minä, joka huomasin yllättäen olevani elokuvasemiotikan pioneeri, joutuin keskelle polttavia kielitieteellisiä kysymyksiä. Kirjoitukseni *Citizen Kanesta* ja *Vaarallisesta romanssista* syntyivät tässä tilanteessa. Pyrin etsimään tietä kohti kehittyneempää elokuvan semiotikkaa, koska olin tekemisissä ihmisten kanssa, jotka tunsivat kielitieteelliset teoriat läpikotoisin.

1970-luvun vastaelokuva ja -teoria

Missä määrin artikkeliasi vasta elokuvasta, *Godard and Counter Cinema: Vent d'Est*⁷, voi pitää ohjelmallisena 70-luvun elokuvillesi?

En pidä sitä ohjelmallisena – tai kenties siinä on ohjelmallinen puoli, mutta se liittyi hyvin läheisesti Godardin elokuvaan. Vaikka Godard olikin tärkeä vaikuttaja, en missään nimessä ajatellut, että kaikkien pitäisi tehdä samantyyppisiä elokuvia kuin hän.

Se muistutti tietysissä mielessä manifestia...

Niin, mutta siinä oli myös jonkin verran kritiikkiä Godardia kohtaan – osin ironista, osin aivan avointa – vaikka usein luullaan sen olevan kritiikitöntä Godardin ihailua. Se oli sekä yritys selittää, mitä Godard käsittääkseni teki, että osaksi samastua siihen – mutta myös etäisyydenottoa.

Jatketaan vuoden 1968 jälkeisestä kehityksestä. Kuinka päädyit tekemään kokeellista elokuvaa?

Reportterin kirjoittamisen ja kuvaamisen välillä englantilainen elokuvakulttuuri muuttui melko selvästi. Elokuvatutkimus sai *Screenin* ja samaan aikaan syntyi myös uudenlainen riippumattoman elokuvan liike.

Olin itse asiassa Yhdysvalloissa osan tuosta ajasta. Ja *Reportterin* jälkeen minun oli tosiaan päätettävä, jatkanko käsikirjoitusten tekemistä. Tavallaan ajattelin, että nythän ensimmäinen käsikirjoitukseni oli kuvattu ja mukana on MGM, Antonio ja **Jack Nicholson**; tottakai jatkan, tähän on fantastista! (Nauraa) Mutta toisaalta jatko ei varmasti olisi yhtä suurenmoista, joten arvelin, että olisi aika ryhtyä itse tekemään elokuvia. Jos kerran tekee käsikirjoituksen, voi yhtä hyvin tehdä sen itseään varten. Taloudellisista syistä oli tietysti aloitettava pikkufilmeillä, mikä sopikin uuteen teoreettiseen avantgardetyyliin. Tietenkään nyt ei puhuta kaupallisista elokuvista, sillä vaikka Godardilla, Straubilla ja kumppaneilla olikin yhteyksiä kaupalliseen elokuvatuotantoon – Godard kai yhä rahoitti elokuvansa television avulla – amerikkalaisen avantgarden esimerkki toisaalta todisti, että näitä elokuvia voi tehdä omin päinkin.

Koska opetin amerikkalaisella campuksella, jossa pystyin käyttämään yliopiston välineistöä, kameroita ja leikkauspöytiä, juttelin tilanteesta **Laura Mulvey**n kanssa, ja päätimme että, selvä, tehdään elokuva. Osittain lainarahoilla teimme sitten *Penthesilean* (1974), joka maksoi jotain 2000 dollarin tietämillä – kaikki olivat amatöörejä. Inspiraatiota saimme tavallaan **Yvonne Rainerin** *Lives of Performers* -tapaisesta elokuvasta, joka osoitti, että 90 minuutin avantgarde-elokuvan voi tehdä lähes rahattomanakin – käsitellä tärkeitä teoreettisia kysymyksiä ja tehdä kuitenkin puolentoista tunnin elokuvan. Jotenkin minulle on jäänyt sellainen päänäköpintymä klassisesta elokuvasta, että ”totta kai sen pitää kestää puolitoista tuntia”. (Nauraa)

Nyt kun puhumme 1970-luvusta, olemme samalla siirtyneet ”toiseen semiotikkaan”, psykosemiotikkaan, Christian Metzin ”Imaginaariseen signifioijaan” jne. Miten tämä muutos teoreettisessa diskurssissa vaikutti elokuvantekoon?

Määrittelimme elokuvantekijän tarkoittavan – ajatus tuli semiotiikasta, jossa elokuva ei enää merkinnyt vain itse elokuvaa vaan myös sen tuotanto- ja vastaanotto-oloja – niin ohjaajia, käsikirjoittajia ja kuvaajia kuin tuottajia, levittäjiä, esittäjiä, kriitikkoja ja teoreetikkojakin. Ne muodostivat mielestämme yhteisen organisaation. Tavoitteemme muistutti tässä ajankohtansa kuvataideliikettä, joka halusi pois gallerioista ja virallisista instituutioista. Me halusimme päästä valtaelokuvan ulkopuolelle rakentamalla tällaisen kulttuuriliikkeen. Tämä kaikki oli melko selvästi seurausta vuoden 1968 jälkeisistä utopistisista ajatuksista, mutta se oli kuitenkin aikanaan hyvin tärkeää.

Reportterin kirjoittamisen ja tekemisen välillä myös feminimi oli astunut kuvioihin – sekin osittain vuoden 1968 seurauksena. Niinpä teoreettisella tasolla oli yhtäällä semiotiikka, joka ensimmäisessä vaiheessaan vaikutti – ainakin päällisin puolin – arvovapaalta, tieteellistyyppiseltä teoreettiselta yritykseltä, vaikka siihen sisältyikin kenties kätkeytyjä arvoasetelmia. Samanaikaisesti feminismin väitti, että mitkään näistä käsitteistä eivät ole arvovapaita, vaan kaikki on uudelleenarvioitava sukupuolieron termein. Sitten vielä Ranskassa oltiin siirtymässä strukturalismista poststrukturalismiin – painopistemuutoksen näkee vaikkapa Barthesin teoksia *Éléments de semiologie* (1964) ja *S/Z* (1970) vertaamalla.

Kummallisesti tämä semiotiikan, feminismin ja psykoanalyysin kohtaaminen tapahtui juuri Englannissa. Osaksi tämä johtui siitä, että *New Left Review*'ssa julkaistut, Englannin ensimmäiset teoreettiset artikkelit feminismitä kirjoitti **Juliet Mitchell**, jonka lähestymistapa oli psykoanalyttinen – hän onkin nykyään psykoanalytikko. Toisaalta **Jacques Lacaniakin** julkaistiin jo varhain *New Left Review*'ssa. Feminismin, semiotiikan ja psykoanalyysin yhdistämisen suuntaan oli siis paineita. Tätä taustaa vasten syntyivät sellaiset elokuvat kuin *Penthesilea*. Sen feministiset painotukset ovat ensisijaisesti Lauralta ja, kun minulla oli taas semioottinen tausta, psykoanalyysistä tarjoutui keino saattaa nämä kaksi samaan kontekstiin.

Miten Lauara Mulvey'n kanssa tekemäsi elokuvat suhteutuvat muihin saman liikkeen piirissä tehtyihin elokuviin?

Kansainvälisesti Yvonne Rainer kuului ehdottomasti samaan liikkeeseen ja hän aloittikin aikaisemmin, samaten **Chantal Akerman**. Melko pian sattumoisin myös tapasimme Chantal Akermanin ja näin meillä oli työssämme paitsi yhtäläisyyksiä myös henkilökohtaisia kontakteja. Myös muita samantyyppisiä elokuvia alettiin tehdä Englannissa noihin aikoihin; kollektiivit olivat tärkeitä.

Entä Peter Gidal?

Ei ollenkaan samoilla linjoilla. Hänellä oli täysin erityyppiset lähtökohdat, sillä hän vastusti kaikkea *illusionismiksi* nimittämäänsä: hän vastusti kerronnallisuutta, ihmisten esittämistä... Hän oli tavallaan ääri-ilmiö, enkä missään tapauksessa ollut hänen kanssaan samaa mieltä. En koskaan ole pitänyt itseäni strukturaalisen elokuvan tekijänä, mutta en myöskään halunnut tehdä valtaelokuvaa. Yritin löytää kolmannen tien niiden väliltä.

Godard rajoitti vuoden 1968 jälkeen elokuvansa valituille. Miten yleisö vaikutti sinun elokuvantekooosi?

Uskoimme, että meillä oli kolmentyyppistä yleisöä. Ensinnäkin yleisö, jota kiinnosti tietoisesti elokuva sellaisenaan, sitten yleisö, joka oli kiinnostunut teoriasta ja vihdoin yleisö, jota selvästi

kiinnosti feminisimi. Nämä kolme yleisöä saattoivat sijoittua samaan henkilöön tai sitten eri ihmisiin. Epäilemättä kysymyksessä oli vähemmistöyleisö, joka kuitenkin uskoaksemme oli olemassa. Sitä paitsi Englannin osalta liikettä tuki vain *Independent Filmmakers Association* – ei ainoastaan vähemmistöelokuvan tekemisessä, vaan myös jake-lusysteemin ja esityspaikkojen kehittämisessä. Myös *Other Cineman* perustaminen oli keskeinen tekijä, ja itse asiassa *The Riddles of the Sphinx* (1977), ensimmäinen Englannissa tekemämme elokuva, esitettiin juuri *Other Cinemassa*. Se oli yksi heidän ensimmäisiä elokuviaan ja sen oheen sijoitettiin keskustelu- ja seminaarisarja, sillä halusimme integroitua elokuvatoimintaa kuten sitä nimitettiin. Vähemmistöyleisö siis oli olemassa. En ole koskaan ymmärtänyt, miksi elokuvia pitäisi esittää vain massayleisölle. Kuten kirjoille myös elokuville pitäisi sallia koko joukko erityyppisiä ja -kokoisia yleisöjä.

Kun Godard siirtyi televisioon 1970-luvun lopulla, oliko hänellä enää esikuvana mitään vastaavaa merkitystä kuin hänellä oli ollut aiemmillä kausilla?

Aikaisemmin Godard tosiaan oli jonkinlainen malli, jota kohtaan saattoi olla kriittinen, mutta joka vaikutti keskeisesti ajattelutapaan. Kun ryhdyin itse tekemään elokuvia, tuollainen esikuva ei enää ollut niin tarpeellinen. Aloin ajatella mitä Godard teki ja mitä itse halusin tehdä toisin – ideat olivat erityyppisiä, minulla oli toinen tausta, olimme Englannissa... itse elokuvia tehdessään sitä miettii enemmänkin omaa edellistä ja seuraavaa elokuvaansa kuin malleja; voi tukeutua omaan taustaansa ja kokemukseensa. Samoin kyllä näytti käyvän Godardillekin: hän kääntyi osin samoja asioita vastaan kuin mekin. Vuoden 1968 jälkeinen ilmasto oli vähitellen muuttunut ja elokuvat sen myötä. Mutta Godardia en enää pitänyt esikuvana, enkä itse asiassa ollut erityisen mieltynyt hänen elokuviensa uuteen suuntaan.

1980-luku: Thatcher, autot ja musiikkivideot

Jospa siirtäisimme 1980-luvulle? Miten elokuvan- teon mahdollisuudet ovat muuttuneet Englannissa?

No, vähän raa'asti ilmaisten, se mitä tapahtui oli **Thatcherin** tulo ja sitä seuranneet poliittiset muutokset, vaikka en haluakaan syyttää kaikkea thatcherismia. Thatcherin tulon jälkeen kaikki on ollut yhteydessä markkinoihin. Aikaisemmin meillä oli idealistinen näkymys, josta mainitsin: halusimme yhdistää harmoniseksi organisaatioksi erilaiset elokuvantekijät, tuottajat, levittäjät, ohjaajat, tutkijat..., vaikka heidän välillään olisikin eri rooleista johtuen selviä ristiriitoja. Thatcherismin tultua supistettiin tukijärjestelmää. Tämän jälkeen olikin huomattavasti vaikeampi olla harmoninen yhteisö, koska pelkkä taloudellinen tilanne kiristyi niin paljon.



Peter Wollen ja Erkki Huhtamo.

Riippumaton elokuvanteko kävi ankeammaksi, vaikka paljon positiivista jäikin 70-luvusta. Kunnalliset elokuvateatterit (joita BFI osittain tuki lähinnä paikallisten organisaatioiden kautta), *Channel Four* joka antoi enemmän työmahdollisuuksia avantgarde- ja rauulle marginaaliselle elokuvalle, work-shop -liike, eli lähinnä se, millä oli instituutioluonne. Me elokuvantekijät emme kuitenkaan enää kokeneet kuuluvamme tuohon liikkeeseen. Oli suorastaan pakko arvioida uudelleen jatkamisen linjat, kun elokuvien budjetitkin paisuivat koko ajan - ja tottakai paisuivat kun aloittaa 2000 dollarilla. (Vielä *Riddles of the Sphinx* tehtiin vain 3000 - 4000 dollarilla.) Kun elokuvat kasvavat, myös omat ja yleisön odotukset muuttuvat ja taas huomaa ajattelevansa uudelaissa kontekstissa. *The Bad Sister* (1983), joka oli jo melkoisen budjetin elokuva, kävi hyvin hankalaksi ohjata rahapaljouden ja tiukan aikataulun takia. Kyseessä ei ollut enää ollenkaan samanlainen yhteisöprojekti kuin silloin, kun kaikki työskentelivät yhdessä samassa liikkeessä. Niinpä muutoksia oli tehtävä. Tukijärjestelmänkin muuttui rakenteellisesti myös siten, että äkkiä mukana olikin televisio ja Channel Four. Jos nyt teimme elokuvan, tiesimme saavuttavamme televisioyleisön, ja television vähemmistöyleisökin on valtava verrattuna elokuvan vähemmistöyleisöön. Tästä syystä myös suhde televisioon oli arvioitava perin pohjin.

Millaisia mahdollisuuksia elokuvantekijöillä on saada elokuviiaan tuotetuksi?

On kolme tai oikeammin neljä mahdollisuutta rahoittaa elokuva ja useimmissa tapauksissa joutuu käyttämään näiden yhdistelmää. Ensinnäkin on julkinen rahoitus, esimerkiksi BFI:n tuki, ja toi-

seksi television - erityisesti Channel Four'n ja nytemmin myös *BBC 2:n* - kautta tulevat varat. Kolmas vaihtoehto on hankkia yksityinen pääoma projektinsa taakse ja neljäntenä mahdollisuutena voi yrittää saada ulkomaisen rahoituksen elokuvalleen. Useimmat elokuvat toteutetaan yhdistämällä ehkä kaksi rahoituskanavaa. Esimerkiksi BFI:n raha on usein läheisessä yhteydessä televisioon, tai mukana on ehkä myös yksityistä rahaa joko Englannista tai vaikka Euroopasta, ehkä joltain eurooppalaiselta televisioyhtiöltä.

Miten elokuvateatterisysteemi toimii Britanniassa? Miten pitkälle elokuvateatterit ovat yksityisten omistuksessa?

Britanniassa traditionaalinen elokuvajärjestelmä romahti 1950-luvun lopulla paljolti television vuoksi lähes täydellisesti. Samalla englantilainen elokuva joutui pahaan kriisiin, josta elokuvateollisuus yritti selvitä amerikkalaisen elokuvateollisuuden avulla - tekemällä Yhdysvaltain markkinoille sopivia elokuvia tai tekemällä amerikkalaisia elokuvia Britanniassa.

1960- ja 1970-luvulla tätä mallia vastustaneet esittivät ajatuksen valtion omistamasta elokuvateatteriketjusta, "*the third chain*", joka olisi tullut kahden pääketjun rinnalle. Tämä ei kuitenkaan ollut poliittisesti sopiva malli, ja saimme tilalle kunnallisten elokuvateattereiden verkon, johon äsken jo viittasinkin. Järjestelmän puitteissa perustettiin elokuvateattereita pääasiassa kaikkiin suurimpiin kaupunkeihin sekä yliopistokaupunkeihin. Alkurahoitus - pääomakustannukset, laitteet jne. - järjestyi valtion avulla BFI:n kautta, mutta käyttökustannukset jaetaan kunnan, BFI:n ja *Arts Councilin* kesken. Lisäksi järjestelmää tukee BFI:n oma

levityssysteemi, jonka kautta BFI voi antaa kunnallisille teattereille elokuvia ottamatta niistä voittoa. Paikallisten elokuvateattereiden, jotka valitsevat omat ohjelmansa, ja järjestelmän keskuksen BFI:n, joka taas rahoittaa systeemiä ja toisaalta levittää elokuvia, välillä on ollut jonkin verran ristiriitoja. Nykyään tilanne on melko rauhoittunut ja yhteistyötavat ovat vakiintuneet.

Tällaisen systeemin toimivuuden edellytys on, ettei ole vain esityspaikkoja vaan myös levittäjiä, joilla on elokuvia, sekä tietysti myös tuottajia. Esityspoolesta vastaavat lähinnä paikalliset viranomaiset, levitys on pääasiassa – mutta ei kokonaan – BFI:n vastuulla ja tuotantopuolta taas on vahvistanut suunnattomasti television mukaantulo. Perinteisesti BBC ja televisioyhtiöt ovat tehneet elokuvia vain televisiolle. Kun Channel Four aloitti toimintansa, sovittiin sen, BFI:n ja Arts Councilin kesken järjestelystä, joka mahdollisti Channel Four'n tuottamien elokuvien näyttämisen ensin elokuvateattereissa ja kiertämisen paikallisten elokuvateattereiden verkossa – vasta tämän jälkeen ne tulevat televisioon. Systeemi vaatii toimiakseen kaikkia näitä eri tekijöitä: televisioyhtiöitä, jotka tekevät pienen budjetin elokuvia näytettäväksi ensin elokuvateattereissa ja levityssysteemiä joka ei ole puhtaan kaupallinen sekä vielä kunnallisia elokuvateattereita – unohtamatta keskustelusta ammattijärjestöjä.

Millaisena näet oman asemasi tässä uudessa tilanteessa? Laura Mulveyn kanssa tekemillesi elokuville oli olemassa tietty konteksti. Tunnetko enää yhteyttä toisiin elokuvantekijöihin? Ajattelen nyt erityisesti viimeisintä elokuvaasi, *Friendship's Death* (1987).

Minusta tuntuu, että nyt koen itselleni läheisiksi sellaiset elokuvantekijät kuin **Derek Jarman** ja **Peter Greenaway**, jotka eivät edes kuuluneet liikkeeseen 1970-luvun alussa, mutta joiden juuret ovat silti kokeellisessa ja avantgarde-elokuvassa. Taustani on tietysti aivan erilainen ja olen tavannutkin vain Peter Greenaway'n. Brittiläisen elokuvan yleiskuvaa tarkastellessa tunnen kuitenkin enemmän sukulaisuutta heihin kuin ohjaajiin, jotka tulevat televisiosta, elokuvakoluista, mainonnan parista tai muista ohjajille tyypillisistä taustoista.

Entä elokuvan tilanne nykyään? Sinulla on paljon kokemusta 60-luvulta 80-luvulle. Miten elokuvakulttuuri on muuttunut tänä aikana ja mitä ajattelet sen suhteesta laajempaan audiovisuaalisten viestinten kontekstiin?

Ei niinkään kaukaisessa tulevaisuudessa elokuva oli 1900-luvun ilmaisumuoto, joka tuli 1900-luvun myötä ja häviää 1900-luvun myötä. Tämän jälkeen meidän on ajateltava yleisemmissä puitteissa liikuvia kuvia, elektronisia kuvia, digitaalisia kuvia ja niin edelleen. Jo monijuovainen tv-kuva on laadultaan yhtä hyvä kuin filmikuva ja se on huomattavasti monikäyttöisempi. Tämän monimutkaisen

elektronisen tekniikan kustannukset epäilemättä laskevat ja **Walter Benjaminin** kuvaama mekaanisen jäljentämisen aikakausi saa väistyä elektronisen toiston uuden ajan tieltä. Tämä kehitys on uskoakseni väistämätön. En ole aivan varma, mutta luultavasti se merkitsee ainakin sellaisia elokuvallisen intertekstuaalisuuden mahdollisuuksia, joita emme osaa vielä edes kuvitella. Saattaa olla mahdollista esimerkiksi digitalisoida kaikki **Charlie Chaplinin** ja **Greta Garbon** kuvat ja toistaa ne toisisa elokuvissa yhdessä tietokoneella tuotettujen kuvien kanssa, joita on lähes mahdoton erottaa todellisen maailman kuvista. Tällä tavoin voitaisiin luoda lavasteet tietokonegrafiikalla ja haluttaessa yksinkertaisesti tehdä elokuva, jossa Charlie Chaplin ja Greta Garbo esiintyvät pääparina. Näihin uskomattomiin erikoisefekteihin ei kenties tarvita kameraa ollenkaan. Tämä on tietysti utooppinen visio, mutta utopiat ovat usein puoliksi oikeassa. Toisaalta tämä voi merkitä suuria muutoksia koko nykyisessä videoiden jakelu- ja esitysjärjestelmässä. Elokuvien jatkuva kulutus videoiden kautta tuntuu nyt lähinnä painajaiselta, koska televisiokuvan laatu on niin huono. Mutta monijuovatelevision ja tulossa olevan digitaalisen videokasetin myötä kuvan laatu kestää vertailun elokuvaan. Silloin pääsemme aikaisemmin mainitsemaani tilanteeseen, jossa elokuva muistuttavat tosiaankin kirjoja siinä suhteessa, että niilläkin on erikokoisia ja -tyyppisiä yleisöjä kuten kirjoilla, levyillä ja audiokaseteilla.

Miten sitten perinteinen elokuvamuoto sopii tähän tulevaisuuteen? Uskotko, että elokuvalla on jonkinlainen tulevaisuus julkisena speaktaakkelina?

Kyllä, joskin sekin tulee luultavasti perustumaan elektronitekniikkaan. Televisioruutu sattaa muuttua valkokankaan kokoiseksi, minkä seurauksena elokuvakoneenkäyttäjää ja suuria filmipurkkeja ei tarvita: pistät vain kasetin sisään. Katsoja voi istua elokuvateatterissa ja tilata näppäimillä illan elokuvan samaan tapaan kuin kotona tv:n ääressä, jos se on kytketty arkistoon tai vastaavaan. Joka tapauksessa kysymyksessä on hyvin uudentyyppinen speaktaakeli, *selluloiditon*.

Heijastaako tällainen medioissa käynnissä oleva kehitys jotakin syvempää tai laajempaa muutosta kulttuurissa?

Viittaatko kysymykselläsi *postmodernismiin*?

Kyllä – tosin mainitsematta itse termiä... (Nauraa)

Minäkin yritän olla mainitsematta käsitettä... (Nauraa)... Alkuun kun kyseinen käsite tuli mukaan kriittiseen keskusteluun, pidin etuna, ettei kukaan tiennyt, mitä se tarkoittaa, koska tällöin saatoit itse päättää, mitä postmodernismi tarkoittaa. Mutta nykyään on ylitetty tämä piste, ja termiä käytetään liiankin hajanaisesti ja epämääräisesti. Joka tapauksessa on kuitenkin totta, että ellei kulttuurissa olisi tapahtunut joitain merkittäviä muu-

toksia, niin ihmiset tuskin puhuisivat koko ajan postmodernismista. Tämä jatkuva puhe selvästikin tarkoittaa, että ihmisillä on tarve keskustella jostain, joka on muuttamassa, vaikkei ehkä aina tiedetäkään tarkasti mistä puhutaan.

Muutoksen ensimmäiset aavistukset näkyivät jo 1960-luvulla **Marshall McLuhanin** ajatuksissa; toisaalta se voi liittyä myös popitaiteeseen ja auteur-teoriaan tai sitten kyseessä voi olla suurempi kulttuurinen muutos. Selvästikin sen on kuitenkin liittyttävä kuvien rooliin, läsnäoloon, saatavuuteen sekä niiden jatkuvaan kierrätykseen kulttuurisamme. Tämän ilmiön merkityksen huomaa helposti esimerkiksi lukemalla nyt Walter Benjaminin artikkelin⁸, sillä nykyään se vaikuttaa hyvin kauan aikaa sitten kirjoitetulta ja kuitenkin kyseessä on vain 50 vuotta!

Epäilemättä ilmiöön on voimakkaasti vaikuttanut kapitalismin rakenteessa tapahtuneet muutokset. **Fredric Jameson** kirjoittaa juuri tästä, mutta en kuitenkaan pidä hänen analyysiaan oikeana, sillä suhtaudun varauksellisesti mm. hänen ajatukseensa *myöhäiskapitalismista (late capitalism)*. En usko, että kapitalismi on myöhäiskapitalismia; pikemminkin pitäisi puhua esikapitalismista (*early capitalism*), sekä negatiivisessa että positiivisessa merkityksessä. Tämän vuoksi olen kiinnostuneempi eräistä ranskalaisista ja nykyään myös amerikkalaisista teoreetikoista, jotka puhuvat *jälkifordismista (post-fordism)* taloudellisena käsitteenä.

Jälkifordismissa on kyse periaatteessa Amerikan vuosisadasta – aikakaudesta, joka alkoi vertauskuvallisesti Detroitin ulkopuolelle, Island Parkiin, rakennetusta Ford-kompleksista. Kompleksin oli tarkoitus lisätä tuotantoa taylorilaisella työn rationalisoinnilla, liukuhinnan kehittämislä sekä uudella tekniikalla ja hallintorakenteella. Lopputuloksena se kuitenkin edisti amerikkalaista kapitalismia huomattavasti laajemminkin, mikä näkyy tilastoissakin. Vaikutus näkyi Yhdysvaltojen lisäksi myös Neuvostoliitossa, missä fordismista tuli pakkomielle.

Tämä aikakausi on nyt päättynyt – Detroitin autoteollisuuden uupuminen on sen näkyviä symboleja – ja meillä on edessämme uudenlainen kapitalismin rakenne. Nyt tuotantokyky on löydettävä aivan toisin kuin aikaisemmin: se on haettava pääomaorganisaatioista, jotka ovat sidottuja kulutusmarkkinoiden ja mainonnan kasvuun. Kehityksen näkyvä osoitus on juuri fordismista siirtyminen vähitellen sivuun General Motorsin tieltä. General Motorsin johtajat ottivat käyttöönsä tavallaan uusi auto vuosittain. Tämä taas vaati jatkuvaa markkinoiden laajentamista, mikä johti 1950-luvun ”Suureen palkkapäivään”, Chuck Berry -vuosiin rokokootyylisine autoineen, sekä samalla juuri fordismista lopun alkuun. General Motors otti lisäksi käyttöönsä muotoiluosaston (tai oikeammin tyyliolosaston), erityisryhmille suunnatun markkinoinnin, vuosittaisen työntekijöiden uudelleen-koulutuksen jne. Tämän kauden ensimmäinen

jakso alkoi siis jo ennen I maailmansotaa ja se alkoi saavuttaa päätepisteensä 1960-luvulla, jolloin alkoi kehittyä uusia pääomamuotoja.

Elokuvan kannalta tämä kehityskulku on mielenkiintoinen jo pelkästään sen takia, että auto ja elokuva ovat suunnilleen samanaikaisia keksintöjä – **D. W. Griffith** oli jossain mielessä elokuvan **Henry Ford** ja Los Angeles elokuvan Detroit. Lisäksi uskon, että elektronisessa mediassakin tapahtuva muutos koskee koko mediarakenteen organisaatiota – ei siis vain pääomaa, vaan ilmeisesti koko sitä tapaa, miten käytämme liikkuvaa kuvaa ja miten sitä manipuloidaan sekä vielä miten tämä sitten vaikuttaa havaintokykyymme ja -tuttumuk-siimme.

Ns. Hollywoodin kriisi syntyi juuri samaan aikaan kuin Detroitinkin. Tietysti Hollywood, kuten Detroitkin, sopeutuu uuteen tilanteeseen jatkaakseen edelleen, mutta ei siis kuitenkaan enää koskaan samaan tapaan kuin joskus aikaisemmin, koska peruseriaatteet ovat kokonaan muuttuneet. Ja samalla tapa katsoa – aivan kuten tapa liikkua – muuttuu. En tosin halua venyttää analogiaa liian pitkälle, sillä elokuvahan ei ole auto mutta joitain analogioita lienee kuitenkin... (Nauraa)... Autojenkin kohdalla pääpaino on nykyään elektronii-kassa, sillä jos katsot automainoksia, niin autois-tahan on tulossa todellisia informaatiokeskuksia...

1960-luvun uusi aalto merkitsi uuden sukupolven tuloa elokuvaan mm. journalismista. Eikö jotain vastaavaa ole tapahtumassa nyt, kun elokuvatuotantoon tulee tekijöitä, joiden tausta on mainoksissa, musiikkivideoissa jne.?

Kyllä koska nämä ihmiset tulevat pääoman uusista keskuksista, uusilta tuotannon alueilta, jotka ovat kasvaneet suuremmiksi uusin elokuvateollisuus (joka oli aikoinaan Yhdysvaltain tärkeimpiä teollisuushaaroja). Nykyään televisio- ja musiikkiteollisuus alkavat olla vallitsevia, jolloin niissä vaikuttavat ihmiset tulevat yhä tärkeämmiksi ja heitä alkaa siirtyä elokuvaankin. Lisäksi on huomattava, että musiikki- ja televisioteollisuus ovat myös teknisesti kehittyneempiä: ne ovat elektroniikkapohjaisia ja niillä on esimerkiksi jo digitaaliset ääni- ja videonauhut.

Kuitenkin monet menestyneimmät musiikkivideoiden tekijät näyttävät pitävän musiikkivideota siirty-mävaiheena pitkän elokuvan tekoon...

Elokuva on nyt saavuttanut vaiheen, jolloin se on päässyt museoihin, yliopistoihin, arkistoihin, omille festivaaleille (Venetsian festivaalit olivat ensimmäiset) jne. Ikääntyessään muodot saavat arvovaltaa, ja nyt onkin helppo kuvitella, miltä elokuvateollisuus näyttää ulkopuolisesta. Pätevätkin ihmiset, joilla voi olla musiikkivideoteollisuudessa todella hyvät taloudelliset ja materiaaliset mahdollisuudet mihin tahansa, haluavat siirtyä elokuvaan, koska sillä – päinvastoin kuin näillä uusilla aloilla – on arvovaltaa.

Samalla on kuitenkin todettava, että vähitellen aikaisemmin anonyymeiksi jätetyt musiikkivideotekijät ovat alkaneet saada nimensä näkyviin televisioruutuun, ja uskoisinkin tilanteen olevan muuttumassa. Muutos ei tosin välttämättä näy yksittäisten ihmisten siirtymisenä musiikkivideo-ollisuudesta elokuvan pariin tai toisin päin, vaan pikemminkin elokuvan ja musiikkivideon koko suhde muuttuu, eli muutos on varmasti paljon rakenteellisempi.

Ajattelin äsken esimerkiksi François Truffaut'n tapausta verrattuna *Russell Mulcahyyn*: Truffaut aloitti kriittikkona, jonka jälkeen hän siirtyi lyhytelokuviin ja sitten pitkiin elokuviin. Mulcahy tulee Australiasta tekemään mainoksia, ja vähitellen hänen lahjakkuutensa huomataan. Sitten seuraa musiikkivideo-hitti, Mulcahy saa paljon töitä ja pääsee lopuksi ohjaamaan pitkän elokuvan, *Razorback*, joka soveltaa videon estetiikkaa pitkään kertovaan elokuvaan. Eikö tässä Truffaut'n ja Mulcahy'n välillä ole tietynlainen analogia?

Tietysti, mutta suhde toimii toisinkin päin, eli monet elokuvantekijät tekevät myös musiikkivideoita. Jopa *Lindsay Anderson* on työskennellyt musiikkivideoiden kanssa, vaikka hänen uskoisi kuuluvan johonkin aivan muuhun maailmaan. *Ken Russell* on tehnyt musiikkivideoita. Keskustelin kerran *Bernardo Bertoluccin* kanssa saadakseni vain kuulla *Peter Gabrielin* pyytäneen häntä ohjaamaan musiikkivideon – Anderson ohjasi Whamin videon... Kaikki he siis tekevät musiikkivideoita.

Entä siten ääniteknologian suhde kuvan teknologiaan?

Tämä on tärkeä kysymys ja siinä on kaksi puolta: Ensinnäkin äänen elektroniikkateknologia on paljon kehittyneempi kuin kuvan (ääninauhat tulivat jo Hitlerin Saksan aikana – paljon ennen videonauhaa siis). Äänitystekniikan mahdollisuudet – mik-

saus, samplaus jne. – ovat paljon monipuolisemmat kuin videon, ja elektroniikkateollisuudessa ääni oli siis eräänlainen pioneeri. Toinen tärkeä tekijä koskee sitä, miltä musiikkivideot näyttävät, sillä ne ovat myös televisiomainontaa... Pidän musiikkivideoita eräänlaisina levyn kannen jatkeina tai niiden kehittyneimpinä muotoina. Näin myös musiikkivideot ovat eräänlainen traditionaalisen elokuvateollisuuden, uuden elektroniikkateknologian sekä vielä mainonta- ja imagoiteollisuuden kohtaupaikka.

Toimituksen huomautukset:

1. Secker & Warburg 1969; suomentanut **Tarmo Malmberg** nimellä *Merkityksen ongelma elokuvassa* (Gaudeamus 1977).
2. "Godard and Counter Cinema: *Vent d'Est*". Kirjassa **Peter Wollen**, *Readings and Writings, Semiotic Counter-Strategies*. Verso: London 1982, s. 79–91 (alk. *Afterimage*, 4 (autumn 1972)).
3. *L'Enfant sauvage* (Kesytön, 1969).
4. **Werner Herzog** teki kyseisestä aiheesta elokuvan *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Kasper Hauserin tapaus*), joka valmistui 1974.
5. "Introduction to *Citizen Kane*". Kirjassa Peter Wollen 1982, s. 49–61 (alk. *Film Reader*, 1 (1975)).
6. "North by Northwest: a Morphological Analysis". Kirjassa Peter Wollen 1982, s. 18–33 (alk. *Film Form*, 1 (1976)).
7. Ks. viite 2.
8. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Kirjassa **Walter Benjamin**, *Illuminations*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Mein 1955 (alk. "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", 1936). **Markku Kosken** suomennos "Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella" julkaistu teoksessa **Martti Lintunen** (toim.), *Kuvista sanoin*. Suomen Valokuvataiteen Museon Säätiö 1983 (alk. *Filmihullu* 5/1979).

