

Veijo Hietala

KUUSIKYMMENLUKULAISTEN KÄDENVÄÄNTÖ: MITÄ ON IDEOLOGINEN ELOKUVA



Kultaisen 1960-luvun loppupuolella Ranskan voimakas marxilainen liikehdintä sai aikaan sen, että myös sikäläiset elokuvakriitikot ja -tutkijat alkoivat tosissaan pohtia elokuvan ideologista luonnetta. Debattiin sekaantui tietenkin *Cahiers du Cinéma* jota on totuttu sen perustamisesta lähtien pitämään avantgardistisen teorian suunnannäyttäjänä. Väittelyä kiihdytti nousukas, vasta perustettu *Cinethique*-lehti, joka *Cahiersin* tavoin althusserilaiseen marxilaisuuteen suuntautuneena ajautui purevaan sanasotaan tämän kanssa.

Väittely koski muutamia **Louis Althusserin**, uusmarxilaisuuden filosofisen taustahahmon, teorian yksityiskohtiin liittyneitä erimielisyyksiä ja sai välillä melkoisen koomisiakin piirteitä. Kiista tuli kuitenkin luoneeksi perustan teoreettiselle suuntaukselle jota voidaan nimittää lacanilaiseksi ideologiakritiikiksi - Althusserhan mukaili **Jaques Lacanin** psykoanalyttisiä oppeja - ja joka puhkesi kauneimpaan kukkaansa ns. Screen-teoriassa erityisesti vuosina 1971-1976.

Ranskalaislehtien kiista koski "tieteellisen elokuvan" mahdollisuutta, elokuvan muuttamista

tieteellisen tiedon välineeksi ideologisen asemesta ja ideologisen (=porvarillisen) käytännön muuttamista teoreettiseksi (=marxilaiseksi) käytännöksi. Elokuvan ideologinen funktio nähtiin *Cinethiquen* palstoilla kahtalaisena: yhtäältä elokuva heijastelee vallitsevaa ideologiaa, toisaalta se tuottaa oman ideologiansa, jollaiseksi kriitikot katsoivat kuvan tuottaman todellisuusillusion. Katsoja kieltää valkokankaan olemassaolon ja kokee sen läpinäkyvänä ikkunana todellisuuteen.

Teoreettinen elokuva voisi sen sijaan uudelleen tuottaa tieteen (historiallisen materialismin, lääketieteen, fysiikan jne.) tuottamaa tietoa. Mutta ennen muuta sen pitäisi tuottaa tietoa itsestään, toisin sanoen paljastaa oma ideologis-ekonominen alkuperänsä ja näin torjua luontainen todellisuusillusionensa.

Cinethiquen sinänsä idealistinen teoreettisen elokuvan ajatus kohtasi oikeutetusti kritiikkiä *Cahiersin* taholta. Althusserilaisessa katsannossa, *Cahiers* vastasi, elokuva ei voi koskaan muuttua ideologiasta teoriaksi; korkeintaan se voi siirtyä kapitalismin palvelijasta toisenlaisen, sosialisti-



sen, ideologian instrumentiksi. Elokuva ja teoreettinen käytäntö voidaan tosin yhdistää (kuten esimerkiksi **Einsensteinin** teoksissa), mutta lopputuloksena on tällöinkin vain asemien vahvistaminen elokuvan ideologis-ekonomisia determinantteja vastaan sekä (hallitsevan) ideologian heikkeneminen sen joutuessa väistymään yhdeltä keskeiseltä operointialueeltaan. Teoriaksi tai tieteeksi ei elokuva nytkään muutu.

Cinethiquen teesit edustavatkin hieman vaja-vaista tulkintaa Althusserin ideologiateoriasta. Viimeksimainittu näet sulkeisti ideologian ulkopuolelle kaksi merkityskategoriaa, tieteen ohella "todellisen" taiteen, jonka ominaispiirteeksi hän näki olemassaolevan ideologian tekemisen näkyväksi irtautumisen, etäännyttämisen ("by establishing a distance") kautta. *Cinethique* näyttää muistavan vain Althusserin ideologia/tiede -opposition ja unohtavan tämän todellisen, ei-ideologisen taiteen käsitteen. Ainoaksi vaihtoehdoksi jää siten elokuvan muuttaminen ideologiasta tieteeksi.

Tästä huolimatta *Cinethiquen* teoreettisen elokuvan kriteerit tuntuvat viittaavan juuri Althusserin todellisen taiteen tuntomerkeihin. Tällöin

edellä mainittu etäisyyden syntyminen edellyttäisi sitä, että elokuva tuottaisi tietoa omasta syntyprosessistaan ja esittäisi itsensä esityksenä, representaationa, muistuttaisi katsojaa koko ajan sepitteellisestä luonteestaan. *Cinethiquen* ylistämät teoreettiset elokuvat eivät kuitenkaan saaneet ymmärtämystä *Cahiersin* taholta: elokuva ei teoriaksi muutu sillä, että kamera kuvaa itseään, kuten **Hannounin** teoksessa *Octobre à Madrid*.

Vaikka Althusser itse ei taiteen muuttamista tieteeksi propagoinutkaan, hänen tulkitsijoilleen näyttää jääneen epäselväksi, mitä hän tarkoittaa ideologiasta etäännyttämällä, todellisen taiteen tuntoimerkillä. Onko kysymys brechttiläisestä vieraannuttamisesta ja vastaanottajan muistuttamisesta fiktion fiktiivisyydestä vai yksinkertaisesti siitä, että taide toimii ideologian vastaisesti perinteisen muodon puitteissa? Edellyttääkö ideologian vastaisuus taiteessa toisin sanoen muodon muuttamista? Vastaus on kielteinen, sillä tosiasiaa Althusser korostaa juuri taiteen ja tieteen formaalista eroa. Lisäksi hänen omat esimerkkinsä oikeasta taiteesta kirjallisuuden puolelta - **Balzac** ja **Solzhenitshyn** - edustavat varsin perinteellisiä muotoratkaisuja.

Cahiersille eivät siis *Cinethiquen* teoreettisen elokuvan mallit kelvanneet, mediumin ideologisuus ei ole torjuttavissa. Hämmästyttävää kyllä, *Cahiersin* kovan linjan teoreetikot **Jean-Louis Comolli** ja **Jean Narboni** eivät hyväksyneet edes elokuvan kautta tapahtuvaa tieteellisen tiedon välittämistä tieteeksi, vaan leimasivat senkin ideologiaksi. Sen sijaan että tuo tieto muuttaisi elokuvan tieteeksi, väline muuttaa itse asiassa tieteen ideologiaksi, teoreetikot esittivät. Herää tietenkin kysymys, millä perustein tällaisiin ajatuskulkuihin on päädytty. Miksi kuva olisi "luonnostaan" ideologista mutta esimerkiksi kirjoitettu sana ei? Comollin ja Narbonin argumentti saa kuitenkin valaistusta elokuvateknikan ideologista luonnetta koskevasta väittelystä, josta seuraavassa.

Tekniikka on ideologiaa

Cinethiquen ja *Cahiersin* kiista elokuvan ideologisuudesta sai lisäpontta **Jean-Patrick Lebelin** vuonna 1971 ilmestyneestä teoksesta *Cinéma et Idéologie*, jossa tämä esitti molempien lehtien hypermarxilaisesta linjasta poikkeavia ja itse asiassa loogisesti huomattavasti perustellumpia näkemyksiä. Lebel esitti, että elokuvatekniikka (kamera, linssi, filmi jne.) on sinänsä ideologisesti neutraali; se perustuu tieteellisiin keksintöihin, mutta elokuvan tekninen olemus strukturoi siitä huolimatta "filmiobjektin" ominaisluonnetta, joka puolestaan johtaa sen ideologiseen luonteeseen. Tämä tekninen olemus ei ole - Lebel argumentoi - mikään ideologisen perustan ylärakenne, vaan pi-

kemminkin "sivurakenne" (juxtastructure). Sitä ei näet määrää elokuvan sosiaalinen tausta, joka sinänsä synnyttää elokuvan ideologisen perustan.

Lebelille elokuva ei ole yhden hallitsevan ideologian mekaaninen heijastaja, ideologia ei ole sen *auteur*, vaan päinvastoin tuotantoprosessin eri vaiheet syöttävät teoksen monentyyppisiä ja ristiteleviä ideologisia vektoreita. Näin ollen elokuva on väijäämättä ideologista produktiota - eikä reproduktiota, kuten toiset ranskalaisteoreetikot väittivät. Mikäli elokuva kuitenkin reprodusoi juuri hallitsevaa ideologiaa, tämä ei johdu itse välineen luonteesta vaan sitä käyttävistä ihmisistä. Lebelin johtopäätökset voidaankin johtaa Althusserin teorioista: ideologiset koneistot (mikäli elokuva sellaiseksi halutaan laskea) heijastavat subjektiansa ristiriitaisuutta, nämä puolestaan tuottavat ristiriitaista ideologiaa.

Comollin *Cahiersissa* ilmestynyt artikkelisarja kritisoi voimakkaasti paitsi Lebelin argumentteja myös muita (varsinkin **Jean Mitryn** historioivia esityksiä, jotka taipuivat ylistämään elokuvan teknisen kehityksen esteettispohjaista omalakisuuutta ottamatta tarpeeksi huomioon sen takana vaikuttavia ekonomis-ideologisia determinantteja - ajattelutapa, jota hän nimitti "tekniseksi ideologiaksi". Tämä näkökanta yritti perustella tekniikan neutraalisuuden sen tieteellisyydellä, eikä Comollin mielestä oivaltanut myös teknisen kehityksen olevan ideologisen tuotannon lopputulos.

Jean-Louis Baudryn *Cinethiquessa* vuonna 1970 ilmestynyt artikkeli, englantilaisena käännöksenä "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" - koko 1970-luvun ideologisen elokuvakeskustelun suunnannäyttäjä - meni vieläkin pitemmälle. Baudrykin otaksui elokuvan teknisen perustan hallitsevan ideologian määräämäksi, mutta erityisesti tämän teknologian kätkemisen valmiissa elokuvassa salakavalaksi ideologiseksi vaikuttajaksi. Kamera, linssi ja projektori on suunniteltu tuottamaan tavanomaista näköhavaintoa jäljittelevä todellisuus-illuusio, joka puolestaan palvelee porvarillista ideologiaa.

Comolli esitti hieman varovammin, että koko kinematografinen koneisto oli vastaus ideologiseen ja taloudelliseen tilaukseen jonka ideologisuutta mitkään "tieteelliset lait" eivät peitä.

Tekninen prosessi välittää ja tuottaa merkityksiä, joita synnyttää historian, talouselämän ja ideologian "toinen näyttämö". Perinteisten kommunikaatioteorioiden näkemys elokuvasta läpinäkyvänä välineenä, joka tuottaa merkitykset muuttumattomina, ei siten Comolllille kelpaa.

Elokuvan synty oli siis vastaus ideologiseen tilaukseen, sen tekniikka on ideologian saastuttama. Aivan ilmeisesti tällä tekniikalla ei siten voida vastaelokuvia tehdä, vallankumouksellinen

elokuva tarvitsisi aivan toisiin periaatteisiin pohjaavan teknologisen välineistön. Jotain tässä hypoteesissa on kuitenkin vialla, sillä samaa tekniikkaa on tietenkin käyttänyt esimerkiksi Neuvostoliiton montaasikoulukunta - myös Comollin kiittämä Eisenstein - ja tuskin millään muotoa porvarillisen ideologian hyväksi. Elokuvana on tietenkin syntynyt ideologisen käsitejärjesteelmän alaisena, mutta koska sen syntyyn vaikuttivat monenlaiset yhtäaikaiset ja eri maissa tehdyt keksinnöt, sen tuskin voi väittää kantavan tekniikassaan yhtä yhtenäistä ideologista diskurssia.

Pikemminkin elokuva (sekä instituutiona että yksittäisinä teoksina) on Lebelin tapaan nähtävä monentyyppisten ideologisten formaatioiden - joista ekonomiset eivät luonnollisestikaan ole vähäisimpiä - kombinaationa, joka heijastaa ja tuottaa käyttäjiensä ja katsojiensa ideologisia ristiriitoja.

Ranskalaiskriitikoiden väittely sai joka tapauksessa aikaan sen, että elokuvatekniikkaan ja sen mahdollisiin ideologis-ekonomisiin kytkentöihin alettiin kiinnittää enenevästi huomiota. Siten elokuvahistoriallisissa tarkasteluissa onkin 1970-luvun alusta lähtien erotettavissa kaksi päälinjaa: teknologian ja ideologian kytkevä ja teknologiaa autonomis-esteettisesti tarkasteleva. Edellisen ryhmän laajemmista esityksistä mainittakoon vaikkapa **Steve Nealen** vuonna 1985 ilmestynyt *Cinema and Technology*, jälkimmäisestä linjasta taas **Barry Saltin** monet kirjoitukset, joista vastineeksi ranskalaisteoreetikoille voi poimia hänen mottonsa: "-- as for ideology, its connection with film technology is practically zero."

KIRJALLISUUTTA

Baudry, Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". Teoksessa Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods*. Vol. II. Berkeley et al. 1986.

Comolli, Jean-Louis, "Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field". Teoksessa Rosen, Philip (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York 1986.

Comolli, Jean-Louis, and **Narboni, Jean**, "Cinema, Ideology, Criticism". (2) Teoksessa *Screen Reader 1*. London 1977.

Fargier, Jean-Paul, "An Indirect Route". Teoksessa *Screen Reader 1*.

Lebel, Jean-Patrick, "Hur ideologin kommer in i filmen". Teoksessa Olsson, Jan (red.), *Filmteori - filmanalys*. Lund 1981.