

Kimmo Laine

BRECHT JA POLIITTISEN
ELOKUVAN TEORIA

Noel Burch kirjoitti vuonna 1973 kirjansa *Theory of Film Practice* englanninnoksen esipuheessa:

Tänään taiteellisen kehityksen ”semantiikan” parempi ymmärtäminen on antanut mahdollisuuden uudelleenlukea Brechtiä ottamatta kirjaimellisesti hänen käsitystään, että poliittisesti sitoutuneen (committed) ... taiteen on välttämättä ilmaistava selvä poliittinen *sanoma* ...¹

Bertolt Brecht oli yksi keskeisistä 1970-luvun angloamerikkalaiseen elokuvateoriaan vaikuttaneista teoreetikoista. Tätä ennen hänet oli nostettu esille Ranskassa, esim. *Cahiers du Cinéma*-lehdessä ja **Godardin** elokuvissa. Brecht nähtiin vuosisadan keskeisenä poliittisen taiteen tekijänä ja teoreetikona, ja hänen kirjoituksissaan nähtiin lisäksi yhtymäkohtia muihin teoreettisiin vaikuttajiin ja metodeihin: semiotikkaan, althusserlaiseen ideologiakritiikkiin, jopa psykoanalysiin (piilevästi). **Sylvia Harveyn** mukaan pyrittiin yhdistämään elokuvatekstin muodollisten ominaisuuksien analyysi sen sosiaalisten yhteyksien ymmärtämiseen, semiottinen analyysi ideologiseen analyysiin.²

Tunnetuimpia Brechtiin liittyviä tuloksia tässä suuntauksessa ovat mm. Screenin kaksi Brecht-numeroa (Summer 1974 ja Winter 1975/76), **Martin Walshin** esseet ja **Peter Wollenin** kirjoitus Godardin *Itätuulesta*. Näiden tarkoituksena ei siis ollut Burchin tapaan erottaa politiikkaa poliittisesta elokuvasta, vaan lähinnä korostaa sitä, että poliittisen elokuvan on oltava poliittinen kaikilla tasoilla, siis särjettävä myös vanhat kerrontamuodot. Sittemmin esim. eräät *Jump Cut*-lehden kirjoittajat ovat kuitenkin arvostelleet tätäkin suuntausta tietynlaiseen formalismiin ja elitismiin päätymisestä. Tässä esittelen lyhyesti ”screeniläistä” näkemystä Brechtistä ja siihen kohdistettua kritiikkiä. Erityisesti nostan esille kiistakysymyksen itse-reflektiivisestä kerronnasta. Suhtautuminen itse-refleksiiviseen kerrontaan liittyy puolestaan kiinteästi käsitykseen realismista ja (elokuva-)kielen luonteesta, jotka aiheuttavat ongelmia lopussa.

REALISMI, MERKITYKSENANTO, SUBJEKTIVITEETTI

Brechtin suhdetta 1970-luvun elokuvateoriaan voi Sylvia Harveyn tavoin tarkastella kolmen keskeisen kysymyksen kannalta: realismin, merkityksenannon ja subjektiviteetin.

Brecht vastusti tunnetusti **Georg Lukacsin** ”periteistä” realismikäsitystä. Siinä missä Lukacs puolusti erityistä realismin *tyyliä*, 1800-luvun romanista periytyvää, Brechtille realismi oli pikemminkin asenne sosiaalista todellisuutta kohtaan. Ja koska todellisuus muuttui, piti todellisuuden kuvaamisen muotojenkin muuttua.³ **Colin MacCaben** mukaan klassista realistista tekstiä hallitsee dominoiva diskurssi, joka tarjoaa lukijalle (katsojalle) yhden ainoan, oikean, näkökulman, ja näin estää tekstiä käsittelemästä todellisuutta ristiriitaisena.⁴ **Stephen Heath** puolestaan esittää kolme teesiä realismien suhteesta: 1. Se, mitä konventionaalisesti kutsutaan realismiksi, on oikeastaan realismin vastakohta, koska se kieltää tiedon tuottamista väittämällä heijastavansa suoraan todellisuutta. 2. Näin yksinkertainen ”todellisuuden jäljentäminen” ei sano mitään todellisuudesta. 3. Taiteellinen toiminta tiedon tuottamisena ottaa teoksen vastaanottajan - kuten lähettäjänsä - mukaan tuottamiseen.⁵

Modernin teorian kannalta Brechtin teatteri on siis monin tavoin tietoinen itsestään merkityksenantoprosessina: yleisö ymmärtää, että kyseessä on vain yksi mahdollinen tapa esittää todellisuutta.⁶ Peter Wollen on esittänyt Brechtin mallin mukaisesti ns. vastaelokuvan piirteiksi, suhteessa valitsevaan elokuvaan, mm. kerronnan epäyhtenäisyyden, kielen korostamisen, moninkertaisen digesiksen, avoimen rakenteen ja vieraannuttamisen.⁷ Vastaelokuva on pyrkinyt soveltamaan Brechtin vieraannuttamiskeinoja (esim. näyttelimestekniikka, tekstien ja laulujen käyttö, jatkuvuuden särkevä episodimainen rakenne) sekä kehittämään uusia (esim. montaa-kin käyttö, kuvan ja äänen suhteiden problemasointi).⁸

Brechtin teoriassa tekstin ja katsojan suhde, laajemmin ottaen koko ihmiskäsitys, on muuttunut. Eeppisessä teatterissa ”ihminen on tutkimuksen kohde”, kohteena nimenomaan ”muuttuva ja muutettavissa oleva ihminen”, ”ihminen kehitystapahtumana”, ”yhteiskunnallinen todellisuus määrää ajattelun”.⁹ Näitä näkemyksiä ei ole vaikea sovittaa yhteen **Althusserin** tai **Lacanin** subjektin konstituutiota käsittelevien analyysien kanssa.

Brecht kyseenalaistaa tai kieltää traditionaalisen käsityksen lukijasta ja tekstistä erillisinä ja täydellisinä.¹⁰ Eeppisessä teatterissa ja sen jälkiä seuraavassa elokuvassa katsoja saadaan aktiiviseksi asettamalla hänet kriittiseen asemaan, ei pelkääntään niin, että tämä *asema* on ristiriitainen.¹¹

Ajatus radikaalin taiteen aktiivisesta katsojasta, joka täydentää tekstin, liittyy toisaalta käsitykseen, että klassinen, ristiriidaton teksti sitoo katsojan itseensä, määrättyyn asemaan, että subjekti konstituioituu autonomisesti tekstissä.¹² Tätä kohtaan on myöhemmin esitetty runsaasti (myös itse-)kriittikkä. **Paul Willemen** korjasi aiempia näkemyksiä Screenissä: Teksti ei voi *määrätä* tiettyä lukemista, subjekti konstituioituu ennen muuta muualla kuin yksittäisessä tekstissä.¹³

FORMALISMIA?

”Screeniläistä” Brecht-käsitystä vastaan hyökänneillä on keskeisenä arvostelun kohteena ollut juuri ajatus klassisen tekstin vastaanottajan passiivisuudesta. Passiivisuuden ongelma on **Dana B. Polanin** mielestä johtanut formalismiin, Brechtistä on tehty vain epähistoriallinen *muodon* kumouksellinen, on unohdettu Brechtin teatterin yhteiskunnallinen tehtävä.¹⁴ Tästä puolestaan on pahimmillaan seurannut tiettyjen anti-illusionististen keinojen pitäminen *sinänsä* radikaaleina ja oikeina tapoina kuvata todellisuutta, mikä, kuten Harvey huomauttaa, on täsmälleen sama virhe kuin se, josta Brecht syyttää Lukacsiä.¹⁵ Toisaalta myös Heath varoitteli vieraannuttamisen ymmärtämisestä pelkkänä tekniikkana. Heath lainaa Brechtia: ”Kapitalismilla on voima muuttaa sen kasvoille heitetty myrkyvä värittömästi ja jatkuvasti huumeeksi, ja vielä nauttia siitä”.¹⁶

Brecht korosti viihteen, mielihyvän tärkeyttä, erityisesti mielihyvän, joka syntyy oppimisesta.¹⁷ Psykoanalyttinen perspektiivi on sen sijaan usein tehnyt mielihyvää negatiivisen käsitteen, joka helposti imaginaarisen kautta liitetään vallitsevaan ideologiaan.¹⁸ Tämä puolestaan on johtanut ”vaikean” avant-garde-taiteen suosimiseen, ja samalla on unohdettu yleisö: kuka tätä katsoo? Brecht oli tietoinen erilaisista, lähinnä luokkajaon

mukaisista yleisöistä, vaikkei ehkä täysin pystynytkään tavoittamaan tärkeintä kohdettaan, proletariaattia (ainakaan ennen viimeisiä vuosiaan DDR:ssä). 1970-luvun teoria käsitti yleisön yhteisenä (passiivisena) massana, ja paradoksaalisesti luokkajaon ainoaksi korvikkeeksi nousi jako massa vs. teoretikot: ne, jotka eivät pääse ideologian ikeen alta, ja ne, jotka ymmärtävät ideologian toimintaa.¹⁹ Sitten erilaisten yleisöjen olemassaolo on taas otettu huomioon. Esim. Colin MacCabe huomauttaa, että on siirrytty modernismille ominaisesta ideaaliyleisön etsinnästä postmodernismiin erilaisiin yleisöihin.²⁰ Tietysti on huomattava, että yhteiskunnat ovat muuttuneet ja esiin on noussut perinteisen proletariaatti/porvaristo -jaon ylittäviä liikkeitä: esim. naisten, mustien ja homoseksuaalien vapautusliikkeet.²¹

HEIJASTAAKO KERRONTA ITSEÄN

Polan on erityisesti arvostellut 1970-luvun Brecht-kritiikin vaatimusta, että poliittisesti radikaalin elokuvan on oltava itseäänheijastava. Polan näkee lähinnä aste-eroja. Hänelle kaikki taide on jossain määrin itsereflektiivistä ja etäännytettyä, esim. Hollywood voi jopa käyttää *tiedostettua* fantasiaaluonnettaan hyväkseen. Toiseksi kaikki tekstit dominoivat siinä mielessä, että ilman minkäänlaista koodia tekijän ja vastaanottajan välillä taiteesta tulee hälyä. Kolmanneksi kaikki taide perustuu osittain ristiriitaan. Konventionaalinen taide ei hylkää ristiriitoja, vaan erottaa ne sosiaalisista yhteyksistään. Elokuvat eivät siis Polanin mielestä eroa niinkään paljon muodollisessa kompleksisuudessa kuin poliittisessa asenteessa maailmaan. Itselfrefleksiivinen kerronta johtaa vain takaisin kerrontaan, sillä ei ole yhtymäkohtia sosiaaliseen todellisuuteen.²²

Polanin mukaan itserefleksiivisyys on siis kaikelle taiteelle yhteinen ominaisuus. Paitsi vastaelokuvaan, selvästi näkyvä itserefleksiivisyys liitetään yleisesti eurooppalaiseen taide-elokuvaan. **David Bordwellin** mukaan taide-elokuvan itsetietoinen kerronta luo samalla sekä koherentin fabula-maailman että ajoittain esiintyvän, selvästi havaittavan ulkoisen auktoriteetin, jonka välityksellä pääsemme fabula-maailmaan.²³ Katsojalle ei herää klassiseen tapaan kysymyksiä, kuten ”mitä seuraavaksi tapahtuu?”, vaan pikemminkin ”miten tämä tarina kerrotaan? miksi kertoa tarina juuri näin?”²⁴

Kerronnan keinojen korostaminen taide-elokuvassa kiinnittää katsojan huomion kertojaan tai ”tekijään”. Polanin tavoin voi ajatella, että tämä tapahtuu vain fiktion sisällä (kuten ”elokuva elokuvassa”), ja täten kieltää yhtymäkohdat

sosiaaliseen todellisuuteen. Toisaalta nimenomaan taide-elokuvan tapauksessa "tekijä" saat-
taa viitata myös elokuvan todelliseen ohjaajaan.
Taide-elokuvan olemassaoloon liittyy olennaisesti
auteurismi, ja tätä käytetään hyväksi myös eloku-
van markkinoinnissa.²⁵ Esim. **Felliniin** 8½:ssa voi
havaita seuraavanlaisen strategian:

Meille esitetään kuvia/ääniä, jotka kehoi-
tetaan yhdistämään Guidoon niiden lähtee-
nä. Samaan tapaan elokuva kokonaisuute-
na esittää meille kuvia/ääniä, jotka yleisö
voi elokuvan nähtyään analogisesti yhdis-
tää Felliniin, josta näin tulee ei ainoastaan
"toinen Guido", vaan jotain "suurempaa
kuin Guido, taiteellinen tietoisuus, joka il-
maisee ja ympäröi Guidon representoitua
todellisuutta."²⁶

Kuten Polan, myös Heath pitää tietynasteista it-
sereflektiivisyyttä kaikelle (ei ainoastaan moder-
nille) elokuvalla yhteisenä piirteenä. Klassisessa-
kin elokuvassa voi olla esim. "mahdottomia" ka-
meran paikkoja tai kameran autonomiselta tuntu-
via liikkeitä. Nämä voidaan kuitenkin selittää toi-
saalta tiettyinä tyylinä, toisaalta klassinen elokuva
tavallaan "sisällyttää" kerronnan keinot.²⁷

Niin "Screeniläiset" kuin heidän arvostelijan-
sakin ovat varmasti yhtä mieltä siitä, että klassisen
elokuvan (sen enempää kuin monet taide-
elokuvan) itsereflektiiviset piirteet eivät sinänsä
tee elokuvista radikaalisti poliittisia. Missä sitten
on näkemysten pohjimmainen ero? Miksi toiset
korostavat muodon rikkomista, toiset avoimen
poliittista sisältöä?

EPISTEMOLOGISIA ONGELMIA

Aluksi on syytä **Terry Lovellin** tapaan täsmen-
tää realismin käsitettä. Realismin voi tässä yhtey-
dessä nähdä joko tiettyinä historiallisena tyylinä
taiteessa (tyyli, jota Lukacs puolusti) tai toisaalta
epistemologisenä asenteena. Brecht vastusti realis-
mia ensimmäisessä merkityksessä, mutta jälkim-
mäisessä hän oli realisti kuten Lukacs. Taide (ku-
ten tiede) pystyy, ja sen tulee pyrkiä, esittämään
todellisuus sellaisena kuin se on.²⁸ Jump Cutin
kirjoittajat yhtyvät tähän näkemykseen:
poliittisen taiteen on viitattava itsensä ulkopuoli-
seen todellisuuteen, sillä on oltava poliittinen si-
säلتö.

Realistiselle epistemologialle vastakkainen on
konventionalistinen näkemys, joka kyseenalaistaa
koko realismin päämäärän. Emme voi saada tie-
toa merkityksenantojärjestelmien ulkopuolisesta
todellisuudesta, tämä todellisuus on rakennettu
kyseisten järjestelmien konventioiden varaan.²⁹
Äärimmillään ajateltuna kaikki taide on aina vält-
tämättä (vain) itseään heijastavaa.

Konventionalistinen elokuvakritiikki on saanut
päävaikutteensa kolmelta suunnalta: althusserlai-
sesta marxilaisuudesta, semiotiikasta ja lacanlai-
sesta psykoanalyysistä.³⁰ Kuitenkaan esim. Scree-
nin Brecht-aiheiset kirjoitukset eivät yleensä edus-
ta kovin puhdasta konventionalistista käsitystä,
pikemminkin jonkinlaista kompromissiyritystä.
Edellä esitetyt realismiteesit seuraavat varsin lä-
heisesti Brechtin realisminäkemystä. Samoin Mac-



Cabe tutkiessaan dominoivaa diskurssia päätyy etsimään tapaa esittää ristiriitainen todellisuus.

Selvemmin konventionalistista taidekäsitystä edustaisivat vaikkapa tietyt avant-garde-elokuvantekijät/teoreetikot, kuten **Peter Gidal**, amerikkalaiset dekonstruktioita harrastavat kirjallisuuskriitikot tai **Roland Barthes**, joille kaikille on yhteistä itserefleksiivisyyden, ilmaisujen leikin ihailu. Ei varmasti ole aiheetonta kysyä, miten tällainen taide voi olla poliittista. Konventionalistinen taidekäsitys johtaakin helposti (ja on johtanut) ristiriitoihin marxilaisten ihanteiden kanssa: pessimismiin, hedonismiin, nihilismiin, lopulta, kuten **Rudolphe Gasché** osoittaa, tekstin autonomiaan ja sulkeumaan, mikä on puolestaan ristiriidassa dekonstruktion lähtökohtien kanssa.³¹

Mikä ratkaisuksi? Ongelma on tietysti yksinkertainen, mikäli ei hyväksy tai ei huomioi konventionalistista käsitystä kielenulkoisen todellisuuden saavuttamattomuudesta. Tällöin poliittinen elokuva on siis elokuva, joka kuvaa todellisuutta, esittää todellisuuden ristiriitaisena tms. Paljon vaikeammaksi ongelma tulee, mikäli konventionaalinen lähtökohta hyväksytään.

Terry Lovell on esittänyt ratkaisuksi, että (marxilaisenaan) taiteen tehtävä ei ole näyttää asioita niin kuin ne ovat, taide ei ole tiedon muoto.³² Lovell korostaa erityisen tärkeänä mielihyvää, mutta erilaista kuin psykoanalyysin tai Brechtin kuvaamat: sosiaalista mielihyvää; yhteisten kokemusten tunnistamisen iloa taiteessa, tästä seuraavan solidaarisuuden tunteen iloa jne.³³

Yhtenä näkökulmana on huomattu (nyt kun 1980-luvun elokuvateoria on löytänyt historian), että absoluuttista vasta elokuvaa ei olekaan. Elokuvat ovat aina suhteessa toisiinsa elokuvaan (tämän hyväksynevät sekä realistit että konventionalistit), konventiot suhteessa toisiin konventioneihin, ilmaisut toisiin ilmaisiin, ei ainoastaan tekstin sisällä, vaan myös tekstien välillä. Onko poliittisen vasta elokuvan tärkein ominaisuus yksinkertaisesti jatkuva uudistuminen?

VIITTEET

1. **Burch, Noel**, *Theory of Film Practice*. London 1973, xix.
2. **Harvey, Sylvia**, "Whose Brecht? Memories for the Eighties". *Screen* Vol. 23, No 1 1982, 48.
3. *ibid.*, 50-51
4. **MacCabe, Colin**, "Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses". *Screen* Vol. 15, No 2 1974, 7-12.
5. **Heath, Stephen**, "From Brecht to Film: Theses, Problems". *Screen* Vol. 16, No 4 1975/76, 35-36.

6. **Harvey, Sylvia**, "Whose Brecht", 52.
7. **Wollen, Peter**, "Counter Cinema: Vent d'est". *Afterimage* No 4 1972, 6-16.
8. Tässä suhteessa **Martin Walshin** tutkimukset **Straubin** ja **Huilletin** elokuvista ovat erityisen mielenkiintoisia. ks. **Walsh**, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. British Film Institute 1981.
9. **Brecht, Bertolt**, *Aikamme teatterista*. Helsinki 1965, 16-17.
10. **Harvey, Sylvia**, "Whose Brecht", 55.
11. **Heath, Stephen**, "Lesson from Brecht". *Screen* Vol. 15, No 2 1974, 112.
12. Esim. **MacCabe, Colin**, "Realism and the Cinema", 7-27.
13. **Willemen, Paul**, "Notes on Subjectivity". *Screen* Vol. 19, No 1 1978, 62-69.
14. **Polan, Dana B.**, "Brecht and the Politics of Self-reflexive Cinema". *Jump Cut* No 17 1978, 29.
15. **Harvey, Sylvia**, *May '68 and Film Culture*. British Film Institute 1978, 73.
16. **Heath, Stephen**, "Lessons from Brecht", 112-113.
17. **Brecht, Bertolt**, *Aikamme teatterista*, 100, 109.
18. **Lovell, Alan**, "Epic Theater & Counter-cinema's Principles", *Jump Cut* No 27 1982, 68.
19. *ibid.*, 67.
20. **MacCabe, Colin**, "Solidaarisuus vai fetisismi", Teoksessa Simo Alitalo ja Jukka Sihvonen (toim.), *Etunimi Jean-Luc*. Sauvo 1986, 100-101.
21. **Harvey, Sylvia**, "Whose Brecht", 47.
22. **Polan, Dana B.**, "Brecht and the Politics", 30.
23. **Bordwell, David**, *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press 1985, 209.
24. *ibid.*, 210.
25. *ibid.*, 211.
26. **Willemen, Paul**, "Notes on Subjectivity", 42-43.
27. **Heath, Stephen**, *Questions of Cinema*. London & Basingstoke 1981, 49-51.
28. **Lovell, Terry**, *Pictures of Reality*. British Film Institute 1980, 76-77.
29. *ibid.*, 79.
30. *ibid.*, 93.
31. **Gasché, Rudolphe**, "Dekonstruktio kriittikkinä". *Synteesi* 3/1985, 32-61.
32. **Lovell, Terry**, *Pictures of Reality*, 87.
33. *ibid.*, 95.