

# TEKIJÄN PROBLEMATIIKKA

Ohjaaja elokuvan tekijänä  
ranskalaisessa auteurpolitiikassa

Tuula Anneli Railo

Taidekasvatuksen pro gradu -tutkielma

Kevät 2000

Taidekasvatuksenlaitos

Jyväskylän yliopisto

KARTTA JA KOORDINAATIT	4
1. KÄSITTEIDEN KAKOFONIA	11
1.1. Auteur	12
1.2. Poliittikkaa vai teoriaa	21
1.3. Mise-en-scène	25
2. TEKIJÄN HISTORIIKKI	27
1.2. 20-luvun avantgarde	29
2.2. Modernismin neromyytti	34
3.2. Kaupallinen populaarielokuva	46
4.2. Taide-elokuva	50
3. YHTEISÖ YMPÄRILLÄ	56
1.3. Ranskalainen maaperä	57
2.3. Englantilainen kulttuuriympäristö	61
3.3. Elokvakritiikin perinne ja massakulttuurintutkimus	64
4. OHJAAJA - LUOVA TAITEILIJA	69
1.4. Astruc ja kamerakynä	74
2.4. Truffaut'n manifesti	79

3.4. Bazinin perintöosa	83
4.4. Auteurpolitiikan realismikonventio	88
5.4. Kurkistus koodien taakse	92
5. TEKIJÄ TOIMII, MUTTA MITEN?	97
1.5. Esteettiset lähtökohdat	100
2.5. Ilmaisun tasot	107
3.5. Tyyli	112
6. TEKIJÄÄ EI TARVITA?	114
1.6. Tekijä rimpuilee rakenteissa	117
2.6. P. Wollen - takinkääntäjä	118
7. ALKUPERÄN PAULOISSA - tekijä kiinnostaa yhä	120
8. TEKIJÄN KONTEKSTISSA	123
9. LIHALLISEN VASTUUN KIIHOTTAVUUS	124
LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	127

## KARTTA JA KOORDINAATIT

Yksi eniten ristiriitoja amerikkalaisessa ja länsieurooppalaisessa elokuvateoriassa aiheuttaneista lähestymistavoista on ollut auteurpolitiikka, *La Politique des Auteurs*. Tämä moni-ilmeinen ja kontekstin vaatimusten mukaan elänyt<sup>1</sup> ilmiö haastoi aikalaiskriitikot kaksintaisteluun itseään ja omaa maailmasuhdettaan elokuvien kautta ilmaisevan ohjaajan kanssa. Hyväksymisen ja vihamielisyyden vuorottelu herättää mielenkiinnon ilmiöön, jonka yksi keskeisimpiä tehtäviä oli määrittää ja tarkentaa elokuvan taideluonnetta ja manifestoida uusia lähtökohtia elokuvakritiikille ja elokuvanteemiselle. Mitä auteuristinen asenne elokuvataiteessa ja -ajattelussa tarkoitti? Mihin perustui tarve korottaa yksilökollektiivin yli? Mihin kysymyksiin ja miten auteurpolitiikka onnistui löytämään vastauksen? Tässä kysymyksiä, jotka ovat ajaneet allekirjoittaneen aiheen pariin ja joita pyrin käsittelemään ja selventämään työssäni.

Niin sanottua vakavaa elokuvakirjoittelua hallitsi pitkään kaksi historiallista ajattelumallia tai suuntausta, joista toinen keskittyi elokuvan taideluonteen korostamiseen ja toinen elokuvan sosiaaliseen tehtävään.<sup>2</sup> Vuosi 1968 koitui jälkimmäisen hyväksi ja taidetta luova auteurpersoonallisuus intentioineen haalistui rakenteeksi elokuvan muiden rakenteiden joukkoon. Keskustelu aiheesta tyrehtyi, sillä teki-  
jyys ei saanut kannatusta psykosemiottisen, ideologiakriittisen ja narratologisen elokuvatutkimuksen piirissä. Keskustelu virisi hiljalleen 70-luvulla ja auteurismi näyttää tietyssä mielessä ajankohtaiselta myös vuosituhannen

---

<sup>1</sup> Vapaa ilmaisu, joka viittaa auteurteorian näkökulman ja merkityksen 'muuttumiseen' kontekstin ja ajan mukana.

<sup>2</sup> Lapsley & Westlake 1988, 105.

vaihtuessa. Ei niin, että auteurpolitiikan renessanssista olisi kyse, mutta uudelleenarviointi on käynnissä. Yksilölle ja hänen persoonalliselle näkökulmalleen ihmiseen ja maailmaan on edelleen sijaa ja tilausta.

Kuten useimmat ilmiöt, myös auteurpolitiikka kehittyi pikkuhiljaa ja muutti muotoaan ylilyöntejä välttämättä. Tiettyjen ajatusten äärimmäinen kärjistäminen ja korostaminen on saanut pioneerityöntekijöiden arvon unohtumaan. Auteurpolitiikka oli muutakin kuin tähtiohjaajien nimeämistä ja arvotavaa ohjaajien ja elokuvien luokittelua. Ei tosin ole mitään syytä vähätellä auteurpolitiikan osuutta elokuvien ja tekijöiden keskinäisen arvottamisen kehittämässä, mutta ilmiön taustalta kuultaa ajatus laveammasta tavasta puhua elokuvista. Auteurismin perustajat eivät tarjonneet näkökulmaansa täydelliseksi selitysmalliksi ja analyttisen otteen puuttuminen asetti sen epäilyn ja kritisoinnin kohteeksi. Auteurkriitikoiden asenteiden ja aikomusten taustalta on kuitenkin löydettävissä tietty ajatusmalli ja teoreettiset perusperiaatteet, jotka liittävät yhteen erilaiset ajattelijat ja elokuvantekijät. Tosiasiaväitteen sijaan auteurkriitikkiä voi lähestyä ehdotuksena tarkastella elokuvaa tietyllä tavalla, joka avaa ja sulkee näköaloja tutkittavaan aiheeseen. Perusidean edelleenkehittäminen jäi auteurpolitiikoilta kirjallisessa mielessä kesken, mutta ei ole perustetonta väittää ajatusten jalostuneen kriitikoiden siirryttyä tekemään elokuvia. Monia cahierslaisten elokuvia voikin pitää elokuvateoreettisina ja -filosofisina pohdintoina.<sup>3</sup> Auteurpolitiikka tähtäsi tietyssä mielessä samaan kuin filosofiakin eli yksilön tietoisuuden tavoittamiseen.

---

<sup>3</sup> Mauri Ylä-Kotola on tarkastellut Godardia elokuvien ja videon kautta teoretisoivana elokuva-ajattelijana, mediafilosofina. Jean-Luc Godard mediafilosofina: rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista. 1998. Yliopistopaino. Helsinki.

Opinnäytetyössäni tarkastelen tekijän roolia elokuvassa pääasiassa Ranskassa vaikuttaneen auteurpolitiikan valossa ja ainoastaan sivuan sen angloamerikkalaisia versioita, jotka selkeästi muuttivat klassisen auteurteorian linjaa "populistisempaan" suuntaan. Auteurpolitiikka ei syntynyt perunakellarin pimennossa piilossa vaikutteilta, vaan sen juuret ovat syvällä ranskalaisessa kulttuuri- ja yhteiskuntahistoriassa. Tekijän-problematiikan sitominen laajempaan historialliseen kontekstiin ja yhteiskunnallisiin vaikutussuhteisiin palvelee ilmiön kokonaislaatusempaa ymmärtämistä ja uskon, että sodan jälkeinen Euroopan henkinen ja yhteiskunnallinen tilanne vaikuttivat auteurilmiöön enemmän kuin on haluttu korostaa. Aika oli otollinen tietäntyyppiselle taide- ja taiteilijakäsitykselle. Vaikka auteurpolitiikka otti tehtäväkseen kritisoida vallalla olevaa käsitystä elokuvasta ja taiteilijasta, myöhemmät teoreetikot ovat syyttäneet sitä epäpoliittisuudesta ja yhteiskunnasta vieraantumisesta. Osa syytöksistä perustuu siihen, että Cahiers-kriitikot eivät sen enempää elokuva-analyyseissään kuin elokuviensa teemoissa käsitelleet yhteiskunnallisesti pinnalla olevia kriisejä ja epäkohtia, vaan muotoa korostamalla tukivat arvostelemaansa porvarillista maailmankuvaa.<sup>4</sup> Toisaalta ne analyysit ja elokuvat, joissa sivuttiin esimerkiksi sotaa, koettiin käsittelyn tasolla liian subjektiivisiksi. Cahierslaisten korostama subjektiivinen kokeminen ja havaitseminen ei pyrkinyt tietyn teeman kaikkien tasojen esittelyyn, vaan uskoi tiedon välittymiseen yksilön tietoisuuden tasolla. Auteurpolitiikka ei väittänyt elokuvan ja yksilön kautta välittyvän tiedon olevan ainoa oikea tulkinta todellisuudesta, pikemminkin osa todellisuutta.

---

<sup>4</sup> Erityisesti jälkistrukturalismi ja marxilainen elokuvatutkimus ottivat kantaa auteurpolitiikan porvariston vastaiseen elokuvaideologiaan ja käänsivät sen auteurpolitiikkaa vastaan.

Auteurpolitiikka vaali taiteen autonomiaa ja elokuvan taide-  
luonnetta, mutta se ei halunnut käpertyä täysin omaan maail-  
maansa. Tarjoamalla vaihtoehdon se pyrki uudistamaan sen  
hetkisiä elokuvainstituution seremonioita ja konventioita ja  
ennen kaikkea elokuvallista ilmaisua. Omana aikanaan auteur-  
politiikka koettiin hyvinkin kriittiseksi positioksi, vaikka  
esimerkiksi marxilaiset suhtautuivat lähinnä huvittuneesti  
sen rimpuiluun valtaideologian alaisuudessa. Auteurpoliti-  
kassa kyse ei ollut vain yksilön kyvystä ilmaista persoonal-  
lisuuttaan, vaan halusta ja kyvystä ilmaista tiettyä maail-  
mankuvaa<sup>5</sup>, joka syntyi omasta ajasta ja sen kaupallisesta  
luonteesta. Temaattisen alleviivaamisen sijaan tuli tärkeäk-  
si korostaa miten yksilö koki maailman omista lähtökohdis-  
taan. Elokuvaohjaaja ymmärrettiin tapahtumien katsojaksi ja  
hänen esiintuomisensa vastaanottajan kannalta mielenkiintoi-  
seksi. Auteurpolitiikan tavalle lähestyä maailmaa yksilön  
kautta oli vahvat romanttiset ja modernistiset juuret.  
Poliittinen elokuva ei ollut yksilön asia, mutta persoonal-  
lista maailmasuhdetta korostava elokuvapolitiikka oli.  
Romantiikan perua oleva idea taiteen autonomiasta sosiaali-  
sen mission sijaan kuvaa modernismia yleisemmällä tasolla.  
Laajemman viitekehyksen rakentaminen auteurpolitiikan ympä-  
rille auttaa ymmärtämään sen elokuvaan ja yhteiskuntaan  
kohdistuvaa vastakkainasetteluperiaatetta ja selventää sen  
esteettistä viitekehtystä.

Vaikka romantiikan taidefilosofia ja auteurpolitiikka tais-  
telivat vieraantumista vastaan ikään kuin vieraantunein  
välinein eli taiteen keinoin, niihin voi nähdä sisältyvän  
ajatuksen esteettisen elämän siirtämisestä arjen tasolle,  
jokapäiväiseen elämäämme. Auteurpolitiikan ideoista on lyhyt  
matka esteettiseen kasvatukseen, joka perustuu nimenomaan  
pyrkimyksille johtaa yksilö näkemään ympäristönsä uusista

---

<sup>5</sup> John Hess 1974, 20. La Politique des auteurs. Part  
two. Truffaut's Manifesto. Jump Cut No2. July-Aug.

näkökulmista. Vaikka esteettinen kasvatus on nykyisinkin lähinnä taidekasvatusta, sen ihanne on ulottaa esteettisyys taiteen ulkopuolelle elävöittämään tavallista elämää eli muokkaamaan näkemystämme maailmasta.<sup>6</sup> Antautuminen maailman kuuntelemiseen edellyttää uskoa siihen, että maailmalla on jotakin arvokasta kerrottavaa. Yksi saa selville yhtä, toinen toista ja jokaisella on jotain opittavaa ja opetettavaa. Alkuperäisyyden suhteellisuus ei todista etteikö olisi mitään löydettävää.

Auteur siirtyy sujuvasti kuvien takana seisovasta alkulähteestä vastaanottotapahtumaan tai ohjaajan nimeä käyttäväksi elokuvan diskurssia järjestäväksi koodiksi. Audiovisuaalisen representaation ja tekijäsubjektin välinen suhde on tulkittu monella tavalla eivätkä auteurpoliitikotkaan ole onnistuneet eksplikoimaan sitä täysin aukottomasti. Vaikka tekijällä viitataan auteurpolitiikassa ensi sijassa fyysiseen ohjaajaan, cahierslaisten menetelmä kaivaa tekijä esiin tekstistä aiheuttaa hämmennystä. Auteurpolitiikan lähtökohtana on kuitenkin pyrkimys empiirisen yksilön ilmaisunvapauteen, sillä ei-fiktiivisen yksilön tueksi oli turha pystyttää uudenlaista kepeämpää tuotantosysteemiä, joka mahdollisti ja maksimoi vaihtoehtoisen symbolisen järjestyksen ilmaisussa.

Auteurpolitiikan tarkastelun kannalta kiinnostavaa on se, että kaikista ravisteluyrityksistä huolimatta teoksen riisuminen fyysisestä tekijästä näyttää osoittautuvan vaikeaksi. Elokuvateoriassa on mahdollista kirjoittaa tutkimus mainitsematta yhtään ohjaajaa tai näyttelijää, jos kohta elokuvakaan. Sitä vastoin elokuvakritiikki<sup>7</sup>, -esseistiikka ja -analyysi kerta toisensa jälkeen nostavat esiin uusia ja

---

<sup>6</sup> Tiina Tikkanen 143, 1996. Schillerin kirjeet esteettisestä kasvatuksesta. Jyväskylä.

<sup>7</sup> Andrew ehdottaa termiä "sovellettu teoria". Ks. Dudley Andrew 1976, 5.



vanhoja oman tiensä kulkijoita, tekijöitä sanan auteuristisessa merkityksessä. Kysymys "kuka puhuu" kuvaa tarvettamme asettaa viesti tiettyihin raameihin ymmärtämisen tai uskotavuuden takeeksi. Tekijän käsitteen ongelmallisuus konkretisoitui jälkistrukturalistien lavastaessa tekijätöntä maailmaa "subjektin kuoleman" julistamisen jälkeen. "Teksti puhuu" ei vastauksena jättänyt sijaa humanistiselle ihmiskäsitykselle. Jälkistrukturalismikaan ei täysin onnistunut välttämään tekijää ja Ylä-Kotola muistuttaakin sen käyttämästä intertekstuaalisesta luennasta, jossa tekstit toisiinsa viittaamalla tuovat tekijän esiin esimerkiksi elämänkeratekstien kautta.<sup>8</sup> Jokaisen "tapetun neron" tilalle "anti-humanistit" onnistuivat luomaan uuden "akateemisen tähden". Voi olettaa, että tekijä ei sittenkään ole täysin väistettävissä oleva elementti elokuvamysteerin kokonaisvaltaisessa ymmärtämisessä. Kuva tai teksti on aina jonkun empiirisen minän konstruoimaa. Se kuka kenetkin ensisijaiseksi tekijäksi asettaa ja minkälaisin perustein tai vaatimuksin näyttää liittyvän yleisen ja yksityisen filosofiaan.

Auteurpoliitikkojen kirjoitukset sisälsivät tuttuja ajatuksia ja muistuttivat aikalaisia jostakin, vaikka "soundi" oli uusi ja erilainen. Nuorten kriitikoiden hyökkäys isän perintöä vastaan ei ollut totaalista menneen kieltämistä, vaan eräänlaista vanhan sekoittamista ja kokeilevaa uudelleen järjestämistä. Vallitsevan elokuvakäsityksen ja tuotantosysteemin arvostelu ja uudistupyrykmykset sekä hyppäys kaupallisen amerikkalaisen elokuvan aarrearkkuun merkitsivät kuitenkin taitekohtaa, jonka perinne elää yhä. Auteurkritiikin pyrkimyksenä oli hahmottaa elokuvan formaalisia kielio pillisiä "sääntöjä" elokuvan kuva-analyysin perustaksi, kuin myös pohjustaa maaperä valmiiksi uudennlaiselle, yksilölliselle elokuvalle, joka oli enemmän kuin tekijänsä persoonallista ilmausta. Auteurpolitiikassa oli toisaalta

---

<sup>8</sup> Ylä-Kotola 1998, 182.

kyse yksittäisten elokuvien ja ohjaajien tarkastelusta, toisaalta elokuvan olemuksen tutkimisesta yleensä.

Mitkä olivat auteurismin esteettiset lähtökohdat ja mahdollisuudet ja millaiseksi kielioppi ja ilmaisulliset tasot kehittyivät? Entä miten auteurkritiikin kehittämää metodista välineistöä on mahdollista hyödyntää ja kehittää edelleen? Perinteinen eurooppalainen taide-elokuvan käsite koki totaalisen muutoksen, kun amerikkalaisen populaarielokuvan "parhaimmisto" sai omat penkinsä tässä kansankirkoksi muutuneessa elitistisessä pyhätössä. Auteurspolitiikan henkilökohtaisille makumieltymyksille perustuva analyttinen tarkastelu on saanut muidenkin kuin jälkistrukturalistien "sylkykupin" puolilleen "syytöksiä". On kuitenkin muistettava, että kriitikoiden makumieltymykset eivät tee mahdottomaksi auteurin esteettistä suhtautumista paljastamaansa aiheeseen.

Opinnäytetyöni on yleisesitys monitasoisesta ilmiöstä, jonka eri puolien kartoittamisen koin perustelluksi pohjatyöksi myös mahdolliselle myöhemmälle tarkastelulle. Lähestymistapani on teoreettinen, lähinnä synteettinen ja tutkimuksen primääriaineistoa on aihetta moniulotteisesti käsittelevä kirjallisuus. Se sisältää herkullista debattia auteurismin puolesta ja vastaan, mutta aiheeseen suhtaudutaan myös neutraalimmin ja auteurismin mahdollisuudet oivaltavalla tavalla. Tekijänpolitiikkaa käsittelevä kritiikki ja tutkimus kiinnittyi yllättävän usein auteurspolitiikan liialliseen ohjaajan korostamiseen ja arvottamiseen. Auteurs-teorian tarkastelu pelkkänä ohjaajakulttina on kuitenkin liian banaalia, sillä jo 30-luvulla oli Hollywood-ohjaajista kirjoitettu hyvin tiedostavasti<sup>9</sup>. Osa auteurspolitiikkaa arvostelevista syyllistyy siihen mistä objektiaan arvostelevat, eli liittämään auteurismin yksittäisen kriitikon per-

---

<sup>9</sup> Mm. John Grierson ja Dwight McDonald.

soonalliseen makuun. Andrew Sarris viittaa tähän ja sanoo, että auteurismi ja sarrismi eivät ole sama asia.<sup>10</sup> Auteuriteorian suhde tekijän esiintuomiseen on muuttunut mediakentän ja kulttuurin muuttuessa ja ajan kuluessa. Mitä siitä on jäljellä nykyään? Julkisuus on täynnä auteureja, jotka haluavat korostaa persoonallisuuttaan, vaikka todellisen yksilöllisyyden laita on hieman niin ja näin. "Tekijätähti" tanssii, mutta onko kukaan valmis politikoimaan hänen puolestaan? Nykykulttuurissa tekijänfilosofia asettuu uuteen valoon, mutta edelleen on tärkeää tietää, kuka puhuu. Tekijän kautta meillä on mahdollisuus saada tietoomme jotakin niistä asenteista ja näkökulmista, jotka peilaavat kuvallisten ja ajatuksellisten esitysten takana. Tekijyydestä on jälleen mahdollista puhua, tosin uusin painotuksin.

## 1. KÄSITTEIDEN KAKOFONIA

Aluksi on syytä tarkentaa sitä moninaista ja monimerkityksistä käsiteviidakkoa, jossa auteurpolitiikkaa sivuava kirjoittelu ja ajattelu liikkuu. Linjalla auteurpolitiikka-auteuriteoria vilistävät termit auteurkritiikki, tekijänpolitiikka, auteurismi, auteur, tekijä, luova taiteilija ja niin edelleen. Vaikka useimmat kriitikot ja teoreetikot kieltävät auteurkritiikin teorialuonteen, he eivät systemaattisesti välttä teoria-sanankäyttöä, vaan ovat vakiinnuttaneet sen käytäntöön hieman väljemmin perustein. Mistä auteurismin kohdalla alun alkaen oli kyse ja mistä sen teorialuonnetta koskevat sekaannukset syntyivät? Ei ole samantekevää puhumeko teoriasta, kritiikistä vai politiikasta, sillä näistä jokainen asettaa ilmiölle täysin eri edellytykset ja vaati-

---

<sup>10</sup> Sarris 1985 (1968), 273.

mukset ja myös arvottaa sen eri tavoin. Tarkennan myös auteurteorialle keskeisen *mise-en-scène*-termin merkitystä.

## 1.1. AUTEUR

"Auteur on henkilö, joka puhuu ensimmäisessä persoonassa."<sup>11</sup>

Ranskankielessä sana *auteur* viittaa kirjalliseen alkuperään ja tarkoittaa kirjailijaa, alkuunpanijaa, luoja, tekijää.<sup>12</sup> Kielen ja kirjallisuuden esikuvallisuus on syytä huomioida, sillä ne antoivat suunnan koko auteur-käsitteen kehitykselle. Auteur-termin assosioituminen auktoriteettiin on niin ikään määrittänyt sen luonnetta, eikä aina erityisen imartelevaan suuntaan. "La Politique des auteurs" on Truffaut'n käyttämä termi, joka esiintyi vuonna -54 hänen artikkelissaan "Une Certaine Tendence du Cinéma Français". Vaikka Truffaut toimi tekijäpolitiikan primus motorina, hän ei ollut termin alkuperäinen isä, sillä Eric Rohmer puhui auteurkritiikistä vuonna 1952 kirjoittamassaan esseessä.<sup>13</sup> Huomion arvoista on, että jo vuonna 1913 esiintyi saksalaisessa *der Kinematograph*-lehdessä käsite *Autorfilm* kuvaa-

---

<sup>11</sup> Jacques Rivette. Alan Lovellin artikkeli "Robib Wood A Dissenting View". *SCREEN*, vol. 10, no.2, 1969.

<sup>12</sup> Saks. *Autor* ja engl. *author* viittaavat kirjallisuudessa tekijään, alkuunpanijaan.

<sup>13</sup> Edward Buscombe 1973, 77.

massa elokuvia, joiden käsikirjoitus tai ideat olivat peräisin nimekkäältä kirjailijalta.<sup>14</sup>

Truffaut kirjoitti artikkelissaan, että elokuvaohjaajat voidaan jakaa kahteen joukkoon, metteurs en scène-ohjaajiin<sup>15</sup> ja auteureihin. Ensimmäiseen kuuluivat "näyttämölepanijat", joiden tehtävä oli ainoastaan lisätä kuvat valmiiseen tekstiin<sup>16</sup>, Truffaut puhuu myös käsikirjoittajien elokuvasta. Auteur sitä vastoin oli yksilöllisen tyylin omaava persoonallinen taiteilija, joka kirjoitti itse elokuvan käsikirjoituksen.<sup>17</sup> Auteur ei siis ole vain audiovisuaalisen ilmaisuuden, vaan mielellään myös verbaalisen tekstin alkuperä. Vaikka Truffaut hyökkää artikkelissaan juuri korkeakirjallisuuden kahlitsemaa elokuvaa vastaan, kirjallisuuden esikuvallisuus on silmiinpistävä. Kirjallisuus oli se taidemuoto, jossa taiteilijan uskottiin välittömimmin kykenevän ilmaistamaan ajatuksiaan. Elokuvaohjaaja ei kuitenkaan saanut olla sen enempää kirjailijan ajatusmaailman kuin puheen- tai aakkoskirjoituksen kaltaisen ajattelun vanki. Käsikirjoittajien elokuva oli kirjoitettua tekstiä ja juonta painottavaa elokuvaa eikä vastannut cahierslaisten käsitystä elokuvallisesta (cinematic) elokuvasta.<sup>18</sup> Elokuvakamera tarjosi ohjaajalle mahdollisuuden uudenlaiseen ilmaisuun, jossa ajattelun ymmärtäminen näkemisenä ja kuulemisena liitti

---

<sup>14</sup> Corinna Müller 1994, 219. Teoksessa Toiviainen, Similä, Lukkarila (toim.) *Filmin tähden*. Helsinki.

<sup>15</sup> Termi on Antonin Artaud'n ja viittaa teatteriohjaajaan teoksen ensisijaisena tekijänä.

<sup>16</sup> Truffaut 1985 (1954). Myös André Bazin ja Jacques Rivette käsittelivät auteurin ja metteur-en-scène välisestä eroa.

<sup>17</sup> Truffaut 1985 (1954).

<sup>18</sup> John Hess 1974, 21. *La Politique des auteurs. Part two. Truffaut's Manifesto. Jump Cut, no. 2, July-Aug 1974.*

elokuvaohjaajan hyvin henkilökohtaiseen maailmatulkintaan. Metteurin ja auteurin välinen ero oli sekä esteettinen että maailmankatsomuksellinen.<sup>19</sup> Kun ensimmäinen pyrki selvittämään ihmisen käyttäytymistä rationaalisten syy-seuraussuhteiden avulla, jälkimmäinen keskittyi yksilön mahdollisuuksiin muuttaa ympäristöään. Eron voi tulkita melko perustavanlaatuisiksi.

Cahiers-kriitikot siirsivät auteur-käsitteen Hollywood-elokuvaan ja sen analysointiin. Klassisen amerikkalaisen elokuvan kohdalla auteurit joutuivat antamaan periksi käsikirjoituksen vaatimuksen suhteen, mutta muuten auteurin perusidea säilyi. Auteur oli ohjaaja, joka muutti annetun käsikirjoituksen omaksi tyyllilliseksi visiokseen.<sup>20</sup> Yleisen eurooppalaisen ja amerikkalaisen käsityksen mukaan eurooppalaisen elokuvan tekijä sopi kiistämättä taiteilijan muottiin, mutta Hollywoodin kaltaisen kaupallisen koneiston puristuksessa työskentelevän ohjaajan yksilöllistä maailmankuvaa tai sen välittymistä elokuvien kautta uskallettiin epäillä. Cahiers-kriitikoiden motiiviksi tuli nostaa yksilöllinen ohjaaja etuoikeutettuun auteurin asemaan. Etuoikeudesta oli siinä mielessä kyse, että kaikki ohjaajat eivät saaneet otsaansa auteurin kastinmerkkiä.

Cahierslaisten auteur-käsite ei kuitenkaan ole täysin yksiselitteinen, vaan sisäistä ristiriitaisuutta on löydettävissä. Peter Wollen puhuu kahdesta ranskalaisen auteurkriitiikin koulukunnasta, *mise-en-scènes* ja teemojen korostajien.<sup>21</sup> Vaikka perusperiaatteena oli, että kritiikin huomion tuli kohdistua siihen miten auteur asiat ilmaisee, niin osa

---

<sup>19</sup> Mts.

<sup>20</sup> Warren Buckland 1998, 54. *Filmstudies*. London.

<sup>21</sup> Wollen 1977, 43-44. Merkityksen ongelma elokuvassa. *Gaudeamus*. Helsinki.

kriitikoista kiinnitti ensisijaisesti huomionsa teemoihin, kuten esimerkiksi ohjaajan maailmankuvaan ja teosten moraalisiin. John Hessin mukaan yksilön maailmankuva oli koko auteurpoliittisen ajattelun lähtökohta. Jos oletamme, että auteurpoliitikkojen tavoite oli lähestyä yksilöä kokonaisuutena, sekä kokevana ruumiina että ajattelevana minänä, eli yhdistää sisä- ja ulkopuoli niin myös elokuvan ilmaisun ja sisällön voidaan katsoa olevan kiinteästi sidoksissa toisiinsa. Maailmankuvan välittymisen uskottiin tapahtuvan nimenomaan kuvien tasolla, ja usko älyllisesti aktiiviseen toimintaan kuvallisen järjestyksen piirissä oli vankka.

Cahierlaisten kiinnostus konnotatiivisten merkitysten rakentumisesta ja merkitysten aktivoitumisesta tekijän tunteusten varaan sisältää jotakin esisemioottista, vaikka he asettivat subjektiivisen ilmaisun objektiivisen systeemin edelle ja korostivat kuvien todellisuutta puhutun ja kirjoitetun kielen sijaan. Elokuva merkitsi auteurteoreetikoille eräänlaista saussurelaista parolea, tekijän mahdollisuutta ilmaista ajatuksiaan, keinoa ulkoistaa ne.

Britanniassa Movie-lehden ympärille muodostunut auteurkriitikki määritteli auteur-termin itseilmaisuksi, jolla viitattiin nimenomaan ohjaajaan ilmaisun lähteenä.<sup>22</sup> Vaikka Cahiers-kriitikki toimi Movie-kriitikoiden innoittajana, jälkimmäisen asenne oli maltillisempi ja joustavampi. Kun ranskalaisen auteurpolitiikan mukaan auteur oli auteur ja metteur pysyi metteurinä, movie-kriitikki puolestaan katsoi, että hyvä ohjaajakin saattoi epäonnistua ja keskinkertaisuus tehdä hyvän elokuvan.<sup>23</sup> Amerikkalainen auteur-kriitikko

---

<sup>22</sup> John Caughie 1981, 84. Theories of Authorship. London.

<sup>23</sup> Ian Cameron 1962, Movie. Tosin Cameron kumpp. syylistyi itsekin auteur-metteur hierarkian vahvistamiseen.

Andrew Sarris huomauttaa, että tässä kohtaa eurooppalainen auteurismi on ymmärretty väärin. Hänen mukaansa oleellista on se, että hyvä ohjaaja onnistuu useinmmiten ja keskinkertaisuus useinmiten epäonnistuu.<sup>24</sup> Vaikka brittiläinen ja ranskalainen kritiikki pitivät ohjaajaa elokuvan auteurina ja elokuvaa ohjaajan yksilöllisen maailmankuvan ilmaisuna, ne arvioivat samat amerikkalaisohjaajat hyvinkin eri tavoin. Cahiers-kritiikin toimintaperiaate oli tarkastella ohjaajan uusinta elokuvaa suhteessa tämän aikaisempaan tuotantoon eli ohjaajan teokset toimivat uuden elokuvan viitelähteinä. Kyse ei ollut pelkästään arvoperustan luomisesta, vaan tietyn-tyyppisten perusteluiden esittämisestä tulkinnan tueksi. Kyse oli myös katsojan huomion kiinnittämisestä tiettyihin ratkaisuihin eli pyrkimyksestä ohjata havaintojamme, koulia niitä.

Ranskalainen auteur omaksuttiin käsitteenä myös amerikkalaiseen elokuvakritiikkiin ja sen esinmarssittajana toimi Andrew Sarris. Sarrisille auteur merkitsi ensisijaisesti arvoperustaa. Kun cahierslaisia syytettiin liiallisesta "sisäänpäin kääntymisestä", niin Sarris teki vastustajiensa mielestä ohjaajien ihannoimisesta kultin. Jo cahierslaiset olivat taitaneet ohjaajien hierarkisen jaottelun, mutta Sarrisin "top-ten-lista" oli luku sinänsä. Kritiikissään Sarris tavoitteli puhtaasti esteettistä linjaa, mikä tarkoitti taiteilijan eli auteurin erottamista historiallisesta ja etnografisesta kontekstista.<sup>25</sup> Hän perusteli kontekstin hylkäämisen tieteellisen vakuuttavuuden takaamisella<sup>26</sup>, mikä nykylukijasta tuntuu vieraalta. Sarris ei täysin hyväksynyt

---

<sup>24</sup> Sarris 1992 (1962), 585.

<sup>25</sup> Andrew Sarris 1968, 271-272. *Directors and Directions 1929-1968*. Chicago.

<sup>26</sup> Sarris 1990 (1962), 586-587. *Notes of the Auteur Theory in 1962*. Teoksessa Mast, Cohen & Braudy (ed). *Theory and Criticism*. New York.



auteur-termiä, joka hänen mielestään oli hämmentävä ja liian kirjallinen taustaltaan eikä riittänyt siksi määrittämään amerikkalaisen elokuvan "ohjaaja-auteuria". Sarris ajattelee, että yksi syy amerikkalaisen kriitikkokunnan auteur-negativismiin on juuri auteurkritiikin korkeakirjallinen tausta.<sup>27</sup> Sarris ei kuitenkaan analyttisistä pyrkimyksistään huolimatta uudistanut käsitettä, vaan tarkensi sitä hieman. Hän asettaa auteurille kolme vaatimusta elokuvan arvon kriteereinä: teknisen kompetenssin, persoonallisuuden ja elokuvan sisäisen merkityksen ilmenemisen elokuvien kautta.<sup>28</sup> Sarris ei määritä teknisen kompetenssin termiä tarkemmin, mutta sen voi päätellä tarkoittavan ohjaajan kykyä hallita välineensä ja elokuvailmaisun yleiset periaatteet. Sarris painottaa sisäisen merkityksen ilmenemistä<sup>29</sup>, jonka avautuminen osoittaa viime kädessä onko ohjaaja todellinen auteur. Auteurilta vaaditaan kaikki kolme esiteltyä premisiä. Ensimmäisen premissin täyttävät ohjaajat olivat Sarrisin mukaan tekniikkoja, toisetkin ylsivät vain tyylittelijöiksi.<sup>30</sup> Sarrisin auteur-määritelmä ei silmiinpistävästi poikkea ranskalaisesta alkuperästä, mutta antaa ohjaajalle mahdollisuuden kehittää persoonallisuuttaan uransa aikana. Sarrisin mukaan ohjaajan kehitys kulkee yleensä teknisestä hallinnasta kohti sisäistä merkitystä, eikä kenenkään tarvitse olla syntyjään auteur.<sup>31</sup> Synnynnäisiäkkin "neroja" on ja sellaiseksi Sarris nimeää Luis Bunuelin. Bunuelin kyky rakentaa sisäinen merkitys elokuviinsa näkyy jo alkutuotannossa, vaikka hänen tekninen kompetenssinsa hioutui vasta

---

<sup>27</sup> Sarris 1968, 28.

<sup>28</sup> Sarris 1990 (1962), 586-587.

<sup>29</sup> Engl. termi "interior meaning". Sarris 1968, 47.

<sup>30</sup> Sarris 1992, 587-589.

<sup>31</sup> Mts. 587.

myöhemmin.<sup>32</sup> Sarrisin kompetenssin käsite on hämärä ja Bu-nuel-väite kumottavissa.

Michael Walkerin mukaan auteur tarkoittaa kykyä identifioida elokuvaan tiettyjä elementtejä ihmisluonteen tarkan tuntemuksen perusteella.<sup>33</sup> Itsetuntemuksen avulla ohjaaja voi tietoisesti kirjoittaa ajatuksiaan filmille. Walkerin ajatus yhtyy Alexandre Astrucin caméra-stylo-käsitteeseen.<sup>34</sup> Robin Wood toteaa hieman arkisemmin, että auteur on yksi työkalu elokuvan ominaisuuksien ymmärtämisessä<sup>35</sup>. Maltillisuudestaan huolimatta, Wood jakaa elokuvat mesteriteoksiin ja floppeihin. Elokuvan kuuluminen tietyn temaattisen otsikon alle merkkää sen arvon.<sup>36</sup> Wood ajattelee myös, että ohjaajan työt sisällyttävät maailmankatsomukseensa jotakin implisiittistä.<sup>37</sup> Woodin ajattelu laajentaa klassista auteurikäsitystä, jonka mukaan ohjaajan luova toiminta on ensisijaisesti tietoisista. Asettamalla yksilön tietoisien toiminnan keskiöön, cahierslaiset eivät kuitenkaan kiellä tiedostamattomien merkitysten välittymistä elokuvaan. Elokuva edustaa heille etsimistä, jonka löydökset eivät suinkaan aina ole etukäteen esiteltävissä. Intentiot liittyvät lähinnä pyrkimykseen etsiä ja kyseenalaistaa valmiit säännöt. Alan Lovell on Woodin kanssa samoilla linjoilla, mutta hän haluaa riisua

---

<sup>32</sup> Mts. 587.

<sup>33</sup> Caughie 1981, 73.

<sup>34</sup> Alexandre Astruc 1967 (1948). *Caméra-stylo*, elokuvan uusi avantgarde. Käännös Juha Koskinen. Teoksessa Peter von Bagh (toim.), *uuteen elokuvaan*. Porvoo. Astrucin mukaan elokuva on kehittymässä muotoa, kieltä, jonka avulla on mahdollista kirjoittaa ajatuksia suoraan filmille ilman kuva-assosiaatioita.

<sup>35</sup> Caughie 1981, 88.

<sup>36</sup> Alan Lovell 1969, 49. *Robin Wood - A Dissenting View*. SCREEN, vol. 10, no. 2. March-April 1969.

<sup>37</sup> Mts. 50.

auteurin laadun kriteereistä. Lovell ymmärtää auteurin ohjaajan luomana rakenteena, jota hän muuntelee ja varioi elokuvissaan.<sup>38</sup> Lovellin ajatus on strukturalistinen, mutta hänen lähtökohtanaan on auteurprinsiippi.

Auteurstrukturalismi muutti auteurin 60-luvun lopulla rakenteeksi elokuvan muiden rakenteiden joukkoon ja samalla riisui sen fyysisestä lihasta. V.F. Perkins, uuskritikko ja non-auteuristi on sitä mieltä, että auteur on kriittinen rakenne sikäli, kun se ei tarkoita epätodellista tai epiteelistä.<sup>39</sup> Epiteelisellä Perkins tarkoittaa sitä, että elokuva ei koskaan voi olla vain yhden ihmisen tuote. Perkins ei kuitenkaan kiellä sitä mahdollisuutta, että auteur, fyysinen tekijä, voisi toimia uuden tiedon lähteenä.<sup>40</sup>

Edellä käydystä käsitteenmäärittelystä voi päätellä, että auteur viittaa fyysiseen tekijään, joka useimmiten tarkoittaa elokuvan ohjaajaa, teosten yhteistä nimittäjää. Cahierslaiset tosin rakensivat ohjaajia koskevat teesinsä elokuvia tarkastelemalla ja vasta sen jälkeen testasivat niiden kestävyyttä ohjaajia haastatteleamalla. Tässä mielessä ranskalaisen kritiikin auteur oli elokuvien sisäinen luomus, koodi, joka tiukasti kytkettiin fyysiseen ohjaajaan. On mielenkiintoista pohtia, tarkoittiko cahierslaisten auteur sittenkin teosten kautta rakentuvaa, teoksia luonnehtivaa ei-fyysistä henkilöä? Auteurilla viitataan toisaalta luovaan yksilöön eli ohjaajaan, toisaalta elokuvan tai elokuvien kautta rakentuvaan elementtiin ja näiden lisäksi auteur-nimeen eli luokittelevaan yksikköön. Stephen Crofts lisää vielä auteurin sosiaalisena ja seksuaalisena subjektina ja

---

<sup>38</sup> Mts. 48.

<sup>39</sup> V.F. Perkins 1981, 37. Film as Film. London.

<sup>40</sup> Caughie 1981, 52.

viittaa tällä elokuvan ja katsojan väliseen suhteeseen.<sup>41</sup> Crofts'n huomio on tärkeä, sillä auteurpolitiikka tavoitteli "intiimiä" suhdetta katsojan ja elokuvan välille. Merleau-Pontyn mukaan ruumiillinen maailmassa olemisen korostaa yksilön fyysistä kokemusta ja auteurpolitiikassa tämä tarkoittaa tekijän fyysisen kokemuksen välittymistä katsojalle.

Mahdollisuus, että elokuvan auteur olisi esimerkiksi näyttelijä tai vaikkapa säveltäjä tai, että auteur-teksti rakentuisi useista auteur-äänistä, on huomioitava erilaisia auteur-malleja esiteltäessä. Movie-kriitikko Ian Cameron pitää Cahiers-kritiikin heikkoutena sen ehdotonta sitoutumista ohjaajaan elokuvan tekijänä.<sup>42</sup> Cameron ei elokuvan dominoivaa persoonaa etsiessään viittaa vain ohjaajaan, vaan haluaa ulottaa tekijyyden näyttelijöihin, käsikirjoittajiin, tuottajiin ja muihin elokuvan ammattilaisiin. Käytännössä Movie-kritiikin tekijyys määrittyy kuitenkin pitkälti ohjaajan nimiin. Ohjaajan rooli yhdistävänä elementtinä ja organisaattorina nostaa hänet helposti näkyvimmälle paikalle.

Auteur ei ole kuka tahansa ohjaaja, vaan häneltä edellytetään persoonallista maailmankatsomusta ja kykyä ilmaista yksilöllinen näkökulmansa maailmaan elokuvallisilla keinoilla. Persoonallisuudesta, tyylistä ja itseilmaisusta tulee hyvän ohjaajan kriteerit, jotka myös takaavat ohjaajan työn laadun jatkossa. Edellä esitetyt määreet löytyvät ohjaajan elokuvia ja erityisesti niiden mise-en-scèneä tutkimalla. Ranskalaisien auteurkriitikoiden mukaan auteur oli auteur ja metteur oli metteur, eikä tekninen kompetenssi riittänyt tekemään keskinkertaisuudesta auteursia, jos näkemys ja elokuvallinen ajattelutapa puuttuivat. Cahierskriitikoiden ehdottomuutta on kuitenkin aihetta epäillä, sillä he ylistivät metteuriksi

---

<sup>41</sup> Stephen Crofts 1983, 18-19. Authorship and Hollywood. Wide Angle, vol 5, no.3, 1983.

<sup>42</sup> Ian Cameron 1981, 54-55.

"julistamansa" Otto Premingerin *mise-en-scéneä* ja pitivät häntä loistavana metteurina. Miksi hyvä metteur ei voinut nousta auteuriksi vai oliko Truffaut'n kehrittelemä arvottava vastakohtapari terminologisesti pitämätön. Taustalla näkyy ajatus ohjaajan erilaisesta suhtautumisesta elokuvaan. Romantiikan näkemystä vapaasti tulkiten auteur oli eräänlainen esteettinen etsijä, oman ruumiinsa kautta maailmassa elävä ajattelija, metteur puolestaan teknisesti taitava ammatilainen, joka tarkasteli aihettaan ulkokohtaisesti eli konventionaalisten kysymysten ja ilmaisullisten ratkaisujen kautta. Tässä törmätään jälleen yksityisen ja yleisen väliinseen erotteluun, ainutkertainen ja universaali asettuvat vastakkain.

## 1.2. POLITIIKKA VAI TEORIAA?

Cahierslaiset nimittivät auteurismia toimintaperiaatteeksi, menettelytavaksi, jonka avulla tarkasteltiin elokuvan ilmaisua, tyyliä ja *mise-en-scéneä*.<sup>43</sup> Voi kuitenkin olettaa, että varhaisen auteur-kritiikin tavoitteena oli ratkaista elokuvan ja sen tekijän välinen suhde, vaikka tämän ongelman teoreettinen kehittäminen jäi hajanaiseksi ja luonnosmaiseksi. Cahiers-kriitikot olivat nuoria, elokuvauraansa aloittelevia elokuvamiehiä, joilla jokaisella oli erilainen, jopa ristiriitainen käsitys auteurismista, elokuvan olemuksesta ja ilmaisukielestä. Yhteistä kriitikoille oli, että he haaveilivat totaalista ohjaajan itseilmaisusta ja halusivat muuttaa olemassa olevaa käsitystä elokuvasta.

---

<sup>43</sup> Edward Buscombe 1981, 29. *Ideas of Authorship*. Teoksessa John Caughie (ed) *Theories of Authorship*. London.

"La politique des auteurs" kääntyy suomeksi tekijöiden politiikka. Poliitiikka tarkoittaa toimintaa, joka pyrkii vaikuttamaan kehityksen suuntaan, muuttamaan olosuhteita, joka tässä kohdistuu elokuvaan. Auteurpolitiikka halusi yhtäältä suodattaa elokuvahistorian uuteen muotoon ja luoda uudenlaiset arvostusperiaatteet, toisaalta se halusi valmistella tietä uudelle auteurelokuvalle. Truffaut ei puhu teoriasta eikä edes hahmottele laajamittaisemmin auteur-teoriaa tai auteur-kritiikkiä. Artikkelissaan hän kritisoi sen hetkistä ranskalaisen elokuvan tilaa ja elokuvataiteilijan ominaisuuksia. Vaikka tekstistä on löydettävissä idut niille kriteereille, joita Cahiers-kriitikot sittemmin noudattivat kirjoituksissaan ja elokuvissaan, Truffaut'n näkemyksissä on myös poikkeamia 50-luvun mittaan kehittyvän auteur-kritiikin linjoista.

Jos Truffaut'n artikkeli olikin kritiikkiä eikä teoriaa, niin miten elokuvakritiikki ja -teoria eroavat toisistaan? Dudley Andrew määrittelee elokuvateorian tehtäväksi asettaa ja perustella väitteitä<sup>44</sup>, mikä ei käsityksenä poikkea yleisestä teoriämäärityksestä. Teorian lähtökohtana on yleensä puhdas halu tietää ilmiöstä enemmän ja ymmärtää sitä paremmin. Andrew liittää teoreettiseen tutkimiseen systemaattisuuden, jota hän löytää myös auteurkritiikistä. Andrew sanoo, että auteurteoria käyttää järjestäytyntä lähestymistapaa ja pysyviä prinssiipejä elokuvia tarkastellessaan.<sup>45</sup> Vaikka Andrew kieltää auteurismin teorialuonteen, hän kuitenkin käyttää termiä 'auteurteoria', eikä esimerkiksi auteurkritiikki. Hän kutsuukin auteurismia sovelletuksi elokuvateoriaksi<sup>46</sup>, joka systemaattisuudestaan huolimatta ei

---

<sup>44</sup> Dudley Andrew 1976, 4. The Major Film Theories. An Introduction. Oxford University Press. London.

<sup>45</sup> Mts. 5.

<sup>46</sup> Mts.5. Andrew vertaa auteurteoriaa insinööritaitoon, josta käytetään nimitystä sovellettu fysiikka.

vielä muodosta teoriaa. Mihin Andrew perustaa ajatuksensa auteurismista kritiikkinä? Hän kirjoittaa, että kritiikin taustalla on yleensä jokin teoreettinen periaate, teoria puolestaan lähtee liikkeelle yksittäiseen elokuvaan liittyvien kysymysten pohjalta ja päättyy yleisesti sovellettaviin tuloksiin.<sup>47</sup> Andrew ei kuitenkaan tarkemmin määrittele millaisille teoreettisille prinssiipeille auteuriteoria rakentuu.

Myös Edward Buscombe kiistää auteurismin teorialuonteen. Hänen mielestään teorian pätevyys löytyy sen käyttökelpoisuudesta. Buscombe pitää auteuriteoriaa osittain toimivana, mutta liian suppeana näkökulmana.<sup>48</sup> Yksi syy auteurikritiikin kapeaan lähestymistapaan löytyy Buscomben mukaan sen liiallisesta kiinnittymisestä romantiikan ajan taideteorioihin ja subjektivismiin. Ohjaaja ei ole Buscomben mukaan hyödytön elementti, mutta hänet tulee sijoittaa laajempaan tarkasteluperspektiiviin ja vähemmän korosteisena.<sup>49</sup> Myös Buscombe käyttää termiä auteuriteoria ja hänkin hyvin väljässä merkityksessä.

Vastuun "politiikan" muuttumisesta "teoriaksi" ottaa Andrew Sarris, joka nimesi käsitteen uudelleen vuonna 1962. Sarris ei kuitenkaan ole ensimmäinen, joka käyttää teoria-sanaa auteurismin yhteydessä, sillä se esiintyi vuonna 1959 Luc Mulletin Sam Fuller-artikkelissa.<sup>50</sup> Sarris kirjoitti artikkelissaan "Notes on the Auteur Theory", että amerikkalaisessa tai brittiläisessä kritiikissä ei ole määritelmää auteuriteorialle. Sarris yhtyi Truffaut'n näkemykseen auteur-

---

<sup>47</sup> Mts. 5.

<sup>48</sup> Buscombe 1981, 32.

<sup>49</sup> Mts. 29.

<sup>50</sup> Cahiers du Cinéma 1959.

teoriasta poleemisena aseena annetussa ajassa ja paikassa<sup>51</sup> ja ryhtyi puolustamaan auteurismia systemaattisesti. Sarris väitti, että elokuvaa tai ylipäätään mitään taideteosta on mahdoton arvottaa ottamatta huomioon teoksen tekijää. Hän otti väittämänsä tueksi kirjallisuuden ja musiikin, joiden yhteydessä on tapana mainita säveltäjä tai kirjailija. Sarris ajattelee, että tekijän huomioiminen teosta arvottaessa takaa elokuvan objektiivisen arvioimisen. Hänen tavoitteenaan oli hahmottaa auteuriteoria ja osoittaa se teoreettisesti päteväksi ja arvokkaaksi. Vaivannäöstään huolimatta Sarris ei onnistunut vakuuttamaan teoriailaan ja hän toteasi, että auteur-teorian osoittaminen teoreettisesti kestäväksi on ylivoimainen tehtävä.

Lähdekirjallisuudessa vallitseva käsite on auteuriteoria, jonka rinnalla käytetään myös termejä auteurianalyysi ja auteurikritiikki. Auteurikritiikki korostaa auteurismin kriittistä asennetta elokuvien ymmärtämisessä ja vastaanottamisessa ja auteurianalyysi viittaa erittelevään ja tutkivaan luonteeseen. Auteurpolitiikka puolestaan merkitsee yleensä

Cahiers-kritiikkiä eli ranskalaista auteurismia. Yhteenvedon voi todeta, että auteuriteorian-käsite ei edellytä varsinaista teorialuonnetta, vaan toimii yleisesti hyväksyttynä määritelmänä näkökulmalle, joka korostaa elokuvan merkityksmaailman paljastumista elokuvan tekijän, auteurin kautta. Auteur-teoriaila on tunnustettu pätevyytensä, kuten muillakin siihen astisilla elokuvateorioilla, mutta kaikenkattavan elokuvateorian haasteen edessä ne ovat yksin olleet voimattomia. Opinnäytetyössäni käytän yleisterminä auteuriteoriaa ja -kritiikkiä. Auteurpolitiikalla viitataan niin sanottuun klassiseen auteuriteoriaan eli Cahiers-kritiikkiin. Auteurismi päätteineen sisältää vahvan ideologisen merkityk-

---

<sup>51</sup> Sarris 1992 (1962), 585.



sen, eikä riitä kattamaan koko ilmiötä, vaikka ideologialla on osuutensa auteurpolitiikan muotoutumisessa.

### 1.3. MISE-EN-SCÈNE

Termi mise-en-scène tulee teatterin puolelta kuten metteur-en-scénekin ja tarkoittaa kirjaimellisesti "näytteille asettamista" eli kaikkea sitä mikä tapahtuu näyttämöllä. Metteur-en-scènehän viittasi niin teatteri- kuin elokuvaohjaajaankin. Auteurteorialle mise-en-scène merkitsee kaikkia fyysisiä objekteja, liikkeiden koreografiaa ja teknisten tekijöiden apparaattia, mutta myös tapaa jolla ne on filmattu. John Hess puhuu visuaalisten kuvien kompositiosta.<sup>52</sup> Cahiers-kritiikin mukaan auteur-ohjaaja kirjoitti yksilöllisyyttään mise-en-scénessä: niin kameranliikkeissä, valaistuksessa kuin henkilöiden toimimisessa kameran edessä.

Warren Bucklandin mielestä mise-en-scène ei terminä riitä määrittämään sitä, mitä auteurpolitiikat ajoivat takaa. Hän tuo mise-en-scènen rinnalle käsitteen mise-en-shot kuvaamaan tapaa, jolla filmatut tapahtumat kääntyvät elokuvan kuviksi.<sup>53</sup> Mise-en-shotin pääparametreiksi hän nimeää muun muassa kameran paikan, kameran liikkeet, otoskeston ja editointinopeuden.<sup>54</sup> Buckland tähdentää erottelun tärkeyttä auteurteeman kohdalla, sillä juuri mise-en-shot erottaa elokuvan

---

<sup>52</sup> Hess 1974, 20. La Politique des auteurs. Part one. World View as Aesthetic. Jump Cut, no 1. May-June 1974.

<sup>53</sup> Buckland 1998, 8-10. Mise-en-shot tarkoittaa samaa kuin engl. shooting ja filming.

<sup>54</sup> Mts. 10.

muista taiteista.<sup>55</sup> Auteurkritiikki kohdistaa huomionsa *mise-en-shotiin*, jonka avulla ohjaaja kirjoittaa yksilöllisyyttään elokuvassa. John Caughie toteaa, että auteurkritiikin tehtävä on kaivaa esiin ohjaaja annetuista puitteista eli löytää ne tavat, jolla auteur muuttaa annetun materiaalin niin, että aihe ei olekaan se mistä elokuva todella kertoo.<sup>56</sup> Aihe ei ole elokuvan sisältö. Oleellisempaa kuin elokuvan aihe on tapa, jolla sitä käsitellään ja sen kautta syntyvät merkityssisällöt. Todellisuus nouseekin tavasta käsitellä teemoja. Elokuvan ilmaisu ja sisältö ovat yhtä, mutta konventionaalinen käsitys aiheesta ja juonesta haluttiin kumota. Kuten jo edellä todettiin, eräät tutkijat ovat kokeneet auteurkritiikin lähestymistavan ristiriitaisena muodon ja teemojen käsittelyn suhteen. Miksi toiset auteurkritiikot kohdistivat huomionsa teemoihin, toiset ohjaukseen?

Godardin mukaan ohjaajan eettinen tehtävä oli muistuttaa elokuvan avulla läsnäolostaan ja elokuvan luonteesta yksilöllisenä todellisuusversiona.<sup>57</sup> *Mise-en-scène*, joka Bazinille edusti todellisuuserroa, sattoi montaasin tapan olla totuudenmukainen tai todellisuutta vääristävä keino käyttötavasta riippuen<sup>58</sup>. Auteurpolitiikan tarkoitus ei ollut hylätä todellisuutta, vaan korostaa väliin jäävän auteurin molempiin suuntiin tapahtuvaa yksilöllistä variaationia. Dudley Andrewin mukaan kyse oli todellisuuden jäljentä-

---

<sup>55</sup> Mts. 51.

<sup>56</sup> Caughie 1981, 11-12. Caughie viittaa Hollywood-elokuvaan, jossa elokuvan aihe tuli ulkopuoliselta käsikirjoittajalta.

<sup>57</sup> Erkki Huhtamo 1983, 62. *Metodi ja tunne* - Jean-Luc Godard elokuvateoreetikkona. Studio 1983.

<sup>58</sup> Bazin 1973, 63-73.

misen ja itseilmaisun yhdistämisestä.<sup>59</sup> Tämän tärkeän oivaluksen teki Godard, jonka mukaan montaasi ja mise-en-scène eivät olleet vaihtoehtoisia, vaan toisiaan edellyttäviä.

James Monaco pitää Godardin synteesiä merkittävänä askeleena elokuvateoriassa, jossa ohjauksesta kuin myös montasista tuli nyt puhtaasti tekninen keino.<sup>60</sup> Auteurpoliitikoille mise-en-scène ei kuitenkaan ollut pelkkä tekninen mahdollisuus, vaan elokuvan ominaisluonnetta korostava ilmaisullinen perusmuoto, filosofis-teoreettinen kysymys, jonka he varustivat elokuvallisella plusmerkillä.

## 2. TEKIJÄN HISTORIA

Idea elokuvasta tekijänsä persoonallisena kirjoituksena ei ollut uudenkarhea ajatus Truffaut'n kirjatessa ylös hyvän elokuvan kriteereitä vuonna 1954. Modernismin<sup>61</sup> alkuvaiheista lähtien on taiteessa korostettu yksilökeskeisyyttä ja Bazinin mukaan yksilöllisen ohjaajapersoonallisuuden kohdalla kyse oli muissa taiteen lajeissa yleisesti hyväksytyyn käsitteen soveltamisesta elokuvaan.<sup>62</sup> Vaikka ensimmäiset elokuvantekijät tuskin kokivat olevansa erityisiä tekijäpersoonallisuuksia tai taiteilijoita, hyvin pian tunnustettiin

---

<sup>59</sup> Dudley Andrew 1976, 193, 211. Tosin Andrew antaa kunnian synteessin tekemisestä Jean Mitrylle eikä Godardille.

<sup>60</sup> James Monaco 1981, 333-335. How to read a Film. Oxford University Press. New York.

<sup>61</sup> Modernismi tarkoittaa tässä 1900-luvun keskeisiä suuntauksia taiteessa. Taiteilijat sekä tekivät uudenlaista taidetta että kirjoittivat siitä.

<sup>62</sup> André Bazin 1973, 160.

Eisensteinin kaltaisten ohjaajien suuruus ja erikoislaatuisuus. Mistään koulukunnasta tai teoreettisesta pohdinnasta ei voinut kuitenkaan vielä puhua, sillä tekijöiden nimeäminen oli satunnaista.

Elokuvan alkutaival oli pitkälle teknisen kehityksen viitoittamaa ja elokuvatekniikan kulloinenkin kehitysvaihe löi leimansa tekijöiden elokuvaan. Kilvoittelu tiettyjen fyysisten rajoitusten kanssa pakotti elokuvantekijät kehittämään ilmaisutekniikoita, joilla rajat voitiin ylittää. Merkittävä tekninen uudistus, joka vaikutti elokuvan visuaaliseen ilmaisuun oli kameran vapautuminen. Amerikkalainen elokuvaohjaaja D.W.Griffith hylkäsi kameran paikkasidonnaisuuden ja alkoi kuljettaa kameraa tavoitteidensa ohjaamina kuvaten kohdetta vuoroin läheltä vuoroin kaukaa. Lähikuva ja liikkuva kamera tunnettiin jo ennen Griffittiä, mutta hänen luova ja tulkitseva kamerankäyttönsä vapautti välineen muille elokuvantekijöille. Teoreettisesti kamera oli objektiivinen väline, mutta vähitellen alettiin ymmärtää, että kameran avulla oli mahdollista välittää ohjaajan subjektiivisia päämääriä ja kuvata ulkoisen esinemaailman lisäksi näkymättömiä tunteita ja reaktioita.<sup>63</sup> Yksittäiset ohjaajat niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissa alkoivat avata polkuja elokuvan oman kielen<sup>64</sup> kehittämiseksi. Auteurkriitikoille kameran vapautuminen merkitsi ohjaajan täydellistä riippumattomuutta ulkopuolisista häiriötekijöistä. Ohjaajan ja kameran välitön yhteys antoi mahdollisuuden Astrucin vaatimalle kamerakirjoitukselle ja ajattelun representoimiselle. Vaikka cahierslaiset olivat tietoisia siitä, että elokuvaa ei ollut puhtaasti yksilölaji, kehittynyt tekniikka antoi

---

<sup>63</sup> Arthur Knight 1960, 52-53. *The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies.*

<sup>64</sup> Elokuvan ja verbaalisen kielen vastakkainasettaminen on yleistä elokuvan määrittely-yrityksissä; elokuva on jotakin muuta kuin verbaali kieli. Viittaukset kieleen ovat usein metaforisia.

mahdollisuuden ja uskon selvittää minne saakka elokuva ja yksilö yltävät.

## 1.2. 20-luvun avantgarde

Ranskassa nousi 1920-luvun teoreettisessa ja keskustelun sävyttämässä ilmapiirissä esiin joukko elokuvantekijöitä, jotka korostivat ohjaajan näkemystä ja hänen välitöntä rooliaan elokuvassa. Saman suuntaisia "viritelmiä" oli meneillään muissakin elokuvamaissa esimerkiksi Saksassa, mutta Ranskassa kokeellinen elokuva saavutti suurimman menestyksen. Yksi syy siihen oli se, että ranskalainen tuotantojärjestelmä suosi ohjaajien yksittäisten mielihalujen toteutumista. Suurin osa ranskalaisista studioista oli pieniä ja niitä vuokrattiin yhtiöille, jotka usein oli perustettu yhden elokuvan valmistamista varten. Ranskalaisen elokuvan elpyminen on sidottu yhden miehen luovaan tekoon.<sup>65</sup> Kirjailija ja lehtimies Louis Delluc kiinnostui elokuvasta taidemuotona ja toivoi ranskalaisen taide-elokuvan syntyä. Ajan hengen mukaan Delluc ja Jean Epstein yhdistivät elokuvan tekemisen ja siitä kirjoittamisen toisiinsa ja toimivat samalla elokuvalehdistön, -kritiikin ja -teorian kehittäjinä. Heidän kiinnostuksensa elokuvaa kohtaan ei ollut enää vain uteliaisuutta ja hämmästelyä, vaan vakavaa, analyttistäkin tarkastelua. Delluc ja Epstein uskoivat elokuvan käyttämättömiin mahdollisuuksiin yksilöllisen ilmaisun välineenä ja keräsivät ympärilleen pienen vaikutusvaltaisen ryhmän elokuvaohjaajia. Ulkomaisen elokuvan jäljittelyä ja teatteriperinteisiin nojaavaa elokuvaa vastustavat taiteilijaohjaajat asettuivat kritisemaan sovinnasta ilmaisumuotoa

---

<sup>65</sup> Knight 1957, 80.

ja hahmottivat kokeiluillaan uusia teitä tuleville ohjaajille. Esteettisten mahdollisuuksiensa lisäksi elokuva koettiin myös filosofisena<sup>66</sup> ja poliittisena välineenä. Taidetta ei kuitenkaan haluttu nähdä ensisijaisesti yhteiskunnallisena lähetystyöntekijänä, vaan autonomisena, taiteen omien ehtojen kautta aukeavana kokonaisuutena.<sup>67</sup> Dellucin ja kumppaneiden kokeelliset elokuvat houkuttelivat elokuvan piiriin tekijöitä muiltakin taiteen aloilta ja virittivät ilmaisukieltä yhä abstraktimpaan suuntaan; Man Rayn tai Fernand Légerin elokuvakokeilut nähtiin heidän yksilöllisen taiteensa luontevina jatkeina.

Muista taiteista virikkeitä saanut avantgarde-elokuva kytkeytyi modernismin perinteeseen ja sen ajankohtaisiin suuntauksiin ja elokuvan tarkastelu siirrettiin taiteen yleisen pohdinnan puitteisiin. Taiteellinen subjekti ja hänen yksilöllinen tyylinsä loivat perustan modernille taiteelle ja olivat käyttökelpoisia kriteereitä myös elokuvan etsiessä taideluonnettaan. Vaikka nykykäsityksen mukaan ranskalaisten avantgardistien elokuvaa koskevat kirjoitukset luetaan lähinnä ilmoituksiksi eikä tieteellisiksi esityksiksi<sup>68</sup>, ne kohdistuivat kuitenkin elokuvan erityislaatuisuutta koskeviin ongelmiin, joita edelleen voidaan pitää ratkaisemattomina.<sup>69</sup> Dudley Andrew soimii turhan ankarasti 20-luvun ranskalaisen elokuvan puolestapuhujia, eikä selvästikään liitä

---

<sup>66</sup> Toiviainen, Sakari 1990, 22. Ranskalaiset pioneirit. Teoksessa Kinisjärvi & Lukkarila & Malmberg (toim.) Elokuvan teorian historia. Epstein kirjoittaa elokuvan teoreettisesta ja polyteistisestä luonteesta.

<sup>67</sup> Helena Sederholm 1994, 44-45. Vallankumouksia nor-sunluutornissa. Jyväskylä.

<sup>68</sup> Andrew 1976, 11. Esimerkiksi Dudley Andrew katsoo kirjoitukset julistuksiksi uuden taiteenlajin synnyttä ja kyseenalaistaa niiden tieteellisyyden.

<sup>69</sup> Framework 1980, 3. Viite toimituksen johdanto-osasta.

niitä historiallista taustaansa vasten. Stuart Liebman korostaakin, että esimerkiksi Epsteinin elokuvakirjoituksia on tarkasteltava aikakauden muiden kirjoitusten yhteydessä, eikä rinnastettava viime vuosikymmenten systemaattisempaan akateemiseen teoriaan.<sup>70</sup> Ricciotto Canudo, Epstein, Delluc ja monet muut hahmottelivat kirjoituksissaan ihanteellista elokuvaa, jota heidän näkemyksensä mukaan tuolloin ei vielä ollut olemassa. Ajatus elokuvan kielestä ilmaisun järjestäjänä puhtaan reproduktion sijaan loi muiden esteettisten väittämien kanssa pohjan myöhemmälle ranskalaiselle elokuva-teorialle. Vaikka pioneerien työtä usein aliarvioidaan, on todennäköistä, että heidän ajatuksensa ovat vaikuttaneet tulevien ranskalaisten elokuvateoreetikkojen kysymyksenasetteluun.

20-luvun eurooppalaisen taiteen virtauksista innostuneet kokeilijapersoonallisuudet tutkivat välineensä rajoja ja mahdollisuuksia sangen radikaalisti, ja avantgarde-elokuva mielletään yleensä omaksi historialliseksi prosessikseen, joka poikkeaa klassisen kerronnallisen elokuvan historias-ta.<sup>71</sup> Elokuvan kohdalla avantgarde tarkoittaa pikemminkin pesäeroa kaupalliseen, viihteelliseen elokuvaan kuin kehityksen kärkeä.<sup>72</sup> Delluc ja Epstein kumppaneineen antoivat kuitenkin merkittävän panoksen elokuvan kehitykseen uudistamalla sekä ilmaisua että elokuvallista ajattelua niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissa ja raivasivat maaperää niin sanotun taide-elokuvan kehittymiselle. Olisi synti pitää 20-luvun avantgarde-elokuvaa vain reunailmiönä elokuvan histo-

---

<sup>70</sup> Stuart Liebman 1981-1982, 186-190. Introduction to Jean Epstein's "Ciné-mystique". Millenium Film Journal, 10/11 Fall/Winter.

<sup>71</sup> C. Penley & J. Bergström 1985, 293.

<sup>72</sup> Sederholm 1994, 65. Sederholm viittaa John Hanhardtin johdantoon teoksessa A History of the American Avant-Garde Cinema 1976.

riankulussa, vaikka se halusi osittain itsensä sinne määrittääkin. Vahva usko elokuvaan ja sen käyttämättömiin mahdollisuuksiin yhdistää 20-luvun ranskalaisen avantgarde-elokuvan kirjailija-kriitikko-ohjaajat 50-luvun cahierslaisiin auteur-poliitikkoihin. Elokuva oli enemmän kuin liikkeen dokumentointia tai näytteilleasettamista, se haluttiin nähdä ensisijaisesti individuaalina toimintana, yksilöllisenä kokemisena ja ilmaisuna. Louis Dellucin mukaan elokuva oli tulkittavissa myös matkana taiteen ohi elämään<sup>73</sup> ja cahierslaisten tapa rinnastaa elokuva ja elämä jatkoi omalta osaltaan varhaisen elokuvan perinnettä<sup>74</sup>.

20-luvun avantgardistisia pyrkimyksiä yhdistäväksi piirteeksi voisi nimetä halun irtaantua sovinnaisesta esitystavasta ja löytää uusia maailmoja tutkittavaksi.<sup>75</sup> Vastakohtana avantgardelle oli institutionalisoitunut, "normaali" elokuva, jonka sovinnaisuus kiinnittyi ennen kaikkea elokuvan juoneen ja muotoon, jotka nyt haluttiin rikkoa. 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten taideteoriat pitivät taideteosta ensisijaisesti tekijänsä tunnetilojen ja ajatusten ilmentäjänä. Myös elokuva, joka havitteli taiteen asemaa, joutui hylkäämään käsityksen kamerasta mekaanisena jäljentäjänä. Aikakauden anti-imitatiivinen ja symbolimerkityksiä korostava estetiikka asettivat elokuvan vastakkain uudenlaisten kuvallisten ihanteiden kanssa ja houkuttivat sitä etsimään toisenlaista todellisuuskuvaa.<sup>76</sup> Sigmund Freudin opit tie-

---

<sup>73</sup> Louis Delluc 1919. Cinéma et Cie. Paris.

<sup>74</sup> Dan Steinbock 1983, 277. Televisio ja psyyke. Televisiosuhde, illusionismi ja anti-illusionismi. Espoo. Steinbockin mukaan juuri auteurpolitiikka tekee ymmärrettäväksi uuden aallon ohjaajien pakkomielteen yhdistää elämä ja elokuva.

<sup>75</sup> Knight 1960, 87.

<sup>76</sup> Susan Sontag 1984, 23. Mm. Sontag puhuu kuvan realismin murtumisesta.



dostamattoman minän mahdollisuuksista kiinnostivat elokuvan-tekijöitä ja antoivat vaihtoehdon sovinnaisen muodon, juonen ja aihepiirin hylkäämiseen. Visuaaliset kokeilut, kamerankäyttöön ja leikkaustekniikkaan liittyvät oivallukset, vapaat kuva-assosiaatiot, makaaberi huumori, unikuvat, painajaiset ja ironia toimivat yksilöllisen ilmaisun keinoina ja haastoivat katsojan konnotaatioiden ja denotaatioiden sirkuskulkeeseen. Ilmaisullisesta vapaudestaan huolimatta avantgarde-elokuva ei halunnut taustamusiikiksi porvarillisiin rituaaleihin, vaan nimenomaan pois sieltä, osaksi jokapäiväistä elämää.

Avantgarde-elokuva oli sidoksissa taiteen kulloiseenkin historialliseen kehitysvaiheeseen ja erilaiset taidesuuntauokset määrittivät sen avantgardeluonnetta.<sup>77</sup> Kun yksi suuntaus menetti avantgarden teränsä, oli vuoro kokeilla seuraavaa. Vaikka avantgarde-elokuva keskittyikin pitkälti elokuvan formaalisiin tekijöihin, se voidaan nähdä laajempaan itsekritiikkinä ja tietoisuutena taiteen sisällä.<sup>78</sup> Utopistinen paluu "puhtaan luovuuden" juurille jätti kuitenkin varjoonsa taiteen ideologisen perustan ja sosiaalisen olemisen ongelman pohtimisen. Esteettinen avantgarde, eli taiteen avatgardepyrkimykset yleensä, voidaan jakaa formalistiseen ja historialliseen avantgardeen.<sup>79</sup> Ne eivät ole erillisiä tai toisiaan poissulkevia käytäntöjä, vaan kyse on tietyistä painotuseroista, joilla taidetta ja vastaanottajaa lähestytään. Tekijää korostanut taiteen tarkastelutapa on liitetty ensisijaisesti taiteensisäistä korostaneeseen formalistiseen avantgardeen, joka ei ensinkään ole ollut kiinnostunut sosiaalisesta statuksestaan porvarillisessa yhteiskunnassa.

---

<sup>77</sup> Sederholm 1994, 67.

<sup>78</sup> Helena Sederholm 1998, 74. Starting to Play with Arts Education. Jyväskylä.

<sup>79</sup> Mts. 65.

Totta onkin, että se kritisoi enemmän edeltäneitä koulukuntia kuin taidetta instituutiona, mutta Sederholmin synteessin mukaan ei historiallinen avantgardekaan onnistunut tukahduttamaan individuaalia luomista kuin manifestaatiotasolla.<sup>80</sup> Persoonattoman ilmaisun ihanne kulki yksilöllisen ilmaisun ihanteen rinnalla läpi modernismin, eikä teknologia vähiten ollut määrittämässä taiteilijan suhdetta "tekosiinsa". Tekijää korostavat avantgardeohjaajat ja auteurpoliitikot uskoivat elokuvataiteilijan historialliseen merkitykseen ja arvoon, ihmiseen ylipäätään. Sekä avantgarde-elokuvan tekijälle että auteurpoliitikolle elokuva merkitsi yksilöllistä kokemismallia valmiiksi annetun yleisen mallin sijaan. Se missä määrin näiden kahden lähestymistavan tekijyydessä oli kyse "neroudesta" tai onnekaasta "totuuden hetken" nappamisesta on mielenkiintoinen kysymys.

## 2.2. Modernismin neromyytti

Auteurteorian aatteelliseksi perustaksi nimetään usein romantiikan ajan taideteoria eli niin sanottu taiteen ilmaisuteoria. Rinnastus ei ole perusteeton, sillä molemmat asettavat yksittäisen tekijän ja tämän ilmaisuvapauden avainasemaan ideologian tai sosiaalisen luokan sijaan. Taiteilijan subjektiiviset intentiot suhteessa ideaaliin representoimistapaan tosin poikkeavat toisistaan näissä teorioissa. Romantiikan ajan taiteilijalle kirjoitettu kieli oli yksilöllisyyden ilmaisuväline, auteurpolitiikassa puolestaan uskottiin tiedon välittymiseen kuvan ja äänen keinoin. Taiteeseen sovellettuna romantiikan filosofia merkitsi sitä, että taiteen täytyi olla nimenomaan taiteilijan tekemää.

---

<sup>80</sup> Mts. 80.

Taiteilija koettiin toisaalta Jumalan välikappaleena, toisaalta hän oli "jumala" itse. Yksilössä puhuivat sekä taide että Jumala. Tämä on tulkittu myös niin, että taide korvasi Jumalan ja uskonnon.<sup>81</sup> Romantiikan ajan taiteilija edusti marginaaliin kuuluvaa poikkeusyksilöä, joka halusi kieltää ympäristön vaikutuksen tuotantoonsa. Taiteilija nähtiin osana luontoa, irrallaan häntä ympäröivästä kulttuurista ja yhteiskunnasta, jotka merkitsivät luomisvoimien tukahduttamista.<sup>82</sup> Tähän liittyi myös käsitys luonnonlahjakkuudesta ja taiteilijan tiedostamattomasta itseilmaisusta. Taiteilijan luomisvoima ymmärrettiin sisäisen luonnon spontaanina esiinpurkautumisena, intuitiivisena toimintana, jolla oli yhteys totuuteen. Luonto-kulttuuri-dikotomian taustalla on ajatus, jonka mukaan kirjailijan tulee ilmaista ajattomia totuuskokemuksia ja tätä kautta irrottaa joukot niiden välittömistä päämäärästä.<sup>83</sup> Uskottiin, että myös taide voi antaa jotakin tärkeää ja haluttiin liittää se läheisemmin ihmisen elämään. Tunteista tuli kaikkia yhdistävä, kaikille merkittävä tekijä ja taiteella pyrittiin vaikuttamaan ihmisiin heidän tunteidensa välityksellä. Taiteilijan tehtävä ei ollut tehdä ihmisiä viisaammiksi, vaan humanimmiksi. Taiteilija oli erityislahjoilla varustettu yksilönero, genius, joka Immanuel Kantin filosofiasta periytyvän ajatuksen mukaan merkitsee mielenkykyä, jonka kautta luonto antaa taiteelle

---

<sup>81</sup> Esim. Peter Bürger ja Richard Shusterman ovat tehneet kriittisiä vertailuja taiteen ja uskonnon muuttamisesta yksityisiasiaksi autonomiatradition myötä.

<sup>82</sup> Lepistö 1991, 48.

<sup>83</sup> Terry Eagleton 1997, 40. Kirjallisuusteoria. Johdatus. Tampere. Eagleton esittää kaksi kirjallisuuden kokemuksellisen luonteen käyttökelpoista tapaa: ajattomien totuuksien ja uskomusten epäsuora välittäminen ja toisenkäden kokemusten siirtäminen vastaanottajalle.

säännöt.<sup>84</sup> Genius ei kuitenkaan toistanut perinteisiä kaavoja, vaan loi itse omat sääntönsä. Taideteoksen oli tultava tunnistetuksi taiteena eikä luontona. Taiteilija oli luova tekijä, johon luonto vaikuttaa. Goetheläisittäin taiteilija edusti maailman hengen jatkajaa<sup>85</sup>, jonka yksilöllistä lahjakkuutta ja inspiraatiota ei voinut vangita ohjeisiin ja kaavoihin.

Romantiikassa taide nähtiin siis autonomisena alueena, mikä on usein tulkittu yhteiskunnallisten epäkohtien peittämiseksi, pakenemiseksi todellisuudesta. Autonomia-ajatuksen taustalla oli pettymys yhteiskuntaa kohtaan ja uskon puute sen kokonaisvaltaisen mullistamisen suhteen. Poliitiikka oli kirosana, josta taide halusi irtautua. Schillerin ajatus vapauden valtakunnasta tietyn rajatun alueen sisällä kuvastaa hyvin koko romantiikan taidekäsitystä. Uskottiin, että taiteilijalla on kyky luoda eletyn elämän tilalle toinen, taiteellinen todellisuus ja elämä.<sup>86</sup> Kirjallisuudentutkija Terry Eagleton puhuu kirjallisuuden luomasta modernin ajan moraali-ideologiasta<sup>87</sup>, joka muodostui kirjailijoiden teosten kautta välittyvien elettyjen kokemusten ja niihin sidottujen arvojen kautta. Toisaalta todellisuuteen pettynyt "romanttinen" taiteilijayksilö paetessaan kuvitteelliseen maailmaansa laski tietämättään siemenen, josta kasvoi aikojen kuluessa "taidemaailma"<sup>88</sup>

---

<sup>84</sup> Immanuel Kant 1794, 241. Kritik der Urteilskraft. Baden-Baden.

<sup>85</sup> Rudolf Steiner 1984, 15. Goethe uuden estetiikan isänä. Helsinki

<sup>86</sup> Lepistö 1991, 56.

<sup>87</sup> Eagleton 1997, 41.

<sup>88</sup> Marko Pyhtilä 1999, 72. Mm. Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Helsinki. Pyhtilä viittaa tähän tarkastellessaan kaunotaiteen ja populaarikulttuurin syntyprosesseja, joista hän löytää yhtäläisyyksiä.

Romantiikan ajan filosofilla oli halu päästä kurkistamaan tavanomaisen tiedon aistiperäisen väliverhon tuolle puolen ja taiteessa tämä merkitsi taiteilijan asettamista uuden tiedon välikappaleeksi. Romantiikan taidekäsityksen mukaan kokemamme maailma rakentuu oman mielen rakenteemme avulla ja täten "olioiden maailma sinänsä" on aistiemme tavoittamattomissa. M.A. Abrams vertaa romantiikan käsitystä ihmismielestä lamppuun tai lyhtyyn, joka valaisee havaintoja.<sup>89</sup> Taiteilijan mieli ei ole pelkkä peili, joka heijastaa ulkoisia objekteja, vaan älyn, luovan mielikuvituksen ja spontaanin tunne-elämän myllerryspaikka. Erityisen voimakkaasti romantiikka korosti tunteiden merkitystä. Runoilija William Wordsworthin luonnehdinnan mukaan taide on seurausta voimakkaiden tunteiden spontaanista toiminnasta.<sup>90</sup> Tunteet on tapana esittää tiedon vastakohtana ja tunteen käsitteen sitominen taiteeseen ja kauneuteen on ollut yhtä itsestään selvää kuin tiedon yhdistäminen tieteeseen ja järkeen. Täten subjektiivisuus, irrationaalisuus ja eräänlainen järjenvastaisuus on yleensä mainittu korosteisina romantiikan yhteydessä. Friedrich Schillerin mukaan esteettisessä toiminnassa noudatettavat lait eivät ilmene pakkona, vaan tunteen ja järjen liittona, täydellisenä vapautena viettien vallasta ja moraalisesta pakosta.<sup>91</sup> Taiteen avulla yksilöllä oli

---

<sup>89</sup> M.H. Abrams 1953, 17. Literature as a revelation of personality. Teoksessa John Caighie (ed) Theories of Authorship. London. 1981.

<sup>90</sup> Marcia Muelder Eaton 1995, 32. Estetiikan ydinkysymyksiä. William Wordsworthin alkuperäisteos 1800-luvulta.

<sup>91</sup> Tiina Tikkanen 1996, 49-50. Schillerin kirjeet esteettisestä kasvatuksesta. Schiller erottaa kaksi vapauden lajia, järjen ja esteettisen. Hän vertaa esteetistä vapautta leikin vapauteen, joka on yksilön vapautta ensisijassa.

mahdollisuus objektivoida tunteensa. Schiller puhuu leikkivietistä, jonka avulla ihminen kehittää itsessään olevia mahdollisuuksia, ymmärtää maailmaa ja luo muotoa itsensä ulkopuolelle.<sup>92</sup> Kant ymmärsi tietävän subjektin puhtaaksi tietoisuudeksi, jonka tehtävä oli heijastaa sisäiset rakenteensa ulos. Kantille järki oli olemassa ennen havaintoa ja hänen mukaansa järjellinen olento totteli vain itse itselleen säätämiään lakeja; ajatteleva minä konstituoii maailman havaintojen kohteena. Järjen ääni oli yksilön ominta itseä.<sup>93</sup> Kant ei auteurpoliitikkojen tavoin kuitenkaan uskonut järjen muuttumiseen ja kehittymiseen havainnon mukana<sup>94</sup>, vaan Kantille järki muodosti vakion, joka toimi hahmottamisen ja jäsentämisen ehtona.

Elokuvan kohdalla yksittäisen tekijäsubjektin korostaminen on ollut vaikeammin hyväksyttävissä kuin "yksilölajeissa", tarjoaahan elokuva kollektiivisena kokoonpanona mahdollisuuksien useille "neroäänille". Kollektiivisuutta pidetään elokuvantekemisen erityislaatuun kuuluvana ja monen mielestä romantiikan neronpalvonta elpyi ikävällä tavalla auteurpolitiikassa. Graham Petrie syyttää auteurkriitikoita ja heidän yksilöä korostavia väitteitään elokuvantekoprosessin huonosta tuntemuksesta.<sup>95</sup> John Hessin mukaan Petrien syytökset puolestaan pohjaavat huonoon auteurpolitiikan tuntemukseen, sillä Cahiers-kriitikot opiskelivat ja onkivat tietoonsa kaiken mahdollisen elokuvantekoon liittyvän.<sup>96</sup> On myös muis-

---

<sup>92</sup> Schiller, kirje XIII, kappale 3.

<sup>93</sup> Immanuel Kant 1930, 110. Tapojen metafysiikan perustus. Kantin siveysopilliset pääteokset. Porvoo.

<sup>94</sup> Mauri Ylä-Kotola 1998, 137. Jean-Luc Godard media filosofina. Rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista. Helsinki.

<sup>95</sup> John Hess 1973/74, 30. Auteurism and After. A Reply to Graham Petrie. Film Quarterly. Winter 73/74.

<sup>96</sup> Mts. 30.

tettava, että useimmat cahierslaiset alkoivat itse tehdä elokuvia 50-luvulla. Auteurpoliitikot olivat täysin tietoisia elokuvantekoon liittyvistä tuotannollisista ja taloudellisista määreistä ja heidän politiikkansa tarkoitus oli siirtää elokuvan kontrolli tuottajilta yksittäisille elokuvantekijöille. He uskoivat, että taitava ohjaaja ymmärsi kaikki elokuvantekemiseen liittyvät näkökulmat ja kykeni tiedon ja tahdon avulla kontrolloimaan merkittäviä elokuvan osatekijöitä - suoraan tai epäsuorasti.<sup>97</sup> Edelleen tuotantolosuhteita muuttamalla oli mahdollista toteuttaa kamera-kynäajatusta ja yksilönfilosofiaa entistä paremmin.

Auteurpoliitikot kokivat kulttuurin tarpeettomana yhteiskunnallisena rakenteena, joka muutti yksittäisen taiteellisen näkemyksen läpinäkyväksi konventioksi.<sup>98</sup> Ajatus taiteesta ja kulttuurista vastakkaisina voimina tuo auteurpolitiikan lähelle romantiikan taidefilosofiaa. Romantiikan ajan taidekäsitys ja auteurpolitiikka asettavat taiteilijan porvarillisesta valtavirrasta erottuvan toisinajattelijan "häiritsevään" rooliin. Molemmissa lähestymistavoissa taiteilija tarkoittaa herkkävireistä, vivahteikasta yksilöä, joka ei lausu moraaliaan rationaalisten teesien tapaan, vaan kirjallisuuden ja elokuvan omien lakien kautta tai niitä etsien. Kurkistamalla taiteilijan esityskoodiston taakse, kritiikki halusi havainnollistaa taiteilijan tietoisien ja tiedostamattoman toimimisen teoksissa eli tehdä hänet näkyväksi. Romantiikan taiteilija tarjosi maailmankokemustaan uskonnon korvikkeeksi ja uhraisi itsensä purkamalla spontaanisti sisintään kaikkien arvioitavaksi. Samaa taiteen pelastavaa roolia löytyy myös cahierslaisten kritiikistä.<sup>99</sup> Yksinäisyy-

---

<sup>97</sup> Mts. 31.

<sup>98</sup> Jean-Luc Godard 1995, 70-75. "J'ai toujours pensé que le cinéma était un outil de pensée. Cahiers du cinéma 490, (avril).

<sup>99</sup> Ylä-Kotola 405.

den moraalii (solitude morale), jota John Hess käyttää auteurteoriaa määrittäessään, viittaa myös uskonnolliseen taustaan. Hessin mukaan auteurpolitiikka arvosti henkisiä dimensioita, ei niinkään osallistumista yhteiskuntaan<sup>100</sup>, mikä näkyy heidän arvostamiensa elokuvien muodosta ja sisällöstä. Niissä yksilön voimakas eristäytyminen yhteiskunnasta ja toisista niin psyykkisellä kuin fyysiselläkin tasolla pakottaa hänet yksityisen moraalii ja itsepaljastuksen kautta pelastukseen.<sup>101</sup> Pelastautuminen tarkoitti suhdetta toisiin tai jumalalliseen. Hess liittää auteurpolitiikan taustafilosofiaksi katolilaisuuden. Hänen mukaansa auteurpolitiikassa kyse ei niinkään ole oman erinomaisuuden tai nerouden löytämisestä kuin itsensä etsimisestä joukossa ja joukosta<sup>102</sup> eli yksityisen suhteuttamisesta yleiseen. Auteur oli ohjaaja, joka oikeutti itsensä eräänlaisella elokuvallisella rehellisyydellä ja yrittämisellä. Hänellä oli usko kameran kykyyn välittää ohjaajan maailmassaolemista ja yksilön määrätynlaista pysyvyyttä suhteessa aikaan ja paikkaan. Yksilön pysyvyys liittyi hänen omaan ruumiiseensa ja mieleensä, joka on auteurpolitiikan kohdalla tulkittu yksilön eheydeksi. Freudilainen vahva ego antoi subjektille jonkin verran valinnanvapautta myös olosuhteissa, joissa yleinen painoi yksityistä tanakalla otteella ja vaikeutti yksilön itsetutkiskelua.

Cahierslaisten innossa oli vankka usko elokuvan kykyyn muuttaa yksilön tietoisuutta ja sitä kautta palvella ihmisen vapautumista.<sup>103</sup> Hämmäntävää auteurpolitiikan vapautumispyr-

---

<sup>100</sup> John Hess, 19.

<sup>101</sup> Mts. 19.

<sup>102</sup> Mts. 19.

<sup>103</sup> Herbert Marcuse 1971, 73. Ihmisen vapautuksesta. Marcuse liittää vastaanottavuuden esteettiseen asenteeseen ja pitää sitä vapauden esiehtona.



kimyksissä on heidän auteur-metteur-jakonsa, joka antaa vapautumismahdollisuuden vai tietyille, niille jotka tietoisesti etsivät elokuvan mahdollisuuksia. Jos on mahdollista löytää vahingossa, kuten Godard toteaa, miksi metteur ei kykene siihen. Auteurkäsityksen mukaan hänellä ei ole kykyä tai halua käyttää mahdollisuuksia, joita elokuva kamerakirjoituksen muodossa tarjoaa. Metteur on tiiviimmin sitoutunut olosuhteiden kahleisiin, eikä välttämättä koe itseään vieraantuneeksi. Marcusen mukaan taiteen ja taiteilijan mahdollisuus muuttaa tietoisuuttaan lähtee nimenomaan uudenlaisen kielen, soinnin ja kuvan kautta eli vieraantumisen vieraantuneesta yhteiskunnasta tapahtuu elokuvan keinoin väkivallattomasti.<sup>104</sup>

Sekä romantiikan taidekäsityksen että auteurpolitiikan mukaan yksilöllä on mahdollisuus oppia uudenlaisia todellisuuden tavoittamisen keinoja ja niin kirjallisuus kuin elokuvakin ymmärretään niissä omaksi tiedon muodoksi. Auteurpolitiikan mukaan elokuvallinen tieto on sidoksissa sekä havaintoihin että ajatteluun, joka on ensi sijaisesti kovalista. Elokuvalla uskottiin olevan kyky muuttaa audiovisuaalista ajatteluamme samalla, kun se muuttaa arkisen ajattelumme muotoja.<sup>105</sup> Kyse ei ole kantilaisesta sisäisten rakenteiden ulosheijastamisesta, vaan havainnon kautta syntyvien normien muodostumisesta<sup>106</sup>, jotka ovat yksilöön sidottuja. Yksilö ei ole pelkkä heijastuva mieli, vaan empiirinen minä, joka tradition keskellä omaa mahdollisuuden itsenäiseen maailmankuvaan ja sen ilmaisuun eli kuvien tuottamiseen. Auteurpolitiikassa taidetta ei ymmärretty pelkäksi automaattikirjoitukseksi tai puhtaasti yhteiskunnasta johdetta-

---

<sup>104</sup> Herbert Marcuse 1981, 86. Vastavallankumous ja kapina. Jyväskylä.

<sup>105</sup> Ylä-Kotola, 137.

<sup>106</sup> Maurice Merleau-Ponty 1993 (1945), 73-78. Phenomenology of Perception. London

vaksi toiminnaksi, vaan yksityiseksi näkökulmaksi, jonka avulla eristäytynyt ihminen etsi vapautumista.<sup>107</sup> Politikoilmaalla kamerakirjoituksen puolesta cahierslaiset pyrkivät valmistamaan vastaanottajaa tapauskohtaisesti määräytyviin muotoihin ja niiden kykyyn esittää rikkaammin ja tarkemmin teoreettisesti kompleksisia havaintoja ja ajatuksia. Auteurpolitiikassa oli tavallaan kyse myös esteettisestä kasvatuksesta, vastaanottavuuden vahvistamisesta, mikä ei tarkoita passiivisuuden korostamista, vaan yksilön vapaata vastavoimaa<sup>108</sup>. Yhteydet Schilleriin löytyvät taiteella kasvattamisesta ja taiteen ja elämän yhdistämisestä. Romantiikan kirjailija lähestyi luomista tai esteettistä tilaa hetkenä vapautta kaikesta siitä millaiseksi kulttuuri yksilön oli muovannut ja samaa urautuneen kommunikoinnin rikkomisen kaipausta löytyy myös auteurpolitiikasta. Ylä-Kotola puhuu luonnollisen kielen yleisyyden negatiivisuudesta.<sup>109</sup>

Godardin imperatiivia siirtyä "todellisuuden heijastuksesta heijastuksen todellisuuteen" voi tulkita sanaleikkinä, mutta sen viittaussuhteet elokuvan kykyyn muovata kulttuuriamme ovat myös havaittavissa<sup>110</sup>. Godardin ajattelussa elokuva synnyttää enemmän todellisuutta kuin kuvaa sitä. Vaikka Hän puhuu elokuvasta sekä maailman heijastajana että ajatusten projisoijana, hän yhdistää ne representaation käsitteen avulla: elokuvassa projisoidaan ajateltu maailma, joka on

---

<sup>107</sup> Jukka Ammondit käsittelee tätä teemaa Eino Krohnia käsittelevässä teoksessaan Vapautumisen estetiikka 1991. Jyväskylän Yliopisto. Hän puhuu vapaudesta pyrkimyksenä samastua varsinaisen itsensä kanssa, mikä ei ole enää rauhatonta persoonallisuuden etsimistä, vaan ylipersonallisen arvomaailman tavoittelemisesta.

<sup>108</sup> Marcuse 1971, 73.

<sup>109</sup> Ylä-Kotola, 187.

<sup>110</sup> Mts. 147.

ainut, jonka tavoitamme.<sup>111</sup> Ja koska ajattelu on Godardille kuvallista, maailmankuvamme muotokin on kuvallinen. Elokuvan peilistä heijastuu peili. Vaikka auteurpoliitikot jättivät eksplikoidusta havainnon, ajattelun ja esittämisen välisen yhteyden, voi heidän politiikkaansa tulkita pyrkimykseksi osoittaa yksilön mielen rakenteen ja elokuvan rakenteen välinen yhteys.

Sekä romantiikan että auteurpolitiikan yksilökeskeisyyttä on arvosteltu vastuuttomasta taiteen estetisoimisesta ja elitistisyydestä<sup>112</sup>, mutta heidän pyrkimyksiään on tulkittu myös toisesta suunnasta. Tiina Tikkasen mukaan Habermas ja Marcuse näkevät Schillerin hahmotteleman uudenlaisen havaitsemistavan tietämisen, tuntemisen ja ymmärtämisen vallankumouksena.<sup>113</sup> Habermasin mukaan Schillerin estetiikassa taide toimii kommunikatiivisena järkenä<sup>114</sup>, jonka tehtävä ei ole pelkkä taiteeseen kasvattaminen tai elämän estetisoiminen<sup>115</sup>. Auteurpolitiikka ja romantiikan taidefilosofia ovat korostaneet taiteen autonomiaa, mutta kuinka pitkälle niissä on ollut kyse taiteesta pelkkänä päämääränä ja kuinka suuri on ollut taiteen välineellinen tehtävä? Ihmisen palauttaminen olemisen yhteyteen ja välittömään kokemiseen taiteen avulla on edellyttänyt yksilön nostamista keskiöön, yksilön, joka aistimuksineen ja ruumiineen tarjoaa mahdollisuuden

---

<sup>111</sup> Mts. 148.

<sup>112</sup> Esim. Gadamerin mukaan Schiller pystyy tarjoamaan vain sivistisyhteiskunnan poliittisen vapauden sijaan. Hans-Georg Gadamer 1985, 74. Truth and Method. London

<sup>113</sup> Tiina Tikkanen 1985, 117.

<sup>114</sup> Habermas, Jürgen 1987, 59. Järki ja kommunikaatio. Tekstejä 1981-1985. Helsinki.

<sup>115</sup> Tiina Tikkanen muistuttaa, että Schillerin kirjeet ovat kasvukertomus, jossa käsitteitä käytetään sekä filosofisissa että runollisissa pyrkimyksissä. Tämä lisää käsitteiden monimerkityksisyyttä. Onko esteettinen Schillerillä väline vai päämäärä?

suorasta yhteydestä maailmaan. Omakohtaisesti muodostettu käsitys maailmasta edellyttää tuntevuuden ja aistivuuden kehittämistä romantiikan hengen mukaan. Tieto on merkitykselliseksi vain, kun se tuntuu joltakin.<sup>116</sup>

Maurice Merleau-Pontyn mukaan havainto on säännön noudattamista ja normin seuraamista eli maailman ja subjektin välisessä suhteessa on kyse vastavuoroisesta vaikutussuhteesta, jossa yksilö ei ole vain tarkkailija, vaan osa kokonaisuutta.<sup>117</sup> Merleau-Ponty liittää havainnon ja aistimellisuuden kaiken teoreettisen ulkopuolelle.<sup>118</sup> Tärkeää on se kuinka me koemme maailmassaolemisemme, ei pelkkä tietoisuus. Merleau-Pontyille havainto edeltää ajattelua, mutta kyse ei kuitenkaan ole rationaalisuuden hylkäämisestä. Ruumiillisuus on sielun ja ruumiin liitto ja ajattelua edellyttää eletty elämä eli ruumiillinen maailmassa-olemisemme.<sup>119</sup> Kuten edellä on käynyt ilmi, hyvin paljon samaa on hahmotettavissa auteurpoliitikkojen pyrkimyksissä todentaa kamerakynäajatusta. Elokvassa ei täten ole kyse pelkästä aistihavainnon materialisoimisesta eli Bazinin ikkunasta todellisuuteen, vaan kaivautumisesta eräänlaisen esikielellisen tiedon juurille. Olemisen tutkiminen ihmisen näkökulmasta on koettu usein vääristyneeksi näkökulmaksi, mutta kuten Arnold Berleant toteaa, ruumiiseemme sitoutuneina täydellinen objektiivisuus on mahdotonta.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Tiina Tikkanen 1995, 141.

<sup>117</sup> Merleau-Ponty 1962, 198.

<sup>118</sup> Mts. 198.

<sup>119</sup> Merleau-Ponty 1962, 89.

<sup>120</sup> Arnold Berleant 1992, 1. *The Aesthetics of Environment*. Philadelphia. Temple University Press.

Neromentaliteetti säilyi modernismissa, ja vaikka myyttistä haluttiin sanoutua irti, koko käsitettä ei tyystin hylätty.<sup>121</sup> Myyttinen nero määrittää käsitystämme taiteilijasta yhä edelleen. Yksilön korostaminen ja hänen asettamisensa vastakkain kollektiivin kanssa on koko 1900-lukua kuvaava asetelma ja toiminut taiteen elinvoiman lähteenä kautta linjan. Pelko tekijän ja yksilöllisen visioijan häviämisestä viihteen ja kaupallisuuden turuille ja toreille sai nuoret ranskalaiset elokuvakriitikot etsimään persoonallisuuksia sieltäkin, missä niitä ei haluttu nähdä. Romantiikan maailmankatsomus toimi esikuvana vaihtelevin painotuksin naturalismista yltiöromantiikkaan ja yksilön arvostamiseen ilman "neropotenssia"<sup>122</sup>. Taiteen ja kaupallisuuden, menneen ja nykyisyyden välimaastossa tasapainoillessaan cahierslaiset olivat eräänlaisia osa-aikaromantikkoja. James Naremore ei pidä auteurpoliitikkojen romantiikkaa pelkästään halveksittavana piirteenä. Hän vihjaa, että auteurkriitikoiden hullussa ihailussa on nähtävissä annos parodiaa ja postmoderneja sävyjä.<sup>123</sup> Tapa, jolla he sekoittavat korkeakulttuurisen kielenkäytön ja Hollywood-auteuria ihailevan mehevän kuvailun, taiteen ja kaupallisuuden tasot sekä toimintansa ehdottoman vakavuuden, muistuttavat tyyllillisesti ja metodologisesti postmodernia toimintatapaa. Mahdollisista postmoderneista konnotaatioista huolimatta useimmat auteurpoliitikoista suhtautuivat elokuvan mysteeriin ehdottomalla vakavuudella ja lähestyivät sitä varsin analyttiseltä pohjalta. 1800-luvun romantiikka kuin myös ranskalainen klassismi pohjustivat sitä taidekäsitystä, jota ranskalaiset Cahiers-

---

<sup>121</sup> Peter Bürger 1984, 428-431. *Theory of Avant-Garde*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

<sup>122</sup> Ylä-Kotola 1998, 471. Esimerkiksi Godardille käsitys harvojen ymmärtämästä nerosta oli lähinnä vastenmielinen.

<sup>123</sup> James Naremore 1990, 16. *Film Quarterly*. Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism. Vol 44. No 1.

kriitikot, Leenhardtin, Bazinin, Astrucin ja Auriolin innoittamina, muokkasivat auteurpolitiikassaan, mutta romantiikan taidefilosofia ei riitä selittämään koko auteurilmiötä. Cahierslaisille auteurkritiikki ei ollut päätepiste, vaan prologi elokuvanteolle<sup>124</sup>. Ilmassa oli jotain, joka edellytti maaperän altistamista yksilön filosofialle.

### 3.2. Kaupallinen populaarielokuva

Auteur-teoriaa määritettäessä on syytä tarkastella taideelokuvan käsitettä, joka totutti kriitikot etsimään persoonallista ilmaisua ja ilmausta elokuvista<sup>125</sup>. Fiktiivinen elokuva laskettiin alusta asti kokonaisuudessaan populaarikulttuuriin, eikä sen nousua taidemuodoksi voi pitää itsessään selvänä. Amerikkalaisen studioelokuvan arvonnousu ajoittuikin aikaan, jolloin elokuvakritiikki oli juuri onnistunut jaottelemaan elokuvakulttuurin taiteeseen ja viihteeseen eli tunnustanut elokuvan taideluonteen. Auteurpolitiikoiden into halveksittua ja kaavoittunutta Hollywood-tuotantoa kohtaan merkitsi viihteen ja taiteen kategorioiden lähentymistä. Ympäristön vaateet tunnustettiin, mutta samalla haluttiin uskoa elokuvataiteilijan yksilöllisiin mahdollisuuksiin. Vaikka elokuvan taiteellinen potentiaali korostui tekijän korostamisen myötä, auteurpolitiikka oli myös

---

<sup>124</sup> Hess 1973/74, 33.

<sup>125</sup> David Bordwell 1985, 205. *Narration in the Fiction Film*. London.

osoitus taiteen ja populaarikulttuurin rajaviivan häilyvyydestä.<sup>126</sup>

Taide-elokuva on pitkälti määrittynyt suhteessa klassiseen Hollywood-elokuvaan ja klassiseen kerrontaan, jotka ovat muodostaneet eräänlaisen dominantin normijärjestelmän. Eurooppalainen taide-elokuva ja sen kerrontamuoto ovat edustaneet vaihtoehtoista normijärjestelmää. On muistettava, että erot taide-elokuvan ja klassisen Hollywood-elokuvan kohdalla eivät koske ainoastaan elokuvakerrontaa ja -estetiikkaa, vaan liittyvät oleellisesti myös tuotantoprosessiin. David Bordwell vetää klassisen tyylin juuret 1800-luvun populaariromaanin ja taide-elokuvan kerronnan kirjalliseen modernismiin.<sup>127</sup> Elokuvan ja historian välisiä kosketuspintoja tutkinut Hannu Salmi varoittaa elokuvan periodisoinnin mukanaan tuomasta klassismin harhasta, jossa kaikki jälkeen tuleva nähdään aina suhteessa klassiseen.<sup>128</sup> Esimerkiksi Eric Rhode pitää auteurpolitiikkaa ja Ranskan uutta aaltoa vastavetona klassiselle Hollywood-elokuvalle,<sup>129</sup> eikä Bordwellin tavoin oman aikansa ranskalaisen kirjallisuuden pyrkimysten jatkeena. Auteurpolitiikan yhteydessä ei ole syytä sulkeistaa klassista Hollywood-elokuvaa auteur-ilmion ulkopuolelle, sillä klassinen amerikkalainen kertova elokuva sääntöineen oli se meri, jossa taiteen syväasukellusta harjoitettiin. Hollywoodiin klassismi liittyy

---

<sup>126</sup> Hietala Veijo 1992, 75. Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Jyväskylä.

<sup>127</sup> Bordwell 1985, 157.

<sup>128</sup> Salmi Hannu 1993, 35. Elokuva ja historia. Helsinki. Salmen mukaan sama harja heijastuu myös klassismia edeltäneeseen vaiheeseen, jolloin elokuvan varhaisvaiheita katsottiin teatterielokuvan näkökulmasta.

<sup>129</sup> Mts. 35.

erottamattomasti, sillä se vakiinnutti klassisen kerronnan kaavan jo 1900-luvun alussa.<sup>130</sup>

Eurooppalaisen taiteen ja Hollywoodin kaupallisen viihteen välisiä eroja on elokuvan kohdalla tehty 1910-luvulta lähtien. Aura, joka eurooppalaisen taiteen yllä lepää, nojaa maanosamme kulttuurimaineeseen ja ulottaa sädekehänsä myös elokuvan ylle. Amerikkalaisen elokuvan maailmanvalloitus ja tuontitulva Eurooppaan sai kiivaat kielet selventämään jakoa arvokkaan eurooppalaisen taiteen ja "helpon" Hollywood-viihteen välillä. Auteurpoliitikot sitävastoin alkoivat 50-luvulla soveltaa taide-elokuvan käsitettä kansainvälisemmin ja muotoilla samalla uudenlaista lukutapaa taide-elokuvan käsitteelle. Pyrkimys ei ollut luopua taiteen käsitteestä, vaan tietyissä mielessä laventaa sitä. Joukkoviihteenä pidettyä Hollywood-elokuvaa voitiin auteurteoreetikkojen mielestään tarkastella ja arvostaa taiteena, kuten perinteistä eurooppalaista elokuvaa. Uskottiin, että myös kaupallisin periaattein toimivassa järjestelmässä oli yksilölliselle ohjaajalle ja hänen persoonalliselle mise-en-scènelleen tilaa. Kyse ei kuitenkaan ollut koko Hollywood-tuotannon hyväksymisestä taiteen statuksen piiriin, vaan tietyn tyyppisten elokuvien huomioimisesta. Jälkistrukturalistit ovat mielellään luokitelleet auteurpoliitikot tällaisiksi ritariksi. Sen taistelua elokuvan ominaisuutensa puolesta ei ole syytä pitää pelkkänä kaunotaiteen manifestina, sillä ristiretkillään kaupallisen elokuvan tantereella se onnistui kyseenalaistamaan Hollywood-elokuvan universaalin normin.

Elokuva on aina ollut yksi kalleimmista taidemuodoista, eikä vähiten siksi, että kokoillan elokuvan valmistuminen vaatii suuren ihmisjoukon yhteistyötä. Kustannusten kattamiseksi elokuva on alusta lähtien tavoitellut suuria katsojajoukkoja

---

<sup>130</sup> Bordwell 1985, 156-157.



ja liiketoiminnasta on tullut elokuvan toinen luonto. Taide-elokuva on usein mielletty taiteeksi juuri epäkaupallisuutensa johdosta, mikä osittain selittyy sen "nyrkkipaja"-luonteen kautta. Laboratoriotuotanto ja pienet yleisöt eivät olleet liikemiesajattelun periaatteelta ponnistavan Hollywoodin maailmankuvan mukaisia ja niinpä kansainvälisen "liukuhihnatuotannon" päämaja keskittyi useiksi vuosikymmeniksi Hollywoodiin. Äänen mukanaan tuoma kansallisen elokuvakulttuurin voimakas nousu sodan jälkeisessä Euroopassa jarrutti Hollywood-elokuvan mahtia ja identiteettiä. Elokuvallisten unelmien sijasta valkokankaalla alettiin käsitellä yhteiskunnallisia ongelmia. Erityisesti italialainen neorealismi sai yhteiskunnallisilla painotuksillaan ja elokuvallisen kielen etsinnällään Hollywood-muottiin valetun markkinaelokuvan näyttämään merkityksettömältä ja "tyhjämpäiväiseltä" viihteeltä. Vaikka useimmat neorealistit ymmärsivät välineensä elokuvallisten konventioiden määräävyyden ja ympäristönsä vaatimukset, heillä oli keskeinen osa laajemmassa sodan jälkeisessä kulttuurivallankumouksessa, joka edelleen vaikutti myös Hollywood-tuotantoon. Auteuristisessa mielessä tekijyys oli nostanut päätään.

Klassisen elokuvan embleemit: tähtinäyttelijät, laajoja yleisöjä miellyttävä kertomus elokuvan pohjana ja juonta painottava, jatkuvuuteen perustuva, tasapainoinen klassinen kerronta, takasivat massojen viihtyvyyden ja elokuvan myynnin. Kaupallisuus kävi esteettisyyden edellä ja populaari-luonne harasi taideluonnetta vastaan. Elokuvan mise-en-scène oli sovitettu tarinakaanoniin<sup>131</sup>, joka oli tuttu katsojalle ja jossa syyn ja seurauksen riippuvuus toisistaan oli en-

---

<sup>131</sup> Bordwellin termi, jolla hän tarkoittaa ympäristön ja henkilöiden esittelyä, asiantilojen esittelyä, toiminnan sivuvaikutuksia, tapahtuman etenemistä, tulostusta ja loppuratkaisua. Tarinakaanon on tavoitehakuista ja muistin kannalta helpoin ratkaisu. Bordwell 1985, 157-162.

siarvoisen tärkeää. Kaavamaisuudesta tuli Hollywood-elokuvaa negatiivisesti määrittävä attribuutti. Auteurpolitiikka ei ollut valmis leimaamaan kaikkia ohjaajia liukuhihnaviihteen käsityöläisiksi, vaan se halusi vavisuttaa ennalta-annettua arvoasetelmaa. Vaikka auteurpolitiikka tietyssä mielessä vahvisti perinteistä hierarkiaa omalla auteur-metteur-jaollaan ja yksilöllisyyden vaatimuksillaan, se samalla uudisti sitä vastustaessaan vallitsevaa, tarkemmin perustelematonta, jakoa eurooppalaiseen taiteeseen ja amerikkalaiseen viihteeseen. Postmodernin näkökulman edustajat ovat usein tulkinneet auteurpolitiikan porvarilliseksi "neronäkemykseksi" eivätkä ole halunneet nähdä sen oman aikansa radikaalisuutta. Vaikka auteurpolitiikka toisenlaisesta kulttuurista tulleen ja yksilön mahdollisuuksia korostavana onnistui vain osittain analysoimaan populaarielokuvaa, sen osuutta ei ole syytä jättää vaille huomiota. Se osoitti, että populaarielokuva muiden tehtäviensä ohella voi toimia myös yksilöllisten näkemysten "äänitorvena"<sup>132</sup>, eikä yksilöllinen tässä tarkoita tuottajaa tai filmiyhtiötä. Taide-elokuva haluttiin nähdä uudella, vapaammalla tavalla, ei vain populaarikulttuurin vastaiskuna.

## 4.2. Taide-elokuva

Ranskassa käynnistyi 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä taidefilmien (film d'art) tuotanto. Taidefilmi ei tuolloin tarkoittanut vastakohtaa kaupalliselle viihteelle, vaan pyrkimys oli ajan porvariston esteettistä makua noudattaen tarjota suurelle yleisölle Ranskan kansallisteatterin

---

<sup>132</sup> Veijo Hietala 1992, 78. Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Helsinki,

maineikkaimpien taiteilijoiden tulkintoja parhaista näytelmistä.<sup>133</sup> Film d'art'n uskottiin lisäävän elokuvan arvostusta yleisellä tasolla. Vuosisadan alussa taideluonteesta haettiin pelastusta koko elokuvan arvostukselle aivan kuten viisikymmentä vuotta myöhemmin Hollywood-elokuvan arvostuksen nostamisen yhteydessä. Varhaiset taide-elokuvakriteerit tosin poikkesivat Cahiers-kriitikoiden kriteereistä, eivätkä 20-luvun avantgarden mahdollisuuksista innostuneet kokeilijat noteeranneet film d'art'a kovin korkealle<sup>134</sup>. Saksalainen elokuvalehti Erste Internationale Film-Zeitung määritteli taidefilmin melko pitkäksi elokuvaksi, jonka pituus saattaa olla neljänneskilometrin luokkaa.<sup>135</sup> Elävä kuva oli 1900-luvun alussa metritavaraa ja vasta 10-luvulla elokuva-teos nousi filmin pituutta tärkeämmäksi.

Michael Budd pitää jonkinlaisena alkeellisena auteurversiona D.W. Griffittistä vuonna 1921 tehtyä henkilökuva, jossa listataan hänen persoonallisen ohjauksensa tuotteita.<sup>136</sup> Teoskohtaisen markkinoinnin yleistyessä tekijät alkoivat pikku hiljaa saada huomiota. 1920-luvun ranskalainen avantgarde-elokuva oli ratkaiseva askel taidefilmin kehityksessä. Taidevirtausten keskipisteenä ranskalainen maaperä oli hedelmällistä myös taide-elokuvan kehitykselle. Varhainen pariisilaisiin elokuvaklubeihin keskittynyt taide-elokuva oli kuitenkin vielä ajoittaista ja rosoista liikehdintää kaupallisen elokuvateollisuuden helmoissa. Selkeä jako kannatettavaan taide-elokuvaan ja ei-toivottuun ajanviete-

---

<sup>133</sup> Knight 1960, 22.

<sup>134</sup> Mts. 80.

<sup>135</sup> Corinna Muller 1994, 106. Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912.

<sup>136</sup> Budd 1983/84, 19. Kyse on Moving Picture Worldiin ja Motion Picture Newsiin tehdyistä artikkeleista vuonna 1921.

filmiin alkoi näkyä vasta toisen maailmansodan jälkeisessä elokuvakirjoittelussa ja taide-elokuvasta tuli varteenotettava vaihtoehto.<sup>137</sup> Erityiseksi suunnanantajaksi, käännekohdaksi taide-elokuvan synnyssä David Bordwell nimeää italialaisen neoralismin.<sup>138</sup> Muutaman vuosikymmenen hallinnut studioelokuva alettiin kokea persoonattomaksi ja tekijättömäksi, Hollywoodin valta alkoi hiipua ja myös televisio pakotti elokuvaa tarkastamaan olemisensa ehtoja. Tähän väliin Cahierslaiset toivat oman tekijän elokuvallisia ratkaisuja kunnioittavan tekijänpolitiikkansa. Cahiers-kriitikot eivät hyväksyneet kaupallisuutta Hollywood-elokuvan yhdenmukaistajaksi, vaan turvautuivat taiteen ja yksilöllisyyden kriteereihin. Niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin alkoi syntyä taide-elokuvateattereita merkkinä uudesta koulutetusta, ajankohtaisia ilmiöitä seuraavasta "filmihullusta" yleisöstä. Varsinaiseen loistoonsa taide-elokuva nousi 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla Ranskan uuden aallon ja eurooppalaisen kansallisen elokuvan myötä. Vaikka Hollywood-elokuva ei välttämättä tarvinnut auteurpolitiikkaa, uuden aallon ohjaajille se oli yksi askel elokuvantekemiseen. On tosin muistettava, että 60-luvulla amerikkalaiset elokuvantekijät tietoisesti liimasivat uudenaallonohjaajien yksilöllisen elokuvan "kriteereitä" elokuviinsa. Harold Rosenberg on todennut, että taide ei tarvitse avantgardea, se tulee toimeen yksilöiden kautta, mutta yhteiskunta tarvitsee.<sup>139</sup> Entä tarvitsiko elokuva auteurpolitiikkaa, vai yhteiskunta myytin auteurtaiteilijasta?

---

<sup>137</sup> Bordwell 1985, 205.

<sup>138</sup> Mts.

<sup>139</sup> Harold Rosenberg 1967, 84. *Collective, Ideological, Combative*. Teoksessa Thomas B. Hess & John Ashbery (ed) 1968: *Avant-Garde Art*. Collier-Mc Millan Ltd, London.

David Bordwell toteaa, että taide-elokuvalla on oma kerronnallinen kuvionsa. Hän lähestyy taide-elokuvan kerrontaa kolmen käsitteen kautta: objektiivisuuden, subjektiivisuuden ja tekijyyden (auteur).<sup>140</sup> "Objektiivisella" Bordwell tarkoittaa ulkoista todellisuutta, jonka tilalle tulevat sisäisen, "subjektiivisen" todellisuuden olotilat. Bordwellin mukaan taide-elokuvan kerronnalle ovat tunnusomaisia olemassaolon ongelmat, joita kuvataan tietyn "koodiston" avulla. Bordwell löytää taide-elokuvan kerronnallisen perustan kirjallisesta modernismista ja sen pyrkimyksistä määrittää todellisen luonnetta.<sup>141</sup> Taide-elokuvan määrittäminen tekijyyden kautta viittaa siihen, että se tietoisella tavalla tuo esiin tekijänsä läsnäolon. Audiovisuaaliset keinot, joilla tekijät kommentoivat elokuvissaan vaihtelevat suuresti. Bordwell tähdentää, että taide-elokuvan tarinalle ratkaisu ei ole tärkeää, vaan se miten tarina kerrotaan ja miksi se kerrotaan juuri siten.<sup>142</sup> Hän vertaa taide-elokuvan tuotanto-vastaanotto-rakennetta klassisen Hollywood-elokuvan vastaavaan ja toteaa, että tulkinnan moniselitteisyys, on taide-elokuvan avainsana.<sup>143</sup>

Taide-elokuvan synnyttämä tarve tulkita toi muassaan tarpeen uudistaa myös elokuvakritiikkiä ja -tutkimusta. Cahiers du cinéma-lehden kriitikot alkoivat selittää elokuvia, Bordwellin sanoin täyttää niitä aukkoja, joita syy-seuraus-suhteiltaan höllempi taide-elokuvan kerronta synnytti.<sup>144</sup> Näkökulman soveltaminen Hollywood-elokuvaan toi kaupallisen eloku-

---

<sup>140</sup> Bordwell 1985, 206-212. Myös Jukka Sihvonen 1988, 84. ELOKUVA JA KERRONTA - johdanto David Bordwellin teokseen NARRATION OF THE FICTION FILM. Turku.

<sup>141</sup> Mts.

<sup>142</sup> Mts.

<sup>143</sup> Mts.

<sup>144</sup> Mts.

van vakavan tarkastelun piiriin. Auteurpoliitikot uskoivat, että amerikkalaisenkin elokuvan tarina oli kerrottu tietyllä tavalla ja tietystä syystä ja edellisiä tekijöitä ei suinkaan määrittänyt kaupallinen koneisto, vaan yksilöllinen havainto. Auteurpoliitikot kunnioittivat Hollywood-elokuvan klassisia perinteitä eli ottivat huomioon sen tosiasian, että amerikkalaisessa kaupallisessa elokuvatuotannossa kyse oli tiettyjen sääntöjen noudattamisesta.<sup>145</sup> Sääntöjen sisällä elokuvantekijän oli kuitenkin mahdollista ilmaista omia persoonallisia näkemyksiään, eräänlaisia yksityisiä säännöstöjä. Hannu Salmen mukaan auteurpolitiikka sisälsi kaksi elokuvan historian hahmottamisen periaatetta, klassisen ja romanttisen.<sup>146</sup>

Elokvakritiikki hyväksyi jo varhain elokuvan taiteenlajiksi, mutta elokuva oli taidetta hyvin yleisellä tasolla.<sup>147</sup> Kysymys oli lähinnä elokuvan saattamisesta taiteen statuksen piiriin kirjallisuuden, kuvataiteen ynnä muiden ilmaisumuotojen tavoin. Taide-elokuvalle on kirjoitettu oma lukunsa elokuvan historiaan ja se on kytketty kiinteästi muiden taiteen alojen modernismeihin. Taide-elokuvakerronnan vaikutus kaupalliseen studioelokuvaan on kuitenkin ilmeinen ja onkin ironisesti, että Hollywood-elokuvantekijät alkoivat 1960-70-lukujen taitteessa omaksua tietoisesti taide-elokuvan piirteitä elokuviinsa<sup>148</sup>. Taiteellisuuden yleiset kriteerit ovat muuttuneet ajan mukana ja elokuvan kehittyessä ilmaisuvälineenä. 50-luvulla kukoistukseen nousseen taide-elokuvan koossapitäväksi kontekstiksi tuli tekijä eli ohjaaja ja tämän yksilöllinen tapa "ajatella elokuvin". Myös

---

<sup>145</sup> Hannu Salmi 1993, 24. Elokuva ja historia. Helsinki.

<sup>146</sup> Mts. 24.

<sup>147</sup> Caughie 1981, 10.

<sup>148</sup> Sihvonen 1988, 87.

elokuvan tuotantotapa koki täydellisen mullistuksen. Taide-elokuvan ja kaupallisen kategorioita ei kuitenkaan ole syytä pitää absoluuttisina, joihin kaikki elokuvat voitaisiin mustavalkoisesti luokitella. Vaikka auteurpolitiikka ja sen vanavedessä sinnyt uusi aalto kirjailivat taide-elokuvan kaanonin, ne samalla harjoittivat interaktiota taiteen ja kaupallisen viihteen välillä.<sup>149</sup> Michael Budd sanoo, että taide-elokuva ei ole vain elokuvatyyppi, vaan vaihtoehtoinen apparaatti kaupallisen elokuvan sisällä.<sup>150</sup> Astrucin ajatus elokuvan universaalista kielestä ei käynyt täysin toteen auteurpolitiikassa, joka pikemminkin korosti taide-elokuvaa vaihtoehtona, mahdollisuutena. Yksilöpolitiikassaan cahiers-laiset tosin heittivät itsekullekin mahdollisuuden itsenäiseen ajatteluun ja havainnointiin. Taide-elokuvaa ei ole syytä ymmärtää kaupallisesta erillään olevana tai kaupallisen vastakohtana, vaan esimerkkinä toisenlaisesta tuotantomuodosta ja estetiikasta. Buddin mukaan taide-elokuvan sisään on jo tuotantovaiheessa rakennettu sen arvo ja käyttö ja hän haluaakin huomioida juuri käyttötarkoituksen Hollywood- ja taide-elokuvaa erottavana tekijänä.<sup>151</sup> Hänen mielestään taide-elokuvalla on haluttu antaa arvotavaran status, kun klassinen Hollywood-elokuva on puolestaan määritetty käyttötavaran luonteen kautta. Auteurpolitiikot ihailivat toisaalta ranskalaista auteurelokuvaa, toisaalta Hollywood-leffaa ja heidän pyrkimyksensä oli laventaa kapea-alaista, elitististä taide-elokuvan käsitettä.

---

<sup>149</sup> Mts.

<sup>150</sup> Michael Budd 1983/84, 13. Authorship as Commodity. The Art Cinema and the Cabinet of Dr. Caligari. Wide Angle vol 6. No 1.

<sup>151</sup> Budd 1983/84, 14.

### 3. YHTEISÖ YMPÄRILLÄ

Ranskalaisessa kulttuurissa elokuvalla on aina ollut erityisasema. Elokuvan ensiesitykset nähtiin Ranskassa ja ranskalaisen elokuvan avantgardistinen, uusia ideoita tarjoava luonne on yleisesti tunnustettu: tuottihan se elokuvan ensimmäiset taiteilijat ja älyköt<sup>152</sup>. Pioneeriluonne ei ole kuitenkaan auttanut ranskalaista elokuvaa välttämään taloudellisia kriisejä, jotka puristivat sitä ensimmäisestä mailmansodasta lähtien. Valta-aseman menetyksellä kotimaisilla markkinoilla toisen maailmansodan jälkeen amerikkalaisen elokuvan maihinnousun myötä oli myös omiaan tumentamaan ranskalaisen elokuvan näkymiä. Erilaisilla valtiollisilla toimenpiteillä pyrittiin takaamaan ranskalaisen elokuvan "hyvinvointi". Amerikkalaisen elokuvan tuontitulva kärjistyi 40-luvun lopulla<sup>153</sup> ja monet ranskalaiset elokuvat jäivät hyllylle esitysmahdollisuuksien puuttuessa. Ranskan hallitus yritti korjata maansa elokuvan heikkoa tilannetta asettamalla kiintiön amerikkalaiselle tuontielokuvalle ja säätämällä avustuslain vuonna 1948. Apu oli väliaikainen eikä onnistunut korjaamaan rakenteellisia ongelmia. Vuoden 1954 laki "elokuvateollisuuden kehitysrahastosta" ja asetukset "Laatupalkinnosta" sitoivat elokuvateollisuuden entistä riippuvaisemmaksi valtion avusta. Apu toisaalta satoi, toisaalta vapautti, sillä sen turvin myös uudet tekijät saivat mahdollisuuden. On muistettava, että myös auteurpoliitikot saivat mahdollisuuden elokuvantekoon valtion avun turvin.

---

<sup>152</sup> Ensimmäisinä elokuvataiteilijoina voidaan pitää jo Lumièriä ja erityisesti Méliès'tä. Varhaista elokuvaälymyystä edustivat Canudo ja Delluc. Ranskalainen elokuva toimitti pioneerin asemaa myös monella muulla saralla, mm. tuotantopuolella Charles Pathé.

<sup>153</sup> 1946 tehty Marshall-apuun liittyvä sopimus aukaisi luukut levälleen amerikkalaiselle elokuvateollisuudelle ja horjutti ranskalaisen elokuvan mahdollisuuksia.



Ranskan hallituksen käsitys elokuvan laadusta poikkesi Cahiers du Cinéma-lehdessä kirjoittavien nuorten kriitikoiden käsityksistä, jotka "kuvitettujen romaanien" sijaan halusivat yksilöllisempää, intiimimpää elokuvailmaisua. Cahiers-kriitikot eivät myöskään halunneet nähdä Hollywood-elokuvaa populaarin ja viihteen tasapaksuun harmaaseen viittaan paketoituna kokonaisuutena, vaan olivat valmiit lähestymään sitä analyyttisemmin apuvälinein ja laveammin käsittein. Amerikkalaisten elokuvien valtaisa määrä tarjosi mahdollisuuden taide-elokuvan käsitteen laajentamiselle ja ponnistusalustan uudentyypin arvottamisen esiinmarssille.<sup>154</sup> Amerikkalainen elokuva edusti ranskalaisille toisaalta kulttuurista uhkaa, toisaalta onnen ihmemaata; vanhempi kulttuuripiiri vastusti, nuoret tunnistivat Hollywood-tuotannossa oman aikakautensa.

### 1.3. Ranskalainen maaperä

Toisen maailmansodan päättyminen sai kansalaisten keskuudessa heräämään toivon uuden oikeudenmukaisen, tasa-arvoisen, vauraan Ranskan puolesta. Unelma jäi haaveeksi ja vanha porvarisvalta oli jälleen voimissaan. Vaikeudet, ulkoiset paineet, kylmä sota, ydinpommin pelko ja toivottomuus "Uuden Ranskan" suhteen saivat nuoret taiteilijat ja intellektuelit vieraantumaan yhteiskunnasta ja porautumaan palkitsevammille elämäntasoille.<sup>155</sup> Monet heistä hylkäsivät ajatuksen, että taiteen tuli olla yhteiskunnallisesti sitoutunutta

---

<sup>154</sup> Sakari Salko 1981, 61. Auteur-teoria elokuvan tutkimuksen mallina. Studio 11.

<sup>155</sup> John Hess 1974, 19. Jump Cut No 1 May-June. La Politique des auteurs. World View as Aesthetic. Part one.

ja kantaa ottavaa. Yksi yhteiskunnallisuuden vastustamisen muodoista oli "taidetta taiteen vuoksi" -ajatuksen voimakas puolustaminen sekä taiteen autonomian ja ajattomuuden korostaminen.<sup>156</sup> Esimerkiksi Eric Rohmerin mielestä Hitchcockin STRANGERS ON A TRAIN ja Renoirin THE RIVER ansaitsivat huomiota tietynlaisesta epätahtisuudesta suhteessa aikaansa. Sen vuoksi, että määrittivät aikaansa vähemmän, ne kykenivät ilmaisemaan paremmin tuon ajan huonovointisuutta ja ilman alassa leijuvaa toivoa.<sup>157</sup> Truffaut puolestaan hehkutti Wilderin STALAG 17-elokuvaa "individualismin puolustuspuheena" ja kehoitti kaikkia lukijoitaan ylistämään elokuvia, jotka näyttivät yksilön ratkaisun ensisijaisuuden. John Hessin mukaan esimerkkielokuvissa korostuivat ne arvot, joita nuoret kriitikot peräänkuuluttivat: individualismi, sosiaalisten arvojen kieltäminen ja yksilön sisäinen oivaltaminen.<sup>158</sup> Eristäytyneestä moraalista, johon yksilö oli sidottu, tuli auteurpolitiikan kulmakivi.

Vuosisadan ensimmäisen puoliskon ranskalaisen ajattelun ja kulttuurin virtaukset loivat henkisen maaperän, jossa auteurpolitiikka kehittyi ja josta se sai kasvuvoimaa. Henri Bergsonin intuitiivinen metodi, Sartren eksistentialismi, fenomenologia ranskalaisittain suodatettuna eli Maurice Merleau-Pontyn kautta, le nouveau roman ja Roland Barthesin kehitelmät semiologian saralla toimivat muutosvoimina myös elokuvakritiikissä ja raivasivat tilaa uusille käsityksille taiteesta ja elokuvasta. T. Jefferson Kline liittää mukaan myös vulgäärifreudilaisen selitysmallin, jonka mukaan vaihtamalla "isän elokuvan" "isäpuolen elokuvaan" eli Hollywoodleffaan, nuoret kapinalliset onnistuivat tukahduttamaan kahlitsevan perinteen. Perinteiden täydellinen hylkääminen

---

<sup>156</sup> John Hess 1974, 19.

<sup>157</sup> Mts. 19.

<sup>158</sup> Mts.

on yleensä vaikeaa ja auteurpoliitikotkin ennen pitkää kohtasivat torjumansa kirjalliset sovitukset omissa elokuvissaan viittauksina ja intertekstuaalisuutena.<sup>159</sup> Toivianen toteaaakin, että auteurpolitiikassa ja uudessa aallossa vanhan ja uuden kohtaaminen oli kaikkea muuta kuin yksioikoista.<sup>160</sup> Toisinaan kirjoitettiin vanhoja ajatuksia uusien päälle, toisinaan uusia vanhojen päälle.

Auteurpolitiikan kaltaisen ilmiön kytkeminen omaa aikakauttaan vasten on tärkeää, mutta on syytä muistaa, että auteurpolitiikka heterogeenisyydessään kietoi piiriinsä yksilöitä, joiden kosketuspinnat ympäristöönsä olivat hienosyisemmät kuin opinnäytetyöni antaa mahdollisuuden osoittaa. Se, että auteurpolitiikassa korostuu taiteen ja yhteiskunnan vastakkaisuus, perustuu nimenomaan yksilön korostamisen ideaan, joka usein kääntyy käytännössä eristäytymiseksi. Vaikka marxilainen tutkimusperinne näyttää täysin irrelevantilta auteurpolitiikan yhteydessä, voi toisaalta ajatella, että eikö juuri yhteiskunnallinen tilanne tarjonnut näyttämön yksinäiselle, riippumattomalle taiteilijalle? Riippumattomuuskin voidaan tulkita kannanottona, suhteena yhteiskuntaan. Cahiers-kriitikot, jotka tarjosivat tekijänelokuvaa taide-elokuvan määritelmäksi, olivat riippuvaisempia yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta tilanteesta, joka sodan jälkeisessä maailmassa vallitsi, kuin halusivat tunnustaa-kaan. Elokvataiteilijan ja taide-elokuvan eristämisen taustalla oli pyrkimys hylätä hallitsevan taide- ja elokuvainstituution arvot ja käytännöt ja korvata ne uusilla. Burgerin tulkinnan mukaan kieltäytyminen eriytymällä omaan autonomiseen sfääriin merkitsee samalla alistumista sille,

---

<sup>159</sup> Kline 1992, 5. Screening the Text - Intertextuality in New Wave French Cinema. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

<sup>160</sup> Sakari Toiviainen 1995, 31. Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö. Helsinki.

mistä on haluttu kieltäytyä.<sup>161</sup> John Hessin mukaan auteurpolitiikassa ei kuitenkaan ollut kyse niinkään eristäytymisestä kuin mahdollisuudesta toimia arvostelemansa kaupallisen instituution sisällä ja pyrkiä yksilöpolitiikallaan muuttamaan vallitsevia olosuhteita ja pakotteita.<sup>162</sup> Halutessaan siirtää elokuvan kontrollin yksittäisen ohjaajan taitaviin käsiin, auteurpolitiikot halusivat korostaa yleisen ja yksityisen kannanoton erilaisuutta, mutta samalla alleviivata yksilön vaihtoehtoista mahdollisuutta persoonallisiin ratkaisuihin ja valintoihin yleisen piirissä.

Taiteen ja elokuvan näkeminen vain politiikan ja yhteiskunnan välineenä on omiaan litistämään käsitystä taiteen moni-ilmeisyydestä ja auteurpolitiikan näkemys elokuvasta uusien kielten, tyylien, arvojen ja ihanteiden temmellyskenttänä uskoi elokuvan ja yksilön syvällisempään uudistumiseen näiden elementtien kautta. Tarmo Kunnas pitää eroa osallistuvan taiteen ja l'art pour l'art -estetiikan välillä osaksi näennäisenä.<sup>163</sup> Poliittisesti ja yhteiskunnallisesti välinpitämätön taide voi olla uudistavaa ja vallankumouksellista, aivan kuten poliittisesti julistava taidekin voi säilyttää vanhoja arvoja ja ihanteita. Perusteita yksilön häirinnälle auteurpolitiikot etsivät elokuvista ja niiden kautta välittyvästä yksilön kapinasta lukkoonlyötyjä ilmaisumuotoja vastaan.

---

<sup>161</sup> Burger 1990-91, 52-53. "Adorno's Anti-Avant-Gardism". Telos No 86, Winter 1990-91.

<sup>162</sup> John Hess 1974, 30.

<sup>163</sup> Tarmo Kunnas 1983, 175. Yhteiskunnallisesti suuntautunut kirjallisuudentutkimus. Maria-Liisa Nevala (toim): Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä.

## 2.3. Englantilainen kulttuuriympäristö

Myös Englannissa koettiin samanlaista turhautumista oman maan kansallisen elokuvan velttouteen kuin Ranskassassa. 1950-luvun eurooppalaisessa elokuvakulttuurissa ylipäättään oli vallalla kyvyttömyys välittää yhteiskunnallisia jännitteitä ja ajassa liikehtiviä tapahtumia. "Nuoret vihaiset britit" ryhtyivät Truffautin ja kumppaneiden tavoin peräänkuuluttamaan "todellisuuden runollista tutkimista".<sup>164</sup> Lindsay Anderson kirjoitti vuonna 1957, että brittiläinen suurkaupunkimainen ja läpeensä keskiluokkainen elokuva oli snobistista, epä-älyllistä, tunneperäisesti estynyttä ja sokeaa ajan olosuhteille ja ongelmille.<sup>165</sup> Tyhjiin imetty ja vanhentunut kansallinen ihanne ei enää tyydyttänyt kaikkia. Vaikka ranskalainen ja brittiläinen maaperä oli kansallisilta lähtökohdiltaan ja painotuksiltaan erilaista, yhteinen nimittäjä oli katkos "vanhan" ja "uuden" elokuvan välillä. "Vanhaa" edusti kaupallinen brittiläinen elokuva ja "uutta" taide-elokuva. Myös Hollywood-elokuvan nähtiin kasvattaneen potentiaalista voimaansa siinä määrin, että elokuvaa oli määritettävä uudestaan. Hyvin mielenkiintoista oli myös se, että taloudellisesta nousukaudesta huolimatta, tai ehkä juuri sen takia, elokuvalla meni huonosti. Osansa oli toki 50-luvulla brittiläisiä olohuoneita kiivaaasti valloittaneella televisiolla.

Brittein saarten poliittista mielialaa 50-luvulla leimasi kapitalismin ja kylmän sodan ideologian konsensusyhdistelmä.

---

<sup>164</sup> Tätä brittiläisten lihavoimaa lausetta julisti myös Jörn Donner suomalaisen uuden aallon banderolissa *Suomalainen elokuva vuonna nolla* (1961).

<sup>165</sup> Lindsay Anderson 1957. *Get Out and Push*. Teoksessa Tom Maschler (toim): *Macgibbon and Kee*.

Sama tunnelma näytti vallitsevan myös taiteessa ja jopa älymystö "erehtyi" kapinoinnin sijasta sopeutumaan. Sodan jälkeisen kansakunnan yhteiskunnallisen muutoksen myytin avainkäsitteiksi olivat tulleet hyvinvointi, yksimielisyys ja keskiluokkaisuus.<sup>166</sup> Mervi Pantti nimeää eräänlaiseksi henkisen aikakauden sulkeumaksi vuoden 1956, jolloin Tory- ja Labour-puolueiden manifestoiimaan eheään kansalliseen identiteettiin kolhaistiin särö.<sup>167</sup> Brittiläisten poliittinen kriisi vahvisti "ärhäköiden nuorten journalistien" kulttuurista asemaa ja suotuisaa ilmapiiriä heidän näkemyksilleen sirpaloituneesta yhteiskunnasta. Englantilainen maaperä alkoi henkisesti eriytyä. Ranskalaisten intellektuellien tavoin brittiläisen nuoren polven edustajat olivat pettyneitä sodanjälkeisen kansallisen identiteetin kuvaan kuin myös poliittis-yhteiskunnalliseen maisemaan.

Kansallisen elokuvateollisuuden kriisi nosti framille elokuvan taideluonnetta puolustavan keskustelun elokuvakritiikissä. Lindsay Andersonin artikkeli Stand up! Stand up! soimi vanhaa ja "väärää" todellisuutta esittävää elokuvaa. "On tosiasia, eikä mikään mielipidekysymys, että elokuva on taidetta", ärjyi Anderson.<sup>168</sup> Andersonin alulle panema Free Cinema-liike ajoi vapaan persoonallisuuden näkökulmaa ja yksilöllistä maailmankatsomusta sekä näihin liittyen myös taloudellisten rajoitteiden hävittämistä. Free Cineman filosofian ja käytännön välistä suhdetta voi kuitenkin pitää osittain paradoksaalisena siksi, että oppositioasemastaan huolimatta se ei täysin kyennyt esittämään vaihtoehtoista rahoitus pohjaa valtion tuelle ja kaupalliselle sponsorira-

---

<sup>166</sup> Mervi Pantti 1994, 33. Englannin uusi aalto. Vangittu vai vapaa - realismi - brittiläinen uusi aalto. Filmihullu 6/94.

<sup>167</sup> Mts. 34.

<sup>168</sup> Lindsay Anderson 1956. Stand Up! Stand Up! Sight and Sound. Vol. 26, No 2/56.

halle. Lindsay Andersonin kirjoitukset ennakoivat kuitenkin monia niistä periaatteista, joille Movie-kritiikki 60-luvulla perusti auteurisminsa.

Myös brittiläistä auteurteoriaa on aiheellista tarkastella kirjallisuuden ja kirjallisuudentutkimuksen yhteydessä. Uuskriittinen kirjallisuudentutkimus oli syntynyt anglosaksisella kielialueella 1930- ja 1940-luvuilla. Tämän suuntauksen primus motorina ja englantilaisen kirjallisuuden oppialan uudelleenmuovaajan toimi F.R. Leavis. "The Leavis Position" tarkoitti tekstin lähilukua, teorian kieltämistä, persoonallisen kirjailijan kätkeytymistä tekstin taakse ja teoksen yhtenäisyyttä, kokonaisuutta.<sup>169</sup> Teos oli enemmän kuin osiensa summa, se oli "elävä organismi", jossa teoksen sisältö ja muoto nähtiin tasavertaisina komponentteina teoksen esteettistä arvoa määritettäessä. Uuskritiikki ei painottanut kriittistä analyysia kuitenkaan vain esteettisistä tai teknisistä syistä, vaan sillä oli kannattajiensa mukaan suuri merkitys modernin sivilisaation henkistä kriisiä tarkasteltaessa.<sup>170</sup> Kirjallisuuden nähtiin muodostavan vastapainon massayhteiskunnan kielen ja printteisen kulttuurin poroporvarilliselle alennustilalle. Vaikka edellä esitelty luettelo Leavisin kirjallisuudentutkimuksen perusperiaatteista on selektiivinen, se antaa vaikutelman ideoista ja metodeista, jotka risteytyivät 1960-luvulla englantilaisessa elokuvan "uuskritiikissä". John Caughie toteaaakin, että on monessa suhteessa hyödyllisempää tarkastella Movie-lehden palstoilla kirjailtua auteurteoriaa englantilaisen kirjallisen tradition "siemenenä" kuin pelkästään ranskalaisen auteurpolitiikan "kummilapsena".<sup>171</sup> Akateemiseen kirjallisuudentutkimukseen rinnastaminen ei kuitenkaan tee englantii-

---

<sup>169</sup> Caughie 1981, 49.

<sup>170</sup> Terry Eagleton, 47.

<sup>171</sup> Caughie 1981, 49.

laisesta auteuriteoriasta akateemista tai kirjallista ja Caughien mukaan leavisilainen teorianhylkääminen pikemminkin kahlitsi kuin vapautti englantilaista auteurlähtöistä elokuvantutkimusta.<sup>172</sup> Teoriataustan puuttuminen merkitsi Movie-kritiikin pysähtymistä "common-sense"-tasolle ja salli kriitikoiden tehdä tuomioitaan "maalaisjärkeään" kyseenalaistamatta. Teoriakielteisyys toimi myös Movie-kritiikin kehittymisen esteenä ja teki siitä alttiin vastakritiikille.<sup>173</sup> Perusperiaate Movie-kritiikissä oli Cahiers-politiikan mukainen eli elokuvan ominaisluonne ja todellisuus oli jossakin muualla kuin yhteiskunnan ja markkinavoimien hallussa.

### 3.3. Elokvakritiikin perinne ja massakulttuurin tutkimus

Auteuriteoria oli osa sitä ranskalaisen elokuvakritiikin kudelmaa, johon kuuluivat Roger Leenhardt, André Bazin, Alexandre Astruc ja Jean George Auriol. Tämä elokuvan ja elokuvakritiikin kopernikaaninen vallankumous<sup>174</sup> sai alkunsa Leenhardtin 30-luvun kirjoituksesta, jossa hän ylisti amerikkalaista elokuvaa ja tähdensi sen realistisuutta suhteessa tulkintaan. Leenhardtin kritiikki edellytti, että elokuvataiteilija omasi kyvyn ilmaista todellisuutta elokuvakameran kautta. Bazin palautti Leenhardtin korostaman todellisuusaspektin ja toi tyylin osaksi organismia, jossa mise-en-scène eli ohjaus vaikutti kaiken aikaa. Bazin koki elokuva-

---

<sup>172</sup> Caughie 1981, 50. Teorian kieltäminen osaltaan teki Movie-kritiikistä herkän vastakritiikille ja toisaalta ehkäisi sen kehittymisen edelleen.

<sup>173</sup> Mts. 50.

<sup>174</sup> Eric Rohmerin termi, jolla hän viittasi Leenhardtin ja Bazinin aikaansaannoksiin elokuvakritiikin alalla. Rohmer, Arts, no. 706. Jan 1959.



kritiikin välttämättömäksi elokuvan kehitykselle ja tulevaisuudelle ja sodan jälkeisen perehtyneemmän elokuvakritiikin peruskivi on Bazinin muuraama. Hessin mukaan Leenhardtin ja Bazinin käsitys elokuvasta taiteena määrittäi auteurkritiikoiden käsitystä realismista ja *mise en scéne*stä.<sup>175</sup> Bazinin tavoin he uskoivat myös elokuvakritiikin uudistavaan voimaan. Auteurpolitiikassa elokuva nähtiin eräänlaisena todellisuuden representoimisena, mutta kritiikin oli tartuttava siihen prosessiin, jolla tätä todellisuutta artikuloitiin. Elokuvan kerronnallinen rakenne, juoni, joka perinteisesti oli hallinnut elokuvan kokonaisuutta ja ohjannut sen realismia, ei enää riittänyt määrittämään elokuvan ja todellisen välistä suhdetta.

Ranskalainen filosofi Emmanuel Mounier muotoili 1930-luvulla personalismista oman muunnelmansa, joka korosti yksilöllisyyden arvoa ja katsoi ihmisen arvostavan ja toimivan puolen tietoa koskevaa tärkeämmäksi. Mounier'lle personalismi edusti puhtaasti metodista näkökulmaa ja eksistentiaalisen tavoin hän kielsi kaikki filosofiset teoriat ja systeemit kuin myös rationaaliset selitysmallit ihmisestä ja maailmasta. Ihmisen tuli itse ottaa vastuu elämästään ja tämä tapahtui valinnan ja aktiivisuuden kautta. Tavoitteena oli eheä, kypsä persoona, joka yhtenä muiden joukossa etsi pelastusta sielulleen<sup>176</sup>, eräänlaista henkistä ekspansiota. Mounierin ihmiskäsitys uskonnollisen moraalin, eksistentiaalisen levottomuuden ja absurdin nihilismin muodossa tulee hyvin lähelle auteurpolitiikkojen elokuvista etsimää kertomusta ja eristäytyneen moraalin teemaa. John Hess pitääkin ilmeisenä personalistisen maailmankatsomuksen vaikutusta auteurteoriaan ja sen esteettisiin kategorioihin, etenkin, kun Leenhardt ja Bazin olivat tämän filosofistisen käsityksen

---

<sup>175</sup> Hess 1974, 20.

<sup>176</sup> Mts.

vakaita kannattajia.<sup>177</sup> On kuitenkin syytä olla korostamatta liikaa yksittäisen filosofisen lähteen vaikutusta auteurpositioon, sillä vaikutteiden moninaisuus selvittää paremmin tekijänpolitiikan ideaa. Heterogeenisyydestä ja eriävistä mielipiteistä huolimatta, erottui auteurpolitiikassa kiinnostus ja arvostus tietynlaisista elokuvaa ja elokuvakäsitystä kohtaan ja esiin nousee melko yhtenäinen ideologinen profiili, jonka muotoa määräsi elokuvan tekijä eli persoonallinen mise-en-shot-taituri.

Cahiers-kriitikoiden "poikkeava" suhtautuminen Hollywood-elokuvaa kohtaan sai virikkeitä myös oman aikansa niin sanotusta massakulttuurintutkimuksesta.<sup>178</sup> Massakulttuurin- tai populaarikulttuurintutkimuksen<sup>179</sup> juuret nykymerkityksessään ulottuvat parin sadan vuoden päähän ja liittyvät kiinteästi teollisen yhteiskunnan syntyyn ja sen mukanaan tuomaan yksilön vapaa-ajan lisääntymiseen.<sup>180</sup> 1920-50-luvuilla massakritiikki kohdistui etupäässä elokuvaan ja niiden haitallisiin vaikutuksiin. Populaarikritiikin suhtautuminen massoille tuotettuun populaaritaiteeseen oli kaikin tavoin kielteinen. Massatuotteiden negatiivisen vaikutuksen nähtiin kohdistuvan niin korkeakulttuuriin, populaarikulttuurin yleisöön kuin yhteiskuntaan yleensäkin. Populaarikulttuurin tuotteet liitettiin kiinteästi teolliseen tuotantokaavioon,

---

<sup>177</sup> Mts.

<sup>178</sup> Sakari Salko 1981, 61.

<sup>179</sup> Gans määrittelee massakulttuurin Masse ja Kulturtermien kautta. Ensimmäinen viittaa alaluokkaan, kouluttamattomaan työväestöön ja jälkimmäinen korkeakulttuuriin ja elitistiseen elämään. Massakulttuuri = "ei-kulttuurinen" enemmistö. Termiin liittyy selvä halventava kaiku ja Gans käyttää massakulttuurin sijasta positiivisempaa Populaarikulttuuri tai populaari taide käsitettä. 1975, 10-11.

<sup>180</sup> Herbert J. Gans 1975, 9-10 ja 19. Popular Culture and High Culture. Analysis and Evaluation of Taste. New York.

jossa yksilölliset arvot ja kyvyt uhrattiin homogeenisyyden ja standardismin alttarilla. Tämä määritelmä piti sisällään tietyn ristiriidan, johon myös Cahiers-kriitikot kohdistivat analyttisen katseensa. Perusero, joka vallitsi populaarikulttuurin ja perinteisen korkeakulttuurin välillä liittyi yleisön kokoon ja heterogeenisyyteen. Jos taide-elokuvan näki satatuhatta ihmistä, Hollywood-elokuva puolestaan veti kansaa elokuvateattereihin miljoona toisensa jälkeen. Teollisesti tuotettuja elokuvia katsomaan kiirehtinyttä kansaa käsiteltiin joukkona, eikä haluttu ymmärtää sen sisältämää heterogeenisyyttä, joka suuressa ihmismäärässä oli paljon todennäköisempää kuin pienessä, valikoituneessa "kuppikunnassa". Suuri yleisömäärä vaikutti puolestaan populaarituotteiden massatuottamiseen, mutta kuten Herbert Gans toteaa, myös suuri osa niin sanotuista korkeakulttuurin tuotteista, taide-elokuvat mukaanlukien, oli massatuotettuja.

Massanäkökulmaa sovellettiin myös elokuvien ohjaamiseen ja tärkeimmät ohjaajaa kuvaavat attributit olivat niinkään persoonattomuus ja standardismi. Suuret Hollywood-studiot suosivat ohjaajia ja elokuvia, jotka sopeutuivat vaivattomasti systeemiin ja kaupallisuuden asettamiin vaatimuksiin, mutta toisaalta ne olivat kiinnostuneita persoonallisuuksista, joita tuotettiin Euroopasta asti. Pienempien tuottamoiden ja B-luokan elokuvien<sup>181</sup> pariin hakeutuneet yksilöllisempää ilmaisua tavoitelleet ohjaajat niputettiin populaariviihteen yläotsikon alle. Auteurteoretikot eivät halunneet nähdä Hollywood-elokuvaa populaarikritiikin mainostamana ameebana, joka lisääntyessään kykeni tuottamaan vain toisinaan kopioivia representaatioita. He uskoivat, että pienemällä budjetilla ja köykäisemmällä tuotantokoneistolla toteutettu elokuva kykeni viehättämään yleisöä siinä missä

---

<sup>181</sup> B-elokuvia esitettiin yleensä A-elokuvan eli menestyksekkääksi budjetoidun elokuvan kaupantekijäisenä. Erkka Lehtola 1973, 128. Porvoo

suuren rahan menestyselokuvakin, mutta toisaalta myös ehta massaelokuva saattoi sykkiä yksilöllisen ohjaajan tietoisuutta. Asioiden esittäminen totutusta poikkeavalla, henkilökohtaisemmalla tavalla puhutteli edelleen katsojia ja loi uudenlaista todellisuuskuvaa systeemissä, jossa perinteisesti raha oli sanellut sanat ja merkitykset. Cahierslaiset olivat myös kiinnostuneita niistä ohjaajista, jotka menestymisestään huolimatta eivät saaneet aikalaiskriitikoita syyttämään. Käsitys Hollywood-elokuvan kaikki nielevästä vallasta oli niin vanha, että auteurpoliitikot saivat ankaraa kritiikkiä alkaessaan muovata uutta kulmaa vallitsevaan kuvioon eli taivuttaa Hollywood-elokuvaa tarkemman tarkastelun vaateisiin. Vakava kiinnostus amerikkalaista kaupallista elokuvaa kohtaan oli 50-luvulla ennekuulumatonta ja Cahiers-kriitikoita voi syystäkin pitää populaarikulttuurin uuden tutkimussuunnan esiinmarssittajina.<sup>182</sup> Ranskalainen sosiologi Edgar Morin teki massaelokuvaan liittyviä tutkimuksiaan samoihin aikoihin kuin Cahiers-kriitikot ja myös hänen suhtautumisensa massatuotettuihin elokuviin oli myönteinen. Hänen näkökulmansa ihmisen mahdollisuudesta osallistua maailman nykyisyyteen elokuvan kautta oli kuitenkin ennen kaikkea antropologinen, ei esteettinen.<sup>183</sup> Auteurteoreetikoita on syytetty tiettyjen, valikoitujen ohjaajien noteeraamisesta ja arvostamisesta, mutta eikö yleinen käytäntöhän ole se, että taide on aina alistettu valinnalle ja legitimaatiolle, kuten Pierre Bourdieu huomauttaa.<sup>184</sup> Auteurpolii-

---

<sup>182</sup> Mm. Hietala 1994, 78.

<sup>183</sup> Tarmo Malmberg 1990, 183-196. Synteettinen elokuvateoria Ranskassa. Teoksessa Kinisjärvi, Lukkarila, Malmberg (toim) Elokuvateorian historia. Morin kulkee tiettyssä mielessä samoillalinjoilla kuin auteurpoliitikot, sillä hänelle elokuva edustaa eräänlaista imisen mieltä, tajuntaa, joka on saanut ulkoisen materiaalsen hahmon valkokankaalla.

<sup>184</sup> Pierre Bourdieu 1980, 266. The Production of Belief: Contribution to the Economy of Symbolic Goods. Media Culture and Society. Vol.2, no 3, July 1980.

tikot lähestyivät Hollywood-elokuvaa tietyn elokuva- ja taidekäsityksen turvin ja heidän tukensa saivat tätä käsitystä lähelle tulleet elokuvat ja ohjaajat. Hollywood-systeemissä orastava yksilöllinen merkitysmaailma pyrittiin saattamaan tietoisuuteen ja tuomaan esille vaihtoehto ohjaajasta todellisuutta luovana ja järjestävänä yksikkönä. Se kuinka todellisuus käsitetään ja mitä ja miten siitä voidaan "puhua" oli auteurteoreetikoille yksilön, ei yhteisön asia. Sama yksilöllisyyden korostuminen näkyy myös Cahiers-kriitikoiden omissa analyyseissä, jotka ajoittain poikkesivat hyvinkin paljon toisistaan. Poststrukturalistien romantiseksi jäänteeksi kutsuma auteurteoria oli omana aikanaan tuore näkökulma kapeaan merkityssisältöön kiinnittyneeseen Hollywood-elokuvaan.

#### 4. OHJAAJA - LUOVA TAITEILIJA

Cahiers-kriitikoille elokuva on ensisijaisesti edustanut tekijänsä tuotetta, ohjaajan audiovisuaalista näkemystä ja kokemusta havaitsemastaan todellisuudesta. Ympäröivän yhteiskunnan holhoava ja latistava vaikutus haluttiin kyseenalaistaa ja sulkeistaa yksilöllisen maailman tavoittamisen ja esittämisen tieltä. Ei ollut vain yhtä yleisesti hyväksyttyä tapaa representoida kokemaansa, vaan jonkin esittäminen jonkinlaiseksi kiinnittyi lukemattomiin yksilöllisiin variaatioihin. Mutta miksi oli tarpeen erotella ohjaajia metteureihin ja auteureihin, yksilöihin ja yksilöihin? On syytä palata *mise-en-scénèen* ja sen katsetta vangitsevaan voimaan. Auteurteorian katse kohdistui nimenomaan elokuvan *mise-en-scénèen* eli siihen audiovisuaaliseen apparaattiin, jolla ohjaajan näkemys muuttuu elokuvan kuviksi ja merkityksiksi. Kyse ei ole kääntämisestä, vaan pikemminkin elokuva-

lisesta artikuloinnista, joka auteurteoreetikkojen mukaan määrittyy aina tapauskohtaisesti. Cahiers-kritiikin mukaan auteurin ainutkertaisuus piilee hänen kyvyssään kirjoittaa ajatuksiaan kameran avulla rikkaammin ja tarkemmin. Elokuvan esteettinen arvo on yksilöllisessä tavassa yhdistää havainto, ajattelu ja ilmaisu. Auteurpolitiikan mukaan suurin osa elokuvaohjaajista toteuttaa "ei-elokuvallista" ilmaisua, jonka pyrkimys on pukea kirjallinen teksti kuviksi kunnioittaen kirjallisuuden ilmaisullisia keinoja. Metteur edustaa yhteiskunnassa vallitsevaa konventionaalista elokuvakäsitystä, joka nojaa cahierslaisten kritisoimaan laadunperinteeseen ja edelleen sitä määrittäviin porvarillisiin arvoihin. Porvarillista arvomaailmaa ei nähty alttiina uudenlaisten merkitysten synnyttämiselle, vaan pikemminkin standardin ilmaisu- ja merkityksmaailman tyyssijana. Cahierslaisten mukaan oli tuhlausta käyttää elokuvaa pelkkänä kirjallisuuden kuvittajana, sillä sen ominaislaatu piili teknisten mahdollisuuksien "tuolla puolen". Kysymys oli täysin itsenäisestä ilmaisumuodosta, joka omalla väliintulollaan avasi uudenlaisen suhteen todellisuuteen, ihmiseen ja maailmaan.

Jälkistrukturalistit ovat nähneet auteur-metteur -dikotomian pitkälti arvottavana jakona, joka ei onnistunut vastaamaan vakuuttavasti omaan huutoonsa. Arvostellessaan aikalaisohjaajia pikkuporvarillisten arvojen pönkittämisestä auteurpolitiikat syyllistyivät jälkistrukturalistien mukaan samaan pikkuporvarilliseen piittaamattomuuteen omassa toiminnassaan. Kommunistiseen ideologiaan nojaava marxilainen ja lacanilainen elokuvatutkimus arvottivat elokuvan yhteiskunnallisen merkityksen yksilön edelle. John Hessin mukaan auteurpolitiikan peruslähtökohtana voi pitää elämän henkisen tason kohottamista yhteiskuntaan osallistumista tärkeämmäksi<sup>185</sup>. Yksilön oma elämä ja henkinen hyvinvointi asettuivat yhteiskunnallisten vaatimusten edelle. Romantiikan neromyy-

---

<sup>185</sup> John Hess 1974, 19.

tin mukaan luova taiteilija oli poikkeusyksilö, vastakohta kuolevaiselle rutiinejaan toimittavalle ei-yksilölle. Mikko Lehtosen mukaan tällainen ajatus on vahingollinen, sillä se estää meitä näkemästä jokapäiväisen elämämme luovuuden ainekset.<sup>186</sup> Lehtonen liittyy uuden luomisen arkiseen luovuuteen ja ihmisen artikuloituun ja tietoiseen läsnäoloon maailmassa. Lehtonen ei jälkistrukturalistien tavoin kiellä uusien merkitysten syntymistä, mutta sitä vastoin näiden tuottamiseen liittyvän elitistisen erillisoikeuden. On totta, että auteurpolitiikka lähestyi yksilöllisyyttä sangen rajoitetusti, mutta toisaalta auteurpolitiikan ajatuksissa on nähtävissä ituja siitä mihin Lehtonen viittaa eli itse-kunin, sekä lähettäjän että vastaanottajan, taiteilijan ja kadun miehen, mahdollisuuteen yksilöllisestä maailman tavoittamisesta ja sen ilmaisemisesta. Kun auteurpolitiikat halusivat rakenneanalyysillään kohdentaa vastaanottajan katseen, ei kyse ollut pelkästä rakenteen tajuamisesta, vaan oman itsensä altistamisesta ennalta arvaamattomalle<sup>187</sup>. Auteripolitiikka katsoi elokuvaa yksilöllisyyden vinkkelistä ja halusi auteur-metteur-jaolla selventää ohjaajan lähestymistapojen eroja suhteessa elokuvaan. Jos tarkastellaan auteurpolitiikkaa pyrkimyksenä muuttaa käsitystä elokuvasta ja sen mahdollisuuksista, on vaikea kieltää sen taidekasvatuksellisia pyrkimyksiä. Määritellessään elokuvaa audiovisuaalisena ilmaisumuotona, se korosti yksilöllistä tapaamme havaita ja representoida. Kamera kynän kaltaisena, suhteellisen puolueettomana, mutta teknisiltä mahdollisuuksiltaan vertaansa vailla olevana, antoi ihanteellisen mahdollisuuden välittää yksilön havaintoja ja ajatuksia eli visuaalista tietoa.

---

<sup>186</sup> Lehtonen, Mikko 1996, 221. Merkitysten maailma. Tampere.

<sup>187</sup> Peter Höeg 1995, 335. Kertomuksia yöstä. Suomentanut Pirkko Talvio-Jaatinen. Helsinki. Mikko Lehtonen päättää teoksensa Merkityksen maailma Höegin sitaattiin.

Mitä auteurpoliitikot oikeastaan tarkoittivat elokuvan autonomialla ja ohjaajan riippumattomuudella? Kenties sodan jälkeinen nuori taiteilijapolvi ainoastaan koki yhteiskunnan vaikutuksen tavalla, joka pakotti yksilölliseen maailmassa-olemiseen, yksittäisen ihmisen ratkaisuihin ja valintoihin. Vaikka auteurpoliitikot korostivat yhteiskunnan kielteistä ja latistavaa vaikutusta yksilöön, he samalla peräänkuuluttivat toisenlaista yksilön ja yhteiskunnan suhdetta ja halusivat olla aktiivisesti mukana sen toteutumisessa. Jos auteurkritiikki oli politiikkaa, niin kuin he itse sitä nimittivät, niin heidän täytyi olla tietoisia toimintansa elinvoimaisuudesta vain tietyssä kontekstissa. Heidän ajattelunsa taustallahan oli usko siihen, että elokuvan kautta on mahdollista muuttaa kulttuuria ja luoda toisenlaista todellisuutta. Yhtäältä yhteiskunta pakotti yksilön eristäytyneisyyteen ja yksinäisyyteen, mutta toisaalta antoi hänelle vapauden suhteessa vallitsevaan käytäntöön. Esimerkiksi Truffaut'n kirjoituksen voi kaikessa purevuudessaan nähdä protestina vallitsevalle elokuvakäsitykselle, mutta oliko se todellinen haastemiehen vierailu elokuvateollisuuden kaupallisissa rakenteissa? Totesin jo aikaisemmin John Hessin suulla, että auteurkritiikot eivät pyrkineet eristämään vallitsevasta elokuvainstituutiosta, vaan olemaan läsnä sen muutostöissä<sup>188</sup>, eli toimimaan eräänlaisena vasta-voimana tai uudistajana instituution sisällä. Vaikka amerikkalaista elokuvatuotantosysteemiä pidettiin ehdokkaista kontrolloidumpana, elokuvaa ylhäältä päin määrittävä tekijänä, auteurpolitiikka näki senkin pitävän sisällään mahdollisuuden riittävän kovan ja persoonallisen "äänen" kontrollille. Myös Bazin uskoi Hollywoodin luultua suurempaan vapauteen ja korosti erityisesti genre-perinteen osuutta ohjaajan vapauden tukipylväänä.<sup>189</sup> Bazinin käsittelemä laji-

---

<sup>188</sup> John Hess 1973/74, 30.

<sup>189</sup> Bazin 1973 (1958), 172.



tyypin-käsite tosin jakoi kriitikot kahtia, sillä osa näki ne pikemminkin ohjaajan persoonallisuutta kahlitsevina, yhteiskunnallisina rakenteina<sup>190</sup>.

"Tekijänpolitiikka" oli siis ensi sijassa henkilökohtaisen tekijän valitsemista taiteellisen esittämisen kriteeriksi. Henkilökohtainen ihmis- ja maailmakuva oli osa ja uudenlais-ta elokuvakäsitystä, joka edelleen välittyi omaperäisessä kerronnan estetiikassa. Stephen Crofts puhuu ohjaajan ideologiasta, joka auteurismin kohdalla tarkoittaa pysyvää, kiinteää koodia.<sup>191</sup> Eheän, merkityksiä tuottavan subjektin vaatimus oli "punainen vaate" monelle auteurismia arvostelleelle kriitikolle ja tutkijalle, jolle jälkistrukturalismin synnyttämän pirstoutuneen subjektin maailma oli läheisempi. Kiinteän minän korostaminen hylkäsi ajatuksen ympäröivän kulttuurin ja hallitsevan ideologian rikkovasta vaikutuksesta yksilöön, kun Lacan joukkoineen puolestaan tulkitsi yksilön puhtaasti toisen tuotteeksi<sup>192</sup>. Puolikas tai kokonainen, silti Cahiers-kriitikot kokivat, että empiirinen yksilö oli kykenevä tuottamaan individuaalia puhetta. Hän oli olemassaoleva, aistimin havaittava, joka oman ruumiinsa kautta kykeni ilmaisemaan jotakin erityistä. Ympäristöstä riippumatta ohjaajan katsottiin kykenevän toimimaan yksilönä. Jacques Rivette sanoo tekijän olevan se, joka puhuu ensimmäisessä persoonassa, myös Bazin omaksui tämän määritelmän.<sup>193</sup> Bazin kirjoittaa, että tekijä on aina jossain

---

<sup>190</sup> Veijo Hietala 1994, 75. Tunteesta teesiin. Johdattusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Jyväskylä.

<sup>191</sup> Stephen Crofts 1983, 20. Authorship and Hollywood. Wide Angle, vol. 5, No 3.

<sup>192</sup> Jacques Lacan tarkoitti Toisella, että ihminen on totaalisesti kasvatuksen ja kulttuurin tuote. Veijo Hietala 1989. Lacanilainen psykoanalyysi. Teoksessa Raimo Kinisjärvi et al. (toim): Elokuvateorian historia. Helsinki.

<sup>193</sup> Bazin 1973 (1958), 169.

määrin itselleen oma aiheensa.<sup>194</sup> Tekijä siis kärjistäen kertoo katsojalle aina samaa tarinaa tai luo saman katseen<sup>195</sup>. Auteurpolitiikassa ohjaajan katse tai puhe nousee muiden katseita ja sanoja määräävämmäksi. Tuo katse on mahdollista paljastaa elokuvan tarkan lähiluvun avulla ja nimittää se tekijän koko tuotantoa yhdistäväksi tekijäksi.

#### 1.4. Astruc ja "kamerakynä"

Alexandre Astruc kirjoitti neljäkymmenluvun lopulla mielenkiintoisen esseen, jossa hän käytti ensimmäistä kertaa termiä *le caméra stylo* eli kamerakynä. Termi on käsitteenä laajasti ymmärrettävä, mutta sen taustafilosofiana on ajatus, että elokuva ihanteellisimmillaan muuttuu kieleksi, välineeksi, jonka avulla taiteilija voi ilmaista ajatuksiaan aivan kuten kirjailija.<sup>196</sup> Astruc vertaa elokuvaa perinteisiin taiteenlajeihin ja toteaa, että elokuvasta on vasta nyt kehkeytymässä ilmaisuväline maalaus- ja romaanitaiteen tavoin. Astrucin mukaan siihen astinen elokuva oli ollut vain sirkustaidetta, puhdasta viihdettä romaaneista perittyine aiheineen ja fantasioineen.<sup>197</sup> Astrucin ajatuksissa voidaan pitää kauaskantoisina ja hän itse piti oireellisena ystäviensä myötämielistä suhtautumista kriitikoiden siunausta vaille jääneitä elokuvia kohtaan. Astruc uskoi, että

---

<sup>194</sup> Mts. 169.

<sup>195</sup> Bazin käyttää katsetta tarinan käsitteen sijaan. Katseen kautta tekijä antaa tapahtumista ja henkilöistä moraalisen arvostelmansa. Mts. 169.

<sup>196</sup> Astruc 1948, 70.

<sup>197</sup> Mts. 66-71.

Ranskassa oli sosiaalinen tilaus uudentlaiselle, uuden ajan elokuvalle.

Mitä Astruc tarkemmin ottaen tarkoittaa kynä-metaforallaan? Astrucin mukaan sen hetkinen elokuva oli liikaa sidoksissa itsetarkoituksellisiin kuviin, visuaalisuuteen ja juonikerroksen konkreettiseen ylivaltaan; oli aika vapautua ikeestä ja kehittää elokuvasta kirjallisuuden kielen kaltainen taipuisa, hienovarainen kirjoitusväline.<sup>198</sup> Tällaisella kielellä oli mahdollista ilmaista kaikkia inhimillisen ajattelun piiriin kuuluvia aiheita intohimosta ja aatteista aina metafysiikkaan asti. Astrucin mukaan asioiden esittämiseen ei tarvittu enää kuva-assosiaatioita, sillä uusi elokuvan kieli kaikessa täsmällisyydessään mahdollisti ajatuksen suoran filmaamisen.<sup>199</sup> Visio on valloittava ja Astruc uskoi että, jos Descartes olisi elänyt 20. vuosisadalla, hän olisi sulkeutunut makuuhuoneeseen 16 millimetrin kamera ja pätkä filmiä mukanaan ja kirjoittanut filosofiansa nauhal-  
le.<sup>200</sup>

Idea elokuvasta "ajattelun instrumenttina" sai kannattajansa cahierslaisista ja erityisesti Jean-Luc Godardista<sup>201</sup>, joka kytkee ajattelu-kielitematiikkaan myös aistimellisuuden.<sup>202</sup> Kamerakirjoituksen avulla tätä elementtiä kyetään repren-  
toimaan paremmin kuin aakkoskirjoituksella. Nuorille ranska-  
laiskriitikoille ja elokuvantekijöille maailma edusti ensi-  
sijassa visuaalis-auditiivista tekstiä, ei luonnollisen  
kielen käsitteiden toisinolemista. Poissa olivat "puhdas  
havainto" ja "puhdas kokemus", tilalla audiovisuaalinen

---

<sup>198</sup> Mts. 67.

<sup>199</sup> Mts.

<sup>200</sup> Mts. 66-71.

<sup>201</sup> Godard 1995, 70-75.

<sup>202</sup> Ylä-Kotola 1998, 444.

ymmärtäminen ja aistimukseen perustuva ajattelu. Godard uskoo, että pieninkin älyllinen toiminnan ilmaus, kieli, sisältää tietyn maailmankatsomuksen.<sup>203</sup> Hänen ajattelunsa pohjana on usko yksilön filosofiaan ja seikkailuun. Feuerbachin filosofiaa toteuttaen Godard katsoo, että jokaisen ihmisen olemus paljastuu hänen toiminnassaan ja olemisesaan,<sup>204</sup> ja jokaisella ihmisellä on jonkinlaista filosofista ajattelua.<sup>205</sup> Astrucin ja Godardin käyttämää kielen käsitettä ei pidä sekoittaa verbaaliin kieleen, vaan se oli nimenomaan jotakin kirjoitetusta kielestä erillään olevaa, audiovisuaalista kieltä.

Astruc sanoutuu irti 20-30-lukujen avantgardeista kokeilijoista, jotka hänen mukaansa pyrkivät tekemään elokuvasta oman erityismaailmansa. Astrucin tavoitteena ja toiveena oli sitä vastoin kaiken kattavan ja ymmärrettävän systeemin kehittäminen. Tällaista vaatimusta kaikkien ymmärtämästä universaalista elokuvan kielestä voi pitää liian pitkälle menevänä ajatuksena, kun liittää sen auteurpolitiikan korostamaan yksilöllisyyteen ja yksilön kautta vaikuttamiseen. Toisaalta taas Astrucin universaaliajatuksen rinnastaminen massaviestinnän läpimurtoon ja nykypäivänä alati kiihtyvään kuvavirtaan saa ne kuulostamaan hyvinkin ajankohtaisilta. Astrucin mukaan mykkäelokuvan symboliassosiaatioille perustuva ajattelun esittäminen erilaisten teknisten keinojen avulla ei ollut uskottavaa. Merkitysten tuli sisältyä itse kuvaan, kerronnan kulkuun, henkilöiden eleisiin, vuorosanoihin ja sellaisiin kameran liikkeisiin, jotka paljastavat

---

<sup>203</sup> Mts. 447.

<sup>204</sup> Mts.

<sup>205</sup> Godardin filosofinen intressi noudattaa pitkälti Adornon ohjelmaa ja kohdistuu Hegelin eliminoimiin yksittäiseen ja erityiseen.

esineiden keskinäisiä ja ihmisten ja esineiden välisiä suhteita.<sup>206</sup> Hän korostaa nimenomaan suhteita, jotka toimivat ajatusten taustalla ja pelkistettyinä kehittävät elokuvaa ajattelun ilmaisijana.

Astrucin väittämän mukaan elokuvan tulee olla kamerakirjoittamista eikä käsikirjoituksen kuvittamista, mitä se siihen saakka hänen käsityksensä mukaan oli ollut. Hänen käsikirjoitusta väheksyvä asenteensa ei ollut elokuvahistoriallisesti ainutlaatuinen, sillä jo fiktioelokuvan isä Méliès totesi: Mitä käsikirjoitukseen, juoneen tai tarinaan tulee, ajattelen sitä vasta lopuksi--.<sup>207</sup> Méliès'n syyt vastustaa käsikirjoitusta tosin olivat erilaiset kuin Astrucilla, eivätkä liittyneet elokuvaan "ajatusten instrumenttina". Erityisesti Astruc tekstissään kurittaa niitä, jotka olivat laiskuuttaan ja uskon puuttuessa raapineet kasaan kehnon käsikirjoituksen klassikkoromaanista ja asettaneet sen näytteille kameran avulla. Käsikirjoittajan ja ohjaajan on oltava yksi ja sama henkilö, vaatii Astruc ja heittää rivien välistä ajatuksen, että filminauha voi toimia myös käsikirjoitusmateriaalina. Lev Kulesov oli pari vuosikymmentä aikaisemmin esittänyt kysymyksen, voiko käsikirjoitusta kutsua elokuvan luonnokseksi, sillä taiteilijahan tekee luonnoksen pääasiassa samasta materiaalista kuin lopullisen teoksenkin.<sup>208</sup> Käsikirjoitus olisi elokuvan luonnos siinä tapauksessa, että se olisi vangittu filmille, ehdotti Kulesov.<sup>209</sup> Mauri Ylä-Kotola näkee kamerakirjoituksen kehitty-

---

<sup>206</sup> Astruc 1946, 69.

<sup>207</sup> Tom Cuning 1990, 57. *The Cinema of Attraction. Early Film; Its Spectator and the Avant-Garde*. Teoksessa Thomas Elsaesser (ed.) *Early Cinema*.

<sup>208</sup> Makkonen 1989, 33. Myös Dziga Vertov vastusti käsikirjoitusta, koska se oli "kirjailijan meistä keksimä satu". Mts. 52.

<sup>209</sup> Mts. 52.

misen ja erityisesti Godardin työn ennakoitina siirtymisessä pois kirja- ja kirjoituskeskeisestä kulttuurista.<sup>210</sup> Tietokoneperustaisen uusmedian oviaukossa on vaikea olla eri mieltä. Aistimuksellisuudella ja erityisesti visuaalisuudella on yhä enemmän sijaa ajattelussa ja representaatiossa.

Astruc ei kirjoituksessaan viittaa mihinkään vallalla olevaan koulukuntaan, vaan vasta kehitteillä olevaan suuntaukseen. Hänen ajatusmallinsa ja vankka usko elokuvan mahdollisuuksiin ovat olleet pikemminkin haaste tuleville elokuvantekijöille. Vaikka Astruc nimenä jäi taka-alalle, hänen ajatuksensa elokuvankielestä, persoonallisista tekijöistä ja elokuvan lajeista alkoivat itää ja synnyttivät kokonaisen elokuvasuuntauksen, ranskalaisen uuden aallon, joka merkitsi elokuvan yleisilmeen muutosta niin tuotannon kuin elokuvakerronnan tasolla; esittämisen konventioiden muuttuminen johti puolestaan tulkinnan sääntöjen muuttumiseen - tai päin vastoin. Auteur-kritiikin voi nähdä nojaavan Astrucin teeseihin ja niihin rinnastaminen auttaakin ymmärtämään cahierslaisten tekijäkeskeisyyttä paremmin. Omaperäisille ja persoonallisille elokuvakäsityksille ja ohjaajille oli runsaasti sijaa ja eittämättä myös "sosiaalinen tilaus". Astrucin ajatukset on usein tulkittu paoksi romantiikan estetiikkaan, pois porvarillisesta kritiikistä ja vallitsevista tuotanto-olosuhteista. Tällainen tulkinta ei John Caughien mukaan ota huomioon Astrucin ja auteurteorian merkitystä uuden kritiikin muotoutumisessa.<sup>211</sup> Fereydoun Hoveyda totesi 1961, että vaikka auteurpolitiikan tie oli

---

<sup>210</sup> Ylä-Kotola 1998, 326. Ylä-Kotola lainaa Steven Harnadin termiä "ihmiskunnan neljäs kognitiivinen vallankumous", minkä on ennakoitu tapahtuvan vuosituhannen vaihtuessa tietokoneperusteisen uusmedian myötä.

<sup>211</sup> Caughie 1981, 11.

tarvottu loppuun, sen asemaa uuden kritiikin muotoutumisen näyttämöllä ei voi kiistää.<sup>212</sup>

## 2.4. Truffaut'n manifesti

Vuoden 1954 artikkelissa "Une Certaine Tendance du Cinéma Français"<sup>213</sup>, jota pidetään yleisesti auteurpolitiikan lähtölaukauksena, manifestina Andrew Sarrisin sanoin, Truffaut kritisoi aikansa kotimaista elokuvatendenssiä, suuntausta, jonka hän nimesi ranskalaiseksi "psykologiseksi realismiksi". Truffaut ei valitettavasti määrittele sen kummemmin psykologisen realismin sisältöä, mutta nimeää sen edustajiksi tuon ajan maineikkaat ohjaajat Claude Autant-Laran, Jean Delannoy'n, Yves Allégret'n ja Marcel Paglieron. He edustivat ranskalaisen elokuvan "Laadun Perinnettä" joka Truffaut'lle on yhtä kuin "käsikirjoittajien elokuva".<sup>214</sup> Truffaut henkiloï "Laadun Perinteen" ja "psykologisen realismin" pitkälti käsikirjoittajiin ja soimii erityisesti Jean Aurenchea ja Pierre Bostia elokuvallisen ajattelun puutteesta.

Aurence and Bost are essentially  
literary men and I reproach them  
here for being contemptuous of the  
cinema under estimating it.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Hoveyda 1961, 45. Autocritique`, Cahiers du Cinéma, no. 126, December.

<sup>213</sup> Suom. "Eräs ranskalaisen elokuvan suuntaus". Truffaut'n artikkeli on julkaistu kokonaisuudessaan suomeksi Filmihullussa 5/1982.

<sup>214</sup> Truffaut 1954. Filmihullu 5/1982. Suomentanut Tellerervo Tuominen.

<sup>215</sup> A Certain Tendency of the French Cinema 1954, 229.

Truffaut'n mukaan Aurencen ja Bostin harjoittama ro-  
maanisoitusten yliarvostaminen ja uskollisuus kirjallista  
alkuperää kohtaan merkitsevät sitä, että elokuva on tehty  
valmiiksi jo käsikirjoitusvaiheessa. Käsikirjoituksen "suu-  
rentaminen" vie huomion pois itse elokuvantekoprosessista ja  
ohjaamisesta, joiden tehtävä oli enää vain luoda elokuvalle  
kehukset. Laadun perinteen edustama "psykologinen realismi"  
ei Truffaut'n mielestä edusta sen enempää realismia kuin  
psykologiaakaan, sillä henkilöiden kaavoittaminen tiettyjen  
tunteiden suljettuun maailmaan ei näytä heitä katsojalle  
sellaisina kuin he todellisuudessa ovat.<sup>216</sup> Truffaut pe-  
räänkuuluttaa elokuvantekijöiltä persoonallisuutta, eloku-  
vallista ajattelua, itse kirjoitettuja käsikirjoituksia ja  
moniselitteistä maailmankuvaa.<sup>217</sup> Ensisijaisesti elokuvan  
tulee olla tekijänsä "näköinen", ohjaajan näköinen eikä  
esimerkiksi klassikkoromaanin pelkkä kuvitus. Truffaut'n  
mukaan Aurencen ja Bostin koko maine perustui uskollisuuteen  
sovitettuja teoksia kohtaan ja taitoon tehdä se.<sup>218</sup> Truffaut  
kuitenkin kiirehtii kiistämään heidän uskollisuutensa ja  
taitonsa ja puhuu mieluummin pikemminkin uskottomuudesta ja  
pilkkaamisesta.<sup>219</sup> Hän ei usko, kuten Aurence ja Bost väit-  
tivät, että kaikkia romaanin kohtauksia ei voi toteuttaa  
elokuvan keinoin. Truffaut'n mukaan kyse on ohjaajasta ja  
hänen halustaan laittaa lahjakkuutensa peliin.<sup>220</sup> Todellinen  
taiteilija, Bressonin ja Renoir'n kaltainen auteur-ohjaaja  
kykenee yksilöllisellä ilmaisullaan palauttamaan elokuvatai-  
teen ikuisten totuuksien ja klassisten ranskalaisten arvojen

---

<sup>216</sup> Truffaut 1982 (1954), 7.

<sup>217</sup> Mts.

<sup>218</sup> Mts. 5.

<sup>219</sup> Mts.

<sup>220</sup> Mts. 10.



lähteille.<sup>221</sup> Katolilaisuutta julistaen Truffaut hyökkää myös useiden ranskalaisten elokuvien "rienaavaa" ja "herjaaavaa" sävyä vastaan. Aurenchen ja Bostin elokuvien antimilitaristinen, antiporvarillinen ja antihengellinen sävy sekä seksuaalisia ja kielellisiä tabuja rikkova luonne eivät edustaneet Truffaut'lle elokuvallista kauneutta ja totuutta, vaan kirjallisuutta, jonka Truffaut luokittelee elokuvan ulkopuolelle kuuluvaksi. Hän hylkää kirjallisen "rohkeuden" ja peräänkuuluttaa elokuvallista "rohkeutta", joka ei lähde "rohkeista" aiheista, vaan mise-en-scénen avulla elokuviaan kontrolloivista monivisionääreistä.<sup>222</sup> Truffaut'n käsitys ihanne-elokuvasta perustuu tietynlaisen elokuvallisen kauneuden ja totuuden ideaan, jossa aihe jää estetiikan jalkoihin. Auteurpolitiikan korostama kuvallinen ilmaisu ja kuvaajattelu on usein tulkittu aiheen hylkäämiseksi. Kyse on pikemminkin perinteisten, kirjallisten aiheiden ohittamisesta ja uusien, uudenlaista muotoa tukevien, aiheiden luomisesta. Uusi estetiikka merkitsi uusia aiheita.<sup>223</sup> Eikä pelkästään aiheita, vaan uudenlaista moraalia sekä ihmis- ja maailmankuvaa.

Truffaut'n omaa "herjaavasävyistä" kirjoitusta voi pitää epäoikeudenmukaisena ajan arvostettuja ranskalaisia elokuvaohjaajia ja käsikirjoittajia kohtaan, mutta toisaalta siinä voi nähdä vihaisen nuoren kriitikon ja valtaideologian välisen ristiriidan. Truffaut'n artikkelissaan nimeämät ohjaajat ja käsikirjoittajat edustivat konventionaalista elokuvaa, joka oli totaalisisessa ristiriidassa Truffaut'n ihaileman cinéma d'auteurs'n kanssa. Ranskalainen kaupallinen elokuvainstituutio oli kunnianhimotonta ja mielikuvituk-

---

<sup>221</sup> John Hess 1973/74, 21.

<sup>222</sup> Mts. 6-7.

<sup>223</sup> Sakari Toiviainen, 49. Elokuva tarvitsee avantgardismia! Tekijöiden elokuva ja uuden aallon estetiikka. Filmihullu.

setonta, eikä antanut nuorten ohjaajien näyttää taitojaan.<sup>224</sup> Doniol-Valcroze ja Bazin mieltivät hartaasti Truffaut'n artikkelin julkaisua ja päättivät lopulta painaa nuo myöhemmin hyvin merkittäviksi osoittautuneet kriittiset rivit. Artikkelin merkitystä elokuvakritiikin kehitykselle on tarpeeton kiistaa ja sen osuus Ranskan uuden aallon syntyynkin on osoitettavissa, vaikka nykylukijasta sen radikaalisuus voi aluksi tuntua melko mitättömältä. Oliko kyse auteurpolitiikan manifestista vai "Uuden aallon" manifestista?

Truffaut aisti perinteisen ranskalaisen elokuvan vastustamisessa ja erilaisen ihailussa jonkin uuden siemenen.<sup>225</sup> Truffaut viittasi artikkelissaan vain ranskalaisohjaajiin, mutta hän oli pian valmis nimeämään persoonallisia elokuvataiteilijoita myös amerikkalaisesta elokuvasta. Vaikka Hollywood-ohjaaja joutui työskentelemään annetun käsikirjoituksen puitteissa, auteur-kriteereitä oli mahdollista soveltaa myös kaupalliseen elokuvaan. Elokuvallinen ilmaisu, mise-en-scène ja tyyli paljastivat ohjaajan näkemyksen ja kritiikin ensisijainen tehtävä oli keskittyä tarkastelemaan ohjaajan luovan tietoisuuden välittymistä tyyllillisellä tasolla. Teemoja ei ollut kuitenkaan syytä unohtaa, sillä aiheella oli oma ilmaisullinen tasonsa Hollywood-tuotannossa, jonka klassisia kerrontaperinteitä auteurpoliitikot halusivat kunnioittaa. Uuden ihmis- ja maailmankuvan ohjaajina auteurpoliitikot hakeutuivat tiettyjen teemojen pariin, jotka löytyivät yleensä vähemmälle huomiolle jääneiden ohjaajien töistä. Truffaut'n mukaan perusero auteurin ja metteurin välillä oli nimenomaan suhde elokuvaan ja ihmiseen. Siinä missä ensimmäinen arvosti ja kunnioitti molem-

---

<sup>224</sup> Hess 1974, 19.

<sup>225</sup> Truffaut 1982 (1954), 6.

pia, jälkimmäinen halveksi ja ylenkatsoi niitä.<sup>226</sup> Ehkä cahierslaisten ajattelu kaikkienensa ei ollut näin mustavalkoista, mutta Truffaut'n viitoittamaa tietä lähdettiin kulkemaan.

Vaikka Astrucin ja Truffaut'n teesit uudistivat kritiikkiä, niiden varsinainen tavoite oli uudistaa ranskalaista elokuvaa ja vakiinnuttaa auteur-elokuva.<sup>227</sup> Auteurpolitiikan toimenkuva oli poimia viittauksia siitä, mitä elokuva elokuvaallisimmillaan voisi olla ja samalla altistaa maaperä tulevalle. Truffaut'n teksti on täynnä kulttuurista ja poliittista konservatismia<sup>228</sup>, mutta silti sen uudistuspyrkimyksiä on vaikea kiistää. Auteurpoliitikot edustivat sukupolvea, jolle elokuva ei ollut vain historiallista järjestystä: toisaalta klassinen elokuva edusti perusidealtaan jotain etäistä ja kuolevaa, toisaalta se sisälsi jotain kiinnostavaa ja tutkimisen arvoista. Cahierslaisten "armotonta" ja tulista entusiaismia yksilön itsenäisten havaintojen ja kokemusten puolesta voi pitää romanttisina ja huvittavinakin, mutta toisaalta sen harjoittama vanhojen kulttuuristen piirien kokemuksellinen "sekoittaminen ja sulava yhteensovittaminen" ravisutti traditioita.

### 3.4. Bazinin perintöosa

André Bazinia voidaan pitää ranskalaisen auteurpolitiikan henkisenä johtajana, isähahmona, joka käynnisti teoreettisen keskustelun elokuvataiteesta ja -taiteilijoista. Vaikka

---

<sup>226</sup> Mts. 6-7.

<sup>227</sup> John Hess 1974, 21.

<sup>228</sup> Mts. 22.

Bazin oli ensimmäisenä valmis "kieltämään lapsensa" <sup>229</sup>, kun he innostuivat kääntämään auteur-pyörän ääriasentoon, hän kuitenkin katsoi, että hänellä oli Cahiers-kriitikoiden kanssa enemmän yhteisiä kuin eriäviä mielipiteitä elokuvasta. <sup>230</sup> Bazin oli Buscomben mukaan maltillinen tasoittaja eikä cahierslaisten kaltainen äärimmäisyysajattelija <sup>231</sup>, mikä osaltaan oli luomassa "perheriitaa" hänen ja auteurpoliitikkojen välille. Bazin arvostelee viimeiseksi jääneessä artikkelissaan auteurpolitiikkaa liiallisesta ohjaajien palvonnasta ja kritiikin kaventumisesta. Hän uskoo vahvasti auteurpolitiikan näkökantoihin ja sen suomiin mahdollisuuksiin, sillä taiteen tekeminen, itse luomisprosessi on elokuvan piirissä epävarmempaa kuin muissa taiteissa. <sup>232</sup> Bazinin mukaan tekijä ei kuitenkaan ole hyvän teoksen riittävä ehto, vaan aihe ja teos kuuluvat samaan yhtälöön. Hän myös varoittaa tekijän ylistämisestä teoksen kustannuksella, sillä pelkkä substantiivi "tekijä" ei käsitteenä ole riittävä - tekijä on aina jonkin tekijä. Bazinin syytöksiä voi pitää osittain oikeutettuina, sillä jotkut auteurpolitikoista huumautuivat ohjaajan olomuodosta ylenmäärin. Auteurpolitiikan negatiivisena piirteenä Bazin pitää arvostusta ansaitsevien elokuvien "rankkaamista" väärin perustein. Hänen mukaansa ei ole oikeutettua teilata hyvää teosta, vaikka sen ohjaaja ei ollutkaan luonut aiemmin mitään "kunnollista". <sup>233</sup>

Italialainen neorealismi humanismissaan ja dokumentaarisessa realismissaan edusti Bazinille elokuvallista ilmaisua, jossa

---

<sup>229</sup> Sakari Toiviainen, 23-24.

<sup>230</sup> André Bazin 1973 (1958), 158.

<sup>231</sup> Buscombe 1981, 25-26.

<sup>232</sup> Mts.172.

<sup>233</sup> Mts. 171.

välineen mahdollisuudet maksimoituivat. Auteurpoliitikkojen tavoin hänkin jaottelee tekijöitä ja käyttää jakoperustana todellisuutta. Hän lajittelee ohjaajat kuvan palvojiin ja todellisuuteen uskoviin. Sakari Toiviainen ei pidä jakoa arvottavana, vaikka Bazinin sympatiat ovatkin jälkimmäisen ryhmän puolella.<sup>234</sup> Jako perustuu aina tiettyyn tulkintaan, jonka avulla elokuvia on mahdollista tarkastella, joten siinä mielessä arviointia on vaikea erottaa tulkinnasta. - Bazin mielestä neorealismi edustaa elokuvaa, joka onnistuu täydellisesti toteuttamaan hänen käsitystään elokuvasta. Bazinin esteettinen realismi ei hyväksy tekijän itseilmaisua korostavia tekniikoita, esimerkiksi ekspressionismin suosimaa keinotekoisista mise-en-scèneä, vaan hän alleviivaa todellisuutta ja sen näyttämistä kameran avulla. Myös Truffaut tähdensi artikkelissaan elokuvarealismen ihannetta ja ajatus sai taakseen muutkin cahierslaiset. Godardin vaatimus elokuvan esittävydestä ilmaisen sijaan palaa Baziniin, mutta ajatus siitä, että todellisuus itse puhuisi kameran kautta<sup>235</sup> on Godardin mielestä liian naiivi. Ei todellisuus puhu, vaan elokuvantekijä. On kuitenkin huomionarvoista, että vaikka Bazin korostaa ihmisen passiivisuutta suhteessa kameraan, hän ei tarkoittanut realismilla karkeutta tai pelkkää todellisuuden näyttämistä, vaan esteettinen hienotunteisuus on keskeinen osa taiteen "realismin" olemusta.<sup>236</sup> Elokuvantekijän esteettinen velvollisuus on kuitenkin antaa todellisuuden itsensä puhua mahdollisimman suoraan.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> André Bazin 1973, 12. Muuan todellisuuden esteetiikka, neorealismi. Johdanto. Teoksessa Sakari Toiviainen (toim):Mitä elokuva on.

<sup>235</sup> Ylä-Kotola sanoo Bazinin näin tunnetusti väittäneen.

<sup>236</sup> Bazin 1973 (1958), 23.

<sup>237</sup> Mts.

Auteurpolitiikan korostama ilmaisullinen vapaus noudattaa bazinilaista esteettisen "niukkuuden" ihannetta. Astrucin tavoin "haluttiin vapauttaa" elokuvat visuaalisuuden itsetarkoituksellisesta tanssista edistyneemmän ilmaisun hyväksi. Edistymisellä Bazin tarkoittaa elokuvaestetiikan kehittymistä realismin suuntaan. Bazin antaa osan kiitoksista kehittyneelle tekniikalle, joka mahdollistaa todellisuuskertoimen kasvun.<sup>238</sup> Bazin tosin myöntää, että tekniikalla on rajoituksensa, jotka pakottavat elokuvan lopulta vain todentunnon tavoitteluun.<sup>239</sup> Realistina hän toteaa, että samalla kun elokuva lähenee todellisuutta, se myös loittonee siitä.

Bazinin mukaan asioiden ja esineiden tarkka havainnoiminen on ainoa keino pystyä näkemään niiden olemukseen.<sup>240</sup> Vaikka ontologia-käsite kulkee keskeisenä Bazinin ajattelussa, Joél Magny on sitä mieltä, että elokuvan objektiivisuus on Bazinille ennen kaikkea olemassaoloa, ei olemusta.<sup>241</sup> Enemmän kuin objektien olemuksen välittymistä, Bazin näyttää korostavan niiden olennaista olemassaolemisen tapaa ja todellisen maailman fyysisen jatkuvuuden ja tilan ykseyden kunnioitusta. Tilan realismi nouseekin Bazinin elokuvarealismissa aiheenilmaisun realismia tärkeämmäksi, se on yhtä kuin elokuvan erikoisluonne.<sup>242</sup> Syvätarkka kuva ja pitkä otoskesko ovat Bazinille ne tekniikan ja tyylin keinot, jotka takaavat elokuvatodellisuuden tiheyden ja monimielisyyden.<sup>243</sup> Syvätarkalle kuvalle perustuva realistinen elokuva jättää katsojalle sekä tulkinnanvapauden että tehtävän

---

<sup>238</sup> Mts. 27-28.

<sup>239</sup> Mts.

<sup>240</sup> André Bazin 1973, 90. Jean Renoir. New York.

<sup>241</sup> Joél Magny (toim) 1982, 44. Théories du cinéma.

<sup>242</sup> Bazin 1973 (1958), 69.

<sup>243</sup> Mts. 12.

työstää esiin ilmaisun merkitykset. Montaasin eli ajassa tapahtuvan kuvien järjestämisen varaan rakennettu kuvajako puolestaan tukahduttaa katsojan vapauden<sup>244</sup>, samoin kuin asioiden tiettyyn psykologiseen logiikkaan perustuva Hollywoodin "découpage classique" 30-luvulla.<sup>245</sup> Bazin ei suinkaan kiellä montaasia ja kuvan vaihdoksen suomia mahdollisuuksia elokuvan ilmaisukielen kehityksessä, vaan katsoo montaasin abstraktion saavan merkityksen ja oikean viitekehysten realismiin perustuvassa elokuvakerronnassa.<sup>246</sup> Bazin yrittää määritellä montaasin "esteettistä lakia": "Kun tapahtuman olennaisin riippuu kahden tai useamman tekijän samanaikaisesta läsnäolosta kuvassa, montaasi on kiellettyä. Se on taas sallittu joka kerta, kun toiminnan merkitys ei enää ole riippuvainen fyysisestä läheisyydestä - vaikka se tapahtumaan sisältyisikin".<sup>247</sup> Bazin ei voi kuvitella esimerkiksi "Citizen Kanea" ilman kuvan syvätarkkuutta tai Lamorissen elokuvan "Punainen ilmapallo" pallon ja pikku-pojan tilallista erottamista montaasin avulla.<sup>248</sup> Sakari Toiviaisen mukaan realismi ei ollut Bazinille vain estetiikan ja tyylin kysymys, vaan organismi, joka ihmisen ja maailman tavoin kehittyi koko ajan kohti suurempaa itse-

---

<sup>244</sup> Bazin 1973 (1958), 63-73. On muistettava, että Bazin erotti useita montaasityyppejä ja näki montaasin roolin muuttumisen elokuvan ilmaisukielen kehityksessä.

<sup>245</sup> Bazin 1953 (1967), 23. Elokuvan ilmaisukielen kehitys. Teoksessa Peter von Bagh (toim). Uuteen elokuvaan. Porvoo.

<sup>246</sup> Bazin 1973 (1958), 23-24 ja 71-73. "Ohjaajat ovat löytäneet uudelleen realistisen kerronnan salaisuuden. Se ei-- hylkää montaasin saavutuksia, vaan antaa sille päinvastoin oikean sijan ja merkityksen. Kuvan kasvanut realismi tekee uuden abstraktisuuden mahdolliseksi."

<sup>247</sup> Mts. 71.

<sup>248</sup> Mts.

itseilmaisua.<sup>249</sup> Elokuvan uudet muodot ja lajit saavat ihmisen ymmärtämään maailmaa ja itseään paremmin, uskoi Bazin. Orgaanisen prosessin periaate näyttää totutuvan myös Bazinin omassa realismiajattelussa, joka ristiriitaisuudestaan ja keskeneräisyydestään huolimatta tarkentui ja rajautui vuosien myötä.

#### 4.4. Auteurpolitiikan realismikonventio

Auteurpolitiikan näkemystä elokuvallisesta realismista on mahdollista tarkastella kevyesti muuteltuna, valikoituna bazinilaisena realismina<sup>250</sup>, joka välittyy cahierslaisten elokuvakritiikin ja heidän tekemiensä elokuviansa kautta. Elokvateoriassa auteurpolitiikka liitetään realistiseen teoriaperinteeseen, vaikka sen käsitys taiteilijasta pikemminkin todellisuutta luovana kuin jäljentävänä tekijänä ajautuu loogisiin vaikeuksiin. On syytä tarkastella lähemmin auteurpolitiikan realismikäsitystä, sillä sen osuus auteurpolitiikan esteettisten peruseriaatteiden muodostajana on keskeinen.<sup>251</sup> Klassisessa elokvateoriassa realismi viittasi formatiivisuuden tavoin ensi sijassa elokuvan muodollisiin ominaisuuksiin eikä esimerkiksi kirjallisuuden harjoittamaan ohjelmarealismiin. Karkeasti luonnehtien realistinen elokuvaperinne näkee elokuvan kuvan todellisuuden kopiona eli kuvan arvo liittyy sen kykyyn paljastaa kohdettaan. Eric Rohmer, joka pysyi Bazinin oppilaana niin kirjoituksissaan kuin elokuvatyössään, toteaa, että kaikista imitoivista taiteista juuri elokuva alkeellisuudessaan pystyi vangitse-

---

<sup>249</sup> Toiviainen 1995, 27.

<sup>250</sup> Hess 1974, 20.

<sup>251</sup> Mts. 19.



maan ihmisen tai maailman metafyyssisen olemuksen.<sup>252</sup> Bazinista poiketen Rohmer irrottaa ihmisen maailmasta. Godard tukee tätä näkemystä ja kirjoittaa, että elokuva on:

"the most religious of arts, since it values man above the essence of things and reveals the soul within the body."<sup>253</sup>

Vaikka auteurpoliitikot pyrkivät eroon metafysiikan, personalismin ja fenomenologian välittömästä vaikutupiiristä, heidän yksilön sisäiseen tunkeutumisprosessinsa ei periaatteessa poikkea fenomenologisesta "olemuksen katselusta". Godardin mukaan elokuvanäyttelijöiden fyysisen olemuksen ja liikkeiden tarkka katselu paljastavat elokuvantekijän sisäisen elämän. Toisaalta on mahdollista päästä myös näyttelijän "taloon vierailulle". Oikea ilmaisullinen tapa esittää "inner life"-tasoa on "merkitsevien" tekijöiden realistinen esittäminen.<sup>254</sup> Ohjaajan hyppysissä ajatuksen jatkeeksi vapautunut kamera edustaa auteurpolitiikassa riippumattomuutta, joka vapauttaa auteurin ohjatuista katseista todellisuuteen, jossa kameran ja ohjaajan välittömyyttä ei tarvitse kyseenalaistaa<sup>255</sup>. Italialaisen elokuvantekijä, harrastajasemiootikko Pier Paolo Pasolinin mukaan elokuva on kieli, joka esittää todellisuutta todellisuudella<sup>256</sup>. Pasolini oli kiinnostunut siitä miten uskollisesti todellisuuden merkit

---

<sup>252</sup> Eric Rohmer 1953, 45. Cahiers du Cinéma No 25.

<sup>253</sup> Godard 1972, 26. Godard on Godard.

<sup>254</sup> Mts. 28.

<sup>255</sup> On huomioitava, että kameran ja miehen välissä oli kuvaaja, joka auteurpolitiikan käsityksen mukaan toteutti täysin ohjaajan määräämän katseen linjoja.

<sup>256</sup> Pasolini 1969, 29. Teoksessa Oswald Stack (toim). Pasolini on Pasolini. London.

toistavat kuvallisuuden merkkejä. Hänen mukaansa me käytämme kuvaa tulkitessamme samoja koodeja ja konventioita kuin reaalista ympäristöä tarkastellessamme. Auteurspoliitikot puolestaan korostivat havaitsemisen symbolista luonnetta ja oman merkkijärjestelmän läpi koodaamista.<sup>257</sup> Semioottisen realismin mukaan kuva liittyi näköhavaintoomme luonnosta eli merkkien tulkintaan eikä suoraan luonnon jäljentämiseen

Mistä auteurspoliittisessa realismissa sitten oikein on kysymys, jos puhdas havainto kyseenalaistetaan ja suoraa jäljentämistä vieroksutaan? Nelson Goodman liittää kuvan ja todellisuuden välisen yhdennäköisyyden tavanomaisen ja poikkeavan esitystavan väliseen eroon. Auteurspolitiikan kohdalla tämä liittyy Truffaut'n mustamaalaaman "psykologisen realismin" ja esimerkiksi Jean Cocteaun ja Jean Renoirin elokuvissa käyttämän esitystavan väliseen suhteeseen. Ylä-Kotolan mukaan suhde on asetettava pikemminkin elokuvas-  
sa käytetyn esitystavan ja kulttuurissa vallitsevan realismikonvention välille.<sup>258</sup> Auteurspoliitikoista muunmuassa Godard korostaa, että realistisena pitämämme kuvaustapa on kulttuurisidonnainen konventio. Myös hahmopsykologian liittää havaitsemisemme konventioon. Astrucista lähtenyt kamerakynäajatus muokkasi perinteistä käsitystä todellisuuden tavoittamisesta verbaalin kielen avulla. Auteurspoliitikot kehittivät kamerakirjoituksen ideaa suuntaan, jossa ilmaisu ei ollut kirjallisen tekstin kääntämistä audiovisuaaliseen muotoon, vaan itse audiovisuaalisen ajattelun representoimista. Puheenkaltaisen ajattelun tilalle tarjottiin sensuaalista, aistimuksellista ajattelua eli ajattelua näkemisenä ja kuulemisena, joka luonnollisen kielen tapaan oli esikoodattua. Tärkeää oli sitoa yhteen tekijä ja kirjoitus, sillä oli olemassa vain yksityisiä näkökulmia ei yleis-

---

<sup>257</sup> Esim. Godard ajattelee Pasolinista poiketen, että kieli on kielellistä kieltä.

<sup>258</sup> Ylä-Kotola, 170.

tä kokemusta. Henkilö ja elämä nähtiin sidoksissa yksilön ajatteluun. Ylä-Kotolan mielestä ajattelun ja ilmaisun yhteen liittäminen on kuitenkin onglemallisempaa kuin havainnon ja ajattelun.<sup>259</sup> Ilmaisua säätelevät periaatteet kun eivät suoraan vastaa havaintoa sääteleviä periaatteita.

Jukka Sihvonen esittää teoksessaan Kuva ja elokuvan merkki-kieli, että elokuva on kuvan kuvan kuva.<sup>260</sup> Godard puolestaan haluaa poistaa ensimmäisen kuvatason eli tarinan sen todellisuutta kuvaavassa merkityksessä.<sup>261</sup> Hän ei myöskään miellä visualisointia pelkäksi todellisen kuvaustapahtuman konstruoimiseksi, vaan elokuvan rytmiksi. Tässä tullaan Godardin varhain esittämään teesiin, jonka mukaan elokuva on yhtä paljon montaasia kuin ohjausta.<sup>262</sup> Godard on epäilijä, joka ei Bazinin ja Rohmerin tavoin luota todellisuuden näköisyyteen keinona välittää todellisuutta. Hänen mukaansa todellisuuden ja todellisuuden kuvan välillä ei ollut mitään eroa, todellisuus on yhtä konstruoitua ja tuotettua kuin elokuvakin. Godardin ajatusten taustalla on Astrucin käsitys elokuvasta liikkeen filmaamisena.<sup>263</sup> Bazinin uskolliselle oppilaalle Rohmerille, elokuva sitä vastoin merkitsee eräänlaista ikkunaa maailmaan, vastakohtaa ekspressiiviselle. Kameralla on lähes mystinen kyky siepata todellisuuden olemus. Godard sitä vastoin olettaa, että elokuva ei vain

---

<sup>259</sup> Mts.177.

<sup>260</sup> Jukka Sihvonen 1984, 14. Kuva ja elokuvan merkki-kieli. Turun Yliopisto. Kirjallisuuden ja musiikkitieteenlaitoksen julkaisu. Sarja A. No 11. Tarina on kuva todellisuudesta, visualisointi puolestaan kuva tarinasta ja elokuva viimein kuva visualisoinnista.

<sup>261</sup> Ylä-Kotola, 148.

<sup>262</sup> Jean-Luc Godard 1956. Montage, mon beau souci. Cahiers du Cinéma 65. décembre 1956.

<sup>263</sup> Godard 1958. "Ailleurs". Cahiers du cinéma 89 (novembre).

heijasta todellisuutta, vaan luo oman todellisuutensa; elokuva sekä kuvaa että muovaa kulttuuriamme.<sup>264</sup> Elokuvalle on mahdollisuus esittää havaittu todellisuus tietyn kaltaiseksi, eli tulkita sitä yksilöllisen "puhetavan" kautta ja täten tuottaa merkityksiä ja edelleen tietoa.

#### 4.4. Kurkistus koodien taakse

Cahiers-kriitikoille elokuva ei siis pääsääntöisesti edustanut analogista yhteyttä todellisuuteen, vaan yksittäisen, empiirisen yksilön todellisuussuhdetta. Ohjaaja ei ollut pelkkä objektiivinen maailman osoittaja, vaan sen yksilöllinen kokija ja esittäjä. Elokuvaa kohdeltiin abstraktin yleisen sijaan yksilöllisen ja erilaisen käsittein. Auteurpoliitikot lähestyivät ohjaajaa tämän tunteiden, kielen ja audiovisuaalisuuden keskinäisten suhteiden vyyhtiä selvittämällä. Uskottiin, että ohjaajan ilmaisullisen koodiston eli tyylin taakse hivuttautumalla oli mahdollisuus tavoittaa tekijän maailmankuva. Auteurkriitikoiden pyrkimys ei ollut selittää elokuvia "alusta loppuun" tai tulkita, mitä ohjaaja todella oli tarkoittanut, vaan tuoda esiin tietyt koodit ja aukkoajat. Kuvien välittämän pinnan ja aiheen taakse kätkeytyi ymmärrystä, tahtoa, tietoa ja keinoja omaavan tekijän tietoinen ja osittain tiedostamaton panos.<sup>265</sup> Cahiers-kriitikoiden toiminnan taustalla oli vahva usko siihen, että auteur oli ohjaaja joka ymmärsi elokuvan mahdollisuuden välittää pinnassaan yksilön sisäisiä tunteita ja tarkastella itseään ja omaa maailmassaolemistaan jonkin

---

<sup>264</sup> Jean-Luc Godard 1995, 70-75.

<sup>265</sup> Paul Smith 1979, 208. The Fiction Film as Historical Source. Teoksessa Michael Bruun Andersen & al.: Film Analyser - Historien i Filmen.

asteisena kokonaisuutena. Kyse ei ollut pelkästä neroudesta tai erilaisuuden kaipuusta, vaan mahdollisuudesta ilmaista sanottavansa elokuvan keinoin, vaivattomasti, luottaen väliseen kykyyn välittää informaatiota kuvien tasolla. Elokuvan uskottiin ensisijassa palvelevan yksilön tarpeita ja antavan hänelle mahdollisuuden kokea erillisyyttä suhteessa sosiaaliseen taustaansa.

Auteurpoliitikot eivät tarkastelleet todellisuutta historiallisena tai yhteiskunnallisena, vaan ennen kaikkea yksilöllisenä kokemuksena. Merleau-Pontyn analyysit todellisuuden kiinnostavuudesta yksittäisen ihmisen havainnon kautta tukevat cahierslaisten kritiikkiä ja Merleau-Pontyn ideat intentionaalisuudesta ja tietoisuuden vaikutuksesta havaintoon tulevat esiin myös cahierslaisten omassa elokuvatuotannossa. Elokuvan lähiluvun tarkoituksena oli "saada elokuva sanomaan se, mitä sen on sanottava sanomatta"<sup>266</sup>. Usko kuvan kykyyn ilmaista sanottavansa oli voimakkaampi kuin sanan. Yksilön psyykkisten tuntemusten ja kokemusten tavoittaminen perustui kuvan tulkintaan a posteriori, elokuvan ulkoisen tason tarkkailuun ja pinnanalaisten merkitysten etsimiseen. Vaikka auteurpoliitikot ovat käsitelleet filosofista itseymmärrystä varsin fragmentaarisesti kielellisessä muodossa, heidän ajatuksiaan on helppo ymmärtää Merleau-Pontyn ajatusten valossa. Elokuva edustaa cahierslaisille eräänlaista ohjaajan ajatusten ruumista, havainnon ulkoista tasoa, mitä tukee myös heidän oma siirtymisensä elokuvanteon pariin. Elokuvan mahdollisuudet piilevät sen tavassa luonnollistaa itsensä normaalin havainnon kaltaiseksi. Auteur ei kaihda muotokokeiluja, vaan miettii aktiivisesti ilmaisunsa reunaehdot ja erilaisia esteettisiä tapoja ja järjestelmiä konstruoida sanomaansa. Tämä ei tarkoita abstraktia kamera-leikkiä tai teknistä taiturointia, vaan ilmaisullisesti

---

<sup>266</sup> A Collective Text by the Editors of Cahiers du Cinéma 1979, 782.

motivoitujen kuvien ja kameran käyttöä, mikä edelleen perustui yksilölliseen tapaan nähdä itsensä ja ympäristönsä.

Cahiers-kriitikoiden mukaan elokuvat ovat ensi sijassa tekijänsä intentionaalisen toiminnan tulosta, mutta he eivät kiellä tahattomien merkitysten mahdollisuutta. Elokuvassa on kyse prosessista, joka muotoutuu tekemisen myötä. Peruslähtökohta on kuitenkin tietoinen itsensä suhteuttaminen maailmaan ja toisiin. Peter Wollen toteaa, että elokuvan rakenteen assosioiminen ohjaajaan johtuu nimenomaan tekijän ajattelun tuloksena nousevasta tiedostamattomasta, joka koodautuu elokuvaan.<sup>267</sup> Wollenin mukaan kyse ei ole ohjaajan taiteellisesta ilmaisemisesta, vaan ikään kuin tahattomasta "itsensä paljastamisesta". Jacques Rivette puolestaan tavoitteli abstraktia konkreettisen takaa, välittömyyttä rituaalin takaa. Rivette määritteli "salaisuuden elokuvan" yhdyssiteeksi jonkin ulkoisen ja hyvin salaisen välillä, jonka odottamaton ele paljastaa selittämättä sitä.<sup>268</sup> Myöhemmin Rivette puhuu elokuvan mysteeristä: elokuvassa tapahtuu todellisuuden haltuunoton prosessi, joka yhtäältä ottaa siitä vain ulkoisen, mutta toisaalta juuri ulkoisen kautta voi yhtä lailla tavoittaa sen sisäpuolen. Tällaista totaalista todellisuuden haltuunottoa ei tapahdu kuin tietyissä tapauksissa, tiettyjen elokuvantekijöiden tuotannossa.<sup>269</sup> Koodia raottamalla auteurpoliitikot pyrkivät hahmottamaan kätkeytymisen ja läsnäolemisen problematiikkaa. Elokuvan tekijän "sanomattomuus" ei kuitenkaan liittynyt haluun peitellä jotakin, vaan kyse oli pikemminkin tarpeesta ja

---

<sup>267</sup> Peter Wollen 1972, 602. From Signs and Meaning in the Cinema. Teoksessa Mast, Cohen, Braudy (ed). Film Theory and Criticism. Oxford.

<sup>268</sup> Rivette 1953, 50. Cahiers du Cinéma. No 26, Aout-septembre 1953.

<sup>269</sup> Rivette 1959, 37. Signes du Temps. Décembre 1959.

pakosta sanoa jotkut asiat vaikenemalla<sup>270</sup>. Godard, jonka koko elokuvaura on ollut taistelua juonen ylivaltaa vastaan, sanoo, että tärkeää ja mielenkiintoista on se, mikä on juonen kannalta ylimääräistä.<sup>271</sup> Godardin lausahdus kuvaa tapaamme ohittaa merkityksenannon prosessi ja tarttua suoraan juoneen.<sup>272</sup>

Auteurpoliitikkojen metodi on esteettinen ja keskittyy teosten ilmaisullisten tasojen erittelyyn, mutta siinä erottuu myös sosiokulttuurinen juonne. Vaikka auteurpolitii-  
kan mukaan taideteos ei koskaan voi olla suorassa kausaalissa suhteessa sosiohistorialliseen kontekstiinsa<sup>273</sup>, tuon kontekstin käyttäminen lähilukua pohjustavana elementtinä on relevanttia.<sup>274</sup> Eli kyse ei siis kuitenkaan ole kontekstin täydellisestä hylkäämisestä. Auteurpoliitikoille elokuva edustaa aktiivista osaa yhteiskunnassa ja kulttuurissa, eikä tietyn ideologian tai kontekstin passiivista tuotetta.<sup>275</sup> Hollywood-instituution kaltainen konteksti asettaa elokuvailmaisulle pakotteita, jotka ohjaajan on mahdollista välttää tai kiertää ilmaisullisen koodinsa avulla. Niin sanottujen strukturoivien aukkojen avulla voidaan ilmaisuun sisällyttää myös sanomattomia viestejä eli antaa merkityksiä esittämättä jätetyille asioille. Kaikkea ei haluta tai voida sanoa, mutta toisaalta, kun jotakin jätetään sanomatta,

---

<sup>270</sup> Hannu Salmi 1993, 159. Elokuva ja historia.

<sup>271</sup> Ylä-Kotola, 122.

<sup>272</sup> Dudley Andrew 1984, 48. Concepts in Film Theory. Oxford - New York.

<sup>273</sup> A Collective Text by the Editors of Cahiers du Cinéma 1979, 779-781.

<sup>274</sup> Hannu Salmi 1993, 160.

<sup>275</sup> Mts. 781-782.

väistämättä sanotaan jotakin.<sup>276</sup> Esimerkiksi sensuuri pakotti Hollywood-ohjaajat käyttämään hyvinkin yksilöllisiä ilmaisukeinoja pukiessaan havaintojaan kuviksi.

Auteurpolitiikan lähilukua on usein tulkittu pelkäsi rakenteen paljastamiseksi ja arvosteltu tulkinnan puutteesta, mutta toisaalta se on nähty pohjana elokuvan struktuurianalyysille, jossa rakennetta ryhdyttiin selittämään jonkin yleispätevämmän paljastajana. Esitettyä syytöstä voi pitää sikäli perusteettomana, että cahierslaiset nimenomaan käyttivät löytämäänsä rakennetta ohjaajan tuotantoa yhdistävänä muuttumattomana tekijänä, tekijän omien havaintojen ja ajattelun paljastajana. Elokuvallisessa esityksessä tekijän ajatteluprosessin katsottiin olevan rakenteessa esillä, toisin kuin esimerkiksi filosofisessa esityksessä, joka selkeästi etenevänä kätki prosessiin liittyvän harhailun, ristiriidat ja esimerkiksi tunteiden kytkeytymisen ajatteluun.<sup>277</sup> Elokuvan rakennetta tarkastelemalla oli: mahdollista saavuttaa ilmiöt vähentämättömässä rikkaudessaan ja erilaisuudessaan<sup>278</sup>. Vaikka auteurpolitiikkojen pyrkimys ei ollut analysoida tai tulkita elokuvia tyhjiin, heidän menetelmänsä tuskin oli tulkinnasta "vapaa". Koska Cahiers-kritiikissä kyse oli koodin purkamisesta eli eräänlaisesta audiovisuaalisesta lukemisesta, on vaikea erottaa kuvausta tulkinnasta. Eivätkö he tekijän aikaisempiin elokuvaan ja niiden rakenteisiin nojaamalla nimenomaan pyrkineet esittämään perusteluita tulkinnolleen. Richard Wollheimin mukaan

---

<sup>276</sup> Mts. 782-783.

<sup>277</sup> Ylä-Kotola, 460.

<sup>278</sup> Theodor Adorno 1977, 19-20. Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Band 6. Frankfurt am Main.



kuvaus on aina riippuvainen tulkinnasta<sup>279</sup>, joka edelleen on hypoteesi jostakin yleisemmästä rakenteesta<sup>280</sup>.

## 5. TEKIJÄ TOIMII, MUTTA MITEN?

Auteurpoliitikkojen esteettisen näkemyksen taustalla on siis usko yksilöön ja hänen "pysyvyyteensä" maailman liikkeessä. Yksilö on sidottu ruumiiseensa, vaikka olosuhteet ympärillä vaihtelivat. Pysyvyys ei tarkoittanut muuttumattomuutta, vaan vieraantunutta suhdetta yhteiskunnan ja kulttuurin konventioihin. Sen hetkinen taiteilijan "sosiaalinen" rooli koettiin vieraaksi ja uudistamisen tarpeessa olevaksi. Julkinen ja yksityinen haluttiin erottaa selkeästi toisistaan. Yksilön tuli itse elää ja toimia, eikä tyytyä personoimaan itseään systeemin kautta. Suhteemme ulkopuoleemme määrittäyty pitkälti suhteessa toisiin<sup>281</sup>, mutta auteurpolitiikan taustahorisonttina voi pitää ajatusta, jonka mukaan asiat ovat samalla kertaa olemassa sekä sisäisesti että ulkoisesti. Jos elokuva kykenee materialisoimaan ajattelun mielikuvat, se horjuttaa ruumiin sisäisen ja ulkoisen rajan.<sup>282</sup> Elokuva tarjoaa mahdollisuuden päästä kurkistamaan kuvaamansa subjektin sisään, näkemään maailmaa tämän perspektiivistä ja käyttämään tämän yksilöllisiä toimintaa ohjaavia periaatteita apuna. Tähän kytkeytyy myös auteurpo-

---

<sup>279</sup> Richard Wollheim 1980, 88. *Art and its Objects*. Cambridge University Press. Cambridge.

<sup>280</sup> John M. Ellis 1978, 256. *Critical Interpretation, Stylistic Analysis, and the Logic of Inquiry*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, Fall 1978:5.

<sup>281</sup> Henri Bergson 1988 (1908), 47. *Matter and Memory*. New York.

<sup>282</sup> Ylä-Kotola, 189.

litiikan käytäntö, jossa ohjaajan uutta elokuvaa tarkastellaan suhteessa hänen aikaisempaan tuotantoonsa. Sisäpuolen näkyminen ulkopuolella linkittyy edelleen ajatteluun ja sen yksilöllisyyteen ja erityisyyteen, mutta myös moninaisuuteen. Auteurpolitiikan korostama kuvallinen ilmaisu on aktiivista toimintaa, jossa elokuvan tekijän esiintuominen on olennaista. Käytäntö on vastakkainen perinteisen elokuvan piilotetulle tekijälle.<sup>283</sup> Tekijän kätkemiseen liittyvä objektiivisuus ja todellisuuden esittäminen "sellaisena kuin se on" tuomittiin, sillä auteurpolitiikan mukaan objektiivisuus oli pääsääntöisesti mahdotonta.

Auteurpolitiikoille elokuva parhaimmillaan edusti yksittäisen tekijän hengentuotetta ja sen yhteydet tekijään oli mahdollista osoittaa. Yhteydet näkemällä katsojan oli mahdollista tulla herkemäksi mallille, jonka yksittäisen tekijän elokuvat sisältävät eli oppia ymmärtämään niitä paremmin.<sup>284</sup> Tekijän aikaisempi tuotanto auttoi havaitsemaan elokuvasta puolia, joita emme siinä ensin nähneet. Cahiers-laisten mukaan elokuvat sisälsivät merkityksiä, jotka olivat jonkun jättämiä.<sup>285</sup> Ohjaajalla oli toimenkuvansa kautta mahdollisuus kokonaisvaltaiseen vastuuseen elokuvasta. Tekijän esiintuomisessa merkittävää olikin, että auteur oli nimenomaan ohjaaja, josta katsoja tulee ensisijassa tietoiseksi, eikä esimerkiksi näyttelijä tai käsikirjoittaja. Auteur ei kuitenkaan ollut tekninen taituri, joka hallitsi yhden spesiaalisen alueen, vaan parhaimmillaan hän kontrolloi jokaisen kuvan, otoksen sekä kohtauksen ja niiden lisäksi hänen luovuutensa riitti myös muille elokuvan osa-alueille.<sup>286</sup> Ca-

---

<sup>283</sup> James Monaco 1976, 147-148. The New Wave. New York.

<sup>284</sup> V.F.Perkins 1972, 186. Film as Film. London.

<sup>285</sup> Buscombe 1981, 32.

<sup>286</sup> Francois Truffaut 1983 (1966), 15. Hitchcock (alkup. Cinema selon Alfred Hitchcock). Vaasa.

hiers-kriitikoiden malliesimerkki oli Alfred Hitchcock, jonka sormenjäljet oli nähtävissä kaikissa työskentelyvaiheissa.<sup>287</sup> Cahierslaisten mielenkiinto ohjaamista kohtaan oli kiinteästi sidoksissa heidän haluunsa siirtyä itse tekemään elokuvia, kirjoittamaan kameralla omia ajatuksiaan. Filmejä analysoimalla, ohjaajia, käsikirjoittajia, näyttelijöitä haastatteleamalla ja studioissa vierailemalla he ammensivat tietoa elokuvan tekemisestä. He oppivat tuntemaan läpikotaisin kameran käytön ja muut elokuvan tekemiseen liittyvät tekniset ja ei-tekniset käytännöt.<sup>288</sup> Täten he olivat tietoisia siitä tosiasiasta, että elokuvan visuaalinen ilme ei välttämättä ollut ohjaajan tai edes yhden henkilön määräysvallan alainen, tai että ohjaaja ei kaikitenaan halunnut temperamenttinsa välittyvän elokuvien kautta. Cahierslaisten mukaan elokuvan ominaisluonne kuitenkin piilisen mahdollisuudessa lähestyä yksilön sisäpuolta<sup>289</sup> ja tähän mahdollisuuteen he halusivat kiinnittää huomiota elokuvia analysoimalla.

Mauri Ylä-Kotola eksplikoi "subjektinesiiintuomisen" ilmaisumenetelmäksi, jonka avulla valmistetaan audiovisuaalisia esityksiä, joista katsoja tulee tietoiseksi.<sup>290</sup> Hän tosin muistuttaa, että ei ole olemassa mitään yhtä ja ilmeistä tekijää "esiin tuovaa" menetelmää. Auteurpolitiikka esitti oman mallinsa kamerakirjoituksen muodossa, ajatusten "siirtämisenä" filmille. Tällainen väittämä on luonnollisesti vaikeasti todistettavissa, sillä ajattelua ja ilmaisua ohjaavat periaatteet eivät ole yksioikoisesti rinnastettavissa ja eikö mielestä ole mahdollista saada luotettavaa

---

<sup>287</sup> Mts, 15.

<sup>288</sup> John Hess 1973-74, 30. *Auterism and after*. *Film Quarterly*. Winter.

<sup>289</sup> Mts, 30.

<sup>290</sup> Ylä-Kotola 1998, 180.

tietoa vain sitä itseään tutkimalla? Tiedolla on kuitenkin aina jokin hahmo ja perinteisesti se on ollut kirjallinen ja kielellinen. Auteurpoliitikot sitä vastoin halusivat ensi sijaisesti tarkastella elokuvien kuva- ja äänimaailmaa ja niiden vastaavuutta ihmismielen kanssa. Godardin mukaan tavoitamme todellisuutta vain yksilön ja hänen "mielensä" kautta ja tälle ajatukselle koko auteurpolitiikka näyttää laskeneen peruskivensä. Hyvin mielenkiintoista on se, että yksilöä tavoitetaan ulkoisen muodon, kuvan kautta. Elokuva tarjoaa muodot ja muotit, joissa ajatukset voidaan esittää. Cahiers-kriitikoille elokuvan ydin ei ollut ensi sijassa sen kyvyssä jäljentää todellisuutta suoraan, vaan ihmisen yksilöllisen väliintulon kautta. Ohjaajan elokuvallinen koodi toimii välittävänä tekijänä todellisuuden ja representaation välillä. Tuo koodisto ei perustu pelkästään verbaaliseen kieleen, vaan sitä tärkeämmäksi nousevat mielikuvat ja kuvallinen ajattelu ja niitä myötäilevä elokuvan mise-en-scène. Yksilöllisten audiovisuaalisten koodien avulla on mahdollista uudistaa vallitsevia konventionaalisia esitystapoja.

## 1.5. Esteettiset lähtökohdat ja tavoitteet

John Hessin mukaan auteurpolitiikan esteettiset perusperiaatteet voi juontaa heidän henkisiä dimensioita korostavasta elämänasenteestaan<sup>291</sup> kuin myös aiemmin käsitellystä bazinilaisesta realismiperiaatteesta, joka on mahdollista sitoa tuohon elämänasenteeseen. Hessin näkökulma on yksi tapa lähestyä auteurpolitiikkaa ja se tukee sodan jälkeises-

---

<sup>291</sup> Hess 1974, 19.

sä korruptoituneessa ranskalaisessa yhteiskunnassa luovivan nuoren taiteilijaintellektuellin suhdetta itseän ja omiin mahdollisuuksiin. Hessin korostama henkisyys ei ole vain filosofista taustaltaan, vaan hän liittää sen tiukasti katolilaisuuteen ja sen synnyttämään ihmiskuvaan ja moraalikäsitteeseen.

Cahierslaiset edustivat ensimmäistä sukupolvea, jotka oppivat tuntemaan äänielokuvan ennen mykkäelokuvaa ja elokuva edusti heille ensi sijassa audiovisuaalista ilmaisumuotoa. Tekniset vaikeudet oli voitettu ja elokuvan historia oli kaikissa muodoissaan käytettävissä. Tällainen asetelma merkitsi myös uudenlaista suhdetta elokuvakritiikin ja elokuvahistorian välillä. Myös elokuvan totuusluonne suhteessa sen fiktiiviseen ominaisuuteen arvioitiin uudelleen. Veijo Hietala liittää auteurpolitiikan niin sanottuun realistiseen elokuvaperinteeseen<sup>292</sup>, vaikka auteurkritiikin korostamat tyyllilliset seikat ja ilmaisulliset ulkottuvuudet puhuvat formalismin puolesta. Auteurpolitiikan korostama tekijän yksilöllinen ilmaisu ja todellisuuden luominen asettuvatkin loogiseen ristiriitaan realismin vaatimusten kanssa. Auteurpolitiikan mukaanhan elokuvan taideluonne piilee juuri yksilön mahdollisuudessa muuttaa kuvaamaansa kohdetta. Godard puhuu esittämisestä, representoimisesta, jäljittelemisen sijaan eli haluaa tehdä pesäeron näiden kahden käsitteen välille. Liian suppeaa tai naturalistista realismimääritystä karttaen Godard on sitä mieltä, että taide aina jollakin tavalla esittää todellisuutta. Suurin osa auteurpolitiikoista ei nähnyt kameraa samalla tavoin ehdottoman objektiivisena ja "luonnollisena" representatiokoneena kuin Bazin, vaan he liittivät todellisuuden tavoittamisen riippuvaiseksi audiovisuaalisesta havainnon-

---

<sup>292</sup> Hietala 1994, 63.

muodostuksesta ja esittämisestä.<sup>293</sup> Ihminen omaksuu audiovisuaaliset ymmärryksenmuodot havaintoympäristössä liikkuessaan ja kasvaessaan, mutta hän ei ole kuitenkaan ympäristönsä mallien vanki, vaan kykenee yksilöllisiin ratkaisuihin.<sup>294</sup> "Emme siis ajattele todellisuutta, vaan todellisuuden haamua".<sup>295</sup> Tässä mielessä elokuvien todellisuus nousee transsendentaalin minän kautta.

Auteurpoliitikoille yksilön ulkoinen olemus, eli se millaisena toisille näymme ja näyttäydymme, oli yhtä tärkeä kuin niin sanottu sisäinen "minä". Yksilö ei ollut pelkkä romanttinen sielu, vaan henkinen puoli oli kytköksissä aistivaan ja toimivaan fyysiseen habitukseen. Vaikka transsendentaalinen ajatteleva minä edusti kamerakynäideaa alkuperäisimmillään, siihen liittyi empiirinen, kokeva minä. Auteurpolitiikan kiinnostus siitä, miten henkilö itse näkee sen mikä häntä ympäröi ja tuon havainnon representoiminen toisille jatkoi osaltaan Henri Bergsonin aloittamaa ja Merleau-Pontyn uudelleen muotoilemaa ajatusta ruumiin ulkoisen ja sisäisen rajan ravistelusta. Tutkimalla näyttelijän ulkoista käyttäytymistään eli hänen suhteitaan muihin ihmisiin ja maailmaan, ohjaajalla oli mahdollisuus kääntää nurin sekä itsensä että näyttelijänsä. Näyttelijä edusti toisaalta itseään, toisaalta tekijää empiirisessä mielessä.<sup>296</sup>

---

<sup>293</sup> Ylä-Kotola 1998, 437.

<sup>294</sup> Ylä-Kotola 1998, 438.

<sup>295</sup> Siteeraus Godardin elokuvasta *Aviovaimo Pariisissa*, 1966.

<sup>296</sup> Uuspragmatisti filosofi Hilary Putnamin mukaan näytelmän henkilö on tekijän empiirinen minä ja näytelmän todellinen tekijä kantilainen transsendentaalinen minä. Putnam formuloi Kantin tietokäsityksen teatterimetaforan avulla. Putnam 1978, 138. *Meaning and the Moral Sciences*. London.

Tekijän elokuvan ja Truffaut'n esittelemän laadun perinteen välinen ero perustui elokuvan audiovisuaalisuuden korostamiseen kielellisen ilmaisun sijaan. Audiovisuaalinen ajattelu ja subjekti eli yksityinen näkökulma voidaan asettaa auteurpolitiikan realismin tukipilareiksi. Todellisuus ja tieto on mahdollista tavoittaa vain yksilön kautta, ei kollektiivisesti yhteisten sopimusten välityksellä, jotka yleensä ovat kirjoitetun kielen kaltaisia. Mielen kuvat on mahdollista materialisoida eli jäsenellä ja muokata kuvia ja ääniä yhdistelemällä. Kuvat ja äänet muodostavat elokuvallisen kielen, jonka kautta todellisuus on ymmärrettävissä. Kyse ei niinkään ole vain silmillä havaitsemisesta, kuin mielikuvien itsenäisyydestä suhteessa havaintoon.<sup>297</sup>

Vaikka auteurpolitiikka on usein nähty vain tekijää korostavana näkökulmana, yksilökeskeisessä auteurfilosofiassa on sijansa myös yleisöllä. Bazinille yleisö oli keskeinen osa elokuvan toteutumista, mutta myös auteurismin perusideaan voi sisällyttää vastaanottajan. Elokuvan tekijä tuskin tekee elokuvaa pelkästään itseään tai elokuvaa varten, vaan ennen kaikkea yleisöä ja tämän tunnekokemusta silmällä pitäen. Oletettavasti myös auteurteoria tiedosti yleisön läsnäolon. Yleisessä tiedossa oli esimerkiksi cahierslaisten arvostaman Hitchcokin ajatus elokuvasta joukkotunteita luovana välineenä. Erityisesti Truffaut korostaa ohjaajan ja yleisön välisen suhteen merkitystä ja sen tunnusomaisuutta juuri amerikkalaiselle elokuvalle.<sup>298</sup> Sihvonen ei näe ristiriitaa yleisön kohottamisessa keskeiseen osaan auteurin kanssa, sillä hänen mukaansa nimenomaan auteur on se, joka yleisön merkitystä korostaa. Yleisöä ei aseteta ohjaajan tilalle, vaan

---

<sup>297</sup> Tuomas Akvinolaisen mukaan visio kattoi aistihavainnon lisäksi myös intellektuaalisen kognition eli mielikuville annettiin keskeinen merkitys.

<sup>298</sup> Francois Truffaut 1983 (1966), 81-82. Hitchcock. (alk. Le Cinéma selon Alfred Hitchcock).

pikemminkin elokuvan tilalle.<sup>299</sup> James Monacon mukaan tekijän elokuvassa jännite on nimenomaan tekijän ja katsojan välillä, toisin kuin perinteisessä elokuvassa.<sup>300</sup> Elokuvanteekoon sisällytetään tietoisuus katsojan läsnäolosta eli yleisö on se kenelle auteur ajatuksiaan kameralla kirjoittaa. Tietoisuus yleisöstä ei edellytä teoksen valmistamista, vaan katsojan on ajateltava se itse. Elokuvatekijän oletama yleisö ei ole tarkasti ennalta määritelty kohderyhmä, vaan olemassa oleva tosiasia.

Auteurpoliittisen realismin peruseriaate on pitkälti yhteneväinen bazinilaisen realismin kanssa ja niinpä sen esteettisenä lähtökohtana on, että elokuvan tulee olla mahdollisimman realistista. Hessin mukaan cahierslaiset olivat kiinnostuneita ennen kaikkea ihmisestä ja ihmisen kautta nousevasta realismista.<sup>301</sup> Mitä tarkemmin valkokankaan kuvat vastasivat todellisuutta, sitä tarkemmin niiden uskottiin kykenevän paljastamaan ihmisen olemassaolon suhteita. Ihmisen ylivoimaisuus ja pelastus poikkeavat asioiden keskinäisistä riippumattomuudesta ja maailman jumalallista järjestystä korostavan Bazinin realismista. Vaikka Bazin antaa arvoa yksilölle, hän ei hyväksy ihmisten yhteisen henkisen pääoman halveksimista ja yksilön nostamista kaiken yläpuolelle.<sup>302</sup>

Ohjaus merkitsi auteurpolitiikan realismikäsityksen toteutumisen mahdollisuutta. Mise-en-scéne tehtävä oli sisällyttää elokuvaan niitä todellisen maailman palasia, jotka suorimmin heijastivat yksilön "sielua". Parhaimmillaan mise-en-scéne toteutui näyttelijätyössä ja näyttelijäohjauksessa. Näyttelijän tehtävä oli heijastaa omia henkisiä dimensioi-

---

<sup>299</sup> Sihvonen 1994, 122.

<sup>300</sup> Monaco 1976, 147-148.

<sup>301</sup> John Hess 1974, 20.

<sup>302</sup> Bazin 1973 (1958), 169-170. Mitä elokuva on?



taan sekä esittämänsä henkilön että oman itsensä kautta. Godardin mukaan *mise-en-scène* esitteli materiaalin, taiteilijan ja materiaalin välisen suhteen ja näyttelijän toiminnan.

Edellä esitetty esteettinen "teesistö" on John Hessin muotoilema ja lähestyy auteurpolitiikkaa hyvin mielenkiintoisesta perspektiivistä. Hess korostaa auteurpolitiikan "yksinäisyyden filosofiaa", joka on usein jäänyt vähemmälle huomiolle auteurteoriaa koskevassa kirjoittelussa ja joka ei ole lainkaan painottunut auteurteorian amerikkalaisessa versiossa. Hess rakentaa auteurpolitiikan taustan personalismin ja Mounierin ihmiskäsityksen pohjalle, mihin jo aiemmin viittasin. Mounierin ihmiskäsitys ei ole sovellettavissa ainoastaan elokuvan tekemiseen, vaan sen voi nähdä pätevän yhtä hyvin myös vastaanotossa. Kuten Bazin ja Godard korostivat, elokuvan vastaanotto ei perustunut valmiisiin tulkitoihin, vaan katsojan omaan ajatteluun, omiin ratkaisuihin.<sup>303</sup> Auteurpolitiikoille elokuva oli yksilön puhetta toiselle yksilölle ja elokuvan "palapelin" kokoaminen yllytti etsimään alkuperäistä puhujaa.<sup>304</sup>

Auteurpolitiikan "realismiestetiikkaa" voi pitää uudenlaisena kauneuskäsityksenä. Eric Rohmer totesi vuonna 1952 *Cahiers du Cinéma*ssa, että oli tullut aika määritellä kauneus uudelleen ja se tapahtuisi mestariteosten ominaisuuksia analysoimalla.<sup>305</sup> Truffaut'n tavoin hän totesi, että on mahdotonta asettaa standardielokuvaa samalle viivalle *cinéma*

---

<sup>303</sup> Ylä-Kotola 1998, 174.

<sup>304</sup> Fereydoun Hoveyda 1961, 47. *Autocritique*. *Cahiers du Cinéma*. No 126. Cecember 1961.

<sup>305</sup> Eric Rohmer 1952. 20-30. *Rénoir Américain*. *Cahiers du Cinéma*. No.8, Jan 1952.

d'auteurs-elokuvan kanssa.<sup>306</sup> Uusi estetiikka ei hyväksynyt koristeellista, sielutonta osien muotoilua, vaan korosti asioiden havaitsemisen kautta tapahtuvaa esittämistä ja elokuvan olemuksen ymmärtämistä.<sup>307</sup> Vaikka mise-en-scène oli avainsana, liika formalismi ei ollut auteurin hyve.

Suora ja yksinkertainen elokuvailmaisuus miellyttivät auteur-poliitikkoja, joiden mukaan nämä ilmaisulliset piirteet määrittivät erityisesti amerikkalaisia B-luokan elokuvia.<sup>308</sup> Eric Rohmer kehitteli Truffaut'n ja Godardin vaatimuksista "esteettisen lain", jonka mukaan vain suurimmat elokuvantekijät kykenivät mahdollisimman niukkaan ja yksinkertaiseen elokuvalliseen ilmaisuun.<sup>309</sup> Tässä yhteydessä Hess viittaa jälleen Godardin esittämisen vaatimukseen ja sen Bazin-kytkentään. Esittämisessä kyse on objektien alituisesta uudelleen keksimisestä, ei niiden manipuloimisesta. Tällainen on mahdollista vain asioiden olemuksen huolellisella tarkkailulla.<sup>310</sup>

---

<sup>306</sup> Mts. 20-30.

<sup>307</sup> Eric Rohmer 1954. A qui la faute. Cahiers du Cinéma. No. 39. Oct 1954.

<sup>308</sup> John Hess 1974, 20.

<sup>309</sup> Mts.

<sup>310</sup> Bazin 1971 (1945), 28-30. Valokuvan ontologia. Suom. Leena Kirstinä. Alkup. Ontologie de l'image photographique.

## 2.5. Ilmaisun tasot

Auteurpolitiikan tarkoitus oli siis osoittaa, että elokuva voi olla henkilökohtaista ilmaisua kuten muutkin taiteet. Se tarjosi mallin elokuvailmaisuun, joka sikisi elokuvan omien viestinnällisten ominaisuuksien, äänen ja kuvan perusteista. Auteurpolitiikan esteettinen tarkastelu keskittyy elokuvan rakenteen analysointiin ja sen ilmaisullisten tasojen erittelyyn. Lähiluvun taustalla on ajatus elokuvasta audiovisuaalisena "kommunikaatiovälineenä" ja ohjaajan yksilöllisenä kamerakirjotuksena. Ihmisten välisen kommunikaation katsottiin perinteisen kielellisen ilmaisun lisäksi sisältävän muitakin osatekijöitä. Auteurpolitiikan mukaan elokuvailmaisussa olennaista oli kameran ilmaisumahdollisuudet, valon, liikkeen ja kuvarytmin dynamiikka. Visuaalisesti vangitut tunnelmat ja miellelyhtymät pyrkivät ohittamaan kertovan ja draamallisen aineksen. Kuvan puhe nousi sanaa kuuluvammaksi.

Godardin vaatimus elokuvan esittävydestä ilmaisun sijaan noudattaa Bazinilaista ekspressiivistä ja "koristelevaa" ilmaisua vastustavaa linjaa. Ekspressiivisen kieltäminen ei kuitenkaan tarkoita, että elokuva tulisi riisua yksilöllisistä tyylyttelystä. Päinvastoin elokuvan tehtävä on antaa todellisuudelle tyyli, kuten Godard sanoo.<sup>311</sup> Auteurpolitiikot mieltyivät erityisesti amerikkalaisiin B-luokan filmeihin, jotka heidän mukaansa toteuttivat ekonomista ilmaisua. Ne olivat samalla klassisia ja kokeilevia. Auteurpolitiikan niukkaa, yksinkertaista ilmaisun estetiikkaa on verrattava ajan konventionaaliseen ilmaisuun, joka suosi ekspressiivisempää linjaa. Ajatukset objektien alituisesta uudelleen

---

<sup>311</sup> Godard 1984 (1952), 36-37. Jean-Luc Godard. Elokuva Godardin mukaan. Vaasa. (alkup. Cahiers du Cinéma).

löytämisestä niiden manipuloimisen sijaan edellyttivät yksilöllisiä tapoja ilmaista havainto ja kokemus. Todentuntuisuus ei perustunut yhteen määräävään, "luonnolliseen" ilmaisunormiin, vaan lukuisiin eri variaatioihin.

Auteurpolitiikan keskeisin ilmaisun taso elokuvassa oli näyttelijä ja hänen työskentelynsä.<sup>312</sup> Näyttelijä edusti sisäisen elämän ulkoista manifestaatiota valkokankaalla. Näyttelemistä on yleensä pidetty yhtenä elokuvan osa-alueena ohjaamisen ja käsikirjoittamisen ohessa, mutta auteurkriitikki sisällytti sen ohjaajan toimenkuvaan ja teki näyttelijäohjauksesta sen keskeisimmän osa-alueen. Auteurpolitiikat eivät olleet kiinnostuneita konventionaalisesta elokuvanäyttelemisestä, joka oli heidän mukaansa sukua teatterinäyttelemiselle. Sen sijaan he etsivät uudenlaista näyttelemisen metodia, joka kykeni näyttämään yksilön eksistentiaalisen eristäytyneisyyden suhteessa ympäröivään maailmaan.<sup>313</sup> Cahierslaiset ihailivat Renoir'n paljastavaa näyttelijäohjausta ja Elia Kazanin elokuvaan soveltamaa stanslavskilaista "metodia". Stanislavskin tapaan auteurkriitikot uskoivat, että: "There is a complete union between the physical and the spiritual being of a role".<sup>314</sup> Auteurpolitiikassa näyttelijän sisäinen elämä tuli yhtä tärkeäksi kuin elokuvahenkilön oletettu sisäinen elämä. Mutta miksi auteurpolitiikat halusivat näyttelijöiden esittävän omaa elämäänsä ja ilmaisevan omia tunteitaan? Stanislavskin mukaan yleisön on helpompi sympatiseerata ja samastua henkilöön, joka näyttää omat tunteensa sen sijaan, että esittäisi jonkun roolihenkilön tunteenpurkauksia.<sup>315</sup> Godard puolestaan on sanonut, että näyttelijässä kiinnostavaa on hänen kykynsä

---

<sup>312</sup> John Hess 1974, 21

<sup>313</sup> Mts. 21.

<sup>314</sup> An Actors Handbook 1963, 9. New York.

<sup>315</sup> Mts.16.

loitota mahdollisimman kauas ammatistaan.<sup>316</sup> "Don't act!" on ollut ohjaajien usein käyttämä komento, mutta auteurkriitikoiden mukaan roolissaolemisessa oli kyse muustakin kuin näyttelemisen vähentämisestä. Näyttelijän oma persoona oli elokuvan subjekti. Siinä missä auteur oli rehellinen omissa audiovisuaalisissa havainnoissaan, myös näyttelijän oli nähtävä elokuvaroolinsa ja elokuvan tapahtumat oman mielensä ja ruumiinsa kautta. Toisaalta haluttiin vahvistaa elokuvan todellisuudentuntua, toisaalta taas kiinnitettiin huomiota sen mahdollisuuksiin "kiistää" luonnollinen esittäminen. Esimerkki todellisuuskertoimen maksimoimisesta on ammatinäyttelijöiden korvaaminen amatööreillä. Robert Bressonin töissä cahierslaiset kiinnittivät huomionsa Bressonin "näyttelijöiden" aitouteen, kun taas Hitchcockin kohdalla korostivat hänen tapaansa jättää tietyt langat näkyviin eli alleviivata elokuvan fiktiivistä luonnetta.<sup>317</sup> Keskustelulla taiteen totuudenkaltaisuudesta on pitkät perinteet ja auteurpolitiikan toimenkuva oli kantaa kortensa kekoon, puolustaa elokuvan rehellistä epärehellisyyttä.

Bazinille, Roger Leenhardtin tavoin, kuvan ajallisen keston merkitys oli ensiarvoisen tärkeä. Bazinin korostama plan-sequence eli yhden otoksen kuvajakso ei ollut pelkkä tekninen kysymys, kuten ei syvätarkka kuvakaan, vaan sen taustalla oli vankka filosofis-teoreettinen perusta, kuten Bazin-luvussa kävi ilmi. Pitkän otoksen (long take) merkitys ei liity vain sen ilmaisullisiin mahdollisuuksiin, vaan sen kykyyn välittää todellisuutta transparentisti. Brian Henderson sanoo, että ilmetäkseen mise-en-scène edellyttää pitkää

---

<sup>316</sup> Jean Collet 1967 (1962), 235. Näyttelijä tietämättään uuden aallon elokuvassa. Teoksessa Uuteen elokuvaan. Peter von Bagh (toim). Porvoo.

<sup>317</sup> Godard 1956. "Chemin des Ecoliers". Cahiers du cinéma 64 (novembre) 1956.

otosta.<sup>318</sup> Se edustaa aikaa siinä missä *mise-en-scène* tilaa. Pitkä otos ilmenee harvoin puhtaana eli elokuva on erittäin harvoin koottu yhden otoksen jaksoista. Henderson pitääkin pitkää otosta ohjaustyyliin liittyvänä tekijänä. Hän liittää pitkän otoksen ja leikkauksen toisiinsa. Klassinen Hollywood-elokuva käsittelee montaasia teknisenä keinona, jonka tehtävä on jouduttaa juonen kulkua ja keskittyä oleellisen tiedon välittämiseen. Hollywood-kerronta noudattaa klassista kaanonia, jossa leikkaus teknisenä keinona toimittaa lähinnä vesurin virkaa. Kaikki se, millä ei juonen etenemisen kannalta ole merkitystä leikataan pois. Auteurpolitiikka sitä vastoin kiinnittää huomiota leikkauksen ilmaisullisiin mahdollisuuksiin ja ottaa analyysinsä kohteeksi niiden amerikkalaisten ohjaajien elokuvat, joissa kerronnan epäjatkuuus ja aukkoisuus kapinoivat konventionaalista jatkuvuutta korostavaa leikkausta vastaan.<sup>319</sup> Cocteaun mukaan tämä viittaa ohjaajan ilmaisullisiin tarpeisiin.<sup>320</sup> Rinnastaessaan elokuvan ja ajattelun, *cahierslaiset* halusivat kiinnittää huomiota ajattelun hajanaisuuteen ja epäloogisuuteen. Eri-tyisesti tämä käy ilmi heidän omissa elokuvissaan. Toisaalta kyse myös vallitsevien, jähmettyneiden havainto- ja ajattelumuotojen liikuttelusta.

Peter Wollen on niitä harvoja tutkijoita, jotka ovat olleet kiinnostuneita auteurpolitiikan analyttisistä mahdollisuuksista. Hän nimeää auteuranalyysin kohteeksi nimenomaan elokuvan rakenteen, joka antaa sille tietyn pinnanalaisen energiakeskuksen muodon.<sup>321</sup> Wollenin mukaan auteuranalyysi

---

<sup>318</sup> Brian Henderson, 314. *The Long Take*.

<sup>319</sup> Jacques Rivette 1955, 41. *Notes sur une Révolution*. *Cahiers du Cinéma*. No 54.

<sup>320</sup> Mts.

<sup>321</sup> Peter Wollen 1977, 116. *Merkityksen ongelma elokuvassa*. Helsinki. Gaudeamus.

ei tyhjennä yksittäistä elokuvaa täysin, vaan antaa käyttöön yhden elokuvan tulkintatavan, joka määrittää elokuvan toimintatapaa yhdellä tasolla.<sup>322</sup> Pinnanalaisella energiakeskuksella Wollen viittasi tekijän ei selvästi näkyvään olomuotoon eli tekijän kätkemiseen. Auteurpolitiikan mukaan oli mahdollista tavoittaa tekijä elokuvan ilmaisullisia tasoja havainnoimalla ja analysoimalla eli tuoda tekijän maailmankuva näkyviin. Auteurelokuva ei toteuttanut perinteistä käsikirjoitus- ja juoniretoriikkaa, vaan tarinan sijaan sen tematiikka avautui *mise-en-scénea* tarkastelemalla. Kaikki valkokankaalla ilmaistaan *mise-en-scénea* kautta, totesi Fereydoun Hoveyda.<sup>323</sup> *Mise-en-scéne* toimi transformatiivisesti myös niissä olosuhteissa, joissa materiaali oli annettu ohjaajalle valmiina. Elokuvailmaisun kannalta oleellista oli kiinnittää huomiota ensisijassa audiovisuaaliseen ilmaisuun. Kuvien ensisijaisuutta ei kuitenkaan ole syytä tulkita aiheen tai teemojen hylkäämiseenä tai käsikirjoituksen kieltämisenä. Auteurpolitiikat etsivät elokuvista ohjaajien esteettisiä ratkaisuja eli taiteellisia prioriteetteja historiallisten ja ideologisten sijaan. Se mitä auteurpolitiikkojen osoittamien esteettisten ratkaisujen, ohjaajan koodiston taakse kätkeytyi jäi katsojan tulkittavaksi. Auteurkritiikin tehtävä oli katsoa ja nähdä ja saada yleisökin näkemään tarkemmin, pinnan taakse eli saada heideggerilainen keskivertoihminen, *das Man*, heräämään tiedostavaan olemiseen.

---

<sup>322</sup> Mts. 117.

<sup>323</sup> Fereydoun Hoveyda 1960. *La Réponse de Nocholas Ray*. *Cahiers du Cinéma*. No 107, Mai 1960.

### 3.5. Tyyli

Auteuriteorian liikkeellepanevana voimana oli Astrucin muotoilema käsitys elokuvasta kamerakirjoituksena, eräänlaisena audiovisuaalisena kielenä. Kirjoitetun kielen sijaan elokuvan ominaisluonnetta korosti paremmin kuvilla ja äänillä kirjoittaminen, elokuvan tila-aika-abstraktion järjestäminen. Ohjaajan esteettinen koodi oli täynnä pintaan rakennettuja merkityksiä. Ajatus elokuvan ja verbaalisen kielen vastakkainasettelusta ei ollut auteurpoliitikoiden keksintöä, vaan esitettiin jo elokuvan filosofian varhaiskaudella. Abel Gancen manifestissa vuodelta 1927 voi nähdä ajatuksia siitä, miten normaali kieli on menettänyt ilmaisuvoimansa.

Nykyisessä yhteiskunnassamme sanat eivät enää pidä sisällään totuuttaan. Ennakkoluulot, moraali, sattumanvaraisuudet, fysiologiset rasitteet ovat riistäneet sanoilta niiden todellisen merkityksen(...) ja löytää uusi kieli, joka päästää oikeuksiinsa nykyajan voimien ja tuntemusten valtavan purkauksen. Elokuva on syntynyt tästä pakottavasta halusta.<sup>324</sup>

Jo varhaiset teoreetikot näkivät elokuvassa kaikkia ihmisiä yhdistävän kansainvälisen kielen.<sup>325</sup> Voidaan olettaa, että 20-luvun elokuva-ajattelijoiden kuvallisen ja verbaalisen vastakkain asettavilla teeseillä oli vaikutuksensa Cahiers-

---

<sup>324</sup> Abel Gance 1927 (1960), 60-61. La Musique de la Lumière. L'Art cinématographique II. Teoksessa Pierre Lherminier: L'Art du cinéma.

<sup>325</sup> Myös Ricciotto Canudo esitti esitti ensimmäisten joukossa jo 1927 ajatuksen elokuvasta uutena universaalina kielenä, joka etsii "kuumeisesti sanojaan". (Pierre Lherminier 1960: L'Art du cinéma).



kriitikoihin. Truffaut'n ja kumppaneiden romaaninvastaisuus, mise-en-scénen korostaminen ja elokuvamaisen ilmaisuuden etsiminen viittaavat Gancen ja Canudon lausumiin. Auteurspolitiikka toi esiin elokuvan kielellisen luonteen, mutta korosti elokuvan kielen erilaisuutta suhteessa verbaalikielen tarjoamaan malliin.<sup>326</sup> Entä sitten tyyli, missä vaiheessa se astuu kuvaan?

Tyylin ja kielen välille on usein vedetty analogisuus, jonka mukaan esimerkiksi ohjaajan tyyli muodostaa oman syntaktisen järjestelmänsä. Theodor Adorno sanoo, että tyyli viittaa siihen hetkeen, kun taiteesta tulee kieltä. David Bordwell ja Kristin Thompson ehdottavat, että tyyli on merkityksiä tuottavien tekniikoiden malli ja keskinäinen suhde.<sup>327</sup> Tyyli ja tekniikka liitetään yhteen toimintansa kautta.

Elokuvan tyyli on monen yksittäisen osatekijän muodostama himmeli, jossa muotoa ja sisältöä ei ole syytä erottaa toisistaan. Roland Barthes puhuu tyylistä henkilökohtaisena posessina, joka ei ole niinkään valinnan tai arvioinnin tulos, vaan pikemminkin refleksinomainen ja tiedostamaton käsiala.<sup>328</sup> Tällainen tyyli kehkeytyy ruumiista ja taiteilijan menneisyydestä. Barthesin tyylimääritelmässä on jotakin hyvin romanttiselta kalskahtavaa, eikä se ensinkään istu yksiin hänen tekijän kieltävän filosofian kanssa. Colin Martindale puolestaan puhuu tyylistä tietoisesti tuotettuna

---

<sup>326</sup> Esimerkiksi Godard halusi korostaa kielen ulkoista kommunikaatiokoodia ja sen rakentumista erilaisin keinoin, joista verbaalikielen malli oli vain yksi mahdollinen. Godardin ajatus on yhteneväinen Metz'n ajatuksen kanssa, jonka mukaan elokuvalta puuttuu kielelle ominainen kaksoisartikulaatio: elokuvassa ei voida eritellä pienintä erillistä yksikköä. Christian Metz 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*.

<sup>327</sup> David Bordwell & Kristin Thompson 1979. *Film Art: an Introduction*. Addison Wesley.

<sup>328</sup> Roland Barthes 1987. *Image, Music, Text*. Fontana.

prosessina. Hänen mukaansa taidemaailman konventiot ja tyyllilliset suuntauokset ovat alituisesti läsnä taiteilijan tietoisuudessa ja työskentelyssä.<sup>329</sup>

Auteurpolitiikan mukaan tyyli antoi mahdollisuuden sisäisen elämän kuvaamiseen eli todellisessa maailmassa havaittavien vaikutussuhteiden oikein hahmottamiseen. Kyse oli siis syvemmän olemuksen tavoittamisesta taiteen keinoin.<sup>330</sup> Ohjaajan koodistoa analysoimalla he pyrkivät kartoittamaan tekijän tyyllillistä yhtenäisyyttä. Vaikka Cahiers-kriitikoiden analyttinen metodi perustui tekijän omien töiden keskinäiseen vertailuun, sen taustalla vaikutti heidän esteettinen filosofiansa, joka edelleen loi ja tuki tietynlaista yksinkertaistavan ja konstailemattoman tyylin periaatetta.

## 6. TEKIJÄÄ EI TARVITA?

Ajatus elokuvasta yksittäisen taiteilijan ilmaisuvälineenä joutui 60-luvun lopulla epäilyksen alaiseksi. Usean teorian voimin alettiin taideteoksen taustalla olevaa tekijää kammeta pois tieteellisyyden tieltä. Strukturalismin myötä elokuvateoriassa ja kulttuurikeskustelussa laajemminkin virisi ajatus tekijän kuolemasta. Amerikkalaiset esteetikot William Wimsatt ja Monroe Beardsley olivat kiistäneet kirjailijan

---

<sup>329</sup> Colin Martindale 1982. *The Evolution of Aesthetic Taste*. Teoksessa K.J. Gergen & M.J. Gergen (ed.) *Historical Social Psychology*. New Jersey.

<sup>330</sup> Henry Bacon 1992, 45. *Tiikerikissan aika*. Luchino Viscontin elämä ja elokuvat. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki.

intentiot merkitysanalyysissä<sup>331</sup> jo vuonna 1945 eli samoihin aikoihin, kun Astruc kehitteli kamerakynäajatustaan. Cahierslaisten kirjoitusten perusteella on ilmeistä, että Wimsetin ja Beardsleyn "Intentioharha" oli heille tuntematon. Tosin auteurpoliitikkojen puolustukseksi on sanottava, että uskriteikki ja sen johdannaiset saivat sangen vaatimattoman jalansijan Ranskassa.<sup>332</sup> 60-luvun alussa itsensä läpilyönyt strukturalismi ja siitä johdettu semiotiikka sitä vastoin osoittautuivat tekijän kannalta lopun aluksi. Jälki-strukturalistit alistivat yksilön ympäröivän kulttuurin merkityksille ja ideologioille ja kiistivät fyysisen elokuvaohjaajan merkityksen. Viimeinen naula tekijän arkun kanteen oli Roland Barthesin essee "La Morte de l'auteur" vuonna 1968. Vaikka Barthes käsitteli lähinnä kirjallisuutta, hänen ajatuksensa hivuttautuivat myös elokuvateoriaan. Barthesin esittämän näkemyksen mukaan taiteilija oli erilaisten lainausten risteyspaikka, jolta ei voinut edellyttää mitään alkuperäistä, sillä ihmisessä ei ollut mitään omaa ja ainutlaatuista. Yksilöllisen "minän" sijaan tekstissä "puhui" kieli sinänsä. Olennainen syy tekstin alkuperättömyyteen ja persoonattomuuteen oli kielen intertekstuaalinen luonne. Taiteilija yksinkertaisesti menetti kiinnostavuutensa. Wimsattin ja Beardsleyn ajatuksilla oli osansa tekijän kuolemaan johtaneessa tapahtumasarjassa, mutta vielä selvemmin Barthes'n ajatusten taustalla näkyy Jacques Lacanin ihmiskäsitys ja katsojan psykoanalyysi. Yksilö haluttiin korvata filosofisemmalla ihmiskäsitteellä, jonka katsottiin paremmin kuvaavan ihmisen kaksitahoista asemaa: yhtäältä hänen vapaan tahdon kuvitelmaansa, toisaalta tosiasiallista

---

<sup>331</sup> Beardsley, M. ja Wimset, W. 1945. Intentional Fallacy. Julkaistu suomeksi teoksessa Irma Rantavaasa (toim) Nykyestetiikan ongelmia. Helsinki 1971.

<sup>332</sup> Hietala 1994, 115.

alisteisuuttaan ympäröivän kulttuurin merkityksille ja ideologioille.<sup>333</sup>

Vain reilu vuosikymmen aikaisemmin "keksitty" elokuvan taiteellisia ja tyyllillisiä piirteitä korostanut auteur sai väistyä hiljaa takaovesta, sillä hänen kaltaiselleen tekijälle ei ollut uudessa ihmiskäsityksessä sijaa. Barthesin teesit saivat lähes varauksettoman kannatuksen 70-luvun ja 80-luvun alun kirjallisuus- ja elokuvateorioissa etenkin Yhdysvalloissa ja Englannissa. Käytännössä Barthes seuraajineen näytti kuitenkin olevan sidottu taiteilijaan intentionaalisena yksilönä. Sen enempää narratologit kuin Barthes'iaan eivät onnistuneet välttymään alkuperän houkutuksilta. Barthesin Stephen Mallarmés'ta ja Marcel Proustia käsittelevät tekstit perustuivat käsitykselle merkitysten syntymisestä taiteilijan intentioille.<sup>334</sup> Vaikka Barthesin merkitysteoria teki yksilölliset tarkoitukset tyhjiksi, hänen henkilökohtainen taiteilijaihannointinsa oli ristiriidassa teorian kanssa. Veijo Hietalan mukaan jälkistrukturalistit saattoivat radikaalissa innossaan tulkita Barthesia väärin.<sup>335</sup> Barthes ei puhunut kirjailijan kuolemasta yleensä, vaan tietynlaisen kirjailijakäsityksen väistymisestä. Barthes uskoi, että postmoderni taiteilija itsekin ymmärsi asemansa valtavaa sanakirjaa mukanaan kantavana kirjurina eikä enää peilannut itseään intohimojaan ryöpsäyttävään romanttiseen neroyksilöön. Auteurin kuolema edusti Barthesille ensi sijassa sen taittumista instituutiona.

As institution, the author is dead,  
his civil status, his biographical

---

<sup>333</sup> Veijo Hietala 1992. Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Helsinki.

<sup>334</sup> Roland Barthes 1982, 143-144. Stephen Heath (ed and trans) Image-Music-Text. London.

<sup>335</sup> Hietala 1994, 117.

person have disappeared; dispossessed, they no longer exercise over his work for formidable paternity whose account literary history, teaching, and public opinion had the responsibility of establishing and renewing; but in the text, in a way, I desire the author: I need his figure (which is neither his representation nor his projection), as he needs mine (except when 'prattling').<sup>336</sup>

Barthes palautti tekijän tekstin sisäisenä fiktiona ja liitti hänet teoksen vastaanottoprosessiin. Tekijä ei edustanut Barthesille teoksen alkuperää tai syytä, eikä elokuvan mahdollista sanomaa tai viestiä ollut enää aiheellista vetää konkreettiseen tekijään<sup>337</sup>. On kuitenkin mielenkiintoista, kuinka ihmisenkaltaiselta hahmolta tuo tekstin sisäinen "puhuja" tuntuu. Ihmiskeskeisyys näytää tavalla tai toisella piiloutuvan "sisäistekijän" käsitteeseen.<sup>338</sup>

Perinteisen ihmisenkaltaisen tekijän ohittaminen osoittautui "yllättävän" haastavaksi ja kitkaiseksi tehtäväksi. Esimerkiksi narratologia, joka korostaa tekstin implisiittisen eli sisäistekijän riippumattomuutta tekstin fyysisestä tekijästä, antoa sisäistekijälle teoksenulkoista vaikutusvaltaa. Seymour Chatmanin mukaan sisäistekijä "suunnittelee" ja "valvoo" tarinan ja diskurssin suhdetta.<sup>339</sup> Veijo Hietala ihmetteleekin, kuinka puhtaasti tekstin sisäinen tekijä voi

---

<sup>336</sup> Barthes 1993, 116. Tekijän kuolema, tekstin syntyminen. Suom. Lea Rojola. Tampere.

<sup>337</sup> Mts.

<sup>338</sup> Hietala 1992, 12.

<sup>339</sup> Seymour Chatman 1978, 148. Story and Discourse. Ithaca. University Press.

aiheuttaa mitään elokuvan ulkopuolelta tulevaa eli pidättää itsellään teoksenulkoista auktoriteettia.<sup>340</sup>

## 1.6. Tekijä rimpuilee rakenteissa

Strukturalismin voimakas esiinmarssi 60-luvulla pakotti elokuvateorian arvioimaan auteurin aseman uudelleen. Strukturalismin pyrkimys kuvata todellisuutta rakenteiden avulla ei korostanut tekijäyksilön merkitystä, pikemminkin päinvastoin. Perinteisen auteurismin ja strukturalismin synteessä kehiteltiin lyhytikäiseksi jäänyt lähinnä Englannissa vaikuttanut auteur- eli cinéstrukturalismi. Sen kriitikoihin lukeutuivat Geoffrey Novell-Smith, Peter Wollen, Jin Kitses, Alan Lovell ja Ben Brewster. Suuntaus korosti elokuvan "tekijä-rakennetta", ja kuten Novell-Smith ensimmäisessä ciné-strukturalistisessa artikkelissa vuonna 1967 totesi, auteurstrukturalismin tehtävä oli paljastaa ohjaajan töiden kivijalka ja motiivit.<sup>341</sup> Suuntaus jätti tarkemmin määrittelemättä teoreettisen suhteensa auteurismiin ja strukturalismiin ja Brian Hendersonin mukaan suhde jälkimmäiseen oli pikemminkin instrumentaalinen kuin teoreettinen<sup>342</sup>. Henderson katsoi, että auteurstrukturalismin vaikeudet johtuivat pitkälti sen tavasta liittää auteurismi strukturalismiin muuttamatta kumpaakaan metodologiaa tuossa yhdistämisprosessissa.<sup>343</sup> Hän näkee esimerkiksi Peter Wollenin tavassa yhdistää

---

<sup>340</sup> Mts. 118.

<sup>341</sup> Brian Henderson 1981 (1973), 167.

<sup>342</sup> Brian Henderson 1981, 124. Critique of Cinestructuralism. Teoksessa Jon Caughie (ed.) Theories of authorship. London

<sup>343</sup> Mts. 176.

Levi-Straussin myyttiteoria ja auteurprinsiippi vain auteurin väistymisen siemenen.

## 2.6. Takinkääntäjä Peter Wollen

Peter Wollen, joka käsitteli Cahiers-kritiikkiä perinteisin auteurpoliittisin sanakääntein vielä 1968 ilmestyneessä teoksessaan *Signs and Meaning in the Cinema*, käänsi kelkkansa vuonna 1972 saman teoksen uudistuneen laitoksen jälkisanoina. Auteur ei ollut enää perinteinen ohjaaja tai merkityksen luoja, vaan rakenne muiden rakenteiden joukossa, jonka esiin nostaminen oli syytä asettaa kyseenalaiseksi. Wollen oli kadottanut uskonsa auteur-analyysiin tekijän maailmankatsomusta tai sanomaa paljastavana elementtinä ja tituleerasi auteursia strukturalismin oppeihin nojaten "pinnanalaiseksi energiakeskukseksi".<sup>344</sup>

It's wrong, in the name of a denial of the traditional idea of creative subjectivity, to deny any status to individuals at all. But Fuller or Hawks or Hitchcock, the directors, are quite separate from 'Fuller' or 'Hawks' or 'Hitchcock', the structures named after them, and should not be methodologically confused.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> Peter Wollen 197t, 116. Merkityksen ongelma elokuvassa. Helsinki. Gaudeamus.

<sup>345</sup> Peter Wollen 1972. *Signs and Meaning in the Cinema*. Secker & Warburg. London.

Claude Levi-Straussin tutkimukset "primitiivisistä" myyteistä osoittivat, että tietyt rakenteet edeltävät ja kanavoivat inhimillistä ajattelua, toimintaa ja ilmaisua: emme ainoastaan ajattele myyttien kautta, vaan myytit ajattelevat meissä.<sup>346</sup> Tällaisessa ajattelussa subjekti oli kaikkea muuta kuin perihumanistinen päätöksiinsä ja valintoihinsa vaikuttava yksilö, hän oli ensi sijassa Toisen<sup>347</sup> - eli kaiken kokevan minänsä ulkopuolisen - tuote. Vaikka Wollen totesi ohjaajan pelkäksi elokuvasta erottuvaksi rakenteeksi, joka on täysin erillään fyysisestä henkilöstä, hän samaan aikaan omissa elokuva-analyyseissään puhui ohjaajan harkituista ja inhimillisistä toimista.<sup>348</sup> Wollen ei siis kykene täysin luopumaan entisenlaisesta auteurista.

## 7. ALKUPERÄN PAULOISSA - tekijä kiinnostaa yhä

Nykykäsityksen mukaan auteurpolitiikka johdannaisineen on siirtynyt historiallisten artefaktien joukkoon. Perinteisessä muodossaan se eittämättä on kuollut ja kuopattu, mutta auteur on yhä voimissaan. Siinä missä auteurpolitiikka etsimisen ja analyysin kautta päätyi nimeämään tekijöitä ohjaajien laveasta laumasta, nykyauteuria ei voi pitää enää

---

<sup>346</sup> Ks esim. Claude Lévi-Strauss 1986, 12. *The Raw and the Cooked*. Trans. John and Doreen Weightman. Harmondsworth ja Claude Lévi-Strauss 1981, 131-135. Teoksessa John Caughie (ed) *Theories of Authorship*. 1981. London.

<sup>347</sup> Jacques Lacan 1977, 288. *Écrits*. Alan Sheridan (trans). New York. Mm. tässä teoksessa Lacan käsittelee "Toiseusteesiä".

<sup>348</sup> Esimerkiksi Wollenin tulkinta Godardin *Vent d'est* elokuvasta. 1977, 121.



vain kriittisenä kategoriana. Uudet Hollywoodin tuotantokäytännöt ovat tehneet siitä myös teollisen kategorian.<sup>349</sup> Auteur ei ole enää poikkeus säännöistä, vaan markkina-arvonsa takia jokaisen on päästävä auteuriksi. Buckland toteaaakin, että nykyiset Hollywood-ohjaajat markkinoidaan auteureina. Ohjaajan nimi käy ennen teosta ja ohjaaja on se, johon teos identifioidaan.<sup>350</sup> Kun auteurpolitiikka edellytti auteurilta konventioiden kumoamista, uuden etsimistä, sisäsyntyistä maailmankuvaa ja näiden kautta syntyvää tunnistettavaa ja pysyvää tyyliä, on nykyisessä amerikkalaisessa tuotantosysteemissä ohjaajan markkina-arvo mennyt tyylin edelle.

By treating film makers as independent contractors, the new production system places particular emphasis on the development of an idiosyncratic style which help to increase the market value of individual directors rather than treating them as interchangeable parts.

Directors such as Spielberg, de Palma, Lynch, and Groenberg develop distinctive ways of structuring narratives, moving their camera, or cutting scenes, which become known to film-goers and studio executives alike, the emergence of the auteur theory in the 60' provided these directors with a way of articulating and defending these stylistic tendencies uniquely valuable.<sup>351</sup>

---

<sup>349</sup> Warren Buckland 1998, 74. Film Studies. London.

<sup>350</sup> Mts 75.

<sup>351</sup> Henry Jenkins 1995, 115. Historical Poetics. Teoksessa Joanne Hollows and Mark Jancovich (ed) Approaches to Popular Film. Manchester.

Tekijä on samanaikaisesti sekä itsestään selvä että kaikkea muuta kuin yksiselitteinen käsite. Se on läsnä kaikkialla, missä elokuvista puhutaan, mutta kiistanalainen siksi, että yhden elokuvan tekijä on näyttelijä, toisen ohjaaja, kolmannen studio, neljännen ryhmä ja viidennen joku muu. Elokuva-kritiikin ja elokuvateorian välillä vallitseva kauhuntasapaino ei ole hellittänyt, vaikka molemmista leireistä on aika ajoin piipahdettu toisen reviiirille. Miksi tekijyys on niin vaikeasti teoretisoitavissa? Jos persoonallisuus oli se mikä asettui tekijyyden ehdoksi, oliko se myös tekijä joka esti teorianmuodostuksen? Cahierslaiset puhuivat politiikasta ja ymmärsivät persoonallisuuden ainakin osittain poliittisena. Heidän vimmansa pitäytyä teorioiden "ulkopuolella" oli tervettä pelkoa elokuvan rajaamisesta ilmaisukeinona liian ahtaalle. Identifioimalla vain yhden koodin, auteurin, ja erottamalla hänet ajasta ja yhteiskunnasta, se jäi hieman kapeaksi katsantokannaksi. Ei ole kuitenkaan mitään syytä kiistää sen tuottamaa uutta tietoa, joka perustui lähinnä yksilön sisäisen dynamiikan tarkastelulle.

Tämän päivän kiinnostus tekijyyttä kohtaan liittyy pitkälti auteurismin teoreettisiin mahdollisuuksiin. Nykytekijyyttä ei nähdä sisäänpäinkääntyneenä, eristäytyneisyyteen muuratuna persoonallisuuden privatisointina, vaan sen mahdollisuudet piilevät nimenomaan yksilön tilaisuudessa asettaa kysymyksiä ja saada aikaan reaktioita.<sup>352</sup> Tekijyydestä kiinnostuneita ovat erityisesti marginaaliryhmiin kuuluvat elokuvantekijät. Etninen, feministinen, nais-, homo- ja lesboelokuvatutkimus ovat kiinnostuneita tekijän sosiaalisen sukupuolen, kansallisuuden, persoonana olemisen tavan ja teoksen välisestä suhteesta. Vähemmistöryhmiin kuuluvan elokuvatutkimuksen ongelmana on lähinnä tekijyyden historian

---

<sup>352</sup> Nancy K. Miller 1991, 24. Getting Personal. Feminist occasions and other autobiographical acts. Routledge. London & New York.

puuttuminen. Ongelmaksi historian puute tai sen vähäisyys koetaan lähinnä siksi, että tekijyyden merkitys, rooli ja mahdollisuudet määrittyvät suhteessa historiaan. Halu kertoa, tulla nähdyksi ja vastaanotetuksi omin ehdoin on täten ennalta määrittelemätöntä. Auteurpolitiikassa tekijyyteen liitetty pyrkimys vastustaa normia on koettu tärkeäksi myös vähemmistöelokuvan kohdalla. Nancy K. Millerin mukaan naiselokuvas-  
sassa ei ole kyse vain naistekijyydestä, vaan yhtäläillä tekijän halusta vastustaa konventionaalista normia.<sup>353</sup> Käsi-  
tyksiämme vanhvistavat stereotyyppit ovat olemassa yhtäläillä myös erillisten yhteisöjen sisällä ei vain erilaisten yhteisöjen välillä. Oman yhteisön ja itsensä peilaaminen tekijyyden kautta koetaan tärkeäksi mahdollisuudeksi kyseenalaistaa vallitsevat elokuvakäytännöt, sekä ilmaisulliset että sisällölliset. Tekijyyteen liittyvä yleisten käsitysten häirintä ja tekijyyden merkkien tulkinta koetaan käyttökelpoiseksi viitekehyykseksi edistyksellistä elokuvakritiikkiä muovattaessa. Miller muistuttaa, että tekijyys on toimivaa silloin, kun tekijä tiedostaa mahdollisuutensa toimia kriittisesti.<sup>354</sup> Kyse on persoonallisuudesta, ei itsekeskeisyydestä.

## 8. TEKIJÄN KONTEKSTISSA

Niin elokuvien kuin muidenkin kulttuurintuotteiden merkityksen antoprosesseja on erittäin vaikeaa, ellei mahdotonta ymmärtää pelkästään niistä itsestään käsin. Tämän voi katsoa

---

<sup>353</sup> Nancy K. Miller 1991, 9-10.

<sup>354</sup> Mts. 25.

pätevän niin suhteessa muihin teksteihin kuin suhteessa niiden tapahtumisympäristöön. Elokuvan ymmärtämisen kannalta on tärkeää muistaa, että se on aina sidoksissa kulloiseenkin kontekstiin, jossa se syntyy, elää ja muuntuu. Yhteiskunta, historia ja aika antavat tekijyydelle enemmän perspektiiviä kuin niiden sulkeistaminen, mutta ne eivät muodosta elokuvan ainoaa kontekstia eivätkä ne tärkeydessään voi ohittaa itse elokuvaa, niitä manifestoivaa selluloidia.

Auteurkritiikissä esiintuleva yksilön autonomia yhteydessä ympäröivään kontekstiin kuvastaa hyvin 1700-luvun lopulta alkanutta kysymystä ihmisen historiallisuudesta suhteessa nykyisyyteen. Vapauden kokeminen edellyttää kontekstia, johon yksilö voidaan suhteuttaa, sillä konteksti ei ole tekijän tai teoksen edellä käyvä, ulkopuolinen elementti<sup>355</sup>. Toisaalta kontekstittomuuden hylkäämisen aiheuttaman auteurpolitiikan vastaisen kritiikin taustalla näkyy syvälle juurtunut konventio, jossa konteksti ymmärrettiin tekstin ulkoi-seksi historialliseksi ja yhteiskunnalliseksi taustaksi. Auteurpolitiikan halu irtautua tällaisesta taustakontekstista perustui pyrkimykseen vapautua ikeestä eli olosuhteiden negatiivisista kahleista ja liittää teos sen omaan materiaa-liseen olomuotoon, tekijän muihin teksteihin ja tekijän teokseen liittämiin funktioihin. Guy Cookin mukaan edellä esitetyt kuuluvat konteksteihin siinä missä yhteiskunnalli-set rakenteetkin.<sup>356</sup> Auteurpolitiikka tarjosi uudenlaiset kontekstuaaliset resurssit tuottaa tolkkua elokuviin, vaikka toisaalta kiistämällä historiallisen ja yhteiskunnallisen kontekstin, se valitettavasti vaihtoi yksisilmäisen näkökul-man toiseen samanlaiseen. Auteurpolitiikan käytäntö pyrkiä kasvattamaan tietämystä tarkastelemalla saman tekijän teok-

---

<sup>355</sup> Mikko Lehtonen 1996, 160.

<sup>356</sup> Guy Cook 1992, 1-2. *The Discourse of Advertising*. London.

sia suhteessa toisiinsa kehittäli toimintaa, jossa osa ymmärretään kokonaisuuden ja kokonaisuus osan avulla.

## 9. LIHALLISEN VASTUUN KIIHOTTAVUUS

Cahierslaiset olivat vakaumuksellinen joukko kriitikoita ja elokuvantekijöitä, jotka etsivät vaihtoehtoista tapaa ymmärtää ja tehdä elokuvaa. He muodostivat "taistelevan eturintaman", hajanaisen joukon, jonka tehtävä oli puolustaa yksilön itsenäistä maailmasuhdetta ja kykyä tehdä omakohtaisia arvostelmia sekä paljastaa ne rakenteet, jotka viittasivat tekijän tietoiseen ja tiedostamattomiin merkityksiin. Auteurkriitikot halusivat eron vallitsevasta taide-elokuvan myytistä, joka elitisoi eurooppalaisen taiteen ja taiteilijan. Vaikka auteurpolitiikka ei täysin onnistunut välttämään "persoonallisuuskulttia", sen pyrkimys kiistää vallitsevan elokuvainstituution esittämät konventionaaliset arvot ja normit oli siitä huolimatta enemmän kuin triviaalia porvarillista "minä-minä"-kulttuuria. Halusta siirtyä suurista autoritäärisistä tuotantoyksiköistä pienempiin omaehtoiseen kokoonpanoihin on lyhyt matka nykypäivän maffesolilaisiin yhteisöihin, jotka tavoittelevat yksilön hyvää ja autenttisuutta suhteessa abstrakteihin systeemeihin ja nimettömiin byrokratioihin. Auteurpolitiikot olivat taiteilijoita ja tuottajia sekä kriitikoita että elokuvantekijöitä. He valjastivat kritiikin omiin tarkoituksiinsa ja puolustivat sen avulla omia arvoja ja asenteitaan.

Kaikilla elämän alueilla ihmiset koetaan vastuullisiksi teoistaan riippumatta heitä ohjaavista instituutioista. Murhaajan on kokolailla turha väittää, että hänessä puhuu jokin väkivaltainen diskurssi, hänen nimään käyttävä rakenne, jolla ei ole välitöntä yhteyttä fyysiseen olomuotoon.

Jos vapautamme rikoksen tekijän vastuusta, voimme vapauttaa elokuvantekijänkin, mutta entä jos vastuu täytyy sysätä jollekin. Vastuun elokuvan koossapysymisestä voi langettaa yhtäläillä ohjaajalle, näyttelijälle, kollektiiville kuin tuotantoyhtiöllekin, mutta joku tai jotkut lihaa ja verta olevat tekijät ovat kameran takana ja edessä olleet. On myös muistettava, että auteurin sanoman ainutkertaisuushan meitä katsojia kiinnostaa ja viehättää. Tapa, jolla audiovisuaalinen "viesti" artikuloidaan viehättää meitä enemmän kuin ne sanat, jotka kieli on tekijään tai katsojaan aikaisemmin kirjoittanut. Elokuvan tajuaminen vapaaksi ilmaisuvälineeksi edellyttää tekijältä vapauden oivaltamista kuin myös sellaisten teosten löytämistä, jotka antavat kamerakynäajatuk-selle sopivan kirjoitus-alustan. Eikä kyse ole pelkästään fiktiivisestä elokuvasta, sillä myös dokumentin ja TV-sarjojen rakenne ja muoto haastavat tekijän audiovisuaaliseen mahdollisuuksien maailmaan. Maailmaan, jossa sanat eivät enää pidä sisällään totuuttaan ja jossa merkityksiä on mahdollista pyydystää kuvien pintaa syvemmillä, a posteriori.

## LÄHTEET JA KIRJALISUUS

- Abrams, M.H. 1953. Literature as a Revelation of Personality. Teoksessa John Caughie (ed) Theories of Authorship. 1981. London.
- Adorno, Theodor 1977. Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, \_Band. Frankfurt am Main.
- Ammond, Jukka 1991. Vapautumisen estetiikka. Eino Krohn taiteen ja kirjallisuuden tutkijana. Jyväskylän Yliopisto. Jyväskylä.
- Anderson, Lindsay 1956. Stand Up! Stand Up! Sight and Sound, vol. 26, no. 2.
- Andrew, Dudley 1976. The Major Film Theories. An Introduction. Oxford University Press. London.
- Andrew, Dudley 1978. André Bazin. Oxford University Press. New York.
- Andrew, Dudley 1984. Concepts of Film Theories. Oxford University Press. Oxford.
- Armes, Roy 1985. French Cinema. Secker & Warburg. London.
- Arnheim, Rudolf 1997. Film Essays and Criticism. Wisconsin. Alkup. Kritiken und Aufsätze zum Film. München 1977.
- Astruc, Alexandre 1969. Caméra-Stylo, elokuvan uusi avantgarde. Suomentanut Juhani Koskinen. Teoksessa Peter von Bagh (toim) Uuteen elokuvaan. Kirjoituksia elokuvasta. Porvoo.
- Aumont, J./ Bergaska, A. (ed) 1992. Aesthetics of Film. Texas. Alkup. 1983, Esthétique du Film. Paris.
- Bacon, Henry 1992. Tiikerikissan aika. Luchino Viscontin elämä ja elokuvat. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki.
- Barthes, Roland 1981. The Death of the Author. Teoksessa Caughie, J. (ed) Theories of Authorship. London. Suom. Lea Rojola 1993. Tekijän kuolema, tekstin

- syntymä. Tampere.
- Barthes, Roland 1981. Fiction of the Author/Author of the Fiction. Teoksessa Caughie J. (ed) Theories of Authorship. London.
- Barthes, Roland 1982. Stephen Heath (ed and trans) Image-Music-Text. London.
- Bazin, André 1967. What is Cinema? Vol I. Trans. Hugh Gray. University of California Press. Berkeley.
- Bazin, André 1971 (1945). Valokuvan ontologia. Filmihullu 1/1971. Alkup. Ontologie de l'image photographique, Problèmes de la peinture, 1945.
- Bazin, André 1973. Mitä elokuva on? Helsinki
- Beardsley, M. & Wimsatt, W. 1971. Intentioharha. Teoksessa Rantavaara, I. (toim). Nykyestetiikan ongelmia. Helsinki.
- Bergala, Alain 1983. De la Singularité au Cinéma. Cahiers du Cinéma, no. 353, Nov. 1983.
- Bergson, Henry 1988 (1908). Matter and Memory. New York.
- Berleant, Arnold 1992. The Aesthetics Environment. Philadelphia.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin 1979. Film Art: an Introduction. Addison Wesley.
- Bordwell, David 1985. Narration in the Fiction Film. Methuen, London.
- Bordwell, David 1989. Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema. Harvard University Press, London.
- Bourdieu, Pierre 1980. The Production Belief: Contribution to the Economy of Symbolic Goods. Media Culture and Society. Vol. 2, no. 3, July.
- Buckland, Warren 1998. Filmstudies. London.
- Budd, Michael 1983/1984. Authorship as a Commodity. Wide Angle, vol. 6, no. 1.
- Buscombe, Edward 1973. Idea of Authorship. SCREEN, vol. 14 no. 3.
- Buscombe, Edward 1981. Ideas of Authorship. Teoksessa



- Caughie, J. (ed) *Theories of Authorship*. London.
- Bürger, Peter 1984. *Theory of Avant-Garde*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Cahiers du Cinéma 1951. No. 2.
- Cahiers du Cinéma 1952. No. 8.
- Cahiers du Cinéma 1954. No. 31, 39.
- Cahiers du Cinéma 1955. No. 54.
- Cahiers du Cinéma 1959. No. 93.
- Cahiers du Cinéma 1960. No 107.
- Cameron, Ian 1962. *Films, directors and critics*. Movie. no. 2. September.
- Caughie, John (ed) 1981. *Theories of Authorship*. Routledge and Kegan Paul. London.
- Chamberlin, David B. 1982. *Auteurism and Film History*. *Film Literature Quarterly*, vol. 10, no. 4.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse*. New York.
- Chatman, Seymour 1990. *Coming to Terms*. New York.
- Collet, Jean 1967 (1962). Näyttelijä tietämättään uuden aallon elokuvassa. Teoksessa Peter von Bagh (toim) *Uuteen elokuvaan*. Porvoo.
- Cook, Guy 1992. *The Discourse of Advertising*. London.
- Crofts, Stephen 1983. *Authorship and Hollywood*. *Wide Angel*, vol. 5, no. 3.
- Cunning, Tom 1990. *The Cinema of Attraction. Early Film; It's Spectator and the Avant-Garde*. Teoksessa Thomas Elsaesser (ed) *Early Cinemema*.
- Dyer, Richard 1982. *Stars*. BFI, London.
- Delluc, Louis 1919. *Cinéma et Cie*. Paris.
- Eagleton, Terry 1997. *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. Tampere.
- Eaton, Marcia Muelder 1995. *Estetiikan ydinkysymyksiä*. Helsingin Yliopisto. Jyväskylä.
- Eckert, Charles 1981. *The English Cinestructuralists*. Teoksessa Caughie, J. (ed) *Theories of Authorship*. London.

- Ellis, John M. 1978. Critical Interpretation, Stylistic Analysis and the Logic of Inquiry. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36, Fall 1978:5.
- Flitterman, Sandy 1981. Women, Desire and the Look. Teoksessa Caughie, J. (ed). *Theories of Authorship*. London.
- Framework 1980. No 13, autumn. Towards an Archaeology of Film Theory. *Lehden johdanto-osa, toimituksen kirjoittama*.
- Gadamer, Hans-Georg 1985. *Truth and Method*. London.
- Gance, Abel 1960 (1927). *La Musique de la Lumière*. L'Art cinématographique II. Teoksessa Pierre Lherminier *L'Art du Cinéma*. Paris.
- Gans, Herbert J. 1975. *Popular Culture and High Culture. Analysis and Evaluation of Taste*. New York.
- Godard, Jean-Luc 1956. *Chemin de Ecoliers*. *Cahiers du Cinéma* 64 (novembre).
- Godard, Jean-Luc 1956. *Montage, mon beau souci*. *Cahiers du Cinéma*, no.65, décembre.
- Godard, Jean-Luc 1972. *Godard on Godard*. Jean Narbono and Tom Milne (ed). *Secker and Warburg*, London.
- Godard, Jean-Luc 1995. *Cahiers du Cinéma*, no. 450 (avril).
- Goodwin, James 1984. The Author is Dead, Long Live the Author! *Quarterly Review of Film Studies*. Vol.9, no. 2, spring.
- Graham. Peter (ed) 1968. *The New Wave*. London.
- Grant, Barry 1986. Rethinking Authorship. *Jump Cut*, no. 31.
- Habermas, Jürgen 1987. *Järki ja kommunikaatio*. *Tekstejä*. 1981-1985. Helsinki.
- Henderson, Brian 1981. Critique of Cinestructuralism. Teoksessa Caughie, J. (ed) *Theories of Authorship*. London.
- Hess, John 1973/1974. Auteurism and After. *The Film Quarterly*. Winter.
- Hess, John 1974. *La Politique de Auteurs*. Part One. *World View as Aesthetic*. *Jump Cut*, no. 1. May-June.

- Hess, John 1974. La Politique de Auteurs. Part Two. Truffaut's Manifesto. Jump Cut, no. 2. July-Aug.
- Hietala, Veijo 1990. Auteurin elämä, kuolema ja ylösnousemus. Filmihullu 1.
- Hietala, Veijo 1992. Kulttuuri vaihtoi viihteelle. Helsinki.
- Hietala, Veijo 1994. Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan. Kirjastopalvelu Oy. Jyväskylä.
- Hoveyda, Fereydoun 1960. La Réponse de Nicholas Ray. Cahiers du Cinéma, no. 107, Mai.
- Hoveyda, Fereydoun 1961. Autocritique. Cahiers du Cinéma, no. 126, Dec.
- Huhtamo, Erkki 1983. Metodi ja tunne - Jean-Luc Godard elokuvateoreetikona. Studio 1983.
- Jarvie, Ian 1987. Philosophy of the Film. New York.
- Jenkins, Henry 1995. Historical Poetics. Teoksessa Joanne Hollows and Mark Janovich (ed). Approach to Popular Film. Manchester.
- Kant, Immanuel 1930. Tapojen metafysiikan perustus. Kantin siveysopilliset pääteokset. Porvoo.
- Kant, Immanuel 1974. Kritik der Urteilskraft. Baden-Baden.
- Kinisjärvi, R., Lukkarila, M., Malmberg, R. (toim) 1990. Elokvateorian historia. Helsinki.
- Knight, Arthur 1960. The Liveliest Art. A Panoramic History of the Movies.
- Kolker, Robert 1988. Cinema of Loneliness. Oxford University Press. Oxford.
- Kunnas, Tarmo 1983. Yhteiskunnallisesti suuntautunut kirjallisuudentutkimus. Teoksessa Marja-Liisa Nevala (toim) Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä.
- Lapsley, Robert & Westlake, Michael 1988. Film Theory: an Introduction. Manchester University Press. NY.
- Lehtonen, Mikko 1996. Merkitysten maailma. Tampere.
- Le Péron, Serge 1981. Les Avatars de la Notion d'Auteur. Cahiers du Cinéma, no. 325, Juin 1981.
- Lepistö, Vappu 1991. Kuvataiteilija taidemaailmassa.

- Tutkijaliitto. Helsinki.
- Le Roux, Hervé 1989. Cherche Metteur en Scène. Cahiers du Cinéma, no. 419/420, Mai.
- Liebman, Stuart 1981-1982. Introduction to Jean Epstein's "ciné-mystique". Millenium Film Journal, 10/11. Fall/Winter.
- Lovell, Alan 1969. Robin Wood - A Dissenting View. SCREEN, vol. 10, no. 2, March/april.
- Magny, Joél (ed) 1982. Théories du Cinéma. Paris.
- Marcuse, Herbert 1971. Ihmisen vapautuksesta. Helsinki.
- Marcuse, Herbert 1981. Vastavallankumous ja kapina. Jyväskylä.
- Martindale, Colin 1982. The Evolution of Aesthetic Taste. Teoksessa K.J. Gergen & M.J. Gergen (ed) Historical Social Psychology. New Jersey.
- Mast, G., Cohen, M. & Braudy, L. 1990. Film Theory and Criticism. Oxford University Press. New York.
- Mayne, Judith 1998. Miten tekijyyttä on teoretisoitu elokuvatutkimuksessa? Lähikuva, no. 2.
- Merleau-Ponty, Maurice 1962 (1945). Phenomenology of Perception. London.
- Merleau-Ponty 1982 (1942). Sense and Non-Sense. Northwestern.
- Metz, Christian 1974. Film Language: A Semiotics of the Cinema. New York.
- Nancy K. Miller 1991. Getting Personal Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts. Routledge. London & New York.
- Monaco, James 1977. The New Wave. New York.
- Monaco, James 1981. How to Read a Film. Oxford University Press. New York.
- Müller, Corinna 1997. Teoksessa Toiviainen, Similä, Lukkarila (toim) Filmin tähden. Helsinki.
- Naremore, James 1990. Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism. Film Quarterly, vol. 44, no 1.
- Neale, Steve 1982. Authors and Genres. SCREEN, vol. 23,

no. 2, July/August.

- Nolletti, Arthur and Desser, David (ed) 1992. Reframing Japanese Cinema. Indiana University Press. Bloomington.
- Oudart, Jean-Pierre 1971. The Absent Field of the Author. Cahiers du Cinéma, no. 236-237. Mar/Avr.
- Pantti, Mervi 1994. Englannin uusi aalto. Vangittu tai vapaa - realismi - brittiläinen uusi aalto. Filmihullu 6/94.
- Pasolini, Pier Paolo 1969. Pasolini on Pasolini. Teoksessa Oswald Stack (ed). London.
- Perkins, V. F. 1972. Film as Film. London.
- Putnam, Hilary 1978. Meaning and the Moral Science. London.
- Pyhtilä, Marko 1999. Taiteen kritiikki ja kritiikin taide. Opinnäytetyö Jyväskylän Yliopistossa. Helsinki.
- Rivette, Jacques 1953. Cahiers du Cinéma, no 26, Aout-Septembre.
- Rivette, Jacques 1955. Notes sur une Révolution. Cahiers du Cinéma, no. 54.
- Rivette, Jacques 1959. Signes du Temps. Cahiers du Cinéma. Décembre.
- Rohmer, Eric 1959. Arts no. 706, Jan.
- Rosenbaum, Jonathan 1991. Guilty by Omission. Film Comment, vol. 27, no. 5, Sept/Oct.
- Rosenberg, Harold 1967. Collective, Ideological, Combative. Teoksessa Thomas B. Hess & John Ashbery (ed) 1968. Avant-Garde Art. London.
- Ryall, Tom 1970. The Notion of Genre. SCREEN, vol. 11, no. 2.
- Salko, Sakari 1981. Auteur-teoria elokuvan tutkimuksen mallina. Studio 11. Helsinki.
- Salmi, Hannu 1993. Elokuva ja historia. Helsinki.
- Sarris, Andrew 1968. Directors and Directions 1929-1968. Chicago.
- Sarris, Andrew 1990. Auteurism Is Alive and Well. Film Comment, vol. 26, no. 4, July/August.

- Sarris, Andrew 1990. Notes of the Auteur Theory in 1962.  
Teoksessa Mast, Cohen & Braudy (ed) Film Theory  
and Criticism. New York.
- Saxton, Christine 1986. The Collective Voice as Cultural  
Voice. Cinema Journal, vol. 26, no. 1.
- Sederholm, Helena 1994. Vallankumouksia norsunluutornissa.  
Modernismin synnystä avantgarden kuolemaan. JYY:  
Jyväskylä.
- Sederholm, Helena 1998. Starting to Play with Art Education.  
Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä.
- Sihvonen, Jukka 1984. Kuva ja elokuvan merkkikieli. Turun  
yliopisto. Turku.
- Sihvonen, Jukka 1988. Elokuva ja kerronta - johdanto David  
Borwellin teokseen NARRATION IN THE FICTION FILM.  
Turku.
- Silverman, Kaja 1988. The Acoustic Mirrors. The Female Voice  
in Psychoanalysis and Cinema. Bloomington.
- Smith, Paul 1979. The Fiction Film as Historical Source.  
Teoksessa Michael Bruun Andersen & al.: Film Ana-  
lyser - Historien i Filmen.
- Steinbock, Dan 1983. Televisio ja psyyke. Televisiosuhde,  
illusionismi ja anti-illusionismi. Espoo.
- Steiner, Rudolf 1984. Goethe uuden estetiikan isänä. Hel-  
sinki.
- Tikkanen, Tiina 1996. Schillerin kirjeet esteettisestä kas-  
vatuksesta. Jyväskylä.
- Toiviainen, Sakari 1995. Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi  
aalto ja sen perintö. Helsinki.
- Truffaut, Francois 1976. A Certain Tendency of the French  
Cinema. Teoksessa Nichols, Bill (ed) Movies and  
Methods. Berkeley.
- Truffaut, Francois 1985. Erään ranskalaisen elokuvan suun-  
taus. Filmihullu, no. 2.
- Truffaut, Francois 1985. Truffaut par Truffaut. Paris.
- Tudor, Andrew 1970. Genre, Theory and Mispractise in Film  
Criticism. SCREEN, vol. 11, no. 6.

- Tudor, Andrew 1974. Theories of Film. London.
- Vuorela, Jyri 1997. Taideteos merkinä. SKS. Helsinki.
- Wollen, Peter 1972. From Signs and Meaning in the Cinema.  
Teoksessa Mast, Cohen & Braudy (ed) Film Theory  
and Criticism. Oxford.
- Wollen, Peter 1977. Merkityksen ongelma elokuvassa. Gau-  
deamus. Helsinki.
- Wollheim, Richard 1980. Art and its Objects. Cambridge  
University Press. Cambridge.
- Ylä-Kotola, Mauri 1998. Jean-Luc Godard mediafilosofina:  
rekonstruktio simulaatiokulttuurin lähtökohdista.  
Mediatieteen julkaisuja. Helsinki.