

Kimmo Laine

(Melko) varhaisen elokuvan historiaa

Lähikuvan tämän numeron, varhaiseen elokuvaan ja sen tutkimukseen keskittyvän kokonaisuuden, piti alun perin ilmestyä jo kymmenkunta vuotta sitten. Sen tarkoituksena olisi ollut, niin kuin on nytkin, esitellä sekä unohtettua elokuvahistorian periodia että yhtä elokuva- ja mediatutkimuksen huomionarvoista osa-alueita. Vuosikymmen sittenkään tutkimusala ei ollut missään mielessä kovin uusi. Silloin elettiin vaihetta, jolloin pitkään jatkunut arkistojen ja perustutkimustyön näkyä muutenkin kuin alustavia tuloksia esittelevinä tutkimusartikkeleina: 1990-luvun alku synnytti sekä antologioita että kokonaisesityksiä, jotka muokkasivat melkoisesti käsityksiä vuosisadanvaihteen elokuvahistoriasta, ja esimerkiksi Ranskan, Saksan, Ison-Britannian, Venäjän ja Yhdysvaltojen ensimmäistä maailmansotaa edeltäneet elokuvakulttuurit nousivat aivan uudenlaisen kiinnostuksen kohteiksi. Tämä innostus ei ole laantunut vuosituhannen vaihteessakaan (eli *Lähikuva* ei ole ”myöhässä”, mikäli nyt tutkimusintressien suhteen voidaan myöhässä olla), mutta jos tutkimuksen painopisteistä voidaan tehdä jonkinlaisia yleistyksiä, niin suunta on ainakin suurten elokuvamaiden osalta ollut kohti erikoistuneempia aihepiirejä: vielä rajallisempia periodeja, yhtiöitä, henkilöitä, lajeja, esitysmuotoja, esityspaikkoja ja erityisyleisöjä — aiheet eivät helpolla lopu.

Varhaisen elokuvan tutkimusbuumille ilmoitetaan usein yhteinen alkusyy. Sellainen oli vuoden 1978 Kansainvälisen elokuva-arkistojen liiton FIAF:in konferenssi Brightonissa, jonne kerääntyi joukko tutkijoita ja arkistoihmisiä katsomaan ja kartoittamaan saatavilla olleita vuosisadanvaihteen elokuvia. Sittemmin katselmukset ovat jatkuneet, tärkeimpänä fooruminaan vuosittainen *Le Giornate del Cinema Muto* –tapahtuma Italian Pordenonessa ja Sacilessä (ks. Antti Alasen raportti tässä numerossa). Vähä vähältä on paljastunut, miten valtava määrä varhaisinta, tai oikeastaan koko mykkäkauden, elokuvaa on ollut kadoksissa ja unohtuksissa, miten paljon sitä on vieläkin (ja ehkä lopullisesti) kadoksissa, mutta miten paljon sitä kuitenkin löytyy mitä ihmeellisimmistä paikoista. Löytöjen myötä elokuvahistoriallinen tosiasia toisensa jälkeen on asetettu kyseenalaiseksi. Konkreettisimpia esimerkkejä ovat erilaiset historioiden rakastamat ”ensimmäiset”: kun jokaiselle ensimmäiseksi uskotulle elokuvalle, kerronnalliselle keinolle ja kokeilulle yllättäen löytyykin joukoittain sukulaisia ja edeltäjiä, koko edistysuskoista historiallista ajattelutapaa joudutaan tarkistamaan.

Tietenkään Brightonissa ei ollut kyse näin kertakaikkisesta suunnanmuutoksesta: FIAF:in konferenssi ei "keksinyt" varhaista elokuvaa yhtään sen enempää kuin Griffith lähikuvaa. Vakavaa ja perinpohjaista elokuvahistoriallista tutkimusta oli tehty ennenkin, mutta siinä missä aiemmat tutkijat olivat usein joutuneet toimimaan rajallisen aineiston turvin ja enemmän tai vähemmän yksin, 1980- ja 90-luvulla alkoi kasvaa kansainvälinen tutkija-, arkistolais- ja harrastajayhteisö, jolla oli paitsi omat festivaalinsa ja tutkijatapaamisensa myös julkaisukanavansa. Samalla sähköinen tiedonvälitys alkoi tuoda varhaista liikkuvaa kuvaa myös arkistojen ulkopuolelle, niin että tänä päivänä on mahdollista nähdä esimerkiksi satamäärin Edisonin elokuvia The Library of Congressin kotisivuilla (<http://www.loc.gov>).

Toisaalta uuden elokuvahistoriallisen tutkimuksen merkitys ei ole vain siinä, että tutkimuksen ja tutkijoiden määrä on kasvanut. Tulevat tieteenalan historiat saavat selvittää tarkemmin tutkimussuunnan taustoja, mutta ainakin akateemisen tutkimuksen suhteen (täytyy muistaa, ettei kiinnostus ole ollut yksin akateemista), historiakiinnostuksen voi nähdä eräänlaisena vastareaktionä 1970-luvun "screeniläiselle" formalismille. Varhaisen elokuvan tutkimus on hakeutunut juuri niihin suuntiin, joita lukemattomat screeniläisyyden kritiikit ja itsekritiikit ovat peränneet: elokuvasta elokuvaan, katsojasta ja subjektista katsojiin ja yleisöihin, valkokankaasta esityspaikkoihin, tekstistä kontekstiin — toisin sanoen suunta on kulkenut yleiseltä tasolta, kaikkia elokuvia ja kaikkia katsojia yhdistävistä kysymyksistä, kohti erityiskysymyksiä, historiallisia ja kulttuurisia vaihteluita.

Huomionarvoista on kuitenkin se, ettei kääntyminen empiriaan, paperiarkistojen, ammattilehtien ja hyvin materiaalistien filmirullien pariin, ole suinkaan merkinnyt teorian kieltämistä, vaan parhaimmillaan hedelmällistä synteisiä tarkan empiriisen tutkimuksen ja vaikkapa narratologian (esimerkiksi Tom Gunning ja André Gaudreault) tai kriittisen teorian (Miriam Hansen) välillä. Varhaisen elokuvan historiaa ei siis ole kirjoitettu uusiksi vain materiaallisen todistusaineiston vaan myös teoreettisen reflektion kautta.

Oikeastaan voitaisiin puhua sekä tutkimuskohteen että tutkimusmenetelmien kontekstualisoinnista. Elokuva ei nähdä irrallisena ilmiönä, vaan osana erilaisia esittämisen traditioita. Taustoja ja yhteyksiä on haettu milloin taikalyhdyistä, tirkistyskaapeista ja panoraamoista, milloin varieteeteatterista, tivolistä tai porvarillisesta melodraamasta, milloin luonnonhistoriallisista museoista, maailmannäyttelyistä tai sarjakuvista. Joka tapauksessa elokuva ei syntynyt tyhjästä vuonna 1895 (ei edes 1894), eikä se liioin kertakaikkisesti korvannut muita viihdyttämisen ja liikkuvan kuvan muotoja. Varhaisen elokuvan tutkimuksen itsensä kontekstualisoituminen puolestaan merkitsee vaikkapa yhteisiä intressejä monella muulla alalla kukoistaneen moderniteettitutkimuksen kanssa (tosin kaikki varhaisen elokuvan historioitsijat eivät allekirjoita esimerkiksi ajatusta havaitsemistapojen historiallisuudesta — David Bordwell on tässä kuten monessa muussakin kysymyksessä johtanut poleemista kuoroa).

Lähikuvan hidas reagoiminen varhaisen elokuvan esitys- ja tutkimusboomiin selittyy pitkälti yksinkertaisesti sillä, että Suomi on ollut melko syrjässä koko ilmiöstä, päinvastoin kuin esimerkiksi Ruotsi ja Tanska. Elokuva-aineistoa 1900-luvun kahdelta ensimmäiseltä vuosikymmeneltä on tunnetusti tallella vain vähän, joten siihen liittyvää tutkimustakin on jouduttu tekemään pitkälti kirjallisen aineiston pohjalta. Esimerkiksi Kari Uusitalon, Sven Hirnin, Lauri Tykkyläisen, Hannu Salmen, Matti Piuholan ja *Suomen kansallisfilmografian*

pohjatyö on kuitenkin onnistunut vuosien varrella valottamaan kadonnutta kulttuuria monelta suunnalta ja myös monessa muodossa, eli kirjojen ja artikkeleiden ohella myös televisio-ohjelmina ja näyttelyinä. Toisaalta kuten Erkki Huhtamon kirjat ja näyttelyt elävän kuvan apparaateista ja Juha Kinbergin artikkeli tässä *Lähikuvan* numerossa muistuttavat, liikkuvan kuvan kulttuurin ei tarvitse ottaa kansallista erityisyyttä itsestään selväksi lähtökohdaksi.

* * *

Yksi varhaisen elokuvan tutkimusbuumin seurauksista on ollut tutkimus- ja arkistomaailmojen merkittävä lähentyminen. Kyse ei ole vain siitä, että tutkijat tarvitsevat arkistoja saadakseen aineistoa käsiinsä, vaan tarve on molemminpuolinen: jo pelkästään yksittäisten, usein epämääräisesti luetteloitujen tai täysin ilman nimeä kulkevien filminpätkien tunnistaminen on monimutkaista salapoliisintyötä, joka edellyttää sekä filmin materiaalisen olomuodon että elokuvahistorian tuntemusta, kuten Juha Kindbergin artikkeli kouriintuntuvasti osoittaa. Kindbergin lähtökysymys on arkistollinen: mitä tehdä kiinniruostuneelle filmipurkille ja sen sisältä löytyneelle hauraalle, tunnistamattomalle nitraattirullalle. Hän etenee tunnistuspyrkimyksissään filmimateriaalin rei'ityksestä ja reunamerkinnoista kuvan ikonografiaan ja päätyy pitämään löytöä varhaisena masinistirullana. Aiemman arkistokäytännön mukaisesti rulla olisi luultavasti purettu erillisiksi otoksiksi eli tuotannollisesti erillisiksi elokuviksi. Kindberg käsittelee rullaa kuitenkin kokonaisuutena, muistumana ajalta jolloin editoinnista vastasi masinisti pikemmin kuin elokuvan valmistaja.

Numeron käänösartikkelissa Tom Gunning selvittelee "attraktioiden elokuvan" taustoja. Gunningin ja André Gaudreault'n käyttönottama termi kuvaa varhaisen elokuvan tapaa korostaa näyttämistä kertomisen kustannuksella, pyrkimystä kalastaa katsojan välitöntä huomiota erilaisilla taikatempuilla, trikeillä, shokeilla ja yllätyksillä. Attraktiosta on tullut nykyisen elokuvahistorian ja -teorian yleisimmin viljelemiä termejä, jolla on luonnehdittu varhaisen elokuvan ohella niin musikaaleja, action-elokuvia, pornoa, musiikkivideoita kuin tietokonepelejäkin. Vaikka käsite olisikin kokenut pientä inflaatiota, Gunning itse pohjustaa laajan soveltamisen vetämällä linjoja vuosisadan vaihteen elokuvasta myöhempiin avantgardekäytäntöihin ja sivulauseessa myös populaarielokuvaan. Toisin sanoen attraktiot ovat jatkuvasti eläneet kerronnallisuuden rinnalla, ja artikkeli muistuttaa, että itse attraktion käsitekin on lainattu Eisensteiniltä ja pohjustettu 1910- ja 20-lukujen avantgardistien ajatuksilla.

Oma analyysini kirjailija Jalmari Finnen elokuvasta *Kiljusen pojat koulussa* (1921) lähestyy samantapaista ajatusta toisesta suunnasta. Käsittelem tätä lyhyttä ja puoliksi harrastelijapohjalta tehtyä komediaa eräänlaisena murrosvaiheen elokuvana, joka yhtäältä johdattaa 1920-luvun voimakkaan institutionalisoitumisen vaiheeseen, tuotanto- ja kerrontamuotojen vakiintumiseen, toisaalta taas viittaa sekä tekemisen, esittämisen että kerronnan tavoillaan paljon varhaisempiin käytäntöihin. Sen suorat kamerakontaktit, itseriittoiset tablookuvat ja taustainformaatiota edellyttävä kerronta eivät selvästikään "kuulu" klassiseen kerrontaan, joten ne antavat samalla aiheen pohtia sitä, onko elokuvailmaisun muutoksia mielekästä ajatella suoraviivaisena kehityksenä.

Varhaisen elokuvahistorian teema jatkuu vielä numeron loppupuolella, Antti Alasen festivaaliraportissa ja Pasi Nyysösen kirjakatsauksissa. Välissä on kuitenkin kaksi artikkelia, jotka johdattavat hieman lähemmäs nykypäivää. Harri Kilpi analysoi John Schlesingerin elokuvaa *Kaukana mielettömästä maailmasta* (1967) 1980-luvulla kukoistukseen nousseen brittiläisen perinne-elokuvan (heritage film) edeltäjänä. Valmistumisaikaista tuotanto- ja lehtiaineistoa hyödyntäen Kilpi analysoi tämän Thomas Hardy -filmatisoinnin kuvia yhteiskuntaluokista ja havaitsee erilaisia ristipaineita: yhdessä suunnassa pyrkimystä luokka- ja sukupuolirajojen uudenlaiseen työstämiseen, toisessa pastoralismia, nostalgisointia ja kiinnittymistä perinneteollisuuteen, jotka osaltaan kalvavat elokuvan radikaaleja tavoitteita.

Mervi Pantin artikkeli nostaa esille ajankohtaisen aiheen elokuvakritiikin asemasta, laadusta ja merkityksestä. Esimerkiksi elokuvakritiikin suhteesta journalismiin ja elokuvateollisuuteen on väitelty pitkään, mutta uudet sähköiset viestimet ovat paitsi lisänneet kritiikin kanavia myös antaneet lukijoille paremman mahdollisuuden kommentoida arvosteluja ja arvostelijoita ja osallistua keskusteluun. Pantti pohtii verkkokeskustelun pohjalta, miten lukijoiden mielipiteet voitaisiin ottaa osaksi elokuvaa koskevaa julkista keskustelua päätyttä kuitenkaan populistiseen yleisön "seuraamiseen".

* * *

Tätä *Lähikuvan* numeroa koottaessa on jouduttu miettimään suomalaisia ilmaisuja melkoiselle termijoukolle ei-jatkuvuuselokuvasta ja taikatempu-filmistä perinne-elokuvaan. Vaikka aina ei välttämättä ole päädytty täydelliseen yksimielisyyteen eikä siten yhdenmukaiseen ratkaisuunkaan, keskustelut ovat olleet antoisia, mistä kiitos Antti Alaselle, Henry Baconille, Juha Kindbergille, Satu Laakoselle ja Mari Pajalalle.

Turussa ja Helsingissä Kalevalan päivänä 2002

Kimmo Laine