

Hannu Salmi

Elokuva historiantutkimuksen kohteena

Elokuvan historioita on kirjoitettu lähes yhtä kauan kuin on tehty elokuviakin. Ensimmäinen elokuvan historia valmistui tiettävästi vuonna 1895, kun Thomas Alva Edisonin työtoveri W.K.L. Dickson kirjoitti uuden keksinnön historiikin. Se oli lähinnä elokuvan teknistä historiaa.

Dicksonin jälkeen elokuvan vaiheista on kirjoitettu pääasiassa esteettisestä näkökulmasta. Peruslähtökohtiin on kuulunut tarkastella elokuvaa taiteena; samalla historiallisen tarkastelun kautta on implisiittisesti pyritty perustelemaan, että elokuva todella on uusi ilmaisumuoto, joka poikkeaa olennaisesti muista ilmaisumuodoista.

Elokuvan historiaa tarkasteltaessa on syytä muistaa, että sanalla 'historia' on useita merkityksiä. Historia voi tarkoittaa 1) tarinaa (ransk. *histoire*, ruots. *historia*), 2) menneisyyttä, 3) menneisyyttä tutkivaa tiedettä tai 4) historiatieteellistä esitystä. On siis ymmärrettävää, että elokuvan historialla on eri yhteyksissä voitu tarkoittaa aivan eri asioita. Kun elokuvan menneisyydestä kertova teos on ristitty elokuvan historiaksi, se ei ole aina täyttänyt tieteellisyyskriteerejä (koska tieteelliseen esitykseen ei ole edes pyritty). Historiatieteen ymmärrän siten, ettei sen tavoitteena ole vain kerätä tietoja menneisyydestä vaan myös ymmärtää ja selittää menneisyydessä ilmenneitä katkoksia ja jatkuvuuksia.

Tarkastelen jatkossa elokuvaa nimenomaan historiantutkimuksen näkökulmasta. Ongelma ei tällöin kuitenkaan ole siinä, etteivät olemassaolevat elokuvan historiaa käsittelevät teokset täyttyä intersubjektiviisen verifioitavuuden vaatimusta, vaan siinä, että elokuva on aivan erityinen historiallinen

kohde. Kulttuurisen olemistapansa puolesta se poikkeaa kaikista muista kulttuurin tuotteista. Niinpä se, millaisena tuotteena elokuvaa pidämme, vaikuttaa siihen, miten tarkastelemme elokuvan menneisyyttä. Perustavanlaatuisen erottelu onkin, pidämmekö elokuvaa taiteena vai vain yhtenä kulttuurintuotteena. Nämä näkökulmat johtavat erilaisiin historiallisiin kertomuksiin.

Saksalainen filosofi Immanuel Kant esitti jo vuonna 1790 teoksessaan *Kritik der Urteilkraft* ajatuksen, ettei oikeastaan voi olla olemassa tiedettä taiteesta, voi olla vain taiteen kritiikkiä.¹ * Kantilaisittain ajatellen elokuvataiteen historia ei siis voisi olla historiatiedettä. Elokuvan historioiden valtalinja on kuitenkin lähtenyt liikkeelle juuri taiteesta.

ELOKUVATAITEEN HISTORIA: KRITIIKKIÄ JA HISTORIOGRAFIAA

Mestariteosperinne ja elokuvan esteettinen historia

Robert C. Allen ja Douglas Gomery ovat kutsuneet elokuvataiteen historiantutkimuksen valtalinjaa nimikkeellä "the masterpiece tradition", mestariteosperinne.² Tässä perinteessä elokuvan historia on nähty sarjana mestariteoksia, esteettisen välttämättömyyden synnyttämiä itsessään tarkoituksenmukaisia taideteoksia, jotka ovat olemassa vain ilmauksina taiteilijoiden, nerokkaiden elokuvantekijöiden luovuudesta. Näissä tarkasteluissa on unohtettu

* Heikki Lempan kommentoimat kohdat on merkitty tähdellä tekstiin.

...vain taiteen kritiikkiä.*

On kaikei mahdollista tulkita Kantin tarkoittaneen juuri tätä, ja se on mahdollista juuri silloin kun ymmärrämme tieteen luonnontieteeksi. Mutta näin ei ole välttämättä ajateltava. Kant itsekin antaa toisia mahdollisuuksia. Samaisessa teoksessa hän nimittäin erottaa toisistaan määräävän arvostelukyyn (bestimmende Urteilskraft) ja refleктоivan arvostelukyyn (reflektierende Urteilskraft) [s. 24]. Ensimmäinen on se mielenkyky, jota käytämme esimerkiksi luonnontieteissä, kun katsomme joidenkin ilmiöiden kuuluvan esimerkiksi haihtumisen käsitteen alaan. Tässä tapauksessa arvostelukyky soveltaa jo valmiiksi annettua käsitettä. Toisin on, kun turvaudumme refleктоivaan arvostelukykyyn arvioidessamme esimerkiksi taulun kauneutta. Silloin kyseessä ei näytä niinkään olevan valmiin käsitteen tai periaatteen soveltaminen kuin uuden löytäminen. On syytä kysyä: eivätkö taidetieteet ja ehkä yleisemminkin ihmistieteet aina välttämättä ja ensisijaisesti turvaudu refleктоivaan arvostelukykyyn, eivätkö ne ensisijaisesti ole uusien periaatteiden löytämistä eivätkä annettujen sokeaa soveltamista. Kant näyttää siis tarjoavan perustan uudenaikaiselle tiedekäsitellemme, joka esimerkiksi moderneille elokuvatuutkijoille strukturalismi-innostuksessaan näyttää olevan jokseenkin vieras. Tavaksi on tullut vain soveltaa valmiiksi annettuja ranskalaisia periaatteita eikä käyttää omaa arvostelukykyä. Kantilaisessa mielessä elokuvatuutkimus ja elokuvahistoria eivät koskaan voi tulla luonnontieteeksi mutta kylläkin perusteita kysyväksi ja siinä mielessä kriittiseksi ihmistieteeksi.

On lisäksi huomattava, että Kant ei kiistä kriittiltä ja yleensä maulta tiettyä lainomaisuutta (Kant 1974, 299-300)

H. Lempa

elokuvan kommunikatiivisuus, katsova yleisö, elokuvan tuotannollinen tausta, jopa elokuvan kollektiivisuus: käsikirjoittajat, lavastajat ja kuvaajat on surkastettu ohjaajajeniuksen vaiteliaksi taustahahmoiksi.

Mestariteosperinne on ollut elokuvahistoriallisten tarkastelujen valtalinja: hyvin vähän on kirjoitettu muunlaisia elokuvan historioita. Tarkasti ottaen mestariteosperinnettä edustavat tarinat eivät kuitenkaan täytä historiatieteellisiä laatuvaatimuksia: ne ovat historiaa vain hyvin erityisessä, kapeassa merkityksessä. Useimmiten on kyse vain annaaleista, kronikoista. Kantin ajatusta seuraten mestariteosperinteeseen kuuluvat "historiat" ovat enem-

män kritiikkiä kuin historiaa: ne ovat elokuvakaanoneita, joihin on pyritty suodattamaan elokuvaperinteeseen arvokkain osa. Historioitsijan tehtävä on siis ollut elokuvaperinteeseen kriittinen arviointi ja harvojen mestariteosten poiminta elokuvataiteen kaanoniin.

Vaikka nerokultti onkin liittynyt olennaisena osana romanttiseen taideteoriaan, johon kaikki taiteet tuntuvat vieläkin tavalla tai toisella sitoutuvan, antoi erityisesti 50-luvun ranskalainen auteur-teoria, *politique des auteurs* uutta pontta mestariteoksia etsivälle traditiolle. Auteur-teoria, joka ei oikeastaan ollut teoriaa vaan kritiikkiä, oli yritys perustella elokuvan erityisyys taiteena ja samalla toisten elokuvien (taideteosten) paremmuus toisiin teoksiin nähden: elokuvan historiasta pyrittiin löytämään tekijöitä (auteur), jotka haluttiin elokuvakritiikin keinoin erottaa elokuva-alan ammattimiehistä, näyttelleanpanijoista (metteur-en-scène). 50-luvun ranskalaiset elokuvakritiikot rakentelivat mielellään elokuvataiteen pantheonieja, julistivat jotkut taiteilijat toisia paremmiksi.³ François Truffaut'n sanat ovatkin muuttuneet lentäväksi lauseeksi: "Huonoin Hawksin elokuva on kiinnostavampi kuin Hustonin paras elokuva."⁴

Auteur-politiikan vaikutus on näkynyt 50-luvun jälkeisissä elokuvan historioissa. Esimerkiksi Gerald Mastin peruslähtökohtana on ollut: "No great film has ever been made without the vision and unifying intelligence of a single mind to create and control the whole film. Just as there is only one poet per pen, one painter per canvas, there can be only one creator of a movie."⁵ Tämän näkemyksen mukaan elokuvan takaa on pakko löytyä auteur, vaikkei hänen tarvitsekaan aina olla elokuvan ohjaaja. Peter von Bagh kirjoittaa omassa elokuvan historiassaan:

Tiedämme paljon tapauksia, joissa elokuvan tuottaja on ilmeisimmin vastannut lopputuloksesta, ollut sen todellinen auteur ("tekijä"); monesti voi auteurina pitää näyttelijää tai kirjoittajaa. Mutta luotettavin tavaramerkki ja kokoava hahmo on ohjaaja. Tämän voi todentaa yksinkertaisesti: katsotaan kaikki ohjaajan teokset, jolloin niiden yhdistävät piirteet ovat luultavasti lukuisimmat kuin työryhmän muiden jäsenten eri teoksien väliset yhteiset piirteet. Ohjaaja siis vastaa muita kokonaisemmin hahmotuksesta tai tarkemmin sanottuna *esteettisestä* hahmotuksesta, sillä tuottaja tai tuotannonjohto pitää usein huolta ulkoisten piirteiden jatkuvuudesta ja samanlaisuudesta."⁶

Samana toteaa David Robinson lakonisemmin:

It is true that in the end what will count is the dominating artistic personality of the author of any film (and though mostly we take the director to be the author, at times the writer, the actor, the producer, the designer or the cameraman may also claim that role).⁷

Näistä näkemyksistä huolimatta käytännössä elokuvataiteen historia on ollut sarja maineikkaita elokuvantekijöitä, suuria ohjaajia: vain poikkeustapauksissa on auteurin laakeriseppelä luovutettu käsikirjoittajille tai tuottajille, kuvaajista ja lavastajista puhumattakaan.

Auteur-teorian aatteellisen perustan voisi löytää romantiikan geniusajattelusta. Immanuel Kantin filosofiasta periytyvän ajatuksen mukaan genius on mielenkyky, jonka kautta luonto antaa taiteelle säännöt.⁸ Genius ei siis toista taiteen perinteessä tuntuksi tulleita kaavoja vaan luo omat sääntönsä. Tätä ajatusta mestariteosperinteessä on muotoiltu esittämällä kunkin auteurin (geniuksen) tyyli ainutlaatuisena. Nerokas elokuvantekijä ei siis jäljittele muiden elokuvien tyyliä vaan luo oman kerrontatansa.

Romanttinen taideteoria edellytti aina, että genius on yksilö. Nerokultin kohteena olikin usein taidekuoto, jossa taiteilija oli selvästi yksilöllinen (esimerkiksi kirjallisuus, maalaus tai säveltaide). Mutta miten tulkita romantiikan hengessä elokuvaa, joka on hyvin kollektiivinen taidemuoto? Auteur-teoria on tässä suhteessa ollut hyvin joustava ajatustapa. Auteurin titteli on voitu tarvittaessa (mutta ehdottomasti vain hätätilanteissa, jos ei ole löytynyt muuta keinoa pelastaa esiymmärtävän makutuomion paljastama mestariteos) antaa tuotantoyhtiölle tai elokuvakunnalle: tällöin tarkasteltavan yhteisön elokuvat on tulkittu yhdeksi elokuvaksi, tietyn omaperäisen kerrontatavan osiksi.

Nyttemmin elokuvan historiankirjoittajat ovat tulleet tietoisiksi aiheesta piilevistä karikoista. Tavaksi on tullut pyytää jo etukäteen anteeksi lukijalta sitä, ettei kirjoittaja ole kyennyt kirjoittamaan yhtenäistä, kattavaa elokuvan maailmanhistoriaa. Paremman puutteessa kirjoittajat toteavat valinneensa lukuisista mahdollisista näkökulmista elokuvataiteen historian kirjoittamisen - ja tämänkin historian useat kirjoittajat tunnustavat "subjektiiviseksi". Varovaisia ovat mm. saksalaiset Ulrich Gregor ja Enno Patalas, jotka toteavat teoksensa *Geschichte des Films* olevan todellisuudessa vain "Kritische Einführung in die Geschichte der Filmkunst - für Zeitgenossen".⁹

Kirjassaan *Film History: Theory and Practice* Robert C. Allen ja Douglas Gomery ovat nähneet neljä perinteistä tapaa kirjoittaa elokuvan historiaa: on olemassa esteettistä, teknologista, taloudellista ja sosiaalista elokuvan historiaa.¹⁰ Näistä kategorioista esteettinen eli elokuvan taidehistoria on ollut ehdottomasti suosituin, varsinkin, jos mittapuuna pidetään elokuvan historian kokonaisuusityksiä, elokuvan maailmanhistorioita. Useimmiten tämä elokuvataiteellinen linja on keskittynyt aateurien etsintään ja mestariteoksien seulontaan. Lopputuloksena on ollut tietynlaisen historiattomuuden vaikutelma: elokuvat näyttävät synnyttävän elokuvia. Samaa ajattelutapaa ovat langenneet monet muut-

kin historian tutkimuksen erityisalat. Esimerkiksi poliittisten aatteiden historiassa Karl Marxin ajatuksille löydetään usein edeltäjä (!) 1600-luvulla eläneen Francisco Suarezin ajattelusta. Kytkentä Suarezin ja Marxin välillä on ehkä filosofinen tai aatteellinen mutta ei historiallinen, sillä Marx ei tuntenut Suarezin ajatuksia, eikä historiallista sidettä, yhtenäistä jatkumoa Suarezista Marxiin, voi löytää.

Vaikka useimmat elokuvataiteen historiat ovatkin olleet vain kronologisesti järjestettyjä elokuvakriittikkejä, on myös muunlaisia historiankirjoitusyriä tehty. David Bordwell ja Kristin Thompson ovat teoksessaan *Film Art* jakaneet elokuvan historian tyylikausiiin (film movement). He ovat nähneet elokuvan historian sarjana tyylikausia, esteettisesti koherentteja elokuvan rakentamisen tapoja. Tiettyssä ajassa ja paikassa elokuvan historian aikana elokuvan eri elementit on yhdistetty tietyllä periaatteella. Elokuvan rakennusperiaatteet ovat historian kuluessa vaihtuneet, mutta näiden tyylillisten katkosten selittämiseen Bordwell ja Thompson eivät ryhdy. Heille tyylikaudet ovat suljettuja kokonaisuksiaan, jotka vain seuraavat toisiaan.¹¹ Elokuvan esteettisen historian tehtävä ei ole ollut selittää, millaisia yhteiskunnallisia ja kulttuurisia korrelaateja estetiikalle kulloinkin voisi löytää. Elokuvan ulkopuolisen kulttuurin sulkeistaminen kysymyksenasettelun ulkopuolelle on monessa suhteessa turvallista: taiteen itseisarvoisuus säilyy koskemattomana johtotähtenä.

Bordwellin ja Thompsonin tyylikaudet voisi rinnastaa 1600- ja 1700-lukujen taitteessa eläneen saksalaisen filosofin ja matemaatikon Gottfried Wilhelm Leibnizin monadiihin. Leibnizin monadioppi oli vastine aiemmalle, jo antiikin aikana luodulle atomiteorialle. Monadi oli Leibnizin mukaan universumin perusyksikkö, joka oli individuaalinen, itsერიitoinen ja koherentti. Jokainen monadi oli maailman totaliteetin aspekti: monadi ei siis ollut pelkästään universumin fragmentti niin kuin atomi, vaan kukin monadi oli universumi tietyistä perspektiivistä katsottuna.¹² Samaan tapaan kunkin elokuvan historian tyylikauden voisi nähdä vain yhtenä perspektiivinä elokuvan esteettiin mahdollisuuksiin. Tämä näkemys on historiallinen vain näennäisesti. Menneisyydestä löytyy ajanjaksoja, jolloin tietty elokuvan rakentamisen tapa on ollut dominoiva: tietynä aikana tiettyntyyppisiä elokuvia on ollut enemmän kuin toisena. Esimerkiksi saksalainen ekspressionismi oli Bordwellin ja Thompsonin mukaan vuosien 1919-1924 saksalaiselle elokuvatuotannolle ominainen tyyli, uusi perspektiivi elokuvan olemukseen.¹³ Mikään ei kuitenkaan estä rakentamasta saksalaisen ekspressionismin tyylin mukaisia elokuvia myöhemminkin, koska kyse ei ole epookista vaan tyylistä.

Tyylikausien määrittelyn näkökulmasta elokuvan taidehistoriaa onkin kirjoitettu melko paljon.

Toisinaan on vain analysoitu elokuvien muotojärjestelmää hyvin formaalisesti ja asetettu lopputulos elokuvan historiallisen tarkastelun perustaksi. Tällaista tutkimusta on tehnyt mm. Barry Salt kirjassaan *Film Style and Technology: History and Analysis*.¹⁴ Jens Toft on puolestaan käyttänyt tyylianalyysin välineenä ranskalaisen elokuvasemiootikon Christian Metzin ajatuksia ja päätyntä Bordwellia ja Thompsonia muistuttaviin tyylikausiiin.¹⁵ Tällaisessa semioottis-strukturalistisessa tarkastelussa tyylikausien koherenssi on vieläkin voimakkaampi kuin Bordwellin ja Thompsonin formalistisissa tulkinnoissa. Tyylikausien "monadiluonne" on erityisen selvä Toftin ajattelussa. Vaikka Toft kutsuu teoriansa "elokuvan historian teoriaksi", se on enemmän elokuvatylien teoriaa, sillä historialliselle tarkastelulle välttämättömät tyylikausien välitysmekanismit jäävät auttamatta semioottisen tarkastelun ulkopuolelle.

Nämä elokuvatyliin keskittyvät elokuvataiteen historialliset tarkastelut ovat olleet selkeitä yrityksiä päästä irti mestariteosperinteestä ja samalla yksilöllisten elokuvateosten korostamisesta, vaikka lopputulos onkin ollut historiallisesti onnahteleva. Näyttää siltä, että elokuvataiteen historia - on sitten kyse mestariteosperinteestä tai elokuvatylien ja -kerrontamuotoja historiasta - täyttää vain harvoin historian tutkimuksen vaatimukset. Elokuvataiteen historia on nähnyt elokuvien synnyttävien elokuvia, puhunut ainutkertaisista taideteoksista, joilla ei ole kytkentää muualle kuin elokuvantekijän intentioihin, tai nähnyt elokuvan historian tyylikaudet historiattomina 'monadeina'. Elokuvataiteen historiassa yksittäiset elokuvat tai elokuvalliset kerrontamuodot eivät ole kummunneet kulttuurisesta, yhteisöllisestä perustastaan.* Elokuvien ja tyylien välillä on ammottanut kuilu, jota ei ole pyritty - tai ainakaan onnistuttu - ylittämään historiallisin selityksin.

Maailmanhistorian *Filmgeist*

Yksi elokuvan historioiden tyypillisimpiä oletuksia on ollut ajatus elokuvan maailmanhistoriasta: elokuvan historia on nähty yhtenäisenä ilmiönä, jonka tarinan voi kertoa mielekkäästi. Tällainen elokuvan maailmanhistorian yritys on ollut mm. David Robinsonin teos *World Cinema*¹⁶, jonka dispoositioon on jaoteltu koko elokuvan historia ankan kronologisesti. Tarkastelun kohteiksi on otettu vain sellaisia elokuvia tai koulukuntia, joilla on nähty olleen voimakas vaikutus ns. maailmanelokuvaan ("a profound effect on world cinema").¹⁷ Robinson on siis olettautunut, että on olemassa jokin, jota voi kutsua "maailmanelokuvaksi".

Monet elokuvataiteen tarinat ovat olleet samalla maailmanelokuvan historioita. Peter von Baghin *Elokuvan historian* ja Ulrich Gregorin ja Enno Patalasin *Geschichte des Films* -teoksen kronologis-

...ole kummunneet kulttuurisesta, yhteisöllisestä perustastaan*

Olen kirjoittajan kanssa varsin samaa mieltä siitä, että taiteen historia tai elokuvan historia ei voi sulkea yhteisöllisyyden teemaa tarkastelun ulkopuolelle. Kysymys on kuitenkin siitä, mitä tuo yhteisöllisyys, yhteiskunnallisuus on ja miten se esitetään. Mitä tarkoittaa "kummunneet kulttuurisesta, (...) perustastaan"? Onko olemassa jokin supertodellisuus, superperusta, joka yhtä hyvin selittää hevosten jalostuksen ja laivanrakennuksen kuin elokuvan? On kai selvää, että elokuva eroaa hevosjalostuksesta? Silloin ei myöskään ole mitään mieltä vain hämärästi viitata tähän yhteiseen suureen perustaan. Se ei lisää tietoa siitä, mitä elokuva on, mitä on elokuvan historia. Yössä kaikki lehmät ovat yhtä harmaita. Sen sijaan järkeä on kysyä, missä erityisessä mielessä elokuva on kulttuurista, yhteiskunnallista, missä erityisessä mielessä elokuva on aspekti yhteiskuntaan. Elokuva on omalakinen kuten monadi on omalakinen. Tämän periaatteen hylkääminen johtaa harmaiden lehmien historiaan.

Tärkeää on myös, miten yhteiskunnallisuus esitetään. Ei kai elokuvan yhteiskunnallisuutta voi esittää siten, että elokuvan tyylihistorian tms. rinnalle kirjoitetaan useiden erilaisten yhteiskunnallisten ilmiöiden (teknologian, markkinoiden) historiaa. Jokin yhteys täytyy olla, jokin, joka ei ole pelkkä luettelo: se vaikutti, sekin vaikutti ja sekin... Elokuvahistorian tai elokuvan kulttuurihistorian täytyy olla yhtenäinen kertomus.

H. Lempa

sa pääluvuissa on kuitenkin systemaattiset alaluvut. Molemmissa teoksissa systematiikan yleisenä perusteena on kansallisuus. Niinpä teokset voi nähdä myös kokoelmana kansallisia elokuvan historioita. Jos lukija haluaa perehtyä vain esimerkiksi englantilaisen elokuvan historiaan, hän voi lukea teoksesta Englantia käsittelevät osuudet. Ajatus maailmanelokuvasta on mukana siten, että kansalliset tarinat ovat aukollisia: kuvauksen kohteiksi on otettu vain kaikki se, mikä kelpaa osaksi maailmanelokuva. Niinpä englantilaisesta elokuvasta piirtyvä kuva on - kansallisesta näkökulmasta ajateltuna - yksipuolinen. Englantilainen elokuva näyttää koostuvan kolmesta vaiheesta, 30-luvun dokumentarismista, 50-luvun Ealing-kaudesta ja 60-luvun free cinemasta. Vain vähäisiä huomautuksia - jos niitäkään - löytyy esimerkiksi 60-, 70- ja 80-lukujen James Bond -elokuvista, jotka ovat olleet varmaan-kin parin viimeksikuluneen vuosikymmenen kan-

sainvälisesti menestyneimpiä englantilaisia elokuvia. James Bond -elokuvilla oli kaupallisen menestyksen lisäksi huomattava vaikutus mm. ranskalaiseen ja italialaiseen populaarielokuvatuotantoon. Italiassa tehtiin 60-luvulla suuri joukko Bond-elokuvien jäljitelmiä, joissa seikkailei erimerkkisiä agentteja Sigma 3:sta S-007:ään.¹⁸ Vaikka siis James Bond -elokuvilla oli huomattava kansainvälinen vaikutus, "a profound effect", niitä ei ole hyväksytty maailmanelokuvan esteettisesti ja moraalisesti korkea-arvoiseen kategoriaan. Ne eivät ole edistäneet elokuvakulttuurin "aidoimman" olemuksen toteutumista.

Edellä on jo nähty, että elokuvahistorialliset tarkastelut voi usein kytkeä romantiikan ajan taideteoriaan ja historianfilosofiin käsityksiin (toisin sanoen: *länsimaisen* kulttuurin aatteelliseen perimään). Näin on kahdestakin syystä: ensinnäkin moderni taideteoria jatkaa yhä monessa suhteessa romantiikan ajan jalanjäljissä, toiseksi historiatiede ja siten myös elokuvahistoriallisen tutkimuksen perusta - syntyi juuri 1800-luvulla, romantiikan aikakaudella. Myös käsitykselle maailmanelokuvasta voisi löytää kiinnekohdan 1800-luvulta, aikakaudelta, jolloin länsimaista ajattelua vielä pidettiin universaalina.

Ajatus maailmanelokuvasta tuntuu ensinnäkin tarkoittavan, että on olemassa *yksi* maailmanelokuva, jonka representatioita tai osia yksittäiset elokuvateokset ovat. On olemassa Elokuva. Voisikin ajatella, ettei tämä Elokuva ole enää pelkkää selluloidinuhua: se on henkeä (Geist). Tarkoiton, että elokuvan historiaa on tarkasteltu enemmän elokuvan idean kuin konkreettisten teosten kautta. Ei ihme, että näissä tarkasteluissa ei-länsimaiset elokuvat on usein unohtettu (koska niissä ei ole "idea").

Henki, *Geist* oli erityisesti 1800-luvun saksalaiselle idealistiselle filosofialle keskeinen käsite. Romanttiselle taideteorialle tärkeä käsite oli myös kansanhenki (Volksgeist), joka oli kansallista koheesiota luova tekijä ja samalla taiteen ja koko inhimillisen toiminnan katalysaattori. Kansanhenki oli eräällä tavalla piilevä, latentti voima, joka kansan elämänvaiheissa realisoitui.¹⁹ Kansanhenki saattoi kanavoitua ulos, saada ilmauksensa tiettyjen yksilöllisten taiteilijoiden kautta. Esimerkiksi Norjan kansanhenki konkretisoitui Edvard Griegin kautta, venäläinen kansanhenki Mihail Glinkan tai Mili Balakirevin kautta. Saksalainen säveltäjä Richard Wagner ilmaisi asian siten, ettei taiteilija viime kädessä ollut kukaan kirjailija tai säveltäjä vaan kansa.²⁰

Filosofi Georg Wilhelm Friedrich Hegel toi saksalaiseen idealismiin käsitteen maailmanhenki (Weltgeist). Hegelin ajattelun lähtökohtia oli maailman olemuksen loogisuus. Ihmisen ja maailmanhistorian tarkoitus oli ehdoton tietäminen (das absolute Wissen). Hegelin mukaan tapahtumilla oli aina tar-

koitus, sillä ihmiskunnan historiassa toteutui järjellisyys, maailmanhenki. Historia kulki kohti täydellistymistä. Ihminen oli vain hengen välikappale.²¹

Elokuvataiteen historioissa toistuvan käsitteen 'maailmanelokuva' voisi rinnastaa hegeliläiseen maailmanhenkeen. Myös elokuvan historia on nähty tietyn tarkoituksen toteutumisenä. Aivan kuin elokuvan historian päämääränä olisi täydellinen Elokuva, elokuvan idea, jonka toteutumista kukin yksittäinen elokuvateos vie eteenpäin. Samalla historian kuluessa todelliset elokuvat (ne jotka edistävät päämäärän toteutumista) erottuvat toisarvoisista elokuvista, leffoista. Elokuvan historia on siis sekoin hengen, *Filmgeistin* realisoitumista.

Hegelin käsitykseen maailmanhengestä liittyi ajatus maailmanhistorian maantieteellisestä perustasta. Tätä ajatusta Hegel kehitteli historianfilosofian luentojensa johdannossa. Hänen mukaansa maailmanhistorialla oli suunta: se eteni idästä länteen. Itämaat merkitsivät historian lapsuusaikaa, Keski-Aasia poikaikää, Rooman valtakunta miehuutta - ja germaaninen maailma historian kypsyyskautta. Maailmanhenki pyrki kohti länttä (ja miehuutta).²²

Myös elokuvataiteen historioista voi löytää samantapaisen geografisen ajattelun. Asia on ilmaistu siten, että "elokuvataiteen painopiste" on siirtynyt historian kuluessa paikasta toiseen. On tavanomaista ajatella, että tämä painopiste oli aluksi Euroopassa, Ranskassa, jossa elokuva syntyi (Lumière, Méliès). Ranskan jälkeen Italia nousi elokuvataiteen ykkössijalle. Tämän jälkeen painopiste siirtyi Yhdysvaltoihin, Hollywoodiin, jonka unelmatehtaassa kehiteltiin sekä elokuvan esteettisiä että teollisia ominaisuuksia. 50-luvulla painopiste palasi jälleen Eurooppaan: syntyi ns. eurooppalainen taide-elokuva (ranskalainen, italialainen ja tsekkiläinen uusi aalto, englantilainen free cinema). Aivan saumatonta elokuvan historioiden painopisteajattelu ei silti ole: historioitsijoilla ei ole ollut varaa unohtaa esimerkiksi 30-luvun japanilaista elokuvaa, vaikka sen omintakeinen estetiikka onkin aina marginalisoitu jonkinlaiseksi historian harhapoluksi.

Tämän painopisteajattelun voisi tulkita siten, että elokuvanhenki, *Filmgeist* on historian eri aikoina sijainnut maantieteellisesti eri paikoissa. Elokuvahistorialliset murrokset ovat merkinneet sitä, että henki on jättänyt vanhat asuinsijansa ja siirtynyt muualle. Tässä tulkinnassa elokuvan historia ilmenee *Filmgeistin* itseliikuntana, päättymättömänä matkana kohti ideaa, Elokuvaa.

Periodisoinnin ongelma ja orgaaninen historiakäsitys

Historiallisissa tarkasteluissa periodisointi, kausien ja epookkien määrittely on useimmiten merkinnyt enemmän tapaa jäsentää menneisyyttä kokonaisuutena kuin tapaa selittää historiallista kehitystä. Toi-

sinaan tämä pyrkimys on vääristynyt siten, että juuri "tapa jäsentää historiaa" on ymmärretty historiallisen prosessin osaksi: periodisoineilla on luotu merkityksiä, jotka ovat kohteelle itselleen olleet vieraita, sen oman käsitejärjestelmän vastaisia. Periodisointi kertoo siis tavastamme ymmärtää menneisyyttä, paljon vähemmän se kertoo historiallisten prosessien luonteesta.

Jo pelkästään nopea elokuvan historian yleisestysten tarkastelu paljastaa, että niiden periodisointi perustuu hämmästyttävään kriteerien sekavuuteen, eritasoisten kriteerien käyttöön. Samassa teoksessakin periodeja muodostetaan milloin teknisin tai teollisin, milloin taas esteettisin perustein. Selkein periodisointi on elokuvan tekniikkaan perustuva jako mykkäelokuvaan ja äänielokuvaan. Tämä jaottelu on mukana lähes kaikissa elokuvataiteen historian yleisesityksissä, vaikka se on hieman harhaanjohtava. Ns. mykkäelokuva ei koskaan ollut todella mykkää: elokuvien äänitausta vain luotiin esitystilanteessa musiikin, äänitehosteiden tai jopa luettujen tai levytettyjen repliikkien avulla.²⁴ Lisäksi voidaan kysyä, onko mykkyys riittävä peruste historialliseen periodisaatioon, kun mykkäelokuvia on tehty myös 20- ja 30-lukujen taitteen jälkeen (mm. kotielokuvat).

Pierre Sorlinin mukaan ainoa tapa välttää epäjohdonmukaisuutta on valita periodisoinnin kriteerit joko elokuvan tekniikasta tai elokuvan "ulkoisesta" historiasta. Edellisessä tapauksessa voitaisiin lähtökohtana pitää esimerkiksi filmin laatua ja värijärjestelmää (ortokromaattinen filmi, pankromaattinen filmi, technicolor-mustavalkofilm). Jälkimmäisessä tapauksessa lähtökohtana voisivat olla elokuvan ulkopuoliseen historialliseen kehitykseen liittyvät periodisaatiot, esimerkiksi poliittisen historian käännekohtat.²⁴

On luonnollista, etteivät Sorlinin esittämät mallit voi toimia, jos halutaan kirjoittaa elokuvataiteen maailmanhistoriaa. Tekniikka ja ulkoiset poliittiset tekijät eivät välttämättä ehdollista elokuvaa siinä määrin, että tekniset ja poliittiset käännekohtat heijastuisivat välittömästi myös estetiikkaan. Tekninen periodisaatio sopii elokuvan tekniseen historiaan, yhteiskunnallinen periodisaatio elokuvan sosiaalishistoriaan.

Elokuvataiteen historian periodeja on yritetty hahmotella myös tyylikausien avulla, jolloin lähtökohtana on estetiikka. Jo aiemmin viittasin David Bordwellin ja Kristin Thompsonin *Film Art* -teoksessa esittämiin historiallisiin (tai pikemminkin, historiallisiksi ymmärrettyihin) tyylikausiiin. Bordwell ja Thompson esittävät tyylikaudelle (film movement) kaksi sisällöllistä kriteeriä: 1) elokuvat, jotka on tuotettu tietynä aikana ja/tai tietyssä kansakunnassa ja jotka jakavat tietyt tyyllilliset ja muodolliset periaatteet, 2) elokuvantekijät, jotka työskentelevät saman tuotantorakenteen sisällä ja jakavat tietyt elokuvan-

tekemiseen liittyvät perusoletukset.²⁵ Näiden kriteerien pohjalta Bordwell ja Thompson erottavat kaiken kaikkiaan kymmenen elokuvahistoriallista tyylikautta tai periodia: 1) varhainen elokuva (1893-1903), 2) klassisen Hollywood-elokuvan muotoutuminen (1908-1927), 3) saksalainen ekspressionismi (1919-1924), 4) ranskalainen impressionismi ja surrealismi (1918-1930), 5) neuvostoliittolainen montaasi (1924-1930), 6) klassinen Hollywood-elokuva äänielokuvan synnyn jälkeen, 7) 30-luvun japanilainen elokuva, 8) italialainen neorealismi (1942-1951), 9) uusi aalto (1959-1964), 10) uusi saksalainen elokuva (1966-1982).²⁶

Samantapaisiin kausiin on päätyneet myös Jens Toft, mutta hänen jaottelussaan vaiheita, elokuvallisen representaation järjestelmiä on vain neljä: 1) klassinen analyttinen montaasi (Hollywood-elokuva), 2) saksalainen ekspressionismi, 3) eisensteiniläinen elokuvakerronta, 4) avantgarde-elokuvan representaatiojärjestelmä. Toft kutsuu luokitteluun elokuvan historian teoriaksi, mutta oikeastaan ei ole kyse historian periodisoinnista; Toftin luokittelu viittaa elokuvan kieleen, jonka merkitysrakenteen ymmärtäminen voisi toimia elokuvahistoriallisen tarkastelun lähtökohtana. Toftin perusoletamus on, että elokuva on ennen kaikkea visuaalinen kerrontamuoto: äänellä ei ole hänen järjestelmässään mitään sijaa.²⁷ Kaiken kaikkiaan Toftin ajattelussa arvoitukseksi jää, mitä merkitystä neljällä esitellyllä elokuvan rakentamisen mallilla oikeastaan voisi olla elokuvan historiassa.

Yleensä elokuvataiteen historioissa ei kuitenkaan ole yritetty pelkästään esteettistä periodisatiota. Vaikka tarkastelun kohteena on ollut elokuvaestetiikka, tähän elokuvan "sisäiseen" historiaan ovat aina vaikuttaneet muutkin kuin esteettiset tekijät. Niinpä esimerkiksi unkarilaissyntyisen elokuvateoreetikon Béla Balázin mukaan estetiikan suhde tekniikkaan on aina dialektinen. Aluksi on väline, tekninen innovaatio, joka mahdollistaa taiteellisen idean. Kehittyessään taide vaikuttaa teknisen kehityksen suuntaan, inspiroi ponnisteluja uusien innovaatioiden keksimiseksi. Uusi tekniikka antaa jälleen uusia mahdollisuuksia taiteelliselle työskentelylle, jne.²⁸ Jos hyväksymme tällaisen dialektiikan elokuvan eri ominaisuuksien välillä, on tuskin enää mahdollista periodisoida elokuvataiteen historiaa pelkkää elokuvien kieltä tai muotoa analyoimalla.

Se, että elokuvataiteen historioiden periodisointi on perustunut hyvin erilaisten kriteerien käyt-

.. hyvin erilaisten kriteerien käyttöön*

Eikö elokuvan kulttuurihistorian kertominen edellä mainitulla tavalla johda tyylihistorian tai paremminkin eräänlaisen elokuvan sisäisen historian ensisijaisuuden hylkäämiseen ja sitä myötä periodisoinnin täydelliseen mielivaltaisuuteen?

H. Lempa



Victor Sjöströmin Ingeborg Holmin herättämän keskustelun on osoitettu vaikuttaneen Ruotsin uuden köyhäinhoitolain syntyyn vuonna 1918. Kuva: Suomen elokuva-arkisto

töön*, kuvastaa sitä, millaisten ei-esteettisten tekijöiden on kulloinkin katsottu vaikuttaneen elokuvan estetiikkaan. Toisinaan näitä vaikuttavia tekijöitä on ollut useitakin. Esimerkiksi 50-luvun loppua on pidetty usein yhtenä tärkeimmistä taitekohdista. Esteettisenä merkkipaaluna on pidetty ranskalaisen uuden aallon estetiikan ja samalla ns. eurooppalaisen taide-elokuvan syntyä. Tässä tapauksessa esteettinen murros käy selvästi yksiin muiden tekijöiden kanssa. 50-luvun loppu oli myös taloudellinen käännekohta (sodan runtelema Eurooppa vaurastui 50-luvun aikana, EEC perustettiin), institutionaalinen käännekohta (televisio nousi elokuvan kilpailijaksi, Hollywoodin ote maailman elokuvamarkkinoilla heikkeni), tekninen käännekohta (värielokuva yleisty, laajakangas ja stereoääni otettiin käyttöön) ja teollinen käännekohta (eurooppalainen populaarielokuvateollisuus, ns. EEC-elokuva syntyi).

Aina eivät muutokset kuitenkaan ole tapahtuneet yhtä samanaikaisesti. Yleensä elokuvataiteen historioissa pidetään keskeisenä vedenjakajana myös 20- ja 30-lukujen taitetta. Äänielokuvan teknologia täydellistyi tuolloin kaupalliseksi menestykseksi. Teknisellä ratkaisulla oli tietenkin esteettisiä vaikutuksia, esimerkiksi siten, että 30-luvun alkupuolen elokuvat olivat usein hyvin puheliaita (mm. Marx-veljesten elokuvat, screwball-komediat) ja syntyi lajityyppejä, joissa äänellä oli keskeinen sija (musikaali). Visuaalisesti 20- ja 30-lukujen taite ei kuitenkaan ollut täydellinen katkos: hollywoodilaisen elokuvakerronnan periaatteet ja säännöt olivat syntyneet jo 20-luvulla, samoin tähtijärjestelmä, pitkä näytelmäelokuva, lajityyppijärjestelmä ja Hollywoodin suurten tuotantoyhtiöiden liukuhihnamainen val-

mistuskäytäntö. Voidaankin väittää, ettei ääni aiheuttanut niin suurta järjestystä Hollywood-estetiikassa kuin mykkä- ja äänielokuvan ylikorostunut periodisaatio antaa ymmärtää. Jos tavoitteena on elokuvataiteen historia, olisi periodisoinnin ensisijaisena lähtökohtana oltava esteettisen paradigman muutos; toinen kysymys on, milloin tämän muutoksen aiheuttaja on esteettinen, teollinen, taloudellinen, poliittinen tai muu tekijä. Toisin sanoen: elokuvataiteen historian kirjoituksessa kerronnan keskiössä on oltava elokuvan estetiikka, ei tekniikka tai politiikka. On tietenkin totta, ettei estetiikkaa aina (jos koskaan) voi erottaa ideologiasta, mutta kerronnassa rajauksia on tehtävä sen mukaan, mitä historiaa olemme kirjoittamassa (elokuvan vai ideologian historiaa).

On mielenkiintoista, että vaikka elokuvan historioiden kohteena on taidemuoto, joka on teknisyydessään 1900-luvun taidetta *par excellence*, niiden historiallinen kokonaisnäkemys on hyvin lähellä muiden taidemuotojen historioita. Elokuvan historiallisiin tarkasteluihin on implisiittisesti sisällynyt tuttu periodisointi: klassismi - modernismi - postmodernismi. 30- ja 40-lukujen Hollywood on merkinnyt klassismia, 50- ja 60-lukujen uudet aallot modernismia ja 70- ja 80-lukujen audiovisuaalisen räjähdysten aika postmodernismia. Tässä tulkinnassa mykän elokuvan aika on surkastunut jonkinlaiseksi esihistoriaksi, arkaaiseksi vaiheeksi, vaikka nimenomaan tuolloin elokuvalla oli vankat kytkennät muiden taidemuotojen modernismiin (saksalainen ekspressionismi, ranskalainen surrealismi). Klassismin harhaan liittyy lisäksi se sivuvaikutus, että kaikki sen jälkeen tuleva nähdään suhteessa klassiseen vaiheeseen. Niinpä ranskalainen uusi aalto nähdään

pelkkänä vastavetona klassiselle hollywood-keronnalle sen sijaan, että korostettaisiin myös sen yhteyttä saman ajan ranskalaiseen kirjallisuuteen, esimerkiksi uuteen romaaniin.

Klassismi-modernismi-postmodernismi -malli tuo myös mieleen tavan periodisoida historiaa ylipäätään. Maailmanhistoria on tapana jaotella 1800-luvun saksalaisilta historioitsijoilta periytyvällä tavalla neljään jaksoon, vanhaan aikaan, keskiaikaan, uuteen aikaan ja uusimpaan aikaan. Tämä periaate näyttää toistuvan historiallisissa esityksissä, vaikka ajallinen jänneväli olisikin lyhyt. Elokuvan kohdalla tämä aikaväli on vajaa 100 vuotta. Siitä huolimatta jaottelu näkyy myös elokuvan historian periodisointien takaa. Mykkä elokuva on elokuvan vanhaa aikaa (aikaa ennen "todellista" elokuvaa), 30- ja 40-lukujen Hollywood elokuvan keskiaikaa, 50- ja 60-luvut uutta aikaa ja 70- ja 80-luvut uusinta aikaa.

Tämän periodisointitavan juuret löytyvät saksalaisen varhaisromantikon Johann Gottfried Herderin ajattelusta. Herderin mukaan kulttuuri oli kuin organismi, jolla oli elämänsä, synty, kasvu, kukoistus ja kuolema.²⁹ Tämä ajatus on sittemmin ollut monien maailmanhistoriallisten visioiden taustalla (Oswald Spengler, Egon Friedell, Arnold Toynbee). Tällaisessa historian organisuuden ajatuksessa on se sivumerkitys, että historia näyttää sulkeutuvan edessämme: uusimman ajan jälkeen ei voi seurata mitään. Nykyisyys näyttää sijaitsevan menneisyyden äärimmäisellä laidalla, tulevaisuutta ei ole.

Tällaisessa menneisyyden hahmotuksen konventiossa lieenee syy siihen, miksi esimerkiksi pariaikaa käynnissä olevaa audiovisuaalista vallankumousta on tapana tarkastella suurena kaaoksena, jossa videot, satelliitit ja kaapeli-TV:t tuhoavat kultaisen menneisyyden, tarvelevät klassisen eloku-

van puhtauden. Organisen historiakäsityksen seurauksena tapahtumien kulku näyttää aina lohduttomalta. Myös elokuvataiteen historioissa matkan suunta on ollut sama: synnyistä kuolemaan, eheästä pirstaleiseen, järjestyksestä kaaokseen.

KOHTI ELOKUVAN KULTTUURIHISTORIAA

Teos, tulkinta, kommunikaatio: elokuva kulttuurissa

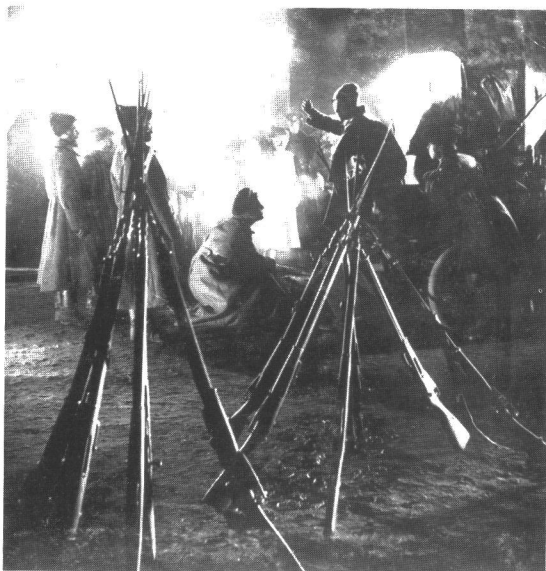
Elokuvataiteen historia, jonka lähtökohtana on elokuvaestetiikka, ei historiantutkijan kannalta ole kovin antoisaa. Elokuvataiteen historian pääsääntöisenä lähteenä toimivat yksittäiset elokuvat, elokuvatekstit, joiden rakennusperiaatteiden historiallisia muutoksia jäljitetään. Elokuvatekstien lisäksi tarkastelun kohteiksi nousevat elokuvan olemisen strategiat (lajityypit, tähtijärjestelmä ym.) ja tietenkin myös elokuvataiteen instituutiona. Vaikka keskiössä on estetiikka, on välttämätöntä selvittää myös niitä tekijöitä, jotka elokuvan syntyyn ovat vaikuttaneet (intertekstuaalinen tausta, tuotantotapa, tekijöiden biografiset lähtökohdat).³⁰

Elokuvataiteen historia pohjautuu siis melko kapeaan käsitykseen elokuvan olemistavasta. Sen kiinnostuksen kohteena ovat ensisijaisesti itse elokuvateos ja sen syntymään johtaneet tekijät. Sen sijaan se ei ole kiinnostunut siitä, miten elokuvalla on käynyt syntymänsä jälkeen. Elokuvan levitys, kulutus, vastaanotto ja tulkinta ovat jääneet elokuvataiteen historian ulkopuolelle. Kulttuuriselta kannalta juuri tämä puoli on kuitenkin kiinnostavin, sillä siinä on perusta elokuvan kulttuuriselle ja poliittiselle merkitykselle ja vaikutukselle.

Elokuvataiteen historia on perustellut historiallisen tarkastelun välttämättömyyden korostamalla elokuvan ainutlaatuisuutta taiteena. Yhtä hyvin voisi elokuvan kulttuurihistorian perustella sillä, että elokuva on viimeksikuluneen sadan vuoden aikana osoittautunut hyvin merkittäväksi kulttuuriseksi ja sosiaalisesti voimaksi. Tuskinpa kukaan voi kiistää esimerkiksi Edvin Laineen *Tuntemattoman sotilaan* merkitystä suomalaiselle itseymmärrykselle, puhumattakaan siitä, miten vaikkapa Sergei Eisensteinin *Lokakuu* (*Oktjabr*, 1927) on vaikuttanut lokakuun vallankumouksen tulkintaan. Varmasti useimpien kansakuntien piirissä on tehty elokuvia, joilla on ollut kansallista identiteettiä muokkaava vaikutus.

Välillisesti - katsojien kautta - elokuvalla voi olla huomattavia sosiaalisia vaikutuksia. On esimerkiksi osoitettu, että Victor Sjöströmin elokuvan *Ingeborg*

Eisensteinin Lokakuu on vaikuttanut tulkintoihin lokakuun vallankumouksesta. Kuva:SEA.



Holm (1913) herättämällä keskustelulla oli kiistämätön vaikutus Ruotsin uuden köyhäinhuoltolain syntyyn vuonna 1918. Vaikka tämän lain taustalta voi löytää lukuisia tekijöitä, toimi *Ingeborg Holm* muurinmurtajana, joka toi köyhien aseman julkisuuteen.³¹ Toisen esimerkin elokuvallisen kerronnan sosiaalisesta vaikutuksesta voisi antaa televisiouutisoinnin rooli Vietnamin sodassa: uutiskuvat vaikuttivat voimakkaasti sodanvastaisen toiminnan lisääntymiseen ja siten välillisesti myös sodan päättymiseen.

Elokuvan sosiaalisesta potentiaalista tietoisena lähes kaikissa maissa on perustettu elokuvataarkastamo, sensuuri, jonka tehtävä on valvoa, ettei valkokankaalle eksy katsojien moraalien tai valtakunnan politiikan kannalta arveluttavaa materiaalia. Erityisen tarkasti on valvottu sellaisia elokuvia, joilla on kansallisen symbolin luonne. Niinpä esimerkiksi Eisensteinin *Lokakuusta* poistettiin jo elokuvan syntyessä vuonna 1927 Trotskia käsitteleviä kohtauksia. Elokuvaa retusoihti vielä myöhemminkin poliitistien suuntausten mukaan. Samoin kavi D.W. Griffithin elokuvalla *Kansakunnan synty* (*The Birth of a Nation*, 1915), josta kukaan ei enää tiedä, millainen alkuperäisversio oli. Erityisesti elokuvan rasistisia kohtauksia on vuosien saatossa karsittu. Niin ikään Jean Renoir'n elokuvasta *Suuri illuusio* (*La Grande illusion*, 1937) puuttui pitkään kohtaus, jossa vankileirilästä karannut ranskalainen sotilas ja saksalainen nainen asuvat yhdessä. Kohtaus liitettiin elokuvaan vasta vuonna 1958.³² Hyvä esimerkki sensuurin toiminnasta voisi olla myös 30-, 40- ja 50-lukujen Hollywood-elokuvia säädellyt Hays Code, joka oli oikeastaan elokuva-alan tiukkaa itsensensuuria. Vuonna 1929 Martin Quigley ja Daniel A. Lord tekivät luettelon kielletäviksi suositeltavista

asioista (The Production Code), jonka pohjana olivat Will H. Haysin johtaman Hays Office'n suositukset vuodelta 1927. Huomattava vaikutus koodin sisältöön oli katolisella yhdistyksellä *National Legion of Decency*. Lopulta koodi esiteltiin Haysille, joka toimi 20- ja 30-lukujen taitteessa tuottajien ja levittäjien liiton MPPDA:n puheenjohtajana ja jonka vaikutuksesta säännöstö tuli voimaan vuonna 1930 (käytännössä kuitenkin alkukankeuden jälkeen vasta vuonna 1934). Tämä sensuurisäännöstö kahlitsi amerikkalaista elokuvaa 50-luvulle asti: se sane li erityisen tarkasti, miten tuli kuvata miehen ja naisen välistä suhdetta, kuinka pitkiä suudelmat saivat olla, miten uskontoa, poliisia ja oikeuslaitosta tuli kuvata.³³

Itse asiassa elokuvan yhteiskunnallinen merkitys ymmärrettiin jo varhain. Trotskin sanat vuodelta 1923 ovat tässä suhteessa kuvaavat: "Elokuva on väline, joka suorastaan vaatii huomiota osakseen - se on paras mahdollinen propagandaväline."³⁴ Elokuvaa onkin huoletta käytetty mitä moninaisimmissa opetus-, tiedotus- tai propagandatehtävissä. Vuonna 1902 ranskalainen Pathé-yhtiö tuotti Ferdinand Zeccan johdolla joukon opetuselokuvia, mm. alkoholin käyttöä vastustavan filmin *Les victimes de l'alcolisme*.³⁵ Ensimmäisen maailmansodan aikana saksalaisia sotilaita varoitettiin sukupuolitaudin vaaroista Richard Oswaldin ohjaamalla elokuvalla *Es werde Licht* (1917). Elokuvassa mies saa syfiliksen tanssijattarelta ja menee lääkärille, joka oli varoittanut häntä vaaroista jo etukäteen. Tarinan päätteeksi lääkäri kertoo, että tauti saadaan parannettua, jos vain potilas tulee ajoissa hoitoon.³⁶

Propagandaelokuvia puolestaan löytyy kaikkialta; niitä on tietenkin tehtailtu varsinkin kriisitilanteissa, joissa on haluttu vahvistaa oman kansakunnan

yhteenkuuluvuutta tai välittää edullista kuvaa muille kansoille. Kuuluisia esimerkkejä voisivat olla Saksassa natsihallinnon aikana vuonna 1934 valmistuneet elokuvat *Sieg des Glaubens* (ohj. Curt Belling), *Triumph des Willens* (ohj. Leni Riefenstahl) ja *Blut und Boden* (ohj. Rolf von Sonjewski-Jamrowski).³⁷ Kaikki nämä elokuvat ovat esimerkkejä siitä, kuinka elokuva on koettu tärkeäksi vai-

Sensuuri on valvonut erityisesti elokuvia, joilla on kansallisen symbolin luonne. Esimerkiksi Kansakunnan syntyä on saksittu useaan otteeseen. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



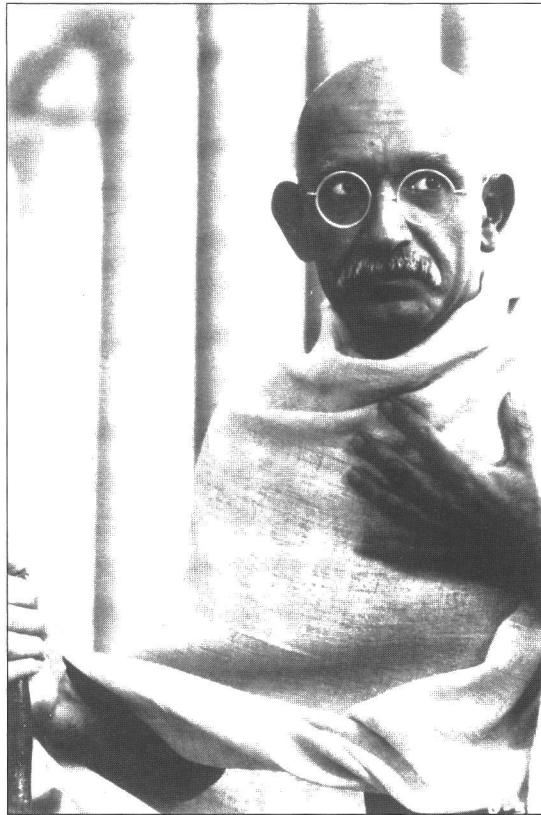
kuttamisen välineeksi. Kokonaan toinen kysymys on, miten näihin elokuviin on suhtauduttu, miten yleisön mielipiteet ovat jakaantuneet, ovatko "elokuvalliset kokemukset" myös heijastuneet arkipäivän elämään ja mentaliteetteihin.

Elokuvan sosiaalisen merkityksen arvioiminen ja ennustaminen voi toisinaan olla vaikeaa. Aina ei elokuvan tarvitse suoraan käsitellä ajankohtaisia tai katsojille kipeitä tapahtumia. Katsojat voivat tulkita elokuvaa myös allegoriana. Hyvä esimerkki allegoriasta löytyy kirjallisuuden puolelta: Albert Camus'n *Rutto* on tunnetusti allegoria toisesta maailmansodasta, saksalaisten valloittamasta Ranskasta, vaikka tapahtumat sijoittuvatkin algerialaiseen pikkukaupunkiin ja kuvaavat ruttoepidemian aiheuttamaa tuhoa. Camus'n romaani oli tietoinen allegoria. On mielenkiintoista, ettei tämä tietoisuus ole aina välttämätöntä: yleisö voi tulkita taideteosta allegoriana riippumatta siitä, mitä teoksen tekijät ovat ajatelleet. Niinpä vähän ennen Tšekkoslovakian poliittisen muutoksen aikaa toukokuussa 1988 Richard Attenboroughin elokuva *Gandhi* saavutti suuren menestyksen Prahassa. Sen esityksissä yleisö eli voimakkaasti mukana ja reagoi elokuvaan kyynelin ja kättentaputuksin.³⁸ Prahalainen yleisö tulkitsi intialaisten ponnistelut brittejä vastaan oman poliittisen ja yhteiskunnallisen tilanteensa kautta: *Gandhin* tapahtumat nähtiin allegoriana tšekkoslovakialaisten omasta kamppailusta sosialistista hallintoa ja samalla Neuvostoliiton poliittista otetta vastaan, vaikkei Richard Attenborough elokuva ohjatesaan ollutkaan ajatellut Itä-Euroopan maita.

Gandhin prahalainen vastaanotto paljastaa osuvasti sen, ettei elokuvan poliittiseen luonteeseen voi päästä käsiksi vain elokuvatekstin ideologiaa analysoimalla: on otettava huomioon myös elokuvan vastaanotto ja katsojien tulkinnat, jotka saattavat vaihdella sosiaalisen ryhmän, kansallisuuden tai ajankohdan mukaan. On siis selviö, ettei elokuvan kulttuurihistoriallisessa tarkastelussa näiden muuttuvien kontekstien vaikutusta voi unohtaa.

Veikko Litzenin ja Keijo Virtasen esittämän määrittelyn mukaan kulttuuri on kaikkien niiden vastausten kokonaisuus, jotka ihminen on antanut ympäristönsä haasteisiin.³⁹ Kulttuuri on siis luonteeltaan kommunikatiivista. Tämä pätee myös elokuvaan. Itse asiassa elokuva käy samanaikaisesti kahta dialogia: toisaalta perinteensä, muiden elokuvien kanssa, toisaalta ympäröivän kulttuurin kanssa. Karkeistaen voisi ajatella, että elokuvataiteen historia keskittyy edelliseen, elokuvan kulttuurihistoria jälkimmäiseen "dialogiin".

Niin kuin on nähty, taideteos ei koskaan voi olla pelkkä teksti, pelkkä esteettinen objekti. Taideteos on sekä teksti että siitä esitetyt tulkinnat. Jos ajatellaan vaikkapa Beethovenin 9. sinfoniaa, taideteos ei ole vain sävellyksen partituuri vaan myös sen soiva tulkinta, akustinen musiikkiesitys. Tulkin-



Richard Attenborough, *Gandhi*.
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

ta puolestaan on väistämättä tulkintaperinteen osa, tietoinen aiemmista tulkinnoista. Tulkinnat ovat luonteeltaan kumulatiivisia: ne kasaantuvat toistensa päälle.

Elokuvan olemistavan voisi rinnastaa sävellykseen. Elokuvaa ei ole vain valotettua, paloiteltua ja yhteensommiteltua filmiä: se on oikeastaan filmin projektio. Filmi asetetaan projektoriin, jonka valokeila heijastaa filmille tallennetut, erilliset kuvat valkokankaalle. Nopeasti valkokankaalle ilmestyyssään nämä kuvat muodostavat silmän verkkokalvolla liikkeen illuusion: syntyy elokuva. Elokuvaa on siis luonteeltaan taidemuoto, joka vaatii ihmisen läsnäolon, ei vain passiivisena vastaanottajana vaan myös aktiivisena esittäjänä.

Usein tavassa, jolla elokuvaa on käytetty historiantutkimuksen lähteenä, on unohdettu, kuinka olennaisesti elokuvateksti ja sen esittämiseen liittyvä kommunikaatioilanne kytkeytyvät toisiinsa. On ajateltu, että elokuva on samanlainen dokumentti kuin vaikkapa yhdistyksen pöytäkirja. Tärkeää on ottaa huomioon, ettei tulkinta ole ylihistoriallinen tapahtuma, ajasta ja paikasta riippumaton.

Voidaan ajatella, että tulkinta on aina tekstin ehdollistama: teksti antaa tulkinnalle lähtökohdat. Tulkinta voi jopa olla sisäänrakennettuna tekstiin, jol-

loin jokin tulkinta on todennäköisempi kuin toinen. Useimmat elokuvat todella pyrkivät rakentamaan tietyn tulkinnan katsojalle valmiiksi. Kyse on vain siitä, miten tämä tulkinta on merkitty. Välttämättä jokin toinen yleisö ei osakaan lukea elokuvan antamia vihjeitä oikein ja rakentaa oman tulkintansa. Mahdollisten tulkintojen suhteen elokuvat poikkeavat hyvin paljon, toiset ovat tulkinnallisesti ahtaampia, toiset avoimempia. Tony Bennett ja Janet Woollacott ovat teoksessaan *Bond and Beyond* kritisoineet ajatusta, että olisi todella olemassa jokin absoluuttinen teksti. Heidän mukaansa sekä ajatus tekstiin sisäänrakennetuista tulkinnoista että ajatus tulkitsijoiden kulttuuristen ehtojen sanelemista tulkinnoista ovat liian ahtaita, koska molemmat perustuvat selkeään jakoon tekstin ja vastaanottajan välillä. Bennettin ja Woollacottin mukaan teksti varsinaisesti vasta syntyy reseptionin myötä; siksi teksti on aina historiallinen.⁴⁰

Mikäli elokuvaa käytetään menneisyydestä kertovana lähteenä, on tulkintahistoria otettava huomioon, vaikka itse elokuvateksti säilyykin keskiössä. Jos taas ajattelemme elokuvaa historiallisena toimijana, tutkimuksen kohteena, on tulkintahistoria vieläkin tärkeämpää. Vain selvittämällä, miten elokuva on toiminut tiettyssä historiallisessa kontekstissa, voidaan ymmärtää, millaista dialogia se on käynyt kulttuurinsa kanssa.

Elokuvan tarinat

Jo aiemmin on käynyt ilmi, että voidaan puhua hyvin monista elokuvan historioista. Ei ole olemassa yhtä ja jakamatonta elokuvan historiaa vaan useita päällekkäisiä historioita. Elokuvan esteettistä historiaa voisi kutsua elokuvan "sisäiseksi" historiaksi, kun taas elokuvan kulttuurista olemassaoloa voisivat luonnehtia useat "ulkoiset" tarinat: sosiaalishistoria, taloushistoria, tekninen historia, mentaalihistoria, kulttuurihistoria.*

Jos erottelemme elokuvan historian dimensioita, on tärkeää havaita, että vaikka tarinat ovat yhtäaikaista, ne noudattelevat erilaisia ajallisia rytmejä. Ranskalainen historiantutkija Fernand Braudel on Välimeren piirin historiaa tutkivassa väitöskirjassaan *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* nähnyt ylipäättäänkin historiallisessa prosessissa erilaisia ajallisia rytmejä. Braudelin tutkimus jakautui kolmeen osaan. Hän tarkasteli aluksi luonnonolosuhteita, jotka muodostivat ihmisen toimintaa ohjaavan voiman. Luonnonhistoriassa muutokset olivat hitaita ja tapahtumat usein syklisiä. Toinen osa käsitteli talous- ja sosiaalishistoriaa, jossa muutokset olivat nopeampia. Kolmas taso oli poliittinen historia, joka oli lyhyen aikavälin ja nopean muutoksen historiaa. Nämä tasot olivat transparentteja ja operoivat samanaikaisesti.⁴¹ Braudelin mallia soveltaen voisi ajatella, että myös

elokuvan historioita voisi jaotella niiden rytmiikan mukaan. Pitkän aikavälin historiaa olisikin silloin erityisesti elokuvan tekninen historia, jossa muutoksia tapahtuu harvoin. Nopeammin muuttuvia historioita olisivat elokuvan talous- ja sosiaalishistoria sekä elokuvan tyylihistoria. Nopeimmin muuttuva taso olisi elokuvan poliittinen historia, reseption historia ja osin myös esteettinen historia, mikäli tarkastelun kohteina ovat yksittäiset elokuvateokset eivätkä tyylit.

On luonnollista, että elokuvan historioita voi jaotella monenlaisin kriteerein, niiden ei välttämättä tarvitse olla "maailmanhistorian" dimensioita. Voimme ottaa kriteeriksi elokuvalajin (dokumenttielokuvan historia, elokuvakomedian historia, lännenelokuvan historia, melodraaman historia), yleisön tai alakulttuurin (underground-elokuvan historia, kaitafilmin ja kotivideon historia, valtaelokuvan historia, mustan amerikkalaisen elokuvan historia, naiselokuvan historia, homo- ja lesboelokuvan historia), yhteiskuntasuhteen (poliittisen elokuvan historia, propagandaelokuvan historia), didaktiikan (opetuselokuvan historia), aatteellisen sisällön (uskonnollisen elokuvan historia, sosialistisen elokuvan historia), kansallisuuden (latvialaisen elokuvan historia, gruusialaisen elokuvan historia), valtion (neuvostoliittolaisen elokuvan historia), maanosan (afrikkalaisen elokuvan historia) jne. Mahdollisuuksia on loputtomasti.

Rajauksen lähtökohtana ovat tietenkin tutkimukselliset intressit. Historiantutkijat ovat hyvin harvoin puuttuneet elokuvan historian kirjoittamiseen, ts. pitäneet elokuvaa ilmiönä, jonka historia on kulttuurisesti kiinnostava tutkimuskohde. Yleensä historiantutkijat ovat tarttuneet aiheisiin, joiden yhteiskuntasuhde on ilmeinen (propagandaelokuva, uutisfilmit, neuvostoliittolainen elokuva, dokumentit). Paljon harvemmin historioitsijat ovat tarttuneet fiktiokuvaa sivuaviin aiheisiin, vaikka siltäkin alueelta löytyisi ilmiöitä, joiden historiallinen merkitys ansaitsisi lähempää tarkastelua.

Jo aiemmin on käytetty käsitettä elokuvan kulttuurihistoria. Se on yhteisnimitys elokuvan kulttuu-

... tekninen historia, mentaalihistoria, kulttuurihistoria*

Eikö jako ulkoiseen ja sisäiseen historiaan kaota reseptiohistorian myötä? Eivätkö ihmiset tulkitse elokuvaa tietyssä sosiaalisessa, taloudellisessa ja teknisessä horisontissa? Eikö sen väittäminen, että ei ole "yhtä ja jakamatonta elokuvan historiaa", merkitse itse elokuvan kieltämistä? Eikö päinvastoin ole niin, että kertomalla elokuvan historian voimme osoittaa, millä mahdollisella tavalla sellainen ilmiö kuin elokuva voisi olla olemassa?

H. Lempa

risuhdetta tutkivalle historialle, jossa yhdistyvät esteettinen, taloudellinen, sosiaalinen, tekninen ja mentaalinen elokuvan historia. Elokuvan kulttuurihistorialle olisi ominaista selityspuolustuksen laajuus: tutkimuksessa otettaisiin huomioon elokuvan monimutkainen yhteiskunnallinen olemistapa. Tämän vuoksi myös lähdepohjan tulisi olla laaja. Lähteenä ei käytettäisi vain elokuvateoksia vaan myös muita käytettävissä olevia lähteitä, asiakirjoja, kirjeitä, muistelmia, haastatteluaineistoa, valokuvia, jne.

Elokuvan kulttuurihistoria kannattaa erottaa käsitteestä elokuvakulttuurin historia. Elokuvan kulttuurihistoria olisi historiallisesti laajakatseisempi ja kokonaisvaltaisempi, vaikka elokuvakulttuurin historian tutkimuskohde olisikin laajempi. Elokuvakulttuuriin sisältyy muutamakin kuin elokuvien elämäntapaan liittyvät tekijät: mukaan voitaisiin ottaa esimerkiksi elokuvatutkimuksen ja -kritiikin historia, elokuvakerhotoiminnan historia, arkistojen ja museoiden historia, jne. Elokuvakulttuurin historia ei kuitenkaan välttämättä kohdistaisi huomiotaan yhtä laajasti elokuvan kulttuuriseen merkitykseen, vaikka se analysoisi monimuotoisen elokuvakulttuurin osatekijöitä.

Totaalisen historiankirjoituksen unelma

Suomessa kulttuurihistoria on historian tutkimuksen oppialana julistautunut kokonaisvaltaisen historian, totaalihistorian kannattajaksi. Keijo Virtasen mukaan tämän kokonaisvaltaisen tutkimuksen tavoitteina ovat "yksityisen ja kollektiivisen integroiminen sekä tutkimuskohteena että -tapana, kulttuurin tuotteiden erilaiset funktiot 'kuluttajien' kannalta tai tutkimuskohteen ajallinen pituus". Tavoitteena on lisäksi laajuudeltaan ja laadultaan monipuolinen dokumentaatio.⁴²

Ajatus totaalihistoriasta kytkeytyy usein ranskalaiseen Annales-koulukuntaan, joka on saanut nimensä vuonna 1929 perustetusta *Annales d'histoire économique et sociale* -lehestä. Ensimmäisen polven annalisteihin kuuluivat mm. Marc Bloch, Fernand Braudel, Lucien Febvre ja Georges Lefebvre. Vasta toisen maailmansodan jälkeen annalistit varsinaisesti paneutuivat historian metodologisiin kysymyksiin.⁴³

Annalistit ottivat lähtökohdaksi ajatuksen lähteistön monipuolisuudesta. Perinteisesti historian tutkimuksessa oli tukeuduttu vain kirjallisiin lähteisiin, vaikka viime kädessä kaikki ihmisen toiminnasta syntyneet jäljet saattoivat kertoa menneisyydestä: kuvat, sanat, esineet, tavat, musiikki, kulttuurimaisema.⁴⁴

Annalistit ottivat ihanteekseen paitsi monipuolisen lähteistön käytön myös näistä lähteistä saatavan informaation yhdistämisen yhdessä tutkimuksessa. Lähimmäksi tätä tavoitetta pääsi Fernand Braudel

Välimeri-väitöskirjassaan - jopa siinä määrin, että sitä on tapana pitää Annales-koulukunnan ohjelman julistuksena. Braudelin *histoire totale* vastaisi siis tematiikaltaan ja heuristiikaltaan hyvin myös kulttuurihistoriallisia tavoitteita.

Uusi ranskalaisen historian tutkimuksen suuntaus aktivoi ennen kaikkea historian metodologian pohdintaa. Koska oli esitetty vaatimus kaikkien mahdollisten lähderyhmien käyttöönotosta, oli myös kehitettävä menetelmiä, joilla näitä lähteitä voitiin käyttää. Ennen pitkää huomiota kiinnitettiin myös elokuvaan. Ranskassa elokuvan heuristiikkaa ovat tutkineet erityisesti Marc Ferro ja Pierre Sorlin. *Annales*-lehden toimituskuntaan kuuluva Ferro otti kysymyksen ensi kertaa esille vuonna 1968 artikkelissaan "Société du XX^e siècle et histoire cinématographique", jossa hän syytti historioitsijoita kirjallisia lähteitä palvovasta kultista.⁴⁵ Pohdintaa Ferro jatkoi *Annales*-lehden palstoilla vuonna 1973 metodologisesti tärkeämmässä kirjoituksessa "Le film, une contre-analyse de la société?". Ferron mukaan elokuva saattoi kertoa tietoa, jota mikään muu lähde ei voinut ilmaista. Visuaalisen keinoin elokuva saattoi toimia eräänlaisena yhteiskunnan vasta-analyysinä.⁴⁶ On mielenkiintoista, että Ferro on ollut nimenomaan Neuvostoliiton historian ja erityisesti lokakuun vallankumouksen tuntija.⁴⁷ Paneutuminen elokuvaan on ollut väistämätöntä, kun ajattelemme, miten keskeisen sijan elokuva sai 20-luvun Neuvostoliitossa.

Toinen elokuvan heuristiikan metodologiaa pohdintaa historioitsija on ollut Pierre Sorlin. Jo klassisen maineen on saavuttanut vuonna 1974 *Revue d'histoire moderne et contemporaine* -lehdessä ilmestynyt Sorlinin analyysi Alessandro Blasettin elokuvasta *1860*. Sorlin osoitti tässä artikkelissa, että elokuvan kuvat ja rakenne saattoivat kertoa aivan toisenlaisesta historiasta kuin repliikit tai juoni.⁴⁸ Sorlinin metodologisten teesien summuna voi pitää vuonna 1977 ilmestynyttä laajaa teosta *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*.⁴⁹

Vaikka Ferro ja Sorlin olivat itse historioitsijoita ja kirjoittivat metodologiset tekstinsä palvelemaan niitä tutkijoita, jotka halusivat käyttää elokuvaa lähteenä, he itse pitivät elokuvaa myös tärkeänä tutkimuskohteena.⁵⁰ Ferroa ja Sorlinia voi monessa suhteessa pitää elokuvan kulttuurihistorian pioneereina: tosin he kirjoittivat elokuvan historiaa vain artikkeleina, eivät laajoina tutkimuksina.

Elokuvan historiaan keskittyneessä tarkastelussa sekä Ferro että Sorlin lähtevät usein liikkeelle yhdestä elokuvasta, ei elokuvajoukosta. Yhtä hyvinhän elokuvan historiaa voisi kirjoittaa *elokuvien* kulttuurihistoriana ja valita tutkimukselle pitkä aikaväli ja laaja elokuvavalikoima. Ferron ja Sorlinin kiinnekohtana on kuitenkin yksi elokuvateos tiettyssä historiallisessa tilanteessa. Näin on jopa Sor-

linin *Sociologie du cinéma* -teoksessa, jonka läpikulkevana juonteena on Luchino Viscontin *Riivajien* (*Ossessione*, 1942) analyysi. Sorlinin teoksen käsittelyjärjestys voisikin antaa viitteitä siitä, millaista lähtökohdista elokuvan kulttuurihistoriaa voisi lähteä kirjoittamaan.

Sorlinin teos jakaantuu aluksi kahteen osaan, elokuvan kulttuurisen olemistavan tarkasteluun (Un Produit culturel) ja elokuvan analyysiin (Analyse filmique et histoire sociale). Edellisessä on otettava huomioon sekä tuotanto että vastaanotto. Tuotannossa on tarkasteltava mm. elokuvan rahoitusta, tekijöitä, toteutusta ja miljöötä. Vastaanotossa taas mm. elokuvan levitysjärjestelmää, levittäjien poliittikkaa, yleisön makuja, elokuvallista "kuuntelua" ja katsomistilannetta (tunteuksia, samastumista, projektioita). Elokuva-analyysillä Sorlin tarkoittaa elokuvan tarkkaa lähilukua, kuva- (ja ääni)kerronnan erittelyä, henkilöhahmojen ja niiden välisten suhteiden analyysia, elokuvan tilan (mikä on "näkyvää", mikä "näkymätöntä"), ideologian, poliittisten ristiriitojen, aikakäsityksen, jne. tutkimusta.⁵¹

Niin kuin Sorlinin jaottelusta näkyy, elokuvan historiallisessa tarkastelussa on otettava huomioon sekä elokuvan "sisäinen" historia (itse elokuvaan taltioitunut tieto menneisyydestä) että "ulkoisen" historia (elokuvan kulttuurinen olemistapa). Edellisessä lähteenä on elokuva, jälkimmäisessä myös muut, esimerkiksi kirjalliset lähteet.

Näin ymmärrettyä elokuvan kulttuurihistoria täyttäisi siis hyvin aikaisemmin esitetyt "kulttuurihistorialliset vaatimukset". On tietenkin ymmärrettävää, että tällaisessa tarkastelussa kohteeksi valikoituu helposti yksi tai vain muutama elokuva. Elokuvan "sisäisen" ja "ulkoisen" historian kartoituksessa on työtä kylliksi. On kuitenkin tärkeää muistaa, että elokuvan kulttuurihistoria voi olla lähtökohdiltaan myös synteettistä, laajojen linjojen tutkimukseen tähtäävää. On mahdollista kirjoittaa esimerkiksi tietyn kansallisen elokuvan historia ja kiinnittää huomiota kaikkiin edellä esitettyihin näkökulmiin, puhumattakaan vielä muista elokuvakulttuuriin olottuvista laajennuksista (elokuvakerhot, -kritiikki, -tutkimus).

Jos Braudelin Välimeri-kirjalle pitäisi etsiä vastinetta elokuvan historian puolelta, mieleen tulee auttamatta italialaisen Gian Piero Brunettan *Storia del cinema italiano*, joka on italialaisen elokuvan historian kokonaisesitys 1800-luvun lopulta nykypäivään. Myös Erkki Huhtamo on tulkinnut Brunettan teoksen braudelilaiseksi totaalihistorian yritykseksi.⁵²

Brunettan käsittelyssä on irtaannuttu perinteisestä elokuvataiteen historiasta ja hyväksytty pelkien elokuvien lisäksi mukaan koko elokuvakulttuuri.⁵³ Yhtä hyvin Brunettan massiivista teosta voisi kutsua italialaisen elokuvakulttuurin historiaksi, tai oikeammin elokuvakulttuurin kulttuurihistoriaksi,

sillä se täyttää erinomaisesti kulttuurihistorialle yleensä asetetut tavoitteet.

Brunetta on onnistunut tavoittamaan braudelilaisen *histoire totale*n, kertomaan samanaikaisesti useita transparentteja historioita ja liittämään ne toisiinsa. Kansallinen elokuva on ollut rajaus, joka on säilyttänyt materiaalin vielä edes jotenkin hallittavissa. Elokuvan maailmanhistoriaa, *histoire globale* tuskin kuitenkaan olisi mahdollista kulttuurihistorialliselta kannalta kirjoittaa. Siitä yksinkertaisesta syystä, että mitä laajemmalle rajat työnnetään, sitä enemmän tarinat pirstoutuvat. Kansallisuus antaa elokuvakulttuurille mielekkään, koossapitävän "yhteisen nimittäjän", maailmanhistorian tasolla tällaista nimittäjää ei enää ole. Historia hajoaa historioiksi.

Kiitokset Heikki Lempalle arikeliani täydentävistä kommentteista.

Viitteet:

1. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Immanuel Kant Werkausgabe, Band X. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 57. Erste Auflage. Baden-Baden: Suhrkamp 1974, 239.
2. Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf 1985, 67-76.
3. Ks. lähemmin Hannu Salmi, "Pariisin ikävä. 'Taide-elokuvan' synty". *Filmihullu* 1/1990, 10-11.
4. François Truffaut, *Elämäni elokuvat*. Toimittanut Sakari Toivainen. Helsinki: Love Kirjat 1982, 23.
5. Gerald Mast, *A Short History of the Movies*. Indianapolis: Bobbs-Merrill 1981, 3.
6. Peter von Bagh, *Elokuvan historia*. Tapiola: Weilin+Göös 1975, 7.
7. David Robinson, *World Cinema. A Short History*. London: Methuen & Co 1973, XIV.
8. Kant 1974, 241.
9. Ulrich Gregor, Enno Patalas, *Geschichte des Films*. Bd. 1: 1895-1939. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1976, 7-8. Ks. myös von Bagh 1975, 7; Robinson 1973, XIII-XV.
10. Allen, Gomery 1985, 67-189.
11. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*. Second edition. New York: Alfred A. Knopf 1986, 345-346. Bordwell ja Thompson ovat kehittäneet ajatuksiaan pidemmälle teoksessa David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and the Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP 1985. Historialliselta kannalta *Film Art* -teos on marginaalisempi.
12. Monadiopista ks. lähemmin Ernst Cassirer, *Dialektik der Aufklärung*, Tübingen 1932, 32; Leonard Krieger, "The Philosophical Bases of German Historicism: The Eighteenth Century", *Aufklärung und Geschichte*. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Hans Erich Bödeker, Georg G. Iggers, Jonathan B. Knudsen und Peter H. Reill. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 81. Göttingen 1986, 249-252.
13. Ks. Bordwell, Thompson 1986, 353-355.
14. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*.

London: Starword 1983.

15. Jens Toft, "A Theory of Film History: Cinematographic Systems of Representation", *Lähikuva* 1-2/1988, 55-58. Artikkelin pohjautuu kirjoittajan teokseen *Filmsprog, subjekt, samfund*. København: Institut for filmvidenskab 1985. Christian Metz'in ajatuksista ks. esim. Jukka Sihvonen, "Elokuva - lingvistiikkaa ja psykoanalyysia: Christian Metz", *Elokuvateorian historia*. Artikkelikokoelma. Toimittaneet: Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila, Tarmo Malmberg. Helsinki: Like 1989, 201-224.

16. David Robinson, *World Cinema. A Short History*. London: Methuen & Co 1973.

17. Ks. esim. Robinson 1973, 237.

18. Italialaisesta agenttielokuvasta ja muista cinecittà-lajityypeistä ks. lähemmin Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Cinema and Society Series. London: Routledge & Kegan Paul 1981, 70-71.

19. Volksgeist-ajattelusta ks. lähemmin Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Mit einer Einleitung von Heinrich Luden. Zweite Auflage. Zweiter Band. Leipzig 1821, 155-157; Johann Gottfried Herder, *Geist der Völker*. Deutsche Reihe Bd. 33. Ausgewählt von Wilhelm Rössle. Leipzig 1940, 38-39. Ks. myös Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Translated by Mary Whittall. Berkeley: California 1980, 81.

20. Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig 1850, 220.

21. Hegelin historianfilosofiasta ks. esim. Georg Lasson, *Hegel als Geschichtsphilosoph*. Der Philosophischen Bibliothek Band 171 e. Leipzig: Verlag von Felix Meiner 1920.

22. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*. Sämtliche Werke Band VIII. Erster Halbband. Hrsg. von Georg Lasson. Leipzig: Verlag von Felix Meiner 1920, 232-247.

23. Ks. lähemmin Jukka Sihvonen, "Ääniä hiljaisuuden keskeltä. Katsaus mykkäelokuvan äänimaailmaan". *Lähikuva* 3/1987, 114-118.

24. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*. Ouverture pour l'histoire de demain. "Histoire" collection dirigée par Paul Lemerle et Maurice Agulhon. Paris: Aubier Montaigne 1977, 247-249.

25. Bordwell, Thompson 1986, 345.

26. Ibid., 346-380.

27. Toft 1988, 55-58.

28. Ks. lähemmin Matti Lukkarila, "Bela Balázs ja elokuva-kulttuuri", *Elokuvateorian historia*. Artikkelikokoelma. Toimittaneet: Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila, Tarmo Malmberg. Helsinki: Like 1989, 101. Ajatuksen taiteen ja tekniikan välisestä dialektiikasta Balázs esitti teoksessaan *Der Geist des Films* (1930).

29. Ks. lähemmin esim. Herder 1940, 20.

30. Ks. lähemmin Allen, Gomery 1985, 78-91.

31. Erik Hedling, Anna Meeuwisse, "Filmen som agitator: Victor Sjöströms Ingeborg Holm". *Lähikuva* 1-2/1988, 45-48.

32. *Lokakuun, Kansakunnan synnyn ja Suuren illuusion* vaiheista ks. esim. Sorlin 1980, 22-24.

33. Robert Sklar, *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. New York 1975, 154; Eric Rhode, *A History of the Cinema from Its Origins to 1970*. Prome and London: Penguin 1976, 223, 335-336. Hays Code löytyy mm. teoksesta *The Movies in Our Midst. Documents in the cultural history of film in America*. Edited by Gerald Mast. Chicago and London 1982.

34. Cit. Marc Ferro, "Neuvostovalta ja elokuva". *Lähikuva* 4/1987, 139.

35. Ks. tarkemmin Jean Mitry, *Histoire du Cinéma*. Tome 1. Paris 1967, 218.

36. Georg Seesslen, Claudius Weil, *Ästhetik des erotischen Kinos. Eine Einführung in die Mythologie, Geschichte und Theorie des erotischen Films*. Grundlagen des populären Films, Bd. 4. Hrsg. von Bernhard Roloff und Georg Seesslen. München 1978, 110-111.

37. Ks. lähemmin Leif Furhammar, Folke Isaksson, *Politik och film*. Stockholm: Bokförlaget PAN/Norstedts 1968, 54-55.

38. Kuvaus *Gandhin* vastaanotosta Prahassa perustuu Kari Kotkavaaran kirjoittajalle esittämiin tietoihin. Kotkavaara näki *Gandhin* silloisen Prahan Leninovilla sijaitsevassa, täyteenahdetussa elokuvateatterissa 17. toukokuuta 1988.

39. Veikko Litzen, Keijo Virtanen, "Kulttuurihistoria". *Historiallinen Aikakauskirja* 1/1983, 17.

40. Tony Bennett, Janet Woollacott, *Bond and Beyond. The Political Career of a Popular Hero*. Hong Kong: Macmillan Education 1987, 59-65.

41. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris 1949. Ks. myös Peter Burke, "Fernand Braudel", *The Historian at Work*. Edited by John Cannon. London 1980, 188-202.

42. Keijo Virtanen, *Kulttuurihistoria - tie kokonaisvaltaiseen historiaan*. Turun yliopiston julkaisuja, Annales Universitatis Turkuensis Sarja-Ser. C osa-tom. 60. Scripta lingua fennica edita. Turun yliopisto: Turku 1987, 85.

43. Ks. lähemmin *Historical Studies Today*. Edited by Felix Gilbert and Stephen R. Gauband. New York 1972, VIII.

44. Lucien Febvre, "A New Kind of History", *A New Kind of History - From the Writings of Lucien Febvre*. Edited by Peter Burke. Translated by K. Folca. New York: Harper & Row 1973.

45. Marc Ferro, "Société du XX^e siècle et histoire cinématographique". *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 23, 1968, 581-585.

46. Marc Ferro, "Le film, une contre-analyse de la société?". *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations* 28, 1973, 109-124. Artikkelin on julkaistu myös kokoelmassa Marc Ferro, *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël/Gonthier 1977. Se on julkaistu myös englanniksi kokoelmassa Ferro, *Cinema and History*. Translated by Naomi Greene. Detroit: Wayne State University Press 1988. Lisäksi artikkeli on käännetty ainakin espanjaksi, ks. Ferro, *Cine e historia*. Barcelona: Gili 1980.

47. Ks. mm. Marc Ferro, *La Révolution de 1917*. 1. La chute du tsarisme et les origines d'Octobre. 2. Octobre, naissance d'une société. Paris: Aubier Montaigne 1976.

48. Pierre Sorlin, "Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir". *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 21, 1974, 252-278. Blasettin elokuvaa Sorlin on käsitellyt myös kirjassaan *The Film in History*. Ks. Sorlin 1980, 116-137.

49. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*. Ouverture pour l'histoire de demain. "Histoire" collection dirigée par Paul Lemerle et Maurice Agulhon. Paris: Aubier Montaigne 1977.

50. Ks. esim. Marc Ferro, "Axes pour une recherche", *Cinéma et histoire*, 11-19; Sorlin 1980, 3-7.

51. Ks. esim. Sorlin 1977, 313-315.

52. Erkki Huhtamo, "Elokuvahistorian todellisuus ja perinteet". *Peili* 3/1988, 7.

53. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*. Roma 1979-1982.