

Ilpo Helén

ELOKUVAN HISTORIAT

Merkintöjä elokuvan käytöstä historiantutkimuksessa

Periaatteessa filmille valottuneet todellisuuden jäljet ovat samanlaisia lähteitä kuin muunlaiset historialliset dokumentit ja "valmiit" aineistot. Kuitenkin yhtäältä elokuvan ilmaisullinen rikkaus ja toisaalta sen "elävyys" - se että todelliset tapahtumat, henkilöt, rakennukset ja niin edelleen esiintyvät elokuvassa yksityiskohtiaan myöten - lyövät leimansa elokuvan käyttämiseen historian- ja yhteiskunta-tutkimuksessa.

Todellisuuden kudelma

Filmille on imeytynyt todellisuutta, jotaokuva on järjestänyt ja manipuloinut elokuvatekstiksi. Tämän työstetyn ja rajatun todellisuudenokuva esittää katsojan katsottavaksi, "luettavaksi". Elokuvarepresentaatio on moniaineksinen: se koostuu kuvista (valo ja varjoja, esineitä, ihmishahmoja jne.), äänistä (luonnonäänet, puhe, musiikki, tehosteet), kielestä (puhe, kirjoitus) sekä väreistä. Lisäksiokuva esittää liikettä.

Todellisuus imeytyy elokuvaan monella tasolla. Ensiksikin elokuvalla on välitön, reaalin suhde todellisuuteen, sillä kuva valottuu filmille ja ääni tarttuu ääniraidalle mekaanisesti. Niinpäokuva tallentaa uskollisesti sen, mitä kameran ja mikrofonien edessä on. Esimerkki mykkäelokuvan ajalta valaiskoon asiaa. Tuon ajan Hollywoodissa sisäku-

vat kuvattiin ulos rakennetuissa lavasteissa paremman valaistuksen vuoksi. Niinpä useissa elokuvissa voi nähdä pöytäliinan heiluvan "itseksensä". Filmille oli tarttunut kuvaushetken tuulenvire, jonkaokuva taltioi vääjäämättömästi pöytäliinan liikkeenä. Toisaaltaokuva esittää ja hyödyntää myös erilaista kulttuurista ikonografiaa: Vapaudenpatsas, Eiffel-torni jne. Lisäksi elokuvissa toimii loputon kirjo erilaisia kulttuurisia, poliittisia, yhteiskunnallisia ja esteettisiä jäsenyyksiä. Oleellista on, ettäokuva on synteettinen, toisin sanoen se toimii kuva-, sana- ja estradi-ilmaisun sekä myös musiikin keinoin. Elokuvan kulttuurihistorian virta saa voimansa monista lähteistä: kertomusperinteestä ja romaanista, perspektiivimaalauksista ja valokuvasta, teatterista ja vaudevillista...

Elokuvan luonteeseen lähteenä ja tutkimusaineistona vaikuttaa myös se, että valtaosa elokuvista on julkisia ja julkisuutta. Toisin sanoen ne on suunnattu suurille yleisöille ja niitä leimaa retorisuus eli pyrkimys vaikuttaa ja vakuuttaa.

Elokuva on lähteenä ja tutkimusaineistona hyvin antoisa ja moniulotteinen. Tämä tekee erityisen polttavaksi kysymyksen, mikä on elokuvaa hyväksyttävän tutkimuksen tutkimuskohde eli mitä historiallista ja yhteiskunnallista todellisuutta tutkitaan. Vasta tähän kysymykseen vastaaminen sallii tutkijan siirtymä pohtimaan, mitä elokuvasta etsitään,

“luetaan ulos”, ja miten elokuvia “luetaan”.

Apulähde vai “vastahistoria”?

Tarmo Malmberg¹ erottaa (Marc Ferroa lainaten) kaksi periaatteellista tapaa suhtautua elokuvaan historiallisena lähteenä. Elokuva voi toimia täydentävänä ja havainnollistavana apulähteenä. Tällöin tutkija voi käyttää elokuvaa kuvittamaan ja elävöittämään kohdetta, jonka hän tuntee pääasiassa muiden lähteiden ja aineistojen perusteella. Hitler Jugend -järjestön tutkija voisi käyttää apunaan Leni Riefenstahlin *Tahdon Riemuvoitto* elokuvaa (*Triumph des Willens*, 1935) Nürnbergin puoluekokouksesta, tai Neuvostoliiton 1920-luvun teollistamisen tutkija voisi elävöittää tarinaansa Dziga Vertovin *11. vuosi* -elokuvan (*Odinnadtsatyj*, 1928) avulla. Elokuvien käyttö tässä tarkoituksessa on melko ongelmaton, koska muihin lähteisiin perustuva tutkimus asettaa niiden sisältämät asiat ja tapahtumat jo ennalta yhteyksiinsä.

Elokuvaa voidaan myös käyttää lähteenä, joka on erityisen kohdeherkkä ja tuo esille asioita, joista muut historialliset dokumentit eivät kerro juuri mitään. Tästä näkökulmasta elokuvaa lähestyvät annalistit Marc Ferro ja Pierre Sorlin². Heidän mukaansa erityisesti sosiaali-, kulttuuri- ja mentaali-historian alueilla elokuva-lähteet tarjoavat mahdollisuuksia uusien näkökulmien konkreettiseen avautumiseen ja aineksia sellaiselle tutkimukselle, jota Ferro nimittää “yhteiskunnan vasta-analyysiksi”.³

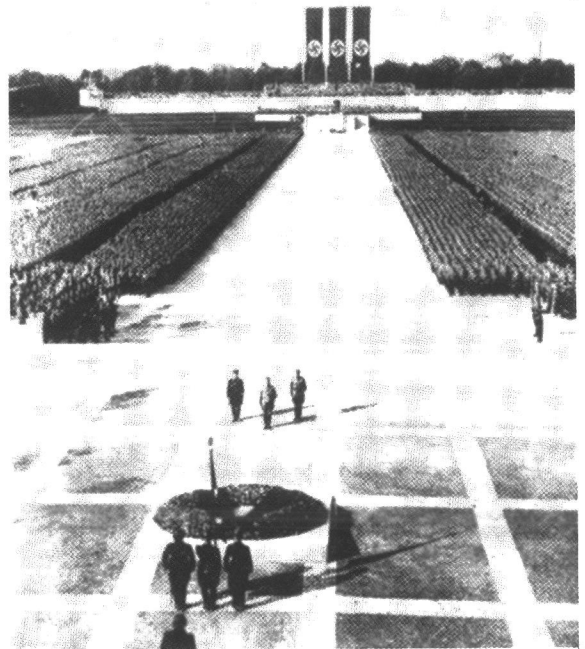
Tällainen historiantutkimus edellyttää, että elokuvia tutkitaan ja luetaan erityisellä tavalla. Lähtökoh- ta on, että elokuva ei esitä maailmaa sellaisenaan vaan se on tietty tapa artikuloida maailmaa. Niinpä elokuvan käyttäminen historiallisena lähteenä vaatii elokuvan artikulaatiomekanismien - niin teknisten, esteettisten kuin ideologisten - ymmärtämistä ja tuntemista. Ensimmäinen askel on elokuva-lähteen kontekstualisointi: elokuva on paikannettava siinä yhteiskuntamuodostumassa ja historiallisessa yhteydessä, jossa se tuotetaan ja jossa sitä katsotaan.⁴ Toisaalta “vastahistoriallinen” luenta etsii elokuvista jotain, mitä Ferro kutsuu lapsuksiksi. Tämä perustuu elokuvan konkreettisuuteen ja välittömään näkyvyyteen, siihen että filmille tarttuu kaikki mikä kameran edessä näkyy. Niinpä elokuva sisältää tar- koittamattamia artikulaatioita ja representaatioita, “lapsuksia”, joiden kautta historiallinen tilanne ja yhteiskunta ikään kuin tahattomasti paljastavat itsensä.

Esimerkkinä Ferro esittää tutkimuksensa Pietarin mielenosoituskulkueista kertovista uutiskatsauksista helmi-lokakuussa 1917. Ferro havaitsee, että lähempänä lokakuuta mielenosoittajat ovat pääasiassa sotilaita, eivät työläisiä. Ferron mukaan tämä

selittyy sillä, että työläiset ovat valtaamassa tehtaita, minkä seikan neuvostoliittolainen historiantutkimus on halunnut Ferron mukaan sivuuttaa lokakuun vallankumousta seuranneen ns. työläisoppositio- ongelman vuoksi.⁵

Analysoidessaan Luchino Viscontin *Riivaajia* (*Ossessione*, 1942) Sorlin esittää mm. seuraavat neljä kohtaa, joihin “vastahistoriallisen” luennan on kiinnitettävä erityistä huomiota: 1) hahmojen suhteet ja niiden ristiriidat, jotka ilmentävät kulttuurisia toimintamalleja, 2) tavat, joilla käsitys yhteiskunnallisesta järjestyksestä muuttuu henkilöiden välisiksi suhteiksi, 3) ympäristön valikoiva havaitseminen, 4) aikakäsitys. Tästä viitteellisestä listastakin ilmenee näkökulma, josta Ferro ja Sorlin lähestyvät elokuvaa historiantutkimuksen lähteenä. Se historia, jota he haluavat tutkia, löytyy elokuvien tavoista ja keinoista näyttää ja esittää tapahtumia, henkilöitä, esi- neitä ja kertoa niistä sekä edellisten sisältämistä ristiriidoista.⁶ Ei olekaan ihme, että Sorlinin lista muistuttaa David Bordwellin näkemystä elokuvakerronnan perusolottuvuuksista. Bordwell katsoo elokuvan toimivan kerrontaa, kuvatilaa ja aikaa manipuloimalla. Tästä näkökulmasta hän rakentaa elokuvan kerrontamuotojen historian ja periodisoinnin.⁷

Ajatus “lapsuksien luennasta” eli huomion kiinnittämisestä elokuvan ristiriitoihin, jotka “tahattomasti” paljastaisivat todellisuuden luonteen, on täsmentymätön. Ristiriidat voi ymmärtää hyvin monella tavalla: psykoanalyttisesti, jolloin tutkimuskohteena olisi jonkinlainen kulttuurinen tiedostamaton; luokka-artikulaatioiden näkökulmasta, jolloin kohde jäsenyisi luokka- tai hegemoniataisteluksi; taidehistoriallisesti, jolloin tutkimus tarkentuisi



Leni Riefenstahl, *Tahdon Riemuvoitto* (1935).

John Waynen ja Ray Kelloggin *Vihreitä baretteja* (*The Green Berets*, 1968) voitaisiin tarkastella vaikka J.F. Kennedyn hallinnon vastavallankumousopin julistuksena
 Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



estetiikkaan ja muotojen (esim. kerronnallisten ja visuaalisten ainesten) törmäyksiin. On toisaalta epäselvää, viittaavatko lapsukset elokuvatekstin tasoon vai konkreettisen luennan eli katsojatulkinnan tasoon. Tämä erottelu on tärkeä, sillä se antaa kaksi erilaista kohdetta elokuvalähteitä käyttävälle tutkimukselle. Yhtäällä avautuu kulttuuristen artikulaatioiden - ideologioiden, merkitysjärjestelmien, tapojen - historia ja toisaalla eräänlainen "psykohistoria" eli kokemuksen tuottamisen sosiaalishistoria.

Merkitysten rakennus

Kun elokuvalähteestä luetaan pääasiassa tekstin rakentamia maailmoja, tutkimusasetelma on sellainen, että elokuvista etsitään kulttuurisia artikulaatioita, joiden katsotaan pätevän yleisemminkin tietynä aikakautena, tietyssä kulttuurissa tms. Jos tulokinnassa ei luoteta yksinkertaiseen "homologiamalliin", toisin sanoen katsota elokuvan suoraan heijastavan vallitsevia merkitysrakenteita, ongelmaksi nousee, miten tutkimuksen kohteena oleva "yleinen" välittyi elokuvatekstiin. Tutkijan tehtävänä on raivata metodologinen polku esteettis-yhteiskunnallisen viidakon halki perustellakseen tutkimustuloksensa. Välittäviä mekanismeja ovat yhtä hyvin elokuvatyyli ja lajityypit kuin elokuvan tuotannon taloudelliset ja poliittiset ehdot, elokuvamaailman sisäinen organisaatio, elokuvamaailman suhde erityisiin taloudellisiin sekä poliittisiin tilanteisiin. Empiristisesti tätä ryteikköä voi kaataa ainakin

kahdella tavalla: vertailemalla elokuvalähteitä systemaattisesti muuhun lähdeaineistoon tai paikantamalla tutkittavat elokuvat historiallisesti ja yhteiskunnallisesti mm. rahoittajien, tekijöiden, tarkoitusten ja yleisön taustaa selvittämällä.

Merkitysjärjestelmiä voi tutkia elokuvan avulla monilla tasoilla. Tutkimuskohteena voivat olla ideologioiden, poliittisen opin tai ajatusjärjestelmän elokuva-artikulaatiot. Esimerkiksi Jean Renoirin elokuva *Elämä kuuluu meille* (*La Vie est à Nous*, 1936) voitaisiin lukea Ranskan kommunistisen puolueen 1930-luvun kansanrintamapolitiikan valossa tai John Waynen ja Ray Kelloggin *Vihreitä baretteja* (*The Green Berets*, 1968) J.F. Kennedyn hallinnon vastavallankumousopin julistuksena.

Tutkimuksen kohteena voivat olla myös perustavimmat kulttuuriset jäsenyykset, joiden varassa muun muassa ideologiat lepäävät. Will Wrightin lännenelokuvatutkimus⁸ on hyvä esimerkki tällaisesta tutkimuksesta. Wright analysoi lännenelokuvien juonia Claude Lévi-Straussiin ja Vladimir Proppiin perustuvalla narratologisella välineistöllä. Hänen perusajatuksensa on, että kertomuksen kautta yhteisö käsittelee ja ratkaisee todellisuuden ristiriitoja myyttisesti. Hän havaitsi klassisen juonen, jossa yhteisön ulkopuolinen sankari puolustaa yhteisöä ulkopuolisia pahantekijöitä vastaan, muuttuvan 1960-luvun lopulle tullessa Kostovariaation ja Siirtymäteeman kautta Ammatillisjuoneksi. Siinä hyvää kantavan yhteisön asema on kutistunut lähes olemattomiin ja pahantekijöiden ja sankareiden tais-

telu noussut etualalle. Wright tulkitsee tämän heijastavan amerikkalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa tapahtunutta muutosta markkinarakenteesta ja -ideologiasta korporaatorakenteeseen ja -ideologiaan.

On toki huomautettava, että Wright jättää kaikki konkreettiset välitysmekanismit - niin esteettiset kuin yhteiskunnalliset - tyystin huomiotta. Hän tutkii pikemminkin artikulaation tulosta kuin artikuloitumista. Niinpä hänen tutkimuksensa lepää "homologiaperiaatteen" päällä suorastaan rusentavalla voimalla.

Elokuvat voivat toimia lähteenä myös tapojen historian tutkimukselle. Elokuvat ovat ehtymätön arkisto tervehtimisiä, puhutteluja, kättelyä, tupakointia, ateriointia, anteeksipyyntöjä jne. Nämä kohtaukset ovat usein marginaalisia elokuvan juonen ja draaman kannalta ja sen vuoksi ne saattavat sisältää Ferron peräänkuuluttamia lapsuksia, "tहतtomia" paljastuksia. Esimerkiksi se, että amerikkalaisten elokuvien juhlissa mies hakee naiselle baarista juotavaa, osoittaa jotain sukupuolijärjestelmän muodostamista toimintatavoista. Kuitenkaan tapojen tutkiminen elokuvalähteistä ei ole pulmatonta. Elokuvissa tapoja saatetaan ironisoida tai yrittää vieraannuttaa arkirutiineja - Jacques Tatin elokuvat ovat malliesimerkkejä tästä. Lisäksi kysymys, kenen tavoista on kyse, hankaloittaa tulkintaa.

Massojen kokemus

Elokuvan keinoja ja mekanismeja voidaan tarkastella myös siitä näkökulmasta, miten ne, jotka luovat suhteen elokuvatekstin ja katsojan välille, muokkaavat tuota suhdetta. Teoreettisesti tämä tarkastelutapa pohjautuu paljolti psykoanalyttis-semioottisiin käsitteisiin. Tällainen tutkimus edellyttää yltäältä niiden mekanismien kehityksen ja yhteiskunnallisten ehtojen kartoittamista: esimerkiksi lähikuvan käytön hyväksymisen, vakiintumisen ja muutoksen historiaa tai vaikkapa elokuvan väritekniikoiden kehityksen teknis-taloudellisen taustan analyysia. Toisaalta edellytyksenä on elokuvien ja katsojien suhteen yleisten sosiaalishistoriallisten ehtojen huomioon ottaminen: kyse on tällöin palkkatyöläistymiseen liittyvän vapaa-ajan historian ja elokuvateatterin historian punoksesta. Tällainen tutkimusasetelma avaa näkökulman 1900-luvun länsimaiseen kokemuksellisuuden tai paremminkin kokemusten tuottamisen historiaan.

Elokuvien lukeminen tällä tavoin on eräänlaista psykohistorisointia. Tutkimuskohteena ovat kokemuksen yhteiskunnalliset muodostusmekanismit ja edellytykset modernissa yhteiskunnassa, jolle laajamittainen teollisuustuotanto ja massakulutus ovat leimaa antavia. Tällöin elokuva virittyy kulttuuriteollisuuden ja massajulkisuuden historian, yksilöitymisen historian ja katseen historian muo-

dostamassa kudelmassa. Katseen historia on erityisen keskeinen, sillä elokuva - valokuvan ohella - teknisenä kuvan tekemisen käytäntönä, joka äärettömän tarkasti tallentaa visuaalisen todellisuuden pinnalleen, tuottaa uuden näkemisen tavan ja mahdollisuuden.⁹

Elokuvien konkreettisesti luennassa tämä tarkoittaa sitä, että elokuvia tutkitaan niiden teknisten, esteettisten ja yhteiskunnallisten määreiden kontekstissa. Samalla elokuvien teknisten ominaisuuksien (esimerkiksi ääni, väri, Cinemascope), estettisten prosessien (tyyli, lajityyppi) ja taloudellis-poliittisten ehtojen (tuotantojärjestelmä, sensuuri) välinen dynamiikka jäsentyy siitä näkökulmasta, miten eri elementit konstituoivat elokuvan katsojan kokemuksen muotona, kokemukselle asettuvina ehtoina ja sille avautuvina väylinä.¹⁰ Elokuvahistoria ja yleisempi kulttuuri ja -sosiaalishistoria muodostavat kehän: ilman katseen historiaa eli "tieteelliseen" perspektiiviin ankkuroituvaa representaatiomuotoa ja mekaanista kuvanvalmistustekniikkaa, ilman teollista julkisuutta ja yksilöitymistä elokuvaa ei olisi olemassa; toisaalta elokuva itessään on keskeinen näitä kulttuurihistoriallisia tendenssejä vahvistanut voima.

Artikkeli perustuu Helsingin yliopiston sosiaalitaloushistorian laitoksen järjestämässä "1930-luvun Suomen sosiaalishistoria elokuvissa" -luentosarjassa pidettyyn luentoon 23.11.1989.

Viitteet:

¹ Tarmo Malmberg, *Elokuvasta historian tutkimuksen kohteena*. Tiedotustutkimus 5 (1982):3.

² Mm. Marc Ferro, *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris: Machette 1976; *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël/Gonthier 1977; Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne 1977; *The Film History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell 1980.

³ Sorlinin ja erityisesti Ferron näkökantojen taustalla on pyrkimys kirjoittaa "epävirallista" historiaa, joka kyseenalaistaisi ja horjuttaisi virallista, etabloitunutta historiankirjoitusta (Malmberg 1982, 34).

⁴ Malmberg *Ibid.*, 35-36.

⁵ Malmberg *Ibid.*, 38-39. (Malmberg viittaa Ferron artikkeliin "Le film, contre-analyse de société?". Teoksessa *Cinéma et histoire*.)

⁶ Malmberg *Ibid.*, 39-40. (Malmberg viittaa Pierre Sorlinin teokseen *Sociologie du cinéma*.)

⁷ David Bordwell: *Narration in Fiction Film*. London: Methuen 1985.

⁸ Will Wright, *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley et al: University of California Press, 1977 (1975).

⁹ Tästä tarkemmin Ilpo Helén, *Peilivirta. Elokuvan poliittinen tiedostamon*. Helsinki: Tutkijaliitto 1990, 137-154.

¹⁰ Esimerkkinä *Tuulen viemää* -analyysi teoksessa Helén op.cit., 154-191.