

PUNAINEN LANKA MENE SOLMUUN

Peter Stead: Film and the Working Class - The Feature Film in British and American Society. London - New York: Routledge 1991.

On oikeastaan yllättävää havaita, ettei Peter Steadin kirja ole niinkään tutkimus otsikkonsa aihepiiristä kuin kartoitus siitä miten, sanotusta aiheesta on keskusteltu ja miten siihen liittyviä elokuvateoksia tai elokuvaa ylipäänsä on vastaanotettu eritoten vasemmistointellektuellien piirissä. Toki tällä kirjalla on punainen lankansa, mutta se harhailee melkoisiin solmuihin ennen kuin Stead on tehnyt oikeutta sekä lähteilleen että mieltymyksilleen.

Steadin *Film and the Working Class - The Feature Film in British and American Society* on miellyttävä ja helpolukuinen kirja, mutta se on myös pyöreä, aiheensa laveuden ja löyhän rajanvedon vuoksi epäselvältä tuntuva tutkielma. Kirjan luettuaankin on vaikea sanoa, motivoiko Stead työväenluokan korostamista otsakeessaan elokuvantekemisen ulkoisilla ehdoilla (kuten yleisörakenne tai aikakauden yhteiskuntapolitiikka), jollain sosiologistavalla metodilla (yksittäiset elokuvateokset työväestön imaginaarisena historiana) vai onko hän vain käyttänyt työläisaihepiiriä elokuvaotoksensa rajaavana verukkeena.

Myöskään otsikko ja alaotsikko eivät sellaisenaan auta tekijän pyrkimysten hahmottamisessa. Ne eivät niinkään selitä toinen toisiaan kuin toimivat kahtena erillisenä kourana, jotka juuri ja juuri riittävät ottamaan syleilynsä Steadin valitseman materiaalin.

Työväenluokka paljastuu pikemmin Steadin tarkastelujen yleistetyksi taustaksi kuin hänen aiheekseen. Tätä taustaa vasten hän mittaillee varhaisia elokuvaesityksiä yhteiskunnallisina tapahtumina ja myöhemmin elokuvateosten tarinallisia sisältöjä yhteiskuntakysymysten neuvotteluina tai väisteilyinä.

Häntä kiinnostaa englanninkielisen elokuvan politisoituminen tai depolitisoituminen, sen saama tuomio tai hyväksyntä yhteiskunnallisista kysymyksistä huolestuneissa piireissä ja sen rehellisyys tai peräti "aitous" yhteiskunnan kuvaajana. Kun hän ilmaisee omia mieltymyksiään - mutta yleensä hän toimii punniten ja siteeraaten aikalaiskeskusteluja - hän tuntuu suosivan poliittisen elokuvan pyöreäköä käsitettä, "realismin" lisääntymistä ja näyttelijänilmaisua, jossa viihde-elokuva on löytänyt oman ilmaisukielensä kansallisille tai luokkakantaisille piirteille.

Steadin pikainen skitsi elokuvatellisuuden alku-

vaiheista on kiinnostava katsaus nopeasti modernisoituvaan yhteiskuntaan, mutta se varoittaa eräistä hänen heikkouksikseen luettavista piirteistä. Stead esimerkiksi kutsuu varhaisen elokuvan tekijöitä ja levittäjiä "showmiehiksi" antaaksen mielikuvan heidän erityisestä suhteestaan uuteen teollisuuteen, uuteen massayleisöön ja vallitsevaan yhteiskuntaan ylipäänsä. Hänen tarkoituksensa tulee selväksi tietyllä adjektiivisella tasolla, mutta samalla hän osoittaa historiantutkijalle outoa haluttomuutta mennä syvemmälle, kertoa ketä he olivat ja mistä tai miten nämä showmiehet tulivat.

Stead ei ole kirjoittajana intoilija, lyyristelijä tai edes vainoharhainen kyynikko (eikä hän jää kiinni viihde-elokuvaa koskevista vasemmisto- tai oikeistodoktriineista, vaan mieluummin siteeraa niitä muiden sanomina), mutta hän paljastuu silti elokuvan ystäväksi. Ei siksi, että hän käyttäisi mistään elokuvasta ylisanoja, vaan koska hän sallii elokuvalla runsaasti tiettyä mystiikkaa, sanomatonta aluetta ja kiehtovuutta.

Juuri tästä syystä "showmiehetkin" jäävät lukijalle lopulta salaperäisiksi mutta energisen kekseliäiksi yrittäjien joukoksi, ja samoin perustein voi selittää hänen mieltymystään "uusiin näyttelijäntekniikoihin", kuvauksen rakastavaan huolellisuuteen tai uusiin maisemiin merkkeinä työväenluokalle rehellisistä ja paikallis- tai kansallispiirteitä ymmärtävistä elokuvista. Stead ei pohdi näitä kysymyksiä elokuvateorian hengessä vaan ikäänkuin seuraa niiden ilmaantumista aikakauden journalistiseen kirjoitteluun. Myös hänen oma idiolektinsa on enemmän velkaa - ehkä vanhentuneellekin - päivälehtikritiikin kielelle, kuin viime vuosikymmenten elokuvatutkimukselle. Niinpä hänelle kysymys vaikkapa James Cagneyn "aitoudesta" - hänen työläistaustansa suhteessa hänen uudenaikaisena nähtyyn elokuvapersoonaansa - on relevantti muutoinkin kuin tämän käsitteen merkitystasojen purkamisen kautta. Itse asiassa Stead ei alkuunkaan pohdi duunariuden yhteiskunnallisia merkityksiä ideologisessa tai subjektiteoreettisessa mielessä, sen tarinallistettuja palarakenteita tai elokuvallisia hyödyntämistapoja. Hänen käsityksensä "realismin" pinnan puhkaisemisesta liittyy aina ja jollain tavoin sen "aitouden" punnitsemiseen. Mutta tähänkin hän suhtautuu verraten kevyesti, yliolkaisesti, ikäänkuin muistaen, ettei kyseessä ole enää maailman sivu ollut vakavimmin otettavasta estetiikan ongelmasta. Sitäpaitsi: hän ei ole pelkän dokumentoinnin, puhtaan veritén puolustaja, vaan päin vastoin haluaa korostaa niitä hetkiä, jolloin elokuvan omat perinnerasitteet - kuten yksilökeskeisyys tai melodraama - yhdistyvät sen yleisöjä etsivään uusiutumisen tarpeeseen, ja syntyy jotakin, jota hän voi pitää puitteissaan ilmauksellisesti tuoreena, "aitona".

Tässä mielessä hänen siteeramansa kriitikko Rich-

ard Winningtonin aikalaisnäkemys Anna Magnanin kasvoista elokuvassa *Rooma - avoin kaupunki* ei kirjaa pelkästään silloista vasemmistolaisten ja esteettien innostusta "elävän elämän" äkillisestä ilmaantumisesta valkokaankaalle. Se tiivistää myös Steadin näyttelijäkeskeisen tulkinnan elokuvan mahdollisuuksista yhteiskunnan ja kansallisten erityispiirteiden kuvaajana:

"Rosellini ei tee oikeutta vain elokuvalla vaan myös elämälle. Hän on oivaltanut, että jos tarkastelet jotakin ihmistä riittävän tarkasti, sinä löydät hänen maailmansa; Rossellini on omistautunut dokumentoimaan yksilöä ja hänen metodinsa on loputtomasti liikkuva kamera, joka paljastaa tuon ihmisen hänen omassa ympäristössään".

"Vitaalisuus", "elämä", "itseluottamus" ja "ruumillistettu viha" osoittautuvat myös Steadille jonkinasteisiksi verhoiksi työväenluokasta tehtyjä elokuvapotretteja tarkasteltaessa, eikä hän suinkaan ole esteettisenä arvioijana kaikkein kiintoisimpia tai luotettavimpia.

Paikoin hän on oudon laiska, kykenemätön keskittymään elokuvaan, jonka yksityiskohdilla olisi todella jotain kerrottavaa myös yhteiskunnan omista ristiriidoista. Niinpä esimerkiksi Paul Schraderin Detroit-kuvaus *Blue Collar* saa yllättäen määreen "rutiiniviihde".

Toisaalta häntä on myös kohtuuttoman helppo viihdyttää ns. laatuelokuvan ulkoisilla tunnusmerkeillä - kuten erinomainen kuvaus, hyvät näyttelijät ja teknisesti moitteeton ohjaus. Siten hän pitää 80-luvun amerikkalaisia farmarielokuvia (*River, Country...*) positiivisina merkkeinä "Hollywoodin kyvystä jatkuvasti tarttua uusiin aiheisiin", ja ryhtyy vielä sen jälkeen ihastelemaan näyttelijöiden maahan sidottua, arkista vakuuttavuutta. Kuitenkin nämä elokuvat olivat asiaoppinsa 30-luvun lama-viihteestä nostaneita romanttisia vinjettejä, jossa farmareiden ainoat huolenaiheet olivat individualismista kiinni pitäminen, ilkeät pankkiherrat, sääolosuhteet ja yleensä negatiivisesti symboloitu nykyaikaistuminen.

Elokuvia ei kannata moittia yhteiskunnallisten olosuhteiden laistamisesta, mikäli kriitikoidenkin ajatus elokuvan poliittisuudesta lipsuu elokuvan osoittaman oikeamielisyyden ja hyväsydämyyden mittailuksi, ja mikäli pienet ja ikävystyttävät käytännönpoliittiset yksityiskohdat unohdetaan: kuten se, että Amerikan todelliset farmarit eivät niinkään ole viimeisiä individualisteja ja duunareita, vaan maansa parhaiten järjestäytyneet pienyrittäjäkunta; ja että heitä ravistelevat enemmän maailmanlaajuisten markkinoiden heilahtelut kuin pyörremyrskyt; ja että heidän ammattikuntansa jatkuvuutta tukee maatalouspolitiikka, jonka laajuus, monimutkaisuus ja kalleus vetää hyvinkin vertoja tšekäläisille malleille.

Peter Steadin *Film and the Working Class* on ehkä tiukasti ymmärrettävältä aiheeltaan mutkisteleva ja väistelevä mutta sittenkin kirjana selkeä - juuri sellainen ennestään tutun, helposti avautuvan ja uusien yhteenvetojen summa, jollaista olisi mahdollista seurata vaikkapa kiinnostavana tv-dokumentin juontona. Kirjan ansioina on sen piirtämä havainnollistettu, pitkä kaari, sekä sen valaisevat poiminnot elokuvan, yksittäisten elokuvateosten ja niitä ympäröineiden yhteiskuntrendien herättämistä keskusteluista. Vaikka Stead on historioitsijana vapaa tietyistä brittiläisen elokuvantutkimuksen ikävimmistä rasitteista - mieleen juolahtaa psykosemiomarksismin ahtain jargon - olisi häneltä silti toivonut sekä rohkeampaa henkilökohtaista otetta että lisättyä analyyttistä paneutumista. Mutta ehkäpä juuri hänen varsinaisen virkansa kautta on helpoin ymmärtää, miksi hänen otteensa löystyy juuri nykyaikaa ja nykyelokuvaa lähestyttäessä.

Putte Wilhelmsson