

ELÄMÄ JA ELOKUVA

Anneli Lehtisalo: Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2011.

Anneli Lehtisalon väitöstutkimus keskittyy elokuvaan historiakulttuurin muotona, kirjoittaen tuosta näkökulmasta uusia runsaita sivuja suomalaisen elokuvatutkimuksen kenttään. Johdannossaan Lehtisalo kirjoittaa, että ”elokuva on nähty poikkeuksellisen välineenä, jolla merkittäviä tapahtumia ja henkilöitä voidaan dokumentoida tulevaisuuden historioitsijoita varten tai jonka avulla voidaan luoda mielikuvituksellisia näkymiä menneisyydestä” (s. 13). Elokuva – ja audiovisuaalinen media laajemmin – on otollinen keino luoda käsityksiä ja mielikuvia menneisyydestä, niin yksilöiden elämäntarinoista kuin kansakuntien historiasta sekä näiden yhtymäkohdista, jollaisia tapaamme tuon tuosta niin kutsutun suurmieselämäkertaelokuvan pitkässä ja jähmeässä jatkumossa.

Vaikka maailmalla historiallisia ja uskonnollisia elämäkertaelokuvia on tehty näytelmäelokuvan syntyajoista alkaen, Suomessa elämäkertaokuva on suhteellinen myöhäsyntyinen laji, jonka ensimmäisen kukoistuskauden Lehtisalo sijoittaa sodan molemmin puolin. Niin taloudelliset, kulttuuriset kuin sosiaalisetkin syyt tämänkaltaisen muodon vakiintumiseen olivat ilmeiset: klassisen studioelokuvien aikakauden resurssit näytävien pukudraamojen tuottamiseen, suomalaisen taiteen ja kulttuurin suurmiesten jalustalle nostaminen sekä sotaa edeltävä isänmaallinen ja kansallistuntoinen ilmapiiiri. Lehtisalon tutkimusaineisto rakentuu kaikkiaan kolmestatoista vuosien 1937–1955 aikana syntyneestä elämäkertaelokuvasta ja niitä koskeneesta aikalaiskirjoittelusta. Näkyvän aseman tutkittavista elokuvista saavat esimerkiksi J. L. Runebergista kertova *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940), Fredrik Paciuksesta kertova *Ballaadi* (1944) ja Aleksis Kivistä kertova *Minä elän* (1946). Kiinnostava kysymys, joka ei kuitenkaan ole

Lehtisalon aiheena, voisi olla suurmieselokuvien tradition elinvoimaisuus kotimaisessa elokuvassa vielä 2000-luvullakin. Lehtisalo tyytyy listaamaan nämä viime aikojen saavutukset aivan kirjansa lopussa, loppuviitteissä 1380–1383 (s. 512). Kenties Timo Koivusalon tuotanto odottaa vielä tutkijaansa?

Lehtisalon yli 500-sivuinen, perusteellisesti kartoitettu tutkimus sijoittuu parin viime vuosikymmenen aikana Suomessakin suosittuun, kerrassaan hallitsevassa asemassa olleen media- ja kulttuurintutkimuksellisen elokuvateorian alueelle, jossa historialliset, feministiset, sosiologiset ja taloudelliset kysymykset ovat saaneet keskeisen äänenpainon. Kysymys on kansainvälisessäkin elokuvateoriassa jo 1980-luvulta lähtien näkyneestä ”historiallisesta käänteestä”, jossa edetään ”pois tekstuaalisesta, strukturalistisesta tutkimuksesta ja elokuvakanonien luomisesta” (s. 27). On kuitenkin huomattava, että olennainen osa Lehtisalon hyödyntämästä elokuvateoriasta sijoittuu nimenomaan 1980- ja 1990-luvuille.

Lehtisalon tutkimusasetelman mukaan tavoitteena on ”historiallisten elämäkertaelokuvien tutkimuksen avulla hahmottaa audiovisuaalisen mediakulttuurin ja historiakulttuurin suhdetta juuri suomalaisessa kontekstissa” (s. 23). Hän toteaa myös sitoutuvansa ”kulttuurintutkimuksen käsitykseen siitä, että elokuvien mahdollistamat merkitykset ja kokemukset eivät sijaitse pelkästään teksteissä, vaan merkitykset muodostuvat tekstin, katsojien ja kontekstin vuorovaikutuksesta” (s. 23). Kulttuurintutkimuksellisissa esityksissä yllä oleva ”sitoutuminen” on alkanut tuntua jo hieman puisevalta itsestään selvyydeltä. ’Konteksti’ on edelleen se loputtoman laaja käsite, jonka sisällä voidaan operoida hyvin vapaasti. Lehtisalon hahmottelemat kolme kontekstia – elokuvatuotanto- ja kulttuuri, kansakunnan rakentamisen prosessi ja populaari audiovisuaalinen historiakulttuuri – ovat todellakin laajoja kehyksiä, jotka väistämättä tuottavat myös yleistyksiä. Pienempien osaluokkien analyysissä tekijä on kuitenkin tarkka ja oivaltava, ja hänen ”ristiinlukemiseksi” ristimänsä lukutapa – elokuvien, mainosten ja vastaanoton analyysi erilaisista heijastuspinnosta käsin – osoittautuu hedelmälliseksi ja perustelee myös tutkimuksen pituuden.

Yksi Lehtisalon tutkimuksen kiinnostavista kysymyksistä koskee elämän kerronnallistamisen muotoja, liittyen myös siihen, että vaikka kohteiden ainutlaatuista yksilöllisyyttä korostetaan, ”ovat elämäkerrat usein konventionaalisia, samanlaisia piirteitä tai kerrontamalleja toistavia” (s. 65). Lehtisalo näkee klassiselle elämäkertaelokuvalle ominaiseksi ”vahvan kerronnan”, joka rakentuu juonellisuudesta, kausaalisuudesta, päämäärähakuisuudesta ja psykologisoiduista henkilöahmoista (s. 156). Tähän liittyen hän puhuu niistä ”elämänkulun moodeista”, joita hänen tarkastelemistaan elämäkertaelokuvista on löydettävissä. Näitä ovat menetyksen, allegorian ja kohtalon moodit (ss. 157–180). Tämä on kauttaaltaan hyvää analyysia, mutta olisi ollut kiinnostavaa kuulla, löytyykö elämänkulun katkelliseksi episodeiksi rikkovasta ”heikosta kerronnallisuudesta” esimerkkejä suomalaisesta elämäkertaelokuvasta, vanhemmasta tai uudemmasta. Lehtisalo tarkastelee kiinnostavasti myös elokuvan ei-kertovia ja ei-esittäviä elementtejä, ovathan lavastus, valaistus, puvustus ja musiikki (joka voi olla kertovaa tai ei-kertovaa) olennaisia tekijöitä esimerkiksi melodraaman tai spehtaakkelin lajityypissä, joiden konventioita elämäkertaelokuvat toisinaan hyödyntävät. Tekijä kirjoittaa esimerkiksi elokuvasta *Mä oksalla ylimmällä* (1954), jossa tuntuu olevan tiettyä motivoimattomien, kerronnallisesti tarpeettomien mutta kokemuksellisesti olennaisten yksityiskohtien ylimäärää:

Elokuvassa romanttiseen liitettyjen konventioiden, päähenkilöiden pukujen, rekvisiitan, lavastuksen, maisemien, kauniiden pääosanesittäjien ja musiikin hyödyntäminen on ylenpalttista, huomiota herättävää koristelun tasoa. (...) ilmaisutyylillä pyrkii rakentamaan spehtaakkelin tuntua yksityiskohtien avulla. Kangasalan kansallismaisemaa lukuun ottamatta spehtaakkelin tuntua eivät rakenna avarat näkymät, vaan detaljien ylimäärä: Marian jo tilallisestikin näyttävät puvut, joissa on leveitä hihoja ja muhkeat krinoliinit, Gabrielin rusetit, koristekirjailut liivit ja kiharat hiukset, Kangasalan mökin epärealistisen hieno sisustus sekä runsaat tekstuurit kirjavine tapetteineen ja koristeellisine varjoineen, niukka osavalaistus ja henkilöiden harkittu sommittelu kuvaan. (s. 335–336).

Tällainen puhdas audiovisuaalinen atraktiivisuus saattoi (ja saattaa yhä) vedota katsojiin ohitse elämäkerran kuvittamisen sekä todellisuuteen viittaamisen kysymysten. Vain väri puuttui klassisten kotimaisten suurmiestarinoiden elokuvallisesta tunnekaalasta. Ehkä juuri tällaisilla keinoilla menneisyyden henkilöt ja tapahtumat – kaikessa romantisoinnissaan, väriytyneisyydessään ja liioittelussaan – tulivat eläviksi katsojien edessä.

Lehtisalo on taitava analysoimaan yksittäisiä elokuvia ja niiden kuvastoa, ja tähän tekstianalyttiseen oivaltavuuteen nähden hän mielestäni korostaa liikaakin sitä, että elokuvien merkitykset palautuvat ”konteksteihin” (mitä niillä milloinkin tarkoitetaan) sekä katsojien kulttuuriseen muistiin. ”Kulttuurinen muisti” onkin keskeinen teoreettinen käsite, jolla Lehtisalo operoi tutkimuksessaan, mutta sitä koskevat tulokset jäävät paikoin melko yleiselle tasolle verrattuna yksittäisten elokuvien hienoon käsittelyyn:

Oman tutkimukseni näkökulmasta on kuitenkin syytä tarkentaa, että kyse on kulttuurisesta muistista, jonka avulla yhteisö määrittää menneisyyttä. Kulttuurinen muisti rakentuu erilaisista merkityksistä, representaatioista ja kokemuksista, joihin elokuvan luomat representaatiot vuorostaan viittaavat ja vertautuvat ja joita ne omalta osaltaan muokkaavat. Kun aikalaiset puhuivat totuudenmukaisesta menneisyydestä, autenttisuudesta ja uskottavuudesta, he itse asiassa viittasivat kokemuksiin, merkityksiin ja representaatioihin kulttuurisessa muistissa. (s. 339.)

Lehtisalo jatkaa tästä sanomalla, että ”aikalaiskäsitys elokuvan autenttisuudesta perustui sen elementtien oletettuun suhteeseen reaali maailman kanssa”, sillä ”perinteisesti filmin kuva (ja ääni) on ymmärretty sekä ikoniseksi että indeksiseksi” (s. 339). On kuitenkin selvää, että kysymys filmin ikonisuudesta ja indeksisyydestä ei ole kadonnut mihinkään, vaan nämä käsitteet ovat edelleen osa elokuvan ontologiaa ja fenomenologiaa – jotka, myönnettäköön, ovat vähemmän kiinnostavia alueita media- ja kulttuurintutkimukselle (vrt. myös s. 498, viite 1048). Esimerkiksi Lehtisalon kirjan kannessa komeilevat Ansa Ikonen ja Eino Kaipainen ovat filmin indeksisyyden – eli

valokuvan fotokemiallisen perustan – ansiosta ikuisesti elävänä edessämme tai ainakin niin kauan kuin tuo filmi on olemassa. Tästä syystä elämä ja elokuva eivät ole välttämättä kaukana toisistaan, vaikka pitkälle viety käsiteapparaatin viljely (teksti, konteksti, diskurssi, representaatio, fiktio, fakta ja niin edelleen) peittääkin tämän tosiasian helposti alleen.

Ylipäänsä Lehtisalons tutkimusta värittää laeva ja jokseenkin määrittelemättömäksi jäävä puhe ”elokuvatekstistä”, millä ilmeisesti tarkoitetaan kaikkia elokuvateoksen kerronnallisia, rakenteellisia ja esteettisiä ominaisuuksia. Vaikka tekijä kuvailee analyysimetodiaan narratologiseksi ja formalistiseksi (s. 61), työssä ei kuitenkaan viitata alan uusimpaan tutkimukseen (vrt. Bordwell, *Poetics of Cinema*; Kuhn, *Filmnarratologie*; Verstraten, *Film Narratology*). Media- ja kulttuurintutkimuksellisen metodin hallitsemisesta Lehtisalons sinänsä vakuuttavassa työssä kieli myös se, että tekijä ei juuri ota kantaa viime vuosina virinneeseen kognitiiviseen elokuvateoriaan, jossa on pyritty elokuvakerronnan formaalisia piirteitä ja elokuvateoksen katsojassa herättämiä vaikutuksia tarkastelemalla kohti ”holistista” näkemystä elokuvasta kokonaisteoksena ja -kokemuksena. Tämä kognitiivispainotteinen lähestymistapa suhtautuu kriittisesti niin strukturalismiin kuin kulttuurintutkimukseen, joille kaikki tuntuu olevan vain tekstiä – myös elämä itse.

Tietystä metodisesta yllätyksettömydestään huolimatta Anneli Lehtisalons väitöskirja on komea luku- ja katseluteos, jonka tyylikäs ulkoasu sekä havainnollinen ja monipuolinen kuvitus ansaitsevat erityiskiitoksen.

Markku Lehtimäki