

AUDIOVISUAALISET ARKISTOT

Vaikka useimmat maailman audiovisuaaliset arkistot eivät ole kovinkaan vanhoja, ajatukset audiovisuaalisen aineiston arkistoinnin tarpeesta nousivat lähes välittömästi tallennusvälineiden vakiintumisen myötä. Esimerkiksi elokuvien tallettamista alettiin vaatia jo 1800–1900-lukujen taitteessa. Puolalaisyntyinen kuvaaja Boleslaw Matuszewski (1898/1997) kirjoitti vuonna 1898 Ranskassa elokuvien arkistointia ajavan pamfletin ja rinnasti elokuva-arkiston merkitykseltään kansalliskirjastoon.

Matuszewskin kirjoitusta on usein pidetty varhaisimpana merkittävänä kannanottona audiovisuaalisten aineistojen tallettamisen puolesta, mutta yksittäiseksi poikkeukseksi se ei jäänyt. Elokuvien pelastushistoriasta kirjoittava Anthony Slide (1992, 9–10) löytää heti ensimmäisen amerikkalaisen elokuva-alan lehden ensimmäisen vuosikerran numerosta vuodelta 1906 kirjoituksen, jossa kehoitettiin valmistajia pitämään huolta elokuvistaan ja haaveiltiin jopa ajasta, jolloin hallitukset taltioivat elokuvallista historiaansa museoihin. Ja suomalainen Ragnar Öller kirjoitti *Filmiaitassa* vuonna 1923:

[–] tahdomme esittää ehdottoman vaatimuksen, että täällä Suomessakin tarkoitusta vastaavammalla tavalla otettaisiin vaari tarjolla olevasta filmiaineistosta. Valtionarkiston, Kansallismuseon tai jonkun muun sen kaltaisen laitoksen tulisi perustaa tällainen filmiarkisto, johon otettaisiin kopioita kaikista historiallisesti arvokkaista filmikuvista. Tämän filmiarkiston tulisi sisältää ei ainoastaan sellaisia juhlatapauksia kuin paraateja (erittäinkin Mannerheimin marssin Helsinkiin 16 p. toukok. 1918), promotio- ja viikimisyjuhlallisuuksista [sic] y. m. s., vaan myöskin kuvia arkielämästämme, katukuvia, liikennekuvia, y. m. sentapaista. (Öller 1923, 88.)

Varhaisimmat toteutuneet filmiarkistot olivat luonteeltaan kenties hieman yllättäviä. Esimerkiksi Lontoon Imperial War Museum alkoi heti perustamisestaan asti ensimmäisen maailmansodan lopulla kerätä sodankäyntiin liittyvää filmiaineistoa (Slide 1992, 11). New Yorkin Modernin taiteen museo (MoMa) taas otti vuonna 1935 tavoitteekseen

tallentaa nimenomaan kaupallisen levityksen ulkopuolelle jääviä elokuvia (Wasson 2008, 122–123). Vaikka MoMa:lla on laaja yleiskokoelmakin, se lienee kaikkein tunnetuin kokeellisen elokuvan pyhättönä.

Varhaiset arkistoasian ajajat olivatkin yleensä kiinnostuneempia muusta kuin fiktiivisestä elokuvasta. Niin Matuszewski kuin Öllerkin näkivät elokuvien arvon ennen kaikkea historiallisina dokumentteina, kiinnostavaa kyllä yhtä lailla arkipäivän, katunäkymien ja kotiteollisuuden kuin seremonioiden ja julkisten poliittisten tapahtumien tallentajina. Kun varsinaisia, usein kansallisesti määriteltyjä elokuvaarkistoja sitten alettiin 1930-luvulta lähtien perustaa, ei-fiktiivinen puoli säilyi mukana, mutta painopiste alkoi yleensä muuttua kohti taiteellisesti ja/tai kansallisesti arvokkaaksi määriteltyä pitkäa näytelmäelokuvaa. Kuten Paolo Cherchi Usai vihjaa tämän numeron artikkelissaan, muutos saattaa joissain arkistoissa johtaa jopa niin pitkälle, että ei-fiktiivisten elokuvamuotojen säilyttäminen käy epävarmaksi, ellei niille ei löydy tarpeeksi yleisöä.

Tämä painopisteen muutos muistuttaa siitä, että audiovisuaalisen aineiston arkistoinnin historia on kaikessa lyhykäisyydessään kaikkea muuta kuin suoraviivainen prosessi. Koska kyse on paljolti erilaisista tallenteista, tallennusteknologioiden säilyvyys on jaksanut puhuttaa vuosikymmenestä toiseen. Viime vuosina digitalisointi on vinyt valtaosan keskusteluhuomiosta, mutta tallennusmuotojen vaihtelut ovat ennenkin tuottaneet päänvaivaa. Palonaran ja hiljakseen tuhoutuvan mutta ainutkertaisen sävykkään nitraattifilmin kohtalo on elokuvaarkistojen perinteinen kiistakysymys. Äänitearkistot taas ovat saaneet painia milloin savikiekkojen ja vinyyliä, milloin vahaliieriöiden, magneettikelanauhojen, C-kasettien tai DAT-nauhojen kanssa, kuten Timo Piipposen katsaus muistuttaa. Televisiotutkijat jaksavat kirotta kadonnutta varhaista televisiohistoriaa, kun ensimmäisiä suoria televisiolähetyksiä ei tallennettu lainkaan ja kun myöhemminkin kuvanauhoissa säästettiin kuvaamalla uusia ohjelmia entisten päälle, kuten saamme lukea Paavo Oinosen katsauksesta.

Digitalisointikin tuo erilaisille arkistoille ja aineistoille eri haasteita. Yhdelle keskeinen ongelma on digitaalisen informaation säilyvyys ja laitteistojen jatkuva muuttuminen, toiselle taas vaikkapa analogisen ja digitaalisen median perustavanlaatuisen suhde: onko eksakteimminkaan digitalisoitu elokuva ”sama” kuin sata vuotta sitten nitraattifilmeille kuvattu alkuperäinen?

Joka tapauksessa aineistojen digitalisointi näyttää väistämättä olevan tällä hetkellä arkiston kuin arkiston päällimmäinen ilo tai huoli. Se näkyy *Lähikuvan* arkistonumeron sisällöstäkin: vaikka ainoakaan numeron kirjoituksista ei oikeastaan ensisijaisesti ota lähtökohdakseen digitalisointia, useimmissa se nousee vahvasti esille milloin käytännöllisenä, milloin filosofisena kysymyksenä. Tämän hetken elokuva-arkistomaailman kenties tunnetuin poleeminen keskustelija, George Eastman Housen elokuvamuseon pääkuraattori Paolo Cherchi Usai lähtee liikkeelle ”orpopilmiä”, tekijänoikeuksien ulkopuolella olevien elokuvien, ongelmasta ja päättyy pohtimaan selluloidifilmin kohtaloa, nostalgisointia vältellen mutta silti digitalisoinnin sokeita pisteitä kyseenalaistaen.

Keskeiseksi kysymykseksi nousee lopulta kokoelmapolitiikka: ne

periaatteet, joiden mukaisesti arkistojen kokoelmia kartutetaan, tutkitaan, hallitaan ja asetetaan käyttäjien saavutettavaksi, ja joista pidetään kiinni myös silloin, kun arkistoja koskevat trendit asettaisivat aivan toisenlaisia vaatimuksia.

Toisaalta arkistoilla on tarve myös vastata ajassa muuttuviin tarpeisiin, jolloin kokoelmapolitiikan suuntaa nähdään tarpeelliseksi muuttaa. Tällaisissa arvioinneissa joudutaan aina uudelleen pohtimaan, mikä on arkiston identiteetti ja tärkein tehtävä, ja millaisia kulttuurituotteita tällöin kokoelmien hankinnassa ja säilytyksessä on asetettava etusijalle – onko taas jotain, mitä joudutaan poistamaan? Toisin kuin arkistojen toimintaa tuntemattomat usein olettavat, arkistot eivät voi säilöä kaikkea alaansa kuuluvaa, koska arkistojen tilojen rajat tulevat vastaan. Monenlaista menneisyyden materiaalia siis jää arkistoimatta ja näin lopulta myös tutkimuksen ulkopuolelle. Tämän tiedostaminen ei vähennä arkistojen arvoa vaan päinvastoin. Se, mitä arkistoidaan ja kenen tarpeita ajatellen, on siis aivan keskeinen kysymys kulttuurisen muistin muotoutumisen kannalta.

Kysymys siitä, keiden tarpeita arkistot ensisijaisesti palvelevat, liittyy kysymykseen siitä, miten arkistoidaan. Mari Pajalan artikkelissa tarkastellaan mitä tapahtuu, kun televisio ”arkistoidaan” nettiin, toisin sanoen miten televisuaalisuuden muodot muuttuvat nettiarkistossa. Pajala pitää Yleisradion Elävää arkistoa esimerkkinä televisioarkiston popularisoitumisesta, mikä näkyy sekä arkiston sisällöissä että saataville tuomisen muodoissa. Kuten Pajala osoittaa, netissä toimiva televisioarkisto toimii erilaisilla periaatteilla kuin perinteinen, erillisistä kokoelmista koostuva arkisto. Elävästä arkistosta välittyvä televisio ei ole ”sama” kuin se, josta aiempina vuosikymmeninä samoja ohjelmia seurattiin, mutta toisaalta nettiarkisto mahdollistaa uudenlaisia televisuaalisen muistin muotoja ja liittää arkistoidut otteet osaksi nykyhetkeä.

Tutkijan käytössä perinteisetkin arkistot voivat parhaimmillaan olla kultakaivos ja kiinnostava kosketuspinta nykyisyyden ja menneisyyden välillä. Laura Saarenmaa analysoi artikkelissaan 1960- ja 1970-lukujen aikakauslehtien hygieniamainoksia tietämisen tapojen muotoutumisen paikkana. Artikkelissa pohditaan, miten puhtautta, terveyttä, viehättävyyttä ja hyvää elämää koskevia käsityksiä on rakennettu hygieniamainoksissa. Kuten Saarenmaan artikkelissa todetaan, näissä mainoksissa intiimin käsitteelle tuotettu merkitys elää edelleen nykyisessä kielenkäytössä. Lisäksi intiimihygieniaa koskevat mainokset kertovat kulttuurisista muutoksista suhtautumisessa seksuaalisuuteen, mutta toisaalta ne kantavat mukanaan myös vanhoja käsityksiä sukupuolittuneista elämänalueista.

Miten perinteiset, audiovisuaalisen alan arkistot toimivat? Heidi Keinosen ja Jari Sedergrenin katsauksissa esitellään uuden Kansallisen audiovisuaalisen arkiston eli KAVA:n kokoelmia, niiden kartuttamisen periaatteita sekä tutkijoille osoitettuja palveluja. Kuten Keinosen katsauksesta käy ilmi, televisio- ja radio-ohjelmien arkistoinnissa on tapahtunut huima parannus entiseen verrattuna, kun myös ne ovat päässeet vapaakappalelain piiriin ja järjestelmällisen tallennuksen kohteeksi. Uusi KAVA ei kuitenkaan merkittävästi muuta vanhempien televisio-ohjelmien ja muun aineiston tutkijan tilannetta, sillä

vanhempi aineisto on edelleen hajallaan eri arkistoissa, vaikka niitä pyritäänkin ottamaan myös KAVA:n kokoelmiin. Vanhempia aineistoja on esimerkiksi Yleisradion eri arkistoissa ja ELKA:ssa, joita katsauksessaan esittelee Paavo Oinonen. Vaikka näissä tutkijoihin suhtaudutaan periaatteessa myönteisesti, ei tutkijan työskentely ole niissä aivan vaivatonta. Edelleen radio- ja televisiohistorian dokumentteja, kuten asiakirja-aineistoja ja käsikirjoituksia, joutuu etsiskelemään mitä moninaisimmista paikoista.

Kun tutkija lopulta kokoelmien äärelle pääsee, hän voi kokea suuria löytämisen onnen ja oivalluksen hetkiä. Outi Hupaniitun katsaukset osoittavat, miten arkiston parissa ahkeroiva tutkija voi vieläkin muokata suomalaisen elokuvan historiankirjoitusta pienten, mutta omalla alueellaan merkittävien arkistolöytöjen ansiosta. Ensimmäisessä katsauksessaan Hupaniittu kysyy, olisiko elokuva *Siltalan pehtoori* voinut olla merkityksellinen työ Valentin Vaalan elokuvauran jatkon kannalta, vaikka alkuteksteissä häntä ei mainita. Toisessa katsauksessa Hupaniittu esittelee osittain verkossa saatavilla olevaa kokoelmaa, joka tarjoaa runsaasti lisätietoa suomalaisen elokuvateatteritoiminnan varhaisimmista ajoista.

Kokoelmien kartuttaminen ja säilyttäminen ovat yleensäkin arkistojen keskeisiä kysymyksiä, mutta audiovisuaalisissa arkistoissa haasteet ovat toisenlaisia kuin vaikkapa asiakirja-arkistoissa. Timo Piipposen katsauksessa Tampereen yliopiston Kansanperinteen arkiston kokoelmista kuvataan, kuinka digitalisointi tarjoaa tällä hetkellä hyvän ratkaisun säilyvyyden ongelmiin, mutta herätellään kysymystä myös siitä, kuinka kauan digitalisoidut aineistot tulevat säilymään. Toisaalta audiovisuaalista aineistoa on koko ajan katoamassa. Jaakko Suomisen puheenvuorossa digitaalisten pelien arkistoinnista muistutetaan, että Suomessa digitaaliset pelit ovat jääneet vaille kulttuuriaineistojen tallentamista ja säilyttämistä koskevan lain suojaa. Digitaalisten pelien arkistointi tuottaa kuitenkin myös uudenlaisia kysymyksiä arkistotoiminnalle. Mitkä ovat arkistoinnin periaatteet, kun peliä ei täysin alkuperäisessä muodossa ole mahdollista tallentaa? Ja millainen olisi arkisto, jossa pelien kannalta olennainen pelin ja pelaajan vuorovaikutus olisi mahdollista?

Tampereella ja Turussa laskiaisena 2012

Jenni Hokka ja Kimmo Laine

Lähteet

- Bolesław Matuszewski (1898/1997) *A New Source of History: The Creation of a Depository for Historical Cinematography*. *Screening the Past* 1, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/clasjul/mat.html>
- Slide, Anthony (1992) *Nitrate Won't Wait: A History of Film Preservation in United States*. Jefferson, NC: McFarland & Co.
- Wasson, Haidee (2008) *Studying Movies at the Museum: The Museum of Modern Art and Cinema's Changing Object*. Teoksessa Lee Grieveson & Haidee Wasson (toim.) *Inventing Film Studies*. Durham & London: Duke University Press.
- Öller, Ragnar (1923) *Filmi historiallisena arkistona*. *Filmiaitta* 8/1923, 88.