

Elokuvasta historian- tutkimuksen kohteena

Elokuvan ja historian­tutkimuksen välisen suhteen voi alustavasti esittää paradoksina: vaikka historian­­tutkijat ovat jo elokuvan synnyn ajoista lähtien kiinnittäneet huomiota sen merkitykseen (vrt. Eriksson 1979, 76) ja vaikka kukaan ei enää sitä kielläkään, niin tähän nähden elokuvaa käytetään hyväksi edelleen huomattavan vähäisessä määrin (vrt. Marc Ferron, 1976, 5, arviota). Torjunta ei kohdistu ilmeisestikään yksinomaan elokuvaan vaan laajemminkin ns. audiovisuaaliseen lähdeaineistoon (kuten televisioon) - joka tapauksessa siinä tiivistyvät tietyt peruskysymykset, joista käsin voidaan lähteä tarkastelemaan hieman lähemmin elokuvan ja historian­­tutkimuksen suhteita.

Esitän lähtökohdaksi seuraavan teesinomaisen tulkinnan niistä syistä, jotka ovat audiovisuaalisten sanomien (kuten tiedotusoppinut niitä kutsuisi) tai lähteiden (niin kuin historiatieteilijä niitä nimittäisi) vähäisen hyväksikäytön perustalla.

Ensimmäiset tekijät liittyvät ymmärtääkseni niihin perustaviin ongelmiin, jotka koskevat itse *historiantutkimuksen* (historiatieteen) kohdetta ja luonnetta tai sisäistä eriytyneisyyttä. Tarkoitaa seuraavaa ongelmaa: historiatieteen koh-

teena ei yksinkertaisesti voi olla se, mitä historialla arkimerkityksessä ymmärrämme ('kaikki, mikä on ollut'). Niinpä itse historian­­tutkimus on lohkoistunut siinä missä 'nykyisyydenkin' tutkimus. Ongelmaksi nousee tällöin näiden eri 'lähestymistapojen' - vai pitäisi­kö puhua 'historiatieteellisistä erityistieteistä' - keskinäissuhde. Mikäli pidämme elokuvan hallitsevaa ilmenemismuotoa esteettisenä, kysymys koskee silloin varsinkin taitteen tai kulttuurihistorian asemaa historian­­tutkimuksen sisällä. Mikäli nämä alueet ovat historiatieteellisesti jostain syystä 'perifeerisiä' - kuten olen ymmärtävinäni (vrt. Litzen 1980) - on ilmeistä, ettei elokuvallakaan ole historian­­tutkimuksessa sille hyvin perusteiden kuuluvaa asemaa.

Toinen tekijäryhmä liittyy epäilemättä edelliseen, mutta tarkastelen sitä sen periaatteellisen tärkeyden vuoksi omana kysymyksenä. Tulemme historian­­tutkimuksen *lähdeaineiston* eri tyyppeihin ja niiden suhteisiin. Sinällään ei ole lainkaan yllättävää, että historiatieteessä - joka on hermeneutiikan perinteistä aluetta - kirjallisilla lähteillä eli teksteillä on kovin hallitseva asema. Sen sijaan ei ole itsestään selvää, että tämä pätee yhtä hyvin kaikilla

historiantutkimuksen lohkoilla. Selitystä tälle on Marc Ferro (1976, 7; 1977, 96-97) etsinyt historiatieteen intresseistä. Hän katsoo, että historiantutkimuksen lähteet ovat samalla tavalla hierarkkisesti luokiteltuja kuin se yhteiskunta, johon tutkimus kohdistuu ja jossa se tapahtuu: suuntautumalla tietynlaisiin lähteisiin, joissa historia on esillä vain tietyiltä puoliltaan, historiatiede uusintaa yhteiskunnan (luokka-, tietoisuus)rakennetta. Koska audiovisuaaliset lähteet eivät kerro tästä historiasta, ne ovat toisarvoisia. Epäilemättä kysymys liittyy oleellisesti historiatieteen itseymmärrykseen.

Näistä tekijöistä, jotka pyrkivät selittämään elokuvan (ja myös muiden audiovisuaalisten lähteiden) käytön vähäisyyttä ja ohuutta, siirryn kuvaamaan sitä, kuinka elokuvan lähdeluonnetta historiantutkimuksen kohteena on käsitteellistetty. Esitän tämänkin aluksi varsin skemaattisessa muodossa pyrkien sitten nostamaan erityistarcastelun kohteeksi joitakin aiheen kannalta nähdäkseen sangen heuristisia ajatuksia, joita viimeaikaisessa tutkimuksessa (erit. Ferro 1976, 1977; Serlin 1977) on ollut esillä.

Tavat käsittää elokuvan ja historiantutkimuksen suhde voidaan tiivistää *kahdeksi ideaalityyppi-seksi paradigmaksi*, joista toinen on myös enemmän normaalitieteen omainen kuin toinen. Luonnehdin seuraavassa näitä kahta käsityskantaa.

Toisen käsityskannan mukaan elokuvan merkitys historiantutkimukselle on siinä, että se muodostaa eräänlaisen "uuden aputieteen" (Pithon 1974, 49) mahdollisuuden, jollaisia lähteiden paremman tulkinnan vuoksi historiatiede koko

ajan tarvitsee. Toisin sanoen elokuvan avulla historioitsija pystyy hahmottamaan paremman kuvan kohteesta, jonka hän jo pääpiirteissään muuten tuntee. Esimerkiksi grafologian avulla voidaan erottaa oikea lähde väärennetyistä, mutta itse lähteen oikean tulkinnan kannalta (mikä edellyttää sen liittämistä omaan merkitystä rajaavaan kontekstiinsa) grafologia on vain apuväline. Hieman samaan tapaan elokuvan historiantutkimus on vain apuväline, kun täytyy täsmentää tms. joitakin historiantutkimuksen muuten jo pääpiirteissään tuntemia seikkoja. Tähän elokuvan 'konkreettisuus' (semioottisesti: ikonisuus) tuntuu soveltuvan erityisen hyvin. Niinpä juuri "havainnollisuutensa vuoksi elokuva saattaa täydentää, täsmentää ja oikoa kirjallisia ja suullisia lähteitä" (Eriksson 1980, 90). Juuri tämä on nähdäkseen tavanomaisin tapa ymmärtää elokuvan historiantutkimuksellinen luonne ja merkitys. Tätä näkemystä voisi hieman kärjekkäästi - joskin pyrkien samalla liittämään se laajempiin tieteenfilosofisiin ajatuskuvioihin - kutsua *reduktionistiseksi*: sen mukaan elokuvalla ei ole varsinaisesti mitään omaa historiallista merkitystä elokuvana, vaan se saa merkityksensä täysin itsensä ulkopuolelta. André Basiinin elokuvateoriassa klassiseksi muodostunutta aforismia mukailleen voisi sanoa, että tässä elokuvan historiantutkimuksellinen merkitys on siinä, mitä se paljastaa jo tuntemastamme todellisuudesta, ei siinä mitä uusia merkityksiä se tähän todellisuuskuvaan tuo niiltä osin, joista emme ehkä tiedä mitään.

Reduktionistiseksi näkökantaa voi kutsua myös toisessa suhteessa. Nimittäin kun edellä vertasin



elokuvan historiantutkimusta ja grafologiaa ikään kuin samanlaisina varsinaisen historiatieteen apuvälineinä, vertaus oli ainakin yhdessä suhteessa ontuva. Kun näet historiantutkija turvautuu grafologin apuun (tai itse opiskelee grafologiaa), tämä johtuu siitä, ettei käsinkirjoitettu kirje tms. välittömästi paljasta sitä, mitä haluamme tietää: se vaatii erityistä tulkinnan apuvälineistöä. Sen sijaan kun tämän paradigman mukaisessa historiantutkimuksessa lähestytään elokuvaa, pidetään yleensä itsestäänselvänä, mitä se merkitsee, so. ikään kuin audiovisuaalisen lähteen ymmärtäminen ei edellyttäisi omaa sille spesifiä 'näkötaitoa' (siinä missä kirjallisten tekstien ymmärtäminen lukutaitoa). Perustavana teoreettisena lähtökohtana - jota ei kai juuri koskaan sellaisenaan eksplikoida - on, että elokuvan ymmärtäminen ei edellytä mitään erityisiä tulkinta-akteja, vaan riittää, kun ymmärtää sen, mitä elokuva 'esittää', eli pystyy identifioimaan elokuvasta ne esi- neet, ihmiset ja tapahtumat, joihin kiinnostuksemme kohdistuu. Elokuva ymmärretään näin puhtaana dokumenttina, ideaaliteydessään todellisuuden kopiona. Olisi helppo osoittaa, että käsityskanta ainakin tältä osin nojaa empiristiseen tietoteoriaan.

Edelliselle vastakkainen elokuva ja historiantutkimuksen suhteita jäsentävä paradigma on toistaiseksi enemmän tutkimusohjelma kuin vakiintunut perinne, mutta sen metodologiset suuntaviivat ovat seuraavan tapaisia. Lähtökohtana on, ettei elokuvan historiantutkimus ole pelkästään väline, vaan jossain vaativassa mielessä myös spesifisti *kohdeherkkä*. Tätä näkökohtaa voidaan luon-

nehtia kahdesta suunnasta kuten edellistäkin paradigmaa. Ensimmäkin siinä ymmärtyy elokuvan lähdeluonne (se minkä lähteenä elokuva toimii eli samalla päätetyn suunta tai 'logiikka') apuvälinenäkemyksestä poikkeavalla tavalla. Marc Ferro (1977, 93-125) on ilmaissut tämän kärjekkäästi nimittämällä elokuvaa eräänlaiseksi "yhteiskunnan vasta-analyysiksi". Toisin sanoen historioitsijan ei tule etsiä elokuvasta vahvistusta sille näkemykselle, jonka hän muista ('virallisista') lähteistä on itselleen luonut, vaan aineksia toisenlaisen, 'epävirallisen' historian kirjoittamiseksi. Käyttäen valtiotieteilijä Joachim Hirschin (1980, 139) toisessa yhteydessä esittämää termiä voisi sanoa, että elokuva on tässä mielessä 'plebeijisen tiedon' tasolla siinä missä historiantutkimuksen varsinaiset lähteet muuten edustavat 'patriisien' (valtioaparaattien tms.) tietoa. Kiinnostavaa tässä näkemyksessä tarkastelemme kannalta on, että elokuvan lähdeluonne ymmärtyy päinvastaisella tavalla edelliseen paradigmaan nähden: elokuva on tällöin parhaimmillaan historiallinen dokumentti nimenomaan sellaisesta, mistä muut jäänteet eivät ehkä kerro mitään, se ei niinkään täydennä tietojamme kuin avaa niille uuden horisontin. (Palaan hieman myöhemmin esimerkein siihen, mitä tämä täsmällisesti ottaen voisi pitää sisällään.)

Toiseksikin itse elokuvan luonne ymmärtyy tässä paradigmassa edellisestä poikkeavalla tavalla. Siinä missä elokuva edellisen näkökannan mukaan on 'läpinäkyvä', transparentti (ymmärrämme elokuvan merkityksen välittömästi sellaisenaan, koska sen ikoninen konkreettisuus vastaa todellisuuden ha-

vaitsemistapaamme), on se tässä metodologiakäsityksessä tietyllä tavalla 'verhottu', so. se muodostaa oman erityisen artikulaatio-tapansa, joka on otettava huomioon. Elokuva ei ole sellaisenaan koskaan puhdas dokumentti, vaan aina tietyn artikulaation tulos: jotta elokuvaa ymmärtäisi, on hallittava tämän artikulaation toimintatapa (sikäli elokuvan tulkinta edellyttää enemmän 'grafologin' kuin 'naiivin katsojan' valmiuksia).

Esittämäni kaksi ideaalityyppistä paradigmaa liittyvät epäilemättä erilaisiin käsityksiin yhtä hyvin elokuvan kuin historiantutkimuksenkin luonteesta, kuten edellisistä luonnehdinnoista voimme nähdä. Tuntien historiatieteen metodologiakeskusteluja vain varsin pinnallisesti näyttäisi siltä, että raja näiden kahden käsitystavan välillä kulkee suunnilleen siinä, mikä erottaa poliittisen tms. historian sosiaali- ja kulttuurihistoriasta. Tieteenteoreettisesti raja näyttäisi kulkevan puhtaasti empiristisen ja ei-empiristisen historiantutkimuksen välillä. Tarkastelkaamme hieman tätä rajalinjaa ottaen kohteeksi kysymyksen, joka teemamme kannalta on mitä ilmeisin ja perustavin, mutta joka näyttää saaneen osakseen vain varsin vähän huomiota siellä, missä elokuvan ja historiantutkimuksen suhteita on pohdittu: mitä on *elokuvan historia*?

Voisi näet olettaa, että siinä, missä kysymys "Mitä on historia?" on historiatieteen perusongelma, on kysymys "Mitä on elokuvan historia?" elokuvan ja historiantutkimuksen keskeinen leikkaus. Hämmästyttävää kyllä tämän tyyppinen kysymys ei ole lainkaan päällimmäisenä (josko ollenkaan mukana), kun historiantutkijat lähestyvät elo-

kuva. Selityksen tälle voisi antaa esitetyn paradigmajaottelun sisällä pysyen: kun elokuvaa lähestytään ensinnä mainitun näkökannan suunnasta, ongelmana ei ole elokuvan historiallinen luonne, vaan miten elokuva liittyy ja tekee paremmin ymmärrettäväksi muuta historiaa. Tämä on sinällään oikeutettu näkökulma, mutta on toisaalta korostettava, että se on vain yksi puoli elokuvan ja historian suhteita ja että on tähdellistä nostaa esiin myös kysymys *elokuvan* omasta historiasta, jonka tutkiminen on toki historiatieteellinen ongelma. Tämän kysymyksen kautta voimme myös valaista esittämäni paradigmajaottelua.

Tosiasiallisestihan suurin osa elokuvan historiantutkimusta - tai historiatieteellistä elokuvatutkimusta - on kohdistunut elokuvan historiantutkimukseen, mutta itse tämän historiantutkimuksen luonteesta on käyty sangen vähän metodologista keskustelua (vrt. esim. Malmborg 1972). Tämä johtuu ilmeisestikin siitä, että - kuten Rémy Pithon (1974, 47) on todennut - suurin osa elokuvan historioista on "amatöörien" ("journalistien, kriitikkojen, alan ammattilaisten, itseoppineiden filmihullujen") kirjoittamia, jolloin "todella tieteellisen elokuvan historian" kirjoittaminen on systemaattisten peruskartoitusten puuttuessa työlästä ja riskialtista. Ongelma ei ole kuitenkaan pelkästään 'tekni- nen', historiantutkijain valmiuksiin liittyvä. Kysymys on myös siitä, mitä elokuvan historia ja historiantutkimus ovat.

Pierre Serlin (1977, 46-47) on lähestynyt tätä kysymystä syyttävien tavanomaisia elokuvan historioita liiallisesta normatiivisuudesta: ne jakelevat elokuville ja ohjaajille arvottavia tuomioitaan ('to-

si, hyvä, kaunis'), erottelevat jyviä akanoista, suorittavat mai-
neenpalautuksia jne. Serlinin
(emt., 146-47) omana reseptinä on
huomion siirtäminen entistä enem-
män siihen ympäristöön, miljööseen,
jossa elokuva tietyn yhteiskunta-
muodostuman puitteissa tuotetaan
ja vastaanotetaan. Tämä taasen
edellyttää välttämättä empiiristä
työskentelyä: elokuvan historioit-
sijan on oltava yhteydessä muihin,
jotka myös tutkivat kulttuurisia
tuotteita. Ongelman ydin säilyy
silti samana: mihin ilmiön "elo-
kuva"puoleen historian tutkimus
kohdistuu.

Tavanomaisin tapa ymmärtää elo-
kuvan historia on nähdä se elokuva-
taiteen historiana. Tätä rajaus-
ta ei aina eksplisiittisesti tehdä
(poikkeuksina esim. Grégor & Pata-
las 1962, 9-10), mutta implisiitti-
sesti se on varsin pääsääntöinen.
Taiteen historian kirjoituksessa
normatiivinen aspekti on epäilemät-
tä apriorisena edellytyksenä: jo
itse kohteen rajaus (taiteen erot-
taminen 'epätaiteesta') edellyttää
esteettisen arvon määrittämistä, pu-
humattakaan siitä, että itse tai-
teen historia tarkastelee juuri tä-
män esteettisen historiallisia il-
menemismuotoja. Ongelman muodos-
taa kuitenkin juuri se, missä mie-
lessä esteettinen *on* historiallis-
ta. Jyrkän idealistisesti ajatel-
len esteettinen kuuluu kauneuden
ajattomaan maailmaan, jolloin sil-
lä ei voi varsinaisesti olla histo-
riaa (sillä on toki konkreetteja
historiallisia ilmenemismuotoja,
joiden varsinainen olemus on kui-
tenkin historiaton). Tässä mie-
lessä taiteen empiirinen historia
on aina toissijaista. Vähemmän
idealistisesti (ainakin tietystä
suhteesta) ajatellen esteettisel-
lä on oma historiallisuutensa. Ky-
symys on siitä, miten tämä histo-

riallisuus tulkitaan: onko se esi-
merkiksi ihmisen aistimellisuuden
(kauneudentajun) kehitystä, joka
selittyy Hengen liikkeestä tai yh-
teiskunnallisen käytännön sivili-
satorisista tekijöistä. Tässä mie-
lessä taiteen empiirisellä histo-
rialla on aito merkitys, joskin
kysymys esteettisen kehityksen
liittymisestä historiallisiin eh-
toihinsa jättää edelleen auki lu-
kuisia metodologisia tulkintavaihtoehtoja.

Elokuvan historian lähestymi-
nen elokuvataiteen näkökulmas-
ta ei ole tietenkään mikä tahansa
tematisointi: elokuvan (kun ajat-
telemme elokuvateatterielokuvaa
emmekä elokuvaa laajassa mieles-
sä, jolloin se kattaa kaikki
'liikkuvat kuvat', esimerkiksi kai-
ken mitä televisio esittää) laajin
ilmenemismuoto on nimenomaan es-
teettistä. Ja jollei elokuvan
historian kirjoitus huomioi juuri
tätä puolta, se on oleellisesti
puolinaista. Tämä tuo myös muka-
naan olennaisen jännitteen eloku-
van historian kirjoitukseen: sen
on oltava *sekä* normatiivista *että*
empiiristä. Tai (empiristisen
tiedekäsityksen näkökulmasta) pa-
radoksaalisesti: elokuvan histo-
riantutkimus empiirisessä mielessä
on mahdollista vain sen perustal-
la, että kohde on ymmärretty nor-
matiivisesti.

Tästä normatiivisen ja empiiri-
sen liitoksesta voimme palata esit-
tämiini kahteen ideaalityyppiseen
paradigmaan. Voimme nyt täsmen-
tää niiden keskinäissuhteita seu-
raavasti. Edellisessä paradigmas-
sa on normatiivinen, tutkimuksen
lähtöoletuksia ja jäsenyntyneisyyt-
tä ilmentävä horisontti, josta
suuntautuminen empiiriseen tapah-
tuu, annettu tietystä historian-
näkemyksessä, jolle elokuva on
lähde lähteiden joukossa (joskin

enemmän tois- kuin ensisijainen lähde). Itse lähteet on tässä - Ferroa (1976, 8) mukaellen - tiukasti normitettu: historioitsija (esi)tietää, minkä lähteiden varassa varsinainen historia on konstruoitavissa. Tälle näkemykselleen hän hakee vain tukea (parhaimmillaan osittaisia täsmennyksiä tai korjauksia) elokuvasta. Jälkimmäisessä paradigmassa kohteen normatiivinen ymmärtäminen on päinvastainen: se voi olla taiteen näkökulma, jolloin elokuva ei välttämättä paljasta vain sitä, minkä muutenkin suurinpiirtein tiedämme, vaan tuo esiin ehkäpä yllättäviä puolia historiastamme tällä vuosisadalla, tai se voi olla laajemmin sosiaali- ja kulttuurihistoriallinen perspektiivi, jossa taiteen kehitys vähemmän idealistisesti tulkittuna asettuu oikeisiin mittasuhteisiinsa.

Tavallaanhan näyttäisi siltä, että tässä esittämässäni kahden paradigman 'mallissa' on yksinkertaisesti kyse vain siitä, mikä on toisaalta elokuvan merkitys historian tutkimukselle ja mikä on toisaalta historian tutkimuksen anti elokuvan (historian) tutkimukselle (tästä jaottelusta lähemmin ks. esim. Malmberg 1973, 22-32). Niinpä tuntuisi, että historian tutkijoita kiinnostaisivat enemmän ensimmäisen ja elokuvan tutkijoita toisen paradigman mahdollisuudet. Paradigmojen raja ei kulje kuitenkaan historian ja elokuvan tutkimuksen välillä, vaan itse historian tutkimuksen sisällä, kuten edellä olen alustavasti todennut. Näin tulemme nimenomaan *sosiaali- ja kulttuurihistorian* ongelma-alueelle. Tarkastelenkin esityksen loppuosassa elokuvaa suhteessa niihin.

Elokuvan historian tutkimuksen toisaalta ja sosiaali- sekä kult-

tuurihistorian tutkimuksen kannalta toisaalta on tilanne aivan viime vuosina muodostunut sikäli kiinnostavaksi, että tutkimusaiheet kuten arjen kulttuuri (ks. esim. Haug & Maase 1980) ja työväenluokan kulttuuri (ks. esim. Clarke ym. 1979) ovat ajankohtais-taneet historiallisen näkökulman joukkotiedotuksen tai massakulttuurin - ja niinmuodoin myös elokuvan - ilmiöalueeseen. Tämähän on merkinnyt yhteiskunta- ja historiatieteiden lähentymistä juuri sosiaali- ja kulttuurihistorian tutkimusalueella. Elokuvan historian tutkimuksen kannalta tämä epäilemättä pitää sisällään tietyn välimatkan ottamista perinteiseen elokuvataiteen historian kirjoitukseen, mutta positiivisesti nähtynä on samalla kyse elokuvataiteen historian asettamisesta laajempaan horisonttiin, jota esimerkiksi ns. reseptioesteettinen tutkimusote (ks. Jauss 1970, 144-207) on tuonut kirjallisuuden historian tutkimukseen.

Sinällään elokuvan tarkastelu vasten sosiaali- ja kulttuurihistoriaa ei suinkaan ole uutta: se on epäilemättä yksi elokuvan tutkimuksen perinteisiä juonteita (ks. Malmberg 1981). Se on toistaiseksi ollut kuitenkin enemmän elokuvan- ja kulttuurintutkijoiden sekä yhteiskuntatieteilijöiden kuin historiatieteilijöiden kohdealueena. Sikäli muutamat 70-luvulla hahmottuneet tutkimukset tai tutkimuksen suuntaviivojen määrittäykset, jotka ovat lähteneet elokuvasta kiinnostuneiden historioitsijoiden kynästä, ovat antaneet keskustelulle uusia heuristisia virikkeitä. Tarkoitan Marc Ferron (1976; 1977) ja Pierre Serlinin (1977) teoksia, joihin olen jo edelläkin tukeutunut. Niillä on toistensa kanssa sen verran

paljon yhteistä, että niiden voi molempien katsoa havainnollistavan sitä, mitä edellä olen luonnehtinut toiseksi, ei-reduktionistiseksi elokuvan ja historian tutkimuksen suhteita kuvaavaksi ideaalittyyppiseksi paradigmaksi. Täsmällisemmin niissä on kyse yrityksestä hahmottaa elokuvan sosiaali- ja kulttuurihistorian tutkimuksen ääri viivoja.

Yhteistä Ferron ja Sorlinin lähestymistavoille on sen problematisointi, mikä elokuvassa tuntuu niin vastaansanomattoman itsestäänselvältä: sen konkreettisuus tai realismi (ikonisuus). Molemmat ovat toisin sanoen kiinnostuneita siitä, mikä elokuvan välittömässä näkyvyydessä (visible) ei sellaisenaan välttämättä näy (invisible). Ferrolle (esim. 1976, 10-11) tämä ei-näkyvä ilmenee yhteiskunnan "*lapsuksina*", tahattomina itsensä paljastuksina, joista käsin voidaan alkaa purkaa ei yhteiskunnan virallista historiaa, vaan sen 'vasta-analyysia'. Sillä "se mikä ei ole tapahtunut - ihmisen uskomukset, pyrinnot, mielikuviutus - on yhtä paljon Historiaa kuin Historiia". Ferro ei tee suoranaista viittausta psykoanalyyysiin (poislukien 'lapsuksen' tapaiset yleiset käsiteläinat), mutta pinnalta näyttäisi, että hän ajaa takaa eräänlaista elokuvan sosiaalihistorian psykoanalysointia, jonka klassisin esimerkki on Siegfried Kracauerin (1947) tutkimus Weimarin Saksan elokuvasta. Tästä ei kuitenkaan ainakaan perinteisessä mielessä ole kyse. Pikemminkin Ferron tausta on ns. annalistien arkielämän historian kirjoituksessa, jonka tunnetuin nimi on Fernand Braudel (ks. esim. 1967): useat hänen kirjoituksistaan (Ferro ei ole toistaiseksi julkaissut yhtään varsinaista monografiaa elokuvasta, lähinnä vain

artikkelimuotoisia tutkielmia ja ohjelmakirjoituksia) ovat ilmestyneet suuntaukselle nimensä antaneessa *Annales*-aikakauslehdessä.

Tutkimusohjelmaansa esimerkillistävässä empiirisissä analyyseissä ei Ferro - kuten ei Sorlinkaan - ole kuitenkaan liikkunut kovin konkreettisesti elokuvien katsojien arkielämän tasolla, sen sijaan pikemminkin reseptioestetiikkaa muistuttavan kysymyksenasettelun suunnalla. Häntä (1977, 18) näet kiinnostavat ne "vaihtelevat luennat", so. erilaiset tulkinnat joita elokuvat eri aikoina saavat. Hän analysoi esimerkiksi Renoirin *Suurta illuusiota* (1937) ja sen aikalaisvastaanottoa ensi-illan jälkeen sekä uusintaensi-iltansa jälkeen kymmenen vuotta myöhemmin, jolloin elokuvasta tosin oli leikattu joi-takin kohtia, mutta jolloin siihen toisaalta oli lisätty alkuperäis-versiosta poisjätettyjä kohtia: näin elokuvan tulkinta liittyy sen historialliseen kontekstiin. Ehkä mielenkiintoisimmat Ferron analyysit kohdistuvat ensiksikin Carol Reedin *Kolmanteen mieheen* (1949), jossa ohjaajan ja käsikirjoittajan (Graham Greene) välinen jännite toisaalta ja sivuosaksi aiotun henkilöhahmon nousu voimakkaan näyttelijätyön (Orson Welles) ansiosta kokonaisuutta hallitsevaksi toisaalta mahdollistavat elokuvan tulkinnan kahden aikakauden ja mentaliteetin (sota-ajan liittoutuneiden ja kylmän sodan) näkökulmien ristiriitana, ja toiseksi Pietarin mielenosoituskulkeita kuvaaviin uutiskatsauksiin helmi-loku-kuun välillä 1917. Jälkimmäisessä tapauksessa Ferro on tehnyt sen mielenkiintoisen havainnon, että mitä lähemmäksi lokakuuta tullaan, sitä selvemäksi tulee mielenosoit-tajien ja muun katuyleisön (pikku-porvariston) välinen ero, mikä

sinällään vahvistaa yleistä käsitystä luokkasuhteiden ja ilmapii-
rin muutoksista. Sen sijaan 'toin-
nen lukukerta' paljastaa Ferrolle
hämmästyttävämmän piirteen: mie-
lenosoitukset koostuvat pääosassa
sotilaista, eivät työläisistä.
Syy: työläiset ovat tehtaita val-
taamassa, seikka josta neuvostohis-
toriankirjoitus Ferron mukaan on
halunnut pikemminkin vaieta (ot-
taen huomioon ns. työläisoppositio-
ongelman vallankumousta seurannei-
na vuosina).

Ferron tutkimusohjelma-ajatuk-
set ovat itse asiassa pitemmälle
meneviä kuin hänen yksittäiset esi-
merkkinsä (oma lukunsa olisivat
Ferron tekemät dokumenttilyhytelok-
uvat, joissa hän on myös pyrkinyt
konkretisoimaan näkemyksiään, mut-
ta niitä en ole nähnyt), tältä osin
jäämme kaipaamaan häneltä laajempaa
esitystä, jossa teoria ja empiria
pureutuvat syvemmin toisiinsa.
Tässä suhteessa Pierre Sorlinin
teos on kokonaisvaltaisempi. Hän
hahmottelee siinä yleistä kulttuu-
risen käytännön ja kulttuurituot-
teiden teoriaa osana ideologian,
mielenlaatujen (mentalités) ja rep-
resentaatioiden viitekehystä. Tar-
kastelun vaikutteet tulevat selväs-
ti althusserilaisesta praksis- ja
ideologiateoriasta sekä klassisem-
masta ranskalaisesta sosiologian
ja antropologian perinteestä (Durk-
heim, Lévy-Bruhl). Sinällään ei
Sorlin tällä kohdin pureudukaan ko-
vin paljoa pintaa syvemmälle, mut-
ta joka tapauksessa hän pystyy an-
tamaan tutkimukselleen täsmällisem-
män teoreettisen horisontin, joka
Ferrolta varsinaisesti puuttuu.
Itse asiassa Sorlinin tutkimuksel-
la on varhainen edeltäjänsä, jota
hän ei tunnu kuitenkaan tuntevan:
Heinrich Wölfflinin (1915) näkemys
taidehistoriasta näkemisen tapojen
historiana (tästä hieman enemmän

ks. Malmberg 1981, 98).

Myös Sorlin operoi näkyvän ja
ei-näkyvän kielikuvalla. Täsmälli-
semmin sanottuna häntä kiinnostaa,
miten se, mikä elokuvassa näkyy,
on jäsennetty ja strukturoitu.
Elokuva ei ole neutraali ikkuna
maailmaan, vaan se on sidottu tiet-
tyyn tapaan nähdä (ja myös kuulla:
ikoniseen artikulaatioon ylipää-
tään). Tästä seikasta Sorlin joh-
taa elokuvan (sosiaali)historian-
kirjoituksen keskeisen tehtävän.
Sorlinin (1977, 258-59) mukaan
historioitsija ei ole "pelkkä au-
tenttisten kuvien keräilijä" -
tämä on mahdottomuus: autenttiset
kuvat ovat aina 'koodattuja' -
vaan hänen tehtävänä on tuoda
esiin ne prosessit ja säännöt,
jotka ohjaavat ei-näkyvän (tietyn
historiallisen ajan ja paikan)
muuttumista meille näkyväksi (tie-
tyksi elokuvaksi). Historia on
toisin sanoen läsnä elokuvassa juu-
ri siinä, missä elokuva on omim-
millaan - voisimme sanoa: se on
läsnä elokuvan omimmassa ainekses-
sa eli sen tavassa näyttää maailmaa
ja antaa sen kuulua. Tästä syystä
elokuvan historiantutkimuksen on
tunnettava sekä elokuvan oma spe-
sifiikka että se aika ja miljöö,
jossa se on syntynyt. Näin eloku-
van historiantutkimuksen on olta-
va aidosti *sekä* elokuvan *että* sen
historian tutkimusta. Tästä Ser-
linin ohjelman haastavuus: hän on
pyrkinyt käsitteellistämään olen-
naisen lenkin.

Lähemmin ottaen Sorlin (emt.,
196) on erottanut seuraavan tapai-
sia tutkimuksen 'akseleita', joil-
la tietyn elokuvan sisäinen raken-
ne on liitettävissä sen historial-
lisiin koordinaatteihin. (Todet-
takoon että Sorlinin lähiluvun koh-
teena on tämän yhteenvedon kohdal-
la Viscontin *Riivaajat* 1942). Tut-
kitaan ensinnäkin elokuvan henkilö-

hahmojen keskinäissuhteita ja niissä ilmeneviä ristiriitoja, jotka ilmentävät tiettyjen kulttuuristen (käyttäytymis)mallien määräävyyttä. Toiseksi tutkitaan, miten tietty käsitys yhteiskunnallisesta järjestyksestä kääntyy henkilöiden välisiksi suhteiksi. Kolmanneksi tutkitaan ympäristön valikoivaa havaitsemista ja viimeiseksi aikakäsitystä. Luettelo on skemaattinen ja sellaisenaan viitteellinen. Siitä on kuitenkin paikannettavissa niitä kiintopisteitä, joihin empiirinen elokuvan historian tutkimus voi pureutua, niitä 'elokuvaallisen näkökyvyn' (kuin myös 'sokeuden') ilmenemistasoja, joihin historia on painautunut ja joiden esiinkaivaminen on historioitsijan tehtävänä. Juuri tässä suunnassa elokuvan ja historian tutkimuksen kohtaaminen on nähdäkseni kohdeherkästi sekä elokuvan että historian tutkimusta: (sosiaali- ja kulttuuri)historiantutkimusta, joka on myös elokuvan historian tutkimusta.¹

Kirjallisuus

- BRAUDEL, Fernand. *Capitalism and material life 1400-1800*. London, Fontana/Collins, 1979 (1967).
- CLARKE, John etc. (eds.). *Working-class culture. Studies in history and theory*. London etc., Hutchinson & The Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, 1980 (1979).
- ERIKSSON, Jerker A. Esther Schub och Spanien - synpunkter på film och historia. Teoksessa SILIUS, Raimo (toim.). *Studio 9. Elokuvan vuosikirja 1979*. Helsinki, Suomen elokuvasäätiö, 1979, s. 76-93.
- ERIKSSON, Jerker A. Elokuva aikansa kuvastajana. Teoksessa IMMONEN, Kari (toim.). *Taide aikansa kuvastajana. Historian perintö*, nro 6. Turun yliopiston historian laitos, 1980, s. 89-113.
- FERRO, Marc. *Analyse de film, analyse de sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*. Paris, Machette, 1976.
- FERRO, Marc. *Cinema et histoire*. Paris, Denoël/Gonthier, 1977.
- GREGOR, Ulrich & PATALAS, Enno. *Geschichte des Films*. Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1962.
- HAUG, Wolfgang Fritz & MAASE, Kaspar (toim.). *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur. Argument-Sonderband AS 47*. Berlin, Argument-Verlag, 1980.
- HIRSCH, Joachim. *Der Sicherheitsstaat. Das Modell Deutschland, seine Krise und die neuen sozialen Bewegungen*. Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. 6. Aufl. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979 (1970).
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*. Princeton University Press, 1966.
- LITZEN, Veikko. Kulttuurihistoria - historiaa vai kirjallisuutta? Teoksessa IMMONEN 1980, s. 144-52.
- MALMBERG, Tarmo. Suomalaisen elokuvahistorioiden nollapiste. *Filmihullu*, 5 (4), 1972, s. 23-5.
- MALMBERG, Tarmo. Elokuva tutkimuksen kohteena. *Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, ope-tusmoniste* nro 4, 1973.
- MALMBERG, Tarmo. Merkintöjä elokuvan sosiaali-historian tutkimukseen. Teoksessa PALDÁN, L. & PIETILA, K. (toim.). *Kansallinen kulttuuri. Kollokvioraportti. Tampereen yliopisto, tiedotusopin laitos, julkaisuja B*, nro 3, 1981, s. 93-116.
- PITHON, Rémy. *Cinéma et recherche historique. Esquisse d'une problématique - Eléments méthodologiques et bibliographiques. Revue Suisse d'Histoire*, 24 (1), 1974, s. 26-65.
- SORLIN, Pierre. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier Montaigne, 1977.
- SORLIN, Pierre. *The film history. Restaging the past*. Oxford, Basil Blackwell, 1980.
- WOLFFLIN, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 15. Aufl. Basel - Stuttgart, Schwabe & Co., 1976 (1915).