

Historiallinen fiktio ja historiankirjoitus

Kun Zachris Topelius aloitti Helsingfors Tidningarissa vuosina 1853–66 ilmestyneen jatkokertomuksensa *Välskärin kertomukset* (Fältskärens berättelser), hän laittoi kertojansa muistuttamaan "lepoon tottunutta" lukijaa "menneiden aikojen kauhuista ja riemuista". Niiden keskelle historiallisen kertomuksen oli määrittävä johdattaa: "Jos on sinulla kykyä kärsimään ja riemuitsemaan niiden kanssa, jotka ovat kadonneet, vihaamaan niinkuin he vihasivat, rakastamaan niinkuin he, riemuitsemaan, ihaillemaan, ylenkatsomaan ja kiroamaan niinkuin he ovat tehneet, sanalla sanoen, elämään heidän mukanaan koko sydämeestäsi eikä ai-noastaan katsomaan heitä kylmän järkesi silmillä – seuraa silloin minua!"¹

Topelius viittasi sanoillaan paitsi siihen, että eläytyminen oli tärkeä menneisyyden tavoittamisen keino, myös siihen, että 1800-luvulla historiallisen romaanin ja tieteellisen historiankirjoituksen välinen kuilu oli avautumassa. Tutkija tarkkaili menneisyyttä "historian kukkuloilla"² kylmän järkensä silmin, kun taas kirjallisuuden kautta historian saattoi elää koko sydämeästään. Vastakkainasettelu oli muotoutumassa, mutta loppujen lopuksi tutkimuksen ja seipitteen suhde säilyi läheisenä. Tästä kertoo sekin, että Topelius itse valittiin Helsingin yliopiston historian professoriksi nimenomaan romaaniensa luomin ansioin. Kaiken lisäksi hän viljelee *Välskärin kertomuksissa* myös tutkimuksellisia keinoja ja viittaa tarvittaessa alkuperäislähteisiin.

Tällä hetkellä kirjallisuuden ja tutkimuksen suhde nähdään yhä jännitteisenä, ehkä siksi, että mediakulttuurin voimakas kasvu 1900-luvulla vakiinnutti historiallisen mielikuvituksen tärkeäksi kulttuuriteollisuuden haaraksi. Menneisyyden kuvittelu mediassa on näyttänyt toisinaan jopa vaikutusvaltaisemmalta kuin se työ, jota yliopistoissa tehdään historiantutkimukseksi nimitetyn profession nimissä. Eritoten 1990-luvulla on tuotettu runsaasti kirjallisuutta, jossa on pyritty tarttumaan vaihtoehtoisten historiatulkintojen haasteeseen. Tästä suuntauksesta kertovat esimerkiksi *History and Theory* -lehden erikoisnu-

mero "Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy" (4/1997) tai yhdysvaltalaisen historioitsijan Robert A. Rosenstonen artikkelikoelma *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History* (1995).³ Kysymys historiallisesta fiktiosta on noussut olennaiseksi sekä pohdittaessa menneisyyden ilmenemismuotoja nykyisyydessä, historiakulttuuria, että arvioidaessa historiallisen tietoisuuden muotoutumista ja siihen vaikuttavia tekijöitä. Tässä artikkelissa tarkoitukseni onkin tarkastella historiallisen fiktion ja historiantutkimuksen suhdetta laajemmasta, historiakulttuurisesta, lähtökohdata. Tavoitteena on nähdä niin sepitteellinen kuin tutkimuksellinenkin kirjoittaminen menneisyyden jäsentämisenä, jossa kohdataan samankaltaisia kysymyksiä siitä, kuka lopulta on historian subjekti ja miten menneisyys oikeastaan eroaa, jos eroaa, omasta ajastamme.

Sepitteitä menneisyydestä

Kysymys historiallisen fiktion ja historiantutkimuksen suhteesta kuuluu epäilemättä viime vuosikymmenien historiateoreettisen keskustelun suuriin teemoihin. Lähtökohdana on pikemminkin ollut paikantaa eroja fiktion ja historiantutkimuksen väliltä kuin pohtia niiden samuusia. Ehkä pohdiskelu on ollut vasta-reaktiota Hayden Whiten tutkimuksille historioitsijan kirjallisesta arsenaalista. On koettu tärkeäksi osoittaa, että fundamentaali ero on olemassa.

Suomessa Collingwood-tutkija Heikki Saari käsitteli fiktion ja historiantutkimuksen suhdetta vuonna 1989 artikkelissaan "Mielikuvitusta vai historiaa – historiallisen romaanin suhteesta todellisuuteen ja historiantutkimukseen". Saari yhtyi filosofi Peter Lamarquen käsitykseen, jonka mukaan fiktion ja tutkimuksen välillä on olennaisia eroja. Fiktio ei esitä väitteitä tiettyjen empiiristen asiain tilojen pohjalta, vaan määrää itse empiirisen maailmansa. Fiktion laatija voi esittää (present) tiettyjä asioita vastaanottajan harkittavaksi väittämättä (assert) kuitenkaan niiden olevan tosia tai epätosia. Kun esimerkiksi Leo Tolstoi romaanissaan *Sota ja rauha* (1865–69) kuvaa Napoleonin, hän ei esitä väitettä historiallisesta Napoleonista vaan fiktiivisestä.⁴ Kaiken kaikkiaan Saari näkee historiallisten väitteiden esittämisen melko kapeasti ja tulkitsee fiktion ja tutkimuksen eroa immanentisti, tekstien argumentaation kautta. Perustellusti voi kysyä, eikö

fiktio määritellessään empirian kuitenkin viittaa sellaisiin asiointiloihin, joista lukijalla on jo kokemusta ja tietoa. Vaikka Tolstoin teos on historiallinen romaani, kirjailija määrittelee empiiristä maailmaa vain osittain, koska hänen on esittävä vastaavuuksia lukijoiden odotuksiin ja rakennettava teoksestaan uskottava historiallisena kertomuksena.

Saaren tulkinta herättää edelleen kysymyksen, miksi historiallinen fiktio ei voisi esittää väitteitä. Esimerkki kirjailijasta, joka vain "esittää asiointiloihin", tuntuu viittaavan kerrontaan, jossa kertoja ei itse ole aktiivisesti läsnä. Mikään ei kuitenkaan estä romaanin kirjoittajaa esiintymästä teoksessaan väitteiden esittäjänä ja perustelijana. Samaan tapaan ranskalainen Pierre Sorlin, historiallisen elokuvan tutkimuksen pioneeri, kirjoitti vuonna 1980, ettei elokuva voi esittää kysymyksiä ja siten toimia kysymisen ja vastaamisen logiikan mukaisesti niin kuin tutkimus.⁵ Epäilemättä suurin osa historiallisesta fiktiosta onkin lineaarisesti rakennettuja ja otteeltaan kronikoivia, mutta myös vastaesimerkkejä löytyy. Bernardo Bertoluccin elokuva *1900* (Novecento, 1976) alkaa kohtauksella, jossa maatyöläiset teurastavat fasisteja. Tämän voi tulkita visuaaliseksi kysymykseksi, johon elokuvan on määrä vastata: mistä johtuu näkemämme väkivaltaisuus?⁶ Kysyvä aloitus löytyy niin ikään Anthony Mannin antiikkispektakkelissa *Rooman valtakunnan tuho* (The Fall of the Roman Empire, 1964), jonka kertojajääni aloittaa esittämällä historiallisen ongelman: "Kaksi historian suurinta ongelmaa on, miten selittää Rooman nousu ja miten selittää sen tuho. Paljon lähemmäs totuutta pääsemme, kun muistamme, ettei Rooman tuholla – niin kuin ei myöskään sen nousulla – ollut yhtä syytä vaan useita ja ettei se ollut tapahtuma vaan prosessi." Tämän aloituksen jälkeen elokuva esittää asiointiloihin, jotka vastaavat kysymykseen.⁷

Historialliseen fiktion liittyvissä analyyseissa lähtökohdaksi on usein otettu tietty käsitys siitä, mitä historiallinen romaani tai elokuva on – tai mitä sen tulisi olla. Analyysit ovat saattaneet olla preskriptiivisiä siinä mielessä, että on haluttu kritisoida vallitsevaa fiktio tuotantoa. Tuoreesta kirjallisuudesta tällaista linjaa edustaa esimerkiksi Rosenstonen *Visions of the Past*, jossa kirjoittaja mainstream-elokuvaa arvioidessaan pohtii jatkuvasti, millainen "hyvän historiallisen elokuvan" tulisi olla.

Historiallisen fiktion ja historiankirjoituksen suhteen pohdiskelun ei nähdäkseni pitäisi pysähtyä vain teoreettiselle tasolle, niin kuin usein on tapahtunut. Yhtä perusteltua on analysoida, millaisia teoksia kulttuurissamme pidetään esimerkiksi historiallisina romaaneina ja historiallisina elokuvina. Millaisia merkityksiä menneisyyteen näissä teoksissa liitetään?

Kirjallisuuden- ja elokuvantutkimuksessa on usein todettu, miten vaikeaa lajiytyypejä on määrittellä. On paljon helpompaa tunnistaa kauhuelokuva kuin tarkasti eksplikoida, mitkä ovat sen kerronnalliset ja esteettiset tunnusmerkit. Sama pätee historiallisen fiktion lajeihin. Saksalaisen tutkijan Ina Schubertin mukaan historiallinen romaani käsittelee menneisyyttä, jota kirjoittaja ei itse ole kokenut ja joka on yhteisesti tuttua.⁸ Myös kirjailija Jaan Kross toteaa, että historiallisen romaanin kuvaamat tapahtumat ovat "kirjailijan oman ajan välittömän muistin tavoittamattomissa".⁹ Määrittely on kaikkea muuta kuin eksakti, mutta viittaa lukijan tulkitsevan historialliseksi sellaisen tiedon, joka ylittää yksilöllisen muistin ja joka on siis välitettyä eikä suoraan kokemukseen perustuva. Tässä suhteessa historiallinen romaani ja historiantutkimus tavoittelevat samankaltaista kohdetta, näköalaa henkilökohtaisen muistin asettaman ajallisen horisontin taakse.

Historiallinen fiktio jakaantuu alalajeihin, joiden suhde historiallisuuteen vaihtelee. Yhdysvaltalainen elokuvatutkija Marcia Landy erottaa toisistaan historiallisen elokuvan, joka on sidoksissa tiettyihin historiallisiin tapahtumiin ja henkilöihin, ja pukuelokuvan (costume drama), joka kuvaa fiktiivisiä henkilöitä, eikä ole kovin tiukasti sidoksissa historialliseen todellisuuteen.¹⁰ Jean Gili on jakanut historialliset elokuvat kolmeen ryhmään: elokuviin, jotka kuvaavat tunnettujen henkilöiden elämää, elokuviin, jotka kuvaavat fiktiivisiä hahmoja tietyssä historiallisessa kontekstissa, sekä pukuelokuviin, jotka kuvaavat fiktiivisiä protagonisteja määrittelemättömässä historiallisessa tilanteessa. Kahdessa ensimmäisessä lähtökohtana on konkreettinen historiallinen tilanne. Pukuelokuvissa tällaista tarkennusta ei ole tehty. Landyyn nähden tärkeää on, että Gili hyväksyy pukuelokuvan historialliseksi elokuvaksi.¹¹ Erottelut eivät tässä yhteydessä ole sinänsä merkittäviä, mutta Landyn ja Gilin määrittelyt korostavat historiallisen referenssin vaihtelevan loppujen lopuksi paljon. Epäilemättä myös katsojien tulkintatavat vaihtelevat: pukudraamaa tulkitaan toisin kuin te-

osta, joka väittää sijoittuvansa tiettyyn aikaan ja paikkaan ja kuvaavansa "todellisia" henkilöitä ja tapahtumia. Tässä mielessä Heikki Saaren näkemys siitä, että fiktio määrää empiirisen maailmansa, on yksinkertaistava.

Menneisyyden kuvittelun muodot: historiografinen näkökulma

Historiallisen kerronnan muotojen ja lajien tarkastelussa on olennaista muistaa vastaanottajien rooli. Teoksia tulkitaan kerrontaperinteen kautta, ei itsenäisinä kokonaisuuksina, joiden totuudellisuus tai fiktiivisyys määrittäisi teoksen sisäisten periaatteiden tai lainalaisuuksien mukaan. Olisi tärkeää kiinnittää huomiota niihin tapoihin, joilla menneisyydestä on eri kulttuurintuotteissa kerrottu. Tosiasia on kuitenkin, ettei tällaista historiografiaa ole toistaiseksi juurikaan kirjoitettu.

Historialliset fiktiot, menneisyyden maailmaan sijoitetut sepitteet, ovat kuuluneet länsimaisten ilmaisumuotojen historiaan kiinteästi viimeistään 1700-luvun lopusta lähtien. Ehkä tähän liittyy laajemminkin länsimaisen mielikuvituksen ajallistuminen. Samanaikaisesti tulevaisuusfantasiat alkoivat saavuttaa suosiota. Tulevaisuusutopioiden vedenjakajana pidetään usein Louis-Sébastien Mercier'n vuonna 1770 julkaisemaa teosta *L'an 2440*, joka kuvaa kaukaisen tulevaisuuden Pariisia.¹² Tulevaisuusfiktion – samoin kuin historiallisen fiktion – voimakas nousu alkoi kuitenkin vasta 1800-luvulla. Ranskan suuren vallankumouksen ja teollisen vallankumouksen muovailemassa Euroopassa yleisöä kiinnosti yhtä hyvin taakse jäänyt entisyys kuin tulevat, odotettavissa olevat muutoksetkin.

Kun 1600- ja 1700-lukujen eurooppalaisessa taiteessa kiinnostuksen kohteena olivat usein olleet myyttiset aiheet, nyt rinnalle nousivat historialliset teemat. Kuvaavana voi pitää oopperan aihepiireissä tapahtuneita muutoksia. Tyypillisiä 1700-luvun teoksia olivat esimerkiksi Christoph Willibald Gluckin (1714–87) *Orfeus ja Eurydike* (1762) ja *Ifigeneia Auliissa* (1774), jotka ammensivät tarinansa antiikista ja olivat enemmän kiinnostuneita menneisyyteen liittyvistä yleisistä merkityksistä kuin aikaan ja paikkaan sidotusta erityisyydestä.¹³ Sen sijaan 1800-luvun alussa historialliset aiheet tulivat myyttisiä teemoja hallitsevammiksi. Esimerkiksi Giacomo Meyerbeer (1791–1864), ranskalaisen

grand opéran mestari, kuvasi Pärtylynyön verilöylyä oopperassaan *Hugenotit* (1836), 1600-luvun anabaptisteja teoksessaan *Profeetta* (1849) ja löytöretkeilijä Vasco da Gaman seikkailuja postuumiksi jääneessä oopperassaan *Afrikkatar* (1865).¹⁴ Napoleonin sotien jälkeisessä Euroopassa nouseva nationalismi niin ikään lisäsi kiinnostusta menneisyyttä kohtaan: historiassa ei kiehtonut vain yleinen vaan erityinen, oman kansakunnan aiempien vaiheiden perintö.

Historiallisen romaanin lajityypissä merkittäväksi esikuvaksi nousi kirjailija Walter Scott (1771–1832), joka aloitti uransa lähinnä oman kansakuntansa menneisyydestä ammennetuilla teoksilla. Esikoisromaani *Waverley* ilmestyi anonyymisti vuonna 1814 ja kuvasi skottilaista kansannousua 1740-luvulla. Linjaa jatkoi niin ikään romaani *Rob Roy* (1817). Skottilaisaiheisissa teoksissa yhteiskunnallis-poliittiset teemat nivoutuivat jännittävään ja värikkääseen juoneen ja tapahtumat kuvattiin useimmiten päähenkilöiksi valittujen yksilöiden perspektiivistä. Kirjailijan tunnetuin – ja myöhemmin moneen kertaan filmatsoitu – teos oli Rikhard Leijonanmielen ja Juhana Maattoman aikaan sijoitettu *Ivanhoe* (1820), joka inspiroi merkittävästi keskiaikaan liittyvää mielikuvitusta. Scottilaiselle romaanille oli ominaista tarkka miljööokuvaus: kirjailija ei niinkään kuvannut aikaa tai muutosta vaan menneisyyttä tilana, ympäristönä, jota ei enää ole.¹⁵ Samanlaista kuvausta löytyy ranskalaisen Victor Hugon romaanista *Notre-Damen kellonsoittaja* (Notre-Dame de Paris, 1831), joka sanallisesti maalaa lukijan eteen keskiaikaisen katedraalin kaikessa sokkeloisuudessaan ja koristeellisuudessaan.¹⁶ Menneisyys on kirjallisen teoksen esille loihittu tila. Näyttää siltä, että historiallinen fiktio on usein esittänyt menneisyyden juuri paikkana, ei vain kadonneena aikakautena.

Toki historiallinen romaani kuvasi myös laajoja ajallisia kaaria, eepisiä mittasuhteita. Scottilaisen romaanin perillisiä Suomessa oli Topeliuksen pääteos *Välskärin kertomukset*, jonka tarinamaailma on varsinkin Ruotsissa ja Suomessa jättänyt lähtemättömän jäljen sekä kirjallisuuteen että historiatietoisuuteen.¹⁷ Romaani alkaa 30-vuotisen sodan tiimellyksestä 1600-luvun alusta ja ulottuu Ruotsin kuninkaan Kustaa III:n murhaan asti, 1700-luvun lopulle. Topelius kertoo rinnan Ruotsin suurvalta-aseman elinkaaren ja suomalaisen sukutarinan. Suomalaisen nationalismin historiassa Topelius edusti voimakkaan ruotsalaismielistä suuntausta. Suomi oli vuonna 1809 joutunut Venäjän

alaisuuteen, mutta Topelius halusi taiteessaan korostaa Ruotsin ja Suomen historiallista yhteyttä. Näin kirjailija rakensi Suomelle menneisyyttä, joka oli erottamaton osa läntisen Euroopan vaiheita. Historiallinen fiktio on aina nyt-hetkestä, kirjoitusajankohdasta, käsin tehty tulkinta, usein jopa perustelu nykyhetken poliittisille ja yhteiskunnallisille linjauksille.

Menneisyys eli 1800-luvulla paitsi kirjallisuudessa myös näyttämöllä. Oopperan ohella teatterissa historialliset aiheet olivat suosittuja. Nouseva saksalainen nationalismi käytti 1800-luvun alun ranskalaismiehityksen aikana historiallisia miljöitä allegorisiin tarkoituksiin: menneisyys antoi mahdollisuuden käsitellä poliittisia teemoja, joita ei olisi voinut nostaa esiin ajankohtaisdraamassa. Tällaisia historiallisia allegorioita olivat esimerkiksi Friedrich Schillerin *Orleansin neitsyt* (Jungfrau von Orleans, 1801) ja *Wilhelm Tell* (1804) sekä Heinrich von Kleistin *Hermannschlacht* (1808).¹⁶ Historia-aiheiset draamat pysyivät suosiossa koko vuosisadan ajan ja muuntuivat toisinaan suurellisiksi spehtaakkeleiksi.

Nationalismin nousu 1800-luvulla tarjosi epäilemättä otollisen perustan historialliselle fiktiolle. Kansallisten aiheiden rinnalle nousivat myös laajemmat, länsimaiset aiheet, jotka mahdollistivat etäännytetymän käsittelyn. Pompeijin kaivausten inspiroimana historiallisen romaanin suosikkiepookiksi tuli antiikki, mutta ei enää myyttien temmellyskenttänä vaan kristillisen ja pakanallisen kulttuurin kohtauspaikkana. Romaaneista muokattiin usein myös näyttämöversio, joka toteutettiin mittavana spehtaakkelina. Sovitusten kohteina olivat mm. Edward Bulwer Lyttonin *Pompeijin viimeiset päivät* (*The Last Days of Pompeii*, 1834), Lewis Wallacen *Ben-Hur* (1880) ja Henryk Sienkiewiczin *Quo Vadis* (1895-96). Nämä oopperan ja romaanin tehokeinoja hyödyntävät tooganäytelmät olivat suosittuja ennen kaikkea Iso-Britanniassa ja Yhdysvalloissa 1880- ja 1890-luvuilla. Tapahtumapaikkana oli usein Rooman valtakunta, jota kohtaan viktoriaaninen kulttuuri tunsu outoa, ambivalenttia viehätystä. Suurin osa toogaspehtaakkeleista sijoittui varhaiseen keisariaikaan, Neron, Hadrianuksen, Julianuksen tai Diocletianuksen hallituskaudelle, jolloin Rooma ulottui Aasiaan ja Afrikkaan asti. Tilanteessa, jossa brittiläinen imperiumi natisi liitoksissaan, ihailtiin Rooman suvereenia valtaa. Tätä valtaa ei koskaan kyseenalaistettu, vaikka kristittyjen kohtaloa Rooman ikeen alla mielellään käsiteltiin-

kin. Toisaalta Rooma kuvattiin yltäkyläisyyden, sensuaalisuuden, dekadenssin ja paheiden maailmana. Yleensä tooganäytelmissä kerrottiin kuitenkin kristityn tytön ja roomalaisen upseerin rakkaussuhteesta, joka lopulta päättyi roomalaisen kääntymykseen. Nämä ovat kaikki teemoja, jotka ovat myöhemmin tulleet tutuiksi elokuvaspektaakkeleista 1910-luvulta lähtien.¹⁹

Oma alalajinsa tooganäytelmässä oli pyrodraama, suureen ilotulitukseen päättyvä katastrofikertomus, jossa Rooma paloi tai Vesuvius purkautui. Myös tämä laji siirtyi myöhemmin elokuvaan. Siirtymävaiheessa saatettiin jopa käyttää näytelmien lavastuksia elokuvan kulissina. Esimerkiksi William Seligin vuonna 1907 tuottamassa elokuvassa *Ben-Hurissa* käytettiin James Painin pyrodraaman *Pompeijin viimeiset päivät* lavastuksia.²⁰

Kun elävät kuvat vuodesta 1895 lähtien levisivät länsimaihin, ei ole ihme, että historialliset aiheet nivellettiin nopeasti myös uuden median raaka-aineeksi. Ensimmäiset historialliset elokuvat, kuten Thomas A. Edisonin tuottama *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895), olivat yksiotoksisia liikkuvia valokuvia, niin kuin muutkin varhaiset elokuvat. Ne muistuttivat enemmän historiallisia maalauksia tai 1800-luvun viihteessä suosittuja tableaux vivants -esityksiä.²¹ Vasta pitkän tarinaelokuvan synty 1910-luvulla loi historiallisen elokuvan modernissa mielessä. Tutkimuksessa on todettu ennen kaikkea italialaisten antiikkispektaakkeliin, kuten Enrico Quazzonin *Quo vadiksen* (1912) ja Giovanni Pastronen *Cabirian* (1914, osoittaneen, että pitkät elokuvat olivat taloudellisesti kannattavia. Italialaiset spektaakkelit inspiroivat myös muiden maiden elokuvantekijöitä tuomaan oman kansakuntansa menneisyyttä valkokankaalle.²² Yhdysvalloissa ennen muuta D. W. Griffithin *Kansakunnan synty* (Birth of a Nation, 1915) herätti laajaa kotimaista ja kansainvälistä huomiota. Griffithin teos synnytti tosin myös kiivasta vastustusta, varsinkin kun teos toi julkisuuteen sisällissodan jälkeen pimennossa olleen etelävaltiolaisen historianäkemys.²³

Italialaiset spektaakkelit olivat kiinnittäneet erityishuomiota – tooganäytelmien tapaan – *mise en scèneen*, näyttämöllepanoon. Historiallisten elokuvien menneisyyskuvassa arkkitehtuurilla, lavasteilla, henkilöiden ja ihmisjoukkojen liikkeillä, jopa yksittäisillä esineillä oli tärkeä ilmaisullinen merkitys. Tällä tilallis-tyylillisellä tekijällä on katsottu olleen vaikutusta esimerkiksi venäläi-

sen Sergei Eisensteinin historia-aiheisiin elokuvaan *Panssarilaiva Potemkin* (Bronenosets Potemkin, 1925) ja *Lokakuu* (Oktjabr, 1927).²⁴ Jälkimmäinen teos oli lokakuun vallankumouksen 10-vuotisjuhlaelokuva, jonka historiakuva re-visioitiin myöhemmin moneen kertaan uudelleen. Joka tapauksessa jo Walter Scottin romaaneihin liittynyt tilallisuus löysi sijansa myös historiallisesta elokuvasta. Valkokankaalla tila voitiin konkreettisesti näyttää ja – äänielokuvan läpimurron jälkeen 1930-luvulta lähtien – rakentaa myös akustisesti. Varsinkin valtaelokuvan piirissä syntyneen historiallisen elokuvan tavoitteena on usein ollut historiallisen tilan näyttäminen mahdollisimman uskottavana: jos autenttisuudesta on puhuttu, se on viitannut enemmän ulkoiseen realismiin, esimerkiksi lavasteiden ja pukujen todenmukaisuuteen.

Kaiken kaikkiaan historiallisesta fiktiosta on 1900-luvulla tullut tärkeä osa audiovisuaalista kulttuuria. Menneisyyden maailmaa on tavoiteltu ja kuviteltu niin elokuvan kuin televisionkin keinoin. Historia-aiheet ovat aika ajoin aktivoituneet, toisinaan taas ajautuneet marginaaliin. Esimerkiksi Suomessa historiallisen elokuvan korkeasuhdanteita olivat 1930-luvun loppu, jolloin elokuvat olivat poliittisesti virittyneitä, nationalistisesti ladattuja aatedraamoja, ja 1950-luvun puoliväli, jolloin käsittelyn kohteeksi nousi toinen maailmansota, ennen kaikkea Väinö Linnan *Tuntemattoman sotilaan* (1954) innoittamana. Molempina kausina historiallisten elokuvien osuus oli runsas viidennes koko tuotannosta.²⁵ Toistaiseksi avoin kysymys on, miten historiallisen fiktion nousukaudet suhteutuvat historiakulttuuriin ja esimerkiksi historian tutkimuksen muuttuneeseen asemaan laajemmin.

Yksilö ja historia

Kun historiallisen fiktion rakentamia merkityksiä tarkastellaan, olennainen kysymys on, kuka oikeastaan esitetään historian subjektina. Medioissa tapahtuva menneisyyden luotaus ei useinkaan ole vain yhteisöllistä: esiin nousee yksilö, johon kulttuurintuotteen kuluttaja voi helposti samastua. Yksilöä on korostettu toki myös historian tutkimuksessa – Thomas Carlylen päivistä alkaen. Individualistinen painotus näkyi niin ikään Walter Scottin romaaneissa ja on hallinnut historiallista fiktiota 1800- ja 1900-luvuilla. Carlylen ajattelu muiste-

taan *great man* -teoriana, jossa historian subjekti oli ennen kaikkea maskuliininen. Historia miellettiin julkisuuden pelikentäksi, joka on varattu miehille, kun taas naiset työnnettiin kodin anonyymiin, intiimiin sfääriin.²⁶ Tämän ajattelun seurauksena myös fiktio tarjoaa loputtomasti miehisää muutoksen agentteja Spartacuksesta Dantoniin, Freudista Nixoniin.

Historiallisessa fiktiossa, niin kirjallisuudessa kuin elokuvassakin, on toki esiintynyt runsaasti naispuolisia protagonisteja. Sergeanne Golonin Angelika-romaaneissa 1600-luvun maailmaa kuvattiin nuoren naisen näkökulmasta, ja ranskalaisen kulttuurin ja politiikan näyttämöinä toimivat paitsi kuninkaan makuuhuone myös merirosvolaiva ja pariisilainen alamaailma.²⁷ Kirjallisuuden puolella tällaiset teokset on usein leimattu historialliseksi viihdekirjallisuudeksi, jonka sävy on enemmän eskapistinen kuin kunnianhimoisesti menneisyyttä kuvaava. Kuten Mari Pajala toteaa, historiallisen elokuvan puolella asetelma on ollut samankaltainen: elokuvat, joissa on naisprotagonisti, on marginalisoitu pukudraamoiksi.²⁸ Sukupuolittunut dikotomia on heijastunut tutkimukseen siinä mielessä, etteivät esimerkiksi Robert A. Rosenstonen, Pierre Sorlinin, Leger Grindonin ja Robert Brent Toplinin kaltaiset historiallisen elokuvan tutkijat ole kelpuuttaneet ainoatakaan pukudraamaa analyysiensa kohteiksi.²⁹

Joka tapauksessa yksilöllinen painotus, niin maskuliinisessa kuin feminiinisessäkin muodossaan, on fiktiossa ollut selvästi voimakkaampaa kuin historian tutkimuksessa, johon rakenteelliset selitykset ja yhteisöllinen näkökulma tulivat jo 1800-luvulla. Säveltäjä ja musiikkidramaatikko Richard Wagner kirjoitti vuonna 1878 yliopistohistorioitsijoiden muuttaneen historian tylsyyden pehäksi, jossa arkistojen kätköistä kaivettiin esiin yhä uusia tapahtumia ja yksityiskohtia. Vuosilukujen latelun lomassa historioitsijat olivat unohtaneet menneisyyden ihmisen, hänen tunteensa ja ajatuksensa. Tämän menneisyyden ihmisen – periaatteessa universaalien – ongelmien esiinnostamista Wagner piti draamatikon, taiteilijan, tehtävänä.³⁰

Historiallisessa romaanissa – ja myöhemmin elokuvassa – kokevan ja tuntevan yksilön näkökulma menneeseen tulikin esiin voimakkaammin kuin historian tutkimuksessa. Ei ihme, että esimerkiksi romaanikirjailijat tulivat sivunneeksi arkipäivän historian kysymyksiä ennen kuin tutkijat varsinaisesti edes puhuivat teemasta. Englantilainen Charles Reade kirjoitti vuonna 1861 romaa-

ninsa *Luostari ja kotiliesi* (The Cloister and the Hearth) alkusanoissa haluavan sa kuvata tutkimuksen unohtamia "syrjäytettyjä sankareita", jokamiehiä, suurmiesten sijasta:

Ei kulu maanpinnalla päivääkään, etteivät arvoltaan vähäpätöiset miehet ja naiset tekisi suuria tekoja, puhuisi suuria sanoja ja kärsisi jaloja suruja. Näistä syrjäytetyistä sankareista, filosoofeista ja marttyyreistä jää suurin osa kokonaan tuntemattomiksi aina siihen hetkeen saakka, jolloin monet suuret tulevat pieniksi ja pienet suuriksi; mutta toisista voidaan maailman tietoisuuden sanoa nukkuvan: heidän elämänsä ja luonteensa ovat kätkössä kansoilta niistä kertovien aikakirjojen sivuilla. Tavallinen lukija ei voi niitä tuntea, ne ovat esitetyt niin lyhyesti ja kylmästi; ne eivät ole hänen sydämeensä vaikuttavia eläviä kertomuksia, vaan pieniä historiallisia rakeita, jotka häneen sattuessaan saavat hänet vain vilkaisemaan ylös; eikä hän voi niitä ymmärtääkään, sillä supistelmat eivät ole kertomuksia, enempää kuin luurangot ovat inhimillisiä hahmoja.³¹

"Pienet historialliset rakeet" jäävät siis tuntemattomiksi, vaikka "arvoltaan vähäpätöiset miehet ja naiset" tekisivätkin suuria tekoja. Myös Zachris Topelius sivuaa romaaniinsa *Nuoruuden unelmia* (1879) johdannossa vastakkainasettelua jähmeän historian ja unohtuvan arkipäivän välillä. Yksinäisenä vuorellaan istuu Historia katselemassa maailman traagisia tapahtumia. Historian hengettären jalkojen juureen saapuu Satu, joka ei kirjoita sanojaan marmoriin niin kuin Historia vaan piirtää niitä rantahiekkaan, josta meri ne huuhtelee.³² Vaikka kertomus kuvaakin historiankirjoituksen ja fiktion eroa, Satu näyttää elämänläheiseltä, elävältä, toisin kuin Historia, joka ummistaa katseensa arkipäivältä ja yksilön murheilta. Kiveen hakatuissa historian sanoissa menneisyyden tunteet katoavat. Tarinat surkastuvat puhumattomiksi artefakteiksi.³³

Historiallisen fiktion yksilöllisyydessä voidaan nähdä filosofisempi ulottuvuus. Kysymys yksilöstä voidaan tulkita kysymyksenä siitä, onko menneisyyden ihmisellä vapaa tahto vai joutuuko hän taipumaan kulloisenkin tilanteen historiallisille ehdoille. Länsimaisessa taiteessa vapaan tahdon ongelmalla on juurensa jo antiikin tragediassa, jossa yksilö taistelee kohtalon vääjäämätöntä toteutumista vastaan. Historiallisen romaanin kohdalla teemaa on kiinnostavasti pohtinut Leo Tolstoi romaaninsa *Sota ja rauha* historianfilosofisessa epilogissa.³⁴ Tolstoi toteaa historioitsijoiden usein tarkastelevan vapaan tahdon manifestaatioita menneisyydessä, mutta menneisyys on itse asiassa vapaan tahdon ja välttämättömyyden kohtaupaikka. Samalla hän toteaa ajallisen perspektiivin merkityksen. Mitä kauemmas menneisyyteen katsomme, sitä voimakkaam-

malta välttämättömyyden rooli näyttää. Viime kädessä juuri tätä asetelmaa, yksilöllisen toiminnan ja ympäröivien olosuhteiden vuoropuhelua, Tolstoi on halunnut tarkastella romaanissaan. *Sota ja rauha* on tosin filosofisessa otteessaan poikkeuksellinen historiallinen fiktio. Esimerkiksi 1900-luvun historiallisissa elokuvissa päähenkilö on useimmiten vapaa ja hänellä on merkittävä panos historian kulkuun. Valtaelokuvan menneisyysvisiot ovat vain harvoin kuvanneet historiallisen toimijansa ponnistelua vääjäämättömiä olosuhteita vastaan, puhumattakaan että ne olisivat problematisoineet vapaan tahdon ongelmaa.

Onko menneisyys tuttua?

Kirjallisuudentutkija Markku Ihonen on huomauttanut, että historiallisessa fiktiossa vuorottelevat usein lineaarinen ja syklinen aika: toisaalta kuvataan menneisyyden ainutkertaisuutta, toisaalta korostetaan samankaltaisuuksia.³⁵ Tähän viittaa myös kirjailija Jaan Kross kirjoittaessaan: "Historiallinen romaani on hybridi kahdesta vastakkaisesta tavasta mieltää elämä – myytistä ja historiasta."³⁶ Viime kädessä kyse on siitä, että fiktio esittää menneisyyden samanaikaisesti sekä vieraana että tuttuna.

Medioiden "kuviteltu historia" joutuu usein ottamaan konkreettisesti kantaa siihen, mikä menneisydessä on ainutlaatuista, kadonnutta, mikä taas on pysyvää, kenties universaalialia. Jotta historiallinen romaani, elokuva tai televisio-ohjelma olisi uskottava ja vastaisi vastaanottajan kuvaa todellisuudesta – tai ylipäätään mahdollisesta toiminnasta – kuvattu menneisyys ei saa olla liian vieras. Katsojan on pystyttävä samastumaan henkilöhahmoihin, ja fiktion psykologian on oltava nykyihmisen tajuttavissa. Kyse ei ole siitä, että katsojat olisivat tyhmiä tai ymmärtämättömiä, vaan siitä että katsoja osaa odottaa tietynlaista psykologiaa ja – ainakin useimmiten – hyväksyy sen.

Väärinymmärryksiä voi tulla. Kun historiantutkija Heikki Ylikangas kirjoitti näytelmän *Kolmekymmentä hopearahaa* (1983), kritiikissä kiinnitettiin huomiota näytelmän henkilöiden epäuskottavuuteen. Ylikangas vastasi, että hän oli laittanut henkilöt käyttäytymään juuri siten kuin hän tutkijan etiikkansa mukaisesti näki menneisyyden ihmisten käyttäytyvän.³⁷ Tutkijan käsitys uskottavuudesta ei siis ollut sama kuin kriitikon – ja kenties yleisön – käsitys.

Uskottavuuden ongelma tulee vastaan kaikilla kerronnan tasoilla. Jopa elokuvamusiikin säveltäjän täytyy pohtia, millaisia säveliä seikkailun taustalla voi soittaa. *Quo vadiksen* (1951) säveltäjä Miklós Rózsa tutki arkistoja ja luki vanhoja käsikirjoituksia pyrkiesään tavoittamaan ensimmäisen vuosisadan musiikillisen tyylin. *Quo vadis* sisälsi lopulta paljon näihin tutkimuksiin perustuvaa lähdemusiikkia, sekä kristillistä että roomalaista. Jälkimmäisen rakentaminen oli erittäin hankalaa, sillä roomalaisesta musiikista tiedetään hyvin vähän. Rózsan piti rekonstruoida roomalainen musiikki. Koska roomalainen kulttuuri lainasi paljon vaikutteita kreikkalaisesta, ei Rózsan mukaan "ollut väärin rekonstruoida musiikkia kreikkalaisten lähteiden avulla". Kreikkalainen lähde löytö tarjosikin perustan keisari Neron ensimmäiselle laululle "The Burning of Troy". Hollywood-normin mukaan elokuvamusiikki piti kuitenkin säveltää romanttisella tyylillä. Rózsan ongelma oli, miten soinnuttaa kreikkalainen melodia rikkomatta normia mutta antaen kuitenkin autenttisuuden vaikutelman.³⁸ Kreikkalaiset ja roomalaiset eivät tunteneet polyfoniaa nykyisessä mielessä, mutta melodiat oli soinnutettava, jotta niistä tulisi "tunteisiin vetoavia". Rózsa analysoi myöhemmin:

Modernit kolmisoinnut olivat roomalaisille tuntemattomia, mutta meidän modernit korvamme ovat niihin niin tottuneita, että niiden täydellinen poisjättäminen tuntui mahdottomalta (...) *Quo vadiksen* dramaattinen musiikki on vähemmän polyfonista kuin myöhempien elokuväsävellysteni siitä yksinkertaisesta syystä, että monimuotoinen polyfonia olisi kuulostanut anakronistiselta valkokankaalla esitetyn monodisen musiikin rinnalla.³⁹

Rózsan historiallinen tyyli perustui siis vanhoihin melodioihin ja motiiveihin, jotka oli soinnutettu karkeasti ja yksinkertaisesti. Tämä esimerkki osoittaa, miten median välittämässä historiallisissa kertomuksissa toiseuden ja tuttuuden, ainutkertaisuuden ja universaaliuden problematiikka on väistämättä läsnä, jopa pienimmässä yksityiskohdissa.

Scottilaisessa historiallisessa romaanissa menneisyyden "autenttisuus" merkitsi yksityiskohtaista, pikkutarkkaa, maalailevaa kuvailua, jolla luotiin tilalliset puitteet kuvatuille tapahtumille. Kuvauksen kohteena oli usein menneisyyden maiseman erilaisuus tai vieraus, kadonnut historiallinen miljöö. Historiallisessa elokuvassa "autenttisuus" on viitannut samantapaiseen näkyvän ympäristön huoliteltuun rakentamiseen. Toisinaan elokuva esitettiin itsessään historial-

lisena monumenttina, merkkitaipauksena. Kun William Wylerin ohjaus *Ben-Hur* valmistui vuonna 1959, mainonnassa tuotiin näyttävästi esiin teoksen suuritöisyys. Pelkästään kilpa-ajokohtauksessa nähtävän sirkusareenan rakentamiseksi oli tarvittu 305 km puutavaraa, 454 tonnia laastia, 400 km metalliputkea ja 40 000 tonnia Välimeren rannalta tuotua valkoista hiekkaa. Lehdistötiedotteessa todettiin edelleen: "300 lavastusrakennelmaa, 5 vuoden tutkimustyö ja 14 kuu-kauden ahkeroiminen tarvittiin, ennen kuin historian kello saatiin käännettyksi takaisinpäin vuoteen 1 ja vuoteen 31."⁴⁰ Historiallinen kokemus määriteltiin siis fyysisen, havaittavan ympäristön ehdoilla. Historian kello kääntyi, kun la-vastus, esineet ja puvut olivat uskottavia. Sen sijaan menneisyyden psykologiaan ei – varsinkaan valtaelokuvassa – kiinnitetty paljonkaan huomiota: henkilöt eivät käyttäytymiseltään saaneetkaan olla liian vieraita. Samalla kun historiallinen fiktio kuvasi muutosta, se kuvasi muuttumattomuutta, menneisyyden ihmisen samankaltaisuutta nykypäivään nähden.

Historiallinen fiktio ja menneisyyden tunnistaminen

Kuten edellä käsitellyt teemat osoittavat, historiallisen fiktion kohdalla voidaan keskustella samantapaisista periaatteellisista kysymyksistä kuin historian tutkimuksessakin. Tästä näkökulmasta osapuolet eivät näyttäytyä vaihtoehtoina, puhumattakaan, että niitä kannattaisi tarkastella pelkästään tosina tai epätosina kertomuksina.

Kuten artikkelin alussa totesin, viime vuosikymmenien aikana on keskusteltu vilkkaasti historiallisen fiktion ja historiankirjoituksen välisestä suhteesta. Taustalla on ollut yleisempi kiinnostus fiktiivisen ja tieteellisen kirjoittamisen rajapintaan. Hayden White korosti teoksessaan *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) historiankirjoituksen kirjallisuudellisuutta analysoidessaan sellaisten tutkijoiden kuin Edward Gibbonin, Jules Michelet'n ja Alexis de Tocquevillen tapaa käyttää kielellisiä tehokeinoja. Sitemmin fiktion ja tutkimuksen raja-alue on mielletty postmodernin historianfilosofian pelikentäksi, jolla faktan ja fiktion suhteen on pelätty hämärtyvän. Vaikka "postmodernit" historioitsijat ehkä ovatkin korostaneet kulttuurin tekstuaalisuutta, he eivät kuitenkaan ole väittäneet, että historiankirjoitus oli-

si *pelkkää* kirjallisuutta tai että historiallinen romaani kaappaisi historiantutkimuksen aseman.⁴¹

Lingvistisen käänteän seurauksena historiankirjoituksen kertomuksellinen luonne on joka tapauksessa noussut esiin tavalla, joka on muuttanut käsityksiä tutkimuksen lähtökohdista. Vielä 1960-luvulla ranskalainen kielitieteilijä Emile Benveniste kirjoitti, ettei historiantutkija "koskaan sano 'minä' tai 'sinä', ei 'täällä' eikä 'nyt'".⁴² Historioitsija halusi häivyttää persoonansa ja antaa vaikutelman, ettei menneisyys ole kerrottua. Tällä hetkellä tietoisuus kertomuksellisuuden roolista on voimakkaammin läsnä: myös historioitsija on "minä", kertoja, jonka on kielellistettävä sanottavansa.

Tässä tilanteessa on ymmärrettävää, että historiantutkijat ovat kiinnostuneet paitsi omista kerronnallisista lähtökohdistaan myös muista tavoista kertoa menneisyydestä: miten historiallinen fiktio rakentaa tarinoita ja kuvia menneestä ja millainen vaikutus tällä kaikella on? Usein on todettu historiallisen fiktion välittämien mielikuvien vaikuttavuus. Jo William Shakespeare muokkasi draamoillaan käsitystä Englannin menneisyydestä. Ajatellessamme kardinaali Richelieuta, mieleemme tulee Alexandre Dumas'n *Kolmen muskettisoturin* (*Les trois mousquetaires*, 1844) tarjoama kuva. Rikhard Leijonanmiehen ja Juhana Maattomaan liittyvä historiallinen mielikuviutus taas on saanut lähtemättömän jälkensä Walter Scottin *Ivanhoesta*. Suomessa Väinö Linnan romaanit ovat muokanneet käsityksiä kansallisen historian taitekohdista 1900-luvulla. Tuoreimpia suomalaisia esimerkkejä historiallisen fiktion vaikutuksien arvioinnista oli vuoden 2003 alussa julkisuudessa käyty debatti Pekka Ruohorannan ohjaaman tv-sarjan *Venny* "haitallisista vaikutuksista" ja vääristymistä.

Osaltaan historialliseen fiktioon asennoitumiseen on vaikuttanut se, että ilmiö on nähty luonteeltaan populaarina. Sen on nähty vääristelevän totuuksia ja muuttavan menneisyydenkin pelkän todellisuuspaon kohteeksi. Syytä huoleen Angelika-romaanien tai nostalgisoivien elokuvien kaltaisten tekstien eskapistisuudesta ei silti ole. Usein populaari historiankirjoitus – jos tällaisen sanan käyttö sallitaan – käsittelee menneisyyttä arkipäiväisestä näkökulmasta, yksilön huolien ja murheiden horisontista. Myös tällaiselle menneisyyden käsittelylle on tarvetta. Itse asiassa: eikö suhde menneeseen ole tässä tapauksessa elävämpi kuin koulukirjojen perinteisesti esittämässä kansallisen historian taitekohtien kavalkadissa?

Kyse ei lopultakaan ole siitä, että fiktiot olisivat historiankirjojen kilpailijoita. Menneisyyttä käsitellään ja tulkitaan jatkuvasti kaikissa kulttuurintuotteissa. Historiankirjoitus ja historiallinen fiktio eivät ole vastinpareja, sillä ne ovat erilaisten vuoropuhelujen osia: niiden kulttuuriset tehtävät poikkeavat toisistaan. Molemmissa on kyse niistä mekanismeista, joilla menneisyys nykyhetkessä aktualisoituu. Jotta näitä mekanismeja voisi ymmärtää, historiallisen fiktion ja tutkimuksen suhteita ei voi ratkaista vain filosofisen kontemplaation keinoin. On myös sukellettava menneisyyden kuvittelun kirjavaan virtaan ja pohdittava aiempaa historiografisemmin, empiirisemmin, miten historiakulttuuri oikeastaan on rakentunut.

Viitteet

- 1 Topelius, Zachris: *Välskärin kertomuksia*. Ensimmäinen osa. Suomentanut Juhani Aho. Yhdestoista painos. WSOY, Porvoo 1974, 22.
- 2 *Ibid.*, 22.
- 3 Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1995.
- 4 Saari, Heikki: "Mielikuvitusta vai historiaa – historiallisen romaanin suhteesta todellisuuteen ja historiantutkimukseen", *Historiallinen Aikakauskirja* 3/1989, 218.
- 5 Sorlin, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*. Blackwell, Oxford 1980, 21.
- 6 Bertoluccin elokuvasta ks. tarkemmin Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia*. Suomen elokuva-arkisto & Painatuskeskus, Helsinki 1993, 245–255.
- 7 *Ibid.*, 218–219, 233.
- 8 Ks. lähemmin Ihonen, Markku: *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930-1940-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 573. SKS, Helsinki 1992, 20.
- 9 Kross, Jaan: "Historiallinen romaani Eestissä", *Parnasso* 3/1983, 161.
- 10 Landy, Marcia: *British Genres. Cinema and Society, 1930–1960*. Princeton University Press, Princeton, NJ 1991, 53.
- 11 Gili, Jean: "Film storico e film in costume", *Cinema italiano sotto il fascismo*. A cura di Riccardo Redi. Marsilio, Venezia 1979, 130.
- 12 Forsström, Riikka: *Possible Worlds. The Idea of Happiness in the Utopian Vision of Louis-Sébastien Mercier*. Bibliotheca Historica 75. SKS, Helsinki 2002, 53–54.
- 13 Gluckin oopperoista ks. esim. Bacon, Henry: *Oopperan historia*. Otava, Helsinki 1995, 187–198.
- 14 Meyerbeerista ja grand opéresta ks. esim. Bacon 1995, 252–264.
- 15 Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar: *Litteraturens historia i världen*. Fjärde upplagan. Norstedts, 1995, 314–315.
- 16 *Ibid.*, 316. Ks. myös Koskimies, Rafael: *Raunioiden romantiikka. Keskiäika Ludwig Tieckin, Walter Scottin ja Victor Hugon teoksissa*. WSOY, Porvoo 1930.
- 17 Ks. esim. Tommila, Päiviö: *Suomen historiankirjoitus. Tutkimuksen historia*. WSOY, Porvoo 1989, 284.
- 18 Schnerb, Robert: *Europa im 19. Jahrhundert. Europa als Weltmacht (1815–1914)*. Kindlers Kulturgeschichte Europas. Band 18. Kindler, München 1983, 129–132; Valentin, Veit: *Deutsche Geschichte*. Droemer & Knauer, München 1969, 316–321, 385–387.
- 19 Mayer, David: "Introduction", teoksessa *Playing Out the Empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*. Edited with Introductions and Notes by David Mayer and an essay on the incidental music for toga drama by Katherine Preston. Oxford University Press, Oxford 1994, 1–8.
- 20 *Playing Out the Empire. Ben-Hur and Other Toga Plays and Films, 1883-1908. A Critical Anthology*. Edited with Introductions and Notes by David Mayer and an essay on the incidental

- music for toga drama by Katherine Preston. Oxford University Press, Oxford 1994, 99.
- 21 Ks. lähemmin Musser, Charles: *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. History of the American Cinema*, Vol. 1. Charles Scribner's Sons, New York 1990, 86–87.
- 22 Waldekrantz, Rune: *Filmens historia. De första hundra åren frän zoopraxiscope till video*. Del I: Pionjäråren. P.A. Norstedt & Sönders förlag, Stockholm 1985, 328–339.
- 23 Waldekrantz 1985, 373–383.
- 24 Waldekrantz 1985, 339.
- 25 Suomalaisesta historiallisesta elokuvasta ks. Salmi, Hannu: *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Kulttuurihistoria, Turku 1999, 202–221.
- 26 Ks. esim. Kaartinen, Marjo: "Public and Private: Challenges in the Study of Early Modern Women's Lives", *Time Frames. Negotiating Cultural History*: Edited by Anu Korhonen and Kirsi Tuohela. Cultural History, Turku 2002.
- 27 Angelika-romaaneista ja -elokuvista ks. lähemmin Sihvonen, Tanja: *Naisen kuva menneisyyden peilissä. Angelika-elokuvat (1964–68) populaarina naishistoriana*. Kulttuurihistorian pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, Turku 1999.
- 28 Pajala, Mari: "Romanttinen rakkaus vapauttajana. Romanssin tapahtumapaikat elokuvissa Järki ja tunteet ja Maurice", *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Turun yliopisto, Turku 1999, 125–144.
- 29 Ks. lähemmin Rosenstone 1995; Sorlin 1980; Grindon, Leger: *Shadows on the Past. Studies in the Historical Fiction Film*. Temple University Press, Philadelphia 1994; Toplin, Robert Brent: *History by Hollywood. The Use and Abuse of the American Past*. University of Illinois Press, Urbana 1996.
- 30 Wagner, Richard: "Public and Popularity", *Richard Wagner's Prose Works*. Vol. 6. London 1897, 74–75. Alkuperäinen teksti "Publikum und Popularität" ilmestyi *Bayreuther Blätter* -lehdessä vuonna 1878.
- 31 Reade, Charles: *Luostari ja kotiliesi*. Suomentanut Väinö Jaakkola. WSOY, Porvoo 1923 (1861).
- 32 Topelius, Zachris: Nuoruuden unelmia. Suomentanut Ilmari Jäämaa. Teoksesta *Talvi-iltain tarinoita*. Kahdeksas painos. WSOY, Juva 1996, 417–418.
- 33 Tämän voisi itse asiassa liittää laajempaan ongelmaan siitä, että menneisyys koetaan läsnäolevaksi vain esineinä, monumentteina, kuolleina jäännöksinä. Ajatus on historiallisessa fiktiossa tyyppillinen. Mieleen tulee Michael Curtizin elokuvan *Sinuhe, egyptiläinen* (The Egyptian, 1954) johdantotoselustus: "Tänään muinaisen Egyptin loisto on menneisyyttä ja sen sivistys on pelkkää pimeyttä ja mysteerää. Nämä muistomerkit kertovat meille ihmisistä, jotka hallitsivat maailmaa. He loivat sivistyksen, joka oli loistossaan verraton. Mutta egyptiläiset eivät olleet vain muistomerkkien rakentajia. He olivat ihmisiä, samanlaisia kuin mekin." Monumentaalisuuden teemasta ks. lähemmin Salmi, Hannu: "Spektaakkeli monumenttina. Historiallisuuden merkkejä amerikkalaisissa antiikkispektaakkeleissa", *Filmihullu* 4/1996.
- 34 Historianfilosofinen epilogi löytyy kokonaisuudessaan [www-osoitteesta http://www.utu.fi/hum/historia/fiktio/tolstoi.html](http://www.utu.fi/hum/historia/fiktio/tolstoi.html)
- 35 Ihonen 1992, 76–77.
- 36 Kross 1983, 161–162.
- 37 Ks. lähemmin Nikander, Ismo: "Sanataideteos historiallisen tiedon välittäjänä – ohjeita analyysiin", teoksessa *Historia ja fiktio*. Opiskeluopas. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:49. 2. uudistettu painos. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turku 1996, 9–21.
- 38 Historiallisen elokuvan säveltämisen ongelmista ks. Salmi, Hannu: "Composing the past: music and the sense of history in Hollywood spectacles of the 1950s and early 1960s", *Screening the Past*, Issue 5, 1998 (<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fir1298/H5fr5d.html>). Artikkelin on ilmestynyt myös suomeksi ks. Salmi, Hannu: "Musiikin eepinen ekspansio. Musiikki ja historiallisuuden vaikutelma Hollywoodin antiikkispektaakkeleissa", *Lähikuva* 2/1996.
- 39 Rózsa, Miklós: "Quo vadis", *Film Music: from Violins to Video*. Edited by James L. Limbacher. The Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey 1974, 152–153.
- 40 *Tarina siitä miten syntyi Ben-Hur, kertomus Kristuksen ajoilta*. Metro-Goldwyn-Mayer. A Random House Book, s.l. 1959, Suomen elokuva-arkiston kokoelmat. Ks. myös Salmi, Hannu: "Spektaakkeli monumenttina. Historiallisuuden merkkejä amerikkalaisissa antiikkispektaakkeleissa", *Filmihullu* 4/1996.
- 41 Tähän Hayden White viittasi luennossaan "Historical Discourse and Literary Writing" Literature and Its Others -seminaarissa Turussa 9.5.2003.
- 42 Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966, 239.