

Antti Pönni

## ELOKUVAN ALKEMIAA – NUORI JEAN EPSTEIN

<sup>1</sup> Merkittävässä roolissa ranskalaisen 1920-luvun elokuvan ja elokuvakulttuurin – ja sen ohessa myös Epsteinin – uudessa esiinnostamisessa ovat olleet Richard Abelin 1980-luvun teokset: vuonna 1984 ilmestynyt 1910–1920-lukujen ranskalaista elokuvaa käsitellyt historiikki *The First Wave: French Cinema 1915–1929* sekä alun perin 1988 ilmestynyt, Abelin toimittama ja laajoilla kommentoivilla johdantoartikkeilla varustama 1900-luvun alusta 1930-luvulle ulottuva ranskalaisen elokuvakeskustelun antologia *French Film Theory and Criticism 1907–1939 I-II*. Molemmista teoksista Epstein on tärkeässä, joskaan ei hallitsevassa roolissa. Jo aiemmin ranskalaista 1920-luvun elokuvakulttuuria oli tarkastellut David Bordwell väitöskirjassaan *The French Impressionist Cinema* (1974). Ranskassa Epsteinin pitkään ulottumattomissa olleet elokuvakirjoitukset tulivat uudelleen luettaviksi 1974 julkaistussa kokoelmassa *Écrits sur le cinéma*

*“[...] moderni käsitystapa, moderni tiede vaatii toista filosofiaa.”*  
Gilles Deleuze (1983, 17).

*Elokuvantekijänä ja elokuva-ajattelijana tunnetun Jean Epsteinin nimi yhdistetään 1920-luvun ranskalaiseen ensimmäisenä avantgardena tai impressionismina tunnettuun elokuva-suuntaukseen sekä aikakauden keskustelussa tärkeään fotogeenisyyden käsitteeseen. Nuoren Epsteinin elokuva-ajattelussa kuvastuvat monet 1920-luvun Pariisin uudelle modernistiselle elokuvakulttuurille tyypilliset teemat, kuten elokuvallisen erityisyyden ja elokuvan taideluonteen pohdinta, mutta samalla hän alkaa rakentaa aivan omanlaistaan elokuvafilosofiaa.*

Ranskalaisen elokuvakritiikin tunnetuin ja vaikutusvaltaisin vaihe liittyy toisen maailmansodan jälkeiseen keskusteluun, joka henkilöityi erityisesti André Baziniin ja hänen 1950-luvun alussa perustamaansa *Cahiers du cinéma* -lehteen. Bazinin varjoon on kuitenkin jäänyt toinen, vähintään yhtä merkityksellinen ajanjakso, ranskalaisen elokuvakeskustelun ja -kritiikin ensimmäinen aalto 1910–1920-luvuilla (vrt. Abel 1993/1988, xiii). Tuolloin Ranskassa syntyi kokonaan uudenlainen elokuvakulttuuri, joka tuotti paitsi uudenlaisia elokuvia myös uusia tapoja levittää, katsoa ja ajatella elokuvaa. Aikakauden näkyvimpiä vaikuttajia oli elokuvantekijä ja teoreetikko Jean Epstein (1897–1953). 1920-luvun kuluessa Epstein paitsi ohjasi useita elokuvia myös kirjoitti joukon merkittäviä elokuvaa käsitteleviä artikkeleita ja teoksia.

Monella tapaa Epsteinissa henkilöityvät aikakaudelle tyypilliset piirteet. Hänen 1920-luvun elokuvatuotantoon on pidetty tärkeimpiin kuuluvana esimerkkinä ajan ehkä tunnetuimmasta, impressionismiksi kutsutusta elokuva-suuntauksesta (ks. esim. Bordwell 2002/1974, 268, passim.), ja hänen elokuvatekstiensä keskiössä on yksi ajan puhutuimpia käsitteitä, fotogeenisyys (*photogénie*). Fotogeenisyyden käsitteen

avulla Epstein ja muut 1910–1920-luvun vaihteen ranskalaiset keskustelijat pyrkivät saamaan otetta elokuvan synnyttämästä uudesta ja hämmäntävästä kokemuksesta: elokuvassa maailma näyttäytyi aivan uudella, ennennäkemättömällä tavalla, se nähtiin ikään kuin ”ensimmäistä kertaa”. Fotogeenisyyden nähtiin ilmentävän elokuvan erityisyyttä suhteessa muihin ilmaisumuotoihin, ja sitä pidettiin jopa elokuvan taideluonteen perustana. Epsteinin ajattelussa on kuitenkin myös piirteitä, jotka tekevät siitä omintakeista ja ainutkertaista. Fotogeenisyyden käsitteen pohjalta hän alkaa 1920-luvun kirjoituksissaan luonnostella uudenlaista filosofista ajattelumallia, jossa elokuvalla on keskeinen rooli. Epsteinille elokuva on ilmiö, jolla ei ole ainoastaan esteettistä vaan myös filosofista merkitystä.<sup>1</sup>

## Epsteinin toiminta 1920-luvulla

Epstein syntyi 1897 Varsovassa Puolassa ranskalaisen isän ja puolalaisen äidin perheeseen. Isän kuoltua äkillisesti tammikuussa 1907 perhe – johon kuului lisäksi sisar Marie Epstein (1899–1995), joka Jeanin tapaan loi myöhemmin uran elokuva-alalla Ranskassa – muutti ensin Sveitsiin 1908 ja lopulta 1914 Lyoniin Ranskaan. Epstein aloitti insinööriopinnot, mutta siirtyi 1916 opiskelemaan lääketiedettä.<sup>2</sup> (Leprohon 1964, 10–17.) Elokuvalla, kirjallisuudella ja kuvataiteella oli kuitenkin myös merkittävä rooli Epsteinin elämässä 1910-luvulta lähtien, ja hän alkoi yhä selvemmin suuntautua kohti runoutta ja elokuvaa.

Epsteinin läpimurto kulttuuri- ja elokuvapiireihin tapahtui vuosina 1920–1922. Epstein kirjoitti vuonna 1920 modernia runoutta (ja jossain määrin myös elokuvaa) käsittelevän tutkielman nimeltä *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (”Nyky päivän runous, uusi älyn muoto”), jonka hän lähetti luettavaksi ihailemalleen runoilija Blaise Cendrarsille 1920.<sup>3</sup> Cendrarsin suosituksesta pariisilainen La Sirène -kustantamo julkaisi Epsteinin teoksen huhtikuussa 1921. Sitä seurasi nopeaan tahtiin kaksi muuta niin ikään La Sirènen kustantamaa teosta: Epsteinin ensimmäinen varsinainen elokuvakirja *Bonjour Cinéma* (”Huomenta elokuva”, 1921) ja uudenlaista runollis-filosofista ajattelutapaa kehittävä teos *La Lyrosophie* (”Lyrosafia”, 1922). Vaikka *Bonjour Cinéma* ilmentää jo myös myöhemmän elokuvantekijä-Epsteinin ajattelua, ajallisesti se liittyy kuitenkin Epsteinin uran alkuvaiheen teosten kontekstiin: teoksessa elokuvaa ei tarkastella vielä elokuvantekijän vaan tietynlaisen runollis-filosofisen asenteen omaavan elokuvankatsojan silmin. Teokseen sisältyy kolme elokuvaesseeä, mutta se ei ole vain artikkelikokoelma. Teos on laadittu elokuvaohjelman muotoon, ja ”päänumeroiden” (esseiden) lisäksi se koostuu elokuvakokemuksta ja elokuvatähtiä käsittelevistä runoista, piirroksista, julistekuvista ja erityisesti amerikkalaiseen elokuvaan ja elokuvanäyttämöihin viittavista, typpografialla leikkivistä tekstikatkelmista. 1920-luvun kuluessa Epstein julkaisi myös useita artikkeleita elokuvalehdissä ja vuonna 1926 ilmestyi hänen toinen 1920-luvun elokuvakirjansa *Le Cinématographe vu d'Etna* (”Elokuva Etnalta nähtynä”).

Ensimmäisten kirjojensa ilmestyessä Epstein ei ollut vielä ohjannut yhtään elokuvaa, mutta varsin pian hän ryhtyi elokuvasta kirjoittami-

1921–1953 I–II, mutta sen jälkeen merkittävää Epstein-keskustelua saatiin odottaa vuoteen 1998, jolloin ilmestyi Jacques Aumontin toimittama artikkelikokoelma *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. Teos koostuu pääosin Epsteinin syntymän satavuotisjuhlan aikoihin järjestettyä seminaaria varten kirjoitettua uusista tutkimusartikkeleista, mutta niiden ohella siinä julkaistiin myös joitain Epsteinin omia, *Écrits*-kokoelmassa julkaisematta jääneitä tekstejä. Pohjoismaisessa keskustelussa Epsteinia ovat käsitelleet ainakin Trond Lundemo (2001) ja Karl Hansson (2006). Suomessa Epstein on ollut esillä mm. Jukka Sihvosen väitöskirjassa *Exceeding the limits: On the Poetics and Politics of Audiovisuality* (1991) sekä omassa Epsteinin ja Robert Bressonin ajattelun suhdetta käsittelevässä artikkelissani ”Kone ja äly” (Pönni 2003).

<sup>2</sup> Kiinnostava elokuvahistoriallinen anekdootti on, että sairaalaharjoittelunsa yhteydessä Epstein tutustui tuolloin lääkealalla toimineeseen Auguste Lumièreen ja sai töitä Lumièren farmakologisessa laboratoriossa kääntäjänä ja kirjallisuuskartoitustia tekemänä assistenttina (Leprohon 1964, 18; ks. myös Epstein 1974b, 30).

<sup>3</sup> Samoihin aikoihin Epstein oli aktiivinen myös kotikaupungissaan Lyonissa. Joulukuussa 1920 hän perusti *Le Promenoir* -nimisen lehden tavoitteenaan avantgarde-taiteen edistäminen. Lehteen kirjoittivat mm. Cendrars, Auguste Lumière ja taidemaalari Fernand Léger. 1921 Epstein järjesti Lyonissa taidenäyttelyn, jossa hänen omien piirrustustensa ohella oli esillä mm. Légerin, Le Corbusierin ja saksalaisten ekspressionistien teoksia. (Leprohon 1964, 21–22.)

sen lisäksi myös tekemään elokuvia. Ensimmäisen elokuva-alan työnsä Epstein sai jo vuonna 1921, kun La Sirène -kustantamon johtaja Paul Lafitte (joka oli aiemmin perustanut tunnetun Film d'Art-elokuvayhtiön) järjesti hänelle töitä avustajana Gaumont-yhtiön tuottaman ja Louis Dellucin ohjaaman *La Tonnerre*-elokuvan tuotannossa. Epstein keskeytti opintonsa Lyonissa ja muutti Pariisiin heinäkuussa 1921. (Leprohon 1964, 20–27.) Vuonna 1922 niin ikään La Sirène -kustantamossa työskennellyt Jean Benoît-Lévy tarjosi Epsteinille mahdollisuuden tulla ohjaamaan Louis Pasteurin syntymän satavuotisjuhlan kunniaksi tehtävää elokuvaa. Epsteinin ja Benoît-Lévy'n yhdessä ohjaama *Pasteur* sai ensi-iltansa joulukuussa 1922. (Leprohon 1964, 32–33.)



Marie Epstein elokuvassa *Cœur fidèle* (1923)

Tämän jälkeen Epsteinin ura elokuvaohjaajana eteni nopeasti. Vuonna 1923 hän ohjasi Pathé-yhtiölle kolme fiktioelokuvaa (*L'Auberge Rouge*, *Cœur fidèle*, *La Belle nivernaise*) sekä yhden lyhyen dokumentin (Etna-vuoren purkauksesta kertovan elokuvan *La Montagne infidèle*). *Cœur fidèlessä* esiintyi myös hänen sisarensa Marie Epstein, joka myöhemmin myös käsikirjoitti joitain Epsteinin elokuvia. Pathélta Epstein siirtyi venäläisten emigranttien perustamaan Les Films Albatros -yhtiöön, jolle Epstein vuosina 1924–1925 ohjasi elokuvan *Le Lion des Mogols* (1924), Marie Epsteinin käsikirjoittamat elokuvat *L'Affiche* (1924) ja *Le Double Amour* (1925) sekä elokuvan *Les Aventures de Robert Macaire* (1925). Tämän jälkeen Epstein jätti Albatros-yhtiön ja perusti oman tuotantoyhtiön nimeltä Les Films Jean Epstein, jonka puitteissa hän teki elokuvat *Mauprat* (1926), *Six et demi onze* (1927), *La Glace a trois faces* (1927) ja *La Chute de la maison Usher* (1928) sekä lyhyen dokumentin *Au pays de George Sand* (1926). Les Films Jean Epsteinin ajauduttua talousvaikeuksiin Epstein teki 1920- ja 1930-lukujen vaihteessa vielä kolme mykkäelokuvaa: pitkät elokuvat *Sa tête* (1929) ja *Finis Terrae* (1929) – tämä elokuva aloitti Epsteinin 1940-luvulle jatkuneen Bretagne-elokuvien sarjan – ja lyhyen dokumentin *Le Pas de la mule* (1930).

## Epstein ja uusi elokuvakulttuuri

Epsteinin 1920-luvun toiminta liittyy vahvasti Ranskassa 1920-luvun taiteessa syntyneeseen uuteen elokuvakulttuuriin. 1910-luvun alusta 1920-luvun puoliväliin ulottuvana ajanjaksona Ranskassa tapahtui huomattava muutos elokuvan statuksessa nimenomaan koulutetun yleisön ja taiteilijoiden silmissä. Kun 1910-luvulla elokuvaa oli kulttuurieliitin piirissä pidetty laajalti epäilyttävänä ja paheksuttavana ilmiönä, alkoi 1920-luvulle tultaessa nousta esiin yhä enemmän ääniä, jotka alkoivat korostaa elokuvan merkitystä ja pohtia sen asemaa taiteena. Kun vielä kymmenluvulla elokuva nähtiin yleisesti uhkana kirjallisuudelle ja koko kulttuurille tai jopa ”paheiden ja rikosten kouluna” (kuten erään teoksen otsikko kuului) eikä lehdissä julkaistu edes elokuvaohjelmistoja, ilmestyi jo 1920-luvun puoliväliin mennessä useita pelkästään elokuvalla omistettuja lehtiä, sanomalehdissä elokuvapalstat olivat arkipäivää ja kouluissa ja elokuvakerhoissa järjestettiin yleisesti nuorelle yleisölle suunnattuja näytöksiä. (Bordwell 2002/1974, 25–26.)

1910-luvulla käynnissä ollutta muutosta ilmentää hyvin Epsteinin muistelma hänen ensimmäistä kertaa näkemistään Charlie Chaplinin (tai ranskalaisittain ”Charlot’n”) elokuvista lomamatkalta Brightonissa Englannissa vuonna 1914: ”Ensimmäinen Charlot oli minulle ilmestys, kuten joillekin muille rakkaus tai oman todellisen kutsumuksensa löytäminen” (sit. Leprohon 1964, 16; ks. myös Epstein 1974I, 151). Samaan hengenvetoon Epstein kuitenkin toteaa, että ”tuolloin oli moraalitonta rakastaa Charlot’ta, se oli pahe” (Leprohon, mt.). Epsteinin kommentissa kuvastuu näin samalla kertaa sekä 1910-luvun alun elokuvakielteinen ilmapiiri että käynnissä ollut muutos, nousevan sukupolven uudenlainen, entusiastinen suhde elokuvaan.

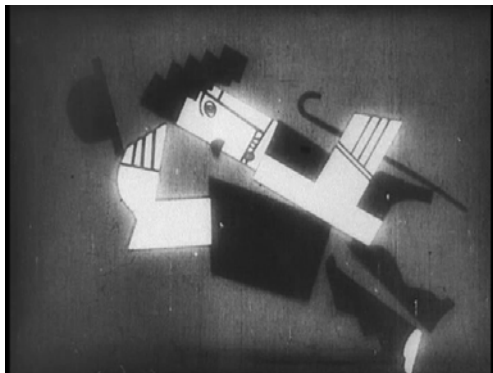
Ensimmäiset merkit muutoksesta elokuvan asemassa alkoivat ilmetä 1910-luvun puolivälin jälkeen esimerkiksi kiinnostuksessa uuteen amerikkalaiseen elokuvaan ja erityisesti sen tähtinäyttelijöihin. Epsteinin innostus Chaplinista ei ollut poikkeus, sillä juuri Chaplin oli ajan kaikkein suosituin yksittäinen tähti. Chaplinin suosio ulottui laajalle ja ilmeni monin tavoin: hänen hahmonsä ympärille rakennettiin sirkusesityksiä (joista käytettiin nimitystä *charlottade*), hän esiintyi piirroksissa, hänestä kirjoitettiin ensimmäinen Ranskassa julkaistu elokuvanäyttelijään keskittyvä monografia (Louis Dellucin *Charlot*, 1921), hän esiintyi animoituna hahmona Fernand Légerin elokuvassa *Ballet Mécanique* (1924)<sup>4</sup> ja niin edespäin. (Bordwell 2002/1974, 38–40). Myös Epsteinin 1920-luvun teksteissä Chaplin esiintyy monessa yhteydessä: *Bonjour Cinémaan* sisältyy Chaplinia käsittelevä runo, häntä esittävä piirros ja julistekuva (Epstein 1921b, 61, 81–84). *Le Cinématographe vu d’Etna* -teoksen puolestaan päättää Chaplinia käsittelevä artikkeli ”Amour de Charlot”, jonka Epstein oli kirjoittanut alun perin vuonna 1921 (Epstein 1974, I). Epsteinin ohella Chaplin vaikutti voimakkaasti myös muihin elokuvantekijöihin; esimerkiksi Jean Renoir kuvailee muistelmissaan (hyvin samalla tavoin kuin Epstein) 1910-luvun puolivälissä näkemäänsä ensimmäistä Chaplin-elokuvaa ”mullistavaksi” kokemukseksi, joka ”paljasti Chaplinin nerouden” ja ”käännytti” hänet elokuvafanaatikoksi (Renoir 1974, 37–38).

<sup>4</sup> Leger oli alun perin suunnitellut käyttävänsä hahmoa animoidussa elokuvassa *Charlot Cubiste* (”Kubistinen Chaplin”), mutta elokuvaa ei koskaan toteutettu (Freeman 1996/1987, 36).

<sup>5</sup> David Bordwell antaa asiasta hieman erilaista tietoa. Bordwellin (2002/1974, 37) mukaan *Les Mystères de New York* oli pelkästään *The Romance of Elaine* -sarjan ranskankielinen nimi.

<sup>6</sup> Epstein ironisoi myöhemmin Pearl Whitea kohtaan tunnettua innostusta elokuvassaan *La glace à trois faces* (1927). Elokuvan miespäähenkilö lähettää hylkäämälleen amerikkalaiselle, Pearl-nimiselle naiselle viestin, jossa sanotaan: "Vous êtes aussi démodée que votre prénom"; "Olette yhtä lailla poissa muodista kuin etunimenne".

<sup>7</sup> Yksi syy elokuvan suosioon oli epäilemättä sen melodramaattinen juoni. Elokuvassa seurapiirinaisen (Fannie Ward) kavaltaa rahaa hyväntekeväisyyskeräyksestä, mutta ei pysty maksamaan sitä takaisin. Burmalainen liikemies (Sessue Hayakawa) antaa hänelle rahat, mutta yrittää myöhemmin pakottaa häntä rakastajattarekseen. Naisen kieltäytyttyä mies poltinmerkitsee naisen omakseen elokuvan draamaattisimmassa kohtauksessa. Nainen haavoittaa miestä ampumalla tätä, ja samalla naisen aviomies (Jack Dean) saapuu paikalle. Aviomies ottaa syyn ampumisesta, ja hänet pidätetään. Oikeudenkäynnissä aviomiestä ollaan tuomitsemassa, kun nainen paljastaa olkapäässään olevan poltinmerkin, ja aviomies vapautetaan. Juonen ohella elokuvassa kiinnittivät huomiota kuitenkin myös sen tyylipiirteet, kuten puvustuksen ja valaisun käyttö. (Ks. esim. Colette 1993a, Delluc 1986a, 24–25.) Elokuvan merkitystä kuvastaa myös esimerkiksi se, että yksi tunnetuimpia impressio-



Fernand Léger: *Ballet Mécanique* (Ranska 1924)

Chaplinin ohella toinen näkyvä amerikkalaistähti oli Pearl White, joka esitti pääosaa Ranskassa vuosina 1915–1916 esitetystä 22-osaisessa jatkosarjassa *Les Mystères de New York*, joka oli ranskalainen versio Pathé-yhtiön Yhdysvalloissa tuottamasta sarjasta *The Exploits of Elaine* (1915) ja sen jatko-osista *The New Exploits of Elaine* (1915) ja *The Romance of Elaine* (1915) (Abel 1993/1988, 246 viite 1).<sup>5</sup> Epsteinin *Bonjour Cinéma* ohimennen esittämässä kommentissa kuvastuu se, miten tämä aiemmin paheksuttu sarja oli 1920-luvun alussa jo muutunut salonkikelipoiseksi: "nykyään on helpompi tunnustaa nähneensä muutaman jakson" (Epstein 1921b, 29).<sup>6</sup> Muita merkittäviä tähtiä olivat esimerkiksi Ranskassa nimellä Rio Jim tunnettu lännenelokuvien tähti William S. Hart (Epstein mainitsee Hartin elokuvan *Selfish Yates* (1918) uransa kannalta ratkaisevana vaikutteena; ks. Leprohon 1964, 18), seikkailurooleistaan tunnettu Douglas Fairbanks sekä japanilaissyntyinen Sessue Hayakawa, joka esiintyi mm. Cecil B. DeMillen elokuvassa *The Cheat* (1915, ranskaksi *Forfaiture*), joka oli ehkä kaikkein eniten ranskalaiseen elokuvakeskusteluun vaikuttanut yksittäinen elokuva 1910-luvulla.<sup>7</sup> (Ks. esim. Bordwell 2002/1974, 34–45.) Nämä ja muut nimenomaan amerikkalaiset tähdet olivat myös Epsteinin elokuvaajattelun ja -kokemuksen ytimessä etenkin *Bonjour Cinéma*, jossa eri tavoin korostetaan paitsi amerikkalaisuutta (teoksessa on esimerkiksi tekstisommitelmia, joista muodostuvat sanat "Los Angeles" ja "Amérique"; ks. Epstein 1921b, 51, 109) myös nimenomaan amerikkalaisen elokuvan tähtinäyttelijöitä elokuvan fotogeenisyyden erityisinä ilmentäjinä. Chaplinin "neuroottinen" näyttelemisen oli tässä suhteessa Epsteinille yksi keskeinen esimerkki. *Bonjour Cinéma* sisältyvässä artikkelissa "Grossissement" ("Suurennos") Epstein kirjoittaa:

[...] valkokankaalla vaikuttavimmat eleet ovat hermostuneita eleitä. On paradoksaalista tai oikeastaan poikkeuksellista, että reaktioita liioitteleva neuroottisuus on fotogeenistä, samalla kun valkokangas suhtautuu armostomasti eleisiin, jotka eivät ole millään lailla väkinäisiä. Chaplin on luonut yllirasittuneen sankarin. Koko hänen näyttelemisensä perustuu väsyneen hermoston reflekseihin. Soittokello tai äänitorvi saa hänet loikkaamaan, nostaa hänet levottomana pystyyn käden asettuessa äärimmillään takovan sydämen päälle. Tämä ei ole niinkään esimerkki kuin hänen hermostollisen fotogeenisyytensä synopsis. (Epstein 1921b, 101–102; Epstein 1974d, 97.)

Chaplinin ohella erityisen vahva merkitys Epsteinille oli Sessue Hayakawalla, johon hän viittaa useissa 1920-luvun alun teksteissään (ks. esim. Epstein 1921a, 41; Epstein 1921b, 33, 67–72.)

1910-luvun nouseva elokuvakiinnostus ilmeni myös eri alojen taiteilijoiden, kuten modernististen runoilijoiden, kiinnostuksena elokuvaan. David Bordwell nostaa esiin Max Jacobin, Guillaume Apollinairin ja (myöhemmin surrealismin perustajiin kuuluneen) Philippe Soupaultin, jotka imivät elokuvasta vaikutteita runouteensa. Heidän runoissaan elokuva on mukana paitsi aiheena myös muodon esikuvana, kuten Soupaultin runossa ”Indifférence: Poème Cinématographique” (1917), jossa Soupault jäljittelee elokuvan hidastuksia ja nopeutuksia kielellisin keinoin. (Bordwell 2002/1974, 31–33.) Tätä linjaa edustavat ja jatkavat myös Epsteinin *Bonjour Cinéman* elokuvurunot ja hänen pohdintansa modernin runouden ja elokuvan suhteesta teoksessa *Poésie d’aujourd’hui, un nouvel état d’intelligence* (Epstein 1921a, 169–180, passim.).

1910-luvun loppua kohden kiinnostus elokuvaan alkoi saada jäsentyneempiä muotoja, ja eri alojen taiteilijoista, kriitikoista ja elokuvantekijöistä alkoi muodostua väljä elokuvan puolestapuhujien yhteisö, josta Richard Abel on käyttänyt nimitystä ”vaihtoehtoinen elokuvaverkosto” (*the alternate cinema network*; ks. Abel 1984, 239–275). Sen edustajat – joista Epstein oli 1920-luvun alusta lähtien keskeisiä – alkoivat korostaa elokuvan asemaa taiteena ja edistää taiteellisesti merkittävää tai avantgardistiseksi miellettyä elokuvaa. Enää ei ollut kyse hajanaisesta kiinnostuksesta elokuvaan, vaan vaihtoehtoisen elokuvaverkoston puitteissa alkoi järjestyä kokonaan uudenlainen keskusteleva elokuvakulttuuri, joka perustui uudensuuntaisiin keskustelufoorumeihin ja levityskanaviin. Vastaavaa toimintaa ei Abelin mukaan tuolloin ollut sen enempää Yhdysvalloissa kuin Euroopassakaan, lukuun ottamatta Neuvostoliiton ajallisesti hieman myöhempää keskustelukulttuuria (Abel 1984, 251). Vaihtoehtoinen elokuvaverkosto käytännössä synnytti elokuvakritiikki-instituution Ranskaan, loi aivan uusia keskustelufoorumeita (erikoistuneet elokuvalehdet, elokuvakerhot) ja levityskanavia (elokuvakerhot, erikoistuneet elokuvateatterit) sekä avasi tietä uudensuuntaiselle elokuvailmaiselle.

Keskeisessä roolissa elokuvan aseman vahvistajana oli elokuvakritiikki, jonka uranuurtaja oli aiemmin mm. runoilijana, kirjailijana ja teatterikriitikkona toiminut Louis Delluc (1890–1924). Vuodesta 1917 alkaen Delluc alkoi kirjoittaa kritiikkejä elokuva-alan ammattijulkaisuksi perustettuun *Le Film* -lehteen. Dellucin kritiikit saivat pienen mutta innostuneen lukijakunnan, ja vuodesta 1918 lähtien Delluc alkoi kirjoittaa kritiikkejä myös *Paris-Midi*-sanomalehteen. Dellucin ja toisen näkyvän kriitikon, säveltäjä Émile Vuillermozin, esikuvan mukaisia kritiikkejä alkoi ilmestyä myös muissa sanomalehdissä, ja 1920-luvun alkuun mennessä käytännössä kaikki pariisilaiset sanomalehdet julkaisivat säännöllistä elokuvakritiikkipalstaa. (Abel 1984, 241–243; ks. myös Bordwell 2002/1974, 55–57; Abel 1993/1988, 95–97.)

Askeleen pidemmälle elokuvakeskustelu eteni uusien elokuva-lehtien myötä, joista merkittävimäksi muodostui Dellucin aloitteesta vuonna 1921 perustettu *Cinéa*, jonka päätoimittajana Delluc aluksi myös toimi. Vuonna 1923 lehti yhdistettiin Pierre Henryn

nistisia elokuvantekijöitä, Marcel L’Herbier, teki elokuvasta uusintaversio Ranskassa 1937 nimellä *Forfaiture*. Uusintaversiossa Sessue Hayakawa esittää uudelleen saman roolin, jonka hän oli esittänyt De Millen vuoden 1915 versiossa.

<sup>8</sup> Ranskan "ensimmäisenä elokuvakerhona" on usein mainittu Louis Delluc ja Georges Denolan perustaman lyhytikäisen *Le Journal du Ciné-Club* -lehden ympärille järjestetyt kokoontumiset 12. heinäkuuta 1920 alkaen. Toiminta jäi kuitenkin lyhytaikaiseksi ja Dellucin osuus siinä oli vähäinen. Jo vuonna 1907 elokuvakerhoa oli yrittänyt perustaa Edmond Benoît-Lévy. (Albera & Gili 2001, 94–95.)

1919 perustaman *Ciné pour tous* -lehden kanssa, ja se sai nimekseen *Cinéa-Ciné pour tous*. Muista 1920-luvun alun lehdistä mainittakoon *Cinémagazine* (perustaneet Jean Pascal ja Adrien Maître 1921). Elokuvalehdet tarjosivat uudenlaisen keskustelufoorumin, joka paitsi teki elokuvaa tunnetuksi myös loi mahdollisuuden elokuvan enemmän tai vähemmän teoreettiselle pohdinnalle. (Abel 1984, 249–251; Bordwell 2002/1974, 57–63.) Epstein – joka 1920-luvun aikana oli yksi *Cinéan* ja muiden elokuvalahtien keskeisistä kirjoittajista – on kuvannut *Ciné pour tous* -lehden merkitystä oman elokuvatietämyksensä laajentajana 1920-luvun taitteessa: "Nimet Thomas Ince, David Griffith, Mack Sennett, Victor Sjöström lakkasivat olemasta väheksytty salaisuus kun Pierre Henry ensimmäisessä elokuvalahdessa *Ciné pour tousissa* alkoi tuoda heitä julkisuuteen ja kertoa heidän merkityksestään" (Epstein 1974b, 29).



*Bonjour Cinéma*-teoksen kansi.

Elokuvalahtien ohella toisen merkittävän keskustelufoorumin tarjosivat elokuvakerhot (*ciné-club*). Ensimmäinen merkittävä 1920-luvun elokuvakerho muodostui alun perin italialaisen kriitikon ja runoilijan Ricciotto Canudon (1879–1923) vuodesta 1920 järjestämien tapaamisten ympärille. Vuonna 1921 Canudo antoi kerholle nimen C.A.S.A. (*Club des Amis du Septième Art*, "seitsemännen taiteen ystävien kerho")<sup>8</sup>. C.A.S.A:n toiminnassa oli mukana käytännössä koko vaihtoehdoisen elokuvaverkoston ydin: mukana oli Canudon lisäksi myös Delluc sekä monia elokuvantekijöitä (kuten Epstein sekä Germaine Dulac,

Léon Poirier, Marcel L'Herbier, Alberto Cavalcanti, Henri Fescourt, Abel Gance), kriitikoita (kuten Leon Moussinac, Lionel Landry, Lucien Wahl, Pierre Scize), kirjailijoita (kuten Jean Cocteau, Elie Faure, Alexandre Arnoux, Blaise Cendrars), taidemaalareita (kuten Marcel Gromaire, Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens), säveltäjiä (kuten Arthur Honegger, Maurice Ravel, Alexis Roland-Manuel, Maurice Jaubert) ja näyttelijöitä (kuten Eve Francis, Jaque Catelain, Jean Toulout, Harry Bauer, Gaston Modot). Toiminta alkoi keskustelutilaisuuksina ja seminaareina, mutta pian alettiin myös järjestää yksityisiä elokuvanäytöksiä. Yhteen tällaiseen tilaisuuteen huhtikuussa 1924 Epstein koosti varta vasten kompilaatioelokuvan nimeltä *Photogénies*. Canudon 1921 julkaisemassa ohjelmajulistuksessa kerhon tavoitteiksi asetettiin mm. elokuvatuotannon taloudellisen ja taiteellisen aseman nostaminen, elokuvaa tukevan lainsäädännön edistäminen ja yleisen kiinnostuksen lisääminen elokuvaan ja sen kehitykseen. Merkittäväksi elokuvakerhotoiminnan edistäjäksi nousi myös kriitikko Léon Moussinac, joka perusti vuosien 1922–1923 vaihteessa *Club français du cinéma*-elokuvakerhon, jonka tavoitteena oli mm. ajaa elokuvantekijöiden tekijänoikeuksia suhteessa tuotantoyhtiöihin ja edistää elokuvan taiteellista kehitystä. 1925 *Club français du cinéma* ja C.A.S.A. yhdistettiin *Ciné-club de France*-elokuvakerhoksi, jossa keskeiseksi toimijaksi Moussinacin ohella tuli elokuvaohjaaja Germaine Dulac.<sup>9</sup> (Abel 1984, 252–255; ks. myös Abel 1993/1988, 198–199; Dotoli & Morel 1995, 12.)

Paitsi että elokuvakerhot tarjosivat foorumin keskustelulle elokuvasta, ne myös toimivat kaupalliselle ohjelmistolle vaihtoehtoisten elokuvien levityskanavana. Toinen uudenlainen levityskanava olivat erikoistuneet elokuvateatterit, joista ensimmäinen oli (aiemmin C.A.S.A.:n ohjelmiston suunnittelusta vastanneen) *Cinéa-Ciné pour tous*-lehden omistajan Jean Tedescon vuonna 1924 avaama 500-paikkainen Théâtre du Vieux-Colombier. Sitä seurasi vuonna 1926 Armand Tallierin 300-paikkainen Studio des Ursulines. Myös muita vastaavia elokuvateattereita perustettiin. Viimeinen merkittävä 1920-luvun erikoisteatteri oli Jean Mauclairen vuonna 1928 perustama Studio 28. (Abel 1984, 257–260, 268–269; Albera & Gili 2001, 385–387.) Teatterien ohjelmistoon kuului uusintaesityksiä ”klassikkoina” pidetyistä eurooppalaisista ja amerikkalaisista elokuvista mutta myös kaupallisten teatterien ohjelmiston ulkopuolelle jääneiden elokuvien ensi-iltoja. Ohjelmistossa oli myös lyhyempiä dokumentaarisia ja kokeilevia elokuvia sekä vanhoja, 1900-luvun alun elokuvia (Abel 1984, 257–260). Teatterien suosiota edistivät esimerkiksi opiskelijoille annetut etuudet, kuten edulliset erikoisnäytökset tai opiskelija-alennukset. Teattereissa järjestettiin myös luentoja ja keskustelutilaisuuksia elokuvasta. Epstein oli tässä(kin) suhteessa varsin keskeinen hahmo: hän piti lukuisia esitelmiä sekä elokuvakerhojen että Vieux-Colombierin järjestämissä tilaisuuksissa, ja esitelmät julkaistiin myöhemmin artikkeleina elokuvalehdissä. Myös monet Epsteinin elokuvista saivat ensi-iltansa Vieux-Colombierissa ja Ursulinesissa (ks. Abel 1984, 282–283).

<sup>9</sup> Vuonna 1927 Moussinac perusti yhdessä kommunistiystäviensä kanssa *Les Amis du Spartacus*-elokuvakerhon, jolla oli selkeä poliittinen agenda ja joka pyrki selvästi laajapohjaisempaan ja populaarimpaan toimintaan kuin aiemmat enemmän tai vähemmän elitistiset elokuvakerhot. Yksi taustatekijä kerholle oli se, että elokuvakerhoissa saatiin esittää elokuvia, joiden esittämisen sensuuri oli kieltänyt kaupallisissa teattereissa. Jo 1926 Moussinac oli yhdessä Germaine Dulacin kanssa järjestänyt *Ciné-club de Francen* puitteissa Sergei Eisensteinin *Panssarilaiva Potemikin*in (*Bronenosets Potemkin*, NL 1925) näytöksen, ja neuvostoliittolaiset elokuvat olivat myös *Les Amis du Spartacus*-kerhon keskeistä ohjelmitoa. Ensimmäiset esitykset järjestettiin maaliskuussa 1928. Jäsenmäärä nousi nopeasti tuhansiin, mikä teki kerhosta myös merkittävän kilpailijan kaupallisille teattereille. Poliisin painostuksesta kerhon toiminta jouduttiin lopettamaan lokakuussa 1928. (Abel 1984, 264–266.)



<sup>10</sup> David Bordwell on pyrkinyt määrittämään impressionistista elokuvaa luonnehtivia tyylipiirteitä väitöskirjassaan *French Impressionist Cinema*. Impressionistisen elokuvan piirteeksi hän nostaa henkilöhahmojen subjektiivisuuden korostamisen sekä mielentilojen (muistojen, tunnetilojen) että havainnon (sokeus, kyynelten läpi katsominen) tasolla. Keskeiseksi subjektiivisuuden ilmaisukeinoksi nousee kameratyö (epätarkkuus, poikkeukselliset kuvakulmat, kuvan vääristäminen). Myös hidastukset ja rytmisen nopean leikkauksen käyttö olivat tyyppiisiä etenkin 1920-luvun loppua kohden. (Ks. Bordwell, 144–145, passim.) Bordwellin tulkintaan impressionismista selkeästi määriteltävänä suuntauksena on suhtautunut kriittisesti Richard Abel, joka näkee Bordwellin analyysin suurelta osin erilaisten tekniikoiden luettelointina (Abel 1993/1988, 222 viite 107; ks. myös Abel 1984, 279–281).

<sup>11</sup> Canudon "seitsemän taiteen teorian" lähtökohhta on alun perin jo vuonna 1908 Italiassa julkaistussa artikkelissa "Triunfo del cinematografo" (Canudo 1995a), jonka hieman muokatun version hän vuonna 1911 julkaisi Ranskassa nimellä "La Naissance d'un sixième art" ("Kuudennen taiteen synty"; Canudo 1995b). Artikkelissa Canudo esittää ajatuksen elokuvasta perinteisten taiteiden synteessä, "kuudentena taiteena". Canudon mukaan elokuva yhdistää tilalliset tai plastiset taiteet (joista ylin on arkkitehtuuri, komplementteinaan kuvanveisto ja maalaustaide) ja ajalliset taiteet (musiikin ja sen komplementin runouden). (Mt., 32.; ks. myös Canu-

## Uusi elokuva ja elokuvateoria

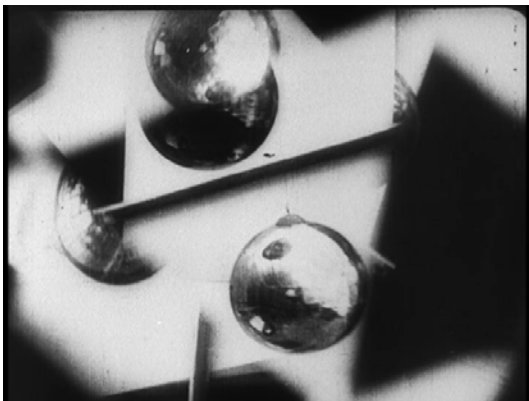
Vaihtoehtoisella elokuvaverkostolla oli myös vahva yhteys uuteen taiteellisesti kunnianhimoiseen, "avantgardeksi" miellettyyn elokuvaan siitä ilmeisestä syystä, että monet keskeiset elokuvantekijät – kuten juuri Epstein – olivat myös keskeisiä elokuvakerholiikkeen aktiiveja ja elokuvalehtien kirjoittajia. Epsteinin ja eräiden muiden vaihtoehtoisessa elokuvaverkostossa toimineiden elokuvantekijöiden, kuten kriitikosta elokuvantekijäksi ryhtyneen Louis Dellucin, Abel Gancen, Germaine Dulacin ja Marcel L'Herbierin 1920-luvulla tekemien elokuvien on myöhemmin katsottu edustaneen ranskalaiseksi impressionismiksi nimettyä suuntausta, jonka kesti noin vuodesta 1918 vuoteen 1928. (Bordwell 2002/1974, 2, passim.)<sup>10</sup> Toisaalta on puhuttu myös kerronnallisesta "ensimmäisestä avantgardesta" erotuksena 1920-luvun puolivälissä nousseesta ei-kerronnallisesta "toisesta avantgardesta" (abstrakti elokuva, "puhdas elokuva" (*cinéma pur*), dadaistinen ja surrealistinen elokuva) ja dokumenttielokuvien "kolmannesta avantgardesta". Nämä rajanvedot ovat kuitenkin kiistanalaisia; esimerkiksi Richard Abel on kritisoinut hyvinkin voimakkaasti sekä impressionismin käsitettä että avantgarden suuntausten jyrkkää erottelua liiasta yksinkertaistavuudesta; esimerkiksi kerronnallisen ja ei-kerronnallisen elokuvan raja ei ollut hänen mukaansa mitenkään yksiselitteinen, eikä kerronnallinen avantgarde rajautunut pelkästään impressionistisiksi luokiteltuihin elokuvaan – esimerkkinä vaikkapa Carl Dreyerin *Jeanne d'Arcin kärsimys* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, Ranska 1928) (ks. Abel 1984, 279–281). Esimerkki eri alueilla toimineista elokuvantekijöistä on Germaine Dulac, joka teki niin impressionistisiksi (esim. *La Souriante Mme Beudet*, 1923), "puhtaaksi elokuvaksi" (esim. *Thèmes et variations*, 1927) ja surrealistiseksi (*La Coquille et le clergyman*, 1928) luokiteltuja elokuvia.

Vaikka liian tiukkoja rajanvetoja ei ehkä olekaan syytä tehdä, avantgardeksi mielletyn elokuvan sisällä erottelu yhtäältä kertovan ja ei-kertovan välillä ja toisaalta taiteellisen ja ei-taiteellisen (tai antitaiteellisen) välillä auttaa jäsentämään tilannetta. Elokuvan taideluonteen puolustajat olivat paljolti elokuvakerhojen ja -lehtien ympärille kerääntyneitä vaihtoehtoisen elokuvaverkoston edustajia ja impressionisteja, kun taas dadan ja sitä seuranneen surrealismien edustajien näkökannat olivat pikemminkin antitaiteellisia: heille elokuvan arvo ei ollut sen taiteellisuudessa vaan sen subversiivisuudessa. Alkuvaiheen ehkä keskeisin elokuvataiteen ajatuksen puolustaja oli Ricciotto Canudo. Canudon nimi yhdistyy erityisesti ajatukseen elokuvasta ajallisten ja tilallisten taiteiden synteessä, "seitsemäntenä taiteena" (*le septième art*), jota Canudo kuvasi "liikkuvaksi plastiseksi taiteeksi" (Canudo 1995b, 33).<sup>11</sup> Canudon synteessin ajatus korvautui keskustelussa kuitenkin pian "elokuvallisen erityisyyden", ts. elokuvan muista taiteista erottavan erityispiirteen etsinnällä (ks. esim. Abel 1984, 290; 1993, 102). Canudon näkemysten ja myöhemmän keskustelun vastakkaisuutta ei ole kuitenkaan syytä korostaa liikaa, sillä monet myöhemmässä keskustelussa esiin nousseet ajatukset esimerkiksi elokuvan läheisestä suhteesta musiikkiin ja runouteen (pikemmin kuin teatteriin ja romaaniin) juontavat juurensa Canudoon (vrt. Pönni 2005, 94 viite

67). Erityisesti musiikkianalogia (elokuva "valon musiikkina" tai "visuaalisena sinfoniana") oli suosittu: elokuvan tulisi olla silmille sitä mitä musiikki on korville, herättää tunteita draamallisten kään- teiden sijaan visuaalisuuden, liikkeen ja rytmin avulla (Gance 1960a, 60; Dulac 1960, 65; Dulac 1997, 46).

Tästä näkemyksestä ei ollut pitkä matka ajatukseen kokonaan ei-kerronnallisesta elokuvasta. Tärkeä rajapyykki keskustelussa oli 1920-luvun alun ehkä vaikutusvaltaisim kerronnallisen avantgarden (ts. impressionismin) edustaja, Abel Gancen *La Roue* ("Pyörä", Ranska 1922–23). Elokuva on rautatieympäristöön sijoittuva melodraama, jonka ilmaisussa käytetään paikoin hyvin nopeaa leikkausta, esimerkiksi otoksia junan pyöristä, raiteista ja mittareista tai toisaalta lyy- risiä, kuvailevia jaksoja. Vaikka elokuva nähtiin ensi-iltansa aikoihin yleisesti taiteellisesti merkittävänä, keskustelua syntyi siitä, pitäisikö elokuvasta nostaa esiin vain sen enemmän tai vähemmän abstraktit montaa- sijaksot ja sivuuttaa tarinalliset ja melodramaattiset osuudet. Ricciotto Canudon johdolla C.A.S.A. järjesti erikoisesityksiä, joissa *La Rouesta* esitettiin vain näitä "runollisia" jaksoja nimillä "La Chanson du Rail" ("Raiteiden laulu") ja "La Danse des Rues" ("Katujen tanssi") (Abel 1984, 329; Canudo 1995e, 198). *La Rouen* ei-kerronnalliset jaksot vaikuttivatkin vahvasti abstraktin tai "puhtaan elokuvan" esiinnou- suun 1920-luvun puolivälissä (esimerkkeinä Fernand Légerin ja Dud- ley Murphyn *Ballet Mécanique* (1924), Henri Chometten *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), Germaine Dulacin *Disque 927* (1927) jne.). Léger ja "puhtaan elokuvan" puolestapuhujaksi siirtynyt Dulac puolustivat ei-kerronnallista elokuvaa myös useissa teksteissään. (Ks. esim. Léger 1993a; Léger 1993b; Dulac 1997.)

Myös dadan ja surrealismin piiristä nousseiden elokuvien voidaan nähdä edustaneen ei-kerronnallista linjaa, mutta niiden tavoite ei ollut taiteellisuus tai esteettinen kokemus vaan pikemminkin pilailu, pilkanteko, rationaalisuuden ja taiteen tuhoaminen ja (etenkin surrea- lismissa) avautuminen loogisen ajattelun hylkäävälle ei-rationaaliselle, unenomaiselle kokemukselle. Kuvaava on Luis Buñuelin kommentti *Andalusialaisen koiran* (*Un chien andalou*, Ranska 1929) vastaanotosta: "Mutta mitä voin tehdä [...] tuolle typerälle joukolle, joka piti *kau- niina* ja runollisena jotain, joka pohjimmiltaan ei ollut muuta kuin epätoivoinen ja kiihkeä yllytys murhaan?" (Buñuel 1929, sit. Kuenzli 1996/1987, 9).<sup>12</sup>



Fernand Léger: *Ballet Mécanique* (Ranska 1924)

do 1995d). Myöhemmin Canudo täydensi malliaan lisäämällä musiikin toiseksi komplementiksi tanssin, ja vuodesta 1919 lähtien hän alkoi käyttää määritelmää "seitsemäs taide" (Canudo 1995c, 41). Seitsemän- nen taiteen ajatus sai viimeistellyn muotonsa Canudon vuonna 1922 julkaisemassa "Seitsemän taiteen manifestissa" (Canudo 1995d). Canudon "seitsemän taiteen" ajatuksen ohella myös muita nimityksiä esiintyi; esimerkiksi Louis Delluc puhuu alun perin vuonna 1918 nimellä "Le Cinqüième Art" ("Viides taide") ilmestyneessä ja myöhemmin *Cinéma et cie* -teoksissa elokuvasta "viidentenä taiteena" – muiden neljän ollessa musiikki, runous, kuvan- veisto ja maalaustaide (Delluc 1986a, 115.)

<sup>12</sup> Dadaistisen ja surrea- listisen elokuvan rajoja on vaikea määrittää yksiselit- teisesti. Yksi syy olivat liik- keiden edustajien lukuisat ristiriidat, näkemyserot ja konfliktit, joiden takia oli epäselvää, kuka kulloinkin edusti mitään liikettä ja mitä näkemystä elokuvan katsottiin edustavan. Teki- jän intot ja vastaanotto saattoivat erota jyrkästikin. Esimerkiksi surrealisti- nen liike André Bretonin johdolla hylkäsi useimmat surrealistisiksi tarkoitetut elokuvat, kuten Man Rayn *Emak Bakian* (1926) ja Germaine Dulacin Antonin Artaud'n käsikirjoituksen pohjalta toteuttaman *La Coquille et clergymanin*. Esimerkiksi Fernand Léger ei ollut dadaisti, mutta hän- en *Ballet Mécaniquetaan* pidettiin ilmaisuna dadan periaatteista. Dada-elo- kuvan määrittelyyn liittyy myös kronologinen ongel- ma: Pariisin dada-liikkeen katsotaan päättyneen 1923, mutta monet kes- keiset "dadaksi" luokitellut elokuvat (kuten René Clairin ja (ex-)dadaisti

Francis Picabian yhteistyön tuloksena syntynyt *Entr'acte* (1924) tai Marcel Duchampin *Anémic Cinéma* (1926)) on tehty vasta tämän jälkeen. (Ks. Kuenzli 1996/1987, 1–3; Elsaesser 1996/1987, 14–15.) Tässä mainittujen lisäksi merkittäviä dadan ja surrealismin pohjalta nousseita elokuvia olivat Man Rayn elokuvat *Retour à la raison* (1923), *L'Étoile de mer* (1928) (jonka Ray teki yhdessä surrealistirunoilija Robert Desnos'n kanssa) ja *Les Mystères de Château du Dé* (1929).

<sup>13</sup> Tässä Epstein ironisoi myös omaa vuoden 1923 *Cœur fidèle* -elokuvaansa, jonka lopussa rakastavaiset nähdään kaksoisvalotettuna kaleidoskoopin näkymän päälle.

Tässä keskustelussa Epstein on monessa kohdin eräänlainen välittävä hahmo, jonka näkemyksissä on yhtymäkohtia eri suuntiin. Epsteinin teksteistä on löydettävissä selvää kiinnostusta elokuvan erityisyyteen ja taideluonteeseen, mutta hänen kantansa elokuvaan taiteena on paikoin ambivalentti ja häilyvä. Yhtäältä hän esimerkiksi toteaa, että ”fotogeenisyyden ajatuksen myötä syntyi elokuvataiteen idea” (Epstein 1974k, 145), mutta toisaalta, että ”elokuvataidetta ei vielä ole ollut, muuta kuin ennakkoaavistuksen, luonnoksen, sikiön tai epäonnistuneen yrityksen muodossa” (Epstein 1974h, 128). Samoin Epstein ei varsinaisesti pyri irtautumaan kerronnallisesta elokuvasta, mutta hänelle tarina ei kuitenkaan ole erityisen merkittävä elokuvan osa: ”Tarinoita ei ole. Tarinoita ei ole koskaan ollut. On vain tilanteita ilman päätä tai häntää, ilman alkua, keskikohtaa ja loppua.” ”En kaipaa elokuvia, joissa ei tapahdu mitään, mutta kylläkin sellaisia, joissa ei tapahdu mitään erityistä.” (Epstein 1921b, 32, 33; 1974c, 87.) Toisaalta hän myös kritisoi täysin abstraktia elokuvaa: ”Jos abstrakti elokuva viehättää joitakuita, niin ostakoot kaleidoskoopin” (Epstein 1974h, 128).<sup>13</sup> Epstein suhtautuu kriittisesti myös surrealismiin (ja surrealistien arvostamaan psykoanalyysiin) (ks. esim. Epstein 1974i, 136–137), mutta myös hänen omassa ajattelussaan korostuu surrealistien ajattelua ja psykoanalyysia lähenevä tai ainakin niitä sivuava näkemys elokuvasta välineenä, joka avaa tien ei-rationaaliselle tai ”mystiselle” kokemukselle todellisuudesta.

## Runous, filosofia ja mystiikka

Epsteinin 1920-luvun elokuvateksteistä nousee ehkä ensimmäisenä esiin niiden ”runollinen” ja usein vaikeaselkoinen kielenkäyttö – Richard Abelin (1993/1988, 204) sanoin ”filosofian, fysiologian, psykologian ja poetiikan tai kirjallisuuden estetiikan kielten idiosynkraattinen sekoitus”. Epsteinin teksteissä on myös paljon sävyiltään mystis-uskonnollisia vertauskuvia ja viittauksia, ja esimerkiksi Joël Magny on luonnehtinut Epsteinin visiota elokuvasta ”mystiseksi”, ”esoteeriseksi” ja ”kabbalistiseksi” (Magny 1991, 18–19).

Epsteinin kieltämättä omintakeinen elokuva-ajattelu tulee kuitenkin ymmärrettävämmäksi, kun se suhteutetaan hänen toiseen keskeiseen projektiinsa 1920-luvun alussa: pyrkimykseen löytää uusi, modernille aikakaudelle soveltuva filosofisen ajattelun muoto. Epstein pyrkii yhdistämään rationaalisen ja ei-rationaalisen kokemuksen ja tiedon perustalle, jonka mallin hän löytää paitsi elokuvasta myös modernista runoudesta ja sen edustamasta ”uudesta älyn muodosta” (*nouvel état d'intelligence*). Tätä uutta ajattelua Epstein kutsuu ”lyrosofiaksi” (*lyrosophie*) – siis ”runolliseksi” tai ”lyyriseksi” filosofiaksi. Sen etsinnässä elokuva on Epsteinille tärkeä mutta ei ainoa lähtökohta. Uutta filosofista ajattelutapaansa Epstein kehittää jo aiemmin mainituissa La Sirène -kustantamon julkaisemissa teoksissa *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence* (1921) ja *Lyrosophie* (1922). Näiden teosten ajatusmaailmaan liittyvät myös *L'Esprit nouveau* -lehdessä ilmestyneet artikkelit ”Le phénomène littéraire” (1921) ja ”Nous kabbalistes” (1922). Vaikka vuoden 1921 *Bonjour Cinéma* voidaankin oikeutetusti pitää

Epsteinin elokuvateoreettisten tekstien sarjan ensimmäisenä ilmentymänä, liittyy se myös näissä teoksissa käsitellyn runollis-filosofisen projektin kontekstiin.

Epsteinin 1920-luvun alun ajattelun lähtökohtana on ajan modernismille tyypillinen ajatus siitä, että modernia sivilisaatiota luonnehtii keskeisesti vauhti (*vitesse*) ja etäisyyksien supistuminen, minkä ilmentäjiä ovat esimerkiksi junat, autot ja lentokoneet. Sivilisaation muutoksen myötä myös inhimillisen tietoisuuden luonne on muuttunut. Tilallisen vauhdin rinnalle on tullut myös mentaalinen vauhti; vauhdista on tullut myös ajattelua ja kokemusta määrittävä piirre. (Epstein 1998a, 39–40; vrt. 1921a, 173–175.) Tämä ilmenee esimerkiksi (amerikkalaisissa) elokuvissa: “[...] niiden toimintaa seuratakseen ei ole varaa kolmenkaan sekunnin hajamielisyyteen” (Epstein 1998a, 41). Toinen keskeinen modernin sivilisaation piirre on koneistuminen (*machinisme*) ja inhimillisen toiminnan instrumentalisoituminen: “Kaikki nuo instrumentit – puhelin, mikroskooppi, luuppi, elokuva, objektiivit, mikrofonit, gramofoni, automobiili, Kodak, lentokone – ne eivät ole vain elottomia esineitä. Tietyllä hetkellä kaikista noista koneista tulee osa meitä ja ne suodattavat maailman meille samalla tavoin kuin suojaverho suodattaa radiumin säteilyä.” (Mt., 43.)

Vauhdin ja siihen liittyvän hetkellisyiden ja ohikiitävyyden teemat tai koneistuminen eivät olleet 1910–1920-lukujen modernismissa



*La glace à trois faces (1927)*



*La glace à trois faces (1927)*

<sup>14</sup> Epstein käyttää tiedosta termiä *connaissance*, mikä viittaa tietoon "kognition" tai "tiedostamisen" merkityksessä erotuksena käsitteellisestä, abstraktista tiedosta (*savoir*). Kyse on toisin sanoen kokemuksellisesta, aistimellisestä tai havaintotiedosta tai yleisemmällä tasolla tiedosta, joka saadaan kohtaamisessa jonkin itseensä nähden toisen kanssa. Epstein totaakin, että affektiivisuudessa ei ole kyse "ymmärtämisen systeemistä" (*système de compréhension*) vaan juuri "(kokemus)tiedon systeemistä" (*système de connaissance*) (Epstein 1974a, 16).

<sup>15</sup> Benjaminin (1989, 161–163) mukaan elokuvan shokkiefektiä ennakoivat jo 1910–1920-lukujen vaihteen dadaismi, joka pyrki samaan vaikutukseen runouden ja kuvallisen esittämisen keinoin. Tässä suhteessa kiinnostava esimerkki dadan eräänlaisesta "aktiivisesta hajamielisydestä" suhteessa elokuvaan ovat dada-liikkeessä toimineen ja myöhemmin surrealismin perustajana tunnetun André Bretonin ja niin ikään dadan ja surrealismin piirissä vaikuttaneen Man Rayn elokuvankatsomiskäytännöt 1910-luvun lopulla. Breton kävi katsomassa elokuvia edes tietämättä, mitä esitettiin, katsoi näytöstä hetken ja kyllästyttyään siirtyi seuraavaan – tuloksena hetkellisten – irrallisten vaikutelmien "magnetisoiva" kollaasi. Man Ray ei myöskään ollut kiinnostunut ohjelmasta vaan ainoastaan mukavista istuimista. Katsoessaan elokuvia hän asetti silmilleen väärästävät prismat, jolloin mustavalkoiset elokuvat näyttäytyivät hänelle värillisinä abstrakteina kuvoina. (Kuenzli 1996/1987, 8.)

mitenkään ainutkertaisia teemoja; kuten Jacques Aumont toteaa, ajatus vauhdista ja liikkeestä taiteen lähtökohtana oli eräänlainen "modernismin arkipäiväisyys" (*lieu commun moderniste*; Aumont 1998b, 92). Liikkuvat autot ja junat olivat olleet suosittuja aiheita elokuvissa alusta alkaen ja viimeistään Filippo Tommasso Marinettin vuoden 1909 "Futuristisen manifestin" myötä vauhdin ja koneistumisen teema oli nostettu myös modernin (esteettisen) kokemuksen keskiöön. Myöhemmin uuden koneistuneen ihmisen ideaali tiivistyy esimerkiksi Dziga Vertovin johtamien kinokkien manifestissa vuodelta 1922: "*Tiemme johtaa koneiden runouden kautta hutiloivasta kansalaisesta täydelliseen sähköiseen ihmiseen. [...] Kömpelöyydestä ja tehottomuudesta vapautettu uusi ihminen saa koneiden kevyet ja täsmälliset liikkeet [...].*" (Vertov 1984a, 8.)

Epstein ajattelee myös, että moderni sivilisoitunut elämä on ennen kaikkea aivojen ja hermoston kautta tapahtuvaa elämää (*vie cérébrale, vie nerveuse*). Sivilisaation vauhdin ja mentaalisten toimintojen lisääntyneen nopeuden seurauksena on kuitenkin aivojen ja hermojärjestelmän väsymys (*fatigue*). Juuri tämä väsymys on Epsteinin mukaan perusta modernille kirjallisuudelle ja sen synnyttämälle uudelle tietoisuuden muodolle. (Epstein 1998a, 46–47; 1921a, 181–212.) Epsteinille modernissa kirjallisuudessa ja runoudessa on kyse "tuntemisesta tai aistimisesta ennen ymmärtämistä" (*sentir avant de comprendre*; Epstein 1921a, 113–114, passim.; vrt. 1974a, 19), ts. maailman kokemisesta tavalla, joka ohittaa rationaalisen ymmärryksen tai edeltää sitä. Tässä "tuntemisessa" väsymys on keskeistä siksi, että se synnyttää epävakauden tilan, joka avaa tien "affektiiviselle" tiedon tai tiedostamisen (*connaissance*) muodolle, joka auttaa kohtaamaan maailman ilman rationaalisen tiedon muodon asettamia rajoituksia (ks. Epstein 1974a, 15–16).<sup>14</sup> Modernissa kirjallisuudessa tämä ilmenee esimerkiksi assosiativisena ajatteluna, joka syrjäyttää rationaalisen logiikan (Epstein 1921a, 103). Väsymys ei kuitenkaan tarkoita irtautumista älystä, se on toisenlaista älyä: "Mitä väsyneempi on, sitä älykkäämpi on" (mt., 189). Esimerkkeinä Epstein tarkastelee modernin kirjallisuuden tienavaajana pitämäänsä Arthur Rimbaud'ia sekä omista aikalaisistaan mm. Jean Cocteauta, Blaise Cendrasiä, Louis Aragonia, Marcel Proustia ja Guillaume Apollinairea.

Epsteinin väsymyksen ajatus muistuttaa Walter Benjaminin myöhemmin esittämää "hajamielisuuden" käsitettä, jonka Benjamin yhdistää erityisesti elokuvakatseluun. Benjaminin mukaan taidemaalaukseen liittyvän "kontemplatiivisen" tai syventyvän katsomistavan on korvannut "hajamielinen" katsomistapa. Syynä on elokuvan "shokkiefekti": sen nopeasti ohikiitävät kuvat eivät enää mahdollista kontemplaatiota ja näin osaltaan riisuvat taideteokselta sen kulttiarvon ja tuhoavat sen auran.<sup>15</sup> (Benjamin 1989, 160–165.) Epsteinin vauhdin ajatus on tosin siinä mielessä vastakkainen Benjaminin ajatukselle, että Epsteinin mukaan ajattelun nopeus on kiihtynyt, ajattelu omaksuu asioita nopeammin kuin aiemmin. Toisaalta väsymyksen ajatus muistuttaa "hajamielisyyttä" siinä, että kyse on tilasta, jossa havaitseminen tapahtuu ikään kuin "ohimennen", ts. ilman rationaalisen (tai Benjaminilla kontemplatiivisen) mielen kontrollia. Benjaminin näemyksiä muistuttavalla tavalla Epstein myös korostaa kirjallisuuden

hetkellisyyttä ja lyhytkestoisuutta vastakohtana ajatukselle pysyvältä ja jollain tavoin "ikuisesta" kirjallisuudesta:

Kirjallisuus vanhenee aina, nopeammin tai hitaammin. Nykyinen kirjallisuus tulee vanhenemaan hyvin nopeasti. Tämä ei ole moite. Tiedän, että on ihmisiä, jotka arvioivat taideteoksen arvoa sen suosion keston perusteella. He sanovat: "Se kestää tai se ei kestä". He puhuvat jälkipolvista, vuosisadoista ja -tuhansista ja kaikkein korkeimpana ikuisuudesta. He halveksuvat muotia. He eivät kykene arvioimaan omaa nautintoaan sen enempää kuin kuolleiden sukupolvien kalvakkaita pelejä. (Epstein 1921a, 178.)

Epsteinille väsymyksen avaama tiedon muoto ilmenee ruumiillisessa kokemuksessa, jota hän kutsuu konesthesiaksi (*cœnesthésie*).<sup>16</sup> Termi viittaa ei-käsitteelliseen, erityisesti ruumiin sisäosien kautta tapahtuvan kokonaisvaltaiseen, täsmällisesti paikantumattomaan kokemukseen, jossa erilliset (ruumiin sisäiset) aistimukset sulautuvat yhteen. Konesthesinen kokemus ei ole käsitteellistä ja jäsentynyttä, vaan "epämääräistä, sekavaa ja hajanaista"; se on "moninaisten, sekavien, erikseen havaittavaksi liian vähäisten aistimusten kokonaisuus" (Epstein 1921a, 82–83). Konesthesian käsitteen Epstein yhdistää psykoanalyttisestä käsitteistöstä peräisin olevaan "alitajunnan" (*subconscient*) käsitteeseen mielenkiintoisella tavalla: hän määrittää konesthesian "alitajunnan fysiologiseksi ilmentymäksi" (*visage physiologique du subconscient*; mt. 83). Epsteinille modernin runouden lähtökohta on siis todellisuuden kohtaaminen "alitajuisella" tasolla, mutta alitajunta ei tarkoita hänelle mitään "piilevää" tietoisuuden muotoa vaan fysiologista, ruumiillista ja "vegetatiivista" kokemusta. Vain hieman kärjistäen voitaisiin sanoa, että Epsteinille alitajunta on sisäelinten – tai ruoansulatuskanavan – toimintaa; Epstein toteaa esimerkiksi, että "ruoansulatushermosto mahdollistaa taiteen" (*une digestion nerveuse prédispose à l'art*; mt., 84). Tutkija Gerard Leblanc puolestaan on puhunut Epsteinin poetiikan yhteydessä "ruoansulatuksen dialektiikasta" (Leblanc 1998, 26.)

JEAN EPSTEIN LA  
POÉSIE D'AUJOURD'HUI UN  
NOUVEL ÉTAT D'INTELLI  
GENCE LETTRE DE BLAISE  
CENDRARS.



PARIS ÉDITIONS DE LA SI  
RÈNE 7 RUE PASQUIER 1921

*La Poésie d'aujourd'hui*  
-teoksen nimilehti.

<sup>16</sup> Epstein käyttää termistä vanhaa kirjoitusasua; nykyisin käytössä on muoto *cœnesthésie* (vrt. Leblanc 1998, 26).

Vaikka Epsteinin terminologialla on yhteyksiä psykoanalyysiin, on hänen suhteensa siihen kielteinen tai vähintäänkin ambivalentti. Julkilausutuissa kommenteissaan Epstein suhtautuu psykoanalyysiin hyvinkin kriittisesti ja pyrkii erottautumaan sen näkemyksistä. Hän esimerkiksi luonnehtii Freudin psykoanalyysia (Nick Carter -etsiväsarjan mukaan) ”psykologiseksi nickcarterismiksi”, jossa psykoanalyttikko on ikään kuin Sherlock Holmes -tyyppinen salapoliisi, joka rationaalisten kategorioiden avulla pyrkii ottamaan mielen toiminnan hallintaansa. (Epstein 1998c, 141, passim.) Toisaalla hän puhuu Freudin psykoanalyysistä ”korteistalukijan symbolismina” (Epstein 1974h, 128.) Freudin liian rationaalisen psykoanalyysin vastapainoksi Epstein esittää ”elokuvallista psykoanalyysia”, joka voisi olla ”paljon täsmällisempää” (mt.). Epsteinin ajatuksen mukaan elokuvan ei-inhimillinen ja ennakkoluuloista vapaa katse kykenee paljastamaan ihmismielestä piirteitä, jotka ilman sitä jäisivät näkemättä (ks. Epstein 1974p, 249–250; 1974q, 303–306; Epsteinin suhteesta psykoanalyysiin ks. myös Abel 1993/1988, 205, 335; Liebman 1998).

Epsteinille modernin runouden perusta on siis aivotoiminnan ja hermoston väsymys, joka mahdollistaa kokonaisvaltaisen ruumiillisen avautumisen maailmalle (konestesia, alitajunta) ja ilmenee erilaisten asioiden suorana, tietoisien mielen ohittavana, epäselvänä, assosiativisena, suggestiivisena, hetkellisenä kokemisena. Kuitenkin vain tällä tasolla voi ilmetä todellinen luovuus: ”Tiede tieteenä ei ole löytänyt mitään. Kaikki suuret keksinnöt ovat syntyneet äkillisestä analogiaan pohjaavasta intuitiosta, eräänlaisesta metaforasta, mielettömien ideoiden assosiaatiosta. Löytäminen on poeettista, ainoastaan todentaminen on tieteellistä.” (Epstein 1921a, 117.)

Konesteettinen alitajunta on myös uskonnollis-mystisen kokemuksen lähtökohta, ja tällä kokemuksella on läheinen yhteys moderniin runouteen. Epstein puhuu ”tieteen uskonnosta”, joka ilmenee modernin runouden ”lyyrisyytenä ja profeetallisuutena”, ts. eräänlaisena mystisenä ”ennakkoavistuksena” tai ei-tietoisena käsittämisenä (*pressentiment*) (mt. 81–86; ks. myös 196–197). Epstein kirjoittaa:

Useimmat kirjailijat, jotka ovat äärettömän paljon älykkäämpiä kuin massat, eivät enää haaveile tieteestä tienä onneen ja tikapuina paratiisiin. *Se mitä he vaativat tieteeltä on uutuus, se on heidän pysyvä toiveensa; epämääräistä hämmästymistä, täsmentymättömiä ihmeitä, konesteettisten ennakkoavistusten transformaatiota horoskooppeiksi, aidoiksi profetioiksi, sanalla sanoen uusia esteettisiä mahdollisuuksia.* (Mt., 91.)

Modernin runouden tarkastelun pohjalta esiin nostamansa ei-rationaalisen kokemuksen pohjalle Epstein pyrkii sitten rakentamaan filosofisen mallin, jota hän kutsuu ”lyrosofiaksi”. Lyrosofiassa ei niinkään ole kyse siitä, että ”affektiivinen” tieto yksinkertaisesti syrjäyttäisi ”rationaalisen” tiedon, vaan pikemminkin yrityksestä rakentaa nämä yhdistävä synteesi: ”Kutsun [ihmistä] kehittämään toimintaansa kokonaisuutena, nauttimaan samalla kertaa kahdesta suuresta kyvyttään: tuntemaan ja ymmärtämään samanaikaisesti. Tätä on lyrosafia.” (Epstein 1974a, 19.)

Yksi keskeinen termi, jonka avulla Epstein lyrosofista ajatteluun

kuvaa, on "kabbalismi" (*cabbalisme*). Kyse ei ole siitä, että Epstein jollain tavoin pyrki "soveltamaan" historiallisen Kabbalan periaatteita, vaan hän toteaa, että hänelle on "merkityksetöntä" se, mitä Kabbala tosiasiallisesti on ollut (Epstein 1998b, 119). "Kabbala" onkin Epsteinille eräänlainen assosiativinen metafora, jonka avulla hän pyrkii hahmottamaan tapaa, jolla affektiivisuus ja rationaalisuus voisivat toimia samanaikaisesti tiedon lähtökohtina. Tästä syystä hän ei halua edes määritellä, mitä hän "kabbalalla" tarkoittaa: "Koska haluan puhua mitä rikkaimmasta tunteesta enkä abstraktista ja johdetusta ideasta, en nimenomaan täsmennä millään tavoin sanaa kabbala." (Mt.) Metaforan taustalla on kuitenkin se alkuperäisen Kabbalan keskeinen ajatus, että kirjoitus (käsite) on mystisellä tavalla yhdenmukainen maailman (olioiden) kanssa: maailma kätkeytyy kirjoitukseen ja kirjoitus maailmaan. Epsteinille "kabbalismi" tarkoittaakin sitä, että käsitteellisen ymmärryksen ja välittömän kokemuksen (rationaalisen ja affektiivisen tiedon, käsitteen ja olion) välinen ero katoaa: "Mystinen periaate on se, että äly läpäisee asiat. Ideasta tulee ilmiö. [...] Enää ei siis ole olioita koskevia ideoita vaan idea-olioita." (Mt. 119–120.) "Kabbalistisen" periaatteen mukaisesti siis "maailmankaikkeus on sana" (mt., 120). Tunnetieto ja rationaalinen tieto eivät ole erillisiä, vaan "tämä lyyrinen algebra on seurausta yhdestä älyllisestä tasosta, jossa tunteet ja kaikkein ylevin ideaatio ovat tasavertaisia, alitajuinen ja rationaalinen läpäisevät toisensa kuten metamorfiset kalliot. [...] Kuten puoliset, jotka alkavat muistuttaa toisiaan symbioosin voimasta, loogiikka tunteellistuu ja tunne loogistuu." (Mt., 123.)

Epsteinin lyrosafia nousee siis pyrkimyksestä antaa tilaa modernille kokemukselle, jota määrittävät sellaiset piirteet kuin vauhti, nopeus, hetkellisyys ja samanaikaisuus – joita puhdas loogis-rationaalinen ajattelu ei kykene kohtaamaan sillä tasolla, jolla ne tosiasiallisesti koetaan: aistimellisella, tunteellisella, konesteettisella, vegetatiivisella, ruumiillisella ja alitajuisella tasolla – tai toisesta näkökulmasta esteettisellä, mystisellä ja uskonnollisella tasolla. Voitaisiin siis sanoa, että Epsteinille modernin modernisuus (joka ilmenee vauhdissa ja aivojen ja hermoston väsymyksessä) koetaan ruumiillisesti ja tämä todellisuuden kokonaisvaltainen ja ei-käsitteellinen ruumiillinen (tai konesteettinen) kokeminen, rationaalisen tietoisuuden ohittava läsnäolo maailmassa, ilmenee siinä, mitä kutsutaan mystiikaksi.

Nämä modernin kokemuksen piirteet ilmenevät runouden ohella erityisesti Epsteinille keskeisessä modernin kokemuksen instrumentissa, elokuvassa. Epsteinille "mekaanisen silmän" määrittämässä elokuvassa toteutuu – "kabbalistisen" periaatteen mukaan – käsitteen ja olion yhdentyminen: "Elokuva nimeää asiat, mutta se tekee sen visuaalisesti, eikä katsoja epäile hetkeäkään, etteivätkö ne olisi olemassa. [...] Se, minkä elokuva tuo maailmaan, ei ole niinkään idea kuin tunne (*sentiment*). Tuon tunteen löydän uudelleen, heikkona tai vahvana, maailmasta, joka on samalla kertaa aisteja ja tiedettä (*sens et science*)." (Epstein 1998b, 121.) Elokuvakoneen synnyttämän kokemuksen ja tietoisuuden kuvaamisen avainkäsitteeksi Epsteinin 1920-luvun varsinaisissa elokuvateksteissä nousee fotogeenisyys (*photogénie*).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Fotogeenisyys-käsitteestä laajemmin ks. esim. Abel 1993/1988, 107–111; Bordwell 2002/1974, 105–128; Pönni 2005, 146–150.



<sup>18</sup> Termi ei ollut Dellucin keksimä, vaan sitä oli käytetty jo 1800-luvulla valokuvauksen yhteydessä. Elokuvaan liittyen termiä oli käyttänyt jo 1917 kriitikko ja kirjailija Colette *Film*-lehdessä. (Lherminer 1985; Colette 1993b, 128). Delluc kuitenkin alkoi ensimmäisenä käyttää termiä systemaattisesti ja yhdisti sen nimenomaan elokuvaan.

<sup>19</sup> "Todellisuus" tulee tässä ymmärtää adjektiivisena, ei substantiivisena (vrt. esim. "punaisuus").

## Fotogeenisyys

Fotogeenisyyden käsitteen oli ranskalaiseen elokuvakeskusteluun nostanut alun perin Louis Delluc 1910-luvun lopun artikkeleissaan ja erityisesti teoksessaan *Photogénie* (1920).<sup>18</sup> Termin avulla Delluc pyrki kuvaamaan elokuvan luomaa uudenlaista kokemusta todellisuudesta: elokuvattuna kohde on ikään kuin jotain "enemmän" kuin mitä se on todellisuudessa. Delluc ei määritellyt termiä tarkkaan ja myöhemmässäkään keskustelussa se ei saanut yksiselitteistä määritelmää. Richard Abel (1993/1988, 110) toteaa kuitenkin, että jo Dellucin alkuperäisessä tavassa käyttää termiä oli tiettyjä selviä peruseräiteitä. Ensinnäkin elokuvan representaation ja merkityksenannon perustana oli olemassaoleva todellisuus, "todellinen" (*real*). Toisaalta kamera/valkokangas jollain tavoin transformoi todellisen, muutti sen joksikin uudeksi – kuitenkin niin, että kuvatus kohteen "todellisuus" ("*realness*")<sup>19</sup> säilyi koskemattomana. Alkuperäinen kohde siis nähtiin uudella tavalla, ikään kuin "ensimmäistä kertaa". Kuten Delluc toteaa: "Elokuvan ihme on siinä, että se stilisoi muuttamatta paljasta totuutta" (Delluc 1919, sit. Abel 1993/1988, 110). Kameran transformoiva kyky oli oleellinen myös elokuvan taideluonteen kannalta: elokuva ei vain jäljentänyt todellisuutta (jolloin se ei ajan näkemyksen mukaan olisi voinut ollut taidetta), vaan todella synnytti jotain uutta. Kuten Abel (1993/1988, 110) kiteyttää: "Esteettinen luominen elokuvassa ei siis perustunut subjektiiviseen kekseliäisyyteen, vaan siihen, että tunteeton kamerasilmä löysi uutta jo annetun sisältä."

Dellucilla yhdeksi keskeiseksi fotogeenisyyden määreeksi nousee "kauneus": "Periaatteessa fotogeeniset kasvot ovat kasvot, jotka näyttävät kauniilta valkokankaalla" (Delluc 1986a, 22). Kauneus on samalla kertaa sekä ominaisuus, joka kohteella jo on, että ominaisuus, jonka elokuva erityisellä tavalla tuo esiin: "Tiikeri tai hevonen ovat hyvin kauniita valkokankaan valossa, koska ne ovat luonnollisesti kauniita ja koska niiden kauneus siinä ikään kuin selittyy" (Delluc 1985, 35). "Kauneus" ei kuitenkaan Dellucille tarkoita välttämättä kauneutta tavanomaisessa mielessä, vaan kohteen (joka sinänsä voi olla kaunis tai ruma) fotogeeninen "kauneus" liittyy sen "ilmaisevuuteen", jonka elokuvaus onnistuessaan säilyttää ja jota se vahvistaa (mt.).



Sessue Hayakawa elokuvassa *The Cheat* (USA 1915)

Fotogeenisyyden ”kauneus” voi ilmetä elokuvan esineistössä: ”Puhelimen luuri on fotogeeninen. [...] Veturi, matkustajalaiva, lentokone, rautatie ovat yhtä lailla fotogeenisää rakenteensa geometrian kautta” (Delluc 1985, 56), mutta ensisijaisesti kauneus ilmenee Dellucille näyttelijöissä: ”Sessue Hayakawa ja Charlie Chaplin ovat kaksi kauneuden ilmentymää, riippumatta siitä, missä elokuvissa he esiintyvät.” (Delluc 1993, 138). Hayakawasta Delluc toteaa: ”Hän ei ole valkokankaan näyttelijöistä lahjakkain, mutta hän on hämmästyttävien fotogeenisten lahjojen kimppu. Tässä miehessä puhkeaa esiin se pidäkkeetön ja peräänantamaton eläimellinen viehkeys, joka tekee tiikeristä ja sen eleistä poikkeuksellisen speaktaakkelin. Hänen ei tarvitse tehdä luonteestaan liian monimutkaista. Hänelle riittää oleminen ja näyttäytyminen.” (Delluc 1986b, 221.)

Toisaalta Dellucille fotogeenisuus ei synny vain automaattisesti sopivia kohteita kuvaamalla, vaan elokuvantekijä voi myös aktiivisesti pyrkiä siihen – ja tällöin fotogeenisuus voi muodostaa perustan elokuvalle taiteena. Delluc kirjoittaa:

Ihmiset tai esineet ovat enemmän tai vähemmän vastaanottavia valolle, kykeneviä tuottamaan sen avulla kiinnostavan reaktion: tällä perustalla niiden sanotaan olevan tai olevan olematta fotogeenisää. Mutta mykän taiteen salaisuus on kuitenkin juuri siinä, että kohteista tehdään fotogeenisää, niiden sävyjen nyansoimisessa, kehittämisessä ja mittaamisessa. Se on yhtä monimutkainen taito – tai jos rohkenen sanoa, taide – kuin musiikin säveltäminen. (Delluc 1986c, 273–274.)

Epsteinilla fotogeenisyyden käsite nousee keskiöön heti *Bonjour Cinéma* -teoksesta lähtien. Tietyissä suhteissa Epsteinin tapa puhua fotogeenisyydestä *Bonjour Cinéma*ssa on lähellä Dellucia. Kuten Dellucilla, juuri elokuvatähdet ovat myös Epsteinilla keskeisiä fotogeenisyyden ilmentäjiä. Tämä ilmenee paitsi teoksen elokuvaesseeissä myös siihen sisältyvässä amerikkalaisia elokuvatähtiä kuvaavien runojen sarjassa, jonka Epstein nimeää ”kaikkien fotogeenisyyksien litaniaksi” (ks. Epstein 1921b, 65–89). Runoissa Epstein kuvaa fotogeenisyyden ilmentäjinä Hayakawaa ja Chaplinia ja heidän lisäksi Alla Nazimowaa, Charles Rayta ja Douglas Fairbanksia. Dellucin tapaan Epsteinin fotogeenisuusajattelusta löytyy myös tietty ”kauneuden” kohtaamisen aspekti: fotogeenisuus on ”kauneuden kasvot, asioiden maku” (Epstein 1921b, 35). Fotogeenisyyden tehoa korostaa myös elokuvan mykkyys, rajautuminen pelkkään näköaistiin:

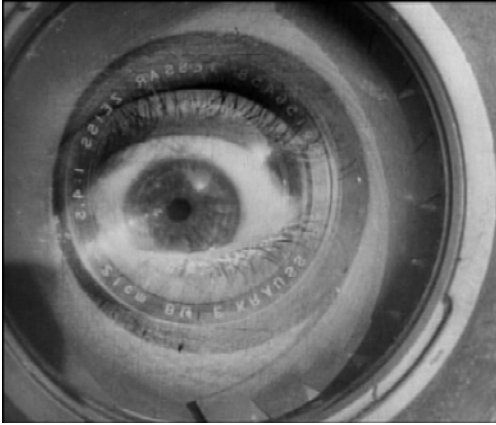
Kyklooppitaide. Yksiaistinen taide. Ikonoptinen (*iconoptique*) verkkokalvo. Koko elämä ja kaikki keskittyminen on silmässä. Silmä näkee vain valkokankaan. [...] Elokuva todella luo *erityisen tietoisuuden alueen, joka rajautuu yhteen aistiin*. Kun kerran on tottunut käyttämään tuota uutta ja äärimmäisen miellyttävää älyllistä tilaa, siihen tulee eräänlainen tarve, kuten tupakkaan tai kahviin. Saan annokseni tai en saa annostani. Se on lukemisen tottumusta paljon rajumman hypnoosin nälkää, koska lukeminen muokkaa paljon vähemmän hermojärjestelmän toimintaa. (Epstein 1921b, 105–107; 1974d, 98–99.)

<sup>20</sup> Tässä "elokuvaksi" käännetty termi *cinématographe* on alun perin Lumièren veljesten elokuvakoneelle antama nimi, joka sittemmin alkoi tarkoittaa elokuvaa yleensä. Tässä merkityksessä termi lyheni pian muotoon *cinéma* tai (etenkin populaarissa käytössä) muotoon *ciné*. Epstein käyttää kuitenkin melko paljon juuri muotoa *cinématographe*, mikä sisältää myös ajatuksen elokuvasta koneena. (Ks. Aumont 1998b, 104, viite 57; Pönni 2003, 211–213, passim.; Pönni 2005, 74–80, passim.)

Epsteinilla fotogeenisyyden käsite saa kuitenkin selvästi laajemman merkityksen kuin Dellucilla: se limittyy hänen pyrkimyksensä löytää modernille kokemukselle sovelias filosofisen ajattelun muoto. Fotogeenisyyden käsitteen avulla Epstein tuo filosofisen projektinsa elokuvan alueelle. Elokuvan filosofian ajatus ja etsintä on läsnä Epsteinin teksteissä alusta lähtien. *Bonjour Cinéman* avausartikkelissa "Le sens 1 bis" ("Aisti 1 b") hän toteaa elokuvassa olevan jo "runoutta ja filosofiaa", mutta toisaalta "elokuvan filosofia on vielä luotava" (Epstein 1921b, 29, 35; 1974c, 86, 91). Elokuvan filosofian etsintä onkin yksi Epsteinin kirjallisen tuotannon läpikulkeva teema. Tästä näkökulmasta hän lähestyy 1920-luvun elokuva-ajattelussaan keskeisiä teemoja, kuten elokuvakoneen "yli-inhimillistä" katsetta sekä ajan ja liikkeen erityistä roolia elokuvassa. Näihin kysymyksiin nivoutuvat myös kysymykset elokuvan animismista ja mystisyydestä.

### Koneen katse

Epsteinin ajattelussa fotogeenisyyden yhdeksi tärkeimmäksi piirteeksi nousee sen rooli uuden tiedon tuottajana. Richard Abel (1993/1988, 107) on todennut, että ranskalaisessa keskustelussa fotogeenisyydestä painottui ajatus kamerasta (ja sen jatkeena projektorista ja valkokankaasta) kognitiivisena instrumenttina, tiedon välineenä, joka paljastaa todellisuuden uudella tavalla. Tämä kuvaus sopii hyvin juuri Epsteiniiin: hänelle "[e]lokuva (*cinématographe*) on tiedon (*connaissance*) erityinen muoto sikäli, että se esittää maailman jatkuvassa liikkuvuudessaan" (Epstein 1974o, 224).<sup>20</sup> Epsteinin ajattelun ytimessä on näkemys elokuvakamerasta eräänlaisena ajattelevana koneena, yli-inhimillisenä silmänä, joka näkee asioita, joita ihmissilmä ei kykene näkemään – artikkelin "Le sens 1 bis" ("Aisti 1b") otsikon mukaan se on siis "ensimmäisen" aistin, näköaistin, eräänlainen "toinen versio". 1920-luvun modernismin kontekstissa näkemys ei ole aivan tavaton – ajan ranskalaisessa keskustelussa elokuvan uusi näkemisen tapa oli varsin yleinen pohdinnan kohde. Esimerkiksi Jean Cocteau toteaa elokuvissa nähdyistä asioista, että "uskomme näkevämme ne ensimmäistä kertaa" (Cocteau 1993, 173) Fernand Léger puolestaan puhuu elokuvasta ennennäkemättömien ja -kokemattomien asioiden "jättimäisenä mikroskooppina", joka paljastaa "kuvan objektista", joka on silmillemme täysin tuntematon" (Léger 1993, 373). Neuvostoliitossa taas esimerkiksi Dziga Vertovin ajatukset inhimillistä silmää "enemmän" näkevästä mekaanisesta "elokuvasilmästä" (*kinoglaz*) tulevat monessa kohdin lähelle Epsteinin näkemyksiä. Kuten Vertov kirjoittaa: "Olen elokuvasilmä, olen mekaaninen silmä. Minä, kone, näytän sinulle maailman sellaisena kuin vain minä sen näen. [...] Määränpääni on luoda tuore havainto maailmasta.. Tutkin uudella tavalla maailmaa, joka sinulle on tuntematon." (Vertov 1984b, 17–18.)



Dziga Vertov: *Mies ja elokuvakamera* (NL 1929)

Myös Epsteinille elokuva – erityisesti elokuvakamera mutta myös elokuva-apparaatti laajemmassa merkityksessä – on ennen muuta kone, joka antaa aivan uudenlaista tietoa inhimilliselle silmälle tuntemattomasta maailmasta. Teoksessa *La Cinématographe vu d'Etna* (1926) Epstein kuvaa kamerasilmiä seuraavasti:

Elokuvakameran objektiivi on silmä [...], joka on varustettu ei-inhimillisillä analyttisillä ominaisuuksilla. Se on silmä vailla ennakkoluuloja, vailla moraalia, vapaa vaikutteista, ja se näkee ihmiskasvoissa ja -liikkeissä piirteitä, joita me sympatioiden ja ja antipatioiden, tottumusten ja pohdintojen täyttämänä emme enää pysty näkemään. (Epstein 1974i, 136–137.)

Toisessa yhteydessä Epstein kuvaa elokuvakameraa ”metalliaivoksi”, joka ”muuttaa ympärillään olevan maailman taiteeksi” ja ”vasta sen takana on muita taiteilijoita: ohjaaja ja kuvaaja” (Epstein 1921b, 38–39; 1974c, 92.) Inhimillisistä mielenliikutuksista vapaa, tunteeton kamerasilmä näkee ja ”tiedostaa” maailman tavalla, johon inhimillinen silmä ei kykene:

Näkeminen on idealisoimista, abstrahointia ja erottamista, lukemista ja valitsemista, transformoimista. Valkokankaalla näemme uudelleen sen, mitä elokuva on jo kertaalleen nähnyt: transformaatio on [siis] kaksinkertainen, tai, koska se näin moninkertaistuu, korotettu neliöön. [...] Silmäni antaa minulle idean muodosta. Myös filmi sisältää idean muodosta, idean, joka on tallentunut tietoisuuteni ulkopuolella, idean ilman tietoisuutta, piilevän, salaisen, mutta ihmeellisen idean. Ja valkokankaalta tavoitan idean idean, oman silmäni idean, joka on johdettu objektiivin ideasta, (idea)<sup>2</sup>; toisin sanoen – niin taipuisaa tämä algebra on – idean, joka on idean neliöjuuri. (Epstein 1921b, 38; 1974c, 91.)

Elokuvakameran filmille tallentama kuva ei siis ole vain kuva vaan ”idea”, eräänlainen ajatuksen muoto. Se on kuitenkin ”idea ilman tietoisuutta”, sillä kamera ei tiedosta itseään, ei ole tietoinen inhimillisen tietoisuuden (ja havainnon) tavoin – siis ajatus tai idea, joka ei ole tietoinen itsestään. Kameran talletaman kuvan näkeminen valkokankaalla tarkoittaa siis pääsyä jonkun toisen – kameran – idean ”sisään”; idea, jonka katsoja valkokankaan kuvan pohjalta muodos-

taa, on siis eräänlainen "toiseen potenssiin" kohotettu idea. (Tai kuten Epsteinin "taipuisalla algebralla" asia voidaan myös ilmaista, "idean neliöjuuri" – siis mielen ja valkokankaan ideoiden kohtaamisesta syntynyt uusi idea.)

Jacques Aumont korostaa Epsteinin filosofisen näkemyksen radikaalisuutta: "Elokuvalla – elokuvalla itsellään, ei vain sen käyttäjällä – on mieli; elokuva on kone, mutta itsessään älykäs, eikä sen äly ole meidän älyämme". (Aumont 1998b, 102.) Kamera ei ole "tietoisuus" siinä mielessä, että se olisi tietoinen itsestään, mutta silti sillä on eräänlainen "mieli", "äly" tai "psykkisyys". Kameran yksi keskeinen filosofinen merkitys on siinä, että se asemoi uudelleen kysymyksen siitä, mitä mielellä voidaan tarkoittaa. Tai kuten Epstein kirjoittaa kameran objektiivista:

Miksemme hyödyntäisi yhtä elokuvallisen silmän harvinaisimmista piirteistä, sitä, että *se on silmä silmän ulkopuolella*, sitä, että se pakenee oman persoonallisen katsemme *egosentristä tyranniaa*. Miksi vaatia valonherkkää emulsiota vain toistamaan oman verkkokalvomme toimintoja? Miksei innokkaasti tarttua lähes ainutkertaiseen tilaisuuteen tuottaa spektaakkeli suhteessa johonkin muuhun kuin omaan valonsäteiden keskukseemme? *Objektiivini on oma itsensä*. (Epstein 1974h, 129.)

### Elokuvan "neljäs ulottuvuus"

Kamerasilmän uuden näkemistävän ohella keskeisiä teemoja Epsteinin fotogeenisyyttä käsittelevissä teksteissä 1920-luvulla ovat liike ja aika, jotka yhdistyvät jo aiemmin käsiteltyyn vauhdin teemaan. Jo Delluc oli painottanut sitä, että fotogeenisyys on nimenomaan (liikkuvan) elokuvan, ei (pysähtyneen) valokuvan piirre, ja puhunut elokuvan "kadenssista" (*cadence*), rytmitetystä liikkeestä (Delluc 1985, 36, 58). Epstein vie liikkeen ja ajan problematiikan kuitenkin pidemmälle. Lähikuvassa näkyvän liikkeen fotogeenisyys on keskiössä jo vuoden 1921 *Bonjour Cinémaan* sisältyvässä esseessä "Grossissement" ("Suurennos"), jossa fotogeenisyyden ajallisuus näyttäytyy eräänlaisena hetkellisenä "tulemisen" aikana, liikkeen odotuksena:

Kasvot, jotka ovat alkamaisillaan hymyillä, ovat kauniimmat kuin itse hymy. Keskeyttäminen. Rakastan suuta, joka on puhumaisillaan, mutta kuitenkin vaikenee, elettä, joka häilyy oikean ja vasemman välillä, vetäytymistä ennen hyppyä, hyppyä ennen laskeutumista, tulemista, epäröintiä, jännitettyä jouta, preludia ja, vielä paremmin, pianoa, jota viritetään ennen alkusoittoa. Fotogeenisyyden taivutusmuoto on futuuri ja imperatiivi. Se ei hyväksy [pysähtynyttä] asiantilaa (*état*). (Epstein 1921b, 94–95; 1974d, 94.)

Samassa yhteydessä Epstein korostaa liikkeen (*mouvement*) ja liikkuvuuden (*mobilité*) merkitystä fotogeenisyydelle:

En ole koskaan ymmärtänyt liikkumattomia lähikuvia. Ne luopuvat olemuksestaan, joka on liike. [...] Kaikkien muiden todellisuuden aistimellisten logaritmien joukossa fotogeenisyydessä oleellista on liikkuvuus. Se on ajan

johdannainen, nopeutus. Se asettaa hetken (*circonstance*) vastakkain asian-tilan kanssa, suhteen vastakkain ulottuvuuden kanssa.” (Mt. 95–96; 94.)

Liikkeen ja liikkuvuuden ajatuksen pohjalta Epstein alkaa 1920-luvun kuluessa yhä enemmän keskittyä myös ajan sinänsä pohdintaan (joskin varsinaisesti Epsteinin ajattelun keskiöön tämä kysymys nousee vasta hänen myöhäistuotannossaan, erityisesti vuoden 1946 teoksessa *Intelligence d'une machine* (Epstein 1974q). Ajan teema oli aikakauden keskustelussa merkittävä paitsi filosofista keskustelua hallinnen Henri Bergsonin ansiosta myös Albert Einsteinin tuolloin vielä tuoreen suhteellisuusteorian takia. Sekä Bergsonin että Einsteinin vaikutus näkyy myös Epsteinin ajattelussa.

Bergson korosti filosofiassaan ajatusta ajasta välittömästi elettyinä ”konkreettisena kestona” (*durée concrète*) erotuksena mitattavasta ajasta, jossa kaikki hetket ovat periaatteessa identtisiä ja keskenään verrannollisia. Aika kestona on aina uutta ja muuttuvaa, eikä sitä voida palauttaa pysähtyneisiin ja keskenään yhteismitallisiin hetkiin. Aikaa kestona määrittää myös sisäinen kokemus, jolloin aika voi kokemuksen tasolla vuoroin pidentyä tai lyhetä, kun mitattava aika pysyy aina vakiona. Vaikka Epstein ei eksplisiittisesti Bergsoniin viittaakaan<sup>21</sup>, kuvastuu tämä näkemys hänen vuoden 1922 artikkelissaan ”T.” (nimi on lyhenne sanasta *temps*, aika), jossa Epstein tekee erottelun ”psykologisen ajan” ja ”matemaattisen ajan” välillä. Lyrosofiassaan käyttämänsä käsitteistön mukaan Epstein määrittää psykologisen ajan perustaksi koetun tunteen (*sentiment*), kun taas (rationaalinen) matemaattinen aika määrittyy mittausvälineiden kuten kellojen avulla. Molemmat ajan muodot ovat kuitenkin suhteellisia; psykologinen aika on suhteessa sisäisiin tuntemuksiin, matemaattinen aika mittausvälineiden konventioihin. (Epstein 1974f, 107–108, 110.)

Psykologisen ajan ajatuksen Epstein kytkee moderniin vauhdin kokemukseen. Ajattelun vauhdin myötä myös ajan kokemus on muuttunut, mikä ilmenee modernissa runoudessa ja elokuvassa:



*Cœur fidèle*  
(1923)

<sup>21</sup> Yksi analyysi Bergsonin ja Epsteinin ajattelun suhteesta löytyy Mikhail Lampolskin artikkelista ”Epstein: théorie du cinéma comme topologie” (Lampolski 1998, 116–117.)

<sup>22</sup> *Le cinématographe* voitaisiin kääntää myös "elokuvaksi", mutta koska Epstein jatkossa käyttää elokuvasta termiä *le film* (joka viittaa yksittäiseen konkreettiseen elokuvaan tai elokuvateokseen), näyttäisi tässä vähintään sivumerkityksen tasolla nousevan esiin ajatus elokuvasta eräänlaisena ajattelun koneistona; ks. myös viite 20 yllä.

<sup>23</sup> Suhteellisuusteorian ja "neljännen ulottuvuuden" ajatusta elokuvan yhteydessä pohtivat neuvostoliittolaiset montaaiteoreetikot. Dziga Vertov puhuu vuonna 1924 "suhteellisuusteoriasta valkokankaalla" (Vertov 1984c, 41) ja Sergei Eisenstein puolestaan nostaa "neljännen ulottuvuuden" ajatuksen esiin vuoden 1929 artikkelissaan "Neljäs ulottuvuus elokuvassa". Eisenstein tarkastelee "neljättä ulottuvuutta" suhteessa artikkelissa kehrittelemäänsä yläsävelmontaasin ajatukseen. Eisensteinille yläsävelmontaasi on oosten yhteenliittämisen tapa, jonka perusteet jäävät epäselviksi, jos filmipalasia tarkastellaan liikkumattomassa tilassa; vasta kun palaset nähdään liikkeessä, voidaan ymmärtää niitä yhdistävä periaate – visuaalinen yläsävel (kuten musiikillinen yläsävel) voi ilmetä vain liikkuvana ja ajallisena, siis neliluotteisessa avaruudessa. (Eisenstein 1978a, 140.) Epsteinin kannalta kiinnostava on se Eisensteinin esittämä ajatus, että yläsävelten tasolla niin visuaaliset kuin äänelliset ärsykkeet muuttuvat yhteismitallisiksi. Ne lakkaavat olemasta visuaalisia ja äänellisiä ja muuttuvat "fysiologisiksi aistimuksiksi", jotka eivät enää palaudu näkö- tai kuulohavaintoon: "Musiikalisesta yläsävelestä (sykkeestä)

[J]os ajattelun vauhti kasvaa, aika tuntuu kuluvan nopeammin. [...] Elo-kuvakone (*le cinématographe*)<sup>22</sup> auttaa tekemään melko tarkkoja havaintoja tästä ilmiöstä [...]. Kuvajaon ja montaaasin avulla elokuva (*le film*) todellakin jollain tavoin rekisteröi ja mittaa ajattelun vauhtia. Tunnettua on, kuinka paljon elokuvien keskimääräinen vauhti (*allure*) on kasvanut vain kymmenessä vuodessa. [...] Yhtä kumoamattomasti kuin elokuva myös moderniksi kutsuttu kirjallisuus todistaa ajattelun kasvaneesta nopeudesta (*rapidité*). Yksi Arthur Rimbaud'n runo esittää viidellätoista rivillä yhdeksäntoista tiivistystä. (Mt., 109–110.)

Bergsonin ohella Albert Einstein on merkittävä Epsteinin aikakäsityksen innoittaja: "Albert Einstein on tehnyt ajasta muodikasta; tai aika Einsteinista", Epstein toteaa (mt., 107). Einsteinilta on peräisin puhe ajan "suhteellisuudesta" mutta ennen kaikkea ajatus ajasta "neljäntenä ulottuvuutena"<sup>23</sup>: "En ole koskaan ymmärtänyt, miksi ajatus neljännestä ulottuvuudesta on ympäröity niin suurella mystiikalla. Sen olemassaolo on varsin ilmeistä: se on aika." (Epstein 1974j, 139.) Aika "neljäntenä ulottuvuutena" tarkoittaa sitä, että kuvatus kohteen muutokset ajassa muuttavat tapaa, jolla kohde havaitaan tai jolla sen fotogeeniset aspektit näyttäytyvät: "Fotogeeninen aspekti on tila-ajallisten muuttujien kooste [...] aspekti on fotogeeninen, jos se siirtyy ja muuttuu samanaikaisesti tilassa ja ajassa" (Epstein 1974g, 120); "Fotogeeninen liikkuvuus on liikkuvuutta tässä tila-ajan järjestelmässä, liikkuvuutta samalla kertaa sekä tilassa että ajassa. Voidaan siis sanoa, että objektin fotogeeninen aspekti on seurausta sen variaatioista tila-ajassa." (1974j, 139.)

Epsteinin aika-analyysi liittyy hänen ajatukseensa elokuvakoneen uudenaikaisesta kyvystä nähdä ja ajatella todellisuutta. Oleellinen lähtökohhta on se, että Epsteinille "aikaa sinänsä ei ole olemassa" (Epstein 1974f, 107). Aika on suhteellista, mikä tarkoittaa sitä, että se on aina sidoksissa johonkin havaitsijaan; elokuvan liikkuvuus ja ajallisuus tulee ymmärtää "suhteessa kaikkiin mielen havaittavissa oleviin ulottuvuuksiin", koska "[m]ieli liikkuu ajassa samalla tavoin kuin se liikkuu tilassa" (Epstein 1974j, 138–139). Se, miten aika ilmenee tai näyttäytyy, riippuu siis siitä, kuka tai mikä sen havaitsee; havainto siis tietyssä mielessä konstruoi ajan. Elokvakoneen havaitsemana aika on aina jotain muuta kuin inhimillisesti havaittu aika; näin elokuva paljastaa ajan uudella tavalla.

Jacques Aumont on tiivistänyt Epsteinin näkemyksen elokuvan ja ajan suhteesta kahteen teemaan: yhtäältä elokuvakone mekaanisesti tuottaa aikaa, toisaalta se ajattelee uudelleen ajan (Aumont 2004/2002, 29–30). Vaikka Aumont viittaakin varsinaisesti Epsteinin myöhempään ajatteluun, ovat samat lähtökohdat alustavassa muodossa löydettävissä jo hänen 1920-luvun ajattelustaan. Ajan "tuottaminen" (tai konstruointi) ilmenee esimerkiksi elokuvan kyvyssä hidastaa ja nopeuttaa liikettä tai esittää kuvattu tapahtuma takaperin. Nämä asiat eivät Epsteinille ole vain trikkejä vaan aitoja ilmaisuja elokuvan kyvystä nähdä ja näyttää aika toisin kuin mihin inhimillinen havainto kykenee. (Ks. esim. Epstein 1974p, 250.)<sup>24</sup> Vuoden 1928 artikkelissa "L'âme au ralenti" ("Sielu hidastettuna") Epstein toteaa:

En tiedä mitään absoluuttisemmin liikuttavaa kuin hidastus kasvoista, jotka ovat ilmaisemassa jotain. [...] Tämä mekaanisen ja optisen yli-inhimillisen silmän (*sur-œil*) erottelukyky tekee selvästi nähtäväksi ajan suhteellisuuden. On siis totta, että sekunnit kestävät tunteja! Draama sijoittuu yhteisen ajan ulkopuolelle. Saavutetaan uusi, puhtaasti psykologinen perspektiivi. Uskon siihen yhä enemmän. Jonain päivänä elokuvakone (*le cinématographe*) onnistuu ensimmäisenä valokuvaamaan ihmisenkelin. (Epstein 1974n, 191.)

Se, että aikaa sinänsä ei ole, vaan se on aina tuotettua tai konstruotua, on myös perusta elokuvakoneen kyvyille ”ajatella uudelleen” aika. Tuottaessaan hidastusten ja nopeutusten mutta myös vaikkapa leikkauksen avulla uuden ajan muodon elokuvakone tulee myös ajatelleeksi ajan uudelleen. Elokuvakoneen uusi tapa ajatella aikaa ilmenee myös esimerkiksi sen tavassa ylittää jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden välinen vastakkaisuus: ”Elokuvan mekaniikkahan nimittäin tuottaa (*compose*) liikettä liittämällä filmillä olevia peräkkäisiä pysäytyskuvia (*arrets*) yhteen valonsäteen edessä, luo siis liikettä liikkumattomuudesta ja oikeuttaa näin lopullisesti Zenon Elealaisen virhepäätelmät.” (Epstein 1974j, 138.) Elokuvasta tulee filosofinen kone, joka ratkaisee antiikin Zenon Elealaisen paradoksin liikkeen mahdottomuudesta: Zenon esittää, että jos ammuttua nuolta tarkastellaan minä tahansa yksittäisenä ajan hetkenä, sen on silloin oltava jossain tiettyssä paikassa, jolloin se on liikkumaton. Paradoksi on siis siinä, että liikkuva nuoli ei minään yksittäisenä hetkenä voi olla liikkeessä. Epsteinin mukaan elokuva kuitenkin ratkaisee tämän paradoksin ”ajattelemalla” sen uudelleen ja osoittamalla, että liikkumattomuus ja liike voivat samaan aikaan olla yhtä totta (tai epätotta). Samaa ajatusta Epstein kehittää myöhemmin teoksessa *Intelligence d'un machine*:

Kun elokuvakone (*cinématographe*) on ensin osoittanut meille, että jatkuvuus on todellisuudessa subjektiivisuuden muokkaamaa epäjatkuvuutta, niin sen jälkeen sama elokuva osoittaa meille epäjatkuvuuden olevan vain satumanvarainen tulkinta alkuperäisestä jatkuvuudesta. Onkin selvää, että niin elokuvallinen jatkuvuus kuin epäjatkuvuuskin ovat todellisuudessa yhtä olemattomia [...]. (Epstein 1974q, 263.)

Jatkuvuus (elokuvassa havaittu liike) on siis (kameran tai mielen) ”subjektiivisuuden” tuotetta, epäjatkuvuuden (liikkumattomien kuvaruutujen) pohjalta rakennettu konstruktio; samalla kuitenkin myös epäjatkuvuus (liikkeen jakaantuminen pysähtyneisiin kuviin) on satunnaista, sillä sen perustana on alkuperäinen jatkuva liike, josta pysähtyneet kuvaruudut ovat vain ”tulkinta”.

## Animismi ja mystisyys

Koneen katseen sekä liikkuvuuden ja ajallisuuden lisäksi Epsteinin 1920-luvun elokuvanäkemyksessä nousee vuosikymmenen puolivälistä alkaen esiin ”esoteerisempi” teema, elokuvan ”animismi”, ajatus siitä, että elokuva antaa kuvaamilleen kohteille ”persoonallisuuden”:

ei varsinaisesti voida sanoa: 'Minä kuulen.' Niin kuin ei visuaalisesta yläävelestä voi sanoa: 'Minä näen.' Molempien yhdistämiseksi tarvitaan käyttöön uusi muotoilu: 'Minä aistin.'" (Eisenstein 1978a, 144–145.) Eisensteinin näkemyksessä on yhtymäkohtia Epsteinin ajatuksen konestesiasta ja ruumiillisesta tai fysiologisesta kokemuksesta.

<sup>24</sup> Samantapainen näkemys löytyy myös Dziga Vertovilta, joka puhuu hidastuksista ja nopeutuksista ”ajan mikroskooppina ja teleskooppina” ja takaperin esittämisestä ”ajan negatiivina” (Vertov 1984c, 41.) Viimeksi mainitusta tunnettu esimerkki on Vertovin *Elokuvasilmän* (*Kino-glaz*, NL 1924) jakso, jossa leivän vaiheita seurataan takaperin kuvattuna leipomosta viljapellolle.



<sup>25</sup> Epsteinin animismin ajatusta on myöhemmin kehittänyt edelleen Edgar Morin teoksessaan *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956). (Ks. Morin 1982/1956, 72–76, passim.)

”lähikuva revolverista ei ole enää revolveri, se on revolveri-persoona, toisin sanoen halu rikokseen, perikatoon, itsemurhaan tai niistä tunnettu katumus” (Epstein 1974j, 141).<sup>25</sup>

Animismin käsite liittyy Epsteinin teksteissä yleisemminkin ilmevään mieltymykseen ”mystiseen” tai ”esoteeriseen” kielenkäyttöön, jota edustavat esimerkiksi hänen aiempi ”kabbalistinen” ajattelunsa, ”tieteen uskonnon” ajatus sekä viittaukset elokuvan ”jumaluutta synnyttävään” tai ”teogeeniseen” luonteeseen tai elokuvaan ilmaisuina ”modernista panteismista”. Vaikka Epsteinin näkemyksissä voi olla mukana myös kiinnostusta varsinaiseen esoteerisuuteen ja mystiikkaan, liittyy hänen tapansa käyttää esoteerista terminologiaa kuitenkin aina myös pyrkimykseen määrittää elokuvan synnyttämän modernin kokemuksen luonnetta. Fotogeenisyyden kokemus on lähtökohtaisesti jollain tavoin ”mystinen”, mutta sen sijaan, että Epstein pyrki osoittamaan tuon mystisyyden kokemuksen virheelliseksi (kuten esimerkiksi Eisenstein toisessa yhteydessä tekee; ks. Eisenstein 1978a, 140, 144), hän alkaakin korostaa sitä. Epsteinille ”mystisyys”, ”animismi” ja muut vastaavat käsitteet näyttäisivät olevan autenttinen tapa ilmaista elokuvan fotogeenisyyden synnyttämää uutta tietoisuutta todellisuudesta.



*Cœur fidèle* (1923)

Yksi ilmaisu elokuvan mystisyydestä ovat Epsteinin ”Aisti 1 b”-artikkelissa käyttämät enemmän tai vähemmän eksplisiittiset alluusiot alkemiaan: Epstein esimerkiksi viittaa alkemisti Paracelsukseen ja niin ikään alkemistina pidettyyn Ramon Llulliin (joka tosin todellisuudessa ei ollut alkemisti), puhuu elokuvasta alkemistien viisasten kiveen verrannollisena ”viisasten valona”, kuvaa elokuvan fotogeenisyyttä ”tislamisena”, joka erottaa todellisuudesta sen ”ydinolemuksen”, (samoin kuin alkemisti tuottaa viisasten kiven avulla kultaa) ja niin edespäin. (ks. Epstein 1921b, 35–36, 38, 43–44; 1974c, 87–88, 91, 93.) Alkemiaviittaukset ja -metaforat kuvastavat elokuvan fotogeenisyyden kykyä transformoida tavanomainen tai ”arvoton” kokonaan uudennaiseksi ja erityiseksi, ”kullaksi”. Alkemiaviittauksilla voi olla toinenkin merkitys, jota Epstein ei eksplikoi, mutta joka hänen ajattelunsa kontekstissa on perusteltu; ajatus ”elokuvan alkemiasta” tuo

mieleen Epsteinin modernin runouden edelläkävijänä pitämän Arthur Rimbaud'n "sanan alkemian" (*alchimie du verbe*):

[...] Keksin vokaalien värit! – A musta, E valkoinen, I punainen, O sininen, U vihreä. – Laadin konsonanteille muodot ja liikkeet, ja kuvittelin vaistonvaaraisten rytmien avulla keksiväni runokielen, joka jonain päivänä avautuisi kaikille aisteilleni. Pidättäydyin tulkitsemasta. Se oli aluksi tutkimusta. Kirjoitin hiljaisuuksia, öitä, tein muistiinpanoja asioista, joita ei voi ilmaista (*je notais l'inexprimable*). Kiinnitin huimauksia. (Rimbaud 2003, 44, 45.)

Rimbaud'n tapa ikään kuin purkaa ja jäsentää (kielen) todellisuus uudestaan ja tuoda aistimellisen tason sanomaton tai ilmaisematon (*inexprimable*) kokemus esiin ohi tavanomaisen kielen rajoitusten on sukua Epsteinin pyrkimykselle nostaa esiin elokuvan fotogeenisyyden uusi "kieli", joka ohittaa kielen: "Älkää sanoko: Symboleja ja Naturalismia. Oikeita sanoja ei ole vielä löydetty ja nämä eivät sovi. Toivoisin, ettei sanoja olisikaan. Vain kuvia ilman metaforia." (Epstein 1921b, 34; 1974c, 87.) Elokuvan "mystisyys" liittyykin osaltaan sen asettumiseen tavanomaisen kielen ulkopuolelle: se näyttää todellisuuden tavalla, jonka ilmaisemiseen ei ole sanoja, siis "mystisellä" tavalla. 1920-luvun jälkeen Epstein alkaa – hieman Rimbaud'n "ilmaisemattoman" tapaan – painottaa yhä enemmän elokuvan kykyä havaita tai "tiedostaa" todellisuuden "punnitsematonta", "ei-mittattavaa" "ennakoimatonta" tai "aineetonta" (*imponderable*) ulottuvuutta, joka ilmenee erityisesti elokuvan kyvyssä syntetisoida ja tiivistää aikaa (Epstein 1974p; ks. myös Aumont 1998b, 93).

Yhdeltä osaltaan fotogeenisyys uutena "mystisenä" tiedon muotona liittyy Epsteinin pohdintoihin modernista runoudesta ja sen yhteydestä "väsymykseen". *Bonjour Cinéma* -teokseen sisältyvässä artikkelissa, jonka nimi on nimenomaan "Ciné mystique" ("Mystinen elokuva") Epstein tarkastelee väsymyksen fotogeenisyyttä, joka näyttäytyy mystisenä:

Väsymys on fotogeenistä. [...] Se nostaa kultivoidusta ihmisestä esiin pinnanalaisen eläimellisen kerroksen. Eläin on fotogeeninen, oli se ihminen tai peto. Yksinkertaisena, puhtaana, raakana erityisesti ihminen irtautuu aivojen aikaansaamasta kömpelyydestä. Kun jonglööri, akrobaatti, jockey tai jokin erikoinen eläin, kuten akvaarioiden aksolotli, palautuu organismiksi ja orgaaniseksi, niin jokainen liike, pulloja heittelevät kädet tai keuhkojen sisäänhengitys, kiehtoo minua enemmän kuin mikään idylli. Kyse ei ole siitä, ettei ajateltaisi. Ei vain ajatella mitään muuta. [...] Tottumus, väsymys, eläimellisyys, hajamielisyys todistavat eri tavoin ajattelusta, joka on rajattua. SIKSI ELOKUVA ON MYSTISTÄ. Se antaa mitä suurimman merkityksen älyn toiminnan ulkoisille ilmenemismuodoille [...] ruumiin kautta se tallentaa ajattelun. (Epstein 1921b, 114–115; 1974e, 100.)

Elokuvan "mystisyys" on siis ilmaus elokuvan mahdollistamasta kokemuksesta, todellisuuden näkemisestä tavalla, joka inhimilliselle havaintokyvyllä ei ole mahdollinen. Tietyissä mielessä "mystisyydessä" ei siis ole mitään "mystistä" – kysymys on vain siitä, että todellisuus näyttäytyy tavalla, joka ohittaa normaalit (rationaaliset)

<sup>26</sup> *Nature morte* (kirjaimellisesti "kuollut luonto") on ranskan kielessä asetelmamaalauksesta käytetty nimitys.

<sup>27</sup> *Règnes de la nature* viittaa tässä tapaan jakaa luonto eläinkuntaan (*règne animal*), kasvikuntaan (*règne végétal*) ja kivikuntaan (*règne mineral*).

havaitsemisen ja käsittämisen kategoriat. Epsteinin lyrosofian kabbalistisen periaatteen mukaisesti kyse on siis maailman kohtaamisen tai tiedostamisen tunteellisesta tai affektiivisesta aspektista – todellisuuden kohtaamisesta "suoraan" ilman käsitteiden tai rationaalisen mielen rajoituksia.



*La glace à trois faces*  
(1927)

Myös elokuvan "animismi" on yksi ilmentymä tästä elokuvan mystisestä tai affektiivisesta tiedostamisen tavasta. Vuoden 1926 teoksessa *Le Cinématographe vu d'Etna* Epstein kuvailee elokuvan animismia näin:

Yksi elokuvan suurimmista kyvyistä on sen animismi. Valkokankaalla ei nähdä kuolleita asetelmia (*nature morte*)<sup>26</sup>. Esineillä on asenne. Puut elehtivät. Vuoret, kuten tuo Etna, merkitsevät. Jokaisesta rekvisiitan osasta tulee persoona. Lavasteet jakaantuvat osiin ja kaikki niiden kappaleet saavat oman erityisen ilmaisevuuteensa. Hämmästyttävä panteismi syntyy uudelleen maailmaan ja täyttää sen halkeamaisilleen. (Epstein 1974i, 135.)

"Animismilla" Epstein viittaa siis kokemukseen siitä, että elokuvassa nähtynä elottomat esineet saavat eräänlaisen elävyyden tai jopa persoonallisuuden vaikutelman:

Elokuva antaa siis asioiden ja olioiden kaikkein jäähmettyneimmille ilmentymille kaikkein suurimman onnen ennen kuolemaa: elämän. Ja tuolle elämälle se myöntää sen kaikkein korkeimman aspektin: persoonallisuuden. (Epstein 1974j, 140.)

Epstein ei kuitenkaan ajattele, että elokuva jollain tavoin "faktuaalisesti" tekisi elottomasta elävää. Elokuvan animismissa on tietyssä mielessä kyse samantapaisesta asiasta kuin kameran "älyssä" – kameran "tietoisuudessa ilman tietoisuutta". Samalla tavoin kuin ajatus "koneen älystä" pakottaa ajattelemaan uudelleen kysymyksen siitä, mitä "älyllä", "psykykkisyydellä" tai "miehellä" voidaan tarkoittaa, myös elokuvan animismi asettaa ajatuksen "elämästä" uuteen valoon. Jonkin asian määrittämisessä "eläväksi" on kyse näkökulmasta, eikä inhimillinen elämä viime kädessä eroa kivien tai kristallien elämästä:

Hidastus ja nopeutus paljastavat maailman, jossa ei enää ole rajoja luonnon osa-alueiden (*règnes de la nature*)<sup>27</sup> välillä. Kaikki elää. Kristallit suurene-

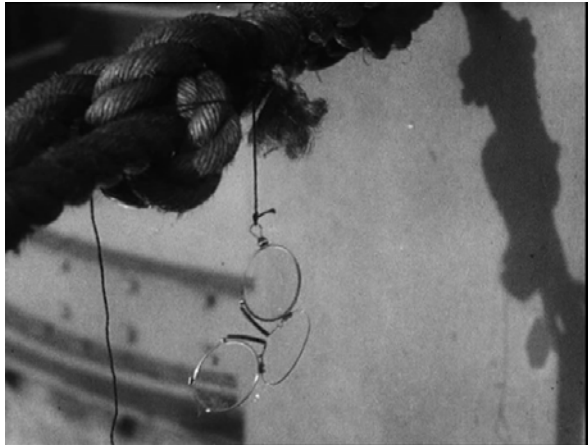
vat, tulevat toisiaan vastaan, liittyvät toisiinsa sympatian hellyydellä. Symmetriat ovat niiden tapoja ja traditioita. Miten ne eroavat kukista tai meidän arvokkaiden kudostemme soluista? [...] Voidessamme nyt nähdä ne, tiedämme olevamme erilaisten ei-inhimillisten olemassaolon muotojen ympäröimiä. Jos on olemassa lukematon määrä näitä alempia elämän muotoja, on myös niitä, jotka ylittävät omamme. Tässä jälleen elokuvakone (*le cinématographe*) aistimme ulottuvuutta kehittäessään ja ajallisella perspektiivillä leikkiessään tekee näölle ja kuulolle havaittavaksi yksilöitä, joita olimme pitäneet näkymättöminä ja kuulumattomina, paljastaa tiettyjen abstraktioiden todellisuuden. (Epstein 1974p, 250–251.)

Toisaalta animismi liittyy myös elokuvan katsomiskokemukseen ja elokuvan tapaan ilmaista asioita, ja tässä suhteessa Epstein yhdistää elokuvan animismin ajatukseen elokuvan eräänlaisesta ”kielellisyydestä”:

Toisaalta elokuva on kieli (*une langue*), ja kuten kaikki kielet, se on animistista, toisin sanoen se antaa elävyyden vaikutelman kaikille kuvaamilleen esineille. Mitä primitiivisemmästä kielestä on kyse, sitä selvemmin tämä animistinen tendenssi sitä määrittää. (Epstein 1974j, 140.)

Epsteinin näkemyksellä on yhtymäkohtia Sergei Eisensteinin pohdintoihin ”esiloogisesta” tai ”varhaisesta” (primitiivisestä) kuvallisesta ajattelusta, jossa toimii erityisesti *pars pro toto* -periaate (tai synekdoke): osa edustaa kokonaisuutta kuten karhunkynsi karhua. Vaikka modernissa ajattelussa tuollaista suhdetta ei pidetäkään tosiasiallisena (karhunkynsi ei tuo karhua todellisesti läsnäolevaksi sen enempää kuin puvunnappi pukua), toimii periaate kuitenkin Eisensteinin mukaan elokuvassa, jonka kuvallisessa ilmaisutavassa (erityisesti lähikuvan käytössä) on yhteisiä piirteitä varhaisen ajattelun kanssa. Esimerkkinä Eisenstein käyttää lähikuvaa *Potemkinin* laivalääkäriin nenälaseista, jotka edustavat paitsi lääkäriä myös koko laivan päällystystä. (Eisenstein 1978b, 218–219.) Toisin kuin Eisenstein, Epstein ei kehitä elokuvan kielen ajatusta erityisen pitkälle, mutta hänenkin tapauksessaan on kyse siitä, että elokuvan kertova kyky perustuu eräänlaiseen primitiiviseen kokemukseen erityisesti lähikuvassa nähdyistä esineistä. Elokuvan ”kielen” tai kerronnallisen kyvyn lähtökohta Epsteinilla ei ehkä niinkään ole se, että esineet jollain tavoin *edustaisivat* ilmaisemaansa asiaa (kuten nenäläsit *Potemkinissa*), vaan pikemminkin ne ”animoituessaan” ikään kuin *ovat* ilmaisemansa asia tai ”elävät” sen elämää. Esineet koetaan ”elävinä”, ts. esimerkiksi pyrkimyksiä ja tavoitteita omaavina, ja näin ne voivat viedä draamaa eteenpäin:

On moneen kertaa todettu, millaisen lähes jumalallisen merkityksen kappaleen (*corps*) osat, luonnon kaikkein kylmimmät elementit, saavat lähikuvassa! Revolveri pöytälaatikossa, maahan särkynyt pullo, iiriksen rajaama silmä – elokuva nostaa ne kaikki draaman henkilön arvoon. Koska ne ovat dramaattisia, ne vaikuttavat eläviltä, ikään kuin ne olisivat mukana tunteen kehityksessä. (Epstein 1974j, 140.)



Sergei Eisenstein:  
*Panssarilaiva  
Potemkin (Brone-  
nosets Potemkin,*  
NL 1925)



*Cœur fidèle* (1923)

Epstein myös käyttää Eisensteinin tapaan vertauskuvana primitiivisiä amuletteja, mutta hänelle elokuvan amuletteihin verrannollinen animismi on ilmaus esineiden omasta, inhimillisen kokemuksen ulkopuolisesta elämästä:

[E]lämällä, jota [elokuva] luo nostaessaan esineet mitäänsanomattomuuden varjoista draamallisen mielenkiinnon valoon, ei ole mitään suhdetta inhimilliseen elämään. Tuo elämä on verrannollista amulettien, taikakalujen ja eräiden primitiivisten uskontojen uhkaavina tai tabuina pitämien esineiden elämään. Uskon, että jos halutaan ymmärtää miten eläin, kasvi tai kivi voi herättää kunnioitusta, pelkoa ja kauhua, kolmea keskeistä pyhää tunnetta, tulee ne nähdä valkokankaalla elämässä salaperäistä, myykkää, inhimilliselle ymmärrykselle vierasta elämäänsä. (Mt.)

Tulkittiinpa Epsteinin mystisyys ja animismi miten tahansa, niin ainakin Epsteinille itselleen se on olennainen osa elokuvakoneen avaamaa uutta modernia kokemusta, jossa inhimillisellä olemisella ja elottomien objektien olemisella ei ole eroa; ihminen muuttuu esinemaailman kaltaiseksi, esinemaailma "persoonalliseksi". Kaiken asettuminen osaksi samaa elämää (jossa voi olla aste-eroja mutta perimmiltään ei laadullista eroa) on osoitus siitä, mitä Epstein kutsuu "moderniksi panteismiksi":

Käsi on usein luontevampi yksilö kuin ihminen, jolle se kuuluu. Maisema on valtava kollektiivinen persoona, joka elää, värähtelee, kasvaa, pienenee, vanhenee. Se vaikuttaa ja ottaa vastaan vaikutteita, määrittää ja määrittyy. Esineet ovat menninkäisiä, täynnä henkeä tai pahansuopuutta, täynnä toimintaa, seurauksien syitä ja syiden seurauksia, kehittyen toiminnan myötä. Kaikkien kappaleiden, myös inhimillisten, lävitse kuultaa persoonallisuus. Ajatukset lentävät koloistaan asettuakseen filmille. Valokuvaus tallentaa sielun, joka on kaikkialla: meressä merimiehelle, taivaalla lentäjälle, tiellä juoksijalle, rahassa talousmiehelle, korteissa pelurille, metsässä ja vuorissa erakolle, asemissa ja satamissa matkustajalle. Koko maailmalla on nuo elämän läpinäkyvät kasvat. Juuri nuo elävät kasvat herättivät pakanalisen mielen kunnioituksen. *Elokuvakone mahdollistaa modernin panteismin ilmaisun.* (Epstein 1974m, 173.)

Epsteinin panteismin mallina on Spinozan filosofia, ”joka antaa sille epäilemättä rationaalisimman ilmaisun” (Epstein 1974r, 390). Kyse on siitä, että ”aine ja sielu eivät ole muuta kuin toinen toisensa keskenään vaihdettavia muotoja. Jumalan, sikäli kuin hän on henki *par excellence*, on muodostettava myös aine *par excellence* ja asuttava aineessa, oltava se” (mt.) Epsteinin panteismi siis tietyssä mielessä palaa lyrosophian affektiivisen ja rationaalisen tietoisuuden perimmäisen yhdenmukaisuuden periaatteeseen: affektiivinen ja rationaalinen, henki ja aine, ovat Epsteinille viime kädessä vain erilaisia lähestymistapoja tai erilaisia näkökulmia samaan yhtenäiseen todellisuuteen. Elokuvan, elokuvakoneen filosofinen merkitys on siinä, että se paljastaa tuohon todellisuuteen näkökulmia, jotka ilman sitä jäisivät kokonaan havaitsematta.

## Kirjallisuus

### Epsteinin tekstit

Epstein, Jean (1921a) *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paris: Éditions de la Sirène.

Epstein, Jean (1921b) *Bonjour cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène.

Epstein, Jean (1974a) *La Lyrosophie*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974b) *Memoires inachevees*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974c) *Le sens 1 bis*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974d) *Grossissement*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974e) *Ciné mystique*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974f) *T*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974g) *L'essentiel du cinéma*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974h) *L'Objectif lui-même*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974i) *Le Cinématographe vu d'Etna*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974j) *De quelques conditions de photogénie*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974k) *L'Élément photogénique*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974l) *Amour de Charlot*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974m) *Hommage à Canudo*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974n) *L'âme au ralenti*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974o) *Le Cinématographe continue...* Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974p) *Photogénie de l'imponderable*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974q) *L'intelligence d'une machine*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1974r) *Le Cinéma du diable*. Teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947*. Paris: Seghers.

Epstein, Jean (1998a) *La phénomène littéraire*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinémathèque française.

Epstein, Jean (1998b) *Nous kabbalistes*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinémathèque française.

Epstein, Jean (1998c) *Freud ou le nick-cartérianisme en psychologie*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinémathèque française.

### Aikalaistekstit ja muistelmat

Benjamin, Walter (1989) *Taideteos teknisen uusinnattavuutensa aikakaudella*. Teoksessa Walter Benjamin, *Messiaanisen sirpaleita*. Toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suom. Markku Koski. [Helsinki]: Kansan sivistystyön liitto/Tutkijaliitto.

Canudo, Ricciotto (1995a) *Triomphe du cinématographe*. Teoksessa *L'Usine aux images*. Toim. ja käänt. Jean-Paul Morel. [Paris]: Éditions Séguier et Arte Éditions.

Canudo, Ricciotto (1995b) *La Naissance d'un sixième art. Essai sur le cinématographe*. Teoksessa *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. [Paris]: Éditions Séguier et Arte Éditions.

Canudo, Ricciotto (1995c) *La Leçon du cinéma*. Teoksessa *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. [Paris]: Éditions Séguier et Arte Éditions.

Canudo, Ricciotto (1995d) *La Manifeste des sept arts*. Teoksessa *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. [Paris]: Éditions Séguier et Arte Éditions.

Canudo, Ricciotto (1995e) *La Roue*. Teoksessa *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. [Paris]: Éditions Séguier et Arte Éditions.

Cocteau, Jean (1993) *Carte blanche*. Teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. Käänt. Richard Abel. Princeton (NJ): Princeton University Press.

- Colette (1993a) *Cinema: The Cheat*. Teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. Käänt. Sarah W. R. Smith. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Colette (1993b) *Film Criticism: Mater Dolorosa*. Teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. Käänt. Sarah W. R. Smith. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Delluc, Louis (1985) *Photogénie*. Teoksessa Louis Delluc, *Écrits cinématographiques I: Le Cinéma et les Cinéastes*. Toim. Pierre Lherminier. Paris: Cinémathèque Française.
- Delluc, Louis (1986a) *Cinéma et cie*. Teoksessa Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II: Cinéma et cie*. Toim. Pierre Lherminier. Paris: Cinémathèque Française.
- Delluc, Louis (1986b) *Huit jours au cinéma*. Teoksessa Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II: Cinéma et cie*. Toim. Pierre Lherminier. Paris: Cinémathèque Française.
- Delluc, Louis (1986c) *Photogénie*. Teoksessa Louis Delluc, *Écrits cinématographiques II: Cinéma et cie*. Toim. Pierre Lherminier. Paris: Cinémathèque Française.
- Delluc, Louis (1993) *Beauty in the Cinema*. Teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. Käänt. Richard Abel. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Dulac, Germaine (1960) *Le mouvement créateur d'action*. Teoksessa Pierre Lherminier (toim.) *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers.
- Dulac, Germaine (1997) *Estetiikat. Esteet. Täydellinen cinégraphie*. Suom. Anu Koivunen. *Lähikuva* 2-3/1997, 40-49.
- Eisenstein, Sergei (1978a) *Neljäs ulottuvuus elokuvassa*. Teoksessa Sergei Eisenstein, *Elokuvan muoto*. Suom. Vesa Oittinen ja Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus.
- Eisenstein, Sergei (1978b) *Elokuvan muoto: uusia ongelmia*. Teoksessa Sergei Eisenstein, *Elokuvan muoto*. Suom. Vesa Oittinen ja Anssi Sinnemäki. Helsinki: Love Kustannus.
- Gance, Abel (1960) *La musique de la lumière*. Teoksessa Pierre Lherminier (toim.) *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers.
- Léger, Fernand (1993a) *La Roue: Its Plastic Quality*. Teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. Käänt. Alexandra Anderson. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Léger, Fernand (1993b) *Painting and cinema*. Teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907-1939. A History/Anthology. Volume I: 1907-1929*. Käänt. Richard Abel. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Renoir, Jean (1974) *Ma vie et mes films*. [Paris]: Flammarion.
- Rimbaud, Arthur (2003) *Kausi helvetissä. Une saison en enfer. Runoja*. Suom. Einari Aaltonen. Kaksikielinen laitos. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sannakko.
- Vertov, Dziga (1984a) *We. Variant of a Manifesto*. Teoksessa Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. Käänt. Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Vertov, Dziga (1984b) *Kinoks: A Revolution*. Teoksessa Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. Käänt. Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Vertov, Dziga (1984c) *The Birth of Kino-Eye*. Teoksessa Dziga Vertov, *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. Käänt. Kevin O'Brien. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.



## Muut lähteet

- Abel, Richard (1984) *French Cinema: The First Wave 1915–1929*. Princeton: Princeton University Press.
- Abel, Richard (1993/1988). *French Film Theory and Criticism 1907–1939. A History/Anthology. Volume I: 1907–1929*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Albera, François & Gili, Jean A. (toim., 2001) *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*. 1895 no. 33. Paris: Association française sur l'histoire du cinéma/Bologna: Cineteca del Comune di Bologna/Il Cinema Ritrovato.
- Aumont, Jacques (toim, 1998a) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinéma-thèque française.
- Aumont, Jacques (1998b) *Cinégenie, ou la machine à re-monter le temps*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinéma-thèque française.
- Aumont, Jacques (2004/2002) *Les théories des cinéastes*. [Paris]: Nathan / SEJER.
- Bordwell, David (2002/1974) *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*. North Stratford (NH): Ayer Company Publishers Inc.
- Deleuze, Gilles (1983) *Cinéma I: L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Dotoli, Giovanni & Morel, Jean-Paul (1995) *Presentation generale*. Teoksessa Ricciotto Canudo, *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. [Paris]: Éditions Séguier et Arte Éditions.
- Elsaesser, Thomas (1996/1987) *Dada / Cinema?* Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Mass.) & London (England): MIT Press.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1996/1987) *The Image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed*. Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Mass.) & London (England): MIT Press.
- Freeman, Judi (1996/1987) *Bridging Purism and Surrealism: The Origin and Production of Fernand Léger's Ballet Mécanique*. Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Mass.) & London (England): MIT Press.
- Hansson, Karl (2006) *Det figurala och den rörliga bilden: om estetik, materialitet och medieteknologi hos Jean Epstein, Bill Viola och Artintact*. Stockholm: Stockholm University.
- [www.diva-portal.org/diva/getDocument?urn\\_nbn\\_se\\_su\\_diva-798-2\\_\\_fulltext.pdf](http://www.diva-portal.org/diva/getDocument?urn_nbn_se_su_diva-798-2__fulltext.pdf) (Linkki tarkistettu 18.2.2009.)
- Iampolski, Mikhail (1998) *Epstein: théorie du cinéma comme topologie*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinéma-thèque française.
- Kuenzli, Rudolf E. (1996/1987) *Introduction*. Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Mass.) & London (England): MIT Press.
- Leblanc, Gérard (1998) *La poétique epsteinienne*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinéma-thèque française.
- Leprohon, Pierre (1964) *Jean Epstein*. Paris: Seghers.
- Lherminier, Pierre (1985) *Présentation*. Teoksessa Louis Delluc, *Écrits cinématographiques I: Le Cinéma et les Cinéastes*. Toim. Pierre Lherminier. Paris: Cinéma-thèque Française.
- Liebman, Stuart (1998) *Sublime et desublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein : Le Cinématographe vu d'Etna*. Teoksessa Jacques Aumont (toim.) *Jean Epstein: Cinéaste, poète, philosophe*. [Paris]: Cinéma-thèque française.
- Lundemo, Trond (2001) *Jean Epstein: intelligensen hos en maskin / the Intelligence of a Machine*. Stockholm: Svenska Filminstitutet/Cinemateket.
- Magny, Joël (1991) *1890–1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac*. *CinémAction* no. 60, 14–24.

Morin, Edgar (1982/1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit.

Pönni, Antti (2003) Kone ja äly. Kameran katse Robert Bressonilla ja Jean Epsteinilla. Teoksessa Tanja Sihvonen & Pasi Väliäho (toim.) *Mediaa kokemassa: koosteita ja ylityksiä/ Experiencing the Media: Assemblages and Cross-overs*. Turku: Turun yliopisto/Mediatutkimus.

Pönni, Antti (2005) Uusi kirjoitus: Robert Bresson elokuvateoreetikkona. Lisensiaatintutkimus. Turku: Turun yliopisto / Mediatutkimus. [www.saunalahti.fi/aponni/bresson/lisuri/bresson00.pdf](http://www.saunalahti.fi/aponni/bresson/lisuri/bresson00.pdf) (linkki tarkistettu 18.2.2009).

Sihvonen, Jukka (1991) *Exceeding the limits. On the poetics and politics of audiovisuality*. Turku: SETS.