

# Mitä elokuva on?

J u r i T s i v j a n

Tätä esseetä ei alunperin tarkoitettu julkaistavaksi erillisenä. Se on kirjoitettu vastauksena Raymond Bellourin elokuvateoriaa käsittelevän *Trafic*-lehden kyselyyn. Kyselyssä esitettiin yksi ainoa kysymys: ”Mitä elokuva on?”. Oman vastauksensa antoi yli seitsemänkymmentä nykyistä ja entistä elokuvakriitikkoa, elokuvantekijää ja -tutkijaa (ks. *Trafic* 2004). Minua pyydettiin pohtimaan kysymystä elokuvan historian kannalta. Oman agnostisen vastaukseni kirjoittaminen vei minulta hiukan liian kauan, ja myöhästyin asetetusta aikarajasta. Raymond Bellour tarjosi minulle kuitenkin jalomielisesti tilaisuuden julkaista vastaukseni myöhemmässä numerossa sillä ehdolla, että yhden sivun mittaisen vastauksen sijaan toimittaisin laajemman artikkelin. Näin tein. Tämä esse on yksityiskohtaisempi ja laajennettu versio tekstistä, joka julkaistiin ranskaksi *Trafic*-lehdessä (Tshivjan 2005).<sup>1</sup>

## Elokuva taidelajina

Vaikka luonnehdinkin artikkeliani agnostikon vastaukseksi, ei se tarkoita, että kannattaisin tulkinnoista vapaata, pelkkiin faktoihin perustuvaa elokuvahistoriaa tai että filosofiset pohdinnat eivät lainkaan kiinnostaisi minua. Agnostikon asenne ei sinänsä ole filosofianvastainen, älyllisyyttä tai teorioita karttava – ei sen enempää

kuin selvänä oleminen edellyttäisi absolutismia. Meidän tulee yksinkertaisesti pitää mielessä filosofisten pohdintojen hinta ja olla tietoisia tällaisen lähestymistavan välähdyksenomaisista sivuvaikutuksista. Tiedetään, minkälaisia ovat elokuvantutkijoiden elokuvahistoriat ja myös historiantuntijoiden vastaavien teosten edut ja haitat. Tulokset saattavat olla yhtä suurenmaisia ja paljastavia kuin ne elokuvahistorian näkemykset, jotka ovat peräisin ajatteliijoilta kuten Sergei Eisenstein, Walter Benjamin tai André Bazin, mutta todennäköisesti ne myös vanhenevat nopeammin kuin mainittujen nerojen näkemykset.

Vastaukset otsikossa esitettyyn kysymykseen ovat elokuvan historiassa vaihdelleet niin usein, että olisi mahdollista kirjoittaa kokonainen historia pelkästään elokuvan luonteesta ja sen eridentiteeteistä. Tähän artikkelini ei kuitenkaan tähtää, vaan haluan vain asettaa kyseenalaisiksi kolme olettamusta, jotka löytyvät kolmen eri elokuvahistoriallisen näkemyksen pohjalta: a) että elokuvateknologia määrittää elokuvan historiaa; b) että elokuvan valokuvallinen luonne määrittää elokuvan historiaa; c) että elokuva on ennen muuta kertova taide, jonka historiaa määrittävät audiovisuaalisen tarinankerronnan kysymykset ja erikoispiirteet.

Ensiksi haluan käsitellä joitakin elokuvan historian rakennusvälineitä ja nostaa esiin myös tähän mennessä vähemmän käytettyjä käsitteitä ja työkaluja, jotka ovat tylsyneet liian ahkerassa käytössä. Ennen kuin ryhdyn tarkastelemaan työkalupakkiamme, täytyy todeta, että olen siitä tavattoman ylpeä. Jo yksinomaan siitä löytyvien erilaisten välineiden määrä todistaa meidän

olevan tavattoman onnekkaita, koska olemme saaneet periä sellaisia työkaluja, joita toiset olisivat joutuneet kehittämään vuosikymmeniä tai -satoja. Elokuvatutkimus on saanut termejä lainaksi teatteritieteeltä, sillä molempia aloja yhdistää se, että jotkut ihmiset kirjoittavat, toiset ohjaavat ja kolmannet esittävät. Taidehistoria ja valokuvataiteen historia antoivat meille optiikan, jonka avulla voidaan käsitellä otosten kompositiota, ikonografiaa tai valaistusta. Se, ettei yksikään elokuvan historia ole täydellinen ilman elokuvamusiikin historiaa, on ehkä liian itsestäänselvä tullakseen mainituksi. Sama koskee sitä, että termit ”elokuvan sankari” tai ”elokuvan kerronta”, joita käytämme täysin ohimennen, ovat peräisin kirjallisuudenhistoriasta. Mikäli tätä ilmiötä ylipäänsä tarvitsee selittää, voidaan vain todeta, että elokuva on erilaisista elementeistä koostuva laji, ja myös sen historian tulisi siten olla mahdollisimman monimuotoista.

Toisaalta ymmärrän helposti myös niitä, joiden karvat nousevat pystyyn, kun valistunut vertailevan kirjallisuudentutkimuksen edustaja käyttää sanaa ”teksti” Griffithin elokuvasta aivan yhtä mutkattomasti kuin hän yhdistää saman käsitteen samalla sivulla Charles Kingsleyn runoon tai Robert Browningin näytelmään, siirtyen tämän jälkeen tutkimaan jotakin, mitä hän nimittää elokuvan ja kirjallisuuden väliseksi intertekstuaalisiksi kytkennöiksi. Muistan hyvin ajan, jolloin ”elokuvateksti” oli rohkea, silmiä avaava metafora, mutta nykyisin siitä on rehellisesti sanottuna tullut totunnainen käsite, termi, jossa kaikki voittavat, niin kuin Vsevolod Pudovkinin *Shakkikuumeen* (Šahmatnaja gorjatska, 1925) pelissä, jossa sankari pelaa itseään vastaan. Ja tietty levottomuus valtaa myös elokuvatutkijan mielen, kun hän sattuu kuulemaan entisen teatterihistorioitsijan pohtivan sitä, miksi Charles Dickensin romaania *Kaksi kaupunkia* tulisi edes pitää David W. Griffithin *Orpolasten* (Orphans of the Storm, 1921) mahdollisena lähteenä, koska brittiläinen dramatisointi kyseisestä romaanista oli jo valmiina kuvattavaksi. Esimerkkitutkijani ovat kahdesta eri koulukunnasta, ja he väittävät erilaisia asioita, mutta mielestäni heidän tulkin-

tansa kumpuavat samasta lähteestä: siitä hiljaisesta olettamuksesta, että Griffithin taidelaji ei voi suuresti poiketa heidän omasta lajistaan.

Elämä olisikin helppoa, vaikka vähän tylsää, jos asiat olisivat noin yksinkertaisia. Onneksi ne eivät kuitenkaan ole. Elokuvahistorian tutkimisesta tekee kiinnostavaa elokuvan muista taiteista saamien vaikutteiden lisäksi juuri se, millä tavalla se näitä vaikutteita työstää ja muuntaa. Tässä mielessä elokuvan tyyllilajit edustavat nimenomaan muutosta. Viimeisen kymmenen tai kahdenkymmenen vuoden aikana tämän muutoksen tutkimisessa onkin tapahtunut huomattavaa edistystä. Nykyään pystytään paremmin arvioimaan ja erittelemään niitä teknisiä edellytyksiä, jotka muuttivat yksityiskohtia siinä vaiheessa kun ne siirrettiin näyttämöltä kankaalle. Voimme esimerkiksi eritellä sitä, miten joku tietty elokuvatekniikan yksityiskohta (optinen, valokuvallinen, näkökenttään tai näkökulmaan liittyvä) teki elokuvan näyttämöllepanosta erilaisen kuin teatterissa. Suureksi osaksi *Griffith Projectiin* osallistuneiden tutkijoiden pitkällisen työn ansiosta voimme piirtää entistä tarkemmin varhaisen elokuvanäyttelemisen synnyn ja kehityskaaren ja selittää sen, kuinka se kytkeytyy kameran etäisyyteen kohteesta ja olemassa olevan filmimateriaalin määrään (ks. Griffith 2000–2005). Ja kenties aivan pian onnistumme selvittämään kaavan, jonka avulla 1800-luvun näyttämömelodraama muutettiin mykkäfilmin käsikirjoitukseksi.

Jotkut saattavat kutsua tätä kehitystä uuspositivistiseksi, mutta mielestäni emme ansaitse tätä kohteliaisuutta vielä. Jos jokin ansaitsee tulla kutsutuksi positivistiseksi, ei se ole niinkään elokuvatutkijat vaan juuri se väline, jota tutkimme. Koska elokuvataiteen yksilöllisen tyylin muodostumisessa tieteellä ja teknologioilla oli niin suuri merkitys. Jos pystyttäisiin tyydyttävästi vertailemaan eri taidelajien tyylien riippuvuutta tekniikasta, on varmaa, että elokuvataide olisi listan kärkipäässä (ehkäpä seuraavana listalla olisi valokuvataide). Kirjallisuudenhistoria taas saisi sijansa listan häntäpäädästä. On päivänselvää, että elokuva muuttuu silloin, kun keksitään uusi

kameratyypin; voiko tälle ilmiölle olla mitään vastinetta kirjallisuudessa?

Jonkinlainen yhteys on varmasti olemassa, kuten esimerkiksi Walter Ong tai Marshall McLuhan esittävät. Kirjallisuus muuttui varsin paljon silloin, kun esimerkiksi kirjoitustaito kehittyi tai kun painoteollisuus syntyi, mutta muuttuiko kuitenkin itse kirjoittamisen tyyli tai tapa silloin kun kirjailija siirtyi styluksesta sulkakynään, sulkakynästä lyijykynään, mustekynään, täytekynään tai kirjoituskoneeseen? Ehkä muuttuikin, mutta tämän muutoksen havaitsemiseen vaaditaan erityisen tarkka silmä. Kysyin kerran ystävältäni, kirjallisuushistorioitsija Roman Timentšikilta, mitä mieltä hän oli Vladimir Sorokinista, joka on suosikkini Venäjän nykykirjailijoista. Hän vastasi kyllä pitävänsä Sorokinin kirjoista, mutta lisäsi, että se on tietysti *tällaista* kirjallisuutta, tehden sormillaan nopean liikkeen kuin ne olisivat käyttäneet tietokoneen näppäimistöä.

Jonkinlaista vuorovaikutusta tyylin ja teknologian välillä on tietysti olemassa jokaisessa taidelajissa, ja jotkut tarinat keskittyvätkin nimenomaan tähän kysymykseen. Kuvataiteessa puhutaan usein värisävyjen ja painokuvien merkityksestä lajin kehitykselle, mutta siitäkään huolimatta en keksi yhtään toista taidelajia, missä tyyli ja sen tuottamisen väline liittyisivät yhtä kiinteästi toisiinsa kuin elokuvataiteessa. Riippuvaisuus teknologiasta on elokuvataiteen erikoispiirre; se on helposti hallittavissa, mutta sen merkityksen ylikorostaminen on yhtä vaarallista kuin sen huomiotta jättäminen. Yleisin virhe elokuvatutkimuksen historiassa on ollut se, että on pyritty aloittamaan lajinmäärityksestä. Olemme yrittäneet määritellä elokuvataidetta yhtäläisyyksillä toisiin taidelajeihin ja olemme yrittäneet määritellä sitä eroavaisuuksien avulla – molemmat tavat ovat kuitenkin yhtä petollisia. Käsittelen jäljempänä analogiaan liittyvää harhaa, mutta haluan ensin keskittyä vastakohtaisuuksien petollisuuteen silloin, kun elokuvaa määritellään toisista taidelajeista eroavana ja poikkeavana, käyttäen perinteisempiä lajeja taustana, josta elokuvan uutuusarvo nousee esiin.

## Elokuvan kehitys ja tekniikka

Kuvitellaanpa filosofi, joka tutustuu nopeasti elokuvan historiaan, kysyy itseltään, mitä elokuva on, ja vastaa: ”elokuva on teollistuneen aikakautemme taidelaji”. Mitä tämä sinänsä harmiton, järkeenkäypä ja ehkä joidenkin mielestä jopa tavallinen vastaus kertoo elokuvahistorioitsijalle? Ironista kyllä, yksi tähän vastaukseen päätyneistä filosofeista oli itse Ludwig Wittgenstein, joka oli uransa alussa lähellä loogisia positivistejä ja tuli tunnetuksi laajojen, määrittämättömien kategorioiden, kuten ”Jumala” tai ”Henki”, kritiikistään. Seuraavassa sitaatissa hän tuntuu astelevan omaan ansaansa. Näin Wittgenstein kirjoittaa muistikirjassaan vuonna 1930:

Sanoin äskettäin Arvidille katsottuani hänen kanssaan hyvin vanhan elokuvan teatterissa: moderni elokuva on vanhalle sama kuin nykyaikainen auto on 25 vuotta sitten valmistetulle. Vaikutelma, jonka vanhoista elokuvista saa, on aivan yhtä naurettava ja kömpelö, ja elokuvataiteen kehitys on suoraan verrattavissa siihen tekniseen edistymiseen, mikä näkyy autoissa. Sitä ei tule verrata taiteellisen tyylin kehittymiseen – jos on edes oikein kutsua sitä näin. Modernin tanssimusiikin suhteen tilanne on varmaan sama. Jazztanssin, kuten elokuvankin, tulee olla jotain sellaista, mitä pystyy parantamaan. Mikä erottaa nämä kaikki kehityskaaret tyylin muodostumisesta, on se seikka, ettei hengellä ole niiden kanssa mitään tekemistä. (Wittgenstein 1997, 5)

Toisin sanoen Wittgensteinin mielestä elokuvalla ei ole mitään yhteistä muiden taidelajien muuttuvien tyyliuuntien kanssa, sillä kaikki sen muutokset voidaan selittää teknisellä edistykseällä. En aio ryhtyä poleemiseen keskusteluun Wittgensteinin kanssa, jonka kunniaksi on sanottava, ettei hän koskaan yrittänyt julkaista tätä huomiotaan. Haluaisin tosin tietää, mitä hänen kumppaninsa Arvid vastasi, sillä vuoteen 1930 mennessä kaikille oli enemmän tai vähemmän selvää, että elokuva oli nimenomaan taidetta, ei moottoriajoneuvo, ja vaikka tällä taidemuodolla

olikin jonkinlainen moottori, kukaan ei epäillyt, etteikö sitä olisi voinut lähestyä ja tutkia kuin taidetta.

Mikäli emme ota huomioon moottorin historiaa, analyysimme onnistuu tuskin Wittgensteinia paremmin. Ennemmin tai myöhemmin meidän tulee käsitellä elokuvan muodon nopeaa kehitystä. Ellemme tunne teknisiä syitä näihin muutoksiin tai varmista sitä, ettei kyseisen muutoksen takana ole mitään teknistä syytä, joudumme turvautumaan johonkin henkimaailman tason selitykseen. Tämä ei välttämättä ole Hegelin absoluuttinen henki, joka Wittgensteinin mukaan elokuvasta puuttui, vaan kenties yksi sen jälkeläisistä tai sukulaisista: esimerkiksi realismin henki tai kerronnan henki, jonka väsymätön ja tarkoituksenmukainen kehitys kuljettaa elokuvan historiaa eteenpäin.

Puhun nyt kansanomaisesta käsityksestä elokuvan historiasta etiologiana. Näin voisi nimittää meidän inhimilliseltä kannalta katsoen ymmärrettävää pyrkimystämme täyttää tietämyksemme aukot häthätää kyhätyillä selityksillä. Jos tarkastellaan esimerkiksi elokuvan pituuden vähittäistä kasvua elokuvan historian kahtenakymmenenä ensimmäisenä vuotena tai äänen ilmestymistä elokuvaan sen kolmantena vuosikymmenenä, voidaan esittää lukemattomia erilaisia syitä ja olosuhteita näiden muutosten takana – teknisiä syitä, taloudellisia syitä, oikeudellisia syitä ja kulttuuriin liittyviä syitä. En silti usko, että nykyään löytyy montakaan elokuvahistorioitsijaa, jotka olisivat yhtä mieltä siitä, että nimenomaan taiteelliset pyrkimykset sanelivat tai aiheuttivat nämä kyseiset muutokset. Ei ole myöskään todennäköistä, että joku tietty taiteellinen innovaatio olisi ollut suoraa seurausta jostain toisesta teknisestä keksinnöstä, enkä yritä tätä liioin todistaa. Sen sijaan pyritään välttämään suoraa etiologista selitystä ja käsittelemään kahta erilaista elokuvan historian linjaa samanaikaisesti: elokuvatekniikan historiaa ja elokuvataiteen historiaa. Nämä saattavat paikotellen yhdistyä, joskus eduksi ja toisinaan haitaksi, mutta ne eivät määritä tai aiheuta sinänsä toinen toistaan. Marxilaiset olivat oikeilla jäljillä

väittäessään, että tiede kehittyi oman aikajakumonsa sisällä poiketen yhteiskunnan aikajanasta. Jos korvaamme sanan tekniikka sanalla tiede ja sanan yhteiskunta sanalla taide, syntyy kaksi ajallista jatkumoa yhden sijaan, mikä osaltaan selventää elokuvan historiaa. Selventäminen ei tarkoita, että kaikesta tulisi yksinkertaista – päin vastoin kiintoisan moniulotteista ja kiinnostavan hankalaa selittää.

## Elokuvan kehitys etiologiana

Kuvitellaanpa, että olet vasta aloittanut elokuvahistorian opintosi etkä tiedä mitään elokuvan monimutkaisesta näyttämöntakaisesta tekniikasta. Olet juuri oppinut, että vuonna 1894 Thomas Alva Edisonin elokuvat kestivät vain kaksikymmentä sekuntia, vuotta myöhemmin Lumiären veljesten elokuvat kestivät minuutin ja että kehitys jatkui sen jälkeen yksikelaisten ja kaksikelaisten elokuvien kautta 1910-luvun puoliväliin, jolloin elokuvan standardimitta muodostui enemmän tai vähemmän siksi, mitä se on tänäkin päivänä. On varsin todennäköistä, että opiskelija haluaa tulkita elokuvan varhaisvaiheet ikään kuin taidelaji olisi lapsenkengissä, joissa se pysyi kunnes se kasvoi; että noin kaksikymmenvuotiaina elokuvasta tuli sitten täysikasvuinen, vaikka yleisesti ottaen se vielä tuolloinkin oli keskenkasvuinen. Miksi elokuvat sitten olivat epäkypsiä? Siksi, että ne eivät vielä osanneet puhua – puheen oppimiseen vaadittiin vielä toiset kymmenen tai kaksikymmentä vuotta.

Tämä historiakäsitys (jota ehdollisesti nimitän etiologiseksi) ei ole vain elokuvalle ominainen. Se ei ole myöskään uutuus taiteessa: kuten Ernst Gombrich on monta kertaa muistuttanut, taiteen sisäinen kehitys on metafora, joka periytyy Giorgio Vasarilta ja, teatterista puhuttaessa, aina Aristoteleeltä asti. Mikä tekee elokuvan kehityksen metaforasta uskottavamman ja samalla vaikeamman kumota, on se, että tässä kansanomaisesta historiankäsitystä tukee sellainen määrä todisteaineistoa, jonka vain huolellinen perkaus saattaisi asettaa kyseenalaiseksi. Ylempänä siteerattu käsitys siitä, että mykkäelokuva

on elokuvaa, joka vasta opettelee puhumaan, kuulostaa luonnolliselta, mutta miksi? Syynä on kolmen kategorian sekoittuminen. Seuraavaksi tarkastelen tätä ilmiötä kohta kohdalta.

Ensimmäinen vaihe. Se tosiasia, että elokuva on tuore media, tulkitaan uutuuden sijasta merkiksi nuoruudesta. Ihmiset, jotka syntyivät samaan aikaan kuin elokuvataide, olivat ehkä herkempiä erehtymään tässä, kuten voidaan päätellä sellaisista kirjannimistä kuin Griffithin vaimon Linda Arvidsonin (1968) *Kun elokuva oli nuori* tai Edward Wagenknechtin (1997) *Viattomuuden ajan elokuva* tai Vladimir Tšaikovskin vuonna 1928 ilmestynyt *Venäläisten elokuvien lapsuus*.

Toinen vaihe. Käsitystä elokuvan nuoruudesta korostaa myös ensimmäisten elokuvien lyhyys. Siksi kasvun ja kehityksen metafora saa elokuvan tapauksessa illusorisen, miltei hallusinatorisen sävyn, jota se ei koskaan saanut Aristoteleen tragedioiden kehityskausien tai Vasarin maalaustaiteen kausien tapauksessa. Elokuvaa kasvaa ja sen kerrontalihaksisto vahvistuu. Ja katso, tässä on viimeinen todiste: nuoret elokuvat eivät puhu, sen sijaan ne heiluttavat käsiään. Mutta odotahan, kunhan ne kasvavat ja oppivat puhumaan. Kolme askelta ja kolme virhearviota, joiden tuloksena elokuvan historia muistuttaa hyvin paljon Eisensteinin lempikaskun kuviteltua museota, jonka vitriinissä Aleksanteri Suuren kallon vieressä on saman kymmenvuotiaan suurmiehen kallo.<sup>2</sup>

Lajinkehitystä kannattavan elokuvahistorioitsijan keskeisin virhe on se, että hän esittää oikean kysymyksen väärään aikaan. Sen sijaan, että hän kysyisi, mikä teki aikaisemmista elokuvista lyhyempiä kuin mitä ne ovat nyt (tähän kysymykseen on monta aikakaudesta riippuvaa vastausta) hän pohtii, mikä teki myöhemmistä elokuvista pidempiä. Löytääkseen vastauksen tähän väärin muotoiltuun kysymykseen tutkija kokee tarpeelliseksi löytää liipaisimen, tulehduspesäkkeen, sisäisen välttämättömyyden, sen ainoan terhon, josta elokuvahistorian tammi on versonut.

## Tarinankerrontaa vai realismia?

Tällöin filosofisen kyseenalaistamisen käärme luikertelee yllättäen elokuvahistorioitsijan luo ja sanoo: kysy itseltäsi, *mitä* elokuva on, ja silloin tiedät, mistä se kasvaa. Jos kutsut sitä montaaiksiksi, haluat ehkä sijoittaa elokuvataiteen syntyhetken tiettyyn kohtalokkaaseen päivään vuonna 1896, jolloin filminpätkä juuttui Georges Mélièsin elokuvakameraan. Tätä mieltä on Eisenstein vuonna 1933 kirjoittamassaan esseessä ”Georges Mélièsin virhe”. Ohjaaja käsittelee kohtalokasta virhettä, joka johdatti Mélièsin keksimään elokuvan triikkiominaisuudet. Jos taas oletetaan, että elokuvan lajityypisiä ominaisuuksia kuvastaa parhaiten sen taipumus jäljitellä luontoa, kuten Siegfried Kracauer 1960-luvulla totesi, niin elokuvataiteen alkusyy löytyy Lumièren veljesten höyryjunan savupilvestä tai 1800-luvun lehtimiehen, Henri de Parvillen, huomautuksesta, jonka mukaan häntä kiehoi Lumièren veljesten filmissä *Lapsi syö soppaa* (*Répas de bébé*, 1895) eniten näky värisivistä lehdistä vauvan ja sen vanhempien takana. Ainoa, mitä Kracauer tarvitsi muuttaakseen de Parvillen kommentin teoriansa kulmakiveksi, oli sen esittäminen väistämättömänä: ”Oli väistämätöntä, että Lumièren veljesten kommenteissa ’tuudessa liikkuvien lehtien havina’ herätti innostunutta vastakaikua” (Kracauer 1997, 31; Kracauer 1947, 246). Kracauer päättää pohdintansa toteamukseen, että elokuvataide oli realistista jo syntyessään.

Kuten katkelman alaviitteestä ilmenee, Kracauer löysi de Parvillen reaktion Lumièren veljesten elokuvaan George Sadoulin *Elokuvan historian* ensimmäisestä osasta. Kaksitoista vuotta myöhemmin eräs toinen tutkija, edesmennyt Juri Lotman, suuri filologi ja semiootikko, jonka johdolla minulla oli ilo ja kunnia opiskella ja työskennellä 1970–1980-luvuilla, avasi kuin sattumalta Sadoulin kirjan ja luki de Parvillen sanat. Lotmania kiinnosti sama kysymys kuin Kracaueriakin: mikä aiheutti sen, että ensimmäisen elokuvan ensimmäistä kertaa katsottuaan de Parville oli kiinnostuneempi taustalla liikkuvista

lehdistä kuin lapsesta, jota etualalla syötettiin? Lotmanin vastaus kysymykseen eroaa kiintoisesti Kracauerin vastauksesta.

Vuonna 1972 julkaistussa teoksessaan elokuvan semiotiikasta Lotman toteaa, että de Parvillen pohdinta muistuttaa jälleen realismin kategorian suhteellisuudesta. Realistisuus ei ole jonkin taidevälineen tai taidemuodon muuttumaton ominaisuus. Se on tehokeino; se on jotakin koettua, ei todellista, joka tunnistettaisiin heti kohdattaessa. On totta, että de Parville kiinnitti huomiota väriseviin lehtiin ja yllättyi siitä, kuinka luonnonmukaisilta ne näyttivät. On silti syytä muistaa, että se, mihin katsojan huomio kiinnittyy, ei välttämättä ole sama mikä nähdään, vaan itse asiassa vuorovaikutusta katsojan odotusten ja havaintojen välillä. Ensimmäisten elokuvien pimeissä saleissa istuneiden ensimmäisten katsojien henkinen vertailukohde ei ollut todellinen elämä vaan teatterinäyttämö, väittää Lotman. Ei ollut mitään yllättävää siinä, että näyttämöllä olevat ihmiset saattoivat liikkua ja näytellä, mutta sen sijaan se, että puutarhaa esittävä tausta saattoi yhtäkkiä alkaa liikkua, oli enemmän kuin mitä katsojat saattoivat koskaan odottaa, ja tämä ennako-odotusten ylittyminen selittää de Parvillen havaintojen realistisen painotuksen. (Ks. Lotman 1973, 111.)

Venäläisen formalismin perinnön jatkajana Lotman suhtautui varauksella valokuvarealismiin teoriaan, johon hän oli tutustunut Kracauerin tutkimuksen sijasta (se ilmestyi Neuvostoliitossa vasta 1974) Bazinin teoksessa *Mitä elokuva on*. Lotman näki tutkimuksen ansiot, mutta oli haluton yhtymään sen teeseihin. Hänkään ei kuitenkaan koskaan kyseenalaistanut itse otsikon kysymystä eikä liioin epäillyt, ettei olisi syytä palata elokuvan alkuvaiheisiin siihen vastataksseen. Sitä vastoin muistan hänen sanoneen, miten onnellisessa asemassa elokuvatutkijat olivat, sillä he saattoivat käsitellä koko taiteenlajinsa historiaa alusta asti: ”Joskus toivoisin, että me filologitkin voisimme vain painaa nappia ja kuulla ensimmäisen koskaan laulettuun laulun tai koskaan kerrotun kertomuksen”.

Lotmanin oma vastaus elokuvan luonnetta koskevaan kysymykseen on kirjallisuushistorioitsijan vastaus. Hänelle elokuva oli kerrontataidetta, jonka menetelmät olivat visuaalisia.<sup>3</sup> Valokuvassa oleva juna on valokuvassa oleva juna, mutta sillä hetkellä kun valokuvaan yhdistetään liike, siitä tulee kertomus: saapuva juna. Keksijä ja tekniikko ovat tehneet osansa ja voivat astua syrjään. Tästä hetkestä lähtien elokuvantekijä on pääosassa, ja hänen tehtävänsä on hallita kerrontatekniikat. Juuri tästä näkökulmasta Lotman ja minä käsitelimme elokuvan historiaa 15 vuotta sitten, kun kirjoitimme yhdessä teoksen *Dialogi s eksanom* (Dialogeja valkokankaan kanssa) (Lotman & Tsivjan 1994). Teos ei käsittele elokuvan historiaa vaan sen poetiikkaa, ja olen edelleen ylpeä lopputuloksesta. Se sisältää silti elokuvan historiaa käsittelevän luvun, jossa elokuvan väitetään ylittävän yhdessä kehitysvaiheessaan Dickensin ja toisessa yltävän Dostojevskin tasolle. Nykyään en ole aivan varma tästä.

Kertomuksen painoarvosta elokuvan historiassa keskustellaan nykyisin paljon. Onko se, mitä tapahtuu seuraavaksi, tärkein kysymys elokuvan katsojan mielessä? Erään elokuvatutkimuksen koulukunnan mukaan se on. Kuten David Bordwell ja Kristin Thompson ovat esittäneet erittäin vakuuttavasti Ozua, Eisensteiniä ja Dreyeriä käsittelevissä tutkimuksissaan, päinvastoin kuin mitä naiivi tarkkailija saattaisi olettaa, meidän kerronnalliset odotuksemme vaikuttavat sekä Hollywood-elokuvien katsomiseen että yllättävämpiä juonenkäännteitä sisältävien elokuvien tulkintaan. (Ks. Bordwell 1981, Bordwell 1988 ja Thompson 1981). Riippumatta siitä, miten elokuvantekijä näihin odotuksiin suhtautuu, vastaako hän niihin, väisteleekö niitä, vai jättääkö ne täysin huomiotta, kysymys ”mitä tapahtuu seuraavaksi” ohjaa meitä muutoin irralliselta vaikuttavien kohtausten läpi. Elokuvantekijät voivat vastustaa katsojan kerronnalle asettamia odotuksia niin paljon kuin haluavat, mutta he eivät voi tehdä niitä tyhjiksi. Katsojan mieli tabula rasana on täysin fiktiivinen väite.

Toiset tutkijat ovat puolestaan sitä mieltä, että itse kerronnallisten odotusten käsitettä täytyy tarkentaa ja sijoittaa historiallisesti tarkemmin. Voi hyvin olla, että tänä päivänä katsojalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin olettaa, että jokainen elokuva sisältää juonen, mutta onko tilanne aina ollut samanlainen? Viime vuosina Chicagon yliopiston tutkija Tom Gunning on onnistunut eristämään ja kuvailemaan jo sukupuuttoon kuolleen ryhmän varhaisia elokuvia, joita hän nimitti yhdessä kanadalaisen kollegansa André Gaudreaultin kanssa Eisensteinia jäljitellen ”attraktioiden elokuvaksi” (ks. Gunning 1989). Katsojan huomion kiinnittymistä ei ohjaile näissä elokuvissa kysymys ”mitä tapahtuu seuraavaksi” vaan kysymys ”mitä tapahtuu nyt”. Vaikka joissakin näistä lyhytelokuvista näyttää olevan jonkinlainen juoni, se tuntuu vain liittävän yhteen sarjan itsenäisiä visuaalisia tapahtumia: metamorfooseja, räjähdyksiä, tanssiaisia sekä erilaisia liikkeeseen yhdistettyjä trikkejä. Lumiären veljesten ensimmäinen elokuva junan saapumisesta (*L'arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895) ei ollut katsojien mielestä niin innostava siksi, että juna näytti niin todelliselta (kuten Krauer väittää) tai että sen saapuminen asemalle oli kaikkein pienin kerronnallinen yksikkö, jonka liikkuvat kuvat saattoivat esittää (Lotman). Se oli innostava siksi, että vuonna 1896 junan diagonaalinen liike kankaan poikki yhdistyi uutuuden viehättykseen, joka osoittautui tarpeeksi suureksi ylittääkseen vaudeville-esityksen tai huvipuiston kävijämäärät. (ks. Gunning 1995)

On helppoa kuvitella mediafilosofin väittävän, että nykyään, kun liikkuvat kuvat ovat astuneet video- ja digiaikaan, perinteinen elokuvissakäynti on taas kokenut uuden nousun. Vaikka tämä ei ehkä koskekaan nykypäivän Hollywoodia (jonka elokuva on kaikista muutoksista huolimatta säilynyt edelleen yhtä juonipainotteisena kuin ennen, ks. Bordwell 2006), olemme silti yhtä yllättyneitä tänään kuin olisimme olleet kaksi tai kolme vuosikymmentä sitten elokuvasta tai kohtauksesta, jossa puhtaasti audiovisuaaliset periaatteet ovat korvanneet kerronnalliset tekijät. Elleivät tiedemiehet todista ihmislajin

olevan geneettisesti rakennettuja tulkitsemaan minkä tahansa sarjan visuaalisia objekteja tietyn ajanjakson aikana kerronnallisesti merkittäväksi (mikä voi hyvinkin olla totta)<sup>4</sup>, täytyy varoa tulkitsemasta Junan saapuminen ensimmäiseksi juonelliseksi elokuvaksi. Muuten täytyisi olettaa, että kerronta on ominaisuus, joka on löydettävissä elokuvan lajityypistä itsestään.

Mitä on elokuva? Jos vaadittaisiin yhtä ainoaa määrittelyä, 21. vuosisadan elokuva voitaisiin määritellä vain aikaan sidottuna välineenä, jolla voi olla tai voi olla olematta kerronnallinen alkusyy – aivan samalla tavalla kuin modernia maalausta voidaan kutsua tilalliseksi välineeksi, joka voi sisältää tai olla sisältämättä tunnistettavia kuvallisia motiiveja. On turha sanoakaan, että 1800-luvun taiteeseen sovellettuna tällainen määritelmä olisi ehkäpä hieman liian laaja.

Ehkä tässä vaiheessa on hyvä hetki tuoda esiin se, mitä Kazimir Malevitš, venäläisen abstraktin taiteen pioneeri, totesi kerran elokuvasta. Ihmiset, jotka ovat tutustuneet Malevitšin sitkeisiin hyökkäyksiin esittävää taidetta vastaan, eivät varmaan ylläty paljoakaan kuullessaan, että hän torjui juonellisen elokuvan samoin perustein kuin esittävän maalaustaiteen. Molemmissa tapauksissa, taiteilija väitti, taidelajin omat keinot ja välineet (maalaustaiteessa muoto ja värit, elokuvassa liike ja montaasi) on kesytetty ulkoisten tarkoituserien, kuvaamisen ja kertomisen, palvelemiseen. Esseessään vuodelta 1925 Malevitš puhutteli lukijakuntaa, joka uskoi siihen, että elokuva oli luonteeltaan kertova taidemuoto: ”Väite, että elokuva olisi syntynyt kertomaan tarinoita, on sama kuin väittäisi, että luonto loi kamelit, jotta kirgiisit voisivat ratsastaa niillä” (Malevitš 1997, 38).<sup>5</sup>

Tämä kommentti on tietysti poleeminen näpätys, mutta voimmeko kuitenkin sulkea pois mahdollisuutta siihen, että jossakin, ei nyt välttämättä Kirgisiassa, on nomadinen myytti, joka selittää kameleiden olemassaolon samalla tavoin kuin Malevitš ironisessa kommentissaan? Usein se, mitä pidetään elokuvan historiana, onkin itse asiassa myytti sen synnystä. Sillä mikä muu kuin esilöginen ajattelu muuttaa Lumiären

elokuvat *Lapsi syö soppaa* tai *Junan saapuminen* siksi kristallipalloksi, jonka kautta käsittelemme tulevan elokuvan historiaa? Mikä saa meidät luulemaan, että elokuvan juuret kertovat enemmän sen historiasta kuin esimerkiksi keiton ainekset kertovat keittotaidon synnystä?

Kaikella kunnioituksella tutkimaamme taidelajia kohtaan, eikö elokuvan tyylien historia muistutakin hieman keiton historiaa tai, jatkaakseni nomadimetaforaa, sitä mongolialaista keittoa, jota keitetään päiväkausia ja joka muuttaa makuaan joka kerta, kun joku lähestyy pataa ja heittää sinne uusia aineksia. Alussa keitossa oli vain vettä – se on ainoa seikka, mikä sen alkulähteistä tiedetään. Mutta nyt tuleekin thaimaalainen pyhiinvaeltaja, joka heittää sekaan kookosmaitoa, ja keitosta tuleekin saman tien thaikeitto. Sitten sisään astuu kameli ja sylkäisee – ja me elokuvahistorioitsijat kohtaamme jälleen ongelman olennaisimmasta ainesosasta, joka määrittää elokuvan historian.

## Cinematics

Artikkelin alussa luettelin välineitä, joiden olemassaolosta elokuvatutkimus saa kiittää toisia, vanhempia tieteenaloja, kuten taidehistoriaa, kirjallisuudentutkimusta tai valokuvatutkimusta. On kuitenkin olemassa myös yksi elokuvanteon piirre, jonka tutkimisessa vain meidän omat välineemme ovat hyödyksi. Tämä on leikkaustekniikka – ainoa taiteellinen tekniikka, joka on syntynyt ja kehittynyt nimenomaan elokuvaalajin puitteissa.

Leikkauksen teoriat tunnetaan varsin hyvin (etenkin 1920-luvun neuvostoliittolaisen elokuvan montaasiteoriat), mutta ironista kyllä, sen käytännön erittely rajautuu yleensä näistä teorioista poimittuihin muutamaan kuuluisaan esimerkkiin. Tähän on oma tietty syynsä. Leikkauksen tutkiminen ei ole helppoa. Leikkaajat ovat kuin räätäleitä: ennen kuin he leikkavat, he mittaavat. Pituudet ja mitat ovat keskeinen osa leikkaajien puheenpartta. Tässä mielessä leikkaamisen voi sanoa olevan eksakti taidemuoto, eivätkä elokuvahistorian tutkijat ole ollenkaan

valmiita, saati innokkaita, esiintymään eksaktin tieteen harjoittajina. Lisäksi elokuvatutkijat ovat tottuneempia istumaan työpöytänsä ääressä tai elokuvasalissa kuin leikkauspöydän ääressä mittaamassa otosten pituutta.

Ei siksi olekaan ihme, että vain harva meistä on valmis tunnustamaan, saati käyttämään, sitä tosiasiaa, että elokuva, kuten pukusuunnittelu ja kulinaariset lajit, mutta myös runous ja musiikki, on mitattava taidelaji. Tiedämme, että moni suuri elokuvaohjaaja, kuten Abel Gance ja Dziga Vertov 20-luvulla tai Peter Kubelka ja Kurt Kren 60-luvulla, laskivat kohtauksia leikatessaan elokuviaan,<sup>6</sup> mutta sanotaan suoraan: kuinka monella meistä tutkijoista on aikaa tai kärsivällisyyttä istua leikkauspöydän ääreen ja ottaa selvää siitä, montako otosta jokaisessa kohtauksessa on, esimerkiksi jättimäisen pitkässä, 4 tuntia ja 33 minuuttia kestävässä Gancen *Pyörässä* (*La Roue*, 1923)? Tai kartoittaa edes tämän elokuvan kuuluisimman kohtauksen, jossa juna karkaa käyttäjiensä otteesta ja syöksyy hullun lailla eteenpäin – kohtauksen, jota varten Gance kertoi kehittäneensä numeerisen editointialgoritmin välittääkseen hallitsemattoman koneen villisti pyörivien ratasten mielettömän rytmin?

Elokuvatutkijat eivät kuitenkaan ole haluttomia tutkimaan, saati laiskoja. Tämänkaltainen tutkimus vaatisi vain suunnattoman määrän mittaamista ja laskemista. Ehkäpä tietokoneet olisivat hyödyksi leikkausratkaisujen tutkimisessa, olivat tekniikat sitten yksinkertaisia tai monimutkaisempia kuten esimerkiksi *Pyörässä*, Vertovin elokuvassa *Mies ja elokuvakamera* (*Tšelovek s kinoapparatom*, 1929) tai Griffithin *Suvaitsemattomuudessa* (*Intolerance*, 1916)?

Vähän aikaa sitten onnistuin saamaan latvialaisen tietotekniikan tutkijan, Gunars Civjansin, kiinnostumaan aiheesta. Yhteistyömme tuloksena kehitettiin digitaalinen väline, Cinematics, jonka avulla voimme tarkastella jälleen yhtä elokuvan monista kasvoista, elokuvaa esineenä ajassa. Väline on vasta kaksivuotias, ja se on tunnettu lähinnä elokuvaihmissen ja internetteoreetikkojen parissa.<sup>7</sup> Lyhyesti määriteltynä Cinematics ([www.cinematics.lv](http://www.cinematics.lv)) on avoin,



interaktiivinen internet-sivusto, joka on suunniteltu keräämään, varastoimaan ja käsittelemään elokuvan editoimiseen liittyvää digitaalista aineistoa. Tällä hetkellä Cinematics on ohjelmoitu käsittelemään erityisesti leikkaustiheyttä.

Mitä sitten on elokuvan leikkaustiheys? Kuten monet ovat havainneet, elokuvan erityisominaisuus välineenä on se, että se ylittää tilallisten ja ajallisten taidelajien välisen kuilun (Panofsky 1947). Toisaalta elokuvantekijät käsittelevät kuvataiteilijoiden tai arkkitehtien tapaan tunnistettavia tilallisia muotoja; toisaalta taas elokuvat tapahtuvat ajassa samalla tavoin kuin runot tai musiikkiesitykset. Vaikka me katsojat käsitämmekin elokuvan jatkumona, suurin osa elokuvista muodostuu jaksoista, joita kutsutaan otoksiksi ja joita erottavat hetkelliset katkokset eli leikkaukset.

Elokuvat sisältävät yleensä tietyn määrän erilaisia otoksia – tosin tästä on joitakin poikkeuksia. Otokset eroavat toisistaan ajallisesti ja tilallisesti. Tilaan liittyvistä eroavaisuuksista otosten välillä tiedetään riittävästi, jotta ne voidaan yksinkertaisesti nimetä (otos 1: lapsi leikkii; otos 2: mies katselee) ja luokitella (esim. otos 1: keskkipitkä otos korkeasta kuvakulmasta; otos 2: lähikuva kasvoista). Ajalliset eroavaisuudet otosten välillä ovat hankalammin määriteltävissä, sillä toisin kuin esimerkiksi musiikissa tai runoudessa, jossa on tarkkaan määritetyt runojalat ja mitat, otosten ajalliset erot ovat vain asteittaisia. Ainoa ero, jonka kriitikko voi huoletta todeta otosten pituuksista keskustellessaan, on se, onko joku tietty otos lyhyt vai pitkä.

Otoksien kesto on toisinaan kätevinä esittää leikkausten määränä – tästä tulee siis termi leikkaustiheys. Mitä lyhyempiä otoksia, sitä korkeampi on elokuvan leikkaustiheys. Leikkaustiheys on luonnollisesti yhteydessä juoneen ja sen muotoihin ajassa ja tilassa: takaa-ajokohtaukset leikataan nopeammiksi kuin puistossa vaeltelu, lähikuvassa esitetyt keskustelut nopeammiksi kuin etäisemmästä kulmasta kuvatut dialogit; niinikään montaasijaksoissa, jotka kattavat juonen kertomuksen ajanjaksosta laajemman osan, on korkeampi leikkaustiheys

kuin reaaliajassa tapahtuvissa jaksoissa. Kerrotun tapahtuman luonne ei kuitenkaan ole ainoa leikkaustiheyttä määrittävä tekijä. Ranskalaiset impressionisti-elokuvantekijät heijastivat usein henkilöahmon mielentilaa leikkauksirytmillä. Ja se, mitä Kazimir Malevitš ihaili Dziga Vertovin ei-kertovissa dokumenttielokuviissa, oli se, että niissä leikkaustiheyttä pidettiin puhtaan muodollisena tekijänä.

Vähemmän selvä mutta aivan yhtä tärkeä kysymys on leikkausasteen suhde elokuvan historiaan. Mitkä tekijät vaikuttavat siihen, että leikkaustiheys vaihtelee läpi elokuvan historian? Tästä kysymyksestä ei edelleenkään tiedetä tarpeeksi, ja tätä aukkoa tietämyksessämme Cinematics pyrkii paikkaamaan. Jotain on jo saatukin selville, ja tämä tieto johtaa meidät soveltamaan leikkaustiheyden tarkastelua erilaisiin piirteisiin elokuvan historiassa, esimerkiksi elokuvatyölienen historiaa, elokuvateollisuuden historiaa, elokuvan kulttuurihistoriaa ja elokuvatekniikan historiaa.

Esimerkiksi juuri tekniikka vaikutti siihen, että elokuvan ranskalaisten pioneerien, Lumièren veljesten, ensimmäiset elokuvat (tai otokset) kestivät kaikki noin viisikymmentä sekuntia – se oli heidän vuonna 1895 käyttämänsä kameran tai projektorin kapasiteetti. Tämä teknologinen tosiasia oli syytä siihen jo aiemmin mainittuun myyntiin elokuvan lapsuudesta, joka yhä vaivaa joitakin elokuvasta kirjoitettuja historiateoksia. Voimme myös todeta, että leikkaustiheys nousi aina, kerran kun uusi editointiväline kehitettiin – esimerkiksi teippiliitos 1960-luvulla, videoeditointi 1980-luvulla tai digitaalieditointi vuonna 1994 (Bordwell 2006, 155). Mutta jotta saisimme selityksen sille, miksi juuri USA:ssa 1910-luvulla kehittyi nopeatempoinen amerikkalainen leikkaustyölieni tai miksi noin kymmenen vuotta myöhemmin ranskalaiset ja neuvostoliittolaiset elokuvat ylittivät amerikkalaisen leikkaustiheyden, täytyy kääntyä elokuvateollisuuden kehityksen puoleen (kuten on jo tehtykin): Hollywoodissa vallitsi tietty tuotantotapa ja, toisaalta tämä tuotantotapa ei saanut valta-asemaa ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä

Euroopassa. (Bordwell & Staiger & Thompson 1985, 128–153; Thompson 2004)

Tyylilliset ja kulttuuriset tekijät tekevät tilanteen kuitenkin monimutkaisemmaksi. Esimerkiksi vallankumousta edeltävällä Venäjällä oli muodissa pitkälinen, kaihoisa melodraama. Elokuvalehtisissä kampanjoiniin ”Amerikkalaista leikkaustyyliä” vastaan, sillä haluttiin korostaa, että psykologinen tai kuvallinen esittämistapa – venäläisten elokuvatahtien valttikortti – vaati ”kokonaisia kohtauksia”, joita ei saanut pilkkoa (Tsivian 2000; Tsivian 2004). Lokakuun vallankumous vuonna 1917 muutti kaiken. Nuoret neuvosto-ohjaajat kuten Sergei Eisenstein ja Dziga Vertov saivat vallan ja julistivat, ettei tulevaisuuden elokuva tarvitse näyttelijöitä lainkaan, sillä se, mitä näyttelijä voi välittää, tulee paremmin ilmi leikkauksen tai montaasin avulla. Tämä ajatus synnytti joitakin elokuvahistorian nopeimmin leikattuja elokuvia sekä myös neuvostoliittolaiset montaaiteoriat, jotka väittivät, että elokuvan ainoa todellinen rakenneosa on otoksen sijasta leikkaus.

Elokuvan tyylilajien historioitsijat käyttävät otosten keskiarvopituutena (average shot length, ASL) tunnettua käsitettä eritelläkseen eri ohjaajien, eri maiden tai eri aikakausien elokuvien leikkaustiheyttä. Tämä on keskiarvo, joka saadaan jakamalla filmin pituus sekunneissa sen sisältämien otosten lukumäärällä.<sup>8</sup> Viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana tutkijat Barry Salt, David Bordwell ja (hiljattain) Charles O’Brien ovat keränneet tuhansia otosten keskiarvoja, yhden kutakin elokuvaa kohti. Mitä enemmän näitä lukuja tunnemme, sitä yksityiskohtaisemmaksi ja kiinnostavammaksi muuttuu kuva leikkaustiheyden vaihtelusta eri aikakausina elokuvan kehityksen aikana. Käytin itsekin keskiarvopituutta metodinani verratessani vallankumousta edeltävän venäläisen ohjaajan Jevgeni Bauerin viimeistä elokuvaa hänen neuvostoseuraajansa Lev Kulešovin ensimmäiseen elokuvaan. Kun vertasin tuloksena saatuja lukuja siihen kansainväliseen tilastoon, jota muut olivat keränneet, innostuin suunnattomasti, sillä osoittautui, että vuosien 1917 ja 1918 välillä

leikkausrytmi Venäjällä oli muuttunut maailman hitaimmasta maailman nopeimmaksi. (Tsivian 1992.) Eipä silti, tuon eron olisi voinut havaita ilman tilastoaineistoa ja tarkkaa laskemistakin, mutta olin iloinen siitä, että nyt saatoimme myös osoittaa tämän todeksi sen sijaan, että ajatus olisi jäänyt pelkäksi olettamukseksi.

Otosten keskiarvopituuden selvä puute on, että sitä voidaan käyttää ainoastaan elokuvien keskinäissuhteen määrittelyyn. Sen avulla voidaan ainoastaan saada selville esimerkiksi se, että Vertovin *Mies ja elokuvakamera* vuodelta 1929 (jonka otosten keskiarvokesto on 2,1 sekuntia) on leikattu hieman nopeammin kuin Eisensteinin 1926 valmistunut *Panssarilaiva Potemkin* (Bronenosets Potjomkin; keskiarvokesto 2,8 sekuntia), tai että nämä neuvostoe elokuvat ovat kymmenen kertaa nopeampitempoisia kuin Bauerin vallankumousta edeltävä mestariteos *Kuoleman jälkeen* (Posle smerti, 1915), jonka otosten keskiarvokesto ylittää 21,2 sekuntiin. Kuitenkaan mikään näistä luvuista ei kerro elokuvien sisäisestä dynamiikasta mitään.

## Griffithin Suvaitsemattomuus

Elokuvan sisäistä rakennetta tutkimaan on kehitetty nimenomaan Cinemetrics. Sen sijaan, että se tiivistäisi elokuvan leikkausasteen yhdeksi keskiarvoluvuksi, se tallentaa tietokoneen muistiin jokaisen yksittäisen otoksen pituuden ja esittää leikkausten vaihtelun koko elokuvan kestolta. Cinemetrics muistaa jokaisen otoksen pituuden ja jokaisen leikkauksen paikan ja on siksi hyödyllinen väline monimutkaisten leikkausratkaisujen tutkimiseen. Tarkastellaan esimerkinomaisesti erästä elokuvahistorian kunnianhimoisinta ja vaikutusvaltaista elokuvaa, Griffithin *Suvaitsemattomuutta* (1916). Se on kertomus kertomuksista: välittääkseen elokuvan nimeen sisältyvän opetuksen Griffith näyttää katsojalle neljä tarinaa ihmiskunnan eri aikakausilta. Usean juonen käyttö moraalisisessa tarkoituksessa ei tietysti ole uutta kirjallisuudessa tai elokuvassakaan; *Suvaitsemattomuudessa* uutta ja omaperäistä on rakenne. Sen sijaan, että

Griffith olisi esittänyt juonensa yksi kerrallaan, hän leikkaa niitä jatkuvasti limittäin. Elokuvan nähneet muistavat varmasti, että loppua kohti leikkaukset juonesta toiseen ja taas takaisin tihenevät ja että tätä tihentymistä vahvistaa vielä yksittäisten otosten lyheneminen.

*Suvaitsemattomuudessa* minua ei kiinnosta niinkään se, mikä sai Griffithin kokeilemaan monimutkaisella ja mahdollisesti hämmentävällä rakenteella tai mitä hän yritti saavuttaa ratkaisullaan. Nämä kysymykset ovat sinänsä tärkeitä, mutta Griffithin elokuvan tapauksessa ne on jo esitetty ja selvitetty. Kuuluisin analyysi *Suvaitsemattomuuden* juonen limittäisistä leikkauksista on peräisin maanmieheni Sergei Eisensteinin kynästä; hän (kuten muuten myös Dziga Vertov) piti elokuvaa perustavanlaatuisena neuvostoliittolaiselle montaasikoulukunnalle ja sen tekemille ratkaisuille 1920-luvun puolivälissä. Leikkaamalla lomittain useampaa kuin yhtä juonta, Eisenstein väittää, Griffith osoitti nuorille neuvosto-ohjaajille, että editoinnissa ei ollut kyse niinkään tarinankerronnasta kuin ajatusten muokkaamisesta. Neuvosto-ohjaajien tehtäväksi jäi ottaa oppia Griffithin löydöstä ja muuttaa elokuvaalajia enemmän kuin amerikkalainen elokuvaohjaaja olisi voinut edes uneksia – ideologiseksi aseeksi. (Eisenstein 1996)

Kaksi tuoreempaa, mutta yhtä pätevää selitystä *Suvaitsemattomuuden* leikkauksiratkaisuille, ovat peräisin kahdelta kollegaltani Chicagon yliopistossa, Miriam Hansenilta ja Tom Gunningilta. Jos ristikkäiset leikkaukset ovat peräisin *Yksinäisestä huvilasta* (The Lonely Villa, 1909), jossa Griffith kokeili ensimmäisen kerran leikkauksia laajojen kohtausten välillä yhdistääkseen kaksi samanaikaista tapahtumalinjaa, kuten Gunning toteaa eräässä tutkimuksessaan vuodelta 1991, pystymme seuraamaan, missä määrin tämä elokuvallinen tekniikka riippui useista uusista keksinnöistä, jotka auttoivat vuosisadan vaihteen ihmistä hallitsemaan etäisyyksiä ja tilaa: puhelin, lennätin, autot ja junat. Ristikkäisleikkaukset ovat moderni väline. Jos vuoden 1916 ihmiset eivät olisi tutustuneet puhelimen ihmeisiin, hyppäykset ajanjaksosta

toiseen olisivat olleet vaikeampia ymmärtää. (Gunning 1991, 184–196)

Samana vuonna 1991 ilmestyi myös Miriam Hansenin tutkimus (ks. Hansen 1991). Yksi kirjan luvuista käsittelee Griffithin ristikkäisleikkauksia aikakausien välillä. Hansenin mukaan niiden erittelyssä on syytä tarkastella *Suvaitsemattomuutta* kahden vuosisadan vaihteen keskeisen ajatusmallin avulla. Toinen näistä on raamatullinen näkemys universaalien kielen tulevastakin palauttamisesta, Baabelia edeltävän suvaitsevaisuuden ja keskinäisen ymmärryksen maailman uudelleensyntymästä, joka Hansenin mukaan hallitsee myös *Suvaitsemattomuuden* Babylon-juonta. Toinen on ajatus, että juuri mykkäelokuvasta, kuvien eikä sanojen kielestä, tulisi lopuksi tulevaisuuden universaali kieli. Se esiintyy monessa Griffithin haastattelussa ja jonka monet elokuvasta kirjoittavat jakoivat tuona aikana. Hansenin mukaan *Suvaitsemattomuuden* neljä tarinaa tulisikin nähdä Griffithin pyrkimyksenä rakentaa uudelleen Baabelin torni. Ellei Griffith olisi uskonut siihen, että hänen tehtävänsä oli muuttaa uusi väline paremmaksi kieleksi kuin sanallinen kieli, hän tuskin olisi voinut uskoa siihen, että lukuisista leikkauksista huolimatta hänen elokuvansa neljän aikakauden juonet tulisivat ymmärretyiksi.

Näihin yhden merkittävän ohjaajan ja kahden elokuvahistorioitsijan esittämiin huolellisesti perusteltuihin johtopäätöksiin ei ole mitään olennaista lisättävää. Itse asiassa silkka uteliaisuus elokuvan mittaamista ja sen rajoja kohtaan, eivät niinkään tulkinnalliset kysymykset, sai minut käyttämään Cinematics-ohjelmaa *Suvaitsemattomuuden* tutkimiseen. Katsotaan, mitä tapahtuu silloin, kun kerätään *Suvaitsemattomuuden* otosten pituudesta saadut tiedot kokonaisuutena sekä sen otosten pituudet erikseen joka juonen osalta. Näin voimme arvioida juonten vaihtelun elokuvan sisällä. Saammeko tulokseksi hajanaisen (ja siten merkityksettömän) joukon erilaisia lukuja, vai ilmestyykö näkyviin kuitenkin sarja säännönmukaisuuksia, tietty kuvio? Ja jos näin käy, lisääkö se tietämystämme tämän elokuvan editoinnista?

Ensimmäinen ja yksinkertainen Cinematics-analyysin herättämä kysymys on *Suvaitsemattomuuden* keskimääräinen otoskesto. Se on kuusi sekuntia, mikä ei sinänsä ole lainkaan poikkeuksellista amerikkalaiselle 1910-luvun elokuvalla. Jos tätä lukua verrataan lukuun 21,2 sekuntia, mikä oli vuotta ennen Venäjällä valmistuneen elokuvan *Kuoleman jälkeen* keskimääräinen otoskesto, voidaan todistaa se, mitä venäläiset vallankumousta edeltävät elokuvatoimittajat tarkoittivat kirjoittaessaan hieman ivallisesti kiireisestä amerikkalaisesta leikkauksesta.

Kiinnostavampi kysymys on, vaihteleeko keskimääräinen otoskesto Griffithin käyttämän juonen mukaan tai juonen kuvaaman aikakauden mukaan – toisin sanoen, onko olemassa yhteys leikkausasteen ja aiheen välillä? Mikäli sitä ei ole, keskimääräinen otoskesto jokaisessa juonessa on sama kuin koko elokuvassa, mutta jos yhteys löytyy, kannattaa kenties tutkia sitä, mikä elokuvan tarinoista on nopein – moderni, juudealainen, ranskalainen vai babylonialainen?

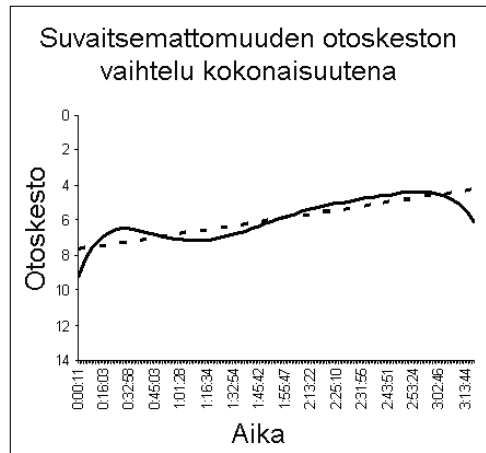
Kuten osoittautuu, elokuvassa on vaihtelua otosten kestossa. Miltei sekunnin mittainen kuilu erottaa modernimpien juonien keskinopeuden (yksi niistä sijoittuu 1920-luvun puolivälin Amerikkaan, toinen taas 1500-luvun Pariisiin) muinaisista juonista (Juudea, 1. vuosisata eKr.; Babylon, 4. vuosisata eKr.), joiden otosten keskimitta on alle keskiarvon 6:

1. sija: ranskalainen juoni (4,9 sekuntia)
2. sija: moderni juoni (5,6 sekuntia)
3. sija: babylonialainen juoni (6,5 sekuntia)
4. sija: juudealainen juoni (6,7 sekuntia)

Vaikka leikkausasteen jakautumisessa näyttäisi olevan tietty linja, tuloksia ei aina ole yksinkertaista tulkita. Monetkaan eivät ylläty kuullessaan Juudeaan sijoittuvan tarinan, jossa kerrotaan Kristuksen tie Kaanaan häistä ristille, olevan hitain, mutta se, että moderni tarina häviää ranskalaiselle 0,7 sekuntia, tuntuu jo intuition vastaiselta. *Suvaitsemattomuuden* katsojat saavat useammin sen vaikutelman, että moderni juoni tuntuu dynaamisimmalta. Luultavasti ensivaikutelma ei meitä tässä kuitenkaan petä vaan ennemminkin keskiarvoluvut, sillä joka kerta

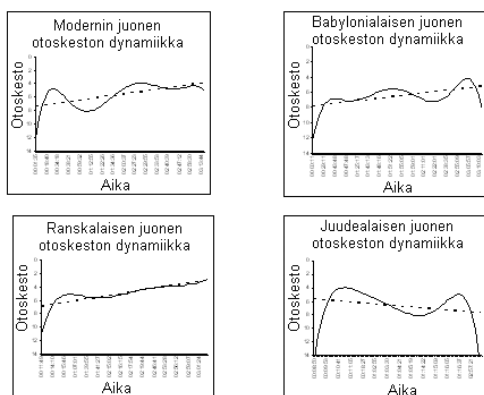
kun haetaan keskiarvoa, ääripää lievennetään pois. Moderni juoni saa ranskalaista juonta alhaisemman keskinopeuden siksi, että siinä on enemmän pidempiä otoksia eikä suinkaan siksi, että siinä olisi lyhyitä otoksia vähemmän. Pisin ranskalaisen juonen otos kestää 32 sekuntia, pisin modernin juonen otos taas 53. Juuri nopean ja hitaan välisestä kontrastista johtuu, että moderni juoni tuntuu dynaamisemmalta kuin mitä sen otosten pituuden keskiarvo antaisi ymmärtää. Cinematicsin terminologian mukaan lyhyiden ja pitkien otosten asteiden suhdetta, joka eroaa elokuvasta toiseen, nimitetään leikkausten vaihteluväliksi. Se eroaa leikkaustiheydestä, joka on pelkästään otosten pituuteen sidottu indeksiluku.

Keskiarvot voivat olla harhaanjohtavia, mutta tämä ei silti tee leikkausten tilastoinnista turhaa. Kuten mainitsin aikaisemmin, Cinematics voi esittää elokuvan keskeiset tiedot lukujen lisäksi myös graafisesti, mikä paljastaa meille leikkausten dynamiikan silloinkin, kun pelkät luvut eivät siihen kykene.



Kuvio esittää *Suvaitsemattomuuden* dynaamisen profiilin kokonaisuudessaan, kaikki sen juonet mukaan luettuna. Suora pistejana (jota nimitetään trendiksi) näyttää, että yleisesti *Suvaitsemattomuuden* leikkausaste nousee elokuvan kestäessä; kaksikyttäisestä kaaresta (polynominen trendijana) taas ilmenee, että tämä tendenssi ei ole tasainen, että elokuva alkaa hitaasti, siinä on kaksi tihentyneen aktiivisuu-

den jaksoa, pieni ja suuri, ja se hidastuu jälleen loppua kohden. Tämä kehitys mukaillee draaman teoriaa, jonka mukaan hyvin tehty draama (tarina tai elokuva) alkaa hitaasti, siinä on kaksi huippukohtaa ja sen vauhti hidastuu jälleen loppua kohden. Tämä kuvio on kokonaisuudessaan hyödyllinen, mutta ei välttämätön. Suurin osa niistä, jotka tuntevat elokuvan hyvin, tietävät jo katsomattakin, että sen rytmitys nopeutuu kun joukot hyökkäävät lakkolaisten kimppuun modernissa juonessa. Toisen kerran tämä tapahtuu kun persialaisten joukot hyökkäävät Babyloniin. Ja tietysti elokuvassa on myös rauhallinen apoteoosi, mikä vastaa elokuvan hidastumisesta loppussa.



Neljän juonen otoskeston profiilit erillisinä

Kuva muuttuu kiinnostavammaksi, kun tarkastellaan elokuvan neljän juonenkulun muodostamia profiileja erillisinä (kuviot 2–5). Kolme niistä myötäilee elokuvan yleistä pyrkimystä kiihdyttää vauhtia, mutta Juudealainen tarina, näistä neljästä hitain, hidastaa vauhtiaan, kun se seuraa Kristuksen kulkua Kaanaalta ristille. Arvelisin, että tämä johtuu niistä normeista ja arvotuksista, jotka yhdistyvät jokaiseen Kristuskertomuksen kuvaukseen. Kun tarpeeksi monta kärsimysnäytelmän filmatisointia on syötetty Cinemetrics-tietokantaan (Griffithin aikakaudella, eikä vain silloin, tämä elokuvatyyppi oli tietysti vähemmistöasemassa), saattaa hyvin olla, että kärsimysnäytelmät hidastuvat säännönmukaisesti loppua kohden, jotta Kristuksen

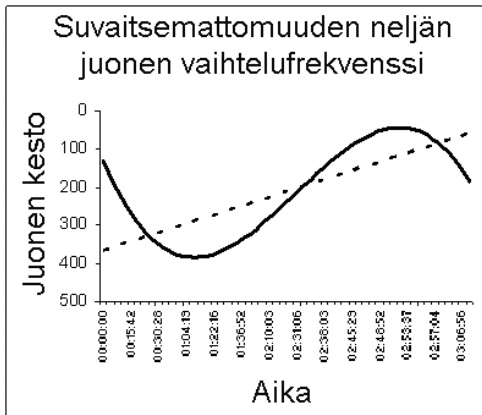
elämän viimeiset hetket välittyisivät kaikissa tuskallisissa yksityiskohdissaan.<sup>9</sup>

Modernin ja babylonialaisen juonet dynaamiset profiilit ovat myös kiinnostavan samankaltaisia: molemmat juonet nousevat ylös ja alas kaksi kertaa. Heijastaako tämä kuvio jonkinlaista yleistä dramaattisen rytmin sääntöä vai onko tämä ehkä Griffithin patenttiratkaisu elokuviensa kerronnan rakentamiseen? Tulevaisuus saattaa jälleen tuoda vastauksen, sillä tähän vastataksemme meidän täytyy analysoida useampi Griffithin elokuva otosten pituuden kannalta. Tähän mennessä vain 33 Griffithin elokuvaa on syötetty Cinemetrics-tietokantaan, ja tämä on alle kymmenesosa hänen koko tuotannostaan. Mutta jos lopuksi saadaan lainalaisuuksia todistettua, näiden käsittelyä kannattaa odottaa.

Tarinoiden käyrästä on havaittavissa vielä yksi mielenkiintoinen seikka. Ranskalaisen juonen käyrä ei laske loppua kohden samalla tavalla kuin muun kolmen juonen käyrät, toisin sanoen tämä juoni ei koskaan hidastu. Tämä selittyy tietysti osaltaan sillä, että ranskalainen tarina loppuu *in medias res*, Griffith siis lopettaa sen ennen kuin Pärttylynyön verilöyly on ohi. Hankalampi kysymys on se, miksi hän näin tekee, ja mielestäni juuri tässä Cinemetricsin tietokanta saattaa auttaa selittämään lähdeaineistoa eikä toisinpäin.

Juonen lopettaminen kesken tapahtumien ei ole Griffithille tavanomaista. Se on siinä määrin omituista, että Griffithin biografin kirjoittaja Richard Schickel on yrittänyt selittää tätä poikkeusta ohjaajan virhearvioinniksi: ”Mitä ranskalaiseen juoneen tulee, se loppuu äkinäisesti, aivan kuin Griffith olisi kuvannut sitä enemmän kuin mitä lopulliseen versioon päätyi” (Schickel 1984, 314). On kuitenkin todennäköisempää, että Griffith uhrasi tietoisesti ranskalaisen tarinan siistin kerronnallisen lopun, jotta *Suvaitsemattomuuden* juonenkulun kokonaistasapaino säilyisi (ks. kuvio 1). Ranskalainen juoni loppuu viisitoista minuuttia aikaisemmin kuin muu elokuva, ja jos Griffith olisi päättänyt lopettaa juonen tavanomaisella hidastuksellaan, se olisi häirinnyt yleistä huippukohtaa, jota hän oli rakentamassa. Lainatakseni Ludwig Wittgensteinin

metaforaa, *Suvaitsemattomuus* on auto, jossa on neljän sylinterin moottori, eikä yksikään hyvä mekaanikko antaisi yhden sylintereistä hidastaa silloin, kun auto kiihdyttää.



*Suvaitsemattomuuden* kerrontatyylin ainutlaatuinen piirre, sen neljän juonen yhteispeli, on kuvattuna kuvion 6 eleganttiin linjaan. *Suvaitsemattomuus* eroaa muista monta juonta sisältävistä elokuvista siten, että Griffith siirtyy koko ajan edes takaisin eri juonten välillä. Tämän diagrammin näyttämät tiedot eivät ole enää otosten pituuksia kuten aikaisemmissa kuvioissa vaan juonen katkelman pituuksia, joita Griffith leikkaa elokuvan mittaan. Käyrä nousee kohdissa, joissa juonten väliset leikkaukset ovat tiheämpiä, ja silloin kun leikkauksia on harvassa, käyrä laskee. Griffithin leikkaus on todella ovelaa. Hän aloittaa suhteellisen lyhyillä juonen katkelmilla todistaakseen mahdollisimman varhaisessa vaiheessa sen, että aikakaudet liittyvät toisiinsa. Tehtyään tämän hänellä on varaa pysähtyä jokaiseen juoneen pidemmäksi aikaa, jotta juoni tulisi asianmukaisesti esitellyksi (erityisesti moderni ja babylonialainen juoni, sillä nämä kaksi ovat huomattavasti pidemmät). Tästä syystä käyrä näyttää hiipuvan elokuvan keskellä. Mutta mitä korkeampi jännite itse kunkin juonen sisällä on, sitä tiheämmin Griffith niiden välillä vaihtelee. Tällaista jaksoa seuraa jälleen hitaampi jakso. Vasta kun näemme hänen editointiratkaisunsa yhdellä silmäyksellä graafisesti esitettynä, ymmärrämme, miksi *Suvaitsemattomuus* on ajoituksen ja ajallisen komposition mestariteos.

Lopuksi tarkastelen lyhyesti niitä periaatteita, joita käsittelemme aikaisemmin tässä artikkelissa. Käsittelemme elokuvan historiaa monesta näkökulmasta ja sitä, miten meidän käsityksemme siitä vaihtelee käytetyistä käsitteistä ja asetetuista kysymyksistä riippuen. Käsittelemme joitain näistä kysymyksistä poleemisesti (esimerkiksi kysymystä ”mitä elokuva on?” tai ”mitä tapahtuu seuraavaksi?”) ja kyseenalaistamme joitakin käytettyistä termeistä (kuten elokuvan nimittämisen tekstiksi). En suinkaan siksi että termit olisivat mielestäni vääriä, vaan siksi, että ne sisältävät yhdenmukaistavan käsityksen välineestä, jonka itse koen olevan monimuotoinen, monenkirjava ja yleistyksiä karttava väline (elokuva) ja monimuotoinen, yleistyksiä karttava prosessi (elokuvan historia).

Uskon myös, että *Suvaitsemattomuuden* kaltaisilla elokuvilla on monen juonen lisäksi myös monta minuutta. Gunningin, Hansenin tai Eisensteinin esittämien kulttuurisen, sosiaalisen ja historiallisen minuuden lisäksi *Suvaitsemattomuudella* on sisäinen minuuus, jonka elämä tulee näkyväksi Cinemetricsin avulla. Elokuvaa tai sen historiaa ei voi tarkastella tai mitata vain yhdestä näkökulmasta. Tässä mielessä olen, kuten yksi Griffithin väliteksteistä luonnehtii babylonialaisen juonen prinssi Balthasaria, ”suvaitsevaisuuden ja rakkauden apostoli”. Elokuvatutkimuksessa on surullinen perinne, joka haluaa pitää analyysin ja tulkinnan toisistaan erillisinä ja kilpailevina voimina, kun ne voisivat täydentää toisiaan. Meidän alamme muodostuisi varmaankin vahvemmaksi, jos kumpikaan näistä ei vaatisi itselleen valta-asemaa.

Toisaalta en ole kuitenkaan aivan valmis luovuttamaan elokuvahistorian Babylonia sanomalla, että Babylon on mitä tahansa katsoja kuvitteleekaan sen olevan. En myöskään vaadi kaikenkattavaa, monitahoista elokuvahistoriaa väittämällä, että elokuvan ja kirjallisuuden ja valokuvan ja editoinnin ja minkä tahansa muun sille vaikutteita antaneen lajin välille voi vetää suoraan yhtäläisyysmerkit. Tämänkaltaisen selkärangaton pluralismi oli juuri sitä, mitä

vastaan nousin väittäessäni, että eri tyyllilajeissa olennaisinta on muutos.

Elokuva muuttaa kaiken, mitä se lainaa. Jos olisi olemassa laskutoimitus, jolla elokuvan historiasta saisi paremman käsityksen, se ei olisi yhteen- vaan vähennyslasku. Elokuva on yhtä kuin teatteri, josta vähennetään teatterinäyttämöllä käytetyt tekniikat ja tavat. Elokuva on yhtä kuin kirjallisuus, josta vähennetään kaikki puhe merkityksistä ja teksteistä. Elokuva on yhtä kuin valokuva, josta vähennetään sen synnynäinen realismi. Mikäli tarvitaan lisää iskulauseita pienimuotoisen elokuvatutkimuksen kulttuu-

rivallankumouksen käynnistämiseksi, kehotan kaikkia lukijoita lähettämään lisää.

On hyvä pitää mielessä kysymys siitä, mitä elokuva on, mutta meidän täytyy silti tehdä parhaamme ollaksemme vastaamatta siihen. Tämä saattaa kuulostaa kliseeltä, mutta se on silti syytä toistaa: niin tieteessä kuin tutkimuksessakin edistystä mitataan uusilla kysymyksillä vanhoihin vastauksiin, ei uusilla vastauksilla vanhoihin kysymyksiin.

*Englannin kielestä suomentanut Hanna Ruutu*

## Viitteet

- 1 Kiitän Doron Galilia, Mihail Gronasia, Richard Neeriä, Paolo Cherchi Usaita ja Gunars Civjansia arvokkaasta avusta tämän artikkelin laatimisessa.
- 2 Eisenstein käytti samaa vitsiä eri yhteydessä es- seessään ”Dva tšerepa Aleksandra Makedon- skogo” (”Aleksanteri Suuren kaksi pääkalloa”, Eisenstein 1964).
- 3 Mielipidettään perustellakseen Lotman palasi aina Lumièren veljesten *kinematografian* brittiläiseen vastineeseen *theatrographiin* saakka ja siteerasi sen keksijän, Robert W. Paulin, patenttihakemu- musta varten laatimaa kuvausta laitteesta: ”Tä- män uuden koneen tarkoitus on kertoa tarinoita liikkuvien kuvien avulla” (Lotman 1973, 48).
- 4 Kehitysbiologioiden mukaan tarinankerronnan kyky on erillinen, perustava ominaisuus, joka kehittyy lapsessa noin kolmevuotiaana (ks. Stern 2000, xxxiii-xiv).
- 5 Ei ole yllättävää, että Malevitš arvosti ohjaajista ainoastaan Dziga Vertovia (ks. Malevitš 2004, 341-346).
- 6 Esimerkiksi Dziga Vertovin montaa- sista ks. Malevitš 2004, 341-346.
- 7 Elokvakriitikko Roger Ebertin (2007) verkko- sivuilla on linkki Cinemetricsiin ja tietotek- niikkateoreetikko Tim O’Reilly (2007) esittää analyysin Cinemetricsistä internetin hybridisenä kollektiivisen tajunnan muotona, joka yhdistää bioniikkaa ja automatiikkaa.
- 8 Tarkempia lisätietoja saa Barry Saltin ja David Bordwellin artikkeleista Cinemetricsin verk- kosivuilla.
- 9 Cinemetrics-tietokannan ainoa kärsimysnäytelmää koskeva elokuva on *Seimestä ristille* (*From the Manger to the Cross*, 1912), eikä se tunnu todistavan tätä hypoteesia.

## Lähteet

- Arvidson, Linda (1968), *When the Movies Were Young*. New York: Benjamin Blom.
- Bordwell, David (1981), *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David & Staiger, Janet & Thompson, Kris- tin (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Columbia University Press.
- Bordwell, David (1988), *Ozu and the Poetics of Ci- nema*. London. British Film Institute.
- Bordwell, David (2006), *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.

- Bordwell, David (2007), *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Ebert, Roger (2007), *Movies and More*. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20070822/commentary/70822002>
- Eisenstein, Sergei (1933), Ošibka Georga Mele. – *Sovetskoje kino* 3/4, 63–64.
- Eisenstein, Sergei (1964), Dva tšerepa Aleksandra Makedonskogo. – *Izbrannyje proizvedenija v šesti tomah* 2, 280–282.
- Eisenstein, Sergei (1996), Dickens, Griffith and Ourselves. – *S.M. Eisenstein: Selected Works* 3. Ed. Richard Taylor. London, 193–239.
- Griffith (2000–2005) = *The Griffith Project* 1–7. Ed. Paulo Cherchi Usai. London.
- Gunning, Tom (1989), The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. – *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Ed. Thomas Elsaesser & Adam Barker. London, 56–62.
- Gunning, Tom (1991), Heard over the Phone: The Lonely Villa and the de Lorde Tradition of the Terrors of Technology. – *Screen* 32:2, 184–196.
- Gunning, Tom (1995), An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the [In]Credulous Spectator. – *Viewing Positions*. Ed. Linda Williams. New Brunswick, 114–133.
- Hansen, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Princeton: Princeton University Press.
- Lotman, Juri (1973), *Semiotika kino i problemy kino-estetiki*. Tallinn: Eesti raamat.
- Lotman, Juri & Tsivjan, Juri (1994), *Dialogi s ekranom*. Tallinn: Alexandra.
- Malevič, Kazimir (1997), I likujut liki na ekranah. – *Das weisse Rechteck: Schriften zum Film*. Ed. Oksana Bulgakowa. Berlin: Potemkin Press.
- Malevič, Kazimir (2004), Pictorial Laws in Cinematic Problems. – *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Ed. Yuri Tsivian. Pordenone, 341–346.
- O'Reilly, Tim (2007), Movie Shot Lengths and Attention Deficit Disorder? – *O'Reilly: Radar*. 08/2007. [http://www.radar.oreilly.com/archives/2007/08/movie\\_shot\\_leng\\_1.html](http://www.radar.oreilly.com/archives/2007/08/movie_shot_leng_1.html)
- Panofsky, Erwin (1947), Style and Medium in the Moving Pictures. – *Critique* 1:3, 5–28.
- Sadoul, Georges (1946), *L'Invention du cinéma, 1832–1897*. Paris.
- Schickel, Richard (1984), *D.W. Griffith: A Life*. New York: Limelight.
- Stern, Daniel N. (2000), *The Interpersonal World of the Infant*. New York: Basic Books.
- Thompson, Kristin (1981), *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (2004), Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes. – *The Silent Cinema Reader*. Ed. Lee Grieveson & Peter Kramer. London, 339–367.
- Trafic (2004) = *Trafic: Qu'est-ce que le cinéma?* 50.
- Tsivian, Yuri (1992), Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films. – *Kintop* 1, 103–113.
- Tsivian, Yuri (2000), *Immaterial Bodies: Cultural Anatomy of Early Russian Films* [CD-Rom]. Annenberg Center of Communication & University of Southern California.
- Tsivian, Yuri (2004), New Notes on Russian Film Culture Between 1908 and 1919. – *The Silent Cinema Reader*. Ed. Lee Grieveson & Peter Kramer. London, 339–348.
- Tsivian, Yuri (2005), Qu'est-ce que le cinéma?: Une réponse agnostique – *Trafic* 55, 108–122.
- Wagenknecht, Edward (1962), *The Movies in the Age of Innocence*. New York: Limelight editions.
- Wittgenstein, Ludwig (1997), *Culture and Value: A Selection from the Posthumous Remains*. Ed. Georg Henrik von Wright & Heikki Nyman. Oxford: Blackwell.