

Tom Gunning

ATTRAKTIOIDEN ELOKUVA

— varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde

Nähtyään vuonna 1922 Abel Gancen elokuvan *La Roue* Fernand Léger huokui intoa ja yritti määritellä elokuvan perimmäisiä mahdollisuuksia. Uuden taiteen tehtävä ei ollut ”jäljitellä luonnon liikkeitä” eikä kulkea teatterinkaltaisuuden ”väärää polkuja”. Sen ainutlaatuisessa voimassa oli kyse ”kuvien näyttämisestä”.¹ Uskon, että ennen vuotta 1906 elokuva ilmaisi kaikkein voimakkaimmin juuri tällaista näkyvyyden hyödyntämistä, siis näyttämistä ja esittämistä. Sen vaikutusta 1900-luvun alkuvuosikymmenten avantgardeen kannattaa tutkia uudelleen.

Varhaisten modernistien (futuristien, dadaistien ja surrealistien) elokuvaa koskevat kirjoitukset noudattavat samaa kaavaa kuin Léger’n: innostusta uuteen välineeseen ja sen mahdollisuuksiin sekä pettymystä sen kehitykseen, siihen että se on alistunut perinteisten taidemuotojen, erityisesti teatterin ja kirjallisuuden, orjuuteen. Tätä viehtymystä välineen *potentiaaliin* (ja siihen kiinnittyvää fantasiaa, jossa elokuva pelastetaan vieraiden ja vanhentuneiden muotojen orjuudesta) voidaan ymmärtää useasta näkökulmasta. Tahdon käyttää sitä valottamaan aihetta, jota olen ennenkin käsitellyt: sitä oudolla tavalla heterogeenista suhdetta, joka (noin) vuotta 1906 edeltävällä elokuvalla on myöhempiin elokuvaan, sekä sitä uudenlaista ymmärrystä, jota tämä heterogeenisyys tuo elokuvan historiaan ja elokuvan muotoon. Tätä aluetta koskevat tutkimukseni ovat lähteneet liikkeelle yhteistyöstä André Gaudreault’n kanssa.²

Varhaisten elokuvien historiaa, kuten elokuvahistoriaa ylipäänsä, on kirjoitettu ja teoretisoitu kertovien elokuvien hegemoniassa. Smithin, Mélièsin ja Porterin kaltaisia varhaisia elokuvantekijöitä on tutkittu ennen kaikkea siltä kannalta, miten he ovat vaikuttaneet elokuvaan kertovana välineenä ja erityisesti kertovan leikkauksen kehitykseen. Tällaiset lähtökohdat eivät johda täysin harhaan, mutta ne ovat yksipuolisia ja saattavat vääristää sekä

¹ Fernand Léger, ”Kriittinen essee Abel Gancen elokuvan *La Roue* (Pyörä) kuvallista arvosta” (alk. 1922). Teoksessa Léger, *Maalaustaiteen tehtävät* (suom. Kirsti Honkavaara ja Anne Valkonen). Jyväskylä: Suomen taiteilijaseura 1980, 143-144.

² Ks. artikkelini ”The Non-Continuous Style of Early Film”. Teoksessa Roger Holman (ed.), *Cinema 1900-1906*. Brussels: FIAF 1982, ja ”An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and Its Relation to American Avant-Garde Film”. Teoksessa John L. Fell (ed.), *Film Before Griffith*. Berkeley: University of California Press 1983, 355-366, sekä yhdessä André Gaudreault’n kanssa pitämäni elokuvahistorian konferenssiesitelmä ”Le cinéma des premiers temps: un défi

à l'histoire du cinéma?" (Cerisy 1985). Haluan myös nostaa esille keskusteluni Adam Simonin kanssa sekä yhteisen toivomme kehittää eteenpäin elokuvakatsojan historiaa ja arkeologiaa.

³ Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: 1895- 1915: A Study in Media Interaction*. New York: Arno Press 1980, 159, 212-213.

⁴ Georges Méliès, "Importance du scénario". Teoksessa Georges Sadoul, *Georges Méliès*. Paris: Seghers 1961, 118. [Kirjoitus ei sisälly Sadoulin teoksen suomennokseen (Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja B 9, 1985, suom. Satu Laaksonen) suom.huom.].

⁵ Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (trans. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster & Alfred Guzzetti). Bloomington: Indiana UP 1982, erityisesti 58-80, 91-97.

kyseisten elokuvantekijöiden työtä että niitä voimia, jotka todellisuudessa muokkasivat elokuvaa ennen vuotta 1906. Muutamat havainnot osoittavat, ettei kerronnallinen virike hallinnut varhaista elokuvaa, vaikka se myöhemmin ottikin mediumin valtaansa. Ensimmäiseksi on huomioitava, miten tärkeä osa ajankohtaisfilmeillä oli varhaisessa elokuvatuotannossa. Yhdysvalloissa rekisteröityjä elokuvia tutkimalla selviää, että ajankohtaisfilmejä esitettiin vuoteen 1906 asti enemmän kuin fiktioelokuvia.³ Lumière-perinne, jossa "maailma tuotiin ulottuville" matkaelokuvien ja paikallisiaiheidien avulla, ei kadonnut Cinématographe Lumièren lopetettua elokuvatuotantonsa. Mutta myös ei-ajankohtaiskuvauksessa — jota on toisinaan kutsuttu "Méliès-perinteeksi" — narratiivin tehtävä oli varsin erilainen kuin perinteisessä kertovassa elokuvassa. Méliès myönsi itse kertoessaan työskentelymenetelmistään:

Mitä skenaarioon, "tarinaan" tai "kertomukseen", tulee, ajattelen sitä vasta lopuksi. Väitän, että skenaariolla tässä mielessä *ei ole merkitystä*, sillä käytän sitä ainoastaan "näyttämöefektien", "trikkien" tai kauniisti asetellun tabloon verukkeena.⁴

Millaisia eroja Lumièren ja Mélièsin välillä sitten onkin, niiden ei pitäisi ajatella edustavan kertovan ja ei-kertovan elokuvantekemisen vastakkaisuutta, ei ainakaan siinä merkityksessä kuin asia nykyisin ymmärretään. Pikemminkin molemmat voitaisiin liittää suuntaukseen, joka ei näe elokuvaa niinkään tarinoiden kertomisen tapana kuin keinona esittää yleisölle erilaisia näkymiä, jotka kiehtovat joko kyvyllään luoda illuusioita (Lumièren ensimmäisille yleisöille tarjottuja todellisuusilluusioita tai Mélièsin maagisia illuusioita) tai eksotismillaan. Uskon toisin sanoen, että Lumièren ja Mélièsin (kuten monen muunkin elokuvantekijän ennen vuotta 1906) elokuvat rakentavat perustaltaan toisiaan muistuttavan yleisösuhteen, joka puolestaan poikkeaa vuoden 1906 jälkeen tehtyjen kertovien elokuvien ensisijaisista katsojasuhteista. Nimitän tätä varhaisempaa elokuväkäsitystä "attraktioiden elokuvaksi". Uskon tämän käsityksen hallitsevan elokuvaa noin vuosiin 1906-1907 asti. Se on erilainen kuin Griffithin ajoista hyödynnetty viehtymys tarinankerrontaan, muttei välttämättä sille vastakkainen. Itse asiassa attraktioiden elokuva ei katoa narratiivin valtaannousun myötä, vaan painuu pikemminkin maan alle, yhtäältä tiettyihin avantgarde-käytäntöihin ja toisaalta kertovien elokuvien osatekijäksi, joka ilmenee selvemmin joissakin lajeissa (esimerkiksi musikaalissa) kuin toisissa.

Mitä attraktioiden elokuva tarkalleen ottaen merkitsee? Ensinnäkin se merkitsee elokuvaa, joka perustuu Léger'n ylistämään ominaisuuteen, kykyyn *näyttää* jotakin. Vastakohtana Christian Metz'n erittelemälle kertovan elokuvan voyeuristisuudelle⁵ tämä on ekshibitionistista elokuvaa. Attraktioiden elokuvan erilaista katsojasuhdetta ilmentää muissa yhteyksissä esille nostamani varhaisen elokuvan puoli: esiintyjien alituisen toistuva katse kohti kameraa. Tähän toimeen ryhdytään innolla, tavoitteena luoda kontakti yleisön kanssa, vaikka sen myöhemmin ajateltiinkin pilaaavan elokuvan todellisuusillusion. Kameralle virnistävistä koomikoista taikatempupilmien alinomaa kumarteleviin ja elehtiviin silmäkääntäjiin kyse on elokuvasta, joka nostaa esille oman näkyvyytensä ja joka on valmis särkemään itseriittoisen septemmailman aina kun vain on mahdollista herättää katsojan huomio.

Ekshibitionismista tulee kirjaimellista — niin ikään sittemmin maan alle ajetuissa — eroottisissa elokuvissa, joilla on tärkeä osa varhaisessa elokuvatuotannossa (sama Pathén katalogi saattoi mainostaa rinnakkain Kristuksen kärsimysnäytelmiä ja "scènes grivoises d'un caractère piquant",

eroottisia elokuvia, joissa nähtiin usein täydellistä alastomuutta). Kuten Noël Burch on elokuvassaan *Correction Please: How We Got into Pictures* (1979) osoittanut, esimerkiksi sellaisessa elokuvassa kuin *Le Couché de la mariée* (Ranska 1902; elokuvasta tehtiin useita versioita) näkyy perustavanlaatuinen ristiriita varhaisen elokuvan ekshibitionistisen taipumuksen ja fiktiivisen diegesiksen luomisen välillä. Nainen riisuuntuu mennäkseen vuoteeseen, ja hänen uusi aviomiehensä tirkistelee verhon takaa. Morsian kuitenkin kohdistaa eroottisen riisumisesityksensä nimenomaan kameralle ja yleisölle iskien silmää ja hymyillen eroottista hymyä kameraan katsoessaan.

Kuten Méliès-sitaatista ilmenee, trikkielokuva, joka oli ennen vuotta 1906 kenties hallitseva ei-ajankohtaisgenre, on sekin esiintymisten ja maagisten attraktioiden sarja pikemmin kuin kerronnallisen jatkuvuuden primitiivinen luonnostelma. Trikkielokuva on oikeastaan usein juoneton joukko muodonmuutoksia, joilla on vain löyhät siteet toisiinsa ja joita ainakaan luonnekuvaus ei yhdistä. Mutta jopa sellaisen juonellisen trikkielokuvan kuin *Matka kuuhun* (*Voyage dans la lune*, 1902) tarkasteleminen vain myöhempien kerronnallisten rakenteiden ennakoijana johtaa harhaan. Tarina tarjoaa ainoastaan puitteet, joissa elokuvan maagisia mahdollisuuksia voi havainnollistaa.

Vähäinen mielenkiinto itseriittoisen kerronnallisen maailman luomiseen kankaalle heijastuu myös varhaisen elokuvan esitysmuodoissa. Kuten Charles Musser on osoittanut,⁶ varhaiset viihdyttävä-masinistit hallitsivat pitkälti esityksiään leikkaamalla hankkimiaan elokuvia kirjaimellisesti uudelleen ja tarjoilemalla erilaisia kuvanulkoisia lisukkeita kuten ääniefektejä ja puhuttua selostusta. Ääritapaus on ehkä Hale's Tours, laajin yksinomaan elokuvien esittämiseen erikoistunut teatteriketju ennen vuotta 1906. Elokuvat olivat liikkuvista ajoneuvoista (tavallisimmin junista) kuvattuja ei-kertovia pätkiä, ja teatteri itse oli tehty junavaunun kaltaiseksi: konduktööri keräsi liput, ja ääniefektit jäljittelivät pyörien jyskytystä ja ilmajarrujen sihinää.⁷ Tällaisilla katsomiskokemuksilla on läheisempi suhde markkinapaikkojen houkutuksiin kuin puhenäyttämön perinteisiin. Elokuvien suhde Coney Islandin kaltaisiin uusiin mahtaviin huvipuistoihin vuosisadan vaihteessa tarjoaa oivallisen tilaisuuden ajatella varhaisen elokuvan juuria uudella tavalla.

Ei pidä myöskään unohtaa, että ensimmäisinä esitysvuosina elokuva oli itsessäänkin attraktio. Varhaiset yleisöt menivät esityksiin katsomaan koneiden toimintaa (uusinta teknologista ihmettä, joka seurasi röntgensäteiden ja — hieman aikaisemman — fonografin kaltaisten laajalti esitelyjen laitteiden ja ihmeiden vanavedessä), pikemmin kuin elokuvia. Ensi-iltailmoituksissa mainostettiin Kinematografia, Biografia tai Vitascopea eikä esimerkiksi elokuvia *Déjeuner de bébé* tai *The Black Diamond Express*. Tämä elokuvan mahdollisuuksien esittelemineen jatkui vielä uutuuskauden jälkeen, eikä ainoastaan taikatempuelokuvissa. Monet varhaisen elokuvan lähikuvat poikkeavat myöhemmistä käyttötavoista juuri siinä, että suurta lähikuvaa ei käytetä kerronnallisena välimerkinä vaan omana itsenäisenä attraktionaan. Leikkaus lähikuvaan Porterin elokuvassa *The Gay Shoe Clerk* (1903) saattaa kyllä ennakoida myöhempiä jatkuvuustekniikoita, mutta puhdas ekshibitionismi on siinäkin keskeinen motiivi: nainen kohottaa hameensa helmaa ja paljastaa nilkkansa kaikkien nähtäväksi. Sellaiset Biographin elokuvat kuin *Photographing a Female Crook* (1904) ja *Hooligan in Jail* (1903) koostuvat yhdestä otoksesta, jossa kamera ajaa lähemmäs keskushenkilöä ja päättyy puolikuvaan. Suurentuminen ei ole kerronnallista jännitettä ilmaiseva keino,

⁶ Charles Musser, "American Vitagraph 1897-1901". *Cinema Journal* 22:3 (Spring 1983), 10.

⁷ Raymond Fielding, "Hales Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture". Teoksessa Fell, *Film Before Griffith*, 116-130.

⁸ Kiitän Ben Brewsteria, jonka nosti esille attraktioiden elokuvan tämän puolen kommentoidessaan artikkelini ensimmäistä luonnosta.

⁹ Sergei Eisenstein, "How I Became a Film Director". Teoksessa *Notes of a Film Director*. Moscow: Foreign Language Publishing House, julkaisu vuosi puuttuu, 16.

¹⁰ Sergei Eisenstein, "The Montage of Attractions". Teoksessa Eisenstein, *Writings 1922-1934*, (ed. Richard Taylor). London: BFI 1988, 35.

¹¹ Ibid.

¹² Yon Barna, *Eisenstein*. Bloomington: Indiana UP 1973, 59.

vaan se on oma itsenäinen attraktionsa ja elokuvan ydin.⁸

Kaiken kaikkiaan attraktioiden elokuva kalastelee katsojan välitöntä huomiota visuaalisilla kurioositeeteilla ja jännittävän näkymän — ainutkertaisen ja itsessään kiinnostavan fiktiivisen tai dokumentaarisen tilanteen — tarjoamalla mielihyvällä. Attraktio saattaa olla luonteeltaan myös elokuvallinen, kuten edellä esitellyissä varhaisissa lähikuissa tai trikkielokuvissa, joissa uutuuden tuo elokuvallinen manipulointi (hidastus, takaperin käännetty liike, henkilön tai esineen korvaaminen toisella, kaksoisvalotus). Fiktiiviset tilanteet rajoittuvat tavallisesti gageihin, vaudeville-esityksiin sekä shokeeraavien tai kummastusta herättävien tapahtumien (teloitusten ja ajankohtaisten sattumusten) lavastamiseen. Tällaista elokuvantekemistä määrittää elokuvaviihdyttäjän tapa tarjota attraktiot yleisölle suoralla puhuttelulla. Teatterillinen esittäminen nousee kerronnallisen imun yläpuolelle, shokin ja yllätyksen välittömiä yllykkeitä korostetaan kerronnan kehittelyn ja diegeettisen maailman luomisen kustannuksella. Attraktioiden elokuva ei tuhlaa paljoa energiaa psykologisilla motivaatioilla tai yksilöllisellä persoonalla varustettujen henkilöhahmojen luomiseen. Käyttämällä hyväkseen sekä fiktiivisiä että eifiktiviisiä houkutusia se suuntaa voimansa ulospäin kohti katsojaa, jonka olemassaolo tunnustetaan, eikä sisäänpäin kohti klassiselle kerronnalle olennaisia henkilökeskeisiä tilanteita.

Ilmaisu "attraktio" on tietenkin peräisin nuorelta Sergei Mihailovitš Eisensteiniltä, joka haki uudenlaista tapaa analysoida teatteria. Eisenstein päätyi ilmaisuun "attraktio" etsiessään teatteritaiteen "vaikutusyksikköä", perustusta sellaiselle analyysille, joka veisi pohjaa realistiselta esittävältä teatterilta.⁹ Attraktio alisti katsojan hyökkäävästi "aisteihin kohdistuvalle tai psykologiselle vaikutukselle". Eisensteinin mukaan teatterin tulisi koostua tällaisten attraktioiden montaaista ja luoda katsojasuhde, joka poikkeaa täysin "illusorisiin kuvauksiin" imeytymisestä.¹⁰ Valitsen tämän ilmaisun osittain korostaakseni varhaisen elokuvan ja myöhemmän avantgardenkäytännön katsojasuhteen yhtäläisyyksiä, ekshibitionistista kohtaamista diegeettisen imeytymisen sijaan. Tietenkin Eisensteinin vaatima "kokeellisesti valvottu ja matemaattisesti laskelmoitu"¹¹ attraktioiden montaa si poikkeaa suuresti määrin varhaisista elokuvista (niin kuin mikä hyvänsä tietoinen ja oppositioon hakeutuva toimintamuoto poikkeaa populaarista toiminnasta). On kuitenkin tärkeää huomata, millaisesta kontekstista Eisenstein terminsä poimi. Ilmaisu "attraktio" liittyi silloin aivan kuin nytkin huvipuistoon, ja Eisensteinille ja hänen ystävälleen Jutkevitšille se merkitsi ennen muuta heidän suosikkihuvitustaan vuoristorataa, tai "amerikkalaista vuoristorataa" kuten sitä Venäjällä kutsuttiin.¹²

Tämä tausta on merkittävä. Varhaisen avantgarden innostus elokuvaa kohtaan oli ainakin osittain innostusta massakulttuuriin, joka nousi vuosisadan vaihteessa ja tarjosi aivan uudenlaisia ärsykeitä sellaiselle yleisölle, joka ei ollut kouliintunut perinteisiin taiteisiin. On tärkeä ymmärtää, että tämä populaaritaiteisiin kohdistunut into merkitsi muutakin kuin pyrkimystä ärsyttää. Viihdeteollisuuden valtava kehitys 1910-luvun jälkeen ja keskiluokkaisen kulttuurin yhä hyväksyvämpi suhtautuminen siihen (sekä se mukauttaminen, jonka avulla hyväksyntä kävi mahdolliseksi) ovat kaikki vaikuttaneet siihen, miten vaikea on jälkikäteen ymmärtää populaariviihteen vuosisadan alussa tarjoamaa vapautusta. Uskon, että avantgardea houkuttivat vuosisadan vaihteen populaariviihteessä juuri sen ekshibitionistiset ominaisuudet — vapaus diegesiksen luomisesta ja suorien ärsykkeiden painottaminen.

Kirjoittaessaan varieteeteatterista Filippo Marinetti ei ylistänyt ainoastaan hämmästyksen ja aistiärsykkeiden estetiikkaa, vaan erityisesti tapaa luoda uusi katsoja perinteisen teatterin “staattisen”, “typerän tirkistelijän” vastakohtaksi. Varieteeteatterin katsoja tuntee esityksen puhuttelevan häntä suoraan ja liittyy mukaan, laulaa esiintyjien kanssa ja huutelee väliin.¹³ Kun puuha-teleemme varhaisen elokuvan parissa arkistoissa ja yliopistoissa, olemme vaarassa unohtaa elokuvan elävän suhteen vaudevilleen, joka toimi sen ensisijaisena esitysympäristönä noin vuoteen 1905 asti. Elokuva oli yksi vaudevilleohjelmiston attraktioista, ja sitä ympäröi suuri joukko siihen millään tavoin liittymättömiä esityksiä ei-kertovana ja jopa jokseenkin epäloogisena sarjana. Silloinkin, kun näitä lyhyitä elokuvia esitettiin ajanjakson loppupuolella esiin nousseissa nickelodeon-teattereissa, ne olivat aina osa vaihtelevaa varieteekokonaisuutta: trikkielokuvat sijoitettiin farssien, ajankohtaisfilmien, ”kuvitettujen laulujen” ja varsin usein myös halpojen vaudevillenumeroitten lomaan. Juuri tällaiset ei-kertovat koosteet saivat 1910-luvun alun reformistiryhmät kohdistamaan hyökkäyksensä tähän viihdemuotoon. Russell Sage –säätiön tutkimus populaariviihteestä katsoi, että vaudeville ”perustuu keinotekoiseen eikä luonnolliseen, inhimilliseen ja kehittyvään mielenkiintoon, koska numerot eivät välttämättä eivätkä voittopuolisesti yhdisty mitenkään toisiinsa”.¹⁴ Toisin sanoen niistä puuttuu narratiivi. Tämän keskiluokkaisen reformistiryhmän mielestä ilta varieteeteatterissa, kuten ajo raitiovaunulla tai päivä ihmisjoukkojen täyttämässä kaupungissa, kiihottaa epäterveellisellä tavalla hermoja. Juuri tämän keinotekoisen kiihotuksen Marinetti ja Eisenstein halusivat lainata populaaritaitteista, ujuttaa sen teatteriin ja kanavoida populaarienergiaa radikaalien päämäärien käyttöön.

Mitä attraktioiden elokuvalla tapahtui? Vuosien 1907 ja 1913 välinen ajanjakso merkitsee elokuvan todellista *narrativisoimista*, joka kulminoitui siihen, että pitkien elokuvien tulo muokkasi monista palasista koostuneet esitykset aivan uusiksi. Elokuva otti ilmeiseksi mallikseen puhenäyttämön ja alkoi esitellä maineikkaita näyttelijöitä maineikkaissa näytelmissä. D.W. Griffithin edustama elokuvallisen diskurssin muodonmuutos satoi elokuvalliset merkitysajat tarinoiden kertomiseen ja itseriittoisen diegeettisen maailman luomiseen. Kameraan katsomisesta tuli tabu, ja elokuvan keinot muuttuivat leikkisistä “trikeistä” — elokuvallisista attraktioista (Méliès viittomassa meitä katsomaan naisen katoamista) — draamallisen ilmaisun osaksi, johdatuksiksi henkilöahmon psykologiaan ja sepitteen maailmaan.

Olisi kuitenkin liian helppoa nähdä tämä pelkkänä tarinana Kainista ja Abelista, narratiivista joka imee tyhjiin nuoren, kuvia särkevän viihdemuodon orastavat mahdollisuudet. Paitsi että varieteemuoto jatkoi jossakin mielessä eloaan vielä 1920-luvun elokuvapalatseissa (uutiskatsauksena, piirroselokuvana, yhteislauluna, orkesterin esityksenä ja toisinaan myös vaudeville-numeroina, jotka sinnittelivät yhä *pitkän elokuvan* rinnalla, vaikkakin sille alisteisina), attraktion järjestelmä säilyi populaarielokuvan tuotannon olennaisena osana.

Takaa-ajoelokuva osoittaa, että attraktioiden ja kerronnan synteesi oli kehkeytymässä jo käsillä olevan periodin loppupuolella (pääasiassa vuosien 1903 ja 1906 välillä). Takaa-ajo oli ollut elokuvan ensimmäinen todella kertova genre, joka antoi mallin sekä kausaalisuudelle ja lineaarisuudelle että jatkuvuusleikkauksen perusteille. Biographin *Personal* (1904 — se on monin tavoin takaa-ajoelokuvan perustyyppi) osoittaa, miten kertova

¹³ Filippo Marinetti, “The Variety Theater 1913”. Teoksessa Umbro Apollonio (ed.), *Futurist Manifestos*. New York: Viking Press 1973, 127.

¹⁴ Michael Davis, *The Exploitation of Pleasure*. New York: Russell Sage Foundation, Dept. Of Child Hygiene, Pamphlet, 1911.

¹⁵ David Levy, "Edison Sales Policy and the Continuous Action Film 1904-1906". Teoksessa Fell, *Film Before Griffith*, 207-222.

¹⁶ Laura Mulvey, "Visuaalinen mielihyvä ja kerronnallinen elokuva" (suom. Mauri Pasanen). *Synteesi* 1-2/1985.

¹⁷ Donald Crafton, "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy". Teoksessa Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. New York & London: Routledge 1995.

¹⁸ Nicholas Vardac, *From Stage to Screen: Theatrical Method from Garrick to Griffith*. New York: Benjamin Blom 1968, 232.

lineaarisuus luodaan: ranskalainen aatelismies pakenee henkensä edestä naisia, jotka hänen henkilökohtaista-ilmoituksensa on saanut valloilleen. Jahdatessaan saalistaan kameraa kohti naiset kohtaavat kuitenkin joka otoksessa jonkin pienen vastoinkäymisen (aidan, mäenrinteen, puron), joka hidastaa katsojaa varten heidän kulkuaan ja tarjoaa kerronnan etenemisen lomassa pienoisspektaakkelin mittaisen tauon. Edison Company tuntui olevan asiasta erityisen tietoinen, sillä se kauppasi tästä Biograph-elokuvasta tekemäänsä plagiaattiversiota (*How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald 'Personal' Columns*) kahdessa eri muodossa, joko kokonaisuena elokuvana tai erillisinä otoksina, jolloin minkä hyvänsä kuvan miestä jahtaavista naisista saattoi ostaa ilman tilanteeseen johtanutta tapahtumaa tai kerronnallista sulkeumaa.¹⁵

Kuten Laura Mulvey on hyvin erilaisessa yhteydessä esittänyt, spektaakkelin ja kerronnan dialektiikka on leimannut suurta osaa klassista elokuvaa.¹⁶ Donald Crafton on puolestaan osoittanut slapstickiä käsittelevässä artikkelissaan "Pie and Chase", että slapstick toimi tasapainottajana gagiin liittyvän puhtaan spektaakkelin ja kerronnan kehityksen välillä.¹⁷ Myös perinteinen spektaakkelielokuva osoittautui nimensä arvoiseksi painottamalla kerronnan ohella puhtaan visuaalisen stimulaation hetkiä. Vuoden 1924 *Ben Hurin* esitykseen bostonilaisessa teatterissa liitettiin jopa aikataulu, jossa ilmoitettiin keskeisten attraktioiden esiintymishetki:

- 8.35 Betlehemin tähti
- 8.40 Jerusalemin vapauttaminen
- 8.59 Hurin talon häviö
- 10.29 Viimeinen ehtoollinen
- 10.50 Jälleentapaaminen¹⁸

Hollywoodin tapa mainostaa elokuvien kohokohtia — ja julistaa jokaisen yhteydessä: Näe! — todistaa attraktion perustavanlaatuisesta voimasta, joka kulkee kerronnallisen säätelyn lomassa.

Olemme poikenneet pitkälle niistä avantgardeen liittyvistä lähtökohdista, joista tämä varhaisen elokuvan pohdinta käynnistyi. On kuitenkin tärkeää, ettei varhaisen elokuvan perimmäistä heterogeenisuutta nähdä pelkkänä vastakohtana, jota on täysin mahdoton yhdistää kertovan elokuvan nousuun. Sellainen näkemys olisi liian sentimentaalinen ja epähistoriallinen. *Suuren junaryöstön* (1903) kaltainen elokuva viittaa molempiin suuntiin, niin katsojaan kohdistuvaan suoraan hyökkäykseen (näyttävästi suurennettu lainsuojaton laukaisee aseensa meihin päin) kuin kerronnan lineaariseen jatkuvuuteenkin. Juuri tässä on varhaisen elokuvan moniselitteinen perintö. Tiettyssä mielessä viimeaikainen spektaakkelielokuva — jota voidaan kutsua Spielberg-Lucas-Coppola-tyyppiseksi efektielokuvaksi — on selvästi vahvistanut, että sen juuret ovat aistiärsykyissä ja tivolilaitteissa.

Efektit ovat kuitenkin kesytettyjä attraktioita. Marinetti ja Eisenstein ymmärsivät turvautuvansa energialähteeseen, jota tulisi kohdentaa ja tehostaa, jotta sen koko vallankumouksellista potentiaalia päästäisiin käyttämään. Kumpikin suunnitteli vahvistavansa katsojavaikutusta liioitellen, Marinetti liimaamalla katsojat kirjaimellisesti tuoleihinsa (hän olisi korvannut tuhoutuneet verhoilut esityksen jälkeen), Eisenstein syyttämällä sähköisiä istuinten alla. Elokuvan historian jokainen muutos vihjaa katsojapuhuttelun muutokseen, ja jokainen aikakausi rakentaa uudenlaisen katsojan. Nyt kun

mietiskelevän subjektiivisuuden (monesti uljas) aika saattaa amerikkalaisessa avantgardessa olla ohi, varhaisempi elokuvakarnevaali ja populaarihuvitusten menetelmät saattavat tarjota toistaiseksi ehtymättömän lähteen — avantgarden Coney Islandin — joka on ollut aina läsnä, muttei koskaan hallitsevassa asemassa, ja jonka kulku voidaan johtaa Mélièsistä Keatonin ja *Andalusialaisen koiran* (1928) kautta Jack Smithiin.

Suomennos: Kimmo Laine

Julkaistu alunperin *Wide Angle* -lehdessä 8:3-4 (Fall 1986). Suomennos perustuu korjattuun versioon, joka on julkaistu nimellä "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" teoksessa Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI 1990. Suomennettu ja uudelleenjulkaistu kirjoittajan luvalla.