

## Germaine Dulac

### Estetiikat. Esteet.

### Täydellinen *cinégraphie*.<sup>1</sup>

Germaine Dulac (1882-1942) tunnetaan ranskalaisen 1920-luvun avantgarde-elokuvan tekijänä. Opiskeltuaan teatteria, kuvataiteita ja musiikkia hän aloitti työn toimittajana ja valokuvaajana. Vuosina 1909-1913 hän työskenteli toimittajana feministilehdessä *La Française*, johon hän kirjoitti myös teatterikritiikkiä. Hän kuului myös *La Fronde*n, toisen feministilehden, toimituskuntaan. 1910-luvulla hän suuntautui yhä enemmän elokuvan pariin ja vuonna 1915 hän ohjasikin ensimmäisen elokuvansa *Les soeurs ennemies*. Samana vuonna hän perusti oman tuotantoyhtiön (*D.E.L.I.A. Films*) yhdessä silloisen aviomiehensä, Albert Dulacin, sekä kirjailija Irene Hillel-Erlangerin kanssa. Vuosina 1915-1916 yhtiö tuotti kolme elokuvaa, jotka kaikki olivat Hillel-Erlangerin käsikirjoittamia ja Dulacin ohjaamia. Tästä lähti liikkeelle hänen ohjaajanuransa, jonka aikana hän, vuoteen 1932 mennessä, ohjasi kaikkiaan 28 elokuvaa. Vuonna 1918 valmistuneesta elokuvasta *Ames de Fous* alkoi yhteistyö tunnetun näyttelijän Eve Francisin kanssa; vuonna 1919 valmistunut *La Fête espagnole* perustui Louis Dellucin käsikirjoitukseen ja otettiin aikanaan vastaan elokuvallisen impressionismin merkkipaaluna. Dulacin tunnetuimpia ohjaustöitä ovat *La Souriante Madame Beudet* (1923) ja Antonin Artaudin käsikirjoittama *Le Coquille et le Clergyman* (1927). Dulac työskenteli vuosikymmenen kuluessa niin suurten tuotantoyhtiöiden liepeillä (ohjasi ns. *cinéromaaneja*) kuin pienimuotoisen kokeilevan elokuvan parissa. Vuosina 1927-1928 hän ohjasi joukon lyhytelokuvia: *L'Invitation au voyage* (1927), *Disque 927*, *Thèmes et Variations* ja *Germination d'un haricot* (1928). Ohjaajanuransa ohella Dulac esitelmöi ja kirjoitti elokuvan teoriasta. Hänen tekstejään ilmestyi niin Dellucin toimittamassa *Cinéa*-lehdessä kuin myös hänen omassa, yhteen numeroon supistuneessa *Schémas*-lehdessään. Dulac oli elokuvakerhoaktivisti ja vaikutti muutoinkin 1920-luvun puoliväliin mennessä Pariisiin syntyneessä, Richard Abelin sanoin, "vaihtoehtoisessa elokuvaverkostossa" (*alternative cinematic network*). Viimeisen elokuvansa Dulac ohjasi vuonna 1932, minkä jälkeen hän toimi Gaumont-yhtiön uutisfilmiosaston päällikkönä kuolemaansa saakka vuonna 1942. (AK)

Dulac ja Griffith  
(keskellä) vuonna  
1921.



*Yvon Delbos'lle, elokuvan ystäväille*

### **Onko elokuva taidetta?**

Sen orastava voima, joka murtautuu läpi ymmärtämättömyyden, ennakkoluulojen ja laiskuuden jähmeän muurin paljastaakseen itsensä uuden muodon kauneudessa, vahvistaa suurenmoisella tavalla sen pyrkimystä (olla taidetta).

Jokainen taidemuoto kantaa sisällään persoonallisuutta, yksilöllistä ilmaisua, joka antaa sille arvon ja riippumattomuuden. Tähän saakka elokuvalla on annettu tehtävä, joka on samanaikaisesti sekä orjallinen että loistelias: sen on tullut imeä elinvoimansa muista taiteista, inhimillisen herkkyyden ja hengen vanhoista mestareista. Näin ymmärrettynä elokuvan täytyi hylätä luovat mahdollisuutensa, jotta se saattoi toteuttaa ne vaatimukset, joita sille asetettiin vanhojen, traditionaalisten käsitysten mukaisesti. Sen täytyi menettää luonteensa seitsemäntenä taiteena. Nyt elokuva kehittyi vaihteittain mutta päättäväisesti, niiden elementtien kautta, jotka ovat sitä vastaan. Se pysähtyy ajoittain taistelemaan ja liikkuu eteenpäin voittaakseen esteet, jotta se voisi tulla esiin oman totuutensa valaisemana – hämmästyneen sukupolven silmien eteen.

Jos elokuva, sellaisena kuin sen tänään kohtaamme, olisi vain kirjallisuuden, musiikin, kuvanveiston, maalaustaiteen, arkkitehtuurin ja tanssin korvike tai elävöitetty heijastuma – mutta vain heijastuma –, se ei olisi taidetta. Kuitenkin se varsinaiselta olemukseltaan on hyvin suurta taidetta. Tästä johtuvatkin ne elokuvan estetiikassa tapahtuvat jatkuvat ja kiireiset muodonmuutokset, jotka taukoamatta ja kiihkeästi pyrkivät vapauttamaan elokuvan virheellisistä tulkinnoista, jotta se lopultakin voisi paljastaa omat, todelliset taipumuksensa.

Elokuva on nuori taiteenlaji. Siinä missä muilla taiteilla on vuosisatoja

1. Olen kääntänyt Dulacin ilmaisun *cinégraphie integral* jatkossa "täydelliseksi kinegrafiaksi". Sanalle *integral* ei ole suoraa suomen kielistä vastinetta, joka tavoittaisi kaikki sen vivahteet: se viittaa sekä olennaiseen, kokonaiseen että täydelliseen. Suomennos 'täydellinen' ei tässä esiinny arvottavassa mielessä ("paras mahdollinen") vaan viittaa elokuvallisuuden mahdollisimman suureen määrään. Sanan *cinégraphie*, jolla ranskalaiset 1920-luvun elokuvateoreetikot viittasivat elokuvallisesti erityisen etsimiseen ja elokuvaan omana erityisenä ilmaisumuotonaan, olen otsikon jälkeen kääntänyt kinegrafiaksi. Suom. huom.

aikaa kehittyä ja täydellistyä, elokuvalla on ollut vain kolmekymmentä vuotta. Niiden aikana se on syntynyt, kasvanut ja edennyt ensimmäisiä hapuiluja pidemmälle saavuttaakseen tietoisin puheen muodon, jolla se kykenee tekemään itsensä ymmärrettäväksi. Pysähtykäämme tarkastelemaan elokuvalla luomiemme muotojen kautta sitä, millaista muotoa se puolestaan on hiljalleen yrittänyt luoda meille.

Alkuvaiheessaan elokuva – mekaaninen keksintö, joka oli luotu vangitsemaan elämän todellinen jatkuva liike, ja synteettisten liikkeiden luoja – yllätti niiden taiteilijoiden älykkyyden, mielikuvituksen ja herkkyyden, jotka eivät olleet valmistautuneet tähän uuteen taidemuotoon. He uskoivat että kirjallisuus, kirjoitettujen ajatusten ja tunteiden taide; kuvanveisto, plastisen ilmaisun taide; maalaustaide, värin taide; musiikki, äänen taide; tanssi, liikkeiden harmonian taide ja arkkitehtuuri, suhteiden taide olivat riittäviä muotoja, joita he saattoivat käyttää luomistyöhönsä ja purkautumisen tarpeeseensa. Huolimatta siitä, että monet arvostivat elokuvan erityistä merkitystä, hyvin harvat tajusivat sen esteettisen totuuden. Intellektuaaliselta eliitiltä puuttui ilmeisesti massojen tavoin sellainen psykologinen kyky, joka on välttämätön kaikille oikeille arvioinneille, jotka taas olisivat tehneet heille mahdolliseksi tarkastella liikettä toisesta näkökulmasta: nimittäin siitä tosiseikasta, että vaihtelu linjojen ja viivojen kielessä voi syyttää meissä tunteita. Tämän ymmärtäminen edellytti uutta aistia, joka olisi rinnakkainen kirjalliselle, musikaaliselle, veistokselliselle aistille.

Oli löytynyt mekaaninen laite, joka inspiroi uusia ilmaisumuotoja ja jonka koneistossa piili uusia tunteita. Kuitenkaan liikkuvan kuvan rytmi tai kuvien rinnastusten poljento – ikään kuin kauan halutun ja kaivatun näppäimistön värähtely – ei synnyttänyt mitään spontaaneja tunteita edes niissä, jotka suhtautuivat elokuvaan positiivisesti. Se mikä johti visuaalisen rytmien havaitsemiseen ja ymmärtämiseen, oli elokuvan paljastama uusi tunnekapasiteetti alitajunnassamme – ei rationaalinen kaipuamme, joka sai meidät tervehtimään elokuvaa odottamanamme taiteena.

Elokuva yritti turhaan – vaikka sitä kahlitsivat vanhat näkemyksemme estetiikasta, joiden nojalla me pidätelimme sitä ymmärryksemme tasolla – kohottaa meidät toistaiseksi tuntemattomaan näkemykseen taiteesta.

Tuntuu piinalliselta havaita, miten tyhmällä tavalla me otimme vastaan elokuvan ensimmäiset ilmentymät. Aluksi elokuva ei ollut meille muuta kuin valokuvauksellinen keino, jolla me saatoimme uusintaa elämän mekaanisen liikkeen. Sana 'liike' synnytti mielissämme vain banaalin näyn ihmisistä ja esineistä, jotka olivat heränneet eloon, jotka tulivat, menivät ja liikkuivat ilman, että ajattelimme mitään muuta kuin niiden liikuttelemista valkokankaan rajojen sisällä. Kuitenkin meidän olisi sen sijaan tullut pohtia liikkeen matemaattista tai filosofista olemusta.

Näky sanoinkuvaamattomasta Vincennesin junasta saapumassa asemalle riitti tyydyttämään meidät, eikä kukaan tuolloin uneksunut, että elokuvaan kätkeytyi uusia tunteiden ja järjen ilmaisukeinoja. Kukaan ei uskaltanut tutkimaan mahdollisuuksia, jotka ylittäisivät tavanomaisesti valokuvattujen kohtauksien realistiset kuvat.

Kukaan ei yrittänyt selvittää, josko Lumière-veljesten apparaatissa piili omaperäinen estetiikka, aivan kuin tuntematon ja arvokas metalli. Me tyydyimme kesyttämään sen tekemällä sen riippuvaiseksi menneisyyden estetiikasta, ja jätimme selvittämättä perusteellisesti sen omat mahdollisuudet.

Mekaanisen liikkeen vakavaa tutkimista halveksittiin, mutta yleisönsuo-

sion toivossa siihen lisättiin henkinen liike, inhimillisten tunteiden liike roolihahmojen välittämänä. Elokuvasta tuli näin huonon kirjallisuuden kaatopaikka. Eläviä valokuvia alettiin järjestää pinnallisen toiminnan ympärille. Perustuttuaan aiemmin ainoastaan todelliselle kokemukselle elokuva astui näin tarinoiden fiktiivisten liikkeiden maailmaan.

Näytelmä on (eräänlaista) liikettä, koska se esittää tapahtumien ja mielenliikkeiden kehitystä. Romaani on (eräänlaista) liikettä, koska se esittää toisiaan seuraavia ajatuksia ja tilanteita, jotka törmäävät toisiinsa ja joutuvat keskenään konfliktiin. Ihmiselo on liikettä, sillä se muuttaa asentoaan, se elää, toimii ja heijastaa vaikutelmien sarjaa. Sen sijaan, että olisimme tutkineet liikkeen ideaa sinänsä, sen paljaassa ja mekaanisessa, visuaalisessa jatkuvuudessa – tietämättöminä siitä, että totuus voi piillä siellä – hyppäsimme johtopäätöksestä toiseen, virheestä toiseen ja teimme elokuvasta teatteria. Elokuva nähtiin yksinkertaisena välineenä, jonka avulla voitiin moninkertaistaa draaman episodien ja lavastusten määrä, tai välineenä, jonka avulla saatettiin tehostaa draamallisia tai romaaneille luonteenomaisia tilanteita käyttämällä otoksia, jotka vaihtelivat keinotekoisien lavastusten ja luonnollisten näkymien välillä.

Sen sijaan, että olisimme vanginneet elämän itsensä liikkeen, innostuimme kummasti draamallisista rekonstruktioista – niihin sisältyi pantomiimia, liioiteltuja eleitä ja naurettavia aiheita, joissa roolihenkilöt nousivat keskeiseen asemaan – vaikka muodon, volyymin tai linjan kehittyminen ja muuntuminen olisi ehkä tuonut enemmän iloa.

Sanan 'liike' merkitys kadotettiin täysin näkyvistä, ja elokuvassa se (liike) alistettiin ytimekkäästi kerrotuille tarinoille, joiden aivan liian ilmeisesti elävöitettyjä kuvasarjoja käytettiin kuvittamaan aihetta.

Juuri äskettäin esitettiin hyvä idea verrata vanhaa elokuvaa uuteen, millä osoitettiin, että tällainen kerronnallisen elokuvan karikatyyri on edelleen arvostettua, joskin modernimmassa muodossa: valokuvattua toimintaa, kaukana teoriasta, joka vuosien virheiden jälkeen pyrkii herättämään tunteita puhtaan liikkeen avulla.<sup>2</sup>

Kun ajattelee näitä lapsekkuudella mässäileviä kuvia, miten paljon lähempänä kinegrafian todellista merkitystä näyttääkään olevan arkinen näky esikaupunkijunasta, joka saapuu Vincennesin asemalle! Yhtäällä meillä on mielivaltainen juoni, joka on kuvattu huolimattomasti, ilman mitään kiinnostusta kuvaan, toisaalla on vangittuna karkea liike, kuva koneesta toisiinsa kytkettyine vaunuineen, pyöriineen ja nopeuksineen. Ensimmäiset cineastit, jotka luulivat olevansa älykkäitä antaessaan kinegraafiselle toiminnalle mukalystikkäiden kertomusten koristaman tarinamuodon, kuten myös heitä kannustaneet aikalaiset syyllistyivät anteeksiantamattomaan virheeseen.

Asemalle saapuva juna synnytti fyysisen ja visuaalisen tuntemuksen. Koostetuissa elokuvissa ei tarjottu mitään niihin verrattavaa. Tarina, juoni, ilman tunnetta. Näin ensimmäinen este, jonka elokuva kehityksessään kohtasi, oli tämä innostus tarinoiden kertomiseen, käsitys näyttelijöiden esittämästä draamallisesta toiminnasta, joka nähtiin välttämättömänä, olettaen ihmisistä huomion väistämättöminä keskuksina, täydellinen kyvyttömyys ymmärtää liikkeen taidetta sinänsä. Jos inhimillisen hengen täytyy ruumillistua taide-teoksissa, eikö se voi tapahtua muutoin kuin toisten sielujen avulla, jonkin aiheen muovaamina?

Maalaustaide voi puolestaan herättää tunnetta vain värin voimakkuudella, kuvanveisto volyymin avulla, arkkitehtuuri suhteiden ja linjojen leikin kautta,

musiikki ääniä yhdistelemällä. Ei minkäänlaista kasvojen tarvetta. Eikö liikettä voitaisi tästä näkökulmasta käsin tarkastella sellaisenaan?

Vuodet kuluivat. Tuotantomenetelmät ja ohjaajien taidot kehittyivät, ja väärinymmärrystä vastaan kamppaileva kerronnallinen elokuva saavutti Realismissa kirjallisen ja draamallisen muotonsa täyteyden.

Tapahtuman logiikka, otoksen tarkkuus, poseerauksen totuudellisuus muodostivat visuaalisen tekniikan perustan. Lisäksi kompositiota koskevat tutkimukset, silloin kun niitä sovellettiin kuvien järjestämiseen, tuottivat hämmästyttäviä ilmausrikkaita, liikkeeseen rinnastuvia rytmejä.

Kuvat eivät enää seuranneet toisiaan toisistaan riippumatta, vain väli-tekstien yhdistämänä: pikemminkin tunteen ja rytmin luoma psykologinen logiikka teki ne toisistaan riippuvaisiksi.

Tuolloin amerikkalaiset olivat kuninkaita. Hiljalleen, harharetken jälkeen, elämän tunne, joskaan ei liikkeen tunne, elpyi. Edelleen juoni oli keskeinen huolenaihe, mutta kuvat olivat seestyneet niin, etteivät ne enää olleet hyödyttömien eleiden ja ylenmääräisten yksityiskohtien raskauttamia. Kuvat tasapainotettiin harmoniseksi kokonaisuudeksi. Mitä täydellisemmäksi elokuva tuli liikkeessään tähän suuntaan, sitä kauemmaksi se, mielestäni, etäännyi omasta totuudestaan. Sen attraktiivinen ja rationaalinen muoto oli sitäkin vaarallisempi kuin se antoi ymmärtää.

Taidokkaasti rakennetut skenaariot, loistokkaat performanssit ja mahtaillevat lavasteet ohjasivat elokuvan päistikkaa kirjallisiin, draamallisiin ja dekoratiivisiin maailmoihin.

Käsitys 'toiminnasta' sekoittui yhä enemmän käsitykseen 'tilanteesta', ja 'liikkeen' idea haihtui lyhyesti kuvattujen tapahtumien mielivaltaisiiin kytköksiin.

Elokuvalta vaadittiin totuutta. Ehkäpä olimme unohtaneet, että silloin, kun kohtasimme kuuluisan Vincennes'n junan, uuden spektaakkelin yllättämät mielemme eivät olleet sidottuja mihinkään perinteeseen. Ne attraktiot, jotka siinä näimme, eivät niinkään liittyneet ihmisten ja heidän eleittensä tarkkaan havainnointiin vaan vauhdintunteeseen (tuolloin vielä alhaisesta), jonka meitä kohti syöksyvä juna synnytti. Tunne, toiminta, havainto – taistelu alkoi. Kinegraafinen realismi, hyödyttömien kommentaarien vihollinen ja tarkkuuden ystävä, sai niin paljon ääniä, että sen avulla valkokankaan taide näytti saavuttaneen lakipisteensä.

Kuitenkin, oudon harhapolon jälkeen, kinegraafinen tekniikka alkoi kohohtautua kohti visuaalista näkemystä pilkkomalla eleet, jotka hallitsivat näyteltyjen kohtausten toteuttamista.

Draamallisen liikkeen luomiseksi on asetettava peräkkäin ja vastakkain erilaisia mimeettisiä eleitä ja voimistettava niitä käyttämällä erilaisia otoksia, jotka vastaavat vallitsevia tunteita...

Käyttämällä kuvien yhdistelmiä ja niiden välisiä tarpeellisia jaotteluja luotiin tahti. Rinnastuksista syntyi rytmi.

*Carmen of the Klondyke* oli yksi tämän lajityypin mestariteos.

Louis Dellucin *Fièvre*, joka tulee jäämään yhdeksi täydellisimmistä realistisen elokuvan esimerkeistä, oli sen kohokohta. Mutta *Fièvren* realismin yllä leijui aavistus unelmasta, joka ylitti draamallisen linjan ja sen ylettömän ilmeiset kuvat ja yhdistyi siihen, mitä ei voi ilmaista. Suggestion elokuva näki päivänvalon.

Ihmissielu alkoi laulaa. Tapahtumat ylittämällä tunteiden arvaamaton liike muotoutui melodiaksi, joka kontrolloi sieltä täältä, aivan kuin oikeassa

elämässä kerättyjä ihmisiä ja esineitä. Realismi kehittyi. Tätä Louis Delluc elokuvaa ei otettu vastaan sen ansaitsemalla tavalla. Yleisö, joka on aina totumuksen ja tradition vanki, se ikuinen este, johon innovaattorit törmäävät, ei ymmärtänyt, että tapahtumalla ei ole mitään merkitystä ilman sen aiheuttamaa tekojen ja reaktioiden hidasta tai nopeaa leikkiä.

Elokuva yritti jo murtautua ulos selkeästi jäsenneyistä tapahtumista ja etsi emotionaalista tekijää suggestiosta. Aluksi *Fièvre* kohtasi massojen ymmärtämättömyyden. Kuitenkin Delluc poikkesi tuskin lainkaan perinteisistä muodoista. Hän kunnioitti kirjallisen toiminnan nousevaa kaarta, minkä seurauksena hänen kehityksensä tapahtui tavanomaisilla linjoilla.

Nykyään *Fièvre* on valkokankaan ohjelmistossa klassinen teos. Ne, jotka ensinäkemältä vihelsivät elokuvalle, ihailevat nyt sitä kinegraafisen sivistyksensä parannuttua. Nyt heidän täytyy vakavasti pohtia käytöstään ymmärtääkseen, että on parempi etsiä itsensä uudistumista omaperäisestä työstä kuin kritikoita tätä. Eilispäivän totuus on aina sokaiseva, ja se ehkäisee huomispäivän totuuden puhkeamista kukkaan.

Rutiini oli liikkeen käsitteen väärinymmärryksen jälkeen suurin este, joka elokuvan oli voitettava.

Uusi psykologisen ja impressionistisen elokuvan aikakausi sai alkunsa. Tuntui lapselliselta asettaa roolihenkilö tiettyyn tilanteeseen ilman, että yritettiin pureutua hänen sisäisen elämänsä salaisiin sopukoihin, ja näyttelijän performanssia jäsenivät hänen ajatustensa ja visualisoitujen tuntemustensa leikki. Yhdistämällä moninaisten ja keskenään ristiriitaisesti koettujen impressioiden kuvaus draaman selkeisiin tosiasioihin – toiminta on vain mielentilan seurausta ja päinvastoin – syntyi kahden linjan välinen dualismi joka, jotta se pysyisi harmoniassa, oli sovittava tarkasti määritellyn rytmin mittaan.

Muistan, että vuonna 1920 *La Mort du Soleil*-elokuvassa, ennen kuin kuvasin aivohalvauksen jälkeen tajuihinsa palaavan tiedemiehen epätoivoa, käytin näyttelijän kasvojen ohella kuvia hänen halvaantuneesta kädestään sekä häntä ympäröivistä esineistä, valoista ja varjoista. Annoin näille elementeille visuaalisen arvon luottaen siihen, että niiden voima ja rytmi vastasi henkilöhahmoni fyysistä ja mentaalista tilaa.

Tietenkin tämä katkelma leikattiin pois; katsojat eivät halunneet sietää hidastettua toimintaa. Kuitenkin impressionistinen aikakausi alkoi. Suggestiot alkoivat pitkittää toimintaa luoden näin laajennetun emotionaalisen tilan, joka ei enää rajoittunut selkeisiin tosiseikkoihin.

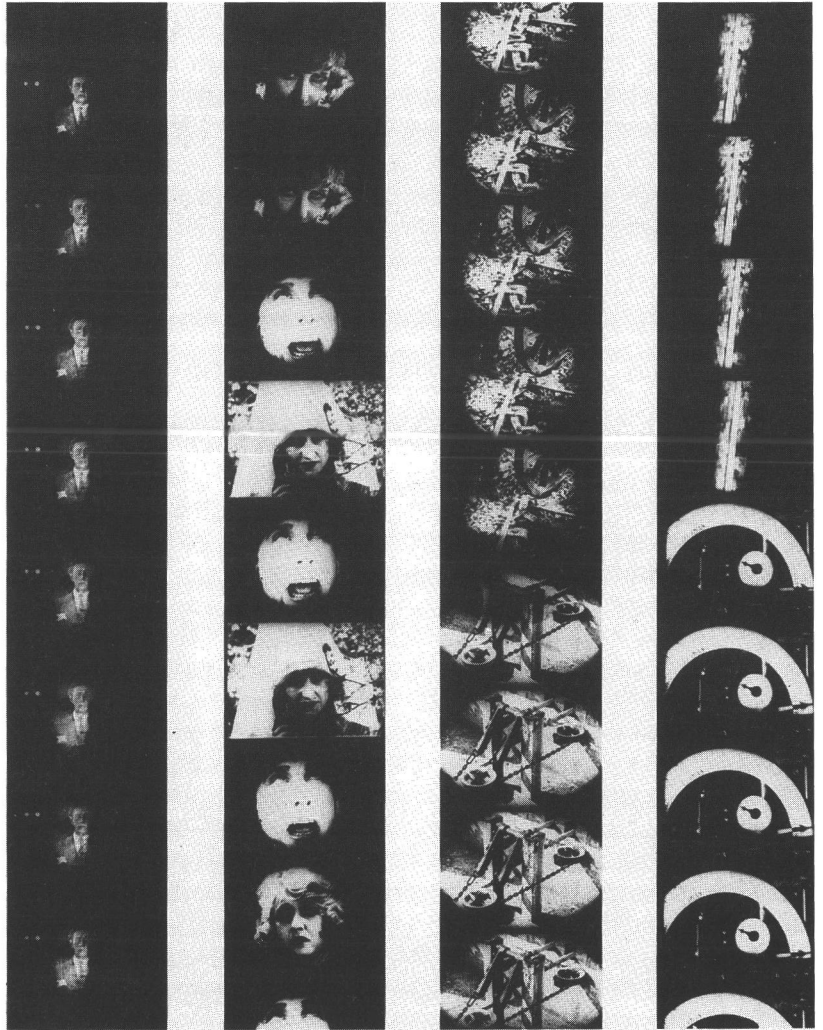
Impressionismi näki luonnon ja esineet yhtä tärkeinä elementteinä kuin toiminnan. Valo, varjo, tai kukka sai merkityksensä vasta tunteen tai tilanteen heijastumana; sitten, vähä vähältä, niiden oma sisäinen arvo teki niistä välttämättömän täydennyksen toiminnalle. Me pinnistimme kekseliäisyyttämme saadaksemme esineet liikkumaan ja käyttämällä optisia taitojamme yritimme muuttaa niiden ääriviivoja, jotta ne vastaisivat mielentilan logiikkaa. Myöhemmin rytmi, mekaaninen liike, jota kirjallinen ja draamallinen kehys oli pitkään alistanut, toi julki elämäntahtonsa... Mutta se törmäsi tietämättömyyteen ja tapaan.

Abel Gancen *La Roue* oli pitkä askel oikeaan suuntaan.

Sekä psykologia että performanssi tulivat selkeästi riippuvaisiksi teosta hallitsevasta rytmistä. Henkilöhahmot eivät enää olleet ainoa tärkeä tekijä; pikemminkin, niiden rinnalla kuvien kesto, näiden kontrastit ja harmoniat nousivat avainasemaan. Raiteet, veturi, höyrykattila, pyörät, painemittari,



Gance: *La Roue*  
(1922) – sarja  
liikkeitä puhtaassa  
muodossa.



savu ja tunnelit: uusi draama muodostui hiomattomista, peräkkäisistä liikkeistä ja kaartuvista linjoista ja näkemys liikkeen taiteesta sai oikeutuksensa; vihdoinkin rationaalisesti käsitettynä se johtaa meidät kohti sinfonista kuvaurunaa, kohti visuaalista sinfoniaa, joka ylittää kaikki tunnetut formulat. (Sanaa 'sinfonia' käytetään tässä vain analogiana.) Sinfoninen runo, jossa kuva on samanarvoinen äänen kanssa ja jossa tunteet murtautuvat esiin, ei faktoissa ja tapahtumissa, vaan tunnevaikutelmissa, aivan kuten musiikissa.

Visuaalinen sinfonia, järjestettyjen liikkeiden rytmi. Liikkeissä viivojen, linjojen tai muuntuvan tahdin vaihtelu synnyttää emotion ilman mitään ajatusten kristallisoitumista.

Yleisö ei ottanut Abel Gancen *La Roue*-elokuvaa vastaan sen ansaitsemalla tavalla, ja kun elokuvantekijät käyttivät rytmien välistä leikkiä, jossa yksittäisen kuvan nopeus toimii tahtina, jossa joskus välähtää kuin salamaniskusta – olin sanomaisillani: yhtä nopeasti kuin kolme kuudestaosaosuutta – tai kun he käyttivät abstrakteja rytmejä liikkeen synteessissä, yleisö protestoi räjähtävästi: hyödyttömiä protesteja, jotka muutamaa kuukautta myöhemmin muuttuivat aplodeiksi. Aika, joka kuluu totuttamiseen, on este, hukattua aikaa.

Kinegraafista liikettä, jossa musiikillisia rytmejä vastaavat visuaaliset rytmit merkityksellistävät ja vahvistavat liikettä kokonaisuutena – ja jotka on sävelletty arvoista, jotka ovat analogisia nuottiarvoille – täytyi täydentää kuviin sinänsä sisältyvien tunteiden jäsentämällä soinnuilla, jos saan tällaista sanontaa käyttää. Tällöin voi lavastuksen arkkitehtonisilla suhteilla, tekovalon värinällä, varjojen tiheydellä, viivojen ja linjojen tasa- tai epätasapainolla ja optisilla apukeinoilla olla merkitystä. Jokainen *Caligarin* kuva tuntui todella olevan akordi, joka on heitetty fantastisen burleskin sinfonian liikkuvaan virtaan. Responsiivinen akordi, barokkiakordi, epäsointuinen akordi laajemmassa kuvien jatkumon liikkeessä.

Vapauttamalla itsensä näin alkuvaiheen virheistä ja muuntamalla esteetiikkaansa – mikä johti väitteeseen, että rytmisen visuaalinen liike saattoi herättää tunteen, joka rinnastui äänen synnyttämään tunteeseen – elokuva lähestyi musiikin tekniikkaa.

Hiljalleen kerronnan rakenteen ja näyttelijän performanssin merkitys kävi kuvien ja niiden yhdistelyn tutkimisen merkitystä vähäisemmäksi. Aivan kuten muusikko työskentelee musiikillisen säkeen rytmin ja sointujen kanssa, elokuvantekijä alkoi työstää kuvien rytmejä ja sointuja. Niiden emotionaalinen efekti nousi niin suureksi ja kuvien välisen suhteet niin loogisiksi, että niiden ilmaisua voitiin arvostaa ilman tekstin apua.

Tämä oli ihanne, joka toimi ohjenuorana minulle kun hiljattain *A Folie des Vaillants* -elokuva ohjatessani vältin näyteltyjä kohtauksia ja pyrin pitäytymään ainoastaan kuvien laulussa, ainoastaan tunteiden laulussa ohennetun, lähes olemattoman, mutta aina dynaamisen toiminnan keskellä.

Meillä on syytä kyseenalaistaa kinegraafisen taiteen luonne kerronnallisena taidemuotona. Mielestäni elokuva näyttää edistyvän paljon nopeammin käsinkosketeltavien suggestioiden avulla kuin kyseenalaistamattoman tarkkuuden keinoin. Eikö siitä synny, kuten olen todennut, musiikkia silmille, ja emmekö voisi ajatella, että aihe toimii verukkeena, joka vertautuu muusikkoon inspiroivaan johtoteemaan.

Näiden erilaisten esteetiikkojen kehityskulut osoittavat ainutlaatuista kiinnostusta ilmaisulliseen liikkeeseen emotionin synnyttäjänä; niiden tutkiminen johtaa loogisesti ajatukseen puhtaasta elokuvasta, joka selviytyy ilman muiden taidemuotojen huoltajuutta, ilman aihetta, ilman selityksiä.

Elokuvan pääasiallinen este on se hitaus, jolla visuaalinen aistimme kehittyä ja alkaa etsiä täyttymystään liikkeen täydellisestä totuudesta. Voivatko linjat, jotka avautuvat runsaina aistimukseen palautuvan rytmin mukaisesti, tai voiko abstrakti idea koskettaa meidän tunteitamme sinänsä, ilman lavastuksia, vain oman kehittyvän toimintansa kautta?

Merisiilien syntymää käsittelevässä elokuvassa skemaattinen muoto, jonka suuremmalla tai alhaisemmalla nopeudella jäsentyvä ajallisia hyppäyksiä sisältävä elokuvaus synnyttää, kuvaa graafista käyrää. Muoto synnyttää vaikutelman, joka on ristiriidassa sen ajatuksen kanssa, jota elokuva kuvittaa. Valkokankaan tilassa rytmistä ja liikkeen laajuudesta tulee ainoita havaittavia tekijöitä. Kyse on puhtaasti visuaalisen emotionin alkeismuodosta, se ei synny aivoissa vaan on fyysikaalinen, ja se rinnastuu tunteeseen, jonka eristetty ääni herättää. Jos kuvittelemme monia liikkuvia muotoja yhdistettynä taiteellisessa rakenteessa, joka koostuu sarjoiksi yhdessä muotoutuvista yksittäisten kuvien rytmeistä, olemme onnistuneet kuvittelemaan, millaista on "täydellinen kinegrafia" (cinégraphie intégral).

Ottakaamme valaiseva esimerkki, joka on hieman kirjallinen, mutta joka



koostuu suhteellisen yksinkertaisista elementeistä: vehnänjyvistä, joka itää. Tuo iloinen hymni versovalle jyvälle, joka kohottautuu kohti valoa ensin hitaassa ja sitten nopeammassa rytmissä, eikä se ole synteettinen ja totaalinen draama, täydellisen kinegraafinen konseptiossaan ja ilmaisussaan? Idea jättää tilaa liikkeen vuorotteluille, jotka visuaaliset suhteet sovittavat yhteen. Jännitetyt linjat menevät ristiin tai yhtyvät, laajentuvat ja katoavat: muodon kinegrafia.

Toinen ilmaus raa'asta voimasta on laava ja tuli, rajuilma, joka kiihtyy toinen toisensa tuhoavien elementtien pyörremyrskyksi ja josta tulee vain sarja viivoja. Mustan kilpailu valkoisen kanssa, siinä kumpikin haluaa hallita toista: valon kinegrafia.

Ja ajatellaanpa kristallisoitumisen prosessia. Siinä me todistamme sellaisten muotojen syntyä ja kehittymistä, jotka harmonisoituvat kokonaisuuden liikkeessä abstraktien rytmien avulla.

Tähän saakka vain dokumentit, jotka on tehty ilman mitään filosofista ihannetta tai esteettistä kiinnostusta ja joiden ainoana päämääränä on ollut vangita äärettömän pieniä ja erityisesti luonnossa tapahtuvia liikkeitä, ovat antaneet meille mahdollisuuden loihtia esiin täydellisen kinegrafian tekniset ja emotionaaliset yksityiskohdat. Yhtä kaikki ne kuitenkin ohjaavat meitä kohti puhtaan elokuvan ymmärrystä; elokuvan, joka on vapautettu kaikista sille vieraista ominaisuuksista; elokuvan, joka on liikkeen taidetta, elämän ja mielikuvituksen visuaalisten rytmien taidetta.

Jos taiteilijan herkkyyks näiden ilmaisumuotojen innoittamana käyttää niitä luomistyöhön ja koordinoi niitä selkeästi määritellyn tahdonaktin avulla, me pääsemme vihdoinkin lähemmäksi uuden taiteen ymmärryksen paljastumista.

Riisua elokuva kaikista niistä elementeistä, jotka eivät ole sille ominaisia, etsiä sen tosiolemusta liikkeen tietoisuudesta ja visuaalisista rytmeistä, siitä on kysymys uudessa estetiikassa, joka ilmenee aamunkoiton valossa.

Aivan kuten kirjoitin *Les Cahiers du Mois* -lehdessä: "elokuva, joka saa niin monia erilaisia muotoja, voi myös jäädä siksi, mitä se tänään on. Musiikki ei ylenkatso näytelmien tai runojen säestämistä, mutta musiikki ei koskaan olisi ollut musiikkia, jos se olisi rajoittunut yhdistämään nuotit sanoihin tai toimintaan. On olemassa sinfonia, puhdas musiikki. Miksei elokuvalla ole omaa sinfonista koulukuntaansa? (Sanaa 'sinfonia' käytetään tässä analogian tavoin.) Kerronnalliset ja Realistiset elokuvat voivat käyttää hyödykseen kinegraafista plastisuutta ja jatkaa valitulla tiellään. Yleisöä ei kuitenkaan saisi johtaa harhaan: silloin on kyse elokuvan yhdestä muodosta, mutta ei tosi-elokuvasta, jonka tulee yrittää löytää emootionsa linjojen ja muotojen taiteellisen liikkeen kautta."

Kysymys puhtaasta elokuvasta tulee oleman pitkällinen ja ristiriitoja herättävä. Me olemme ymmärtäneet väärin seitsemännen taiteen todellisen merkityksen; me olemme vääristelleet ja trivialisoinneet sitä, ja nyt yleisö, joka on tottunut sen nykyisiin muotoihin, niin hurmaaviin ja miellyttäviin, on muodostanut itselleen käsityksen taiteesta ja sen perinteestä.

Minun olisi helppo sanoa: "Vain rahan valta hidastaa kinegrafian kehitystä." Mutta se on vain seurausta yleisön mausta ja tottumuksista. Kinegraafinen totuus tulee olemaan, niin uskon, vahvempi kuin me, ja mitä mieltä siitä olemmekin, se tulee näköäistin paljastamalla tekemään väistämättömän vaikutuksen. Tähän saakka musiikki, jonka tekniikka on elokuvaan verrannollinen, ei ole ollut verrannollinen inspiraatio. Ne ovat kaksi taidetta, jotka

herättävät tunteita suggestion avulla.

Elokuva, seitsemäs taide, ei ole todellisen tai kuvitellun elämän valokuvaamista siten kuin sen on tähän saakka uskottu olevan. Näin tarkasteltuna elokuva on vain toisiaan seuraavien epookkien peili, ja se tulee pysymään kyvyttömänä synnyttämään kuolemattomia teoksia, joita jokaisen taide-  
muodon täytyy luoda.

Se riittää, että elokuva pidentää kuolevan elämää. Mutta elokuvan varsinainen olemus on erilainen, ja se kantaa Ikuisuutta mukanaan, koska se kumpuaa universumin ytimeistä: Liikkeestä.

Alk. Germaine Dulac, "Les Esthétiques. Les Entraves: La Cinégraphie intégrale", *L'Art Cinématographique* II 1927, 29-50. Suomennos perustuu paitsi alkutekstiin, myös Stuart Liebmanin englanninkieliseen käännökseen "The Aesthetics. The Obstacles. Integral Cinégraphie" (*Framework* 19/1982, 6-9) ja Astrid Söderbergh Widdingin ruotsinnokseen "Estetikens hindren och den fullständiga cinegrafen" (teoksessa *Sätt att se. Texter om estetik och film*. Red. Astrid Söderbergh Widding, Stockholm: T. Fischer & co, 1994).

Suomennos: **Anu Koivunen**