

Anu Koivunen

Puhtaasti visuaalinen tunne – Germaine Dulacin elokuvafilesofiasta

1. Alan Williams, *Republic of Images. A History of French Film-making*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1992, 149. Suomentos tässä ja jatkossa AK. Kursiivi lisätty.

2. Gilles Deleuze, *Cinema 1; The Movement-Image*. Transl. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, 41. Alk. *Cinéma I. L'Image-Mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983. Suomenkielinen johdanto Deleuzen elokuvakäsitykseen on luettavissa teoksesta Astrid Söderbergh Widding, *Elokuva, aikakuva, liikekuva*. Suom. Seppo Kuivakari. Oulu: Karloff Film Ltd, 1991. Suomeksi Deleuzen elokuvateoreettisista teksteistä on julkaistu vain aikakuva käsittelevän *Cinéma 2*-teoksen loppulukua "Elokuva 2 - Aika-kuva; Johtopäätökset" Eeva Hanhinen ja Annikki Pesosen käännöksenä teoksessa Gilles Deleuze, *Autiomaa*.

Vuosikymmenen lopulla, sen ohella että [Germaine Dulac] teki projekteja puhtaasti rahan ansaitsemisen vuoksi, hän tuotti ja ohjasi sarjan lyhyitä esseitä, joita hän ja muut kutsuivat puhtaaksi tai abstraktiksi elokuvaksi. Näitä olivat *L'Invitation au voyage* (1927, Baudelairen kuuluisan runon mukaan), kuten myös *Disque 927* ja *Thèmes et variations* (molemmat 1928). Vaikka niin yleisö kuin kriitikotkin ottivat nämä elokuvat vastaan paljon positiivisemmin kuin elokuvan *La Coquille et le clergyman*, muutamat viimeaikaiset historioitsijat ovat pitäneet niitä aika mekaanisina ja epäinspiroivina. *Dulac oli ehkä liian kartesiolainen rationalisti ohjaamaan näin meditatiivisia, poeettisia teoksia.*¹

Tämä Alan Williamsin teoksessaan *Republic of Images. A History of French Filmmaking* (1992) ohimennen esittämä huomautus rinnastuu mielenkiintoisesti Gilles Deleuzen tapaan käsitellä ranskalaista 1920-luvun elokuvaa *kvantitatiivisena* montaasikoulukuntana. Deleuze kirjoittaa: "Ranskalaisen koulukunnan voisi – määritellä eräänlaisena kartesiolaisuutena: ohjaajat olivat ensisijaisesti kiinnostuneita *liikkeen määrästä* ja niistä metrisistä suhteista, jotka mahdollistavat liikkeen määrittelyn."²

Miten tällaiset luonnehdinnat, "kvantitatiivisuus" ja "kartesiolaisuus", suhteutuvat Germaine Dulacin elokuvafilesofiin kirjoituksiin? Mitä tapahtuu kun Dulac kohtaa Deleuzen? Tässä esseessä nostan esille joitakin mahdollisia tapoja lähestyä tätä kysymystä. Samalla suhteutan ohessa julkaisutavaa Germaine Dulacin artikkelia "Estetiikka. Esteet. Täydellinen *cinégraphie*" (1927) hänen muihin elokuvateoreettisiin kirjoituksiinsa.³

Gilles Deleuzen elokuvateoria perustana on valikoima elokuvia, joita hän haluaa analysoida elokuvatutkimuksessa vakiintuneiden lingvististen ym. tarkastelutapojen ja selitysmallien ulkopuolella. Teoksissaan *Cinéma I-II* Deleuze rinnastaa elokuvat aikalaistheoriaan, mutta hän ei juurikaan – mikä sinänsä kiinnostavaa – tarkastele aikalaisteorioita elokuvasta. Itse oletan tässä esseessäni, että määritelmä "elokuva ajatteluna" pätee myös toisin

päin: myös ajattelua, elokuvateoreettisia kirjoituksia, voidaan tarkastella elokuvana. Näin ollen katson, että on mahdollista pohtia Dulacin kirjoituksissaan esittämiä visioita suhteessa Deleuzen elokuva-aineiston pohjalta johtamiin väittämiin ja kysyä, mitä Dulac elokuvasta ajatteli.⁴

Kvantitatiivisuus

Gilles Deleuzen elokuvanäkemyksen lähtökohtana on hänen tulkintansa Henri Bergsonin viime vuosisadan vaihteessa muotoilemasta liikkeen filosofiasta. Deleuze katsoo, että ns. *liike-kuva* (l'image-mouvement) toteuttaa kirjaimellisesti Bergsonin näkemyksen liikkeestä konstituimalla ajan empiirisessä muodossaan, ajan kulkuna. Hänen mukaansa liike-kuva esittää aikaa epäsuorasti, kun taas toisen maailmansodan jälkeisessä "modernissa elokuvassa — aika irtoaa saranoiltaan ja näyttäytyy puhtaassa muodossaan". Tällaista kuvaa Deleuze nimittää aika-kuvaksi (l'image-temps).⁵

Liike-kuvaa käsittelevän teoksensa *Cinéma I* alussa Deleuze esittelee Bergsonin *Matière et memoire* (Materia ja muisti, 1896) teosta kommentoimalla elokuva-ajattelunsa peruselementit: ensimmäisen tason muodostavat rajoitetut, suljetut osat (kuva/kehys); toisen niiden välinen muuttuva liike (otos/liike) ja kolmannen kokonaisuus, jota tuo liike muuttaa (montaasi).⁶ Samalla kun Deleuze esittelee luokittelun erilaisista tavoista käsittää mainittujen tasojen välinen suhde ja esittää aikaa epäsuorasti liikekuvien avulla, hän myös kirjoittaa eräänlaisen elokuvahistoriallisen kuvauksen neljästä erilaisesta montaasikoulukunnasta: orgaanisesta amerikkalaisesta montaa- sista, dialektisesta neuvostoelokuvasta, kvantitatiivisesta ranskalaisesta ja intensiivisestä saksalaisesta koulukunnasta. Tähän toista maailmansotaa edeltävän elokuvan taksonomiaan suhteutuu myös Dulacin elokuvatuotanto, jota Deleuze ei kuitenkaan suoraan käsittele.⁷

Orgaanisen montaasin Deleuze siis kiinnittää amerikkalaiseen elokuvaan ja erityisesti D.W. Griffithiin, joka rinnakkaisleikkauksella nivoi osien moninaisuuden organismin kaltaiseksi *ykseydeksi*. Tällöin ajan kaksi olottuvuutta jäsenyivät siten, että aika kokonaisuutena (tout) on suuri, molemmista päistä avoin spiraali, joka kokoaa yhteen universumin liikkeen, kun taas aika intervallina on liikkeen tai toiminnan pienin yksikkö, yhä kiihtyvä, muuttuva nykyisyys. Neuvostoelokuvassa puolestaan rinnakkaisleikkaus korvautuu *vastakohtien* ja kvalitatiivisten hyppyjen, laadullisten muutosten, dialektisella montaasilla. Deleuze kirjoittaa, että "Eisensteinin elokuvissa organismin ja montaasin dialektinen ymmärrys yhdistää aina-avoimen spiraalin ja ikuisesti-hyppäävän hetken."⁸

Ranskalaisen montaasikoulun Deleuze nimeää kvantitatiiviseksi, sillä hänen mukaansa ranskalainen elokuva halusi ylittää D.W. Griffithin elokuvissaan kehittämän orgaanisen montaasin (moninaisuuden ykseyden) *tieteellisyydellä*: rakentamalla yksilöistä ja yksittäisistä liikkeistä valtaisan mekaanisen komposition. Abel Gancen *La Roue* (1922), joka oheisessa Dulacin artikkelissa mainitaan esimerkkinä sinfonisesta runosta, on Deleuzelle malliesimerkki liikkeen määrän maksimoimisen periaatteesta. Deleuze havainnollistaa väitettään edelleen käsittelemällä tanssi-kohtauksia Marcel L'Herbierin elokuvasta *El Dorado* (1921) ja Jean Grémillonin elokuvasta *Maldone* (1928). Siinä missä edellisessä tanssitaan fandangoa, jälkimmäisessä kuvataan provencelaista ryhmätanssia farandolea:

Kirjoituksia vuosilta 1967-1986. Toim. Jussi Kotkavirta, Keijo Rahkonen ja Jussi Vähämäki. Helsinki: Gaudeamus 1992.

3. Dulacin elokuvateoreettiset kirjoitukset on julkaistu Ranskassa yhtenä teoksena: *Germaine Dulac; textes réunis et présentés par Prosper Hillairet*. Paris: Editions Paris expérimental, 1994. Kattavan johdannon Dulacin elokuva-ajatteluun muodostaa Sandy Flitterman-Lewisin teos *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*. Urbana: University of Illinois Press 1990.

4. Suomessa Germaine Dulacin "audio-visuaalista ajattelua" on käsitellyt Jukka Sihvonen teoksessaan *Exceeding the Limits. On the Poetics and Politics of Audio-visuality*. Turku: SETS 1991, 53 eteenpäin. Artikkelissaan "L'art des nuances spirituelles" Germaine Dulac kirjoittaa eksplisiittisesti "elokuvallisesta ajattelusta" (la pensée cinématographique). Kirjoitus sisältyy teokseen Pierre Lherminier, *L'Art du Cinéma*. Paris: Seghers 1960, 559-600. (Alk. *Cinéa. Ciné Pour Tous*, Janvier 1925).

5. Deleuze kirjoittaa: "Aika-kuva ei merkitse liikkeen puuttumista —, mutta siihen sisältyy alistussuhteen kääntymisen päinvastaiseksi: aika ei ole enää alisteinen liikkeelle vaan liike ajalle." Näin "[a]ikakuva on muutunut suoraksi samalla kun aika on saanut uusia aspekteja." Deleuze "Elokuva 2 - aika-kuva: johtopäätökset", 137-138. Perusteellisen johdannon Deleuzen elokuva-ajatteluun laajemminkin tarjoaa D.N. Rodowickin teos *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press, 1997.

6. Sekä Bergsonin filosofia että Deleuzen elokuvateoria ovat keskeisesti esillä Trond Lundemon elokuvan liikettä käsittelevässä

tutkielmassa *Bildets opploesning. Filmens bevegelse i historisk og teoretisk perspektiv*. Oslo: Spartacus, 1996. Lundemo analysoi sekä kinegrammin (elokuvan liikkeen pienimmän osan) että fotogrammin (pysähtyneen kuvan) käsitteitä.

7. Deleuze ainoastaan viittaa Dulaciin yhtenä fotogeenisyys-käsitteen käyttäjänä ja Antonin Artaud'n polemisoina elokuvantekijänä. Ks. Deleuze 1986, 3; Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. Transl. Hugh Tomlinson & Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press 1989, 166. Alk. *Cinéma 2, L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

8. Deleuze 1986, 30-32, 36-37.

9. Ibid., 41.

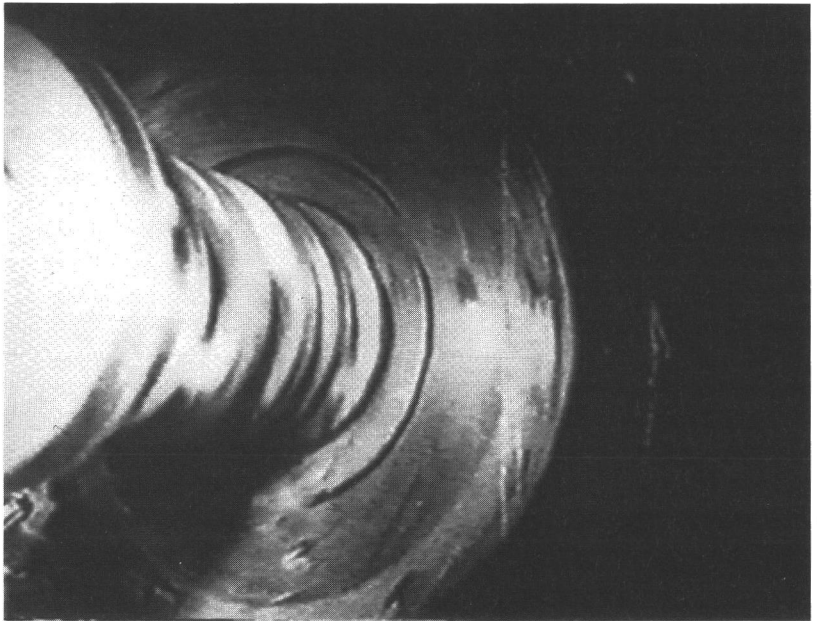
10. Ibid., 42-43.

11. Ibid., 44-48.

12. Deleuze (1986, 4) kytkee elokuvan modernin tieteen (Kepler, Galileo, Descartes, Newton ja Leibniz) jatkumoon. Vrt. Louis Schwartz, "Deleuze/Cinema/Nation/Author", dokumentti osoitteessa gopher://jefferson.village.Virginia.EDU/00/pubs/listservs/spoons/seminar-10.archive/papers/decinau.lgs (28.7.1997), 4/12. Myös Lundemo (1996, 208-211) käsittelee geometrian ja elokuvan suhteita.

13. Deleuze 1986, 46-48. Kantilaisen ylevän kokemuksesta ks. Erkki Vainikkala, "Ylevä – rajakokemus vai ratkaisu?", teoksessa *Sublime Ylevä Sublime*. Toim. Erkki Vainikkala. Jyväskylän nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 22. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1990, 19-37.

14. Kant erottaa kaksi ylevän (subliimin) tyyppiä: matemaattisen eli koon ylevän ja dy-



Dulac: *Thèmes et variations* (1928): koneen liikkeet rinnastetaan ballerinan taivutuksiin.

Ryhvätanssiin sisältyy luonnollisestikin tanssijoiden orgaaninen kompositio sekä heidän liikkeidensä – ei vain nopeiden ja hitaiden, vaan myös lineaaristen ja pyörteisten jne – kompositio. Kuitenkin, samalla kun me tunnistamme nämä liikkeet, me voimme johtaa tai abstrahoida niistä yhden ainokaisen ruumiin, joka voisi olla Tanssija, kaikkien näiden tanssijoiden yksi ruumis, ja yhden liikkeen, joka voisi olla L’Herbierin Fandango, kaikkien mahdollisten fandangojen liike tehtynä näkyväksi. Ylitämme liikkuvat ruumiit johtaaksemme suurimman mahdollisen liikkeen määrän tiettyssä tilassa. Täten Grémillon elokuvaa ensimmäisen farandolensa suljetussa tilassa, joka vapauttaa liikkeen maksimin suljetussa tilassa. Meidän ei tulisiakaan kuvaila muita farandoleja hänen myöhemmissä elokuvissaan muina, vaan pikemminkin aina Farandolena, jonka salaisuutta – siis, liikkeen määrää – Grémillon ei koskaan kyllästy erittelemään, samalla tapaa kuin Monet ei koskaan väsy maalaamaan Vesililjaa.⁹

Deleuze toteaa, että äärimmilleen vietynä tanssi voisi näin olla *kone*, jonka komponentteja tanssijat ovat. Siinä missä ihminen ja kone neuvosto-ohjaajien ajattelussa muodostivat aktiivisen dialektisen ykseyden, ranskalaiset elokuvantekijät käsittivätkin Deleuzen mukaan tuon suhteen kineettiseksi ykseydeksi. Deleuzen mukaan kyseessä on “uusi ihmispeto”, mekanismi, joka muuntaa kaiken samaksi.¹⁰

Ne Germaine Dulacin lyhytelokuvat, joihin Alan Williams alun kommentissaan viittaa, toteuttavat korostetusti liikkeen keskeisyyden periaatetta. *Thèmes et variations* on liiketutkielma, joka jopa tematisoi Deleuzen mainitseman tanssin. Elokuvassa teollisen koneen eri osien liikkeet rinnastetaan ballerinan ojennuksiin, taivutuksiin, piruetteihin ja muihin liikkeisiin. *Disque 927* ja *Arabesque* ovat niin ikään ei-kerronnallisia, vaihtuvien muotojen ja kiihtyvän, muuntuvan liikkeen varassa toimivia elokuvia. Kuitenkin nämä lyhytelokuvat monessa suhteessa poikkeavat Dulacin aiemmista elokuvista, mikä vaikeuttaa hänen vertaamistaan Grémillonin tai Monet’n kaltaisiin Tekijöihin. Hänen tuotantoonsa sisältyy niin kaupallisille markkinoille tehtyjä kerronnallisia elokuvia, impressionistisia ja surrealistisia kokeiluja kuin non-narratiivisia, abstrakteja lyhytelokuvia. Näissä elokuvissa ei ole nähty farandolen tai vesililjan kaltaisia toistuvia muotoja tai teemoja.

Esseessään “Estetiikka. Esteet. Täydellinen *cinégraphie*” Dulac painottaa liikkeen keskeisyyttä elokuvalle: hän jäsentää elokuvan tuolloin kolmikymmenvuotisen historian liikkeen käsittämisen näkökulmasta. Hänen huomionsa ei kuitenkaan keskity liikkeen määrään vaan liikkeen *laatuun*: eri tapoihin käsittää liike tarinan kertomisen välineenä ja filosofisena prinssiippinä, sisäisenä ja ulkoisena.

Kartesiolainen subliimi?

Väitettään ranskalaisen 1920-luvun elokuvan kartesiolaisuudesta Deleuze ei aluksi perustele lainkaan. Muutaman sivun jälkeen hän kuitenkin käsittelee joukkoa *dualismeja*, joiden hän katsoo luonnehtivan maailmansotien välistä ranskalaista elokuvaa. Ensinnäkin Deleuze toteaa, että elokuva nostaa uudelleen esiin “jo Descartesin ajattelussa esiintyneen” korrelaation suhteellisen ja absoluuttisen liikkeen välillä: elokuvassa liikettä on konkreettisesti yhtäältä kuvarajausten sisällä, toisaalta niiden välillä (montaasi). Samalla ja toiseksi Deleuze viittaa ajan kahdentumiseen: aikaan muuttuvana nykyisyytenä (in-

naamisen eli voiman ylevän. Deleuze soveltaa edellistä käsitettä ranskalaiseen, jälkimmäistä saksalaiseen 1920-luvun elokuvaan. Deleuze 1986, 53. Jyri Vuorinen (*Estetiikan klassikoita*. Helsinki: SKS 1993, 202-205) kirjoittaa, että Kantin mukaan ylevän kokemus käynnistyy ahdistuksesta ja mielihahasta, koska kohde on ylivoimaisen suuri tai voimakas. “Alkujärjestyksen jälkeen syntyy kuitenkin kohottava tunne tietoisuudesta, että järkemme kautta olemme yhteydessä yliaistilliseen maailmaan, ja tämä on jotain, minkä nojalla suurin, vahvin ja muodottominkin on mitätöntä”. Siinä missä kauneus on kohteen ominaisuus, ylevyys liittyy katsojaan. Kauniin kokemuksessa mieli pysyy rauhallisena, mutta ylevän kohdalla mieli joutuu liikkeeseen. Ks. myös Eva Schaper, “Taste, sublimity, and genius: The aesthetics of nature and art”, teoksessa *The Cambridge Companion to Kant*. ed. Paul Guyer. Cambridge: Cambridge UP 1992, 381-385.

15. Deleuze 1986, 47-48.

16. “(—) *l’art du cinéma est plus un art d’expression de mouvements intérieurs, qu’extérieurs, je veux dire par là que sa technique doit plus se rattacher à la psychologie qu’à l’action développée au moyen de faits. Le Cinéma est l’art des nuances spirituelles, il y a nuance dans un être, nuance dans une foule.*” Germaine Dulac, “L’art des nuances spirituelles”, teoksessa Lherminier 1960, 559-600. Alk. 1925.

17. Kartesiolaisen subjektin roolista erilaisten uusien, antihumanististen subjektiusmallien vastapoolina ja oikeuttajana on kirjoittanut esim. Päivi Kosonen, “Subjekti”, *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*, toim. Anu Koivunen & Marianne

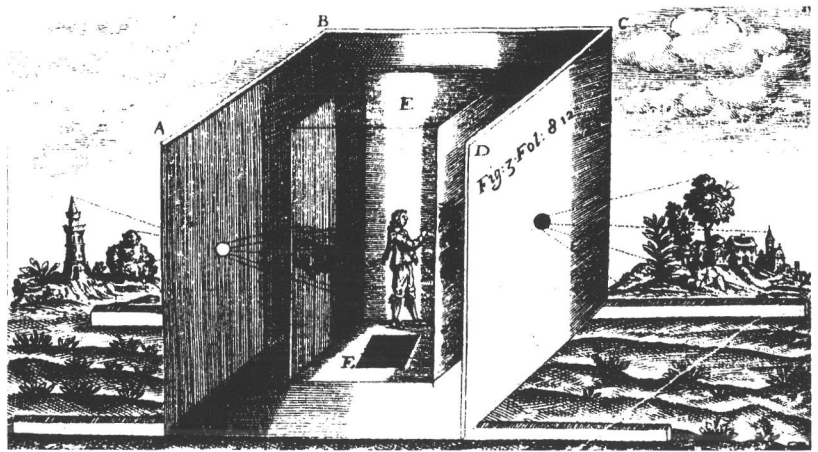
Liljeström. Tampere: Vastapaino 1996, 181. Descartesin tulkinnoista katseen ja visuaalisuuden aatehistoriassa ks. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1994. "Kartesiolaisesta perspektivismistä" ruumiittoman silmän epistemologiana ks. Jay 1994, 69-82.

18. Descartesin ajattelussa esiintyvät kaksi erilaista tapaa käsittää ihmismielen ja -ruumiin suhde nousevat esille teoksessa Sara Heinämaa, *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuoli-kysymyksille*. Helsinki: Gaudeamus 1996, 115. Heinämaan mukaan *Mielenliikutuksia*-teoksessa ruumis ja mieli eivät niinkään ole erillisiä substansseja kuin ihmisen attribuutteja. Descartesin teos sisältyy suomennoksena teokseen *Teoksia ja kirjeitä*. Suom. J.A. Hollo. Toinen painos. Helsinki: WSOY 1994. Alk. 1956.

19. Vuonna 1924 Dulac kirjoittaa: "Kuvien valinnan, niiden pituuden ja kontrastien kautta rytmistä tulee emootioiden ainoa lähde." Ks. Germaine Dulac, "The Expressive Techniques of the Cinema", transl. Stuart Liebman, teoksessa Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology. 1907-1939. Vol 1: 1907-1929*. Princeton, NJ: Princeton UP 1988, 307. Alk. "Les procédés expressifs du cinématographe", *Cinéma-gazette* 4, 4 July 1924; 11 July 1924; 18 July 1924.

20. *Ibid.*, 310.

21. Impressionistisesta elokuvateoriasta ks. David Bordwell, *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory*



Camera obscura havainnollistaa kartesiolaisen subjektin erillisyyden ja autonomisuuden.

tervalli) ja aikaan menneisyyden ja tulevaisuuden äärettömyytenä (kokonaisuus).¹¹

Abel Gance on Deleuzelle esimerkki ohjaajasta, joka halusi ylittää Griffithin "empiiriset" liikkeen kuvat etsimällä kuvien sisäisiä periaatteita. Näin hän toimi samalla tavoin kuin Descartes, joka muutti geometrian kvantitatiiviseksi tieteeksi, sen sijaan, että hän olisi vain analysoinut muotojen välisiä suhteita sinänsä.¹² Tässä kartesiolaisessa, "tieteellisessä" halussa on vielä kolmannen, hengellisen ja aineellisen välisen dualismin lähtökohta. Se on halu, joka näkyy selkeästi myös Dulacin esseessä "Estetiikka. Esteet. Täydellinen *cinégraphie*". Siinä hän erottaa toisistaan "elämän mekaanisen liikkeen uusintamisen" ja liikkeen matemaattis-filosofisen olemuksen. Lisäksi hän pyrkii käsitteellisesti tarttumaan liikkeen järjestämisen periaatteihin: hän kuvaa niitä tahdin (*la cadence*) ja rytmin (*le rythme*) käsitteillä. Keskeinen liikkeen ulottuvuus liittyy Dulacilla liikkeen jäsentymiseen ja järjestymiseen, ja tässä suhteessa hän onkin Deleuzen katsannon mukaisesti "kartesiolainen".

Kvantitatiivisuuden ja kartesiolaisuuden ohella Deleuze luonnehtii ranskalaista 1920-luvun elokuvaa uutena tapana käsittää ajan kaksi merkkiä. Ajasta intervallina on siinä hänen mukaansa tullut muuttuva ja peräkkäinen numeerinen yksikkö, joka on metrisessä suhteessa muihin tekijöihin, kun taas kokonaisuutta luonnehtii samanaikaisuus, mitaamattomuus ja valtavuus. Deleuze toteaa, että kun mittayksikkö näin muuttuu jatkuvasti, seurauksena on se, että mielikuvitus törmää rajoihinsa. Kuitenkin järki samanaikaisesti vaatii kohteen kokonaisuuden käsittämistä. Tätä kuvitteellisen (kuvattavissa olevan, mielikuvien hahmotettavan) ja abstraktisti käsitettävän (rationaalisen ja moraalisen) välistä kamppailua kuvaa Immanuel Kantin käsite *subliimi* eli ylevä.¹³ Ylevän kokemuksessa on kyse havainnon ja mielikuvien rajoista: tämä valtavuuden kokemus on ristiriitainen ja tuottaa myös ahdistusta.

Deleuzen mukaan ranskalaiseen 1920-luvun elokuvan kvantitatiiviseen montaašiin liittyy erityisesti ns. *matemaattinen subliimi* eli koon ylevä.¹⁴ Deleuze nostaa tässäkin yhteydessä keskeiseksi esimerkikseen Abel Gancen, jonka elokuvassa *Napoléon vuorokauden Abel Gance* (1927) tiivistyvät monet

kvantitatiivisen montaasin peruspiirteet: suhteellinen liike ilmenee nopeute-
tussa montaasissa, absoluuttinen liike simultaanisessa horisontaalisessa monta-
taasissa, valkokankaan jakautumisessa sekä päällekkäiskuvien runsaudessa.¹⁵

Kuten kvantitatiivisuuden, myös ylevän osalta Deleuzen analyysi ei
suoraan sovellu Dulacin elokuvalliseen ajatteluun.

Dulacin elokuvissa ei esiinny äärettömyyttä ja valtavuutta ainakaan
samassa mielessä kuin Gancella: Dulac ei elokuvissaan käsittele suuria
historiallisia teemoja – päinvastoin – eikä hän montaasikoiteluissaan pääse
lähellekään Gancen toteuttamaa simultaanisuuden periaatetta. Kuitenkin
Dulacin elokuvateoreettisissa teksteissä korostuu esittämätön, spirituaalinen
ulottuvuus, mikä liittyy hänet idealistiseen perinteeseen: vuonna 1925 hän
kirjoitti elokuvasta ”sprituaalisten vivahteiden taiteena”.¹⁶ Lisäksi Dulacin
teksteissä korostuu katsojasuhde: katsojan liikuttaminen ja yllättäminen.
Onko tällöin kyseessä ylevän kokemus?

Mielen liikutuksia

”Kartesiolaisuus” on käsite, joka niin filosofian historiassa kuin
nykyteorioissakin on saanut useita erilaisia merkityksiä.¹⁷ Siinä missä
tieteellisyys eli analyttinen halu voi kytkeä Dulacin Descartesin tieto-
opillisiin kirjoituksiin, joissa esiintyy myös erottelu ulottuaiseen materiaa-
liseen substanssiin ja ajattelevaiseen mentaaliseen substanssiin, Dulacin
usein esiinnostama katsojan *liikuttaminen* ja laajemmin kysymys tunteista
punoutuvat Descartesin ajattelun toiseen juonteeseen, *Mielenliikutuksia* -
teokseen (*Les Passions de l'âme*) vuodelta 1649.¹⁸ ”Vaihtelu linjojen ja
viivojen kielessä voi syyttää meissä tunteita”, Dulac kirjoittaa oheisessa
esseessään, jossa hän pitkin matkaa, rinta rinnan korostaa sekä tieteellistä
halua, liikkeen tutkimista, että tunteen keskeisyyttä, liikuttamista. Siinä,
kuten niin monissa muissakin Dulacin kirjoituksissa korostuu keskeisesti
tunteen ja visuaalisuuden kytkös. Hän kirjoittaa elokuvasta ”uuden
tunnekapasiteetin paljastajana” tai ”sinfonisena runona — jossa tunteet
murtautuvat esiin”.¹⁹

Aiemmin 1920-luvulla kysymys elokuvasta ja tunteista oli suhteutunut
ennen kaikkea sisäisen elämän kuvaamisen haasteeseen. Kesäkuussa 1924
Dulac luennoi Musée Gallierassa:

Kuvien havainnollistama sisäinen elämä on liikkeen ohella elokuvataiteen ydin. — Mikä
on liikkuvampaa kuin psykologinen elämämme kaikkine reaktioineen, moninaisine
vaikutelmineen, äkkinäisine liikkeineen, unineen, muistoineen. Elokuvalla on ihmeellinen
kyky ilmaista ajatteluumme, tunteitamme ja muistojamme.²⁰

Liike on siis Dulacille elementti, joka luonnehtii sekä elokuvallista
ilmaisua, elokuvan katsojasuhdetta että katsojan psyykeä. Sitaatti kertoo
Dulacin tavasta nähdä liike keskeisenä elokuvallisuuden elementtinä paitsi
1920-luvun lopun ei-kerronnallisissa kokeiluissa, myös aiemmassa impres-
sionistisessa ja kerronnallisessa elokuvassa.²¹ Musée Gallieran esitelmää
hän havainnollisti mm. näytteillä edellisenä vuonna valmistuneesta eloku-
vastaan *Hymyilevä Rouva Beudet*, jossa hän erilaisia kinegraafisia keinoja –
ristikuvat, häivytykset, softit, maskit, päällekkäiskuvat, nopeuden manipu-
lointi, kiihdytetty montaasi, valaistus, kameran manipuloinnit ja vääristävät

and Film Style. New
York: Arno Press 1980,
92-134. ”Impressionis-
tisen liikkeen”
määritelmästä ks. *Ibid.*,
11 eteenpäin. Richard
Abel (*French Cinema*.
*The First Wave, 1915-
1929*. Princeton, NJ:
Princeton UP 1984,
279-94) on kritikoitunut
Bordwellin mallia
totalisoivaksi. Bord-
wellin tutkimuksessa
Dulacin asema on
marginaalinen puhut-
taessa impressionis-
tisestä elokuvateoriasta,
kun taas impressionis-
tisen tyylin analyysin
perustana olevassa eloku-
va-aineistossa Dulac
on edustettuna useam-
mallakin elokuvalla.
Abelille Dulac on myös
yksi keskeinen aikalais-
teoreetikko.

22. Sandy Flitterman-
Lewis (1990, 98-112)
tulkitsee elokuvan
feministiseksi tutkiel-
maksi naissubjektivi-
teetista.

23. Lähikuvan proble-
matiikkaa käsitellään
monipuolisesti – myös
historiallisesti suhteessa
elokuvan varhaisvai-
heisiin – Jan Holmbergin
toimittamassa *Aura*-
lehden erikoisnume-
rossa Volym II.
Numero 1-2/1996.

24. Sisäisen liikkeen
korostus näkyy erityi-
sesti kirjoituksissa ”The
Expressive Techniques
of the Cinema” (1924),
”Le Mouvement
créateur d'action”
(sisältyy teokseen
Lherminier 1960, 63-66,
alk. *Cinémagazine* 19
décembre 1924) ja
”L'art des nuances
spirituelles” (1925).

25. Vrt. Tom Gunningin
analyysi elokuvan
myyttisestä varhais-
yleisöstä ja ”hämmästyksen
estetiiikasta”. Ks.
Tom Gunning,
”Hämmästyksen
estetiiikka – Varhainen
elokuva ja (epä)uskoi-
nen katsoja”, teok-
sessa *Varjojen valta-kunta*.
*Elokuvahistorian uusi
lukukirja*. Toim. Hannu
Salmi ja Anu Koivunen.
Turku 1997. Alk. ”An
Aesthet of Astonish-
ment: Early Film and the

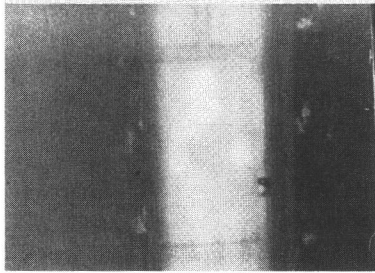
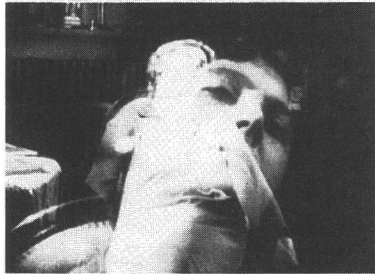
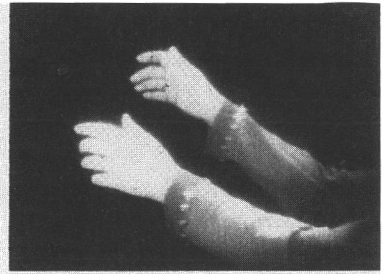
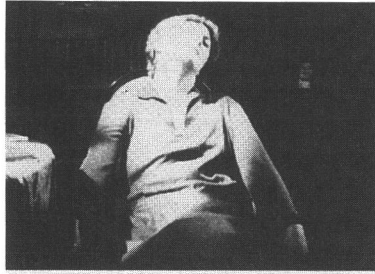
(In)credulous Spectator”, *Art and Text* 34 (Spring 1989).

26. Mary Ann Doane (“Technology’s Body: Cinematic Vision in Modernity”, *differences* 5:2, 1993, 2-3) on tulkinnut elokuvan alkuvaihetta nimenomaisesti miesruumiin ja modernin teknologian välisen jännitteen merkitsemänä. Vrt. Walter Paterin, Walter Benjaminin, Martin Heideggerin ja Jean Epsteinin ajatteluun sisältyvä hetken filosofia: aistillisen nykyisyyden teoretisoiminen vastalääkkeeksi moderniteetin vieraantuneisuudelle ja fragmentoituneisuudelle. Ks. Leo Charney, “In a Moment: Film and the Philosophy of Modernity”, teoksessa *Cinema and the Invention of Modern Life*. Eds. Leo Charney & Vanessa R. Schwartz. Berkeley: University of California Press 1995, 279 eteenpäin. Dulacin kirjoituksista ei välity minkäänlaista modernia ahdistusta, mutta elokuva on hänenkin ajattelussaan painotetusti merkityksellisen kokemus.

27. Dulac “The Essence of the Cinema: The Visual Idea”, transl. Robert Lamberton, teoksessa *The Avant-Garde Film*. Ed. P. Adams Sitney. NY: New York University Press 1978, 36. Alk. “L’Essence du du cinéma: L’Idée visuelle”, *Cahiers du Mois* 16/17, October 1925.

28. “Physiquement, moralement, le mouvement nous emporte et c’est cette course effrénée de nos âmes, de nos corps, du monde où nous sommes, qui est l’essence de la vraie pensée cinématographique”. Dulac, “L’art des nuances spirituelles” (1925/1960), 559.

29. Descartes 1994, 187-189. Descartesin ihmetyksen (admira-



Dulac: *La souriante Mme Beudet* (1923): kinegraafiset keinot kiinnittävät katsojan näispäähenkilön mielenliikkeisiin.

linssit – käyttämällä oli pyrkinyt kiinnittämään katsojan naispäähenkilön mielenliikkeisiin, kuvitelmiin ja unelmiin.²²

Mielenliikutusten elokuvalliseen esittämiseen liittyy kysymys lähikuvien eli ”psykologisten otosten” käytöstä. Monien aikalaisteoreetikoiden tavoin Dulac näki niiden paljastavan kuvattun henkilön sielun ja halun.²³ Hän kuitenkin korostaa, että lähikuvia tulee käyttää säästeliäästi, jottei niiden erityistä tehoa hukattaisi. Dulac näki myös montaasin eli kuvien suhteet toisiinsa elokuvan tapana puhutella katsojaa ja vaikuttaa tähän. Dulac liitti kuvien sisäisen ja niiden välisen liikkeen juuri siihen sisäiseen elämään, jota hän halusi elokuvien välittävän.²⁴

Katsojasuhde on keskeisessä asemassa useissa Dulacin kirjoituksissa: kyse on paitsi katsojan liikuttamisesta, myös katsojan haastamisesta. Oheisessa artikkelissaan Dulac viittaa kahdesti Lumière-veljesten *Juna saapuu asemalle* -elokuvaan. Ensin hän viittaa siihen, miten ensimmäinen näky Vincennes’n junasta ja sen aiheuttama hämmästyys ”riitti tyydyttämään meidät”.²⁵ Vähän myöhemmin hän kritikoituaan ”valokuvattua toimintaa” esittäviä elokuvia huudahtaa: ”miten paljon lähempänä kinegrafian todellista merkitystä näyttääkään olevan arkinen näky esikaupunkijunasta, joka saapuu Vincennesin asemalle!” Näin hän toteaa, miten paitsi liike, myös liikuttaminen on *cinégraphien* ydin. Dulac haluaa liikuttaa katsojaa: hänelle benjaminilainen shokki tai attraktion elokuvan sävyyttävä elämys, ”fyysinen ja visuaalinen tunne”, ei ole traumaattinen kokemus vaan jotain positiivista ja tavoiteltavaa.²⁶ Ekspliisiittisesti Dulac peräänkuuluttaa eräänlaista *ihmettelyä*, avointa ja perinteen painolastista vapaata suhtautumista elokuvaan.²⁷ Tämä on hänelle sekä ehto elokuvan kehittymiselle että katsomiskokemukselle, joka liikuttaa sekä moraalisesti että fyysisesti.²⁸ Ihmettely on keskeisessä asemassa myös Descartesin luetellessa mielenliikutuksia: ”ihmettely on äkillistä sielun yllättymistä ja saa sielun kohdistamaan tarkkaavaisuutensa asioihin, jotka näyttävät siitä harvinaisilta ja tavattomilta.” Descartes luonnehtii ihmettelyä hyvin voimakkaaksi mielenliikutukseksi, jossa äkillinen ja yllättävä vaikutelma ”muuttaa elohenkien liikkeen”: yhtäältä elohenget vahvistavat vaikutelmaa aivoissa, toisaalta ne siirtyvät lihaksiin aistimia voimistamaan.²⁹ Hänen mukaansa ihmettely edistää oppimista, mutta siihen sisältyy myös vaara: liiallinen ihmettely on ruumiinkin halvaannuttavaa hämmästyttä.³⁰ Luce Irigarayn luennassa Descartesin ihmettely on potentiaalisesti tuottava ja positiivinen voima: ”Liikuttamisen välttämätön edellytys ja riittävä edellytys on se, että yllättyy ja että jokin on uutta, eikä sitä ole vielä tunnettuna seikkana sulautettu johonkin tai erotettu jostakin.”³¹ Tästä näkökulmasta Dulacin katsojissa peräänkuuluttama avoimuus olisi kartesiolaista – ja ehkäpä myös ylevää – mutta hyvin eri mielessä kuin Deleuzella, jolle ”kvantitatiivinen” ja ”kartesiolainen” ranskalainen elokuva on samuuden ideologian edustajana uusi ihmispeto.

”Eilispäivän totuus on aina sokaiseva, ja se ehkäisee huomispäivän totuuden puhkeamista kukkaan”, Dulac kirjoittaa poeettisesti perinteen ihmettelylle asettamista esteistä. Avantgardistina Dulacin kirjoittamista luonnehtiinkin kehitysoptimismi: hän näkee elokuvan mahdollisuutena täydentää, laajentaa ja harjaannuttaa ihmissilmää.³² Kehitysajatteluun liittyy myös Dulacin kirjoituksia 1920-luvun lopussa ja 1930-luvun alussa luonnehtiva retrospektiivisyys, joka kohdistuu paitsi hänen omaan ajatteluunsa ja elokuviinsa, myös elokuvakulttuuriin laajemmin. ”Du sentiment à la ligne” -esseessään (1927) Dulac kirjoittaa itsekriittisesti, miten hän *aiemmin* elo-

tion rinnastuksesta Maurice Merleau-Pontyn hämmästelemiseen (étonnement) ks. Heinämaa 1996, 67-68.

30. Ibid., 189, 191.

31. Näin, Irigaray toteaa, ”Sitä ei ole vielä tehty samaksi kuin me, kuin minä”. Luce Irigaray, *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus 1996, 94. (Alk. 1984) Irigaray tuottaa tässä Descartesin ihmettelyn sukupuolieron eettisen tutkimisen lähtökohdaksi.

32. Avantgardesta audiovisuaalisena poliittikana ja pedagogiana ks. Sihvonen 1991, 17-25, erit. Epsteinin ja Dulacin diskurssista ks. 53-66. Dulac kirjoittaa elokuvan kasvatuksellisesta voimasta ja ihmissilmän – ”heikon linssin” – terästäjänä esim. kirjoituksissaan ”The Essence of the Cinema: The Visual Idea” (1925/1978, 39) ja ”Visual and Anti-visual Films” (transl. Robert Lambertson, teoksessa Sitney 1978, 32. Alk. ”L’Essence du cinéma: L’Idée visuelle”, *Le Rouge et le Noir*, July 1928.)

33. ”Du Sentiment à la Ligne”, transl. Felicity Sparrows & Claudine Nicolson. Teoksessa *Film as Form. Formal Experiment in Film 1910-1975*. Hayward Gallery, South Bank, London SE1, 3 May 17 June 1979. London: Arts Council of Great Britain 1979, 128. Alk. *Schémas* 1927.

34. 1920-luvun elokuvakäsityksistä ks. Abel 1984. Valaisevia ovat myös Richard Abelin johdannot ”Cinégraphie and the Search for Specificity” ja ”The Great De-bates” teoksessa Abel 1988, 195-223; 321-348. Dulacin ajattelun kontekstia valottaa Sandy Flitterman-Lewis, ”Dulac in Con-text: French Film Production in the Twenties”, teoksessa Flitterman-

Lewis 1990, 78-97.

35. Dulac "The Essence of the Cinema: The Visual Idea" 1925/1978, 41.

36. Abel 1988, 211. Varhaisen ranskalaisen elokuvateorian symbolistisista juurista ks. Stuart Liebman, "French Film Theory, 1910-1921", *Quarterly Review of Film Studies* 8:1 (Winter 1983), 9-11. Impressionistisen elokuvateorian taiteen luonnetta koskevista käsityksistä (luonnon transformaatio, tunteen painotus, suggestion estetiikka) ks. Bordwell 1980, 94-98.

37. Dulac "The Expressive Techniques of the Cinema" 1924/1988, 306.

38. Ks. esim. Jean Epstein, "Les Sens I bis", *Bonjour Cinema*. Paris: Editions de la sirène, 1921. Engl. "The Senses I(b)" teoksessa Abel 1988, 241-246. Vrt. Sihvonen 1991, 53-66. Deleuze tulkitsee *photogénie*-käsitteen välineeksi, jolla elokuvan kuva juuri liikkeen kautta erotetaan pysähtyneestä valokuvasta. Deleuze 1986, 43.

39. Jukka Sihvosen mukaan tämä katsojan liikkuttaminen on deleuzelaisen estetiikan perustava lähtökohta yleensä.

40. Dulac, "The Essence of the Cinema: The Visual Idea" 1925/1978, 41.

41. Dulac, "From 'Visual and Anti-visual Films'" 1928/1978, 33.

42. Ks. Abel Gance, "Valon musiikkia". Suom. Annikki Suni. *Filmihullu* 2/1977, 30. Alk. *L'art Cinématographique* II, 1927. Dulacin retoriikka on voimakkain sekä oheisessa esseessä että kirjoituksissa "From 'Visual and Anti-visual Films'" (1928/1979) ja "Jouer avc les bruits" (sisältyy teokseen Lherminier 1960, 250. Alk. *Ciné. Ciné Pour*

kuvissaan yhdisteli ja rinnasti kuvia "joiden sisäinen ja peräkkäinen liikkuvuus johti enemmän älylliseen kuin fyysiseen tulokseen". Nyt hän luottaa enemmän liikkeeseen sinänsä, sen dynaamiseen voimaan ja sen erilaisiin rytmeihin.³³ Näin Dulacin käsitys katsojan liikkuttamisesta ja katsojan mielenliikituksen (myös) fyysisestä ulottuvuudesta nivoutuu hänen elokuva-ajatteluaan laajemminkin jäsentävään musiikkianalogaan.

Musiikkia silmille

Ranskalaisia 1920-luvun elokuvateoreetikoita yhdisti ymmärrys elokuvasta uutena kielenä (*cinégraphie*), elokuvallisena kirjoituksena. Tuon ajan elokuvateoreettisissa teksteissä keskusteltiinkin erilaisista elokuvallisuuden, elokuvan kielen ja kielioopin, määritelmistä.³⁴ Dulacin elokuvakäsityksessä keskeistä olivat paitsi kameran liikkeet myös montaasi ja sen aikaansaamat rytmiset efektit. Hän kuvasi monien aikaistensa tavoin elokuvallista erityisyyttä musiikillisten metaforien avulla: musiikkianalogia liittyi sekä käsitykseen elokuvan erityisestä ilmaisullisesta luonteesta että näkemykseen elokuvan katsojasuhteesta. Vuonna 1925 hän kirjoitti elokuvan olemuksesta "visuaalisena ideana":

Eikö elokuvan, joka on näkemisen taidetta siten kuin musiikki on kuulemisen taidetta, tulisi, päinvastoin, johdattaa meidät kohti visuaalista ajatusta, joka on sävelletty liikkeestä ja elämästä – kohti käsitystä silmän taiteesta (—) joka musiikin tavoin koskettaa ajatuksiamme ja tunteitamme. (—)

Sellainen täydellinen elokuva, jollaisen jokainen meistä haluaa säveltää, on rytmisistä kuvista koostuva visuaalinen sinfonia. Kuvien ainoana järjestävänä periaatteena ja heijastajana on taiteilijan näkemys. Säveltäjä ei aina saa innoitustaan tarinasta, vaan useimmiten tunteesta, havainnosta. (—) [Sellaisessa elokuvassa] ei ole muuta tarinaa kuin tunteva ja ajatteleva sielu – ja kuitenkin se koskettaa tunteitamme. Säveltäjän sydän laulaa nuoteissa, jotka katsojien aistimina herättävät heissä syntyvät tunteet.³⁵

Kuten tämä sitaattikin osoittaa, Dulac korostaa ajatusta elokuvasta itseilmaisun välineenä, "taiteilijan näkemyksen" välittäjänä. Richard Abelin mukaan Dulacin elokuvakäsityksen taustalla onkin nähtävissä idealistinen – romanttinen tai symbolistinen – kieliteoria, eli ajatus, että jokaisen ilmaisun taustalla on inhimillinen subjekti, transsendentaalinen minä, jonka tietoisuus saa ilmaisunsa elokuvan kaltaisissa lausumissa.³⁶ Tällaista subjektiä voisi nimittää myös kartesiolaiseksi. Kuitenkin Abel samalla nimittää Dulacia myös eräänlaiseksi "esisemiootikoksi", koska tämä kirjoituksissaan korosti elokuvan merkityksiä tuottavaa roolia, sitä miten elokuva merkityksellistää materiaalisesti, elokuvatekniikan kautta. Näin Dulacin kielikäsitteily näyttyy monikerroksisena, ambivalenttina ja sisäisesti jännitteisenä: sekä kartesiolaisena että subjektin autonomiaa ja läpinäkyvyyttä horjuttavana.

Seitsemäs taidelaji ei tyydy tyyllittelemään aistivaikutelmia veistos- tai maalaustaiteen tapaan. Se laajentaa todellisuutta liittämällä siihen tunteen elokuvalla ominaisen tekniikan keinoin.³⁷

Tämän elokuvatekniikan tuoman "lisän" tai signifikaatiotason, jonka Dulac nimeää tunteeksi, voi rinnastaa fotogeenisyyteen (*photogénie*) eli

käsitteeseen, jolla Jean Epstein Louis Delluc'in jalanjäljissä viittasi elokuvalliseen erityisyyteen, elokuvalle ominaiseen tapaan merkitä, esittää, olla ja liikuttaa.³⁸ Dulac'in yhteydessä käsitteen voisi tulkita viittaavan elokuvallisuuteen liikkeenä ja liikuttamisena: elokuva tekee näkyväksi näkymättömän liikkeen periaatteen, mikä herättää katsojassa tunteita ja ajatuksia.³⁹ Näin fotogeenisyyden katsojassa synnyttämä tunne, mielenliikutus, tarjoaisi tälle pääsyn arkikokemuksen "ylittävään" todellisuuteen:

Eikä elokuvan, joka on näkemisen taidetta siten kuin musiikki on kuulemisen taidetta, tulisi – päinvastoin – johdattaa meidät kohti visuaalista ajatusta, joka on sävelletty liikkeestä ja elämästä – kohti käsitystä silmän taiteesta [–] joka musiikin tavoin koskettaa ajatuksiamme ja tunteitamme.⁴⁰

Visuaalisuus – tunteiden tavoittamien harmonioiden, akordien, varjojen, valojen, rytmin, liikkeen ja kasvojen ilmeiden kautta – merkitsee tunteiden ja älyn puhuttelemista silmän keinoin.⁴¹

Dulac'in kirjoituksissa toistuvat musiikkianalogiat: hän kirjoittaa visuaalisuudesta musiikillisin metaforin, mikä 1920-luvun kontekstissa ei ollut epätavallista, myös esimerkiksi Abel Gance kirjoitti elokuvasta valon musiikkina.⁴² David Bordwell, joka elokuvan musiikkianalogioita pohtiesaan kommentoi juuri ohessa julkaistavaa Dulac'in esseetä, on tulkinnut sekä fotogeenisyyden että Dulac'in "visuaalisen idean" sellaiseksi narratiivin ekssessiksi, joka toimii siten kuin musiikki Richard Wagnerin visioimassa kokonaistaideteoksessa: musiikki laajentaa ja voimistaa draamassa piileviä tunteita.⁴³

Musiikkianalogia oli Dulacille ennen kaikkea tapa käsitteellistää se, mitä ei voinut esittää – se mikä oli määritelmän mukaisesti määrittelemätöntä. Kyse on taas mielikuvituksen ja järjen jännitteestä. Musiikista tulee näin kuva katsomiskokemusta jäsentävälle "ylevän liikkeelle".⁴⁴ Dulacilla ylevä ei siis liity niinkään määrään, kokoon ja mittaan, vaan pikemminkin siihen, mitä ei voi määrätä ja mitata.⁴⁵

Puhdas elokuva

Mitä elokuvaan tulee, on todella sääli, että se, ainutlaatuisen visuaalinen taide, ei nykyisellään etsi tunnetta puhtaassa optisessa mielessä.⁴⁶

Alun sitaatissa Alan Williams viittaa Dulac'in nimeen liitettyyn *puhtaan elokuvan* epiteettiin. Myös Deleuze kirjoitettuaan ranskalaiselle montaasikoulukunnalle ominaisesta "miehen ja masiinan" välisestä kineettisestä yhteydestä uutena Ihmispetona toteaa, että tästä sai alkunsa abstrakti taide, joka etsi puhdasta liikettä.⁴⁷ Dulacille "puhdas elokuva" on kuitenkin huomattavan positiivinen nimitys. Vuonna 1932 hän kirjoitti avantgarde-elokuvan historiasta artikkelin, jossa hän totesi, miten kokeilevan elokuvan innovaatiot ovat hiljalleen siirtyneet muuhun elokuvatuotantoon. Dulac'in mukaan puhdas elokuva on "terästännyt yleisön silmää, tekijöiden herkkyyttä ja vallannut uutta alaa laajentamalla elokuvallista ajattelua kokonaisuudessaan".⁴⁸

"Puhdas elokuva" on kuitenkin Dulacille monitasoinen nimitys. Ensinnäkin puhe "puhtaasta elokuvasta" korosti oppositiosuhdetta tarinallisuuden

Tous, 15 août 1929). Viimeksi mainittussa hän kirjoittaa: "Le cinéma, c'est de la musique par essence". Samassa esseessä hän toteaa vastustavansa "puhuvaa elokuvaa" (le film parlant) mutta kannattavansa äänielekuvaa (le film sonore).

43. David Bordwell, "The Musical Analogy", *Yale French Studies* 60 (1980), 143-147. Bordwell toteaa, että rytmin korostus ei kuitenkaan palaudu wagnerilaiseen ajatteluun vaan selittyy hänen mukaansa tarinan kerronnan vaatimuksista. Tämä tulkinta on ongelmallinen suhteessa Dulac'in ei-tarinallisuuden korostukseen. Wagnerilaisen kokonaistaideteoksen idea esiintyy Bordwellin mukaan myös Eisensteinilla vuoden 1930 jälkeisissä kirjoituksissa.

44. Ylevän liikkeestä ks. Vainikkala 1990, 26-27. W.J.T. Mitchell on teoksessaan *Iconology. Image, Text, Ideology*. (Chicago: University of Chicago Press 1986, 95-135, erit. 110, 125) osoittanut, miten sekä G.E. Lessingin että Edmund Burken esteettistä ajattelua luonnehtii ikonoklasmi ja ikonofobia. Maalauksista määritellään kauniina, ulkoisena ja feminiinisenä jäljittelynä, kun taas runous – ja miksi ei musiikki – on ylevää, sisäistä ja maskuliinista ilmaisu. Kantiin palautuva ajan kategorian ensisijaistaminen tilaan nähdä toistuu paitsi näillä ajattelijoiden, myös Deleuzella.

45. Stuart Liebmanin mielestä ("Archeology of Film Theory: 5 Germaine Dulac, Introduction", *Framework* 19/1982, 19) Dulac omaksui liian helposti 1800-luvun idealistisen metafysiikan äärimmäisen muodon ja musiikkianalogian turvautuessaan ei kyennyt erittelemään elokuvallista erityisyyttä konkreettisemmin. Liebmanin

mukaan Dulac oli menneisyyden esteettistä diskurssia koskevan nostalgian vanki. Fotogeenisyyden käsitteen määrittelemättömyyteen sisältyvästä romanttisesta, nostalgisesta pyrkimyksestä ks. Paul Willemin, "On Reading Epstein on *Photogénie*", *Afterimage* no 10 (Autumn 1981), 42; sit. Sihvonen 1991, 62.

46. Dulac, "From Visual and Anti-visual Films" 1928/1978, 31.

47. Deleuzen kriittinen luenta kvantitatiivisen montaaasin elokuvasta samuuden tuottajana rinnastuu Deleuzen ja Félix Guattarin teoksessaan *Anti-Oedipus Capitalism and Schizophrenia*, Vol. 1. (Transl. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press 1978, 200-261) esittämään tulkintaan moderniteetista "de-territorialisaation jatkuvana prosessina", jossa ruumiit, objektit ja suhteet abstrahoidaan ja tehdään keskenään vaihdettaviksi. Huomautuksen esittää Jonathan Crary teoksessaan *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth-Century* (Cambridge, Mass: MIT Press 1990, 10).

48. Germaine Dulac, "The Avant-Garde Cinema", transl. Robert Lambertson, teoksessa Sitney 1978, 46-48. Alk. "Le cinéma d'Avant-Garde", teoksessa Henri Fescourt (ed.), *Le Cinéma des Origines à Nos Jours*. Paris: Les Editions du Cygne, 1932.

49. Lessingin esteettisten näkemysten (*Laokoon; Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766) tulkintoista elokuvan kentässä ks. Lundemo 1996, 123 eteenpäin. Eriyty-sesti Eisensteinin suhdetta Lessingin teokseen komment-

keskeiseen asemaan ja elokuvan käyttämiseen draamallisten ja kirjallisten aiheiden kuvittamiseen. Toiseksi se liittyi "analyttiseen haluun" ja periaatteiden tutkimiseen. Kolmanneksi se viittasi visuaalisen sinfonian ajatuksen täydellistymiseen, puhtaasti "elokuvalliseen" ja "visuaaliseen" ideaan ja tunteeseen.

Tällaista "puhtauden" ajatusta monimutkaistaa kuitenkin Dulacin teksteille luonteenomainen joukko rinnastuksia ja vertauksia muihin taiteisiin, erityisesti musiikkiin. Kuvan ja ylevän kokemuksen liittäminen yhteen rikoi lessingiläistä kategorisointia ja esteettistä puhtautta vastaan.⁴⁹ Niin ikään elokuvan "puhtautta" häiritsee tietoisuus katsojasta, halu liikuttaa tätä, sekä samanaikainen tekijän itseilmaisun korostaminen, mikä paikantaa elokuvan jonkinlaiseen kommunikaatiomalliin. Näin siis "puhdas elokuva" ei tarkoittanut autonomista, itseensä sulkeutunutta teosta tai formaalista ideaalia.⁵⁰

Käsitteillään "puhdas elokuva" tai "täydellinen *cinégraphie*" Dulac ei halunnut hahmotella yhtä ja ainoaa elokuvan mallia vaan hän haki "elokuvan olemusta sen yleisessä mielessä".⁵¹ Elokuva oli hänelle, kuten avantgardisteille yleisemminkin, tässä mielessä päättymätön tutkimusprojekti ja, kuten Jukka Sihvonen kirjoittaa, peli tai leikki.⁵² Siitä kertoo hänen elokuvatuotantonsa, jonka luokittelu tai luonnehdinta on tuottanut elokuvahistorioitsijoille ongelmia – tuloksena on ollut kertomus sarjasta "kääntymyksiä" impressionismiin, surrealismiin tai abstraktiin elokuvaan.⁵³ Leikistä kielii myös otsikko, jonka hän antoi ainokaiseksi jääneen *Schémas*-lehtensä numeroon kirjoittamalleen täydellistä *cinégraphieta* käsittelevälle artikkelille: "Du Sentiment à la Ligne!". Kuten tekstin englannintajat toteavat, otsikon sanaleikki viittaa ainakin kolmeen merkitysulottuvuuteen.⁵⁴ Suomeksi sen voisi kääntää "tunteita metrihinnoin" tai "nyt on aika puhua tunteista", riippuen siitä kumpaa kartesiolaisuuden ulottuvuutta halutaan korostaa, geometriaa vai mielenliikutuksia. Kolmas merkitys viittaa uuteen alkuun – strategiaan tai politiikkaan. Leikkitulkintaa vahvistaa tuon kirjoituksen lopussa esiin nouseva ajatus elokuvantekijästä taikurina, katsojan silmän narraajana.⁵⁵

Dulac kohtaa Deleuzen

Vaikka Deleuzen tapa käsitellä 1920-luvun elokuvaa jää hieman ylimalkaiseksi, hänen kolme keskeistä käsitettään – kvantitatiivinen montaaasi, kartesiolaisuus, ylevä – tarjoavat hedelmällisen näkökulman Germaine Dulacin elokuva-ajattelun tarkasteluun. Liikkeen korostus ei ole Dulacilla niin määrällisesti painottunut kuin Deleuzen esimerkeissä. Hän kyllä monissa kirjoituksissaan painottaa rytmien merkitystä ja liikkeen matemaattisuutta, jota hän myös lyhytelokuvissaan tutkii. Keskeiseksi teemaksi hänen monissa kirjoituksissaan nousee kuitenkin myös liikkeen laatu: kysymys liikkeestä sisäisenä ja filosofisena periaatteena.

Kartesiolaisuus jäsentyy Dulacin liikettä ja liikuttamista korostavissa teksteissä kaksitasoisena: yhtäällä on idealistinen pyrkimys puhtaisiin periaatteisiin; toisaalla katsomiskokemuksen käsitteellistäminen myös fyysisesti koettuna mielenliikutuksena. Dulacin elokuvafilosofiassa korostuu ylevän

kokemus liikkeenä. Katsomiskokemusta määrittävänä ylevä ei kuitenkaan Dulacilla ole niinkään valtavuutta, kokoa ja määrää. Se liittyy pikemminkin niin järjen ideoiden voiman paljastamiseen (puhdas visuaalisuus) kuin aistimelliseen liikuttamiseen (tunne).⁵⁶ Tähän järjen ja tunteen sidokseen Dulac viittasi kirjoittamalla elokuvasta “musiikkina silmille” tai “silmien musiikkina”. Tunteen korostus, jonka analysoimiseen Deleuzen elokuvateoreettiset kirjoitukset eivät kovinkaan paljon anna aineksia, on Dulacin elokuvakäsitykselle tunnusmerkillinen piirre. Kuten ohessa julkaistava artikkeli osoittaa, Dulacin elokuvafilosofian ytimessä on juuri kysymys “puhtaasti visuaalisen tunteen” mahdollisuudesta. Oireellista on hänen tapansa tutkia tätä kysymystä vehnänjyvän itämistä kuvaavan tieteellisen elokuvan kautta. Dulacin ajattelua luonnehtiva kartesiolaisuus rinnastuu siihen attraktion elokuvan voimaliseen perinteeseen, joka Vincennes’n junan aiheuttamasta elämyksestä lähtien oli pyrkinyt yhdistämään tieteellisen halun (nähdä uutta ja enemmän) ja katsojan emotionaalisen liikuttamisen (yllättää ja ihmetyttää). Tämä tavoite on esillä niin artikkelissa “Estetiikka. Esteet. Täydellinen *cinégraphie*” kuin Dulacin elokuvafilosofiassa laajemminkin.

toidaan ja kontekstualisoidaan myös Bo Florinin ja Trond Lundemon kirjoituksessa “Den viktigaste konstformen” *Aural* -lehden neuvostoelokuva-käsittelevässä teemanumerossa (Volym I. Nummer 2/1995, 2-7). Numeroon sisältyy myös ruotsinnos Eisensteinin artikkelista “Laokoon”, jossa hän toteaa elokuvan ylittävän vastakkainasettelun maalaustaiteen tilallisuuden ja runouden ajallisuuden välillä.

50. Ian Christien mukaan (“French Avant-garde Film in the Twenties: from ‘Specificity’ to Surrealism”, teoksessa *Film as Form 1979*, 39) musiikki-analogia osoittautui kaikkein vähiten tuottoisaksi puhtaasti elokuvan malliksi. Näin Christie Liebmanin tavoin kritikoii Dulacia juuri musiikkianalogian vuoksi. Christien mukaan se johtaa paradoksiin: miten elokuva voi tavoitella visuaalisen musiikin olotilaa ilman, että luovutaan elokuvallisuuden erityisyydestä?

51. Dulac, “Du Sentiment à la Ligne” *Dulac (1927/1979)*, 128.

52. Sihvonen 1991, 65.

53. Yleisesityksistä ks. esim. Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History*. New York: McGraw Hill 1994.

54. Kääntäjät Felicity Sparrow & Claudine Nicolson. *Dulac 1979*, 129.

55. Vrt. Judith Maynen luenta elokuvasta esimerkiksi attraktion estetiikasta teoksessa *Woman at the Keyhole. Feminism and Women’s Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1990, 194-196.

56. Ylevästä järjen ideoiden voiman paljastajana ks. Vainikkala 1990, 32. “Aistimellinen immersio” on Walter Paterin ylevän kokemukseen liittävä käsite. Ks. Charney 1995, 280.