

# Monen illan ilo

## 1300 sivua amerikkalaisen mykän elokuvan historiaa

**Charles Musser: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907. History of the American Cinema. Vol. 1. General Editor: Charles Harpole. Charles Scribner's Sons: New York 1990. 613 s.***

Teossarjan *History of the American Cinema* valmistelu käynnistyi Charles Harpolen johdolla vuonna 1980. Tavoitteeksi otettiin kymmenosainen tutkimuksellisesti suuntautunut, analyttinen esitys amerikkalaisen elokuvan historiasta siten, että tyylin ja esteetiikan lisäksi huomiota kiinnitettäisiin myös elokuvatekniikan kehitykseen sekä taloudellis-sosiaalisiin tekijöihin. Neljätoista vuotta sitten elokuvahistorian tutkimus oli pitkälti vielä sidoksissa tyylihistoriaan, joten kyse oli tietoisesta paradigmaattisesta murroksesta. Tässä on syy myös projektin pitkittymiseen. Tutkimustyö on ollut väistämättä perustutkimusta, joka on vaatinut laajaa arkistoaineiston ja sanomalehdistön läpikäyntiä. Esimerkiksi sarjan avausteoksessa Charles Musser on käyttänyt 24 arkiston dokumentteja ja 45 sanomalehden vuosikertoja. Kun tutkimusjakson pituus on 12 vuotta, sanomalehtivuosisikertoja kertyy yli 500!

Projektin ensimmäiset hedelmät kypsyivät vuonna 1990, kun sarjan kolme ensimmäistä volyyymiä ilmestyi, Charles Musserin *The Emergence of Cinema. The*

*American Screen to 1907*, Eileen Bowserin *The Transformation of Cinema: 1907—1915* ja Richard Koszarskin *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915—1928*. Viime vuonna sarja sai jatkoa vielä Tino Balion teoksesta *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930—1939* (1993). Sarjan neljäs, ääninelokuvan läpimurtoa käsittelevä osa ei ole vielä ilmestynyt. Sen kirjoittaa Donald Crafton.

Alunperin teossarjan ensimmäisen osan kirjoittajaksi sovittiin John Fell, *Film and the Narrative Tradition* (1974) -kirjan kirjoittaja, mutta hän joutui lupumaan tehtävästä. Tilalle rekrytoitiin historioitsija Charles Musser, joka oli perehtynyt elokuvaan järjestäessään Rutgers Universityn hallussa olevaa Edison-kokoelmaa. 90-luvun aikana Musserista on tullut kenties merkittävin varhaisen elokuvan tutkija. *The Emergence of Cinema* -kirjan jälkeen hän on julkaissut kolme teosta, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company* (1991), *High-Class Moving Pictures: Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exposition, 1880—1920* (1991, kirjoitettu yhdessä Carol Nelsonin kanssa) sekä *Thomas A. Edison and His Kinetographic Motion Pictures* (1993).

Massiivinen *The Emergence of Cinema* on epäilemättä yksi kaik-

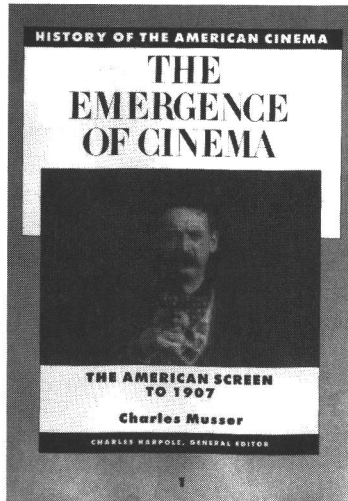
kien aikojen merkittävimmistä elokuvahistoriallisista tutkimuksista. Musserin analyttinen inventaario amerikkalaisen elokuvan varhaisvuosista asettaa koko teossarjan laatuvaatimukset korkealle tasolle. Pedantin lähde-työskentelyn lisäksi Musser on ollut tietoinen tavastaan kirjoittaa historiaa: tavoitteekseen hän on asettanut esityskäytännön historian (history of screen practice), jossa itse elokuvien lisäksi on kiinnitetty laajasti huomiota katselutilanteisiin, katsomisen kulttuuriin. Musserin mukaan varhainen elokuva oli olennaisesti "presentationalistista", eikä säilyneitä filmitallenteita voi tarkastella erillään esityskäytännöistä.

Charles Musserin tutkimus elokuvan kahdestatoista ensimmäisestä vuodesta on yksityiskohdisaan niin rikas, että sen sisältöä on vaikea tiivistää. Hän aloittaa kontekstualisoimalla kohteensa ja esittelemällä laajasti elokuvan esihistoriaa, mm. taikalyhty- ja fantasmagoria-esityksiä. Tälläkin alueella hän on tehnyt työtä alkuperäislähteiden kanssa ja kykenee kommentoimaan debattia siitä, kuka oikeastaan ensimmäisenä käytti laterna magicaa kaupallisiin tarkoituksiin. Ilmeisesti alan ensimmäinen liikemies oli tanskalainen Thomas Walgensten, joka hyödynsi Christian Huyghensin vuonna 1659 rakentamaan taikalyhtyä, aloitti maksulliset näytöksensä Pariisissa vuonna 1664 ja kiersi sen jälkeen ympäri Eurooppaa. Jesuiitta

Athanasius Kircherin roolista Musser päätyy samaan lopputulokseen kuin Rune Waldekrantz kirjassaan *Så föddes filmen* (1976): Kircher ei todennäköisesti itse koskaan rakentanut keinovalolla toimivaa taikalyhtyä, koska hän teoksensa *Ars magna lucis et umbrae* toisessa painoksessa 1671 kuvaa virheellisesti kuvien projisointitilannetta. Musserin tekstiä lukiessa harmittaa, ettei Waldekrantzin teosta koskaan julkaistu englanniksi.

Elokuvan esihistoria tarjoaa Musserille lähtökohtia myöhemmälle analyysille. Hän osoittaa, ettei esimerkiksi *laterna magica* ollut edes 1600-luvulla vain opittujen kursiositeettien väline: jo Walgensten esitti taikalyhdyillä useista kuvista koottuja kertomuksia. Tarina saattoi koostua esimerkiksi kahdeksasta kuvasta, mutta esittäjän tehtävä oli muodostaa narratiivinen kokonaisuus. Samaa Musser korostaa ranskalaisen Étienne Gaspar Robertsonin fantasmagorioiden kohdalla. Esittäjän luova panos oli keskeinen. Niinpä esimerkiksi Robertsonin esityksiä ei voi tarkastella analysoimalla vain yksittäisiä kuultokuvia: lopputulos syntyi vasta esitystilanteessa. Tämä perinne näkyi myös elävien kuvien historiassa suurin piirtein vuoteen 1900 asti, jolloin keskeinen luova panos alkoi siirtyä esittäjältä tuotantoyhtiölle.

Yksi kirjan kiinnostavimmista luvuista käsittelee elokuvan esittäjien luovaa roolia vuosina 1897–1900. Barry Salt on todennut, että ennen vuotta 1906 valmistuneista, säilyneistä elokuvista puolet on yksiotoksisia. Musser osoittaa kuitenkin, että esitystilanteessa saatettiin luoda 'leikkauksia' yhdistämällä erilaisia filmejä yhteen, kokonaisuudeksi. Edwin S. Porter esimerkiksi yhdisti esitystilanteessa ku-



via New Yorkin seurapiireistä ja köyhälistökortteleista. Yksittäisistä teoksista ei siksi voi tavoittaa niitä poliittisia merkityksiä, jotka syntyivät esitystilanteessa.

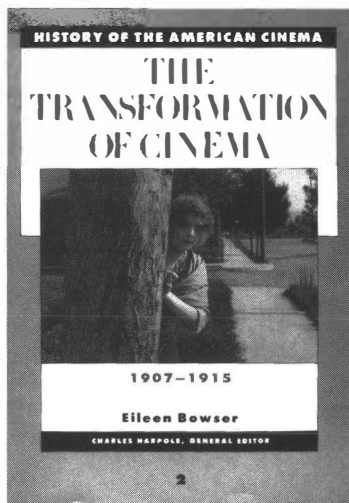
Musserin teos liikkuu pääasiassa menneessä ja keskustelee lopulta varsin vähän muiden tutkijoiden kanssa. Johdannossa hän mainitsee ohimennen Tom Gunningin vuonna 1986 *Wide Angle*-lehteen kirjoittaman lyhyen artikkelin "The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde", joka antoi varhaiselle elokuvalle sloganiksi muodostuneen leiman "attraktion elokuva". Implisiittisesti Musser keskustelee juuri tämän käsityksen kanssa. Jos katsoimme varhaista elokuvaa tänä päivänä, se näyttää meistä katkonaiselta ja fragmentaariselta, mutta ei siksi, että katsojille olisi haluttu näyttää vain attraktioita vaan koska narratiivisuus oli kontekstuaalista. Esimerkiksi Edison Companyn tuottama *Parsifal* (1904) oli tarkoitettu esitettäväksi luennon kera. Tarina saattoi olla katsojille ennestään tuttu tai siten tarvittava lisäaines annettiin esitystilanteessa. Kaiken lisäksi Gunning puhuu varhaisen eloku-

van "katsojasta" — yksikössä. Musser näkee paljon vaivaa osoittaakseen varhaisen elokuvan moninaisuuden. Elokuvalla oli alusta lähtien hyvinkin erilaisia yleisöjä. Laajassa mitassa suurkaupunkien köyhälistö tuli elokuvateattereihin vasta nickelodeonien aikakaudella. Elokuvien katsomiseen vaikutti alkuvaiheessa varallisuus, mutta myös muut tekijät: maantieteellinen sijainti, kulttuuritarjonta yleisesti, ikä, sukupuoli, perhesiteet, etninen tausta, uskonto tai suorastaan henkilökohtainen maku. Esimerkiksi Poli's Wonderland Theater ja Keith's Theater suosivat siistiä viihdettä, joka ei loukkaisi yleisöään, kun taas muutamat teatterit rivistivät esityksensä nimellä "tabascoscope" ja tarjosivat "mausteisempaa" menoa, seksiä ja väkivaltaa. Edison Company filmasi vuonna 1904 espanjalaisen tanssijan Carmencitan esityksen, jossa hameen helma nousi liian korkealle. San Franciscossa filmin esittäjä pidätettiin moraalittoman toiminnan vuoksi. Alkuvaiheessa elokuvat olivat paljolti miesten tekemiä ja miehille suunnattuja, mutta samalla ne tekivät miesten kulttuurista julkista. Edisonin tuottama elokuva itävaltalaisesta voimamiehestä Eugene Sandowista (1894) oli suunnattu kehonrakennuksesta kiinnostuneille miehille, mutta Edisonin katseluautomaattien, kinetoskooppien, kautta se päättyi myös naisyleisön ulottuville, eroottisen katselun kohteeksi. Nämä piirteet eivät toki leimanneet koko mediaa, sillä 1890-luvulla mm. monet uskonnolliset ryhmät olivat kiinnostuneita elokuvien tuottamisesta. Elokuvia käytettiin oheismateriaalina esimerkiksi NMKY:n esitelmätilaisuuksissa. Lyman Howen kahden ensimmäisen esityskauden ohjelmistossa (37 elokuvaa) uskon-

nollisten järjestöjen tuotantoja oli peräti 25!

Musser on valinnut teoksensa aikaväliksi ns. varhaisen elokuvan vuodet 1895—1907. Tällä periodisoinnilla on perustelunsa siinä mielessä, että elokuvan tietynlainen “presentationalismi” alkoi vähitellen hävitä näytelmäelokuvan raivatessa alaa. Keskeinen tyyllinen jatkuvuustekijä oli myös epälineaarinen ajankäsittely. Vuosien 1908—09 aikana tämä epälineaarisuus ja samanaikaisuuden kuvaaminen toiston avulla korvautui rinnakkaisleikkauksella. Tästä huolimatta elokuvan varhaisvaihe oli jatkuvan muutoksen aikaa. Elokuvan uutuuden viehätys alkoi hävitä vuosisadan vaihteeseen tultaessa, ja ala ajautui taloudelliseen kriisiin. Seurauksena oli tietoinen siirtyminen kohti tarinaelokuvaa. Tässä suhteessa käänne alkoi vuosien 1903—04 aikana, jolloin yhtiöt alkoivat sijoittaa merkittävästi tarinankerrontaan. Institutionaalisesti vuodet 1895—1907 merkitsivät elokuvakulttuurin vakiintumista. 1800-luvun lopun patenttikiistojen jälkeen keskeisiksi yhtiöksi nousivat Edison Manufacturing Company ja Biograph Company. Samalla myös katselukulttuuri vakiintui. Kiertueiden tilalle tulivat kiinteät elokuvateatterit. Yhdysvalloissa tärkeäksi instituutioksi vakiintuivat vuoden 1905 jälkeen nickelodeon-teatterit, joissa saattoi yhden olutlasillisen, viiden sentin, hinnalla katsoa vauhdikasta non stop -ohjelmistoa.

Charles Musserin *The Emergence of Cinema* on niin laaja ja onnistunut teos, ettei sen ansioiden luettelointi ole edes mahdollista. Monissa yksityiskohdissa se



korjaa aiemman tutkimuksen kuvaa. Esimerkiksi Sigmund Lubinin ja William Seligin toimintaa on ensimmäistä kertaa selvitetty näin laajasti. Kritiikille löytyy kuitenkin aina tilaa. Voisi todeta, että kirjan nimi *The Emergence of Cinema* on tietyllä tavalla harhaanjohtava, koska se vihjaisee “elokuvan synnyn” olevan osa juuri amerikkalaista menestystarinaa. Kirjan näkökulma on korostuneen kansallinen, jolloin kansainväliset vaikutteet jäävät usein verrattain vähälle huomiolle. Esimerkiksi englantilaisiin pioneereihin (Birt Acres, Robert W. Paul, G.A. Smith, Cecil Hepworth, James Williamson) on vain muutama viite, vaikka esimerkiksi Edwin S. Porter kopioi ideoitaan juuri englantilaisista elokuvista. Musser kirjoittaa, että samanaikaisesti elävän kuvan parissa työskenteli useita tutkijoita sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa, mutta eurooppalainen kehitys jää silti vain hajamainintojen varaan.

**Hannu Salmi**