

Matti Lukkarila

## VARHAISESTA MYKKÄELOKUVAN TEORIASTA JA ESTETIIKASTA Unohdettua keskieurooppalaista elokuvakirjallisuutta

Elokuvateorian historiaa käsittelevät standarditeokset ovat kanonisoineet muutamien huippujen muodostaman teoriajatkumon. Noiden kärkien välissä on kuitenkin pienempiä tekijöitä, jotka ovat jääneet piiloon huomion kiinnittyttyä varsinaisiin mestareihin. Aate- ja oppihistoriallisessa katsannossa heidän — ehkä vähemmän loistokkaalla — kirjoittelullaan on kuitenkin tietty kiinnostavuutensa. Kun elokuvateide kirjoittaa omaa teoriahistoriaansa, sen perimmäisenä motiivina on nostaa esiin ne tutkijat/teoriat, joilla katsotaan olevan sanottavaa aktuaaliselle tilanteelle, nykyhetkelle. Aate- ja oppihistoriallisessa tarkastelussa lähtökohta ja myös näkökulma on erilainen. Tavoitteena ei välttämättä olekaan tuen etsiminen menneestä nykyisille paradigmoille ja tutkimusstrategioille, vaan mukana on historistinen tavoite: koettaa kuvata ja ymmärtää mennyt tutkimus oman aikansa luomassa viitekehityksessä. Näin teoriahistoria avautuu kulttuuriin kyseisen tieteenalan ulkopuolelle.<sup>1</sup> Tällöin mielekkäitä tutkimuskohteita saattavat olla myös tuntemattomat elokuvateoreetikot **Victor Pordes** ja **Urban Gad**. Samantapainen lähtökohtaero tulee eteen esimerkiksi, kun kirjoitetaan fyysikan historiaa kyseisen tieteenalan kannalta ja toisaalta aate- ja oppihistorian kannalta: edellinen näkökulma hylkää tai ainakin sivuuttaa nopeasti keskiajan maailmanselitykset, kun taas aatehistoriallisesti ne ovat mitä kiinnostavimpia ilmiöitä.

Olettakaamme, että on olemassa *mykkäelokuvan teoria ja estetiikka* — siis tähänastisen elokuvateorian ehkä selvimmän erottuvan periodin sisällä syntynyt teorian ja estetiikan kokonaisuus, joka pyrki kuvaamaan silloista elokuvaa ja sen säännönmukaisuuksia sekä esittämään sitä koskevia esteettisiä normeja. Kauden tärkeimmiksi teoreetikoiksi on tunnetusti nostettu mm. **Münsterberg**, **Balázs**, **Pudovkin**, **Eisenstein**, **Arnheim** ja ranskalaiset avantgardistit. Heiltä löydämme nerokkaimmat ajatukset mykkäelokuvasta. Mutta voisi kuvitella, että näiden 'suurten' välimaastossa tai 'alapuolella'

on vähemmän omaperäisten kirjoittajien ja ehkä jopa epigonien joukko, joiden teksteistä on abstrahoitavissa aikakaudella yleistyneet käsitykset mykkäelokuvasta. Nämä tekstit saattavat tietenkin olla kaavamaisia ja suorastaan kliseemäisiä. Mutta toisaalta on myös mahdollista, että tomu on suotta laskeutunut jonkin teoksen päälle, jolloin kanonisointia olisi syytä tarkistaa.

Hämmästyttävän suureksi osoittautuu vähän tunnetun<sup>2</sup> vanhemman keskieurooppalaisen (pääasiassa saksankielisen) elokuvakirjallisuuden määrää. Olen käynyt läpi varsinkin ennen 20-luvun puoliväliä julkaistuja teoksia, jotka ikään kuin pohjustivat tietä kypsemmän elokuvahistorian luojille kuten Balázseille ja Arnheimille. Kysymys on siis idullaan olevasta mykkäelokuvan teoriasta, eräänlaisesta esihistoriasta.

Esittelen seuraavassa teoksia, joissa ensimmäistä kertaa käsiteltiin uutta taidetta ja mediaa. Jotkut näistä yrityksistä olivat pohjimmiltaan torjuvia, mutta niissäkin tehtiin perustavia yleistyksiä kohteesta ja nekin tavallaan (negaatioina) rajaavat kysymystä varhaisesta mykkäelokuvan teoriasta. Yleisenä varauksena on tietenkin, että tässä ei ymmärretä 'teoriaa' ankarassa mielessä vaan pehmeässä ja laveassa merkityksessä. Ainakin systemaattisuuden edellytyksestä tulee tinkiä, koska jotkut teokset ovat praktisia käsikirjoja, joista teoreettiset ja esteettiset oletukset ja väittämät on poimittava ikään kuin pinseteillä näkyville muun tekstin seasta.

Artikkelini lopuksi koetan vetää yhteen joitain johtolankoja tarkoitukseni hahmottaa varhaista mykkäelokuvan teoriaa eli löytää vastauksia mm. seuraaviin, tuona aikana keskeisiksi nähtyihin ongelmaryhmiin: (1) Mikä on elokuvan 'olemus', mikä elokuvassa on spesifiä? (2) Mikä on elokuvan suhde muihin taiteisiin? (3) Onko elokuvalla erityinen ilmaisukieli tai -järjestelmä? (4) Mikä on elokuvan 'tarkoitus'?

## Kinoreformiliike

Ensimmäisiä saksalaisia elokuvateoreetikkoja oli **Herman Häfker** artikkeleillaan *Kinematograph*-lehdessä jo vuosina 1907—08 (Diederichs 1986, s. 98) sekä useilla teoksillaan, joista tärkein on *Kino und Kunst* (1913). Häfker kuului saksalaisen porvarillisen älymystön johtamaan ns. kinoreformiliikkeeseen. Se oli kansallinen fraktio, jonka kriittikki perustui klassiseen, idealistiseen taidekäsitukseen. Liike ei suoranaisesti kamppailut elokuvaa vastaan, mutta osallistui debattiin omien tavoitteidensa puolesta. Kinoreformistien pyrkimyksenä oli puhdistaa elokuva kansainvälisestä törkyistä ja tarjota yleisölle korkeampitasoista, kansallista elokuvaa. He vastustivat myös elokuvan kaupallistumista. Vaikka reformistit olivat hyvinkin porvarillisia, he keskustelivat mm. elokuvan kunnallistamisesta ja tuotannon osittaisesta valtiollistamisesta. Ensimmäinen maailmansota toi tilaisuuden muuttaa elokuvaa ja elokuvapolitiikkaa. Vaadittiin sotilaallista sensuuria ja makusensuuria. (Heller 1985, s. 99—101).

Häfkerin 'reformismi' näkyi seuraavalla tavalla. Teoksessaan *Kino und Kunst* hän vaatii, että elokuva on puhdistettava "latteudesta, liasta, mauttomuudesta, arvottomasta aistiärsytyksestä, ennen kaikkea kaikesta voimientuhlauksesta". Elokuvan on tultava "sen takana olevan inhimillisen tahdon, inhimillisen löytämisen, ilon ja kärsimyksen eläväksi ilmaukseksi". Häfker määrittää elokuvan olemusta vertaamalla eläviä kuvia muihin taiteisiin. Vaikein rajanaapuri on teatteri, josta elokuvan on Häfkerin mukaan erottava. Uutta ja omaa kinematografiassa on, että se "dokumentaarisella uskollisuudella vangitsee, monistaa ja tekee jälleen näkyväksi (--) todellisten tapahtumien musta-valkoisen kuvan". Vain tätä kautta elokuvasta tulee taidetta: "Tämä on uusi maailma, joka on avautunut meille siitä lähtien kun kinematografia tuli todeksi." (Häfker 1913, s. 10, 13).<sup>3</sup> Häfker haluaa moraaliselta kannalta vaikuttaa elokuvan sisältöön ja nostaa sen 'taiteeksi' markkinahuvun yläpuolelle. "Dokumentaarin uskollisuus" on se taikasana, jossa kiteytyy kinematografian olemus ja jota kautta uudistuminen tapahtuu. Häfkerille tuottivat todennäköisesti päänkivistystä ajalle tyypilliset halpahintaiset ilveilyt valkokankaalla.

**Georg Lukács** määrittä samana vuonna (1913) lehtiartikkelissaan, että "kaikki on mahdollista" on elokuvan maailmankatsomus (Lukács 1978, s. 144). Häfkerillä se on kohteen naturalistinen kuvallinen toistaminen. Yhteistä on kuitenkin liikkeen korottaminen olemukselliseksi tekijäksi:

*Kinematografian olemustehtävä ei ole toistaa vain 'todellisuutta', vaan ennen kaikkea myös todellisuutta, jota mikään muu tekniikka tai taide ei voi toistaa: vapaata, vangitsematonta liikettä luonnossa ja sen yksityiskohtaista rikkautta.*  
(Häfker 1913, s. 14).

Häfker näkee tiettyjä ilmiöitä, jotka ovat erityisen 'sopivia' elokuvaan — yhteisenä nimittäjänään

"vangitsematon liike luonnossa". Siinä on todellisuus, jota muut taiteet eivät pysty esittämään. Elokuva avaa silmät "tälle arkipäivän ehtymättömälle kauneudelle ympärillämme" (Ib., s. 33). Tässä tulemekin yhteen vanhemman elokuvaestetiikan keskeiseen kysymykseen. Onko olemassa joitakin aiheita, jotka helpommin ja tuloksettaammin antautuvat elokuvalle, ja taas sellaisia, jotka eivät ole omiaan tähän välineeseen? Lyhyesti voimme todeta, että venäläiset formalistit ratkaisivat asian yksiselitteisesti: "Ei ole olemassa 'fotogeenisiä' näköaloja, kasvoja tai esineitä sellaisenaan" (Kazanski 1974, s. 72); "Kohteet eivät ole fotogeenisiä sinänsä, fotogeenisiksi ne tekee kuvakulma ja valaistus" (Tynjanov 1974, s.46). 'Realisti' **Kracauerille** taas "on olemassa määritettyjä objekteja, joita voidaan nimittää 'filmaattisiksi', koska ne näyttävät omaavan erityistä vetovoimaa median suhteen" (Kracauer 1985, s. 71). Häfker tulee siis lähemmäksi Kracaueria kuin formalisteja.

Kinoreformistisen liikkeen johtavia hahmoja oli **Konrad Lange** (Tübingenin yliopiston taidehistorian professori). Hänen pääteoksensa elokuvasta on *Das kino in Gegenwart und Zukunft* (1920). Hänen kirjansa tulkoon tässä esitellyksi äärimmäisenä esimerkkinä akateemisen sivistyneistön vaikeudesta hyväksyä liikkuvaa kuvaa taiteiden joukkoon. Langen näkemykset elokuvasta poikkeavat perusteeltaan ja intresseiltään selvästi muista tässä käsiteltävistä (lukuunottamatta Häfkeriä) ja ovat luonteeltaan negatiivisina rajatapaus, mutta valottavat kuitenkin kokonaistilannetta.

Langen mukaan "liikkuva valokuvaus" (Bewegungsphotographie) — joksi hän nimittää elokuvaa — ei ole taidetta. Valokuvaan perustuva elokuva ei voi mekaanisena reproduktiona koskaan olla todellista taidetta, joka edellyttää persoonallisuutta. Valkokankaalla näkyvä liike luo epäilemättä illusion niin kuin taide konsanaan, mutta tuo illuusio ei ole Langen mielestä taiteellista, koska siitä puuttuu luovan yksilöllisyyden jälki. Illuusio liikkeestä ei ole liikkeen *vaikutelmaa* ja katsojan "tietoista itsepetosta" kuten maalauksessa, vaan illuusio liikkeestä lähestyy luontoa siinä määrin, ettei katsojan fantasiaa enää tarvita. (Lange 1929, s. 57—61).<sup>4</sup> Professori Lange pysyttelee vanha-kantaisen estetiikan klausuleissa eikä havaitse, että elokuva järjestyttää kokonaisuudessaan tuota rakennelmaa. Langen takapajuiset väitteet tekevät ymmärrettäväksi, miksi monet mykkäelokuvateoreetikot ovat pakotettuja niin pitkään todistelemaan perusasioiden puolesta.

Vielä yhdessä ratkaisevassa kohdassa Langella on varsin poikkeava kanta. Sanan puuttuminen (mykkyys) langettaa elokuvan hänen mielestään raakuuteen ja epätäiteellisuuteen. Sillä esimerkiksi runoudessa sana on akustisen ulottuvuuden lisäksi myös hienomman psykologisen motiivoinnin kantaja ja tämä puuttuu elokuvasta. (Ib., s. 25). Kun lähes kaikki muut tuolloiset elokuvaestetiikat pitävät sanattomuutta mykkäelokuvan spesifinä taiteellisuuden ehtona, niin Lange näkee siinä syyn epätäiteellisuuteen.

Olennoisimpia asioita Langelle tuntuvat kuitenkin olevan elokuvan moraaliset ja poliittiset vaikutukset katsojamassoihin. Koska ”kinodraama” (fiktiivinenokuva) on moraalisesti turmelevaa ja koska se ei ole taidetta, se tulisi kieltää kokonaan — mutta siis vain turmiolliset sepitteelliset elokuvat, ei киноa yleensä. Tulevaisuutta hän näkee lähinnä kansanvalistuksellisissa opetusfilmeissä, satu- ja tanssifilmatisoinneissa. Elokuva-ala tulisi sosialisoida ja kunnallistaa, jotta kaupalliset pyyteet eivät hallitsisi elokuvatuotantoa ja -levitystä ja jotta kontrolli olisi tehokkaampaa. (Ib., s. 55—56, 94, 107, 110).<sup>5</sup> Kinoreformistina etiikka ja estetiikka astuvat Langella yhtä jalkaa. Kysymys elokuvan moraalisen sisällöstä on yhteydessä taiteellisuuden määrittämiseen, ja johtopäätös elokuvan (epä)taiteellisuudesta vie sensuurivaatimukseen. Langen puritanismi väistyi myöhemmin, mutta se oli sitä aikanaan vakavasti otettu ilmiö.

Osoituksena professori Langen kyvyttömyydestä todella ymmärtää elokuvaa välineenä on hänen näyttelijäpainotteisuutensa. Elokuva on hänen mielestään vain originaalitaideteoksen reproduktio. Alkuperäinen teos on kameran eteen sijoitettu näyttelijäntyö. Filmillä tosin se tulee teknisistä puutteista johtuen lähemmäksi teknisesti uusintettua pantomiimia kuin draamaa. (Ib., s. 338). Langelle elokuvalla ei siis ole omaa ilmaisujärjestelmäänsä, se ei ole itsenäinen ja omaperäinen media vaan näyttelijätyön mekaanista toistoa.

Kinoreformistinen liike oli ääri-ilmiö, jonka pääasialliset tavoitteet olivat moraaliset ja kansalliset, mutta taustalla oli myös käsitys elokuvasta (epä)taiteena ja mediana. Konrad Lange oli liikkeen viimeisiä tukipilareita (— vai oliko hän sittenkään viimeinen?).

Vaikka historiallisten analogioiden vetäminen on arveluttavaa, se houkuttelee. Nimittäin kinoreformistien moralismi tuo väistämättä mieleen tämän päivän videokeskustelun äärimmäiset muodot. Onko 1980-luvulla menossa vastaavanlainen viivytystaistelu videoita vastaan kuin 10- ja 20-luvulla elokuvaa vastaan?

## Sosiologisen elokuvatutkimuksen klassikko

1910-luvun elokuvatutkimuksessa poikkeuksellinen teos on **Emilie Altenlohin** *Zur Soziologie des Kino* (1914). Kun ajalle tyypillisiä olivat enemmän tai vähemmän spekulatiiviset elokuvan ’olemuksen’ hahmotusyritykset, niin Altenlohin teos lienee ensimmäinen sosiologinen, menetelmältään osaksi empiirinen tutkimus elokuvasta. Altenloh tutki Saksassa esitettyjä elokuvia jaotellen ne eri tyyppeihin. Hän laski, paljonko eri maista on tuotu minkäkin lajisia elokuvia, mitkä ovat eri tuotantofirmojen merkinnaosuudet, ja analysoi lajityyppejä sisällöllisesti. Elokuvissakäynteihin Altenloh pääsi käsiksi kyselykaavakkeen avulla ja tekee johtopäätöksiä ikäryhmien, sukupuolten, ammattiryhmien, yhteiskuntakerrostumien jne. asenteista ja tottumuksista elokuvaan nähden. Tutkimusasetelma on eksakti-

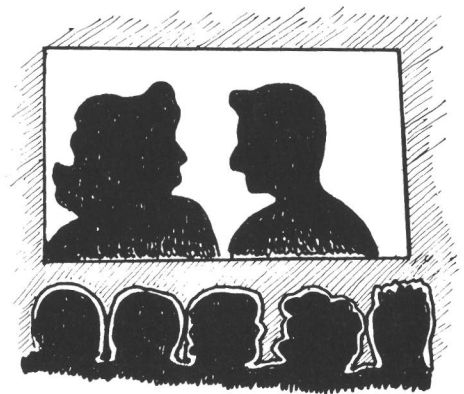
nessaan erilainen, varsinkin verrattuna esteettiseen ’olemuksen etsintään’.

Empiirisen tutkimuksen pohjaksi Altenloh kuitenkin eksplikoi joitain teoreettis-esteettisiä yleistyksiä. Hän jakaa elokuvat teoksiin, jotka esittävät toimintaa kinematografisin tavoittein (fiktio), ja luonnonkuviin maisemista, tapahtumista, teollisuudesta (dokumentti). Määrällisesti edellisiä esitetään selvästi enemmän. Altenloh pohtii, pystyykö elokuva saavuttamaan ilman puhetta taiteellisia kvaliteetteja. Esiintyjen ”liikekieli” voi olla hänen mielestään varsinkin emootioiden välittämisessä tehokas. Altenloh oivaltaa kuitenkin jotain myös itse kuvan ilmaisumahdollisuuksista: maalaukselliset maisemat ja liike voivat tuottaa puhtaan kuvallisen yhteisvaikutuksen. Juuri tähän on elokuvataiteilijoiden koulutuksessa kiinnitettävä huomiota. (Ks. Altenloh 1914, s. 23, 26—30). Elokuvailmaisuus on Altenlohille siis lähinnä ”liikekieltä”, mutta oireellisesti hän jo korostaa kuvan merkitystä.

Sosiologina Altenloh näkee elokuvan yhteiskunnallisena ilmiönä ja määrittää sitä massaviihteenä:

*Auch heute sind die Unterhaltungen Massenbelustigungen: aber die einzelnen Teilnehmer sind sich ihrer Ganzheit nach fremd, und nur mit einem äussersten Zipfel ihres Wesens kleben sie aneinander und suchen etwas Gemeinsames. (—) Da sind Theater und Kunsthallen, da sind Konzert- und Caféhäuser, da sind Klubs und Lesehallen, da ist endlich der Kino, diese modernste Massenunterhaltung.*  
(Altenloh 1914, s. 97).

Massaviihde kokoaa toisilleen vieraat ihmiset hetkeksi yhteen. Yritys löytää jotain yhdistävää on kuitenkin epätoivoinen ja ratkaisu vain tilapäinen. Viihteen muodot ovat syntyneet modernin yhteiskunnan vieraantumisilmiön lieventämiseksi. Elokuva on uusiin massoille tarjoiltu laji. — Altenloh oli ensimmäisten joukossa analysoimassa elokuvan yhteiskunnallisia funktioita.



## Itävaltalainen elokuvadramaturgia

Itävaltalaisen Victor Pordesin kirja *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie* ilmestyi vuonna 1919. Pordes keskittyy kirjassaan lähinnä dramaturgiaan ja ohjaukseen. Kuitenkin hän aloittaa elokuvan olemuksen hahmottamisella. Elokuvan ”sielu” on liike — sekä teknisesti että dramaturgisesti. Projisoitu kuva itse ei ole muuta kuin liikettä, ja tällöin välttämättä myös sisällön olemus on liike. Se merkitsee, että sisällöllisesti keskeisiä ovat toimivat persoonat. Taiteellinen elokuva on siis väistämättä dramaattinen. ’Elokvadraama’ tarjoaa silmännähtävää toimintaa ja esittää toimivia ihmisiä. Erona teatteriin on, että näyttämöllä vaikuttavat elävät, puhuvat ihmiset, kun taas elokuva on mykkää ja perustuu kuvaan. Suuri, projisoitu filmikuva kylläkin esittää katsojalle eleet ja ilmeet paljon havainnollisemmin kuin teatteri ja tuo miimiset detaljit katsojaa lähemmäs kuin teatteri. (Pordes 1919, s. 338). Tyyppilliseen tapaan Pordes rajoittaa aiheen käsittelyn fiktioelokuvaan. Havaittuaan liikkeen elokuvan tekniseksi perustekijäksi hän johtaa sen myös draamalliseksi ytimeksi, jolloin ihanteeksi tulee toimintaelokuva.

Elokuvan sisäisestä arkkitehtuurista Pordesilla on vankkumaton käsitys. Rakenteen täytyy pysytellä klassisessa viisiosaisessa jaksotuksessa (ekspositio, toiminnan kehittäminen, peripetia, kriisi, loppu). Se on elokuvassa välttämättömämpää kuin teatterissa. Jokaisen momentin on oltava osa toimintaketjua. Vain siten taataan jännitteen kasvaminen ja toiminnan muodostuminen orgaaniseksi kokonaisuudeksi. ”Vain välttämätön on traagista”, kirjoittaa Pordes. (Ib., s. 55, 57). Ohjeet pätevät epäilemättä yhä perinteisen toimintaelokuvan kaavaksi. Näkyväksi tulee Pordesin taipumus luiskahtaa elokuvan olemuksen määrittämisestä normatiivisten mallien luomiseen, mikä kylläkään ei ole hänen yksilöllinen ominaisuutensa vaan yleinen piirre elokuvateorian alkuvaiheessa.

Pordesin mukaan elokuvan mykkyys aiheuttaa sen, että henkilökuviissa joudutaan pitäytymään enemmän ulkoiseen. Elokuva ei pääse samaan syvällisyyteen kuin teatteri, jossa sana on apuna. Elokuvan henkilöiden täytyy julkituoda luonteensa ulkoisilla keinoilla, kuten vaatetuksella, asennoilla, mimiikalla ja ilmeillä. (Ib., s. 9—20). Pordes hyväksyy Lukácsin teesin mykkäelokuvasta pinnan taiteena. Hän tulee lähelle fyysionomiteoriaa käsitellessään mykkäelokuvan näyttelijäilmaisua.

Elokuvan vastaanottotapahtumasta Pordes tekee merkittävän havainnon. Hän korostaa katsojan alitajuista aktiivisuutta: ”Hän (katsoja) punoo tunteensa kohtauksiin ja konflikteihin mukaan, lainaa niille sanansa, hän luo tiedostamatta olevansa koko toiminnassa mukana” (Ib., s. 21). Katsoja ikään kuin omassa tajunnassaan tuottaa puheen valkokankaan mykkänä virtaaville tapahtumille, hän on aktiivinen tietämättään.<sup>6</sup> Pordesin idea on sukua **Hugo Münsterbergin** hahmopsykologiselle teorialle, jonka mukaan elokuva on vain pysähtyneiden valokuvien toisiaan seuraava vuo, katsojan tajunta silloittaa yksittäiset kuvat, ja itse asiassa

koko elokuvan vaikutus perustuu katsojan alitajunnan aktiivisuuteen (ks. Münsterberg 1970, s. 24—25). Yhteys on tosin hiuksenohut, sillä Pordesilla kysymys on vain yksittäisestä huomiosta eikä kokonaisesta psykologisesta teoriasta kuten Münsterbergillä.

Vaikka Pordes onkin elokuvan dramaturgisia sääntöjä muodostaessaan kiinni klassisessa kaavassa, hän oivaltaa, että mykkäelokuvassa mimiikan, eleiden, liikkeiden ja vartalon ”kieli” tuo peliin mukaan jotakin aivan uutta. Tämä ikivanha ja rikas, nyt uudellen löydetty kieli puhuttelee kaikkia erotuksetta. Baabelin kirous ei koske tätä ilmaisu- tapaa, joka on ymmärrettävissä kansallisuuksista huolimatta. Se muodostaa ”ainoan todella kaikkien ymmärrettävissä olevan kielen”. (Pordes 1919, s. 21—22). Pordes esittää yhtenä ensimmäisistä elokuvaesteteikoista vertauksen elokuvasta kielenä, kylläkin vielä varsin kapealaisesti. Hänellä ajatus kytkeytyy ennen kaikkea mykkäelokuvan näyttelijäilmaisuuksiin. **Möller-Nass** (1986, s. 18—19) onkin todennut, että saksalaisessa mykkäelokuvateoriassa ’elokuvan kieli’ on näkyvän todellisuuden kieltä; teoria ei ole lingvistisesti orientoitunut. Tämä sopii niin Pordesin kuin myös muiden esille tuleviin kieli-metaforiin.

Elokvadraaman tehtävä on Pordesin mukaan tuottaa taiteellinen täyttymys kaipuulle oppia tuntemaan todellisuuden koko rikkaus heijastamalla elämän demoniaa, tragiikkaa ja mieltä sekä aiheuttamalla sitä kautta sielulle eettinen, terveellinen järkytys. Vertailu muihin taidelajeihin on mitäänsanomaton. (Ib., s. 32—33). Sepitteellisellä elokuvalla on siis mimeettinen ja eettisesti kohottava tehtävä — aristotelisen käsityksen mukaisesti. Kinoreformistit eivät uskonet ’kinodraaman’ olevan sovelias mihinkään tällaiseen; Pordesin vakaumus on toinen. Tosin Pordeskaan ei pääse — luottamuksesta huolimatta — kovin pitkälle itse välineen tuntemuksessa. Sillä vaikka Pordes pitää vertailua muihin taiteisiin turhana, hän ei onnistu jättämään draamateoriaa.

Pordesin kirja on jäänyt huomiotta erilaisissa elokuvateorian historioissa. Kuitenkin siinä on idullaan joitakin mykkäelokuvateorian kannalta keskeisiä ideoita. Sen vaikutus varsinkin Balázsin teokseen *Der sichtbare Mensch* (1924) on ilmiselvää.

## Ohjaajan opaskirja

Vähän tunnettu henkilö elokuvateorian historiassa on myös tanskalainen Urban Gad, joka on ehkä kuuluisampi elokuvaohjaajana, eritoten **Asta Nielsenin** uran alkuunsaattajana.<sup>7</sup> Gadin kirja *Filmen. Dens Midler og Maal*, 1919 (saks. *Der Film — seine Mittelseine Ziele*, 1921) on kirjoitettu selkeästi tekijän/ohjaajan perspektiivistä.<sup>8</sup> Gad käy läpi koko elokuvan tuotantoprosessin alkaen käsikirjoituksesta, välineistä, lavastuksesta ja näyttelijöistä päätyen kuvaukseen ja elokuvan vastaanottoon. Hän ei myöskään unohda elokuvan taloudellista määrättyneisyyttä, eikä sosiaalista merkitystä. **Hellerin** (1985, s. 171) mukaan teos on kokonais-



*Asta Nielsen ja Urban Gad*

valtaisuudessaan varhaisen elokuvan tärkein käsi-  
kirja. Mutta poiketen useimmista myöhemmistä  
teoreetikko-ohjaajista Gadin näkökulma on varsin  
käytännöllinen.

Gadin mukaan elokuvan pääominaisuuksia ovat  
mykkyys, värin puuttuminen ja valokuvauskelli-  
nen toisto. Näitä taiteellisia rajoituksia on usein  
käytetty hyökkäyksenä elokuvaa vastaan. Gadin  
mielestä elokuvan taiteellisen arvon asettaminen  
kyseenalaiseksi tästä lähtökohdasta on yhtä miele-  
töntä kuin olisi kieltää hiilipiirrokselta sen taiteelli-  
nen arvo siksi, ettei se ole värillinen. Oman tekni-  
kan rajoitusten ylittäminen ei ole minkään taiteen  
velvollisuus; ”aihetta pitää käsitellä niin, ettei  
mykkyys ole puute vaan ennemminkin väline” tun-  
nelman luomiseen. (Gad 1921, s. 11–12). Gad  
esittää teesin, josta tulee sittemmin ’kypsan’ myk-  
käloukuteorian ja -estetiikan pääargumentteja  
(Balázssilla, venäläisillä formalisteilla, Arnheimil-  
la). Mykkäelokuvan olemus on sen ’puutteissa’,  
jotka tulee kohottaa taiteellisen työn välineiksi.

Elokuvan ilmaisukeinoista Gad pohdiskelee mm.  
lähikuvan ominaisuuksia ja käyttöä. Mikäli halu-  
taan korostaa jotakin yksittäistä otosta, esimerkik-  
si painottaa kahden ihmisen välistä dramaattista  
hetkeä, käytetään lähikuvaa, vaikkapa kasvoista,  
kädenliikkeestä tms. (Ib., s. 127). Gad lienee ollut  
ensimmäisten joukossa tuomassa sanoiksi tätä lähi-  
kuvakoodia. Elokuvahistoriassa se on ollut ehkä  
kumoamattomimpia sääntöjä (ja kuitenkin on kym-  
symys vain sopimuksesta).

Näyttelijäntyöstä elokuvassa Gad kirjoittaa pit-  
kään. Mykkyuden vuoksi erityisen tärkeää eloku-  
vassa on oikeiden tyyppien valinta.<sup>9</sup> Esiintyjien ul-  
koinen olemus on tärkeä valintakriteeri. Sen sijaan  
virheellinen oletus on, ettäokuva tarvitsisi suuria  
eleitä ja ilmeitä. Gad varoittaa: teatterinäyttelijän  
on opittava liikkeen hallinta tullessaan elokuvaan,  
jossa riittää pelkkä sormen koukistus, päänheilau-  
tus tai jopa vain määrätty katse. Esimerkiksi ilmei-  
den, jotka liittyvät mykkään dialogiin, tulee olla  
varsin pieniä, lähes huomaamattomia. (Ib., s. 133,  
149–150, 158). Tällaista tekstiä kirjoittaa eloku-  
vaohjaaja Gad, joka vuorovaikutuksessa Asta  
Nielsenin kanssa vei elokuvanäyttelemistä monia  
askelia eteenpäin. **Toeplitzin** mukaan juuri Nielsen  
ymmärsi elokuvan tarvitsevan pidättävämpää näyt-  
telemistyyliä kuin teatteri. Nielsenillä oli kyky il-  
maista koko tunneskaala pienellä yksityiskohdal-  
la — kädenliikkeellä tai huulten yhteenpuristami-  
sella. Säästäväisyys liikkeissä ja myös mimiikassa  
johtivat teatralisuuden kumoutumiseen, yksinker-  
taisuuteen ja uskottavuuteen. (Toeplitz 1975,  
s. 73). Gadin ja Nielsenin praktisessa elokuvatyös-  
sään tekemä havainto näyttelijätyön erilaisuudesta  
teatterissa ja kameran edessä oli pohjana Gadin  
kirjan ohjeistolle. Näyttelijät, jotka menestyivät  
rampin takana, eivät välttämättä olleetkaan va-  
kuuttavia kameran objektiivin suuntautuessa hei-  
hin. Elokuva välineenä vaati erilaista näyttelijäil-  
maisuutta. Kun vertailukohdaksi otetaan Langen idea  
’originaalitaideoksesta’ (= näyttelijäntyö), niin  
nähdään, että Gad ymmärsi jo hyvin pitkälle eloku-  
van suvereniteetin.

Gad pohtii, mihin perustuu elokuvan suuri veto-  
voima ja suosio kansan keskuudessa.

*Mitä sitten yleisö etsii elokuvista? Lievitystä tyydyttä-  
mättömälle kaipuulle, jota elämä ei ole täyttänyt, mut-  
ta joka elokuvan varjomaailman kautta pitää hetken  
ajan yllä elämää illuusioidessa.*  
(Ib., s. 274).

Elokuvan varjomaailma on illuusioiden hetkel-  
listä lepatusta. Mutta ei ainoastaan sitä. Yleisö ei  
tahdo nähdä enää kuninkaita haarniskoissa ja tri-  
koissa kuten teatterissa vaan ”modernin ihmisen”.  
”Kansa tahtoo nähdä itsensä ja elämänsä näytelty-  
nä (abgespielt)” (Ib., s. 276). Elokuva on siis illu-  
sioiden valtakunta. Mutta se tarjoaa myös mahdol-  
lisuuden modernin ihmisen peilaamiseen. Tässä on  
salaisuus elokuvan massasuosiota. Gad oivaltaa  
elokuvan kaksikulotteisuuden unelmien ja kuvitel-  
mien toteutumana ja toisaalta realistisena oman  
ajan peilaamisena.

Gad näkee elokuvalla kuitenkin vielä suurem-  
man tehtävän: koota hajotettu ihmiskunta jälleen.  
Elokuva voi olla ”yhdistävä voima”, joka osoittaa  
sokean vihan toisistaan vieroittamille kansoille, et-  
tä myös ”tuollapuolen rajojen elää ihmisiä, jotka  
kärsivät ja rakastavat”; elokuvan naiivit toiminnat  
herättävät ymmärtämystä yleistä ihmisyyttä koh-  
taan ja osoittavat erot kansojen välillä vähäisiksi  
(Ib., s. 283). Gadin teos on kirjoitettu heti ensim-  
mäisen maailmansodan jälkeen ja sitä kyllästävä  
suuren kaaoksen synnyttämät toiveet. Hänelle eloku-  
va on kansainvälisen ystävyyden ja yhteistyön  
lähettiläs. Mykkäelokuva ’puhuu’ kansainvälistä  
kieltä, mikä jo sinänsä on omiaan liittämään yhteen  
juoksuhautojen uurtamaa maailmaa. Eloku-  
vaan uutena mediana kohdistettiin siis hyvin laajo-  
ja utooppisia odotuksia.

Urban Gadin teos on detaljeihin menevä ohjekir-  
ja, mutta muassa on kuitenkin teoreettisia yleistyks-  
iä elokuvasta, sen ilmaisukeinoista, sen suhteesta  
muihin taiteisiin ja elokuvan ’tehtävästä’.

## Elokuvan sielu

**Walter Bloem** nojaa kirjassaan *Seele des Lichtspiels*  
(1922) Pordesin ja Gadin kehitelmiin mutta ennen  
kaikkea Langeen.<sup>10</sup> Bloemin pääteesi on, että eloku-  
va on tunnetaidetta, joka esittää ”Gefühl durch  
Geste” eli tunteita leiden kautta. Elokuva mykkä-  
nä ilmaisumuotona on ennen kaikkea aistimellista  
taidetta; mimiikka herättää eloon alkuihmisten kie-  
len. Elokuvan menestys onkin selitettävissä ihmi-  
sessä asuvista alkuaistoista. Elokuva on ”maatai-  
detta” (Erdkunst) ja ei pysty koskaan — kuten ei  
musiikkikaan — auttamaan eettisten tai ihmishen-  
gen ongelmien ratkaisemisessa. Elokuvan henkistä-  
minen on turhaa työtä. Elokuva on konkreettista ja  
maanläheistä: se kytkee ihmisen vahvemmin kuin  
mikään taide ympäristöön. Siksi luonnolla on eri-  
tysisasema — sen tulee ”näytellä mukana”, maise-  
malla on jopa kasvat. (Ks. Bloem 1922 passim.).  
Voitaisiin todeta, että Bloem näkee elokuvalla eri

funktion kuin esimerkiksi kirjallisuudella. Elokuva on alkukantaisempaa ja ei pysty operoimaan 'korkeammalla' tasolla kuten eettisten ongelmien parissa. Bloem ottaa tietoisesti välimatkaa Pordesiin, joka antaa elokuvalle tehtäväksi eettisen järkytyksen tuottamisen. Bloemille elokuva on epäintellektuaalista, emotionaalisesti vaikuttavaa taidetta. Miljööön erikoisaseman tässä "maataiteessa" hän kiteyttää terävästi (Balázs kirjoittaa myöhemmin, että luonnolla ja esineillä elokuvassa on fysionomia).

Elokuvan ilmaisullisista puutteista Bloemilla on kirkas käsitys. Stereoskoopin, ulotteisen kuvan kehittäminen on myönteinen asia, samoin kuin värikkyyden mahdollinen tulo, mutta mykkyys on elokuvan taiteellisuuden ehdoton edellytys. Bloem kirjoittaa yksiselitteisesti: "Elokuva ei pysty toistamaan ääntä ja sanaa: jos se tahtoo pysyä taiteena, täytyy sen tietoisesti ja vapaaehtoisesti torjua molemmat." (Ib., s. 30). Mykkäelokuvan teoreetikot todistelivat, että mykkydestään huolimatta elokuva on taidetta ja että juuri sen takia se onkin taidetta. Tämä elokuvan ominaisuus, joka ensin vaikutti puutteelta, korotettiin välttämättömäksi ehdoksi ja samalla suljettiin ovi median mahdolliselta muuttumiselta. 1910- ja 20-luvun elokuvateoria oli tietoisesti mykkäelokuvan teoriaa.

Bloem erottaa toisistaan 'kulttuurin' ja 'sivilisaation'. Kansalla kokonaisuudessaan ei ole Bloemin mukaan kulttuuria, vain parhaimmat ja jaloimmat yksilöt kykenevät tuottamaan kulttuurisia arvoja. Vain "oikeinkäytettynä" ja "oikeiden ihmisten" käsissä elokuva pystyy tällaiseen suoritukseen. Mutta varmaa on: "elokuva on erottamattomassa yhteydessään tekniikkaan jälleen kerran askel pois kulttuurista, askel kohti sivilisaatiota" (Bloem 1922, s. 184). Kuitenkin tätä virtaa vasten uiminen olisi typerää. Seuraavien vuosisatojen tehtävä on kulttuurin ja sivilisaation sovittaminen. Elokuva parhaimmillaan on "mahtava merkki siitä, että tämä sovittaminen tulee onnistumaan" (Ib., s. 185). Vastakkain ovat 'henki' (kulttuuri) ja tekniikka (sivilisaatio). Asetelma muistuttaa vahvasti vuosiaan alun konservatiivisia historiakäsityksiä (Spengler). Bloem lopulta kuitenkin pakottautuu hyväksymään teknisen elokuvan (vastaavalla tavalla kuin toinen kulttuuripessimisti **Egon Friedell** vuonna 1912 (ks. Friedell 1978)) epäilyistään huolimatta. Kun Gad näkee elokuvan kansojen välisenä yhteenliittäjänä, niin Bloemkin terästää katsettaan ja näkee kaukana tulevaisuudessa kulttuurin ja sivilisaation sovittamisen mahdollisuuden. — Varhaiseen mykkäelokuvateoriaan kuuluivat tämänkaltaiset laajat yhteiskunnalliset ja kulttuuriset visiot



(joista ehkä huikein avautui sittemmin Balázsin kynän kautta).

## Miimisiä opetuksia

Systemaattinen opas- ja harjoituskirja mykkäelokuvan näyttelijöille on **Oskar Diehlin** *Mimik im Film* (1922). Aiheena teoksessa ovat mimiikka ja gestiikka, mutta niiden perustana on kuitenkin joitakin elokuvateoreettisiksi luonnehdittavia käsityksiä, jotka liittyvät näyttelijäilmaisuuksiin elokuvassa.

Koska mykkäelokuvassa näyttelijällä on käytössään vain puhtaan visuaaliset keinot, hänen ilmaisuvälineensä ovat fysonomia ja liike. Kasvoillaan jokaisella ihmisellä on määrätty kokonaisilme, joka on yhteydessä ihmisluonteeseen. Tämä ilme on stabiili ja se on enemmän tai vähemmän selkeä, mutta voi olla myös ristiriitainen. Sielullinen tuntemus saattaa muuttaa tätä ilmettä joksikin toiseksi, kunnes lopulta fysonominen perusilme palautuu kasvoille.

*Alles seelische Erleben, alle Empfindungen, die über uns kommen, sind mehr oder minder stark von physiognomischen Ausdrücken begleitet. Die Ausdrucksfähigkeit auf die höchste Höhe zu bringen, also mit dem Gesichte sprechen zu können ist Sache des Filmschauspielunterrichts.*  
(Diehl 1922, s. 10)

Diehlin teos on käytännöllinen, mutta näyttelijälle suunnattujen ohjeiden taustalla on fysonomiateoria kuten monella muullakin mykkäelokuvasta kirjoittaneella. Fysonomiateoriassa on hyvin pitkä historia juuri länsimaaisessa aatehistoriasa ulottuen aina Aristoteleeseen asti.<sup>11</sup> 1700-luvulla kiinnostuksen Euroopassa herätti **Lavater** fysonomisilla tutkimuksillaan. Tämän vuosisadan alussa taas ilmestyi lukuisia aihetta käsitteleviä teoksia (kirjoittajina esim. **Ludwig Klages**, **Hugo Kruenberg**), jotka innoittivat elokuvateoreetikkoja.

Mykkäelokuvan tutkijat pitivät elokuvaa korostetusti fyysisenä pinnan taiteena, jossa näyttelijän oli saatava sisäiset emootiot ja ajatukset näkyviksi mimiikan ja gestiikan avulla. Näin se vaikutti suoranaiselta fysonomiateorian sovellutukselta. Perusajatuksena tässä teoriassa on, että ihmisen sisäisen ja ulkoisen välillä on tietty yhteys: sisäinen heijastuu tai kuvautuu ulkoiseen olemukseen. Ihmisellä on kiinteä fyysinen rakenteensa ja sen lisäksi muuttuva ilme ja liikehdintä. Edellinen on stabiili, jälkimmäinen vaihdellista. Fyisionomistien mielestä molemmat niistä kuvastavat ihmisen luonnetta ja persoonallisuutta ilmeilyn riippuessa enemmän hetkellisestä mielialasta. Neuvostoliittolainen **Michail Jampolski** (1986) on mielenkiintoisesti nostanut fysonomiateorian uudelleen esiin elokuvasemanttiikan yhteydessä. Hän tulkitsee kasvoja elokuvassa ”teksteinä”. Kasvot ovat kuin palimpsesti, joilla sekoittuvat sekä sisäiset tuntemukset että reagoinnit ulkoiseen. Kasvoilla näkyvä ei siis ole vain sisältä ulkoiseen kulkevaa vaan myös vastausta ulkoiseen ärsykkeeseen. Diehl lienee vaikuttanut Baláz-

siin, joka on tunnetuin fysonomiateorian esittäjä.

Teoreettisessa katsannossa ei Diehlin teoksessa ole juuri muuta kiinnostavaa kuin fysonomiateorian soveltaminen. Hän ei pohdi näyttelijäilmaisun ohella muita elokuvan erityispiirteitä.<sup>12</sup>

## Stindt ja elävät kuvat

**Georg Otto Stindtin** *Das Lichtspiel als Kunstform* ilmestyi vuonna 1924. Kirjan alaotsikkona on luopaavasti *Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik*, mutta mikään perusteellinen esitys se ei silti ole.

Stindt on vakuuttunut siitä, että elokuva on uusi taide, mutta hän varoittaa nostamasta elokuvaa ”ylitaiteeksi”, joka ei enää olisi verrattavissa mihinkään muuhun taiteeseen:

*Tosiasiaa pitää elokuvataiteella olla muotolakinsa, kuten jokaisella toisella taidemuodolla ennen sitä, ja kaikki yritykset nostaa se ylitaiteeksi, lakien pilkkääjäksi, ovat mielettömiä ja päämäärättömiä.*  
(Stindt 1924, s. 5).

Stindt löytää tuollaisen spesifin muotolain elokuvalle: ”toiminta (pantommi + rytmi) = vaikutuskokonaisuus” (Ib., s. 25). Näyttelijäntöyden ja visuaalisen rytmin luoma toiminnallinen kokonaisuus on se, mikä vaikuttaa katsojaan. Maksimiä voi pitää nerokkaana tai tylsänä — kiinnostavinta tässä kuitenkin on, että ylipäänsä yritettiin tiivistää sanoiksi moinen laki. Se oli tyypillistä mykkäelokuvan teoriatilalle ja estetiikalle.

Stindtille elokuva on sekä kansainvälinen että kansallinen ilmiö. Kansainvälinen se on, koska se perustuu ”maailmankieleen” eli eleiden ja liikkeiden viestintään, jota ymmärretään niin Lontoossa, Valparaisossa kuin Kalkutassakin. Kansallisenä kauppatavarana se muuttuu myös kansainväliseksi kuten kaikki muutkin tavarat. (Ib., s. 31–32, 36). Hellerin mukaan Stindtin syvällisyys on ymmärryksessä, etteivät taide ja markkinat ole vastakohtia elokuvan suhteen: elokuva on sekä taidetta että tavara. Itse asiassa hänen kirjansa tavoitteena on kuitenkin saksalaisen kansallisen elokuvan vahvistaminen ja kohottaminen. (Heller 1985, s. 212).

Elokuva ja musiikki rytmisinä ilmiöinä ovat maailmankansalaisia; ne yhdessä muodostavat maailmankielen, joka ”on silloittanut ihmiskunnan henkisten saarekkeiden välisen kuilun” (Ib., s. 52). Stindt kuten monet muutkin mykkäelokuvan teoreetikot uskoo elokuvan kansoja yhdistävään voimaan. Nimenomaan uuden välineen elävöittäjä ja uudelleen käyttöönottaja liikekieli herättää optimismin. Niinpä Stindtkin suhtautuu kielteisesti mahdolliseen äänielokuvaan, joka on ”pohjimmiltaan taka-askel”, koska se merkitsee luopumista kansainvälisyydestä. Värielokuva ja kolmiulotteisuus eivät ole hänelle ongelmia. (Ks. ib., s. 112–114).

Kirjoittaessaan mimiikasta, joka valkokankaalla pääsee voimakkaammin esiin kuin teatterissa, Stindt tulee lähikuvan käsitteeseen, mutta jättää



kehittelyn kesken (ks. *ib.*, s. 98—99). Yhdessä asiassa Stindt näyttää olevan aikaansa edellä. Hän nimittäin tutkii elokuvan rytmin kehitystä laskemalla otoksien määrää ja pituuksia kohtauksessa. Hän päätyy tulokseen, että trendinä elokuvakerronnassa on selvästi otoksien määrän kasvu ja pituuksien lyhentyminen. (Ks. *ib.*, s. 86—87). Vastaaventyypistä kvantitatiivista metodia käyttää usein nykyksalalainen elokuva-analyysi.

Stindt on pohjimmiltaan vanhan, idealistisen estetiikan kannalla, vaikka ymmärtääkin jo jotain elokuvan tuomasta kumouksesta. (Heller 1985, s. 213).

## Mykkäelokuvan teoria ja estetiikka?

Olen poiminut tähän joitakin mielestäni keskeisiä asioita kohteena olleesta keskieuropalaisesta elokuvakirjallisuudesta vuosilta 1913—24. Kaiken kattava analyysi ei ole ollut tarkoituksena. Käsitellyt teokset ovat elokuvahistoriassa jääneet esimerkiksi Balázsin ja Arnheimin julkaisujen varjoon. Mitään epäoikeudenmukaista syrjäyttämistä ei ole kuitenkaan tapahtunut. Nämä teokset loivat kasvualustaa myöhemmälle kirjoittelulle, jossa epäilemättä taidokkaammin ja syvällisemmin haltuun otettiin elokuvaa. Perehtyminen ylläolevaan kirjallisuuteen tekee kuitenkin selväksi, etteivät Balázsin ja Arnheimin klassikon aseman saavuttaneet tutkielmat suinkaan olleet vailla edeltäjiä ja pohjustusta.

Lopuksi voidaankin kysyä, onko mahdollista edellisen perusteella hahmottaa *varhaista* mykkäelokuvan teoriaa ja estetiikkaa? Minkälaisia yhdistäviä tekijöitä aineistosta on löydettävissä? Olen erottavinani ainakin puolenkymmentä yhdistävää elementtiä ja näkökohtaa.

**(1) Essentialismi.** Uskottiin, että elokuvalla uutena välineenä ja taiteena on 'olemus' tai spesifi ydin ('henki' tai 'sielu'), joka on abstrahoitavissa esiin ja ilmaistavissa muutamain sanoin. Tuloksena oli lauseita kuten "elokuva on liikettä", "mykkyys on elokuvan taiteellisuuden perusehto". Taustalla oli saksalaisen idealistisen filosofian olemuksen kategoria, joskaan sitä ei filosofisesti perusteltu näissä teoksissa. Olemuksen määrittäminen pyrki samantien muuttamaan normatiiviseksi ohjeistoksi siitä, millainen elokuvan pitäisi olla. Elokuvan teoria ja normatiivinen estetiikka liukuivat päällekkäin eivätkä olleet erotettavissa toisistaan.

**(2) Mykkyys elokuvan taiteellisuuden ehtona.** Se mitä elokuvan vastustajat pitivät puutteena ja rajoituksena, nostettiin taidelajin omaperäisyyden perustaksi. 'Puute' nähtiinkin primaarina ilmaisu-keinona. Jo varhaiset mykkäelokuvateoreetikot ottivat kantaa myös ääneen, jonka tiedettiin olevan tuloissa. Suhtautuminen oli torjuvaa.

**(3) Näyttelijäkeskeisyys.** Muista taiteista vaikein rajanaapuri oli teatteri. Pyrittiin erottamaan siitä ja osoittamaan elokuvan itsenäisyys. Eräänlaiseksi ydinkäsitteeksi muodostui pantomiimi, jonka avul-

la yritettiin kuvata eroa elokuvanäyttelemisen ja puhenäyttämöllä esiintymisen välillä. Niinpä useimmissa tässä analysoiduista teoksista pysähdyttiin eräänlaiseen näyttelijäteoriaan. Muun elokuvailmaisun käsittely jäi lähes olemattomaksi, mutta mimiikan korostamisen kautta lähestyttiin jo esimerkiksi käsitettä 'lähikuva' (erityisesti Urban Gad).

**(4) Fysionomiateoria.** Käsitettiin, että elokuva on ennen kaikkea näkyvää pinnan taidetta, jossa näyttelijäntyöllä oli mykkyudesta johtuen aivan erikoinen luonne. Näyttelijöiden typologia, ilmeily ja eleet saivat suuren painoarvon. Fysionomiateoriaa sovellettiin elokuvaan varsin yleisesti mutta ei kovin perustellusti.

**(5) Näkyvän todellisuuden kieli.** Esitettiin metafora elokuvasta kielenä. Sillä viitattiin näyttelijän eleisiin ja ilmeisiin sekä jossakin tapauksessa myös esiiniden ja miljöön 'kieleen' ('luonnolla on kasvot'). Kysymys ei ollut lingvistisestä teoriasta.

**(6) Elokuva maailman yhdistäjänä.** Monet esillä olleet varhaisen mykkäelokuvan tulkit näkivät elokuvalla 'tehtävän'. Eleitä, ilmeitä ja liikkeitä hyödynnettävää mykkäelokuvaa pidettiin kansainvälisenä kielenä, joka loisi siltoja kansakuntien välille ja yhdistäisi rikkonaista maailmaa. Vahva optimismi ja luottamus mediaan syntyi ensimmäisen maailmansodan jälkeisissä tunnelmissa.

### Huomautukset:

1. Aate- ja oppihistoriallisesta näkökulmasta lisää ks. Manninen (1988).
2. Keskeisiä tutkimuksia aiheesta ovat Koebner (1977), Heller (1985) ja Diederichs (1986) sekä Kaesin (Hrsg., 1978) erinomainen kirjoituskokoelma esipuheineen.
3. Tosin eräessä toisessa kohden Häfker (1913, s. 45) suosittaa elokuvantekijöille "zunächst an Stoffe zu denken, deren Wirkung auf dem Ineinanderflechten von Wirklichkeit und Unwirklichkeit besteht. Vor allem also Märchen und Zauberposen!"
4. Mielenkiintoista on, että Münsterberg (1970) jo vuonna 1916 osoitti liikkeen elokuvassa (liikkumattomat kuvat peräkkäin kankaalla) perustuvan katsojan tajunnan aktiivisuuteen.
5. Lange (1920, s. 93) kirjoittaa: "Ainoa mihin voidaan pyrkiä, on, että kehitetään niitä vähäisiä taiteellisia mahdollisuuksia joita siinä (elokuvassa) on ja että viihde-elokuvalle annetaan sisältö, joka ei vaikuta suoranaisesti demoralisoivasti tai makuurtumeltavasti." Lange on huolissaan mm. siitä, että elokuvasalit pimennetään totaalisesti, jolloin yleisö saattaa villiintyä sopimattomuuksiin. Seksielekuvat ovat omiaan suorastaan toimimaan prostituution esikouluna — taiteen ja bordellin välille on voitava vetää raja, hän huudahtaa. (*Ib.*, s. 24—25). Professoriparalla riitti huolenaiheita. Kontrolli

oli ulotettava kaikkialle, myös vastaanottotapahtumaan.

6. Tätä ajatusta on esitelty *Lähikuvassa* Sihvonen (1987, s. 115—116).

7. Peter Urban Gad (1877—1947) oli alunperin amatiltaan journalisti ja dramaturgi. Elokuvaan hän tuli skenaaristiksi, ohjaajana hän aloitti vuonna 1910. Useimmat elokuvansa hän teki Asta Nielsenin kanssa, joka oli hänen vaimonsa. Gad työskenteli sekä Tanskassa että Saksassa. Kokemuksiensa perusteella hän kirjoitti kirjan, joka julkaistiin ensin tanskaksi ja pian myös saksaksi.

8. Gad on ensimmäisiä ohjaajateoreetikkoja, ellei peräti ensimmäinen komeasta nimistöstä (esim. Pudovkin, Eisenstein, Godard, Pasolini, Tarkovski). Taiteilijan luoma taideteoria ja julkilausuttu estetiikka muodostaa tavallaan erityiskategoriansa teorian ja estetiikan sisällä.

9. Gad antaa huvittavan yksityiskohtaisia ohjeita mm. siitä millaiset elokuvasankarin kasvot tulee olla: ”Lujaluonteiset, melkoisen leveät kasvot säännöllisine piirteineen ja lujarakenteinen pää, jonka muotoja ei näe vaan aavistaa, ovat soveliaimmat.” (Gad 1921, s. 136). Korostaessaan tyyppien valinnan tärkeyttä Gad on lähellä fyisionomiateoriaa, jota myöhemmin Oskar Diehl kehittäeli, ja jonka Balázs esitti varteenotettavimmalla tavalla.

10. Walter Bloem d.J. teki ensimmäisen taideteollisen väitöskirjan elokuvasta Saksassa (*Das Lichtspiel als Gegenstand der ästhetischen Kritik*, Tübingen 1921), tohtoroituminen tapahtui Konrad Langen ohjauksessa (Heller 1985, s. 218).

11. Fyisionomiateoriasta katso lisää Evans (1969).

12. Kuin ohimennen Diehl (1922, s. 72—73) esittää ajatuksen katseesta. Elokuvan vastaanotossa on vain yksi silmän sijaintipaikka toisin kuin teatterissa, jossa kukin katsoja on eri asemassa näyttämöön. Elokuvasa kameran okulaarin asema ja katsojan katse ovat yksi ja sama.

#### Lähteet:

**Altenloh, Emile:** *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Jena 1914.

**Beienhoff, Wolfgang** (Hrsg.): *Poetik des Films.* München 1972.

**Bloem, Walter d.J.:** *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film.* Leipzig, Zürich 1922.

**Diederichs, Helmut H:** *Anfänge Deutscher Filmkritik.* Stuttgart 1986.

**Diehl, Oskar:** *Mimik im Film. Leitfaden für den praktischen Unterricht in der Filmschauspielkunst.* München 1922.

**Evans, Elizabeth C.:** *Physiognomics in the Ancient World. Transactions of the American Philosophical Society.* New Series-Vol. 59, part 5. Philadelphia 1969.

**Friedell, Egon:** ”Prolog vor dem Film” (1912). Teoksessa: Kaes (Hrsg. 1978), s. 42—47. Suomek-

si: *Filmihullu* 8/1987.

**Gad, Urban:** *Der Film. Seine Mittel — seine Ziele.* Berlin 1921 (1919).

**Heller, Heinz B.:** *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910—1930 in Deutschland.* Tübingen 1985.

**Häfker, Hermann:** *Kino und Kunst.* M. Gladbach 1913.

**Jampolski, Michail:** ”Die Geburt einer Filmtheorie aus dem Geist der Physiognomik”. *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 27. Jg., 2/1986, s. 79—98.

**Kaes, Anton** (Hrsg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909—1929.* München/Tübingen 1978.

**Kazanskij, B.:** ”Die Natur des Films” (1927). Teoksessa: Beienhoff (Hrsg. 1972), s. 64—96.

**Koebner, Thomas:** ”Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz. Zur Theorie des Stummfilms (1911—24)”. Teoksessa: Kreuzer (Hrsg. 1977) s. 1—31.

**Kracauer, Siegfried:** *Theorie des Films. Die Erretung der äusseren Wirklichkeit.* Frankfurt am Main 1985 (1960).

**Kreuzer, Helmut** (Hrsg.): *Literaturwissenschaft — Medienwissenschaft.* Heidelberg 1977.

**Lange, Konrad:** *Das Kino in Gegenwart und Zukunft.* Stuttgart 1920.

**Lukács, Georg:** ”Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos” (1913). Teoksessa: Kaes (Hrsg. 1978), s. 112—118.

**Manninen Juha, Markku Envall & Seppo Knuuttilla:** *Maailmankuva kulttuurin kokonaisuudessa. Aate- ja oppihistorian, kirjallisuustieteen ja kulttuuriantropologian näkökulmia.* Oulu 1988.

**Manninen, Juha:** ”Tiede, maailmankuva, kulttuuri”. Teoksessa: Manninen, Envall & Knuuttilla (1988), s. 1—120.

**Münsterberg, Hugo:** *The Film. A Psychological Study.* New York 1970 (1916).

**Möller-Nass, Karl-Dietmar:** *Filmsprache. Eine kritische Theoriegeschichte.* Münster 1986.

**Pordes, Victor:** *Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie.* Wien 1919.

**Sihvonen, Jukka:** ”Ääniä hiljaisuuden keskeltä — Katsaus mykkäelokuvan äänimaailmaan”. *Lähikuva* 3/1987, s. 114—118.

**Stindt, Georg Otto:** *Das Lichtspiel als Kunstform. Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik.* Bremerhaven 1924.

**Toeplitz, Jerzy:** *Geschichte de Films. Band I. 1895—1928.* Berlin 1975.

**Tynjanov, Jurij:** ”Über die Grundlagen des Films” (1927). Teoksessa: Beienhoff (Hrsg. 1974), s. 40—63.