

Jean Epstein

## AIISTI 1 B<sup>1</sup>

<sup>1</sup> "Le sens 1 bis". Ilmestynyt alun perin osittaisena Cinéa-elokuvalehden numeroissa 12 ja 13 (10.6.1921 ja 22.7.1921) sekä kokonaisena teoksessa Jean Epstein: *Bonjour Cinéma* (Paris: Éditions de la Sirène 1921) sekä uudelleen teoksessa Jean Epstein: *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome 1: 1921–1947* (Paris: Seghers 1974). Käännös perustuu *Bonjour Cinéma*-teoksessa julkaistuu versioon. (Huomautukset suomentajan, ellei toisin mainita.)

<sup>2</sup> Epstein viittaa tässä Ricciotto Canudon luetteloon kuudesta perinteisestä taiteesta (arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaus-taide, musiikki, runous, tanssi), joita seurannut elokuva oli siis "seitsemäs taide". Kreikkalaisen mytologian muusien tai runottarien lukumäärä oli yhdeksän.

*Kuten on olemassa ihmisiä, jotka eivät ole herkkiä musiikille, on myös ihmisiä, ja heitä on vielä enemmän, jotka eivät ole herkkiä fotogeenisyydelle. Ainakin toistaiseksi.*



*Cœur fidèle* (1923)

En halua tehdä asialle karhunpalvelusta yliarvioimalla sitä. Mutta miten siitä voisi puhua riittävällä tavalla? Tunne on todellinen ja itseenäinen samalla tavoin kuin taidemaalari tai kuvanveistäjäällä. On hädän tuskin alettu huomata, että on syntynyt taide, jota kukaan ei ole osannut odottaa. Yksinkertaisesti täysin uusi. On selvitettävä, mitä se merkitsee. Mammuttien tuhon todistajina olivat piirroksiset. Olympok-sella kuultiin muusien lukumäärä. Niiden viralliseen lukuun – joka tosin on harhaanjohtava, sillä se on voitu supistaa puoleen tusinaan<sup>2</sup> – ihminen on sittemmin lisännyt vain tyylejä, tulkintoja ja liitännäisiä. Ne, joilta puuttuu herkkyyttä, ovat hukassa törmätessään polttomaa-laukseen. Kirjat, rautatiet ja automobiilit olivat toki hämmästyttäviä,

mutta niillä oli edeltäjiä. Ne olivat muunnelmia, mutta nyt on sala-peräisesti syntynyt täysin uusi laji.

Kun elokuva lakkasi olemasta hermafrodiitti, kun sen sukupuoleksi osoittautui tieteen sijaan taide, olimme hämmennyksissämme sen edessä. Aiemmin riitti lähes yksinomaan se, että vanhat viisaudet tulkittiin uudelleen: velttous. Mutta elokuva piti ymmärtää. Se oli jotain muuta. Pitkään emme ymmärtäneet mitään, ei mitään, ei mitään, eikä vieläkään mitään.

Oli aika, jolloin "elokuvat" miellettiin koululaisten vapaa-ajan-huviksi, sopivan hämäräksi tapaamispaikoiksi tai unenomaisiksi tieteellisiksi tempuiksi. Erehtymisen riski oli suuri. Viisaat menivätkin lankaan niin, etteivät ajoissa huomanneet, että tuo populaari, typerä ja, aivan niin, jatkosarjamainen, makaaberi, liioitteleva *Mystères de New York* -sarja<sup>3</sup> merkitsi uutta aikakautta, tyyliä, kulttuuria, joka, luojan kiitos, ei enää ole muodissa. Ne olivat mainioita tarinoita, jotka eivät koskaan loppuneet ja alkoivat aina uudestaan. *Kolme muskettisoturia*, *Fantomas*, *Swannin tie* ja vielä tämä, *extra dry*, amerikalaiseen makuun. "Maailman murhatuin nainen",<sup>4</sup> sanoi Armand Rio.

Vakavat ja ylenmääräisen sivistyksensä rajoittamat herrasmiehet puolestaan taputtivat muurahaisten elämälle ja toukkien muodonmuutoksille. Yksinomaan. Tarvitsihan nuoriso kasvatusta.

Sitten oli riita valokuvatusta teatterista.

Se ei ollut sitä. Se oli jopa sen täysi vastakohta. Tämä taide on niin uusi, että siitä oli tuolloin vain ennakkoaavistus. Sanat ovat vielä nykyäänkin riittämättömiä kuvaamaan sitä, sillä ne ovat liian pitkään palvelleet mielikuvia, jotka valitettavasti eivät vielä ole unohtuneet. Se on uutta runoutta ja filosofiaa. Tarvitsemme kumin, jolla pyyhkiä vanhat tyyli pois rakentaaksemme tilalle uutta. Olemmeko valmiita tällaiseen määrään amputaatioita? Pois henkevyys, pois juoni, pois teatteri. *Les Mystères de New York* – nykyään on helpompi tunnustaa nähneensä muutaman jakson – ei ole vain automaattisesti keskenjäävien loppuratkaisujen sekasotku, sillä muutenhan herra Decourcelle<sup>5</sup> olisi ilomielin haudannut sen. Yleisesti ottaen elokuva ei välitä tarinoita hyvin. Ja "draamallinen toiminta" on siinä virhe. Toiminnallinen draama on jo puoliksi ratkennut ja syöksyy kohti kriisin laukeamista. Todellinen tragedia on vielä käynnissä. Se uhkaa kaikkea näkyvää (*visages*). Se kätkeytyy ikkunaverhoihin ja ovenkahvoihin. Jokainen mustepisara voi saada sen puhkeamaan kukkaan kynän kärjessä. Se sulaa vesilasiin. Draaman kaikki asteet täyttävät koko huoneen. Sikari palaa uhkaavasti tuhkakupin kurkun edessä. Pöly on petollista. Tapetti huokuu myrkyllisiä koristekuvioita ja tuolin käsinojat vapisevat. Nyt kärsimys on laskenut jäätympisteeseen alle. Odotusta. Vielä ei nähdä mitään, mutta traaginen kristalli, joka luo draaman ytimen, on pudonnut jonnekkin. Sen aallot etenevät. Sisäkkäisiä ympyröitä. Ne vyöryvät vaihe vaiheelta. Sekunteja.

<sup>3</sup> *Les Mystères de New York* ("New Yorkin salaisuudet") oli Pathé-yhtiön alun perin Yhdysvalloissa tuottama 22-kelainen sarjaelokuva, jota esitettiin Pariisissa joulukuusta 1915 huhtikuuhun 1916 ja joka saavutti valtavan suosion. Sarjan pääroolissa oli Pearl White, ja se oli kooste kolmesta Yhdysvalloissa esitetyistä sarjasta: *Exploits of Elaine* (1914), *The New Exploits of Elaine* (1915) ja *The Romance of Elaine* (1915).

<sup>4</sup> Nimitys "maailman murhatuin nainen" on liitetty näyttelijä Paula Maxaan, joka esiintyi pariisilaisessa, makaabereihin kauhunäytelmiin erikoistuneessa Grand Guignol -teatterissa vuosina 1917–1933. Uransa aikana Maxa tiettävästi murhattiin ja raiskattiin näyttämöllä tuhansia kertoja mitä erilaisimmilla tavoilla. Tässä Epstein kuitenkin viitanee *Les Mystères de New York* -sarjan Pearl Whiteen.

<sup>5</sup> Pierre Decourcelle (1856–1926) oli kirjailija ja elokuvakäsikirjoittaja, joka *Le Matin* -lehdessä julkaisi *Les Mystères de New York* -sarjan vuosina 1915–1916 uudessa, ns. ciné-roman -muodossa: elokuvasta otettiin kuviin oli liitetty kertova teksti. Sarja julkaistiin siten, että viikkoa ennen elokuvasarjan uuden jakson esiesitystä jakson ciné-roman -versio julkaistiin lehdessä, mikä toimi samalla elokuvasarjan mainoksena.

<sup>6</sup> "Les perspectives ne sont que illusions d'optique", sananmukaisesti "Perspektiivit ovat vain optisia illuusioita." "Perspective" voi kuitenkin tarkoittaa myös "näköalaa" tai "tulevaisuudennäkymää" – siis jotain, mitä odotetaan tapahtuvaksi. "Optique" tarkoittaa peruserkityksensä lisäksi myös "näkökulmaa" tai "tarkastelutapaa". Koska Epstein kontekstissa puhuu tarinallisuudesta (tai kritisoi sitä), vaikuttaa mielestäni johdonmukaiselta, että hän tässä haluaa sanoa, että elokuvan tarinaan ja sen etenemiseen kohdistuvat odotukset ovat illusorisia tai harhaanjohtavia siksi, että ne vievät huomion elokuvallisuudelta (fotogeenisyydeltä) sinänsä, kuvan omilta, tarinasta riippumattomilta ominaisuuksilta. Epsteinin toteamuksen perspektiiviin ja optisuuteen viittaavat merkitykset tekevät kuitenkin lauseesta monimielisen.



*Cœur fidèle*  
(1923)

Puhelin soi. Kaikki on menetetty.  
Mutta, todella,

haluatteko tosiaan niin kovasti tietää, menevätkö he lopussa naimisiin? Sillä EI OLE elokuvia, jotka päättyisivät onnettomasti, ja onni saavutetaan käsiohjelmaan merkityllä hetkellä.

Elokuva on totta; tarina on valhetta. Tätä väitettä voisi puolustaa näennäisen järkevästi. Sanon kuitenkin mieluummin, että niiden totuudet ovat erilaiset. Valkokankaalla konventiot ovat häpeällisiä. Teatraaliset äkkikäänneet ovat siellä vain typeriä, ja jos Chaplin niiden avulla ilmaiseekin suurta traagisuutta, se on naurettavaa traagisuutta. Kaunopuheisuus latistuu. Henkilöhahmojen esittely on tarpeetonta, sillä elämä itsessään on hämmästyttävää. Pidän kohtaamisten tuskasta. Esittely (*exposition*) on epäloogista. Tapahtuma vie meiltä jalat alta kuin ketunrauta. Juonen ratkaisu voi olla vain siirtymä yhdestä vaiheesta toiseen. Sillä tavoin, että tunnetaso ei juuri muutu. Draama on elämän tavoin jatkuvaa. Eleet kuvastavat sitä, mutta eivät edistä tai hidasta sitä. Miksi siis kertoa tarinoita, kertomuksia, jotka aina olettavat tapahtumille järjestyksen, kronologian, tosiasioiden ja tunteiden vaihtelun? Odotukset ovat vain näkökulmarahjoja.<sup>6</sup> Elämää ei voida koota kasaan samalla tavoin kuin kiinalaisia teepöytiä, joista yhdestä syntyy tusina uutta toinen toisensa perään. Tarinoita ei ole. Tarinoita ei ole koskaan ollut. On vain tilanteita ilman päätä tai häntää, ilman alkua, keskikohtaa ja loppua; ilman oikeaa ja nurjaa puolta; niitä voidaan katsoa kaikista suunnista; oikea muuttuu vasemmaksi; ne ovat nykyhetki, jota mennyt ja tuleva eivät rajoita.

Elokuva mukautuu huonosti sarjakertomuksen rationaaliseen kehikkoon, joka on sille yhdentekevä. Tilanteiden tunnelman juuri ja juuri kannattelemana se tuo esiin hetkiä, joilla on erityinen maku. *The Honor of His House* [1918] on epäuskottava tarina: aviorikoksia ja kirurgiaa. [Sessue] Hayakawa, hämmäntynyt traagikko, pyyhkii käsikirjoituksen tieltään. Muutamat minuutinpuolikkaat tarjoavat mahtavan spektaakkelin hänen tasapainoisesta kävelytavastaan. Hän kulkee luonnollisesti huoneen poikki kannatellen ylävartaloaan hieman viistosti. Hän antaa käsiinsä palvelijalle. Avaa oven. Sitten, poistuttuaan, sulkee sen. Fotogeenisyyttä, puhdasta fotogeenisyyttä,



Sessue Hayakawa.  
*Bounjour Cinéma* -teoksen kuvitusta.

<sup>7</sup> *Tireur d'épingles*.

"Tikkua irrottava poika" (it. *Spinario*), antiikinaikainen patsas, jonka aiheena on poika, joka irrottaa tikkua jalkapohjastaan.

rytmitettyä liikkuvuutta (*mobilité scandée*).

En kaipaa elokuvia, joissa ei tapahdu mitään, mutta kylläkin sellaisia, joissa ei tapahdu mitään erityistä. Älkää pelätkö, erehtymisen vaaraa ei ole. Kaikkein vähäisin yksityiskohta antaa kätketylle draamalle äänen. Tuo sekuntikello on Kohtalo. Tuo tikkua irrottavaa poikaa esittävä patsas,<sup>7</sup> jota pölytetään suuremmalla hellyydellä kuin mitä Parthenon koskaan ansaitsee, on onnettoman ihmisen ajatus. Tunne on arka. Sillalla raiteiltaan syöksyvän pikajunan ryske ei aina sovi sen jokapäiväisiin tapoihin. Sen sijaan arkinen kädenojennus saa sen paremmin näyttämään kauniit kyynelten koristamat kasvonsa. Kuinka sateesta voikaan löytää surua! Kuinka tuo maatilän piha onkaan täynnä viattomuutta samalla kun makuuhuoneessa rakastavaiset hämmästelevät jälkimakua. Ovet sulkeutuvat kuin kohtalon sulkuportit. Lukkojen silmä on tunteeton. Kaksikymmentä vuotta elämää päättyy muuriin, todelliseen kivimuuriin, ja kaikki on aloitettava alusta, jos siihen on vielä uskallusta. Hayakawan selkä on yhtä jännittynyt kuin itsepäiset kasvot. Hänen olkapäänsä torjuvat, kieltävät ja hylkäävät. Risteys on eri suuntiin leviävien teiden siemen. Kulkuri-Chaplin saa pölyn lentämään suurilla kengillään. Hän on kääntynyt selin. Selkäänsä hän on laittanut nyytin, jossa ei kenties ole muuta kuin tiili, jonka avulla hän voi puolustautua ikävissä kohtaamisissa. Hän lähtee. Matkaan.

Älkää sanoko: Symboleja ja Naturalismia. Oikeita sanoja ei ole vielä löydetty, ja nämä eivät sovi. Toivoisin, ettei sanoja olisikaan. Vain kuvia ilman metaforia. Valkokangas yleistää ja määrittää. Se ei näytä vain jotain tiettyä iltaa vaan illan yleensä, mukaan lukien teidän iltanne. Kasvot, joissa kohtaan kaikki ne, jotka olen nähnyt aiemmin, muistojen aaveen. Elämä jakaantuu uusiin yksilöihin. Ei ole jotain yksittäistä suuta, vaan Suu, suudelmien toukka-aste, kosketuksen olemus. Kaikessa värähtelee noituus. Olen levoton. Uudessa luonnossa on uusi maailma. Lähikuva muuttaa ihmisen. Kymmenen sekunnin ajan ajatteluni kiertää hymyn ympärillä. Myös se ajattelee ja elää kavalassa ja mykässä majesteettisuudessaan. Odotusta ja uhkaa. Tuon

<sup>8</sup> Paracelsus (1493–1541) oli sveitsiläissyntyinen alkemisti.



Charlie Chaplin. *Boulevard Nights* -teoksen kuvitusta.

kevyen matelijan kypsyyttä. Sanat puuttuvat. Sanoja ei ole löydetty. Mitä Paracelsus<sup>8</sup> olisi sanonut?

Elokuvan filosofia on vielä luotava. Taide ei ole tietoinen purkauksesta, joka uhkaa sen perusteita. Fotogeenisyys ei ole pelkkä mitätön muotisana. Se on uusi hapate, jaettava, jakaja ja osamäärä. Sen määrittely on päänsä lyömistä seinään. Se on kauneuden kasvot, asioiden maku. Tunnistan sen samoin kuin tunnistan musiikillisen fraasin siihen liittyvien täsmällisten tunteiden uhan alta. Se on kätkeytyä, ja siksi se usein tallautuu jalkoihin kuten rikkauksia lupaava hiilisuoni, jonka jäljet maassa jäävät huomaamatta. Silmämme ei kykene havaitsemaan sitä suoraan, ellei sitten pitkäaikaisen harjoittelun avulla. Objektiivinen tarkentuu siihen, valuttaa ja tislaa fotogeenisyyden tarkkuusalueensa sisään. Kuten ihmissilmällä, myös tällä silmällä on oma näkemisen tapansa.

On selvää, että aistit antavat meille todellisuudesta vain symboleita, vakiintuneita, suhteellisia ja valikoivia metaforia. Eivätkä ne symboloi ainetta, jota siis ei ole olemassa, vaan energiaa, siis jotain sellaista, joka on kuin sitä itsessään ei olisikaan muualla kuin niissä vaikutuksissa, joilla se meitä koskettaa. Sanomme "punainen", "sopraano", "makea", "hajuvesi", kun todellisuudessa on vain nopeuksia, liikkeitä, värähtelyjä. Mutta sanomme myös "ei mitään" silloin kun äänirauta, valokuvalaatta ja reagenssi tallentavat todisteita olemassaolosta.

Koneellistuminen (*le machinisme*), joka muuttaa musiikkia tuomalla siihen mukaan vapaan modulaation, maalaustaidetta tuomalla siihen mukaan deskriptiivisen geometrian, ja kaikkia taiteita ja kaikkea elä-





*La Glace à trois faces*  
(1927)

mää tuomalla niihin mukaan vauhdin (*vitesse*), toisen valon, toisia aivoja, on tässä luonut mestariteoksensa. Sulkimen naksahdus tuottaa fotogeenisyyden, jota sitä ennen ei ollut olemassa. Ennen puhuttiin temperamentin kautta nähdystä luonnosta tai luonnon kautta nähdystä temperamentista. Mutta nyt on linssi, himmennin, filmipesä (*chambre noire*)<sup>9</sup>, optinen systeemi. Taiteilijan tehtäväksi jää vain painaa laukaisinta. Ja jopa hänen intentionsa purkautuu sattumiin. Toisiinsa liittyvien rattaiden harmonia, kas siinä temperamentti. Ja myös luonto on toinen. Tämä silmä näkee, miettikääpä sitä, aallonpituuksia, joita me emme voi havaita, ja valkokankaan rakkaudessa on jotain, mitä missään rakkaudessa ei ole ennen tätä ollut: oma osuutensa ultra-violetista.

Näkeminen on idealisoimista, abstrahointia ja erottamista, lukemista ja valitsemista, transformoimista. Valkokankaalla näemme uudelleen sen, mitä elokuva on jo kertaalleen nähnyt: transformaatio on kaksinkertainen tai, koska se näin moninkertaistuu, korotettu neliöön. Valinta valinnassa, heijastuma heijastumassa. Kauneus polarisoituu siinä valon tavoin, se on toisen sukupolven kauneutta, tytär, mutta tytär, joka on syntynyt ennen aikojaan äidistä, jota rakastimme paljailla silmillämme, ja hieman hirviömäinen tytär.

Tästä syystä elokuva on psyykkistä. Se esittää meille ydinolemuksen (*quintessence*)<sup>10</sup>, kaksinkertaisesti tislatus tuotteen. Silmäni antaa minulle idean muodosta. Myös filmi sisältää idean muodosta, idean, joka on tallentunut tietoisuuteni ulkopuolella, idean ilman tietoisuutta, piilevän, salaisen, mutta ihmeellisen idean. Ja valkokankaalta tavoitan idean idean, oman silmäni idean, joka on johdettu objektiivin ideasta, (idea)<sup>2</sup>; toisin sanoen – niin taipuisaa tämä algebra on – idean, joka on idean neliöjuuri.

Bell and Howell -elokuvakamera on standardisoitu, teollisesti valmistettu ja tuhansin kappalein levitetty metalliaivo, joka muuttaa ympärillään olevan maailman taiteeksi. Bell and Howell on taiteilija ja vasta sen takana on muita taiteilijoita: ohjaaja ja kuvaaja. [Taiteellinen] herkkyys on vihdoon ostettavissa, se on kaupan ja siitä maksetaan tullimaksuja samaan tapaan kuin kahvista tai itämaisistä matoista. Gramofoni on tästä näkökulmasta epäonnistunut, tai sitä ei vain ole vielä löydetty. Olisi tutkittava, millaisia muutoksia se saa aikaan ja mitä valintoja se tekee. Onko levyille tallennettu katujen, moottorien, asemahallien ääniä? Jonain päivänä ehkä huomataan, että gramofoni on tehty musiikkia varten samalla tavoin kuin elokuva teatteria varten,

<sup>9</sup> *Chambre noire* (vrt. latinan *camera obscura*) tarkoittaa sananmukaisesti pimeää huonetta ja valokuvauksen yhteydessä sillä voidaan viitata joko kameran "pimeään huoneeseen" (eli tilaan, johon filmi laitetaan, filmipesään) tai toisaalta pimiöön, jossa filmi kehitetään. Tässä Epstein kuitenkin näyttäisi puhuvan kameran osista.

<sup>10</sup> Sanan *quintessence* juurena on alkemisten *quinta essentia*, olevaisen viides elementti (maan, ilman, tulen ja veden lisäksi), jota pidettiin elementeistä täydellisimpänä ja jonka uskottiin sisältyvän ns. viisasten kiveen. Epstein viitanee tarkoituksellisesti alkemiaan; vrt. aiempi maininta Paracelsuksesta ja "tislauksen" ajatus.

toisin sanoen ei lainkaan, vaan että sillä on oma tehtävänsä. Olisi näet hyödynnettävä tätä odottamatonta löytöä: subjektia, joka on objekti vailla tietoisuutta, toisin sanoen vailla epäröintiä tai tunnonvaivoja, lahjomaton, vailla miellyttämisen halua tai erehtymisen mahdollisuutta, täysin rehellinen taiteilija, yksinomaan taiteilija, taiteilijan tyyppi.



*Cœur fidèle*  
(1923)

Vielä yksi esimerkki. Walter Moore Colemanin<sup>11</sup> yksityiskohtaiset havainnot osoittavat, että tietyillä hetkillä mitä sekalaisimmista yksilöistä, niin ihmisistä kuin eläimistäkin, koostuvan joukon kaikki liikkeet (liikkuminen, hengitys, pureskelu), ilman että niitä olisi mitenkään synkronoitu, omaksuvat tietyn rytmin, tietyn frekvenssin, joka voi olla säännöllinen tai jossa voi olla yksinkertaisia musiikillisia suhteita. Niinpä eräänä päivänä kun Regent's Parkin eläintarhan leijonat, tiikerit, karhut ja antiloopit kävelivät tai pureskelivat ruokaansa 88 liikkeen minuuttivauhdilla, astelivat sotilaat nurmikolla 88 askelta minuutissa, leopardit ja puumat kävelivät 132 askelta minuutissa, toisin sanoen 3/2-suhteessa, do-sol, lapset juoksivat 116 askelta minuutissa, toisin sanoen 3/4-suhteessa, do-fa. Vallitsi siis eräänlainen eufonia, orkestraatio, sopusointu (*consonance*), jonka syyt ovat vähintäänkin epäselvät. On tunnettua, että kun kyse on todellisesta, mentaalisesti aktiivisesta joukosta, elokuvien joukkokohtaukset tuottavat rytmisen, runollisen, fotogeenisen vaikutuksen. Syynä on se, että elokuva, eri tavoin ja paremmin kuin silmämme, kykenee saamaan irti tuon kadenssin, tallentamaan tuon rytmin, tuon perussävelen yläsävelineen. Miettikää Griffithin tapaa laittaa *True Heart Susien* [1919] monissa kohtauksissa henkilöt jatkuvasti liikkumaan ja jopa heilumaan tahdissa yhdeltä jalalta toiselle. Tämä on se asia, josta elokuva jonain päivänä löytää oman prosodiansa.

Toisin kuin Apollinare väitti, elokuva ei tapa todellista runoilijaa. En ymmärrä. Jotkut kääntyvät pois, kun heille tarjotaan tätä uutta loistoa. He valittavat epäpuhtauksista. Mutta onko timantin hionta keksitty vasta nyt? Rakastan entistä enemmän. Kaikki on pullollaan odotusta. Elämän lähteet puhkeavat esiin paikoista, joita luultiin hedelmättömiksi ja tutkituiksi. Ihon pinta pursuaa valoisaa lempeyttä. Joukkokohtausten kadenssi on laulua. Katsokaa siis. Kävelevä mies, kuka tahansa, ohikulkija: tämän päivän todellisuus meikattuna taiteen ikuisuutta varten. Liikkuvaa balsamointia.

Kyllä, epäpuhtauksia on: kirjallisuus, juoni ja henkevyys, nuo tuhoisat liitännäiset. Etenkin henkevyys on asioiden kaikkein merkityksettömin puoli. Elokuva tähtää korkealle. Verratkaapa siihen, miten elokuva käyttää Seikkailua, Seikkailua isolla S:llä, ja mitä Seikkailusta saa aikaan sellainen henkevä mies kuin herra Pierre Mac Orlan.<sup>12</sup> Yhtäältä moninainen, brutaali, yksinkertainen, tosi tragedia. Rikoskohtauksia, jotka ovat yhtä sääliä herättäviä kuin kärsivä koira. Menetettyjen paratiisien haaksirikko. Toisaalta pieni maireileva kirja – jonka on julkaissut Éditions de la Siréne – jossa mestariteoksen epätasaisuudet hiotaan pois. Todelliseen intohimoon liittyy aina huono maku, koska se on tinkimätöntä, räikeää, kiihkeää, vailla kasvatusta ja säädylisyyttä. Herra Mac Orlan sen sijaan kappaa sen uudelleen ja maskeeraa sen henkevyydellä; kauniin noitanaisen sijaan jäljelle jää vain vanha nainen, joka sallii itseään pidettävän pilkkana.

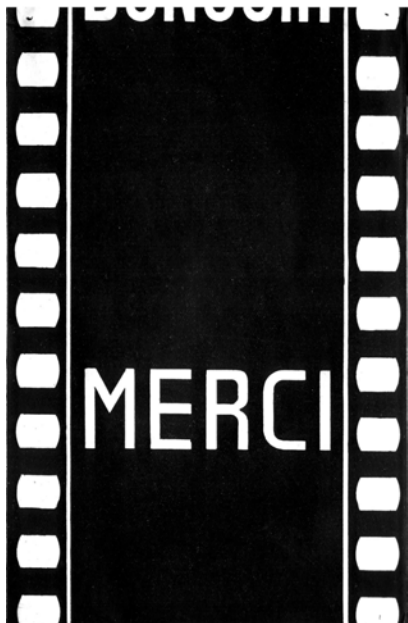
Ei maalaustaidetta. Elävien taulujen (*tableaux vivants*) vaara kontrastina valkoiselle ja mustalle. Taikalyhtykuvat. Impressionistiset ruumiit.

Ei tekstejä. Todellinen elokuva selviää ilman. *Murskattuja kukkia* olisi selvinnyt.

Mutta ylikuonnollisuutta kyllä. Elokuva on olemukseltaan ylikuonnollinen. Kaikki transformoituu neljän fotogeenisyyden<sup>13</sup> mukaisesti. Ramon Llullilla ei koskaan ollut yhtä hienoa viisasten kiveä ja sympatiapulveria.<sup>14</sup> Kaikki kappaleet vaihtavat paikkaa ja kypsyvät puhkeamaisilleen. Brownin liike, atomien karkaistu elämä, on yhtä aistikasta kuin naisen tai nuorukaisen lantio. Kukulat jännittyvät kuin lihakset. Maailmankaikkeus on hermoherkkä. Viisasten valo.<sup>15</sup> Ilmakehä on pullollaan rakkautta.

Minä katson.

Käännös Antti Pönni



*Boujour Cinéma* -teoksen kuvitusta.

<sup>12</sup> Pierre Mac Orlan (1882–1970) oli yksi harvoista "vakavista" ranskalaisista kirjailijoista, joka työskenteli elokuvateollisuuden palveluksessa 1920-luvulla. Hän kirjoitti käsikirjoituksen mm. Marcel L'Herbierin elokuvaan *L'Inhumaine* (1924). Epstein viittaa todennäköisesti Mac Orlanin teokseen *A bord de l'étoile matutine* (1921).

<sup>13</sup> "Neljä fotogeenisyyttä" lienee viittaus alkemisten neljään peruselementtiin.

<sup>14</sup> "Raymond Lulle n'a point connu de si belle poudre de projection et de sympathie". Jälleen alkemiaviittaus. Keskiäikaista mallorcaista filosofia Ramon Llullia (1232–1315) on joissain yhteyksissä pidetty alkemistina; tekstissä "viisasten kiveksi" käännetty "poudre de projection" tarkoitti viisasten kivistä tehtyä jauhetta, "projektiopulveria", jonka avulla voitiin tehdä kultaa; ilmaisussa oleva sana "projektio" viittasi kullaksi muuttumisen tapahtumaan; 1600-luvun termi "sympatiapulveri" (*poudre de sympathie*) puolestaan tarkoittaa pulveria, jonka avulla voitiin saada aikaan etävaikutuksia; esimerkiksi haava voitiin parantaa sivelemällä sitä aseeseen, joka haavan oli aiheuttanut.

<sup>15</sup> *Lumière philosophale* vrt. *pierre philosophale* (viisasten kivi).