

Jean Epstein

## ERÄISTÄ FOTOGEEENISYYDEN EHDOISTA

<sup>1</sup> Artikkelin on alun perin ilmestynyt nimellä "De quelques conditions de photogénie" *Cinéa-Ciné-pour-tous*-lehden numerossa 19 (15.8.1924) ja myöhemmin Epsteinin teoksessa *La Cinématographe vu d'Etna* (Paris: Les Écrivains Réunis, 1926). Artikkelin pohjana ovat Epsteinin luennot marraskuussa 1923 Salon d'Automnesissa Pariisissa, Paris-Nancy-ryhmälle Nancyssa 1.12.1923, Pathé Palacessa Montpellierrissä 7.1.1924 ja Filosoofisen ja tieteellisen tutkimuksen ryhmälle Sorbonnessa Pariisissa 15.6.1924. Käännöksen perustana ollut versio on julkaistu teoksessa Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma 1921–1953. Tome I: 1921–1947*. Paris: Seghers 1974. (Huomautukset suomentajan.)

<sup>2</sup> "J'appellerai photogénique tout aspect des choses, des êtres et des âmes qui accroît sa qualité morale par la reproduction cinématographique. Et tout aspect qui n'est pas majoré par la reproduction cinématographique, n'est pas photogénique, ne fait pas partie de l'art cinématographique."

Tämä kohta on ehkä tunnetuin Epsteinin fotogeenisyydelle antama määritelmä, johon fotogeenisyyttä käsittelevissä

Elokuva muistuttaa minusta siamilaisia kaksosveljeksiä, joilla on yhteinen vatsa, toisin sanoen yhteiset, elämälle välttämättömät alemmat tarpeet, mutta joilla molemmilla on omat sydämet, toisin sanoen tuntemiseen välttämättömät ylempät tarpeet. Yksi veljeksistä on elokuvataide, toinen elokuvateollisuus. Tarvittaisiin joko kirurgia, joka erottaisi toisilleen vihamieliset veljekset heitä tappamatta, tai psykologia, joka tasoittaisi kahden sydämen yhteensopimattomuuden.

Itse en rohkene puhua teille muusta kuin elokuvataiteesta. Louis Delluc on nimennyt elokuvataiteen "fotogeenisyydeksi". Sana on onnekas, pitäytykäämme siinä. Mitä on fotogeenisyys? Kutsuisin fotogeeniseksi kaikkia sellaisia asioiden, olioiden ja sielujen aspekteja, joiden sisäistä laatua elokuvallinen toisintaminen kasvattaa. Ja jokainen aspekti, jota elokuvallinen toisintaminen ei kohota, ei ole fotogeeninen, ei kuulu elokuvataiteeseen.<sup>2</sup>

Jokainen taide nimittäin pystyttää oman kielletyn kaupunkinsa, oman yksityisen, itsenäisen, erityisen alueensa, joka on vihamielinen kaikelle muulle kuin sille itselleen. On tietysti melko outoa joutua toteamaan, että kirjallisuuden pitää olla kirjallista, teatterin teatraalista, maalauksen maalauksellista ja elokuvan elokuvallista. Maalauksitaide on tänään varsin hyvin vapautunut näköisyyden ja kertomisen vaatimuksista. Tarinallisia ja historiallisia tauluja, jotka maalauksellisuuden sijaan pyrkivät kertomaan jotain, ei enää ole näytteillä muualla kuin suurten markkinahallien sisustusosastoilla – joskin on myönnettävä, että ne käyvät siellä varsin hyvin kaupaksi. Mutta se, mitä voitaisiin kutsua korkeaksi maalauksitaiteeksi, ei pyri olemaan muuta kuin maalauksitaidetta, toisin sanoen värien elämää. Ja se, mitä todella voidaan kutsua kirjallisuudeksi, ei ole kiinnostunut juonenkäänteistä, joissa salapoliisi löytää kätketyn aarteen. Kirjallisuus voi olla vain kirjallista, mistä sitä katsovat oikeudekseen paheksua ne, joita kauhistuttaa ajatus siitä, ettei se ole vain sanaleikin tai korttipelin kaltaista hupia, joka auttaisi paremmin tappamaan aikaa (jota tosin on turha yrittää tappa-



sillä se palaa joka aamu yhtä päällekyävänä kuin ennenkin).

Vastaavasti elokuvan tulee välttää kaikkia väistämättä haitallisia suhteita historiallisiin, opettaviin, kertoviin (moraalisiin tai epämoraalisiin), maantieteellisiin tai dokumentaarisiin aiheisiin. Elokuvan tulee pyrkiä muuttumaan ensin osittain ja lopulta kokonaan elokuvaliiseksi, toisin sanoen käyttämään ainoastaan fotogeenisiä elementtejä. Fotogeenisyys on elokuvan puhtain ilmaus.

Mitä sitten ovat maailman fotogeeniset aspektit, ne aspektit, joihin elokuva on velvollinen rajautumaan? Pelkäänpä, että kykenen antamaan tähän niin tärkeään kysymykseen vain alustavan vastauksen. Älkäämme unohtako, että jos teatteri on ollut olemassa jo kymmeniä vuosisatoja, on elokuvalla ikää juuri ja juuri vain kaksikymmentäviisi vuotta. Se on nuori arvoitus. Onko se taidetta? Vai jotain vähemmän? Vai kenties muinaisen Egyptin hieroglyfeihin verrannollinen kuvien kieli, jonka arvoitusta emme ymmärrä, josta emme tiedä edes mitä emme siitä tiedä? Vai odottamaton näköaistin jatke, eräänlaista silmän telepatiaa? Vai maailman logiikalle heitetty haaste? Elokuvan mekaniikkahan nimittäin tuottaa (*compose*) liikettä liittämällä filmillä olevia peräkkäisiä pysäytyskuvia (*ârrêts*) yhteen valonsäteen edessä, luo siis liikettä liikkumattomuudesta, ja oikeuttaa näin lopullisesti Zenon Elealaisen virhepäätelmät.<sup>3</sup>

Tiedämmekö, mitä radio on kymmenen vuoden päästä? Varmaankin kahdeksas taide, joka on musiikin vihollinen samalla tavoin kuin elokuva on nyt vastakkainen teatterille. Emme myöskään tiedä, mitä elokuva on kymmenen vuoden kuluttua.

Tänään olemme löytäneet asioiden elokuvallisen ominaisuuden, eräänlaisen uuden liikutuksen potentiaalin, fotogeenisyyden. Tietyt tilanteet, joissa fotogeenisyys ilmenee, alkavat olla meille tuttuja. Esitän ensimmäisen täsmennyksen fotogeenisten aspektien määrittelyä. Hetki sitten sanoin: fotogeeninen on jokainen sellainen aspekti, jonka

teksteissä usein viitataan. Siksi on syytä perustella ja selvittää eräitä sen keskeisistä termeistä käytettyjä käännoiksi.

Termit *chose, être* ja *âme* on suomennettu sanoilla "asia", "olio" ja "sielu", mitkä sinänsä vastaavat Epsteinin käyttämiä termejä. Termin *âme* suomentaminen "sieluksi" on käännostratkaisuna ongelmattomin, mutta termit *chose* ja *être* voidaan tulkita myös toisin. *Chose* voi tarkoittaa myös "esineettä" (ja filosofisessa kielenkäytössä myös "oliota"; vrt. saksan *Ding*, englannin *thing*). Substantiivi *être* (joka verbinä tarkoittaa "olemista") puolestaan voi tarkoittaa "olevaa" tai "olentoa", mutta sitä voidaan erityismerkityksessä käyttää viittaamaan myös ihmiseen (lyhennettynä muotona ilmaisusta *être humain*, "ihmisolento", vrt. englannin *human being*). Jos *chose* tulkitaan tässä viittaajana elottomaan olioon (esineeseen) ja *être* elävään olioon (ihmiseen), niin silloin vaihtoehtoinen suomenno voisi olla "[...]esineiden, ihmisten ja sielujen aspekteja [...]". Kyse olisi siis jatkumosta, jossa elottomasta (esine) siirrytään elävään (ihminen) ja lopulta henkiseen tai sisäiseen (sielu).

Epsteinin ilmaisu *qualité morale* on tässä suomennettu ilmaisulla "sisäinen laatu". Ratkaisu poikkeaa englanninkielisestä käännokestä, jossa on käytetty käännoista "moral character", jonka suomenkielinen vastine olisi "moraalinen luonne". Englanninkielinen käänno on kuitenkin harhaanjohtava ja joissain yhteyksissä se on johtanut virheellisiin tulkintoihin siitä, että Epstein tässä tulkitisi fotogeenisyyden jollain tavoin eettiseksi. Vaikka ranskan adjektiivia *moral* voidaan suomen ja englannin tapaan käyttää eettisessä merkityksessä viittaamaan "moraalisuuteen", voidaan sillä tarkoittaa myös jonkin asian henkistä tai psyykkistä aspektia vastakohtana fyysiselle tai materiaaliselle. *Moral* tarkoittaa siis tässä merkityksessä "henkistä" tai "sisäistä" vastakohtana ulkoiselle ja aineelliselle. Juuri tällaista

asioiden "sisäisen" (tai jopa "henkisen") laadun tai luonteen esiintuloa Epstein haluaa korostaa.

Epsteinin fotogeenisyyden aikaansaamasta vaikutuksesta käyttämä verbi *majorer* (joka on suomennettu "kohottamiseksi") tarkoittaa jonkin asian tekemistä suuremmaksi, tärkeämmäksi tai merkittävämmäksi kuin mitä se alun perin on. Se, mitä Epstein tarkkaan ottaen tällä tarkoittaa, ei ole yksiselitteisen selvää, ja asiasta on esitetty erilaisia tulkintoja. Käsillä olevan käännöksen kannalta on kuitenkin hyvä nostaa esiin se, että Epsteinin lähestyvä artikkelinsa koko ajan syvenneissä fotogeenisyyden määritelmässä tätä "kohottamisen" ajatusta useiden eri termien kautta: hän puhuu "kasvattamisesta" (*accroître*), "laajentamisesta" (*augmenter*) ja "korkeammasta sisäisestä arvosta" (*valeur moral supérieure*).

<sup>3</sup> Zenon Elealainen (n. 490–420 eKr.) oli elealaiseen koulukuntaan kuulunut kreikkalainen filosofi, joka tunnetaan liikkeen mahdottomuutta käsitelleistä paradokseistaan, joista tunnetuin on Akilleus ja kilpikonna-paradoksi. Paradoksissa Zenon esittää, että jos nopea Akilleus ja hidas kilpikonna juoksevat kilpaa siten, että kilpikonna saa etumatkaa, ei Akilleus voi koskaan saavuttaa kilpikonnaa: kun Akilleus pääsee pisteeseen, jossa kilpikonna oli hänen lähtiessään liikkeelle, on kilpikonna jo edennyt hieman pidemmälle ja niin edelleen loputtomiin. Epsteinin kannalta oleellisempi on kuitenkin Zenonin ns. nuoliparadoksi, jonka mukaan ammuttu nuoli ei voi minään yksittäisenä hetkenä olla liikkeessä. Jos nuolta tarkastellaan minä tahansa ajan hetkenä, se ei voi liikkua, koska yksittäisenä hetkenä nuoli voi olla vain yhdessä paikassa. Minä tahansa yksittäisenä hetkenä nuoli on yhtä liikkumaton. Näin nuolen kulkemasta matkasta ei voida osoittaa yhtään hetkeä, jolloin nuoli olisi liikkeessä. Epsteinin mukaan elokuva ratkaisee

sisäistä laatua elokuvallinen (*cinégraphique*)<sup>4</sup> toisintaminen laajentaa. Nyt sanon: elokuvallinen (*cinégraphique*) toisintaminen voi kasvattaa ainoastaan maailman, asioiden ja sielujen liikkuvien (*mobile*) aspektien sisäistä laatua.

Tämä liikkuvuus tulee ymmärtää kaikkein yleisimmässä merkityksessä, suhteessa kaikkiin mielen havaittavissa oleviin ulottuvuuksiin. Tapana on sanoa, että suuntautumiseen liittyviä ulottuvuuksia on kolme kappaletta: tilan kolme ulottuvuutta. En ole koskaan ymmärtänyt, miksi ajatus neljännestä ulottuvuudesta on ympäröity niin suurella mystiikalla. Sen olemassaolo on varsin ilmeistä: se on aika. Mieli liikkuu ajassa samalla tavoin kuin se liikkuu tilassa. Mutta siinä, missä tila mielletään kolmeksi toisiinsa nähden kohtisuorassa olevaksi ulottuvuudeksi, ajassa voidaan käsittää vain yksi ulottuvuus, vektori menneestä tulevaan. On mahdollista ajatella tila-aika, jossa tämä mennyt-tuleva-ulottuvuus kulkee myös tilan jokaisen kolmen ulottuvuuden risteyskohtien lävitse hetkellä, jolloin se on menneen ja tulevan välissä, nykyhetkessä, ajan pisteinä, hetkenä ilman kestoja, samoin kuin geometrisen tilan pisteillä ei ole ulottuvuutta. Fotogeeninen liikkuvuus on liikkuvuutta tässä tila-ajan järjestelmässä, liikkuvuutta samalla kertaa sekä tilassa että ajassa. Voidaan siis sanoa, että objektin fotogeeninen aspekti on seurausta sen variaatioista tila-ajassa.



Tämä tärkeä kaava ei ole pelkkä ajatusleikki. Eräät elokuvat ovat jo tarjonneet siitä konkreettisia esimerkkejä. Ensimmäisenä alustavan hahmon tila-ajallisille kinegrammeille<sup>5</sup> antoivat tietyt amerikkalaiset elokuvat, joissa elokuvallinen merkitys ilmeni kaikkein varhaisimmassa ja tiedostamattomimmassa muodossaan. Myöhemmin Griffith, tuo alkuajan elokuvan jättiläinen, teki klassisiksi nämä poukkoilevat ja katkonaiset [loppu]ratkaisut (*dénouement*), joiden kuviot (*arabesques*) kehittyvät lähes samanaikaisesti tilassa ja ajassa. Vielä tietoisemmin ja

vielä selvemmin meidän kaikkien tämänhetkinen mestarimme [Abel] Gance laati tuon hämmästyttävän vision junista, jotka kiitävät draaman raiteilla. On syytä ymmärtää, miksi pyörien kierrokset *La Rouessa* ovat kaikkein klassisimpia lauseita,<sup>6</sup> joita elokuvan kielellä on tähän mennessä kirjoitettu. Ne ovat kuvia, joissa tila-ajan ulottuvuuksien variaatioilla – jos ne eivät olekaan samanaikaisia, niin vähintäänkin ne risteävät toisiaan – on mitä parhaimmin piirretty rooli.

Tästä palataankin lopulta kysymykseen perspektiivistä, kysymykseen piirroksesta. Piirroksen perspektiivi on kolmiulotteinen perspektiivi. Kun vasta-alkaja tekee piirroksen, jossa ei ota huomioon kolmatta ulottuvuutta, syvyyttä, esineiden syvyydulottuvuutta, pidetään hänen piirrostaan huonona. Elokuva lisää piirtäjän käyttämiin perspektiivin ulottuvuuksiin uuden ajallisen perspektiivin. Tilassa olevan syvyydulottuvuuden lisäksi elokuva antaa ulottuvuuden ajassa. Tässä ajallisessa perspektiivissä elokuva mahdollistaa hämmästyttävät tiivistykset, joista kaikille tuttuja ovat esimerkiksi hämmästyttävät näkymät kasvien tai kristallien elämään, mutta joita ei kuitenkaan vielä ole käytetty draamallisesti. Jos hetki sitten sanoin, että piirtäjä, joka ei käytä perspektiivissään tilan kolmatta ulottuvuutta, on huono piirtäjä, on minun nyt sanottava: elokuvan luoja (*compositeur*), joka ei käytä ajallista perspektiiviä, on huono elokuvantekijä (*cinégraphiste*).

Toisaalta elokuva on kieli (*une langue*), ja kuten kaikki kielet, se on animistista, toisin sanoen se antaa elävyyden vaikutelman kaikille kuvaamilleen esineille. Mitä primitiivisemmästä kielestä on kyse, sitä selvemmin tämä animistinen tendenssi sitä määrittää. On turha korostaa sitä, kuinka primitiivistä elokuvallinen kieli termeissään ja ideoissaan edelleen on. Ei siis ole mitään syytä ihmetellä, että se osaa antaa niin intensiivisen elämän niille mitä kuolleimmille esineille, joita se on saanut esitettäväkseen. On moneen kertaan todettu, millaisen lähes jumalallisen merkityksen kappaleen (*corps*) osat, luonnon kaikkein kylmimmät elementit, saavat lähikuvassa! Revolveri pöytälaatikossa, maahan särkynyt pullo, iiriksen rajaama silmä – elokuva nostaa ne kaikki draaman henkilön arvoon. Koska ne ovat draamattisia, ne vaikuttavat eläviltä, ikään kuin ne olisivat mukana tunteen kehittämisessä.



Zenonin paradoksin, sillä elokuvassa liikkumattomista hetkistä (yksittäisistä kuvavuodoista) kuitenkin syntyy liikettä. Myöhemmissä tuotannossaan Epstein haluaa kysymykseen Zenonin nuoliparadoksista teoksessa *Intelligence d'une machine* (1947), jossa hän jatkaa pohdintaa elokuvasta välineenä, joka purkaa Zenonin paradoksin ylittämällä jatkuvuuden (elokuvallisen liikkeen) ja epäjatkuvuuden (yksittäisen kuvan) välisen ristiriidan (Epstein, *Écrits I*, 260–261.)

<sup>4</sup> Suomenoksesta ilmaisulla "elokuvallinen" on käännetty kaksi hieman erilaista adjektiivia: *cinématographique* ja *cinégraphique*. Epstein käyttää pääsääntöisesti muotoa *cinématographique*, mutta toisen fotogeenisyyden määritelmänsä yhteydessä hänen turvautuu muotoon *cinégraphique*. Erolla on merkitystä sikäli, että adjektiivia *cinégraphique* vastaa substantiivi *cinégraphie* toimi 1920-luvun Ranskassa elokuvan erityisluonnetta koskevassa keskustelussa nimenä aidosti elokuvalliselle (taiteelliselle) ilmaisulle. Richard Abelin mukaan siinä missä termi *photogénie* viittasi ajan keskustelussa elokuvallisen kuvan tasolla tapahtuneeseen todellisuuden transformaatioon, *cinégraphie* puolestaan viittasi niihin erityisiin rytmisiin periaatteisiin, jotka ohjasivat elokuvallisten kuvien sijoittamista, kestoa ja keskinäisiä suhteita – toisin sanoen elokuvalliseen erityisyyteen elokuvan keston ja jatkuvuuden tasolla. (Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. Volume I: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press 1993, 215; ks. myös mt. 206–213.) Termin *cinégraphie* käyttötapaa sivusi siis ainakin kahta Epsteinillekin tärkeää teemaa: kysymystä elokuvallisesta erityisyydestä ja kysymystä liikkeestä ja rytmistä. Toisaalta keskustelussa terminologian käyttöä ei aina kehitetty systemaattisesti. Erilaisten *ciné-* ja *cinémato-*alkuisten termien käytössä olikin usein häilyvyyttä, eikä niiden välille aina tehty selvää eroa, vaan erilaisia termejä saatettiin käyttää ristikkäin. Keskustelua leimasi muutenkin (etenkin

1920-luvun alussa) käsitteiden vakiintumattomuus ja uusien käsitteiden etsintä. Tässä yhteydessä Epstein näyttäisi käyttävän termejä enemmän tai vähemmän synonyymisesti. Todettakoon vielä, että Anu Koivunen on käyttänyt termistä *cinégraphie* suomenosta "kinegrafia" Germaine Dulacin artikkelin "Les Esthétiques. Les Entraves: La Cinégraphie integrale" suomenoksesssa "Esteetikät. Esteet. Täydellinen *cinégraphie*" (Lähikuva 2–3/1997, 40–49).

<sup>5</sup> Termi *cinégramme* (joka on ilmeisesti Epsteinin itsensä käyttöön ottama uudissana) on tässä käännetty alkuperäistä termiä mukaillemaan muotoon "kinegrammi". Ratkaisuun on päädytty siksi, että termin merkitys ei ole aivan yksiselitteinen ja siksi sille oli vaikea löytää suomenkielistä vastinetta, joka ei olisi liikaa ohjannut termin tulkintaa. Termin alkuosa *ciné* (kreik. *kinēma*, liike) viittaa paitsi liikkeeseen, ajan kontekstissa myös erityisesti elokuvaan tai elokuvalliseen. Jälkiosa *gramme* (kreik. *gramma*; kirjoitus, kirjain) puolestaan viittaa kirjoitettuun tai graafiseen merkkiin. Termin lähtökohtana on mitä ilmeisimmin ollut sana *photogramme*, joka tarkoittaa elokuvan yksittäistä still-kuvaa, kuvaruutua. Kuten *photogramme*, myös *cinégramme* voidaan ymmärtää eräänlaiseksi elokuvan "perusyksiköksi". Etymologisesti tarkasteltuna termien perusero on siinä, että jos *photogramme* tarkoittaa jonkinlaista elokuvan "valokuvauksesta" perusyksikköä (mihin termin alkuosa *photo*-viittaa), olisi *cinégramme* puolestaan "elokuvallinen" tai "liikkuva" perusyksikkö. Se, miten nämä kaksi "yksikköä" eroavat toisistaan, voidaan tulkita ainakin kahdella eri tavalla.

Kontekstin perusteella selvältä näyttäisi se, että termillä *cinégramme* Epstein viittaa yksikköön, joka ottaa huomioon elokuvan "neliulotteisuuden" eli sekä tilan kolme ulottuvuutta että neljännen ulottuvuuden, ajan. Yksi tapa ymmärtää ero

Menisin jopa niin pitkälle, että sanoisin elokuvan olevan polyteististä ja teogeenistä<sup>7</sup>. Sillä elämällä, jota se luo nostaessaan esineet mitäänsanomattomuuden varjoista draamallisen mielenkiinnon valoon, ei ole mitään suhdetta inhimilliseen elämään. Tuo elämä on verrannollista amulettien, taikakalujen ja eräiden primitiivisten uskontojen uhkavina tai tabuina pitämien esineiden elämään. Uskon, että jos halutaan ymmärtää, miten eläin, kasvi tai kivi voi herättää kunnioitusta, pelkoa ja kauhua, kolmea keskeistä pyhää tunnetta, tulee ne nähdä valkokankaalla elämässä salaperäistä, mykkää, inhimilliselle ymmärrykselle vierasta elämänsä.

Elokuva antaa siis asioiden ja olioiden kaikkein jähmettyneimmille ilmentymille kaikkein suurimman onnen ennen kuolemaa: elämän. Ja tuolle elämälle se myöntää sen kaikkein korkeimman aspektin: persoonallisuuden.

Persoonallisuus ylittää älyn. Persoonallisuus on asioiden ja ihmisten näkyvä sielu, niiden ilmenevä perintö, niiden unohtumattomaksi muuttunut menneisyys, niiden jo läsnä oleva tulevaisuus. Kaikki ne maailman aspektit, jotka elokuva on valinnut elämään, on valittu vain sillä ehdolla, että niillä on oma persoonallisuus. Tämä on toinen täsmennys, jonka voimme nyt tuoda fotogeenisyyden sääntöihin. Esitän siis seuraavaa: ainoastaan asioiden, olioiden ja sielujen liikkuvat ja persoonalliset aspektit voivat olla fotogeenisiä, toisin sanoen saavuttaa korkeamman sisäisen arvon elokuvallisen toisintamisen avulla.



Lähikuva silmästä ei enää ole silmä yleensä (*l'œil*), vaan JOKU silmä (*UN œil*), toisin sanoen mimeettinen koriste, jossa yhtäkkiä ilmenee katseen persoona... Pidin kovasti erään elokuvalehden äskettäin järjestämästä kilpailusta. Kyse oli siitä, että piti nimetä nelisenkymmentä enemmän tai vähemmän tunnettua elokuvanäyttelijää, joista lehdessä

esitettiin vain rajattu kuva, jossa ei näkynyt muuta kuin silmät. Oli siis tunnistettava neljäkymmentä katseen persoonaa. Se oli merkillinen tiedostamaton yritys totuttaa katsojat tutkimaan ja tunnistamaan silmäfragmentista siinä ilmestyvä persoonallisuus.

Samoin lähikuva revolverista ei ole enää revolveri, se on revolveripersoona, toisin sanoen halu rikokseen, perikatoon, itsemurhaan tai niistä tunnettu katumus. Se on tumma kuin yön houkutukset, hohtava kuin himoitun kullan välke, sanaton kuin intohimo, raaka, kömpelö, raskas, kylmä, epäluuloinen, uhkaava. Sillä on luonne, tavat, muistot, tahto, sielu.

Objektiivinen yksin kykenee silloin tällöin mekaanisesti tuomaan asioiden sisimmän julki. Tällä tavoin löydettiin, aluksi sattumalta, luonteenpiirteiden fotogeenisyys. Mutta pätevän, toisin sanoen persoonallisen, herkkyyden tulee ohjata objektiivisia kohti yhä arvokkaampia löytöjä. Tämä rooli on niillä elokuvan tekijöillä (*auteurs*), joita yleensä kutsutaan näyttämöllepanijoiksi tai ohjaajiksi (*metteurs en scène*). Toki maisema, jonka on kuvannut joku niistä neljästäkymmenestä tai neljästä sadasta persoonattomasta näyttämöllepanijasta, jotka Jumala on lähettänyt elokuvaan samoin kuin hän lähetti heinäsiirakat Egyptiin, on täysin samanlainen kuin sama maisema toisen näiden elokuvan heinäsiirakkojen kuvaamana. Mutta se maisema tai se draaman fragmentti, jonka joku Gance *pane*e näyttämölle, ei muistuta lainkaan sitä, mitä se olisi ollut jonkun Griffithin tai L'Herbierin näkemänä. Tällä tavoin elokuvaan on tunkeutunut joidenkin ihmisten persoonallisuus, sielu, ja lopulta runous.

Palaan vielä *La Roueen*. Olemme kaikki nähneet, kuinka Sisifin kuollessa hänen surkea sielunsa jättää hänet ja liukuu lumen yllä, enkelten lennon heittämissä varjossa.

Tässä lähestymme luvattua maata, suuren ihmeen maata. Tässä aine mukautuu persoonallisuuden painumien ja kohoumien mukaan. Koko luonto, kaikki esineet vaikuttavat siltä kuin ihminen uneksisi ne. Maailma on sellainen kuin uskotte sen olevan; pehmeä, jos pidätte sitä pehmeänä, kova, jos uskotte sen olevan kova. Aika kulkee eteenpäin tai taaksepäin tai pysähtyy odottamaan teitä. Uusi todellisuus paljastuu, juhlan todellisuus. Arjen todellisuuden kannalta se on valheellinen, kuten arjen todellisuus puolestaan on valheellinen runouden ylempien vakaumusten kannalta. Maailman kasvot voivat näyttää muuttuneilta, koska me sen puolitoista miljardia asukasta voimme nähdä ne silmin, jotka ovat samalla kertaa juopuneet alkoholista, rakkaudesta, ilosta ja surusta; kaikkien mielettömyyksien linssien läpi: vihan ja lempeyden; koska voimme nähdä ajatusten ja unien selkeän ketjun, sen mikä olisi voinut tai minkä olisi pitänyt olla, sen mikä oli, sen mitä ei koskaan tule eikä voi tulla, tunteiden salaisen kaavan, rakkauden ja kauneuden kauhistuttavat kasvot, ja lopulta sielu! "Runous on siis totta ja on olemassa yhtä todellisesti kuin silmä."

Runous, jonka saatetaan kuvitella olevan vain teennäistä puhetta, tyyliekuvia, metaforien ja antiteesien leikkiä, sanalla sanoen yhtä tyhjän kanssa, ruumiillistuu tässä häikäisevällä tavalla. "Runous on siis totta ja on olemassa yhtä todellisesti kuin silmä."

Elokuva on runouden voimakkain väline, kaikkein todellisin epä-

olisikin mieltää *cinégramme* liikkuvana ja elokuvallisena yksikkönä, jonka juuri liikkuvuus erottaa pysäytetystä ja valokuvallisesta yksiköstä. Tällöin *cinégramme* olisi elokuvan liikkuva ja muuttuva katkelma siinä missä *photogramme* on liikkumaton katkelma. Kyse olisi siis "liikekatkelmasta" tai "liikekuvasta", joka olisi kuitenkin pienempi yksikkö kuin esimerkiksi otos. Epsteinin käyttämä esimerkki "alkuajan elokuvan" ratkaisujen tilassa ja ajassa kehittyvistä kuvioista tai "arabeskeista" (*arabesques*) näyttäisi viittaavan siihen, että "kinegrammit" ovat eräänlaisia liikkeen ja ajallisen modulaation figuurreja, jotka ovat tila-ajassa tapahtuvia muutoksia. Ne voivat olla lyhyitä ja hetkellisiä, mutta niillä on kuitenkin selkeä ajallinen kesto. (Käsitteen epäselvyyttä kuvastaa se, että tällaiset "liikefiguurit" tai "liikekuvot" on Epsteinin esimerkkien valossa mahdollista tulkita myös otosta *pidemmiksi* "yksiköiksi".)

Toinen, epävarmempi tulkinta puolestaan voisi olla se, että termi *cinégramme* viittaa itse asiassa samaan asiaan kuin *photogramme*, toisin sanoen yksittäiseen kuvaruutuun, mutta tulkitsee sen merkityksen uudella tavalla. Kun termi *photogramme* tulkitsee yksittäisen kuvaruudun luonteeltaan valokuvalliseksi, siis olennaiselta luonteeltaan liikkumattomaksi ja pysähtyneeksi, sisältyisi termiin *cinégramme* "elokuvallinen" tulkinta kuvaruudun luonteesta, toisin sanoen ajatus yksittäisen kuvaruudun *potentiaalisesta* liikkuvuudesta ja ajallisuudesta; ajallinen "neljäs ulottuvuus" olisi siinä potentiaalisesti läsnä. Vaikka tämä tulkinta ei ehkä välttämättä pädekään tässä yhteydessä, on sillä yhtymäkohtia Epsteinin edellä esittämiin pohdintoihin Zenonista sekä hänen ajatukseensa siitä, että aikaa "neljäntenä ulottuvuutena" voidaan tilan geometristen pisteiden tavoin tarkastella pistemäisenä, pysähtyneenä hetkenä – jollaiseksi myös elokuvan yksittäinen kuvaruutu voidaan tulkita.

<sup>6</sup> Alkutekstissä on tässä sana "phases" (vaiheet), mikä on ilmeisesti painovirhe, sillä muoto "phrases"

(lauseet) vaikuttaa kontekstissa perustellumalta.

<sup>7</sup> Teogeeninen (*théogène*): "jumalia synnyttävä" tai "jumalallistava".

todellisen väline – "ylitodellisen" tai "surreaalisen", kuten Apollinaire sanoi.

Siksi muutamat meistä ovat asettaneet siihen korkeimman toivonsa.

Käännös **Antti Pönni**