

Antti Pönni

Antti Pönni, FL, lehtori, Median
ja elokuvan tutkinto-ohjelma,
Metropolia-ammattikorkeakoulu

SEITSEMÄS TAIDE

Ricciotto Canudon elokuvaestetiikasta¹



Ricciotto Canudo oli italialais-ranskalainen kriitikko ja kirjailija, joka 1920-luvun taitteessa esitti ajatuksen elokuvasta taiteiden synteessä, "seitsemäntenä taiteena". Elokvassa tilalliset taiteet (arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaustaide) ja ajalliset taiteet (musiikki, runous, tanssi) yhdistyvät uudeksi "totaaliseksi taiteeksi". Tässä artikkelissa tarkastellaan Canudon "seitsemän taiteen teorian" ja taiteiden synteessä ajatusta suhteessa sen taiteenfilosofiseen taustaan. Canudon seitsemän taiteen malli on yhdistelmä 1700–1800-lukujen estetiikan teoriaa ja modernismia. Ensimmäisen version mallistaan Canudo julkaisi jo vuonna 1908, mutta oli vasta 1920-luvulle tultaessa valmis lopullisesti julistamaan elokuvan taiteeksi.

1 Artikkelin pohjautuu professori Henry Baconin muistoseminaarissa Helsingissä 29.9.2023 pidettyyn esitelämään.

Kuka Canudo?

"Elokuvan synty oli todellakin seitsemännen taiteen synty" (Canudo 1995/1919, 41). Näin kirjoitti italialais-ranskalainen Ricciotto Canudo (1877–1923) vuonna 1919 artikkelissaan *La leçon du cinéma* ("Elokuvan oppitunti"). Artikkelissaan Canudo esittää ensimmäisen kerran julkisesti termin "seitsemäs taide" (*le septième art*), josta sittemmin on – erityisesti Ranskassa – tullut laajasti käytetty "elokuvan" synonyymi. Suomessakin termi on toiminut innoittajana Henry Baconin teoksen *Seitsemäs taide – elokuva ja muut taiteet* (Bacon 2005) otsikolle, ja teoksensa johdannossa Bacon myös esittelee lyhyesti Canudoa ja tämän ajattelua.

Mutta miksi juuri "seitsemäs" taide? Ja kuka oli Ricciotto Canudo?

Canudo oli alun perin italialainen, mutta jo 1900-luvun alussa Pariisiin asettunut kriitikko, kirjailija ja toimittaja, ja yksi varhaisimpia elokuvan estetiikkaa vakavasti pohtineita kirjoittajia. 1920-luvun alussa Canudo oli yksi Ranskan avantgardistisen elokuvakulttuurin näkyvimpiä toimijoita. Vuosina 1921–1923 hän julkaisi satakunta elokuvaa käsittelevää esseetä, julkilausumaa ja arvostelua. Tuolloin hän myös esitteli yleisölle ajatuksensa elokuvasta seitsemäntenä taiteena. Canudon mukaan elokuva on "totaalinen taide", joka yhdistää itseensä aiemmat taiteet – arkkitehtuurin, kuvanveiston, maalaustaiteen, musiikin, runouden ja tanssin. Elokuvana näiden kuuden taiteen synteä, "seitsemäs taide". Ajatus elokuvasta seitsemäntenä taiteena oli taustalla myös

Canudon vuonna 1921 perustamassa elokuvakerho C.A.S.A.:ssa (*Club des amis du septième art*, ”Seitsemännen taiteen ystävien kerho”) ja hänen vuonna 1922 perustamassaan *La Gazette des sept arts* -lehdessä (”Seitsemän taiteen lehti”).



Kuva 1. Ricciotto Canudo vuonna 1913.
Lähde: <https://www.canudiani.com/canudo>.

Canudon elokuva-ajattelun lähtökohdat ulottuvat kuitenkin jo 1900-luvun alkuun. Jo vuonna 1908 hän julkaisi Italiassa ensimmäisen merkittävän elokuvaesseeensä *Trionfo del cinematografo* (”Elokuvan riemuvoitto”) (Canudo 1995/1908; Canudo 2017/1908). Tässä tekstissä Canudo esitti ensimmäisen kerran myöhemmän seitsemän taiteen mallinsa olennaiset piirteet (joskin tuolloin puhui vielä elokuvasta ”kuudentena taiteena”). Vuonna 1911 hän julkaisi vuoden 1908 tekstistään hieman muokatun ranskankielisen version nimellä *Naissance d’un sixième art* (”Kuudennen taiteen synty”) (Canudo 1995/1911).

Canudon tunnettuuden kannalta yksi ongelma on ollut hänen tekstiensä heikko saatavuus. Canudon kuoleman jälkeen hänen lähipiiriinsä kuulunut Fernand Divoire julkaisi vuonna 1926 toimittamansa koosteen Canudon 1920-luvun teksteistä otsikolla *L’Usine aux images* (”Kuvatehdas”) (Canudo 1926). Tämän jälkeen seuraava merkittävämpi Canudon tekstien julkaisu tapahtui vasta vuonna 1988, kun Richard Abelin toimittamassa antologiassa *French Film Theory and Criticism* julkaistiin kaksi Canudon tekstiä englanninkielisinä käännoksinä (Canudo 1993/1911; Canudo 1993/1926). Canudon kootut elokuvatestit julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1995 Jean-Paul Morelin yhteistyössä Canudo-tutkija Giovanni Dotolin kanssa toimittamassa

kokoelmassa, joka vuoden 1926 kokoelman tapaan oli otsikoltaan *L'Usine aux images* (Canudo 1995). Teoksessa on mukana myös Morelin ranskannos Canudon vuoden 1908 esseestä (Canudo 1995/1908). Englanniksi vuoden 1908 teksti käännettiin 2017 (Canudo 2017/1908).

Canudoa on käännetty myös suomeksi. *Filmihullussa* ilmestyi vuonna 1987 Sakari Toiviaisen kääntämänä otteita Canudon teksteistä otsikolla ”Seitsemän taiteen teoria” (Canudo 1987). Toiviainen on myös kirjoittanut Canudosta lyhyen esittelyn artikkelikokoelmaan *Elokuvateorian historia* (Toiviainen 1990).

Tämän artikkelin tavoitteena on avata Canudon ”seitsemän taiteen teorian” ja ”taiteiden synteessin” ajatuksen taiteenfilosofista taustaa, eli sitä, millä tavoin Canudon ajattelu linkittyy 1700–1800-lukujen estetiikan teoriaan. Pyrin selvittämään paitsi sitä, miten Canudon seitsemän taiteen malli yhtäältä nojaa perinteiseen estetiikkaan, toisaalta irtautuu siitä. Samalla kun Canudo hyödyntää klassista estetiikan teoriaa, hän myös tulkitsee sitä uudelleen tavoitteenaan osoittaa elokuvan asema samaan aikaan sekä taiteen traditioon pohjautuvana että täysin uutena ja modernina taiteen muotona. Canudolle olennaista ei siis ollut klassinen estetiikka sinänsä, vaan se, miten sen avulla oli mahdollista määritellä elokuvan asemaa uudessa, modernissa kontekstissa.

Näkökulmani on historiallis-filosofinen. Historiallinen se on sikäli, että Canudon elokuva-ajattelu liittyy tiettyyn historialliseen kontekstiin, eli 1920-luvun alun ranskalaisen avantgardistisen elokuvakulttuurin piirissä käytyyn keskusteluun elokuvan taideluonteesta ja kulttuurisesta asemasta (ks. Abel 1984; Ghali 1995). Lähestynkin Canudon ajattelua ensisijaisesti hänen oman aikansa lähtökohdista pyrkimättä erityisesti suhteuttamaan sitä myöhempiin kehityskulkuihin. Filosofinen näkökulmani on sikäli, että tarkastelun kohteena on ensisijaisesti Canudon elokuvaesteettinen *ajattelu*: pyrin analysoimaan sitä, miten Canudo pyrkii määrittämään elokuvan statusta ja taideluonnetta luomiensa uusien käsitteiden avulla.



Kuva 2. 1920-luvun seurapiirielämää, Canudo takarivissä vasemmalla. Lähde: <https://www.canudiani.com/canudo>.

Aineistona olen käyttänyt vuoden 1995 *L'Usine aux images* -kokoelmassa julkaistuja Canudon elokuvakirjoituksia vuosilta 1908–1923. Tekstiviitteisiin olen laittanut myös tiedon mahdollisesta englanninkielisestä käännöksestä. Aineistosta olen poiminut esiin teemoja, jotka liittyvät paitsi Canudon seitsemän taiteen malliin myös laajemmin hänen elokuvakäsitykseensä. Tarkastelen sitä, miten Canudo kuvaa ja perustelee esteettisiä näkemyksiään ja mitä mahdollisia ongelmia tai jännitteitä niihin liittyy. Tarkastelun kohteena ovat erityisesti Canudon synteesiajattelu, elokuvan suhde traditioon ja modernisuuteen sekä kysymys elokuvan taideluonteesta.

Merkittävimpiä Canudon estetiikkaa ja elokuvanäkemyistä käsitteleviä lähteitä artikkelissani ovat olleet Jean-Yves Chateau'n *Pourquoi un septième Art?* (2008), David Rodowickin *Elegy for Theory* (2014) ja Jean-Luc Vancherin *Cinéma ou le dernier des arts* (2018). Näissä kaikissa Canudon estetiikkaa tarkastellaan laajasti, joskin vain lähtökohtana tai osana jonkin laajemman teeman tarkastelua: taiteenfilosofian (Chateau), teorian (Rodowick) tai elokuvan kulttuurisen aseman muutoksen (Vancheri). Lisäksi hyödyllinen on ollut Fabio Andreazzan monipuolinen ja analyttinen Canudon toimintaa ja ajattelua esittelevä johdantoteos *Canudo et le cinéma* (2018).

Artikkelini alussa esittelen Canudon ”seitsemän taiteen teorian” ja tarkastelen sen taiteenfilosofista taustaa. Seuraavaksi käyn läpi Canudon synteesiajattelua kahdesta näkökulmasta: elokuvaa yhtäältä eri taiteenlajien, toisaalta tradition ja modernisuuden synteessinä. Lopuksi esittelen vielä piirteitä, joiden myötä Canudo katsoo elokuvan voivan nousta pelkästä todellisuuden kopioinnista ”valkokangastaiteilijan” (*écraniste*) sisäistä kokemusta ilmentäväksi taiteeksi.

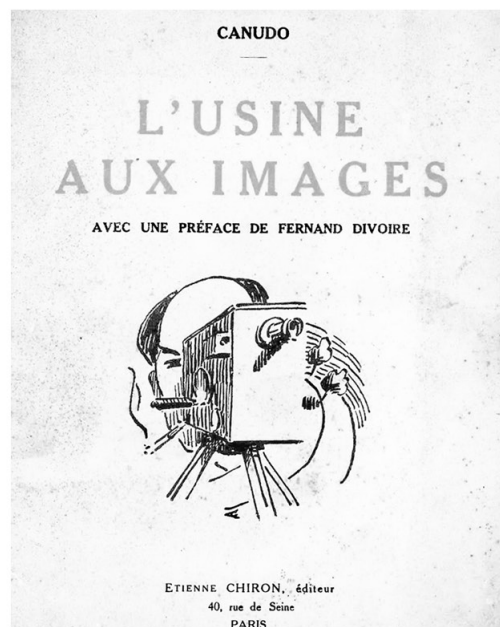
”Seitsemän taiteen teoria” ja sen tausta

Canudon ”seitsemän taiteen teoria” on yritys määrittää elokuvan taideluonne liittämällä se taiteiden jatkumoon 1700–1800-luvuilla muotoutuneen estetiikan ja taideteorian näkökulmasta. Samalla siihen liittyy pyrkimys ymmärtää elokuvaa nimenomaan modernina taidemuotona, joka erottaa sen kaikesta aiemmasta taiteesta. Tämä ero ei kuitenkaan tarkoita täydellistä irtiottoa aiemmasta, vaan ajatusta elokuvasta aiempien taiteiden synteessinä: täysin uutena, mutta samalla aiemmat taidemuodot yhdistävänä ”seitsemäntenä taiteena”.

Tarkkaan ottaen Canudon mallissa ei ole kysymys varsinaisesta ”teoriasta” tiukassa mielessä, ja esimerkiksi David Rodowick toteaaakin, että ”Canudon elokuvakirjoitukset eivät muodosta elokuvateoriaa, eivätkä edes pyri siihen” (Rodowick 2014, 82). Canudo kyllä käyttää ilmaisua ”seitsemän taiteen teoria” alun perin vuoden 1922 lopussa julkaistussa Seitsemän taiteen manifestissa (Canudo 1995/1922g, 161; Welsh & Canudo 1975/1922, 253), mutta muuten käyttää termiä ”teoria” vain satunnaisesti ja puhuu enemmän elokuvan ”estetiikasta” kuin sen ”teoriasta”. Vuonna 1921 hän toteaa ohimennen, että elokuva on taiteena vielä sen verran uusi ja jäsentymätön, että minkäänlaista teoriaa sille ei ainakaan vielä ole mahdollista luoda (Canudo 1995/1921e, 77).

Canudo esittää seitsemän taiteen mallin peruseriaatteet ensimmäisen kerran edellä mainituissa vuoden 1908 esseessä *Trionfo del cinematografo* (”Elokuvan riemuvoitto”) (Canudo 1995/1908; Canudo 2017/1908) ja vuoden 1911 esseessä *La naissance d'une sixième art* (”Kuudennen taiteen synty”) (Canudo 1995/1911; Canudo 1993/1911). Lopullisen muotonsa Canudon seitsemän taiteen malli saa kuitenkin vasta 1920-luvun taitteessa. Elo kuvasta ”seitsemän-

tenä taiteena” Canudo puhuu ensimmäisen kerran julkisesti ranskalaisessa *L’Information*-lehdessä lokakuussa 1919 julkaistussa artikkelissa *La leçon du cinéma* (Canudo 1995/1919). Yleisölle hän esittelee malliaan ensimmäisen kerran 17. helmikuuta 1921 pitämässään esitelmätilaisuudessa pariisilaisessa Café Grillonissa otsikolla ”Le Septième art: le cinéma” (”Seitsemäs taide: elokuva”). (Morel & Dotoli 1995, 12; Vancheri 2018, 16; ks. myös Canudo 1995/1921b, 61). Tiivistetysti Canudo esittelee mallinsa ”Seitsemän taiteen manifestissa” (*Manifeste des sept arts*), jonka hän julkaisee ensin belgialaisessa *7 arts* -lehdessä marraskuussa 1922 ja heti perään omassa *La Gazette des sept arts* -lehdessään tammikuussa 1923 (Canudo 1995/1922g; Welsh & Canudo 1975/1922).



Kuva 3. *L’Usine aux images* -teoksen (1926) kansi sekä Canudon perustaman *La Gazette des sept arts* -lehden kansikuvia. Lähteet: Kirjoittajan skannaus & Ciné-Ressources, www.cinerecources.net.

Vaikka ajatus elokuvasta aiempien taiteiden synteessä on mukana jo Canudon vuosien 1908 ja 1911 teksteissä, hän ei kuitenkaan tässä vaiheessa vielä puhu elokuvasta ”seitsemäntenä” vaan ”kuudentena” taiteena. ”Perinteiset” taiteet, jotka hän tässä vaiheessa mainitsee, ovat arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaustaide, musiikki ja runous. ”Seitsemänneksi taiteeksi” elokuva nousee vasta vuonna 1919, kun aiemman viiden perinteisen taiteen rinnalle on noussut kuudenneksi tanssi.

Canudon ”seitsemän taiteen teoria”, sellaisena miksi se on vuosien 1922–1923 taitteen ”Seitsemän taiteen manifestissa” vakiintunut, on tiivistettynä seuraava. Taiteet voidaan jakaa kahteen pääryhmään: tilallisiin taiteisiin ja ajallisiin taiteisiin. Tilallisten taiteiden perusmalli on arkkitehtuuri, jolla on kaksi ”täydennystä” (*complément*): maalaustaide ja kuvanveisto. Ajallisten taiteiden perusmalli puolestaan on musiikki, jonka ”täydennyksiä” ovat runous ja tanssi. Elokuva on näiden taiteiden synteessä: samaan aikaan sekä tilallinen että ajallinen taide. (Canudo 1995/1922g; Welsh & Canudo 1975/1922.) Tai, kuten Canudo oli kiteyttänyt jo vuosien 1908 ja 1911 teksteissään, elokuva on ”liikkuvaa plastista taidetta” (*art plastique en mouvement*) (Canudo 1995/1908, 25; Canudo 1995/1911, 33; Canudo 2017/1908, 68; Canudo 1993/1911, 59; ks. myös Canudo 1920, 58). ”Seitsemän taiteen teorian” perusta onkin käytännössä jo lähes lopullisessa muodossaan näissä teksteissä; merkittävin ero on lähinnä se, että niissä musiikilla on vain yksi ”täydennys”, runous. Toinen merkittävä ero on siinä, että vuosien 1908 ja 1911 teksteissä elokuva ei Canudolle vielä ole taidetta, tai se on sitä vain potentiaalisesti (Canudo 1995/1908, 27; 1995/1911, 35; 2017/1908, 70; 1993/1911, 61). Vasta vuonna 1919 hän toteaa, että ”elokuvan synty oli todellakin seitsemännen taiteen synty” (Canudo 1995/1919, 41). Vuoden 1922 loppuun mennessä Canudo on jo valmis julistamaan, että ”tarvitsemme elokuvaa luodaksemme totaalisen taiteen, jota kohden kaikki muut taiteet ovat alusta alkaen suuntautuneet” (Canudo 1995/1922g, 161; Welsh & Canudo 1975, 253).

Canudon alun perin esittelemä viiden perinteisen taiteen joukko – musiikki, runous, arkkitehtuuri, kuvanveisto, maalaustaide – näyttäytyy hänelle ikaikaisena ja kulttuurien rajat ylittävänä:

Maailman koko esteettinen elämä on nojautunut näihin viiteen taidemuotoon. On selvää, että kuudes taidemuoto vaikuttaisi suorastaan absurdilta tai jopa käsittämättömältä: mikään kansa ei ole vuosituhansien aikana kyennyt sellaista käsittämään. (Canudo 1995/1911, 32. Canudo 1993/1911, 58.)

Elokuva (eli ”kinematografi”) puolestaan näyttäytyy Canudolle täysin uutena ilmaisumuotona, joka näyttää tietä aiempien taiteiden synteille:

Mutta me saamme nyt seurata tuon kuudennen taiteen syntyä. [...] Elämme kahden hämärän rajalla: yhden maailman iltahämärässä ja toisen aamuhämärässä. [...] Kinematografi – olkoonkin rumasti nimetty – näyttää tietä. [...] Vasta huomispäivän tuntematon tekijä tulee luomaan valtavan uuden esteettisen emootion virran, josta nousee esiin mitä absurdein riemuvoitto: *liikkuva plastinen taide* (*art plastique en mouvement*). (Canudo 1995/1911, 32–33; Canudo 1993/1911, 58–59. Kursivointi Canudon.)

Vaikka Canudo näkeekin perinteisten taiteiden luettelon ylihistoriallisena ja ikaikaisena, niin esimerkiksi taidehistorioitsija Larry Shiner on esittänyt, että se vakiintuneiden taiteiden joukko, johon Canudokin viittaa, oli alkanut muotoutua vasta 1700-luvun jälkipuoliskolla ja varsinaisesti vakiintunut vasta

1800-luvulle tultaessa. Shinerin näkemys pohjautuu Paul Oskar Kristellerin jo 1950-luvulla esittämään teoriaan ”taiteiden modernista järjestelmästä”. (Shiner 2001; Kristeller 1951; Kristeller 1952.) Shinerin (ja Kristellerin) mukaan taiteiden joukon määrittely liittyi 1700-luvun kuluessa tapahtuneeseen taidekäsityksen muutokseen, jossa (mekaaninen) käsityötaito (*skill*) haluttiin erottaa (luovista) kaunotaiteista (*fine art, beaux arts*). Aiemmin ”taiteet” ja ”käsityötaito” oli nähty yhtenä ja samana asiana, ”taitona” (kreik. *tekhné*, lat. *ars*) (Kristeller 1951, 498–499; Shiner 2001, 5). Kaunotaiteiden määrittely ja luettelointi palveli tätä uutta erontekoa siten, että sen avulla voitiin määrittää, mitkä olivat sellaisia ”korkeampia” taiteen muotoja, jotka tuli erottaa ”alemmista” käsityötaidon piiriin kuuluvista muodoista. Yhtenä listauksen kriteerinä oli kaunotaiteellisen teoksen mieltäminen puhtaasti esteettiseksi objektiksi ilman käytännön funktiota erotuksena käsityötaidon tuottamasta ”käyttötaieteesta”. (Shiner 2001, 80–83.)

Siinä, mitkä taidemuodot tulisi lukea ”oikeiden” taiteiden joukkoon, oli pitkään epäselvyyttä. Vaikka jo 1690 Charles Perrault oli esittänyt luettelon kahdeksasta ”kaunotaiteesta” ja mukana olivat tutut runous, musiikki, arkkitehtuuri, maalaustaide ja kuvanveisto, ei kyse ollut vielä ”taiteesta” nykyaikaisessa merkityksessä, sillä listalla olivat mukana myös puhetaito, optiikka ja mekaniikka (Kristeller 1951, 527; Shiner 2001, 71). Vasta vuonna 1746 uusi kaunotaiteiden kategoria alkoi saada muotoaan, kun apotti Charles Batteux erotti ”mielihyvään tähtäävät” taiteet omaksi ryhmäkseen erotuksena ”mekaanisista taiteista”. Batteux’n luettelossa näitä taiteita ovat musiikki, runous, maalaustaide, kuvanveisto ja – Canudon kannalta kiinnostavasti – tanssi. Batteux erottaa vielä kolmannen ryhmän: taiteet, joissa mielihyvä ja käytännöllisyys yhdistyvät. Näihin hän lukee puhetaidon – ja arkkitehtuurin. (Kristeller 1952, 21; Shiner 2001, 83.)

Batteux’n malli toimi pohjana Denis Diderot’n ja muiden ensyklopedistien systemaattisemmalle taiteiden luokittelulle. *Encyclopédien* ensimmäisen laitoksen (1751) esipuheessa Jean le Rond d’Alembert jakaa tiedon lajit filosofiaan, historiaan ja kaunotaiteisiin, joihin hän lukee Canudollekin keskeiset viisi taidetta: maalaustaiteen, kuvanveiston, arkkitehtuurin, runouden ja musiikin (Kristeller 1952, 22–23). Vaikka myöhemmissä listauksissa oli vielä 1700-luvun lopullakin vaihtelua, muodostivat nämä viisi taidetta laajasti hyväksytyt taiteiden perusjoukon. Näihin saatettiin sitten joskus lisätä muita taiteita, kuten tanssi, kaiverrus, puhetaito tai puutarhataide. (Kristeller 1951, 497; Shiner 2001, 81, 84.) Arkkitehtuurin asema viiden ydintaiteen joukossa näyttää olleen kaikkein häilyvin; joissain tapauksissa sen tilalla saattoivat olla esimerkiksi juuri puhetaito tai kaiverrus (ks. Shiner 2001, 80–88 ja passim.). Tämä epäselvyys jatkui vielä Canudon aikalaistenkin taiteiden listauksissa. Esimerkiksi kriitikko ja elokuvaohjaaja Louis Delluc nimeää vuonna 1919 elokuvan ”viidenneksi taiteeksi”. Muita taiteita hänen luettelossaan ovat runous, musiikki, kuvanveisto ja ”värit” (ts. maalaustaide) (Delluc 1919, 266–267). Canudon ystäväpiiriin kuulunut elokuvaohjaaja Henri Fescourt puolestaan muistelee vuonna 1959 julkaistussa muistelmateoksessaan (virheellisesti) Canudon seitsemän taiteen listalla olleen ”runous, musiikki, teatteri, plastiset taiteet, puhetaito, tanssi ja elokuva” (Fescourt 1959, 221). Huomiota herättää erityisesti arkkitehtuurin puuttuminen listalta, vaikka sillä (toisin kuin Fescourtin mainitsemilla teatterilla ja puhetaidolla) on Canudon mallissa olennainen rooli (mistä kohta lisää).

Kenties vaikutusvaltaisimmin viiden perinteisen taiteen luettelon aseman vahvisti filosofi G. W. F. Hegel 1820-luvun estetiikan luennoillaan, jotka jul-

kaistiin opiskelijoiden luentomuistiinpanojen pohjalta postuumisti vuonna 1835 (Hegel 1975a; Hegel 1975b). Hegelille taiteen välttämätön elementti on aistittavuus, mutta se ei yksinään riitä. Teos voi ilmetä taiteena vain ”teoreettisten aistien” eli näön ja kuulon välityksellä: niiden avulla teosta voidaan tarkastella tietyn etäisyyden päästä, pyyteettömästi. Tämä mahdollistaa teoksen tarkastelun idean ja tietoisuuden tasolla, teoksen aistimellisen ulottuvuuden henkistämisen. Tästä seuraa se, että taiteiksi voidaan luokitella vain sellaisia ilmaisumuotoja, jotka ovat tavoitettavissa näön ja kuulon avulla: visuaaliset taiteet, musiikki ja runous. Taiteen ainoana tehtävänä on tuoda aistimellisen tutkistelun kohteeksi totuus sellaisena kuin se on hengessä. (Hegel 1975a, 37–38; Hegel 1975b, 621–623.)

Hegelin mallissa taiteet muodostavat hierarkkisen järjestelmän, jossa taiteen aseman hierarkiassa määrittää sen tapa ilmentää maailmanhenkeä. Hierarkiassa alimmalla tasolla on arkkitehtuuri, joka ei ole vielä löytänyt henkisyiden ilmaisulle täysin riittäviä materiaaleja tai muotoja. Toisella portaalla on kuvanveisto, jonka ilmaisun perustana on hengen ilmaiseminen sellaisena kuin se ilmenee ihmisen ruumiillisessa (ja kosketeltavassa) ulkoisessa olemuksessa. Maalaustaiteessa ilmaisu ei enää perustu suoraan ulkoiseen muotoon vaan väreihin kaksikulotteisella pinnalla. Näin maalaustaide tuo ilmaisuun mukaan myös taiteilijan sisäisen tulkinnan, tavan nähdä. Musiikki puolestaan jo ilmaisee sisäistä maailmaa sellaisenaan, vailla muotoa olevana tunteena, joka ei suoraan voi ilmetä ulkoisessa maailmassa. Lopuksi ylimpänä on puheen taide, runous, jonka piiriin Hegel lukee epiikan, lyriikan ja draaman. Se on hengen absoluuttinen ja tosi ilmaisu, koska vain puhe voi tavoittaa sen, mitä tietoisuus käsittää ja muovaa omassa sisäisessä olemisessaan. (Hegel 1975b, 624–627.)

Hegelin näkevät Canudon estetiikan keskeisenä taustahahmona esimerkiksi elokuvatuutkijat Luc Vancheri ja David Rodowick. Vancherin mukaan se, että Canudo ottaa alkuperäiseen perinteisten taiteiden luetteloonsa nimenomaan Hegelin hyväksymät taidemuodot, on osoitus hänen uskollisuudestaan Hegelille (Vancheri 2018, 249, 256). Rodowick puolestaan ei niinkään kiinnitä huomiota Canudon viiden perinteisen taiteen luokitteluun, vaan näkee yleisemmin Canudon estetiikan nojaavan Hegelin malliin sikäli, että se etsii Hegelin tavoin taiteen henkistä ulottuvuutta sellaisena kuin se modernina aikana ilmenee (Rodowick 2014, 82–84).

Ei kuitenkaan ole yksiselitteisen selvää, että erityisesti Hegel olisi ollut Canudon viiden perinteisen taiteen mallin (tai laajemmin hänen ajattelunsa) lähtökohta. Kuten todettua, viiden perinteisen taiteen luettelo oli vakiintunut jo ennen Hegeliä. Canudo ei myöskään elokuvateksteissään missään vaiheessa suoraan viittaa Hegeliin – minkä myös Vancheri (2018, 256) ohimennen toteaa. Fabio Andreazza lienee oikeassa siinä, että vaikka Hegelin ajattelulla on voinut olla vaikutusta Canudoon, tämä vaikutus ei ole välttämättä ollut suoraa, vaan on perustunut siihen asemaan, mikä Hegelin estetiikalla on ollut 1900-luvun alun taidekeskustelussa. (Andreazza 2018, 39–40.) Kuten seuraavassa käy ilmi, Canudon tapa jakaa taiteet tilallisiin taiteisiin ja ajallisiin taiteisiin ja hänen irtautumisensa taiteiden hierarkiasta ei myöskään ole Hegelin ajattelun mukaista.

Vastoin perinteistä kaunotaiteiden listausta Canudo päätyy lisäämään kaunotaiteiden joukkoon tanssin vuonna 1919, jolloin hän myös alkaa ensimmäisen kerran puhua elokuvasta ”seitsemäntenä taiteena” (Canudo 1995/1919, 41). Vaikka joissain kaunotaiteiden ryhmittelyissä (kuten esimerkiksi Charles Batteaux’lla) tanssi onkin mainittu, ei Canudo kuitenkaan suoraan mainitse

mitään syytä tälle ratkaisulle. Tanssin lisääminen on myös ristiriidassa Canudon aiemman näkemyksen kanssa siitä, että perinteisiä kaunotaiteita on vain viisi, ei enempää.

Luc Vancheri näkee tanssin lisäämisellä taiteiden luetteloon kaksi keskeistä syytä. Yhtäältä tanssin mukaan ottaminen tuo Canudon malliin ”välttämätöntä tasapainoa tila- ja aikataiteiden välillä, mikä antaa [Canudon] synteisille matemaattisen lain voiman” (Vancheri 2018, 256). Toisin sanoen tila- ja aikataiteiden perusmuodoilla, arkkitehtuurilla ja musiikilla, tulee kummallakin olla kaksi täydennystä, jotta malli olisi lukumääräisesti tasapainoinen. Toisaalta siihen, että musiikin toiseksi täydennykseksi määrittyy juuri tanssi, Vancheri pitää syynä ensimmäisen maailmansodan aikana suosituksi nousutta Charlie Chaplinia. Vancherin mukaan Chaplinin ilmaisuvoimaisen pantomiimin löytäminen antaa Canudolle oikeutuksen tanssin lisäämiselle osaksi seitsemän taiteen mallia. (Vancheri 2018, 256.) Vancherin näkemys on sinänsä perusteltu: tanssi – jollaisena Chaplinin liikekielikin voidaan nähdä – on visuaalista, ja sikäli se konkretisoi (mykkä)elokuvan ajallisen ulottuvuuden selvemmin kuin ääneen perustuvat musiikki ja runous (vrt. Vancheri 2018, 260). On myös totta, että Canudo mainitsee Chaplinin ja tämän kehittämän ”eleiden sanaston” (*vocabulaire de gestes*) tärkeänä esimerkkinä samassa vuoden 1919 tekstissään, jossa hän ensimmäistä kertaa puhuu tanssista osana seitsemän taiteen mallia (Canudo 1995/1919, 42).

Canudon kiinnostus tanssiin ulottuu kuitenkin jo ajalle ennen Chaplinin vuonna 1914 alkanutta elokuvauraa. Itse asiassa jo vuosien 1908 ja 1911 teksteissään hän puhuu elokuvasta paitsi uutena tai modernina pantomiimina myös uutena ”ilmaisun tanssina” (Canudo 1995/1908, 27; Canudo 1995/1911, 35; Canudo 2017/1908, 70; Canudo 1993/1911, 61). Ara H. Merijan nostaa esiin myös Canudon kiinnostuksen Ballets Russes -balettiseurueen esityksiin 1910-luvun alussa (ts. *Tulilintu* 1910, *Faunin iltapäivä* 1912, *Kevätuhri* 1913). Kaikkein olennaisin merkitys tanssin nostamisessa osaksi taiteiden joukkoa oli Merijanin mukaan kuitenkin Canudon elämänkumppanilla, kriitikko, kirjailija ja kuvataiteilija Valentine de Saint-Pointilla ja tämän luomalla, tanssiin pohjautuvalla *Métachorie*-esityksellä, joka korosti tanssin muihin taiteisiin tasavertaista ja jopa niiden yläpuolelle nousevaa asemaa. (Merijan 2009, 228; ks. myös Lustrac 2006, 71–115). De Saint-Point ja Canudo elivät pariskuntana ”vapaassa liitossa” ennen ensimmäistä maailmansotaa ja kehittivät yhdessä ”serebrismiksi” (*cérébrisme*) kutsuttua esteettistä näkemystä, johon myös *Métachorie*-esitys liittyi (Lustrac 2006, 77; Contarini 2022, IV:25–26, Re 2003, 47).

Vaikka tanssin lisääminen taiteiden järjestelmään erottaa Canudon näkemyksen esimerkiksi juuri Hegelistä, vielä olennaisempi ero on siinä, kuinka suuren merkityksen Canudo antaa erottelulle tilataiteisiin ja aikataiteisiin. Hegelin taidekäsityksessä taiteiden tilallisuuden ja ajallisuuden erottelu ei ole keskeisessä roolissa; olennaista Hegelille on taiteen suhde henkeen, ei tilallisuus tai ajallisuus sinänsä.

Sen sijaan Gotthold Ephraim Lessingin alun perin vuonna 1766 julkaistussa teoksessa *Laokoon* (Lessing 1887) tilallisten ja ajallisten taiteiden erottelu on keskeinen piirre. Lessingiin – mutta ei Hegeliin – viittaa Canudon yhteydessä Jean-Yves Chateau, joka luonnehtii erottelua tilallisiin ja ajallisiin taiteisiin ”ikiaikaiseksi”, mutta näkee Lessingin antaneen sille ”vakaan perustan” (Chateau 2008, 32). Chateau näkemyksiin viitaten Vancheri (2018, 261) toteaa, että Canudo olisi varsin hyvin voinut luoda mallinsa vain hieman muokkaamalla Lessingin teoriaa.



Kuva 4. Canudon elämänkumppani, kriitikko, kirjailija ja kuvataiteilija Valentine de Saint-Point. Lähde: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Lessing rajaa erottelunsa kahden taidemuodon, "maalaustaiteen" ja "runouden" välille. "Maalaustaiteeseen" Lessing lukee myös kuvanveiston, eli se on hänellä yleistermi kuvataiteelle. "Runous" puolestaan kattaa kaikki kirjallisuuden muodot. Lessing toteaa, että näitä taidemuotoja erottavat erilaiset imitaation keinot: maalaustaide hyödyntää värejä ja muotoja tilassa, runous taas lausuttuja ääniä ajassa. Näin ollen maalaustaide voi esittää vain vierekäisiä objekteja tilassa, kun taas runous nojautuu peräkkäisiin merkkeihin, jotka esittävät peräkkäisiä objekteja ajassa. Maalaustaiteelle ominaisia objekteja ovatkin Lessingin mukaan tilalliset *kappaleet* ja niiden visuaaliset ominaisuudet, runoudelle puolestaan ajallisesti peräkkäiset *toiminnot*. (Lessing 1887, 91.)

Canudo itse ei viittaa ajallisten ja tilallisten taiteiden erottelunsa perustana sen enempää Hegeliin kuin Lessingiinkään, vaan Arthur Schopenhaueriin (Canudo 1995/1919, 41; 1995/1921a, 50; 1995/1921c, 64). Teoksessaan *Die Welt als Wille und Vorstellung* ("Maailma tahtona ja mielteenä", 1818/1819, toinen osa 1844) Schopenhauer esittää filosofisen näkemyksen, jonka mukaan maailma jakautuu kahteen aspektiin: "tahtoon" – joka Schopenhauerille on persoonaton elämänvoima, jota ei voi suoraan havaita, vaan joka tässä mielessä vastaa Kantin oliota sinänsä – ja "mielteesen", eli tapaan, jolla maailma ihmismielelle näyttäytyy. Tahto on ei-rationaalista, jotain, mitä inhimillinen subjekti ei voi suoraan käsittää. Samalla ikuisesti tyydyttämätön tahto kuitenkin ohjaa subjektin haluja ja pyrkimyksiä. (Pitkänen 2024, 12–13, 18–19.)

Schopenhauerin filosofiassa estetiikalla on erityinen asema: taideteoksen aikaansaama esteettinen kokemus voi auttaa inhimillistä subjektia ainakin hetkellisesti irtautumaan tahdon vallasta (Pitkänen 2024, 22–23). Schopenhauer asettaa taiteet Hegelin tapaan hierarkkiseen järjestykseen. Sen, mille tasolle taiteet hierarkiassa asettuvat, määrää se, missä määrin ne kykenevät

objektivoimaan tahtoa, eli esteettisen havaintokokemuksen avulla irrottamaan yksilön tahdon hallitsemasta arkiminästä tiedon puhtaaksi subjektiksi. (Pitkänen 2024, 37.)

Hegelin tavoin Schopenhauerin hierarkiassa alimpana on arkkitehtuuri ja ylimmillä tasoilla musiikki ja runous. Hegelistä poiketen Schopenhauer kuitenkin nostaa musiikin runouden yläpuolelle. Musiikin asema Schopenhauerilla perustuu siihen, että muista taiteista poiketen se ei vain ilmennä tai jäljittele ideoita, vaan ilmentää tahtoa suoraan, antaa tahdolle koettavan muodon (Pitkänen 2024, 55–56).

Canudon kannalta Schopenhauerin olennaisin ajatus ei kuitenkaan liity taiteiden hierarkiaan, vaan arkkitehtuurin ja musiikin määrittelyyn toistensa vastakohtiksi nimenomaan suhteessa tilallisuuteen ja ajallisuuteen. Schopenhauer kirjoittaa:

Laatimassani taiteiden järjestyksessä *rakennustaide* ja *musiikki* muodostavat ääripäät. [...] arkkitehtuuri on yksinomaan *tilassa*, ilman mitään suhdetta aikaan, kun taas musiikki on yksinomaan *ajassa* vailla suhdetta tilaan. (Schopenhauer 2024, 319. Kursivoinnit Schopenhauerin.)

Schopenhauerin erottelun Canudo mainitsee ensimmäisen kerran vuonna 1919, mutta se on käytännössä taustalla jo vuosien 1908 ja 1911 artikkeleissa, joissa Canudo nostaa arkkitehtuurin ja musiikin tilallisten ja ajallisten taiteiden perusmalleiksi.

Vaikka Canudo viittaakin mallinsa lähtökohtana Schopenhaueriin, se ei kuitenkaan suoraviivaisesti noudata Schopenhauerin (sen enempää kuin Hegelin tai Lessingin) lähestymistapaa. Ensinnäkin Canudo näkee tilalliset ja ajalliset taiteet samalla tasolla, eikä aseta eri taiteita nousevaan hierarkkiseen järjestykseen samalla tavoin kuin Hegel ja Schopenhauer. Toisekseen sen enempää Lessing, Hegel kuin Schopenhauerkaan eivät etsi ”totaalista taidetta” tai ”taiteiden synteesiä” vaan pikemminkin korostavat taiteen muotojen eroa suhteessa toisiinsa.

Näihin eroihin kiinnittävät huomiota sekä Chateau että Vancheri, jotka toteavat, että Canudon pyrkimys taiteiden synteisiin on vastakkainen esimerkiksi Lessingin ajatukselle, jossa taiteiden jakaminen tilallisiin ja ajallisiin taiteisiin pyrkii nimenomaan *erottamaan* nämä taiteen muodot toisistaan (Chateau 2008, 13; Vancheri 2018, 261). Chateau mukaan Canudo myös tulkitsee Schopenhaueria väärin: Schopenhauerille arkkitehtuuri ja musiikki edustavat taiteiden ääripäitä hierarkiassa, jossa arkkitehtuuri häidin tuskin ylittää taiteen tasolle, kun taas musiikki on kaikkia muita taiteita ylempänä ja niihin verrattuna aivan omalla tasollaan. (Chateau 2008, 32.) Vaikka Canudon tulkinta epäilemättä onkin ristiriidassa Schopenhauerin näkemysten kanssa, tämä ei kuitenkaan välttämättä tarkoita sitä, että Canudo ei olisi ymmärtänyt Schopenhaueria – hän vain poimii Schopenhauerin erottelusta ajatuksen, joka palvelee hänen omia päämääriään.

Canudo ei myöskään nojautu yksinomaan Schopenhaueriin. Tilataiteiden ja aikataiteiden erottelussa myös Valentine de Saint-Pointin ajattelulla on jälleen Canudolle merkittävä rooli. Vuonna 1921 Canudo nostaa parissakin yhteydessä esiin de Saint-Pointin esittämän jaon ”liikkumattomaan taiteeseen” (*art immobile*), jota määrittää ”geometria”, toisin sanoen arkkitehtuuri ja sen johdannaiset, sekä ”liikkuvaan taiteeseen” (*art mobile*), toisin sanoen runouteen, musiikkiin ja tanssiin (Saint-Point 1914, 6; Saint-Point 2005/1914). Canudo rinnastaa tämän jaottelun suoraan Schopenhauerin näkemyksiin:

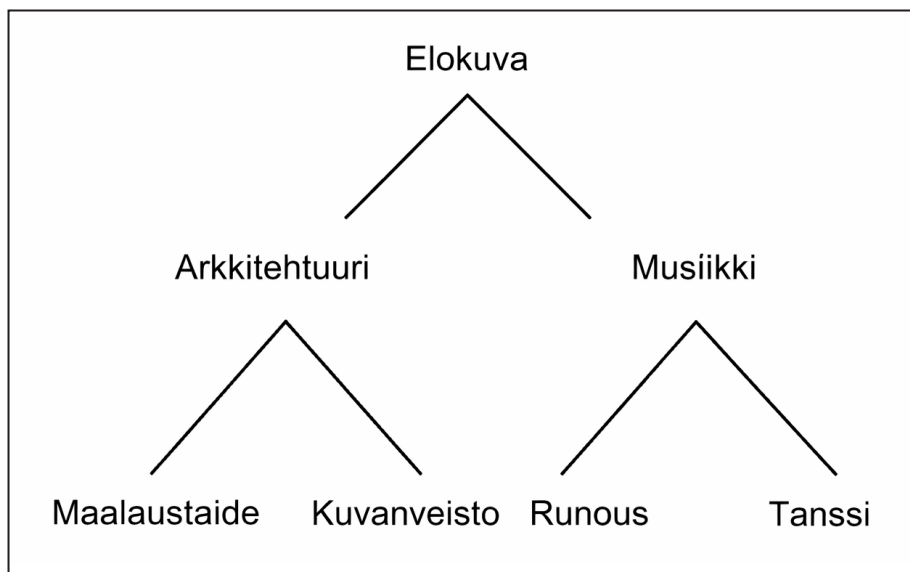
Elokuva, joka yhdistää [muut] taiteet, joka on *liikkuvaa plastista taidetta*, joka on osallinen Valentine de Saint-Pointin ilmaisun mukaan ”liikkumattomista taiteista” samaan aikaan kuin ”liikkuvista taiteista”, tai Schopenhauerin muotoilun mukaan ”aikataiteista” ja ”tilataiteista”, tai vielä *plastisista taiteista* ja *rytmisistä taiteista*, on [taiteista] seitsemäs (Canudo 1995/1921c, 64; ks. myös Canudo 1995/1921a, 50. Kursivoinnit Canudon.)

De Saint-Pointin erottelu liikkumattomiin ja liikkuviin taiteisiin tuo tilataiteet–aikataiteet–erotteluun uuden, konkreettisen näkökulman. Lisäksi, toisin kuin Schopenhauerin hierarkkinen erottelu arkkitehtuurin ja musiikin välillä, de Saint-Pointin näkemys sisältää myös ajatuksen taiteiden yhdistymisestä, joka on samantapainen kuin Canudolla. Siinä missä Canudo etsii taiteiden synteisiä elokuvasta, de Saint-Pointilla *Métachorie*-esityksessä tämän aseman saa tanssi. De Saint-Point toteaa, että *Métachorie* on ”kaikkien taiteiden fuusio: siinä yhdistyvät musiikki, runous ja geometria – joka on arkkitehtuurin ja sen johdannaisten, maalaustaiteen ja kuvanveiston, synteesi” (Saint-Point 1914, 6; Saint-Point 2005/1914). Vastaava fuusion tai synteessin ajatus on myös Canudon seitsemän taiteen mallin ytimessä.

Elokuva taiteiden synteisinä ja ”totaalisena taiteena”

Canudon ajatus elokuvasta ”taiteiden synteisinä” ja ”totaalisena taiteena” perustuu siihen, että elokuva on täysin uudenlainen taidemuoto, jossa tavalla tai toisella yhdistyvät aiemmat taiteet. Vaikka taiteiden yhdistymisen ajatuksella on taustaa aiemmassa keskustelussa, on Canudon malli suurelta osin hänen itsensä rakentama. Seitsemän taiteen mallissaan Canudo hylkää Hegelin ja Schopenhauerin hierarkiamallit, joissa taiteet on asetettu nousevaan järjestykseen niiden filosofisen arvon perusteella. Hän tulee kuitenkin itse luoneeksi eräänlaisen uuden, kolmiportaisen hierarkian tai taiteiden ”pyramidimallin”. Pyramidin huipulla on elokuva, joka on ”totaalinen taide”, jota kohden ”kaikki muut taiteet ovat alusta alkaen suuntautuneet” (Canudo 1995/1922g, 161; Welsh & Canudo 1975, 253).

Se, että elokuva on ”totaalinen taide”, tarkoittaa sitä, että se jollain tavoin kattaa tai sisällyttää itseensä kaikki muut taiteet. Toisella tasolla ovat Schopenhauerin määritelmän mukaiset ”puhtaat” tilalliset ja ajalliset taiteet, eli arkkitehtuuri ja musiikki. Toisin kuin Schopenhauerilla, jolla arkkitehtuuri on hierarkian alin ja musiikki ylin taso, nämä taiteet ovat Canudon mallissa samalla tasolla, eräänlaisina oman lajinsa – tilallisuuden ja ajallisuuden – arkkiyyppeinä. Canudo toteaa, että vain arkkitehtuuri ja musiikki ovat taiteina ”todella olemassa” ja muut taiteet ovat vain niiden ”täydennyksiä” (Canudo 1995/1921c, 63–64). Kolmannen tason Canudon hierarkiassa muodostavatkin sitten tilallisen ja ajallisen taiteen perusmuotojen ”täydennykset”: arkkitehtuurin (eli tilallisuuden) osalta maalaustaide ja kuvanveisto, musiikin (eli ajallisuuden) osalta runous ja tanssi. Näin Canudon malli saa myös symmetrisen ja lukumääräisesti tasapainoisen muodon tai, Luc Vancherin jo edellä mainitun toteamuksen mukaan, ikään kuin ”matemaattisen lain voiman” (Vancheri 2018, 256). Suhteessa Lessingin tilataiteet–aikataiteet–erotteluun Canudon malli on kiinnostava sikäli, että Canudo tiettyssä mielessä hyväksyy Lessingin näkemyksen näiden taidemuotojen erillisyydestä – mutta nyt näkee elokuvan aivan uudenlaisena taiteen muotona, joka kykenee ylittämään tämän eron.



Kuva 5. Canudon pyramidimalli. Kirjoittajan laatima.

Ajatus taiteiden synteestistä ei toki ole täysin vailla esikuvia. Jean-Yves Chateaux mukaan synteessin ajatuksen yksi keskeinen taiteenfilosofinen tausta on Immanuel Kantin *Arvostelukyvyyn kritiikissä* (§ 52) pohtima ongelma ”kaunotaiteiden yhdistymisestä samassa tuotteessa”; Kant nostaa esiin esimerkiksi puhtaiteiden ja maalaustaiteen yhdistymisen näytelmässä, runouden yhdistymisen musiikkiin laulussa sekä ”aistimuksen leikin” (musiikin) yhdistymisen ”hahmojen leikkiin” tanssissa (Kant 2018, 255–256; Chateau 2008, 19, 47–48).

Luc Vancheri puolestaan nostaa esiin Richard Wagnerin *Gesamtkunstwerkin* eli kokonaistaideteoksen ajatuksen yhtenä Canudon ajattelun taustavaikuttajana. Wagnerin edeltäjinä Vancheri mainitsee Jenan romantikot Friedrich Schlegelin, joka etsi filosofian ja runouden lopullista synteesiä, ja Friedrich Wilhelm Joseph von Schellingin, joka näki (Kantin esimerkkien tapaan) runouden ja musiikin yhdistymisessä laulussa ja maalaustaiteen ja runouden yhdistymisessä tanssissa sellaisen kokonaisvaltaisen teatterin ilmentymän, jonka avulla voitaisiin luoda uusi antiikin draaman kaltainen, taiteet yhdistävä ilmaisumuoto. Merkittävä Wagnerin edeltäjä on myös *Gesamtkunstwerkin* käsitteen alun perin esittänyt Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, joka myös esittää ajatuksen siitä, että kaikki taiteet jo suuntautuvat kohti ”totaalista taideteosta”. (Vancheri 2018, 263–265.) Kokonaisuutena Vancheri näkee Canudon rakennelman ”hämmästyttävänä montaasina”, jossa yhdistyvät ”kaunotaiteiden järjestelmän” ajatukset taiteita yhdistävästä periaatteesta ja kaunotaiteiden joukon selkeästä identifioimisesta, Lessingin ja Schopenhauerin tilallisten ja ajallisten taiteiden erottelu, Kantin ajatus siitä, että eri taiteen muodot voivat yhdistyä yksittäisessä teoksessa, ja lopulta Wagnerin ajatus kokonaistaideteoksesta taiteiden synteessinä (Vancheri 2018, 266).

Kuten on käynyt ilmi, Canudo-keskustelussa näkemykset Canudon ajattelun taiteenfilosofisesta taustasta hajaantuvat moneen suuntaan. Siinä missä Rodowick ja Vancheri korostavat Canudon ajattelun hegeliläisyyttä, Chateau ei edes mainitse Hegeliä. Fabio Andreazza puolestaan toteaa, että Canudo on ”saattanut” lukea Hegeliä, mutta toteaa, että viime kädessä Canudo jää etäälle Hegelistä erityisesti siksi, että hän ei rakenna taiteiden synteesiään hegeliläisittäin dialektiikan pohjalta. (Andreazza 2018, 39–40, 95.) Canudon tilatai-

de-aikataide-erottelun kohdalla taas useimmat kommentoijat nostavat esiin Lessingin vastaavan erottelun. Tämä on sinänsä perusteltua, koska klassisen estetiikan edustajista juuri Lessingin tilataide-aikataide-erottelu muistuttaa eniten Canudon vastaavaa erottelua, mikä tekee Lessingin ja Canudon näkemysten vertailusta mielekäästä. Samankaltaisuudesta huolimatta Lessingillä ei kuitenkaan ole Canudon ajattelussa mitään erityistä asemaa. Canudo ei elokuvateksteissään missään vaiheessa viittaa erottelunsa perustana (suoraan tai epäsuorasti) Lessingiin. Vaikka Hegel viiden taiteen luokittelunsa ansiosta ja Lessing tilataide-aikataide-erottelunsa takia ”sopisivatkin” Canudon lähtökohdiksi, niin se filosofi, jonka Canudo tosiasiallisesti mainitsee, on Schopenhauer – siitäkin huolimatta, että Schopenhauerin taiteiden luokittelu ei ole samalla tavoin selvärajainen kuin Hegelillä ja toisaalta hänen toteamuksensa arkkitehtuurista puhtaasti tilallisena ja musiikista puhtaasti ajallisena taiteena on vain sivuhuomautus. Schopenhauerin ohella toinen näkyvästi Canudon ajattelun taustalla vaikuttava filosofi on Friedrich Nietzsche (Andreazza 2018, 18–21; ks. myös Rodowick 2014, 83). Palaan Nietzschen merkitykseen Canudolle pian.

Vaikka Canudon ajattelusta on siis löydettävissä yhtymäkohtia Hegelin ja Lessingin näkemyksiin, niin ainakaan mitenkään yksiselitteisesti hänen näkemyksiään ei voida palauttaa kumpaankaan näistä. Canudon malli on lopulta varsin eklektinen rakennelma, johon hän poimii erilaisia elementtejä niin klassisesta kuin modernistakin taidekeskustelusta ja yhdistelee niitä uudelleen omien intressiensä mukaisesti. Canudo ei rakenna omaa malliaan suoraan minkään yksittäisen esteettisen teorian varaan, vaan ottaa ajatuksia sieltä täältä ja rakentaa niiden pohjalta oman kudelmansa. Juuri siksi, että Canudon ajattelu ei puhtaasti edusta mitään erityistä taidefilosofiaa, hänen ajatteluaan on mahdollista tulkita jopa täysin vastakkaisilla tavoilla.

Ehkä osin tämän eklektisyyden takia Canudon mallissa on sisäisiä jännitteitä ja ongelmia, joihin esimerkiksi Chateau kiinnittää huomiota. Chateau olennaisin kritiikki kohdistuu kysymykseen siitä, miten yhtäältä taiteiden erillisyyttä ja toisaalta niiden yhdistymistä tai synteesiä voidaan ajatella samaan aikaan. Toisin sanoen, mikä on yksittäisten taidemuotojen asema synteessin tai ”totaalisen taiteen” osina: säilyttävätkö ne edelleen oman erityisluonteensa vai sulautuvatko ne osaksi synteesiä siten, että niiden oma erityisluonne katoaa? (Chateau 2008, 36–39.) Chateau mukaan Canudo ei myöskään kunnolla *oikeuta* ajatusta siitä, että elokuva olisi taidetta, vaan vain ilmoittaa sen kiistämättömänä tosiasiana. Chateaulle Canudo siis samalla kertaa ikään kuin identifioi ja osoittaa olemassa olevat ongelmat, mutta toisaalta ei tunnista niitä ongelmiksi. (Chateau 2008, 11, 36–38.)

On totta, että Canudon tapa esittää näkemyksiään on usein enemmän julistava kuin argumentoiva. Hän myös näyttäisi muuttavan näkemyksiään eri tekstien välillä ilman erityisiä perusteluja. Esimerkkinä tästä on edellä mainittu tanssin lisääminen taiteiden joukkoon vuonna 1919 vain toteamalla asia, kun vielä 1911 Canudo oli julistanut muiden kuin viiden perinteisen taiteen kuvittelemisenkin täysin absurdiksi ajatukseksi.

Canudo ei myöskään varsinaisesti analysoi tai kuvaa sitä, *millä tavoin* perinteiset taiteet tulevat osaksi taiteiden synteesiä elokuvassa. Pyramidimallinsa ulkopuolella Canudo ei juurikaan viittaa muihin taidemuotoihin elokuvan luonnetta kuvatessaan – tai viittaa niihin vain hyvin yleisellä tai metaforisella tasolla. Tammikuussa 1921 hän luonnehtii elokuvantekijää ”valon taidemaalari-kuvanveistäjä-arkkitehdiksi” ja ”mustan ja valkoisen muusikko-runoilija-koreografiksi” (1995/1921a, 52). Saman vuoden huhti-

kuussa hän toteaa elokuvantekijöiden olevan ”samaa aikaan valon maalareita ja rytmien muusikkoja” (1995/1921b, 62). Yleisin Canudon käyttämä vertailukohta on maalaustaide: elokuva on ”liikkuvaa maalaustaideita” (1995/1908, 27; 1995/1911, 35; 2017/1908, 70; 1993/1911, 61) tai ”valon siveltimellä maalatuista kuvista rakentuva visuaalinen kertomus” (1995/1921c, 65). Myös Canudon ehkä keskeisimmän määritelmän elokuvasta ”liikkuvana plastisena taiteena” voidaan nähdä viittaavan ensisijaisesti maalaustaiteeseen, vaikka periaatteessa plastisiin taiteisiin voidaan lukea myös kuvanveisto ja arkkitehtuuri. Elokuvan ”musiikillisuus” ilmenee hänelle erityisesti toiminnan ajallisessa organisoinnissa ja rytmisissä (ks. esim. 1995/1922e, 148). Sen sijaan esimerkiksi arkkitehtuurin rooliksi Canudon mallissa näyttäisi jäävän vain toimiminen tilallisen taiteen arkkityypinä.

Canudon taiteiden pyramidimalli näyttäisikin olevan enemmän retorinen kuin analyttinen: yhtäältä elokuvan kuvaaminen vakiintuneiden taiteiden synteessä legitimoit sen aseman taiteena; toisaalta pyramidimallin avulla Canudo kykenee antamaan systemaattisen – tai ainakin systemaattiselta näyttävän – muodon ajallisuuden ja tilallisuuden tai liikkeen ja liikkumattomuuden väliselle erolle ja niiden yhdistymiselle elokuvassa. Perinteisistä taiteista lopulta lähinnä vain maalaustaide ja osin musiikki nousevat hänen elokuvateksteissään selvästi esiin elokuvan piirteitä kuvaavina vertailukohtina.

Vaikka Canudo korostaa vahvasti perinteisten taiteen muotojen ikaikaisuutta, voidaan perustellusti kysyä, onko Canudon seitsemän taiteen malli todella ”uskollinen Hegelille” (eli klassisen estetiikan taiteiden luokittelulle), kuten Vancheri (2018, 256) asian ilmaisee, vai tulkitseeko se sitä uudelleen tavoilla, joita Hegel tai muut klassisen estetiikan edustajat eivät tunnista. Canudo kyllä ottaa käyttöön klassisen estetiikan viiden taiteen luokittelun, mutta soveltaa sitä joustavasti ja lisää tarpeen vaatiessa siihen kuudenneksi tanssin. Jean-Yves Chateau (2008, 36–39) aivan oikein huomauttaakin, että Canudon malli ei selitä sitä, miten perinteiset taiteet varsinaisesti elokuvassa yhdistyvät. Canudo ei lopulta ehkä edes pyri tähän: hänelle riittää se, että elokuvassa yhdistyvät tilallisuus ja ajallisuus, joihin perinteiset taiteet voidaan palauttaa. Seitsemän taiteen malli voidaankin yhtäältä nähdä välineenä, jonka avulla Canudo legitimoit elokuvan aseman taiteena, koska se ”yhdistää” aiemmat taiteet, mutta toisaalta se myös näyttäytyy jonain täysin uutena ja aiemmasta poikkeavana ilmaisun muotona, joka ylittää perinteiset taiteet, ”liikkuvana plastisena taiteena”. Kun rakennelma on valmis ja elokuvan taideasema osoitettu, voidaan rakennustelineistä luopua.

Elokuva tradition ja modernisuuden synteessä

Synteessä ajatusta voidaan tarkastella paitsi Canudon seitsemän taiteen mallin lähtökohtana myös laajempaa Canudon esteettistä ajattelua ohjaavana periaatteena. Yhtäältä ajatus elokuvasta taiteiden synteessä voidaan nähdä vain yhtenä ilmaisuna Canudon myös muualla korostamasta ajatuksesta ”kaikkien taiteiden solidaarisuudesta” (Canudo 1920, 41). David Rodowick toteaa, että viime kädessä Canudon ajattelu ”ei ole elokuvan teoriaa, vaan pikemminkin yleistä taiteiden järjestelmän ja taiteiden kehityksen estetiikkaa” (Rodowick 2014, 84).

Canudon voidaan sanoa etsivän laajempaa ”synteesiä”, jossa yhdistyisivät paitsi taide ja tiede myös elokuvan edustama (tieteellinen) modernisuus ja eräänlainen ikaikainen taiteen traditio: ”Elokuva on taidetta, joka syntetisoi

samalla kertaa tieteen ja taiteen, ja kaikki taiteet” (Canudo 1995/1921f, 98; 1993/1926, 302). Joskus Canudon halu löytää (ylihistoriallinen) totaalisen taiteen periaate johtaa varsin rohkeisiin rinnastuksiin kaikkein vanhimman (esittävän) taiteen, antiikin kreikkalaisen tragedian, ja Canudolle kaikkein moderneinta taidetta edustavan elokuvan välille. Canudolle taiteen antiikkiin asti ulottuva perinne on jossain mielessä pysyvä mutta samalla evolutiivinen: taide kehittyi, ja uudessa ajassa ja ympäristössä myös sen muodot muuttuvat, joten myös modernismi voidaan edelleen nähdä osana samaa jatkumoa. Tähän Canudon ajattelun sisäiseen jännitteeseen kiinnittää huomiota Luc Vancheri:

Jännite modernisuuden ja tradition välillä on Canudon projektin perustava piirre. [...] Hänen modernistinen visionsa on nykyaikainen, synkronissa 20. vuosisadan taidetta luoneiden kokeilujen kanssa. Samaan aikaan hänen ajattelunsa on alisteista antiikkiselta kalskahtavalle taideihanteelle, jossa on edelleen jäänteitä laajalti kyseenalaistetusta taideteoriasta. [...] Hänen estetiikkansa on sekoittunutta, sameaa ja epäpuhdasta: samaan aikaan sekä avointa 20. vuosisadan elokuvallisuudelle että uskollista kaunotaiteiden traditiolle. Canudo yhtyy Apollinainen, Cendrarsin, Gleizesin, Delaunayn, Légerin, Chagallin ja Satien näkemyksiin ja puolustaa Kevätuhria, mutta samaan aikaan hänen keskustelukumppaneitaan ovat Batteux, Diderot, Mendelssohn ja Schopenhauer. (Vancheri 2018, 254.)

Vancherille (2018, 250, 255) Canudon ajattelu on yhtäältä anakronistista pyrkiessään palauttamaan estetiikkaa, josta modernismi on jo luopunut, mutta toisaalta hän myöntää, että Canudo ei jää mallinsa vangiksi vaan on valmis tarvittaessa irrottautumaan klassisesta estetiikasta ja muovaamaan sitä omien tarkoituksien mukaiseksi. Vaikka Vancherin kritiikki on sinänsä perusteltua, Canudon ajattelussa kiinnostavaa onkin ehkä juuri se, miten hän paikoin varsin idiosynkraattisesti ja osin ristiriitaisestikin rakentaa tradition ja modernismin synteesiä, joka hänen ajattelussaan viime kädessä kulminoituu elokuvassa.

Ehkä vahvimmin tradition ja modernisuuden ”synteesin” ajatus ilmenee Canudon ensimmäisissä elokuvateksteissään esittämässä tulkinnassa elokuvasta eräänlaisena antiikin tragedian uutena tulemisena. Tässä on taustalla Friedrich Nietzschen ajattelu. Fabio Andreazza yhdistää Canudon näkemykset Nietzschen alun perin 1872 julkaistuun varhaisteokseen *Tragedian synty* (Nietzsche 2008). Andreazzan mukaan Canudolle elokuva näyttäytyy välineenä, joka uudessa modernissa kontekstissa mahdollistaa paluun Nietzschen peräänkuuluttamaan antiikin tragediaan ja sen kautta tiettyyn alkuperäiseen ykseyteen (Andreazza 2018, 18–21).

Nietzschen tragediakäsityksen taustalla on Schopenhauerin pessimistinen filosofia, joka näkee erillisten yksilöiden olemisena koetun maailman (maailma mielteenä) pelkkänä harhana, joka peittää näkyvistä maailman perimmäisen hallitsemattomuuden, jossa kaikki on osa yhtä periaatetta (maailma tahtona). Tämän ymmärtäminen johtaa lopulta resignaatioon ja luopumiseen elämäntahdosta. (Schopenhauer 2024, 179–180.) Nietzschen ratkaisu ei kuitenkaan ole resignaatio, vaan olemisen ja elämän perimmäisen amoraalisuuden ja kohtuuttomuuden, niin hyvän kuin pahankin, hyväksyminen nimenomaan esteettisenä ilmiönä (Nietzsche 2008, 41, 56, ks. myös 174). Tässä suhteessa esikuvallinen malli Nietzscheelle on juuri kreikkalainen tragedia.

Nietzschen tarkastelun lähtökohtana on kahden taiteen kehittymisen kannalta keskeisen ja toisiinsa kietoutuvan periaatteen, apollonisen ja dionyysisen, erottelu. Taiteellisen ilmaisun tasolla apollonisuus edustaa plastista, kuvallista taidetta (joka yksilöllistää olevaa), dionyysisuus taas kuvatonta musiikkia

(joka sulautuu olemisen ykseyteen) (2008, 30, 119). Kreikkalainen tragedia perustuu Nietzschen mukaan dionyysisen ja apollonisen periaatteen yhdistymiseen siten, että apolloninen periaate ikään kuin sitoo hallitsemattoman dionyysisyyden hahmotettavaan muotoon, ”kääntää sen kuvakielelle” (Nietzsche 2008, 124). Vaikka dionyysisuus ja apollonisuus nivoutuvatkin toisiinsa, on dionyysisuus kuitenkin Nietzschen tragedian syvempi ja perustavampi periaate (Nietzsche 2008, 48, 61, 71).

Nietzschen näkemykset ovat monilla tavoin taustalla Canudon varhaisissa elokuvateksteissä. Dionyysisuus/apollonisuus-erottelu voidaan nähdä (vielä) yhtenä lähtökohtana Canudon plastisten ja rytmisten taiteiden erottelulle, kuten esimerkiksi Robert Sinnerbrink on esittänyt:

[Canudolle] elokuvan erityispiirre on sen kyvyssä yhdistää musiikin ja runouden rytmiset taiteet arkkitehtuurin, kuvanveiston ja maalaustaiteen plastisiin taiteisiin – mikä on versio Nietzschen kuuluisasta erottelusta dynaamisten ”dionyysisten” musiikin taiteiden ja plastisten ”apollonisten” kuvan taiteiden välillä. (Sinnerbrink 2013.)

Canudon kannalta ehkä tässä yhteydessä vielä kiinnostavampi aspekti on hänen ”nietzscheläinen” pyrkimyksensä herättää antiikin tragedia henkiin ensin ulkoilmateatterin ja sittemmin elokuvan avulla. Fabio Andreatza (2018, 18) nostaa esiin Canudon teoksen *L'Homme. Psychologie Musicale des Civilisations* (”Ihminen. Sivilisaatioiden musiikillinen psykologia”, 1908), jonka hän näkee eräänlaisena ”jatko-osana” Nietzschen *Tragedian synnylle*. Teoksessa Canudo kirjoittaa:

Välimerellisen tragedian renessanssi, jota on määrittänyt ja ilmentänyt koko ajan laajentuva ja tiedostamattomasti mystinen ulkoilmateatteriliike Ranskassa, onnistuu ehkä lähitulevaisuudessa luomaan modernin musiikillisen Tragedian (sit. Andreatza 2018, 18).

Juuri antiikin ulkoilmateatteri olikin Canudolle eräänlainen totaalisen taiteen tai taiteiden synteetin malli ennen hänen huomionsa kiinnittymistä elokuvaan (ks. Re 2003, 46; Bock-Weiss 2004, 71).

Keskeinen antiikin ja modernin kohtaamispaikka on se, mitä Canudo kutsuu ”juhlaiksi” (*fête*), ja jolla hän (Nietzschen tapaan) viittaa antiikin teatterin asemaan osana uskonnollista, dionyysistä festivaalia. Elokuvateatteri tai ”kinematografiteatteri” edustaa Canudolle tuon ”juhlan” viimeisintä ilmentymää:

Nykymuotoinen kinematografiteatteri herättää tulevaisuuden historioitsijoissa mielikuvan ensimmäisistä, alkeellisista puisista teattereista, jossa teurastettiin pukkeja ja tanssittiin ”pukkilaulun”, primitiivisen ”tragedian” tahtiin (Canudo 1995/1911, 39; 1993/1911, 65).

”Juhlan” ajatuksen kautta Canudo rakentaa ehkä hieman hämmästyttävänkin yhteyden antiikin uskonnollisuuden ja modernin yleisön elokuvakokemuksen välille. Canudo vertaa elokuvakokemusta antiikin uskonnollisuuteen vuoden 1908 artikkelissaan, jonka alussa hän kuvaa käyntiään firenzelaissä elokuvateatterissa ja siellä tekemiään havaintoja. Tämä osuus on jätetty pois artikkelin vuoden 1911 versiosta. Canudo näkee elokuvateatterin eräänlaisena modernin ajan ”temppeleinä” ja elokuvakatsomisen sekulaarin uskonnollisuuden ilmentymänä ”uusille ihmisille”, joilla ”ei ole enää temppeleitä, koska heillä ei ole enää uskoa, joka elävöitti antiikin ajan ihmisiä”. Elokuvassa modernit

ihmiset ovat luoneet ”omalle Olympokselleen” uuden jumalattaren, vauhdin. (Canudo 1995/1908, 23–24; 2017/1908, 66–67.) Elokuvateatteria Canudo puolestaan vertaa entisajan kiertäviin tivoleihin tai markkinajuhliin (*fêtes foraines*): molemmissa ihminen palaa uudelleen lapseksi. Elokuvateatterissa tämä lapsi-ihminen ”unohtaa itsensä, heittäytyy ultranopeiden representaatioiden vietäväksi sellaisella antaumuksella, jota on hyvin vaikea saavuttaa nykyisillä proosateatterin näyttämöillä” (Canudo 1995/1911, 34). ”Juhlan” ajatuksen kautta Canudo rakentaa antiikin ja modernin välille sillan, jota ilmentää elokuva:

[L]iikkuvan plastisen taiteen teatteri [ts. elokuvateatteri] näyttäisi tarjoavan meille ylenpalttisen lupauksen hämärästi odotetusta Juhlasta, antiikin Juhlan viimeisimmästä kehitysmuodosta, jota kaikkina aikoina on toteutettu temppeleissä, teattereissa, tivoleissa. Liikkuvan plastisen taiteen teesi on luonut Juhlan. Se on luonut sen *tieteellisesti*, eikä *esteettisesti*, ja juuri siksi se menestyy omana ajanamme samalla kohtalomaisesti, vääjäämättömästi kehittyen kohti tavoittelemaansa Estetiikkaa. (Canudo 1995/1911, 34; 1993/1911, 60. Kursivoinnit Canudon.)

Vaikka Canudo ei vielä varhaisissa teksteissään lopullisesti julistakaan elokuvaa taiteeksi, hän näkee sen kuitenkin vähintäänkin katsomiskokemuksen tasolla tarjoavan eräänlaisen paluun antiikin dionyysiseen ”juhlaan”. Tämä kokemus on kuitenkin uusi ja moderni, koska se on toteutettu ”tieteellisesti”, eikä (kuten Nietzscheillä) ”esteettisesti”. Ja vaikka elokuva ei välineenä ole vielä (täysin) ”taiteellinen” tai ”esteettinen”, niin ainakin potentiaalisesti se tarjoaa mahdollisuuden (modernin) tieteen ja (traditionaalisen) taiteen syn-teesille.

Elokuvan taideluonne

Kuten on todettu, vuosien 1908 ja 1911 teksteissään Canudo näkee elokuvan vasta potentiaalisesti taiteena, mutta vuonna 1919 hän on jo valmis ilman varauksia julistamaan elokuvan taiteeksi. Varhaisteksteissään Canudo pohtii erityisesti elokuvan modernia luonnetta. Elokuvan modernisuudella on hänen mukaansa kaksi aspektia: *symbolinen* ja *todellinen*. Symbolisen aspektin yksi ulottuvuus on *vauhti*. Elokuvassa tapahtumat etenevät kellokoneiston täsmällisyydellä ja ympäristöt ja tilanteet vaihtuvat vauhdilla, joka teatterissa ei olisi mahdollista (mitä Canudo myös vertaa autoilijan kokemukseen maisemien kiitäessä ohi). Toinen symbolisen aspektin ulottuvuus on *etäisyyksien katoaminen*. Elokuva voi siirtyä paikasta toiseen ja tuntemattomiin maihin ja paikkoihin hetkessä. (Canudo 1995/1908, 25–26; 1995/1911, 33–34; 2017/1908, 68–69; 1993/1911, 59–60.)

Todellisuusaspekti liittyy Canudon määrittelyssä yhtäältä elokuvan psykologiaan ja toisaalta sen ”tieteellisyyteen”. Psykologinen ulottuvuus liittyy (modernin) yleisön haluun nähdä mahdollisimman merkityksellinen representaatio itsestään ja omasta todellisuudestaan. Elokuvan erityisyys tässä suhteessa piilee sen kyvyssä tallentaa ”tieteellisesti ja mekaanisesti” todellisuutta. Todellisuuden esittämisessä ”unen on korvannut laskenta” ja se on luotu ”tieteellisesti, ei esteettisesti”. (Canudo 1995/1908, 26; 1995/1911, 34; 2017/1908, 69; 1993/1911, 60. Kursivointi Canudon.) Toisin sanoen elokuva kykenee kopioimaan todellisuutta (laskenta, tieteellisyys), mutta ei vielä hallitse luovaa ilmaisua (uneksin, esteettisyys).

Vaikka elokuva näyttäytyykin ensisijaisesti todellisuuden kopioijana, Canudo näkee jo varhaisteksteissään myös elokuvavälineessä itsessään taiteellista potentiaalia: se tarjoaa mahdollisuuden tiettyyn tyyllittelyyn ja abstrahointiin. Elokuva kykenee esittämään ”todellisen” elämän tyyllitellysti nopeuttamalla sitä, se on ”nopeuden avulla tyylliteltyä” (Canudo 1995/1911, 34; ks. myös Canudo 1995/1908, 26; 2017/1908, 69). Toisaalta elokuvayleisö on Canudolle ”ihailtava abstrahoiija”, koska se osaa nauttia modernin tekniikan (elokuvan, mutta myös esimerkiksi fonografin) mahdollistamasta todellisen elämän ”abstrahoinnista” (Canudo 1995/1908, 30; 1995/1911, 39; 2017/1908, 73; 1993/1911, 65; vrt. Canudo 1920, 30). Lisäksi Canudo panee toivonsa uusiin käsikirjoittajiin ja elokuvaan erikoistuneihin yhtiöihin (joista hän vuoden 1908 tekstissä mainitsee erityisesti *Film d’Art* -yhtiön) (Canudo 1995/1908, 28; 2017/1908, 71; vrt. 1995/1911, 36; 1993/1911, 62).

Vaikka Canudo varhaisteksteissään monin tavoin nostaa esiin elokuvan asemaa uutena taiteen muotona, hän ei kuitenkaan näe, että se vielä voisi olla täysin taidetta. Olennainen syy tähän on se, että elokuva – samoin kuin valokuva – vain kopioi todellisuutta, mutta ei tulkitse sitä. (Canudo 1995/1908, 27; 1995/1911, 35; 2017/1908, 70; 1993/1911, 61.) Tai kuten Canudo toteaa: ”Kaikki taiteet ovat sitä suurempia, mitä vähemmän ne ovat *imitatiivisia* ja mitä systemaattisemmin *evokatiivisia*” (Canudo 1995/1911, 36; 1993/1911, 62; ks. myös Canudo 1995/1908, 27; 2017/1908, 70. Kursivointi Canudon).

Kun vuonna 1919 Canudo on valmis lopullisesti julistamaan elokuvan taiteeksi, keskeiseksi hahmoksi nousee Charlie Chaplin. Canudon (1995/1919, 42) mukaan Chaplin on luonut todellisen ”eleiden sanaston” (*vocabulaire de gestes*), jonka hän näkee mallina uudenlaiselle elokuvataiteelliselle ilmaisulle ja elokuvalliselle kielelle. ”Jokaisen eleen on oltava sana; eleiden sarjan kertomus (*discours*)” (Canudo 1995/1919, 43). Elokuvan ”kieli” ei kuitenkaan ole vain kuvan sisäistä; tiiviissä tekstissään Canudo nostaa esiin myös muita potentiaalisia elokuvailmaisun piirteitä, joita hän pitää tärkeinä, kuten valon käyttö tai otosten avulla aikaansaatu objektien suhteiden erottelu (ts. kuvakoot). Näillä keinoilla voidaan rakentaa elokuvallinen ilmaisutapa, joka vastaa (puhe)kielen tapaa yhdistää ajatuksia varioimalla intensiteettiä ja äänen modulaatiota. (Canudo 1995/1919, 42.) Ajatus elokuvan kielestä on yksi Canudon monista kiinnostavista avauksista, joiden kehittäminen jää hänen teksteissään kuitenkin enemmän tai vähemmän fragmentaariseksi. Rajaudunkin seuraavassa kahteen teemaan, joita Canudo käsittelee suhteellisen laajasti ja jotka hän näkee olennaisina elokuvan kyvylle irtautua puhtaasta todellisuuden tallentamisesta kohti elokuvantekijän taiteellista itseilmaisua: ajatukseen elokuvasta valkokankaan taiteena, ja sellaisesta elokuvan ”dokumentaarisen” kyvyn hyödyntämisestä, joka ei rajaudu pelkkään todellisuuden näyttämiseen.

Canudon (1995/1921e, 77) mukaan elokuva uutena taiteena edellyttää paitsi uudenlaista ilmaisua myös uudenlaista taiteilijaa, joka hallitsee samalla kertaa plastisuuden (ts. visuaalisuuden) ja rytmisyyden: ”*rytmisessä liikkeessä olevien kuvarajausten [tableaux] luoja*”. Koska elokuva on Canudolle valkokankaan (*écran*) taidetta, hän ehdottaa elokuvataiteen tekijälle nimitystä *écraniste* (”valkokangastaiteilija”).

Canudo esitteli termin *écraniste* ensimmäisen kerran huhtikuussa 1921 *Le Film* -lehdessä (Canudo 1995/1921b, 60). Jo saman tien nimimerkki *L’Œil-de-chat* (”Kissansilmä”) – eli aikakauden toinen keskeinen elokuvakeskustelija Louis Delluc – tyrmäsi sen täysin *Cinéa*-lehdessä toukokuussa 1921: ”Ei, Canudo, mitä vain haluatte, mutta ei *écraniste*. Sana on kamala. Löytäkäämme jotain muuta.” (*L’Œil-de-chat* 1921; ks. myös Gauthier 1999, 81.) Pari viikkoa

myöhemmin Delluc esitteli uuden termin vastineeksi Canudolle: *“Metteur en scène on, rohkenenko sanoa, ruma ilmaisu. Canudo kuitenkin erehtyy tarjotessaan tilalle sanaa écraniste. Mitenkään tyrkyttämättä ehdottaisin hänelle sanaa cinéaste, josta itse pidän.”* (Delluc 1921.)

Sittemmin Dellucin *cinéaste* on Ranskassa vakiintunut elokuvantekijää tarkoittavaksi nimitykseksi Canudon *écranisten* jäädessä unohduksiin. Myöhemmässä keskustelussa Canudon *écraniste*-termiä ei juuri ole analysoitu tai edes mainittu; sikäli kun sitä on käsitelty, se on usein tapahtunut Canudon ja Dellucin välisen (oletetun) kilpailuasetelman kautta. Christophe Gauthier toteaa, ettei ole aivan selvää, mikä Dellucia Canudon termissä häiritsee, mutta arvelee, että *écraniste* näyttäisi viittaavan enemmän elokuvantekijään toteuttajana, kun taas *cinéaste* näyttäisi olevan sisällöltään kompleksisempi ja tulevan lähemmäksi termiä *auteur*. (Gauthier 1999, 81; ks. myös Gauthier 1999, 58.) Tämän terminologisen vastakkainasettelun Dellucin ja Canudon välillä nostaa (Gauthieriin viitaten) esiin myös Fabio Andreazza, joka tosin mainitsee termin *écraniste* taustasta sen, että Canudo pitää sitä täsmällisenä siksi, että hänelle elokuva on nimenomaan valkokankaan taidetta (Andreazza 2018, 49).

Juuri Andreazzan – ja Canudon itsensä – mainitsemasta syystä termi *écraniste* itse asiassa kiteyttää olennaisen piirteen Canudon elokuvanäkemyksestä: Canudolle keskeinen elokuvaa taiteena määrittävä tekijä on se, että elokuva on teoksena olemassa nimenomaan valkokankaalla. Tässä kohden Canudo tulee kuvanneeksi elokuvaa lähes abstraktina taidemuotona.

Se, että elokuva on ”valkokankaan taidetta”, tarkoittaa Canudolle sitä, että elokuva on olennaisesti ja ensisijaisesti valkokankaalle heijastettua valoa eikä esimerkiksi ikkuna valkokankaan takaiseen todellisuuteen. Elokuvantekijän tai ”valkokangastaiteilijan” tehtävänä puolestaan on tuon valopinnan hallinta. Elokuvaa valkokankaalle valon avulla tehty liikkuva maalaus, ”*visuaalinen kertomus, joka koostuu valon siveltimillä maalatuista kuvista*” (Canudo 1995/1921c, 65. Kursivointi Canudon). Tästä syystä myös teatteriesityksen ohjaajaa tarkoittava termi *metteur en scène* (sananmukaisesti näyttämöllepanija) on Canudon (1995/1921e, 77) mukaan riittämätön; Canudolle elokuvataiteilijan työssä ei ole kyse vain kuvattavan ”näyttämön” hallinnasta, vaan olennaista on se, miltä lopputulos näyttää valkokankaan pinnalla.

Valkokangastaiteilijan tehtävänä on viime kädessä ”liikkeen maalaaminen”: *“Maalaus ei ole pohjimmiltaan muuta kuin valoa, valon leikkiä, sellaisten valon olotilojen harmonisointia, joiden ääriviivoja kutsutaan muodoiksi. Elokuvallinen teos, filmi, on viime kädessä vain valon kirjoituksen mitä välittömämmin liikuttavaa ylistystä.”* (Canudo 1995/1921e, 78–79. Kursivointi Canudon.) Elokuvassa, toisin kuin teatterissa, henkilöhahmot ovat siis olemassa vain valoheijastuksina valkokankaan pinnalla, eivät todellisina henkilöinä näyttämöllä. *“Valkokankaan kiinnitetyn epätodellisen ja teatterin muuttuvan todellisen välillä ei ole mitään syvällistä analogiaa sen enempää hengen, muodon, ilmaisutavan kuin toteutustavankaan kannalta”* (Canudo 1995/1921c, 64. Kursivointi Canudon.) Canudo toteaaakin, että elokuvan tulee perustua

[...] *yksinomaan* valon intensiteetin äärettömiin olomuotoihin, mustan ja valkoisen lukemattomien eri sävyjen massoihin. Valoa ei tule orjuuttaa ihmishahmojen representoimisen välineeksi, vaan ihmisten tulee ilmetä ainoastaan dramaattisiksi symboleiksi inhimillistettynä valona. [...] sen sijaan, että valkokankaalla esiintyvät henkilöhahmot näyttäytyisivät valokuvattuina näyttelijöinä, tulisi heidän ilmetä *valo-olentoina* [entités lumineuses]. Kaikki elokuvan näyttelijät, sikäli kuin elokuva on muuta kuin valokuvattua teatteria tai realistinen kuvitettu romaani, tulee ilmaista valon leikin avulla samalla tavoin kuin taidemaalarit ovat ilmaisseet

unikuviaan värien leikkinä. (Canudo 1995/1922d, 128; 1993/1926, 297–298. Kur-sivoinnit Canudon.)

Vaikka Canudolle elokuva ja elokuvan henkilöhaamot ovatkin siis ensisi-jaisesti valomassoja valkokankaan pinnalla, ei todellisia henkilöitä todellisessa ympäristössä, tämä ei tarkoita sitä, että Canudo kiistäisi elokuvan kyvyn jäl-jentää ympäröivää todellisuutta. Hänen estetiikkansa kannalta olennaista on kuitenkin ajatella valkokankaalle heijastettua kuvaa *ensisijaisesti* valon leikkinä valkokankaan pinnalla ja *vasta sitten* jotain todellisuutta mahdollisesti esittä-vänä kuvana. Elokuvantekijän – ”valkokangastaiteilijan” – kannalta olennaista on valon leikin hallinta, ei ulkoisen todellisuuden toisintaminen sinänsä.

Osoittamalla, että elokuva ei ole vain suoraa todellisuuden kopiointia vaan elokuvantekijän itseilmaisua, Canudo pyrkii perustelemaan sitä, miten elokuva voisi nousta taiteeksi. Canudo toteaa: ”Elokuva on abstraktio, kuten kirjoitettu tragedia tai luettu draama. Se on siis absoluuttista henkisyttä: ab-soluuttisesti taidetta” (Canudo 1995/1921c, 65). Canudolle elokuvan ”totuus” ei piile tosiasioissa sellaisenaan, vaan totuus on elokuvantekijän mielessä, hänen tyyliinsä:

Valkokangastaiteilijan tulee transformoida todellisuus oman sisäisen unensa kuvaksi. Luodakseen tyylin, joka ilmentää hänen näkemystään, hän ei voi vain tyytyä valokuvaamaan tätä tai tuota paikkaa, vaan hänen tulee käsitellä tallennettua valoa [*jouer avec des lumières captées*] välittääkseen sieluntiloja, eikä vain ulkoisia tosiasioita”. (Canudo 1995/1922d, 129; 1993/1926, 298.)

Vaikka Canudo korostaa vahvasti, että elokuva ei ole vain todellisuuden toisintamista vaan elokuvantekijän itseilmaisua, hän näkee kuitenkin myös tapoja, joilla elokuvantekijä voi hyödyntää valokuvattua todellisuutta. Vaikka elokuva on ensisijaisesti valon heijastusta valkokankaalla, se on myös kuva ulkoisesta maailmasta sellaisena kuin elokuvantekijä on halunnut sen nähdä.

Tässä suhteessa kiinnostava on Canudon tapa tarkastella elokuvan ”doku-mentaarisuutta”. Termi ”dokumenttielokuva” tai ”dokumentaarinen elokuva” (*film documentaire*) oli jo ainakin jonkinlaisena genreluokitteluna olemassa 1920-luvun alussa, mutta sillä saatettiin viitata sekä lyhyisiin katsausmaisiiin koosteisiin että pitkiin elokuviin. Myös termejä ”*documentaire*” ja ”*document*” saatettiin käyttää sekaisin (ks. esim. *Le film français 1923*, passim.). Canudon kysymyksenä on se, miten ”dokumentaariseksi” luokiteltu elokuva voisi olla taidetta. Canudo nostaa esiin erityisesti elokuvat *Nanook – pakkasen poika* (*Nanook of the North*, USA 1922), *Climbing Mount Everest* (Iso-Britannia 1922) ja *Le Raid Citroën – La traversée du Sahara en auto-chenilles* (Ranska 1923). Kai-kissa näissä on kyse ihmisen kamppailusta luonnonvoimia vastaan: elämästä jäätikön armoilla, vuoren valloituksesta tai matkasta autiomaan halki. Niiden elokuvallinen arvo Canudolle nousee kuitenkin siitä, että ne eivät vain ”do-kumentoi” ympäristöään, vaan ympäristöstä muodostuu draaman olennai-nen elementti. (Canudo 1995/1923b; ks. myös Canudo 1995/1922f; Canudo 1995/1923a.) Canudolle dokumentaaristen elokuvien tuleekin toimia samalla periaatteella kuin fiktiivisten elokuvien: ne voivat nousta taiteeksi, jos ne eivät vain tyydy tallentamaan ulkoista todellisuutta vaan löytävät todellisuuteen kätkeytyvän draaman:

Kuitenkin jälleen ihmisen rohkeus on se, joka puhaltaa vapaan sankarin Siegfrie-din torveen ja tuo silmiemme eteen voittoisan teeman. Jälleen kerran ”dokumen-taarinen” elokuva ylittää dokumentin rajat, valtaa tunteemme ja jää mieleemme,

kuten kaikkein intensiivisin draama, kuten kaikkein korkein tragedia. (Canudo 1995/1923b, 236.)

Canudolle ”dokumentaarisuus” elokuvan elementtinä ei myöskään rajoitu varsinaisesti dokumentaariseksi luokiteltuihin elokuviin, vaan voi olla myös fiktiivisen elokuvan piirre. Analysoidessaan D. W. Griffithin elokuvaa *Läpi myrskyn* (*Way Down East*, USA 1920) ja erityisesti sen lopun jäidenlähtökohdasta, Canudo tekee erottelun ”dokumentaarisen” ja ”pittoreskin” välillä. Elokuva voi hyödyntää ”dokumentaarista” aineistoa, eli kuvia todellisista ympäristöistä, mutta tällä aineistolla tulee olla funktio elokuvan kokonaisuuden kannalta. Vaarana on ”dokumentaarisen” sekoittaminen ”pittoreskiin”, eli kauniiden maisemien dokumentoimiseen ja esittämiseen niiden itsensä takia ilman suhdetta kokonaisuuteen. (Canudo 1995/1922e, 147.) Canudon mukaan Griffith kuitenkin onnistuu hyödyntämään jäistä maisemaa ”konfliktin olennaisena elementtinä” ja ”toiminnan keskeisenä henkilöhahmona”. Maiseman ihailulle ei jätetä aikaa, vaan sillä on ”orkesterin rooli musiikillisessa draamassa; toiminta kietoutuu siihen, se korostaa, hidastaa ja nopeuttaa toimintaa taiteilijan tahdon mukaisesti”. (Canudo 1995/1922e, 147–148.)

Tällaista ajatusta luonnosta tai ympäristöstä henkilöhahmona (*personnage-nature*) Canudo kehittää useassa artikkelissaan ja näkee sen yhtenä elokuvalla erityisenä ilmaisun alueena (Canudo 1995/1926; 1995/1922h; 1995/1923c; ks. myös Canudo 1993/1926, 291–293). Canudo toteaa, että luontoa käytetään tällä tavoin esimerkiksi amerikkalaisissa westernneissä, joskin niissä se jää usein vain toiminnan taustalle (Canudo 1995/1926, 103–104; 1993/1926, 292).

Erityisenä esimerkkinä Canudolle (1995/1922h, 169) ovat ruotsalaiset elokuvantekijät Victor Sjöström ja ”alun perin suomalainen” Mauritz Stiller. Canudon mukaan erityisesti Sjöströmin elokuvassa *Vuori-Ejvind ja hänen vaimonsa* (*Berg-Ejvind och hans hustru*, Ruotsi 1918) maisema ja luonto näyttävät kohtaloa ohjaavana toimijana. Stiller puolestaan hallitsee ympäröivän luonnon ”psykologisen esittämisen”; luonto ei Stillerillä näyttäyty antropomorfisena, vaan pysyy sinä, mitä se on, mutta samalla asettaa elokuvan hahmojen elämälle rajat:

[Luonnon] lait muokkaavat siinä asuvien ihmisten sielun, antavat heille suunnan, sitovat heidän reaktionsa tavalla, joka muuttaisi draaman aivan toisenlaiseksi, mikäli henkilöt siirrettäisiin toisaalle, toisenlaiseen maisemaan. (Canudo 1995/1922h, 169).

Esimerkkinä Canudo viittaa erityisesti Stillerin elokuvan *Gunnar Heden taru* (*Gunnar Hede's saga*, Ruotsi 1922) pronajajaksoon, joka hänen mukaansa muuttuisi aivan toiseksi ilman siihen valittuja maisemia (Canudo 1995/1922h, 169–170). Sjöström ja Stiller ovatkin Canudon mukaan ”säveltäjiä, jotka tavoittelevat kontrapunktia ja harmoniaa ympäristön orkesterin (*orchestre-ambiance*) ja ihmisen melodian (*mélodie-homme*) välillä” (1995/1922h, 170).

Myöhemmässä tekstissä Canudo viittaa Sjöströmin elokuvaan *Piiritetty talo* (*Det Omringade huset*, Ruotsi 1922) ja *Laiva tullessa* (*Eld ombord*, Ruotsi 1923), joissa ”luonto-henkilöhahmo” ei hänen mukaansa ainoastaan koristele ihmillistä draamaa tai sisällytä sitä itseensä, vaan niissä ”ambienssi selittää ihmiset ja heitä kohtaavat iskut, heidän ilonsa ja surunsa; se on kiinnittynyt heidän elämänsä spiraaleihin vahvemmin kuin kreikkalainen kuoro tragedian kliimaksiin ja katastrofiin” (Canudo 1995/1923c, 304. Kursivointi Canudon). Canudo määrittelee ”luonto-henkilöhahmon” (*personnage-nature*) ”ambienssi-



Kuva 6. Kuvakaappauksia elokuvista *Vuori-Ejvind ja hänen vaimonsa* (1918), *Nanook – pakkasen poika* (1922), *Von Morgens bis Mitternacht* (1920) ja *Läpi myrskyn* (1920). Lähde: McCord-Stewart Museum.

voimaksi" (*force-ambiance*). Se kattaa paitsi näkyvän ympäristön ja luonnon, myös esimerkiksi eläimet osana ympäristöä. Sitä voivat edustaa myös koneet, kuten juna elokuvassa *Pyörä* (*La Roue*, Ranska 1923), lentokone elokuvassa *L'Autre aile* ("Toinen siipi", Ranska 1923) tai laiva elokuvassa *Kaikki isänmaan puolesta!* (*La Bataille*, Ranska 1923). (Canudo 1995/1923c, 304.)

Vielä yksi elokuvalle erityinen ilmaisun alue on se, mitä Canudo kutsuu "tiedostamattomaksi" (*subconscience*). Siinä missä "ambienssivoima" ilmentää ulkoisen ympäristön merkitystä henkilöhahmoille, liittyy "tiedostamaton" Canudolla elokuvan tapaan ilmentää henkilöhahmojen sisäisyyttä. Kuten Fabio Andreatza toteaa, yksi taso tässä on elokuvan kyky näyttää samaan aikaan sekä henkilön ulkoista toimintaa että hänen sisäistä kokemustaan (esimerkiksi kaksoisvalotuksen avulla). Toisaalta – kuten elokuvassa *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa 1920) – elokuva voi myös häivyttää eron todellisuuden ja kuvitelman tai unen välillä. (Andreatza 2018, 48–49; Canudo 1995/1922a, 107.)

Vielä Caligaria vahvemmasi esimerkiksi Canudo nostaa toisen saksalaisen elokuvan *Von Morgens bis Mitternacht* ("Aamusta keskiyöhön", Saksa 1920), joka Canudon mukaan onnistuu välttämään sen "sairaalloisuuden" tunnun, mistä Caligaria on moitittu (Canudo 1995/1922a, 107). *Von Morgens bis Mitternacht*issa lavastus on paljon viitteellisempää kuin Caligariissa, ja elokuva onnistuu Canudon mukaan välttämään Caligarista syntyvän vaikutelman

siitä, että henkilöhahmot ovat vain lavastuksen päälle liimattuja (Canudo 1995/1922b, 123; 1993/1926, 294). Sen sijaan *Von Morgens bis Mitternachtissa*

maisemat ja ambienssit sulautuvat niin saumattomasti henkilöhahmoihin, että kaikki epämuodostumat ja kaikki näkymän epätodellisuudet nojautuvat mitä yksinkertaisimpaan, mitä laajimpaan ja mitä täsmällisimpään totuuteen. (Canudo 1995/1922b, 123; 1993/1926, 294.)

Canudon merkityksestä

Canudon eklektinen tapa hyödyntää elementtejä monista eri lähteistä (yleensä niitä mainitsematta) on tehnyt kritiikille hankalaksi määrittää, mikä Canudon ajattelun suhde aiempaan taiteenfilosofiaan ja estetiikkaan varsinaisesti on. Myös se, että hän esittää osin ristiriitaisia (tai ainakin sellaisilta vaikuttavia) näkemyksiään hajallaan eri artikkeleissa, tekee kokonaiskuvan muodostamisen Canudon elokuva-ajattelusta haastavaksi. Canudon ajattelua on vaikea sijoittaa minkään yhden kategorian alle johtuen hänen ”syntetisoivasta” tavastaan yhdistellä vastakkaisia (tai ainakin sellaiselta vaikuttavia) näkemyksiä. Oman vaikeutensa tuo Canudon julistava ja ehkä mahtipontinenkin tyyli: aina ei ole selvää, onko Canudon lausunnoissa kyse retorisisista kärjistyksistä ja tietoisesta liioittelusta vai ei.

Yksi keskustelua herättänyt kysymys on se, millainen suhde Canudolla lopulta on modernismiin ja miten modernismin ja tradition suhde hänen ajattelussaan tulisi ymmärtää. Esimerkiksi Luc Vancherille erityisesti perinteisten kaunotaiteiden tuominen osaksi Canudon seitsemän taiteen mallia on ongelmallista. Vancherin (2018, 250) näkemyksen mukaan Canudon estetiikasta tekee vanhanaikaista se, että se ei kykene vastaamaan nykyiseen tilanteeseen, jossa taiteiden rajat ovat murtuneet. Jos Canudon sidoksen traditioon (ja erityisesti klassiseen taiteiden järjestelmään) voidaan nähdä problematisoivan hänen modernistisuuttaan, niin ajatuksen voi kääntää myös toisin päin: Canudon modernistisuus voi myös herättää kysymyksen siitä, miten ”traditio” hänen tapauksessaan tulisi ymmärtää. Seitsemän taiteen malli voidaan nähdä elokuvan sitomisena osaksi klassista taiteiden järjestelmää, mutta se voidaan myös nähdä mallina, jonka myötä uusi taide, elokuva, purkaa tai tulkitsee kokonaan uudestaan taiteiden järjestelmän.

Toinen kysymys voisi olla se, miten Canudon ajattelu suhteutuu hänen oman aikansa tai myöhempään elokuvakeskusteluun. Canudon elokuvateksteistä voidaan löytää myöhemmänkin keskustelun kannalta kiinnostavia (joskin monessa tapauksessa vain ohimennen mainittuja) avauksia, joita tässä on ollut mahdollista sivuta vain osittain. Tällaisia ovat esimerkiksi Canudon pohdinnat ”dokumentin” ja ”dokumentaarisen elokuvan” erosta (Canudo 1995/1923b, 236) tai ajatukset elokuvasta uutena universaalina kielenä ja kirjoituksena (Canudo 1995/1922c, 125; Canudo 1993/1926, 295–296). Toisaalta kiinnostava kysymys on se, miten Canudon ajatus elokuvasta taiteiden synteessinä suhteutuu 1920-luvun impressionististen elokuvantekijöiden pyrkimykseen löytää elokuvallinen erityisyys (ks. Abel 1984, 290; 1993, 195–223). Tässäkin haasteena on Canudon näkemysten hajaantuminen eri teksteihin ja niiden (ainakin näennäinen) ristiriitaisuus.

Tässä suhteessa kiinnostava on brasilialaisen elokuva- ja mediatutkijan Alfredo Suppian (2022) tapa lähestyä Canudon ajattelua taide- ja elokuvahistoriallisessa keskustelussa käytettyjen vastakkainasettelujen tai erottelujen

kautta. Yhtäältä Suppia erottaa toisistaan ”identifikaation” ja ”essentialismin”. Edellisellä hän tarkoittaa pyrkimystä määrittää elokuvan luonnetta sen pohjalta, mitä yhtymäkohtia sillä on muihin taidemuotoihin; jälkimmäinen taas pyrkii etsimään elokuvan erityisluonnetta, jotain, joka erottaa sen kaikista muista taiteista. Toinen klassinen erottelu, johon Suppia viittaa, on erottelu formalismin ja realismin välillä (tai André Bazinin termein erottelu ekspressiivisyyttä painottavan ”kuvan” ja kuvattua kohdetta painottavan ”todellisuuden” välillä). Suppia toteaa, että Canudon ajattelua ei kummassakaan tapauksessa voi yksiselitteisesti sijoittaa jakolinjan jommalle kummalle puolelle. (Suppia 2022, 1–2, 8–12.) Canudo puhuu yhtäältä elokuvasta taiteiden synteessä (identifikaatio), mutta toisaalta toteaa, että ”ei ole mitään muuta [taidetta], jota [elokuva] muistuttaisi” (essentialismi) (Canudo 1995/1926, 103; 1993/1926, 291). Samoin Canudo yhtäältä viittaa elokuvan kykyyn ”ilmentää elämää itseään” (realismi) (Canudo 1995/1922c, 126; 1993/1926, 296), mutta samalla korostaa, että ”elokuvan totuudella ei ole mitään tekemistä näkyvän todellisuuden totuuden kanssa” (formalismi) (Canudo 1995/1922d, 129; 1993/1926, 299).

Canudon lähestymistapa Suppian vastakohtapareihin identifikaatio/essentialismi ja realismi/formalismi (kuten myös edellä mainittuun traditio/modernisuus-erotteluun) näyttäisi siis olevan pikemminkin ”sekä-että” kuin ”joko-tai”. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö Canudon eri yhteyksissä esittämien näkemysten välillä voisi olla aitoa ristiriitaa. Canudon näkemysten liian tiukka tulkinta joidenkin ulkoisten kategorioiden kautta tai liiallinen ristiriitojen korostaminen voi kuitenkin peittää näkyvistä oleellisia piirteitä hänen ajattelustaan. Canudon elokuvanäkemys on vasta muotoaan hakevaa, osin hapuilevaa ja poukkoilevaa estetiikkaa tai teoriaa. Suppian mallia seuraten sitä voisikin lähestyä kysymällä, miten se mahdollisesti voi tuoda uusia näkökulmia myöhemmin vakiintuneisiin kategorioihin.

Lähteet

Canudon tekstit

Canudo, Ricciotto (1920) *Hélène, Faust et nous: précis d'esthétique cérebrieste*. Paris: E. Sansot. Saatavilla: <https://www.loc.gov/item/21006259> (linkki tarkistettu 10.9.2025).

Canudo, Ricciotto (1926) *L'Usine aux images*. Toim. Fernand Divoire. Paris: Etienne Chiron.

Canudo, Ricciotto (1987) Seitsemän taiteen teoria. *Filmihullu* 8/1987, 10–12.

Canudo, Ricciotto (1993/1911) The Birth of a Sixth Art. Teoksessa Richard Abel (toim.) *French Film Theory and Criticism I: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press, 58–66.

Canudo, Ricciotto (1993/1926) Reflections on the Seventh Art. Teoksessa Richard Abel (toim.) *French Film Theory and Criticism I: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press, 291–303. (Alk. teoksessa *L'Usine aux images* 1926.)

Canudo, Ricciotto (1995/1926) *L'usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions.

Canudo, Ricciotto (1995/1908) Triomphe du cinématographe. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 23–31. (Alk. Trionfo del cinematografo. *Il Nuovo giornale* (Firenze) 25.11.1908.)

Canudo, Ricciotto (1995/1911) La naissance d'un sixieme art: Essai sur le cinématographe. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 32–40. (Alk. *Les Entretiens Idealistes* 25.10.1911)

Canudo, Ricciotto (1995/1919) La leçon sur cinéma. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 41–43. (Alk. *L'Information* 23.10.1919.)

Canudo, Ricciotto (1995/1920) Défendons le cinématographe. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 44–48. (Alk. *Difendiamo il cinematografo. L'Epoca* (Rooma) 1.2.1920.)

Canudo, Ricciotto (1995/1921a) Esthétique du spectacle: Défendons le cinéma. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 49–52. (Alk. *La Revue de l'Époque* 13.1.1921.)

Canudo, Ricciotto (1995/1921b) L'Esthétique du septième art (I). Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 59–62. (Alk. *Le Film*, huhtikuu 1921.)

Canudo, Ricciotto (1995/1921c) L'Esthétique du septième art (II): Le drame visuel. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 63–67. (Alk. *Le Film*, touko-kesäkuu 1921.)

Canudo, Ricciotto (1995/1921d) L'Art pour le septième art. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 68–69. (Alk. *Cinéa* 13.5.1921.)

Canudo, Ricciotto (1995/1921e) Le septième art et son esthétique: [La tâche de l'Écraniste (a)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 77–79. (Alk. *L'Amour de l'art*, 10.10.1921.)

Canudo, Ricciotto (1995/1921f) Le septième art et son esthétique: [Sur une tentative (b)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 97–99. (Alk. *L'Amour de l'art* 11.11.1921.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922a) Le septième art et son esthétique: [Les domaines propres au cinéma (e)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 106–108. (Alk. *L'Amour de l'art*, 2.2.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922b) Le septième art et son esthétique: [Les domaines propres au cinéma (f)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 122–123. (Alk. *L'Amour de l'art* 5.5.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922c) Le septième art et son esthétique: [Du langage cinématographique (g)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 124–126. (Alk. *L'Amour de l'art* 7.7.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922d) Le septième art et son esthétique: [De la "vérité cinématographique" (h)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 127–130. (Alk. *L'Amour de l'art*, 9.9.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922e) L'esthétique de [D. W.] Griffith. *Way Down East*. Le "documentaire" et le "pittoresque" à l'écran. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 147–149. (Alk. *Les Nouvelles littéraires*, 28.10.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922f) Le tragique quotidien et le cinéma. *Nanouk, l'homme des temps primitifs*. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 152–153. (Alk. *Les Nouvelles littéraires*, 4.11.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922g) Manifeste des sept arts. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 161–164. (Alk. *7 arts* no 4 (Belgia) 23.11.1922 ja *La Gazette des sept arts* no. 2, 25.1.1923.)

Canudo, Ricciotto (1995/1922h) L'Épreuve du feu par Victor Sjöström. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 169–170. (Alk. *Les Nouvelles littéraires* 23.12.1922.)

Canudo, Ricciotto (1995/1923a) Films documentaires. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 222–224. (Alk. *Paris-Midi*, 6.4.1923.)

Canudo, Ricciotto (1995/1923b) Envahissement et évolution des "documentaires" au cinéma. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 235–237. (Alk. *Les Nouvelles littéraires* 21.4.1923.)

Canudo, Ricciotto (1995/1923c) Le personnage-nature. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 303–305. (Alk. *Paris-Midi* 31.8.1923.)

Canudo, Ricciotto (1995/1926) Le septième art et son esthétique: [L'autre personnage (c)]. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 103–105. (Julkaistu aiemmin teoksessa *L'Usine aux images* [1926], 29–31. Alkuperäisjulkaisu ei tiedossa, teksti on mahdollisesti kirjoitettu vuonna 1921.)

Canudo, Ricciotto (2017/1908) The Triumph of the Cinema. Teoksessa Francesco Casetti, Silvio Alovio & Luca Mazzei (toim.) *Early Film Theories in Italy, 1896-1922*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 66–74. DOI: [10.5117/9789089648556](https://doi.org/10.5117/9789089648556).

Welsh, James M. & Canudo, Ricciotto (1975/1922) Documents of Film Theory: Ricciotto Canudo's "Manifesto of the Seven Arts". Johdanto James M. Welsh. *Literature/Film Quarterly*, 3(3), 252–254.

Tutkimuskirjallisuus

Abel, Richard (1984) *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Abel, Richard (toim.) (1993) *French Film Theory and Criticism 1: 1907–1929*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Andreazza, Fabio (2018) *Canudo et le cinéma*. Paris: Nouvelles éditions Place.

Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taitet*. Helsinki: SKS.

Bock-Weiss, Catherine (2004) Valentine de Saint-Point's Metachoric theatre: Synesthesia/An-esthesia. *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 73(2), 66–86. DOI: [10.1080/2003.000151](https://doi.org/10.1080/2003.000151).

Chagall, Marc (1983) *Elämäni*. Porvoo: WSOY.

Chateau, Jean-Yves (2008) Pourquoi un septième Art? Paris: Presses Universitaires de France. DOI: [10.3917/puf.chate.2008.01](https://doi.org/10.3917/puf.chate.2008.01).

Contarini, Silvia (2022) *La femme futuriste: Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Nanterre. DOI: [10.4000/books.pupo.27021](https://doi.org/10.4000/books.pupo.27021).

Delluc, Louis (1919) *Cinéma & cie: confidences d'un spectateur*. Paris: Grasset.

Delluc, Louis (1921) Notes. *Cinéa* no. 4, 27.5.1921, 11. Saatavilla: <https://archive.org/details/cina21pari/page/n5/mode/2up> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

Fescourt, Henri (1959) *La foi et les montagnes ou Le septième art au passé*. Paris: Publications Photo-Cinema Paul Montel. Saatavilla: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3371169w> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

Gauthier, Christophe (1999) *La passion du cinéma: cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris: Ecole nationale des chartes: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

Ghali, Noureddine (1995) *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt: idées, conceptions, théories*. Paris: Paris expérimental.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975a) *Aesthetics: lectures on fine art I*. Oxford: Clarendon Press.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975b) *Aesthetics: lectures on fine art II*. Oxford: Clarendon Press.

Kant, Immanuel (2018/1790) *Arvostelukyöyn kritiikki*. Käänt. Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus. (Alk. *Kritik der Urteilskraft* 1790.)

Kristeller, Paul Oskar (1951) The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas* 12(4), 496–527. DOI: [10.2307/2707484](https://doi.org/10.2307/2707484).

Kristeller, Paul Oskar (1952) The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas* 13(1), 17–46. DOI: [10.2307/2707724](https://doi.org/10.2307/2707724).

Le film français (1923). *Le film français* no. 2, 15.6.1923. Saatavilla: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=687#> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

Lessing, Gotthold Ephraim (1887) *Laocoon: An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*. Boston: Roberts Brothers. Saatavilla: <http://archive.org/details/laocoonessayupon00lessrich> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

L'Œil-de-chat [Louis Delluc] (1921) Réponses à quelques lettres. *Cinéa* no. 2, 13.5.1921, 2. Saatavilla: <http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=340> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

Lustrac, Philippe de (2006) Cubisme... Futurisme... Érotisme. De L'après-Midi D'un Faune (1912) À Parade (1917) Et Au Manifeste De La Danse Futuriste (1917). *Ligeia* 19(69–72), 62–115, 256.

Merijan, Ara H. (2009) A Screen for Projection: Ricciotto Canudo's exponential aesthetics and the Parisian avant-gardes. Teoksessa Temenuga Trifonova (toim.) *European Film Theory*. AFI Film Readers. New York: Routledge, 225–239.

Morel, Jean-Paul & Dotoli, Giovanni (1995) Presentation generale. Teoksessa Ricciotto Canudo: *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Paris: Séguier & Arte éditions, 7–19.

Nietzsche, Friedrich (2008) *Tragedian syntty*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.

Pitkänen, Risto (2024) Estetiikka Arthur Schopenhauerin filosofiassa. Teoksessa Arthur Schopenhauer: *Tahdottoman tietämisen autuus: estetiikka ja taiteenfilosofia*. Toim. Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus, 7–62.

Re, Lucia (2003) Valentine de Saint-Point, Ricciotto Canudo, F. T. Marinetti: Eroticism, Violence and Feminism from Prewar Paris to Colonial Cairo. *Quaderni d'italianistica* 24(2), 37–69. DOI: [10.33137/q.i.v24i2.9220](https://doi.org/10.33137/q.i.v24i2.9220).

Rodowick, D. N. (2014) *Elegy for Theory*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.

Saint-Point, Valentine de (1914) La Métachorie. *Montjoie!* No. 1–2 / tammi-helmikuu 1914, 5–7. Saatavilla: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k891143w> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

Saint-Point, Valentine de (2005/1914) La Métachorie. Teoksessa Valentine de Saint-Point: *Manifeste de la Femme futuriste*. Toim. Jean-Paul Morel. E-kirja. Paris: Fayard/Mille et une nuits.

Schopenhauer, Arthur (2024) *Tahdottoman tietämisen autuus: estetiikka ja taiteenfilosofia*. Toimitanut ja kääntänyt Risto Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.

Shiner, Larry E. (2001) *The Invention of Art: A Cultural History*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Sinnerbrink, Robert (2013) Early Film-Philosophy: A Dialectical Fable. *Screening the Past* (38). Saatavilla: <https://www.screeningthepast.com/issue-38-cinematic-thinking/early-film-philosophy-a-dialectical-fable/> (linkki tarkistettu 23.11.2025).

Suppia, Alfredo (2022) Beyond the Divide in the History of Film Theory: An Intermedial Approach in the Digital Age. *Interfaces. Image Texte Language*. Université de Paris, Université de Bourgogne, College of the Holy Cross, (48). DOI: [10.4000/interfaces.6053](https://doi.org/10.4000/interfaces.6053).

Toivainen, Sakari (1990) Ranskalaiset pioneerit. Teoksessa Raimo Kinisjärvi, Matti Lukkarila & Tarmo Malmberg (toim.) *Elokuvaateorian historia*. Helsinki: Like, 14–25.

Vancheri, Luc (2018) *Le cinéma ou le dernier des arts*. Rennes: Presses universitaires de Rennes. DOI: [10.4000/books.pur.87745](https://doi.org/10.4000/books.pur.87745).