

Kuudennen taiteen synty: Tutkielma elokuvasta¹

I

On hämmästyttävää huomata, että kaikilla maailman ihmisillä on joko universaalinen kohtalon tai henkisen telepatian kautta aivan samanlainen esteettinen ymmärrys ympäröivästä luonnosta. Kaikilla kansoilla itämaiden kaikkein muinaisimmista nykyisten sankarimaantieteilijöidemme äskettäin löytämiin asti voimme havaita samat esteettisen kuvajaisen ilmaisut: musiikin ja sen täydennyksen, runouden, sekä arkkitehtuurin ja sen kaksi täydennystä, kuvanveiston ja maalaustaiteen. Maailman koko esteettinen elämä on nojautunut näihin viiteen taidemuotoon. On selvää, että kuudes taidemuoto vaikuttaisi täysin absurdilta tai jopa käsittämättömältä: mikään kansa ei ole vuosituhansien aikana kyennyt sellaista käsittämään. Mutta me saamme nyt todistaa tuon kuudennen taiteen syntyä. Nykyisen kaltaisella hämärän hetkellä, joka on kaikkien siirtymävaiheiden tapaan vielä epämääräinen ja täsmentymätön, tällainen väite saa epäilevät mieleemme kapinaan. Elämme kahden hämärän rajalla: yhden maailman iltahämärässä ja toisen aamuhämärässä. Hämärän hetkellä valo on epätarkkaa, ääriiviivat ja muodot jäävät epäselviksi ja vain tarkkaavaiset silmät, joilla on halu löytää ihmisten ja asioiden näkymättömät ja alkuperäiset ilmaisut, kykenevät suunnistamaan kohti sumun kätkemää näkymää *anima mundista*, maailmansielusta. Mutta vaativalle ja tarkkaavaiselle mielelle tuo kuudes taide näyttäytyy. Kyse on tilan rytmien (plastisten taiteiden) ja ajan rytmien (musiikin ja runouden) mitä erinomaisimmasta yhdistymisestä.

II

Tähän asti yhteensovittamisesta on vastannut teatteri. Se on kuitenkin luonteeltaan hetkellistä. Koska teatterin plastinen ulottuvuus henkilöityy näyttelijöihin, on jokainen esitys aina erilainen.

Uuden taidemuodon tulisikin olla *ajassa etenevää kuvanveistoa ja maalaustaidetta* samaan tapaan kuin musiikki ja runous, jotka todellistuvat vain rytmittäessään ilma sinä aikana, kun niitä esitetään.

1 "La naissance d'un sixième art: Essai sur le cinématographe". Teksti on julkaistu alun perin Les *Entretiens idealistes* -aikakausjulkaisussa 25.11.1911.

Canudon elokuvasta tässä tekstissä käyttämä nimitys on *cinématographe*. Nimi on peräisin Lumière-veljesten elokuvakoneen nimestä, mutta sitä käytettiin artikkelin kirjoitusajankohtana myös yleisnimenä elokuvalle. Tässä tekstissä *cinématographe* on käännetty nykylukijan kannalta ymmärrettävämmäksi "elokuvaksi". Kuitenkin elokuvateatteria tarkoittava *théâtre cinématographique* on käännetty "kinematografiteatteriksi", koska se ilmentää paremmin tekstin julkaisuajan kontekstia.

Rumasti ”kinematografiksi” nimetty elokuva näyttää tietä.² Toistaiseksi tätä yhteensovittamisen tehtävää on vaikea käsittää. Sen toteuttamiseksi tarvitaan neroa (joka määritelmän mukaan on ihme samoin kuin kauneus on yllätys). Vain nero kykenee löytämään sellaiset vielä nyt mahdolltomilta tuntuvat muodot taiteelle, joka vielä pitkään näyttää mielikuvitukselliselta ja groteskilta. Lopulta kuitenkin tuo huomispäivän tuntematon tekijä voi luoda valtavan uuden esteettisen emotion virran, josta nousee esiin mitä absurdein riemuvoitto: *liikkuva plastinen taide*.

III

Elokuva rakentuu elementeistä, jotka ovat merkitseviä tai ”representatiivisia” sanan emersonilaisessa³ [edustavuuden] merkityksessä, mutta ei teatraalisessa [esittämisen] merkityksessä. Ne voidaan myös jo luokitella.

Aspekteja on kaksi: *symbolinen* ja *todellinen*. Molemmat näistä ovat mitä moderneimpia, toisin sanoen mahdollisia yksinomaan omalla aikanaan, ja ne rakentuvat tietyistä modernin ajan hengen ja energian olennaisista elementeistä.

Symbolinen aspekti on vauhti. Elokuvanäytös syntyy laittamalla valtaisa moninaisten yhdistelmien ja yhdistettyjen toimintojen sarja vauhtiin. Se on värähtelevän valokeilan yhteen sitoma näkyjen ja muotojen sarja, joka näyttäytyy elävänä organismina. Tämä speaktaakeli syntyy *filmien* liikkeen tuottamana ylijäämänä, noiden mystisten kelojen, joihin elämä itse on painanut jälkensä. Tarinallistettujen valokuvakalvojen kelat etenevät valon edessä ja valossa nopeasti, ja esityksen kesto on niin lyhyt kuin mahdollista. Yksikään teatteri ei pystyisi toteuttamaan samanlaisella pyöräyttävällä nopeudella edes puolia elokuvan tarjoamista näyttämönvaihdoksista, vaikka sillä olisi käytössään kaikkein ihmeellisimmät modernit koneistot.

Mutta vielä kuvien liikettä ja esityksen nopeutta merkittävämmän symbolista suhdetta vauhtiin ilmentää henkilöhahmojen toiminta. Mitä kiihkeimmät kohtaukset täynnä mitä uskomattominta liikehdintää vyöryvät näkyviin nopeudella, joka ei todellisuudessa olisi mahdollista. Tätä liikkeen vauhdittamista säädellään sellaisella matemaattisella ja mekaanisella tarkkuudella, joka tyydyttäisi kaikkein raivokkaimmankin kilpa-ajajan. Tuhansin mitä mutkikkaimmin ja kiivaimmin tavoin aikamme on tuhonnut rakkauden hitauteen, jota ilmentää takan edessä piippua poltteleva patriarkka. Kukapa enää voisi nautiskella piipustaan rauhaisan takkatulen äärellä heristämättä korvaansa päivin ja öin ulkoa kaikuvalle automobiilien intohimoiselle jylylle, joka herättää kaikissa merkityksissä pakottavan kaipuun valloittaa uusia alueita? Elokuva kykenee tyydyttämään kaikkein innokkaimmankin kiitäjän. Automobilisti, joka on tuskin pysähtynyt mitä hurjimman matkanteon jälkeen, voi osallistua elokuvaspektaakeliin tarvitsematta antautua hitauden tunteelle: elämän piirteet vilahtavat ohi nopeasti samoin kuin maisemat, joiden halki hän on juuri kiitänyt. Elokuva avaa hänelle myös näkymän mitä kaukaisimpiin maihin, mitä tuntemattomimpiin ihmisiin, mitä huomaamattomimpiin ihmisyyden ilmaisuihin, jotka liikkuvat, toimivat, sykkivät kuvien äärimmäiseen nopeuteen totuttautuneen katsojan edessä. Tämä on toinen elokuvan esittämä modernin elämän symboli. Se on ”opettavainen” symboli, jonka karkean perusmuodon saattoi tavata entisajan kar-

2 ”Le Cinématographe, au nom si laid, indique la route”. Tässä elokuvaa tarkoittava termi ”kinematografi” on poikkeuksellisesti jätetty näkyviin, koska Canudo erityisesti haluaa korostaa sen ”rumuutta” ja koska Canudon ajatus olisi muuten jäänyt epäselväksi.

3 Viittaus Ralph Waldo Emersonin teokseen *Representative Men* (1850). Teoksessaan Emerson tarkastelee eri historian hahmoja (”suurmiehiä”) edustavina esimerkkeinä tietyistä piirteistä tai rooleista (Platon = filosofi, Montaigne = skeptikko, jne.).

nevaalien kummajaisnäytöksissä. Etäisyyksien symbolinen tuhoaminen siirtymällä välittömästi mitä erilaisimpien maiden välillä muistuttaa sitä etäisyyksien todellista tuhoamista, jota teräshirviöt [ts. junat] ovat toteuttaneet jo vuosisadan ajan.

Elokuvan *todellinen* aspekti koostuu elementeistä, jotka hämmästyttävyydellään vetoavat modernin yleisön psykologiaan.

Vaikuttaa yhä ilmeisemmältä, että nykyihminen etsii aktiivisesti omaa speaktaakkeliaan, mahdollisimman merkityksellistä esitystä itsestään. Porvarilliselle näyttämölle tyypillinen iänikuisiin aviorikosdraamoihin pohjaava teatteri on vihdoin hylätty, ja nyt etsitään kaikin voimin uutta ja syvästi modernia runoilijoiden teatteria tragedian renessanssin avulla. Toistaiseksi tätä on yritetty lukuisissa hieman ylimalkaisissa ulkoilmateatterinäytöksissä. Innokkaista pyrkimyksistään huolimatta ne ovat jääneet sekaviksi ja hajanaisiksi. Yllättäen elokuva, jossa suoraan tiivistyvät aikakautta hallitsevat tieteelliset arvot ja jossa unen on korvannut laskenta, on laajentumisensa myötä ottanut aseman uutena teatterina, eräänlaisena tieteellisenä teatterina, joka perustuu täsmälliseen laskentaan ja mekaaniseen ilmaisuun. Levoton ihmiskuntamme on ottanut sen vastaan iloiten. Juuri liikkuvan plastisen taiteen teatteri näyttäisi tarjoavan meille ylenpalttisen lupauksen hämärästi odotetusta Juhlasta, antiikin Juhlan viimeisimmästä kehitysmuodosta, jota aikakaudesta toiseen on toteutettu temppeleissä, teattereissa, tivoleissa. Liikkuvan plastisen taiteen teesi on luonut Juhlan. Se on luonut sen *tieteellisesti* eikä *esteettisesti*, ja juuri siksi se menestyy omalla aikanaan – kuitenkin samalla kohtalomaisesti, vääjäämättömästi kehittyen kohti estetiikkaa, jonka se vielä on tavoittava.

IV

Tarkkaavainen havainnoitsija, joka etsii kaikista ihmisjoukkojen liikkeistä niihin sisältyvää eräänlaista ikuista merkitystä, joka on samaan aikaan sekä perinteistä että uutta, ei voi olla huomaamatta erästä yleistä psykologista seikkaa.

Kinematografiteatterissa, kuten kiertävässä tivolissa, ihmiset palaavat uudelleen lapsiksi. Näytökset etenevät yleisen tunnekokemuksen kahden tunteellisen ääripään välillä: *äärimmäisen liikuttavan* ja *äärimmäisen koomisen*. Mainosjulisteet tarjoavat kaksinaisen lupauksen näistä tunteista, niiden yhdistelmästä. Mielet liikkuvat kiiwaasti yhdestä toiseen, kuten elämässä. Ja lapsi-ihminen unohtaa itsensä, heittäytyy ultranopeiden representaatioiden vietäväksi sellaisella antaumuksella, jota on hyvin vaikea saavuttaa nykyisillä proosateatterin näyttämöillä.

Elokuvassa kaikki on tehty pitämään yllä läkähdyttävää keskittymistä, pitämään kiinni katsojasta, jonka mieli on sidottu elävöitettyyn valkokankaaseen. Nopeat eleet toteutetaan hirviömäisellä täsmällisyydellä, kellontarkalla esittämisellä. Ne lumoavat modernin katsojan, joka on tottunut *elämään* mahdollisimman suurella nopeudella. ”Todellinen” elämä esitetään näin äärimmäisellä tavalla; se on *nopeuden avulla tyyliteltyä*.

Tähän liittyy merkittävä esteettinen kysymys, jonka haluan nostaa esiin.

Taide on aina ollut olennaisesti elämän tyylittelyä liikkumattomuudessa; taiteilija on aina ollut sitä merkittävämpi, mitä paremmin hän on onnistunut ilmaisemaan suurinta mahdollista määrää ”tyypillisiä” tilanteita, toisin sanoen sielujen ja muotojen synteettisiä ja pysyviä tiloja. Sitä vastoin elokuva tuottaa *maksimaalisen* määrän liikettä representoidessaan elämää. Uutena taiteena se voi avata ajattelulle odottamattoman, taiteen jo olemassa olevista ilmentymistä poikkeavan horisontin. Tuo horisontti avautuu luonnollisesti mielelle, joka on vapautunut perinteisistä rajoituksista. Esihistoriallisten luolien tuntemattomat piirtäjät ja kaivertajat, jotka kuvasivat poronluihin laukkaavan hevosen nytkähteleviä liikkeitä, tai taiteilijat,

jotka veistivät ratsastajia Parthenonin friiseihin, olisivat kenties myös halunneet tyyllitellä joitain elämän aspekteja äärimmäisessä liikkeessä. Mutta elokuva ei toisinnoin vain yksittäisiä aspekteja: se representoi koko elämän toiminnassa. Silloinkin, kun toiminta hitaasti avaa näkyviin ketjun tyypillisiä tapahtumia, se kuitenkin esitetään mahdollisimman nopeasti.

Elokuva siis vie äärimmilleen länsimaisen psykologian perustavan ulottuvuuden, joka ilmenee toiminnassa, siinä missä itämainen elämänmuoto ilmenee kontemplaatiossa. Kaikki länsimaisen elämänmuodon aikakaudet puhkeavat kukkaan omalle ajallemme luonteenomaisessa liikkeessä. Ja tässä uudessa juhlassa uudelleen lapsiksi tullut ihminen riemuitsee. Hän ei voisi kuvitella *monitahoisempaa ja varmempaa* liikettä. Länsimaisen ihmisen tieteellisen ajattelun ponnistukset, jotka ovat tuottaneet tuhansittain uusia löytöjä ja keksintöjä, ovat myös rakentaneet hänelle tämän yliveraisen speaktaakkelin hänestä itsestään. Elokuvalliset aaveet kulkevat hänen silmiensä editse valonsäteiden sähköisten värähtelyjen avulla ilmentäen kaikkia hänen henkilökohtaisen elämänsä ulkoisia piirteitä.

Elokuva on siis uuden pantomiimin teatteria. Se on pyhitetty *liikkuvalla maalaus-taiteelle*, ja se on täydellinen ilmentymä sellaisesta ainutlaatuisesta luomuksesta, jonka uudet ihmiset toteuttavat. Se on modernia pantomiimia, uutta *ilmaisun tanssia*.

V

Nyt on tärkeää esittää kysymys siitä, kuuluuko elokuva taiteiden joukkoon.

Se ei ole *vielä* taidetta, sillä siltä puuttuu mahdollisuus valintaan, joka on tyypillinen plastiselle *tulkinnalle*, ja se on alistettu *kopioimaan* aihettaan, mikä edelleen estää valokuvausta olemasta taidetta. Hahmotellessaan puun muotoa kankaalle taidemaalari rakentaa, myös tiedostamattomasti, osana ulkoisesti määrittyvää ja ilmeistä muotoa myös kokonaisen oman tulkintansa kasvimaailman sielusta, jonka hänen oman luovan sielunsa syvyyksiin ovat painaneet kaikki ne puut, jotka hän on elämänsä aikana nähnyt ”unen silmin”, kuten [Edgar Allan] Poe on sanonut. Muotoon tarvitaan analogisten sielujen synteesi ja, toistan vielä, teoksen taiteellisuus on sitä syvempää, mitä paremmin taiteilija on onnistunut *pysäyttämään* asioiden sielun ja niiden yleisen merkityksen täsmälliseen ja selkeään muotoon. Huono maalari tyytyy vain kopioimaan aiheen äärioviivat ja jäljittelemään sen värejä; suuri taiteilija lisää plastisen muodon esitykseen kappaleen kosmista sielua.

Kaikki taiteet ovat sitä suurempia, mitä vähemmän ne ovat *imitatiivisia* ja mitä systemaattisemmin *evokatiivisia*. Koska valokuvaajalla ei ole kykyä valintaan ja kompositioon, jotka ovat estetiikan perusta, hän voi vain koota yhteen muodot, jotka hän haluaa toisintaa. Itse asiassa hän ei edes toisinnoin niitä, vaan vain leikkaa kuvat mekaanisesti valoa välittävän linssin ja kemiallisen komposition avulla. Elokuva ei siis tällä hetkellä voi olla taidetta. Mutta silti monestakin syystä kinematografiteatteri on uuden taiteen ensimmäinen koti – taiteen, jota meidän on ollut vaikea kuvitella. Voisiko tuosta ”kodista” muodostua estetiikan ”temppeleitä”?

Pyrkimys esteettiseen organisointiin ohjaa tiettyjä elokuvayrittäjien tutkimuksia. Mielikuvituksettomana aikana, jolloin ylenpalttinen dokumentointi tukahduttaa kaikkialla taiteellisen luovuuden ja luovaa taiteellista kykyä merkittävämpää on passianssin peluu – toisin sanoen aikana, joka on nykyisen aikamme kaltainen – elokuva tarjoaa äärimmäisen speaktaakkelin ulkoisesta elämästä esitettynä täysin ulkoisella tavalla, nopealla mimiikalla tai dokumentoinnilla. Suurten tähtien joukosta valitut näyttelijät esittävät entisajan suuria kertomuksia *ad hoc* -mimiikan avulla. Nykyajan elämästä näytetään ennen muuta todellisuutta, ei unta: sardiinien kalastuksesta Välimerellä ihmeellisiin liitävän teräksen ja inhimillisen rohkeuden juhliin Dieppen kilpa-ajoissa tai Reimsin ilmailuviikoilla...

Mutta speaktaakkeliien tekijät yrittävät jo jotain muuta. He kamppailevat yksinkertaisesti saavuttaakseen vielä vahvemman uuden mimiikan, joka edustaisi ”totaalista elämää”. Gabriele d’Annunzio on uneksinut elokuvalla tehtävästä suuresta sankarillisesta italialaisesta pantomiimista. Pariisissa, kuten tiedetään, on yrityksiä, jotka ovat organisoineet eräänlaisen elokuvaspaktaakkeliien kirjoittajien trustin. Aivan viime aikoihin asti teatteri on tarjonnut kirjoittajille nopeimman mahdollisuuden vaurastumiseen; elokuva vaatii kuitenkin vähemmän työtä ja voi tuottaa enemmän. Satapäinen runoilijoiden joukko istuu juuri tällä hetkellä kyyristyneenä paperien ylle kirjoittaakseen elokuvadraamaa. Sadat lahjakkuudet, joita kiehtoo lupaus välittömästä ja maailmanlaajuisesta menestyksestä, keskittävät voimansa modernin pantomiimin luomiseen. Luultavasti heistä jonkun jääräpäisen ja nerokkaan työn pohjalta se myös toteutuu. Päivä, jona se tarjotaan maailmalle, on päivä, jolloin uusi taide, totaalisen uusi, on syntynyt.

VI

Elokuva ei ole vain modernin tieteen rikkauksien täydellinen tulos ja niiden ihailtava tiivistymä. Se edustaa myös hämmäntävällä mutta merkittävällä tavalla nykyajan teatterin viimeistä vaihetta. Se ei ole jonkin periaatteen viemistä liiallisuuksiin, vaan teatterin mitä loogisin ja äärimmäisin kehitysmuoto. ”Porvarillisten” dramaturgien, kaikkien ”teatterikappaleiden” tekijöidemme, tulisi luontaisesti tunnistaa elokuvassa kaikkein suurin edustajansa ja asettua sen palvelukseen sitä palvellen, sillä psykologiseksi, yhteiskunnalliseksi jne. kutsuttu draama ei ole muuta kuin alkuperäiseen koomiseen teatterin rappeutumaa, vastakohtana unen ja traagisuuden henkisen ylevöittämissä teatterille, Aristofaneen tai Plautuksen teatterille. Vitruvius, joka arkkitehtina kuvaili meille antiikin teatteriesitysten jumalallisia näyttämöitä, puhui traagisen teatterin pylväiden ja temppeleiden juhluudesta, metsistä ja metsäisistä seikkailuista satyyriteatterissa ja keskiluokan kodeista, joihin *commediat* sijoittuivat... Niissä oli kyse vain aikalaiselämän esittämisestä yksilöllisten ja kollektiivisten tai, kuten nykyisin sanottaisiin, psykologisten ja sosiaalisten ilmentymien kautta – siis luonteenpiirteiden ja tapojen.

Shakespeare, jonka teatteritaiteessa tiivistyvät hänen maanmiestensä aiempien lahjakkaiden polvien kirjalliset tavoitteet ja ponnistelut, oli paitsi nykyisen ”psykologisen” teatterin edelläkävijä myös ennen kaikkea musiikittoman teatterin suuri dramaturgi. Teatteri ilman musiikkia on absurdia, kun sitä sovelletaan tragediaan (ja tässä mielessä niin Racinen merkittävä, joskaan ei aivan täydellinen teatteritaide, kuin myös Corneillen teatteritaide, joka kollektiivisen uskonnollisuuden näkökulmasta on syvästi traagista, ovat lopulta rappeutunutta teatteritaidetta). Mutta musiikiton teatteri ei ole enää absurdia, kun se toisintaa ohikiitävää elämää, poimii tahtomattaan arkisesta elämästä joitain aspekteja voimatta kiinnittää niiden ”ikuisuutta”, syvintä sielua. Tästä syystä komedia Aristofaneesta [Henry] Becqueen, [Georges de] Porto-Richeen tai [Paul] Hervieuun⁴ on elävää ja miellyttävää, ja se on miellyttävää myös siinä rappeutuneessa ”vakavan” komedian muodossa, jota kutsutaan draamaksi. Näiden draamojen perustana on nykyajan arkielämän esittäminen, mistä syystä tällainen teatteri on olennaisesti realistista tai, kuten italialaiset sanovat, *verististä*. Kaikki teatteritalojemme dramaturgit (vastoin pientä ”ulkoilmateatterin” uusien runoilijoiden joukkoa) pyrkivät toisintamaan elämää mahdollisimman tarkasti sitä

4 Henry Becque (1837–1899), Georges de Porto-Riche (1849–1930) ja Paul Hervieu (1857–1915) olivat ranskalaisia dramaturgeja ja näytelmäkirjailijoita.

kopioimalla. Näyttämöyrittäjät ja teatterinjohtajat vievät tämän niin pitkälle, että kiinnittävät huomiota valokuvantarkkaan lavastukseen enemmän kuin teatterikapaleisiin itseensä.

Elokuva vain entisestään vahvistaa tätä elämän totaalisen ja täysin ulkoisen ”totuuden” esittämistä.

Tässä on kyse sen taiteellisen silmän voittokulusta, jota Cézanne pyhästi halveksuen kutsui *valokuvalliseksi silmäksi*.

VII

Elokuva lisää kuitenkin teatteriin *ehdottoman täsmällisen* nopeuden elementin avaten näin katsojalle uuden ilon, jonka esityksen äärimmäinen täsmällisyys tarjoaa. Yksikään kuvitteellisella näyttämöllä liikkuva näyttelijä ei irtaudu roolistaan tai jää sekunnin murto-osaksikaan jälkeen toiminnan matemaattisesta etenemisestä. Kaikkea säännellään kellon tarkkuudella. Näyttämöilluusio on vähemmän elävä tai lihallinen kuin teatterissa, mutta se on silti erittäin vaikuttava. Ja tämä kellon mekaanisten liikkeiden säätelemä elämä saa ajattelemaan modernia tieteellistä periaatetta uudenlaisena Ahrimanin, tuon manikealaisen ajattelun maailman mekaniikan hallitsijan, hallintavaltana.

Elämän nopea vuorottelu kahden ääripään, kahden vastakkaisen peruselementin, *äärimmäisen liikuttavan ja äärimmäisen koomisen* välillä, saa katsojan mielen rentoutumaan. Elokuva pyyhkii pois kaikki todellisuuteen sisältyvät esteet, kuten liikkeiden ja eleiden väistämättömän hitauden ajassa ja tilassa. Lisäksi *äärimmäisen koominen* rentouttaa mielen. Tuhannet kollektiiviset käyttäytymissäännöt ja kaikenlaiset hierarkiat luovat raskaan sosiaalisen päällystakin, jota elokuvan koomisuus keventää. Koomisuudella on kyky tukahduttaa hierarkiat, yhdistää mitä erilaisimpia ihmisiä, antaa hämmästyttävä vaikutelma sellaisten mitä erilaisimpien maailmojen sekoitumisesta, jotka todellisessa maailmassa ovat ehdottoman erillisiä. Koska komiikka on olennaisesti *epäkunnioittavaa*, sen antamalla kevennyksellä on syvempi merkitys ihmisille, joita ankarat, yhteiskunnallisesti määrittäneet rajoitukset todellisessa elämässä kaiken aikaa sortavat. Tässä mielessä keventyminen on yksi elementti siinä kouristelevassa ja purskahtelevassa hermostollisessa liikkeessä, jota kutsutaan nauruksi. Groteskin avulla elämä *yksinkertaistetaan*, mikä tarkoittaa vain vakiintuneiden muotojen deformaatiota *per excessum* [liioittelun kautta] tai *per defectum* [vähättelyn kautta]. Ainakin tässä merkityksessä ymmärrettynä groteskius keventää elämän vääjäämätöntä kovuutta antamalla sen purkautua nauruun.

Karikatyöri perustuu sellaisten ihmissielun vähäisimpien piirteiden ja heikkouksien taitavaan esittämiseen ja yhdistämiseen tavoilla, jotka ilmentävät sosiaalisen elämän ironiaa, elämän, joka jo itsessäänkin on perimmältään riittävän ironista ja mielettöntä. Naurun kouristelevaan liikkeeseen yhdistyvän ironian avulla karikatyöri saa ihmisessä aikaan yliveraisen keveyden tunteen ironian pukiessa hänen päälleen ”tanssivan ja nauravan” Zarathustran kirjavan viitan.

Antiikin ihmiset tiesivät, että ironia on viisauden periaate. He kruunasivat traagisen näytelmän naurulla, farssilla. Vastoin antiikin ihmisiä meillä farssi tulee ennen draamallista esitystä eikä sen jälkeen, heti esiripun noustessa, koska olemme unohtaneet tiettyjen antiikin ihmisten löytämien totuuksien merkityksen; silti *ironisen esityksen* tarve pysyy. Aiskhyloksen Oresteia-tetralogiasta tehdyn farssin, jota ei vielä ole löydetty, on täytynyt olla nauruntäyteisyydessään huomattavan väkevä, jotta se on ahdistavan kassandralaisen kauhun jälkeen kyennyt uudelleen nostattamaan hienostuneiden ateenalaisten henkeä. No, en tiedä mitään muuta niin yliveraisen groteskia kuin *äärimmäisen koomiset* elokuvaspektaakkelit. Niissä

nähdään eriskummallisia ilmestymisiä, jonka kaltaisia kukaan silmäkääntäjä ei koskaan pystyisi toteuttamaan; nähdään muodonmuutoksia, sellaisia liikkeiden ja näkymien nopeita muutoksia, jollaisia kukaan ihminen ei kykenisi toteuttamaan toisten ihmisten edessä ilman tuota mekaniikan ja kemian hämmästyttävää sekoitusta, tuota suurinta illuusion luoja, elokuvaa. Näin on luotu myös uusi koominen tyyppi. Hän on törmäilevä ja uskomattomiin muodonmuutoksiin kykenevä hahmo, jonka voidaan nähdä rutistuvan lasisen vaatekaapin alle, törmäävän pää edellä lattiaan niin, että hän putoaa kaikkien talon neljän kerroksen läpi vain kiivetäkseen saman tien savupiipun kautta ylös ja ilmestyäkseen seuraavaksi kattojen ylle oikeaksi käärmeeksi muuttuneena.⁵

Tämän uuden speaktaakkelin monitahoisuus on hämmästyttävää. Se rakentuu ihmisten vuosisataisten toimien pohjalle. Kunhan nerokkaat taiteilijat ovat päässeet antamaan tälle speaktaakkelille ajattelun ja taiteen rytmejä, niin uusi estetiikka voi osoittaa kinematografiteatterille, mitkä voisivat olla sen merkityksellisimpiä piirteitä.

Kinematografiteatteri on nimittäin *ensimmäinen uusi teatteri*, ensimmäinen todellisesti ja syvällisesti meidän aikamme teatteri. Kunhan siitä on tullut todella esteettistä ja kun esityksiin saadaan mukaan arvokas musiikki, jota esittää oikea orkesteri, niin vaikka vain esitettäisiin ohikiitävää, valokuvaobjektiivin avulla tallennettua *todellista* elämää, voidaan kuitenkin jo kokea ensimmäinen *temppelemäinen* tunne. Tuolloin kinematografiteatterissa voidaan välähdyksenomaisesti kokea henkien lähestyvän sellaista visiota temppeleistä, jossa Teatteri ja Museo⁶ asetetaan jälleen uuteen uskonnolliseen yhteyteen speaktaakkelin ja estetiikan kanssa. Nykymuotoinen kinematografiteatteri herättää tulevaisuuden historioitsijoissa mielikuvan ensimmäisistä, alkeellisista puisista teattereista, joissa teurastettiin pukki ja tanssittiin ”pukkilaulun”, primitiivisen ”tragedian” tahtiin ennen Lykurgoksen⁷ jumalille pyhitetyistä kivistä rakennuttamaa Dionysoksen teatteria ja myös jo ennen Aiskhylosta.

Moderni yleisö on ihailtava ”abstrahoiija”, koska se kykenee nauttimaan elämän absoluuttisimmista abstraktioista. Esimerkiksi Olympia-teatterissa katsojat taputtivat hillittömästi näyttämöllä olleelle kukitetulle fonografille, jonka hohtavasta kuparitorvesta soi rakkausduetto... Kone sai kunniapaikan yleisön osoittaessa suosiotaan etäisten tai jo kuolleiden näyttelijöiden aaveäänille. Samassa hengessä ihmiset rientävät myös elokuvateatteriin. Lisäksi elokuva tuo kaikkein pienimpienkin ihmisyhteisöjen nähtäväksi kaukaisia, huvittavia, liikuttavia tai opettavaisia asioita, tekee kulttuurista yleistä ja sivuaa kaikkialla ikuista halua tuoda nähtäväksi totaalisen elämän representaatio.

Tämä ainutlaatuinen keksintö nopeuttaa kaikkialla tietoisuutta maailmanlaajuisista tapahtumista ja elämästä, elämän tunnusta. Elokuvasalien seinillä on joskus luettavissa esitteleviä tekstejä muistutuksena elokuvan viimeisimmistä etapeista. Jatkumolottuu noin vuodesta 1830 meidän päiviimme asti, ja viimeisimpiä sankareita ovat [Émile] Reynaud, [Thomas Alva] Edison, [Auguste ja Louis] Lumière, Pathén veljek-

5 Tätä esimerkkiä ei ole esseiden vuoden 1908 versiossa.

6 Viittaus antiikin teatteriin ja muusien temppeleihin eli *museioniin*. *Museion* tarkoitti alun perin eräänlaista oppineiden kokoontumispaikkaa, mutta Canudo tulkitsee ”teatterin” (*théâtre*) ja ”museon” (*musée*) laatimansa tilallisten ja ajallisten taiteiden erottelun näkökulmasta siten, että ”teatteri” edustaa aikaa ja liikettä, ”museo” taas tilaa ja liikkumattomuutta. Esseiden vuoden 1908 versiossa hän kirjoittaa: ”Millaisen muodon voisi saada sellainen uusi uskonnollinen henki, joka yhdistäisi Teatterin ja Museon, speaktaakkelin nautinnan ja esteettisen kontemplaation nautinnan, elämän liikkuvan ja liikkumattoman representaation?”

7 Lykurgos Ateenalainen (n. 396–323 eaa.) oli kreikkalainen valtiomies ja puhuja. Hän toimi Dionysoksen teatterin valvojana ja rakennutti vuonna 342 eaa. aiemmin puisen teatterin uudelleen kivistä.

set...⁸ Mutta enemmän kuin speaktaakkeli itse, kunnioitettavinta, luonteenomaisinta ja merkityksellisintä on kaikenlaisista ihmisistä ja kaikista luokista, karkeimmista kaikkein sivistyneimpiin asti, koostuvaa katsojakuntaa yhdistävä tahto.

Katsojat tahtovat uutta Juhlaa, uutta, iloista *yksimielisyyttä*. Se toteutuu speaktaakkelin avulla paikassa, johon ihmiset kokoontuvat yhdessä ja jossa he voivat enemmän tai vähemmän unohtaa eriytyneen yksilöllisyytensä. Tällainen unohtus, joka on kaikkien uskontojen sielu ja kaiken estetiikan perustunne, saavuttaa jonain päivänä valtaisan riemuvoiton. Tuohon teatteriin, joka on jo luonut alkeellisen modernin pantomiimin, sisältyy toistaiseksi vielä epämääräinen lupaus siitä, mistä minkään aikakauden ihmiset eivät ole voineet uneksia: *kuudennen taiteen, liikkuvan plastisen taiteen synnystä*.⁹

Moderni elämä valmistautuu tuohon riemuvoittoon.

Kun Franconin maineikkaan sirkussuvun viimeinen jälkeläinen pahoitteli sirkuksen taantumista, häntä harmitti enemmän kinematografiteatteriin kohdistuva intohimo kuin sirkusnumerojen ottaminen osaksi *music hall* -esityksiä. Urheilutempu, joihin eläydytään kiihkeästi, kiihottavat kollektiivista psykologiaa. Samalla niiden todellinen olemus on sotkettu tekemällä niistä teollisuutta. Aikamme onkin luonut *sankarillista teollisuutta*, josta näyttävien esimerkki on lentokoneteollisuus. Urheilusuoritukset eivät ole enää urheilijoille vain huvia, eivätkä edes huveista rajuinta ja terveintä. Liike-elämän kultainen kehä, rautaista kovempi, sitoo heidät säälimättömään syleilyynsä. Miksi enää istua tuijottamaan joitain akrobaatteja ja temppuiliijoita, jotka ovat vain mitätön kuva niistä modernin urheilun muodoista, joita elämä joka päivä tuo kuumeisen tuhlailevasti nähtäville tuhansin eri tavoin?

Maalaustaide voidaan kokonaisuudessaan tiivistää seuraavasti: eleen tai asenteen liikkumaton representaatio, eleiden ja asenteiden kompositio, ihmisten ja asioiden esittäminen merkityksellisten muotojen avulla. Mutta kuka olisi voinut uneksia *toisiaan seuraavien kuvarajausten sarjasta*¹⁰ muodostuvasta kiinteästä esityksestä? Toisiaan seuraavien kuvien sarja, toisin sanoen ihmisten ja asioiden sieluntilojen ryhmittäminen toiminnaksi, on todellakin elämää. Jokainen kuluva minuutti rakentaa, purkaa, transformoi silmiemme edessä lukematonta määrää *kuvarajauksia*. Elokuvan voittokulku sitoo ne yhteen, voi toistaa niitä loputtomiin. Sitomalla kuvarajaukset yhteen elokuva toteuttaa tehtävän, joka oli aiemmin varattu maalaustaiteelle tai tuolle maalaustaiteen heikolle ja mekaaniselle kuvajaiselle, valokuvaukselle.

Esittäessään elämän tavoin eleiden, asenteiden ja hahmojen sarjan, elokuva siirtää tilallisen, pysähtyneen ja kiinteän kuvarajauksen aikaan, jossa se näyttäytyy

8 Elävän kuvan varhaisvaiheen keksijöitä ja liikemiehiä. Maininta vuodesta 1830 lienee viittaus Joseph Plateaun (1801–1883) vuonna 1832 julkistamaan fenakistiskooppiin, jonka avulla oli mahdollista katsoa lyhyitä luuppimaisia animaatioita.

Émile Reynaud (1844–1918) kehitti Plateaun idean pohjalta oman luuppianimaatioiden katselulaitteen praksinoskoopin, jonka hän patentoi 1877. Yhdistämällä praksinoskoopin ja taikalyhdyn (eli varhaisen projektorin) Reynaud kehitti Optiseksi teatteriksi kutsumansa järjestelmän 1888. Sen avulla hän järjesti projisoituja animaatioesityksiä yleisölle 1800-luvun loppuvuosina.

Thomas Alva Edison (1847–1931) ja Auguste (1862–1954) ja Louis (1864–1948) Lumière olivat liikemiehiä ja keksijöitä, jotka ensimmäisinä hyödynsivät elokuvaa kaupallisesti. Edison avasi vuonna 1894 salonkeja, joissa noin minuutin mittaisia elokuvia oli mahdollista katsella erityisellä katselulaitteella. Lumièren veljesten ensimmäinen projisoitu elokuvaesitys järjestettiin 1895.

Société Pathé Frères (Veljekset Pathé -yhtiö) oli Charles Pathén (1863–1957) yhdessä kolmen veljensä kanssa vuonna 1896 perustama yhtiö, josta 1900-luvun alkuvuosina tuli Ranskan merkittävien elokuvien tuotantoyhtiö ja elokuvaalaitteistojen valmistaja.

9 Tästä eteenpäin olevaa tekstiosuutta ei ole esseen vuoden 1908 versiossa.

10 Canudon käyttämä termi *tableau*, jolla tavanomaisesti viitataan tauluun tai taidemaalaukseen, on tässä käännetty ”kuvarajaukseksi”. Canudon ajatus on se, että elokuva muodostuu ikään kuin sarjasta yksittäisiä ”tauluja” tai ”taidemaalauksia”, jotka yhdessä muodostavat ”liikkuvan maalauksen”.

ja muuttaa muotoaan ja pakottaa meidät uneksimaan, millaiseksi se voisi tulla, jos jokin todella ylivertainen, johtava idea sitoisi ideaalisella ja syvästi merkityksellisellä tavalla yhteen sen kautta avautuvien kuvien keskeisen ja esteettisen idean. Voimme unelmoida liikkuvan plastisen taiteen synnystä, kuudennesta taiteesta. Kuka olisi voinut unelmoida sellaisesta ennen omaa aikaamme? Ei kukaan, sillä ihmisten henkinen evoluutio ei ollut vielä saavuttanut täyttä kukoistustaan ja kiivasta halua yhdistää tiede ja taide niin, että elämän kokonaisuus voitaisiin esittää kaikessa moninaisuudessaan. Elokuva uudistaa joka päivä, joka päivä aina hieman vahvemmin, lupauksen tuosta yhdistymisestä, ei vain tieteen ja taiteen välillä, vaan myös ajan rytmien ja tilan rytmien välillä.

Alkuperäisjulkaisu

La naissance d'un sixième art: Essai sur le cinématographe. *Les Entretiens Idéalistes*, Paris. Tome X, 6. année, no. LXI, 25.10.1911, 169–179.

Saatavilla:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9482735/f291.item> (teksti)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9482735/f475.item#> (kansilehti)

Julkaistu uudelleen teoksessa Canudo, Ricciotto (1995) *L'Usine aux images*. Toim. Jean-Paul Morel. Pariisi: Séguier/Arte Éditions, 32–40.