

griint 139-173

WALTER BENJAMIN

MESSIAANISEN SIRPALEITA

Kirjoituksia kielestä, historiasta
ja pelastuksesta

Toimittaneet

Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen
Suomentanut Raija Sironen

Kansan Sivistystyön Liitto

Tutkijaliitto

1989

SISÄLLYS

Alkuteos Walter Benjamin: Gesammelte Schriften.
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1972, 1977, 1978.

Opetusministeriö on tukenut teoksen julkaisemista
tiedonjulkistamisapurahalla.

ISBN 951-9297-71-5

Tekstinvalmistus: Pekka Kärkkäinen
Kuvattu asiakkaan originaalista

GUMMERUS KIRJAPAINO OY
JYVÄSKYLÄ 1989

Kansi: Markku Böök
Takakannen kuva: Suhrkamp Verlag

Toimittajien saatesanat.....7

I

Berliiniläinen lapsuus vuosisadan vaihteessa.....11

II

Kielestä yleensä ja ihmisen kielestä.....33

Mimeettisestä kyvystä.....51

Auringossa.....55

III

Unikitschiä.....63

Proustin kuvasta.....67

Franz Kafka.....83

IV

Pieni valokuvauksen historia.....119

Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella.....139

V

Historian käsitteestä.....177

VI

Toimittajien jälkisanat.....193

Elämäkertatiedot.....202

Benjamin-bibliografia.....205

Lähdetiedot.....207

TAIDETEOS TEKNISEN UUSINNET- TAVUUTENSA AIKAKAUDELLA

"Kaunotaiteiden eri lajien ja käyttötapojen synty palautuu aikaan, joka poikkesi syvällisesti omastamme, samoin ihmisiin, joiden valta esineisiin ja asioihin oli lähes häviävä verrattuna nykyhetkeen. Työskentelymenetelmissämme on tapahtunut hämmästyttävä sopeutumiskyvyn ja tarkkuuden kasvu, joka saa lähitulevaisuudessa aikaan syvällekäypiä muutoksia kauneuden ikaikaisessa esittämisessä. Kaikilla taiteilla on fyysinen osatekijänsä, jota ei enää voida tarkastella samalla tavalla kuin ennen; se ei voi välittyä nykyaikaisen tieteen ja käytännön aiheuttamilta seurauksilta. Viimeksi kuluneet kaksi vuosikymmentä ovat muuttaneet niin aineen, tilan kuin ajankin olemusta ratkaisevasti. Suuret keksinnöt tulevat mullistamaan koko taiteen tekniikan vaikuttaen siten jopa taiteelliseen luomistyöhön. Ehkä lopuksi saamme kokea hämmentäviä muutoksia itse taiteenkin käsitteessä."

Paul Valéry

Pöytäkirja

5.10.55

Esipuhe

Kun Marx kävi analysoimaan kapitalistista tuotantotapaa, tämä tuotantotapa oli vasta alkuvaiheessaan. Marx laati tutkimuksensa tavalla, joka antoi sille prognoosiarvoa. Hän pureutui kapitalistisen tuotannon perusehtoihin ja osoitti niiden luonteen tavalla, josta saattoi tulkita mitä kapitalis-

milta oli tulevaisuudessa odotettavissa. Saattoi nimittäin odottaa, että yhä voimistuvan proletariaatin riiston lisäksi järjestelmä loisi lopulta myös edellytykset omalle murskaamiselleen.

Päälyysrakenteen uudelleen muotoutuminen, joka etenee paljon hitaammin kuin vastaava prosessi perustassa, on vaatinut yli puoli vuosisataa toteuttaakseen tuotantoehtojen muutoksen kaikilla kulttuurin aloilla. Se, missä muodossa tämä tapahtui, voidaan määritellä vasta nyt. Määritelmien tulisi vastata tiettyjä prognostisia ehtoja. Näitä eivät niinkään ole teesit proletariaatin taiteesta sen otettua vallan haltuunsa tai teesit taiteesta luokattomassa yhteiskunnassa. Prognostisia ehtoja vastaavat pikemminkin teesit taiteen kehityssuunnista nykyisten tuotantoehtojen vallitessa.

Viimemainittujen dialektiikka tulee esille paitsi taloudessa myös varsin selvästi päälyysrakenteessa. Siksi olisi virheellistä aliarvioida kyseisten teesien arvoa taisteluvälineinä. Ne poistavat pelistä joukon vanhentuneita käsitteitä — luovuuden ja nerouden, ikuisuusarvon ja salaperäisyyden — joiden perustelematon käyttö johtaa tosiasiamateriaalin käsittelyyn fasistisessa hengessä. Ne käsitteet, joita seuraavassa taideteoriassa esitetään, eroavat aiemmin tutuista siinä, ettei niitä mitenkään voi soveltaa fasistisiin päämääriin. Sitä vastoin niitä voi käyttää vallankumouksellisten vaatimusten muotoilemiseen taidepolitiikassa.

I

Periaatteessa on aina ollut mahdollista uusintaa taideteos. Ihmisen tekemä saatettiin jäljentää toisen ihmisen toimesta. Oppilaat harjoittivat jäljentämistä harjaantuakseen taiteellisessa esitystavassa, mestarit laajentaakseen teostensa leikkiä ja jotkut jopa saavuttaakseen voittoa. Taideteoksen tekninen uusintaminen merkitsee tähän verrattuna kuitenkin jotakin uutta. Sen historiallinen kehitys oli harppauksenomaista, säännöttömin väliajoin toistuvaa, mutta kiihty-

vällä voimakkuudella etenevää. Kreikkalaiset tunsivat vain kaksi tapaa uusintaa teknisesti taideteoksia: valamisen ja lyöttämisen. Pronssivalut, terrakottaesineet ja kolikot olivat ainoita taide-esineitä joita voitiin tuottaa suurpainoksina. Kaikki muut olivat ainutkertaisia eikä niitä voinut uusintaa teknisesti. Puupiirroksen myötä tuli grafiikasta ensimmäistä kertaa teknisesti uusinnettavaa: se saavutti tämän vaiheen kauan ennen kirjoitusta, jota voitiin uusintaa vasta sitten kun kirjapainotaito oli keksitty. Kirjapainotaidon aiheuttamat suuret muutokset kirjallisuudessa, mahdollisuus uusintaa kirjoitusta, ovat tunnettuja. Kyseessä on kuitenkin vain tästä maailmanhistoriallisesta näkökulmasta tarkasteltavan ilmiön erikoistapaus, tosin varsin tärkeä sellainen. Keskiajalla puupiirroksen rinnalle syntyvät kuparikaiverrus sekä etsaus ja 1800-luvun alussa litografia.

Litografian myötä saavutetaan uusintamistekniikassa oleellisesti uusi vaihe. Piirustuksen kivelle siirtäminen, joka on puukappaleelle kaivertamista ja kuparilevyllä etsaamista paljon joustavampi menettelytapa, mahdollisti ensimmäistä kertaa paitsi grafiikan tuotteiden markkinoinnin suurpainoksina (mikä oli mahdollista jo aiemmin) myös niiden tuottamisen päivittäin vaihtuvassa muodossa. Litografia mahdollisti sen, että grafiikka saattoi kuvata arkipäivää ja pysytellä samassa tahdissa kirjapainotaidon kanssa. Muutama vuosikymmen kivipainon keksimisen jälkeen sen syrjäytti kuitenkin valokuva. Valokuvauksessa on ihmiskäsi ensimmäistä kertaa vapautettu suorittamasta tärkeimpiä taiteellisia tehtäviä kuvallisessa uusintamisprosessissa. Taiteellinen suoritus on siirretty yksinomaan objektiivin läpi katselevalle silmälle. Koska silmä havaitsee nopeammin kuin käsi kykenee piirtämään, tämä menettelytapa oli niin ratkaisevasti nopeampi, että se saattoi pysytellä puheen kanssa samassa tahdissa.

Ohjaaja elokuvastudiossa tuottaa kuvia samalla nopeudella kuin näyttelijä puhuu. Jos litografia ennakoi tavallaan kuvalehteä, edelsi valokuva äänielokuvaa. Viime vuosisadan loppupuolella ryhdyttiin toimiin äänen tekniseksi uusinta-

miseksi. Nämä ponnistukset tekivät mahdolliseksi ennakoida Paul Valéry'n seuraavasti luonnehtima tilanne: "Samalla tavoin kuin vesi, kaasu ja sähkövirta johdetaan koteihimme äärettömän vaivattomasti pitkänkin välimatkan takaa meitä palvelemaan, samalla tavalla meille tullaan tarjoamaan näkö- ja kuulokuvia, jotka pienen kädenliikkeen, lähes eleen kautta tulevat luoksemme ja taas katoavat samalla tavalla."¹ Noin vuoden 1900 paikkeilla oli tekninen uusintaminen jo niin korkeatasoista, ettei se ainoastaan kohdistunut kaikkiin luotuihin taideteoksiin muuttaen samalla syvästi niiden vaikutusta yleisöön, vaan se valloitti myöskin oman asemansa taiteellisten luomistapojen joukossa. Tämän vaiheen tutkimuksen kannalta on erittäin valaisevaa seurata kuinka nämä kaksi erillistä ilmiötä — taideteosten uusintaminen ja elokuvataide — omalla tavallaan vaikuttavat perinteiseen taiteeseen.

II

Jopa täydellisimmästä uusinnoksesta jää uupumaan eräs seikka: taideteoksen Tässä ja Nyt — sen ainutkertainen olemassaolo juuri siinä paikassa, jossa se sijaitsee. Tämä ainutkertainen olemassaolo on kuitenkin ratkaisevalla tavalla muovannut teoksen historiallista kohtaloa. Tähän kuuluvat ne muutokset, jotka se on vuosien kuluessa joutunut kokemaan fyysisessä rakenteessaan, samoin ne vaihtelevat omistussuhteet, joiden kohteeksi se on saattanut joutua.² Ensinmainitun jättämiä jälkiä voidaan tutkia vain kemiallisin tai fysikaalisin analyysein, joita ei voi suorittaa uusinnoksille. Jälkimmäistä voidaan tutkia perinteen kautta, joka saa alkunsa alkuperäisteoksen sijaintipaikasta.

Alkuperäisteoksen Tässä ja Nyt muodostaa ennakkoedellytyksen aitouden käsitteelle. Pronssiteoksen patinan kemiallinen analyysi voi tukea sen aitouden varmentamista. Vastaavasti aitouden toteamista voidaan helpottaa mikäli löydetään todiste, että tietty keskiaikainen käsikirjoitus on

peräisin jostakin 1500-luvun arkistosta. Teknisen uusintamisen keinoilla ei ole mitään tekemistä todellisen aitouden määreiden kanssa.³ Alkuperäisteoksen säilyttäessä täysin arvovaltansa käsin tehdyn jäljennöksen rinnalla, joka yleensä leimattiin väärennökseksi, ei asianlaita olekaan sama asetettaessa alkuperäinen rinnakkain teknisesti toteutetun uusinnoksen kanssa. Syy on kaksinainen. Ensinnäkin tekninen uusinnos on käsintehtyä itsenäisempi suhteessaan alkuperäiseen. Esimerkiksi valokuvauksessa tekninen uusintaminen voi tuoda esiin sellaisia alkuperäisessä esiintyviä piirteitä, jotka ainoastaan teknisesti tiettyyn kuvakulmaan säädettävä linssi voi nähdä, ei paljas ihmissilmä. Valokuvauksella on lisäksi käytettävissään tiettyjä menetelytapoja, kuten suurentaminen tai slow motion, joilla se voi tavoittaa sellaisia kuvia, jotka eivät ole luonnollisen optiikan ulottuvilla. Toiseksi tekninen uusintaminen voi siirtää originaalista tehdyn kuvan tilanteisiin, joihin itse originaalia ei voitaisi viedä. Ennen kaikkea jäljennös tekee mahdolliseksi sen, että alkuperäinen tulee vastaanottajaa puolitiehen vastaan. Sen se voi tehdä valokuvan tai äänilevyn muodossa. Katedraali hylkää sijaintipaikkansa tavataksaan taiteen ystävän ateljeessa; kuoroteosta, joka esitettiin salissa tai paljaan taivaan alla, voi kuunnella olohuoneessa.

Ne yhteydet, joissa teknisen uusintamisen tuotetta voi käyttää, saattavat muuten jättää taideteoksen integriteetin koskemattomaksi — joka tapauksessa ne väheksyvät sen Tässä ja Nyt läsnäolon arvoa. Tämä ei kosketa pelkästään taideteosta vaan vastaavassa määrin esimerkiksi maisemaa, joka elokuvassa liukuu katselijan silmien ohi. Taideteoksen ollessa kyseessä tämä prosessi koskettaa sen kaikkein herkintä ydintä, nimittäin aitoutta, joka luonnonkohteessa ei ole läheskään yhtä haavoittuva. Esineen aitous käsittää kaiken sen, mikä on välitettävissä esineen syntymisestä lähtien, sen materiaalisesta olemassaolosta sen historialliseen todistusarvoon saakka. Koska jälkimmäinen perustuu edelliselle, niin uusintamistapahtumassa, jossa aineellinen kesto lakkaa merkitsemästä, myös esineeseen liittyvä historialli-

(Zemerschafel)

nen todistusaines joutuu kyseenalaiseksi. Ja se, mikä varsinaisesti tällä tavalla joutuu kyseenalaiseksi, on itse esineen arvovalta.⁴

Se, mikä tässä prosessissa katoaa, voidaan tiivistää käsitteeksi "aura" ja todeta: taideteoksen aura kärsii tekni-
gen uusintamisen aikakaudella. Prosessi on oireellinen ja sen merkitys ulottuu taiteen alueen ulkopuolelle. Yleistäen voisi sanoa, että uusintamistekniikka irrottaa jäljennöksen perinneyhteydestään. Jäljennöksiä monistamalla alkuperäisteoksen ainutkertainen olemassaolo muutetaan kopioiden suurpainokseksi. Mahdollistaessaan jäljennökselle tulon puolitiiehen vastaan vastaanottajaa hänen omassa ympäristössään, se tekee uusintamisen kohteen jälleen ajankoh-
taiseksi. Nämä molemmat prosessit johtavat perityn voimakkaaseen mullistukseen — perinteen järkkymiseen, joka on ihmiskunnan nykyisen kriisin ja uudistumisen toinen puoli. Ne ovat läheisessä yhteydessä meidän päiviemme joukkoliikkeisiin. Niiden voimakkain työkalu on elokuva. Sen sosiaalista merkitystä, erityisesti sen myönteisimmissä ilmenemismuodoissa, ei voi mitenkään arvioida ellei samalla huomioida sen destruktiivista ja katarttista puolta: kulttuuritradition perinnearvon mitätöimistä. Kouriintuntuvimmassa muodossaan tämä ilmiö esiintyy suurissa historiallisissa elokuvissa. Se valtaa alati laajempia asemia itselleen, ja kun Abel Gance vuonna 1927 innoissaan huudahti: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven tulevat filmatuiksi — kaikki legendat, kaikki mytologiat ja myytit, kaikki uskontojen perustajat ja jopa kaikki uskonnot odottavat uudelleen syntymistään filmattuina, sankarien tungeksiessa jo porteilla",⁵ niin hän tahtomattaan antoi alkusysäyksen laajamittaiselle likvidoiselle.

III

Suurten historiallisten ajanjaksojen kuluessa muuttuu inhimillisen yhteisön koko elämäntavan kanssa samassa tahdissa

myös sen aistihavainnoinnin laatu ja tehtävä. Tapa, jolla inhimillinen havainnointi suoritetaan — se media jossa tämä tapahtuu — ei ole vain luonnonlakien vaan myöskin historiallisten olosuhteiden alainen. Kansainvaellusaikana, jolloin myöhäisroomalainen taideteollisuus ja Wienin Genesis, Mooseksen ensimmäisen kirjan kuvitettu laitos syntyivät, ei vain taide kehittynyt erilaiseksi kuin antiikin ajalla, vaan syntyi myös toinen havainnointitapa. Wienin koulun tutkijat, Riegel ja Wickhoff, jotka vastustivat taiteen alleen hautaamalle klassiselle perinteelle annettua valtavaa merkitystä, vetivät myös ensimmäisinä johtopäätöksiä ajalle ominaisista havainnoimistavoista. Vaikka heidän huomionsa avasivat erittäin laajoja näköaloja, he rajoittuivat osoittamaan vain ne tärkeät muodolliset havainnoimisen tunnusmerkit jotka olivat ominaisia myöhäisroomalaiselle aikakaudelle.

He eivät yrittäneet — pitäen sitä ehkä mahdottomana — osoittaa niitä yhteiskunnallisia mullistuksia, jotka ilmenivät näissä havainnoimisen alueella tapahtuneissa muutoksissa. Meidän aikamme olosuhteet ovat suotuisimmat tämänkaltaisen tiedon hankkimiselle. Ja jos nykyiset muutokset havainnointimekanismeissamme voi tulkita auran rappeut-
miseksi, niin voidaan myöskin osoittaa ne sosiaaliset edellytykset, jotka tähän ovat johtaneet.

Edellä esitettyä historialliseen materiaaliin viittaavaa auran käsitettä pitää ehkä valottaa sillä auran käsitteellä, jota sovelletaan luontoon. Jälkimmäisen määrittelemme ai-
nutlaatuisiksi etäisyyden tunnuksi siitä huolimatta kuinka lähellä kohde on. Kun tarkastelee makuuasennossa vuorijonon ääriviivaa sen piirtyessä kohti horisonttia tai puunok-saa, joka heittää varjonsa puun alla mukavassa asennossa loikovan ylle — se on näiden vuorten, tämän oksan auran hengittämistä. Tämä kuvaus auttaa ymmärtämään auran nykyisen rappion sosiaaliset syyt. Se johtuu kahdesta seikasta, jotka molemmat liittyvät joukkojen kasvavaan merkitykseen tässä ajassa. Nimittäin: joukkojen halu tuoda esineitä ja asioita tilan ja inhimillisen sisällön suhteen lä-
hemmäksi on yhtä voimakas kuin pyrkimys voittaa jokaisen

ilmiön ainutkertaisuus hyväksymällä siitä tehty jäljennös.⁶ Sillä joka päivä tulee yhä väistämättömämmin esille tarve hallita välittömän ympäristön esineistöä kuvina tai pikeminkin jäljennöksinä. Ja tämä uusinnos eroaa eittämättä kuvalehtien ja elokuvakatsausten tarjoamassa muodossa siitä kuvasta, jonka paljas silmä havaitsee. Ainutkertaisuuden ja pysyvyyden luonne liittyvät yhtä läheisesti jälkimmäiseen kuin hetkellisyys ja toiston mahdollisuus edellisiin. Kohteen paljastaminen, auran hävittäminen, on tyypillinen piirre havainnoimisessa, jossa samankaltaisuuden taju on saavuttanut sellaisen asteen, että se on uusintamisen keinoin onnistunut löytämään tämän piirteen myös ainutkertaisesta. Näin havaintojen tasolla ilmenee sama ilmiö, joka teorian alueella näkyy tilastotieteen kasvavana merkityksenä. Todellisuuden muokkaaminen joukkoja varten ja (Marsen) joukkojen muokkaaminen todellisuutta varten on tapahtuma, joka antaa rajattomia mahdollisuuksia niin ajattelulle kuin havainnollekin.

IV

Taideteoksen ainutkertaisuuteen liittyy oleellisesti sen sulauttaminen perinteeseen. Tämä perinne on läpikotaisin elävää ja sitä voidaan muokata. Antiikin palvottu Venus-patsas esimerkiksi kuului Kreikassa aivan toisenlaiseen perinneyhteyteen kuin keskiajalla, jolloin papisto piti sitä onnettomuutta tuottavana epäjumalankuvana. Yhtä selvää molemmissa tapauksissa oli kuitenkin sen ainutkertaisuus, toisin sanoen sen aura. Alunperin taideteoksen liittäminen perinneyhteyteensä ilmeni kulttina. Vanhimmat taideteokset ovat syntyneet palvellakseen rituaalimenoja, jotka aluksi olivat luonteeltaan maagisia ja sittemmin uskonnollisia. On merkittävää että tämä taideteoksen auraan sidottu olomuoto ei koskaan voi täysin vapautua rituaalisesta tehtävästään. Toisin sanoen: *aidon* taideteoksen ainutkertaisuus perustuu rituaaliin, josta se löysi alkuperäisen ja

ensimmäisen käyttöarvonsa. Tämä kytkentä voi olla kaukana menneisyydessä, mutta silti se on tunnistettavissa maalistuneena rituaalina kauneuskultin kaikkien pakanallisimmassakin muodoissa.⁸ Maallinen kauneuskultti, joka kehittyi renessanssin aikana ja säilytti sitten asemansa kolme vuosisataa, osoitti selvästi rituaalisen perustansa kokemassaan rappiossa ja ensimmäisessä selvässä kriisissä. Ensimmäisen todella vallankumouksellisen jäljentämismenetelmän eli valokuvauksen kehittyessä (aikana jolloin myös sosialismi oli nousussa) taide alkoi lähestyä kriisiä, joka vuosisadan kuluessa kävi yhä ilmeisemmäksi. Tällöin taiteen parissa syntyi l'art pour l'art -oppi, toisin sanoen taiteen teologia. Siitä sai alkunsa näkemys "puhtaasta" taiteesta, jota voitaisiin kutsua jopa negatiiviseksi teologiaksi. Tämä ajatus kiistää taiteen kaiken yhteiskunnallisen tehtävän ja sisällöllisen luokittelun. (Runoudessa Mallarmé oli ensimmäinen, joka omaksui tämän asenteen.)

On tehtävä oikeutta näille yhteyksille tutkittaessa taidetta teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Ne johdattavat tärkeään havaintoon: ensimmäistä kertaa historiassa taideteoksen tekninen uusinnettavuus vapauttaa sen loismaisesta rituaalisidonnaisuudesta. Yhä useammin uusintettu taideteos on uusinnettavaksi tarkoitettukin.⁹ Esimerkiksi valokuvanegatiivista on mahdollista ottaa määrättömästi kopioita, jolloin kysymys aidosta kopiosta on täysin järjetön. Tilanteessa, jossa aitouskriteeriä ei enää voi soveltaa taiteelliseen tuotantoon, kokee myös taiteen koko funktio mullistavan muutoksen. Sen ankkuroimista rituaaliin seuraa ankkuroituminen toisenlaatuisen käytäntöön: nimittäin politiikkaan.

V

Taideteos otetaan vastaan eri tasoilla, joista nousee esiin kaksi toisilleen vastakkaista. Toinen painottaa taideteoksen

11
kulttiarvoa, toinen sen näyttelyarvoa.¹⁰ Taiteellinen tuotanto aikaa luomuksista, jotka palvelevat kulttia. Tällaisen luomusten kohdalla oli luultavasti tärkeämpää niiden olemassaolo kuin niiden näytteilläolo. Kivikauden ihmisen luolansa seinille kuvaama hirvi oli maaginen väline. Taiteilija paljasti sen kanssaihmisilleen vaikka se oli ensisijaisesti tarkoitettu hengille. Tuntuu siltä, että nykyisin kulttiarvo edellyttäisi teoksen säilyttämistä kätöksä: tiettyjen jumalia esittävien veistosten luo pääsevät vain papit. Jotkut madonnankuvat peitetään verhoin lähes koko vuodeksi, eräät keskiaikaisen katedraalin veistokset eivät näy katselijalle, joka seisoo lattiatasossa. Taidemuotojen vapautuessa rituaalisidonnaisuudesta tarjoutuu taiteilijoille enemmän tilaisuuksia asettaa tuotteitaan näytteille. Helposti kuljetettavan muotokuvaveistoksen näyttelykelpoisuus on suurempi kuin jumalaveistoksen, jolla on kiinteä paikkansa tempelin sisällä. Taulun näyttelykelpoisuus on suurempi kuin mosaiikin tai freskon, jotka olivat sen edeltäjiä. Ja vaikka messun esityskelpoisuus on ehkä alunperin ollut yhtä suuri kuin sinfonian, niin sinfonia syntyi aikana, joka takasi sille paremmat esittämismahdollisuudet.

Erilaisten teknisten uusintamismenetelmien kehityksen myötä on taideteosten esittämiskelpoisuus lisääntynyt siinä määrin, että määrällinen muutos mainittujen ulottuvuuksien välillä on muuttunut laadulliseksi. Tilannetta voidaan verrata taideteoksen asemaan esihistoriallisena aikana, jolloin sen kulttiarvon ensisijaisuus teki siitä ennen kaikkea maagisen välineen. Vasta myöhemmin sitä ryhdyttiin pitämään taideteoksena. Samoin nykyään pääpainon ollessa näyttelyarvossa tulee taideteoksesta luomus, jolla on kokonaan uusia tehtäviä, joista sitä, josta nykyisin olemme tietoisia, nimittäin taiteellista tehtävää, saatetaan myöhemmin pitää satunnaisena.¹¹ Joka tapauksessa valokuvaus ja elokuva ovat tällä hetkellä parhaita esimerkkejä näistä uusista tehtävistä.

12
Tämä väkisin puudun III versiossa pikki
pöytä: ensimmäinen vs. toinen vedoslehti

VI

Valokuvauksen piirissä näyttelyarvo syrjäyttää vähitellen kulttiarvon kautta linjan. Kulttiarvon syrjäyttäminen ei ole kuitenkaan helppoa. Se turvautuu viimeiseen keinoonsa: ihmiskasvoihin. Ei ole sattuma, että varhainen valokuvaus keskittyi muotokuvaan. Kaukaisten tai kuolleiden rakkaiden muiston palvonnassa on kulttiarvolla vielä käyttöä. Viimeistä kertaa aura heijastuu vanhojen valokuvien ihmiskasvojen hetkellisesti vangitussa ilmeessä. Juuri tämä tekee niistä niin haikean ja ainutlaatuisen kauniita. Kun ihminen sitten vetäytyy valokuvasta, niin näyttelyarvo syrjäyttää ensi kertaa kulttiarvon. Atget'n ainutlaatuinen merkitys on siinä, että hän on ikuistanut tämän valokuvatesaan vuoden 1900 tienoilla autioita Pariisin katunäkymiä. Hänestä onkin varsin oikeutetusti sanottu, että hän kuvasi niitä kuin rikospaikkoja. Rikoksen tapahtumapaikallakaan ei ole ketään. Se valokuvataan todistusaineistoksi. Atget'n valokuvista tulee historiallisten tapahtumien todistusaineistoa, ja siten niissä piilee poliittista merkitystä. Niitä on lähestyttävä tietyllä tavalla. Vapaasti leijuva kontemplatio ei tule kysymykseen. Ne saavat katsojan levottomaksi ja esittävät hänelle uudenlaisia haasteita. Samanaikaisesti alkavat kuvalehdet asettaa hänelle tienviittoja: oikeaan tai vääraan — se on samantekevää. Kuvateksteistä tulee ensimmäistä kertaa välttämättömiä. Ja selvää on, että kuvateksteillä on aivan toinen luonne kuin taulun nimellä. Ne ohjeet, jotka kuvien katselija saa kuvateksteistä, tulevat yhä täsmällisemmiksi ja määräävämmiksi elokuvassa, jossa jokaisen yksittäisen kuvan merkitys riippuu sitä edeltävästä kuvasarjasta.

elokuva on siis kuvatekstiä!

VII

1800-luvulla käyty kiista maalaustaiteen ja valokuvauksen taiteellisesta arvosta vaikuttaa nykyään hämärältä ja har-

haiselta. Se ei kuitenkaan vähennä tuon kiistelyn merkitystä, päinvastoin; se todennäköisesti vain korostaa sitä. Itse asiassa tuo kiista ilmensi historiallista muutosta, jonka maailmanlaajuista merkitystä kumpikaan osapuoli ei ymmärtänyt. Kun teknisen uusintamisen aikakausi poisti taiteen kulttiarvon, niin silloin kuoli lopullisesti myös illuusio taiteen autonomiasta. Taiteen tehtävässä näin tapahtunut muutos kävi yli tuon vuosisadan ymmärryksen. Sille oli sokea vielä kahdeskymmenes vuosisatakin, joka koki elokuvan kehityksen.

Aikaisemmin oli viisasteltu turhaan siitä, onko valokuvaus taidetta. Kenellekään ei juolahtanut mieleen pohjata sitä peruskysymystä, kuinka valokuvauksen keksiminen muutti koko taiteen luonteen. Elokvateoreetikot ryhtyivät vain vuorostaan pohtimaan samaa turhaa ongelmaa elokuvan suhteen. Mutta valokuvauksen perinteiselle estetiikalle tuottamat vaikeudet olivat lastenleikkiä verrattuna elokuvan tuottamiin. Juuri tästä johtuu ensimmäisten elokuvateorioiden pinnallisuus ja pakonomaisuus. Esimerkiksi Abel Gance vertaa elokuvaa hieroglyfeihin: "Näin olemme jälleen palanneet hämmästyttävällä tavalla muinaisten egyptiläisten ilmaisutasolle ... Kuvakieli ei ole vielä ehtinyt täysin kypsyä, koska silmämme eivät ole vielä täysin sopeutuneet siihen. Me emme osaa vielä tarpeeksi arvostaa ja kunnioittaa sitä, mitä sillä voidaan ilmaista."¹² Tai Séverin-Mars kirjoittaa: "Mille taidelajille on suotu runollisempi ja samalla todellisempi unelma! Tästä näkökulmasta tarkasteltuna elokuva näyttää olevan vertaansa vailla oleva ilmaisukeino. Vain ajattelutavaltaan kaikkein kehittyneimmät ihmiset pitäisi päästää elämänsä täydellisimpinä ja salaperäisimpinä hetkinä sen piiriin."¹³ Alexandre Arnoux päättää fantasiansa mykästä elokuvasta kysymällä: "Eivätkö kaikki rohkeat kuvauksemme elokuvasta päädy oikeastaan tekemään siitä rukouksen kaltaisen?"¹⁴ On kuvaavaa, että halu luokitella elokuva taiteeksi saa nämä teoreetikot hämmästyttävän varauksettomasti liittämään siihen ritualistisia ominaisuuksia. Ja kuitenkin silloin, kun nämä speku-

laatiot esitettiin, oli jo nähty sellaisia elokuvia kuin "Nainen Pariisissa" ja "Kultakuume". Se ei kuitenkaan estänyt Abel Gancea vertaamasta elokuvaa hieroglyfeihin tai Séverin-Marsia puhumasta elokuvasta kuin Fra Angelicon maalauksista. On kuvaavaa, että vielä nykyäänkin taantumukselliset kirjoittelijat määrittelivät elokuvaa samantapaisissa yhteyksissä. Jos he eivät puhu aivan pyhimmistä asioista, niin ainakin ylikuonnollista. Franz Werfel toteaa arvioidessaan Max Reinhardtin "Kesäyön unelman" elokuvavositusta, että juuri ulkoisen maailman steriili esittäminen katuineen, huoneistoineen, rautatieasemineen, ravintoloinen, autoineen ja kylpyrantoineen on epäilemättä tähän saakka estänyt elokuvaa kohottautumasta taiteen valtakuntaan. "Elokuva ei ole nähnyt vielä todellista merkitystään, todellisia mahdollisuuksiaan ... Ne sisältyvät sen ainutlaatuisen kykyyn ilmaista luonnollisilla keinoillaan ja ainutlaatuisella vakuuttavuudellaan sitä, mikä on taianomaista, ihmeellistä, ylikuonnollista."¹⁵

VIII

Teatterinäyttelijän taiteellinen suoritus esitetään yleisölle lopullisessa muodossaan näyttelijän oman persoonan kautta. Elokuvanäyttelijän suoritus sitävastoin esitetään kameran välityksellä, mistä on kahdenlaisia seurauksia. Näyttelijän suorituksen yleisölle välittävän kameran ei tarvitse suhtautua tähän suoritukseen ehjänä kokonaisuutena. Kamera muuttaa jatkuvasti kuvaajan ohjailemana asemaansa tämän esityksen suhteen. Hetkellisten kuvauskohteiden sarja, jonka leikkaaja kokoaa käyttöönsä saamastaan materiaalista, muodostaa valmiin elokuvan. Siihen sisältyy tiettyjä kameran aiheuttamia liikkeitä, erityisiä kuvakulmia, lähikuvia jne. Näin näyttelijän suoritus joutui optisten kokeiden alaiseksi. Se on ensimmäinen seuraus siitä, että näyttelijän suorituksen välittää kamera. Toiseksi, koska elokuvanäytte-

lijä ei itse esiintynyt yleisölle, hänellä ei ole myöskään teatterinäyttelijälle suotua mahdollisuutta sopeuttaa esitystään yleisön mukaan näytöksen aikana. Yleisö saa näin mahdollisuuden arvostelle esitystä ilman henkilökohtaista yhteyttä näyttelijään. Yleisön eläytyminen merkitsee todellisuudessa samastumista kameran kanssa. Se omaksuu siis kojeen asenteen: se kokeilee.¹⁶ Kulttiarvot eivät siedä tällaista asennoitumista.

IX

Elokuvassa on tärkeämpää se, että näyttelijä esittää omaa itseään kameran edessä kuin se, että hän esittäisi jotakuta muuta. Pirandello oli eräs ensimmäisistä, jotka kiinnittivät huomiota tähän näyttelijän kokeilun avulla tapahtuvaan muuttumiseen. Hänen "Kamera käy" -romaaninsa huomioiden arvoa ei myöskään vähennä se, että ne esittävät asian vain kielteisenä ja liittyvät pelkästään mykkäfilmiin. Sillä äänielokuva ei tuonut asiaan mitään olennaista muutosta. Ratkaisevaa on yhä se, että esitys ei tapahdu yleisön vaan laitteen edessä — tai kuten äänielokuvassa: kahden laitteen edessä. "Elokuvanäyttelijä" kirjoittaa Pirandello. "tuntee olevansa ikään kuin maanpaossa — ei karkotettuna vain näyttämöltä, vaan myös omasta henkilöstään. Hän kokee epämääräisen tyytymättömänä sen selittämättömän tyhjiyden, joka syntyy, kun hänen ruumiinsa menettää fyysisen olemuksensa. Se häivytetään ja siltä riistetään sen todellisuus, elämä ja liikkeistä syntyvät äänet, jotta se muodostuisi mykäksi kuvaksi, joka välkkyi silmänräpäyksen ajan kankaalla häviten sitten hiljaisuuteen ... Projektori tulee leikkimään hänen varjollaan yleisön edessä; hänen itsensä on tyydyttävä näyttelemään kameran edessä.¹⁷ Tilannetta voitaisiin myös luonnehtia seuraavasti: ensimmäisen kerran — ja se on elokuvan aikaansaannosta — ihminen joutuu toimimaan koko elollista olentoaan hyväksi

käyttäen, mutta kuitenkin luopuen sille ominaisesta aurasta. Sillä aura on sidottu hänen Tässä ja Nyt läsnäoloonsa. Sitä ei voida jäljentää. Macbethiä näyttämöllä ympäröivää auraa ei voi erottaa aurasta, joka kuuluu häntä yleisön edessä esittävälle näyttelijälle. Studiossa tehdylle otokselle on kuitenkin tyypillistä se, että laite sijoittuu yleisön paikalle. Siksi näyttelevää ihmistä ympäröivä aura katoaa — ja samalla katoaa myös esitettävän henkilön aura.

Ei ole mitenkään hämmästyttävää, että juuri Pirandellon kaltainen näytelmäkirjailija tuo esille elokuvan luonnehtia juuri sen kriisin, jonka voimme havaita teatterissa. Täysin teknisestä uusintamisesta riippuvalla taide-teokselle ei ole ivkempää vastakohtaa kuin teatterinäyttämö. Tämä pätee erityisesti elokuvaan, joka on teknisen uusintamisen tuottama. Vähänkin perusteellisempi tutkimus vahvistaa tämän. Asiantuntijat ovat jo kauan sitten tajunneet, että elokuvallisessa esityksessä "voimakkaimmat vaikutelmat saavutetaan lähes aina *näyttelemällä* mahdollisimman vähän ..." Rudolf Arnheim piti 1932 "uusimpana vaiheena sitä, että näyttelijää käsitellään vain osana ominaisuuksiensa mukaan valittua ja oikeaan paikkaan asetettua rekvisiittaa."¹⁸ Tähän ajatukseen liittyy kiinteästi eräs toinen. Teatterinäyttelijä pyrkii samastumaan rooli-hahmoonsa. Elokuvanäyttelijältä puuttuu useimmiten tämä mahdollisuus. Hänen esityksensä ei ole missään mielessä yhtenäinen, vaan se koostuu useista erillisistä suorituksista. Sellaisten satunnaisten tekijöiden lisäksi, kuten studion vuokra, vastanäyttelijöiden hankinta, lavastus jne., myös itse koneisto synnyttää eräitä perustavia välttämättömyyksiä, jotka katkovat näyttelijän suorituksen sarjaksi työstettäviä jaksoja. Jos jätetään sivuun useimmille tuttu montaasi, niin ennen kaikkea yläaistutus ja sen järjestäminen pakottaa jakamaan kankaalla yhtenäiseltä näyttävä nopea tapahtuma sarjaksi osaotoksia, jotka voivat vaatia tuntikausien studiotyöskentelyä. Niinpä hyppy ikkunasta voidaan filmata ulkona viikkoja myöhemmin ulkoilmakoh- tausten yhteydessä. Voidaan ottaa esille vieläkin paradok-

gaalisempia esimerkkejä. Olettakaamme, että näyttelijän on määrä säpsähtää ovenkolahdusta. Jos hänen reaktionsa ei ole tyydyttävä, ohjaaja voi turvautua muihin keinoihin. Kun näyttelijä sattuu jälleen olemaan studiossa, ohjaaja voi antaa varoittamatta laukaista aseensa hänen takanaan. Näyttelijän reaktio siihen voidaan kuvata ja leikata mukaan elokuvaan. Tästä jos mistä näkyy tehokkaasti kuinka taide on jättänyt taakseen *kauniin lumeen* maailman, jota tähän asti on pidetty sen ainoana leipälajina.

X

Pirandellon kuvaama näyttelijän omituinen tunne kameran edessä on perustaltaan samanlainen kuin se vieraus, joka valtaa ihmisen hänen nähdessään oman kuvansa peilissä. Mutta nyt voidaan peilikuva irrottaa ja tehdä kuljetettavaksi. Minne se kuljetetaan? Yleisön katseiden eteen.¹⁰ Elokuvanäyttelijä on joka hetki tästä tietoinen. Kameran edessä ollessaan hän tietää joutuvansa viime kädessä tekemisiin niiden kuluttajien kanssa, jotka muodostavat markkinat. Nämä markkinat, joille hän tarjoaa työnsä ohella koko persoonansa, koko sielunsa ja ruumiinsa, ovat hänen ulottumattomissaan. Hän on kuvausvaiheessa yhtä vähän kosketuksissa näihin markkinoihin kuin mikä tahansa tehtaassa valmistettava tuote. Tämä seikka voi osaltaan aiheuttaa sitä painetta, uudenlaista ahdistusta, joka Pirandellon mukaan valtaa näyttelijän kameran edessä.

(Atker) Elokuva vastaa auran kutistumiseen rakentamalla keinotekoisesti studion ulkopuolelle persoonallisuuden. Elokuvapääoman tukema tähtikultti ei pyri säilyttämään aintulaatuista henkilökohtaista auraa, vaan persoonallisuuden magian, tavaran keinotekoisien taikavoiman. Niin kauan kuin elokuvan pääomapiirit määräävät tahdin, ei nykypäivän elokuvalla voidakaan laskea muita vallankumouksellisia ansioita kuin se, että se levittää perinteisten taidekäsit-

ten vallankumouksellista kritiikkiä. Emme halua kiistää sitä, että nykyiset elokuvat voivat myös joissakin erikoistapauksissa herättää vallankumouksellista yhteiskuntakritiikkiä, jopa omistussuhteiden arvostelua. Mutta tämä tutkimus ei keskity siihen sen enempää kuin länsieurooppalainen elokuvatuotantokaan.

Elokuvaan kuuluu urheilun tapaan se, että kaikki sen katsojat ovat jonkinlaisia asiantuntijoita. Ei tarvitse kuin kuunnella pyöriinsä nojaavien lehdenjakajapoikien keskustelua pyöräkilpailujen tuloksista. Sanomalehtikustantajat eivät mitenkään sattumalta järjestä kilpailuja jakajilleen. Ne kiinnostavat osanottajia niin suuresti siksi, että ne tarjoavat voittajalle mahdollisuuden kohota lehdenjakajasta ammattikilpapyöräilijäksi. Elokuvaautiskatsaukset antavat samalla tavalla jokaiselle tilaisuuden nousta pelkästä ohikulkijasta elokuvastatistiksi. Tällä tavalla voi kuka tahansa päästä mukaan taideteoksen luomiseen — ajatellaan vain Vertovin "Kolmea laulua Leninistä" tai Ivensin "Borinagea". Kuka tahansa voi nykyään vaatia pääsyä filmattavaksi. Tätä vaatimusta voi selventää parhaiten tarkastelemalla kirjallisuuden tämänhetkistä historiallista tilannetta.

Vuosisatoja kirjailijoiden pientä määrää vastasi monituhattapäinen lukijajoukko. Viime vuosisadan loppupuolella tässä tapahtui muutos. Lehdistön laajentumisen myötä alkoi ilmestyä yhä enemmän uusia poliittisia, uskonnollisia, tieteellisiä, ammatillisia ja paikallisia lehtiä. Sen mukana yhä useammista lukijoista tuli vähitellen kirjoittajia. Kaikki alkoi siitä, kun päivälehdet alkoivat antaa lukijoilleen palstatilaa yleisönosastoissa. Tänään löytyy tuskin yhtäkään työelämässä mukana olevaa eurooppalaista, joka ei periaatteessa voisi julkaista reportaasia tai mielipidettä työtään ja sen ongelmista. Näin ero kirjoittajan ja yleisön välillä on menettämässä perimmäistä luonnettaan. Erosta tulee pelkästään funktionaalinen. Se vaihtelee tapauksesta riippuen. Lukijasta voi milloin tahansa tulla kirjoittaja. Hänellä on oikeus kirjoittajan rooliin, koska hänestä on tullut — hyvässä ja pahassa — asiantuntija äärimmilleen

erikoistuneessa työprosessissa, olkoon hänen työnsä vaatimatontakin. Neuvostoliitossa itse työ saa sananvuoron. Jo ammattitaitoon kuuluu, että osaa kertoa sanallisesti työstään. Kirjallista pätevyyttä ei enää hankita erikoistuneen, vaan polyteknisen koulutuksen avulla, ja sillä tavalla siitä tulee kaikkien saavutettavissa olevaa.²⁰

Kaikki tämä voidaan ilman muuta soveltaa elokuvaan, jossa kirjallisuudelta vuosisatoja vaatineet muutokset ovat tapahtuneet vuosikymmenessä. Sillä elokuvan käytännössä — erityisesti Neuvostoliitossa — tämä muutos on jo osittain tapahtunut. Jotkut neuvostoelokuvan näyttelijät eivät ole näyttelijöitä meidän ymmärtämässämme mielessä, vaan ihmisiä, jotka esittävät *itseään* — itseään lähinnä omassa työssään. Länsi-Euroopassa taas elokuvan kapitalistinen riisto kieltää nykyihmisten oikeutetut vaatimukset tulla uusintetuiksi. Tällaisten olosuhteiden vallitessa elokuvateollisuuden intressinä on kiihottaa joukkojen mielenkiintoa illuusionomaisilla näytöksillä ja hämärillä spekulatioilla.

XI

Elokuvan, erityisesti äänielokuvan tekeminen tarjoaa näyn, jota ei olisi voinut ennen kuvitellakaan. Jollei katsojan silmä seuraisi tätä prosessia kameran linssin tasossa, olisi mahdotonta löytää näkökulmaa, jossa ei näkyisi sellaisia kohtaukseen kuulumattomia välineitä kuten kameraa, valaistuslaitteita, kuvausapulaisia jne. Ja ennen kaikkea tämä tosiseikka tekee pinnallisiksi ja epäolennaisiksi mahdolliset samankaltaisuudet teatteri- ja elokuvakohtauksen välillä. Teatterissa yleisö on varsin tietoinen tapahtumapaikasta, josta näytelmä voidaan välittömästi paljastaa illusoriseksi. Tällaista paikkaa ei ole elokuvaa filmattaessa. Sen illusorinen luonne syntyy toisessa asteessa, leikkaamalla. Kyse on siitä, että elokuvastudiossa tekninen laitteisto on tunkeutunut niin syvälle todellisuuteen, että sen todel-

lisuuden vieraista teknisistä aineksista vapaan olemuksen esille saamiseksi vaaditaan erityisiä toimenpiteitä. Kamera voidaan asettaa tiettyyn paikkaan ja otokset liitetään sitten yhteen muiden samankaltaisten otosten kanssa. Todellisuuden laitteista vapaa olemus syntyy näin mahdollisimman keinotekoisesti; välittömästi todellisuudesta tulee harvinaisuus tekniikan maailmassa.

Elokuva eroaa vielä enemmän maalaustaiteesta kuin konsanaan teatterista. Nyt on kyse siitä, miten kameramiestä voidaan verrata maalariin. Turvaudumme vertaukseen kirurgian alalta. Kirurgi on noitatohtorin täysi vastakohta. Noitatohtori parantaa sairaan panemalla kätensä tämän päälle; kirurgi taas käy käsiksi sairaan ruumiiseen. Noitatohtori säilyttää luonnollisen välimatkan itsensä ja potilaan välillä. Tarkemmin sanoen: vaikka hän pienentää sitä hiukan asettamalla kätensä sairaan päälle, hän korostaa sitä samalla melkoisesti arvovalallaan. Kirurgi tekee täsmälleen päinvastoin: hän pienentää välimatkaa potilaaseen tunkeutumalla tämän ruumiiseen ja lisää sitä vain vähän varovaisuudellaan. Sanalla sanoen: erotuksena noitatohtorista (jonka asenteesta yleislääkärin toiminnassa on vielä vähän jäljellä) kirurgi suhtautuu ratkaisevalla hetkellä potilaaseen kaikkea muuta kuin lähimmäiseen ja tunkeutuu sen sijaan häneen leikkauksen avulla.

Noitatohtorin ja kirurgin keskinäistä suhdetta voi verrata taidemaalarin ja kameramiehen suhteeseen. Maalari säilyttää työssään luonnollisen välimatkan kuvattavaan aiheeseen, kameramies sitä vastoin tunkeutuu syvälle sen ytimeen.²¹ Molempien aikaansaamat kuvat poikkeavat suuresti toisistaan. Maalarin kuva on kokonaisvaltainen, kameramiehen taas koostuu uuden periaatteen mukaan yhteenliitetystä osasista.

Niinpä todellisuuden esittäminen elokuvan menetelmin on verrattomasti tärkeämpää tämän päivän ihmiselle, sillä sen avulla saadaan aikaan todellisuus, joka ei ole sidoksissa laitteisiin. Tämä näkökulma syntyy juuri todellisuuden läpikäyvästä sulautumisesta tekniisiin laitteisiin. Ja juuri sitä

meillä on oikeus vaatia taideteokselta.

XII

Taideteoksen teknisen uusintamisen mahdollisuus muuttaa joukkojen suhdetta taiteeseen. Taantumuksellinen asenne, jolla suhtaudutaan esimerkiksi Picasson tauluun, muuttuu edistyksellisyudeksi katsottaessa vaikkapa Chaplinin filmiä. Tätä edistyksellistä asennetta voidaan luonnehtia siten, että siinä ilo nähdä ja kokea yhtyy välittömästi ja läheisesti ammattimaiseen arviointiin. Tällä liitolla on hyvin suuri yhteiskunnallinen merkitys, sillä mitä enemmän jonkin taiteenalan yhteiskunnallinen merkitys pienenee, sitä suuremaksi kasvaa kuilu yleisön arvioivan ja nauttivan asenteen välillä. Sovinnaisesta nautitaan kritiikittömästi, todella uudesta vastahakoisesti. Elokuville taas yleisön kriittinen ja nauttiva asenne käyvät yhteen. Ratkaiseva syy on se, että juuri elokuvissa yksittäiset katsojat tietävät alitajuisesti reagoivansa elokuvaan joukkona. Nämä reaktiot joutuvat julkitultessaan keskinäiseen kontrolliin. Vertaus maalaustaiteeseen voisi olla jälleen hyödyllinen. Maalausta saattoi aina katsoa vain yksi tai muutama henkilö kerrallaan. 1800-luvulla alkoi tulla tavalliseksi, että suuri yleisömäärä katsoi samanaikaisesti maalauksia. Tämä oli varhainen oire maalaustaiteen kriisistä, josta ei mitenkään voi syyttää yksin valokuvausta, vaan pikemminkin se johtui taideteosten joukoille asettamista vaatimuksista.

Maalaustaidehan ei voi tarjota kohdetta samanaikaiselle kollektiiviselle reseptiolle kuten arkkitehtuuri, entisaikojen eepos ja meidän päiviemme elokuva. Vaikka tämä ei sinänsä oikeuta tekemään johtopäätöksiä maalaustaiteen yhteiskunnallisesta roolista, niin se muodostaa valtavan uhkan heti, kun maalaustaide erityisissä olosuhteissa, vastoin omaa olemustaan joutuu välittömään kosketukseen joukkojen kanssa. Maalausten kollektiivinen vastaanottaminen ei tapahtu-

nut keskiajan kirkoissa ja luostareissa sekä ruhtinashoveissa aina 1700-luvun loppupuolelle saakka samanaikaisesti, vaan hyvin asteittaisesti ja hierarkkisesti. Tapahtunut muutos ilmentää sitä erityistä ristiriitatilannetta, johon maalaustaide on joutunut kuvan teknisen uusintamismahdollisuuden vuoksi. Vaikka maalaustaidetta on ryhdytty asettamaan julkisesti näytteille gallerioissa ja salongeissa, eivät joukot kyenneet jäsentämään ja valvomaan vastaanottoaan.²² Tämä selittää sen, miksi sama yleisö, joka reagoi edistyksellisesti groteskiin elokuvaan, muuttuu takapajuiseksi kohdattaessaan surrealismia.

XIII

Elokuvalle ei ole luonteenomaista vain se, kuinka ihminen käyttäytyy kuvauslaitteiston edessä, vaan myös se, kuinka hän sen avulla kuvaa omaa ympäristöään. Silmäys työpsykologiaan kertoo meille teknisten laitteiden avulla tapahtuvasta testauksesta. Psykoanalyysi kuvaa samaa asiaa toisesta näkökulmasta. Elokuva on itse asiassa rikastuttanut huomiokykyämme menetelmillä, joita voidaan valottaa freudilaisen teorian esimerkein. Kielen lipsahdus ohitettiin viisikymmentä vuotta sitten enemmän tai vähemmän huomaamattomasti. Vain harvoin se merkitsi jotain syvällistä muuten pinnalliseksi ymmärretyssä keskustelussa. "Arkipäivän psykopatologian" ilmestymisen jälkeen asia on ollut toisin. Tämä teos on mahdollistanut sellaisten ilmiöiden analysoinnin, jotka ennen lipuivat huomaamattomasti ohi havaintojen laajassa kentässä. Filmi on syventänyt samalla tavalla koko optista ja sittemmin myös akustista huomiointirekisteriämme. Asian toinen puoli on vain se, että elokuvassa näytettäviä käyttäytymismalleja voidaan analysoida huomattavasti täsmällisemmin ja useammista näkökulmista kuin niitä, jotka esitetään tauluissa tai näyttämöllä. Filmille tallennettu toiminta on paljon helpompaa eritellä kuin

maalaustaiteen tilanteet, koska elokuvan antama selvitys tilanteesta on huomattavasti täsmällisempi. Elokuvallista toimintaa voidaan analysoida myös helpommin kuin teatteria, koska se voidaan paremmin eristää tutkimuksen kohteeksi. Tämä ominaisuus edistää yleensä taiteen ja tieteen välistä vuorovaikutusta. Onkin vaikea sanoa, kumpi kiehtoo enemmän, yksittäisestä filmatusta tilanteesta lihaksen lailla eristettävän toiminnan taiteellinen arvo vai sen tieteellinen käyttökelpoisuus. Eräs elokuvan vallankumouksellisista tehtävistä onkin osoittaa valokuvauksen taiteellisen ja tieteellisen käytön identtisyys. Aikaisemminhan nämä ominaisuudet esiintyivät toisistaan erillään.²³

Elokuva ottaa lähikuvia, tuo julki tuttujen esineiden salattuja yksityiskohtia ja tekee kameralla kekseliäitä tutkimusretkiä arkipäiväiseen ympäristöömme. Näin se voi auttaa meitä toisaalta ymmärtämään elämäämme ohjailevia välttämättömyyksiä ja toisaalta vakuuttaa meitä valtavista ja arvaamattomista toimintamahdollisuuksistamme. Olotkapakkamme ja suurkaupunkiemme kadut, toimistomme ja huoneemme, rautatieasemamme ja tehtaamme tuntuivat pitävän meitä toivottomasti vankeinaan. Mutta sitten tuli elokuva ja räjäytti tämän vankilamaailman kappaleiksi sekunnin kymmenesosan sytytyksellä, niin että me voimme nyt matkata rauhallisin seikkailumielin sen laajalle levinneiden raunioiden ja jätteiden keskellä. Lähikuvat saavat tilan tunnun kasvamaan, hidastus taas laajentaa liikkeen kenttää. Yksittäisen kuvan suurentaminen ei tuo ainoastaan selvemmin esille aiemmin hämäriä yksityiskohtia, vaan paljastaa kohteesta myös kokonaan uusia rakenteellisia muodostelmia. Samalla tavalla hidastaminen ei vain esitä liikkeen jo tuttuja ominaisuuksia, vaan paljastaa niiden tuntemattomia piirteitä, "jotka eivät vaikuta laisinkaan nopeiden liikkeiden hidastuksilta, vaan antavat liikkeelle erityisen liukuvan, häilyvän, ylimaliillisen luonteen".²⁴ Kameralle avautuu aivan ilmeisesti erilainen luonto kuin paljaalle silmälle. Näin jo siksi, että ihminen tutkiskelee nyt tilaa tietoisesti eikä enää alitajuisesti. Vaikka olisimme tottuneet havainnoi-

maan summittain sen, kuinka ihmiset liikkuvat, niin tuskin tiedämme mitään ihmisen asennoista askeleen yksittäisen sekunnin murto-osan aikana. Vaikka kädenliike, jolla tartumme tulitikkulaatikkoon tai lusikkaan, on kaikille tuttu, niin tiedämme kuitenkin varsin vähän siitä, mitä tässä yhteydessä tapahtuu käden ja esineen välillä, ja vielä vähemmän siitä, miten tämä tapahtuma vaihtelee mielialojemme mukaan. Kamera puuttuu tällaisessa tilanteessa asiaan liukamalla ylös ja alas, pysäyttämällä ja eristämällä kohteen: se laajentaa ja kiihdyttää, suurentaa ja rajoittaa. Kamera tuo meille tietoa optisesti tiedostamattomasta samalla tavalla kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmamme tiedostamattomasta.

XIV

Taiteen tärkeimpiä tehtäviä on kautta aikojen ollut luoda kysyntää sellaiselle, minkä täydelliseen tyydyttämiseen aika ei vielä ole kypsä.²⁵ Jokaisen taidemuodon historiassa on kriittisiä jaksoja, joiden aikana taidelaji etsii tehokeinoja, jotka vasta uusi tekninen taso, toisin sanoen uusi taidemuoto voi täysin tarjota. Varsinkin taiteen nk. rappiokausina ilmenevät liioittelut ja karkeudet nousevat itse asiassa taiteen omasta sisäisestä rikkaasta energiasta. Viimeksi tällaisia barbaarisia piirteitä ilmeni runsaasti dadaismissa. Vasta nyt voidaan nähdä niiden syyt: dadaismi yritti kuvallisin ja kirjallisin keinoin luoda niitä efektejä, joita yleisö nykyään etsii elokuvasta.

Jokainen täysin uusi ja urauurtava yritys luoda kysyntää on tuomittu ampumaan yli maalinsa. Dadaismi teki sen niin reilusti, että se uhrasi — tosin alitajuisesti — elokuvalla niin tunnusomaisen markkina-arvon tärkeämpien pyrkimystensä hyväksi. Dadaisteille oli teosten myyntiarvoakin tärkeämpää se, ettei teoksia voinut käyttää konseptiiviseen haaveiluun. He pyrkivät tähän tarpeetto-

muuteen ennen kaikkea käyttämällä tarkoituksellisen kurjaa materiaalia. Heidän runonsa ovat *sanasalaattia*, joka sisältää hävyttömyyksiä ja kaikenlaista mahdollista kielellistä roskaa. Maalauksiinsa he pistävät samalla tavalla mukaan nappeja ja bussilippuja. He pyrkivät ja onnistuivat näillä keinoilla tuhoamaan häikäilemättömästi auran luomuksistaan. He painoivat niihin tuotannon luomilla keinoilla uusinnoksen polttomerkin. On mahdotonta tarkastella haaveillen ja arvottaen Arpin maalausta tai August Strammin runoa niin kuin tehdään Derainin taideteokselle tai Rilken runolle. Porvarillisuuden rappeutumisen aikana merkitsee mietiskelevä tai haaveileva suhtautumistapa epäsosiaalisuutta.²⁶ Sen vastustamiseksi on alettu käyttäytyä huomiota herättävällä, häiritsevällä tavalla. Juuri dadaistien tempaukset aiheuttivat melkoista häiriötä haaveilevalle taidekäyttäjytymiselle tehdessään taideteoksista skandaalin. Pyrittiin ennen kaikkea herättämään yleistä suuttumusta.

Dadaistien taideteokset eivät olleet enää houkuttelevaa silmäniloa tai tarttuvia sävelkuluja, vaan ne olivat ballistiikan välineitä. Ne iskevät katsojaan kuin luoti, saaden aikaan lähes taktiilisia tunteja. Ne edistävät elokuvan kysyntää, jonka huomiota herättävin aineosa on juuri luonteeltaan taktiilinen, koska se perustuu katsojaa ravistaviin paikan ja näkökulman vaihdoksiin. Valkokangasta voitaisiin verrata taulun kankaaseen. Jälkimmäinen kutsuu katsojaa mietiskelyyn; sen edessä voi antaa erilaisten mielleyhtymien vapaasti liikkua. Elokuvissa niin ei voi tehdä. Juuri kun katsojan silmä on tajunnut kohtauksen, on se jo muuttunut. Elokuvaa vihaava ja sen merkitystä ymmärtämätön Duhamel on kuitenkin tajunnut jotakin sen rakenteesta todetessaan, että "en voi enää ajatella sitä, mitä haluan ajatella. Liikkuvat kuvat ovat vieneet ajatuksieni paikan".²⁷ On totta, että elokuvia katselevan assosiaatioketju muuttuu välittömästi kuvien vaihtuessa. Siihen perustuu myös elokuvan shokkivaikutus, joka vaatii muiden shokkien lailla tasaantuaakseen aistien suurempaa tarkkuutta.⁽²⁸⁾ Teknisen

rakenteensa avulla elokuva on ottanut fyysisen shokkivaikutuksen pois sen moraalishokin vaipan alta, jonne dadaistit sen kätkivät.²⁹

XV

Ihmisjoukko on muotti, jossa nykyisin kaikki totuttu suhtautuminen taideteoksiin valautuu uudelleen. Määrä on muuttunut laaduksi. Valtavasti lisääntynyt taiteenharrastajien määrä on muuttanut osallistumisen laatua. Ei saa antaa hämätä itseään sillä, että tämä osallistuminen ilmeni aluksi kyseenalaisissa muodoissa. Kuitenkin monet ovat tarttuneet kiihkeästi juuri tähän ohimenevään puoleen. Heistä Duhamel on esittänyt ehkä jyrkimmät kannanotot. Hän vastustaa elokuvassa juuri sitä osallistumista, jota se herättää joukoissa. Hän kutsuu elokuvaa "sivistymättömien, surkeiden, loppuunkuluneiden, huoliensa vaivaamien olentojen huviksi ... speaktaakkeliksi, joka ei vaadi sydämettä minkäänlaista keskittymistä, eikä herätä mitään muuta toivoa kuin sen kaikkein naurettavimman, että pääsisinpä kerran tähdeksi Los Angelesiin".³⁰

Kuten näkyy, tässä on oikeastaan kyse siitä vanhasta valitusvirrestä, että joukot etsivät ajanvietettä, kun taas taide vaatii katsojan sisäistä keskittymistä. Väite on banaali. Jäljelle jää vain kysymys siitä, onko elokuvan tutkiminen sen kautta mahdollista. Katsokaamme asiaa tarkemmin. Ajanviete ja keskittyminen asetetaan toistensa vastakodiksi. Taideteokseen keskittyvä joutuu sen valtoihin; hän astuu sisään teokseen, kuten legendan mukaan kiinalainen maalari saadessaan teoksensa valmiiksi. Sen vastakohtana on viihdettä hakeva joukko, joka nielaisee taideteoksen. Tämä näkyy selvimmin rakennustaiteessa. Arkkitehtuuri on aina ollut sellaisen taideteoksen alkutyyppi, joka kulutetaan kollektiivisen hajamielisesti.

Tässä ilmenevät lainalaisuudet ovat mitä kiintoisimpia.

Ihmiset ovat tehneet rakennuksia aina esihistoriallista ajoita lähtien. Monet taidelajit ovat sillä välin syntyneet ja kadonneet. Tragedia syntyi kreikkalaisten mukana kuolukseen heidän myötänsä. Vain sen sääntöjä on herätelty henkiin. Kansakuntien nuoruudessa syntynsä saanut eepos hävisi Euroopasta renessanssin lopulla. Taulumaalaus on keskiajan luomus, ja tuskin mikään takaa sen ikuisuutta. Arkkitehtuuria on aina tarvittu. Sen historia on vanhempi kuin kaikkien muiden taidelajien ja sen elävä merkitys täytyy huomioida aina, kun tutkitaan joukkojen suhdetta taiteeseen. Rakennuksia hyödynnetään kahdella tavalla: käyttämällä ja katselemalla niitä. Tai paremmin taktiilisesti ja optisesti. Tätä hyödyntämistä ei saa kuitenkaan sekoittaa siihen keskittyneeseen tarkkaavaisuuteen, jota turisti tuntee kuulun rakennuksen edessä. Taktiilisella puolella ei nimitäin ole mitään visuaalisen puolen syventymistä vastavaa ominaisuutta. Sitä ei määrää niinkään huomiokyky kuin tapa. Arkkitehtuurissa määrää tottumus suuressa määrin jopa visuaalista havaintoa. Kyse ei siinäkään ole niinkään keskittyneestä muistikuvasta kuin sattumanvaraisuudesta. Tällainen tapa kokea arkkitehtuuria saa joskus jopa kano-nista arvoa. Sillä niitä tehtäviä, joiden eteen inhimillinen havaintomekanismi joutuu historian murroskausi-na, ei yksinkertaisesti voida ratkaista vain visuaalisin keinoin, siis vain kontemplaatiolla. Ne voidaan hallita vasta vähitellen taktiilisella reseptiolla, totuttautumalla.

Myös hajamielinen voi muodostaa itselleen tottumuksia. Sitäpaitsi tietyistä tehtävistä suoriutumisen hajamielisenäkin osoittaa, että niistä selviäminen on muodostunut tottumukseksi. Taiteen tarjoama hajamielinen huvitus on todistus siitä kuinka käsityskykymme pystyy selvittämään näitä uusia tehtäviä. Koska yksittäiset ihmiset ovat useimmiten taipuvaisia kaihtamaan näitä tehtäviä, on tärkeää, että juuri taide tarttuu kaikkein tärkeimpiin ja vaikeimpiin niistä siellä, missä se pystyy mobilisoimaan joukkoja. Se tekee niin paraikaa elokuvan avulla.

Kaikilla taiteen alueilla näkyy yhä selvemmin, että otam-

me vastaan elämyksiä hajamielisellä tavalla. Se ilmentää käsityskyvyssämme tapahtuneita syvällisiä muutoksia. Elokuva suosii shokkivaikutuksineen tällaista vastaanottoa. Elokuva työntää syrjään kulttiarvon siksi, että se pistää yleisön kriitikon asemaan ja siksi, että tämä asema ei vaadi elokuvissa syvää tarkkaavaisuutta. Elokuvayleisö on kyllä tutkija, mutta hajamielinen sellainen.

Jälkikirjoitus

Nykyihmisen kasvava proletarisoituminen ja joukkojen muodostuminen merkitsevät yhden ja saman tapahtuman kahta eri puolta. Fasismi pyrkii organisoimaan vastamuodostuneet työläisjoukot puuttumatta kuitenkaan niihin omistussuhteisiin, joiden tuhoamiseen joukot pyrkivät. Fasismiin suuri tehtävä ei ole antaa joukoille oikeuksia, vaan mahdollisuus ilmaista itseään.²¹ Joukoilla on tarve muuttaa omistussuhteita; fasismi pyrkii takaamaan heille ilmaisumahdollisuuden säilyttämällä samalla vallitsevan status quon. Fasismiin luonnollinen seuraus on poliittisen elämän estetisoiminen. Joukkojen nujertaminen pakottamalla ne alistumaan johtajakultin nimissä vastaa taiteellisten välineiden käyttämistä rituaaliarvojen tuottamiseen.

Kaikki pyrkimykset estetisoida politiikkaa huipentuvat yhteen pisteeseen: sotaan. Sota ja vain sota tarjoaa laajimman mahdollisen purkautumistien joukkoliikkeille perinteisten omistussuhteiden puitteissa. Tilanne on näin poliittisesti tulkittuna. Teknologisesta näkökulmasta katsoen se voidaan muotoilla seuraavasti. Vain sota mahdollistaa aikakauden kaikkien teknisten valmiuksien hyväksikäytön vallitsevien omistussuhteiden puitteissa. On tietysti itsestään selvää, ettei fasismi käytä sodanlietonnassaan näitä argumentteja. Siitä huolimatta Marinetti kirjoitti Etio-pian siirtomaasodan aikaisessa manifestissaan: "Me futuristit olemme vastustaneet kaksikymmentäseitsemän vuot-

ta sodan luonnehtimista epäesteettiseksi. Sen johdosta toteamme: sota on kaunista siksi, että se kaasunaamareillaan, pelottavilla megafoneillaan, liekinheittimillään ja panssari-vaunuillaan ilmentää ihmisen herruutta orjuutetun koneen suhteen. Sota on kaunista, koska se saattaa alulle ihmisruumiin uneksitun muuttumisen metalliseksi. Sota on kaunista, koska se rikastuttaa kukkaniittyjä kuularuiskujen tulasäkenöivillä orkideoilla. Sota on kaunista siksi, että se yhdistää kivääritulen, tykkitulen, tulitauot, tuokset ja mätänemishajut sinfoniaksi. Sota on kaunista siksi, että se luo uutta arkkitehtuuria. Kuten suuria panssarivaunuja, geometrisiä lentokonemuodostelmia, palavista kylistä nousevia savuspiraaleja jne. ... Futuristiset runoilijat ja taiteilijat... teroittakaa mieleenne nämä sodan estetiikan periaatteet ja tehkää niistä kirkkaita johtotähtiä taistelussanne uuden rounouden ja kuvanveiston puolesta!"³²

Sanottakoon mitä tahansa tästä manifestista, niin ainakin se on selkeä. Se sisältää kysymyksenasettelun, joka ansaitsee dialektikkojen huomion. Heille merkitsee nykyaikaisen sodankäynnin estetiikka seuraavaa. Mikäli omistussuhteet estävät tuotantovoimien luontevan hyödyntämisen, silloin teknisten laitteiden, tuotantovauhdin ja energialähteiden lisääntyminen etsii luonnottoman ulospääsyväylän. Sen ne löytävät sodasta, joka todistaa tuhollaan, ettei yhteiskunta ole saavuttanut riittävän korkeaa kypsyyssastetta valjastaakseen teknologian hyödykseen, ettei tekniikka ole riittävän kehittyntä hallitakseen yhteiskunnan alkeellisimpiä voimia. Imperialistinen sota kauhistuttavine piirteineen on seurausta ristiriidasta valtaviin tuotantovälineiden ja niiden riittämättömän tuotantoprosessiin soveltamisen välillä. Se on seurausta työttömyydestä ja ylituotannosta. Imperialistinen sota on teknologian kapina, joka vahingoittaa *ihmisainesta*, koska yhteiskunta on kieltäytynyt antamasta tälle teknologialle luonnonmateriaalia. Virtojen kanavoinnin sijasta se johtaa ihmisvirran juoksuautoihin, siemenien sijasta se kylvää lentokoneista palopommeja kaupunkeihin ja kaasusodalla se pyyhkii auran olemattomiin

aivan uudella tavalla.

"Fiat ars — pereat mundus", sanoo fasismi ja odottaa, kuten Marinetti myöntää, että sota antaa taiteellisen tyydytyksen tekniikan muuttamille havaintotavoille. Se on ilmeisesti l'art pour l'art -ohjelman täyttymys. Homeroksen aikana Olympoksen jumalien tarkkailun kohteena olleesta ihmiskunnasta on tullut oman tarkkailunsa kohde. Sen kasvanut vieraantumisen omasta itsestään on saavuttanut sellaisen asteen, että se voi kokea oman tuhonsa korkeimman luokan esteettisenä nautintona. Siitä on kyse fasismin ajamassa politiikan estetisoinnissa. Kommunismi vastaa siihen politisoimalla estetiikan.

Suomentanut Markku Koski

Viitteet

1. Paul Valéry: Pièces sur l'art. Pariisi 1934, 105.
2. Taideeteoksen historiaan kuuluu tietenkin paljon muutakin. Esimerkiksi Mona Lisasta tehtiin erilaisia ja eri määrä kopioita 1600-1700- ja 1800-luvuilla.
3. Juuri siksi, ettei aitoutta voi nusintaa ovat tietyt tekniset uusintamismenetelmät innokkaasti pyrkineet luomaan keinoja aitouden tutkimiseksi. Tällaisten menetelmien kehittäminen kuului tärkeänä osana taidekauppaan. Voidaan hyvin sanoa, että puupiirroksen keksiminen pakotti pohtimaan aitouden perusteita jo ennen kuin aitous oli käsitteenä puhjennut myöhäiseen kukkaansa. Sillä eihän keskiaikainen madonnankuva ollut eitä vielä syntyäkään. Siitä tuli aito vasta seuraavina vuosisatoina ja erityisesti viime vuosisadan aikana.
4. Niukinkin maasentuteatterin Faust-esitys voittaa Faustista tehdyn elokuvan, koska se tavallaan kilpailles alkuperäisen weimarilaisen näyttämöllepanon kanssa. Elokuva katsottaessa on turha muistella näytelmän perinteistä, aina teatteriesityksissä mieleen tulevaa ainesta — esimerkiksi sitä, että Goethen nuoruudenystävä Johann Heinrich Merck kätkeytyy Mefiston haamoon.

5. Abel Gance: "Le temps de l'image est venu" (L'art cinématographique II, Pariisi 1927, 94).
6. Joukkojen inhimillisen uteliaisuuden tyydyttäminen saattaa merkitä aiheen sosiaalisen luonteen jättämistä näköpiirin ulkopuolelle. Mikään ei takaa sitä, että tämän päivän muotokuvamaalari, joka tekee maalauksen kirurgista aamiaispyödyän ääressä perheensä kanssa, pystyisi kuvaamaan hänen sosiaalisen tehtävänsä paremmin kuin 1600-luvun maalari, joka esittää lääkärin ammattikuntansa edustajana kuten esim. Rembrandt "Anatomianluennossaan".
7. Auran määrittäminen "ainutlaatuiseksi etäisyyden tunnuksi" tarkoittaa pelkästään taideteoksen kulttuurin määrittelyä tilan ja ajan käsitteiden avulla. Etäisyys on läheisyyden vastakohta. Etäisyys merkitsee suurimmillaan saavuttamattomuutta ja saavuttamattomuus on itse asiassa kulttikuvan tärkein ominaisuus. Sen luonteeseen kuuluu "etäisyys, vaikka se olisi kuinka lähellä meitä". Sen aiheen tuoma mahdollinen läheisyys ei riitä, vaan teos säilyttää siltäkin aina etäisyytensä.
8. Sitä mukaan, kun kuvan kulttuuriväen maallistetaan, tulevat sen ainutkertaisuudesta esitetyt ajatukset yhä epämääräisemmiksi. Kun kuvan luoja tai hänen taiteellinen panoksensa aletaan nähdä yhä selvemmin, niin vastaanottajan tietoisuudesta häviää yhä enemmän kulttikuvan voimien ainutkertainen luonne. Tosin ei aivan kokonaan: aitouden käsite ei merkitse koskaan pelkästään autenttisuutta, vaan sillä on laajempiakin tavoitteita. (Tämä ilmenee erityisen selvästi keräilijässä, jossa säilyy aina vähän fetisoin palvoja ja jolla on taideteoksen omistuksen kautta hallussaan myös niiden kulttuurista voimaa). Tästä huolimatta autenttisuuskäsite säilyy taidetutkimuksessa yksiselitteisenä ja saa taiteen maallistuksessa kulttuurin sijan.
9. Elokuvalla ei teknisen uusintamisen mahdollisuutta ole mikään sen ulkopuolelta tullut ehto, kuten kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa. Elokuvan tekninen uusintaminen on juurtunut välittömästi sen tuotantotekniikkaan. Tuotantotekniikka ei vain mahdollista tuotteiden suoraa joukkolevitystä, vaan itse asiassa vaatii sitä. Se vaatii sitä siksi, että elokuvan tuottaminen on kallista. Yksityishenkilöllä, jolla on ehkä varaa ostaa taulu, ei ole varaa ostaa elokuvaa. Vuonna 1927 laakettiin suurehkon elokuvan vaativan yhdeksän miljoonaa katsojaa tuodakseen rahat takaisin. Äänielokuva on tosin toistaiseksi hidastanut tätä kehitystä, sillä sen yleisö valikoituu kielirajojen mukaan. Tämä tapahtui samanaikaisesti kun fasismi ryhtyi korostamaan kansallisia intressejä. Vaikka jälkiäänitys heikensikin tätä kehitystä, on kuitenkin tärkeää havaita tämä yhteys fasismiin. Äänielokuvan ja fasimin nousu liittyvät molemmat lamakanteen. Lama ajoi säilyttämään vallitsevat omistussuhteet avoimella väkivallalla. Sama lama pani horjuvan elokuvapäätöksen nopeuttamaan äänielokuvan kehittämistä. Äänielokuva toikin sitten tilapäisen helpon. Se ei vain saanut joukkoja käymään uudelleen elokuvissa, vaan se johti myös sähkö- ja elokuvateollisuuden liittoon. Niinpä äänielokuva on pinnalta katsoen edistänyt kansallisia etuja mutta sisimmältään edesauttanut entistä enemmän elokuvatuotannon kansainvälistymistä.
10. Tämä vastakohtaisuus ei pääse oikeuksiinsa idealismin estetiikassa. Sen kauneuskäsitykseen kuuluvat kyllä molemmat piirteet, mutta ne ilmenevät siinä erityyppoisinä, ei-vastakohtaisina. Kuitenkin tämä vastakohtaisuus näkyy Hegelin

idealismissa niin selvästi kuin se yleensä idealismin rajoissa on mahdollista. Hän kirjoittaa filosofian historian luennoissaan: "Kuvia on ollut jo ammoisista ajoista lähtien. Uskonto tarvitsi niitä varhain hartaudentarjoituksiinsa, mutta se ei tarvinnut kussikaan kuvia. Se olisi ollut jopa häiritsevää. Jokaisessa kauniissa kuvassa kun on aina jotakin ei-henkistä, pelkästään ulkoista, mutta kuvan henki puhuu ihmiselle samalla juuri kuvan kauneuden kautta ... Palvonta taas liittyy teokseen esineenä, sillä se on pelkkää sielun ei-henkistä poikkuolemista ... Kaunotaide on syntynyt ... kirkossa ... vaikka se on jo ylittänyt periaatteellisen taiteellisen luonteensa."

Myös Hegelin estetiikan luentojen eräässä kohdassa näkyy se, että Hegel on aavistanut ongelman olemassaolon: "Me olemme ohittaneet sen vaiheen, jolloin taideteoksilla oli jumalallista voimaa ja jolloin niillä esitettiin rukouksia. Niiden teho on nyt luonteeltaan kohtuullisempaa ja se, minkä ne herättävät meissä henkiin, täytyy nyt arvioida korkeamman mittapuun mukaan."

Siirtyminen ensin mainitun kaltaiseen taiteen vastaanottamisesta toiseen on ratkaisevaa koko taiteen vastaanottamisen historialla. Ja hyvällä syyllä voidaan osoittaa tietynkaltaista huojuntaa näiden kahden vastakkaisen vastaanottotavan välillä jokaisen yksittäisen taideteoksen kohdalla. Näin on asia esimerkiksi Sikstuksen madonnan suhteen. Aina Hubert Grimmen tutkimuksesta lähtien on tiedetty, että madonna maalattiin alunperin näyttelytarkoitukseen. Grimme sai ajatuksen tutkimuksiinsa kysymällä: mikä tarkoitus on kuvan etuosassa olevalla puulistalla, jota vasten molemmat kerubit nojaavat? Kuinka Rafael keksi koristella taivaan parilla oviverhoilla? Tutkimus osoitti, että Sikstuksen madonna tilattiin paavi Sikstuksen kunniapaareja varten. Paavien hautajaiset pidettiin Pietarin kirkon eräässä sivukappelissa. Rafaelin maalaus oli kiinnitetty tämän kappelin syvennykseseen takaosassa. Rafael esittää siinä kuinka pilvien ympäröimä madonna ikään kuin lähestyy paavillista arkkua vihreillä oviverhoilla rajatun seinäsyvennyksen takaa. Sikstuksen hautajaisissa tuli Rafaelin kuvan suurenmoisen näyttelyarvo oikeuksiinsa. Hieman niiden jälkeen kuva siirrettiin mustien veljesten luostarin kirkon pääalttarille Piacensaan. Roomalaiset rituaalit aiheuttivat tämän maanpaon. Roomalainen rituaali kun kieltää hautajaismenoissa käytettyjen kuvien siirtämisen kulttiesineeksi pääalttarille. Tämän säännöksen johdosta Rafaelin kuvalla riistettiin tietystä määrin sen arvo. Saadakseen tästä huolimatta siitä kohtuullisen hinnan, virasto päätti vastapalveluksena antaa hiljaisen suostumuksensa siihen, että kuva asetettiin pääalttarille. Turhan huomion välttämiseksi kuva annettiin syrjäisen maaseutukaupungin luostariin.

12. M. Brecht pohti samaa toista lähtökohdista: "Mikäli käsitettävä 'taideteos' ei enää voida käyttää siitä esineestä, joka syntyy, kun taideteos muutetaan tavaraksi, silloin meidän täytyy varovasti ja hienotunteisesti mutta rohkeasti hyljätä tämä käsite, mikäli emme halua vaarantaa sitä, että myös tämän esineen tehtävä menettää arvonsa. Sillä sen on läpikäytävä tämä vaihe ilman taka-ajatuksia; siinä ei ole kyseessä mikään oiksalta tieltä poikkeaja. Taideteos kun muuttuu tässä vaiheessa niin pohjiaan myöten, pyyhki pois menneisyytensä niin perusteellisesti, että mikäli vanha käsite otettaisiin uudelleen esille — ja näin tehdään varmaan — ei se enää toisi mieleen edes muistoa siitä, mitä se kerran kuvasi" (Bertolt Brecht: "Der Dreigroschenprozess." Versuche 1.4, Berliini ja Frankfurt a.M. 1959, 295).

12. Abel Gance: "Le temps de l'image est venu." (L'art cinématographique II, Pariisi

13. Séverin-Mars, sit. Abel Gance, 100.
14. Alexandre Arnoux: Cinéma, Pariisi 1929, 28.
15. Frans Werfel: "Ein Sommernachtstraum. Ein Film nach Shakespears von Reinhardt." Neues Wiener Journal, sit. LU, 15. marraskuuta 1935.
16. "Elokuva ... antaa tai voisi antaa käyttökelpoista tietoa ihmisen käyttäytymismuotojen yksityiskohdista ... Kaikki sisäisestä luonteesta alkunsa saavat motivaatiot jäävät syrjään, henkilöiden sisäinen elämä ei ole koskaan jonkin toiminnan päävaihtua ja harvoin myös sen tärkein seuraus," (Bertolt Brecht, 257).
- Talouselämä testaa nykyään yksilöä samalla tavalla kuin mekaaninen laitteisto elokuvanäyttelijää. Ammattiinsoveltuvuustestien merkitys kasvaa päivä päivältä. Soveltuvuuskokeessa on kyse ihmisen suorituskyvyn otoksesta. Elokuvaus ja ammattiinsoveltuvuuskokeet tapahtuvat ammattilaisista kokoonpannun arvostelu- raadin edessä. Elokuvausta johtavalla henkilöllä on elokuvastudioissa täsmälleen sama paikka kuin kokeenjohtajalla soveltuvuustestissä.
17. Luigi Pirandello: "On tourne", sit. Léon Pierre-Quintin mukaan. "Signification du Cinéma." (L'art cinématographique II, Pariisi 1927, 14-15).
18. Rudolf Arnheim: Film als Kunst, 1932, 176-177. — Tässä yhteydessä kannattaa kiinnittää huomiota niihin eräisiin näennäisen merkityksettömiin yksityiskohtiin, joissa elokuvaohjaajan työ poikkeaa teatterin käytännöstä. Esimerkiksi Dreyer antoi näyttelijöiden esiintyä Jeanne d'Arcissa ilman meikkiä. Hän kulutti kuukausia löytääkseen ne neljäkymmentä näyttelijää, jotka ovat mukana kerettiläistuomioistuimessa. Näyttelijöiden etsiminen muistutti harvinaisen rekvisiitan hakemista. Dreyer yritti eniten välttää iän, ruumiinrakenteen ja fyysionomiaa yhdenkaltaisuuksia. Jos näyttelijästä tulee näin osa rekvisiittaa, niin toisaalta taas rekvisiitta esiintyy usein näyttelijän tehtävissä. Ei ole mitenkään epätavallista, että jokin rekvisiitan yksityiskohta näyttää jotakin roolia. Tästä voisi ottaa monia esimerkkejä, mutta riittääköön yksi vakuuttava. Käyvä kello häiritsee aina teatterinäyttämöllä. Se ei saa siellä mitata aikaa. Astronominen aika olisi jopa naturalistisessa näytelmässä ristiriidassa teatraalisen ajan kanssa. Sitä vastoin on hyvin kuvaavaa, että elokuva voi tarvittaessa käyttää kellon mittaamaa aikaa. Tästä jos jostakin näkee selvästi, että mikä tahansa rekvisiitan osa voi saada ratkaisevan tehtävän elokuvassa. Ei olla enää kaukana Pudovkinin lausunnasta, jossa todetaan, että "näyttelijän toiminta jonkun esineen yhteydessä ja esineestä lähtevänä ... on elokuvallisen hahmotuksen tärkeimpiä piirteitä". (V. Pudovkin: Filmregie und Filmmanuskript, Berliini 1928, 126). Näin elokuva on ensimmäinen taidekeino joka kykenee ilmaisemaan sen, kuinka materia on ihmistä viekkampi. Siksi elokuva voisi olla myös loistavan materialistinen ilmaisuväline.
19. Teknisen uusintamisen aiheuttama muutos näyttelytavassa pätee myös politiikkaan. Porvarillisen demokratian nykyiseen kriisiin kuuluu myös vallanpitäjien julkista esiintymistä koskeva kriisi. Hallituksen jäsenet tuovat itsensä demokratiassa suoraan ja henkilökohtaisesti kansanedustajien näkyville. Parlamentti on heidän yleisönsä. Kameran ja äänityslaitteiden keksimisen jälkeen on tärkeimmäksi tullut puhujan persoonan välittyminen suurelle yleisölle. Parlamentit saavat teatterisalien lailla jäädä tyhjilleen. Radio ja elokuva eivät vaikuta vain ammattiin näyttelijän

tehtävään, vaan yhtä paljon niissä esiintyvien vallanpitäjän toimenkuvaan. Vaikka näyttelijän ja hallitsijan tehtävät saattavat olla erilaisia, tämä muutos puree yhtä lailla kumpaakin. Yhteiskunta alkaa vaatia esiintyjiltä aivan tiettyjä taitoja. Tämä johtaa uuteen valintamenettelyyn, teknisen laitteiston edessä tapahtuvaan vaaliin, jossa voittajiksi päätyvät tähti ja diktaattori.

20. Kyseisten teknisten menettelytapojen etuoikeutettu luonne häviää. Aldous Huxley kirjoittaa: "Tekniset edistysaakeleet ovat ... johtaneet vulgarismiin ... tekninen uusinnattavuus ja rotaatiopaino ovat mahdollistaneet kirjoituksen ja kuvien rajatoman monistamisen. Yleinen koulutus ja suhteellisen korkeat palkat ovat luoneet suuren yleisön, joka osaa lukea ja pystyy hankkimaan itselleen kirjallisuutta ja kuva-aineistoa. Näitä tarpeita tyydyttämään on noussut kokonainen teollisuusdenhaara. Taiteellinen lahjakkuus on kuitenkin erittäin harvinaista, mistä seuraa ... että kaikkina aikoina ja kaikissa maissa valtaosa taiteellisesta tuotannosta on ollut ala-arvoista. Tänä päivänä on kuitenkin roskan prosentuaalinen osuus taiteellisesta kokonaistuotannosta suurempi kuin koskaan aikaisemmin ... Olemme tässä yksinkertaisen aritmeettisen tosiasian edessä. Viimeksi kuluneen vuosisadan aikana on Länsi-Euroopan väkiluku kasvanut hieman yli kaksinkertaiseksi. Lukeni- ja kuvamateriaali on kuitenkin arvioni mukaan kasvanut kaksi- tai kolmekymmen-, ehkä viisikymmen- tai jopa satakertaiseksi. Jos väestön suuruus on miljoona ja sen taiteellisten lahjakkuuksien määrä on n , niin $2 \times$ miljoonan väestöllä on $2n$ taiteellista lahjakkuutta. Tilanne voidaan esittää lyhyesti seuraavalla tavalla. Kun sata vuotta sitten julkaistiin painoivu, jossa esiintyi kirjallista ja kuvallista aineistoa, niin sen sijasta tänä päivänä julkaistaan kaksikymmentä ellei jopa sata sivua. Kun toisaalta sata vuotta sitten oli yksi taiteellinen lahjakkuus, niin sen sijasta esiintyy tänään kaksi. Myönnän, että yleisen koulutuksen mukana voi nykyään esille nousta suuri joukko sellaisia potentiaalisia lahjakkuuksia, jotka ennen eivät päässeet kehittämään lahjojaan. Sanokaamme siis ..., että tänään on kolme tai jopa neljäkin taiteellista lahjakkuutta eläisen yhteen verrattuna. Tästä huolimatta ei ole epäilystäkään siitä, että luku- ja kuvamateriaalin kulutus on aina lahjakkuuksien tuotantoa suurempaa. Äänimateriaalin kanssa on aivan samoin. Hyvinvointi, levysoitin ja radio ovat luoneet yleisön, jonka kulutus ei ole enää missään suhteessa väestön kasvuun ja sen mukana lahjakkaiden musiikoiden jälkekasvuun. Kaikissa taiteenlajeissa on siten roskan tuottaminen niin absoluuttisesti kuin suhteellisestikin suurempaa kuin aikaisemmin. Ja näin tulee olemaan niin kauan kuin ihmiset jatkavat suhteetonta luku-, kuva- ja äänimateriaalin kulutustaan" (Aldous Huxley: Croisière d'hiver en Amérique Centrale, Pariisi, 273). — Tällainen näkökanta ei selvästikään ole edistyskellinen.
21. Kameramiestä voisi todella verrata rohkeudessaan kirurgiin. Luc Durtain viittaa niihin "akrobaattisiin taidonnäyttöihin, joita vaaditaan kurkunpääkirurgissa, jossa kirurgi joutuu seuraamaan toimiaan potilaan kurkunpäässä olevan peilikuvan kautta. Myös silmäkirurgia vaatii samantapaista kellosepän tarkkuutta. Miten hienoa lihasakrobatiaa vaaditaankaan siltä, joka haluaa korjata tai pelastaa ihmisruumiin! Ajatellaan vain kaihileikkausta, jossa käydään ikään kuin kaksintaistelu teräksen ja lähes nestemäisen kudosten välillä tai niitä kriittisiä leikkauksia, joita tehdään nyruunap seuduilla".
22. Tällainen näkemys saattaa vaikuttaa primitiiviseltä, mutta kuten suuri teoreetikko Leonardo on osoittanut, primitiivinen näkemystapa saattaa olla oikeaan aikaan

hyvinkin hyödyllinen. Leonardo vertaa maalaustaidetta musiikkiin: "Maalaustaide on musiikkia edellä siksi, että se ei ole tuomittu samalla tavalla kuoletaan sillä hetkellä, jona se herätetään eloon. Syntyessään jo poiskatoava musiikki on onnettomassa asemassa maalaustaitteeseen verrattuna, josta vernissan käyttämisen myötä on tullut ikuista" (sit. Revue de Littérature comparée, helmi-maaliskuun 1935, 79).

23. Renessanssin piiristä löytyy oiva vertauskohta tälle tilanteelle. Renessansitaiteen verraton kehitys johtuu siitä, että se sulatti iteensä uusia tieteenaloja tai ainakin uutta tieteellistä tietoa. Se otti käyttöönsä anatomian ja perspektiiviopin, matematiikan, meteorologian ja väriopin. Valéryn mukaan "meistä tuntuu hyvin oudolta Leonardon poikkeuksellinen väite maalaustaitteesta tiedon korkeimpaan päämääränä ja sen jaloimpana osoituksena. Hänen vakavuuksena mukaan maalaustaidetta harjoittavan piti olla kaikkitietävä, eikä hän peräytynyt teoreettisesta analyysistään, jonka syvällisyys ja täsmällisyys jättää meidät tänään sanattomiksi" (Paul Valéry: *Pièces sur l'art*, Pariisi, 191).
24. Rudolf Arnheim, 138.
25. Andre Bretonin mukaan taideteoksella "on arvoa vain siinä määrin kuin se on tulevaisuuden heijastumien läpikulku". Iksä asiassa jokainen kehittynyt taidelaji on kolmen kehityslinjan leikkauspisteessä. Teknologia ensin näin kulkee kohti tiettyä taidemuotoa. Ennen elokuvan tuloa katseltiin nyrkkeily- ja tennistotteluita pienistä valokuvakirjoista, joiden kuvat kulkivat peukalon painalluksella katsojan silmien ohi. Basareissa oli automaatteja, joissa kuvasarja kiersi veivä kääntämällä. Toiseksi: perinteiset taidemuodot pyrkivät kehityksensä tiettyä vaiheeseen aikaansaamaan vaihalloisesti tehokkaita, jotka uusi taidemuoto esittää myöhemmin paljon luonnollisemmin. — Kolmanneksi: pienet yhteiskunnalliset muutokset vaikuttavat ihmisten vastaanottokykyyn tavalla, joka hyödyttää mutta taidemuotoa. Ennen elokuvan voittokulkua katseltiin Kaiserpanoraamoissa jo kuvia, jotka eivät enää olleet liikkumattomia. Yleisö kokoontui niissä kankaan eteen, johon oli asetettu kutakin varten stereoskooppi. Näiden stereoskooppien takana kulkivat sitten kuvat automaattisesti. Edison joutui myöhemmin käyttämään samanlaisia koneistoja, sillä valkokangasta ja projektorin ei ollut vielä silloin keksitty. Kaiserpanoraamassa näkyy juuri erittäin selvästi kehityksen dialektiikka. Elokuva muutti kuvien katselun kollektiiviseksi. Kaiserpanoraamoissa sen sijaan katseltiin vielä kuvia yksin samalla innoituksella kuin pappi katseli jumalankuvia entisaikojen kirkossa.
26. Tällainen syventyminen tai haaveileminen merkitse teologiassa alunperin yksinolemista jumalansa kanssa. Sillä oli porvariston nousukautena oma merkityksensä, sillä se horjutti kirkonmiesten valtaa. Porvariston rappiokautena tällainen syventyminen alkoi merkitä Jumalan ja toisaalta yhteiskunnan piiriin kuuluvien asioiden erottamista toisistaan.
27. Georges Duhamel. *Scènes de la vie future*, Pariisi 1930, 52.
28. Elokuva voidaan taidemuotona verrata hyvin siihen alituisen hengenvaaraan, jossa nykyihminen on. Tarve asettua alttiiksi elokuvan shokkivaikutukselle merkitsee ihmiselle sopeutumista niihin vaaroihin, jotka häntä uhkaavat. Elokuva on sopeutumisessa niiden syvällisten muutosten kanssa, joita on tapahtunut ihmisen

havaintomekanismissa. Nämä muutokset kokee jo yksinäinen jalankulkija suurkaupungin liihenteessä ja historiallisesti jokainen kansalainen.

29. Elokuva voi tarjota myös tärkeitä johtolankoja kubismin ja futurismin ymmärtämiselle. Kumpikin äyhtää edustavan taiteen turhaa yritystä vastata tekniikan haasteeseen. Nämä koulukunnat eivät pyrkineet käyttämään elokuvan lailla tekniikkaa sellaisenaan hyväkseen todellisuuden taiteellisessa esittämisessä, vaan ne pyrkivät aikaansaamaan eräänlaisen todellisuuden ja tekniikan seoksen. Kubismissa hallitsee ennakkovaistus optiikkaan perustuva teknisestä laitteistosta. Futurismissa taas ennakoidaan filminauhan nopean liikkeen vaikutuksia.
30. Georges Duhamel, 58.
31. Tässä yhteydessä kannattaa ottaa esille eräs tärkeä tekninen seikka, varsinkin kun ajatellaan propagandistisesti niin tärkeitä uutiskatsauksia. Elokuvalle voidaan kuvata erittäin hyvin juuri joukkoja. Joukot katsovat itseään kasvoin suurissa juhla-kulkueissa, mammuttikokouksissa, urheilujuhissa ja sodissa, jotka nykyään myös useimmiten filmataan. Tällaiset joukkoliikkeet näkyvät yleensä selvemmin kameran kuin paljaan silmän avulla. Satoja tuhansia käsittävät ihmisjoukot näkyvät parhaiten lintuperspektiivistä. Ja vaikka tällainen näkymä olisikin samalla tavalla ihmisilmän ulottuvilla, niin sitä ei voitaisi kuitenkaan suurentaa kuten voidaan kameran ottamaa kuvaa. Tästä seuraa, että joukkoliikkeet ja niin muodoin myös sota ovat tekniselle laitteistolle erittäin sopiva inhimillisen käyttäytymisen muoto.
32. La Stampa Torino.