

Vance Kepley, Jr.

Kenen apparaatti? Elokuvaesityksen ja historian ongelmia

¹ Kts. esimerkiksi Stephen Heath, *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1981, 4-5 ja Judith Mayne, *Private Novels, Public Films*. Athens: University of Georgia Press 1988, 83-84.

² Elokuvan lähtökohta vaikuttaisikin olevan varhaisessa elokuvassa melko tavallinen. Kts. Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley: University of California Press 1991, 192.

Edwin Porterin *Uncle Josh at the Moving Picture Show* -elokuvan (1902) lähtökohtana on maalaisen herkkäuskoisuus elokuvaillusion edessä. Nimihenkilö uskoo niin täydellisesti valkokankaalle heijastettuihin kuviin, että hän luulee voivansa sekaantua fiktiiviseen maailmaan jota ne edustavat. Kömpelöistä ja kiihkeistä yrityksistään huolimatta hän onnistuu ainoastaan repimään valkokankaan paljastaen siten projektorin läsnäolon, siis petoksen lähteen.

Haastaako *Uncle Josh* elokuvallisen illusionismin kun se paljastaa elokuvaapparaatin toimintatavat, jotka niin vaivattomasti harhauttavat katsojia? Ehkä. Ainakin jotkut modernit teoreetikot tuntuisivat ajattelevan näin.¹ Kuitenkin olen taipuvainen uskomaan, tai ainakin epäilemään, että käytännössä jokainen tämän elokuvan joskus nähnyt aikuinen – mukaan lukien alkuperäinen yleisö vuonna 1902 – on tiennyt jotakin elokuvan esittämisestä eikä ole ollut erityisemmin yllättynyt siitä, että kuvat, jotka niin hämmensivät vanhan Josh-paran, olivat koneesta lähtöisin. Elokuvan vitsi perustuukin sille kuilulle, joka syntyy Joshin elokuva-apparaattia kohtaan osoittaman naiiviuden ja katsojan tietämyksen välille.² Elokuvan katsojat tunsivat elokuvainstituution riittävän hyvin solmiakseen sen kanssa rationaalisen sosiaalisen sopimuksen – he antoivat aikansa ja rahansa vastineeksi tietynlaisesta mielihyvästä. Katsojat ovat toimineet niin jo kokonaisen vuosisadan ajan eri maissa *erilaisissa esitys- ja vastaanottolanteissa*. Jotkut *Uncle Joshin* ihailijat ovat jopa saattaneet nähdä elokuvan sellaisessa paikassa, jossa projektori on ollut kokonaan näkyvissä ja pitänyt suorastaan häiritsevää kolinaa.

Siltikin oletus, että on olemassa yksi etuoikeutettu elokuvien katsomistilanne – pimennetyn teatterin legendaarinen unimaailma, jossa koneiston toiminta on tahdikkaasti kätkeyty – on usein katsojuutta koskevien pohdintojemme taustalla. Katsojien oletetaan astuvan pimennettyyn huoneeseen ja menettävän siten materiaalisen kontaktin ulkopuolella olevaan “todelliseen”

maailmaan. Sitten he asettuvat passiiviseen olotilaan vastaanottamaan valkokankaalta virtaavia kuvia ja ääniä, ja koska heillä ei ole mitään mahdollisuutta koetella vaikutelmia joita tämä keinotekoinen ympäristö tarjoaa, he antautuvat sen heijastettujen fiktioiden valtaan. He hylkäävät rationaaliset kykynsä ja sosiaaliset identiteettinsä ja antautuvat heille esitetyille illuusioille. Tällainen luonnehdinta elokuvan katsomisesta on hyvin yleinen elokuvakulttuuria ja sen “unimaailmaa” käsittelevälle populaarille kirjallisuudelle. Mutta sen läsnäolo on yhtä lailla merkillepantavaa katsojuutta käsittelevässä akateemisessa ajattelussa – onhan se saanut teoreettisen pätevyuden psykoanalyttisessa kirjallisuudessa.

Kaikkein vakuuttavin ja vaikutusvaltaisin teoreettinen kuvaus tällaisesta katsomistilanteesta tulee Jean-Louis Baudryn elokuva-apparaattiteoriasta. Kahdessa merkittävässä 1970-luvulla julkaistussa artikkelissaan Baudry toi elokuvan katsomisen olosuhteet elokuvateorian ja psykoanalyysin piiriin ja väitti painokkaasti, että elokuvallisen illuusion voima ei niinkään löydy elokuvien sisällöstä kuin instituutioista ja välineistä jotka niitä tekevät ja esittävät. Artikkelit “Kinematograafisen apparaatin ideologiset vaikutukset” ja “Apparaatti: metafysisiä lähestymistapoja elokuvan todellisuusvaikutelmaan” pohtivat katsojuuteen, identifikaatioon, subjektiviteettiin ja ideologiaan liittyviä kysymyksiä, jotka otettiin esille elokuvateorian “psykoanalyttisen käänteen” aikana 1970-luvulla.³ Artikkelit osoittautuivat psykoanalyttisen ja ideologisen elokuvateorian kehitykselle tervetulleiksi ja käyttökelpoisiksi, sillä Baudry hyödynsi noiden alojen kysymyksenasetteluja ja laajensi ne koskemaan elokuvainstituutiota kokonaisuudessaan. Hänen vaikutusvaltansa oli niin huomattava, että David Rodowick vakuuttaa modernin elokuvateorian kriittisessä historiikissaan, että “Baudryn työn merkitystä tuona aikana ei voi yliarvioida”.⁴ Myös Judith Mayne, arvioidessaan katsojuutta käsitteleviä tutkimuksia, esittää että Baudryn apparaattimalli oli ratkaisevassa asemassa “1970-luvun alun ja keskivaiheen urauurtavassa tutkimuksessa” ja että sen vaikutus tuntuu yhä.⁵

Baudryn vaikutuksen keskeinen sisältö on hänen väitteessään, että elokuvakoneistoja ja -instituutioita ei voida ajatella neutraaleina informaation välittäjinä. Sosiaalisen kontrollin muodot ja ideologiat sisältyvät perustavanlaatuisesti jo niiden rakenteeseen. Väitteen voima on pitkälti siinä kirjallisessa taidossa, jolla Baudry laajentaa “apparaatti”-käsitettä erilaisin elegantein analogioin.⁶ Käsite pitää sisällään elokuvan tekemisen ja esittämisen varsinaiset koneistot, instituutiot jotka tuovat katsojat yhteyteen itse elokuvien kanssa. Se viittaa myös katsojan psykologiseen “koneistoon” joka aktivoituu kun tuo yhteys tapahtuu. Se sisällyttää itseensä jopa “ideologisen valtiokoneiston” joka väitetysti muokkaa subjektin maailmankatsomuksen. Löytämällä joukon yhtäläisyyksiä elokuvien näkemisen, unityön ja tiedostamattoman sekä ideologisen manipulaation välillä Baudryn onnistui lisätä elokuvien näkeminen niihin kokemisen kategorioihin, joita freudilainen ja lacanilainen psykoanalyysi ja althusserilainen yhteiskuntateoria olivat käsitelleet.

Vaikka Baudryn elokuva-apparaattiteoria käsittelee muitakin aiheita kuin elokuvan näkemisen tapahtumaa, on juuri tuo tapahtuma keskeinen hänen selitykselleen siitä miten elokuvat manipuloivat katsojia. Elokuvaesitysten olosuhteet luovat Baudryn mukaan unennäkemisen olosuhteet ja käytännössä varmistavat, että katsojat luopuvat kriittisistä kyvyistään. Katsojat pysyvät liikkumattomina pimeässä eikä heillä ei ole mitään keinoa orientoitua fyysisesti eikä koetella valkokankaalla heijastettujen kuvien todenmukaisuutta.

³ Artikkelit on julkaistu englanniksi (tässä järjestyksessä): *Film Quarterly* 28,2 (1974-1975) känt. Alan Williams ja *Camera Obscura* 1 (1976) känt. Jean Andrews ja Bertrand Augst. Molemmat artikkelit on julkaistu uudelleen teoksessa Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy (ed.), *Film Theory and Criticism*, 4th ed. New York: Oxford University Press 1992, 302-13 ja 690-707. Jatkossa olevat lainaukset ovat tästä teoksesta.

⁴ David Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*. Urbana: University of Illinois Press 1988, 89.

⁵ Judith Mayne, *Cinema and Spectatorship*. New York: Routledge 1993, 41 ja 44-52. Lainaus on sivulta 41.

⁶ Kuten Mayne on huomauttanut, on Baudryn englanninoksissa kuitenkin käytetty “apparatus”-sanaa sekä termistä *appareil* että *dispositif*. *Ibid.*, 47.

⁷ Baudry, "Ideological Effects", 309.

⁸ Baudry, "Apparatus", 696.

Lisäksi vielä valkokangas vastaa "unikangasta", jonka pinnalla unennäki-
joiden sanotaan havaitsevan unikuviin. Näiden olosuhteiden yhdistelmä
pakottaa katsojan regressoitumaan primitiivinarsisimien tilaan, jossa ero itsen
ja ympäristön sekä havainnon ja representaation välillä katoaa. Katsojan
olisi siis vaikea vastustaa ilmeisen ylitodellisia (superreal) kuvia ja ääniä,
jotka ovat ainoat ärsykkeet, mitä tällä suljetulla ympäristöllä on annettava-
naan.

Ja Baudryn lukijan on vastaavasti vaikea kiistää sitä, että tämä näkee
katsojan uhrina: "Projektio ja reflektio tapahtuvat suljetussa tilassa ja siellä
olevat, tietävät he sen itse tai eivät (eivätkä he tiedä), ovat kahlittuja,
vangittuja ja lumottuja".⁷ Vaikka ymmärtäisikin teknologian läsnäolon tässä
fiktiivisiä kuvia tarjoavassa ympäristössä, toimii apparaatti kutakuinkin
kuin tiedostamaton: voi olla tietoinen sen läsnäolosta ja sittenkin antautua
sen valtaan.

Suljettu pimennetty huone on ehkä kaikkein tärkein sellaisen kausaali-
suhteen mahdollistava tekijä, joka Baudryn mukaan tuottaa illuusion, ja se
on myös niiden analogioiden perusta, joiden avulla hän laajentaa argument-
tiaan. Katsoja istuu yksin pimeässä ja imee itseensä jonkun toisen suunnitte-
lemia ja esittämiä ärsykeitä. Huolimatta siitä, onko teatteri täynnä vai
melkein tyhjä tai saapuuko kyseinen katsoja paikalle yksin vai seurassa,
valojen sammussa tuo katsoja on pakotettu kohtaamaan elokuvan yksin,
erillisenä psykenä. Kaikki todellisen elämän (vastakohtana elokuvan fik-
tiiviselle maailmalle) äänet ja kuvat katoavat katsojan kokemuksesta aina
siihen asti kun lopputekstit ilmestyvät valkokankaalle. Baudry painottaa
niin voimakkaasti tämän asetelman sulkeutuneisuutta, että hän näkee sen
analogisena Platonin luolalle ja jopa kohdulle. Katsoja on kontrolloidussa
ympäristössä, jonka tila on muotoiltu siten, että se varta vasten pitää yllä
illuusiota.

Ja aivan kuten Platonin luolan vangit päättivät jäädä katsomaan välkkyviä
kuvia senkin jälkeen kun heidät irroitettiin kahleista, ehdottaa Baudry, että
tämä elokuvan katsomiseen tarkoitettu illuusioiden täyttämä ympäristö on
yhtä lailla katsojan syvälle tukahdutettujen halujen täyttymys kuin se on tila
johon hänet on määrätty. Vaikuttaisi siltä, että ihmiset ovat pitkään odottaneet
löytävänsä materiaalisen tilanteen, joka käynnistäisi unikokemuksen. Elo-
kuvaprojisoinnin teknologian keksiminen 1800-luvun lopulla tarjosi pitkällä
viiveellä lopultakin unien kokemista vastaavat puitteet. "Mikä oli se halu,
joka heräsi yli kaksituhatta vuotta ennen varsinaisen elokuvan keksimistä?"⁸
Baudry kysyy retorisesti ja esittää, että valaistulla kankaalla varustetun
pimennetyin elokuvateatterin keksimistä edelsi ihmiskunnan oma halujen
koneisto. Näyttää siltä, että me kaikki odotimme tuhansia vuosia, että
Lumière-veljekset vihdoinkin tulisivat sammuttamaan valot ja heijastamaan
säteet valkokankaalle. Voisikin hyvin kysyä, oliko koko julkisen viihdyttä-
misen historia pelkkää alkusoittoa elokuvien esittämiseksi teattereissa? Ja
mitä pitäisi ajatella siitä tosiasiaista, että kaivattuaan niin pitkään psyykkistä
tydytystä pimennetyissä elokuvateattereissa niin monet teollistuneiden yh-
teiskuntien asukkaat kuitenkin huolettomasti hylkäsivät tuon psyykkisen
tarpeensa täydellisen täyttymyksen television tarjotessa vaihtoehtoisen vi-
suaalisen kokemuksen – ja vieläpä sellaisen, joka tapahtuu usein kokonaan
valaistussa huoneessa, joka on täynnä muita ääniä ja toimintoja?

Esitän nämä tarkoituksellisen epäkunnioittavat vastakysymykset, jotta
voisin tuoda esiin historiaan ja todellisiin sosiaalisiin käytäntöihin liittyviä

seikkoja. Apparaattiteoria ei huomioi kumpaakaan kuvatesssaan elokuvien katsomisen olosuhteita. Sen sijaan se vetoaa näennäiseen arkkityyppiin: ensinnäkin se ehdottaa, että elokuvateatteri on vain perusarkkityyppien (luola, kohtu) moderni inkarnaatio, ja toiseksi se tekee yhdenlaisesta elokuvaesityksestä koko katsomiskokemuksen arkkityypin. Se pitää universaalina sellaista elokuvaesityksen tilannetta, joka on saattanut olla pääasiallisin katselutilanne vain tietyissä teollisuusmaissa joidenkin vuosien ajan 1900-luvun alkupuolelta sen puoliväliin.

Se ei pohdi vaihtoehtoisten katsomistapojen olemassaoloa. Eikö esimerkiksi huvipuistojen ja tivoliin ulkoilmanäytöksiä lueta elokuvakulttuuriin kuuluviksi sen tähden, että katsojat ovat elokuvia katsoessaan väistämättä havainneet muitakin kuvia ja ääniä? Se ei pohdi niiden yleisöjen sosiaalisia tapoja, jotka katsovat elokuvia klassisessa pimennetyssä huoneen tilanteessa: istuivatko ja istuvatko katsojat tosiaan hiljaa pimeässä? Se ei pohdi minkälaista sosiaalista mielihyvää (vastakohtana psyykkisille vieteille) elokuvissa käyminen saattaa tuottaa. Nämä mielihyvät liittyvät ehkä hyvin vähän, jos lainkaan, kohtuunpalaamisen haluun: saattaisivatko katsojat esimerkiksi etsiä sosiaalisen yhdessäolon tapoja käymällä ystävien ja tuttavien kanssa elokuvissa? Ja mikä lopulta on tärkeintä, se ei pohdi millä tavoin elokuvan katsomisen käytännöt ovat muuttuneet ajan mittaan eri yhteiskunnissa. Olisiko mahdollista, että 1920-luvun venäläinen maalainen katsoi elokuvia olosuhteissa jotka materiaalisesti poikkesivat niistä, joissa ranskalainen intellektuelli katsoi elokuvia 1970-luvulla, ja että nuo olosuhteet tuottivat erilaisia seurauksia?

Tämänkaltaiset kysymykset saattavat monimutkaistaa elokuvakokemuksen ymmärtämistä ja aivan varmasti ne monimutkaistaisivat sitä arkkityypistä kuvaa elokuvaesityksestä, jolle apparaattiteoria antoi niin valtavan teoreettisen merkityksen.⁹ Tämä monimutkaistuminen voisi osaltaan lisätä myös historiallista spesifisyyttä.

* * *

Baudryin apparaatin merkittävyyden voidaan katsoa johtuvan psykoanalyysistä, tai oikeastaan siitä, miten elokuvateoria tunnetulla tavalla omaksui psykoanalyysin 1970-luvulla. Tuolloin otti ensiaskeleensa myös toinen, joskin vaatimattomampi, tieteellinen hanke, joka on jatkunut kahden viimeisen vuosikymmenen ajan ja tarjonnut tervetulleita vaihtoehtoja psykoanalyttisen elokuvateorian reifioitulle näkemykselle elokuvankatsomisesta. Useat amerikkalaiset historioitsijat, joista harvat lienevät mieltäneet itsensä osaksi pitkäaikaista tutkimusprojektia, alkoivat tutkia elokuvaesitysten historiaa edeten varovaisin, harkitsevin askelin.

Näiden tutkimusten tunnusmerkkinä on ollut kunkin historiallisen hankkeen ilmeinen vaatimattomuus. Historioitsijat esittivät pettävän yksinkertaisia kysymyksiä: kuka missäkin tilanteessa meni elokuvaan, miksi, ja millaisissa olosuhteissa? Tutkijat tarjosivat sitten rajallisia, jopa hapuilevia johtopäätöksiä spesifeistä historiallisista tilanteista. Tutkimuksen pääasialliseksi retoriseksi lajityypiksi on muodostunut pikemminkin suppea tapaustutkimus kuin totalisoiva älyllinen rakennelma. Se on keskittynyt tietyille rajallisille alueille: nickelodeon-kauden Bostoniin, varhaisen 1910-luvun Manhattanille, 1920-luvun Chicagon mustiin kaupunginosiin. Ja havainnot eivät aina ole

⁹ Väitteeni lähtökohtana on, kuten tässä vaiheessa lienee selvää, kyseenalaistaa sitä apparaattiteorian osaa, joka on kuvaavanaan elokuvaesityksen luonnetta. Painopisteeni on Baudryin rakennehistoriatto-muudessa. En ota tehtäväkseni käsitellä Baudryin teorian arvoa yleisesti. Noel Carroll on tehnyt sen jo; hän on esittänyt Baudryin teoriaa kohtaan vakuuttavaa kritiikkiä, joka tunnistaa sekä sen puutteelliset premissit että sen sisäiset ristiriidat. *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press 1988, 13-32.

¹⁰ Russell Merritt, "Nickelodeon Theaters, 1905-1914: Building an Audience for the Movies" teoksessa Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press 1976, 59-79 ja Robert Allen "Motion Picture Exhibition in Manhattan, 1906-1912: Beyond the Nickelodeon" *Cinema Journal* 18,2 1979, 2-15.

¹¹ Garth Jowett, "The First Motion Picture Audiences". *Journal of Popular Film* 3,1 (1974), 39-54; Douglas Gomery, "The Picture Palace; Economic Sense of Hollywood Nonsense?". *Quarterly Review of Film Studies* 3,1 (1978), 23-26 ja "Movie Audiences, Urban Geography, and the History of American Film". *The Velvet Light Trap* 19 (1982), 23-29.

olleet sovellettavissa toisiin oloihin: Chicagon afrikkalais-amerikkalaiset asukkaat eivät välttämättä noudattaneet New Yorkin maahanmuuttajien mallia.

Koska tutkimuksen tuloksena on ollut pikemminkin erillisten havaintojen sarja kuin yhtenäinen kertomus, tätä historiografista suuntausta (sikäli kuin termi on oikea) voi luonnehtia ainoastaan paikantamalla eri projektien samansukuisia piirteitä. Suuntauksella ei ole selkeää syntyhistoriaa, eikä esityshistorian tutkimuksen älyllistä lähtökohtaa tai alkuperäistä inspiraation lähdettä ole helppo paikantaa. Tämän tutkimussuuntauksen kulkua jäljittäessä löytää ainoastaan joukon artikkeleita, jotka ovat rohkaisseet toisia historioitsijoita ja jotka ovat osoittaneet jonkinlaista pysyvää vaikutusta. Vaillinainenkin katsaus noihin tutkimuksiin nostattaa kuitenkin tyytymättömyyttä apparaatiteorian reifioituun versioon esityshistoriasta.

Siinä määrin kuin voidaan puhua alkuperistä, kiinnittyä huomio 1970-luvulla tehtyyn nickelodeon-tutkimukseen, erityisesti Russell Merrittin ja Robert Allenin ensimmäisiin tapaustutkimuksiin.¹⁰ Molemmat hyödynsivät Yhdysvaltojen kaupungeista saatua demografista tietoa tehdäkseen jonkinlaisia oletuksia varhaisten elokuvayleisöjen sosiaalisesta asemasta. Merrittin tutkimus bostonilaisista nickelodeon-teattereista nojautui teatterien sijaintipaikkoihin ja keski- ja työväenluokkaisten kaupunginosien maantieteeseen saadakseen paremmin eritellyn käsityksen nickelodeon-yleisön luokkaidentiteetistä. Allen huomioi nämä metodit ja omaksui ne omaan Manhattan-tutkimukseensa. Hän tukeutui myös kaupunkimaantieteeseen, jotta pystyisi luomaan demografisen kuvauksen varhaisten elokuvien yleisöistä, ja otti mukaan New Yorkin lukuisten etnisten ryhmien maahanmuuttotapojen vaihtelut tarkentaakseen yleisön identiteettiä. Ryhmään perustuvat, luokka- ja etnisestä identiteetistä lähtevät sosiaalisen yhteyden mallit sallivat Allenin ja Merrittin siis ottaa näennäisen epämääräisen kokonaisuuden ("yleisö") ja lyödä siihen spesifimpejä historiallisia leimoja. Ja heidän tutkimuksensa sivutuotteena seuraa oletamus, että elokuvissa käyminen itse asiassa vahvisti noita sosiaalisia identiteettejä.

Jotkut tutkijat antoivat enemmän sijaa ajalliselle dynamiikalle kuten kaupunkikehitykselle tai sosiaalisen käyttäytymisen muutoksille. Nämä aiheet olivat selvästi esillä Garth Jowettin ja Douglas Gomeryn kaltaisten historioitsijoiden varhaisissa tutkimuksissa.¹¹ Jowettin tutkimus ensimmäisistä amerikkalaisista elokuvayleisöistä keskittyi amerikkalaisen työväestön lisääntyneeseen vapaa-aikaan vuosisadan vaihteessa, huvituksiin kohdistuneen kuluttamisen kasvuun sekä yleisen vapaa-ajanteollisuuden nousuun amerikkalaisessa talousjärjestelmässä. Nämä dynaamiset tekijät tarjosivat selityksiä elokuvan sosiaaliselle kehitykselle ja pystyivät antamaan osiittain siitä, miten elokuvankatselu mukautui muihin konsumeristisiin käytäntöihin. Gomery käänsi katseensa urbaanin kasvun malleihin ja kaupunkien sisäisiin väestöliikkeisiin. Huomioimalla joukkoliikennejärjestelmän kehityksen ja sen miten se ennakoiki uusia asumisen ja liike-elämän malleja, hän pystyi jäljittämään urbaanin elokuvayleisön ajallista demografista kehitystä. Tällaiset havainnot osoittivat millä tavalla ajalliset muutokset voitaisiin kytkeä yleisö- ja esitystutkimuksiin.

Edellämainitut kuvaukset hyödynsivät demografista aineistoa, jota oli runsaasti saatavilla laajoilta urbaaneilta markkina-alueilta. Tähän aineistoon perustuvan kaupunkitutkimuksen vastapainona oli tapaustutkimuksia keskikokoisista ja pienistä kaupungeista. Tutkimukset esimerkiksi Austinin (Texas) ja Winonan (Minnesota) yhteisöistä laajensivat poikkileikkausta ja paljastivat

yhä uusia muunnelmia.¹² Pienemmissä kaupungeissa elokuvaesitysten olosuhteet koskettivat koko yhteisöä eivätkä vain erillisiä kaupunginosia tai etnisiä identiteettejä. Kuten David Thomasin Winonasta tekemät havainnot osoittivat, elokuvissakäynti sopi käyttäytymismalleihin, joita suunniteltiin kohottamaan yhteisöllisyyden tunnetta kaupungissa.

Diane Waldman keskittyi erikoistuneeseen, paikalliseen esitykseen tutkimuksessaan Rockefellerin Colorado Fuel and Iron Companyn ”yhtiöteatterista”.¹³ Waldmanin tutkimukset ovat erityisen lupaavia, sillä ne uskaltautuvat vaihtoehdoisen ja epäkaupallisen elokuvan alueelle ja kuvaavat innovatiivisesti elokuvan katsomisen sosiaalisia seurauksia. CF&I tarjosi elokuvapalvelua kaivostyöläisille 1910-luvulla osana yhtiön yritystä ehkäistä ammattiyhdistystoimintaa ja edistää hyvinvointikapitalismia. Se laajensi yhtiön valtaa työntekijöiden vapaa-ajan alueelle, ja Waldman tutki mitä vaikutusta tällä oli kaivostyöläisväestöön. Hanketta vaikeutti kaivostyöläisten omien kirjallisten dokumenttien niukkuus. Harkitusti etenevän tutkimuksensa tuloksena Waldman osoitti, että CF&I:n tunnistettavan yritysideoogian ja elokuvateatteripalvelun instituutionaalisten käytäntöjen välillä oli vastavuukkuuksia. Vaikka Waldmanilla ei ollut apunaan kaivostyöläisten lausuntoja, hän saattoi kuitenkin kuvata niitä olosuhteita joissa elokuvia katsottiin, ja hän pystyi esittämään vakuuttavia johtopäätöksiä siitä kuinka laajalti elokuvateatterin toiminta noudatti yhtiön etuja.¹⁴

Tällainen pyrkimys nostaa esiin kysymyksen siitä, millä tavoin elokuvankatselun sosiaalisista vaikutuksista voidaan keskustella. Elokuvissa käyminen on epäilemättä käytäntö, jolla on vaikutusta yksilöiden elämään. Kuitenkaan ei voida olettaa, että elokuvissakävijät jättäisivät historioitsijoiden iloksi jälkeensä kattavia tai edes edustavia dokumentteja kokemuksistaan. Toiset historioitsijat ovat käsitelleet tätä aihetta tarkastelemalla elokuvissakäymistä sellaisten ei-elokuvallisten sosiaalisten käytäntöjen kontekstissa, joista dokumentteja löytyy. Elizabeth Ewenin ja Judith Maynen selonteissa immigrantiniaisista ja varhaisesta elokuvasta todettiin, että elokuvissakäyminen oli osa akkulturaatioprosessia.¹⁵ Elokuvateatteri toimi kohtauspaikkana, jossa saattoi saada yhteyden sekä vertaisiinsa että amerikkalaisen yhteiskunnan kuviin, ja elokuvissakäyminen oli yksi niistä sosiaalisista käytännöistä, jotka auttoivat immigrantteja sopeutumaan uusiin olosuhteisiin. Eritoten Ewen osoitti, kuinka elokuvissakäymisen rituaali auttoi nuorempia immigrantiniaisista luomaan perheestä ja sen traditioista poikkeavaa identiteettiä. Elokuvateatteri tarjosi paikan, joka ei ollut perheen vaikutuksen piirissä ja jossa saattoi olla sosiaalisessa vuorovaikutuksessa vertaistensa kanssa sekä löytää kuvia modernista teollisuusyhteiskunnasta. Hänen tutkimuksensa osoittaa, miten tietyn yhteiskuntaluokan jäsenet tietynä historiallisena ajankohtana pystyivät hyödyntämään elokuvateattereita sosiaalisten identiteettiensä muokkaamisessa.

Tiedon hankkiminen varsinaisesta elokuvien katsomisen aktiviteetista – siitä mitä todella tapahtui rakennuksen sisällä – on yleensä tarkoittanut nojautumista niihin lähteisiin, joita instituutio itse on jättänyt jälkeensä. Elokuvateollisuuden diskurssi ja säilyneet instituutionaaliset dokumentit ovat tarjonneet historioitsijoille näkymän niihin materiaalisiin olosuhteisiin, joissa elokuvia nähtiin, ja tämä aineisto on vuorostaan antanut jonkinlaisen käsityksen siitä mitä katsojat ovat todennäköisesti kokeneet sisään tullessaan. Perusasiat, kuten arkkitehtuuri ja sisustus, kertovat niistä vaikutelmista, jotka olivat katsojien saavutettavissa. Elokuvan esitystilojen historia – aina

¹² Burnes St. Patrick Hollyman, ”The First Motion Picture Shows: Austin, Texas, 1884-1913”. *Journal of the University Film Association* 29,3 (1977), 3-8 ja David O.Thomas, ”From Page to Screen in Small Town America: Early Motion Picture Exhibition in Winona, Minnesota”. *Journal of the University Film Association* 33,3 (1981), 3-13.

¹³ Diane Waldman, ”Toward a Harmony of Interests: Rockefeller, the YMCA, and the Company Movie Theater”. *Wide Angle* 8,1 (1986), 41-51.

¹⁴ Hän havaitsi lisäksi hajanaista mutta kiehtovaa näyttöä työläisten vastarinnasta, varsinkin sellaisilla alueilla, joilla ammattiyhdistyksellä oli vahva jalansija. *Ibid.*, 48-49.

¹⁵ Judith Mayne, ”Immigrants and Spectators”. *Wide Angle* 5,2 (1982): 32-41 ja Elisabeth Ewen ”City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies”. Teoksessa Elisabeth and Stuart Ewen, *Channels of Desire: Mass Images and the Shaping of American Consciousness*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1992, 53-74.

¹⁶ Kts. esimerkiksi Charlotte Herzog, "The Archeology of Cinema Architecture: The Origins of the Movie Theater". *Quarterly Review of Film Studies* 9, 1 (1984), 9-31 ja Douglas Gomery, *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. Madison: University of Wisconsin Press 1992. Erityisesti luvut 7-9.

¹⁷ Kts. esimerkiksi Merritt, "Nickelodeon Theaters", 60-62.

¹⁸ Kts. esimerkiksi Ewen, "City Lights", 65.

¹⁹ Esimerkiksi Gomeryn kunnioitettava amerikkalaisten esitysten historia antaa asianmukaisen huomion amerikkalaisen elokuvan klassisen kauden suurille teatteriketjuille ja palatseille, mutta hänen tutkimuksensa kertovat hyvin vähän yleisön käyttäytymisestä. *Shared Pleasures*, luvut 3-4.

²⁰ Carbine, "The Finest Outside the Loop": Motion Picture Exhibition in Chicago's Black Metropolis, 1905-1928". *Camera Obscura* 23, (1990): 10-41.

²¹ Suppea katsaukseni ei tee oikeutta monille tärkeille tutkimuksille eikä ole kaikista edes tietoinen. Lukija voi halutessaan konsultoida Dan Streiblen bibliografiaa "The Literature of Film Exhibition: A Bibliography on Motion Picture Exhibition and Related Topics". *The Velvet Light Trap* 25 (1990): 80-119. Robert Allen tarjoaa teoreettisemmän selonteon esityshistorian tutkimuksesta artikkelissaan "From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History". *Screen* 31,2 (1990): 347-56. Hänen artikkelinsa tutkii (ja puolustaa)

markkinakojuista kuvapalatsihin – on vahvistanut, että elokuvia on kulutettu erilaisissa olosuhteissa ja tuon tutkimuksen pitäisi kyseenalaistaa usko siihen, että olisi olemassa yksi, arkkityyppinen tilanne jossa elokuvia on katsottu.¹⁶

Tieto ohjelmistoista ja niiden esityksistä tarjoaa myös vaihtoehtoisia malleja. Itse asiassa useat elokuvaohjelmistoista tehdyt tutkimukset osoittavat, että monesta erilaisesta tapahtumasta koostuva ohjelmisto on ristiriidassa sen arkkityyppisen kuvan kanssa, jossa yleisö istuu passiivisesti pimeässä tuijotamassa valaistua kangasta. Esimerkiksi varhaisen elokuvan heterogeeniset ohjelmistot – vaudeville ja music hall -perinteeseen juontuva sekoitus elokuvia, eläviä esityksiä, yhteislaulua jne. – ovat hyvin dokumentoituja alan kirjallisuudessa.¹⁷ Tuollaiset eklektiset ohjelmat eivät varmaankaan suoneet mahdollisuutta pitkään kestäväälle illuusiolle. Sitä ei myöskään sallinut esityssalin yleinen ilmapiiri, joka oli usein äänekäs ja täynnä häiritseviä tekijöitä. Joissakin tapauksissa yleisön keskenäinen seuranpito on saattanut olla yhtä tärkeää kuin identifioituminen valkokankaan kuviin.¹⁸

Historiallisessa tutkimuksessa ei ole (tietääkseni) vakiintunutta käsitystä siitä, päteekö sama myöhemmän sukupolven suurempien ja sovinnaisempien elokuvateattereiden mukavampaan ympäristöön.¹⁹ Mutta yleisön käyttäytymisestä vaihtoehtoisissa tiloissa on olemassa kiehtovia havaintoja. Tutkimuksessaan Chicagon afrikkalais-amerikkalaisista elokuvateattereista 1920-luvulla Mary Corbine huomasi, että katsojat identifioituivat enemmän esityssalin tapahtumiin kuin elokuvien fiktiiviseen maailmaan.²⁰ Corbine käytti lähtenään esimerkiksi Chicagon mustan lehdistön arvosteluja ja huomasi, että jazz-yhtyeiden – jotka olivat yleensä mustia – musiikkiesitysten ja ohjelmistossa olleiden Hollywood-elokuvien välillä oli merkillepantava jännite. Yleisö tunsu läheisemmäksi omasta kulttuuristaan tulevan musiikin kuin elokuvat, ja elokuvateattereissa ja yleisön ja orkesterin välillä oli energistä vuorovaikutusta joka loi rehevän klubimaisen tunnelman.

Tällainen tutkimus ei pyri vakuuttamaan, että Baudryn esittämä arkkityyppinen esitystilanne ei olisi historiallisesti voinut tapahtua, vaan pikemminkin ehdottamaan, että taivaan ja maan välille on mahtunut useammanlaisia esityksiä kuin hänen analogioissaan. Oman, totta puhuen yleistävän ja valikoivan katsaukseni elokuvaesitysten historiallisiin tutkimuksiin pitäisi ainakin riittää vakuuttamaan, että esityskäytännöt vaihtelivat olennaisesti ajanjaksosta ja sosiaalisesta tilanteesta toiseen.²¹

Yllämainitut tutkijat – joista kukaan ei olisi pitänyt itseään osana hanketta joka pyrkii haastamaan arkkityyppisen mallin, ja joista harvat ovat ylipäänsä nähneet itsensä osana minkäänlaista yhteishanketta – tarjoavat lähtökohdan sosiaalisten tekijöiden kartoitukselle, joka voidaan vastedes huomioida esityskäytäntöjä koskevissa pohdinnoissa. Tutkimukset nostavat esiin kysymyksiä siitä, miten esimerkiksi etnisyyden, luokan- ja sukupuolierot vaikuttavat elokuvissakäymisen kokemukseen ja miten ne tuon kokemuksen merkitystä muokkaavat, miten sosiaalinen asema motivoi elokuvissa käymisen tapoja, miten erilaiset aktiviteetit esitystilassa sisällä ja ympärillä muokkaavat sosiaalista identiteettiä ja miten vuorovaikutus muun yleisön kanssa voidaan nähdä yhtä tärkeänä kuin samastuminen valkokankaalla esitettyihin seipiteisiin. Saavutettua sosiaalista statusta ja kokemusta tuskin luovutetaan elokuvateatterin aulaan pääsylippuja maksettaessa. Ja niistä ei varmasti luovuta silloinkaan kun valot sammuvat. Joissakin ylläkuvaetuissa tilanteissa ne ovat saattaneet jopa vahvistua. Tällaista prosessia on vaikea sovittaa siihen Baudryn väittämään, että katsojat regressoituvat primitiivinarsismin tilaan.

Elokuvaaesityksen arkkityyppisen kuvan tielle tulee varmastikin lisää esteitä sitä mukaa kun amerikkalaisen elokuvaesityksen historian tutkimus

etenee. Mutta entä elokuvaesitykset ei-amerikkalaisissa ympäristöissä? Maa maailman on joka tapauksessa hyvin suuri.

* * *

Kunnianhimoisimmat ja pisimmälle viedyt esitystutkimukset ovat keskittyneet amerikkalaiseen tilanteeseen, mikä epäilemättä juontaa juurensa siitä, että amerikkalainen elokuva on yleensäkin ollut elokuvatutkimuksen keskiössä. Meneillään oleva tutkimus muista kansallisista olosuhteista varmastikin tuo vahvistuksen siihen, missä mitassa kulttuuriset olosuhteet muokkaavat elokuvallisia käytäntöjä. Sitä mukaa kun saamme enemmän kuvauksia ei-amerikkalaisista elokuvakäytännöistä, voimme odottaa yhä uusia vaihtoehtoja suljetun huoneen arkkityyppisen kuvan rinnalle sekä lisää ongelmia Baudryn essentialismille ja siihen liittyvälle psykoanalyttiselle elokuva-teorialle.

Oma tutkimukseni Neuvostovenäjän varhaisista elokuvaesityksistä on hyötynyt valtavasti useimpien edellä mainittujen historioitsijoiden perinnöstä. Heidän tapansa lähestyä yleisöä esitysinstituution kautta, heidän pyrkimyksensä rekonstruoida katselukokemus kuvaamalla instituution fyysisistä ympäristöä ja protokollaa sekä heidän tapansa yhdistää elokuvissakäyminen muuhun sosiaaliseen käyttäytymiseen, ovat tarjonneet minulle tervetulleita metodologisia edeltäjiä. Heidän havaintojaan ei voida kuitenkaan yksinkertaisesti toistaa Venäjän tilanteessa – missä juuri piilee asian ydin. Ei voida olettaa, että tietyt esitysmuodot olisivat jotenkin siirrettävissä yhdestä kansallisesta ympäristöstä toiseen. Yhteenveto havainnoista, joita olen tehnyt varhaisista venäläisistä esityksistä, voi täydentää toisten tutkimaa amerikkalaista tilannetta ja antaa vihiä siitä, miten pitkälle esityskäytäntöjen voidaan nähdä mukailevan paikallisia olosuhteita.²²

Kansallisen esitysverkoston muodostaminen Neuvostoliitossa liittyi läpi 1920-luvun jatkuneeseen kehityshankkeeseen. Tuo hanke oli neuvostojohdajien näkemyksen mukaan ennakkoehto sille, että elokuvasta voisi tulla todellinen massamedia, ja sitä pidettiin aina siinä määrin kiireellisenä asiana, että virallinen elokuvadiskursusi puhui maaseudun "elokuvallistamisesta". Hanketta pidettiin välttämättömänä sen tosiasian vuoksi, että ennen vallankumousta elokuva ei ollut ehtinyt maaseudulle, missä kuitenkin asui suurin osa väestöstä.²³ Valtakunnanlaajuista esitysverkostoa luotaessa 1920-luvulla oli nojaututtava markkinavoimiin, sillä valtiolla ei ollut varaa rakentaa kokonaista esitysinfrastruktuuria suoran investoinnin kautta. Ja niin pitkälle kuin vain mahdollista neuvostojohdajat hakivat organisaatiomallinsa länsimaista (erityisesti amerikkalaisesta) kaupallisesta elokuvasta.

Tässä meillä on siis tapaustutkimus kansallisesta esitysjärjestelmästä, joka lähti enemmän tai vähemmän tyhjästä, rakennettiin valtion aloitteesta ja jolla oli amerikkalainen malli käytettävissään. Valtiojohtoiset käytännöt ohjasivat elokuvissakäymistä jossain määrin, sillä suurella osalla väestöstä ei ollut aiempaa kontaktia elokuvaan. Kuvaavaa on se, miten suuresti tuota pyrkimystä säätelivät kaikesta huolimatta ne sosiaaliset olosuhteet, jotka olivat olleet olemassa jo kauan ennen elokuvallistamisohjelmaa. Tästä voi päätellä ainakin sen, että järjestelmä, joka lopulta syntyi, yksinkertaisesti liitti elokuvissakäymisen vakiintuneisiin sosiaalisiin käytäntöihin, ja syntyneet katsomiskäytännöt kantoivat selviä jälkiä paikallisista traditioista. Elokuvissakäymisestä tuli Neuvostovenäjällä käytäntö joka mukautui aiempiin sosiaalisiin toimintatapoihin.

Laajimmillaan järjestelmä vastasi Neuvostovenäjän moninaisen väestön

siirtymistä pelkän esityksen tutkimuksesta laajempiin reseption kysymyksiin. Reseptiotutkimuksessa tieto esitysten materiaalisista olosuhteista olisi toisijainen verrattuna kysymykseen siitä, millä lailla yleisö suhtautui kulloiseenkin elokuvaan. Tällaisessa tutkimuksessa esitysolosuhteet tarjoavat kontekstin, jonka avulla voidaan selittää "ne yksittäisten tekstien lukemattomat tulkinnat, joita eri katsojat ovat aikojen saatossa tehneet". Ibid., 353. Elokuvatutkimukselle tämä on varmasti ollut tärkeä siirto, vaikka se ei tässä olekaan kiinnostukseni keskeisenä kohteena. Esimerkkinä tällaisesta tutkimuksesta olkoon Janet Staigerin *Interpreting Films: Studies on the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press 1992.

²² Tämä yhteenveto on peräisin tutkimuksesta, jota olen tehnyt joukossa toisiinsa liittyviä artikkeleita. Kts. "Cinema and Everyday Life: Soviet Worker Clubs of the 1920's". Teoksessa Robert Sklar and Charles Musser (ed.), *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press 1990, 108-125 ja "'Film Seance': The Role of Speech in Soviet Film Exhibition of the 1920's". *Wide Angle* 15, 1 (1993), 7-27 ja "'Cinematication': Soviet Film Exhibition of the 1920's". *Film History* 6, 2 (1994), 262-77.

²³ Erään arvion mukaan talopoikien osuus elokuvayleisöstä ennen vallankumousta oli alle 10%, vaikka heidän osuutensa koko väestöstä oli lähes 80%. lu. Kalistratov, *Ekonomika i organizatsiia kinoseti*. Moskva: Goskinoizdat 1948, 26.

²⁴ E. Lemberg, *Kinopromyshlennost' SSSR*. Moskva: Teakinopechat' 1930, 138. ja A. Katsigras, *Kino-rabota v. derevne*. Moskva: Kinopechat 1926, 19-20.

²⁵ Lemberg, *Kinopromyshlennost' 101-102, 277-279* ja Maurice D. Kann (ed.), *Film Daily Yearbook-1927*. New York: Alicoate 1928, 949-50. Maurice D. Kann (ed.), *Film Daily Yearbook-1930*. New York: Alicoate 1931, 1043.

²⁶ Yuri Tsvian, "Early Russian Cinema and Its Public". *Historical Journal of Film, Radio and Television* 11,2 (1991), 105-116 ja Richard Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press 1992, 9-12.

yrkkiä luokka- ja maantieteellisiä eroja. Erot pitivät sisällään urbaanin keskiluokan, joka alkoi vaurastua 1920-luvun taloudellisen elpymisen myötä, suurten kaupunkien ja teollisuuskeskusten teollisen proletariaatin sekä talonpoikaisväestön, joka edusti lähes 80%:a Neuvostoliiton väestöstä ja oli maantieteellisesti hajaantunut tuhansiin eristyneisiin kyliin. Nämä luokkaidentiteetit olivat siinä määrin selkeitä, ettei mitään yksittäistä esittämiskaavaa voitu soveltaa kaikkiin väestönsiin. Esimerkiksi Moskovan kaupallisten elokuvateattereiden mallin mukaisia instituutioita ei selvästikään voitu tarjota suurelle mutta hajanaiselle talonpoikaisväestölle, jolla ei käytännöllisesti katsoen ollut aiempaa elokuvankatsomisen historiaa. Tehtäväksi tuli kehittää kukin ryhmän sosiaaliin oloihin sopivia muunnelmia.²⁴

Syntyneessä järjestelmässä oli kolme toisiaan täydentävää esitystyyppiä. Urbanin väestön tarpeisiin elvytettiin suurten kaupunkien kaupalliset teatterit. Työväenkerhojen erikoistuneempi verkosto kehittyi vastauksena teollisen työvoiman erityisiin tarpeisiin, ja kiertävä esitystoiminta kehitettiin hajanaisen talonpoikaisväestön saavuttamiseksi. Kukin esityspalvelu (kuten tuleamme näkemään) omaksui käytäntöjä jotka olivat ominaisia juuri sen katsojakunnalle.

Tällä kolmijakoisella järjestelmällä oli tärkeitä käytännöllisiä ominaisuuksia, eikä taloudellinen soveltuvuus ollut niistä vähäisin. Työväenkerhojen ja maaseutuesitysten vaihtoehtoisten esitysmuotojen ylläpitokustannuksia piti tukea kaupunkien kaupallisten teattereiden avulla, sillä työväenkerhot ja kylät eivät yksin pystyneet kantamaan aiheutunutta taloudellista taakkaa. Kaupallisten teattereiden täytyi niin muodoin tuottaa riittävästi voittoa avustaakseen kahta muuta aluetta. Tähän tarkoitukseen kehitettiin muunnelma länsimaisesta systeemin porrastetuista esityksistä ja alennetuista hinnoista. Kaupunkien kaupalliset teatterit saivat päätuotteen (mukaan luettuna suosittu ulkomaiset elokuvat) ensimmäisenä. Ne saivat veloittaa korkeitakin hintoja 25 kopeekasta aina 1,5 ruplaan. Nämä hinnat vuorostaan loivat marginaalin, joka antoi kerhoille ja kyläteattereille mahdollisuuden pitää hinnat alhaisina omille yleisöilleen: 12-15 kopeekkaa kerhoissa ja 5-8 kopeekkaa (tai ilmaiseksi) kylissä. Kaupallisten teatterien kannattavuus varmistettiin esitysten porrastamisella. Elokuvia sai esittää niissä ainakin kuu-kauden ajan ennen kuin ne annettiin kerhoille, ja tuo "ikkuna" varmisti sen, että kerhoteattereiden halvat näytökset eivät kilpailleet saman kaupungin kaupallisten teattereiden kanssa. Kyläkiertoon elokuvat ehtivät vasta vuoden päästä ensi-illasta ja silloinkin valikoima oli rajoitettu. Neuvostovenäjällä siis hyödynnettiin porrastettujen esitysten ja alennettujen hintojen järjestelmää (hierarkkisine hinnoitteluneen), jonka Hollywood-johtaja olisi saattanut tunnistaa, mutta neuvostoliittolaiset mukauttivat sen toimimaan omassa tilanteessaan; järjestelmän tarkoituksena ei ollut ainoastaan saada voittoa ensi-iltateattereista vaan myös subventoida kerhojen ja kylien vaihtoehtoista epäkaupallista palvelua.²⁵

Useimmat Neuvostoliiton kaupallisista teattereista elvytettiin vallankumousta edeltäviltä ajoilta. Elokuvissakäyminen oli vakiintunut traditio venäläisissä kaupungeissa 1910-luvulle tultaessa. Urbanit elokuvateatterit vetosivat satunnaisesti pistäytyviin asiakkaisiin. Nonstop-ohjelmat, joilla ei ollut erityistä alkamisajankohtaa, olivat normaali käytäntö 1910-luvun alkupuolella. Jopa pitkien elokuvien ja tarkkojen alkamisajankohtien yleistyttyä 1910-luvun puolivälissä, teatterit vetosivat yhä pistäytyjiin. Teatterit siis käyttivät hyväkseen monien venäläisten tapaa viettää iltaa kävellen ystävien kanssa kaupungilla tai tietyissä huvittelukortteleissa ilman suunniteltua reittiä. Improvisoitu huvittelu saattoi päättyä kahvilaan, krouviin tai mahdollisesti elokuvateatteriin.²⁶

Nämä perinteet selvästikin jatkuivat Neuvostokaudella ja vaikuttivat urbaaniin kaupalliseen elokuvatoimintaan. Kaupalliset teatterit vetosivat pistäytyviin kanta-asiakkaisiin läpi koko 1920-luvun. Teatterinjohtajia esimerkiksi kehoitettiin laittamaan mainosjulisteita jalankulkijoiden kulkureittien varrelle ja raitiovaunupysäkeille ohikulkijoiden nähtäväksi. Erityisesti heitä rohkaistiin asettamaan julisteita teatterin välittömään läheisyyteen, sillä ohikulkijoiden, jotka huomasivat mainoksen, oletettiin tulevan spontaanisti käväisemään lähellä olevassa teatterissa. Johtajia kehoitettiin välttämään sanomalehdissä mainostamista, sillä ei pidetty todennäköisenä, että elokuviin menemistä oltaisiin suunniteltu etukäteen päivälehteä lukemalla. Ja huolimatta siitä, että elokuvilla oli tietyt alkamisajankohdat, tarkoitti tämä spontaanisuus toisinaan sitä, että katsojat saattoivat tulla sisään milloin tahansa.²⁷

Tunnelma sisäpuolella saattoi olla yhtä lailla epämuodollinen. Useimpien kaupallisten teattereiden yhteydessä oli lämpiöitä joissa oli kahvioita, ja asiakkaat söivät yleensä välipaloja esitysten aikana. Ja vaikka kaupallisissa teattereissa oli yleensä urut tai pieni orkesteri säestämässä, ei katsojien tavallisesti oletettu olevan hiljaa. Vaikuttaa siltä, että katsojat keskustelivat keskenään näytäntöjen aikana. Lisäksi näytännöt olivat harvoin keskeytymättömiä tapahtumia. Useimmilla teattereilla oli kaksi projektoria, mutta kesken kelaat tapahtuneet katkokset olivat jatkuva ongelma, ja yksi projektori saattoi yksinkertaisesti olla epäkunnossa pitkiäkin aikoja. Katkokset ohjelman kulussa olivat siinä määrin pysyvä ongelma, että johtajia valmennettiin seurustelemaan yleisön kanssa niiden aikana. Välitön syy oli estää asiakkaita lähtemästä (ja mahdollisesti vaatimasta rahojaan takaisin) keskeytysten aikana, mutta tuollaisten käytäntöjen seurauksena saattoi olla, että ohjelma sai melko improvisoidun leiman.²⁸ Mikäli yksikin edellämämainituista seikoista toteutui – katsojien saapuminen hetken mielifohteesta, esityksen keskeytyminen, keskustelu esitysten ja katkojen aikana – elokuvanäytännöt tarjosivat varmastikin avoimemman kokemuksen kuin mihin arkkityyppinen malli antaa mahdollisuuden.

Kerhojen elokuvaesitykset erosivat arkkityypistä vielä radikaalimmin. Kerhverkosto kehitettiin Neuvostojen alaisuudessa tarjoamaan proletariaatille paikkoja rentoutumiseen ja kulttuurivalistukseen. Toiset kerhot olivat ammattiliittojen organisoimia, toiset taas toimivat tehtaiden yhteydessä, ja niissä oli yleensä kirjastoja, pelihuoneita ja kahviloita. Niissä järjestettiin monenlaista ryhmätoimintaa, esimerkiksi luentoja, konsertteja ja amatöörien urheilutapahtumia. Useimmissa kerhotaloissa oli joukkotilaisuuksia varten auditorio, joka oli tavallisimmin varustettu yhdellä elokuvaprojektorilla. Elokuvia esitettiin kahtena iltana viikossa.

Se, että työväenkerhoja ylipäätään oli olemassa, juonsi juurensa venäläisen kaupunkielämän jatkuvaan epäkohtaan: krooniseen asuntopulaan, joka kosketti nimenomaan teollisuusväestöä. Työläiset asuivat usein ahtaissa yhteisasunnoissa tai jopa parakeissa. Sellaisissa olosuhteissa asunnot eivät olleet niinkään koteja kuin nukkumispaikkoja. Vapaa-aikaa vietettiin ulkona ja yhdessäolo tapahtui julkisissa tiloissa. Ennen vallankumousta suosituimpia paikkoja olivat krouvit, tanssipaiikat ja music hallit. Nämä paikat tarjosivat äänekkään mutta hilpeän atmosfääriin, ja tärkein vetonaula oli sosiaalinen kanssakäyminen asiakkaiden kesken. Tämä päti jopa työläisten suosimiin music hall -esityksiin; katsojat eivät istuneet hiljaa paikallaan nauttimassa lavan tapahtumista, vaan kommunikoivat sekä esittäjien että toistensa kanssa. Nämä piirteet jatkuivat Neuvostoliiton työläiskerhoissa 1920-luvulla. Jotkut järjestäjät jopa valittivat äänekkäästä käytöksestä kerhojen julkisissa tilaisuuksissa.²⁹

²⁷ M. Boitler, *Kino-teatr-organizatsiia i upravleniie*. Moskva: Kinepechat' 1926, 7-8, 23-32.

²⁸ *Ibid.*, 12-22, 36-43.

²⁹ E.H. Carr, *A History of Soviet Russia*, 14 vols. New York: Macmillan 1954-78, vol. 10: 612-615, 958; Stites, *Russian Popular Culture*, 10-22 ja John Hatch, "The Politics of Mass Culture: Workers Communists and Proletkul't in the Development of Workers' Clubs, 1921-25". *Russian History/Histoire Russe* 13, 2-3 1986, 141-145.

³⁰ V. Filippov, *Kino v rabochem klube*. Moskva: VTsSPS 1926 21-32, 53-73 ja A.V. Troianovskii & R.I. Egiazarov, *Izuchenie kino-zritelja*. Leningrad: Gosudartsvennoe izdatel'stvo 1928, 66-68.

³¹ Katsigras, *Kino-rabota*, 25-26, 51-70.

³² Stites, *Russian Popular Culture*, 17; Helmut Altrichter, "Insoluble Conflicts: Village Life Between Revolution and Collectivization". Teoksessa Sheila Fitzpatrick, Alexander Rabinovitch & Richard Stites (ed.), *Russia in the Era of NEP*. Bloomington: Indiana University Press 1991, 195-199.

³³ Katsigras, *Kino-rabota*, 57-69.

Elokuvanäytännöt suunniteltiin varta vasten sellaisiksi, että tämä yleisöenergia saataisiin kanavoiduksi itse tapahtumaan. Näytökset muistuttivat joskus yhtä lailla avoimia kokouksia kuin elokuvaesityksiä. Vain harvat kerhot kykenivät kustantamaan musiikkisäestyksen elokuvia varten, ja ne korvattiin usein luennoilla tai jatkuvilla keskusteluilla. Joku puhui yleisölle elokuvan pyöriessä kommentoiden sen tapahtumia ja vastaten yleisön kysymyksiin. Koska kerhoilla ei ollut kahta projektorista, olivat tauot kelanvaihtojen yhteydessä ennakoitu osa tapahtumaa, ja lisänä olivat vielä väistämättömät kesken kelaan tapahtuneet katkokset. Nämä tauot täytyivät yleisökeskusteluilla tai jopa lauluilla. Ja kerhojen toiminnasta kertova perinnetieto viittaa siihen, että katsojat keskustelivat keskenään elokuvien yksityiskohtia, ja jotkut lukivat ääneen välitekstejä lukutaidottomille seuralaisilleen. Kerhojen viralliseen mandaattiin kuuluikin osaltaan työläisten keskinäisen luokkasolidarisuuden vahvistaminen. Yhteisön dynamiikka talon sisällä on saattanut palvella tuota tarkoitusta aivan yhtä paljon kuin valkokankaalle heijastetut elokuvat.³⁰

Epämuodollisuus oli vielä ominaisempaa kyläesityksille, jotka perustuivat kiertävien teattereiden järjestelmään. Matkusteleva koneenkäyttävä vieraili kiertueellaan yksittäisissä kylissä ja pystytti kannettavat laitteet päiväksi tai kahdeksi julkiselle paikalle. Tuollaisia paikkoja olivat koulut, kirkot, kaupungintalot ja hyvällä säällä jopa kylätorit. Näissä väliaikaisissa järjestelyissä yleisö saattoi kerääntyä mitä erilaisimmissa muodostelmissa projektorin ympärille, toiset penkeille, useimmat lattialle (tai maahan). Ainoa muodollinen käytäntö oli tupakoitsijoiden osaston eristäminen köydellä nitraattipalon riskin pienentämiseksi, mutta jopa tätä käytäntöä on saatettu kunnioittaa yhtä hyvin rikkomalla kuin noudattamalla sitä. Näissä olosuhteissa projektori ei suinkaan ollut kätkeytyneenä vaan suorastaan kiinnostuksen kohteena, ja sen läsnäolo tarjosi tilaisuuden julkiseen kokoontumiseen. Oli jopa tavallista, että koneenkäyttävä esitteli koneen ominaisuuksia uteliaille katsojille osana elokuvapalvelua.³¹

Talonpoikaiselämän totutut tavat muokkasivat elokuvapalvelua. Talonpoikaisperheet asuivat yleensä suhteellisen eristyneesti hajallaan olevissa pikkukylissä ja kokoontuivat säännöllisesti keskuskylään viettämään yhteisöllisiä tapahtumia: juhlapäiviä, markkinapäiviä ja uskonnollisia menoja. Nämä tapahtumat olivat tärkeitä yhteisöllisyudentunteen vahvistajia, ja niitä käytettiin mahdollisuutena luoda kirkkojuhlien ja karnevaalien kaltaista ajanvietettä, jossa osallistumisella oli keskeinen rooli. Myös matkustelevat teatteriryhmät toivat kyliin lavaviihdettä, jonka heterogeeninen ohjelmisto koostui lauluista, sketseistä, akrobaattitempuista ja vastaavista. Ohjelmia saatettiin sovittaa paikan päällä paikallista väestöä varten, ja yleisön osallistumista rohkaistiin. Katsojia voitiin houkuttaa lavalle, jolloin heidän huomautuksistaan tuli osa esitystä. Myös yhteislaulu oli tavallista.³²

Elokuvaesitykset sovitettiin noiden tottumusten sisään. Koneenkäyttäjät yrittivät suunnitella kiertueensa aikataulun niin, että elokuvia näytettäisiin sellaisina päivinä, jolloin kyläläiset kerääntyisivät yhteisiin menoihin. Näytännöiden epämuodollinen ilmapiiri rohkaisi yleisön osallistumista. Usein paikalla oli palkattu puhuja (paikallinen opettaja, puoluevirkaileja) kommentoimassa elokuvia esitysten aikana. Talonpojilla oli joka tapauksessa tapana puhua läpi ohjelman, ja puhujat yrittivät kääntää keskustelun elokuvassa kuvattuun aineistoon. Jos ohjelmistoon sisältyi informatiivinen dokumentti – mikä oli maaseudun elokuvapalvelun pääasiallinen lajityyppi – puhuja saattoi rohkaista keskustelua jatkamaan samasta aiheesta. Paikallinen lääkäri

saattoi esiintyä taudinehkäisystä kertovan dokumentin yhteydessä ja keskustella yleisön kanssa ennaltaehkäisevistä toimenpiteistä ennen tai jälkeen esityksen. Tämänkaltaiset käytännöt viittaavat siihen, että elokuva oli yksi monista kyläyhteisön vuorovaikutuksen muodoista – joskin siinä oli myös sivistyksellinen lisä.³³

Tämä yhteenveto joistakin 1920-luvun elokuvaesitysten ominaispiirteistä nostaa esiin sekä sen, miten esitystyyppit poikkesivat toisistaan, että sen, miten nämä käytännöt tuntuvat vastanneen vakiintuneita sosiaalisia malleja. Neuvostovenäjän rajat ylittävä tutkimus, joka huomioisi myös etniset eroavaisuudet neuvostotasavalloissa, paljastaisi epäilemättä vielä lisää paikallisia muunnelmia. Kuitenkin jopa minun suppeassa yhteenvedossani voi tunnistaa vaihtoehtoja toisten tutkimalle amerikkalaiselle kokemukselle.

Miten ja miksi ihmiset ovat päättäneet kerääntyä elokuvaprojektorin ympärille vuosien varrella, ovat kysymyksiä joita historioitsijat edelleen pohtivat. Apparaattiteoria hyppäsi tuollaisten perusasioiden yli antaessaan yhdelle esitystavalle arkkityypin statuksen. Voitaisiin väittää, että olisi käytännöllistä säilyttää ero psykoanalyysin oletaman (ja Baudryin kehittämän) ”teoreettisen katsojan” ja historioitsijoiden alaan kuuluvaksi mielletyn ”empiirisen katsojan” välillä. Apparaattiteorian historiaton luonne voitaisiin näin ajatella oikeutetuksi, luohan se mallin joka ei ole tiettyihin historiallisiin aikakausiin rajoittunut. Apparaattiteoria kuitenkin versoi juuri rajallisesta historiallisesta tilanteesta. Se otti tekijälleen (ja luultavasti hänen välittömälle lukijakunnalleen) kaikkein tutuimman esitystavan, jota harjoitettiin sodanjälkeisen Euroopan ensi-iltaeteattereissa, ja teki siitä mallin kaikille elokuvakulttuureille. Apparaattiteoria oli, tahtomattaan, ennen kaikkea historian tuote, ja sen käytännön sovellukset ovat näin ollen aivan yhtä rajallisia kuin mitkä tahansa empiiriset tutkimukset.

Ehkäpä apparaattiteorian pyrkimyksenä oli luoda heuristinen malli, jota ei puhtaassa muodossa ole olemassakaan, mutta joka auttaa elokuvallisen illuusion ymmärtämisessä. Mutta jopa elokuvailluusion prosessin universaalisuus on kyseenalaistettavissa. Yksi toistuva seikka niissä tutkimuksissa joista olen tehnyt yhteenvedon on, että jotkut yleisöt pitivät elokuvia tapahtumina, joissa saattoi kokea sellaista mielihyvää, jota ei voi selittää elokuvallisen illuusion käsitteellä. Jotkut jopa loivat tunnelman omalla toiminnallaan. On ilmeistä, että monet esitystilat luovat sellaisia sosiaalisen kanssakäymisen ja toveruuden muotoja joita psykologisesti eristetty hahmo, joka istuu pimeässä ja samastuu valkokankaalla vilkkuviin hahmoihin, ei pysty tarkasti kuvaamaan.

Näyttäisikin siltä, että toisiinsa liittyvät sosiaaliset tekijät, jotka ovat psykologisesta identifikaatiosta riippumattomia, voivat selittää paljonkin siitä, mitä elokuvan katsominen oikeastaan merkitsee. Tämä asian pitäisi olla itsestään selvä. Sen pitäisi olla elokuvatutkimuksen truismi. Mutta psykoanalyttisen elokuvateorian jälkimainingeissa sen voi yhä tarjota lievänä oikaisuna.

Suomennos: **Silja Laine**

Kepley, Vance, Jr., "Whose Apparatus? Problems of Film Exhibition and History" from Bordwell, David, and Noël Carroll, eds., *Post Theory: Reconstructing Film Studies*. Copyright 1996. Reprinted by permission of the University of Wisconsin Press.