

Maija Suoyrjö

Maija Suoyrjö, FM, media-
tutkimus, Turun yliopisto

PARIISIN UUDET JA VANHAT MYSTEERIT

Sarjaelokuvan ja *fantastiquen* matkassa


 VERTAISARVIOITU
 KOLLEGIALT GRANSKAD
 PEER-REVIEWED
 www.tsv.fi/tunnus

Sarjaelokuvat eli monituntiset, elokuvateattereissa lyhyemmissä jaksoissa esitetyt elokuvat olivat suosittua viihdettä Yhdysvalloissa ja Euroopassa 1910-luvun keskivaiheilla. Elokuvissa oli usein seikkailuja, jännitystä tai melodraamaa, ja ne perustuivat rönsyilevään juonikuviioon, joka oli kuitenkin mahdollisimman koukuttava. Fantastique eli Ranskan elokuvaohistoriallinen erityispiirre, joka tarkoittaa ihmeellistä, odottamatonta elementtiä tai tyyliä, on läsnä myös sarjaelokuvassa. Yhdessä sarjamuodon kanssa fantastique muodostaa kiinnostavan yhdistelmän mielikuvituksellisia ja epätavallisia tapahtumia sekä pitkän linjan tarinankerrontaa. Artikkelissa käsitellään Louis Feuilladen sarjaelokuvien jatkuvuutta erityisesti Georges Franjun tuotannossa osana fantastiquen perinnettä.

Aluksi

Elokuvahistoria inspiroi edelleen valkokankaan ja televisioruudun molemmin puolin. Tästä on osoituksena esimerkiksi elokuvaohjaaja Olivier Assayasin televisiosarja *Irma Vep* (2022), joka käsittelee elokuvahistorian merkitystä elokuvantekijöille ja nykyelokuvan suhdetta varhaiseen elokuvaan. *Irma Vep* -sarjan keskeisessä osassa on ranskalaisohjaaja Louis Feuilladen (1873–1925) moniosainen sarjaelokuva *Les Vampires* (1915–1916), josta kuvataan *Irma Vepissä* uutta versiota. Tv-sarja on monikerroksinen, ja metatason myötä se rinnastuu Assayasin omaan kiinnostukseen elokuvahistoriaa ja Feuilladea kohtaan. *Irma Vepissä* keskustellaan varhaisen elokuvan tekniikoista ja muodosta. Hahmot pohtivat, ovatko he tekemässä televisiosarjaa vaiko pitkää elokuvaa ja miten uusi sarja suhteutuu alkuperäisversioon. Kuvausten edetessä esille nousee kysymyksiä uudelleenfilmatisoinnin motiiveista, varhaisen elokuvan puhuttelevuudesta nykyajassa sekä Feuilladen merkityksestä. Sarjan seitsemännessä jaksossa ”The Spectre” yksi hahmoista ihmettelee: ”Who needs *The Vampires* in 2022?” Antoisa kysymys innostaa pohtimaan, mistä varhaisessa sarjaelokuvassa oli kyse.

Sarjaelokuvien jaksoja voi pitää siirtymä- tai välimuotona lyhyen (yksikelaisen) ja pitkän elokuvan välissä (Thompson & Bordwell 2010, 49). Sarjaelokuva (*film à épisodes*) syntyiikin aikana, jolloin pitkä elokuva ei vielä ollut

vakiintunut tuotannon ja levityksen yleiseksi malliksi (Trebuil 2012, 15). Sarjaelokuvan käsikirjoitus on jatkuva ja pituus usein viiden ja yhdeksän tunnin väliltä. Se on jaettu osiin eli jaksoihin samaan tapaan kuin sittemmin tv-sarjoissa ja striimauspalveluissa. Sarjaelokuva menestyi 1930-luvulle saakka, kunnes se väistyi elokuvateollisuuden kehityksen ja muutosten myötä. Sarjaelokuva ei kuitenkaan kadonnut täysin, sillä sen perintö on jatkunut Ranskassa erityisesti televisiossa, jossa sen vaikutus näkyy etenkin *fantastiquesta* ammentavissa sarjoissa.¹ Ranskalaisessa elokuvassa *fantastique*, eli odottamattoman tai selittämättömän elementti, on jatkuva pohjavirtaus, joka on eri aikoina noussut vahvemmin pinnalle.² *Fantastique* ilmenee ranskalaisessa elokuva- ja sarjatuotannossa outona, poikkeavana piirteenä muuten suoraviivaisessa kerronnassa. Se ei pääsääntöisesti esiinny tietyllä tunnistettavalla tavalla eikä ole varsinainen genre, jonka alle voisi lajitella keskenään samantyyppiset teokset. *Fantastique* on historiallisesti noussut vahvemmin esille esimerkiksi sota-aikoina ja poliittisesti epävakaaalla 1960-luvun loppupuolella, ja sitä onkin mahdollista tarkastella esimerkiksi laajemmin yhteiskunnallisen levottomuuden ilmentäjänä.

Louis Feuillade on yksi keskeisimmistä varhaisen elokuvan ohjaajista. Feuillade oli erittäin tuottelias, mutta hänet muistetaan ensisijaisesti rikollisiin keskittyvistä elokuvista *Fantômas* (1913–1914), *Les Vampires* (1915–1916) ja *Judex* (1916), jotka ovat ranskalaisen elokuvahistorian merkkiteoksia. Feuilladen elokuvissa *fantastique* on läsnä yhdistelmässä, joka syntyy todenmukaisena kuvatun ympäristön kohdatessa runollisen unenomaisuuden ja yllätyksellisyyden, esimerkiksi varkaiden paetessa yön tunteina pariisilaisten talojen kattoja pitkin tai siepatessa ihmisiä junien penkeiltä. Feuilladen vaikutus on nähtävissä vahvasti ranskalaisen Georges Franjun (1912–1987) elokuvissa.³ Franju on esimerkiksi tehnyt vuonna 1963 ilmestyneen uusintaversioiden Feuilladen elokuvasta *Judex*, ja lisäksi Franjun elokuva *Nuits rouges* (1974) ja sen kanssa samaan aikaan kuvattu, vuotta myöhemmin televisiossa esitetty kahdeksanosainen sarja *L'Homme sans visage* (1975) rinnastuvat Feuilladen *Fantômakseen* monin tavoin.⁴

Artikkelini lähtökohtana ovat Louis Feuilladen sarjaelokuvat, mutta tekstissä käsittelen ensisijaisesti Georges Franjun teoksia *Nuits rouges* ja *L'Homme sans visage*, jotka on yleisesti nähty pieninä tai vähemmän tärkeinä Franjun filmografiassa,⁵ siinä missä hänen tärkeimpänä elokuvanaan pääsääntöisesti pidetään kauhuromanttista draamaa *Les yeux sans visage* (1960).⁶

1910-luvun sarjaelokuva on asettanut raamit sarjafiktiokehitykselle, ja sarjamuoto itsessään on vuosikymmenten aikana muuttanut muotoaan. Assayasin 2020-luvulla tehty sarja muistuttaa, että sarjaelokuvalla on myös nykypäivään johtava ulottuvuus. Tekstissäni pohdin varhaisen sarjaelokuvan ja Louis Feuilladen roolia ranskalaisessa elokuvassa ja erityisesti Georges Franjun tuotannossa. Millä tavoilla Feuilladen elokuvat ovat vaikuttaneet sarjafiktiokehitykseen ja miten ne näkyvät Franjun tuotannossa? Keskityn artikkelissa 1960- ja 1970-luvun sarjafiktioon, sarjaan *L'Homme sans visage* suhteessa sarjaelokuvan perintöön ja samaan aikaan osana ranskalaista *fantastique*-perinnettä. Aavaan sarjaelokuvan ohella myös *fantastiquen* käsitettä ja esittelen sen roolia Feuilladen ja Franjun tuotannossa. Näkökulmani on elokuvan lajihistoriallisessa tutkimuksessa. Tutkimusaineistoni nojaa uudempaan sarjaelokuvan tutkimukseen ja artikkeleihin, joissa käsitellään sarjaelokuvan ja *fantastiquen* suhdetta, sekä toisaalta 1970-luvun elokuvalehtien keskusteluun ja kritiikkiin. Feuilladen tyttärenpoika, *Nuits rougesin* ja *L'Homme sans visagen* käsikirjoittaja ja pääosanesittäjä Jacques Champreux (1930–2020), oli Franjun mukana mo-

1 Sarjaelokuva taipui nykytelevision tavoin esimerkiksi lyhyisiin (kolme tai neljä jaksoa) tai pidempiin (12 tai 16 jaksoa) versioihin (Trebuil 2013, 305). 2000-luvun televisiosarjojen rakenteen määrittelystä (*series, serial, miniseries*) tarkemmin teoksessa Creeber 2004, 8–12.

2 *Fantastique* sanana ei merkitse täysin samaa kuin esimerkiksi fantasia, eikä sitä ole tapana kääntää muille kielille.

3 Franjun suhde Feuilladeen on ristiriitainen. Hän on toisaalta todennut, ettei välitä tästä vähääkään eikä koe Feuilladen vaikuttaneen tyyliinsä (Milne 1975, 69). Toisaalta Franju on todennut, että ”*réalisme fantastiquen* edelläkävijä, Louis Feuillade on edelleen ainutlaatuinen. Hän on jättänyt minuun jäljen [–]” (Franju 1981, 3).

4 Kyseessä ei ole uusintafilmitointi Louis Feuilladen elokuvasta *L'Homme sans visage* (1919). Sarjan nimen piti alun perin olla ”*Le voleur de cerveaux*”, aivojen varastaja (Lafond & Thomas 2011, 174).

5 Vastaanotosta esimerkiksi Ince (2012, 60–61) ja Andrés (2012, 241).

6 Franju on ollut tunnustettu ohjaaja lyhytelokuvastaan *Le sang des bêtes* (1948) lähtien, mutta hänet muistetaan myös toisena La Cinémathèque françaiseen perustajista. Elokuva-arkistoa edelsivät 1930-luvulla nuorten elokuva-harrastajien suosittu esitys- ja keskustelutilaisuudet, joita Franju järjesti Henri Langlois'n kanssa (Ince 2012, 1, 2).

nissa aikalaishaastatteluissa ja osallistui myöhemminkin sarjaa ja elokuvaa käsitteleviin teksteihin. Franjun ja Champreux'n haastattelut ja kommentit ovat keskeisiä lähteitä artikkelissani uudemman Franjua, sarjaelokuvaa ja *fantastiquea* koskevan tutkimuksen ohella.

Pohjustan analyysiäni esittelemällä aluksi sarjaelokuvan ja *fantastiquen* ilmiötä, ja käsitelen sitten lyhyemmin Feuilladea. Tämän jälkeen tutkin laajemmin Franjun ja Champreux'n yhteistyötä. Feuilladen ja Franjun todellisen ja epätodellisen välimaastossa liikkuvissa teoksissa nousevat esiin erilaiset Pariisit: tyhjä ja keskeneräinen kaupunki 1910-luvulla sekä autioitunut ja ränsistynyt Pariisi 1970-luvulla. Artikkelin loppupuolella tuon *L'Homme sans visagen* myötä esille muutoksia kaupunkitilan ja -maiseman kuvauksessa. Assayasin sarjaan palaan vielä lyhyesti tekstin lopussa.

Sarjaelokuva, monipuolinen spektaakkeli

Sarjaelokuvien tekoa, levitystä ja mainontaa Ranskassa 1910-luvun puolivälistä 1930-luvun alkuun tutkinut Christophe Trebuil (2012, 17) toteaa, että sarjaelokuva on omanlaisensa formaatti, johon kuuluu laajan kokonaispituuden lisäksi jaksorakenne sekä yhtenäiset aiheet ja teemat. Elokuvasarjoja tai sarjallisia elokuvia (*series, la série*) oli olemassa ennen varsinaista sarjaelokuvaa (yleisesti *serials*), mutta elokuvasarjojen juonissa ei ole sarjaelokuvalla tyypillistä jatkuvuutta (Callahan 2005, 4) eli linkitystä osien välillä. Elokuvasarjassa jokainen osa on kokonaisuus itsessään, ja elokuvat julkaistiin sarjaelokuvan säntilliseen aikatauluun verrattuna epäsäännöllisin väliajoin.

Elokuvasarjoille ja sarjaelokuville on tyypillistä esimerkiksi hahmojen helppo psykologia ja täten selkeä jako esimerkiksi sankareihin, roistoihin ja koomikoihin (Trebuil 2012, 17). Elokuvasarjat pohjasivat usein suosittuihin lehdissä ilmestyneisiin kertomuksiin tai niin sanottuihin pennin lehtisiin sekä niiden ranskalaisiin vastineisiin ja sisälsivät esimerkiksi lännentarinoita, burleskeja tai rikoskertomuksia. (Abel 1987, 71.) Vastaavasti sarjaelokuvan alle mahtuu rikostarinoiden lisäksi esimerkiksi melodraamaa, huumoria ja seikkailukertomuksia (Trebuil 2012, 17–18). Sarjaelokuvaan liittyy kuitenkin vahva mielikuva erityisesti poliisi- ja rikostarinoista, ja esimerkiksi Louis Feuillade muistetaan ensisijaisesti rikos-aiheisista sarjaelokuvistaan. Ranskalaisen rikoselokuvan isänä voi kuitenkin pitää Victorin Jasset'ta (Champreux 2000, 126), sillä Jasset'n ohjaamat etsivä- ja rikosaiheiset *Nick Carter* -elokuvat (alkaen 1908) ja *Zigomar*-elokuvat (alkaen 1910) olivat Ranskassa erittäin suosittuja (Singer 1996, 110).

Tutkija ja kirjailija Ben Singer (1996, 105) toteaa Yhdysvaltojen ja Britannian kontekstista, että sarjaelokuvan taustalla oli 1800-luvun työväenluokan jo aiemmin kuluttama viihde, kuten halpa fiktio, melodraama, jatkokertomukset ja pennin kauhu. Sarjaelokuvat olivat "sensaatiomaisia", täynnä vaaratilanteita, jännitystä, räjähdyksiä, yhteentörmäyksiä, kidutusta, erilaisia tappelukohtauksia, viime hetken pelastumisia ja pakoja.⁷ Keskeisessä osassa olivat usein jengit tai salaperäiset rikollishahmot. Tarinat sijoituivat pääsääntöisesti kodin ulkopuolelle, esimerkiksi piilopaikkoihin, kuten erilaisiin luoliin, maaston onkaloihin ja hyältyihin rakennuksiin. Sarjaelokuva oli myös helppo parodian kohde (Abel 1987, 76), sillä se ei edustanut korkeampaa viihdettä vaan suuren massan kuluttamaa, jokseenkin häpeällisenä pidettyä elokuvan muotoa. Sarjaelokuvia esitettiin esimerkiksi vanhoissa *nickelodeon*-teattereissa, jotka vetivät edelleen halvoilla lipuilla paljon yleisöä (Singer 1996, 106).

7 Sensaatiomaisuus (*sensationalism*) oli keskeinen osa 1900-luvun vaihteen urbaania kulttuuria uusien teknologioiden ja teollisuuden myötä. Sensaatiomaisuuteen liittyi myös sosiaalisten raja-aitojen heilahtelu päivittäisessä arjessa, kun työväenluokka kasvoi ja sukupuolen määrittely uudistui. Tämä näkyi esimerkiksi yleisön kiinnostuksena makaabereihin tarinoihin, kuten rikoslöppeihin ja Le Grand Guignol -esityksiin (Callahan 2005, 49).

Singer luettelee syitä sarjaelokuvan käytännöllisyydelle elokuvateollisuuden kannalta: sensaatiomaisilla tarinoilla oli jo valmis kuluttajakunta, jonka oli helppo siirtyä sanoma- ja aikakauslehdistä elokuvien jatkokertomuksiin. *Cliffhanger*-tyyppiset jännityshetket jokaisen jakson lopussa takasivat lipputuloja seuraavalle jaksolle katsojien tuntiessa tarvetta saada narratiivinen sulkeuma kerta toisensa jälkeen.⁸ Sarjaelokuva oli myös toteutettavissa jaksoittain yksitai kaksikelaisena, eli se oli pitkää elokuvaa huokeampi vaihtoehto. Lisäksi sarjaelokuvien kohdalla mainonta oli kannattavaa, sillä moniosaisena teoksena yksittäinen sarjaelokuva pysyi tietyn teatterin ohjelmistossa pitkään. Mainonta tavoitti suuren yleisömäärän esimerkiksi sanoma- ja aikakauslehdissä sekä katumainoksilla. Erityisen merkittäväksi osoittautui tapa julkaista sarjaelokuva samaan aikaan lehdessä ilmestyvän jatkokertomuksen kanssa. Erillisistä kertomuksista ja niihin pohjaavista elokuvista tulikin näin yhtenäinen, suurempi multimediallinen ja tekstuaalinen kokonaisuus. (Singer 1996, 106.)⁹ Säännöllinen julkaisurytmi sekä jakson kirjallinen vastine lehdessä vahvistivatkin elokuvasarjojen muuttumista varsinaisiksi sarjaelokuviksi (Abel 1987, 72). Vuonna 1915 Ranskassa ilmestyi Pathé-yhtiön yhdysvaltalaisuutanto, Pearl Whiten tähdittämä *The Exploits of Elaine* -sarjaelokuva (1914) nimellä *Les Mystères de New York*, josta tuli valtavan suosittu (Singer 1996, 110).¹⁰ Suosioon vaikutti osaltaan juuri se, että elokuvan jakso julkaistiin Yhdysvaltojen mallin mukaisesti jatkokertomuksena *Le Matin* -lehdessä (Aziza 1995, 21; Carou & Letourneux 2015, 132).

Jasset'n *Nick Carter* -elokuvien ohella Louis Feuilladen *Fantômas* (1913–1914) auttoi vahvistamaan ranskalaisen elokuvan maailmanlaajuista valta-asemaa ennen ensimmäistä maailmansotaa (Austin 1996, 3). Ne vaikuttivat yhdessä sodan aikana ilmestyneiden *Les Vampiresin* (1915–1916) ja *Les Mystères de New Yorkin* (1915) kanssa vahvasti sarjaelokuvan raameihin. Tyypillisiksi piirteiksi vakiintuivat esimerkiksi aikalaismiljööt vaihtuvine sijainteineen, rikokset ja niitä seuraavat etsinnät, kiinniotot ja pakenemiset sekä hahmot eri yhteiskuntaluokista. (Abel 1987, 72–73.) Feuilladen *Judexia* voi pitää sarjaelokuvan prototyypinä Ranskassa, kun taas *Fantômas* ja *Les Vampires* eivät teknisesti ottaen ole sarjaelokuvia vaan elokuvasarjan osia. *Fantômas*-elokuvat esimerkiksi ovat omia kokonaisuuksiaan, kuitenkin sarjaksi rakennettuna. *Les Vampiresin* kuvaukset pysähtyivät sodan aikana, joten sen voi katsoa niin ikään yhdistelmäteokseksi. Näissä teoksissa on samoja hahmoja, mutta juonikuvio ei ole varsinaisesti sarjallinen, ja jaksoja voisi periaatteessa katsoa melkein missä järjestyksessä tahansa. (Trebuil 2012, 51; Callahan 2005, 4; Abel 1987, 71.) *Judexin* myötä Feuilladen elokuvien jaksomääräksi vakiintui kaksitoista pitkäksi aikaa, samalla kun käsikirjoitukset muuttuivat vähemmän sensaatiomaisiksi (Trebuil 2012, 51).

1920-luvun alkupuolella sarjaelokuvat alkoivat saada kritiikkiä esimerkiksi toisteisen kaavan pysähtyneisyydestä, elokuvasalien monopolisoinnista toisten (ranskalaisten) elokuvatuotantojen kustannuksella sekä ajasta, jonka yhden teoksen katsominen vaati (Abel 1987, 81). Taustalla vaikuttivat paitsi yleisellä tasolla elokuvan uudet teknologiat ja äänielokuvan tulo, myös sarjaelokuvaan erikoistuneiden tuotantoyhtiöiden vähittäinen katoaminen. Lisäksi saleihin oli vaikeaa saada jatkuva ohjelmisto uusista sarjaelokuvista, ja tämä johti uudenslaisiin esitystapoihin, kuten lyhennettyihin versioihin tai usean peräkkäisen jakson esittämiseen yhdellä kerralla. Tämä taas katkaisi sarjaelokuvalle ominaisen jännityksen seuraavan jakson odotuksesta. (Trebuil 2012, 201; 210.) Myös Yhdysvalloissa tehtiin sarjaelokuvia vielä 1920-luvulla, mutta ne olivat pienen budjetin B-elokuvia, jotka nähtiin aiempaa enemmän

8 *Cliffhanger* oli paitsi houkutuin, myös tapa yhdistää jaksot toisiinsa, erotuksena sarjallisten elokuvien eri osiin (Callahan 2005, 4).

9 Sarjaelokuvat yhdistivät näin kaksi suhteellisen nuorta teollisuutta, lehdistön ja elokuvan (Trebuil 2012, 30). *Ciné-roman* tarkoittaa julkaisua, johon on koottu jaksoittain elokuvan tarina (Abel 1987, 72).

10 Epäilemättä elokuvan ranskalaisen nimen oli tarkoitus tuoda katsojien mieliin Eugène Suen romaani *Les mystères de Paris*.

lapsille suunnattuina. Sukupolvien välinen muutos oli saanut yleisön näkemään kiihtyneen sensaatiomaisuuden ja melodraaman vanhanaikaisena ja naurettavana. Myös intertekstuaaliset linkitykset muuttuivat lähemmäs sarjakuvia, radiota ja pulp-kirjallisuutta, joiden hahmot olivat valmiiksi tunnettuja. (Singer 1996, 110.) Sarjaelokuvatuotanto päättyi lopulta Ranskassa vuonna 1928, mutta suosituimmat sarjaelokuvat säilyivät vielä jonkin aikaa teatterien ohjelmistossa täydentämässä uudempaa tarjontaa vielä äänielokuvienkin tultua (Trebuil 2012, 201; 213).

Ranskassa ilmestyi 1960-luvun lopulta alkaen useita television jatkosarjoja, joiden erikoinen haaveiden, levottomuuden ja hourailun täyteinen sisältö muistuttaa Feuilladen, sarjaelokuvan ja 1920-luvun avantgarden kuvaa ranskalaisesta yhteiskunnasta. Usein nämä sarjat voi kategorisoida rikosgenreen tai *fantastiqueen*, ja niillä on myös kaunokirjallista pohjaa, esimerkiksi jatkokertomusten (*roman-feuilleton*) sekä Maurice Leblancin tai Gaston Leroux'n teosten muodossa. Pohjalla on myös Eugène Suen romaani *Les Mystères de Paris* (1842–1843) ja 1800-lukulainen viehtymys suurkaupungin elämään ja sen kuhisevaan, laajentuvaan, uudenaikaiseen muotoon, täynnä salaseuroja, väyliä, ansoja ja pakoteitä.¹¹ Elokuvajournalisti ja kirjailija Mathieu Macheret (2013, 90) toteaa, että sarjoissa välittyy tunnistettavasti ranskalaisen topografian mukaiset kolkat ja mutkat, piilotetut mysteerit ja häilyvät tilat. 1960-lukulainen television *fantastique* kätkee sisälleen 1900-luvun alun viattomuutta ja kutsuu loputtomasti liiallisuuteen ja suhteettomuuteen (Macheret 2013, 96).

Ranskalainen *fantastique*

Television *fantastique*-sarjat 1960-luvulta alkaen hyödynsivät 1900-luvun alun elokuvallisia elementtejä, mutta samalla ne lisäsivät siihen uusia, omia kierroksiaan esimerkiksi värien käytöllä tai salatiedetarinoilla (Macheret 2013, 90). *Fantastique* tuki varhaisen sarjaelokuvan muuttuvaa ja poukkoilevaa tarinankerrontaa samalla periaatteella kuin se sopi television sarjamuotoon tarinoiden laajuuden ja monipuolisuuden myötä. 1960- ja 1970-lukujen elokuvaa tutkinut Virginie Sélavy toteaa, että *fantastique* on kulkenut realismin perinteen rinnalla ranskalaisen elokuvan alkutaipaleesta lähtien (Sélavy 2018, 42), ja *féerie*- eli fantasiaelokuvat olivatkin yksi varhaisimmista ja suosituimmista ranskalaisista juonellisista elokuvista (Abel 1987, 138). *Fantastique*-elokuvissa yliluonnollisuuden ja outouden tunne voi painottua enemmän kauhuun tai sci-fiin, mutta niissä on kuitenkin jotain odottamatonta, kuten lajityypille poikkeuksellisempaa tunnelmallisuutta tai unenomaisuutta. Kauhuelokuvaa tutkinut Jonathan Rigby (2021, 11) toteaa, että vahvan goottilaisen kaunokirjallisen perinteen vuoksi epätavallisen ja kauhistuttavan siirtyminen kasvavaan elokuvatuotantoon kävi vuosisadan vaihteessa Saksassa ja Ranskassa lähes luonnollisesti. Historiallisena tyylinä *fantastique* ylittääkin elokuvataiteen rajat ja koskee myös muuta taidetta. Se on olemukseltaan intertekstuaalinen, viittauksellinen ja linkityksiä tekevä.

Bulgaria-laissyntyisen, 1960-luvun alussa pariisilaistuneen filosofi ja kirjallisuudentutkija Tzvetan Todorovin alun perin kirjallisuudentutkimuksesta syntynyt ja elokuvatutkimuksessa usein sovellettu määritelmä *fantastiquesta* löytyy teoksesta *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Kyse on selittämättömästä tapahtumasta muuten realistisessa kontekstissa, epäröinti siitä mikä on todellista (Todorov 1970, 28–29). Todoroville *fantastiquea* edustaa juuri tämä empiminen; tarina, jota määrittelee järkipärisen säännönmukaisuuden

11 Eugène Suen (1803–1857) yhteiskunnallinen romaani *Les mystères de Paris* (suom. *Pariisin salaisuudet*) julkaistiin moniosaisena *Journal des débats* -lehdessä.

tuhoava monitulkintaisuus (Sélavy 2018, 42). *Fantastique* on olemassa hetkessä, jonka aikana lukija epäröi luonnollisen ja ylikuonnollisen eli oudon (*l'étrange*) ja ihmeellisen (*le merveilleux*) selityksen välillä (Todorov 1970, 29). Todorov on vaikuttanut suuresti siihen, miten *fantastique* ymmärretään. Tutkija Régis Arnaud (2019, 56) lainaa Todorovia sekä journalisti ja kirjailija Gérard Lenneä määritellesään *fantastiquen* syntymään todellisen ja kuvitteellisen yhteen-törmäyksestä. Sélavy (2018, 45) kuvailee ranskalaista *fantastiquea* laajemmin ja tiivistää sen sekoitukseksi surrealismia ja vastakulttuuria, saksalaista ekspressionismia ja amerikkalaista kauhua sekä romantiikan ajan kirjallisuutta ja brittiläistä gotiikkaa.¹² Määrittelen *fantastiquen* edellisiin pohjaten poikkeukselliseksi tapahtumaksi, joka vie tarinan epätodelliseen suuntaan.

Fantastiquesta puhutaan joskus myös genrenä, mutta lähestyn sitä tekstissä enemmän elokuvahistoriallisena perinteenä, joka läpäisee ranskalaisen kulttuurin mutta on samanaikaisesti hankalasti määriteltävä. Sélavyn (2018, 42) kuvauksessa korostuukin vaikeus määritellä tyhjentävästi *fantastiquen* piirteitä, huolimatta tunnistettavista elementeistä. *Fantastique*-elokuvien moninainen kirjo ei istu genrejen tarkkoihin rajauksiin. *Fantastique* on liikkuva määritelmä, joka on vuosien aikana rakentunut pohjaten väljästi malliin yhteisistä tunnistetuista piirteistä. Vertailua vaikeuttaa, että esimerkiksi Yhdysvalloissa *horror film* tai *fantasy* merkitsevät eri asioita kuin Ranskassa. (Gimello-Mesplomb 2012, 12.) Ranskalaisessa elokuvatuotannossa on painotettu tekijää, ja ohjaajan korostaminen on lieventänyt kaavamaisia genrejä, kuten kauhu tai sci-fi, joista fantasiaelokuva tavanomaisesti muodostuu (Austin 1996, 135). Ranskalaisen elokuvan genret ovat lisäksi angloamerikkalaisen genren mallia liukuvampia, eikä tuotannossa ole esimerkiksi kauhun suhteen selkeästi tunnistettavia tai yleispäteviä kaavoja, kuten brittiläisessä elokuvassa (vampyyrielokuvat ja Hammer-yhtiön tuotanto), Yhdysvalloissa (*slasher*-elokuvat) tai Italiassa (*giallot*) (Sélavy 2018, 42). *Fantastiquessa* ei ole selkeyttä esimerkiksi hahmojen, teemojen, narratiivien tai yleisöreaktioiden suhteen, ja Sélavy (2018, 42) kehottaakin tunnistamaan *fantastiquen* esimerkiksi lähestymistavan, tunnelman tai hengen pohjalta. Fantastinen on omiaan elokuvalliselle ilmaisulle sen teknisten ominaisuuksien vuoksi, mutta taustalla voi nähdä myös kulttuurisen monimerkityksisyyden tarpeen (Andrew 1984, 114).

Sélavy (2018, 42–45) erottelee *fantastiquen* löyhästi neljään eri aikakauteen alkaen 1910-luvusta ja *fantastiquen* ensimmäisistä suurista nimistä eli Georges Mélièsistä, Louis Feuilladesta ja Maurice Tourneurista.¹³ Ensimmäinen kukoistuskauti oli avantgardististen liikkeiden, kuten impressionismin ja surrealismin, myötä. Tämän jälkeen *fantastique* näkyi elokuvissa vahvempaan esimerkiksi Saksan miehityksen aikaan 1940-luvulla ja koki niin sanotun kolmannen nousun kevään 1968 latautuneen tunnelman jälkeen.¹⁴ Tällöin *fantastique* korostui selkeästi seksuaalisen vapautumisen jälkimainingeissa, 1960-luvun lopulla alkaneen vastakulttuurisen liikehdinnän sekä poliittisen hierarkian ja sosiaalisten konventioiden arvostelun ja kyseenalaistaminen myötä. *Fantastiqueen* liittyi näin poliittinen ja yhteiskunnallinen ulottuvuus, sillä ylikuonnollinen ja fantastinen tarjoavat tapoja ylittää sensuurin ja tukahduttamisen käytäntöjä (Donald 1989, 12). Rigby (2021, 8–9) toteaa, että sensuurin murenemisen ja aiempaa vapaamman raa'an kuvaston myötä Euroopassa tehtiin 1960-luvun lopulla elokuvia, joissa kauhu ja erotiikka yhdistyivät julmasti ja provokatiivisesti. Erityisesti 1970-luvulta eteenpäin *fantastique* on ollut vahvemmin läsnä esimerkiksi sarjoissa ja niin kutsutuissa B-elokuvissa, esimerkiksi eurokauhussa.¹⁵ Eurooppalaista elokuvaa tutkinut Ian Olney (2013, 7) toteaa, että sekä eurokauhu että eurooppalainen taide-

12 Toisaalta fantasia saksalaisessa ekspressionismissa sekä juuri Hollywoodin melodraamassa ja Hammer-kauhussa on vahvistanut ajatusta, että fantasia kuuluu erityisesti anglosaksiseen elokuvaan (Austin 1996, 136).

13 Feuilladen sarjaelokuvista myös *Tih-Minh* (1918) ja *Barabas* (1919) sisältävät fantastisia elementtejä (myös Abel 1987, 138).

14 Régis Arnaud'n väitöskirja *Glissements progressifs de la limite. La transgression dans le cinéma fantastique français (1968–1983)* vuodelta 2019 käsittelee toukokuun 1968 muutoshetkeä ja vaikutusta ranskalaisiin *fantastique*-elokuviin.

15 Eurokauhu (*eurohorror*) on kriitikoiden ja elokuvien ystävien termi kauhuelokuville, joita tuotettiin 1960-luvulta eteenpäin esimerkiksi Italiassa, Espanjassa, Ranskassa ja Belgiassa (Schneider 2023, xx). Olney (2013, 6–7) lainaa Cathal Tohillia ja Pete Tombasia kuvaillessaan tapoja, joilla eurokauhu eroaa brittiläisestä ja amerikkalaisesta kauhusta esimerkiksi ammentamalla eurooppalaisista kulttuurilähteistään, kuten romantiikan ja dekadenssin perinnöstä, 1900-luvun kioskikirjallisuudesta, sarjaelokuvista ja sarjakuvista. Elokuvissa korostui ekssessiivisyys ja irrationaalisuus, minkä myötä ne vapautuivat taiteellisesta yhtenäisyydestä ja narratiivin logiikasta, joita angloamerikkalainen genre-elokuva painottaa.

elokuva nousivat samoista toisen maailmansodan ja holokaustin traumaista. Molemmat hyödynsivät ja saivat inspiraatiota paitsi klassisista Hollywoodin studioelokuvista myös eurooppalaisen avantgarden vaikutuksista, erityisesti ekspressionismista ja surrealismista. Neljännen *fantastiquen* nousukauden Sélavy (2018, 45) määrittelee alkaneen vasta 2000-luvun alusta, tällä kertaa aiempaa naisvetoisemmin, vähemmän haaveellisena ja runollisena, mutta aiempaa brutaalimpana ja kauhistuttavampana esimerkiksi Marina de Vanin, Lucile Hadžihalilovićin ja Julia Ducournaun elokuvien myötä. *Fantastiquen* voi siis tiivistää Sélavyn (2018, 42) tavoin tunnelmalliseksi tarinaksi, jossa selittämätön elementti tulee osaksi todellisuutta, ja tämä on keskeinen piirre myös Feuilladen *Fantômas*-elokuvissa ja Franjun tuotannossa. Avaan seuraavaksi Feuilladen tapaa esittää rikollisen hahmo 1910-luvulla, ja siirryn sitten tutkimaan Franjun televisiosarjaa *L'Homme sans visage* (1975).

Louis Feuillade ja rikollisen hahmon synty

Ranskassa fiktiiviset rikollishahmot ovat olleet keskeinen osa modernin elämän representaatioita 1800-luvun puolivälistä alkaen. Halvan sensaatiolehdistön kehitys ja pikku-uutiset ohjasivat lukijoiden epäilyksiä sekä pelkoja rikollisuudesta. Lehtien kehittyessä tarinat, joissa yhdistyivät totuus ja kuvitelma sekä runsas kuvitus, loivat vahvoja stereotyyppioita, jotka pysyivät lähes muuttumattomina 1900-luvulle tultaessa. Medioiden luoma kuvitelma antoi yleisölle melodraaman tai jatkokertomuksen koodistoa mukaillen avaimia yhteiskunnallisten tapahtumien ymmärtämiseen. (Carou & Letourneux 2015, 20.) 1900-luvun alussa ranskalaista yhteiskuntaa ravisteli yleinen levottomuus esimerkiksi työläisten lakkojen ja Dreyfusin tapauksen myötä. Esimerkiksi Arthur Conan Doyle'n, amerikkalaisten pennin lehtisten ja etsivätarinoiden suosion vaikutuksesta Maurice Leblancin Arsène Lupinin (alkaen 1907) ja Pierre Souvestren ja Marcel Allainin *Fantômas*-kirjojen (1911–1913) tapaiset herrasmiesvarkaat ja rikolliset alkoivat kiinnostaa ihmisiä (Aziza 1995, 19). Kuviteltu rikollisen hahmo 1900-luvun alun elokuvassa oli kaupungistunut ja seurasi Eugène Suen *Les Mystères de Paris* -romaanin ja sitä mukailevien tarinoiden muokkaamia väyliä. Hahmo ilmaisi yhteiskunnan muutoksia ja epävarmuuden tunnetta, joka oli seurausta kaupungin moninaisesta kehityksestä. (Carou & Letourneux 2015, 40.) Kaupunkien mysteeritarinat kuvasivat näkymätöntä alamaailmaa ja salaisia verkostoja mutta myös vähäosaisuutta ja väkivaltaa. Louis Feuilladen "*réalisme fantastique*" tai "*fantastique social*" oli samassa linjassa paitsi Suen ja Paul Févalin myös Balzacin ja Zolan kaltaisen realismin ja naturalismin kanssa (Champreux 2000, 127). Elokuvajournalisti Claude Beylie (1981, 23) kuitenkin toteaa, ettei Feuilladen kohdalla voi tarpeeksi alleviivata sitä, miten *Fantômas*- ja *Les Vampires* -elokuvat omalta osaltaan valoivat fantastista (*fantastique*) arkipäivään ja harhaa todelliseen. Kaikesta tuli mahdollista, sillä kaikki – Pariisin katot, paaluaidat, varastorakennukset, metro, laitakaupunki – oli totta. Arkiset asiat, kuten ovet, kaapit, seinät ja katot, muuttuivat epäilyttäviksi, sillä ne kätkivät lisää liukuovia ja valekattoja. Epäily ruokki mysteeriä, ja kaupunki näyttäytyi vaarallisena ja arvaamattomana. Ihmiset joutuivat Feuilladen elokuvissa murhatuiksi myrkyllä kyllästetyillä sormuksilla tai siepatuiksi pää edellä asuntonsa ikkunoista. Feuilladen suuri ajatus olikin yhdistää arkipäivän todellisuus ja posketon fiktio, toisen tukiessa toista (Champreux 1981, 14).¹⁶

16 Feuilladen elokuvat vetivät myöhemmin puoleensa surrealistejä, joita viehätti Feuilladen näkemys vieraantuneesta todellisuudesta. Fantastinen aines todellisessa ympäristössä lisäsi epätietoisuuden tilaa. (Abel 1987, 75). Surrealismista elokuvissa esimerkiksi teoksessa Charlotte Servel: *Le cinéma burlesque, une autre origine du surréalisme* (Mimesis, 2024).

Louis Feuillade työskenteli 1900-luvun alussa Gaumont-yhtiössä, joka tuotti elokuvia ja niiden tekemiseen liittyvää tekniikkaa, teki väri- sekä äänikokeiluja ja laajensi toimintaansa myös jakelu- ja esitystoimintaan (Abel 1987, 8). Feuillade eteni Gaumontilla nopeasti eri tehtävissä ja ohjasi jo 1910-luvun vaihteessa erilaisia elokuva-sarjoja, esimerkiksi lapsinäyttelijävetoisia humoristisia *Bébé-* ja *Bout-de-Zan* -elokuvia sekä melodraamaa ja realismia soveltavia, sosiaalista todellisuutta kuvaavia elokuvia yleisotsikolla *Scènes de la vie telle qu'elle est* (Abel 1996, 108).¹⁷ Souvestren ja Allainin moniosaisen *Fantômas*-kirjasarjan pohjalta Feuillade ohjasi viisi elokuvaa, joissa René Navarre esittää lukuisten valeasujen taakse piiloutuvaa *Fantômas*-varasta, joka tekee raakoja rikoksia ja terrorisoi herkeämättä keski- ja yläluokkaisia pariisilaisia. *Fantômas* pitää poliisia pilkkanaan erilaisten hämäysten sekä täpärien pakojen myötä. Kymmenosainen *Les Vampires* on alkuperäiskäsikirjoitus, jossa pahuus henkilöityy Irma Vep -nimiseen *femme fatale* -hahmoon. Irma Vep on Vampyyrit-rikollisporukan sitkein ja elinvoimaisin jäsen, muiden jengiläisten ja johtajienkin vaihtuessa elokuvan edetessä. *Les Vampiresissä* rikolliset varastavat rikkailta, mutta samalla suunnitelmat ovat niin ikään yhteiskuntaa vastaan: ryhmässä on kumouksellisen voiman potentiaalia, "alamaailma, joka nousee ottaakseen vallan 'todellisesta' maailmasta" (Roud 1983, 48).¹⁸ *Les Vampiresin* vaikutus katsojiin oli shokeeraava, jaokuva herätti yleisössä ennennäkemätöntä kiinnostusta (Lanzoni 2002, 44). *Fantômas* ja *Les Vampires* ovat tyyllisesti vilttejä ja kiihkeitä teoksia ja siten poikkeuksellisia verrattuna *Judexiin* ja ensimmäinen maailmansodan jälkeen ilmestyneisiin elokuviin *La Nouvelle Mission de Judex* (1918), *Tih-Minh* (1918) ja *Barrabas* (1919), joissa tyyli on hioutuneempi ja juonet ovat seesteisempiä.

Sodan katkaiseva vaikutus ranskalaiseen elokuvatuotantoon oli valtava ja menetykset olivat suuria (Carou & Letourneux 2015, 132). Aiempaa vastaaviin tuotantoihin ei ollut taloudellisia mahdollisuuksia, ja tiukentunut rahoitus vaikutti Feuilladen tapaan tehdä töitä Gaumontille esimerkiksi niin, että hänelle vakiintui sama esiintyjä- ja teknikkoryhmä. Kuvaukset olivat hyvin tarkasti järjestettyjä, ja niiden määrä pysyi samana joka vuosi. Feuillade työskenteli taloudellisiin vaatimuksiin sopeutuen melko itsenäisesti. (Trebuil 2012, 225–226.) Feuillade istuikin sarjaelokuvien osalta *auteur*-määritelmään henkilöstä, joka on läsnä kaikissa luovan prosessin osissa, esimerkiksi kirjoittaa käsikirjoituksen ja vastaa ohjauksesta vakiintuneen ryhmänsä kanssa (Trebuil 2013, 306).

1910-luvun alussa ranskalaisen elokuvan narratiivisessa strategiassa alettiin siirtyä maakunnista ja maaseudulta enemmän kaupunkiin ja keskiluokkaiseen ympäristöön (Lack 2018, 30). Feuilladen elokuvissa esikaupunkitilat ovat pääsääntöisesti etuoikeutetun luokan alueita ja paikkoja, esimerkiksi hotelleja ja ravintoloita tai sisätiloja huviloissa ja kartanoissa (Lack 2018, 32). Työväenluokalle, vähäosaisille tai rikollisille tunnusomaisempia ovat useimmiten kuvaukset anonyymeissä ja geneerisissä ympäristöissä. Feuilladella on myös monia topografisia hybridejä eli tiloja, jotka ovat samanaikaisesti kaupunkitilaa, esikaupunkia ja maaseutua. Ne ovat siis sisäisesti mahdottomia olla olemassa ja samalla ulkoisesti ristiriitaisia. Eri kuvauspaikkojen tuli tällöin olla yleisiä ja tunnistamattomia. 1900-luvun alussa monet tekijät kuvasivatkin elokuvia alueella nimeltä *la zone*, joka ei ollut täysin kaupunki- eikä esikaupunkitilaa ja joka sijaitsi Pariisin rajojen reunamilla. (Lack 2018, 33.)¹⁹

Feuilladen "fantastinen realismi" näytti elokuvan rikolliset liikkumassa todellisessa ympäristössä ja sosiaalisissa tilanteissa Pariisissa ja esikaupungeissa, arkielämän jatkuessa veritekojen aikana. Kaupunkinäkyminen oli realistinen,

17 Kiinnostavana yksityiskohtana voi mainita, että *Bébé*-sarjan päättäjä René Dary näytteli myöhemmin poliisikomissariaota Champreux'n käsikirjoittamassa sarjassa *Les compagnons de Baal* (1968).

18 Samaan tapaan Abel (1987, 73) toteaa, että elokuvissa on nähtävissä "yhteiskunnan vastainen, kumouksellinen alamaailman voima".

19 Alueella kuvattiin erityisesti rikollisuutta ja köyhyyttä käsitteleviä elokuvia. Annie Fourcaut'n (2018, 10–22) artikkeli teoksessa *Screening the Paris Suburbs: From the Silent Era to the 1990s* käsittelee *la zonea*. Fourcaut toteaa alueen inspiroineen niin kaunokirjallisesti, elokuvallisesti kuin lehdistössäkin esimerkiksi työläisten kuvauksia sekä ns. Apache-jengien ja keskiluokan kohtaamisia. Apache-jengien kuvasto vakiintui nopeasti tietynlaisiin kuviin, kuten aseellisiin katukulmaryöstöihin, kokoontumisiin bistroissa sekä niin sanottuun apache-tanssiin (Carou & Letourneux 2015, 40).

lähes dokumentaarinen sotia edeltävän Pariisin kuvaus, mutta samaan aikaan se herätteli mysteerin ja lyyrisyyden elementtejä (Austin 1996, 3) esimerkiksi esittämällä rikollisen erilaisissa valeasuissa tai pakenemassa Pariisin kattoja pitkin lennokkaan rikoksen tai salakähmäisen kaupanteon jälkeen. Jatkuva vuorovaikutus jokapäiväisyyden rauhoittavan ulkomuodon ja alla kytevien vaarojen välillä oli keskeinen tekijä elokuvan kiehtovuudessa. Aikalaiskatsojille tutut kadut toimivat rikosten näyttämönä, tavanomaiset ympäristöt yhdistyivät epätodellisiin tilanteisiin ja todenmukainen Pariisi kehysti outoja tapahtumia. Jokapäiväisyyteen hiottu fantasia oli uskottavaa ja pelottavaa. (Roud 1983, 48.)

Feuilladen elokuvat olivat populaareja, mutta sittemmin niitä on pidetty varhaisuudesta huolimatta moderneina ja jopa kokeellisina (Lafond 2011, 93), ja Feuilladea on kutsuttu Lumièren veljesten ja Georges Mélièsin jälkeen kolmanneksi suunnannäyttäjäksi elokuvataiteen kehityksen ensimmäisiltä vuosilta (esimerkiksi Beylie 1981, 23; Lacassin 1995, 289). Feuilladen elokuvat ovat olleet niin vaikutusvaltaisia, että niiden voi sanoa dominoivan varhaisen rikoselokuvan maisemaa ja Fantômaksen ja Irma Vepin hahmojen kuuluvan modernin ajan suuriin myytteihin (Carou & Letourneux 2015, 15). Teknisen taituruuden lisäksi luonnolliset kuvauspaikat ja hahmojen ikoninen ulkonäkö kokomustine pukuineen ovat epäilemättä vaikuttaneet siihen, että Feuillade on jäänyt ranskalaisen elokuvan kollektiiviseen muistiin. Feuilladen kyky kutkuttaa katsojaa ja esittää mielikuvituksellisia juonellisia ratkaisuja kantaa nykypäivään saakka. Esimerkiksi päähenkilön antautuminen Irma Vepin hengelle Assayasin *Irma Vepissä* (2022) johtaa hahmon kohti itsensä ylittämisen kokemuksia. Kyseessä on sekä kunnianosoitus että jatkumo.

Feuilladen vaikutus on nähtävissä Franjun ja Olivier Assayasin lisäksi esimerkiksi Jacques Rivetten elokuvissa. Fantastinen realismi, eli Feuilladen vakiinnuttama tapa tuoda fantastinen aines arkipäiväiseen hetkeen, on epäilemättä merkittävä syy *fantastiquen* jatkuvuuden ja vetovoiman taustalla, ja samalla osatekijä Feuilladen vetovoimaan vielä tänä päivänä. Epätodellisen ja realistisen ilmaisussa yhdistyvät todelliset tilat ja kuvitteelliset tilanteet, jotka vievät katsojan näkyvän kuvan taakse, johonkin yllättävään ja odottamattomaan. Franjun kuvat ja tilat ovat samalla tavalla runollisen arkisia; eivät yliluonnollisia mutta kuitenkin aina enemmän kuin kuvauksen kohteet.

Georges Franju sarjaelokuvien unenomaisilla salakäytävillä

Georges Franju ja hänen lyyrisyyttä ja tunnelmallista taianomaisuutta huokuvat elokuvansa yhdistetään usein *fantastiqueen* (Ince 2012, 47). Erityisesti *Les yeux sans visage* (1960) tunnetaan epätodellisten kuvien ja kauhukirurgisten toimenpiteiden sekä toisaalta realistisen ympäristön ja ulkopuolisuuden kuvauksen runollisesta yhteensulautuneisuudesta. Tieteiskauhu, tunnelmallinen varjojen ja valaistuksen vaihtelu, kätkeyt kasvot, maskit, peilit, identiteetin kyseenalaistaminen, pitkät käytävät ja ullakkohuoneistot vievät ajatukset myös goottilaiseen kirjallisuuteen (Cherry 2023, 81–83). Franju itse suhtautui *fantastiqueen* tietyllä varauksella, ja hän määritteli käsitteen sisälle peräti kolme eri aluetta (*le cinéma fantastique, le cinéma de l'insolite ja le cinéma de l'angoisse*).²⁰ Näistä hän koki itselleen läheisimmäksi termin *insolite* (epätavallinen tai odottamaton), sillä se merkitsee tilanteita, joissa jokin voimakastunteinen kuva ja sen merkitys eivät kohta tai ne ovat keskenään ristiriidassa (Milne 1975, 68–69). Franjulle *insolite*-elementti nousee *Nuits rougesin* (1974) / *L'Homme sans*

20 "I have always been attracted by emanations of strangeness; in other words, by the *insolite*. I suppose this is why my films so often belong to the genre formally but somewhat loosely categorized by the term 'cinéma fantastique'." (Milne 1975, 68.)

visagen (1975) keskenään taistelevista aineksista, kuten toimintakohtauksista ja unenomaisuudesta, sekä viihteellisyydestä ja draamasta (Milne 1975, 69). Kuten Franjua lainataan *L'Avant-Scène Cinéman* (1975, 63) arviossa, kyseessä onkin unenomainen toimintaspaktaakkeli, *fantastiquen* ja dramaattisen viihteen, liioiteltujen yöllisten seikkailujen elokuva – toisin sanoen 1910-luvun postkettomien ja ihmeellisten sarjaelokuvien ilmentymä 1970-luvun värittäjänä.



Kuva 1. René Navarre Fantômas-varkaana elokuvassa *Fantômas I - À L'ombre de la guillotine* (1913). Lähde: kuvakaappaus Blu-ray-julkaisulta.

Kuva 2. Jacques Champreux'n esittämä kasvoton rikollinen tulee esiin verhon takaa elokuvassa *Nuits rouges* (1974). Lähde: kuvakaappaus DVD-julkaisulta.

Käsikirjoittaja ja näyttelijä Jacques Champreux on todennut, että hän ja Feuillade molemmat kuuluvat fantisointineen ja valveunineen samaan populaarikirjallisuuden perinteeseen *Fantômasin* kanssa (Lafond & Thomas 2011, 170). Myös Franju oli *Fantômas*-kirjojen ystävä, ja hän esimerkiksi juonsi vuonna 1966 televisio-ohjelman *Rencontre avec Fantômas* (Beylie 1981, 25).

Franju olisi halunnut kuvata uuden version *Fantômaksesta*, ja suunnitelmien kariutuessa *L'Homme sans visage* lähti liikkeelle Champreux'n tekeillä olevasta hahmotelmasta. Sarjan jaksojen pituus oli alusta lähtien selvä, joten jako osiin tehtiin heti käsikirjoituksesta. (Lafond & Thomas 2011, 171.) Feuilladen *Fantômas* on selkein mutta ei ainoa viitekehys, sillä teoksessa on paljon monikerroksisuutta. Champreux oli esimerkiksi inspiroitunut näyttelijä Lon Chaney'n (1883–1930) muuntautumiskyvystä ja erityisesti tämän roolista Tod Browningin elokuvassa *The Unholy Three* (USA 1925) (Marie 2012, 32; Lafond & Thomas 2011, 171), jossa Chaney näyttelee rikollista, joka naamioituu pientä puotia pitäväksi vanhaksi rouvaksi. Samantyyppinen puotifasadi löytyy myös *L'Homme sans visagesta*.

Käsikirjoitusta inspiroivat myös 1940-luvun vaihteen amerikkalaiset, periaatteessa lapsille suunnatut Republic-yhtiön sarjaelokuvat, joissa on yksinkertaistettu ja naiivi ote tarinaan sekä silmin nähden pieni budjetti (Champreux 2007). Rikoskoneiston lonkeromaisuus vie ajatukset myös tohtori Mabusen hahmoon ja tämän elokuvallisiin ilmentymiin 1920-luvulta 1960-luvun alkuun, jolloin useissa niin ikään B-luokan tuotannoiksi mielletävissä Mabase-elokuvissa Gert Fröbe esitti *L'Homme sans visage*n tapaan poliisikomisarion roolia. Tästä näkökulmasta Franjun teokset asettuvat maaperälle, joka niiden ilmestymisaikana oli genre- ja eksploraatioelokuvan viitoittama. Samoihin aikoihin Italiassa *fumetti neri*-sarjakuvien Diabolik-hahmon voi nähdä yhtenä Fantômaksen uusista ilmentymistä. (Lafond 2011, 96.) Kuten Feuilladen elokuvissa, myös *L'Homme sans visage*ssa tavallisista asioista tulee epätavallisia: kuin savuverhon takana ihmisiä kaapataan tieteellisiin kokeisiin, zombeja vaeltaa huomaamattomina muiden keskuudessa, katoilla ryömii öisin tappajia ja naapurin vanha rouva onkin nuori mies naamioituneena. 1910-luvun tapaan tavanomaisuuden tuntua arjessa rikkovat edelleen yksittäiset asiat.

Kahdeksanosaisen sarjan juonikuvio on sarjaelokuvien tapaan monimutkainen ja hitaasti etenevä. Lähtökohtana on tohtori Dutreuil'n (Clément Harari) tavoite koota laatikoissa valmiudessa lepäävä "ihmisrobotti" – eli zombiarmeija, joka tottelee sokeasti ja on käytettävissä tarpeen mukaan. Sattuma ohjaa yhteen tohtorin ja lukuisten identiteettien taakse piiloutuvan



Kuva 3. Zombit makaamassa arkuissaan elokuvassa *Nuits rouges* (1974). Lähde: kuvakaappaus DVD-julkaisulta.

nimettömän rikollisen, ”miehen ilman kasvoja” (tässä artikkelissa jatkossa yksinkertaisesti *l’homme* eli mies) (Jacques Champreux), joka peittää kasvonsa erilaisilla valeasuilla tai punaisella vain silmät paljastavalla hupulla. *L’homme* kiinnostuu toisen polveilevan juonikuvion myötä Temppeleiherrain ritarikunnan kadonneesta aarteesta. Kolme ystävästä (Ugo Pagliai, Josephine Chaplin, Patrick Préjean) yrittävät harhauttaa ja häiritä *l’homme*n pyrkimyksiä löytää aarre. Rikollista jahtaa myös poliisikomisario (Gert Fröbe). Lopussa *l’homme* on vähällä jäädä kiinni ja häviää määrittelemättömäksi ajaksi kulisseihin nimettömän kumppaninsa (Gayle Hunnicutt) saattelemana mutta – sarja(elokuva)sta kun on kyse – lupaa palata pian uudelleen.

Sarjan kanssa samaan aikaan kuvattu elokuvaversio *Nuits rouges* sisältää samoja kohtauksia, mutta se on 104 minuutin pituudellaan virtaviivaisempi ja tiiviimpi.²¹ Sarjan juonenkäänteet ovat runsaampia, ja niissä on mukana sivuhahmoja sekä *l’homme*n alter egoja, joita ei ole elokuvaversiossa. Franju oli kiinnostunut *Nuits rouges*n käsikirjoituksen unenomaisista piirteistä, kun taas sarjan hän mielsi realistisemmaksi (Beylie 1975a, 66). Sekä sarja että elokuva rakentuvat kuitenkin realistisen ja fantastisen vaihteluista, ja niissä esiintyvät hahmot ovat sarjaelokuvien tapaan stereotyyppisiä, toisinaan jopa puisia yksiulotteisuudessaan. Sarjasta välittyy elokuvaa selkeämmin karikatyyristen hahmojen maailma, jossa on rikollisia, kiristäjiä, hyväksikäyttäjiä ja hysteerinen suuruudenhullu lääkäri sekä toisaalta herkkä sankari ja tämän vastaparina koominen runoilija-salopoliisi. Naishahmot ovat *femme fatale*, kiltti tyttöystävä ja sihteeri. Itse pääroisto *l’homme* on ehdoton, suoraviivainen, äärimmäisen mustavalkoinen ja kylmä palkollisiaan sekä apureiksi kiristämäänsä kohtaan. Franju on kuvaillut *l’homme*a moninaiseksi hahmoksi, joka luo itselleen toisia hahmoja mutta joka itsessään on myös yhdistelmäluomus. Hahmo on liioiteltu, kokoelma teatraalisia asenteita, itsetietoista peliä itsensä ja edustamansa pahuuden kanssa. (Milne 1975, 69.) *L’homme* on Fantômaksen tapaan aina yhden askeleen edellä muita, hänellä on ehtymättömät resurssit juonien toteuttamiseen ja lukuisia käytyreitä erilaisissa rooleissa, jolloin hänen pahuuden imperiuminsa ylittää käytännössä kaikkialle.

L’Homme sans visage jatkaa uskollisesti sarjaelokuvan perintöä (du Mesnil-dot 2012, 90; Marie 2012, 32; Macheret 2013, 93). Monipolvisen juonikuvion lisäksi jaksot on nimetty tavalla, joka tuo mieleen *Les Vampiresin* jaksot, jotka samalla avaavat tapahtumia (esimerkiksi *Les Vampiresin* jaksot ”Aivojen varastajan yö”, ”Katoilla ryömivä kuolema” ja ”Sieluttomat tappajat”).²² Champreux’n käsikirjoittama *Les compagnons de Baal* (1968) oli kuitenkin ensimmäinen sarjaelokuvatyylinen alkuperäiskirjoitettu jatkosarja televisiossa (Champreux 1988, 134).²³ Jo siitä löytyi monia Feuilladen mieleen tuovia elementtejä, kuten öiset pakokohtaukset ja hiippailut talojen katoilla, maanalaiset tunnelit, joihin on käynti salaovista ja lattialuukuista, kidnapattujen uhrien suurieleiset sitomiset, huijaukset tekeytymällä toiseksi henkilöksi, täpärät vähältä piti -pelastumiset, eikä vähiten roistojengiläisten päällä oleva musta vartalosukka eli tyköistuva puku.²⁴ Sarjaelokuvien ja *L’Homme sans visagen* maailma on *rocambollesque* – uskomaton, absurdi ja lennokas; seikkailullinen ja ylilyövä tarina, josta löytyy mysteerinen salaseura, väkivaltaisia tappeluita, mielivaltaisen rikollisnero maailmanvalloitusfantasioineen, rohkeita lapsi-apureita, valeasuja ja valepukuja, salakäytäviä, retrofuturismia, robotiikkaa ja kauko-ohjattavia laitteita, sekopäisiä tiedekokeiluja ja kekseliäitä teknisiä elementtejä, kuten itsekseen kulkeva robottitaksi, ohjelmoitavat zombit, *l’homme*n ranteista *Spiderman*-sarjakuvien innostamana sinkoutuvat teräaseet (Champreux 2007) sekä salainen päämaja, laboratorio ja toimisto, jossa naa-

21 *L’Homme sans visage* ei toistaiseksi ole julkaistu tallenteena, joten artikkelin kuvituksessa on käytetty *Nuits rouges* dvd-julkaisun kuvia, sillä samoja kohtauksia on myös *L’Homme sans visage*ssa.

22 *L’Homme sans visagen* jaksot nimettiin olivat esimerkiksi ”Irti leikattu pää”, ”Tappava sormus”, ”Kuolleen miehen pako” ja ”Veriset häät”. Jaksot nimet mainitaan myös aikalauskriittisissä neronleimauksina, jotka tuovat mieleen vanhan ajan sarjat (*le serial retro*) (Beylie 1975b, 4).

23 Claude Barman neliosainen, samannimiseen Arthur Bernède’n käsikirjoittamaan ja vuonna 1927 sarjaelokuva ilmestyneeseen tekstiin pohjautuva *Belphégor ou le Fantôme du Louvre* (FR 1965) oli ilmestynyt hieman aikaisemmin Ranskassa.

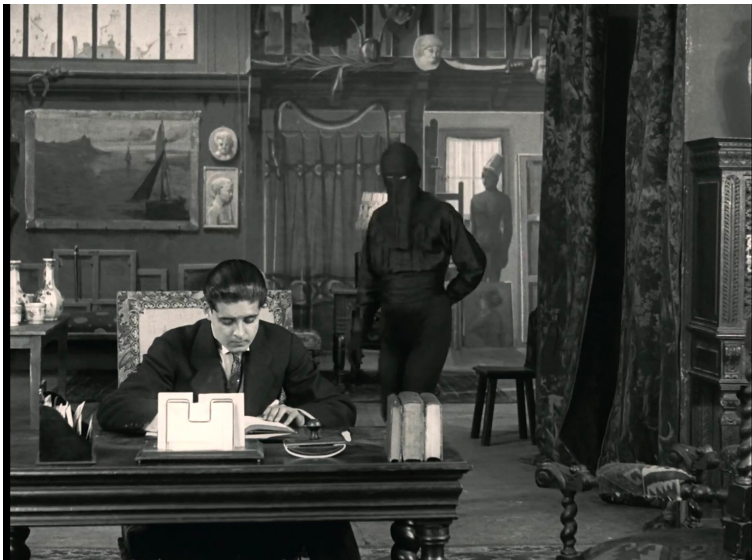
24 Musta tyköistuva puku oli ollut muutamissa elokuvissa ennen *Les Vampiresia*, kenties muistettavimmin 1913 ilmestyneessä Jasset’n *Protéassa* Josette Andriot’n päällä (Carou & Letourneux 2015, 128).



Kuvat 4, 5 ja 6. L'hommein eri kasvoja elokuvassa *Nuits rouges* (1974). Lähde: kuvakaappaukset DVD-julkaisulta.

mioituneet työntekijät istuvat työpöytänsä ääressä ja toimittavat *l'hommelle* asiakirjoja. Samalla nämä piirteet ovat Feuilladen tavoin *fantastique*-ainesta, joka hivuttautuu realistisiin raameihin. Epätodellisen elementin, kuten aarteenmetsästyksen tai valeasujen taakse piiloutuvan rikollisen, tuominen osaksi arkea on myös keskeinen, Fantômakseen rinnastuva osa sarjaa.

Sarjaelokuva on lapsenmielinen ja sen katsojalta edellytetään tiettyä viatonta asennetta. Franjun mukaan myös *L'Homme sans visage* vaatii katsojaa löytämään viattomuutensa uudelleen (Milne 1975, 69). Sarja ei ole parodiaa, vaan se tulee hyväksyä suoralta kädeltä ilman ennakkoluuloja ja varsinkin ilman ironiaa (Beylie 1975a, 66). Siinä onkin kyse tietynlaisesta lapsellisuudesta vakavasti esitetynä. *L'hommesta* haluttiin tehdä samalla tavalla pelottava kuin Fantômas oli omana aikanaan, ja vaikka parodisena voi pitää esimerkiksi sitä, että aarteen tavoittelussa suunnitelmat kariutuvat yksi toisensa perään, käsittely on kuitenkin myötämielistä eikä pilkantekoa (Champreux 2007).



Kuva 7. *Fantômas III: Le Mort qui tue* (1913). Lähde: kuvakaappaus Blu-ray-julkaisulta.

Kuva 8. *Nuits rouges* (1974). Lähde: kuvakaappaus DVD-julkaisulta.

Tulokulma muistuttaa tutkija Richard Dyerin *Pastiche*-teoksen (2007) ajatusta pastissista tunnistettavana imitaationa, joka tuo positiivisten tunnesiteiden kautta yhteyden historiaan. Franju on todennut halunneensa tehdä spehtaakkelin, visuaalisesti näyttävän elokuvan, jossa pahuus ja huumori ovat läsnä harmonisesti, pahuuden hetket yksittäisinä muuten unenomaisessa tunnelmassa (Milne 1975, 69). Esimerkiksi katolle sijoittuvassa takaa-ajokohtauksessa näky sivullisen uhrin verenpisaroista on odottamaton, sillä kohtaus on kuvauksen ja musiikin myötä vienyt katsojan toisenlaiseen tunnelmaan. Yksittäisten väkivaltaisten hetkien avulla luodaan myös yhteys *l'homme*n mysteerisen, kaikkialla läsnä olevan ja jokseenkin abstraktin hahmon sekä konkreettisen todellisuuden ja traagisuuden välille (Beylie 1975a, 66).

Feuilladen vaikutuksen näkee myös monissa sanattomissa ja vahvan visuaalisissa kohtauksissa, jotka toimisivat myös mykkäelokuvassa. Kohtauksissa on tilojen ja kuvien runollisuutta, joka vie ajatukset Feuilladeen. Runollisuudessa on kuitenkin myös sarjakuvamaisuutta ja toiminnallisuutta, esimerkiksi *l'homme*n kiipeily pitkin liikkuvan junan ulkoseinämää tai kuvaukset moottoripyöräilystä pitkin tyhjää maanalaista käytävää. *L'homme*n uhka ja levottomuus eroavat Fantômaksesta; hänen liikkumistaan paikasta toiseen näytetään eri tavalla, eikä Fantômasta nähdä *l'homme*n tavoin jakamassa käskyjä, tekemässä suunnitelmia, tarttumassa syöttiin ja epäonnistumassa. Fantômas on paha mutta kuitenkin ”vain” rikollinen, kun taas *l'hommessa* asuu, elokuvajournalisti ja kriitikko Stéphane du Mesnildot'n (2012, 90) sanoin, ”pahuus, jolla ei ole kasvoja mutta jolla on paljon nimiä: fasismi, imperialismi, kapitalismi”. *L'homme*n rikokset ja ihmisten hyväksikäyttö ovat laajempia kuin Fantômaksen, vaikka hän samalla on Fantômasta inhimillisempi. Fantômaksen hahmo edustaa muuttuvaa ja alati uudelleensyntyvää rikosta, ja niin sanottuna sarjallisena rikollisena (*un criminel sérialisé*) sekä useiden identiteettien taakse piiloutuvana jahdattuna hahmona Fantômas muistuttaa epävarmuudesta ja jännitteistä modernin kaupungin anonyymissä ympäristössä. Toistuvissa muutoksissa on myös sellaisenaan hyväksytyä leikkittelyä, jossa näyttelijät muuttuvat katsojan silmien edessä. (Carou & Letourneux 2015, 118.) Elokuvaohjaaja Leos Caraxin elokuvassa *Holy Motors* (Ranska 2012) on ulkoasua ja identiteettiä kohtauksesta toiseen vaihtava hahmo Mr. Oscar, jonka on nähty olleen Franjun ja *L'Homme sans visagen* inspiroima (du Mesnildot 2012, 90; Casas 2012, 210).²⁵ *L'homme* vaihtaa monissa kohtauksissa saumattomasti ja sanattomasti identiteettiä ja hahmoa ja maskeeraa usein itsensä lennossa.

Yksiulotteisten hahmojen lisäksi myös *L'Homme sans visagen* äänimaisema on omanlaisensa, liioiteltu ja keinotekoinen. Siihen kiinnittää huomiota samalla tavalla kuin studiolavasteisiin ja luonnollisten ulkokuvien puutteeseen. Kohtausten taustalla kuuluu toisteisesti selkeitä yksittäisiä ääniä, kuten kulkukissojen sähinää, koirien haukuntau, linnunlaulua, leikkiviä lapsia tai liikenteen ja työmaan melua. Musiikki on lainattu muista aikalaiselokuvista. Esimerkiksi Gayle Hunnicutin hahmon kiipeillessä katolla taustalla soi Pepino de Lucan hypnoottisen haikea ”Dorian Gray” elokuvasta *Il Dio chiamato Dorian* (Italia 1970).²⁶ Sekä sarjan että elokuvan kaunis ja keveän tunnelmallinen alku- ja lopputekstimusiikki on ”Poema”, Bruno Nicolain säveltämä musiikki elokuvasta *Love Birds – Una strana voglia d'amare* (Italia 1969). Richard Combs (1977, 49) nostaa *Monthly Film Bulletin* -lehden arviossaan kiinnostavasti esille Franjun äänimaiseman ja tavan käyttää taustaääntä vihjaillakseen tiloista, joita katsoja ei näe, sekä tavan, jolla ääni luo kontrastia esimerkiksi kohtauksessa, jossa lasten iloisen riehuminen äännet alkavat kuulua kadulla heti salakähmäisten neuvottelujen päätyttyä sisätiloissa. Lapsia ei näy, mutta leikin

25 Selkeää samankaltaisuutta on kohtauksessa, jossa Mr. Oscaria kuljetetaan limusiinissa paikasta toiseen, ja hän maskeeraa matkan aikana. *L'Homme sans visagen* jaksossa 6 (”Le sang accusateur”) *l'homme* vastaavasti maskeeraa auton takapenkillä kuskin ajaessa pitkin kaupungin reunamia. Lisäksi elokuvan lopussa Edith Scobin hahmon kasvomaskilla viitataan Franjuun.

26 Kattokohtaus on yksi elokuvan ja sarjan kohokohdista. Tunnelmallisen musiikin myötä ”femmen” kävely katolla on ihastuttanut myös sarjan aikalaiskritiikeissä, esimerkiksi *Positif*-lehden arviossa hahmon kauneutta kuvataan ihmeelliseksi, arvoitukselliseksi ja kissamaiseksi ja itse kohtaus mielletään satumaiseksi ja rinnakkaiseksi *Judex*-elokuvan (1963) vastaavan kohtauksen kanssa, kuitenkin suuremmalla määrällä glamouria ja taikaa (*Positif* 1974, 53).



Kuva 9. *Fantômas II: Juve contre Fantômas* (1913). Lähde: kuvakaappaus Blu-ray-julkaisulta.
Kuvat 10 ja 11. *Nuits rouges* (1974). Lähde: kuvakaappaukset DVD-julkaisulta.

äännet kuuluvat selkeinä ääniraidalla. Musiikin käyttö lisää myös huumoria tai ristiriitaa yksittäisiin kohtauksiin, esimerkiksi kattokohtauksessa musiikin haikea kauneus on riitasoinnussa hahmon kuolettavaan toimintaan. Combs nostaa esille myös kontrastin fantastisten aineiden, arkisen nyky-Pariisiin ja loppukohtauksen urbaanin joutomaan välillä, jota pitkin *l'homme* katoaa tyhjälle kadulle. Myös *L'Avant-Scène Cinéma* (1975, 64) arvioissa nostetaan esille teoksen ”tuntematon Pariisi, samanaikaisesti poikkeuksellinen ja jokapäiväinen, rähjäinen ja maaginen. Eilisen ja tämän päivän epätavallinen Pariisi”. Franjun Pariisi onkin usein kaksijakoinen, elokuvasta riippuen toisaalta fantastinen ja toisaalta korostetun arkipäiväinen.

Joissakin katukohtauksissa korostuva kulissinomaisuus tuo kiinnostavan ulottuvuuden sarjan ulkoasuun ja visuaalisuuteen. *L'Homme sans visage* sisäkuvat kuvattiin Jugoslaviassa, eikä ulkokuvauksille ollut mahdollisuutta.²⁷ Ikkunoista avautuvaa ulkomaailmaa elokuvissaan usein kuvannut Franju koki sarjan tunnun tästä syystä keinotekoiseksi. Ulkokuvia kuvattiin myö-

27 Joitakin kohtauksia kuvattiin uudelleen myös Pariisissa ja studiossa (Marie 2012, 31).



Kuvat 12 ja 13. Femmen kiipeily katolla elokuvassa *Nuits rouges* (1974) rinnastuu Feuilladen elokuvien lukuisiin kattokohtauksiin. Lähde: kuvakaappaukset DVD-julkaisulta.

hemmin lisää Pariisissa, mutta ensisijaisesti elokuva jatkuu sisäkuvien jälkeen lavasteissa tai maanalaisissa tunneleissa. Eläimillä tai luonnolla ei ole sarjassa paikkaa. (Milne 1975, 70.) Siinä missä Champreux'n *Les compagnons de Baal*-sarjassa Pariisilla ja sen todellisilla ja tunnistettavilla kuvauspaikoilla on valtava merkitys, *L'Homme sans visagen* maailma on sulkeutunut ja epämääräinen huolimatta siitä, että tapahtumapaikka on selkeästi Pariisi – jo alkutekstit ovat kaupungin kartan päällä. Lavasteet korostavat teatraalisuuden tuntua, ja keinotekoisuus vie ajatukset varhaisen sarjaelokuvan studioihin ja pelkistettyihin tiloihin mitänsanomattoman rekvisiitan keskelle. Franju tarjoaa katsojalle raamit tai ajatuksen Pariisista, mutta ei kuitenkaan näytä Pariisia yksittäisiä banaaleja maisemakuvia lukuun ottamatta. Verrattuna Feuilladen tunnistettavaan katukuviin, sarjassa ollaan kaupungista poistumisen myötä nopeasti nimettömällä, tunnistamattomalla alueella.

Franjun elokuvissa tilat ovat usein tyhjiä (Kovacsics & Vicente 2012, 119). *L'Homme sans visagen* tilat ovat sitä erityisen vahvasti: esimerkiksi tohtori Dutreuil'n syrjäinen kartano, jossa hän toteuttaa kokeitaan, autiotalo, jossa sankari vangitaan ankeaan huoneeseen, tai kulissina toimiva bistro, jossa ei ole muita asiakkaita kuin *l'homme*n kätyrit. Sarjassa lähes kaikki tila hahmojen ympärillä on varhaisen sarjaelokuvan salamajojen tapaan korutonta mutta samalla rappeutuneempaa ja rapistuneempaa. Piilopaikat ovat nuhruisia, vangitsemiset sijoittuvat syrjäisiin varastorakennuksiin. Kaduilla näkyy vähän ihmisiä, ja katukuvaus on niin geneeristä, että se voisi olla arkistofilmä. Niin kaupungissa kuin esikaupungissakin on ränsistynyttä, huoneistot ja liiketilat, kuten *l'homme*n aliaksen rouva Ermancen pientavarakauppa ja aiemmin mainittu bistro, ovat kuluneita ja seinustat ovat rikki revittyjä. Sarja painottaakin *Nuits rougesia* vahvemmin kaupungin purkamista ja uudelleenrakentamista.

1960-luvulta lähtien eurooppalaisissa elokuvissa kaupungit näyttäytyivät usein tuhoamisen tai ainakin negaation kautta (Sorlin 1994, 132). Kuvauspaikat vaihtuivat kauemmas teollisempiin kaupunkeihin ja karumpiin näkymiin (Sorlin 1994, 130). Myös Ranskassa todellinen kaupunkitila oli muutoksessa. Tutkija Hélène Jannièrè (2018, 218–221) toteaa, että Pariisin kaupunkisuunnittelu 1950-luvulta 1970-luvulle ja muutokset urbaanissa maisemassa olivat tuona aikana toistuva aihe useissa dokumenteissa ja television uutisissa. Suunnittelu käsitti laaja-alaisia jälleenrakennuksia sekä huonoon kuntoon menneiden alueiden tuhoamista. Urbaani purkaminen yhtenä suurimmista huolista herätti kommentteja puolesta ja vastaan niin kaupunkisuunnittelun osalta kuin myös poliittisesta ja sosiaalisesta näkökulmasta. Uuden ja vanhan törmääminen oli toistuva teema myös elokuvataiteessa. Toisin kuin vielä vähän aiemmin, 1970-luvun alkuun tultaessa uudemmat rakennukset oli alettu nähdä rumina ja samalla symboleina kadonneelle paikalliselle sosiaaliselle elämälle ja humaanille kaupunkisuunnittelulle. Samoihin aikoihin alkoi kasvaa nostalgia nopeasti häviävää työväenluokkaista Pariisia sekä paikallisen yhteisön tuomaa seurallisuutta kohtaan.

Myös *L'Homme sans visagessa* muuttuvassa ajassa resonoivat rakennustyöt ovat kuultavissa katuporan taustaaänenä salakuuntelukohtauksessa. Vielä selkeämmin rakennustyömaa on esillä sarjan sivujuonessa, jossa yhtenä *l'homme*n aliaksista esiintyy rakennuttaja Léopold de Baklava, jonka "La Cité du Bonheur" (onnen kaupunki) -nimisen hankkeen työmaalla tapahtuu outoja. 1970-luvun alussa yksityinen asuntorakentaminen oli keskeinen ja kiistanalainen osa rakentamista (Jannièrè 2018, 220). Mathieu Macheret (2013, 94) nostaa esille, miten *Les compagnons de Baalin* leikkisä kuva Pariisista on *L'Homme sans visagessa* muuttunut melankolisemmaksi pohjaten juurikin van-

han eli *Fantômaksen* ja *Les Vampiresin* Pariisin muodon katoamiseen purkamisurakoitsijoiden hakkujen alle. Franju onkin kuvannut kaupungin muutokset vahvan urbaanistumisen ja kiinteistökeinottelun aikana. Champreux'lla keveys sekä sympaattiset ja viattomat päähenkilöt ovat hävinneet, ja tilalle on tullut jyrkkyyttä, kylmyyttä ja pahuuden vallassa olevia odotuksen ja ahdistuksen hetkiä, joiden raakuus yllättää.

Feuilladen kuvaama Pariisi 1910-luvulla näytti keskeneräiseltä, mutta kaupunkinäkömman muutos 1970-luvulla luo hylätyn vaikutelman. Elokuva-journalisti Stéphane du Mesnildot (2012, 90) kuvailee näkyä Apache-jengien kummittelemasta laitakaupungista, rakentamattomasta joutomaasta, raihnaisista bistroista ja pientavaraliikkeistä. Hän näkee sarjan elokuvaversiota visionaarisemmaksi ja traagisemmaksi siksi, että se näyttää kortteleiden tuhoamisen, keskitetyn kaupunkisuunnittelun hallinnan ja näkymättömän työvoiman, eli laittomien maahanmuuttajien, hyväksikäytön.²⁸

Ranskalaisissa elokuvissa esiintyvää kaupunkirakentamista arvostelevaa rakennustyömaiden kuvausta tutkineet Marie Gaimard ja Marguerite Vappereau (2018, 234) toteavat, että 1960- ja 1970-luvun elokuva nosti esille myös ranskalaisten rakennustyöläisten sekä marginalisoitujen ja maahanmuuttajien kohtaamiset ja vaikeudet ranskalaisessa yhteiskunnassa. Ensimmäinen jakso päättyy kohtaukseen, jossa *l'homme* miehet kaappaavat kuorma-auton, joka kuljettaa paperittomia salamatkustajia, ja heidät viedään tohtori Dutreuil'lle kokeita varten. Champreux (1988, 135) on todennut, että yhtenä pyrkimyksenä oli tehdä modernia jatkoa Suen *Les Mystères de Paris* -romaanille, ja *L'Homme sans visage* olikin alkuperäisissä suunnitelmissa avoimemmin yhteiskunnallinen. Esimerkiksi paperittomien hyväksikäyttö oli olemassa yhtenä ajatuksista jo käsikirjoituksen alkuvaiheessa. Champreux koki, että fiktiosarjassa hän voisi mieleenpainuvalla tavalla esittää paperittomat maahanmuuttajat tosielämää vastaavassa tilanteessa, niin sanottuna orjakauppatavarana ja riiston kohteena esimerkiksi tohtori Dutreuil'n hahmon tekemien kokeiden myötä. Valinnassa on symboliikkaa: ihmisiltä viedään aivotkin päästä. (Lafond & Thomas 2011, 175.)

Lopuksi

Ylilyöntejä ja unenomaisuutta huokuvat varhaiset sarjaelokuvat, Pariisin kaupunki sekä siellä liikkuvat kuvitteelliset rikolliset ovat valaneet antoisan pohjan, josta on ammennettu elokuvataiteen kehittyessä. Varhainen elokuva on pohjustanut sarjafiktion kehitystä, ja sarjaelokuva toimii pohjana nykypäivän sarjallisuudelle. 1910-luvun sarjaelokuvan ja erityisesti Louis Feuilladen vaikutus korostuu ranskalaisen elokuvan kuvastossa: *Les Vampiresista* lähtöisin oleva (mieli)kuva tyköistuvaan mustaan asuun pukeutuneesta hahmosta hiipimässä pitkin öisen Pariisin kattoja palautuu vahvasti ranskalaiseen elokuvaan, jossa se toistuu kietoen hienovaraisesti yhteen elementtejä, aikakausia ja sukupolvia (Casas 2012, 207). Erityisen vahvasti se on jälleen läsnä Assayasin *Irma Vep* -sarjassa, joka ylistää *Les Vampiresin* pääosaesittäjä Musidora (Jeanne Roques, 1889–1957) ja tämän mustaa pukua mutta myös laajemmin varhaista (ranskalaista) elokuvaa.

Irma Vep käsittelee elokuvan taikaa ja taiteen merkitystä, tekijöiden suhdetta elokuvallisiin juuriin sekä vanhojen elokuvien uusia filmatisointeja, ajatusta ”pitkästä elokuvasta kahdeksassa osassa”. Sarjamuoto palvelee *Irma Vepin* hitaasti sulavaa kerrontaa. Sarja tarkastelee Assayasin vuoden 1996 *Irma Vep*

28 Champreux on kertonut saaneensa sarjan kuvausten aikaan idean laittomasta maahanmuutosta kertovaan ensimmäiseen omaan ohjaukseensa *Bako, l'autre rive* (1978) (*Revue Belge du Cinéma* Oct/Nov 1978, No.11, 14).

-elokuvan tavoin ranskalaisen elokuvateollisuuden nykytilaa mutta myös tapoja, joilla striimaus on muuttanut elokuvatuotantoa ja joilla alustat ovat vaikuttaneet kulutukseen (Meir 2023, 237–238). Sarjafiktio jatkuo onkin venynyt varhaisesta sarjaelokuvasta ja Feuilladesta striimausajan *binge-* eli ahmimiskatseluun, kaiken saatavilla olevan materiaalin nopeaan kulutukseen. *Fantastiquen* voi todeta ruokkineen sarjaelokuvan jo oletuksena rikasta muuntautumiskykyä, ja se on ollut merkittävä osa sarjafiktiota myös televisiossa. *Fantastiquen* kotiutuminen sarjamuotoon erityisesti 1960-luvulta alkaen on toistaiseksi ollut vähemmän tutkittu ilmiö, ja edelleen jatkotutkimuksen kohteena antoisa. Mathieu Macheret (2013, 96) muistuttaa, että vanhat *fantastique*-sarjat voivat tarjota pakotien kaavoihin kangistuneelle nykyelokuvalle, sillä *fantastique* voi liikutella representaation linjoja ja hämmentää havaittavissa olevia kiinnekohtia ja kääntää esteettistä vankkumattomuutta ylösalaisin. Fantastinen televisio itsessään on yltiöpäinen, se ylistää leikkiä sekä livistyksiä ja sekoittaa rajoja. Myös Assayasin taaksepäin suuntautuva katse on nähtävissä niin inspiraationa kuin kunnianosoituksena elokuvahistorialle.

Pariisi on kuvauksen kohteena muuttuva, ja Feuilladen unenomainen rikollisuus toistuu Franjulla. Samalla se on niin ilmaisun kuin kaupunkiympäristönkin suhteen erilainen. Teokset heijastavat aiempaa, mutta ne kertovat samalla omasta ajastaan. Sekä Franjun että Assayasin Pariisit imitoivat Feuilladen Pariisia, mutta ajan ja elokuvallisten kerrostumien myötä *Irma Vepin* Pariisi on perustavanlaatuisesti toisenlainen, edelleen 1910- ja 1970-lukujen tapaan unenomainen ja sen myötä epätodellinen, mutta kuitenkin enemmän elokuvien Pariisi. *Fantastique* on muuttanut jälleen muotoaan: vuonna 2022 se on Irma Vepin taianomainen elokuvahenki, uudelleensyntymä, joka herättää Pariisiin matkanneen näyttelijän ja vie tämän kohti uusia polkuja. Kaupunki ei ole enää rosainen, vaan se näyttäytyy historiallisena ja mystisenä tilana, jota katsotaan ulkopuolisen silmin.

Lähteet

Elokuvat

Fantômas (1913–1914, viisi jaksoa), ohj. Louis Feuillade. Blu-ray, Eureka Entertainment 2024.

Les Vampires (1915–1916, kymmenen jaksoa), ohj. Louis Feuillade. Blu-ray, Eureka Entertainment 2024.

Les compagnons de Baal (1968), ohj. Pierre Prévert. Esitetty ORTF-kanavalla 29.7.1968–9.9.1968. Katsottu Ranskan kansallisen audiovisuaalisen instituutin (Institut national de l'audiovisuel, INA) verkkoalustalta <https://www.inamediapro.com/>.

Nuits rouges (1974), ohj. Georges Franju. DVD, Eureka Entertainment 2008.

L'Homme sans visage (1975), ohj. Georges Franju. Esitetty TF1-kanavalla 17.7.1975–4.9.1975. Ei julkaistu tallenteena, katsottu Ranskan kansallisen audiovisuaalisen instituutin (Institut national de l'audiovisuel, INA) verkkoalustalta <https://www.inamediapro.com/>.

Holy Motors (2012), ohj. Leos Carax. Blu-ray, Artificial Eye 2013.

Irma Vep (2022), ohj. Olivier Assayas. HBO Original Series.

Tutkimuskirjallisuus

Abel, Richard (1987 [1984]) *French Cinema: The First Wave, 1915–1929*. New Jersey: Princeton University Press.

Abel, Richard (1996) Louis Feuillade. Teoksessa Geoffrey Nowell-Smith (toim.) *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 108–109.

- Andrés, Juan G. (2012) The Last Masquerade of Georges Franju: *Nuits rouges / L'Homme sans visage*. Teoksessa Quim Casas & Ana Cristina Iriarte (toim.) *Georges Franju*. Donostia-San Sebastián, Madrid: Donostia Zinemaldia – Festival de San Sebastián; Filmoteca Española, 235–241.
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Arnaud, Régis (2019) *Glissements progressifs de la limite: La transgression dans le cinéma fantastique français (1968–1983)*. Thèse de doctorat, Université de Paris Diderot.
- Austin, Guy (1996) *Contemporary French Cinema: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- L'Avant-Scène Cinéma* (1975) *Nuits rouges, un film de Georges Franju*. Nro 154, 62–66.
- Aziza, Claude (1995) Le cinéma refuge du feuilleton. *Cahiers de la Cinémathèque* 62, 19–22.
- Beylie, Claude (1975a) Entretien avec Jacques Champreux et Georges Franju. *Écran* 32, 66.
- Beylie, Claude (1975b) Fantastique télévisé. *Écran* 40, 3–4.
- Beylie, Claude (1981) De Feuillade à Chabrol: Les avatars de Fantômas. *L'Avant-Scène Cinéma* 271–272, 21–26.
- Callahan, Vicki (2005) *Zones of Anxiety: Movement, Musidora and the Crime Serials of Louis Feuillade*. Detroit: Wayne State University Press.
- Carou, Alain & Letourneux, Matthieu (2015) *Cinéma, premiers crimes*. Paris: Paris Bibliothèques.
- Casas, Quim (2012) Cartography of the French Serial. Teoksessa Quim Casas & Ana Cristina Iriarte (toim.) *Georges Franju*. Donostia-San Sebastián, Madrid: Donostia Zinemaldia – Festival de San Sebastián; Filmoteca Española, 207–223.
- Champreux, Jacques (1981) Louis Feuillade, poète de la réalité. *L'Avant-Scène Cinéma* 271–272, 6–18.
- Champreux, Jacques (1988) Entretien avec Jacques Champreux. *Les Cahiers de la Cinémathèque* 48, 125–136.
- Champreux, Jacques (2000) Les films à épisodes de Louis Feuillade. 1895, numéro hors série. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 125–208.
- Champreux, Jacques (2007) Entretien avec Jacques Champreux, scénariste de *Nuits rouges*. Haastattelu Eureka Entertainmentin *Judex / Nuits rouges* DVD-julkaisulla (2008).
- Cherry, Brigid (2023 [2007]) *Eyes Without a Face – Les Yeux sans visage, aka The Horror Chamber of Dr Faustus*. Teoksessa Steven Jay Schneider (toim.) *100 European Horror Films*. London: Bloomsbury, 81–83.
- Combs, Richard (1977) *Nuits rouges (Shadowman)*. *Monthly Film Bulletin* 518, 48–49.
- Creeber, Glen (2004) *Serial television. Big Drama on the Small Screen*. London: BFI.
- Donald, James (1989) Introduction. Teoksessa James Donald (toim.) *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing, 10–21.
- du Mesnildot, Stéphane (2012) Cinéma retrouvé: *L'Homme sans visage*. *Cahiers du Cinéma* 682, 90.
- Fourcaut, Annie (2018) On the Origins of the Banlieue Film, 1930–80. Teoksessa Philippe Met & Derek Schilling (toim.) *Screening the Paris Suburbs: From the Silent Era to the 1990s*. Manchester: Manchester University Press, 10–22. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18b5ndc>.
- Franju, Georges (1981) Feuillade l'unique. *L'Avant-Scène Cinéma* 271–272, 3.
- Gaimard, Marie & Vappereau, Marguerite (2018) Parisian Building Sites (1945–75): From Modernity to Abstraction. Teoksessa Alastair Phillips & Ginette Vincendeau (toim.) *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur: Locations, Characters, History*. London: British Film Institute, 230–241. <https://doi.org/10.5040/9781838711900>.
- Gimello-Mesplomb, Frédéric (2012) Introduction: Les cinéastes français à l'épreuve du genre fantastique. Teoksessa Frédéric Gimello-Mesplomb (toim.) *Socioanalyse d'une production artistique*. Paris: L'Harmattan, 9–69.
- Ince, Kate (2012 [2005]) *Georges Franju*. New York: Manchester University Press.
- Janière, Hélène (2018) Television and the Renewal of Paris: From Official Discourse to Social Criticism. Teoksessa Alastair Phillips & Ginette Vincendeau (toim.) *Paris in the Cinema: Beyond the Flâneur: Locations, Characters, History*. London: British Film Institute, 218–229. <https://doi.org/10.5040/9781838711900>.

- Kovacsics, Violeta & Vicente, Álex (2012) Paris, the Ordinary and the Unsettling. Teoksessa Quim Casas & Ana Cristina Iriarte (toim.) *Georges Franju*. Donostia-San Sebastián, Madrid: Donostia Zinemaldia – Festival de San Sebastián; Filmoteca Española, 117–124.
- Lacassin, Francis (1995) *Louis Feuillade: Maître des lions et des vampires*. Paris: Pierre Bordas et Fils.
- Lack, Roland-François (2018) Lumière, Méliès, Pathé and Gaumont: French Filmmaking in the Suburbs, 1896–1920. Teoksessa Philippe Met & Derek Schilling (toim.) *Screening the Paris Suburbs: From the Silent Era to the 1990s*. Manchester: Manchester University Press, 23–36. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18b5ndc>.
- Lafond, Frank (2011) *Nuits rouges* ou «l’ancien et le moderne». *Cinémaction* 141, 92–97.
- Lafond, Frank & Thomas, Benjamin (2011) Conversation avec Jacques Champreux. *Cinémaction* 141, 167–178.
- Lanzoni, Rémi Fournier (2002) *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York: Continuum.
- Macheret, Mathieu (2013) Le feuilleton, refuge du fantastique. *Cahiers du Cinéma* 692, 90–96.
- Marie, Michel (2012) Georges Franju, Far from the Nouvelle Vague, Close to Louis Feuillade. Teoksessa Quim Casas & Ana Cristina Iriarte (toim.) *Georges Franju*. Donostia-San Sebastián, Madrid: Donostia Zinemaldia – Festival de San Sebastián; Filmoteca Española, 17–33.
- Meir, Christopher (2023) “Depuis que le Streaming Existe?": Gaumont and French Cinema in the Streaming Era. Teoksessa M. Harrod & R. Moine (toim.) *Is It French? Popular Postnational Screen Fiction from France*. Cham: Palgrave Macmillan, 237–255.
- Milne, Tom (1975) Georges Franju: The Haunted Void. *Sight & Sound* 2, 68–72.
- Olney, Ian (2013) *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Positif* (1974) nro 162, 53–54.
- Rigby, Jonathan (2021 [2017]) *Euro Gothic: Classics of the Continental Horror Cinema*. Cambridge: Signum Books.
- Roud, Richard (1983) Louis Feuillade and the Serial. Teoksessa Mary Lea Bandy (toim.) *Rediscovering French Film*. New York: The Museum of Modern Art, 45–51.
- Schneider, Steven Jay (2023 [2007]) Introduction. Teoksessa Steven Jay Schneider (toim.) *100 European Horror Films*. London: Bloomsbury, xx–xxii.
- Sélavy, Virginie (2018) Deep Focus: Fantastique. *Sight & Sound* 28(11), 42–47.
- Singer, Ben (1996) Serials. Teoksessa Geoffrey Nowell-Smith (toim.) *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 105–111.
- Sorlin, Pierre (1994 [1991]) *European Cinemas, European Societies 1939–1990*. London: Routledge.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David (2010) *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Higher Education.
- Todorov, Tzvetan (1970) *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- Trebuil, Christophe (2012) *Un cinéma aux mille visages: Le film à épisodes en France 1915–1932*. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma.
- Trebuil, Christophe (2013) Figure(s) d’autorité, ou la notion d’auteur au cinéma à l’épreuve de la sérialité. Teoksessa Christophe Gauthier & Dimitri Vezyroglou (toim.) *L’auteur de cinéma: Histoire, généalogie, archéologie*. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinéma, 305–311.