

Antti Autio

TAKESHI KITANO JA NEO-AUTEURISTINEN LÄHESTYMISTAPA

Paisley Livingstonin mukaan elokuvallisen tekijyyden aste määräytyy tapauskohtaisesti elokuvan kausaalisen historian perusteella. Kun analyttinen tekijäkäsitys yhdistetään Kristin Thompsonin neoformalistiseen elokuva-analyysiin, syntyy neo-auteuristinen lähestymistapa elokuvaan. Artikkelissa tarkastellaan neo-auteuristista lähestymistapaa ja analysoidaan sen avulla kahta japanilaisen ohjaajan, Takeshi Kitanon elokuvaa.

Tekijän ja tekijyyden roolista elokuvan tutkimuksessa ja elokuvateoriassa on käyty keskustelua lähes koko 1900-luvun jälkimmäisen puoliskon ajan. Kartoitan seuraavassa lyhyesti elokuvan tekijyyttä koskevan keskustelun päälinjat ja esittelen Paisley Livingstonin esittämän, elokuvatekijyyttä analyttisen filosofian pohjalta lähestyvän, näkemyksen. Yhdistän Livingstonin tekijäajattelua David Bordwellin esittämään ajatukseen elokuvan tekijän ns. biografisesta legendasta sekä Kristin Thompsonin neoformalistiseen elokuva-analyysiin ja tarkastelen tämän neo-auteuristiseksi lähestymistavaksi kutsutun mallin kautta kahta japanilaisen Takeshi Kitanon elokuvaa. Analyysimallini pääargumentti on se, että elokuvan tarkastelun tulisi tukeutua itse teoksesta löydettävien elementtien lisäksi sekä teoksen tai teosten kausaaliseen historiaan että tekijän biografiseen legendaan.¹

Ajatuksen elokuvaohjaajasta romaanikirjailijaan rinnastettavana tekijänä (auteur) nostivat elokuvakritiikin ja -keskustelun keskiöön 1950-luvulla ranskalaisen *Cahiers du cinéma* -lehden ympärille ryhmittyneet kriitikot. Eräänlaisena lähtölaukauksena tekijäajattelulle voidaan pitää Alexandre Astrucin

¹ Teksti on lyhennelmä opinnäytetyöstäni, jossa tarkastelen lisäksi kolmatta Kitanon elokuvaa *Brother* (Brother, USA/UK/Japani 2000).

² Alexandre Astruc, "Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde" (Alk. 1948). Teoksessa Peter von Bagh (toim.), *Uuteen elokuvaan*. Porvoo-Helsinki: WSOY 1969, 66–71.

³ Andrew Sarris, "Notes on the Auteur Theory in 1962". *Film Culture*, 27 (1962–1963), 1–8.

⁴ Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and directions 1929–1968*. New York: E.P.Dutton 1968.

⁵ Peter Wollen, *Merkityksen ongelma elokuvassa*. Suom. Tarmo Malmberg. Helsinki: Gaudeamus 1977. (Alk. 1969; 3rd ed., revised and enlarged 1972.)

⁶ Roland Barthes, "The death of the author" (Alk. 1968). Teoksessa John Caughie (ed.), *Theories of Authorship*. London: Routledge & Kegan Paul in association with British Film Institute 1981, 208–213.

⁷ Vaikka selkeät erotelut ja rajanvedot "taiteen" ja "viihteen" välillä ovat väistämättä keinotekoisia, tuntuu tekijyyden status skaalan eri päissä vaihtelevan rajusti. Hieman yleistäen voidaan todeta, että laajimmalle mahdolliselle yleisölle valmistetuissa elokuvissa – usein myös tuotantobudjeteitaan suurimmassa – on vähiten tilaa sille, mitä voidaan pitää taiteellisenä intentiona, joka taas tuntuu olevan enemmän esillä marginaalisemmissa, pienemmillä budjeteilla festivaali ja art house -levitykseen tehdyissä elokuvissa. Monet taloudellisesti menestyneet elokuvat – usein

vuonna 1948 julkaistua esseettä *Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde*, jossa hän hahmottelee ajatusta elokuvakamerasta *camera-stylona*, kamerakynänä, jonka avulla elokuvantekijä pystyy ilmaisemaan itseään ja ikään kuin kirjoittamaan valkokankaalle näkemyksiään ja ajatuksiaan samaan tapaan kuin kirjailija.² Anglosaksiseen maailmaan tämän ajatuksen elokuvasta ilmaisuvoimaisena taidemuotona toivat ensin 1960-luvun alussa brittiläiset *Movie*-lehteen kirjoittavat kriitikot, kuten V.F. Perkins, Ian Cameron ja Robin Wood, sekä yhdysvaltalainen Andrew Sarris artikkelissaan *Notes on the Auteur Theory in 1962*³ ja myöhemmin teoksessaan *The American Film* (1969).⁴ Sarris jopa nimesi ilmiön – ranskalaisittain *politique des auteurs*, tekijänpolitiikka – auteur-teoriaksi. Provokatiivinen ajatus elokuvaohjaajasta auteurina, taiteilijana, josta elokuvan sisältämät merkitykset olivat lähtöisin, oli elokuvaentusiasteille erittäin käyttökelpoinen aikana, jolloin elokuvan kulttuurinen status oli alhainen: nyt myös elokuvaa voitiin pitää kirjallisuuden arvoisena itsenäisenä taidemuotona.

Auteur-keskustelun seuraava vaihe liittyi 1960–70-lukujen vaihteessa yhä vahvemmaksi nousseeseen pyrkimykseen tehdä elokuvasta legitiimi akateemisen tutkimuksen kohde. Tässä suhteessa auteur-ajattelu näyttäytyi yhtäältä mahdollisuutena, toisaalta ongelmana. Alun perin vuonna 1969 ilmestyneessä teoksessaan *Merkityksen ongelma elokuvassa*⁵ Peter Wollen pyrki yhdistämään auteur-ajattelua akateemisessa keskustelussa vallalla olevaan strukturalismiin tarkastelemalla erityisesti Howard Hawksin ja John Fordin elokuvia niitä yhdistävien kerronnallisten rakenteiden kautta. Strukturalistisen lähestymistavan kannalta ongelmalliseksi muodostui kuitenkin auteur-ajatteluun liittyvä romanttinen luovan persoonallisuuden korostaminen. Teoksensa vuoden 1972 laitukseen Wollen onkin lisännyt uudet päätössanat, joissa hän pyrkii lopullisesti irtautumaan tekijästä konkreettisenä persoonana ja korvaamaan tämän tiettyjen elokuvien ryhmää yhdistävällä rakenteella: sen sijaan että puhuttaisiin Fullerista, Hawksista ja Hitchcockista (todellisina henkilöinä), olisi nämä korvattava "Fullerilla", "Hawksilla" ja "Hitchcockilla" (elokuvan rakenteellisina konstruktioina).

Wollenin edustama auteur- tai cine-strukturalismi jäi kuitenkin lyhytikäiseksi ilmiöksi. Auteurismin ja cine-strukturalismin heikkouksina pidettiin sitä, että ne käsittelivät tutkimuskohdettaan – elokuvaa tai niiden joukkoa – valmiina suljettuina kokonaisuuksina sivuuttaen kulttuurisen kontekstin ja katsojan. Niiden tilalle nousivat pian jälkistrukturalismiin, psykoanalyysiin, marxilaiseen ideologiakritiikkiin sekä semiotiikkaan pohjautuvat teoriat, jotka painoutuivat katsomistapahtumaan ja korostivat elokuvallisen tekstin rakenteellista muodostumista. Roland Barthes oli julistanut tekijän kuolleeksi jo vuonna 1968⁶, ja 80-luvulle saavuttaessa tekijä oli monien mielestä kutistunut pelkäksi diskurssin muodostamaksi tekstuaaliseksi efektiksi. Elokuvien sijaan tutkimuksen keskiössä oli itse elokuva-apparaatin olemus.

1980-luvulle saavuttaessa elokuvatutkimus keskittyi pääasiassa elokuvan luonteeseen merkki- ja merkityksenantojärjestelmänä (psyko-semioottiset lähestymistavat) ja yhä enemmän yleisöihin ja vastaanottoon (reseptiotutkimus sekä kulttuurintutkimukselliset suuntauksut). Mutta vaikka elokuvantekijät oli ehkä marginalisoitu tutkimuskeskustelussa, toisaalla he voivat edelleen hyvin: heitä tavattiin edelleen elokuvafestivaaleilla ja kuultiin elokuvalehdistössä. Teorian ja käytännön välillä näytti siis olevan kuilu. Hieman kärjistäen voidaan todeta, että tekijät olivat miltei kadonneet akateemisesta elokuvakeskustelusta, mutta tuntuivat kuitenkin elävän muissa elokuvadiskurs-

seissa. Ilmiö vaikutti erityisen vahvalta ns. taide-elokuvan parissa.⁷

Cahierslaisen auteurismin ansiona voidaan pitää tiettyjen elokuvien ryhmää – tietyn ohjaajan elokuvia – yhdistävän tyylin nostamista tarkasteluun. Sen ongelmana on kuitenkin romanttisen ”luovan tekijän” nostaminen jalustalle. Auteur-strukturalismi pyrki ratkaisemaan tämän ongelman, mutta samalla todellinen tekijä hävisi olemattomiin. Akateemisen keskustelun ulkopuolella ajatus tekijästä ei kuitenkaan ole kadonnut, ja ainakin tiettyjen elokuvien kohdalla todellisella – tai todelliseksi ymmärretyllä – tekijällä on koko ajan ollut merkittävä rooli siinä tavassa, jolla näihin elokuviin on suhtauduttu. Ongelmana onkin, miten tämä elokuvan tekijyys voitaisiin ottaa myös tutkimuksellisessa lähestymistavassa huomioon. Toisin sanoen, miten elokuvan tekijyyttä voitaisiin lähestyä yhtäältä lankeamatta romanttiseen tekijän palvontaan, toisaalta kadottamatta tekijää kokonaan näkyvistä?

Se, että tekijä katosi elokuvateoriasta, ei ehkä johtunutkaan niinkään siitä, etteikö elokuvilla olisi tekijöitä, vaan pikemminkin auteur-teoriana tunnetun ajatusmallin teoreettisista heikkouksista ja niiden aiheuttamasta vastareaktiosta. Tekijä on kuitenkin tehnyt paluuta myös teoriaan muutamien viime vuosien aikana, osin uusista lähtökohdista. Näistä kiintoisimpia ovat Berys Gautin⁸ ja Paisley Livingstonin⁹ esittämät näkemykset.¹⁰ Molemmat kirjoittajat pohtivat tekijyyttä länsimaisen analyyttisen filosofian näkökulmasta, mutta päätyvät varsin erilaisiin johtopäätöksiin: Livingston – jonka tekijäkäsitykseen omassa lähestymistavassani viittaan – korostaa yksilötekijän merkitystä, kun taas Gaut päätyy esittämään, että elokuvallinen tekijyys on väistämättä luonteeltaan kollektiivista (joskin tunnustaa myös hallitsevan tekijäpersoonallisuuden mahdollisuuden).

Artikkelissaan *Cinematic Authorship* Paisley Livingston käsittelee tekijyyden ongelmaa käsitteellisellä tasolla. Hän korostaa yksilön toiminnan ja vaikutuksen ymmärtämisen keskeistä roolia kaikessa kulttuurillisessa analyysissä, mutta ei suostu kuitenkaan tekemään yksilön intentiosta analyysin perusyksikköä. Sen sijaan hän hahmottelee jatkumon anti-individualistisista, järjestelmää ja rakennetta korostavista, näkemyksistä individualistien, suurten ohjaajien puolestapuhujien, ajatuksiin. Livingstonin dynaaminen käsitys tekijyydestä mahdollistaa elokuvien syntymisen joko kollektiivisesti tai yksilöstä tai joissakin tapauksissa ilman selkeää tekijää tai tekijöitä. Livingstonin mukaan tekijäsuuntautuneiden teoriapositionien ongelmat ovat aiheutuneet pääasiassa käsitteellisistä puutteellisuuksista. Hän demonstroi väitettään seuraavasti: Jos haluamme osoittaa, ettei elokuvalla ole tekijää, voimme antaa sanan ”tekijä” viitata yksilöön, joka on vastuussa elokuvan jokaisesta piirteestä ja ominaisuudesta, ja seuraa, että yhtä tekijää on mahdotonta nimetä. Toisaalta jos haluamme osoittaa, että kaikilla elokuvilla on tekijä, voimme antaa sanan ”tekijä” viitata keneen tahansa yksilöön, jolla on minikäänlainen kausaalinen rooli elokuvan valmistumisessa, ja yhtäkkiä tekijöitä on enemmän kuin voidaan helposti laskea. Ensimmäinen tehtävä olisi siis luoda tarpeeksi tarkka määritelmä siitä, mitä ”elokuvallinen tekijyys” tarkoittaa. Livingston ehdottaa seuraavaa määritelmää:

elokuvallinen tekijä [author] = toimija tai toimijat, jo(t)ka tarkoituksellisesti tuottaa (tuottavat) elokuvallisen lausuman; jossa elokuvallinen lausuma viittaa mihin tahansa toimintaan, jonka tarkoitus on valkokankaalle tai muulle pinnalle projisoidun näennäisesti liikkuvan kuvan keinoin tehdä näkyväksi tai kommunikoida näkökantoja tai asenteita.¹¹

⁷ ”vuoden yllätyselokuvat” – ovat onnistuneet löytämään tasapainon ”taiteen” ja ”viihteen” ääripäiden välillä.

⁸ Berys Gaut, ”Film Authorship and Collaboration”. Teoksessa Richard Allen & Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 1997.

⁹ Paisley Livingston, ”Cinematic Authorship”. Teoksessa Allen & Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*.

¹⁰ Kaikista tuoreinta tekijäajattelua ja sen tarkastelua edustaa Virginia Wright Wexman (ed.), *Film and Authorship*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2003. Teos ei valitettavasti ehtinyt tähän artikkeliin, mutta sen ilmestyminen tukenee osaltaan väitettäni tekijän paluusta teoriaan.

¹¹ Livingston, ”Cinematic Authorship”, 141.

¹² Ibid., 138.

¹³ Ibid., 144.

¹⁴ Erottelun lähtökohtana oli Francois Truffaut'n artikkeli "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du cinéma*, 31 (Janvier 1954).

Keskeistä Livingstonin mukaan on siis intentio, tarkoituksellisuus. Hän jakaa elokuvantekijät kahteen mahdolliseen kategoriaan: ilmaisullisia intentioita toteuttaviin tekijöihin (authors) ja ilman varsinaisia ilmaisullisia intentioita elokuvaa tekeviin valmistajiin (makers). Livingston esittää, että kaikilla elokuvilla on vähintään valmistaja, mutta kaikilla ei välttämättä ole tekijää. Hän havainnollistaa jaotteluaan käytännön esimerkeillä ja päättyy esittämään tekijyyden kriteeriksi sitä, kuinka hyvin elokuvallinen lausuma (cinematic utterance) vastaa tekijän tai tekijöiden ilmaisullisia intentioita – sikäli kun sellaisia on.

Se, minkä asteista tekijyyttä elokuvasta voidaan löytää, riippuu Livingstonin mukaan siitä, mitä elokuvan tuotantoprosessin aikana tapahtui. Tilanteessa, jossa esimerkiksi elokuvan ohjaajan ja tuottajan näkemykset poikkeavat toisistaan yhteensovittamattomasti ja jossa lopulliset päätökset tekee esimerkiksi vastaava tuottaja, joka on vastuussa budjetista mutta jolla ei ole ilmaisullisia intentioita, elokuvalla ei ole yksittäistä tekijää, vain valmistajia. Toisaalta toisessa klassisessa tilanteessa, jossa nuori elokuvantekijä suostuu tuottajan vaatimiin muutoksiin mieluummin kuin luovuttamaan paikkansa toiselle ohjaajalle, yksittäinen tekijä voidaan nimetä, mutta tekijyyden aste – se kuinka hyvin elokuvallinen lausuma (lopullinen, levitykseen päätyvä elokuva) vastaa hänen omia ilmaisullisia intentioitaan – riippuu muutosten määrästä ja merkityksellisyydestä. Aina tekijää ei voida nimetä lainkaan: Livingston vertaa tekijättömiä elokuvia liikenneuhkaan, jossa kaikki osantottajat toimivat tarkoituksellisesti, mutta lopputulos on eräänlainen toiminnan ei-tarkoitettu ja ei-toivottu ”kieroutunut vaikutus”.¹² Tässä tapauksessa elokuvan tekijät jäävät vain valmistajiksi. On kuitenkin myös tapauksia, joissa elokuvan tekijä on ”aloittanut ja ohjannut [elokuvan] tekemistä, ottanut taidokkaasti osaa sen useisiin eri osa-alueisiin valvoen ja halliten yhteistyökumppaneidensa toimia.”¹³ Tällaisissa tapauksissa vallitsee yksilöllinen tekijyys ja on mahdollista nimetä yksi henkilö elokuvan tekijäksi.

Livingstonin pääargumentti siis on, että tarkasteltaessa onko elokuva syntynyt yksilötekijyyden vai jonkin muun prosessin kautta päätös on tehtävä tapauskohtaisesti. Tämä edellyttää sekä tietämystä elokuvan tuotantoprosessista yleisesti että juuri kyseisen elokuvan kausaalisen historian eli tuotantohistorian tuntemista. Etenkään jälkimmäinen informaatio ei ole aina helposti saatavilla, mutta se ei riitä syyksi tukeutua fiktiiviseen tekijään, eli pelkän tekstuaalisen todistusaineiston — siis elokuvan itsensä — perusteella rakennettuun antirealistiseen käsitykseen sen tekijästä. Livingstonin mallin vahvuus on se, että se pystyy sisällyttämään niin studiomallin mukaisen tuotantojärjestelmän, jossa tekijyys voi olla kollektiivista tai olematonta, kuin modernin taide-elokuvan mallin, jossa vallitsee usein yksilötekijyys, ja lisäksi tekijyyden eri variaatiot (esimerkiksi kollektiivisen tekijyyden) näiden ääripäiden välillä. Vaikka Livingstonin toistama authors/makers-jaottelu muistuttaakin Francois Truffaut'n hahmottelemaan ja cahierslaisten auteuristien omakseen ottamaa metteurs en scène/auteurs-jakoa¹⁴, hänen näkemyksensä eroaa cahierslaisesta auteurismista selkeästi systemaattisuuden ansiosta. Siinä missä varhaiset auteuristit yltyivät tekijänpalvontaan ja pitivät auteurin viimeisintä elokuvaa kategorisesti edellisiä parempana ja täydellisempänä luovan persoonallisuuden ilmentymänä, Livingstonin mallin avulla on mahdollista hahmottaa tekijyyden eri asteita jopa saman ohjaajan tuotannossa.

Neo-auteuristinen elokuva-analyysi

Ennen kuin siirryn esittelemään ns. neo-auteuristista lähestymistapaa – eräänlaista neoformalistisen elokuva-analyysin ja auteur-ajattelun synteesiä – jonka läpi olen tarkastellut tutkimuskohteeni Takeshi Kitanon elokuvia, katson tarpeelliseksi eritellä lyhyesti niitä kysymyksiä ja olettamuksia, joista lähestymistapani on saanut inspiraationsa. Näistä olettamuksista ehkä keskeisin on se, että tavan, jolla tiettyä elokuvaa tai elokuvien joukkoa lähestytään ja analysoidaan, tulisi lähtökohtaisesti olla muotoutunut kohteensa mukaan. Korostan siis kohdeherkkyyttä – teoksen tai teosten herättämien kysymysten tulisi olla keskeisellä sijalla tutkimusmetodia valittaessa. Vaikka olettamus vaikuttaa itsestäänselvydeltä, se ei ole aina ollut sitä.

Lähestyttäessä elokuvaa, joka on jostain – tässä vaiheessa ehkä vielä tuntemattomasta – syystä kiehtonut katsojaansa, on ajatus elokuvasta konstruktiona, rakennettuna, erittäin käyttökelpoinen. On syytä muistaa, että elokuvan valmistaminen on monimutkainen suunnittelemisen, kirjoittamisen, valmistelun, järjestelyn, kuvaamisen, valitsemisen, leikkaamisen, muuntelun ja yhdistelemisen prosessi. Elokuva on voitu rakentaa siten, että se tekee prosessin läpinäkyväksi, mutta se ei muuta sitä tosiasiaa, että elokuva on rakennettu juuri sellaiseksi. On usein viisasta olettaa, että hyvin harvat elokuvan elementeistä ovat satunnaisia, jopa silloin kun niiden motivoiminen on vaikeaa. Näennäisesti satunnaisetkin elementit tekee ei-satunnaisiksi, siis jollain tavalla tarkoituksellisiksi, se tosiasia, että ne on päätetty sisällyttää valmiiseen elokuvaan eikä jättää siitä pois. Lähestulkoon kaikki olisi voitu tehdä toisellakin tavalla, mutta on tehty juuri sillä tavalla kuin se elokuvaa katsottaessa nähdään, kuullaan ja tunnetaan. Miksi?

Itseäni kiehtoo Takeshi Kitanon elokuvissa esimerkiksi se, että elokuvat ovat emotionaalisesti vaikuttavia niiden vähäeleisyydestä huolimatta. Onko elokuvien ilmaisussa jotain, joka voisi selittää tätä vaikutusta? Ja miksi niinkin erilaiset elokuvat kuin *Tulikukkia (Hana-Bi, Japani 1997)* ja *Kikujiron kesä (Kikujiro no natsu, Japani 1999)* vaikuttavat myös hyvin samanlaisilta? Onko elokuvien väliltä löydettävissä joitain niitä yhdistäviä tekijöitä? Nämä kysymykset mielessäni olen valikoinut ne työkalut, joita kutsun neo-auteuristiseksi lähestymistavaksi. Työkaluni saattavat vaikuttaa triviaalilta lajitelmalta itsestään selviä olettamia, mutta niiden tarkoitus on myös lausua ääneen ja tehdä eksplisiittiseksi niitä intuitiivisia olettamuksia, jotka elokuvaa tarkasteltaessa usein ovat voimassa. Sanaa *neo-auteurist* käytti ilmeisesti ensimmäisenä Richard Koszarski *Film History* -lehden artikkelissaan *Auteurism revisited*.¹⁵ Hän tosin käytti sitä yleisemmässä merkityksessä. Itse viittaan termillä tekijäorientoituneeseen versioon Kristin Thompsonin neoformalistisesta elokuva-analyysistä, jonka pääpiirteet esittelen seuraavaksi.

Neoformalistinen elokuva-analyysi on Kristin Thompsonin teoksessa *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*¹⁶ vuonna 1981 esittelemä ja 1988 julkaistussa *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis* -teoksessa¹⁷ edelleen kehittämä esteettinen, teoslähtöinen lähestymistapa elokuvaan. Sen opilliset juuret ovat 1900-luvun alun venäläisessä formalismissa. Neoformalismi hylkää eksplisiittisesti perinteisen ajatusmallin taiteesta kommunikaationa, josta on aina hahmotettavissa lähettäjä, media ja vastaanottaja ja jossa taiteen keskeinen päämäärä on merkittävän teeman tai filosofisen totuuden välittäminen. Tämä kommunikaatiomalli muodostaa Thompsonin mukaan perusteen taiteen arvioinnille: taidetta

¹⁵ Richard Koszarski, "Auteurism revisited", *Film History*, 7:4 (Winter 1995), 355.

¹⁶ Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible: a neoformalist analysis*. New Jersey: Princeton University Press 1981.

¹⁷ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armour: Neoformalist Film Analysis*. Princeton (N.J.): Princeton University Press 1988.

¹⁸ Ibid., 8.

¹⁹ Ibid., 220.

²⁰ Ibid., 43.

voidaan mitata sen perusteella, kuinka hyvin se pystyy välittämään merkityksensä. Tästä seuraa hänen mukaansa myös perinteinen jaottelu korkeaan ja matalaan taiteeseen: taide, joka ainoastaan viihdyttää ilman syvällistä sanomaa tai totuutta, ei suorita sille tarkoitettua funktiota. Thompson sen sijaan sijoittaa taiteen omaan ei-praktiseen havaintomaailmaansa ja esittää, että taidetta tarkastellaan eri tavalla kuin arkitodellisuutta.

Elokuvat ja muut taideteokset, päinvastoin, syöksevät meidät ei-praktiseen, leikin kaltaiseen vuorovaikutukseen. Ne uudistavat havaintomaailmaamme ja muita mentaalisia prosesseja, koska niillä ei ole meille välittömiä käytännön implikaatioita.¹⁸

Mielestäni tämä ajatus on juuri elokuvan kohdalla erityisen relevantti, koska elokuva pystyy teknisenä välineenä imitoimaan todellisuuden aistihavaintoa suurimmin ja tuntuisi sen takia intuitiivisesti edellyttävän samoja havainnointiskeemoja kuin arkitodellisuus. Juuri tämän takia on kuitenkin erityisen tärkeää muistaa, että elokuva on keinotekoinen, rakennettu kokonaisuus eikä sen havainnointi ole yhtä kuin todellisuuden havainnointi. Thompson korostaa elokuvan konstruoitua luonnetta määrittelemällä neljä motivaatiokategoriaa, joihin elokuvalliset keinot ja elementit on mahdollista palauttaa: realistisen, kompositionaalisen, transtekstuaalisen ja taiteellisen motivaation.

Korostaessaan muotoa ja hylätessään kommunikaatiomallin neoformalismi myös vie tulkinnalta sille yleensä varatun hallitsevan aseman analyysissä. Koska ei-praktisen taidekäsityksen mukaisesti merkityksen välittäminen ei ole taiteen ainoa päämäärä ja lopputulos, siitä tulee tasavertainen elementti, yksi järjestelmä muiden joukossa. Tämän käsityksen avulla on myös mahdollista kiertää analyysiä usein vaivaava muodon ja sisällön ristiriita, joka yleensä johtaa estetiikan ja tulkinnan väliseen kuiluun. Elokuvan tulkinta on keskeinen osa elokuvan tarkastelua, mutta ei missään tapauksessa ainoa. Kuten Thompson toteaa: ”Vaatimus siitä, että tulkinnan tulisi olla kriitikon pääasiallinen työkalu, tekee elokuvista banaaleja.”¹⁹

Thompson, kuten edeltjänsäkin, näkevät taiteen keskeisenä päämääränä sen sijaan *defamiliariasaation* tuottamisen. Taiteen tarkoitus on esittää aineksensa erillään arkitodellisuudesta tuomalla ne uuteen valoon asettamalla ne tuoreeseen esteettiseen kontekstiin. Onnistunut taideteos esittää elementtinsä eri tavalla, kuin miten ne nähtäisiin arkitodellisuudessa. Pystyäkseen tähän taideteoksen ei tarvitse seurata arkitodellisuuden havainnoinnin lakeja; se voi sen sijaan luoda omia sisäisiä sääntöjään ja rakenteitaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että taiteen tulisi olla tyhjiössä, sterilissä estetiikan valtakunnassa erillään todellisuudesta. Taidekokemuksen uudistamat havaintoskeemat ovat vuorovaikutuksessa todellisuutta havainnoitaessa käytettävien skeemojen kanssa. Taiteen vastaanotto ei tapahdu tyhjiössä, vaan havaintoprosessia ja tulkintaa muokkaavat aina ns. taustakonstruktiot (backgrounds) toisin sanoen tieto, joka katselijalla on ympäröivästä maailmasta, muista taideteoksista, historiasta, yhteiskunnasta jne. Itse lisäksiin luetteloon etenkin elokuvaa koskien kaksi relevanttia taustakonstruktiota: 1) elokuvan kausaalisen historian ja 2) elokuvan tekijän ns. biografisen legendan.

Mutta kuinka neoformalistinen viitekehys sopii yhteen tekijäajattelun kanssa? Väitän, että ne voidaan yhdistää hyödyntämällä erityisesti Thompsonin esittämää käsitystä *dominantista*. Thompson tarkoittaa dominantilla elokuvan keskeistä muotoperiaatetta, jonka kautta teos tai joukko teoksia tulee kokonaisuksi²⁰, tai, yksinkertaisemmin, dominantti on keskeinen ominaisuus,

teema tai tunnelma elokuvassa tai joukossa elokuvia.²¹ Dominanttiajatus voidaan soveltaa myös joukkoon saman tekijän elokuvia, kuten myös Thompson eräässä analyysissään vihjaa:

Koska taiteilija toistuvasti käyttää samankaltaisia dominanteja eri töissään, voimme usein tehdä yleistyksiä hänen koko tuotantonsa dominanteista (vaikka eri töiden välillä onkin aina eroja, ja pystymme yleensä löytämään vaihtelevia dominanteja uran eri vaiheissa tai taiteilijan kokonaistuotannon muissa alakategorioissa).²²

Dominantin käsitettä voidaan siis soveltaa myös tekijäsuuntautuneeseen lähestymistapaan: ei ainoastaan jaksossa yhdestä elokuvasta tai yhdessä kokonaisessa elokuvassa vaan myös kokonaisessa joukossa elokuvia voi olla yhteinen muodollinen prinssiippi tai ominaisuus, joka nousee hallitsevaksi. Thompsonin käsitys useampien teosten jakamasta dominantista muistuttaa David Bordwellin esittämiä ajatuksia tekijän tuntomerkistä (authorial signature) ja biografisesta legendasta (biographical legend).²³ Jälkimmäinen käsite on peräisin Boris Thomashevskyltä, ja elokuvan tarkasteluun sitä sovelsi Bordwell teoksessaan *Ozu and the Poetics of Cinema*. Bordwellin mukaan biografinen legenda toimii kahdella eri tavalla: se mahdollistaa teosten tulemisen olemassaoleviksi legendan toteutumina ja orientoi katsojia niihin, suosii tiettyjä päätelmiä ja sulkee toisia pois.²⁴ Biografinen legenda siis yhtäältä auttaa havaitsemaan teokset teoksiksi ja nimenomaan tietyn tekijän teoksiksi. Toisaalta se luo odotuksia, jotka ohjaavat katsomista tiettyyn suuntaan. Biografinen legenda ei ole sama kuin tekijän todellinen elämäkerta, vaikka se voikin perustua (ja usein perustuukin) olemassaolevaan biografiseen informaatioon. Kyse on pikemminkin tekijän julkisuuskuvasta, joka voi olla hänen itsensä tai muiden toimijoiden (kritiikin, katsojien) rakentama. Sitä ei tule kuitenkaan ottaa itsestäänselvytenä. Myös sen konstruoitu luonne on huomioitava, ja legenda on syytä kontekstualisoida ja kvalifioida sekä myös osata hylätä silloin, kun muu informaatio on selkeästi sen vastaista.²⁵ Siitä huolimatta biografinen legenda voi olla arvokas johtolanka elokuvan tarkastelussa.

Esitänkin, että tiedot tekijästä ja teoksen kausaalisesta historiasta ovat relevantteja taustakonstruktioita neoformalistiselle elokuva-analyysille. Tämä taustakonstruktio toimii kaksisuuntaisesti: yhtäältä se ohjaa analyysiprosessia muodostamalla eräänlaisen odotushorisontin, jonka avulla uusi teos voidaan ottaa vastaan (toisin sanoen tukee tai vastustaa eri hypoteeseja), toisaalta se myös kehittyi itse edelleen uusien teosten lisäämän informaation myötä. Joissakin tapauksissa nämä kaksi suuntaa voivat mennä ristikkäin, kun esimerkiksi tieto ohjaajan työskentelytavoista muodostaa pohjan elokuvan kausaalista historiaa koskevalle hypoteesille tai valaisee lisää jotain jo tunnettua tuotantohistoriallista faktaa. On kuitenkin syytä pitää mielessä, että tällaista taustakonstruktioita ei välttämättä ole olemassa tai ainakaan saatavilla kaikille ohjaajille tai elokuville. Elokuvien tuotantoprosesseista on usein vaikeaa tai jopa mahdotonta saada tietoa, etenkin vanhemmista tai vähemmän tunnetuista elokuvista. Ja edelleen, se vähäinen tietomäärä, joka on saatavilla, on aina punnittava ja todennettava mikäli mahdollista – myös tuotantohistoriat ja biografiset legendat voivat olla rakennettuja tai jopa fiktiivisiä. Tästä huolimatta väitän, että huolellisesti laadittu tekijä-taustakonstruktio on relevantti ja arvokas apu, kun elokuvan tutkitaan lähemmin.

Elokuvan tarkastelun tulisi siis perustua elokuvan sisäisiin elementteihin,

²¹ Henry Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura 2000.

²² Thompson, *Breaking the Glass Armour*.

²³ David Bordwell, *Narration in Fiction Film*. London: Methuen 2000, 5.

²⁴ David Bordwell, *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey, Princeton University Press 1988, 5.

²⁵ *Ibid.*, 7. Ks. myös David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1981, 4–10.

mutta prosessin tulisi tukeutua myös a) tietoon kyseisen teoksen tai teosten kausaalaisesta historiasta ja b) relevanttiin biografiseen informaatioon elokuvan tekijästä tai tekijöistä. Neoformalistista terminologiaa käyttäen, tutkijan tulisi kiinnittää huomiota saman tekijän eri elokuvia yhdistäviin dominantteihin ja huomioida myös saman tekijän eri teosten välisen transtekstuaalisen motivaation mahdollisuus. Voidaan ajatella, että joukosta elokuvia hahmottuva yhteinen dominantti on mahdollista ankkuroida tekijä-taustakonstruktion Livingstonin painottaman teosten kausaalisen historian ja Bordwellin esittämän tekijän biografisen legendan kautta ja näin päätyä kokonaisvaltaisempaan ymmärrykseen sekä tekijästä että hänen teoksistaan. Tämä puolestaan muodostaa taustarakenteen, jota vasten uusi informaatio, esimerkiksi tekijän uusiokuva, otetaan vastaan ja johon se suhteutetaan.

Takeshi Kitano ja hänen elokuvansa

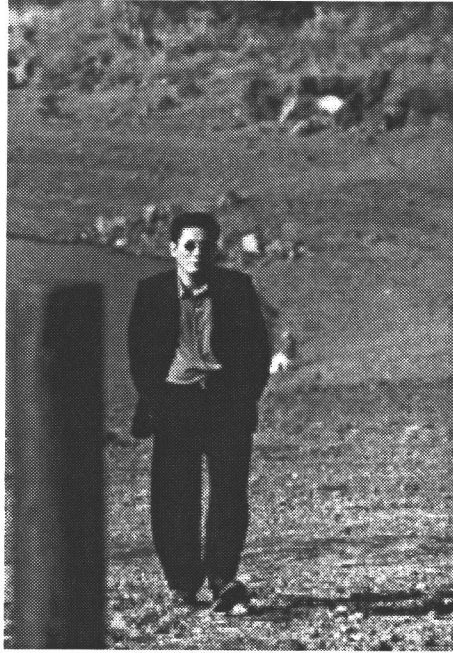
Edellä esittämäni neo-auteuristinen lähestymistapa sai alkunsa Takeshi Kitanon elokuvien lähiluvusta ja analyysistä. Kitanon elokuvien tarkastelu neo-auteuristisen prisman läpi tuntuu mielekkäältä useasta eri syystä: Hän on läsnä elokuvissaan lukuisilla eri tasoilla – näyttelijänä, käsikirjoittajana, ohjaajana, leikkaajana, joskus myös kuvataiteilijana. Hän on tiettävästi myös taloudellisessa mielessä varsin riippumaton elokuvantekijä oman Office Kitano -tuotantoyhtiönsä kautta ja näyttäisi myös tässä mielessä täyttävän ne yksilötekijyyden kriteerit, jotka esimerkiksi Livingston asettaa. Hänen elokuvansa ovat myös omaperäisen muotonsa puolesta parhaiten tarkasteltavissa kohdeherkän lähestymistavan keinoin. Toisaalta hän on tutkimuskohteena myös haastava: vaikka hän on parhaiten tunnettu ”uusista” japanilaisohjaajista, hänestä on julkaistu varsin vähän englanninkielistä materiaalia ja hänen elokuviansa tuotantotiedot eivät ole helposti saatavilla. Tarkastelen seuraavassa kahta Takeshi Kitanon elokuvaa edellä esittämäni lähestymistavan avulla.

Tulikukkia

Takeshi Kitano oli tunnettu festivaali- ja art house -nimi jo 1990-luvun alkupuolella, mutta *Tulikukkia* (*Hana-Bi*, Japani 1997) oli hänen läpimurtoelokuvansa ja teki hänet tunnetuksi myös faniyleisöjen ulkopuolella. *Tulikukkia* oli osa japanilaisten elokuvien menestyksen vuotta: neljä kuukautta aikaisemmin vanhan mestarin Shohei Imamuran *The Eel* (*Unagi*, Japani 1997) oli saanut Kultaisen palmun ja Naomi Kawasen herkkä dokumentti *Suzaku* (*Moe no suzaku*, Japani 1997) oli voittanut nuorten ohjaajien Kultainen kamera -palkinnon.

Tulikukkia kertoo poliisietsivä Nishin (Kitano itse, näyttelijänimellään Beat Takeshi) ja hänen vaimonsa Miyukin (Kayoko Kishimoto) viimeisistä päivistä ja niihin johtaneista tapahtumista. Syyllisyyden riivaama ja henkilökohtaisten menetysten traumatisoima Nishi eroaa poliisivoimista, ryöstää pankin ja vie leukemiaa sairastavan vaimonsa viimeiselle matkalle halki Japanin. Sillä välin Nishin entinen kollega, pyörätuoliin sidottu ja perheensä hylkäämä Horibe (Ren Osugi), löytää itsemurhayrityksen jälkeen uuden elämän kuvataiteesta. Nishin ja Miyukin matka päättyy kaksoisitsemurhaan yksinäisellä rannalla Nishin nuoremman kollegan Nakamuran (Su-

Takeshi Kitanon ilmaisutyyli *Tulikukissa* (1997) on minimalistista mutta visuaalista. Kuva: SEA



²⁶ David Kehr, "Equinox Flower: Takeshi Kitano's Fireworks". *Film Comment* 3-4/1998.

sumu Terajima) tavoitettua heidät, kun taas Horibe löytää mielenrauhan maalaustaiteesta.

Kitanon ilmaisutyyliä *Tulikukissa* voidaan luonnehtia minimalistiseksi mutta kuitenkin erittäin visuaaliseksi. Hänen kuvakompositioinsa ovat usein karuja ja paljaita mutta myös tasapainoisia ja pikkutarkkoja. Myös värimaailma on tarkoin kontrolloitu. Kameraliikettä on hyvin vähän. Otokset ovat usein staattisia ja luonteeltaan tarkastelevia sikäli, että ne jäävät usein kuvaamaan kasvoja tai tapahtumapaikkaa sen jälkeen, kun itse toiminta on ohi tai näyttelijät ovat jo poistuneet kuvasta. Erään kriitikon mukaan tämä kuvastaa tehokkaasti introspektiivistä mielentilaa.²⁶ Otokset ovat yleisesti ottaen pitkiä; keskustelut kuvataan molempien henkilöiden ollessa kuvassa ilman vastaleikkausta. Kun tämä tyyli yhdistetään kiireettömään kuvalliseen rytmiin ja pitkiin hiljaisiin jaksoihin, tuloksena on rauhallinen, jopa meditatiivinen tyyli. Hiljaisuuden rikkovat lähinnä lyhyet keskustelut ja Joe Hisaishin säveltämä melankolinen ja emotionaalinen musiikki.

Hiljainen ja rauhallinen ilmapiiri rikotaan kuitenkin toistuvasti yhtäkkisillä väkivaltaisilla purkauksilla. Sen sijaan että väkivalta nostettaisiin etualalle ja estetisoitaisiin, joka on aasialaisille toimintaelokuvilla usein tyypillistä, sitä tarkastellaan usein jopa kivuliaan suorasti ja staattisesti, yleensä korostetun ulkopuolisista kuvakulmista ja perspektiiveistä. Tämä tyylikeino tekee väkivallasta viihteellisen sijaan vaikeaa. Vaikutelmaa korostaa entisestään se, että väkivaltaiset tapahtumat sijoitetaan keskelle työntä ja rauhallista ilmapiiriä eikä siirtymää tunnelmasta toiseen voi ennakoida, vaan se on usein täysin satunnainen. Tuloksena syntyy näennäisesti tyyni mutta äärimmillään jännittynyt tunnelma.

Tulikukkien ensimmäinen puolisko etenee korostetun epälineaarisella tavalla. Tarinainformaatio on rikottu lähes sirpaleiseksi monitasoisen takumarakenteen avulla. Kerronnan epäselvä kausaliteetti ja puuttuva informaatio vaativat katsojalta aktiivista tarinaelementtien prosessointia ja jatkuvaa uusien hypoteesien muodostamista. Oikean tapahtumaketjun hahmottaminen voi

²⁷ Daniel Edwards, "The Willing Embrace of Destruction: Takeshi Kitano's Brother". *Senses of Cinema*, (November–December 2001). www.sensesofcinema.com/contents/01/17/brother.html. Linkki tarkastettu 9.12.2003.

²⁸ Kehr, "Equinox Flower: Takeshi Kitano's Fireworks".

vaatia jopa useampia katselukertoja, mutta lopulta elokuvan ensimmäinen puolikas etenee pisteeseen, jossa Nishin traumaattinen takauma ostoskeskuksen tapahtumista toistuu kokonaisuudessaan. Elokuvan alkuosa paljastuu kaksitasoiseksi takaumatarinaksi, joka toisaalta kertoo tapahtumat, jotka johtivat välikohtaukseen, ja toisaalta tapahtumista sen jälkeen, ajasta, jolloin Horibe on jo halvaantunut ja Nishi tehnyt päätöksensä. Elokuvan alkupuolen komplisoitu rakenne ja kerronta pyrkii mielestäni saamaan aikaan katsojan aktivoimisen ja kiinnittämisen elokuvan maailmaan.

Elokuvan jälkimmäinen puolikas sen sijaan avautuu varsin lineaarisesti ja helposti. Se kuvaa Nishin ja Miyukin viimeistä lomamatkaa läpi Japanin. Tarina keskeytyy yhä ajoittain, mutta väkivaltaisten tapahtumien tilalle (osin myös rinnalle) ovat keskeyttäviksi tulleet levolliset otokset Horiben maalauksista ja maalaustyöstä. Katsojan kognitiivinen työtaakka on kevyempi: matka etenee lähes leppoisasti huumorin sävyttämänä. Siinä missä elokuvan alkuosa vaati tarinainformaation aktiivista prosessointia koherentin kokonaisuuden muodostamiseksi, jälkimmäinen osa on tarinaltaan selkeä. Koska on kuitenkin selvää, että ainakin toinen pääparin henkilöistä tulee kuolemaan, elokuvan loppuosaa luonnehtii pikemminkin kysymys "kuinka?" (tapahtuu) kuin "mitä?" (tulee tapahtumaan). Katsoja matkustaa mukana matkalla ennalta määrättyyn määränpäähän, jossa ainoa mysteeri liittyy maalauksiin: kuinka kuvat liittyvät tarinaan? *Senses of Cinema* -julkaisun Daniel Edwards luonnehtii seuraavasti:

Kerronnallinen liike jää taustalle siihen pisteeseen saakka, ettei se enää dominoi katsojan tulkintaa ja suhdetta kuviin. Tämä sallii resonanssien ja narratiivien ulkopuolelta löytyvien merkitysten tulla osaksi elokuvan ymmärtämistä.²⁷

Useat *Tulikukkia* arvostelleet kriitikot ovat kiinnittäneet huomiota elokuvan nimeen. Japaninkielinen sana *hanabi* merkitsee kirjaimellisesti ilotulitusta tai pieniä ilotulitteita. Normaalisissa kirjoitusasussaan sana muodostuu kahdesta kanji-merkistä: *hana*, joka merkitsee kukkaa tai nuppua, ja *bi*, joka merkitsee tulta. Elokuvan nimi kirjoitetaan kuitenkin sekä länsimaisessa että japaninkielisessä versiossa roomalaisilla aakkosilla, ja sanan osat erotetaan toisistaan tavuviivalla (*Hana-Bi*). Erään haastattelulausuntonsa perusteella Kitano teki tämän tarkoituksella erottaakseen kaksi vastakkaista elementtiä toisistaan.²⁸ Tämä jako on myös keskeinen avain *Tulikukkien* muodon lähempään ymmärtämiseen.

Kuten edellä kuvailin, *Tulikukkia* muodostuu kahdesta keskeisestä osasta. Lähempi tarkastelu paljastaa, että osat ovat eräänlaisia peilikuvia toisistaan sekä muodon että teemojen tasolla. Lähes täsmälleen elokuvan keskellä on kaksi pitkää ja erottuvaa jaksoa: Nishin takauma ostoskeskuksen tapahtumiin ja jakso, jossa Horibe kokee taiteellisen inspiraation katsellessaan kukkia. Takaumajakso merkitsee elokuvan ensimmäisen puolikkaan päättymistä, ja se on myös viimeinen takauma koko elokuvassa. Myös komplisoitu ajallinen rakenne selkenee takaumajakson jälkeen; elokuvan loppuosa punoutuu auki lähes lineaarisena road movienä, jonka vain Horibe-tarinalinja katkaisee. Vaikka elokuvien redusointi yksinkertaisiin temaattisiin oppositioihin oli cine-strukturalismin helmasynti, tässä tapauksessa kaksinäpäinen lähestymistapa tuntuu oudosti sopivan: elokuvan nimestä lähtien vaikuttaa siltä, että *Tulikukkia* avautuu parhaiten toisiaan peilaavien vastakohtien kautta.

Selkein oppositio elokuvassa on elämän ja kuoleman välillä. Vastakkainasettelu viritetään jo elokuvan nimessä: kukat ovat voimakas elämän symboli,

kun taas tuli assosioidaan välittömästi tuhoon ja kuolemaan. Elokuvan sisällä nämä vastavoimat kiinnitetään Nishin ja Horiben hahmoihin. Tähän kaksinaisuuteen viitataan eksplisiittisesti elokuvan alkupuolen keskustelussa, jossa nuorempi poliisi Nakamura ja hänen kollegansa keskustelevat Nishin ja Horiben yhteisestä menneisyydestä. Muita vahvoja vastakkainasetteluita muodostetaan mm. elokuvan traagisten ja koomisten elementtien välillä sekä alun ja lopun tilallisuudessa: siinä missä alkuosa tapahtuu pääasiassa ahtaissa ja suljetuissa kaupunkitiloissa, loppuosan kohtaukset tapahtuvat pääasiassa avoimissa luonnontiloissa, kuten rannoilla ja lumisilla kentillä. Elokuvan rakenteellinen keskipiste – välijakso, joka sisältää Nishin takauman ja Horiben taiteelliset visiot – toimii myös temaattisena keskipisteenä, jonka ympärille oppositioita rakennetaan. Nishin moraalinen status muuttuu tässä jaksossa, kun hän astuu selkeästi lain ulkopuolelle ja ryöstää pankin. Toisaalta kun hän on tehnyt päätöksensä ryöstöstä ja matkasta, elokuvan rikkonainen ajallinen rakenne selkenee ja helpottuu käsinkosketeltavasti. Tässä mielessä elokuvan alkupuolen rakenteellisten komplikaatioiden voidaan tulkita kuvaavan myös päähenkilön psykologista tilaa, kuten Manohla Dargis kritiikissään esittää:

Elokuvan leikkaustyylillä on ajoittain niin sirpaleista, että ainakin aluksi voi olla vaikeaa hahmottaa mitä tapahtuu tai milloin. Tämä sijoiltaan olemisen (dislocation) tunne kuvaa kuitenkin juuri Nishin elämää, joka on mennyt palasiksi ei ainoastaan ampumavälikohtauksen vaan myös hänen yksityiselämässään tapahtuneen katastrofin vuoksi.²⁹

Kuten monissa aiemmissa elokuvissaan, Kitano toimii myös *Tulikukissa* kameran molemmilla puolilla, sekä näytellen pääosaa että ohjaten. Katsojille, jotka tuntevat hänen televisiotyönsä, hänen kivikasvoiset, räjähtävät elokuva-roolinsa ovat hämmäntävä kokemus. *Tulikukissa* Kitano esiintyy ensimmäistä kertaa valkokankaalla elokuussa 1994 kärsimänsä vakavan moottoripyörä-onnettomuuden jälkeen. Onnettomuus halvaannutti toisen puolen Kitanon kasvoista. Daniel Edwards analysoi Kitanon diegeettistä läsnäoloa marraskuussa 2000 *Senses of Cinema* -julkaisun artikkelissaan. Hänen mukaansa Kitano asemoi itsensä eräänlaiseen performanssin ja pakkomielteisen itsekäisyyden välitilaan, joka luo tunteen etäisyydestä, mikä puolestaan päästää ei-fiktiiviset elementit vaikuttamaan elokuvan vastaanottoon. Hän perustaa argumenttinsa Walter Benjaminin vuonna 1931 kirjoittamaan artikkeliin *A Short History of Photography*, jossa Benjamin käsittelee valokuvatun vartalon tendenssiä ylittää intentionaalisen merkityksen rajat. Toisin sanoen Edwardsin mukaan Kitano, ollessaan läsnä filmillä, on aina jotain enemmän kuin pelkkä fiktiivinen hahmo. Hänen diegeettinen läsnäolonsa tuo mukanaan myös merkityksiä valkokankaan ulkopuolelta, jotka voivat vaikuttaa katsomiskokemukseen.³⁰ Mikäli tarkastelemme *Tulikukia* ja asetamme sen rinnalle ohjaajan biografisen legendan, Edwards vaikuttaisi olevan oikeassa: elokuva ei ole suoraan omaelämäkerrallinen, mutta se selkeästi viittaa tiettyihin tapahtumiin Kitanon omassa elämässä.

Toipuessaan lähes kohtalokkaasta onnettomuudestaan, Kitano aloitti maalaamisen – kuten Horibe elokuvassa – ja elokuvan maalaukset ovat itse asiassa Kitanon omia teoksia, jotka hän maalasi toipumisensa aikana.³¹ Kitanon elokuvan ulkopuolinen elämä näkyy konkreettisesti elokuvassa myös hänen kasvoissaan, jotka ovat edelleen puoliksi halvaantuneet. Nishin roolissa hän näyttää avoimesti onnettomuutensa fysiologiset jäljet, halvaantuneet ja nykivät kasvonsa. Kitano itse on viitannut haastatteluissaan onnettomuuteen

²⁹ Manohla Dargis, "The Man: Takeshi Kitano's work of genius". *LA Weekly* 20.–26.3.1998. www.laweekly.com/ink/98/17/film-dargis.shtml. Linkki tarkastettu 9.12.2003.

³⁰ Edwards, "The Willing Embrace of Destruction: Takeshi Kitano's Brother".

³¹ *Fireworks* press kit. www.milestonefilms.com/pdf_press/Fireworks.pdf. Milestone Films 1997, 8. Linkki tarkastettu 1.12.2002.

tiedostamattomana itsemurhayrityksenä, ja kuka tahansa hänen elokuviinsa tutustunut ei voi olla huomaamatta tiettyä pakkomielleltä itsetuho- ja itsemurha-aihelmiin. *Tulikukissa* nämä teemat saavat lisää painoarvoa ohjaajan omasta lähes kohtalokkaasta onnettomuudesta. Tieto siitä ei ole millään tavalla välttämätön elokuvan vastaanottamisen kannalta, mutta mikäli tieto on olemassa, se ohjaa katsojan hypoteeseja selkeästi tiettyyn suuntaan – eli toimii biografisena legendana, joka voi ohjata katsomiskokemuksen muodostumista mutta jonka ei tarvitse kuitenkaan olla katsojan ainoa opas teoksen tulkitsemiseksi.

Oltiinpa *Tulikukkien* omaelämäkerrallisuudesta mitä mieltä tahansa, kukaan tuskin voi kiistää, etteivätkö Kitanon maalaukset olisi elokuvan keskeinen kompositionaalinen ja taiteellinen ilmaisukeino. Maalaukset ovat läsnä elokuvan ensimmäisistä ruuduista viimeisiin. Elokuvan ensimmäisen puolikkaan aikana maalaukset toimivat osana lavastusta, väriiläikkinä muuten varsin hillityissä sisätiloissa, joissa tarina tapahtuu. Ensimmäiset koko ruudun kuvat maalauksista nähdään elokuvan jälkimmäisen puoliskon alkupuolella, neljänä hiljaisena otoksena Horiben ollessa ulkoilemassa sillalla. Myöhemmin tarinalinjaa Horiben maalauksista kehitellään rinnakkain Nishin ja Miyukin matkan kanssa. Maalaukset esitetään johdonmukaisesti hitaasti taaksepäin liukuvissa otoksissa kompositiosta, jossa maalaus täyttää koko kuvan, laajempaan näkymään, joka paljastaa Horiben joko työskentelevän maalauksen parissa tai tarkastelevan sitä. Vaikutelma siitä, että ne auttavat Horibea käsittelemään traumaansa, on varsin selkeä, mutta maalaukset saavat myös ylimääräisen merkitysdimension siitä, miten ne esitetään suhteessa toiseen tarinalinjaan. Ne tuntuvat olevan ikään kuin sen kaikuja, elävän jonkinlaisessa symbioottisessa suhteessa Nishin ja hänen vaimonsa viimeisen matkan kanssa.

Koska kuvilla maalauksista ei ole selkeää kompositionaalista tai realistista motivaatiota, ne tuntuivat edellyttävän jonkinlaista symbolista tulkintaa muuttuakseen merkityksellisiksi. Väittäisin kuitenkin, että juuri epämääräisyys niiden suhteessa elokuvan tarinaan ja se, että kuviin ei ole kiinnitetty mitään yksiselitteistä merkitystä, tekee niistä niin huomattavia. Toisin sanoen se, että elokuva ei anna tarpeeksi informaatiota niiden yksiselitteiseen tulkintaan tai selitä näitä elokuvassa keskeisellä paikalla olevia kuvia, avaa ikään kuin merkityksestä tyhjän meditatiivisen tilan. Kuvat tuntuivat kuuluvan Thompsonin määrittämän taiteellisen motivaation kategoriaan: ne voivat toimia osana elokuvan ajan ja paikan tai kausaliteetin rakentamista, esimerkiksi luomalla paralleleja tai kontrasteja, mutta niiden abstrakti funktio tuntuu nousevan merkityksellisemmäksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kuviin voisi liittää merkityksiä, päinvastoin. Se seikka, että elokuvassa ei ole tarpeeksi informaatiota, jotta kuvat saisivat jonkin spesifin merkityksen, tekee niistä rikkaan alustan sekä tekijän biografisen legendan tuomien tulkintojen että katsojan henkilökohtaisten merkitysten ja tulkintojen kiinnittämiseksi.

Kikujiron kesä

Takeshi Kitanon seuraava elokuva, *Kikujiron kesä* (*Kikujiro no natsu*, Japani 1999), sai ensi-iltansa kilpasarjassa Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 1999, jossa se kilpakumppaneita olivat mm. Pedro Almodóvarin *Kaikki äidistäni* (*Todo sobre mi madre*, Espanja/Ranska 1999), Jim Jarmuschin *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (USA/Ranska/Saksa/Japani 1999) sekä David Lynchin

The Straight Story (USA/Iso-Britannia/Ranska 1999). *Kikujiron kesän* päähenkilö on 9-vuotias koululainen Masao (Yusuke Sekiguchi), joka asuu isoäitinsä kanssa Tokiossa. Kesäloman tullen Masao huomaa jääneensä yksin ja päättää lähteä etsimään äitiään, joka asuu kaukaisessa Toyohashin kaupungissa työnsä takia. Hänen seuralaisekseen asetetaan entinen yakuza, nykyinen tyhjäntoimittaja Kikujiro (Beat Takeshi). Parivaljakko saapuu värikkäiden tapahtumien jälkeen Toyohashiin, jossa Masao joutuu toteamaan, että hänen äidillään on uusi perhe. Kikujiro lohduttaa Masaota, ja he viettävät loput lomastaan tien päällä maaseudulla palaten kesän lopussa taas Tokioon näennäisen muuttumattomina.

Kitano oli saavuttanut maineensa länsimaisten yleisöjen parissa lähinnä lakonisilla gangsterikuvauksillaan, joista *Kikujiron kesä* poikkeaa täysin. Elokuva oli vähintäänkin yllätys useille eurooppalaisille ja amerikkalaisille kriitikoille. Se ei voittanut palkintoa Cannesissa, mutta vastaanotto oli positiivinen ja eräät kriitikot ounastelivat sen jopa kilpailevan Kultaisesta palmusta.³² Elokuva jakoi kriitikoiden mielipiteitä; kommentit vaihtelivat lähes vihamielisistä ylistäviin.³³ Suurin osa kriitikoista oli samaa mieltä kuitenkin siitä, että *Kikujiron kesä* on visuaalisesti upea elokuva, jota sentimentaalinen ja epätasainen tarina-aines kuitenkin heikentää. Sen on tulkittu myös olevan jonkinlainen kompromissiryitys Kitanon elokuva- ja televisiouran välimaastossa.³⁴

Kikujiron kesää pidettiin melkoisena suunnanmuutoksena Kitanon tuotannossa, ja myös ohjaaja on haastattelukomentissaan kertonut pyrki-neensä tekemään erityisesti yleisön odotuksia vastustavan elokuvan.³⁵ Siitä huolimatta se on myös selkeästi Takeshi Kitano-elokuva. Toisin sanoen siitä on löydettävissä ne tyylilliset ja visuaaliset elementit, jotka liittävät sen hänen aikaisempiin elokuviinsa. Huolimatta näkyvistä eroista esimerkiksi *Tulikukkiin* tai *Sonatimeen* (Japani 1993) verrattuna, se on kuitenkin ”selkeästi Kitanoa tunnelmiltaan, kuvastoltaan, hahmoiltaan ja leikkausrytmeiltään”.³⁶ Vaikuttaisi siis siltä, että *Kikujiron kesän* ja Kitanon aiempien elokuvien huolellinen vertailu voisi paljastaa tekijät, jotka tekevät elokuvista Kitano-elokuvia. Tämä periaate pätee mielestäni yleisemminkin: tarkastelemalla kahta saman ohjaajan selvästi erilaista teosta voidaan tuoda esiin niitä yhdis-tävät elementit.

Verrattuna esimerkiksi Kitanon edelliseen elokuvaan (*Tulikukki*) *Kikuji-ron kesä* on ainakin rakenteensa puolesta toista maata. Siinä missä *Tulikukki* oli rakennettu äärimmäisen huolellisesti, jopa (myös ohjaajan omien sanojen mukaan) matemaattisen tarkasti³⁷ elokuvan keskivaiheilla olevien tärkeiden tapahtumien ympärille, *Kikujiron kesä* on pikemminkin löysä irrallisten episodien ketju. Siinä ei ole keskeistä käännettä tai yhtä erityisen merkityksellistä kohtausta: jos jokin kohtauksista poistettaisiin tai niiden järjestystä muutettaisiin, elokuvan luonne ei todennäköisesti muuttuisi mitenkään radikaalisti. Rakenteeltaan se muistuttaa road moviea, kuten ohjaaja itsekin haastattelussa on todennut.³⁸ Se on kuitenkin epätavallinen road movie siinä mielessä, että siinä ei tapahdu mitään silmännähtävää henkilöahmojen kasvamisesta tai heidän suhteensa kehittymistä. Matka on kirjaimellisestikin rengasmatka: tie johtaa takaisin alkuun ja alkutilanteeseen, henkilöt ovat pysyneet ennallaan. Toinen *Kikujiron kesän* keskeinen rakenteellinen piirre on päiväkirjamuoto. Episodeja erottavat välitekstit, jotka muistuttavat animoituja sivuja koululaisen kesälomapäiväkirjasta. Kertomus onkin mahdollista hah-mottaa Masaon takaumaksi, hänen muistoikseen kesäloman tapahtumista.

³² Helena Ylänen, ”Lynch ja Kitano kiltteinä”. *Helsingin Sanomat* 23.5.1999.

³³ Ensiksi mainittua äärilaitaa edustavat mm. Marjorie Baumgartenin arvio *The Austin Chronicle Movie Guide* -verkkosivustolla www.auschron.com/film/pages/movies/21601.html, linkki tarkastettu 30.12.2002.) ja Morgan Millerin *24 Frames per Second* -verkkosivustolla ilmestynyt arvio (www.24framespersecond.com/reactions/filmfestivals/philly00.html, linkki tarkastettu 9.12.2003), jälkimmäistä puolestaan mm. David Rooney'n arvostelu *Variety*-lehdessä (24.5.1999) sekä Jasper Sharpin *Midnight Eye* -verkkosivustolla ilmestynyt arvio (www.midnighteye.com/reviews/kikujiro.shtml, linkki tarkastettu 9.12.2003).

³⁴ Tony Rayns, ”Papa Yakuza”. *Sight and Sound*, (June 1999).

³⁵ Ibid. Asiaan viitataan myös *Kikujiron kesän* promootiomateriaalissa julkaistussa Director's Statementissa. <http://www.celluloid-dreams.com/kikujiro/10.htm>. Celluloid Dreams 1999. Linkki tarkastettu 30.12.2002.

³⁶ Ibid.

³⁷ Tony Rayns, ”Flowers and Fire”. *Sight and Sound*, (December 1997), 29.

³⁸ Ibid.

³⁹ Henry Baconin mukaan ”Suomen elokuva-arkistossa asiasta keskusteltaessa sekä kielitoimiston kanssa neuvoteltaessa on tullut esiin seuraavia vaihtoehtoja suomenkieliseksi vastineeksi sanalle flashforward: ennakointi, eteymä, eteytymä, etiäinen, etuuma, tulema. Sana *ennakointi* on ollut ainakin jonkin verran käytössä, mutta se tuntuu liittyvän vain tietynlaiseen ”flashforwardiin” eikä sanan perusmerkityksen vuoksi tunnu sopivalta kattamaan esimerkiksi henkilöiden kuvitelmia siitä, mitä he saattaisivat tehdä. *Takauman* kaltainen yleisluontoisempi termi tuntuu olevan paikallaan, joten sille analogisena terminä lanseeraamme tässä sanan *etuuma*.” Bacon, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*, 169.



Entinen yakuza ja pikkupoika tekevät *Kikujiron kesässä* (1999) rengasmatkan. Kuva: SEA

Elokuva on kerrottu pääasiassa Masaon näkökulmasta: tapahtumia, joista hän ei ole tietoinen tai joita hän ei ole todistamassa, ei juurikaan näytetä.

Kerronnallisilta ratkaisuiltaan *Kikujiron kesästä* ja *Tulikukista* löytyy enemmän eroja kuin yhteneväisyyksiä. *Tulikukissa* tarinainformaatio oli rikottu sirpaleiseksi ja vaati aktiivista haltuunottoa, *Kikujiron kesä* puolestaan etenee hyvin lineaarisesti. Aikarakennetta on silti rikottu hieman: päiväkirjamuodon vuoksi koko tarina voidaan ymmärtää takaumana, kun taas välitekstien voidaan ajatella olevan primitiivisiä etuumia (flashforward)³⁹. Tarinan kulkua rikotaan myös tyyliteltyillä unijaksoilla, joissa käytetään lukuisia erikoisia, jopa kokeellisia tekniikoita. Etenkin elokuvan unijaksoja on pidetty hankalina ja kömpelöinä, mutta väittäisin itse, että niillä on tietty funktio juuri sellaisena kuin ne ovat: ne saavat aikaan unenomaisen ja maagisen epärealistisen ilma-
piirin, joka välittää Masaon ”maagisen kesän” tunnelman tehokkaasti. Kitano on onnistunut niiden avulla luomaan lapsenomaisen vaikutelman maailmasta, joka ei aina toimi loogisesti.

Rakenteensa puolesta *Kikujiro* ja *Tulikukia* eroavat toisistaan selkeästi, mutta tarkasteltaessa elokuvien visuaalisia piirteitä maaperä näyttääkin tutummalta. *Kikujiron* avaavan Kitanon oman maalauksen lisäksi elokuvan kameratyö on välittömästi tunnistettavaa – huolimatta siitä, että elokuvat on kuvannut eri kuvaaja. Otokset on rajattu tarkasti, ja kompositiot ovat yksinkertaisen kauniita. Kuvaaja Katsumi Yanagishiman – Kitanon vakiokuvaajan, joka piti *Tulikukkien* kuvausten aikana sapattivuottaan – kameratyö on hyvin staattista, otokset ovat pitkiä ja impressionistisen viipyileviä. Huolellisesti rakennettu väripaletti hehkuu vihreän eri sävyissä.

Katsojat, jotka tuntevat Kitanon aikaisemman elokuvatuotannon, tuovat mukanaan tietyn joukon ennakko-odotuksia tullessaan katsomaan *Kikujiron kesää*. Sama ilmiö toistuu myös muiden tunnettujen ohjaajien tapauksessa – tunnettujen siinä mielessä, että heidän teoksiaan kohtaan on olemassa aiempien elokuvien pohjalta konstruoitu odotushorisontti, jota vastaan uusin teos asetetaan. *Kikujiron kesän* kohdalla Kitanon pessimististen gangsterielokuvien

asettamattomat odotukset jäävät täyttymättä ja odotushorisonttia päivitetään uuden materiaalin mukaisesti. *Kikujiron kesän* katsominen muistuttaa kokemuksesta toista samana vuonna tullutta elokuvaa, David Lynchin *The Straight Story*. Molemmat ovat uusia elokuvia ”vaarallisilta” ohjaajilta, jotka yhtäkkiä tekevät hämmästyttävän humaania ja lämminhenkisen teoksen. Väitän, että on lähes mahdotonta eliminoida aikaisempien elokuvien asettama odotushorisontti tai taustakonstruktio, vaikka elokuvasta tietäisi jotain etukäteen. *Kikujiron kesässä* Kitanon oma läsnäolo ruudulla luo välittömän väkivallan uhan, joka ei elokuvassa ikinä täyty mutta joka pitää katsojan penkkinsä reunalla koko elokuvan ajan.

⁴⁰ Tulikukkien promootiomateriaalin (*Fireworks press kit*) yhteydessä julkaistu ote on alunperin *Studio Voice Magazine*ssa julkaistusta Makoto Shinozakin tekemästä haastattelusta.

Jos tarkastelemme Kitanon villiä biografista legenda, tämä ei voine olla sattumaa. Jälleen elokuva on ymmärrettävissä ja siitä voidaan nauttia, vaikka tätä tekijä-taustakonstruktioita ei katsojalla olisikaan, mutta tieto tekijästä ohjaa tässäkin tapauksessa elokuvan saamia merkityksiä tiettyyn suuntaan. Lähempi biografinen tuntemus antaa elokuvalla täysin uuden merkitystason: Masao saa elokuvan lopussa tietää, että hänen seuralaisensa nimi on Kikujiro, joka on paitsi koko elokuvan, myös Takeshi Kitanon isän nimi. Vaikka *Kikujiron kesä* on pintatasolla tarina Masaon kesälomasta, toinen tarina, jota kerrotaan (ja jätetään kertomatta), on Kikujiron, ja sen merkityksdimensiot ovat jälleen osaksi omaelämäkerrallisia. *Kikujiron kesää* ja *Tulikukkia* yhdistävät temaattiset dominantit punoutuvatkin pääasiassa Kitanon hahmon ympärille: molemmissa on pinnalla eräänlainen eksistentiaalinen paatos, joka personoituu yksinäiseen, jopa eristäytyneeseen, mieshahmoon ja joka molemmissa elokuvissa viittaa fiktion ulkopuolisiin biografisiin elementteihin ohjaajan elämässä olematta silti suoraan omaelämäkerrallista. Rakenteen osalta elokuvissa on enemmän eroja kuin yhdistäviä piirteitä, mutta niiden visuaalisessa ja äänellisessä ilmeessä on niin ikään hahmotettavissa joukko toistuvia piirteitä: pikkutarkka staattinen kameratyö, hallittu väriskeema (*Tulikukissa* ruskea-sininen, *Kikujiron kesässä* hehkuva vihreä), pitkät otokset ja leikkauksen välttäminen sekä Joe Hisaishin musiikin vahva emotionaalinen ja kerronnallinen rooli. Joiltakin osin tyyliä voidaan pitää myös kumulatiivisena: molemmat elokuvat hyödyntävät Kitanon aiemmista elokuvista tuttua ”stock motif” -joukkoa, joka tuntuu Kitanolla toistuvan elokuvasta toiseen ja jonka ohjaaja itsekin myöntää.⁴⁰ *Tulikukkien* ja *Kikujiron kesän* tapauksessa keskeinen Kitano-elementti on rantojen ja erityisesti merenrannan näyttäytyminen mentaalisenä raja-alueena, mutta myös hänen elokuvilleen tyypillinen ajallisen rakenteen rikkominen pienillä etuumilla toistuu jossain muodossa molemmissa elokuvissa.

Yhteenveto

Neo-auteuristiseksi lähestymistavaksi kutsumani malli sai alkunsa Takeshi Kitanon elokuvien tarkastelusta ja syntyi ikään kuin vastauksena niille. En kuitenkaan pidä mahdollisena sen soveltamista myös joukkoihin muita elokuvia, joita yhdistää yhteinen tekijä. Eräs kriteeri tällöin on se, onko elokuville hahmotettavissa todellinen tekijä – toisin sanoen täyttääkö niiden kausaalinen historia esimerkiksi Paisley Livingstonin esittämät yksilöteknologian kriteerit. Elokuvansa itse ohjaavan, käsikirjoittavan, leikkaavan ja niissä pääosaa näyttävän Kitanon tapauksessa ne täyttyvät. Lähestymistapani ongelma on luonnollisesti se, että informaatio elokuvien kausaalisesta his-

toriasta ja tekijän tai tekijöiden biografisesta legendasta ei aina ole helposti saatavilla. Ongelma on usein sitä akuutimpi, mitä ajallisesti tai maantieteellisesti kaukaisempi elokuva tai elokuvien joukko tarkastelun kohteena on. Tietoa on kuitenkin mahdollista kerätä mm. elokuvateollisuuden julkaisuista ja tiedotteista (joita on hämmästyttävän usein saatavilla sähköisessä muodossa myös ammattilaispiirien ulkopuolella) sekä elokuvien promootiomateriaaleista ja ohjaajien haastatteluista, vain muutaman lähteen mainitakseni. Nykyisin myös elokuvien DVD-versioiden mukana julkaistaan usein (laadultaan erittäin vaihtelevantasoisia) dokumentaareja elokuvan tuotantoprosessista tai tekijöistä, joista tietoa on joissakin tapauksissa mahdollista koota.

Vaikka elokuvan kausaalisen historian ja tekijän biografisen legendan konstruointi voi olla haasteellista ja tiedonsaanti vaikeaa, kerätty informaatio on silti kvalifioitava ja analysoitava yhtä huolellisesti kuin tarkasteltavat elokuvatkin. Siitä huolimatta korostan konstruoinnin tärkeyttä: vaikka informaation kokoaminen voi olla vaikeaa, sen täydellinen sivuuttaminen muistuttaisi vanhaa sananlaskua ketusta ja pihlajanmarjoista. Relevantin informaation saamisen ja arvioimisen vaikeus ei tee siitä merkityksetöntä tai vähemmän tavoiteltavaa, päinvastoin. Huolellisesti käytettyinä tiedot elokuvan kausaalista historiasta ja tekijän biografisesta legendasta voivat olla keskeinen osa elokuvien lähempää tarkastelua. Ne voivat toimia työkaluina, joiden avulla tekijä voidaan pitää näköpiirissä nostamatta häntä liian hallitsevaan rooliin mutta välttämällä myös hänen katoamisensa teosten rakenteista konstruoiduksi fiktiiviseksi persoonallisuudeksi.