

Boris Vidović

PARAMETRINEN ELOKUVA JA KERRONNAN RAJAT



Elokvakerronnan tutkimuksen lähtökohta on usein jokin toinen tieteenala tai teoria. Tästä lähestymistavasta ovat valitettavasti olleet seurauksena lukuisat virhetulkinnat ja huonosti perustellut rinnastukset. Pääasiallinen syy epäonnistumisiin näyttää olevan tarpeessa kehittää "Yksi Suuri Teoria" (kuten Bordwell sanoisi) kiinnittämättä juurikaan huomiota siihen, sopiiko se tarkoitukseensa. Esimerkiksi lacanilaisen psykoanalyttisen elokuvateorian piirissä kiirehdyttiin tekemään vertailuja elokuvallisten keinojen ja tiedostamattoman välille. Se johti käsitteiden irrallisiin metaforisiin "selityksiin". Althusserilaiset marxistit taas loivat ideologian, joka kertoi toisesta ideologiasta. Elokuvat näyttivät kuvittavan jotakuinkin onnistuneesti ideologiaa, mutta eivät kuitenkaan olleet sinänsä kiinnostavia yleisen yhteiskunnallisen diskurssin kuvittamisen lisäksi. Strukturalistit yrittivät jakaa elokuvat lingvistisiin kategorioihin ja osoittaa, että elokuvalla on kielen rakenne. He eivät kuitenkaan ottaneet huomioon tällaisten rinnastusten rajoituksia. Lingvistiikkahan on merkkien tutkimuksen — semiotiikan — yksi osa-alue.

Amerikkalaiset elokuvateoreetikot David Bordwell, Kristin Thompson, Noël Carroll ja Edward Branigan alkoivat kehittää monimuotoisempaa lähestymistapaa elokuvaan jo 1970-luvun puolivälissä. Branigan ja Carroll kehittivät laajaa elokuvan

ymmärtämisen kognitiivista teoriaa mutta eivät kuitenkaan tarkastelleet yksittäisiä elokuvia. Neoforalistit Bordwell ja Thompson taas soveltavat usein analyyseissään heidän metodejaan. Ryhtyesään analyysoimaan elokuvaa Bordwell ja Thompson eivät edellä mainituista ylhäältä alas teorioista poiketen pyri rakentamaan kaiken kattavaa ja selittävää elokuvateoriaa. Näiden neoforalistien lähtökohtana on venäläisten formalistien kirjallisuudenteoria yhdistettynä konstruktivistien kognitiiviseen teoriaan. Tärkeimmät kysymykset ovat: Miten elokuva outouttaa todellisuuden havainnoinnista? Miten katsoja johdatetaan elokuvan keinoihin aktiivisesti ymmärtämään elokuvan kerrontaa? Mitkä ovat tärkeimmät tyylinormit, joiden perusteella elokvakerronnan eri muodot voidaan erottaa toisistaan?

Useimpien teoreetikkojen mielestä kerronnan rakenne on suljettu kausaalinen tapahtumaketju (tapahtumat itsessään eivät välttämättä ole suljettuja). Kausaalisuus on yksi perustapa jäsentää tietoa, ja se muistuttaa logiikaltaan esimerkiksi kuvausta planeettojen liikkeistä tai auton kokoamisesta. Näin laajasta käsitteestä ei kuitenkaan ole paljon apua, kun analysoidaan tiettyyn kerrontamuotoon kuuluvia yksittäisiä elokuvia. Bordwell erottaakin kirjassaan *Narration in the Fiction Film*¹ useita kerronnan muotoja, joita hallitsevat

tietyt kerrontaa konstruoivat ja sen ymmärtämistä ohjaavat normit. Näiden ulkoisten normien lisäksi on olemassa "sekundaarisia" eli sisäisiä normeja, jotka ohjaavat elokuvan konstruktioita itse tekstistä käsin. Bordwellin kerrontamuodot ovat: klassinen kerronta, jossa on selvät skeemat ja tarkasti määritellyt ulkoiset normit; taide-elokuva, joka on tavallaan klassisen elokuvan vastakohta, sillä taide-elokuvan kausaalisuus on heikompa, se on moniselitteistä ja tekijäkeskeistä; historiallis-materialistinen kerronta, joka rajoittuu noin kahdeksan vuoden ajanjaksoon (1925-1933) Neuvostoliiton elokuvatuotannossa ja jota leimaa montaasin retorinen käyttö vahvoine poeettisine ja kokeellisine ominaispiirteineen.

Kerronnan kaikki kolme muotoa ajoittuvat tiettyyn historialliseen ajanjaksoon (klassinen: 1917-1960, taide-elokuva: 1950- ja 1960-luvut, historiallis-materialistinen: 1925-1933). Ne ovat myös juurtuneet tietyn kansallisen tai alueellisen elokuvan osaksi (klassinen: Hollywood; taide-elokuva: pääosin Eurooppa; historiallis-materialistinen: Neuvostoliitto). Kaikissa kolmessa muodossa kerronnan peruskäsitteitä — kausaalisuus ja fabula — voidaan analysoida, ja kerrontaa hallitsevat ulkoiset normit ovat nähtävissä. Myös historiallis-materialistista kerrontaa, jota usein luonnehtivat vahvat kokeelliset ja retoriset piirteet ja jolla on yhteisiä ominaisuuksia eräiden ei-kerronnallisten muotojen kanssa, voidaan varsin luontevasti analysoida kerronnan teoriasta käsin.

Neljäs kerronnan muoto on ongelmallisimmin ja hankalin määrittää. Bordwell kutsuu sitä "parametriseksi" kerronnaksi viitaten Noël Burchin elokuvallisten parametrien² käsitteeseen. Burchin parametreja Bordwell taas kutsuisi "tyylikeinoiksi" [stylistic procedures]. Näitä ovat kaikki elokuvan kuvaan ja ääneen liittyvät elementit, joita käytetään dialektisesti joko oppositioina (esimerkiksi kuvan pehmeys vs. terävyys) funktionaalisesti (esim. ajan ja tilan jatkuvuuden tai kuvanulkoisen tilan luominen). Parametrit voivat käsittää joitakin kerronnallisia tekijöitä, mutta tekniset seikat muodostavat oman järjestelmänsä. Struktuuri ja dialektiikka ovat tavallaan "rinnasteisia, koska struktuurit esiintyvät lähes aina dialektisessa muodossa eli struktuuri syntyy yhden tai useamman *vastakohtaparin* [poles] määrittämästä parametrista"³.

Toisin kuin kolme muuta kerrontamuotoa parametrinen elokuva ei Bordwellin typologiassa ole sidottu mihinkään historialliseen ajanjaksoon, kansalliseen elokuvaan tai tyylilliseen koulukuntaan. Kerrontamuodolle tyypillisiä elokuvia (esim. Alain

Resnais'n *Viime vuonna Marienbadissa* [L'année dernière à Marienbad, Ranska 1961] ja Pollet'n *Méditerranée* [Ranska 1963]) ja elokuvantekijöitä (Robert Bresson, Yasujiro Ozu, Jacques Tati ja jotkin Rainer Werner Fassbinderin, Jean-Luc Godardin ja Fritz Langin elokuvat) on vain muutamia. Parametriset elokuvat antavat "tyylille uuden roolin" luomalla ja kehittämällä omat sisäiset norminsa. Elokuvissa saattaa olla tarina, mutta se on vain kehys tyylillisten parametrien abstraktille kehittelylle. Bordwell sanoo: "Parametrisessa kerronnassa elokuvan tyylillinen järjestelmä luo rakenteita, jotka *eroavat sujet-järjestelmän vaatimuksesta*."⁴

Venäläiset formalistit kehittivät käyttökelpoisen käsitteen: dominantti — elementti, joka etusijaisetaan ja jolle kaikki muut elementit ovat alisteisia. Bordwellin mukaan parametriseissa elokuvassa dominantti on elokuvan tyyli, tarkemmin sanoen "elokuvateknisten keinojen toisto ja kehittely"⁵.

Thompsonin parametriseen kerronnan tarkastelu on ehkä lähempänä venäläisen formalismin lähtökohtia. Hänen mukaansa tätä kerronnan muotoa "strukturoida ja hallitsee periaate, joka pohjautuu taiteellisen motivoinnin systematisoinnille ja etusijaistamiselle läpi koko elokuvan". Tästä seuraa, että "taiteellinen motivaatio luo siten rakenteita, jotka ovat yhtä tärkeitä tai tärkeämpiä kuin sujet-konstruktio"⁶.

Sekä Bordwell että Thompson tietävät, miten vaikeaa on selkeästi määrittellä käsitettä parametrinen kerronta. Esimerkiksi Thompsonin mielestä Miklos Jancsón elokuvat ovat parametriseen kerrontaa, kun taas Bordwell mainitsee Jancsón vain taide-elokuvan yhteydessä. Thompson kiinnittää huomiota toistuvaan virheeseen jakaa kaikki eikklassiset elokuvat joko "taiteen" epämääräiseen kategoriaan tai vain kokeellisiksi elokuviksi. Parametriset elokuvat eivät sovi kumpaankaan kategoriaan: niiden tarina, vaikka olisikin hyvin avoin ja moniselitteinen, voi olla liian banaali vastatakseen perinteistä käsitystä taide-elokuvasta. Toisaalta parametriseet elokuvat on tuotettu valtajärjestelmässä ja ovat harvoin niin ristiriidassa dominoivan ideologian kanssa, että ne kelpaisivat puhtaasti kokeellisiksi elokuviksi. Tähän liittyen Thompson esittää seuraavaa:

Monet klassiset elokuvat ovat hyvin kiehtovia, vaikka ne eivät turvaudu tyylillisiin keinoihin vain tyylin itsensä vuoksi. Samoin abstraktit elokuvat herättävät monitahoisia reaktioita ilman varsinaista kerrontaa tai erityismerkityksiä. Miksi emme siis hyväksyisi ajatusta, että on olemassa elokuvia, joissa

tavallaan yhdistyvät molempien kerrontamuotojen periaatteet?⁷

Bordwell löytää vastaavuuden parametriseen elokuvaan yhdistetyistä taidemuodoista, joita ovat esimerkiksi kertova runous (kerronta + runous) ja ooppera (musiikki + draama). Ranskalainen *uusi romaani* (nouveau roman) muistuttaa tässä suhteessa parametrista elokuvaa. Yksi uuden romaanin tunnetuimmista edustajista, Alain Robbe-Grillet, on jopa osallistunut parametrisen elokuvan tekoon käsikirjoittajana ja elokuvantekijänä. Tarkastellaan kuitenkin lähemmin, miten muita taidemuotoja tutkineet teoreetikot ovat käyttäneet samankaltaista käsitteistöä.

Anton Webernin luomalle pohjalle 1950-luvulla kehittynyt sarjallinen tekniikka⁸, joka usein yhdistetään mm. Pierre Boulez'n, Karlheinz Stockhausenin, Luigi Nonon ja Jean Barraqué'n töihin (myös teoreettisiin), on tärkeä suuntaus eurooppalaisessa musiikissa. Sarjallisen tekniikan lähtökohtana voi pitää Arnold Schönbergin 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä kehittelemää dodekafoniaa, 12-säveljärjestelmää. Utta siinä oli, ettei sarjallista tekniikkaa käytetty harmonian saavuttamiseen vaan tarkoitus oli luoda monimutkaisia rakenteita tarkoin valituista "parametreista", kuten sävelkorkeus, rytmi jne.

Sarjallisen musiikin tavoitteena on luoda uudenlainen kokonaisuus, jossa yksittäinen rakenne määrää koko sävellyksen kulun pienistä yksityiskohdista sen yleiseen muotoon. [-] [O]leellista sarjallisessa opissa on, että suuret kokonaisuudet voidaan määrittää keskeisten tyyliratkaisujen avulla.⁹

Keskeisesti sarjallisen musiikin kehittäjiin vaikuttivat strukturalistit, etenkin Lévi-Straussin myyttien tutkimukset ja Jakobsonin runousteoria, joiden mukaan myytit ja runous ovat pääasiallisesti lingvististä toimintaa vailla lisämerkityksiä. Sarjallisen musiikin harjoittajat kiinnostivat kuitenkin enemmän huomiota sisäisiin normeihin, joita ei useinkaan voinut havaita itse musiikkiesityksessä. Tällainen taiteellisen materiaalin teoreettinen tarkastelu on vaikuttanut sekä Burchiin että Bordwelliin. Ensinnäkin termi "parametri" on lähtöisin Nicholas Ruwet'n kirjoituksista. Kuten Roland Barthes on kirjoittanut, "N. Ruwet kutsuu 'parametriseksi' elementtiä, joka pysyy muuttumattomana koko musiikkiesityksen ajan (esimerkiksi Bachin allegron tempo tai soolon monodinen osa)"¹⁰. Vaikka sarjallisessa musiikkiesityksessä

parametrissa struktuuria ei voi kuulla, Bordwell väittää, ettei parametrien "näkyttömyys" koske parametrissa elokuvaa, koska: 1) parametriseen elokuvaan valitaan vain muutamia parametreja, joita vaihdellaan läpi elokuvan; 2) skeemoja ei täysin hylätä ja elokuva on sisäisesti hyvin yhtenäinen; 3) toiset parametrit on helpompi havaita kuin toiset 4) kykymme havaita parametreja ja muita elementtejä on rajallinen.

Sarjallisen musiikin ja *narratiivisen* parametrisen elokuvan rinnastus on siis ainoastaan osittain mielekäs. Voidaankin väittää, että sarjallista musiikkia hallitsevia konstruktioita on sovellettu enemmän kokeellisessa, varsinkin metrisessä ja strukturaalisessa elokuvassa, mitä nähdään mm. Peter Kubelkan, Miklos Erdelyn, Ladislav Galetan töissä. He valitsevat tavallisesti muutaman parametrin, jotka hallitsevat koko elokuvan struktuuria ja jotka määräävät jopa koko elokuvan keston. Heidän elokuvissaan parametrit eivät välttämättä ole havaittavia — paitsi elokuvan leikkausvaiheessa — ainakaan kokemattomalle katsojalle.

Roland Barthes tarkastelee artikkelissaan "The Third Meaning: Research Notes on Some Eisenstein Stills"¹¹ lukuisia Eisensteinin *Iivana Julman* still-kuvia. Denotatiivisten ja konnotatiivisten merkitysten lisäksi Barthes havaitsee niissä myös eräänlaisen "kolmannen" eli "tylpän" merkityksen, joka ei kuulu kielijärjestelmään. Se on "epäjatkovaa, ei liity tarinaan eikä varsinaiseen merkitykseen (tarinan signifiikaationa)"¹². Tylppää merkitystä ei voi ilmaista edes metakielen tai -kritiikin avulla. Barthes tunnustaa, ettei tylppää merkitystä voi käsitellä hänen kommunikaatioteoriaansa puitteissa, koska se ei kuulu tarkoitteeseen (significance) vaan *ilmaisuun* (significance). Tylpän merkityksen ilmaisu (signifier) on epätäydellinen lisätekiä — aksentti. Barthesin johtopäätöksen mukaan elokuvallisuus "ei ole peräisin liikkeestä vaan epämääräisestä kolmannesta merkityksestä, jota ei esiinny tavallisessa valokuvassa tai figuratiivisessa taiteessa, koska niillä ei ole diegeettistä horisonttia". Tällöin tulee tarpeelliseksi still-kuvan teoria, jonka lähtökohta voisi olla fragmentin "sisäpuoli".¹³

Jos unohtetaan Roland Barthesin tavanomainen itseriittoisuus, joka peittää selkeän teoreettisen kuvauksen ja argumentaation, Barthes pohtii oikeastaan samaa kysymystä kuin Bordwell ja Thompson. Ei ole sattumaa, että Thompsonin ensimmäinen kirja on nimeltään *Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*¹⁴. Barthesin kommunikaatioteoriaan perustuva tarkastelu ei selvitä ongelmaa. Thompson taas käyttää termiä "ylimäärä" (excess), jolla Step-

hen Heath viittaa taideteoksen homogeenisuutta pakeneviin ominaisuuksiin. “Ylimäärä” on yksi tärkeimpiä parametrinen kerronnan komponentteja (vaikka Thompson ja Bordwell eivät vielä vuonna 1981 puhu “parametrisesta muodosta”), ja Thompson toteaa, että tällaiset rakenteelliset poikkeamat muodostavat oman yhtenäisen, rinnakkaisen järjestelmänsä elokuvaan.

Tarkasteltuaan esittäviä taiteita kirjassaan *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* Ernst Gombrich tutkii samalla tavoin myös ornamentitaidetta ja abstraktia taidetta kirjassaan *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*.¹⁵ Jälkimmäisessä teoksessa Gombrich väittää, että esittävään taiteeseen liittyvän merkityksen havaitsemisen lisäksi on olemassa järjestyksen ymmärrys (sense of order), joka tulee esiin pääasiassa ornamentitaideteissa ja abstraktissa taiteessa, mutta myös musiikissa. Tämä järjestyksen ymmärrys on peräisin itse luonnosta, “jossa vallitsee säännönmukaisuus ja yksinkertaisuus — tähtien kiertoradoista meren aaltoihin”¹⁶.

Taiteen koristeellisuus ja abstraktio eivät johdu järjestyksen puutteesta vaan ne tuovat esiin tekijänsä taidon sekä taiteeseen mukaan leikin ja sattuman samanaikaisesti, kun niitä kuitenkin hallitsevat katsojan havainnointitavan lait ja rajoitukset. Joillakin näistä dekoratiivisista taideteoksista voi olla myös merkitys, kuten vaakunasymboleilla, mutta niiden pääasiallinen vaikutus syntyy vastakohtien harmoniasta: levottomuus ja rauha, tasapaino ja epävakaisuus, aallot ja pyörteet. Abstrakteilla elementeillä on merkittävä osa myös esittävässä taiteessa:

Representaation historia on geometrinen muotojen muokkauksen historiaa; ornamenttien historia kertoo meille ihmiskunnasta, joka on hyväksynyt ornamentit sellaisinaan sekä yhdistellyt niitä keskenään lukemattomiksi silmälle nautintoa suoviksi muunnoksiksi.¹⁷

Bordwell on usein myöntänyt, että Gombrichin havaintopsykologiset tutkimukset ovat vaikuttaneet paljon hänen omaan katsojan psykologiaansa ja että hänen ja Gombrichin malleja yhdistää kognitiivinen lähestymistapa. Gombrichin järjestyksen ymmärrys (sense of order) on hyödyllinen Bordwellille, koska dekoratiivisen taiteen asemalla taideteoksen ja sen tarkoituksen (jopa merkityksen) välissä on analoginen suhde parametrinen elokuvan asemaan tyylin ja sujetin välissä. Kummassakin tapauksessa kaksi järjestelmää ovat selvästi erilli-

siä, mutta kumpikin ottaa huomioon toisensa, eivätkä ne ole koskaan täysin erotettavissa toisistaan. Sekä Gombrich että Bordwell ajattelevat, että tulkin perustuu referentiaalisiin merkityksiin ja on vain yksi taideteoksesta saatavista päätelmistä.¹⁸

Edellä mainittujen käsitteiden luojat yrittävät analysoida tai ainakin havaita sellaisia taiteellisen materiaalin rakenteita, jotka muodostavat oman itsenäisen järjestelmänsä riippumatta siitä, mitä yleensä pidetään kyseessä olevan median perustavana “sisältönä” tai ominaispiirteenä. Sarjallisen musiikin kannattajat haluavat ylittää melodian ja harmonian rajat, Barthes puhuu elokuvan *staasisesta* eikä liikkeestä, Gombrich tutkii abstraktia dekoratiivisessa taiteessa merkityksiä etsimättä.

Parametrinen elokuvan käsite perustuu samankaltaiseen ajatukseen. Bordwell ja Thompson ovat julkaisseet aiheesta runsaasti kirjallisuutta kymmenen viime vuoden aikana, mutta heidän käsitteään ei ole yleisesti hyväksytty. Esimerkiksi Bordwellin kirjan *Narration in the Fiction Film* arvostelussaan Seymour Chatman kiinnittää paljon enemmän huomiota siihen, että Bordwell hylkää elokuvakerronnan ja implisiittisen tekijän.¹⁹ Yksityiskohtaisessa johdatuksessaan Bordwellin kirjaan Jukka Sihvonen välttää visusti mainitsemasta saanaakaan parametrinen elokuvasta.²⁰

Käsitteen parametrinen elokuva ongelmista huolimatta parametri voisi olla käyttökelpoinen käsite elokuva-analysissä. Vaikka parametrinen elokuvan määritelmä ei olekaan yhtä selväpiirteinen kuin esimerkiksi klassisen, se on selvästi Bordwellin ja Thompsonin lempilapsi: Bordwell on julkaissut kaksi monografiaa “parametrisista” tekijöistä²¹; Thompsonin kirja *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis* oli parametrinen elokuvan *Ivana Julma* (Ivan Grozny, 1; Sergei Eisenstein, Neuvostoliitto 1944; Ivan Grozny, 2: Bojarski zagovor; Eisenstein, Neuvostoliitto 1958) analyysi jo ennen kuin termi ja käsite oli otettu käyttöön ja kolmannes Kristin Thompsonin kirjasta *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*²² on omistettu parametrille elokuvulle. Koska käsite on usein helpompi ymmärtää esimerkkien avulla, tarkastelen seuraavaksi muutamia analyyseja.

Narratiiviset parametriset elokuvat voidaan jakaa kahteen alakategoriaan: “harvat”, joissa on vain muutamia parametreja, joita varioidaan läpi elokuvan ja joita on melkein mahdoton havaita, “tiheät”, joissa parametrien määrällä on taipumusta ylittää havaintokyky. Parhaat esimerkit harvojen kategoriasta (Bordwellin ja Thompsonin mukaan) ovat Ozu ja Bresson, tiheistä Tati ja Godard. Koska

parametristen elokuvien tärkein piirre on tiettyjen tyyllisten keinojen — parametrien — etusijaistaminen ja abstraktiotason nostaminen, voidaan kysyä, täyttävätkö kaikki tyylliset keinot tämän vaatimuksen? Jos *misé-en-scène*ä (mukaanlukien profilmiset elementit) pidetään yhtenä mahdollisena parametrina, miten se voi saavuttaa Bordwellin mainitseman abstraktiotason? Toisaalta, tyydyttävätkö kaikki parametriset elokuvat Bordwellin vaatimuksen parametristen keinojen havaittavuudessa (sarjallisessa musiikissa tätä ei vaivauduta toteuttamaan)?

Edellä mainitut ongelmat tulevat selvästi esiin Thompsonin analyysissä Jacques Tatin elokuvasta *Playtime* (Playtime, Ranska 1968).²³ Thompson myöntää vaikeudet havaita kaikkea kuvassa ja *ääniraidassa* tapahtuvaa, mikä tekee elokuvasta parametrisen. Kaikkia gageja ei yksinkertaisesti voi havaita, materiaalin vyörytys luo ”ylimäärää”. Thompsonin artikkeliin liittyy paradoksi: kyseessä on ehkä hänen paras analyysinsä, mutta se jättää vastaamatta kysymykseen, onko *Playtime* parametrinen elokuva vai ei. *Playtime* kyseenalaistaa normaalin katsomisprosessin, mutta se ei silti täytä parametrisen kerronnan kriteereitä: vitsi/gag on kuitenkin vain eräänlainen ”minimaalinen kertomus”, ja elokuva tuskin ylittää sille abstraktiotasolle, joka on ominaista vaikkapa Yasujiro Ozun tavalle konstruoida tilaa.

Jos seuraamme tiukasti Bordwellin tapaa kehittellä parametrisen kerronnan teoriaa, niin Thompson on vakuuttavimmillaan esittäessään, että Robert Bressonin elokuva *Pyöreän pöydän ritarit* (Lancelot du Lac, Ranska 1974) sopii hyvin parametrisen kerronnan kategoriaan.²⁴ *Pyöreän pöydän ritarit* rakentuu saman motiivin toistolle, siinä muunnellaan koko elokuvan ajan kohtausten rakennetta ja käytetään systemaattisesti ja runsaasti graafisia jatkumoa otosten välillä. Tällainen tapa käyttää *misé-en-scène*a parametrisesti (sellaisten motiivien tai objektien kuin haarniska puhtaan graafinen tai toistuva symbolinen käyttö) muistuttaa Gombrichin väitettä, että koristeellisilla muodoilla voi erityisesti vaakunoissa olla symbolinen funktio.

Parhaiten Bordwellin parametrisen kerronnan teoriaan soveltuvat Yasujiro Ozun elokuvat. Bordwell tuntuukin saaneen parametrisen muodon ideansa tutkiessaan japanilaisen ohjaajan elokuvia. Ozun elokuvia oli tutkittu Wisconsin-Madisonin yliopistossa 1970-luvun puolivälissä ja yksi ensimmäisiä ”esiparametrisia” analyyseja julkaistiin *Screenissä* vuonna 1976.²⁵ Pisimmälle Bordwell on kuitenkin kehittänyt parametrisen lähestymis-

tapansa Yasujiro Ozua käsittelevässä kirjassaan *Ozu and the Poetics of Cinema* (1988).

Yasujiro Ozu on luonut hyvin persoonallisen tyylin, joka ei ainoastaan poikkeaa klassisesta Hollywood-kerronnasta, vaan toimii kerronnasta erillään. Tämä saavutetaan Ozun elokuvissa pääasiallisesti luomalla abstrakti tila. Ozun teoksissa tila ei tue tapahtumia eikä henkilökuvausta, vaan kuvassa olevat esineet ovat ankkureita, joiden avulla kamera voi kiertää tilassa 360 astetta (klassisessa kerronnassa toiminta on sidottu 180 asteen viivan toiselle puolelle). Tilan konstruoinnissa ovat erityistä leikkaukset, joiden välillä kamerakulma vaihtelee 90 ja 135 astetta, sekä Ozulle ominainen tapa kuvata matalalta ja rakentaa esineiden välille graafisia jatkumoa niin, että tilan logiikka voi särkyä (esimerkiksi pullon ”siirtäminen” otoksesta toiseen). Bordwell osoittaa, että näillä muutamilla perusparametreilla Ozu saa aikaan hämmästyttäviä ja monimuotoisia vaikutuksia.

Yasujiro Ozu on monestakin syystä paras esimerkki parametrisesta kerronnasta: hänen tarinansa ovat ”ymmärrettäviä”, vaikka hän luo oman erityisen abstraktin muotojärjestelmänsä; hänen elokuvansa voidaan yhtä helposti lukea taide- ja parametrisiksi elokuviksi: hänen tyyliinsä on niin yhtenäinen, että sen voi väittää tyydyttävän vaateen parametrisen kerronnan intentionaalisuudesta; hänen elokuvansa sopivat parametrisen kerronnan ”harvaan” tyyppiin, joka on — ainakin Bordwellin näkökulmasta — lähempänä parametrisen elokuvan teoriaa. Bordwell voi olla tyytyväinen:

[Ozu] luo sisäisen normin vähentämällä vaihtoehtoja, 'homonisoimalla' eri elementtejä ja integroimalla ne järjestelmään, joka on sisäisesti *yhtenäisempi* kuin ulkoinen normisto. Hän saa kaiken: "luettava" tyyli, joka on ehdottomampi kuin mitä normaali sujet vaatisi ja joka vieläpä osoittautuu itsessään erityiseksi, silmpäänpistäväksi malliksi.²⁶

Kaikissa Bordwellin ja Thompsonin kirjoituksissa mainituissa elokuvissa on tarina ja lisäksi ne eroavat useimmista muista elokuvista. Parametriset elokuvat ovat osa hallitsevaa elokuvatuotannon järjestelmää, niitä esitetään tavallisissa elokuva-teattereissa ja ne voivat jopa kuulua tuttuun genreen (kuten Bordwell on osoittanut Ozu-esimerkillään). Vaikka parametrisen kerronnan käsite hyväksytäisiin, on vaikea uskoa, että kaikki olisivat yksimielisiä siitä, mitkä elokuvat kelpaavat tähän kategoriaan. Kelpaako Alfred Hitchcockin *Köysi* (Rope, USA 1948)? Entä Jean-Marie Straubin ja Danièle Huillet'n *Moses und Aron* (Länsi-Saksa 1975), tai



Playtime

Teinosuke Kinugasan *Väärällä puolella* (Kurutta ippeiji, Japani 1927)? Entä kroatialaisen Zvonimir Berkovićin *Rondo* (1966), jossa taide-elokuvan tarina, kolmiödraama aviomies-vaimo-rakastaja, on rakennettu rondon musiikilliselle muodolle ja jossa elokuvan kuvaukseen ovat vahvasti vaikuttaneet Stancicin maalaukset?²⁷ Toisaalta voi pitää hyvin kyseenalaisena väitettä, että Michael Snow'n elokuva *Wavelength* (USA 1968) sopii esimerkiksi parametriseen kerronnasta²⁸, koska tällöin voisimme pitää kaikkia vähänkin toimintaa sisältäviä elokuvia periaatteessa kerronnallisina.²⁹

Ongelma on seuraava: Bordwell näkee vaivaa määrittääkseen parametriseen *kerronnan* periaatteet. Thompson sijoittaa parametriseen elokuvan kerronnallisen ja kokeellisen elokuvan välimaastoon. Käsitteen hyödyllistä käyttöä rajoittaa kuitenkin Bordwellin itsestään vaatimus, että parametriseen elokuvan pitäisi kuitenkin kuulua kerronnalli-

seen elokuvaan. Käsite parametrinen kerronta olisikin syytä korvata käsitteellä *parametrinen elokuva-analyysi* (varsinkin kun parametrinen elokuva ei rajoitu tiettyyn kerronnan muotoon, sillä on olemassa runsaasti kokeellisia ja muita ei-kerronnallisia elokuvia, joita voidaan pitää parametrina).

Parametrinen elokuva-analyysi voisi olla kaksitahoinen: 1) analysoidaan vahvoja parametrisia struktuureja elokuvissa, jotka kuuluvat johonkin muuhun Bordwellin kerrontamuotoon, kuten klassiseen kerrontaan (esimerkiksi Jean-Pierre Melvillen ja joitakin Alfred Hitchcockin elokuvia olisi mielekästä lähestyä tällaisesta näkökulmasta); 2) tarkastellaan myös ei-kerronnallisia elokuvia (esimerkiksi Len Lyen ja Leni Riefenstahlin elokuvia, elokuvan *Yöpostia* [Night Mail; Harry Watt ja Basil Wright, Iso-Britannia 1936] kaltaisia teoksia ja P. Adams Sitneyn³⁰ metrisiksi ja strukturaaliksi kokeellisiksi elokuviksi kutsumia elokuvia). Tämän

lähestymistavan avulla vältettäisiin yleinen binaarinen vastakkainasettelu kerronnallinen vs. ei-kerronnallinen muoto. Se mahdollistaisi moniulotteisemmat elokuva-analyysit, jotka eivät rajoittuisi vain yhteen tapaan tehdä elokuvia³¹. Lähestymistapa tekisi myös sellaisista analyysistä kuin Kristin Thompsonin analyysi elokuvasta *Play Time* mielekkäämpiä, koska kaikkien parametrien ei edellytettäisi olevan havaittavissa elokuvaesityksen aikana.³² Parametrisessa elokuva-analyysissa korostuisi Bordwellin käsitettä parametrinen kerronta selvemmin historiallinen ulottuvuus. Olisi mahdollista esimerkiksi analysoida merkityksellisten parametrien käyttöä eri elokuvatyypeissä (esimerkiksi kuvanulkoisen tilan konstruointia tietyssä kauhuelokuvassa tai Malcolm LeGricen elokuvassa *Emily (Third Party Speculation)* (Iso-Britannia 1979).

Parametrinen elokuvan ajatuksellaan Bordwell on löytänyt uuden tavan tarkastella elokuvaa. Nykyään juuri kukaan ei vakavissaan analysoisi Verdin *Aidan* fabulan ”syvyyttä”. Useimmat voivat olla myös yhtä mieltä siitä, ettei narratologinen lähestymistapa kerro paljoa Ezra Poundin *Cantosta*. Kirjoittaessaan elokuvasta useimmat tuntuvat kuitenkin takertuvan *elokuvan tarinaan* — huolimatta siitä, miten vähäinen kerronnallisuuden osuus elokuvassa on tai miten mitätön tarina on. Bordwellin tavoite irtautua näistä ”libretoista” on tämän vuoksi merkittävä.

Käännös: **Annu Laukkanen**

Viitteet

¹ David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985.

² Katso esim. Noël Burch, *Theory of Film Practice*. New York: Praeger 1973.

³ *Ibid.*, 315.

⁴ Bordwell 1985, 275 (korostus Bordwellin).

⁵ *Ibid.*, 275.

⁶ Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988, 247.

⁷ *Ibid.*, 315.

⁸ En kykene antamaan täydellistä teoreettista selvitystä sarjallisesta tekniikasta. Koska se on vaikuttanut paljon Bordwellin parametrin muodon käsitteeseen, olen kuitenkin pitänyt tärkeänä tarkastella aihetta yhteenvedonmaisesti Bordwellia (1985) mukaillen.

⁹ Bordwell soveltaa tässä Boulez’n sanoja. Bordwell 1985, 276.

¹⁰ Roland Barthes, ”Structural Analysis of Narratives”. Teoksessa Roland Barthes, *Image-Music-Text*. London: Fontana 1977, 95.

¹¹ Roland Barthes, ”The Third Meaning: Research Notes on Some

Eisenstein Stills”. Teoksessa Roland Barthes, *Image-Music-Text*. London: Fontana 1977.

¹² *Ibid.*, 61.

¹³ *Ibid.*, 66—67.

¹⁴ Kristin Thompson, *Ivan the Terrible. A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1981.

¹⁵ E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press 1961.; Gombrich, *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Ithaca: Cornell University Press 1979.

¹⁶ Gombrich 1979, 5.

¹⁷ *Ibid.*, 116.

¹⁸ Ks. David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1989.

¹⁹ *Wide Angle*, Vol. 8, No. 3 (1986).

²⁰ Jukka Sihvonen, *Elokuva ja kerronta. Johdanto David Bordwellin teokseen ”Narration in the Fiction Film”* (Methuen: Lontoo 1985). Turku: Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry. 1988.

²¹ David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1981; David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI 1988.

²² Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press 1988.

²³ ”Play Time: Comedy on the Edge of Perception”. *Wide Angle*, Vol. 3, No. 2 (1979), uusintapainos teoksessa Thompson 1988.

²⁴ Ks. Thompson 1988.

²⁵ Katso David Bordwell and Kristin Thompson, ”Space and Narrative in the films of Ozu”. *Screen*, Vol. 17, No. 2 (Summer 1976) ja Edward Branigan, ”The space of *Equinox Flower*”. *Screen*, Vol. 17, No. 2 (Summer 1976).

²⁶ Bordwell 1988, 74.

²⁷ Bordwell ei itse pitänyt sarjallisen musiikin matemaattisia rakenteita parhaina parametrinen elokuvan malleina: ”Sopivimmat musiikilliset mallit ovat additiiviset muodot, kuten rondo, teema ja muunnelmat. Osia eivät yhdistä hierarkkiset keinot vaan paralleelinen rakenne ja/tai tyylikeinon samankaltaisuus.” Bordwell 1985, 286.

²⁸ Katso Bordwell 1985, 287.

²⁹ Kun näin elokuvan *Wavelength* ensimmäisen kerran, en havainnut siinä mitään kerrontaan viittaavaa. Suhtauduin elokuvan toimintaan samalla tavalla kuin kuuluisaan kohtaukseen baletissa *Ballet mécanique*, jossa nainen toistuvasti kävelee ylös portaita. Tämä osoittaa, kuinka elokuvankatsominen riippuu tottumuksista ja tiedosta, minkälaista elokuvaa katsomme. En lainkaan odottanut ”tarinaa” strukturaalisessa kokeellisessa elokuvassa.

³⁰ P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-garde 1943-1978*. Second Edition. Oxford, New York, Toronto and Melbourne: Oxford University Press 1979.

³¹ Keskustellessani Peter Kubelkan kanssa, hän tiuskaisi: ”En tee kokeellisia elokuvia — teen elokuvia!” Kyseisen lausahduksen olen kuullut usein riippumattomien elokuvantekijöiden suusta.

³² Esimerkiksi Kubelkan ja kroatialaisen elokuvantekijän Ivan Ladislav Galetan elokuvissa on keskeistä, montako kuvaa otoksessa on — silti kuvien määrää ei tietenkään voi havaita.