

LÄHIKUVA

1/2017 (30. vuosikerta)

estetiikka ja ilmaisu

TYYLI, ILMAISU JA KOKEELLISUUS
ELOKUVASSA JA ELOKUVATUTKIMUKSESSA



**Monty Pythonin
komedia vastaelokuvana**

**Kohti vertailevaa
tyylitutkimusta**

LÄHIKUVA

1/2017 • 30. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Turun yliopiston Mediatutkimus
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

TOIMITUS

Päätoimittaja
Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

Toimitussihteeri

Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi

Numeron 1/2017 vastaavat toimittajat
Outi Hakola ja Satu Kyösola

Toimituskunta

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@utu.fi
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi
Anneli Lehtisalo anneli.lehtisalo@kotiportti.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu ja kansi: Päivi Valotie, kannen kuvat teok-
sista *Out 1* (1971) ja *Out 2* (2017).

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<http://www.lahikuva.org>
<http://journal.fi/lahikuva>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita
myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri
Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



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

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Outi Hakola ja Satu Kyösola
Tyyli, ilmaisu ja kokeellisuus elokuvassa ja
elokuvatutkimuksessa 3

Artikkelit 

Rami Mähkä
Monty Pythonin komedia vasta elokuvana 7

Henry Bacon
Kohti vertailevaa tyyli tutkimusta 26

Katsaukset

Jaakko Seppälä
Cinematics ja metrinen tyyli tutkimus 46

Varpu Rantala
Jälleensyntyvät kuvat. Elokuvan digitaalinen
ikonografia ja Aby Warburgin kuvatiede 54

Suzanne Liandrat-Guigues
Käännös Satu Kyösola, Tytti Rantanen ja Antti Pönni
Merkityksiä odotuksen tilassa (*Le sens suspendu*) 62

Harri Laakso, Maiju Loukola, Henna Herranen,
Matti Tanskanen ja Saara Kanerva Tamminen
Out 2 – kokeellinen liikkuvan kuvan kollektiiviteos
nykyisen ja menneen ajan leikkauspisteitä
jäljittämässä 76

Kirja-arviot

Doru Pop (2014) *Romanian New Wave Cinema:
An Introduction* (Riikka Niemelä) 88

Varpu Rantala (2016) *Secular Possession:
Cinematic Iconography of Addiction* (Kimmo Elo) 91

Owen Hatherley (2016) *The Chaplin Machine:
Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*
(Jarkko Silén) 94

English Summaries 98

TYyli, ILMAISU JA KOKEELLISUUS ELOKUVASSA JA ELOKUVA- TUTKIMUKSESSA

Aalto-yliopiston elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos järjesti syksyllä 2016 viikon mittaisen kurssin suomalaisesta nykyelokuvasta tuotannon professori Aleksi Bardyn johdolla. Juho Kuosmasen Cannesin elokuvajuhlilla palkitun elokuvan *Hymyilevä mies* (2016) myötä nousi keskusteluun kysymys siitä, mitä yhteistä on niillä *arthouse*-elokuvilla, jotka pienestä budjetistaan ja/tai suhteellisesta tuntemattomuudesta huolimatta menestyvät suurilla kansainvälisillä festivaaleilla ja onnistuvat lyömään itsensä läpi maailmanlaajuisesti.

Puhelinkeskustelu *Cahiers du Cinéma* -elokuvallehden pitkäaikaisen toimittajan, nykyisin *Télérama*-viikkolehdeissä elokuvakriittikkona työskentelevän, Frédéric Straussin kanssa antoi joitakin kiinnostavia selityksiä tähän visaiseen mutta elokuvien viennin kannalta olennaiseen kysymykseen. Straussin mukaan kansainvälisen läpimurron näkökulmasta kaikkein tärkein tekijä on elokuvan ”visuaalinen tyyli”. Hänen mukaansa sillä, onko elokuva katsojalle vieraasta maasta, käsitteleekö se outoa aihetta tai onko se täysin tuntemattoman ohjaajan tekemä, ei ole lainkaan merkitystä, jos teos puhuu estetiikkansa ja ilmaisunsa kautta ”elokuvan universaalia kieltä”. Tällä Strauss tarkoitti sitä, että teoksen tekijällä on vahva, omakohtainen ote ja tunnistettava maailma – ”visio” (kuten Aki Kaurismäellä tai Juho Kuosmasella), joka puolestaan kiinnittyy elokuvan historian pitkään perinteeseen käyden sen kanssa elävää vuoropuhelua.

Hymyilevä mies, josta katsojat Cannesissa löysivät Straussin mukaan tunnistettavia kaikuja ainakin 1960-luvun ranskalaisesta ja amerikkalaisesta uuden aallon elokuvasta, nappasi parhaan elokuvan palkinnon arvostetussa *Un certain regard* -sarjassa. Sarjan ranskankielinen nimi viittaa tiettyyn katseeseen, määrättyyn tapaan katsoa maailmaa, yksilölliseen näkökulmaan. Olemme 1950-luvulla Ranskassa syntyneen *auteur*-teorian ytimessä, johon Strauss puhelinkeskustelussa viittasi ja johon Suzanne Liandrat-Guigues palaa tässä *Lähikuvaan* numerossa Jacques Rivetten kokeellisen *Out1*-elokuvan osalta. Yliopistonlehtori Marie-Thérèse Journot’n kokoama elokuvasananasto (2006, 95) tiivistää käsitteen *politique des auteurs* seuraavaan paljonpuhuvaan lauseeseen:

Cahiers du Cinéma elokuvakriitikot, usein elokuvaohjaajia itsekin, rakentavat kuvan ohjaaja-näyttämöllepanijasta (*metteur en scène*), jonka tyyli ja persoonallisuus muokkaavat teosta ja takaavat sen laadun mahdollisimman kaukana niistä François Truffaut'n mainitsemista "kameran virkamiehistä", jotka toteuttavat tilaustyönä heille annetut aiheet.



Juho Kuosmasen *Hymyilevä mies* -elokuvan (2016) visuaalisesta tyylistä ja ilmaisusta löytyy kaikuja 1960-lukulaisesta uuden aallon elokuvasta. Kuvat: Kuokkasen Kuvaamo © Elokuvayhtiö Aamu.

Ilmaisu, estetiikka ja tyyli ovat siis monella tapaa elokuvataiteen ehdottomassa ytimessä, mikäli halutaan tehdä jotakin muuta kuin "virkamiestyötä". Tästä huolimatta, esimerkiksi elokuvataiteen opetuksessa, edellä mainitut osa-alueet hautautuvat helposti taka-alalle teknisen osaamisen ja ammattilaisuuden hallitessa keskusteluita. Sama koskee elokuvaa käsittelevää tutkimuskirjallisuutta ja akatemista lehtikirjoittelua, miksei päiväkritiikkiäkin, jossa elokuvasta puhutaan toistuvasti sen käsittelemien teemojen, ei itse ilmaisun kautta. Yksi syy tähän voi olla aiheen ilmeinen haasteellisuus. Miten ilmaisu tai tyyli oikeastaan määritellään? Mitä ne pitävät sisällään? Epäilemättä ainakin esteettisiä ja taiteellisia valintoja liittyen elokuvallisen ilmaisun muotoihin (kuvakompositio, kameratyöskentely, valaistus, leikkaus, värit, rytmi, jne.). Tyyli voi toisaalta olla jotakin, joka linkittyy elokuvan lajityyppeihin. Jos näin on, ja jotta tyylin tunnistaa, sitä on peilattava joko jotakin normia tai vaihtoehtoa vasten. Mitä nämä normit tai vaihtoehdot sitten ovat? Sen tiedämme, että päätös käyttää jollain tapaa hätkähdyttäviä tai poikkeuksellisia visuaalisia elementtejä ei vielä takaa sitä, että teoksen tyyli on ehjä, onnistunut, koskettava, uutta luova, persoonallinen ... tai mitä hyvänsä tyylin laatukriteeriksi asetetaankin. Tyyli lieneekin jotain, joka määrittyy jokaisessa elokuvassa uudelleen – ja joka pakenee määritelmiä.

Tässä numerossa halusimme antaa äänen muodon, ilmaisun ja estetiikan merkitysten pohdinnoille elokuvan tekemisessä ja elokuvan tutkimuksessa.

Numeron avaa Rami Mähkän artikkeli, jossa hän keskustelee 1970-luvun eurooppalaisesta taide-elokuvasta ja sen tavoitteesta purkaa valtavirtaelokuvakoneiston (Hollywoodin) ”näkymätöntä” tai ”realistiseksi” ymmärrettyä elokuvaa kohti läpinäkyvää ilmaisua, joka herättelee kriittistä suhtautumista esitettyihin sisältöihin. Mähkä ottaa lähtökohdaksi Peter Wollenin käsityksen vasta elokuvasta, jossa katsoja pakotetaan huomioimaan elokuvan rakentuneisuutta. Vastaelokuva-termillä on usein purettu ranskalaisen ja eurooppalaisen uuden aallon elokuvia, mutta Mähkä laajentaa käsitteen soveltavuutta ja analysoi, millaisia funktioita samojen keinojen hyödyntäminen nosti esille Monty Pythonin komedioissa 1970-luvulla. Hän argumentoi, että läpinäkyvyyttä voidaan hyödyntää myös komediallisten ilmaisujen muotoilussa.

Toisena tutkimusartikkelina on Henry Baconin pohdinta elokuvan tyylin tutkimuksen perinteistä, nykytilanteesta ja tulevaisuudestaan. Bacon tuo yhteen erilaisia tyylin tutkimuksen näkökulmia ja luo monipuolisen kuvan siitä, miten elokuvatutkimuksessa voidaan sekä määrällisesti että laadullisesti lähestyä tyylin kysymyksiä. Yhdistelemällä näitä näkökulmia hän korostaa erityisesti niitä mahdollisuuksia, joilla tyylin tutkimusta voitaisiin avata *auteur*-näkökulmasta kohti vertailevaa näkökulmaa, jossa voidaan käsitellä laajoja kysymyksenasetteluja, jotka laajenevat yhden teoksen ja/tai yhden tekijän ylitse.

Baconin artikkelia täydentävänä näkökulmana toimii Jaakko Seppälän katsaus *Cinematics*-ohjelmiston ja -sivuston mahdollisuuksista elokuvan tyylin tutkimukselle. *Cinematics* on vakiinnuttanut asemansa erityisesti otospituuksien mittaamisessa ja vertailussa, mutta Seppälä tuo esille, miten ohjelmiston kehittyminen on avannut uudenlaisia analysointimahdollisuuksia digitaalisen elokuvatutkimuksen kentällä.

Varpu Rantalan katsaus väitöskirjatutkimuksensa metodologiaan jatkaa keskustelua digitaalisen humanistisen tutkimuksen uusista mahdollisuuksista ja tuoreista avauksista hyödyntää tietokoneita osana myös ilmaisun tutkimusta. Ennen kaikkea Rantalan teksti edustaa kokeellisen elokuvatutkimuksen uutta rintamaa. Hän tuo tekstissään esille, miten suhtautumalla kokeellisesti ja avoimin mielin esimerkiksi elokuvan kuvallisen materiaalin sisältöön voidaan nostaa esille aivan uudenlaisia näkökulmia elokuvien tyyliin ja sisältöön. Hän tarkastelee muun muassa värien käyttöä tiettyjä teemoja edustavissa kohtauksissa. Rakentamalla näistä mielenkiintoisia ja luovia kuvamontaaseja hän pystyy nostamaan keskusteluun uusia näkökulmia kohtausten rakentamisesta ja elokuvaestetiikan tulkinnasta.

Numeron katsauksissa pureudutaan myös ranskalaisen kokeellisen elokuvan maailmaan, josta Aalto-yliopiston projektit ja opiskelijat luovat ajankohtaisen keskustelun. Tämä osuus alkaa käännoksellä Suzanne Liandrat-Guiguesin esitelmästä, jossa hän analysoi Jacques Rivetten *Out1*-teosta. Lähes 13-tuntinen elokuvateos on kokeellinen paitsi pituutensa myös muotonsa takia. Elokuva nostaa esille elokuvanteon prosessimaisuutta ja näyttämöllepanon merkittävyyttä. Nostamalla prosessimaisuutta esille katsoja asetetaan tarkastelemaan tuotettuja kuvia ja yhteiskunnan tilaa uudella tavalla, tavalla jossa kokemukseellisuus ja ilmaisu usein korostuvat sisältökeskeisen katselun sijasta.

Samaa teemaa jatketaan Aalto-yliopiston järjestämän *Out2*-kurssin pohdinoilla. Kurssin osallistajat tuottavat yhteistyössä *Out2*-elokuvateoksen, joka tullaan esittämään ensi kerran elokuussa 2017. Katsauksessa kurssin vetäjät Harri Laakso ja Maiju Loukola ja kolme opiskelijaa Henna Herranen, Matti Tanskanen ja Saara Kanerva Tamminen pohtivat, millaisia vaikutteita ja ideoita he ovat saaneet Rivetten alkuperäisteoksesta ja miten he ovat kokeellisesti läh-

teneet toteuttamaan nyky-yhteiskuntaan sijoittuvaa versiota samankaltaisista prosessimaisuuden ja ilmaisun ulottuvuuksien lähtökohdista.

Toivotamme teille antoisia lukuhetkiä kokeellisuuden ja tyyllisten ilmaisukysymysten parissa.

Helsingissä, huhtikuussa 2017
Outi Hakola ja Satu Kyösola

Kirjallisuus

Journot, Marie-Thérèse (2006) "Le Vocabulaire du cinema". Armand Colin.

Sukupuolen- tutkimus

GENUSFORSKNING

Teemanumerot 2017:

01 Trans- ja intersukupuolisuuden tutkimus

02 Luontokulttuurit

03 Tyttö tutkimus

Neljä tyylikästä numeroa +
Sukupuolentutkimuksen seuran jäsenyys 50 € / vuosi.
Opiskelijat, apurahatutkijat ja työttömät 25 € / vuosi.

Tilaa verkossa:

www.sukupuolentutkimus.fi

sunsjasenet@sukupuolentutkimus.fi

Aiemmat vuosikerrat löydät elektrasta:

www.elektra.helsinki.fi

**Tutustu alan suomalaisen kärkitutkimukseen
ja kuumimpiin puheenvuoroihin!**



Rami Mähkä

Rami Mähkä, FT
Kulttuurihistoria, Turun yliopisto

MONTY PYTHONIN KOMEDIA VASTAELOKUVANA



Englantilainen elokuvateoreetikko Peter Wollen (s. 1938) lanseerasi vuonna 1972 termin "vastaelokuva" kuvaamaan Jean-Luc Godardin elokuvaa suhteessa valtavirran elokuvaan. Vastaelokuva muistuttaa jatkuvasti katsojaa siitä, että tämä katsoo elokuvaa konstruoituna tekstinä, ei "todellisuutena". Artikkelissa Wollenin typologiaa sovelletaan Monty Pythonin komediaan, jossa on vahvat vastaelokuvalliset piirteensä. Huomionarvoisaa on, että Monty Pythonin median roolia korostava komedia ja vastaelokuvakeskustelu olivat samanaikaisia ilmiöitä. Ne ilmentävät 1960–1970-lukujen elokuvaesteettistä ja -kerronnallista ajattelua.

Brittiläis-amerikkalaisen komediaryhmä Monty Pythonin toinen elokuva *Hullu maailma* (*Monty Python and the Holy Grail*, Terry Jones ja Terry Gilliam, Iso-Britannia 1975) alkaa kohtauksella, jossa ainoa sumuisessa maisemassa näkyvä objekti on pahaenteinen teilipyörä. Tuulenujelluksen lisäksi alkaa kuulua muutakin, hevosten laukkaamista ja metallin hankausta metallia vasten. Jo ennakkomainonnasta katsoja on saanut tietää, että elokuva, jonka katsomisen hän on juuri aloittanut, on komedia kuningas Arthurista ja Graalin maljan etsinnästä. Vaikka elokuvan alkutekstit ovat hölynpölyä ja sisältävät katsojan suoraa puhuttelua, tämä ei voi tietää, miten alkutestien ekstradiegeettinen hauskuuttaminen liittyy elokuvan diegeettisen maailman komediallisuuteen.¹

Elokuvan aihe ja ääniraidalta kuuluvat äänet johtavat katsojan odottamaan, että millä hetkellä hyvänsä sumusta ratsastaa esiin haarniskaan pukeutuneita, miekoilla ja muilla keskiaikaisilla aseilla varustautuneita ratsumiehiä, ritareita. Tavallaan näin tapahtuukin, mutta ritareilla ei ole hevosia, vaan he "laukkaavat" itse. Ääniefektin lähde jää tässä vaiheessa epäselväksi,² mutta selvää on, että katsojan ennako-odotukset ovat mitä suurimmalla todennäköisyydellä osoittautuneet vääriksi. Tämän artikkelin teeman kannalta vielä oleellisempaa on, että valtavirran elokuvalla ominainen pyrkimys mimeettiseen eheyteen rikotaan heti elokuvan alkusekunneilla, jolloin katsojan tempautuminen mukaan tarinamaailmaan jää toteutumatta. Pikemminkin hän jää odottamaan seuraavaa vitsiä tai *gagia*, joita elokuvassa todella riittää.

Tämä artikkeli tarkastelee Monty Pythonin 1970-luvun televisio- ja elokuvakomediaa Peter Wollenin *vastaelokuvan* käsitteen avulla. Tarkoituksena on ymmärtää sitä elokuvakulttuuria, joka loi vastaelokuvan kulttuurisena ilmiönä ja jonka Monty Python omaksui oman komediansa tärkeäksi elementiksi, ei

1 Gérard Genette (1997) kirjoittaa parateksteistä eli tekstiin liittyvistä ja kuuluvista keinoista ja konventioista, jotka toimivat kirjan, kirjoittajan ja lukijan/vastaanottajan välisenä viestintänä. Analysoimassani *Hullun maailman* tapauksessa tällaisia ovat juuri tekstissä mainitut ennakkomainonta (ulkoinen) ja elokuvan alkutekstit (sisäinen).

2 Selviää, että "ratsastajat" tuottavat ääniefektin kookospähkinän kuorilla. Seuraa pitkä keskustelu siitä, miten kookospähkinänkuoret ovat Englantiin päätyneet sekä siitä, miten eri mantereiden pääskyt pystyvät kantamaan taakkoja. Aiheet rikkovat keskiaikaelokuvan konventioita ollen näin omalla tavallaan vastaelokuvallista komediaa.

siis esimerkiksi todistaa Wollenin käsitettä oikeaksi tai vääräksi.³ Wollenin vuonna 1972 lanseeraaman käsitteen idea on, että erityisesti Jean-Luc Godardin elokuva oli ”vastaelokuvaa” (*counter-cinema*) etupäässä Hollywoodin edustamalle, hallitsevalle (*dominant*) valtavirranelokuvalla ja erityisesti sen kerronnalle. Vastaelokuvalla on Wollenin mukaan keskeistä, että se muistuttaa katsojaa siitä, että tämä katsoo elokuvaa ja suhtautuu näin tietoisesti valkokankaalla esitettyihin tapahtumiin. Vaikka David Bordwellin (1979, 716–724) mukaan taide-elokuva ylipäättään määrittänyt klassista Hollywood-kerrontaa vasten, on selvää, että vastaelokuva Wollenin määrittämässä mielessä ei ole taide-elokuvakaan valtavirtaa.⁴

Godardin elokuvat eivät ole komediaa, kun taas Monty Python on. Kuitenkin Monty Pythonin komediassa on merkittävän paljon yhteistä Wollenin teesiänsä kanssa, ja on erittäin huomionarvoisaa, että kyseessä on siis aikalaisilmiöt. On painotettava, että Wollen toimii artikkelissa alkuperäislähteenä (Wollen 1982, 79–91), ei tutkimuksena, vaikka vastaelokuva onkin teoreettinen malli. Lisäksi Monty Python sekä arvosti että parodioi Godardia ja uuden aallon elokuvaa sekä muuta ajan taide-elokuvaa, kuten alla selviää. Väitänkin, että komedialla ja vastaelokuvalla on pitkälti samankaltainen asenne valtavirran ei-komediaeelokuvaan, mutta artikkeli tuo esiin myös vastaelokuvan ja komedian erot: toisin sanoen artikkelissa ei-komediasta laadittu teoreettinen malli auttaa ymmärtämään komediaa, mutta ei-komediallinen malli ei voi sisältää kuin osan komedian vastaelokuvallisuudesta.

Artikkeli etenee seuraavasti: Monty Pythonin ja vastaelokuvaan 1970-luvulla liittyneen keskustelun esittelyn jälkeen siirrytään kirjallisuudentutkija Maurice Charneyn komedian erityispiirteiden erittelyyn (Charney 1987 [1978]) sekä niiden toteutumiseen Monty Pythonin komediassa. Charneyn komediamalli on erittäin käyttökelpoinen siksi, että se muistuttaa Wollenin vastaelokuvan mallia, vaikka suoraa yhteyttä siihen ei olekaan: Charneyn malli auttaa yhdistämään komedian ja ei-komediallisen toisiinsa. Seuraavaksi avaan tarkemmin Wollenin vastaelokuva-typologian ja sen suhteutumisen Monty Pythonin komediaan. Näin tarkastelu etenee kohti Wollenin teesiä merkitystä komedian vastaelokuvallisuuden ymmärtämiselle, ei siitä pois päin. Koska mitään suoraa yhteyttä komedian ja vastaelokuvan välillä ei ole, näen tämän toimivimmaksi ratkaisuksi: vastaelokuva auttaa näin ymmärtämään komediaa olematta sen ymmärtämisen lähtökohta.

Monty Python televisiosta elokuvaan

Monty Python aloitti toimintansa vuonna 1969 BBC:n tilaamana sketsikomediasarjana *Monty Pythonin Lentävä sirkus* (*Monty Python's Flying Circus*, BBC, 1969–1974), joka sai rajallisista budjeteista huolimatta suuren taiteellisen vapauden. Ryhmä koottiin kasaan BBC:llä käsikirjoittajina ja esiintyjinä jo toimineista nuorista kyvyistä (Cleese 2014, 382–386). Eräs keskeinen komediallinen idea oli, että sketsit eivät noudata vakiomuotoa, jossa sketsi päättyy komedialliseen huipennukseen eli *punch lineen*, vaan perusideaksi tuli kerronnan rakenteiden rikkominen ja ennustamattomuus. Ryhmän esikuviin kuulunut Spike Milligan, *The Goon Show* -veteraani ja yksi toisen maailmansodan jälkeisen brittikomedian keskushahmoista, ehti aloittaa samalla idealla televisiokomedian *Q5* (BBC, 1969–1982), mutta Pythonit pitivät kiinni ideasta.

Tämän lisäksi *Lentävälle sirkukselle* on ominaista – sarjan visuaalista ilmettä voimakkaasti hallitsevien Terry Gilliamin animaatioiden groteskin surrealis-

3 Sarah Street toteaa Wollenin teeseistä, että niille ominainen intertekstuaalisuuden, rajojen eroosion ja heterogeenisten diskurssien korostaminen olivat keskeisiä myös postmodernisille, ja täten niitä voi soveltaa myös 1970-luvun jälkeiseen elokuvaan (Street 1997, 213). Olen samaa mieltä.

4 David Bordwellin (1979, 716–724) mukaan taide-elokuva määrittää itsensä suhteessa klassiseen/Hollywoodin kerrontamuotoon ja erityisesti sen perustana olevaa syy–seuraus-rakennetta vasten. Lisäksi taide-elokuva on realismin ja yksilöllisen taiteellisen ilmaisun – Bordwell painottaa, että taide-elokuvaohjaajilla on omat yksilölliset tyylinsä – motivoimaa. Vaikka taide-elokuvassa esimerkiksi klassisen kerronnan tavat käsitellä aikaa ja tilaa voidaan haastaa ja ohjaaja (*auteur*) tuodaan etualalle, poikkeaa vastaelokuva kuitenkin selvästi taide-elokuvan ”valtavirrasta”.

min ohella – television lähes ylitsevuotava läsnäolo mediana. Kuten Richard Topping korostaa, ennen *Lentävää sirkusta* BBC:n logon käyttö ja ohjelmakuulutukset, jotka ovat tärkeä osa ohjelman komediasisältöä, kuuluivat BBC:llä ainoastaan eri ohjelmien välisiin lähetysegmentteihin (Topping 20007, 25). Esimerkiksi eräässä jaksossa sketsien välissä ruudulle ilmestyy BBC1:n logo ja ohjelmakuulutus, jossa kerrotaan BBC2:lla alkavasta paneelikeskustelusta. BBC1:llä puolestaan katsojille tarjotaan ”minä kertomassa teille tämän” (”On BBC1, it’s me telling you this”) (*Lentävään sirkuksen* jakso 17, ensiesitys loka-kuussa 1970). Lisäksi, vaikka television perusuonteeseen kuuluu eri medioiden sisällön käyttö, mukaan lukien niiden parodiointi (ks. esim. Stokes 1999, 168–186), ja television ohjelmavirta koostuu useiden narratiivien virrasta, joista monet ovat ”keskeneräisiä” (Abercrombie 1996, 23), *Lentävään sirkuksen* televisiomotivien käyttö ja niiden käsikirjoitettu ”keskeneräisyys” tekevät näkyväksi ja parodioivat televisiokonventioita vasta elokuvan periaatteiden kaltaisesti.⁵

5 Raymond Williams toteaa aikaistutkimuksessaan, miten *Lentävä sirkus* loi uudenlaisia visuaalisia vitsejä television konventioista ”vain vaihtamalla äänensävyä ja näkökulmaa” (Williams 1975, 76).



BBC:n logon käyttö on tärkeä osa *Lentävän sirkuksen* komediasisältöä. Kuva: kuva-kaappaus DVD:ltä.

Tärkeä edeltäjä *Lentävään sirkuksen* televisuaalisuutta korostavalle tyylille oli David Frostin isännöimä satiirinen *That Was the Week That Was* (BBC, 1962–1963), jonka ideana oli luoda televisiostudiosta eräänlainen ”viileä” klubi tai ”mesta”, jossa mikään – mukaan lukien televisioteknologia – ei ollut piilotettua (Briggs 1979, 217–221). Monty Pythonia välittömästi edeltänyt *Do Not Adjust Your Set* (ITV, 1967–1969), jossa mukana oli myös tulevia Pythoneita, oli taas nimensä mukaisesti sketsikomedia, joka leikitteli televisiolla mediana. Television rooli *Lentävään sirkuksessa* on kuitenkin edeltäjiinsä verrattuna niin voimakas, että sarjasta voi puhua ”televisiona televisiosta” (Mähkä 2016, 43–60). Sketsit hyödyntävät, käsittelevät tai sekoittavat keskenään lähes kaikkia tuon ajan ohjelmatyyppejä ja -formaatteja uutisista, ajankohtaisohjelmista ja makasiineista saippuaoopperaan, lastenohjelmiin ja televisiovisailuihin (ks. myös Neale 2001; Landy 2005). Uutta ja innovatiivista *Lentävään sirkuksessa* oli BBC:n, eli sarjan tuottajan ja lähettäjän, tuominen mukaan osaksi komediaa.

Monty Pythonin Hullu maailma on Monty Pythonin neljästä elokuvasta selkeimmin vasta elokuvallinen. Tämä selittynee osittain sillä, että kyseessä oli ryhmän toinen kokoillan elokuva. Ensimmäinen oli *Elämä on Pythonia* (*And Now for Something Completely Different*, Ian McNaughton, Iso-Britannia 1971), joka oli kokoelma *Lentävään sirkuksen* sketsejä filmille uudelleen kuvattuna kansainvälistä teatterilevitystä varten. Siksi televisiokomediassa käytetyt tekniikat siirtyivät kunnianhimoisista tuotantoarvoista huolimatta myös ryhmän ensimmäiseen näytelmäelokuvaan. Kuten Terry Jones on todennut,

mediatietoisen komedian tekeminen myös *Hullussa maailmassa* oli ainakin osittain tietoinen ratkaisu (sit. Morgan 1999, 147–148).

Ryhmän seuraava elokuva eli *Brianin elämä* (*Monty Python's Life of Brian*, Jones, Iso-Britannia 1979) sisältää oikeastaan vain yhden kohtauksen, jonka voi tulkita vastaelokuvalliseksi,⁶ eikä piirrettä ole juuri heidän viimeisessäkään elokuvassaan *Elämän tarkoitus* (*Monty Python's Meaning of Life*, Jones ja Gilliam, Iso-Britannia 1983). Tässä artikkelissa käsitellään näin *Lentävän sirkuksen* sketsejä ja elokuvaa *Hullu maailma*. Television ja elokuvan välinen kulttuurinen ero tulee selvimmän esiin *Hullun maailman* aikalauskritiikissä, mutta varsinaista eroa vastaelokuvallisen komedian esiintymiselle Monty Pythonin tuotannossa en pyri rakentamaan edellä mainitusta syystä: ryhmä ennen kaikkea siirsi mediatietoisen komediansa televisiosta elokuvaan. Yleisten vastaelokuvallisten piirteiden luetteloinnin sijaan avaan niitä konkreettisten sketsien ja elokuvaotosten analyysin yhteydessä alla.



Hullussa maailmassa mimeettinen eheys rikkoutuu heti alkusekunneilla, kun sumusta "ratsastaa" esiin ritareita ilman hevosia. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

6 Elokuvassa Jeesuksen aikainen Brian pakenee roomalaisotilaita ja tulee ufon pelastamaksi. Kohtauksessa törmäävät näin kaksi 1950-luvulla suosittua lajityyppiä eli antiikki-/Raamattu-spektaakeli ja tieteiselokuva lentävine lautasineen.

7 Teksti oli jälkikirjoitus Wollenin kirjassa *Signs and Meaning in the Cinema*, jonka ensimmäinen editio on vuodelta 1969. Wollen lisäsi jälkikirjoituksen siis vuoden 1972 painokseen.

Vastaelokuva-käsitteen historia

Kevään 1968 poliittinen kuohunta Ranskassa haastoi nuoret vasemmistolaiset elokuvantekijät ajattelemaan taiteenlajin perusajatuksia uudelleen, jotta myös elokuva voisi osallistua yhteiskunnan muuttamiseen. Kuten Pam Cook huomauttaa, prosessi lähti liikkeelle tavanomaisen *auteur*-keskeisesti. Artikkelissaan Wollen valitsi ranskalaisista ohjaajista vastaelokuva-käsitteensä selittämiseen Godardin, joka edusti esimerkillistä materialistista vastaelokuvaa (Cook 2007, 467). Butlerin mukaan Godardilla on elokuvantekijänä monimutkainen poliittis-teoreettinen intellektuaalinen tausta (Marx, Mao, Saussure, Lacan, Althusser), mutta hänen vastaelokuvallinen strategiansa pohjautuu paljon selkeämmin Brechtin ja Eisensteinin ideoiden kehittelylle. Ensin mainitulta Godard omaksui etäännyttämisen ja katsojan samastumisen estämisen tavoitteenaan johdattaa tämän huomio laajempiin sosiaaliin kysymyksiin. Eisensteinin montaaitekniikkaa Godard puolestaan siirsi kuvien konfliktin sijasta koodien sekä merkitsijän ja merkityn välisiin konflikteihin (Butler 2007, 92–93; ks. myös Cook 2007, 467–468). Tärkeä vaikuttaja Godardille oli myös neuvostoliittolainen dokumenttielokuvan pioneeri Dziga Vertov, jonka mukaan Godard ja Jean-Pierre Gorin nimesivät vuosina 1967–1972 toimineen vasemmistoradikaalin "spontaanis-dogmaattista" elokuvaa tehneen ryhmittymän *Le Groupe Dziga Vertov* (Lesage 1983).

Wollenin ensimmäinen kirjoitus vastaelokuvasta on vuodelta 1972,⁷ ja sen perusajatus on näennäisen yksinkertainen: koska Hollywood-elokuva

on muodostanut ne hallitsevat koodit, joilla elokuvaa luetaan, vain vastakainasettelu Hollywoodin kanssa voi tuottaa jotain uutta (Cook 2007, 467).⁸ Wollenin kirjoituksen jälkeen vastaelokuvakirjoittelussa nostettiin esiin Brecht ja tämän ”eepinen teatteri”, jonka perusajatukset vastaelokuvalliset ohjaajat omaksuivat: teatteriteknologian näkyväksi tekeminen, katsojan suora puhuttelu, anti-illusorisuus, katsojan vieraannuttamisen ajatus. Mielenkiintoista on, että teatteritutkija J. L. Styan kirjoitti 1960-luvun alussa ”eepissä teatterissa” asioiden koomisen käsittelyn tendenssistä, jolla estettiin katsojan samastuminen näytelmän hahmoihin, sillä samastuminen estää ajattelemasta. Silti oli oleellista, että suoraviivaista koomista vääristämistä oli vältettävä. (Styan 1962, 187–193.) Brechtin tekniikoista olivat tietoisia niin taide-elokuvan tekijät kuin Monty Pythonkin.⁹ Yksi keskeinen yhteinen ominaisuus Brechtin, taide-elokuvan ja Monty Pythonin välillä on episodimaisuus, josta Pythonien elokuvia kritisoitiinkin.¹⁰ On huomattavaa, että Styan piti ”eepin teatterin” teatteriin tuomana todellisena uutuutena juuri episodimaista rakennetta.

Dana B. Polan kirjoitti vasta perustettuun *Jump Cut* -lehteen vuonna 1974 sen aikaisesta elokuvateorian ”illusionismin kritiikistä”, johon liittyy myös Brechtin löytäminen uudelleen. Toisaalta Brecht nähtiin nyt formalistina, toisaalta realistina. Joka tapauksessa Polan, joka syyttää Wollenin kirjoituksia tietystä epämääräisyydestä ideologian ja varsinaisen elokuva-analyysin suhteiden välillä, näki, että kyseessä oli hyökkäys elokuvan vallitsevia kerronta- ja representaatiomuotoja vastaan (Polan 1974). Alan Lovellin samaan lehteen vuonna 1982 kirjoittamassa artikkelissa on eepin teatterin rinnalle päässyt vastaokuva, ja Brecht ja Godard nimetään radikaalien nykyohjaajien poliittisen estetiikan perustaksi (1982). Mielenkiintoista on, että vastaokuva on vakiintunut käsitteenä tavallaan jopa siinä määrin, että Wollenia ei edes mainita pitkähkössä artikkelissa.

Wollen kehitti ajatuksiaan pidemmälle niin ikään vuoden 1982 artikkelissaan ”Godard and Counter-Cinema: Le Vent d’est”, jossa hän taulukoi ”Hollywood-Mos¹¹ -elokuvan seitsemän kuolemansyntiä ja vastaelokuvan seitsemän kardinaalihyvettä” (Wollen 1982, 79; ks. myös Butler 2007, 92). Näihin synteihin ja hyveisiin palataan tarkemmin alla. Yleisesti ottaen voi todeta, että vastaelokuvakeskustelu näyttää olleen ensi sijassa 1970-luvun ja 1980-luvun alun verrattain pienimuotoinen ilmiö, mikä on epäilemättä ainakin osin seurausta siitä, että vastaokuva pysyi marginaalisena ilmiönä.

Monty Python ja taide-elokuvan parodia

Monty Python sekä otti vaikutteita eurooppalaisesta taide-elokuvasta että parodioi sitä. Ensimmäinen mainittuun piirteeseen palataan alla, sitä ennen on aiheellista nostaa esiin *Lentävään sirkukseen* parodiat. Sketsi ”Pasolini’s Third Test Match” (39, tammikuu 1973) parodioi Pier Paolo Pasolinin tyylin seksuaalista ja uskonnollista symboliikkaa sijoittaen sen peribrittiläiseen ympäristöön, krikettiotteluun. Sketsi ”Salad Days” (33, marraskuu 1972) puolestaan parodioi amerikkalaisohjaaja Sam Peckinpahin tyyliä väkivaltaa tahattomasti erittäin veriseksi muodostuvalla ylemmän keskiluokan piknikillä. ”Peckinpahin uusinta elokuvaa”, siis tuota sketsiä, ylistävä BBC:n elokuvamakasiinin juontaja (Eric Idle) saa ”ansionsa” mukaan, sillä hänet ammutaan seuralaksi hidastuksia ja hyppyleikkauksia – Peckinpahin ja uuden aallon eurooppalaisen elokuvan vakiotekniikoita – käyttäen.

8 Godard kollegoineen ihaili uransa alkupuolella Hollywoodia ja sen ohjaajia, mutta yllä mainittu 1960-luvun eurooppalaisen ja erityisesti ranskalaisen elokuvan politisoituminen yhteiskunnallisessa kuohunnassa asettivat lähes autoomaattisesti vasemmistolaiset taiteilijat Hollywoodin vastapöliksi. Ohjaajien mielipiteet vaihtelivat: Truffaut halusi uudistaa valtavirran elokuvaa, kun taas Godardin suhde siihen muuttui peräti vihamieliseksi. (Ks. esim. Martin 2013, 44–45.)

9 Hoffmanin mukaan Pythonit tunsivat Brechtin teorian mutta eivät omaksuneet niitä suoraan tämän teatterista (Hoffman 2002, 145). Thompson puolestaan pohtii, olivatko Pythonit ”brechtalaisia” päätyen väittämään, että eivät missään tapauksessa (Thompson 1982, 30–31). Syy Thompsonin mukaan on se, että Pythonit pyrkivät vain hauskuuttamaan yleisöjään.

10 Hoffman esittää radikaalilta tuntuvan väitteen: *Hullun maailman* episodit voisi vapaasti laittaa uuteen järjestykseen merkitysten siitä kärsimättä (Hoffman 2002, 143).

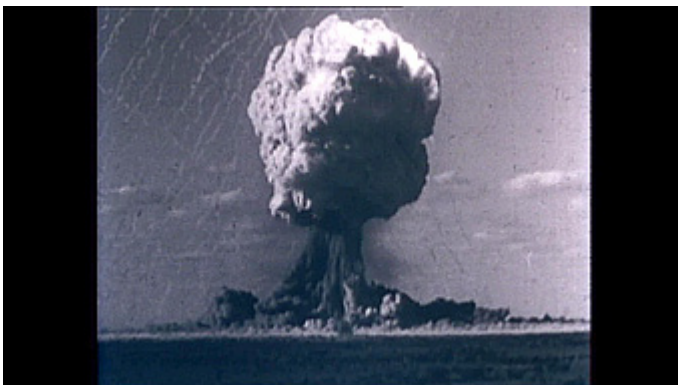
11 Wollen ei tarkenna, mitä hän ”mos”-sanalla tarkoittaa, mutta yleensä se viittaa ilman ääntä kuvattavaan otokseen. Yleisen käsityksen mukaan kyseessä on lyhenne sanoista ”mit out sound”, jolla Hollywoodiin siirtyneet, heikosti englantia osanneet saksalaisohjaajat ohjeistivat henkilökuntaansa kuvauspaikalla. Wollen painottanee tällä ennen kaikkea valtavirran elokuvan yksidiegeettisyyttä suhteessa vastaelokuvan monidiegeettisyyteen: elokuvassa tai sen yksittäisessä otoksessa ei ole keskenään kilpailevia tai toisilleen vastakkaisia diskursseja.



Sketsit "Pasolini's Third Test Match" ja "Salad Days" parodioivat taide-elokuvan tyyliä ja tekniikoita. Kuvat: kuvakaappauksia DVD:ltä.

Sketsi "French Subtitled Film" (23, joulukuu 1970) parodioi Godardin ja muiden ranskalaisten uuden aallon *auteurien* tyyliä. Käsivaralla kuvattu kohtaus sijoittuu kaatopaikalle. Äänimailmaa hallitsevat jätekasojen yllä kiertelevät lukuisat lokit. Savuketta polttelva mies (Jones) ja tuolilla kaali sylissä istuva nainen (Cleveland) aloittavat väkinäisen ja töksähtelevän ranskankielisen *small talkin*. Yhtäkkiä mies kävelee kuvaruudun ulkopuolelle, palaa ja ilmoittaa olevansa vallankumouksellinen. Tästä mielenkiintoisesta paljastuksesta huolimatta keskustelu ei lähde liikkeelle. Seuraa leikkaus televisiostudioon, jossa englantilainen makasiiniohjelman isäntä (Idle) kertoo, että elokuva, josta juuri näimme katkelman, kuvaa "kommunikaation katkeamista modernissa yhteiskunnassa", ja elokuva myös "paljastaa armotta yhteiskuntamme perustana olevan väkivallan".

"Elokuvasta" seuraa toinen katkelma, joka selvästikin liittyy juontajan jälkimmäiseen näkemykseen väkivallan paljastamisesta. Dialogi jatkuu päämäärättömänä, ja sitä taltioiva ekstradiegeettinen mikrofoni näkyy hetken kuvan yläreunassa. Seuraa montaasijakso, jossa vuorotellaan kaatopaikkaotosten, mustavalkoisten sotakuvastoa ja mellakoita sisältävien arkistofilminpätkien sekä niin ikään mustavalkoisten, Pythonien näyttelemien *slapstick*-väkivaltootosten välillä. Viittaukset Vietnam sotaan (helikopteri tulittamassa viidakkomaiseman yllä) ja opiskelijalevottomuuksiin Atlantin molemmin puolin näyttävät selkeiltä. Arkistofilmiä kavalkadi päättyy otokseen atomipommin räjähdyksestä. Kuva siirtyy kaatopaikalle, jossa alkaa kuulua kellon tikitystä. Mies ja nainen katselevat hämmentyneinä ympärilleen. Naisen sylissä oleva kaali räjähtää, todennäköisesti surmaten protagonistiparin, ja elokuva loppuu. Räjähdys kuvataan eri kuvakulmista ja eri etäisyyksiltä normaalin jatkuvuuden rikkovin hyppyleikkauksin. Sketsi parodioi varsinkin Godardin mutta



Sketsi "French Subtitled Film" parodioi Godardin ja muiden ranskalaisten uuden aallon *auteurien* tyyliä. Kuvat: kuvakaappauksia DVD:ltä.

12 Richard Lesterin Beatles-elokuvat (*A Hard Day's Night*, 1964; *Help!* 1965) ovat varmasti inspiroineet *Lentävän sirkuksen* tyyliä, sillä niissä käytetään samankaltaisesti sekaisin erilaisia elokuvalisia tyyliä, televisiota ja mainontaa. Lisäksi Lesterin Beatles-elokuvissa huumorilla ja komedialla on vahva rooli, ja bändi esittää niissä itseään fiktiomaailmassa – eräänlainen vastaelokuvallinen elementti tämäkin, sillä, kuten Sarah Street huomauttaa, Lesterin elokuvissa media – kuten televisio – seuraa jatkuvasti tähtien liikkeitä, mitä elokuvien kerronta alleviivaa (Street 1997, 84–86). Barry Faulkin mukaan Lester halusi kuumeisesti sovittaa Godardin ideat brittelokuvaan (Faulk 2010, 48). Erik Hedling puolestaan korostaa Lindsay Andersonin merkitystä mannereurooppalaisen taide-elokuvan periaatteiden ja tekniikoiden tuomisessa brittelokuvaan (Hedling 1997, 178–181; Hedling 1998, 9–14, 46–49, 51–52, 56–59).

ylipäättään uuden aallon ohjaajien tekniikoita, kuten luonnonvalon käyttöä, käsivarakameraa ja improvisoitua dialogia (Godardin ja uuden aallon tekniikoista ks. Fabe 2004, 132–134; Neupert 2007, 166–168; Martin 2013, 44–48).

Vastaelokuvan käsitettä avattaessa parodia on keskeinen rinnakkainen tekniikka. Parodia paljastaa kohteensa tyyllilliset ja sisällölliset konventiot hauskuuttamismielessä, ja onkin tärkeää painottaa parodian kohteestaan etäännyttävää, tiettyyn paradoksaaliseen ylemmydentunteeseen perustuvaa luonnetta. Linda Hutcheon korostaa, että parodiolla on aina kriittinen suhde kohteeseensa (Hutcheon 1985, 15, 20, 32, passim.). Hutcheonia kritisoidessaan Dan Harries väittää, että parodiset tekstit luovat yhtä aikaa samankaltaisuutta ja eroavuutta tuottavan diskurssin suhteessa kohteeseensa, eikä näiden välille voi luoda hierarkkisesti muotoutuvaa suhdetta (Harries 2000, 8). Olen kuitenkin samaa mieltä Hutcheonin kanssa, sillä huolimatta komedian alemmasta statuksesta suhteessa draamaan – draaman ja komedian välisen hierarkian loi *Runousopissaan* jo Aristoteles ja, kuten alla käy ilmi, myös Pythonit olivat tästä tietosia – parodia katsoo väistämättä kohdettaan alaviistoon, sillä muussa tapauksessa se ei voi toimia parodiana ja komediana. Huumorin ylemmyysteorian mukaisesti humoristinen moodi, kuten komedia, edellyttää kohteensa ainakin hetkellistä yläpuolelle asettumista (ks. esim. Billig 2005, 42–43; Stott 2005, 131–137). Vastaelokuva toimii parodian tavoin, sillä se paljastaa valtavirran elokuvan elokuvallisuuden, mutta se ei pyri tekemään kohdettaan naurunalaiseksi.

Eurooppalainen uuden aallon elokuva ja laajemmin taide-elokuva ylipäättään inspiroi Monty Pythonia muutenkin kuin vain parodian kohteena.¹² Ero on, että Monty Python on komediaa, mutta on tärkeää nostaa esiin samankaltaisuudet uuden aallon elokuvan ja Monty Pythonin välillä Monty Pythonin

ymmärtämiseksi. Lähtökohtana on, että viimeksi mainittu ei ole ”pelkkää” brittikomediaa. Pythonit tavoittelivat taide-elokuvan tasoa vastaavaa taiteellista ilmettä ja tuotantoa, mikä tulee parhaiten esiin heidän kunnianhimoisessa historiallisten periodien kuvauksessaan – on syytä painottaa, että ryhmän tunnetuimmat elokuvat, *Hullu maailma* ja *Brianin elämä*, ovat nimenomaan historiallisia komedioita.

Pythonin jäsen Michael Palin kirjoittaa julkaistussa päiväkirjassaan, että *Hullua maailmaa* suunnitellessaan he eivät halunneet tehdä elokuvaa ”Carry On King Arthur” viitaten pitkäaikaiseen brittikomedielokuvien sarjaan (Palin 2006, 163–164). Palin tarkoittaa sitä, että *Carry On* -elokuviissa tuotannollisiin arvoihin, kuten lavastukseen ja puvustukseen, panostettiin vain välttämätön, eivätkä elokuvat näin näyttäneet uskottavilta historialliselta ilmeeltään. Gilliam ehdotti, että *Hullua maailmaa* ajatellen ryhmä katsoisi Pasolinin *Canterburyn tarinoita* (*The Canterbury Tales*, Italia ja Ranska 1972), ja Palinin päiväkirjamerkinnästä päätellen kaikki olivat vakuuttuneita italialaisohjaajan työstä: he pyrkisivät samankaltaiseen keskiaikaisen Englannin uudelleenluomiseen valkokankaalle, samantasoisella elokuvataiteellisella otteella (ibid.). Muita Pythonien haastatteluissaan mainitsemia innoittajia olivat muun muassa Truffaut, Kubrick ja Bresson (Gow 1974, 17; Rubinstein 1985, 7).¹³

Pythonien perusideana oli, että rakentamalla mahdollisimman uskottavan epookin ja esittämällä komediaa sitä vasten elokuvasta tulisi mahdollisimman hauska (Morgan 1999, 164–171). Ryhmän onnistumista kuvaa se, että aikalaiskritiikissä mainittiin Pasolinin ohella Fellinin, Kurosawan ja Eisensteinin kaltaisia ohjaajasuuruuksia (Gow 1975, 40; Stuart 1977, 38; ks. myös Morgan 1999, 272–273). *Films and Filming* -lehden Gordon Gow oli eräs kriitikoista, joka kirjoitti, että ”asiayhteydestään irrotettuna” elokuvassa oli sama eeppi-sen draaman laatu kuin elokuvissa, joita *Hullu maailma* parodioi (Gow 1975, 40). Voidaan melko suurella varmuudella olettaa, että ”asiayhteys” viittaa komediaan – lajityyppiin, jota sittemmin huomattavan uran ohjaajana tehneen Gilliamin mukaan ei oteta vakavasti elokuvanteosta keskusteltaessa. Hän toteaa, ehkä tietoisena yllä kuvatusta Monty Pythonin elokuvien kritiikistä, että ryhmä leikkeli paikoin jopa vallankumouksellisesti elokuvalla mediana mutta ei saanut siitä kiitosta, päinvastoin kuin televisiokomedian tapauksessa (sit. Morgan 1999, 314).¹⁴

Onkin syytä pitää mielessä keskeiset erot television ja elokuvan välillä, sillä, kuten edellä todettiin, kamerat, mikrofonit ja muu lähetysteknologia ovat osa televisioestetiikkaa, mutta elokuvaan ne eivät perinteisessä mielessä kuulu, elleivät ne ole osa elokuvan diegeettistä maailmaa. Toisekseen, elokuvan prestiisi on aivan eri tasolla kuin television – päinvastoin kuin elokuva, televisio ei ole taidetta.¹⁵ Siksi on mielenkiintoista tarkastella *Hullun maailman* aikalaiskritiikkiä, jossa prestisiiero television ja elokuvan välillä tulee hyvin esiin. Pääsääntöisesti elokuvan epookkia ylistetään, kun kovin kritiikki taas kohdistuu *Lentävästä sirkuksesta* tuttuun poukkoilevaan ja tarinankerrontaa rikkovaan komediaan, josta osa on selvästi vastaelokuvallista, vaikka aikalaiskritiikot eivät sanaa käytäkään.

Monthly Film Bulletinin Geoff Brown pitää elokuvaa täysin yliampuvana. Häntä ovat häirinneet jo elokuvan alkutekstit, ja erilaiset visuaaliset ja verbaliset *gagit* on hänen mielestään vain laitettu peräkkäin vailla toimivaa ajoitusta tai rakennetta. Brown toteaa, että se, mikä toimii hyökkäyksenä perinteistä sketsikomediaa vastaan televisiossa ja television fragmentaarisuuden ”nerokkaana” väärinkäyttönä – viitaten siis *Lentävään sirkukseen* –, on epähedelmällistä elokuvassa (Brown 1975, 84–85). Viimeinen kommentti

13 Truffaut on provokatiivisesti todennut, että sanojen ”elokuva” ja ”Britannia” välillä on tietty yhteensopimattomuus (sit. Caughie and Rockett 1996, 1, 7–8). On mahdollista, että Pythonit olivat tietoisia ranskalaisten asenteista ja tämä osaltaan inspiroi heidän taide-elokuvaparodiaansa.

14 Taide-elokuvan ja komedian arvostusten epäsuhtaan liittyen Gilliam on haaveillut ”Cahiers du Comedy” -lehdessä, mutta turhaan. Hän on myös todennut, että monille Monty Python oli 1970-luvun brittelokuva, mutta ei Britannia (McCabe 1999, 57; Morgan 1999, 314). Mielenkiintoista kyllä, Gilliamin kritisoi brittiläinen elokuvatuottaja Alexander Walker ei tosiaankaan kirjoita paljoakaan Monty Pythonista 1970- ja 1980-lukujen brittelokuvaa käsittelevässä kirjassaan *National Heros* (1985) mutta toteaa ryhmän ja Derek Jarmanin olevan kaksi omaperäisintä kykyä Britanniassa (Walker, ei sivua).

15 Lynn Spiegel kirjoittaa CBS:n yrityksestä nostaa television arvostusta Yhdysvalloissa perustamalla aikakauslehti televisiokritiikille ja kutsumalla Oxbridge-koulutettuja brittikriitikoita sen kirjoittajiksi. Aikakauslehtiä ei syntynyt, mutta hanke tuotti kirjan nimeltä *The Eight Art* (1962) (Spiegel 1998, 67–69). Kirjan nimi viittaa tietysti elokuvaan seitsemäntenä taiteena, mutta ”kahdeksannen taiteen” asemaa televisio ei ole ainakaan toistaiseksi saavuttanut.

on nähtävissä nimenomaan mainittuna television ja elokuvan kulttuurisen mieltämisen erona. Niinpä on loogista, että *MFB:n* Clyde Jeavons kiittelee Monty Pythonin seuraavaa elokuvaa eli *Brianin elämää* (1979) siitä, että ryhmä on ymmärtänyt hylätä televisio-ohjelmansa fragmentaarisen absurdiuden, joka vain häiritsee 90 minuutin näytelmäelokuvan tahtia (Jeavons 1979, 229). On kuitenkin syytä paneutua seuraavaksi huomattavasti Wollenin vastaelokuvan typologiaa muistuttavaan komedian erityispiirteiden hahmotteluun, sillä ne auttavat ymmärtämään Monty Pythonin komedian vastaelokuvallisuutta.

Charney, komedian erityispiirteet ja vastaelokuvallisuus

Kun eritellään, mitä yhtäläisyyksiä ja eroja ei-komediallisella ja komediallisella vastaelokuvalla on, on hyödyllistä tarkastella Maurice Charneyn luomaa komedian kuuden erityispiirteen listaa (Charney 1987, 5–7). Piirteet ovat osin päällekkäisiä ja toisiaan määrittäviä, mutta yhtä kaikki erittäin käyttökelpoisia artikkelin problematiikan ja johtopäätösten ymmärtämiselle. Ensimmäinen piirre on ”epäjatkuvuus” (*the discontinuous*), mikä tarkoittaa rationaalisen järjestyksen ja kausaliteetin rikkomista. Toinen on ”sattumanvaraisuus” (*the accidental*), jolla viitataan komedian epäjohtonmukaisuuden piirteen merkityksen ymmärtämiseen koomisen kokemuksessa. Kolmas piirre on ”autonomisuus” (*the autonomous*), jolla tarkoitetaan erillisten, toisistaan riippumattomien asioiden rinnakkain asettamista, jolloin ne voivat kommentoida tai valottaa toisiaan. Neljäs piirre on ”itsetietoisuus” (*the self-conscious*), joka on ”intensiivistä ja perinpohjaista” tietoisuutta ruumiista, jonka seurauksena ihmisruumis koetaan ”luonnostaan koomiseksi”. Viidenneksi, komedia on ”näyttelijämäistä” (*the histrionic*), mikä viittaa komedialle yleiseen irrationaaliseen tai absurdiin esittämiseen. Viimeinen piirre on ”ironinen” (*the ironic*), mikä viittaa merkitysten ambivalenssiin ja niiden mahdollisesti sanottua vastakkaiseen tarkoitukseen.

Suurin osa näistä piirteistä on löydettävissä *Lentävään sirkuksen* sketsistä ”The Funniest Joke in the World” (1, lokakuu 1969), jossa on lisäksi käytössä monia Monty Pythonin komedialle tyypillisiä vastaelokuvallisia tekniikoita. Sketsi alkaa asuintalon työhuoneeseen sijoittuvalla otoksella, jossa mies (Palin) istuu kirjoittamassa. Ekstradiegeettinen kertojääni (Cleese) esittelee miehen: kyseessä on ”vitsienkirjoittaja” Ernst Scribbler, joka kohta keksii maailman hauskimman vitsin ja tulee kuolemaan nauruun sen seurauksena. Sama kohdalo odottaa miehen äitiä, joka tulee seuraavaksi vitsin lukemaan. Kertoja on oikeassa, ja molemmat henkilöt todellakin kaatuvat koomisesti ylinäyteltynä maahan katsojan silmien edessä. Tämä on selvä vastaelokuvallinen tekniikka: kertoja ei kerro, televisiodokumenteille ominaisesti, taannehtivasti ruudulla nähtyä, vaan hän avaa reaaliajassa tapahtumien kulkua tietäen jo ennen Scribbleriä, mitä tulee tapahtumaan. Vaikka kertojääni olisikin lisätty filmiin jälkikäteen, mikään otoksessa ei viittaa siihen, että tapahtuma olisi lavastettu. Televisioryhmä siis ikään kuin sattuu olemaan paikalla, eivätkä kuvatut henkilöt näytä olevan kameran läsnäolosta mitenkään tietoisia, mikä on mahdollista viime kädessä siksi, että kyseessä on komedia. Charneyn komediapiirteistä otoksessa toteutuvat ”sattumanvaraisuus” – televisioryhmän paikallaolo – sekä ”itsetietoisuus” ja ”näyttelijämäisyys” eli hahmojen *slapstick*-tyylinen näyttelemine (sama piirre on ilmeinen kaikkien vitsin lukuisten uhrien kohdalla sketsin jatkuessa).

Kymmenminuuttinen sketsi jatkuu televisiodokumentin ja uutisraportoinnin sekoituksena liikkuen ajassa edestakaisin nykypäivän (1960-luvun

lopun) ja menneisyyden (toisen maailmansodan) välillä noudattaen Monty Pythonin komedialle yleistä temporaalista ja spatiaalista vapautta (Mähkä 2016, 141–157). Samalla se vastaa Charneyn ajatusta komedian rationaalisen järjestyksen ja kausaalisuuden rikkovasta ”epäjohdonmukaisuudesta”. Britannian armeija kiinnostuu pian ”tappajavitsiksi” nimitystä löydöksestä, mikä on sekä absurdia että loogista. Charneyn ”autonomisuus” toteutuu tässä siten, että vitsien kirjoittaminen ja sotavoimien mahdollisimman tehokkaiden aseiden kehittäminen eivät normaalisti assosioitu toisiinsa. Lisäksi Charneyn komedian epäjohdonmukaisuutta korostavan termin ”sattumanvaraisuus” rinnalle voi tässä nostaa Jerry Palmerin ajatuksen, jonka mukaan komediaa (ja huumoria) ohjaa ”absurdin logiikka”, eli komedialta ja huumorilta hyväksytään ja odotetaan erilaista loogisuutta kuin vakavilta moodeilta (Palmer 1987). Mikäli vitsin kuuleminen tappaa kaikki kuulijansa, armeija on ”tietenkin” kiinnostunut sen käytettävyydestä.

”The Funniest Joke in the World” sisältää myös hauskan vastaelokuvallisen *gagin*, joka viittaa niin väkivaltaviihteen tuottamiseen kuin natsien kaltaisten stereotyyppien esittämiseen. Saksalaiset yrittävät saada brittivangin (Palin) paljastamaan ”tappajavitsin”. Cleesen esittämä SS-upseeri kovistelee brittiä, mutta tämä ei suostu kertomaan vitsiä. Kun britti vielä uhmakkaasti survaisee saappaansa upseerin varpaille keksimänsä vitsin huipentumana, viimeksi mainittu antaa käskyn seurassaan olevalle Gestapon miehelle (Graham Chapman). Kun Cleesen esittämä upseeri lyö brittiä kasvoille, Chapmanin hahmo lyö Cleesen lyönnin impaktihetkellä omat kätensä yhteen aiheuttaen terävän läimähtävän äänen. Tämä toistuu muutaman kerran. Toisin sanoen Gestapon mies tuottaa ääniefektin SS-miehen lyönnille viitaten komediallisella vastaelokuvallisella tekniikalla televisio- ja elokuvaväkivallan keinotekoisuuteen: Cleese ei oikeasti lyö Palinia. Ei-komediallisessa valtavirran elokuvassa vastaava tilanne pyritään tietysti esittämään mahdollisimman uskottavasti, vaikka katsojan ajattelisikin ymmärtävän väkivallan olevan näyteltyä. Sketsin ääniefekti-*gagin* voi tosin ymmärtää myös viittauksena *slapstick*-komedian elokuvaa edeltävään historiaan.¹⁶

Sketsin kuulustelu-kohtauksessa on itse asiassa ollut alusta asti toinen, vähintään yhtä selkeä vastaelokuvallinen elementti. Chapmanin esittämän Gestapo-upseerin kaulassa nimittäin roikkuu kyltti, jossa lukee ”A Gestapo Officer”, ja varmuudeksi siinä on myös nuoli, joka osoittaa kohti miehen kasvoja. Kuten katsoja ehkä ehtii arvata, natsit kuolevat nauraen, kun britti viimein kertoo ”tappajavitsin” kiduttajilleen. Seuraavassa kohtauksessa saksalaiset tiedemiehet esittelevät kehittelemiään tappajavitsiehdokkaita saksalais-kenraalille (Jones), jonka vieressä seisoo Chapman, samassa rooliasussa kuin



”The Funniest Joke in the World” -sketsin yksi näkyvimmistä vastaelokuvallisista elementeistä on Gestapo-upseerin kaulassa roikkuva kyltti, jossa lukee ”A Gestapo Officer”. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

16 Termi *slapstick* viittaa italialaiseen *commedia dell'arte* -komediaan, jolle oli leimallista liioiteltu fyysisuus. Näyttelijät mallinsivat törmäyksiä ja iskuja kuvaavat äänet erityisillä puisilla instrumenteilla, joihin on sittemmin viitattu juuri *slapstick*-nimellä. Varhainen elokuvakomedia ja toisaalta sen perinteitä jatkaneet koomikot, kuten amerikkalainen *The Three Stooges*, olivat farsille ja fyysiselle komedialle rakentuneen perinteen jatkajia (Bermer 1982, 22–23; Neale & Krutnik 1990, 20–22; Chamberlain 2001, 53). Mykkäelokuvakomediasta puhuminen *slapstick*-komediana on siis tietystä miehestä virheellistä.

edellisessä kohtauksessa mutta nyt kaulassaan kyltti "A Different Gestapo Officer". Sen sijaan, että Pythonit olisivat vaihtaneet näyttelijää Chapmanista johonkin toiseen ryhmän jäseneseen, he ovat siis tehneet vastaelokuvallisen *gagin* viihteelle ominaisesta stereotyyppittelystä. On mielenkiintoista, että juuri nämä osat on jätetty pois sketsin *Elämä on Pythonia* -elokuvan versiosta, sillä voisi olettaa, että sen vastaelokuvalliset *gagit* olisivat olleet ymmärrettäviä – ja hauskoja – elokuvavayleisöille.

Eräs vastaelokuvallinen sketsityyppi, joka toistuu läpi *Lentävän sirkuksen*, perustuu kuvateksteinä, dialogin yksittäisinä repliikkeinä tai visuaalisina *gagaina* toteutetuille tekniikoille. Nämä viittaavat ekstradiegeettiseen, kuten lavastukseen tai näyttelijöiden astumiseen estradille, ja näkyvät hahmojen astumisena ulos rooleistaan ja takaisin sekä ohjaajan tai muun kuvaushenkilökunnan tunkeutumisena sketsin diegeettiseen maailmaan. Kaikissa on pohjimmiltaan kyse vastaelokuvan ytimeistä eli katsojien muistuttamisesta siitä, että he katsovat elokuvaa. Siinä missä taide-elokuvan vastaelokuvallisuus on brechttiläistä katsojan tietoisuuteen vetoamista, Monty Pythonin komediassa ensisijainen tavoite on katsojien hauskuuttaminen vastaelokuvallisoin keinoin. Esitän seuraavaksi kahden esimerkin avulla, miten tämä tapahtuu.



Virheellisillä tai vitsikkäillä kuvateksteillä leikkiminen on Monty Pythonin komedialle tyypillinen elementti, kuten "Ypres 1914" -sketsi paljastaa. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Virheellisillä tai vain vitsikkäillä kuvateksteillä leikkiminen on Monty Pythonin komedialle tyypillinen elementti läpi heidän tuotantonsa. Esimerkiksi *Hullu maailma* paljastaa tällä tekniikalla satunnaisellekin katsojalle jo ennen varsinaisen elokuvan alkua, että kyseessä on komedia. Ensimmäisen maailmansodan juoksuhautoihin sijoittuva sketsi "Ypres 1914" (25. joulukuu 1970) sisältää useita yllä kuvattuja tekniikoita. Sen alkaessa katsojaa historiallisiin koordinaatteihin ohjaava kuvateksti "Ypres 1914" vaihtuu pikkutuhmaksi viittaukseksi naisten alushousuihin: "Knickers 1914". Ohjaaja kommentaa "cut" ja seuraa uusi otto. Katsojan edes hetkellinen samastuminen estetään heti ekstradiegeettisellä tekniikalla. Sketsi ei edisty tällä kertaa paljoa pidemmälle, ennen kuin ohjaaja päättää jälleen otoksen. Nyt häntä häiritsevät sketsiin kuulumattomat henkilöt, muun muassa astronautiksi pukeutunut näyttelijä. Kolmannella yrittämällä sketsi näyttää onnistuvan. Se kuitenkin loppuu siten, että eräs hahmoista, Cleesen esittämä sotilaspastori, aloittaa yhä vain paatoksellisemmaksi käyvän pitkän repliikin. Lopulta lääkintähenkilökunta hakee miehen studiolasasteista ja vie tämän ambulanssilla ylinäyttelemisen hoitamiseen erikoistuneeseen sairaalaan.



Ensimmäisen maailmansodan juoksuhautoihin sijoittuvassa ”Ypres 1914” -sketsissä katsojan samastumista haittaa myös kuvaan työntyvä astronautiksi pukeutunut hahmo. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Toisessa esimerkissä näyttelijöiden astumista ulos roolihahmoistaan käytetään televisioyleisöille suunnatun sisäpiirivitsin asiayhteydessä. Sketsi ”The BBC Is Short on Money” (28, lokakuu 1972) alkaa pätkällä Titanicin uppoamisesta Roy Ward Bakerin klassikkoelokuvasta *Titanicin kohtalonyö* (*A Night to Remember*, Iso-Britannia 1958). Leikkaus johdattaa katsojat laivan komentosillalle, jossa päällystö antaa matkustajille pelastautumisohjeita laivan viestintäkanavan kautta. ”Naiset ja lapset ensin” saa jatkoa yhä naurettavammiksi käyvän listan kautta, kun ensin pelastettavien joukkoon luetellaan astronautit, intiaanit ja ”joko 1400- tai 1500-luvun flaamikauppiaat”. Samaan aikaan päällystön jäsenet pukeutuvat paniikissa mainittuja ryhmiä vastaaviin asuihin, jotka ovat jostain saaneet käsiinsä. Miehet ovat päättäneet pelastautua merenkulun koodistosta välittämättä.

Sketsi jatkuu kuvatekstillä ”muutamaa päivää myöhemmin”. Laivan päällystö on viety eteläamerikkalaiselle poliisiasemalle kuulusteltavaksi. Pari miestä kiistelee edelleen flaamilaisasun autenttisuudesta, kunnes yksi hyppää yhtäkkiä studiolavasteen ikkunan läpi. Epätoivoisen teon motiiviksi paljastuu, että toiminnallisista näyttelijäsuorituksista maksetaan paremmin kuin pelkästä passiivisesta statistiroolista. Kaikki ovat näyttelijöitä, jotka vain yrittävät tienata parhaansa mukaan budjetteja leikkaavalta BBC:ltä. Kyseessä on toistuva teema *Lentävässä sirkuksessa*: eräässä toisessa sketsissä budjetin kulumista seurataan kuvaruutuun ilmestyvien kuvatekstien avulla (”That’s £4.7.6 so far for the captions alone”), laivasketsissä taas BBC:n uutisankkuri kiistää huhut BBC:n talousvaikeuksista. Hän istuu vain yhden katosta roikkuvan hehkulampan valaisemassa studiokopissa vilttiin kietoutuneena. Vakuuttaakseen katsojat hän toteaa, että vuokraemäntä on luvannut, että BBC saa olla rakennuksessa kuun loppuun. Näin Monty Python käyttää vastaelokuvallista



Monty Python käyttää vastaelokuvallista komediaa BBC:n politiikan kritisoimiseen. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

komediaa työnantajansa politiikan kritisoimiseen veronmaksajille tuotetun viihteen avulla. Kyseessä on Monty Pythonille poikkeuksellisen suora tapa käyttää vastaelokuvan tekniikkaa jonkin tietyn päämäärän ajamiseen.

Wollenin vastaelokuvan typologia ja Monty Pythonin komedia

Vuoden 1982 artikkelissaan Wollen esittelee vastaelokuvan käsitteensä synnit-hyveet-metaforansa mukaisesti. Keskeisin tavoite on, että vastaokuva paljastaa ”hallitsevan” eli valtavirran elokuvan konventiot: katsojaa muistutetaan epäsuorasti siitä, että katsoessaan valtavirran elokuvaa heille esitetään elokuvaa erittäin konstruoituna mutta konstruoinnin mahdollisimman tarkkaan piilottavana kokonaisuutena. Vastaelokuvan perustekniikoita tämän tavoitteen saavuttamiseksi ovat kameran läsnäolon paljastaminen, kerronnan rikkominen ja ylipäättään todellisuusilluusion rikkominen ja illuusion mahdollistavan katsojan samastumisen estäminen. Elokuvatutkija Steve Neale kutsuu todellisuusilluusiota ”prosessin näkymättömyydeksi” (*invisibility of process*) (Neale 1980, 30–31), mikä on siis valtavirran elokuvan kerronnallis-esteettinen päätavoite. Wollenin termistöä käyttäen valtavirran elokuvan ”suljettu” (*closure*) tarinamaailma korvataan vastaelokuvassa ”avoimella” tai aukkoja sisältävällä (*aperture*) kerronnalla. Tätä ideaa tukevat yllä mainittu episodimaisuutta vastaava ”kerronnan soljuvuus” (*narrative transitivity*) vastakohtanaan ”kerronnan katkonaisuus” (*narrative intransitivity*) sekä yksi diegeettinen taso (*single diegesis*), joka vastaelokuvassa korvautuu useina diegeettisinä tasoina (*multiple diegesis*) (Wollen 1982, 79–81, 84–87).¹⁷

Lentävässä sirkuksessa vastaelokuvan tekniikoita käytetään tehokkaasti pitkässä sketsissä ”The Golden Age of Ballooning” (40, lokakuu 1974). Sketsi alkaa Gilliamin animaatiolla kuumailmapalloista kamarimusiikin soidessa. Ruudulla on sketsin nimen mukainen otsikko. Kuvatekstiä ”The Beginnings” seuraa leikkaus wc-istuinta korjaavaan putkimieheen (Palin), joka työnsä ohessa alkaa kertoa katkonaisesti kuumailmapalloilun historian alkuvaiheista: ”Vuonna 1783 Montgolfierin veljekset tekivät ensilentonsa rakentamallaan pallolla...” Seuraa leikkaus, eikä televisiojuontajaa/historioitsijaa tuuraavaa putkimiestä nähdä enää.

Sen sijaan siirrytään 1800-luvun ranskalaiskartanon piirustushuoneeseen, jossa seisovat Montgolfierin veljekset (Idle ja Jones). Periodinmukaisiin asuihin pukeutuneet miehet puhuvat ”ranskalaisella” aksentilla siitä, kuinka he ovat kokemassa historiallisen hetken. Huomionarvoista on, että miehet katsovat kameraa, vaikka he näyttäisivät puhuvan toisilleen – myös alun putkimies puhui kameralle, mutta hän toimikin selkeästi tarinaa taustoittavan juontajan toimessa ja toisessa diegeettisessä tilassa. Montgolfierit toteavat päätyvänsä ”Montesquieun ja Mozartin väliin” historiassa. Näin katsojan suoran puhuttelun ohella veljesten erikoinen ensyklopedinen kommentti estää katsojaa samastumasta tapahtumiin. Seuraavaksi kerrontatyö muuttuu, ja veljekset puhuttelevat toisiaan konventionaalisten fiktiöhahmojen tapaan. Keskustelun aihe vaihtuu historiallisesta tapahtumasta siihen, kuinka usein tulisi peseytyä (viittaus yleisiin käsityksiin menneiden vuosisatojen ranskalaisaristokraattien huonosta hygieniasta nykykäsityksiin suhteutettuna on ilmeinen).

Kuten edellä on todettu, Wollenin mukaan vastaelokuvan keskeisin taitteellinen päämäärä on pitää katsoja tietoisena siitä, että hän katsoo elokuvaa. Vastaelokuvassa valtavirranelokuvan kielen ”läpinäkyvyys” (*transparency*) korvataan vastaelokuvan ”etualalle tuomisena” (*foregrounding*), eli valtavir-

17 Ainoa todella kriittinen kohta Wollenin vastaelokuvan typologiassa on jako valtavirran elokuvan ”fiktio” ja vastaelokuvan ”todellisuuden” välillä. Vaikka näyttelijät improvisoisivat vuorosanansa lavastamattomassa miljöössä, argumenttia on käytännössä mahdoton hyväksyä. Esimerkiksi yllä mainitusta vastaokuva-keskustelusta voidaan nostaa esiin Polanin argumentti, jonka mukaan etäisyys ”todellisuudesta” on taiteeseen sisäänrakennettu ominaisuus (Polan 1974). Itse asiassa Wollen täsmentää, että ”hallitseva” elokuva – siis valtavirranelokuva – tuottaa ”fiktiota”, joka on maailman ”mystifiointia”, ja tämän takana on porvarillinen ideologia. Wollenin ”todellisuus”-väitettä voi kuitenkin lähestyä myös siitä näkökulmasta, että naisten/feminististä elokuvaa on määritelty vastaelokuvana. Claire Johnston kirjoitti vuonna 1974, että elokuvan merkitykset ovat aina tuotettuja, mutta tässä on aste-eroja. Niinpä hänen mukaansa kamera tallentaa hallitsevan ideologian ”luonnollista” maailmaa, mutta naisten elokuvalla ei ole varaa vastaavaan idealismiin. Naisten alistamisen ”totuutta” ei voi ”vangita” selluloidille kameran ”viattomuudella”, vaan alistamisen esittäminen on tietoisesti konstruoitava/lavastettava. (Johnston 2000, 29; Butler, 2007, 93–94.) Johnston itse asiassa hahmottelee artikkelissaan ”aidosti vallankumouksellista vastaelokuvaa” todeten, että perinteinen jako elokuvasta poliittisena työkaluna tai viihteenä tulisi purkaa mainitun tavoitteen saavuttamiseksi (Johnston 2000, 28–33).

ran elokuva pyrkii tekemään elokuvan kielen huomaamattomaksi, kun taas vastaelokuva tekee sen näkyväksi ja eksplikoiduksi. Katsojan samastuminen (*identification*) halutaan estää vieraannuttamalla (*estrangement*): empatia ja tunteellinen osallistuminen tehdään vaikeaksi tai mahdottomaksi katsojan suoralla puhuttelulla, henkilöhaamojen moninaisuudella ja kommentaarilla. Kaikki tämä johtaa siihen, että katsomiskokemus ei johda valtavirran elokuvan tarjoamaan mielihyvään (*pleasure*), vaan katsojaa halutaan provosoida tunteeseen itsensä tyytymättömäksi (*un-pleasure*) ja ehkä jopa muuttaa tätä ihmisenä.¹⁸ Monty Pythonilla ei välttämättä ollut yhtä dramaattisia tavoitteita, mutta yhtä kaikki he tekevät komediassaan toistuvasti katsojan tietoiseksi siitä, että nämä katsovat fiktiota – ja he käyttävät siihen samoja periaatteita kuin vastaelokuva Wollenin määrittelemänä. Erityisen selvää tämä on ryhmän historia-aiheisessa komediassa.

”The Golden Age of Ballooning” -sketsin juoni ja kerronta muuttuvat moniäänisemmäksi sen jatkuessa. Ensin veljeksiä tulee tapaamaan 1900-luvun vaatteisiin pukeutunut mies. Kun puhe palautuu kuumailmapalloiluun, näyttämöhenkilökunta astuu kuvaan ja virittää huoneeseen elokuvaprojektorin – veljekset eivät noteeraa tulijoita lainkaan. Kuumailmapalloilun sijaan projektorilla katsotaan animaatioelokuva veljeksistä kylpemässä, mitä seuraa BBC:n mainos *The Golden Age of Ballooning* -nimisen televisiosarjan oheistuotteista. Kuuluttajan mukaan seuraavaksi nähdään sarjan toinen jakso. Nyt viimeistään selviää, että aiempi Montgolfier-kohtaus oli siis televisio-ohjelma. Toisessa jaksossa veljeksiä tulee tapaamaan Ranskan kuningas Ludvig XIV, joka on, kuten veljekset toteavat, kuollut jo kauan sitten. ”Kuningas” jauhaa purkkaa, puhuu skottiaksentilla ja on ilmiselvästi tullut varastamaan kuumailmapallon piirustukset itselleen.



”The Golden Age of Ballooning” -sketsi on ”etualalle tuomisen” ja ”monidiegeettisyyden” ilotulitusta, jossa elokuvaprojektorilta katsottu filmi näyttää omaa osaansa. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

”Etualalle tuominen” ja ”monidiegeettisyys”¹⁹ toteutuvat sketsin kaottisessa finaalissa, kun filmiprojektori tuodaan jälleen lavasteisiin ja ekstradiegeettinen kertojaääni sekä diegeettinen hahmo, veljesten hovimestari, alkavat selostaa ja kommentoida tapahtumien historiallista taustaa ja merkitystä. Molemmat äänet ovat Chapmanin, ja toinen pysyy aiheessa toisen luetellessa todellisia mutta tapahtumille täysin irrelevantteja faktoja. Tekniikoiden vastaavuudesta huolimatta tässä on kuitenkin myös mitä suurimmalla todennäköisyydellä keskeinen ero Wollenin vastaelokuvan ominaisuuksien ja Monty Pythonin komedian välillä: jälkimmäisessä samastumisen estämisen sijaan päämääränä on enemmänkin katsojan hauskuuttaminen. Mikäli näin tapahtuu, katsojalle tuotetaan mielihyvää sen estämisen sijaan. Itse asiassa

18 Wollenin seitsemän ominaisuuden dikotomia on kootusti seuraava: valtavirran/hallitseva/ortodoksinen elokuva – vastaelokuva: 1. *narrative transitivity* – *narrative intransitivity*, 2. *identification* – *estrangement*, 3. *transparency* – *foregrounding*, 4. *single diegesis* – *multiple diegesis*, 5. *closure* – *aperture*, 6. *pleasure* – *un-pleasure*, 7. *fiction* – *reality*.

19 Genette (1980, 234–237) käyttää termiä *metalepsis* kuvaamaan kerrontaa, jossa on useampi diegeettinen taso.

on syytä muistaa, että Wollenin väite, jonka mukaan vastaelokuva estää katsojan mielihyvän, on hypoteettinen ja ehkä virheellinenkin. Pikemminkin voisi ajatella, että vastaelokuvan synnyttämä mielihyvä on erilaista kuin valtavirranelokuvan.

Pythonit ottivat elokuviinsa tarkoituksella mukaan televisiokomediassa käyttämiään ideoita ja perusajatuksia. Niistä keskeisin oli median roolin korostaminen. Niinpä *Hullussa maailmassa* on runsaasti vastaelokuvallisia tarkoituksia ajavia kohtauksia, otoksia ja yksityiskohtia. Pyöreän pöydän ritari Sir Robinin (Idle) mukana kulkeva minstrel (Neil Innes) laulaa isännästään balladin, mutta sen sanat ovat groteskin väkivaltaiset ja paljastavat Sir Robinin pelkuriksi. Balladiparodia sopii musiikilliselta tyylyltään keskiaikaelokuvaan, mutta sen sanoitus on täysin subversiivinen suhteessa lajityyppinsä konventioihin. Kun Arthur ja hänen ritarinsa ovat matkalla Camelotiin, seuraa sanan ”Camelot” juhlallista lausumista leikkaus samannimiseen musikaaliluvuun, jossa ritarit tanssivat pöydillä kanojen ja muun irtaimiston lennellässä ympäriinsä. Viittaus amerikkalaiseen musikaalielokuvaan *Camelot* (Joshua Logan, 1967) on selvä, mutta laulun loppuessa käy ilmi, että ritarit eivät menneetkään Camelotiin juhlimaan. Arthur toteaa, että he eivät menekään Camelotiin, koska se on niin hölmö paikka (”Let’s not go to Camelot, it’s a silly place”).

Lajityypin vaihdoksen ja intertekstuaalisten viittausten (tarunhohtoinen Camelot – musikaaliviitteellinen Camelot) yhdistelmä vastaa Wollenin kerrottua ”aukkoja” ja monidiegeettisyyttä. Vastaavasti *Hullun maailman* tarinaa edistetään Disneyn piirretyistä satuelokuvista – kuten kuningas Arthurista kertova *A Sword in the Stone* (1963) – tutulla tekniikalla eli ekstradiegeettisellä kirjalla, jonka kuvituksen ja kertojäänen avulla tapahtumia taustoitetaan tai edistetään. *Hullussa maailmassa* kirja mukailee keskiaikais-



Hullun maailman vastaelokuvallisuuteen liittyy ekstradiegeettinen kirja ja katsojan suora puhuttelu. Kuvat: kuvakaappauksia DVD:ltä.

ten kirjojen kirjasin- ja kuvitustyyliä, mutta myöhemmin ”keskiaikaisessa” kirjassa on *still*-kuvia elokuvan hahmoista. Tämä on siinä mielessä loogista, että kyseessä on ekstrapadiegeettisen kertojan mukaan ”The Book of Film”. Kirja kertoo siis elokuvasta, jonka osa se itse on, ei vaikkapa Arthuriin tai keskiaikaan liittyvästä historiasta.

Epäilemättä suurin vastaelokuvallinen kohtaaminen elokuvassa on, kun Clevelandin hahmo puhuttelee katsojaa suoraan ja kysyy, että mitä mieltä tämä oli edellisestä kohtauksesta? ”Olisiko se pitänyt leikata pois elokuvasta?” ”Olimme vähän huolissamme, kun pojat kirjoittivat sen.” Eräs elokuvan hahmoista kommentoi toisesta lokaatiosta käsin, että hänestä kohtaus oli huono, käyttäen alatyylisiä, keskiaikaelokuvaan ”kuulumatonta” kieltä. Näin hahmo tuo etualalle (Wollenin *foregrounding*) elokuvan muotokielen lisäksi myös diegeettisen kielen konventiot rikkomalla ne.

Monty Pythonin vastaelokuvallisimman kokoillan elokuvan *Hullun maailman* loppukohtauksessa kuningas Arthurin kokoama soturijoukko lähtee rynnäköimään kohti linnaa, jossa Graalin maljan epäillään olevan. He eivät kuitenkaan pääse tavoitteeseensa, vaan heidät pysäyttää nykyajan (1970-luvun) poliisiosasto. Arthur lähimpine ritareineen lyödään rautoihin ja kuljetaan poliisimaidan kyydissä kohti tuntematonta – elokuva loppuu yhtäkkisesti tähän. Huomionarvoista kohtauksessa on myös, etteivät ”keskiajan” ritarit näytä hämmästyvän poliisiautojen ilmestymistä tai omaa pidättämistään sen kummemmin. He vain noudattavat elokuvan käsikirjoitusta.



”Keskiajan” ritarit eivät näytä hämmästyvän *Hullussa maailmassa* poliisiautojen ilmestymistä. Kuva: kuva-kaappaus DVD:ltä.

Poliisin ilmestyminen on varmasti katsojallekin yllätys, mutta se on motivoitu kyllä aiemmassa elokuvan kohtauksessa. Kohtaus alkaa klaffilla (”History for Schools, Take 8”). Stereotyyppiseltä brittihistorioitsijalta näyttävä vanhempi keski-ikäinen mies – kuvatekstin mukaan hän on ”kuuluisa historioitsija” (”A famous historian”), mutta häntä ei nimetä – alkaa selostaa Arthurin ja ritarien vaiheita edistäen näin elokuvan tarinaa. Hän ei pääse pitkälle, kun oikealla hevosella ratsastava ritari karauttaa paikalle ja iskee miehen maahan miekallaan. Historioitsijan vaimo ryntää paikalle. Tätä rikosta selvittäessään poliisi saapuu paikalle pidättämään Arthurin miehineen juuri ratkaisevan rynnäkönn hetkellä. Loppuratkaisu kiteyttää elokuvan vastaelokuvallisen komediallisuuden, mutta se viittaa myös komedian perusluonteeseen, joka muistuttaa myös komediallisen ja ei-komediallisen eroista.

Chapmanilta kysytään BBC:n *Film Night* -ohjelman reportaasissa *Hullun maailman* kuvauspaikalla, löytävätkö ritarit etsimänsä Graalin maljan. Chap-

man paljastaa, että eivät löydä. Haastattelija kysyy, että eikö se ole aikamoinen pettymys katsojalle. Chapman vastaa, että se on kova pettymys ja että itse asiassa koko elokuva on ”suuri antikliimaksi”. Tämä on mielenkiintoista Geoff Kingin komediasta esittämän havainnon valossa. King nimittäin kirjoittaa, että komediassa (ja huumorissa) inkongruenssi eli epäjohdonmukaisuus, yhteensopimattomuus johtaa tyypillisesti siihen, että sen sijaan, että kehitys olisi kohti suurempaa ja vaikuttavampaa, odotukset yhtäkkiä latistuvat ja häviävät ilmaan: jännittynyt odotus muuttuu ei-miksikään (King 2002, 13–14). Toisin sanoen postmodernistisen komedian draaman kaari, ainakin Monty Pythonin kaltaisessa varsin kyynisessä komediassa, ei nouse huipennukseen vaan loppuu odottamattomasti, luodut odotukset pettäen. Tässäkin mielessä Monty Pythonin komedia on vastaelokuvallista.

Lopuksi

Monty Pythonin komedian ymmärtäminen vastaelokuvan käsitteen avulla on tärkeää kahdesta syystä. Ensinnäkin ne olivat aikalaisilmiöitä, eli ne auttavat selittämään toisiaan aikakauden eli 1970-luvun kulttuurisessa kontekstissa. Molemmissa ilmiöissä oli kyse valtavirran elokuvan, laajemmin taiteen ja viihteen yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta merkityksestä ja tehtävästä. Toisekseen on ymmärrettävä niiden välinen keskeinen ero. Siinä missä Wollenin mielestä vastaelokuvan tuli, brechtiläisessä mielessä, tehdä yleisö tietoiseksi elokuvan ”porvarillisesta” vaikuttamisesta, Monty Python käytti samoja tekniikoita audiovisuaalisten tekniikoiden paljastamiseen ensi sijassa hauskuutustarkoituksessa. Voidaan olettaa, että heidän komediansa vastaelokuvallisuus myös vaikutti katsojien mediatietoisuuteen, mutta tällaista tavoitetta he eivät ole ainakaan julkisesti tuoneet esiin. Yhtenä syynä tähän voi olla heidän edellä mainittu tietoisuutensa komedian alemmasta statuksesta suhteessa draamaan.

Joka tapauksessa Monty Pythonin komedia auttaa ymmärtämään vastaelokuvaa ja ei-komediallisuutta laajemmassa kulttuurisessa mielessä, sillä jo pelkkä parodia on konventioiden avaamista, vastaluennan tuottamista. Molemmissa, vastaelokuvassa ja komediassa, on lopulta kyse ”hallitsevien” kerrontatapojen dekonstruktioista. Monty Pythonin komedia ja vastaokuva ovat pitkälti rinnakkaisia aikalaisilmiöitä, erona on ennen kaikkea perusmoodi: Monty Python on komediaa, vastaokuva ei ole. Wollenin teesit ovat sidottuja aikaansa, ja niin on Monty Pythonin komediakin. Tästä huolimatta molempien perusajatukset ovat edelleen relevantteja ja sovellettavia konsepteja pohdittaessa edelleen kulttuurissamme vahvasti vaikuttavan fiktion ja sen todenmukaisuuden luonnetta ja toimintamekanismeja.

Kirjallisuus

- Abercrombie, Nicholas (1996) *Television and Society*. Cambridge: Polity Press.
- BBC Film Night: *Monty Python & the Holy Grail Location Report (1974) – Monty Python and the Holy Grail DVD*, 2002.
- Billig, Michael (2005) *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. Lontoo: Sage.
- Bordwell, David (1979) ”The Art Film as a Mode of Film Practice”. *Film Criticism* vol. 4:1, 716–724.

- Briggs, Asa (1979) *Governing the BBC*. Lontoo: British Broadcasting Company.
- Brown, Geoff (1975) "Monty Python and the Holy Grail". *Monthly Film Bulletin*, huhtikuu 1975, 84–85.
- Brown, Geoff (1977) "Jabberwocky". *Monthly Film Bulletin*, huhtikuu 1977, 72–73.
- Butler, Alison (2007) "Avant-Garde and Counter-Cinema". Teoksessa Pam Cook (toim.) *The Cinema Book*. Kolmas painos. Lontoo: British Film Institute, 89–95.
- Caughie, John & Rockett, Kevin (1996) *The Companion to British and Irish Cinema*. Lontoo: British Film Institute.
- Charney, Maurice (1987 [1978]) *Comedy High & Low: An Introduction to the Experience of Comedy*. New York: Peter Lang.
- Cleese, John (2014) *So, Anyway...*. Lontoo: Arrow Books.
- Cook, Pam (2007) "Auteurism, Godard and Counter-Cinema". Teoksessa Pam Cook (toim.) *The Cinema Book*. Kolmas painos. Lontoo: British Film Institute, 467–468.
- Genette, Gérard (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Käännös ranskasta Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, Gérard (1997) *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gow, Gordon (1974) "He Said with Terrible Arrogance..." *Films and Filming*, joulukuu 1974, 12–17.
- Harries, Dan (2000) *Film Parody*. Lontoo: British Film Institute.
- Hedling, Erik (1997) "Lindsay Anderson and the Development of British Art Cinema". Teoksessa Robert Murphy (toim.) *The British Cinema Book*. Lontoo: British Film Institute, 178–186.
- Hedling, Erik (1998) *Lindsay Anderson: Maverick Film-Maker*. Lontoo, Washington: Cassell.
- Hoffman, Donald L. (2002) "Not Dead Yet: Monty Python and the Holy Grail in the Twenty-First Century". Teoksessa Kevin J. Harty (toim.) *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*. Tarkistettu painos. Jefferson, NC, Lontoo: McFarland, 136–148.
- Jeavons, Clyde (1979) "Monty Python's Life of Brian" *Monthly Film Bulletin* vol. 46:550, 229.
- Johnston, Claire (2000) "Women's Cinema as Counter-Cinema". Teoksessa E. Ann Kaplan (toim.) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, 22–33.
- King, Geoff (2002) *Film Comedy*. Lontoo, New York: Wallflower Press.
- Landy, Marcia (2005) *Monty Python's Flying Circus*. Detroit: Wayne University Press.
- Lesage, Julia (1983) "Godard and Gorin's Left Politics, 1967–1972". *Jumpcut* nro 28, huhtikuu 1983, 51–58.
- Lovell, Alan (1982) "Epic Theatre and the Principles of Counter-Cinema". *Jump Cut* nro 27, heinäkuu 1982, 64–68.
- Martin, Sean (2013) *New Waves in Cinema*. Harpenden: Kamera.
- Morgan, David (1999) *Monty Python Speaks!* New York: Avon.
- Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku.
- Neale, Steve (2001) "Monty Python's Flying Circus". Teoksessa Glen Creeber (toim.) *Television Genre Book*. Lontoo: British Film Institute, 64.
- Neupert, Richard (2007) *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Palin, Michael (2006) *Diaries 1969–1979: The Python Years*. Lontoo: Phoenix.
- Palmer, Jerry (1987) *The Logic of the Absurd: On Film and Television Comedy*. Lontoo: British Film Institute.
- Polan, Dana B. (1974) "Brecht and the Politics of Self-Reflexive Cinema". *Jump Cut* nro 1, 1974.
- Rubinstein, Lenny (1985) "Monty Python Strikes Back: An Interview with Michael Palin". *Cineaste* vol. xiv:2, 6–9.
- Stokes, Jane (1999) *On Screen Rivals: Cinema and Television in the United States and Britain*. Hampshire, Lontoo: Macmillan.

Stott, Andrew (2005) *Comedy*. Lontoo, New York: Routledge.

Street, Sarah (1997) *British National Cinema*. Lontoo, New York: Routledge.

Styan, J. L. (1962) *Dark Comedy: The Development of Modern Comic Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Thompson, John O. (1982) *Monty Python: Complete and Utter Theory of the Grotesque*. Lontoo: British Film Institute.

Topping, Richard (2007) *Monty Python: From Flying Circus to Spamalot*. Lontoo: Virgin.

Walker, Alexander (1985) *National Heroes: British Cinema in the Seventies and Eighties*. Lontoo: Harrap.

Williams, Raymond (1975) *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken.

Wollen, Peter (1982) *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*. Lontoo: Verso.

Henry Bacon

Henry Bacon, FT, professori
Elokuva- ja televisiotutkimus,
Helsingin yliopisto

KOHTI VERTAILEVAA TYYLITUTKIMUSTA



Tyylin analyysi on jo pitkään ollut yksi elokuvatutkimuksen keskeisimpiä suuntauksia. Tässä artikkelissa tavoitteenani on nostaa keskusteluun, mitkä elokuvaailmaisun parametrit ovat mitattavissa, luokiteltavissa ja laskettavissa, missä määrin näin saadut kvantitatiiviset tulokset vaativat täydennykseen kontekstualisointia, kuvailua ja tulkintaa sekä mitkä tyyllilliset ulottuvuudet ovat lähtökohtaisesti analysoitavissa vain kvalitatiivisin menetelmin. Tältä pohjalta luonnostelen paitsi tyylin tutkimuksen protokollaa, luon myös pohjaa vertailevalle tutkimukselle. Näitä menetelmiä tarvitaan selvittäessä, miten muualta tulleet vaikutteet on otettu haltuun jossakin tuotannollisessa kontekstissa.

Useilla humanistisilla ja sosiologisilla tutkimusaloilla harjoitetaan vertailevaksi luonnehdittavaa tutkimusta eli teosten, tapausten tai niistä muodostuvien kokonaisuuksien välisten yhtäläisyyksien ja erojen analyysiä ja tulkintaa. Kokonaisuudet voivat olla vaikka kansallisia elokuvakulttuureita eri aikoina tai niistä kehkeytyneitä ylikansallisia suuntauksia. Nämä ovat yleensä enemmän tai vähemmän heterogeenisiä, ja vertaileva tutkimus voi kohdistua myös niiden sisäisen koherenssin ja moninaisuuden välisen jännitteen analysoimiseen. Vertaileva analyysi on tarpeen kaikkinaisen historiallisen tutkimuksen kannalta: milloin ja miksi on tapahtunut muutoksia vaikkapa elokuvan tyyllissä jossakin tuotannollisessa kontekstissa ja minkälaiset vaikutteet ovat sen saaneet aikaan. Vertailussa on huomioitava yleiset historialliset, ideologiset ja taloudelliset tekijät, jotka osaltaan ehdollistavat vaikutteiden leviämistä ja vastaanottoa. Vertaileva tutkimus on siis tyypillisesti monitieteistä, joskin kysymyksenasettelusta riippuen on mahdollista keskittyä erityiskysymyksiin. Esimerkiksi transnationaalissa elokuvatutkimuksessa fokusoidaan elokuvallisten vaikutteiden leviämiseen yli kansallisten rajojen. Analysoimalla ja yhdistämällä perinteisiä sekä aivan viime aikoina kehitettyjä metodeja ja lähestymistapoja tässä rakennetaan alustava malli taksonomiasta ja protokollasta, joiden avulla voidaan tehdä mahdollisimman vertailukelpoista tyyllitutkimusta.

Vertailevan tutkimuksen tekeminen on mahdollista, kun tutkittavat aineistot ovat jollakin tapaa yhteismitallisia ja siten vertailukelpoisia. Tämä edellyttää systematiikkaa, joka tarjoaa ainakin jonkinasteisen objektiivisen

pohjan vertailulle, vaikka tutkimuksen kohteet tai edes niiden relevantit piirteet eivät olisi täysin redusoitavissa mitattavissa oleviin parametreihin. Elokuvatutkimuksessa ollaan tässä suhteessa hedelmällisessä tilanteessa. Parin–kolmen viime vuosikymmenen aikana elokuvallisen tyylin analyysiä varten on kehitetty vahvoja metodeja tyyllisten keinojen ja niiden adaptaation analysoimiseksi, mikä mahdollistaa vertailevan tyylintutkimuksen kehittämisen aikaisempaa objektiivisemmalla pohjalta. Varsinkin David Bordwell historiallisessa poetiikassaan ja Kristin Thompson neoformalismissaan ovat luoneet käsitteistöä, joka mahdollistaa sen kohottamisen impressionistisen vaikutelmien kuvaamisen yläpuolelle. Vielä perusteellisempaa metodiikkaa elokuvan tyylitutkimukselle ovat luoneet Barry Saltin pikkutarkka analyysi elokuvan mitattavissa olevista ominaisuuksista ja ennen kaikkea lähinnä Yuri Tsivianin johdolla toteutettu *Cinematics*-verkkotyökalun käyttöönotto. Jälkimmäiseen kuuluu olennaisesti tietopankki, johon on jo nyt tallennettu paljon tietoa elokuvien ostopituuksista ja niiden vaihteluista sekä kuvakoista ja niiden jakautumisesta kunkin elokuvan keston myötä. Korpus on jo niin suuri, että on mahdollista tehdä ainakin keskeisimmiltä elokuvan historian osilta perusteltuja yleistyksiä vaihteluista näiden parametrien suhteen.

Mitattavissa, luokiteltavissa ja laskettavissa olevien parametrien analyysi ja erilaisten tyyllisten keinojen edellyttämien teknisten keinojen kartoittaminen eivät kuitenkaan riitä kattavan tyyllisen analyysin tekemiseen. Tyylin arvioimiseen kuuluu väistämättä myös kontekstualisointi, kuvailu ja tulkinta: miksi on käytetty tiettyjä keinoja ja minkälaisen vaikutelman ne synnyttävät. Kuten John Gibbs ja Douglas Pye (2005) ovat korostaneet, on vastattava kysymykseen siitä, kuinka tyylliset valinnat osallistuvat merkityksen muodostukseen ja siten ohjaavat elokuvallista elämystä. Katsomiskokemukset ovat tyylin funktioita paljon enemmän kuin tiedostamme. Ja toisaalta, mikä tyylin funktio sitten kulloinkin onkin, hienoimmillaan ”tiedetyt tyylliset tapahtumat kristallisoivat tekijän ainutlaatuisen herkkyyden” (Bordwell 2008, 261). Tämä ei rajoitu herkkyyteen elokuvallisten keinojen suhteen vaan myös herkkyyteen sille, miten elokuvissa käsiteltävät asiat artikuloituvat tyylin kautta, ehkäpä suorastaan avartuen ymmärrystämme noista asioista.

Vaikka tyyli voi olla hyvinkin yksilöllinen, jopa idiosynkraattinen, se muodostuu tekijöiden tuntemaan tyyllisen kirjjon omaksumisesta ja työstämisestä ilmaisemaan tuota omaperäisyyttä. Taiteellinen ilmaisu luovimmillaankin syntyy suhteessa varhaisempiin taiteellisiin ilmentymiin, joiden keinoja se hyödyntää, kehittää, radikalisoi tai korvaa. Tyylihistorian tehtävä on kartoittaa, kuinka taiteen tekemiseen on vaikuttanut eri tahoilla tapahtuneiden keinojen kehkeytyminen sekä niiden kehityssuuntien välinen vuorovaikutus. Tähän kuuluu myös sen arvioiminen, miten haltuun otettuja keinoja on hyödynnetty uusissa konteksteissa.

Metodiikan luomisessa tyyllisten vaikutusten analysoimiseksi on kolme vaihetta: 1) Kartoitetaan tyylin keskeiset funktiot elokuvataiteessa ylipäätään. 2) Luodaan taksonomia keinoista ja käsitteistä, joilla tyylin eri ulottuvuuksia voidaan eritellä. 3) Taksonomian perusteella esitetään tyylitutkimuksen protokolla, joka toimii vahvana perustana tyyllisten vaikutteiden assimilaation tutkimukselle. 4) Tältä pohjalta määritellään perusteet suurtenkin korpusten, vaikkapa koko suomalaisen elokuvan tyyllisen kehityksen, vertailevalla analyysille.

Tässä yhteydessä ei ole mahdollista esittää täysimittaista sovelletusta näin muotoutuvasta metodologiasta. Johdatuksena käytäntöön toimii siksi *A Transnational History of Finnish Cinema* -projektin myötä syntynyt esitys siitä,

millaisilla perusteilla suomalaisen elokuvan eri vaiheiden tyyllisiä ulottuvuuksia suhteessa toisaalla tapahtuneeseen kehitykseen on mielekästä tutkia.

Tyylin ja sen analyysin ulottuvuudet

David Bordwell on esittänyt ytimekkään ja käyttökelpoisen elokuvallisen tyylin määritelmän: se on ”elokuvallisten tekniikoiden systemaattista ja merkityksellistä käyttöä” (Bordwell 1997, 4). Hän korostaa tyylin olevan tärkeä tekijä:

[K]oska se, mitä ihmiset kutsuvat sisällöksi, välittyy meille mediumin tekniikoiden ”kuvioidun”¹ käytön kautta [...] Tyyli on elokuvan konkreettinen tekstuuri, havainnottava pinta, jonka kohtaamme katsellessamme ja kuunnellessamme, ja tuo pinta on lähtökohtamme, kun liikumme kohti tarinaa, teemaa, tunnetta – kaikkea, millä on meille väliä. (Bordwell 2005, 32.)

John Gibbs ja Douglas Pye kehittelevät tätä ajatusta esittämällä tyylin olevan enemmän kuin joukko materiaa koskevia päätöksiä; se on verkko, tekstuuri, kuvio, tai mekanistisemmin, systeemi (2005, 11). Elokuvan tyyliä olisi siis tutkittava systeeminä, joka:

- artikuloi elokuvan antamalla sille tietyn ilmiön ja ominaislaadun – tyyli on tämä artikulaatio.
- synnyttää odotuksia varsinkin suhteessa lajityyppiin ja sen konventioihin.
- ohjaa katsojan huomion keskittymistä ja sitä, mitä ylipäättään havaitaan.
- ohjaa diegeesiksen hahmottamista: aika, tila, kausalityyppi, toiminta.
- säännöstelee kerronnallista informaatiota ja siten kerronnan hahmottamista ja dramaturgiaa.
- ohjaa yksityiskohtien havaitsemista ja merkityksellistymistä.
- antaa elokuvalla tietyn affektiivisen sävyn (hektinen–rauhallinen, iloinen–surullinen, loisteliaa–pelkistetty).
- voi kiinnittää huomion itseensä siinä määrin, että siitä muodostuu auto-nominen ilmaisun taso.

Historiallisessa poetiikassa on perehdytty siihen, miten erilaiset tuotannolliset olosuhteet ja niissä käytössä ollut tekniikka sekä tietotaito ovat ehdollistaneet, millaisiin tyyllisiin ratkaisuihin on päädytty. Tämän suuntauksen avainteos on Bordwellin, Thomsonin ja Janet Staigerin *Classical Hollywood Cinema* (1985). Nykyisin elokuvantekijöillä on jopa suhteellisen pienen budjetin tuotannoissa käytössään valtava keinovarasto, joilla toteuttaa tyyllisiä funktioita laadukkaasti. Elokuvallisen tyylin systemaattisella analyysillä on näin ollen kaksi puolta: kartoittaa, mitä erilaisia tyyllisiä mahdollisuuksia on käytetty ja miten ne toteuttavat yllä lueteltuja funktioita. Nyt meillä on käytettävissä uusia keinoja, joilla analyysiä voidaan tehdä systemaattisesti ja vertailukelpoisesti, mikä puolestaan vahvistaa tyyllisten vaikutteiden leviämisen tutkimusta.

Tyyliallyksen metodiikan kehittäminen on hyvä aloittaa erittelemällä, mitkä sen tekijät ovat tarkasteltavissa enemmän tai vähemmän objektiivisin kriteerein. Kun aloitetaan objektiivisimmista keinoista, saadaan seuraava menettelytapaluetelo:

1 Sanaa *patterned* on tässä yhteydessä vaikea kääntää. Graafisten ja jopa musiikillisten teosten tai esitysten yhteydessä sanan *kuvio* johdannaiset tuntuvat luontevalta, mutta elokuvaan sanan käyttö ei ole ainakaan vielä vakiintunut. Mutta syytä olisi, jollei jollakulla ole ehdottaa parempaa ilmaisua.

Mittaaminen: Tarkasteltaessa elokuvaa puhtaasti materiaalisena ilmentymänä voidaan kutakuinkin yksiselitteisesti mitata pääasiassa otosten kestoa – jotkut leikkaustyyppit tosin hieman heikentävät parametrin täsmällistä mitattavuutta. Internettyökalu *Cinematics* tarjoaa erinomaisen välineen mittauksen tekemiseen sekä saadun datan havainnollistamiseen. Järjestelmän tietopankkiin on jo nyt tehty analyysit suuresta joukosta elokuvia, sekä otospituuksien että monien muiden mitattavissa tai luokiteltavissa olevien tyyllisten piirteiden vertailevaa tutkimusta varten. Otosten kestojen ja niiden vaihteluiden tarkastelu tarjoaa vankan objektiivisen pohjan tyylin erään keskeisimmän parametrin analyysille.

Luokittelu ja laskeminen: Tietyt tyylliset parametrit ovat luokiteltavissa, joskaan ei täysin selvärajaisesti. Tärkein ulottuvuus tässä suhteessa ovat kuvakoot. Tätä varten on olemassa mielekäs, lähinnä käytännön tarpeista kehittynyt kahdeksanportainen asteikko², jonka pohjalta voidaan laatia laskelma kuvakokojen määristä ja jakaumista (*shot scale distribution, SSD*). Samaan tapaan voidaan laskea minkä tahansa suhteellisen vakiintuneen elokuvallisen keinon, kuten erilaisten kameraliikkeiden, kuva–vastakuva-jaksojen tai näkökulmaotosten määrät ja kuva-asetelmien toistumiset. Ainakin periaatteessa voitaisiin luokitella ja laskea vaikkapa tiettyjen maneerien tai muiden näyttelijäntyyliin liittyvien ilmaisullisten keinojen esiintymistä.³

Kuvailu: Kuvailun merkitys korostuu ennen kaikkea näyttämöllepanon eri ulottuvuuksien tarkastelussa, mutta myös monien luokiteltavissa olevien tyyllisten keinojen arvioiminen edellyttää niiden kuvailua. Esimerkiksi kameraliikkeiden analyysissä on usein tarpeen määritellä ainakin lähtö- ja lopputilanne, mitä ja millaisessa rajauksessa näissä tilanteissa ja ehkä myös niiden välillä nähdään. Näin kameraliikkeen kuvailu kytkeytyy olennaisesti näyttämöllepanon kuvailuun. Myös liikkeen nopeus on tärkeää tietoa, joka sekin käytännössä täytyy ilmaista varsin yksinkertaisilla kuvailevilla termeillä, kuten nopea tai hidas. Kaikki nämä tekijät ohjaavat ratkaisevassa määrin katsojan huomion keskittymistä ja sen myötä tarinan seuraamista, tematiikan hahmottumista sekä affektiivista vaikutelmaa.

Sisäinen kontekstualisointi: Miten mitattavissa ja luokiteltavissa olevat elokuvailmaisun ulottuvuudet toimivat suhteessa diegeettiseen kontekstiin? Esimerkiksi otospituuksien vaihtelut tai kameraposition liittyvät elimellisesti dramaattisen tilanteen ilmentämiseen, ja tyyllisen analyysin on kyettävä erittelemään nämä yhteydet. Kontekstualisointi kulkeekin usein käsi kädessä kuvailun kanssa: on kuvailtava sekä käytettyä keinoa (esimerkiksi kamera-ajoa) että sen synnyttämää vaikutelmaa.

Yleistäminen: Mitattavissa ja luokiteltavissa olevien tyylikeinojen analyysi voi kohtuullisella vaivalla kattaa koko elokuvan. Voidaan myös tehdä kuvaileva lista vaikkapa kamera-ajoista ja etsiä niistä kontekstualisoituja yhtäläisyyksiä esimerkiksi tematiikan tasolla. Jotkin yleistyksiset tyylistä kuitenkin lähes välttämättä perustuvat tunteille siitä, että erityisen tarkastelun kohteeksi valikoituneet kohtaukset tai jaksot ovat edustavia. Onneksi on verraten helppo tarkistaa, löytyykö elokuvista selvästi poikkeavia jaksoja. Viscontin elokuvan *Kuolema Venetsiassa* (*Morte a Venezia, Italia 1971*) alkupuolen salonkikohtauksessa hienovarainen panoroiminen ja zoomausten yhdistelmä paitsi hahmottaa tilaa ja näyttää siellä oleilevia henkilöitä myös ilmentää henkilösubjektiviteettia häilymällä objektiivisen ja subjektiivisen näkökulman välillä. Jakso toimii tässä

2 Kahdeksanportainen asteikko määrittelee tavallisesti kuvakoot seuraavasti:

Yleiskuva, YK (extreme long shot, ELS): suurin kuvakoko, hyvin laaja näkymä, ympäristö on pääosassa. Henkilöt erottuvat pieninä. *Laaja kokokuva, LKK (long shot, LS):* esittelee edelleen ympäristöä laajasti, henkilö näkyy kuitenkin suurempana kuin yleiskuvassa. *Kokokuva, KK (full shot, FS):* henkilö näkyy kuvassa kokonaan. Myös ympäristöä on näkyvissä. *Laaja puolikuva, LPK (long medium shot, LMS):* henkilö rajataan suunnilleen reiden tienoilta. *Puolikuva, PK (medium shot, MS):* henkilö rajataan navan tienoilta. Ilmeet alkavat erottua. *Puolikuva, PLK (medium close-up, MCU):* henkilö rajataan rinnan korkeudelta. *Lähikuva, LK (close-up, CU):* henkilö rajataan solisluiden kohdalta. *Erikoislähikuva, ELK (extreme close-up, ECU; engl. big close-up, BCU):* hyvin tiivis rajaus, esim. kasvat otsasta leukaan, tai vielä pienempi yksityiskohta, kuten silmä. (Max Juntusen *Elävän kuvan sanaston* mukaan.)

Rajat kuvakokojen välillä eivät tietenkään ole yksiselitteisiä. Kahdeksanportainen asteikko ei myöskään ole täysin universaali, ja käytössä on sekä enemmän että vähemmän kuvakokoja sisältäviä asteikkoja.

3 Jaakko Seppälä esittelee näitä mahdollisuuksia tässä *Lähikuvan* numerossa ilmestyvässä katsauksessaan, joka käsittelee *Cinematicsin* olemassa olevia ja potentiaalisia käyttömahdollisuuksia.

tyyllillisesti hyvin yhtenäisessä teoksessa johdatuksena sekä näiden kamera-
tekniikoiden että katseiden funktioihin ja merkityksiin kautta koko elokuvan.



Visconti, *Kuolema Venetsiassa* (1971). Aschenbachin huomio kiinnit-
tyy johonkin. Seuraavassa kuvassa näkyy hänen katseensa kohde,
kaunis nuori poika. Mutta kun kamera zoomaa hänestä pois, Aschen-
bach näkyy kuvassa takaapäin. On kuin näkökulmaotos olisi zoo-
mauksen myötä muuttunut objektiivisemmaksi näyttäen lopulta sekä
katselevan henkilön että katseen kohteen. Kuvat: kuvakaappauksia
DVD:ltä.

Listan järjestys ei tietenkään implikoi sitä, että ensiksi mainitut metodit olisivat tärkeämpiä tai relevantimpia tyyli tutkimuksen kannalta kuin loppupuolella mainitut. Tyylin kannalta ulottuvuudet, jotka ovat tavoitettavissa vain suhteellisen impressionistisen kuvailun kautta, ovat aivan yhtä tärkeitä kuin mitattavissa ja luokiteltavissa olevat. Ero on lähinnä siinä, että ominaisuuksien, kuten otospituuksien ja kuvakokojen, voidaan mieltää luovan rakenteen, jonka puitteissa kuvailua vaativat tyylliset ominaisuudet luovat vaikutelman diegeettisestä maailmasta sen kaikessa fenomenaalista maailmaa lähentelevässä moninaisuudessa. Niinpä on syytä tarkastella tarkemmin, ensin miten tietyt tyylin ulottuvuudet ovat analysoitavissa mittaamisen, luokittelun ja laskemisen kautta, ja sitten mitä on tarkasteltava kontekstualisoinnin, kuvaamisen ja tulkinnan kautta. Raja näiden välillä ei tietenkään ole selvä.

Tyylin tutkimusta lukujen pohjalta

Kuten todettiin, *Cinematicsin* avulla voidaan tehdä vertailevaa tutkimusta esimerkiksi keskimääräisen otospituuden (*average shot length*, ASL) vaihteluista läpi suuren osan elokuvahistoriaa. Barry Salt on tehnyt jo aiemmin pioneerityötä tässä suhteessa osoittaen muun muassa, että keskimääräinen ASL amerikkalaisessa elokuvassa vuosina 1918–23 oli huomattavasti lyhempi kuin eurooppalaisessa (6,5 sekuntia vs. 8,5 sekuntia) ja että kun eurooppalaiset saivat amerikkalaiset kiinni tässä suhteessa, nämä kehittivät entistäkin reippaampia leikkaustyyliä yltäen seuraavan viiden vuoden aikana 5,8 sekuntiin siinä, missä eurooppalaisten saavutus tässä vaiheessa oli 6,5 sekunnin keskimääräinen ASL (Salt 2009, 192). *Cinematicsin* tietopankki tarjoaa nykyään alati vahvemman ja laveamman pohjan tällaisten elokuvahistoriallisten vertailujen tekemiseen. *Cinematics* myös helpottaa sen tutkimista, millaista varianssia lukuihin sisältyy. Ongelmaksi muodostuu lähinnä yksittäisen elokuvan mahdolliset erilaiset versiot ja käytävissä olevien kopioiden kunto. Mykkäelokuvien kohdalla lisävaikeutena on oikeasta – tai pikemminkin perusteltavissa olevasta – projektionopeudesta päättäminen.

Cinematicsin tietopankki tarjoaa mahdollisuuden myös sen selvittämiseen, miten otospituuksien vaihtelut läpi yksittäisen elokuvan korreloivat vastaavaan vaihteluun eri elokuvakorpuksissa. Jaakko Seppälä on tehnyt tarkkoja vertailuja siitä, kuinka hidas Aki Kaurismäen eri elokuvien rytmi on suhteessa ajan muihin elokuviin ja kuinka paljon hitaampia varsinaisten hitaan elokuvan mestarien, kuten Bela Tarrin, työt ovat (Seppälä 2015, 26). Otospituuksien ja sen myötä leikkaustiheyden relevanssin kartoittaminen tuo mukaan kuvailun ja tulkitsemisen, sillä näiden vaihtelut ajan funktiona eivät ole riittävän informatiivista: haluamme tietää, miten vaihtelut korreloivat elokuvan sisältöön ja mitä funktioita sillä siihen nähden on. Viime kädessä keskeisin tyyliä koskeva kysymys on, miten se ohjaa katsojan huomiota ja eläytymistä tiettyjen vaikutelmien synnyttämiseksi.

Samanlaista analyysiä voidaan tehdä suhteessa kuvakokoihin, ja parhaimmillaan voidaan esittää hyvinkin valaisevia diagrammeja kuvakoko-kaumista jonkin ohjaajan tuotannosta sen eri vaiheissa.⁴ Tilastojen tarkkuutta ja vertailtavuutta kuitenkin heikentävät luokittelun lievä sumeus sekä tietty anakronistisuus: kahdeksanportainen luokittelu on luotu kuvaamaan ennen kaikkea klassisen kerronnan vakiintumisen myötä standardisoituneita rajuksia ja niiden mukaista kerrontaa. Lisäksi asteikko on määritelty pää-

4 Erinomainen esimerkki SSD:n vaihteluiden tutkimisesta yksittäisen ohjaajan tuotannossa on András Bálint Kovácsin artikkeli "Shot Scale Distribution: An Authorial Fingerprint or Cognitive Pattern".

asiassa ihmisruumiin rajausten mukaan, joten kun kuvassa ei ole henkilöä, sen soveltaminen on hieman heikommalla pohjalla.

Paljon mielenkiintoisempia ongelmia syntyy, kun kuva-alassa on eri tasoja: jokin elementti voi olla hyvinkin tiukassa rajauksessa etualalla samalla, kun taaempänä yleiskuvassa tapahtuu jotakin, joka myös vaatii huomiotamme. Laskennallinen analyysi tällaisista tapauksista voi olla tavattoman antoisaa. András Bálint Kovács on Antonionin koko tuotannon kattavassa analyysissään osoittanut, että puolilähikuvien määrä hänen elokuvissaan on käänteisesti verrannollinen otostyyppiin, josta hän käyttää nimitystä *foreground shot* (etuala-otos). Tämä on loogista, koska etualalla oleva elementti näkyy tässä otostyyppissä usein puolilähikuvaa vastaavassa koossa. (Kovács 2014, 51, 61.) Otostyyppiä ei kuitenkaan voi redusoida tähän kategoriaan, koska taustalla nähtävillä asioilla on oma painokkuutensa. Kun tällaisia otoksia voi olla jopa 30 % elokuvan kaikista otoksista, kyseessä on merkittävä tyylillinen elementti. Viimeistään tässä vaiheessa on myönnettävä, että puhdas klassinen kuvakokojen luokittelu ei ole aina mahdollista ja että jotkin tapaukset pakoilevat lineaarista kategorisointia. Täysin kattavaa ja systemaattista SSD-kaaviota ei tällöin voida tehdä. Mutta kuten Kovács osoittaa, tältä pohjalta voidaan silti vertailla jonkun ohjaajan tuotannon eri vaiheita jonkun mielekkäällä tavalla rinnastettavissa olevan ohjaajan tuotantoon – tässä tapauksessa toisen modernismin mestarin, Bergmanin, vastaavan ajanjakson elokuvaan.⁵

Kameratyöhön liittyy useita ulottuvuuksia, kuten polttoväli ja tarkennus, jotka ovat teknisessä mielessä mitattavissa ja määriteltävissä. Mutta käytännön analyysissä ei useinkaan vastaa tarkoitusta yrittää päätellä, millä polttovälillä jokin otos tarkkaan ottaen on otettu, sillä yleensä riittää puhuminen laajakulmasta, normaaliobjektiivista ja kauko-objektiivista, ehkä joillakin adjektiiveilla tarkennettuna. Epätarkkuus vastaa jossakin määrin sitä, että havaintomme kalibroitu monessa suhteessa ympäristön mukaan, emmekä aina kykene tekemään erityisen hienosyisiä erotteluja visuaalisesta kentästä ilman huomattavaa tietoista harjoitusta. Vaikka kuvan hahmottaminen tapahtuu

5 Kovácsin analyysin tarkkuuden kannalta on tärkeää, että hän ei analysoi vain eri kuvakokoihin kuuluvien otosten määrää vaan myös niiden kestoa sekunnilleen. Hän korostaa tämän tarjoavan vahvemman pohjan paitsi vertailuille myös yksittäisen elokuvan kokonaisanalyysille (Kovács 2014, 54).



Antonioni, *Seikkailu* (1960). Kovácsin etualakuvaksi määrittelemässä otoksessa Anna näkyy lähikuvassa, mutta myös taustalla on toimintaa. Kuva: kuvakaappaus DVD:itä.

pitkälti samojen skeemojen varassa kuin ympäristön hahmottaminen, keinot, kuten tarkkuusalueen vaihtelut, asettavat havaintoapparaatilleme lisähaasteen. Koska visuaalinen havainto rakentuu vasta aivoissamme eikä verkkokalvolla, eletty ympäristö näyttäytyy meille useimmiten huomiomme kohdistumisen myötä tasaisen tarkkana silmämme optiikasta riippumatta. Vaatii pientä lisäponnistusta ”nähdä” kuinka rajallinen näkökenttämme todella on. Valokuvallisessa representaatiossa asiat näyttäytyvät usein varsin selvästi joko tarkkoina tai sitten ei.⁶ Esteettiseen efektiin tähtäävissä kaukoobjektiivilla tallennetuissa otoksissa henkilöiden tausta (joskus myös jokin etualalla oleva elementti) näkyy kauniin usvaisena. Tällainen efekti on mahdollista vain projektiossa, sillä normaalihavainnossa visuaalinen kenttämme tarkentuu havaintomme kohdistumisen myötä.

Ammattilainen saattaa kyetä esittämään teknisen kuvauksen siitä, miten ja miksi johonkin ratkaisuun tarkkuusalueen suhteen on päädytty, alkaen siitä, millaista tekniikkaa – optiikka, kameran aukko, valaistus, filmityyppi, kuvan prosessointi – todennäköisesti on ollut saatavilla tietyssä tuotannollisessa ja kuvauksellisessa kontekstissa. Muut kuin ammattilaiset kuvaajat voisivat päästä näille jäljille esimerkiksi kuvauksen dokumentoinnin kautta ja tuoda esille todella mielenkiintoisia seikkoja. Vertailevan tyyllitutkimuksen kannalta tällaisilla tiedoilla on relevanssia lähinnä perehdyttäessä siihen, millaista teknologiaa ja tietotaitoa jossakin historiallisessa kontekstissa on ollut käytettävissä ja miten tämä on mahdollistanut tyyllisten vaikutteiden adaptaation ja erilaisten esteettisten efektien luomisen osittain vaikutteiden, osittain oman visuaalisen herkkyyden pohjalta. Näiden kuvailua helpottaa tavallaan juuri se, että kamera artikuloi visuaalista kenttää toisin kuin luonnollinen havaintomme, ja voimme tehdä kielellisiä erotteluita tarkkuusalueen suhteen kameran optiikkaa koskevan käsitteistön perusteella.

Kameraliikkeiden analyysi puolestaan vaatii paljon kuvausta, ja objektiiviset parametrit toimivat lähinnä kehikkoina, joiden puitteissa tulkinta tapahtuu. Ensimmäinen vaihe on kuvata ylipäätään kameran liikettä diegeettisessä maailmassa, toinen sen tarinafunktioita suhteessa tarinan henkilöihin ja mahdollisesti heidän subjektiviteettiinsä ja kolmas liikkeen oletettavissa olevaa kerronnallis-elämyksellistä vaikutusta katsojaan. Samantapaista skematiikkaa täytyy tietysti soveltaa useimpien elokuvallisten keinojen analyysin suhteen. Analyysin pohjalta olisi luotava synteesi, artikuloitava näkemys siitä, miten nämä tekijät osallistuvat tyylin rakentumiseen. Kyse on parhaimmillaankin hyvin artikuloitavasta impressiosta, mutta tätä ei voida pitää heikkoutena: jos jokin asia ei ole muokseksellisesti palautu mitattavissa oleviin suureisiin, ei ole mielekäästä moittia sen tarkastelua systemaattisuuden puutteesta. Ja vaikka ei ole helppoa rinnastaa kameranliikkeitä numeraalisesti tai graafisesti esittävää dataa, voidaan silti vertailla kuvauksia siitä, miten esimerkiksi kamera-ajot toimivat eri elokuvissa tai eri ohjaajien tuotannoissa.

Monet muutkin keinot, kuten standardisoituneet leikkaustavat, ovat luokiteltavissa ja laskettavissa mutta usein eivät niinkään selkeästi kuin kuvajaukset. Leikkaukset voidaan toki luokitella verraten selvärajaisesti (suora leikkaus, ristikuva, häivytyksenosto, pyyhkäisy jne.). Mutta on valtavan paljon muitakin, usein kuvailua vaativia, parametreja huomioitavana. Leikkauksen suhteen on otettava huomioon myös rajauksen muutokset, jatkuvuustekijät, erilaiset visuaaliset paralleelit ja kontrastit, otosten kesto ja leikkausrytmi – sekä tietysti suhde sisältöön niin tarinan kuin teemojenkin tasoilla. Aidosti mielenkiintoisia tuloksia saavutetaan vasta, kun tarkastellaan, onko näitä käytetty vallitsevien normien mukaisesti vai menemällä niitä vastaan sekä

6 Periaatteessa jollakin polttovälillä vain yksi tietyllä etäisyydellä oleva taso on tarkasti fokuksessa, mutta käytännössä tarkaksi mielletään laajempi syvyys, jonka laajuus riippuu käytetystä optiikasta. Tarkkuusalue jakautuu niin, että noin 1/3 siitä on matemaattisen tarkan alueen edessä, 2/3 sen takana.

selvittämällä, millaisen vaikutelman tämän voisi olettaa synnyttävän. Kun Martin Scorsese elokuvissa, kuten *Taksikuski* (*Taxi Driver*, USA 1976) tai *Illasta aamuun* (*After Hours*, USA 1985), alkoi käyttää ristikuva synnyttääkseen vaikutelman ajallisesta loikasta ikään kuin yhden otoksen sisällä (ristikuvala toteutettu *jump cut*), Hollywood-kerronnassa oli meneillään mikrotason tyyllinen muutos: aikaisempaa entistä vähemmän ristikuva merkitsi selvää siirtymistä selvästi eri aikaan tai paikkaan. Tällaisen leikkauksen frekvenssi voi toimia yhtenä tyyli muutoksen mittarina. Parasta olisi kuitenkin ottaa tarkastelun piiriin mahdollisimman monta samanaikaista muutosta elokuvallisten ilmaisukeinojen käytössä.

Sergei Eisensteinin hienosyisten montaasikeinojen luokittelujen⁷ esiintymät yksittäisessä elokuvassa ovat periaatteessa laskettavissa. Käytännössä luokittelu voi kuitenkin olla vaikeaa, minkä lisäksi on jälleen turvauduttava kuvailuun ja tulkittamiseen. Yksittäisten montaasinlajien ilmentymiä relevantimpaa onkin tarkastella sitä, kuinka montaasi korkeammaksi taiteelliseksi periaatteeksi nostettuna on löytänyt tiensä niinkin erilaisiin teoksiin kuin *Why We Fight* -dokumenttelokuvien sarjaan (1942–1945) tai kuinka Godardin ja joidenkin muiden eri uusien aaltojen ohjaajien montaasi-tyylilliset vaikutteet saavat omaperäisen ilmiön vaikapa Jarvan *Työmiehen päiväkirjassa* (Suomi 1966). Yhdistävänä tekijänä on ideologiseksi luonnehdittava montaasi sinänsä, pikemminkin kuin se, millaisilla periaatteilla otosten yhdistäminen käytännössä tapahtuu. Tämä palautuu monenlaisiin kontekstuaalisiin kysymyksiin.

Klassisen tyylin puitteissa voimme myös laskea tavanomaisimpien leikkauksuvioiden tai jaksojen, kuten näkökulmaotosten ja kuva–vastakuvaasetelmien määrät ja pituudet. Molempien kohdalla voi esiintyä tyylin kannalta merkittävää variaanssia – kameran paikka ja optiikka voivat vaihdella suurestikin sekä näkökulmaotosten että katsovaa henkilöä näyttävien otosten kohdalla; keskustelevat henkilöt saattavat liikkua niin, että kuva–vastakuva-jaksojen rajaukset, taustat ja valaistukset vaihtelevat ilmaisevalla tavalla – ja jälleen tarvitaan kuvausta ja ainakin perustason tulkintaa. Esimerkiksi Sirkin *Kaikki minkä taivas sallii* -elokuvassa (*All that Heaven Allows*, USA 1955) mies- ja naispäähenkilön välillä käydään tunteikas välienselvittely huoneessa, jossa valo tulee pääasiassa suuren ikkunaseinän suunnalta. Kun henkilöt liikkuvat suhteessa siihen ja toisiinsa, valojen ja varjojen balanssi heidän kasvoillaan vaihtelee jatkuvasti keskustelun edetessä antaen sille hienovaraisesti vaihtelevan affektiivisen sävyn. Hienosti toteutettu jakso toimii ennen kaikkea esimerkkinä siitä, millaisia potentiaaleja niinkin vakioiseen keinoon kuin kuva–vastakuva-jaksoon sisältyy; pikemminkin kuin, että se toimisi suoraan kopioitavissa olevana mallina.

Ajatus tyyllisten vaikutusten leviämisestä adaptaationa pikemminkin kuin jäljittelynä pätee vieläkin vahvemmin yhteen kaikkien keskeisimmistä tyyllillisistä kysymyksistä, nimittäin kuvajakoon. *Cinematics* taipuu varmasti myös siihen, että voidaan paitsi laskea otosten ja käytettyjen kuvakokojen määrä myös kameran sijoittuminen diegeettisessä tilassa kussakin otoksessa. Lisäksi on kyettävä esittämään, kuinka kaikki tämä synnyttää vaikutelman jatkumolla staattinen–dynaaminen, miten liikkeet, toiminta ja tarina virtaavat leikkauksen myötä, joko puhtaasti näyttelijätyön kautta staattisessa otoksessa – kuten useimmiten Roy Anderssonin elokuvissa – tai sitten hyvinkin kompleksisen montaasin kautta – esimerkiksi Thelma Schoonmakerin leikkaamissa Scorsese-elokuvissa. Vertailevassa tyyli tutkimuksessa mahdollisuuksia voidaan kartoittaa käyttämällä merkkipaaluina tällaisia tunnettuja vertailukohtia, mutta vähemmän tunnetun omintakeisen elokuvatekijän leikkaustyylin

7 Eisenstein määritteli viisi montaasin kategorioita: *Metrinen montaasi* perustuu palasten pituuteen irrallaan niiden sisällöstä. Otoksia lyhentämällä esim. saadaan aikaan kiihkeämpi tempo. *Rytmissä montaasissa* otoksen tempon määrää osaltaan sisältö, joka voi olla yhdenmukainen varsinaisen keston kanssa tai sitten sen kanssa kontrapunktissa. *Tonaalisessa montaasissa* tärkeää on teoksen emotionaalinen ääni, sen dominantti, jonka määrittävät otoksen hallitsevat teksturaalisten piirteiden, kuten valoisuus–tummuus, terävyys–sameus, emotionaalinen sisältö. *Yläsävelmontaasi* on kolmen edellisen synteesi. Se on oikeastaan tapa tarkastella montaasia projisointitilanteessa, jossa se ilmenee emotionaalisenä väriytyneisyytenä ja välittömänä aistittavuutena. *Intellektuaalinen montaasi* taas on tapa esittää ideoita montaasin kautta luotujen metaforien kautta.

kuvaaminen voi silti vaatia paitsi suurta herkkyyttä elokuvalliselle ilmaisulle myös huomattavaa verbalisointitaitoa.

Kun kaikkia leikkaukseen liittyviä mahdollisuuksia aletaan tarkata, mahdollista tutkittavaa on niin paljon, että usein täytyy tyytyä erittelemään joitakin edustavina pidettyjä kohtauksia tai tiettyä leikkauksen ulottuvuutta. Ylipääntään ollaan niin moninaisten tyyllillisten kysymysten edessä, että on edelleen kehitettävä uusia käsitteellisiä työkaluja tutkimuksen tueksi.

Tyylitutkimus lukujen tuolla puolen

Tyyliä koskevat tiedostetut ja intuitiiviset odotuksemme ja elokuvan tarjoamaa elämästä koskevat odotuksemme kietoutuvat erottamattomasti yhteen. Tyylin analyysi onkin Gibbsin ja Pyen sanoin ”sen tulkitsemista, mitä se saa aikaan” (Gibbs & Pye 2005, 11). Tähän suuntaan voidaan edetä hedelmällisesti soveltamalla venäläisiltä formalisteilta juontuvaa motivaation käsitettä, jonka Bordwell ja Thompson ovat lanseeranneet elokuvatutkimukseen. He käyttävät sitä eritelläkseen ulottuvuuksia, joiden avulla katsoja voi selittää itselleen, miksi asiat ovat elokuvassa, niin kuin ovat. Hän voi olettaa vaikkapa elokuvan ympäristöjen tai henkilöiden toiminnan vastaavan sitä, miten asiat ovat todellisuudessa tai mitä hän pitää uskottavana inhimillisenä käyttäytymisenä (realistinen motivaatio, RM). Katsoja todennäköisesti myös ymmärtää, että tarve luoda enemmän tai vähemmän koherentti ja ytimekäs tarina sekä kuvitteellinen maailma (*diegesis*) ovat johdattaneet tietynlaisiin juonenkuljetuksellisiin tai eritasoisiin rakenteellisiin ratkaisuihin aina kuvan sommittelusta tarinan dispoosioon (kompositionaalinen motivaatio, KM). Hänelle lienee selvää myös, milloin kyse on yleisistä kerronnallisista tai erityisesti elokuvallisista konventioista kumpuavista ilmaisullisista keinoista (transtekstuaalinen motivaatio TrM). (Bordwell 1985, 36; Thompson 1988, 16–20.)

Neljännän kategorian (taiteellinen motivaatio, TM) katsoja voi Bordwellin ja Thompsonin tapaan mieltää kattavan kaiken sen, mikä on elokuvassa vain itsensä takia. Taiteellisen motivaation käsite lienee hyödyllisimmillään, jos katsoja mieltää sen tarkoittavan nimenomaan kaikkea uutta luovaa ilmaisua elokuvassa. Tällöin se kontrastoituu erinomaisesti transtekstuaalisen motivaation kanssa: uusien keinojen etsintä kontrastoituu vakioisiin ilmaisukeinoihin turvautumisen kanssa. Vahvimmin tämä kontrasti tulee esille lajityyppielokuvien ja varsinkin modernistiselle elokuvalle tyypillisen ainutkertaisuuden vaatimuksen välillä. Taiteellinen motivaatio on aina läsnä siinä merkityksessä, että kaikilla elokuvassa käytetyillä keinoilla on tavalla tai toisella esteettinen funktio. Se on ilmeisimmillään, kun muut motivaation lajit eivät ole erityisen vahvalla tavalla läsnä (Thompson 1998, 16–19). Kun taiteellinen motivaatio hallitsee, ”ilmaisuvälineen materiaalit ja muodot ovat päähuomion kohde” (Bordwell 1985, 53). Tämä saattaa johtaa aivan omanlaiseensa kerrontaan, edustavathan irtiöt ulkoisesta todenkaltaisuudesta, klassisista rakenteista tai vakioisista ilmaisun muodoista ilmaisullisten keinojen laajentamista.

Motivaatiot eivät muodosta klassista luokittelujärjestelmää, jossa kaikilla sen alaan kuuluvilla olisi vain yksi tietty paikka. Päinvastoin, motivaatioiden rajat ovat sumeita, ja ne toimivat monenlaisissa yhdistelmissä. Elokuvan visuaalista toteutusta ohjaavat lähes väistämättä myös aihepiirin liittyvät konventiot ja käytännöt (TrM) samoin kuin dramaturgiset päämäärät (KM). Näistä molemmat voivat johtaa edelleen jonkin asteiseen tyyllittelyyn (TM). Kaikki nämä ovat vaihtelevassa määrin jännitteisessä suhteessa käsityksiin

historiallisesta todellisuudesta (RM). Katsojia saattaa kiehtoa ajatus siitä, että esitetyt tapahtumat vastaavat historiallista tai sosiaalista todellisuutta tai että ne ovat ainakin totuudellisia – samalla, kun halutaan seurata hyvin kerrottua ja sen myötä todennäköisesti suhteellisen konventionaalista draamaa. Tyylillisen analyysin kannalta mielenkiintoisinta onkin tarkastella niiden välisiä jatkumojia erityisesti suhteessa realistiseen ja taiteelliseen motivaatioon:

- realistis-kompositionaalinen: missä määrin realismista tingitään lähinnä tarinan ytimekkään kertomisen hyväksi
- realistis-transtekstuaalinen: missä määrin esittämisen konventiot ohittavat todenkaltaisuuden
- realistis-taiteellinen: todenkaltaisuus vs. tyylittely
- transtekstuaalis-taiteellinen: kaavoihin pitäytyminen vs. innovaatio
- kompositionaalis-taiteellinen: tyyli klassisen kerronnan palveluksessa vs. rakenteen palveluksessa
- assosiativisuus: missä määrin tyyli kiinnittää huomiota itseensä kerronnan kustannuksella⁸

Erityisesti näyttämöllepano on suuri haaste systemaattiselle tyylitutkimukselle ja tarjoaa erinomaisen mahdollisuuden käsitteistön soveltuvuuden testaamiseksi. Kompositionaalinen motivaatio eli eri elementtien sijoittelu suhteessa toisiinsa, kuva-alaan ja mahdollisesti vielä kuva-alan ulkoiseen diegeettiseen tilaan on juuri sitä, miten diegeettinen tila artikuloituu. Sikäli kun katsoja panee merkille tästä seuraavan asetelmällisuuden, hän todennäköisesti kokee sen esteettisesti nautinnolliseksi eikä turhaan huolestu realistisen motivaation ohenemisesta. Sama pätee itsetietoiseen tyylittelyyn taiteellisen motivaation saadessa yliotteen.

Nämä kysymykset kytkeytyvät elimellisesti kuvajakoon ja tarkkuusalueeseen. Jo varsin varhaisessa elokuvahistorian vaiheessa oli teknisesti mahdollista luoda hyvinkin syvätarkka kuva, mutta välillä esimerkiksi äänielokuvateknologia rajoitti sen käyttöä. Esteettisesti sen tarjoamia mahdollisuuksia näyttämöllepanossa alettiin toden teolla hyödyntää vasta 1940-luvulta alkaen, paljolti Gregg Tolandin ansiosta. William Wyler ja Orson Welles olivat paljosta kiitollisuudenvelassa hänelle, sillä hänen kameratyönsä mahdollisti dramaturgisesti ennennäkemättömän jännitteisen henkilöiden ja tapahtumien sijoittelun kuva-alassa. Kevyemmät kamerat ja kehittyneemmät pyörillä varustetut kamera-alustat (*dollyt*, erityisesti ns. *crab dolly*) helpottivat myös kameran liikkeen käyttöä dramaturgian painottajana (Beach 2015, 89). Kehitys huipentui *steadicam*-systemissä, jossa vakautettu kamera on sidottu kuvaajan ruumiiseen mahdollistaen uudenlaisen sulavuuden ja intensiteetin henkilöiden ja tapahtumien seuraamisessa. Elokuvantekijöille avautui uusia tyylillisiä mahdollisuuksia, etenkin ulottuvuuksilla transtekstuaalis-taiteellinen ja kompositionaalis-taiteellinen. Näiden keinojen leviäminen kytkeytyy teknologian ja tietotaidon liikkuvuuteen sekä edelleen siihen, kuinka paljon esimerkiksi jossakin kansallisessa kontekstissa on uskallusta sijoittaa niiden mahdollistamien tyylillisten keinojen haltuunottoon. Investointeihin on aina kannustanut aiheellinen pelko siitä, että kotimainen tuotanto alkaa näyttää kotikutoiselta.

Varsinaisen näyttämöllepanon puolella lavastus ja puvustus kytkeytyvät usein vallitsevaan käsitykseen muodista ja designista sekä stereotyyppisiin käsityksiin niiden sosiaalisista kytkennöistä. Näin olleen keskeinen tekijä on usein historiallinen ja sosiaalinen konteksti sellaisena, kuin se on elokuvan

8 Loogisesti olisi otettava huomioon vielä yksi pari: kompositionaalis-transtekstuaalinen. Mutta koska lajityyppielokuvat pääsääntöisesti, jolleivat suorastaan määritelmällisesti, pitäytyvät pitkälti klassisessa kerronnassa, tällä käsitteparilla ei todennäköisesti ole paljoa analyttistä voimaa.

tekohetkellä mielletty. Kovin paljoo ei ole mielekkäästi kvantifioitavissa, mutta mielenkiintoisia vertailukohtia voi löytyä esimerkiksi siitä, kuinka jokin aikakausi on eri elokuvahistorian vaiheissa lavastettu. Kysymyksenasettelusta riippuen analysoijan saattaa olla tarpeen perehtyä lavastushistorialliseen ulottuvuuteen – miten vaikkapa Jane Austenin romaaneja on visualisoitu eri vuosikymmenillä. Tyylin analysoijan olisi tällöin omattava varsin hyvät tiedot muodin ja designin historiasta voidakseen arvioida, kuinka onnistuneesti aikakausi on elokuvan omien aikalaisten silmissä onnistuttu uudelleenluomaan ja missä määrin siitä on vain otettu aineksia esimerkiksi erilaisiin tunteisiin vetoavan kontekstin luomiseksi. Tällöin operoidaan periaatteessa realistisen motivaation puitteissa, mutta muut motivaation lajit tunkevat melkeinpä väkisin mukaan antaen kokonaisuudelle omat painotuksensa.

Kun otetaan etäisyyttä historiallisesta tai sosiaalisesta realismista, näyttämöllepanon elementit voivat muodostaa lähes autonomisen tason osana elokuvan visuaalista kokonaisuutta. Eräitä äärimmäisyyksiä tässä suhteessa ovat vaikkapa Robert Wiene'n *Tohtori Caligarin Kabinetin* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa 1920) ekspressionistinen tyyllittely ja Stanley Donenin *Hätävalheen* (*Indiscreet*, USA 1958) design-ilottelu.⁹ Hieman tavanomaisemmin esimerkiksi muotitrendejä on paitsi hyödynnetty myös kehitelty ja ironisoitu elokuvantekijöiden tarkoituserien ja usein myös huumorintajun mukaan. Voisi väittää, että katsojakompetenssiin kuuluu kyky ainakin summittain ymmärtää elokuvan visuaalisen ilmiön ainakin jossakin määrin poikkeavan todellisuudesta, ovat syynä sitten kompositionaaliset, transtekstuaaliset tai taiteelliset tekijät – tai vain budjetin rajallisuus. Tyylin analysoijan ainakin olisi kyettävä kuvaamaan tuota ilmiötä suhteessa motivaatioiden ulottuvuuksiin ja esittää sen pohjalta tulkintansa, miten näyttämölliset elementit toimivat muiden elokuvallisten keinojen artikuloimana osana kokonaisuutta.

Valaistusta voidaan kuvailla laveahkoin formalistisin käsittein, mutta sen ilmaisullisten ulottuvuuksien täsmällisempi luonnehtiminen on haastavampaa. Joskus tässä auttavat studiovalaistuksen perustekniikoiden tuntemus, ennen kaikkea klassinen kolmipistevalaistus (päävalo, tasoitusvalo, taustavalo), joka studiokaudella edesauttoi valokuvauksellisten näyttelijöiden glorifiointia. Nopeammat filmilaadut ja tehokkaammat linssit mahdollistivat paitsi syvätarakan kuvauksen myös kompleksisen valaistusjärjestelmän kehittämisen – John Alton käytti ilmaisua *eight-light system* kuvaamaan kypsän studiokauden valaistusteknisiä mahdollisuuksia. Muun kuin alan ammattilaisen voi olla vaikea eritellä käytettyjä keinoja tarkemmin. Useimmiten riittää, kun määritellään hallitseva valon suunta, voimakkuus runsaasta (*high-key*) niukkaan (*low-key*) valaistukseen, laatu terävästä diffuusiin ja voimakkaista kontrasteista sävykkääseen asteikkoon. Joskus saattaa olla tarpeen erotella tarkemmin tiettyä valaistusefektiä. Historiallisen poetiikan kannalta on hyvä tuntee, millaisia filmejä sekä linssi- ja valaistusjärjestelmiä on elokuvahistorian eri vaiheissa ollut käytettävissä sekä kuinka nämä ovat vaikuttaneet valaistusvaikutelmiin.

Edelleen voidaan tarkastella sitä, missä määrin valaistus on realistisesti motivoitu. Varsinkin studiokauden elokuvassa tästä otettiin huomattavia vapauksia jo senkin takia, että käytettyjen filmilaatujen nopeus ei riittänyt pelkästään tiettyssä tilassa uskottavasti olevan valon varassa kuvaamiseen. Realistinen motivaatio toimi tällöin summittaisena tekosyynä sille, että valo tulee tietyltä suunnalta ja tietyn laatusena, ja lopullinen tulos saattoi syntyä kompositionaalisista ja mahdollisesti ilmaisullisista tarpeista pikemminkin kuin todenkaltaisuuden tavoittelusta. Charles Laughton suorastaan leikittelee

9 Nämä kaksi esimerkkiä havainnollistavat myös sitä, että tyyllittelyyn saattaa kannustaa yhtäläillä henkilösubjektiviteetin ilmentäminen (Caligarin ekspressionistiset elementit voi mieltää sairaan mielen ilmentymiksi) kuin jonkin elämänmuodon ironisen lioitteleva esittäminen.

näillä konventioilla elokuvassaan *Räsynukke* (*The Night of the Hunter*, USA 1955): henkilön kasvoilla saattaa olla valoa, vaikka huoneen ainoa valaisin näyttäisi olevan hänen takanaan. Historiallisen poetiikan näkökulmasta analysoijalla pitäisi olla ainakin kohtuullisen hyvä käsitys elokuvan tuotantokontekstissa käytössä olleista tekniikoista ja materiaaleista sekä siellä vallinneista normeista. Studiokaudella eri studioilla vallitsivat toisistaan hieman poikkeavat normit, jotka johtivat kukin omanlaiseensa tyyliin, mutta myös uusien, entistä näyttävämpien ratkaisujen etsintään. Voidaan siis nähdä, että aikakauden valaistusestetiikassa vallitsee yhtäältä luova jännite ennen kaikkea realistisen ja kompositionaalisen motivaation, toisaalta tälle alisteisen transtekstuaalisen ja taiteellisen motivaation välillä.

Vielä nykyäänkin kuvaajat, joiden ihanteisiin kuuluu olemassa olevan valon käyttö, saattavat joutua lisäämään hieman valoa, jotta esimerkiksi näyttelijöiden ilmeet tallentuvat toivotulla tavalla ja jotta heidän liikkumisensa ei kohtuuttomasti rajoittuisi. Analysoijan ei normaalisti tarvitse puuttua tähän, onhan tavoitteena luonnollisuuden vaikutelman synnyttäminen, vaikka se hieman fuskaamista vaatisikin. Kaiken kaikkiaan tämä on aivan tavanomaista: jotta katsoja pystyisi tunnistamaan realistisen motivaation, on käytettävä keinoja, jotka eivät kumpua suoraan todellisuudesta. Yksittäisen analyysin kannalta viime kädessä keskeinen kysymys onkin, millaisia vaikutelmia syntyy ja miten ne todenkaltaisimmillaankin palvelevat dramaturgiaa. Tyyllisten vaikutelmien leviämisen kannalta taas on tarkattava, kuinka uusien tekniikoiden ja tietotaidon omaksuminen on mahdollistanut erilaisten efektien enemmän tai vähemmän luovan haltuunoton.

Näyttelijäntyylin analyysi

Ehkä vaikein analysoitava tekijä elokuvassa on näyttelijäntyyli. Se on itseasiassa niin kompleksista, että vaikka se muodostaa tarinaelokuvan keskiön, sitä varten ei vielääkään ole kehitelty pitkälle meneviä metodeja. Perusongelma lienee se, että hyvän näyttelijäntyylin olennainen komponentti on nonverbaali kommunikaatio, jolle me kaikki olemme kyllä herkkiä mutta jota emme ole erityisen harjaantuneita verbalisoimaan. Kulturalistisesti suuntautuneiden tutkijoiden mukaan ilmeet, eleet ja intonaatiot ovat sitä paitsi niin kulttuurisidonnaisia, että emme voi ilman muuta olettaa ymmärtävämme, miten toisista kulttuureista tulevat niitä käyttävät (Russell 1994). Elokuvien huikaa kyky ylittää kansallisia ja yhteiskunnallisia rajoja viittaa kyllä päinvastaiseen. Paul Ekman onkin esittänyt, että on pieni joukko universaaleja ilmeiden perustyyppisiä, joiden pohja on perustavaa laatua olevissa ruumiillisissa reaktioissa (Ekman 2003, 23–28). Näiden päälle on sitten rakentunut kulttuurisia ja persoonallisia nonverbaalin ilmaisun tapoja, jotka nekin ovat yleensä hahmotettavissa.

Toinen realistiseen motivaatioon kohdistuvia odotuksia näyttelijäntyylin suhteen komplisoiva tekijä on se, että aikaisemmissa elokuvahistorian vaiheissa realistiseksi ylistetyt näyttelijänsuoritukset saattavat myöhempien aikojen katsojien silmissä vaikuttaa koomisen ylinäytellyiltä. Meille ranskalaisen Film D'Art yhtiön tuottama *L'Assassinat du duc de Guise* vuodelta 1908 tuskin näyttäätyy malliesimerkkinä hillitystä näyttelijäntyylistä, mutta aikalaisille se oli juuri sitä – Griffithinkin kerrotaan ottaneen siitä opikseen (Abel 2005, 236). Ei kuitenkaan ole perusteltua olettaa, että tämä olisi koko näyttelijäntyylin historiaa strukturoiva ristiriita. Voimme katsoa monia vuosikymmeniä vanhoja

elokuvia ilman, että niiden näyttelijätyö hymyilyttäisi meitä tarpeettomasti. Irriotot realistisesta motivaatiosta kumpuavat toisenlaisista tekijöistä.

Lajityyppielokuviin kuuluvat elimellisesti vakiotyypit, mikä ohjaa vahvasti näyttelijätyöhön liittyviä odotuksia – joskin niidenkin puitteissa uutta ilmaiseva tyyli saatetaan ottaa riemastuneena vastaan. Useimpien lajityyppien puitteissa tekijät todennäköisesti suhtautuvat konventioihin ainakin lievällä ironisella etäisyydellä. Rajoja koetellaan ja päädytään ensin barokkiseen, sitten suorastaan itseparodiseen ilmaisuun ja lopulta täyteen parodiaan. Viimeksi mainittu kytkeytyy myös karrikoimisen problematiikkaan. Näitä sävyjä saattaa olla vaikea tavoittaa motivaatioiden lajien kautta. On hyvä muistaa, että naturalismiin tähtäävässäkin elokuvassa henkilöt, samoin kuin ihmiset todellisessa elämässä, ovat luokiteltavissa sosiaalisessa kentässä heihin kohdistuvan tiedon tai muun intressin perusteella. Tämä tapahtuu usein liittämällä heihin ominaisuuksia, joita kyseiseen ryhmään kuuluvilla katsotaan olevan. Käytännössä voi siis olla hyvinkin vaikea määritellä, missä määrin näyttelijäntyön katsotaan vastaavan yhteiskunnassa laajemmin vallalla olevia käsityksiä, jolloin kyseessä olisi realistinen motivaatio, ja missä määrin kyse on lajityyppikonventioista ja niin ollen transtekstuaalisesta motivaatiosta. Aivan oman lukunsa muodostaa itsetietoisien tyyllittelevä näyttelemistyyli esimerkiksi Eisensteinin *Iivana Julma* -elokuvissa (*Ivan Groznyj*, Neuvostoliitto 1944, 1946).

Näyttelijäntyössä myös näyttelijän äänellä on keskeinen osuus niin henkilön sosiaalisessa asemoimisessa kuin tarvittavan affektiivisen vaikutelman aikaansaamisessa. Jälleen pohjana ovat todellisesta maailmasta kumpuavat, suurelta osin intuitiiviset käsitykset siitä, miltä erityyppiset ihmiset kuulostavat – mutta muiden motivaatioiden lajien muovaamina. Tosin voidaan spekuloida myös sillä, missä määrin tässäkin suhteessa käsitykset todellisuudesta ovat medioituneita, eli miten käsitykset vaikkapa sosiaalisesta habituksesta ovat muokkautuneet esimerkiksi elokuvallisten representaatioiden kautta. Tyylianalyysin kannalta tärkeintä on kyetä erottelemaan, millaisia affekteja ja vaikutelmia sosiaalisesta asemasta näyttelijän äänenlaatu ja hänen idiominsa synnyttävät, miten nämä tekijät osallistuvat draaman muotoutumiseen sekä missä määrin ne juontavat lajityyppillisistä stereotyyppioista tai rikkovat joko sosiaalisia tai elokuvallisia konventioita.

Ääni tyylin osatekijänä

Ääni ei ole saanut sille kuuluvaa huomiota tyyliutkimuksessa – eikä aina elokuvatutkimuksessa yleensääkään. Alan käsitteellinen raamattu, Michel Chionin *Audio-Vision* (1990), käsittelee erittäin ansiokkaasti ääntä elokuvan rakenteellisena ja kerronnallisena ulottuvuutena samalla, kun se tarkastelee elokuvan äänen mieltämisen psykologiaa. Lukuun ottamatta joitakin huomioita äänen osallistumisesta elokuvan temporaalisiin rakenteisiin, sekään ei silti ota kantaa tyyllillisiin ulottuvuuksiin. Chionin huomioilla on kuitenkin paljon implikaatioita tyylin suhteen, sillä kuten hän monin tavoin tuo esille, elokuvan ääni vaikuttaa jo pitkälti tiedostamattomalla tavalla siihen, miten visuaalinen ja kerronnallinen mielletään: ”Riippuen tiheydestä, sisäisestä tekstuurista, laadusta ja etenemisestä ääni voi enemmän tai vähemmän animoida ja rytmittää kuvaa” (Chion 1990, 14). Vaikka nämä parametrit ja niissä tapahtuvat muutokset, kuten tempon, rytmin ja jatkuvuuden vaihtelut, ovat periaatteessa monessa suhteessa objektiivisesti mitattavissa, asiaa sekoittavat

huomattavasti katselutilanteessa valitut säädöt (vastaava varianssi kuvan suhteen on huomattavasti pienempi ainakin, jos oletetaan, että katsottavana on priimakopio). Niinpä käytännön analyysissä on taasen tyydyttävä suhteelliseen impressionistiseen kielenkäyttöön. Samaan suuntaan vie se seikka, että kykymme erotella auditiivisia ärsykyksiä on huomattavasti heikompi kuin visuaalista vaikutelmaa.

Havaitsemisemme epätarkkuus tulee äänen kohdalla ehkä vieläkin voimakkaammin esiin kuin kuvan, sillä jo pelkän äänen tunnistamisen suhteen meitä on – äänimiesten onneksi – häkellyttävän helppo johtaa harhaan. Kuulemme hämmästyttävässä määrin sitä, mitä näemme tai odotamme kuulevamme. Vaikka äänen tehtävä usein onkin vain tukea realismivaikutelmaa, äänivaikutelma voidaan käytännössä tuottaa täysin keinotekoisesti (sellofaanin rapistelu kuulostaa palavan puun rätinältä, jos kuvassa nähdään nuotio). On myös verbalisoitava äänen luonnetta käsittein, kuten matala/korkea, miellyttävä/epämiellyttävä sekä tietysti luonnollinen/epäluonnollinen, käyttäen koko kielen tarjoamaa repertuaaria. Jopa arkkineoformalisti Kristin Thompson tyytyy pitkälti kuvailevaan terminologiaan musiikin ja äänen suhteen kuuluisassa analyysissään *Iivana Julmasta*. Iivanin sairaskohtauksen alkujakson kohdalla hän kuvailee otos otokselta, missä kohtaa millaiseltakin kuulostavan kellon kilahdus kuuluu. Olisi mahdollista, mutta ei erityisen antoisaa, mitata, missä kohtaa kutakin otosta kilahdukset kuuluvat. Sen sijaan verbaali kuvaus, johon kuuluvat myös maininnat siitä, millaiseen otokseen kellon värähtelyn kuullaan jatkuvan, kertoo olennaisen syntyvästä ääniefektistä. (Thompson 1981, 215–216.) Ja koska vain pienen osan kohdeyleisöstä voi olettaa kykenevän mieltämään soinnun sen tonaalisen määritelmän mukaan, on puhutteluvampaa todeta vain: "... kuullaan ensimmäinen sarjasta uhkaavia sointuja." Thompson kyllä turvautuu jonkin verran musiikkiterminologiaan kirjoittaen kuudestoistaosanuotti-kuvioista, niiden sitomisesta ja purkautumisesta (ibid. 209).

Äänen kokeminen on myös hyvin subjektiivista, ja monet ohjaajat ovat käyttäneet ääntä hyvinkin luovilla tavoilla jo kauan ennen *dolby*-stereojärjestelmien tarjoamia laajennettuja mahdollisuuksia. Esimerkiksi René Clair, Fritz Lang ja Alfred Hitchcock hyödynsivät ääntä nokkelasti jo ensimmäisissä kokeiluissaan tällä alalla. Luokittelu motivaatioiden kannalta hankaloituu, mutta ehkä viisainta on todeta realistisen motivaation kattavan myös sen mahdollisuuden, että elokuva esittää omilla keinoillaan realistisesti subjektiivista todellisuutta. Diegeettinen musiikki voi olla objektiivista ja subjektiivista. Samaa jakoa voi soveltaa niin elokuvan muuhun äänimaailmaan kuin visuaaliseen ilmaisuunkin, yhtenä ääripäänä Pasolinin ajatus vapaasta epäsuorasta kerronnasta, jossa esimerkiksi otos ei ole yksiselitteisesti sen enempää objektiivinen kuin subjektiivinenkaan vaan liikkuu näiden välillä (Pasolini 1988, 175).¹⁰ Edelleen on otettava huomioon myös muut äänellisen tyylittelyn mahdollisuudet. Ranskassa 1950-luvulla Robert Bresson ja Jacques Tati käyttivät ääntä poikkeuksellisen hienovaraisesti, edellinen ihmisten henkisten ulottuvuuksien, jälkimmäinen heidän arkisten toimiensa huvittavuuden kartoittamiseksi. Tavallaan konkreettiset äänet nousevat toden teolla tyylilliseksi elementiksi vasta, kun ne alkavat toimia taiteellisesti motivoituina muodostaen siten selkeän vaihtoehdon pelkästään realistisen motivaation varassa toimivalle äänen käytölle.

Musiikkiin kiinnitetään yleensä enemmän huomiota kuin muihin ääniin dialogia lukuun ottamatta. Sitä luokitellaan pääsääntöisesti ulkoelokuvallisiin käsitteihin viitaten lähinnä musiikin tyyliin ja lajeihin.

10 Tarkasti ottaen Pasolini lanseerasi käsitteen *vapaa epäsuora näkökulmaotos*. Niiden varaan rakentuva tyyli oli elokuvallinen vastine kirjalliselle tekniikalle *vapaa epäsuora kerronta*. Tavoitteena oli "elokuvantekijän uppoutuminen elokuvan henkilön mieleen ja ei vain hänen psykologiansa vaan myös hänen kielensä omaksuminen".

Lisäksi eräillä melodioilla, kuten kansallislaulut ja tiettyjen liikkeiden tunnuslaulut, kuten *Internationaali*, on omat tunnistettavissa olevat yhteiskunnalliset funktionsa. Kaiken tämän erittely vaatii ”vain” hyviä perustietoja musiikin historiasta. Se, miten näitä ulottuvuuksia käytetään draaman palveluksessa, on keskeinen tyyllinen ulottuvuus, joka kytkeytyy kysymyksiin, kuten toimiiko musiikki kuvattuihin tapahtumiin ja sen synnyttämiin affekteihin nähden paralleelisesti, polaroivasti vai kontrapunktisesti.¹¹ Nämä kytkeytyvät elimellisesti musiikin asemaan joko eidgeettisenä tai diegeettisenä elementtinä, jälkimmäisen jakaantuessa vielä objektiiviseen ja subjektiiviseen. Johtoaihetekniikan avulla musiikki voi toimia elokuvan sisäisenä referenssisysteeminä ja sen ohella jossakin määrin myös kiinnittyä todelliseen maailmaan viittaamalla aikakauteen tai sosiaaliseen ryhmään. Ehkä olennaisinta johtoaiheissa samoin kuin elokuvamusikissa yleensäkin on kuitenkin sen affektiivinen sisältö kaikessa numeraalisuutta pakoilevuudessaan. Verbalisointiin voidaan sentään kohtuullisella harjoittelulla ylittää, vaikka edellä käsiteltyjen musiikin dramaturgisten funktioiden täsmällisempi erottelu väistämättä jääkin impressioiden tasolle.

Vertailtavana suomalainen elokuva

Edellä esitetty tyylin tutkimuksen metodologia tarjoaa vertailevalle tyyllitutkimukselle vahvan pohjan, joka ei rajoitu vain mitattavissa ja laskettavissa olevien suureiden vertailuun. Suppeahkon tuotannon tehneiden ohjaajien tai muiden elokuvantekijöiden kohdalla voidaan huolellisella tutkimuksella tehdä hyvinkin luotettavia yleistyksiä ja korjata aikaisempia, impressionistisempia näkemyksiä – hyvänä esimerkkinä Seppälän *Cinematics*-pohjainen analyysi Aki Kaurismäen tuotannosta (Seppälä 2015). Yleistettävyyden ongelma kasvaa huomasti tarkasteltaessa sellaisia laajoja korpuksia kuin suomalaisen tarinaelokuvan koko historia, kuten tehtiin *A Transnational History of Finnish Cinema*-projektissa.¹² Rajallisten resurssien asettamisessa puitteissa ei ollut mahdollista tehdä lähimainkaan kattavaa analyysiä muun kuin mykkäelokuvan osalta, mutta aihepiiriä työstettäessä hahmottuivat seuraavat periaatteet:

- Mitattavissa, luokiteltavissa ja laskettavissa olevien parametrien metrinen kartoitus joko kokonaisesta osakorpuksesta (mykkäelokuva) tai edustavana pidetystä otoksesta (studiokaudelta) sekä näiden tulosten vertaaminen mahdollisuuksien mukaan relevanttiin verrokkiryhmään, josta on käytettävissä vastaavaa dataa.
- Sen kartoittaminen, milloin ja missä laajuudessa enemmän tai vähemmän normittuneet elokuvalliset keinot on otettu käyttöön jossakin elokuvatuotannollisessa kontekstissa sekä kuinka omaperäisellä tavalla näitä keinoja on sovellettu verrattuna aikaisemmissa tai rinnakkaisissa konteksteissa tapahtuneisiin sovelluksiin.
- Erityisen huomiota herättävien tyyllisten ilmentymien ja niiden funktioiden kartoittaminen suhteessa kerronnallisiin, temaattisiin tai puhtaasti audiovisuaalisiin vaikutelmiin sekä näiden vertaaminen vastaaviin ilmentymiin muissa tuotannollisissa konteksteissa. Voi olla tarpeen selvittää myös se, keiden elokuvan tekoon osallistuneiden saavutuksesta on kyse – ohjaajan tai tuottajan lisäksi vaikkapa lavastajan, kuvaajan tai leikkaajan.

¹¹ *Paralleelinen musiikki* tarjoaa samoja affekteja, joita tarinan sinällään voidaan ajatella tarjoavan. *Polarisoiva* tuo mukaan affekteja, jotka eivät ainakaan ilmeisellä tavalla ole läsnä esitetyssä tilanteessa, *kontrapunktinen* puolestaan selvästi erilaisia, jopa kontrastioivia affekteja.

¹² *A Transnational History of Finnish Cinema* oli Suomen Akatemian rahoittama projekti. Sen jäsenet olivat (affiliaatiot sen mukaan, kuin ne olivat projektin toteuttamisen aikaan): Henry Bacon (projektin johtaja, Helsingin yliopisto), Pietari Kääpä (University of Stirling), Anneli Lehtisalo (Tampereen yliopisto), Jaakko Seppälä (Helsingin yliopisto), Outi Hupaniitti (Turun ja Helsingin yliopistot). Lisäksi Kimmo Laine (Turun ja Oulun yliopistot) otti osaa projektiin Turun yliopiston tutkijakollegiumin jäsenenä. Tämän artikkelin keskeisimmät huomiot ja oivallukset perustuvat olennaisessa määrin tässä ryhmässä käytyihin keskusteluihin sekä niiden myötä syntyneisiin tutkimustuloksiin. Projektin tulokset ilmestyivät paitsi lukuisissa artikkeleissa myös teoksessa *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise* (2016, Lontoo: Palgrave Macmillan).

– Kansallisesta tai sosiaalisesta kontekstista kumpuavien toposten ja muiden ulkoelokuvallisten vaikutteiden kartoittaminen suhteessa sisältöön tai audiovisuaaliseen ulkoasuun.

Relevanttien otosten tai referenssiryhmien määrittely ei aina ole yksiselitteistä, mutta näitäkään ongelmia ei pidä liioitella. Suomalaisen mykkäkauden tarinaelokuvan tuotannon volyymi on hallittavissa, ja on myös mahdollista arvioida, mistä elokuvista elokuvantekijät saivat vaikutteita. Jaakko Seppälä on tehnyt kattavan *Cinematics*-analyysin myös tästä korpuksesta (Seppälä 2016) ja osoittanut muuhun dataan perustuen, että tutkimusten mukaan relevantiksi referenssiryhmäksi kohoavat amerikkalaiset, saksalaiset ja ruotsalaiset elokuvat. Eurooppalaiset elokuvat ovat tyylin kannalta relevanttein verrokkiryhmä, sillä keskimääräinen otospituus on vain vähän suurempi kuin vastaavan ajan Hollywood-elokuvissa. Tärkeä havainto on myös se, että esimerkiksi otoskestojen suhteen tämä korpus on yllättävän heterogeeninen (ibid. 68–69). Paljon on kuitenkin vielä tehtävä *Cinematicsin* puitteissa jos senkin takia, että monien kysymyksenasettelujen kannalta mielenkiintoisista vertailukohteista ei ole vielä tehty kyllin kattavaa metristä analyysia. Niinpä vielä ei ole päästy tekemään vertailevaa tutkimusta esimerkiksi eri pohjoismaalaisten elokuvatuotantojen välillä.

Noin kolme vuosikymmentä kattavan studiokauden tyyllistä kehitystä on arvioitava yleistuntemuksen perusteella muodostettavien otosten tai esimerkkitapausten perusteella. Tehtävä on verraten helposti hallittavissa. Keskeisen paradigman muodostavat klassisen kerronnan eurooppalaiset muodot. Vaikutteet konkretisoituvat joskus tietotaidon liikkeissä. Esimerkiksi Suomi-Filmin 1937 palkkaamat ranskalaiset kuvaajat Marius Raichi ja Charlie Bauer jättivät jäljen myös suomalaisten kollegojensa työhön. Laajempaa vertailua kansallisten elokuvakulttuurien välillä haittaa se, että riittävän samankaltaisilla metodeilla suoritettua tyyli tutkimusta ei aina ole tehty relevanttien referenssikorpuksen osalta. Usein joudutaan tyytymään vertailuun yksittäisiin edustavina pidettyihin elokuviin.

Studiokausikaan ei ole tyyllisesti täysin homogeeninen, ja on mahdollista osoittaa, kuinka tietyt ohjaajat, suurin piirtein klassisen paradigman puitteissa, ovat luoneet omat persoonalliset tyylinsä. Kimmo Laine on määritellyt 1930-luvulta neljä tyyliä: 1) Tulion piktorialismi, jota luonnehtivat ennen kaikkea teatricalistis-piktorialistinen näyttelemine ja lavastus. 2) Särkän teatricalismi, jossa näyttelemine ja lavastus liikkuvat realistis-naturalistisen ja teatricalistisen välillä. 3) Vaalan klassisismi, jossa näyttelemine ja valaistus ankkuroituvat selvimmin realistis-naturalistiseen. 4) Tapiovaaran kertova avantgarde, joka tasapainottelee teatricalistisen ja tyyllittelevän välillä teatricalistisen näyttelijäntyön hyödyntäessä jopa vieraannutuskeinoja. (Laine 2016, 109.) Nämä eivät kata kaikkia tyyllisiä ilmentymiä, joita aikakauden elokuvatuotannosta voidaan löytää, mutta niiden avulla on mahdollista hahmottaa, millaisia tyyllisiä ulottuvuuksia on erotettavissa. Näitä tyyllisiä painotuksia voi eritellä motivaatioiden välisinä jännitteinä ennen kaikkea akseleilla realistis-kompositionaalinen, realistis-taiteellinen ja kompositionaalis-taiteellinen. Nämä tarjoavat edelleen vertailukohtia esimerkiksi saksalaiseen ekspressionismiin ja ranskalaiseen runolliseen realismiin, Tapiovaaran kohdalla paikoin jopa venäläiseen montaasielokuvaan.

Studiokauden jälkeen yleistysten tekeminen tulee uuden aallon myötä hyvin vaikeaksi, nousihan ihanteeksi nimenomaan elokuvataideteosten ainutlaatuisuus. Usein vaikutelma aikakauden tyylistä syntyy pikemmin-

kin poikkeuksellisten kuin tyypillisten teosten perusteella – tämä pitänee paikkansa taiteellisten taitekohtien suhteen ylipäätään. Varsinkin elokuvan modernismissa yksittäisten ohjaajien luova panos on kuitenkin niin suuri, että on varsin vaikea määritellä selkeästi yhdistäviä tyylipiirteitä. Tyyllillisen tutkimuksen kannalta on siis nostettava esille teoksia, joita voidaan pitää joko edustavina tai joiden vaikutus on ollut huomattavan suuri joko yleisön suosion, kriittisen reseption ja debatin kannalta – tai vaikka vain, koska teos on tarjonnut muille elokuvantekijöille inspiroivan mallin. Mutta kuten Laine on osoittanut, elokuvan modernismin tyyllilliset vaikutteet ovat havaittavissa myös niissä elokuvan tekemisen muodoissa, jotka olivat ainakin jonkinlaista jatketta studiokaudelle ulottuen aina populaariin komediaan saakka (ibid.). Jälleen varsinkin irtiöt realistisesta motivaatiosta tarjoavat näkökulman samankaltaisuuksien ja eroavaisuuksien analyttiselle tarkastelulle. Kokonaisuuden hahmottamista tässä vaiheessa helpottaa jälleen se, että elokuvien tuotanto tippui joksikin aikaa tutkimuksellisesti hallittavissa oleviin määriin.

Niin sanotulla toisella studiokaudella, joka pääsi toden teolla vauhtiin 1990-luvulla, tapahtuu varsin konstailematon kiinnittyminen tuttuihin laji-tyyppeihin. Tämä yhdistyy niin Suomen elokuvasäätiön tukemaan kuin yksittäisten alalla toimijoiden suuntautumiseen kansainvälisiin yhteistyökuvioihin, joka viimeistään on taannut tyyllillisten vaikutteiden sujuvan omaksumisen – olkoonkin, että budjetit yhä rajoittavat liikkumavaraa työskentelyn monissa vaiheissa. Eri asia sitten on, että pitkän tarinaelokuvan puolella oikeastaan vain Aki Kaurismäellä on selvästi erottuva omaperäinen tyyli, joka toimii brändinä varsinkin kansainvälisillä festivaaleilla. Hänen tapauksensa ehkä mahdollistaa jopa sen, että tyyllilliset vaikutteet virtaavat kerrankin myös Suomesta ulkomaille.

Yhteenveto: Ehdotus kertovan elokuvan analyysiprotokollaksi

Elokuvan tyyllilliset mahdollisuudet ovat huikeat. Kuinka käytännössä systemaattisesti analysoida elokuvan tyyliä ottaen huomioon kaiken tämän moniulotteisuuden? Maksimaalisen kattavan tyylianalyysin tekemiseen voisi soveltaa seuraavaa protokollaa:¹³

- Oman kokemuksen erittely: miksi ja miten elokuva on tehnyt meihin
- minuun tai johonkin joukkoon katsojia – vaikutuksen?
- Miljöiden ja henkilöiden sekä heidän toimintansa psykologisten motivaatioiden tai noiden motivaatioiden problematisoinnin luonnehdinta.
- Tarvittavan tarkan synopsisin tekeminen toiminnoista generoituvasta tarinasta.
- Dramaturgian, ennen kaikkea *syuzhet/fabula*-suhteen, jaksotuksen ja tarinan kuljetuksen analysoiminen.¹⁴
- Metrisen analyysin tekeminen keskeisimmistä mitattavissa ja luokiteltavissa olevista piirteistä.
- Sen erittelemisen, miten vaihtelut näiden parametrien suhteen korreloivat dramaturgiseen rakenteeseen luoden sille kognitiivisia, aistivoimaisia ja affektiivisia ulottuvuuksia.
- Muiden elokuvallisten keinojen ja niiden muodostamien kuvioiden erittelemisen ja -kuvaamisen motivaatioiden ja niiden välisten jännitteiden pohjalta.

13 Tämä esitys on paljosta velkaa Bordwell & Thompsonin teoksessaan *Film Art* (1993 [1979]) esittämälle ohjeistukselle elokuvan analysoimiseksi: 1) Määrittele elokuvaa jäsentävä rakenne, sen kertova tai ei-kertova formaali järjestelmä. 2) Tunnista elokuvassa käytetyt huomiota ohjaavat tekniikat. 3) Jäljitä sovellettujen tekniikoiden kuviot läpi koko elokuvan. 4) Esitä, mitä funktioita huomiota ohjaavilla tekniikoilla on ja millaisia kuvioita ne muodostavat. (Bordwell & Thompson 1993, 335–337.)

14 Dramaturgian voi mieltää Bordwellin tapaan tyylin kanssa rinnakkaiseksi systeemiksi (Bordwell 1985, 50). Draaman jaksottuminen on sekin tyylin kannalta keskeinen elementti, liittyhän se olennaisesti kysymykseen rytmistä ja tarinatiedon annostelusta sekä siitä, millainen affektiivinen vaikutelma pyritään saamaan aikaan.

- Keinojen ja kuvioiden kerronnallisten, temaattisten ja affektiivisten ulottuvuuksien analysoiminen ja tulkinta.
- Yhteenveto: kuinka tehty analyysi auttaa ymmärtämään, millaisin elokuvallisin keinoin elokuvan meissä synnyttämät vaikutelmat on saatu aikaan.

Näin perinpohjaisen analyysin tekeminen on tietysti työlästä eikä aina vastaisi tarkoitustaan. Kulloisenkin kysymyksenasettelun pohjalta on päätettävä, kuinka perusteellisesti tehtävä on mielekästä suorittaa. Eri vaiheet voivat myös painottua eri tavoin. Joskus analysointia helpottaa se, että usein jokin elokuvallinen keinovara tai keinovarojen yhdistelmä toimii, Eisensteinin termiä käyttääksemme, dominanttina eli kokonaisuutta jäsentävänä tekijänä, johon muut tekijät suhteutuvat. Joka tapauksessa tarvitaan kykyä eritellä käytettyjen keinojen relevanssia diegeesiksen konstruoinnissa, tarinan kuljettamisessa, tematiikan luomisessa ja audiovisuaalisen kokonaisvaikutelman synnyttämisessä. Tuloksen voi joka tapauksessa olettaa olevan juuri niin objektiivinen ja vertailukelpoinen kuin taideteoksen analyysiltä sopii odottaakin. Näin myös saadaan tuotettua tyylin tutkimuksen kannalta niin vertailukelpoista aineistoa kuin suinkin voi toivoa.

Kirjallisuus

- Abel, Richard (2005) *Encyclopedia of Early Cinema*. Abingdon: Routledge.
- Beach, Christopher (2015) *A Hidden History of Film Style – Cinematographers, Directors, and the Collaborative Process*. Oakland: California University Press.
- Bordwell, David (1988 [1985]) *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Routledge.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York, Lontoo: Routledge.
- Bordwell, David; Staiger, Janet & Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge.
- Bordwell, David & Thompson, Kristin (1993 [1979]). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Chion, Michel (1990) *Audio-Vision – Sound on the Screen*. Toimittanut ja kääntänyt Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Ekman, Paul & Friesen, Wallace V. (2003) *Unmasking the Face*. Cambridge (MA): Malor Books.
- Gibbs, John & Pye, Douglas (toim.) (2005) *Style and Meaning – Studies in the Detailed Analysis Film*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Juntunen, Max (1997) *Elävän kuvan sanasto*. Helsinki: Edita.
- Kovács, András Bálint (2007) *Screening Modernism – European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago, Lontoo: The University of Chicago Press.
- Kovács, András Bálint (2014) "Shot Scale Distribution: An authorial Fingerprint or Cognitive Pattern." *Projections* vol. 8:2, 50–70.
- Laine, Kimmo (2004). "Kun isä tahtoo ... sarjakuvasovitukseksi eli suomalaisen studioelokuvan kolme perinnettä" Teoksessa Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.) *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 271–283.
- Laine, Kimmo (2016) "Popular Modernism". Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Finnish Cinema – A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 171–184.
- Pasolini, Pier Paolo (1988) *Heretical Empiricism*. Toimittanut Louise K. Barnett, kääntäneet Ben Lawton & Louis K. Barnett. Indianapolis: Indiana University Press.

Russell, James A. (1994) "Is There Universal Recognition of Emotion From Facial Expression? A Review of the Cross-Cultural Studies". *Psychological Bulletin* vol. 115:1, 102–141.

Salt, Barry (2009 [1983]) *Film Style and Technology: History and Analysis*. Lontoo: Starword.

Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Seppälä, Jaakko (2015) "On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki". *Projections* vol. 9:2, 20–39.

Seppälä, Jaakko (2016) "Finnish Film Style in the Silent Era". Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Finnish Cinema – A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 51–80.

Thompson, Kristin (1981) *Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

Thompson, Kristin (1988) *Eisenstein's Ivan the Terrible – A Neoformalist Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

Jaakko Seppälä

FT, Elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto

Cinematics ja metrinen tyyli tutkimus

Kymmenen viime vuoden aikana elokuvan tyyli tutkimus on muuttunut aikaisempaa objektiivisemmaksi, sillä se on alkanut vapautua ihmisen hahmotuskyvyn rajoista ja pystyy nyt tavoittamaan aiempaa tehokkaammin sen, mitä on valkokankaalla. Ilmiö liittyy digitaalisuuden nousuun, joka on humanistisissa tieteissä valtava paradigman muutos. Uudet digitaaliset työkalut mahdollistavat elokuvien ja niihin liittyvien aineistojen analysoimisen uudella tavalla ja paljon aikaisempaa suuremmassa mittakaavassa. Monet innovaatiot ovat sellaisia, ettei niistä joitain vuosia aikaisemmin osattu edes haaveilla. Äskettäin on esimerkiksi kehitetty algoritmi, joka tunnistaa luotettavasti, kuinka paljon naiset ja miehet näkyvät ja kuuluvat elokuvissa. Mitä tyyli tutkimukseen tulee, sen aikaisempaa vaihetta voi luonnehtia impressionistiseksi, sillä se keskittyy paljon vaikutelmiin eli siihen, miten ihmissilmä havaitsee ja ihmismieli hahmottaa elokuvallisia representaatioita.

Cinematics on professori Yuri Tsivianin ja ohjelmoija Gunars Civjansin vuonna 2005 perustaman internetsivuston nimi (www.cinematics.lv). Tyyli tutkimuksen saralla se edustaa digitaalista humanismia parhaimmillaan. Vapaassa käytössä olevalla sivustolla kerätään, varastoidaan ja analysoidaan elokuva- ja televisio-ohjelmiin liittyvää dataa. Sitten nimeä on ryhdytty käyttämään substantiivina ja yleisnimenä – *cinematics* –, ja siitä on tullut enemmän tai vähemmän metrisen tyyli tutkimuksen synonyymi. Metrinen tyyli tutkimus on puolestaan tilastollisen elokuva- ja televisiotutkimuksen haara, joka keskittyy elokuvien laskettavissa ja mitattavissa oleviin formaaleihin piirteisiin.

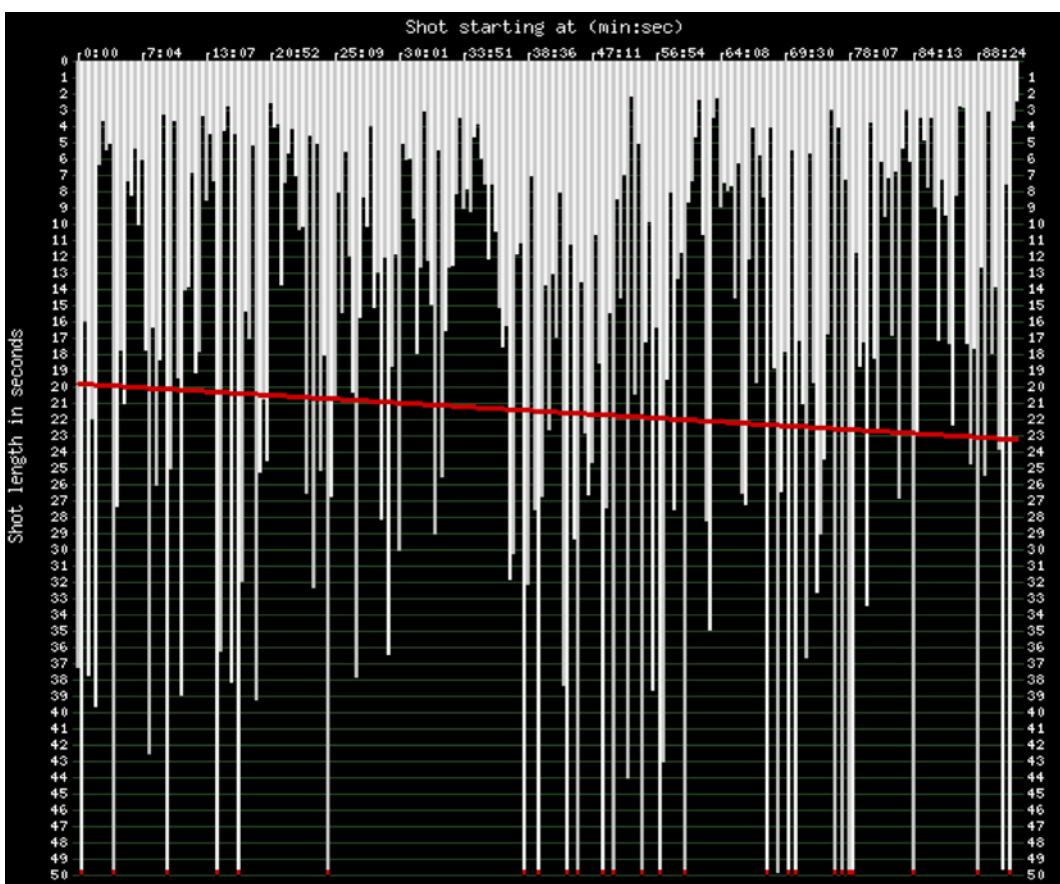
Metrisen elokuva- ja televisiotutkimuksen keskeinen yksikkö on elokuvan otospituuksien keskiarvo, johon viitataan lyhenteellä ASL (*average shot length*). Luku saadaan, kun elokuvan pituus jaetaan sen otosten määrällä. ASL viittaa samanaikaisesti sekä editointiin (kuinka nopeasti otokset vaihtuvat) että kuvaukseen (kuinka pitkät otokset ovat). Näin ollen se koskettaa kahta tyylin isoa osa-aluetta.

Vaikka elokuvantekijät eivät lukua käytä, he ajattelevat tempoa elokuvaa tehdessään, kuten kaikki taiteilijat, jotka hallitsevat työssään ajan kulumista. Usein jokin rytmi vain tuntuu heistä oikealta, kuten leikkaaja Sandra Adair on todennut (2015). ASL:llä onkin taipumus korreloida tarinankerronnan tempon kanssa. Luku on hyödyllinen muun muassa juuri tämän takia. Elokuva *Kolme muskettisoturia* (*The Three Musketeers*, USA 1913) mainostettiin aikanaan näin: ”Ei tylsää hetkeä alusta loppuun. Kunkin kohtauksen keskimääräinen kesto on 40 jalkaa, mikä takaa huippunopean toiminnan ilman pehmusteita”. (*Motion Picture News* 1913.)

Otospituuksien keskiarvot ovat siis tutkimuksessa hyödyllisiä, koska ne tavoittavat jotakin olennaista elokuvan estetiikasta. Toisekseen ne ovat vertailukelpoisia, toisin kuin pelkät leikkausten määrät. Yksin leikkausten laskemisessa ei ole paljon mieltä, koska teokset ovat keskenään eri kestoisia: tavanomaisesti koko illan elokuvassa on enemmän otoksia kuin lyhytelokuvassa ja päinvastoin. Leikkausten määrä

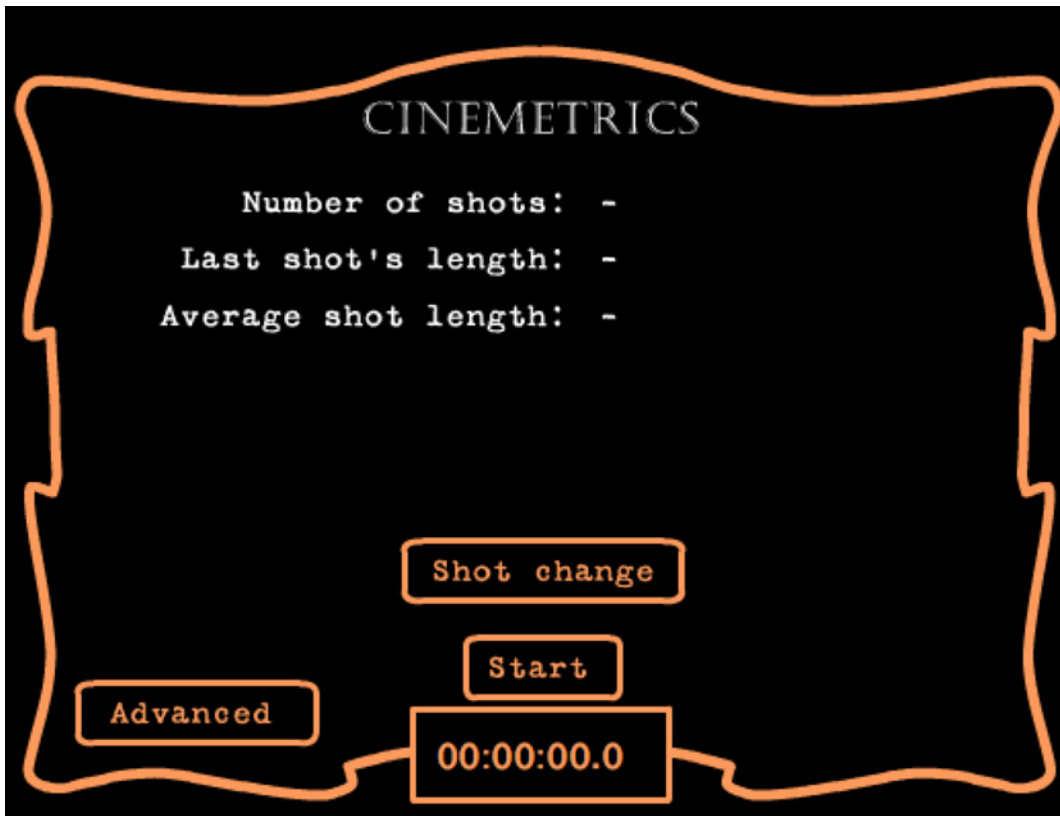
ei myöskään kerro leikkaustiheydestä tai otosten kestosta, toisin kuin leikkausten määrä suhteessa teoksen kestoan.

Cinematics-sivuston avaaminen ei aloittanut otospituuksien keskiarvojen mittaamista, sillä jotkut tutkijat – etupäässä metrisen tyylitutkimuksen pioneeri Barry Salt (1983) – olivat tehneet sitä jo vuosikausien ajan. Uutta oli se, että *Cinematics* tarjosi tutkijoille työkalun, joka ei ainoastaan helpottanut ASL:n laskemista vaan tarjosi heille samalla otospituuksien mediaanin (MSL eli *median shot length*) ja keskihajonnan (StDev eli *standard deviation*) sekä visualisoi elokuvan otokset pylväskaavioksi (kuva 1). Näistä kaavioista näkee, kuinka elokuvan leikkausrytmi kehittyy suhteessa teoksen kestoan. Sivusto tallettaa datan tietokantaan, joka on vapaasti kaikkien käytettävissä. Toisin sanoen, tutkija voi mitata haluamansa elokuvan ASL:n, MSL:n ja StDevin sekä verrata lukuja tietokannasta löytyviin lukuihin. Elokuvia on tätä kirjoitettaessa tietokannassa 17 750 kappaletta.



Kuva 1. *Cinematics* visualisoi elokuvan otokset pylväskaavioksi. Kuva: kuvakaappaus sivustolta.

Valitettavasti kaikki *Cinematicsin* tietokantaan talletetut luvut eivät ole tarkkoja, ja joukossa on suoranaista huolimattomuuttakin, jota sivuston ylläpitäjät pyrkivät kaiken aikaa karsimaan. Virheet juontavat siitä, että *Cinematics*-työkalu on manuaalinen siinä mielessä, että käyttäjän on käynnistettävä sekuntikelloa muistuttava ohjelma samaan aikaan, kun hän aloittaa elokuvan katsomisen, ja klikattava hiirellä *shot change* -painiketta aina, kun elokuvassa on leikkaus (kuva 2). Työ vaatii tietysti kärsivällisyyttä ja tarkkuutta mutta vie aikaa vain elokuvan keston verran. Toistai-



Kuva 2. *Cinemetrics*-työkalu vaatii käyttäjältään tarkkuutta ja klikkauserkkyyttä leikkausten havainnoimisessa. Kuva: kuvakaappaus sivustolta.

seksi ohjelmoijat eivät ole pystyneet kehittämään algoritmia, joka tunnistaisi riittävän luotettavasti elokuvan leikkaukset. Toisin sanoin, vielä tällä hetkellä ihmisen havaintokyky on tässä suhteessa keinoälyä luotettavampi. Tulevaisuudessa asia tulee varmasti muuttumaan.

Impressionistiseen tyyliutkimukseen verrattuna *Cinemetricsin* tarjoama tieto on luotettavuudessaan valtava harppaus eteenpäin. Kun elokuvatutkijat ovat esittäneet otoskestoja koskevia arvioita, lukemat ovat olleet pahasti pielessä. Kyse ei ole siitä, että aikaisemman polven tyyliutkijat olisivat tehneet työnsä huonosti, vaan pikemminkin siitä, että elokuvantekijät ovat tehneet työnsä hyvin. Valtavirtaelokuvassa tyylikeinojen ei kuulu vetää huomiota puoleensa vaan kertoa tarinaa tehokkaasti ja ekonomisesti. Kun elokuvat onnistuvat tässä, tyylikeinot vaikuttavat katsojien kokemuksiin, mutta he eivät osaa kiinnittää niihin huomiota.

Mitään täydellistä objektiivisuutta *Cinemetrics* ei tarjoa. Koska ohjelma on manuaalinen, data sisältää väistämättä inhimillisiä virheitä, varsinkin nopeasti leikattujen elokuvien kohdalla. Tutkijan on myös kaiken aikaa tehtävä tulkintoja; hänen on esimerkiksi päätettävä, mikä on leikkaus. Aina tämä ei ole itsestään selvää, esimerkiksi päällekkäisvalotusten, välitekstien ja puuttuvien ruutujen kohdalla. Mykkäelokuvien ollessa kyseessä haasteita tuottavat myös pyörimisnopeudet, sillä usein on vain arvioitava, millä nopeudella elokuvaa on aikanaan ajatettu. Monessa tapauksessa ei voi edes puhua mistään virallisesta pyörimisnopeudesta, sillä teoksia ei aina ja kaikkialla esitetty samalla nopeudella, jolla ne kuvattiin. Koska tutkimusta on tehtävä kotikäyttöön tarkoitettujen tallenteiden varassa, PAL- ja NTSC-formaattien nopeuserot mutkistavat tilannetta entisestään.

Otospituuksista kuvakokoihin ja muihin tyylikeinoihin

Yllä esittelemäni *Cinematics*-ohjelma on klassinen *cinematics*-työkalu. Nyt on tarjolla sen laajennettu versio. Ruudun tarkaksi *cinematics*-työkaluksi kutsuttu ohjelma on parannus sen aikaisempaan versioon nähden kahdessa keskeisessä mielessä. Ensinnäkään uusi työkalu ei toimi reaaliaikaisesti hiiren painiketta klikkaamalla, mistä johtuen tutkijan tekemän inhimillisen virheen mahdollisuus jää miltei kokonaan pois. Perustyökalu on edelleen täysin käyttökelpoinen leikkausrytmiltään verkkaisia elokuvia tutkittaessa, mutta laajennettu työkalu mahdollistaa niin uusien toimintaelokuvien kuin avantgarde-elokuvienkin tutkimisen. Hollywoodin uusissa toimintaspesakteleissa otospituuksien keskiarvo voi olla jopa alle kahden sekunnin. Peter Kubelka puolestaan leikkaa paikoitellen vielä paljon tätäkin nopeammin, sillä hänen elokuviansa lyhimmät otokset ovat vain ruudun mittaisia. Klassisella *cinematics*-työkalulla tällaisen leikkausrytmin tutkiminen on mahdotonta, koska ihmisen fyysinen reagointikyky ei pysy elokuvan tahdissa.

Toinen keskeinen uudistus liittyy mitattaviin yksiköihin. Siinä missä vanha ohjelma ei tuntenut kuin otoksen yksikön, on ruudun tarkassa *cinematics*-työkalussa kahdeksan painiketta (käytännössä kahdeksan mahdollista yksikköä), jotka tutkija voi nimetä haluamallaan tavalla. Pieneltä kuulostava uudistus avaa metriselle tyyllitutkimukselle uusia mahdollisuuksia. Nyt tutkija voi tarkastella miltei mitä formaalia piirrettä tahansa: yksikölle pitää vain antaa nimi. Hän voi esimerkiksi nimetä painikkeet kahdeksan kuvakoon mukaan. Kun tutkija sitten merkitsee ohjelmalla kohdat, joissa otos vaihtuu toiseksi, hän saa tulokseksi sekä leikkausrytmin että kuvakokojen jakauman. Lisäksi ohjelman piirtämä pylväskaavio näyttää, miten kuvakoot jakautuvat suhteessa elokuvan keston. Uuden työkalun avulla voi esimerkiksi selvittää, käyttäkö Aki Kaurismäki niin paljon suuria kuvakokoja, kuin tutkijat ovat väittäneet.

Metriten tyyllitutkimus osoittaa, että impressionistiset tyyliä koskevat väitteet eivät useinkaan vastaa itse elokuvia, sillä formaalin faktan ja inhimillisen kokemuksen välillä on huomattavia eroja (Seppälä 2015). *Cinematicsin* avulla tutkijat pystyvät aikaisempaa paremmin selvittämään, kuinka elokuva formaalina systeeminä ohjaa katsojaa ja mikä on katsojan rooli jossakin kulttuurisessa kontekstissa elokuvakokemuksen synnyn kannalta. Niin elokuva- ja televisiotutkimuksessa kuin mediatutkimuksessakin on viimeistään nyt korkea aika yhdistää formalistisia ja kulturalistisia lähestymistapoja, koska niillä on paljon annettavana toisilleen.

Koska ruudun tarkka *cinematics*-työkalu antaa tutkijan nimetä tarkasteltavat yksiköt sekä päättää kohdat, joissa yksikkö vaihtuu toiseksi, metriten tyyllitutkimus voi nousta kokonaan otosten yläpuolelle. Esimerkiksi András Bálint Kovács on sitä mieltä, että tutkimuksessa ei tulisi keskittyä frekvenssiin, kuten tähän saakka on tehty, vaan aikaan (Kovács 2014). Omassa työssään hän ei ole määritellyt kullekin otokselle omaa kuvakokoaan vaan mitannut kuinka pitkään mitäkin kuvakokoa elokuvassa käytetään. Avaus on tärkeä, sillä kuvakoko voi vaihtua kesken otoksen, koska asiaan vaikuttavat niin kameraliikkeet, optiset kamera-ajot kuin kuvattujen kohteiden liikkeetkin. Itse asiassa tämä on hyvin yleistä uusissa valtavirtaelokuvissa, joissa kamera tuppaa olemaan kaiken aikaa liikkeellä. Metriten tutkimus voisi siis osoittaa, että tarkasteltavana oleva elokuvantekijä käyttää paljon pieniä kuvakokoja mutta antaa niille selvästi vähemmän valkokangasaikaa kuin suurille kuville. Lyhyesti sanottuna, pienet kuvat voivat olla määrällisesti hallitsevassa asemassa samalla, kun suuret kuvat ovat ajallisesti hallitsevassa asemassa.

Metriten tyyllitutkimus on nyt pisteessä, jossa tutkijoiden on päätettävä, haluavatko he keskittyä frekvenssiin vai aikaan. Toistaiseksi kognitivistis-formalistiset tutkijat eivät ole pystyneet esittämään, kumpi tekijä on elokuvakokemuksen kannalta

tärkeämpi (Seppälä 2015, 29). Mikäli tutkija mittaa, kuinka pitkään elokuvan kamera on liikkeellä, tulokset voivat osoittaa, että kamera liikkuu vain pienen osan elokuvan kestosta. Tämä tärkeä tulos voi kuitenkin painaa hämäänsä sen, että kamera liikkuu usein mutta vain vähän. Esimerkiksi tällaisissa tapauksissa olisi hyvä nostaa esille sekä frekvenssi että kesto, minkä ruudun tarkka *cinematics*-työkalu mahdollistaa. Toisaalta elokuvassa voi olla vain yksi pieni kameraliike tai lyhyt lähikuva, mikä on määrällisesti mitätöntä, mutta nämä voivat olla elokuvakokemuksen kannalta hyvinkin vaikutusvaltaisia. Viime kädessä kysymys frekvenssistä ja kestosta on ratkaistava tapauskohtaisesti tarkasteltavan elokuvan (tai elokuvajoukon) ja tutkimuskysymyksen kontekstissa.

Tyylikeinojen tarkastelusta muiden formaalien piirteiden tutkimukseen

Vielä tällä hetkellä on epäselvää, mihin kaikkeen ruudun tarkka *cinematics*-työkalu taipuu, mutta vaikuttaa siltä, että ohjelman kaikkia mahdollisuuksia ei ole vielä pystytty hyödyntämään. Toistaiseksi metriset tyyliutkijat ovat olleet paljon kiinni yksiköissä, joita elokuvantekijät käyttävät. Esimerkiksi Salt on painokkaasti sitä mieltä, että elokuva- ja televisiotutkimuksessa on käytettävä niitä käsitteitä, joita tekijätkin käyttävät. Tällaisia ovat esimerkiksi puolilähikuva, panorointi ja zoomaus. Toiset tutkijat ovat osoittaneet, että kiinnostavia tuloksia saa myös päinvastaisesta perspektiivistä.

Christina Peterson hoksasi, että tyyliutkimus voi lähestyä televisio-ohjelman syvärakenteita, mikäli mitattava yksikkö määritellään katsojan intresseistä käsin. Peterson on tutkinut *Huippumalli haussa* (*America's Next Top Model*, USA 2003–) tosi-tv-sarjaa, jonka kullakin kaudella reilun kymmenen nuoren naisen joukosta yksi valitaan seuraavaksi huippumalliksi. Kussakin jaksossa kaunottaret poseeraavat kuvaajille erilaisissa huippumallin töissä, joiden perusteella Tyra Banksin johtama tuomaristo pudottaa yhden kilpailijan pois kisasta. Koska kamerat seuraavat naisia niin vapaa-ajalla kuin mallintyössäkin, katsojien on helppo sitoutua heihin ja asettaa heidät paremmuusjärjestykseen sekä toivoa oman suosikkinsa pääsevän jatkoon. Peterson kysyi, kuinka mallikokelaiden saama ruutu-aika vastaa heidän sijoittumistaan kilpailussa. Toisin sanoin, häntä kiinnosti tietää, pystyykö katsoja ennakoimaan voittajat ja häviäjät siltä pohjalta, miten paljon heitä ohjelmassa käsitellään.

Peterson ei määritellyt tarkasteltaviksi yksiköiksi vain otoksia, joissa kilpailija on konkreettisesti kameran edessä, vaan myös ne hetket, joina katsojille esitellään heistä otettuja kuvia tai jolloin muut henkilöt (tuomarit, kuvaajat, kansakilpailijat) keskustelevat heistä ja heidän mahdollisuuksistaan. Peterson siis mittasi kaikkia niitä hetkiä, joina ohjelma tavalla tai toisella fokusoitui johonkuhun kilpailijaan muiden kustannuksella. Tulokset osoittivat, että ohjelma nostaa esille punaisia sillejä eli huippumallikokelaita, jotka muka ovat putoamisuhan alla tai pääsemässä varmasti jatkoon, mutta silti heille käy toisin. (Peterson 2015.) Kun tällainen metrinen analyysi yhdistetään laadulliseen tutkimukseen, on mahdollista esittää, kuinka kilpailijoiden saama ruutu-aika kytkeytyy sitoutumiseen liittyviin sympatian ja empatian tunteisiin, joita ohjelma pyrkii katsojassa herättämään.

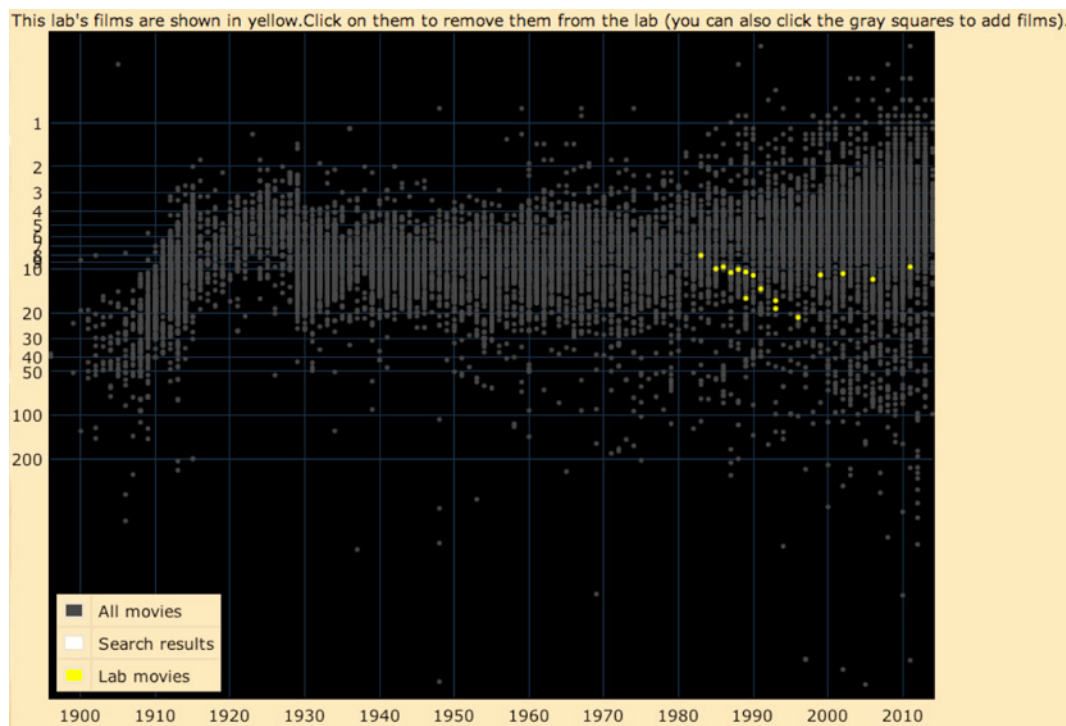
Innovatiivinen esimerkki siis osoittaa, että metrinen tyyliutkimus voi lähteä liikkeelle katsojan kokemuksesta ja mielenkiinnonkohteesta. Näin se voi lähestyä elokuvien niitä elementtejä, joiden määrällinen analyysi on ollut tähän saakka vaikeaa. Tutkijan tulee vain pystyä määrittelemään yksikkö, jonka mittaaminen suhteessa elokuvan kestoon on mielekästä. Tutkija voi esimerkiksi lähteä liikkeelle havainnosta, että *Nordic noir* -televisiosarjoissa on usein paljon tyhjää, ilmaisuvoimaista tilaa. Ruuduntarkan *cinematics*-työkalun avulla hän pystyy mittaamaan, käytetäänkö

kyseisissä sarjoissa enemmän tyhjää tilaa kuin vaikka yhdysvaltalaisissa rikossarjoissa. Vastaavasti työkalun avulla voisi mitata, oliko D. W. Griffithin elokuvissa vuonna 1913 selvästi vähemmän teatraalista ja tarkoin koodattua näyttelemistä kuin muiden yhdysvaltalaisohjaajien elokuvissa, kasvoiko ekspressiivisen valaistuksen määrä *film noireissa* neljäkymmentäluvun edetessä tai hymyillääkö suomalaisissa komedioissa vähemmän kuin ruotsalaisissa.

Täysin ongelmattonta tällainen tutkimus ei kuitenkaan ole. Vaikka vaikeasti määriteltäviä ajallisia yksiköitä pystyykin mittaamaan suhteessa elokuvan kestoan, metrisen tyylitutkimuksen keskeinen metodi eli vertailu on vaikeammin tehtävissä. Näin sen takia, että tarjolla ei ole tietokantoja, joissa tällaisia tuloksia olisi valmiina. Tutkija joutuu itse luomaan koko korpuksen eli mittaamaan tarkasteltavan elokuvan (tai elokuvat) ja ne teokset, joihin hän haluaa sitä (tai niitä) suhteuttaa, mikä on työlästä. Täten tällaisten laajojen vertailevien historiallisten tyylitutkimusten tekeminen ei ole vielä mahdollista. Toisekseen tarkasteltavan yksikön määrittäminen voi olla hyvinkin haastavaa, sillä määritelmää pitää pystyä soveltamaan eri teosten tarkastelussa: mistä jokin asia alkaa ja mihin se loppuu? Jos esimerkiksi lähikuvan kesto onkin helposti mitattavissa, voi olla paljon hankalampi sanoa, koska henkilöhahmo hymyilee ja koska hän ei hymyile.

Cinematicsin muita työkaluja ja mahdollisia uudistuksia

Kuten mainitsin katsaukseni alussa, *Cinematics*-sivusto tarjoaa datan keräämisen ja varastoimisen rinnalla mahdollisuuden sen analysoimiseen. Tietokannan yhteydessä olevan laboratoriotoinnin avulla tutkija voi visualisoida keräämäänsä tietoa suhteessa tietokannan dataan. Käytännössä jokainen tietokantaan talletettu elokuva näkyy visualisoinnissa valkoisena pisteenä, joka osoittaa teoksen valmistumisvuoden



Kuva 3. *Cinematicsin* avulla voi tarkastella esimerkiksi Kaurismäen elokuvien leikkaus-tempoa suhteessa elokuvahistorian kehitykseen. Kuva: kuvakaappaus sivustolta.

ja otospituuksien keskiarvon. Visualisoinnista näkee, kuinka otospituudet kehittyivät mykkäkaudella, miten synkronisoidun äänielokuvan tulo vaikutti tilanteeseen ja mitä sen jälkeen on tapahtunut. Kun kursorin vie pisteen kohdalle, ohjelma ilmoittaa, mikä elokuva on kyseessä.

Tähän visualisointiin tutkija voi sijoittaa valitsemansa elokuvat keltaisiksi pisteiksi, esimerkiksi Kaurismäen teokset (kuva 3). Tämä havainnollistaa, kuinka Kaurismäen elokuvien leikkaustempo suhteutuu elokuvahistorian kehitykseen. Kaurismäen rinnalle voisi nostaa jonkun toisen tekijän tai vaikka tyyლისუunnan elokuvat ja katsoa, kuinka ne suhteutuvat elokuvahistorian kontekstissa Kaurismäen elokuvaan. Visualisoinnin etu on siinä, että se osoittaa helposti havaittavasti, mikä on ollut minäkin aikana tavanomaista ja mikä poikkeuksellista sekä miten tämä suhteutuu tarkasteltavaan elokuvaan tai teosjoukkoon.

Cinematicsin suunnitellaan myös kokonaan uusia toimintoja. Keväällä 2015 Chicagon yliopistolla järjestetyssä ”Cinematics Across Borders” -konferenssissa puhuttiin, että sivustolla ruvettaisiin keräämään elokuvien kuvakaappauksia. Ideana on, että kustakin kaappauksesta tulisi postimerkin kokoinen kuva, jotka asettuisivat sivulle helposti hahmotettavaan kronologiseen järjestykseen. Näin tutkija voisi kaapata elokuvan kunkin otoksen ensimmäisen ruudun, jotka muodostaisivat visualisoinnin, josta elokuvan voisi hahmottaa yhdellä vilkaisulla, mutta yksinkertaistetussa muodossa. Ensimmäinen ruutu ei tietenkään vastaa täydellisesti koko otosta, mutta tutkimustarpeita ajatellen vastaavuus on riittävän hyvä. Pitkien otosten ollessa kyseessä, tutkija voi halutessaan kaapata useamman kuvan, vaikka aina kymmenen sekunnin välein, tutkimuskysymyksestä riippuen.

Näin tutkija voisi esimerkiksi selvittää, kuinka yleisiä mitkäkin värit ovat jossakin teoksessa tai teosjoukossa. Hän voisi muun muassa tutkia, kuinka paljon Yasujiro Ozu käyttää punaista väriä tai Takeshi Kitano sinistä. Toisaalta pienten kuvien avulla voisi hahmottaa, kuinka usein henkilöhahmot on sijoitettu otoksissa keskelle, miten paljon otoksissa on epäjärjestyttä tai jotakin muuta sellaista. Tässäkään *Cinematics* ei sano, mitä sillä pitää tehdä, vaan tarjoaa metrisille tyyliututkijoille avaimia uudenlaisten tutkimusongelmien ratkaisemiseksi. Viime kädessä kysymys on siitä, mitä tutkijat keksivät ohjelman avulla selvittää.

Kirjallisuus

Adair, Sandra (2015) ”Cutting Boyhood”. Esitelmä ”Cinematics Across Borders” -konferenssissa. Chicagon yliopisto: Neubauer Collegium for Culture and Society, 1.5.2015.

Kovács, András Bálint (2013) *The Cinema of Béla Tarr: The Circle Closes*. Lontoo, New York: Wallflower Press.

Kovács, András Bálint (2014) ”Shot Scale Distribution: An Authorial Fingerprint or a Cognitive Pattern”. *Projections* 8:2, 50–70.

O’Brien, Charles (2015) ”Cinematics and Sound Cinema: A Field Report”. Esitelmä ”Cinematics Across Borders” -konferenssissa. Chicagon yliopisto: Neubauer Collegium for Culture and Society, 3.5.2015.

Peterson, Christina (2015) ”Red Herrings and the Drama Factor: Cinematics and Reality Television”. Esitelmä ”Cinematics Across Borders” -konferenssissa. Chicagon yliopisto: Neubauer Collegium for Culture and Society, 2.5.2015.

Salt, Barry (1983) *Film Style & Technology: History & Analysis*. Lontoo: Starword.

Seppälä, Jaakko (2015) ”On the Heterogeneity of Cinematography in the Films of Aki Kaurismäki”. *Projections* 9:2, 20–39.

Seppälä, Jaakko (2016) ”Finnish Film Style in the Silent Era”. Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 51–80.

Varpu Rantala

FT, Mediatutkimus, Turun yliopisto

JÄLLEENSYNTYVÄT KUVAT

Elokuvan digitaalinen ikonografia ja Aby Warburgin kuvatiede

Otsikkoni ”Jälleensyntyvät kuvat. Elokuvan digitaalinen ikonografia ja Aby Warburgin kuvatiede” viittaa menetelmällisyyteen: miten elokuvan kuvaamia asioita voidaan tutkia visuaalisuuden ja kuvallisuuden kautta? Esitän, että digitaalisen elokuvan tärkein tutkimusinstrumentti on tietokone – ja se rohkaisee kuvallista ajattelua.

Väitöskirjassani *Secular Possession: Cinematic Iconography of Addiction* (2016) tutkin, miten addiktiota eli lääketieteellisenä ongelmana ymmärrettyä riippuvuutta voidaan esittää elokuvassa nimenomaan kuvallisena. Kyse on näkymättömän tekemisestä näkyväksi: addiktiosta subjektiivisena kokemuksena ja mielentilana, joka ei näy suoraan kehosta tai fyysisestä maailmasta. Määrittelen addiktion nimettömäksi intohimoksi, *passion sans nom*, ranskalaisen semiootikon Eric Landowskin (2004) mukaan. Käsitteellään *passion sans nom* Landowski viittaa toimintoihin, joita toistetaan uudelleen ja uudelleen mutta joita ei ohjaa rationaalinen motivaatio. Addiktiivisessa käyttäytymisessä tapahtuu ei-toivottua, jopa hengenvaarallista toistamista, jota on vaikea merkityksellistää ja järkeistää.

Tässä artikkelissa käsittelen tutkimukseni menetelmällistä puolta: riippuvuuden elokuvallisen kuvaston kartoittamista yli 50 täyspitkän digitoidun fiktioelokuvan muodostamasta valtavasta kuvamassasta – miljoonia kuvaruutuja sisältävästä kuvaarkistosta tai kuvatietokannasta, jollaisena elokuvatiedostot voidaan mieltää (Ernst 2004). Tässä kirjoituksessa esitän, miten isoa elokuva-aineistoa voidaan ja kannattaa käsitellä nimenomaan *kuvallisena* aineistona vaikkapa sen sijaan, että aineisto olisi koodattu tekstuaalisiin luokkiin. On tärkeää muistaa, että isoa digitaalista kuva-aineistoa voidaan ajatella tietojenkäsittelytieteen tutkimuskohteen lisäksi myös taiteentutkimuksen ja estetiikan tulkintaperinteitä vasten.



Kuva 1. Opiatiriippuvaisesta nuoresta naisesta kertova elokuva *Acts of Worship* (Rosemary Rodriguez, USA 2001) editointipöydällä. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Omana viitepisteenäni on saksalaisen, 1900-luvun alkupuolella vaikuttaneen ja ikonografialle lähtölaulukausen antaneen taidehistorioitsijan Aby Warburgin (1866–1929) kuvatutkimus. Viimeisinä elinvuosinaan Warburg tutki aineistoaan asettelemalla taideteoksia esittäviä valokuvia rinnakkain paneelipinnoille. Noin 30 liikuteltavasta paneelistä ja niille kiinnitetyistä valokuvista muodostunut *Mnemosyne Atlas* (n. 1924–1929) oli eräänlainen montaasiin perustuva kuvatutkimuksen laboratorio.¹ Samaan tapaan elokuvakohtausten ja kuvaruutujen käsittely, luokittelu, rinnastaminen, analysointi ja toisto tekevät tietokoneesta digitaalisen kuva-laboratorion, jossa kuvien käsittelyä ja esittämistä varten rakennettujen algoritmien rooli rinnastuu Warburgin kirjaston välineistöön kuvatutkimuksen instrumentteina. On miltei huimaavaa, miten laajoja näkymiä tietokoneen *kokeellinen* (viitaten sekä empiirisen tieteen että taiteen kokeellisuuteen, *experimentality*) kuva-laboratorio mahdollistaa kuva-aineistoon: se avaa mahdollisuuden paneutua sekä digitaalisen elokuvan materiaalisuuteen – aineisto on prosessoitavaa dataa – että kuvien affektiivisuuden ja symbolisten sisältöjen tarkasteluun samalla kertaa.

Kuvallisuuteen ei ole aina helppo tarttua sanoin edes taiteentutkimuksessa. Toisin kuin voisi olettaa, kuvallisuus on kaikkea muuta kuin itsestään selvä näkökulma elokuvaan – tai edes ikonografiaan. Perinteisempi elokuvatutkimus käyttää termiä ikonografia viittamaan lajityypillisiin (genretyypillisiin) ominaisuuksiin, kuten elokuvan hahmogalleriaan tai tapahtumapaikkoihin, ei niinkään elokuvan visuaalisuuteen tai kuvallisuuteen. Asetelma toistuu helposti myös kuvataiteen yhteydessä. Esimerkiksi elokuvien ikonografian suhdetta kuvataiteeseen tutkinut taidekriitikko ja populaarikulttuurin teoreetikko Lawrence Alloway (1971) paikantaa kiinnostavia yhteyksiä Yhdysvaltain politiikan, kuvataiteen ja elokuvan välillä mutta kiinnittää huomionsa toistuviin tarinan elementteihin kuvien sijaan. On kuitenkin mahdollista tutkia ikonografiaa myös kuvallisuuden näkökulmasta ja nostaa kuvat esiin tarinalle alisteisesta roolistaan. Elokuvien kuvallisuuden tarkasteluun voidaan hakea tukea taidehistorian viimeaikaisista keskusteluista kuvien ekologiasta² ja kuvien analysoinnista ja luokittelusta osana taiteellista työskentelyä.

Kuvasarjojen käsittely tieteessä ja taiteessa

Riippuvuuden visualisointi elokuvassa liittyy psykiatristen ongelmien kuvaamisen perinteeseen ja myös psykiatrian alalla käytettyihin visualisointitekniikoihin, joilla on yhteytensä kuvataiteeseen. Tutkimuksessaan “Charcot and the Spectacle

1 Peter van Huisstede (1995) on kutsunut Warburgin kirjastoa ja *Atlas Mnemosyne*a kuva-laboratorioksi viitaten kuvien ja niiden historian tutkimuksen instrumentteihin. Kun Warburg rinnasti kuvia antiikista renessanssiin ja 1900-luvun mainoksiin, montaasi rakensi niiden välille uusia yhteyksiä. Tämä on ajattelua montaasin kautta ja kuvien materiaalisuuden käsittelyn avulla.

2 Ajatusta elokuvallisen ilmaisun kuvallisuuteen keskittymisestä tukee viimeaikainen keskustelu kuvataiteen (*Bildwissenschaft, image science*) tiimoilta. Kuvataiteessa viitataan usein Warburgin näkemyksiin kuvan ontologiasta ja voimasta sekä saksan sanan *Bild* kahtalaiseen merkitykseen: sana viittaa sekä mentaaliseen että materiaaliseen kuvaan. Warburgin ajattelussa kuvien voima on sen sitkeydessä: kuvat selviytyvät taideteoksesta, aikakaudesta ja kulttuurista toiseen. Kuvien sitkeydellä pysyminen johtuu ilmaisuvoimaisuudesta. Kuvat kulkeutuvat eri medioissa – kehossa, mielessä, taideteoksissa – kuten esimerkiksi Hans Beltingin ja WJT Mitchellin Warburgista vaikutteita saaneissa kuvateorioissa esitetään (ks. esim. Belting 2011). Nämä keskustelut ovat hyödyllisiä myös sellaiselle elokuvatutkimukselle, joka pyrkii tarttumaan digitoidun, prosessoitavan eli käsiteltävissä olevan kuvan kuvallisuuteen ja materiaalisuuteen. Digitoitu kuva muodostaa ”post-elokuvalliseksi” kutsutun tilanteen, jossa paitsi elokuvan myös katsomiskokemuksen ja tutkimuksen olosuhteet muuttuvat. Kuvia voidaan poimia erilaisista konteksteista (kuten erityyppisistä elokuvista) ja rinnastaa toisiinsa. Syntyvät montaaseja, jotka voivat paljastaa kuvien välisiä yhtäläisyyksiä.



Kuva 2. Sigrid Schade on löytänyt yhteyden hysteria-avalokuvauksen ja Warburgin *pathosformel*-käsitteen väliltä. Kuva: D. M. Bourneville & P. Régnard: *Women Under Hysteria* (Ranska 1876–1880). Wikimedia Commons.

of the Hysterical Body: The ‘Pathos Formula’ as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg” (1995) sveitsiläinen taidehistorioitsija Sigrid Schade kartoittaa Jean-Martin Charcot’n pahamaineisen hysteria-avalokuvauksen suhdetta Aby Warburgin taidehistoriaan ja erityisesti hänen *pathosformel*-käsitteeseensä.

Pathosformel on Warburgin tunnetuin käsite, jolla viitataan kuvataiteen keinoihin kuvata ihmisen tunnemaailmaa (ks. esim. Vuojala 1997). *Pathos* viittaa nimenomaan kokemustiloihin, joita ei voida tavoittaa sanallisilla kuvauksilla, vaan niitä voidaan ilmaista vain taiteen keinoin. *Pathosformel*-kaavat kiertävät tekijältä toiselle ja aikakaudesta toiseen ilmentäen kulloisenkin ajankohdan syviä kulttuurisia pohjavirtauksia. Schaden mukaan *pathosformel* voidaan, Warburgin lähdeaineistoihin viitaten, rinnastaa hysteria-potilaitten valokuvissa esiintyviin outojen asentojen sarjoihin. Hysterian ikonografia voidaan nähdä Warburgin tarkoittamaksi yritykseksi ymmärtää ”ihmissielun sisimpiä liikahduksia”. Kuvasarjat hysteerisistä kehoista, eleistä ja asennoista ovat hysterian sisäisen kokemuksen oireoppia, joka rinnastuu taidehistoriallisiin tapoihin kuvata sisäisiä kokemuksia. Hysteriapotilaiden kehot ovat kuin karikatyyreja Warburgin kenties kuuluisimmasta esimerkistä sisäisen kokemuksen kuvauksesta taiteessa: nymfin hahmosta. Nymfi-*pathosformel* on usein nuori nainen, jonka hiukset ja vaatteet hulmuavat tuulussa. Nymfi ilmaisee sanoinkuvaamatonta kokemusta, johon liittyy henkäyksenomainen liike – kenties kauneuden kokemusta itsessään.

Ajatus *pathosformeista* liikkeiden, eleitten ja asentojen kuvaamien sisäisten kokemusten kulttuurisena ”oireoppina” sopii myös modernimman kuvaston käsittelyyn – kuten kysymykseen elokuvien tavoista kuvata addiktoituneena olemista. Schade tuo esiin, kuinka Warburgin analyysi koskettaa myös visuaalista mediakulttuuria:

Länsimaisen historian *pathosformel*-reserviä kierrätetään taidehistorian eri vaiheissa... mytologisten teemojen ja eleitten kierrättäminen saa edelleen ikonografian sydämen lyömään nopeammin – etenkin, kun *pathosformeille* arkisto on enemmän tai vähemmän kadonnut vuosisatamme taiteesta ja sen sijaan pysyy hengissä saippua-oopperassa. (Schade 1995, 513.)

Viittaus saippua-oopperaan sopii kuvaamaan kaupallisen populaarikulttuurin ja melodraaman kuvastoja, joissa ihmisen hahmo, figuratiivisuus, tunteet ja eleet ovat avainasemassa, toisin kuin abstraktissa ja käsitteellisessä sodanjälkeisessä taiteessa.

Samaan aikaan sotien jälkeiselle taiteelle on tyypillistä kierrättää ja kommentoida saippuaopperoitten kuvastoja. Yksi esimerkki kuvatyypin keräämisestä ja luokittelusta ja hämmäntävällä tavalla toisteisen populaarikulttuurin esiin tuomisesta – eräänlaisesta taiteelliselle työskentelylle perustuvasta ikonografiasta – on saksalaisen kuvataiteilija Julian Rosefeldtin tv-sarjojen kuvastojen katalogit, kuten *Soap Sample* -sarja (2000–2004). Sarja sisältää *still*-kuvamontaaseja televisiomedraaman toisteisesta elokielestä – kuten hämmästyksestä rinnalle nostettuja käsiä tai tietävistä sormella osoittamista. Esimerkkinä liikkuvan kuvan montaa-seista taas voi olla Matthias Müllerin videoteos *Home Stories* (1990), joka on katalogivideo klassisissa Hollywood-elokuvissa toistuvista kuvallisista motiiveista – esimerkiksi kohtaustyyppistä, jossa nainen makaa valveilla vuoteessaan, nousee sitten ylös ja kävelee ovelle tai ikkunaan.

Digitaalinen, laskennallinen ja post-elokuvallinen tutkimuskäytäntö mahdollistaa elokuvallisen ikonografiaan paikantamisen ja luokittelun suurista kuvatietokannoista. Kuvia voidaan käsitellä editoimalla, pysäyttämällä ja koostamalla uusiksi kuvasarjoiksi (*sample*). Elokuvan digitaalisen ikonografian kohteena on kuva ja montaa-sei pikemmin kuin kerronta ja käsikirjoitus. Lähestymistapa antaa kuvalle tietyn autonomian: se paljastaa, miten kuvat elävät omaa, kerronnasta osin riippumatonta elämäänsä historiassa ja liikkuvat siinä erilaisten medioitten “kantamina”. Keskenään samankaltaisten kuvien toistumisessa ja vaelluksessa ajasta ja paikasta toiseen on jotain mystistä, jopa unenomaista.

Unenomaisesti toistuvat kuvat

Yksi tällainen “mysteeri” addiktioista kertovien elokuvien kuvastossa on se, miten samankaltaiset kuvat toistuvat sitkeästi elokuvasta, aikakaudesta ja maasta toiseen, elokuvan alkuajoista nykyhetkeen.

Kuva 3 on *still*-kuva editoimastani videomontaa-seista, joka kerää yhteen vieroitusoirekohtauksia eri aikakausien ja tuotantokontekstien elokuvista. Montaa-seissa toistuva kuvatyypin kerätään katalogiksi, visualisoidaan ja vertaillaan sen kohtauksia toinen toisiinsa. Liikkuvan kuvan montaa-sei ei kuitenkaan paljasta samankaltaisuutta yhtä hyvin kuin *still*-kuvien vertailu, sillä se tuottaa jatkuvasti uusia affektiivisia vaikutuksia – kukin kohtaus elää omaa elämäänsä ja liikkuu omaan tahtiinsa. Montaa-sein luoma vaikutelma kertoo myös tämän kuvatyypin luonteesta: montaa-seissa korostuu hätätilanteen tuntu ja kauhu. Vaikutelmaa tuottavat vääntelehtivät vartalot, tuskaiset kasvoniilmeet, huudot ja hikiseen kehoon kiertyvät lakanat. Värimaailma koostuu maanläheisistä, ruskehtavista ja vihertävistä väreistä, horisontaalisista sommitelmista ja makaavista kehoista. Useita kohtauksia on kuvattu yläkulmasta, eli kamera on sijoitettu makuulla ja tuskissaan kamppailevan ihmisen kehon yläpuolelle, mikä korostaa horisontaalisuutta ja alhaalla oloa. Kuvien tulkinnessa tutkijan on tunnettava elokuvien kuvaamat tapahtumat, joihin kuvat liittyvät. Lisäksi sitkeästi toistuvat kuva-aiheet voidaan tulkita suhteessa syvempiin kuvahistorian kerrostumiin kuin pelkästään kerronnallisiin tarkoituksiin. “Vieroitusoire”-kuva-aihe muistuttaa kuuluisasta kohtauksesta kauhuelokuvassa *Manaaja* (*The Exorcist*, William Friedkin, USA 1975), jossa riivattu nuori tyttö makaa sängyssä ja kiertyy luonnottomiin asentoihin. *Manaajan* kohtaus voidaan edelleen jäljittää outoihin asentoihin asettuviin hysteerisiin kehoihin Salpêtrière-sairaalan sängyissä. Hysteriakuvasto puolestaan toistaa Charcot’n työhuoneensa seinälle kiinnittämiä kuvia piirroksista ja maalauksista, jotka esittivät riivauksen valtaan joutuneita naishahmoja. Vanhimmat näistä kuvista olivat 1200-luvulta.



Kuva 3. Still-kuva videomontaasista, joka kerää yhteen vieroitusoirekohtauksia eri aikakausien ja tuotantokontekstien elokuvista. Montaasi: Varpu Rantala.

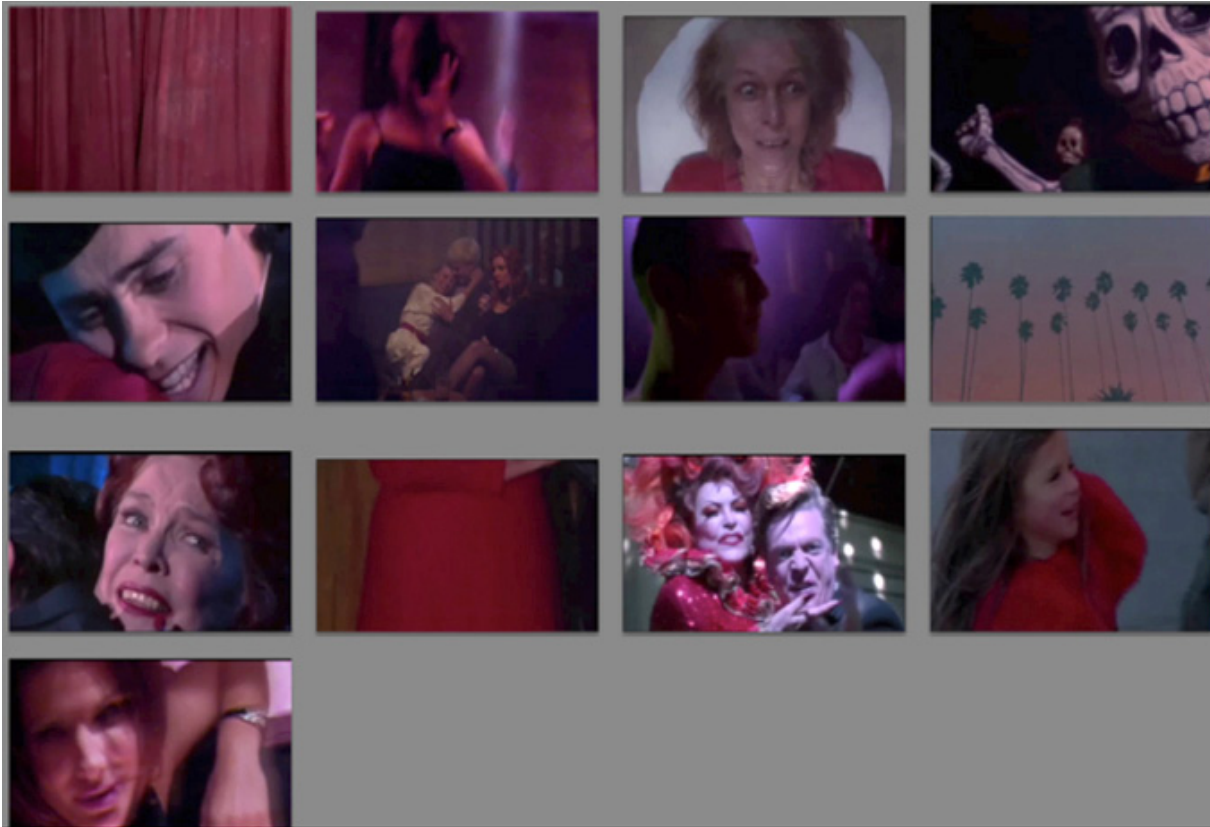
Algoritminen ikonografia

Montaasin teema siis tuo meidät takaisin historiallisiin kuvasarjoihin asennoista, jotka esittävät hysteriaa, poikkeavaa mielentilaa ja sairauksia. Algoritminen analyysi puolestaan auttaa näkemään optisia toistorakenteita, joille ei välttämättä löydy yhtä selviä historiallisia malleja, vaan kyse on abstraktimmista piirteistä, kuten väreille taiteessa annetuista merkityksistä.

Väitöstutkimuksessa käytetty algoritminen analyysi suoritti miljoonista kuvaruuduista koostuneen kuvadatan lajittelun kuvien optisten ominaisuuksien (väri ja kirkkaus) perusteella. Analysoitavat elokuvat purettiin ensin kuvaruutuuihin.³ Kuvaruudut järjestettiin uudelleen HSV-värimallin mukaiselle asteikolle magentasta siniseen kuvaruudun hallitsevan väriarvon mukaan. Laskennallisen analyysin tuloksena on uusia videoita – tai kuvaruutujen montaaseja – samanvärisiä kuvaruutuja peräkkäin sijoittavia *sampleja*. Niiden tarkastelu paljastaa miljoonien kuvaruutujen massasta uusia, väriin perustuvia teemoja, joita ei voisi havaita paljaalla silmällä, toisin kuin esimerkiksi vieroitusoirekohtauksia.

Esimerkki selkeistä väriin perustuvista teemoista on *samplen* ensimmäinen väri, magenta. Kuvassa 4 on joukko laskennallisen analyysin tuloksena löytyneitä, val-

.....
 3 Laskennan toteuttivat Jussi Tarvainen ja Mats Sjöberg Aalto-yliopiston perustieteiden korkeakoulussa.



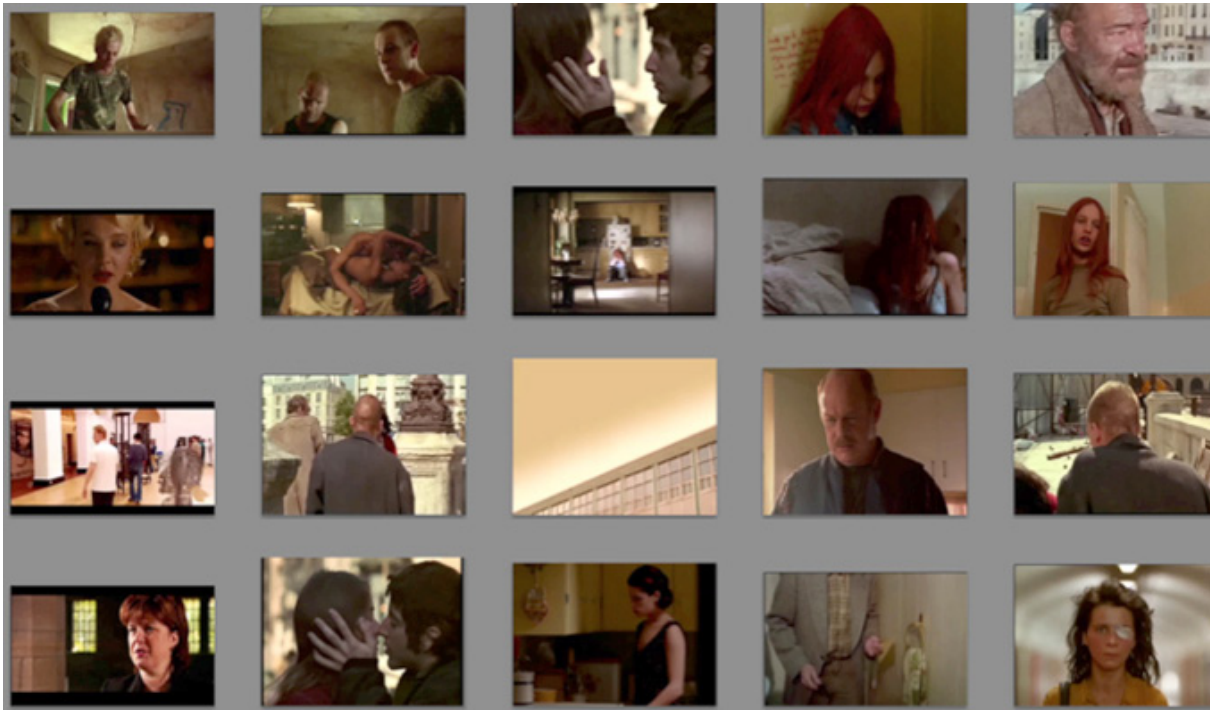
Kuva 4. Joukko laskennallisen analyysin tuloksena löytyneitä, vallitsevasti magenta-sävytteisiä kuvia eri elokuvien addiktiokuvauksissa. Montaasi: Varpu Rantala.

litsevasti magenta-sävytteisiä kuvia, joita tuntuu yhdistävän samankaltainen affektiivinen ja/tai symbolinen sisältö. Kuvaruudut ovat elokuvien kohtauksista, jotka kuvaavat tilanteita, joita voitaisiin kutsua ”transgressiivisiksi” tai ”kohtuuttomiksi”, sopivuuden tai elämän rajalla olemiseksi tai ”toisin olemiseksi”. Ruudut ovat elokuvakohtauksista, joitten aiheena on humaltunut tanssi yökerhossa, ekstravagantti parodiaesitys, mielisairaalapotilas ja pääkallonaamarit meksikolaisessa kuolleiden päivän karnevaalissa. Elokuvien värien merkityksistä kirjoittava elokuvateoreetikko ja ohjaaja Sergei Eisenstein toteaaakin, että punainen on elokuvassa realismin vastapuoli, symbolisen todellisuuden kuvaaja: ”the magican is scarlet” (Eisenstein 2010 [1942], 262).

Toinen esimerkki on keltasävyiset kuvat. Paljon keltaista sisältävissä kuvissa ollaan usein ulkotiloissa, ja kuvassa on ihmishahmo. Kuitenkin valonlähde on sijoitettu hahmon taakse, kun taas kasvit ovat varjossa. Katse on suunnattu alas. Eisensteinin (1957, 136) mukaan keltainen on väri, joka kuvaa kirkkautta, selkeyttä ja iloa (aurinko ja tähdet) mutta likaantuu helposti: tummempaan väriin, kuten siniseen, sekoittuva keltainen herättää mielikuvia mätänemisestä ja moraalista rappiosta. Tämä teema löytyy konkreettisesti kuvan 5 kuvasarjasta, sillä mukana on kuvaruutu *Trainspotting*-elokuvan (Danny Boyle, Iso-Britannia 1994) kohtauksesta (vasemmassa ylänurkassa), jossa narkomaanit löytävät hoitamatta jääneen ja pinnasänkyynsä kuolleen vauvan, jota esittävä nukke on iholtaan kellertävän vihreä.

Kolmas esimerkki on siniharmaitten kuvien kuva-aiheet. Siniharmaan sävyisistä kuvista löytyy runsaasti ulkotiloja kuvaavien kohtausten kuvaruutuja. Kun keskitytään siniharmaan sävyisiin kuviin, jotka kuvaavat ihmisiä, huomataan, että ku-

vassa on usein nainen (tai lapsi). Kuvissa on hämärää, ja ne voivat esittää henkilöä istumassa tai makaamassa ajatuksissaan. Siniharmaa kuvaa siirtymän hetkeä, jossa henkilö liikkuu joko fyysisesti tilasta toiseen tai on henkisesti siirtymässä toisaalle.



Kuva 5. Keltasävyiset kuvat addiktiota esittävissä elokuvissa. Montaasi: Varpu Rantala.



Kuva 6. Siniharmaitten kuvien kuva-aiheet addiktioelokuvissa. Montaasi: Varpu Rantala.

Lopuksi

Aloitin esimerkeillä taiteen kentällä tehdyistä kuvaluokitteluista. Näissä hankkeissa etualalla on visuaalinen kuva ja sen käsittely montaasin keinoin. Esitän, että digitaalinen kuva-laboratorio päästää tutkijan lähemmäksi aineistonsa kuvallisia ja optisia ominaisuuksia, kuvan kanssa ajattelemista ja kuvan affektiivisten sisältöjen tulkittamista suhteessa toisiinsa samankaltaisiin kuviin. Tämä paljastaa kuvien toistuvuuden ja samankaltaisuuden merkityksen: addiktion vieroitusoire-kuvatyyppin visuaaliset piirteet kertaavat joitain hysterian kuvaamiseen käytettyjä piirteitä. Molemmat löytävät yhteisen nimittäjän vielä kauempaa, esimoderneista raamatullisista riivauksen kuvauksista.

Montaasi ja kuvien algoritmien lajittelu tietokoneella avaa näkymän, jossa käsitteellistä kuva-analyysia ei voi erottaa kuvatyöstä. *Atlas Mnemosyne* oli olennainen mutta myös ongelmallinen, ”kirottu”, osa Warburgin työtä (Didi-Huberman 2004). Vaikka kuvien käsittelyn ja analyysin välille on perinteisesti piirretty raja, toivon osoittaneeni, että myös kuvien käsittely ja kokoaminen – ja niitten affektiivisten vaikutusten havainnointi – voi niin ikään olla analyttistä, ja Warburgin työssään käsittelemille teemoille voidaan antaa positiivinen arvo myös digitaalisen kulttuurin tutkimuksessa. Digitaalinen kuvalaboratorio, sen käsittelytaito ja analyysi voivat tuottaa positiivisia tuloksia ja lisätä ymmärrystä siitä, miten vaikeasti sanallistettavia ilmiöitä, kuten addiktiota, merkityksellistetään kuvan kautta.

Kirjallisuus

- Alloway, Lawrence (1971) *Violent America: The Movies 1946–1964*. New York: Museum of Modern Art.
- Belting, Hans (2011) *An Anthropology of Images. Picture, Medium Body*. Princeton: Princeton University Press.
- Didi-Huberman, Georges (2004) ”Foreword”. Teoksessa Philippe-Alain Michaud (toim.) *Aby Warburg and the Image in Motion*. Cambridge: MIT Press.
- Eisenstein, Sergei (2010 [1942]) ”On Color”. Teoksessa Michael Glenny & Richard Taylor (toim.) *Sergei Eisenstein: Selected Works. Volume II: Towards a Theory of Montage*. Lontoo: I.B. Tauris.
- Eisenstein, Sergei (1957) ”Color and Meaning”. Teoksessa Sergei Eisenstein. *Film Form: Essays in Film Theory, and The Film Sense*. Toimittanut ja kääntänyt Jay Leyda. Cleveland: Meridian Books.
- Ernst, Wolfgang (2004) ”Visual Archive of Cinematographic Topics: Sorting and Storing Images”. Teoksessa Thomas Elsaesser (toim.) *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- van Huistede, Peter (1995) ”Der Mnemosyne-Atlas: ein Laboratorium der Bildgeschichte”. Teoksessa Robert Galitz & Brita Reimers (toim.) *Aby M. Warburg: ”Ekstatische Nympe... trauernder Flussgott”; Portrait eines Gelernten*. Hampuri: Galitz Verlag.
- Landowski, Eric (2004) *Passions sans nom*. Pariisi: PUF.
- Rantala, Varpu (2016) *Secular Possession. Cinematic Iconography of Addiction*. Turku: Turun yliopisto.
- Schade, Sigrid (1995) ”Charcot and the Spectacle of the Hysterical Body. The ‘pathos formula’ as an Aesthetic Staging of Psychiatric Discourse – A Blind Spot in the Reception of Warburg”. *Art History* vol. 18:4, 499–517.
- Vuojala, Petri (1997) Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Suzanne Liandrat-Guigues

FT, professori, Taiteiden, filosofian ja estetiikan laitos, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Suomennos: Satu Kyösola,
Tytti Rantanen & Antti PönniMerkityksiä odotuksen tilassa (*Le sens suspendu*)

KAVI ja Aalto ARTS (Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos & Taiteen laitos) järjestivät yhteistyössä 8.10.2016 "Leikkisä Work in Progress" -seminaarin Jacques Rivetten kokeellisen teoksen Out1 ympäriltä. Seminaarin tarkoituksena oli pohtia ilmaisun ja muodon ulottuvuuksia muun muassa ensemble-työskentelyyn eri taiteen aloilla perehtymällä. Oheinen Suzanne Liandrat-Guiguesin luento toimi johdantona Jacques Rivetten taiteeseen ja elokuvaan Out1. Ensemble-työskentelystä kirjallisuuden ja elokuvan osalta puhuivat Turun yliopiston tutkija Tiina Käkelä-Puumala Mahdollisen Kirjallisuuden Seurasta ja näyttelijäntyön professori Elina Knihtilä Taideyliopiston teatterikorkeakoulusta. Tilaisuuden päättivät professori Harri Laakso Aalto ARTS:in Taiteen laitokselta ja post doc -tutkija Maiju Loukola elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitokselta. He kertoivat Jacques Rivetten Out1-elokuvaan inspiroimasta kurssista "Out2 - Collective film in the spirit of Jacques Rivette", joka järjestettiin Aalto ARTS:issa syksyllä 2016. Toinen tässä Lähikuvan numerossa julkaistu katsaus "Out 2 – kokeellinen liikkuvan kuvan kollektiiviteos nykyisen ja menneen ajan leikkauspisteitä jäljittämässä" avaa kurssia ja sen tuloksia tarkemmin.

Tammikuussa 2016 Pariisissa kuollut Jacques Rivette oli syntynyt Rouenissa vuonna 1928. Hän oli Pariisiin saapunut maalainen, kuten moni hänen elokuviensa ja uuden aallon elokuvien roolihahmoista. Maalainen kaupungissa -teema toistuu hänen elokuvissaan (samoin kuin Honoré de Balzacin romaaneissa) ja ilmenee kohtauksissa, joissa liikutaan, siirrytään toisaalle... Rivette saapui Pariisiin vuonna 1949, tapamiseen Saint-Sulpicen aukiolla sijaitsevaan kirjakauppaan. Siellä hän kohtasi Jean Gruault'n (käsikirjoittajan, joka työskenteli kyseisessä kirjakaupassa!)... ja vain muutamassa viikossa hän oli luonut siteet "perheeseensä" (Rohmer, Truffaut, Godard...). Tästä joukosta sukeutui todellinen cinéfiilien klaani, salaliittolaisten ryhmittymä, jonka varaan ranskalainen uuden aallon elokuva myöhemmin rakentui ja jota Rohmer ei epäroinyt verrata Balzacin kertomusten "Kolmentoista" salaseuraan. Tulevista elokuvaohjaajista monet saavuttivat ensimmäiset kannuksensa elokuvakriitikoina erityisesti *Cahiers du Cinéma* -lehdessä (siinä kuuluisassa keltakantisessa julkaisussa, jonka André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Leonide Keigel ja Lo Duca perustivat vuonna 1951). Rivette toimi lehden päätoimittajana vuodesta 1963 vuoteen 1965.

• • •

Vaikka *Cahiers du Cinéma*n toimituskunta piti häntä oppi-isänään, yksinäisyyteen taipuvainen, varautunut, pimeissä elokuvateattereissa viihtynyt ja maanalaista kulkuvälineenä suosinut Rivette oli kriitikkojoukosta ja kuuluisista elokuvaohjaajista vähiten huomiota herättävä. Kyse ei ollut vain luonteenpiirteestä vaan suhtautumisesta maailmaan, mikä vaikutti myös hänen käsitykseensä taiteen tekemisestä. Rivette vältti keskipisteessä olemista eikä halunnut kuulua mihinkään. Hänen tapanaan

oli vetäytyä syrjään ja asettua marginaaliin, ja hän pyrki välttämään ennalta määriteltyä. Rivetten elokuvat eivät noudata lajityyppettä. Ne eivät ole poliisielokuvia, scifi-elokuvia, romanttisia komedioita tai seikkailuelokuvia... mutta samalla ne ovat kaikkia näitä ja vielä enemmänkin elokuvien kaikilla tasoilla vallitsevan rajattoman mielikuvituksen ansiosta: juonensa purkavista käsikirjoituksista näyttelijöiden improvisoituihin eleisiin, epätodennäköisistä tilanteista maailman sisällään pitämään odottamattomaan komiikkaan, mikään ei jäykisty ennalta määritellyksi genreksi.

• • •

Rivetteläisen taiteen tekemisen olemuksen määrittelyssä käsite *work in progress* on hyvä apuväline. Se jättää tilaa näkyvän ja piilotetun väliselle suhteelle, toisin sanoen antaa mahdollisuuden suhtautua käänteisesti siihen, mitä elokuvassa ei näytetä tai jopa pyritään kätkemään. Rivette tekeekin elokuvan ennakkovalmistelusta teoksen näkyvän sydämen. Ulkoreuna muodostaa keskuksen. Käsite nostaa näkyviin ohjauksen keinot (kokeilun, toiston ja improvisaation). Voidaan siis puhua elokuvallisen kokeilemisen elokuvasta sanan varsinaisessa merkityksessä (klassisessa elokuvassa kokeilu jää yleensä kuvan rajauksen ulkopuolelle). Ohjaajana Rivette asettuu takalalle, väijyy seipitteen voimia (*puissances du faux*)¹ ja toimintaa; odottaa, että pintaan nousee se, mitä hän etsii, ja vangitsee sitten mielikuvituksen todellisuuden, joka ei tarkoita samaa kuin uskottavuudelle perustuvan fiktioelokuvan sovinnainen realismi. Rivetten luovuus kumpuaa tästä prosessista... samoin kuin hänen elokuviensa sisältämä mysteeri.

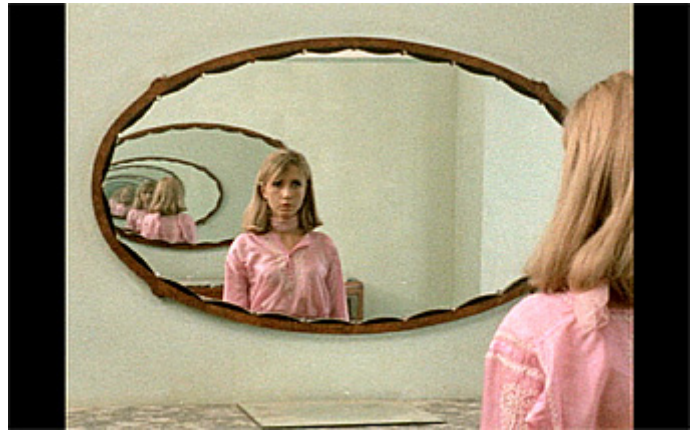
• • •

Rivetten luovasta elokuvakritiikistä nousee esiin kaksi keskeistä käsitettä. Paitsi että ne määrittävät hänen näkemystään elokuvakritiikistä, ne ovat yhtä lailla elokuvan tekemiseen sopivia elokuvallisia ideoita (ja erityisen osuvia puhuttaessa elokuvasta *Out1*). Nämä käsitteet ovat *ohjaus* tai *näyttämöllepano* (*mise en scène*)² ja *moderni* (*modernité*).

Käsite näyttämöllepano oli perusta *Cahiers du Cinéma* -lehden toimittajien elokuvakritiikeissään rakentamalle teorialle. Tällä käsitteellä Rivette ei viitannut sisältöön (elokuvan käsittelemään aiheeseen) vaan johonkin, joka on olennaista elokuvalle ja joka osoittaa, että elokuvan taustalla on omaääninen tekijä (*auteur*). Termi *auteur* on toinen keskeinen ilmaisu *Cahiers du Cinéma* -lehden kritiikin sanastossa ja sisältyy ajatukseen ”tekijänpolitiikasta” (*la politique des auteurs*, suomessa puhutaan yleensä ”auteur-teoriasta”): tavoitteena oli ennen kaikkea tiettyjen väheksytyjen klassisten amerikkalaisohjaajien maineen palautus teorian avulla. En käsittele tässä yhteydessä termiä tekijyys, sillä Rivette ei hyödynnä sitä omissa elokuvissaan; riittäköön, että toteamme, että tekijyys voidaan johtaa näyttämöllepanosta, eikä toisin päin.

¹ Käsitteen suom. ks. Hongisto 2013, 37–41, <<https://www.netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn-132.pdf>>.

² Termi *mise en scène* voidaan kääntää kahdella tavalla: *ohjaus* tai *näyttämöllepano*. Käytämme jatkossa suomennosta *näyttämöllepano*. Miksi näyttämöllepano eikä ohjaus? Suomen kielessä ohjaus toki pitkälti vastaa sitä, miten termiä *mise en scène* käytetään. Näyttämöllepano kuitenkin säilyttää paitsi a) termin yhteyden teatteriin myös b) ajatuksen tiettyntyyppisestä tekemisen prosessista (ohjaaminen on näyttämöllä nähtävien elementtien asettelua merkityksiä luovalla tavalla). Termin lanseerasi teatteriohjaaja (ja sittemmin myös elokuvaohjaaja) André Antoine 1800-luvun lopulla – ajatuksena se, että teatterinäyttämön järjestäminen ei ole vain tekninen prosessi, vaan kyse on merkityksen rakentamisesta. Elokuvan kohdalla kyse on ollut myös termin uudelleen ajattelemisesta: mikä elokuvassa on ”näyttämö” ja miten sen ”asettelu” tapahtuu?



Näyttämöllepano (*mise en scène*) on keskeistä Rivetten elokuvissa, kuten *Out1*. Kuvat: kuvakaappauksia elokuvasta *Out1*.

Kriitikon uransa aikana Rivette muutti ja täydensi useaan kertaan käsitystään termistä näyttämöllepano, jonka hän liitti ajatukseen jostakin erityisesti elokuvalle ominaisesta. Termi näyttää juontavan juurensa yhtäältä teatteriin, joka taidemuotona kiinnosti Rivetteä, koska sen myötä oli mahdollista tehdä ero elokuvaan – erityisesti teatteria ja elokuvaa yhdistävän ja toisiinsa lähentävän näyttelijäntyön ansiosta. Toisaalta termi jättää tilaa kirjalliselle perinnölle ennen kaikkea viittaamalla tekstiin, joka on ”pantava näyttämölle” teatteriesitystä varten. Tästä huolimatta Rivette ei lakannut koskaan esittämästä, että näyttämöllepano on se ”moderni” paikka, jossa ajatus muuttuu muodoksi. Näyttämöllepano on elokuvalle kuuluvan arvoituksen paikka, jossa ajatus ilmenee jollakin toisella tavalla. Tästä johtuen elokuvan ja muiden taiteiden välille on rakennettava hienovaraisia eroja (ohi viittausten tai näkyvien lähteiden) mutta myös otettava huomioon modernin ajattelun mahdollisuus, joka rakentuu muiden taiteiden kanssa vuorovaikutuksessa olevan elokuvan muodon modernismille (ohi adaptaation tematiikan). Yleisellä tasolla ajattelun moderni esittäminen (*mise en scène*) lainaa elokuvallisilta muodoilta.

• • •

Tästä juontuu toinen suuri käsite *moderni elokuva*. Moderni elokuva ei tarkoita samaa kuin avantgarde-elokuva, kokeellinen elokuva tai *underground*-elokuva, joihin *Cahiers du cinéma* suhtautui hyvin epäluuloisesti. Toimituksen sisällä Rivette oli modernin ilmaisun keskeinen ajattelija ja se, joka pohdinnoissaan useimmin viit-

tasi käsitteeseen. Laajasti sivistyneenä hänellä oli mielessään kaikkein syvin ajatus modernista linkitettyä siihen, mitä aiemmin oli tehty ja tehtiin hänen aikanaan eri taiteen aloilla – kirjallisuudessa, teatterissa, kuvataiteissa ja musiikissa. Todetessaan, että moderni on ”vastavuoroisen tiedon ilmiö”, hän uskoi ilmaisun muotojen tai ajatusten muotojen dynaamiseen yhteisöön. Niinpä *Cahiers du Cinéma* toimituksessa nousi esiin kysymys elokuva-alan ulkopuolisten ajattelijoiden, kuten Levi-Straussin, Boulezin tai Barthesin, kutsumisesta mukaan kirjoittajiin.³ André Labarthen mukaan ”Rivette ajatteli modernia ilmaisua yhtä aikaa klassiselle kulttuurille vastakkaisena ja uusiin taiteellisiin muotoihin yhteen sulautuneena”. Labarthe muistuttaa, että ”aikaa luonnehti uuden romaanin (*le nouveau roman*) ja *Tel Quel* -lehden ympärille rakentunut kirjallinen liike sekä samanaikainen humanististen tieteiden kehitys... Labarthe toteaa lopuksi: ”Kaikki liikehti samassa rytmissä”. Rivette oli todennäköisesti kiinnostuneempi ajankohdan musiikista, hän kävi Boulezin konserteissa ja myönsi avoimesti musiikillisten vaikutteiden roolin elokuvissaan (hän puhuu Bartokin vaikutuksesta elokuvaan *Pariisi kuuluu meille* ja Stockhausenin ”sekoituksesta rakennettua ja sattumanvaraista”). Rivette tavoitteli atonaalista elokuvaa... Tämä korostaa hänen elokuvallisen hankkeensa eroa muihin elokuvan tekemisen tapoihin. Seuraava André Labarthen pohdinta sopii itse asiassa erityisesti Rivetteen: ”[U]usi aalto ei lopultakaan ole kuvailemamme liike vaan joukko poikkeuksia. Ja nämä poikkeukset puhuvat modernin ilmaisun kieltä, kuten teosten kaupalliset epäonnistumiset osoittavat!”⁴

• • •

Rivetteläisen näkemyksen mukaan kriitikon työ resonoi siis elokuvaohjaajan luovan työn kanssa (Godard on todennut yksiselitteisesti: ”Meille kritiikkien kirjoittaminen oli jo elokuvien ohjaamista”). Pyrkimyksenä on tavoittaa ”oleellinen” (Rivetten Otto Premingerin elokuvaa *Enkelin kasvot* käsittelevän artikkelin otsikko vuodelta 1954). Sama pätee sekä kritiikkiin että elokuvan tekemiseen. Tästä taas juontuu ajatus näyttämöllepanon merkityksen korottamisesta, sillä juuri näyttämöllepano tuottaa elokuvan idean, toisin sanoen sen muoto-idean, elokuvallisen idean tai kuva-idean, ”joka on lähtökohtaisesti ajatus tietynlaisesta elokuvasta”.

• • •

Rivette toteaaakin, että näyttämöllepano on vastakohta käsikirjoitukselle, että merkityksellistä ei ole käsikirjoitus vaan ”salaisen muodon, kaiken taiteen päämäärän” tavoittaminen (Nicholas Raytä käsittelevä artikkeli ”Uuden luomisesta” [*De l'invention*] vuodelta 1953). Lisäksi Rivetten elokuvissa yhdistelmä näyttelijä-roolihahmo eroaa teatterinäyttelijästä, koska näyttelijän ja roolihahmon välinen suhde ei rakennu en-

³ Rivetten ja Michel Delahayen johdanto Barthesin kanssa käymäänsä keskusteluun on eksplisiittinen: ”Avaamme sarjan keskusteluja joidenkin nykykulttuurin keskeisten todistajien kanssa. Elokuvasta on tullut samanarvoinen osa kulttuuria kuin kaikista muistakin kulttuurin osa-alueista. Kaikkien taiteiden, kaiken ajattelun on viitattava elokuvaan, kuten elokuvan tulee viitata niihin. Se on tämä välillä ilmeinen (ei välttämättä paras ilmentymä), välillä hajanaisen vastavuoroisen informaat-ion ilmiö, jota haluaisimme muun muassa näiden keskustelujen kautta käsitellä. Alati läsnä oleva elokuva, milloin taka-alalla, milloin etualalla, sijoitetaan laajempaan perspektiiviin, jonka arkistoille tai idolatrilialle rakentuvat näkökulmat (joilla myös on paikkansa) uhkaavat saada meidät unohtamaan.” *Cahiers du Cinéma* n°147, syyskuu 1963, 21.

⁴ Antoine de Baecquen ja Charles Tessonin keskustelu André Labarthen kanssa (7.12.1998). ”Comment peut-on être moderne?” (Miten voi olla moderni?) *La Nouvelle Vague*, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma (1999).

nalta kirjoitetussa vaan kuvauksissa syntyvässä fiktiossa. Tämä depersonalisaation oppitunti kohdistuu myös katsojaan, kun Rivette toteaa, että ”emootio ei ole taiteen perimmäinen tarkoitus” (Hitchcockin elokuvaa *Minä tunnustan* käsittelevä artikkeli). Hän erottaa näin todellisen elokuvan näyttämötaiteiden odotuksista ja pakenee identifikaatiota, joka on ominaista kaikille representaatioon nojaaville taiteille. Samoin hän pyrkii osoittamaan (elokuvassa *La Belle Noiseuse – tuntematon mestariteos*), että taidemaalarin malli on elokuvaohjaajan ei-malli...

• • •

Tehdessään näin Rivette nostaa esiin toisen vahvan eron, hän asettaa vastakkain ”Ohjaajan” (*metteur en scène*) ja tavallisen ”ohjaajan” (*réalisateur*). Kuten termin *réalisateur* kantasana (*réel*, tosi) osoittaa, jälkimmäinen pyrkii rakentamaan vaikutelman todellisuudesta, hakee toden tuntua, kun taas ensimmäinen etsii muotoa, joka tuottaa totuuden luomalla elokuvan salaisen muodon (joka myös elokuvakritiikin on löydettävä etäännyttä juonesta ja näkyvistä tapahtumista).

Merkityksiä odotuksen tilassa tai elokuvan työ teoksessa *Out1*

Out1: Noli me tangere (1970–71) perustuu väljästi Honoré de Balzacin kirjoittamaan romaaniin *Histoire des Treize*. Elokuva on kuuluisa pitkästä kestostaan (12 tuntia 40 minuuttia), jonka takia teosta ei ole alkujaan esitetty elokuvateattereissa, mutta sitä ei myöskään hyväksytty osaksi television tarjontaa. Vuosina 1971–72 elokuvasta leikkattiin neljä tuntia ja 20 minuuttia kestänyt lyhytversio, joka sai ensi-iltansa vuonna 1974 nimellä *Out1: Spectre*.

• • •

Out1: Noli me tangeren ensimmäinen julkinen esitys (työkopio) järjestettiin Le Havressa syyskuussa 1971 (Maison de la Culture du Havre). Teos koostuu kahdeksasta episodista, jotka muodostavat spiraalimaisen sarjan:

1. Lililtä Thomasille
2. Thomasilta Frédérikelle
3. Frédérikelta Sarahille
4. Sarahilta Colinille
5. Colinilta Paulinelle
6. Paulinelta Emilielle
7. Emilieltä Lucielle
8. Lucielta Marielle

• • •

Elokuvan nimi *Out1* juontaa juurensa varhaisempaan toteutumatta jääneeseen hankkeeseen. Kyseistä hanketta, joka sai nopeasti nimekseen *Out*, Rivette kutsui nimellä *Out zéro* (viitaten lehtien julkaisutoimintaan liittyvään tapaan, jossa kokenumerona toimivaa luonnosta kutsutaan ”nollaversioksi”). Toteutumaton teos todellakin muodostaa aiheensa tasolla luonnostelman vuoden 1971 elokuvasta. Tämän vahvistavat osaltaan seuraavat Rivetten sanat: ”Elokuvan *L’Amour fou* (1969) jälkeen ajattelin tehdä elokuvan noin kymmenestä nuoresta jossakin maakuntayli-



Out1 juontaa juurensa varhaisempaan toteutumatta jääneeseen hankkeeseen *Out zéro*. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

opistokaupungissa, kuten Aix en Provence. Tarkoitus oli seurata tätä ryhmää kolme tai neljä vuotta: teoreettisesti seurue on pysynyt samana, mutta todellisuudessa sen kaikki alkuperäiset jäsenet ovat kadonneet, kohtaamispaikat ovat vaihtuneet, arjen rituaalit ja kielen koodit ovat muuttuneet. Kaiken taustalla on hyvin tšehovilainen johtolanka... Kyseinen hanke oli olemassa ainoastaan päässäni, en kirjoittanut siitä sanaakaan, mutta tarkka nimi *Out* löytyi nopeasti.”⁵

• • •

Rivetten huomio antaa ymmärtää (kuten sanan puhekielinen käyttö osana ranskan kieltä), että ollessaan ”out”, on ulkopuolella, syrjässä, marginaalissa, aivan kuten ryhmän nuoret ja heidän elämänsä ovat sivussa yhteiskunnasta. Termi liittyy myös kuluvaan aikaan, koska kaikki muuttuu, muuntuu joksikin, joka on ollut – *has been* – ilmaisu, jota myös ranskan puhekielessä käytetään niistä, jotka eivät enää ole mukana menossa, jotka ovat epämuodikkaita aikansa eläneine tapoineen. Elokuvan nimi nostaa esiin kysymyksen heidän hankkeensa merkityksestä, onko sillä ylipääntään merkitystä, jos se on jo vanhentunut? Mitä merkitsee heidän yhteisönsä henki, heidän seurueensa? Ensimmäisenä on ajatus jäämisestä ajan tai leikin ulkopuolelle (elokuvan intohimoisia harrastajia tai *Cahiers du Cinéma*n toimituskuntaa ei pidä todennäköisesti erottaa tästä kysymyksestä).

• • •

Päästäksemme käsiksi elokuvan analyysiin on hyvä pitää mielessä eräs Rivetten elokuvailmaisun olennaista luonnetta kuvaava lausahdus. Se kuullaan heti hänen ensimmäisessä elokuvassaan *Pariisi kuuluu meille*: ”Kaikki on hieman irtonaista, mutta luettavissa / yhteen liitettävissä toisella tasolla.” Toteamuksen lausuu elokuvassa esiintyvä teatteriohjaaja, ja se tuottaa hienovaraisen sanaleikin, joka perustuu ranskan kielessä verbien *lire* (lukea) ja *lier* (liittää yhteen) yksikön kolmannen persoonan homonymiaan (sanat *lit* ja *lie* lausutaan täsmälleen samalla tavalla). Fraasi antaa ymmärtää, että oleellinen ei aina välity kaikkein näkyvimmän kautta (lukea), että on sijoituttava usealle tasolle yhtä aikaa (liittää yhteen).

⁵ ”Trois films fantômes de Jacques Rivette” (Jacques Rivetten kolme haamuelokuvaa). *Cahiers du cinéma/Fiction* (2002), 8–9.

• • •

Rivette on aina pitänyt sanoilla leikkittelystä, ja sanaleikkeihin onkin syytä kiinnittää huomiota, sillä kyseinen tapa ajatella saattaa johtaa Rivetten ilmaisemaan sen, mitä hän kutsuu elokuvan ideaksi ja jonka hän toteuttaa muotoon liittyvien osa-alueiden kokoonpanona. Elokuvastaan *Pariisi kuuluu meille* Rivette esimerkiksi sanoo, että ”tukeutumalla dekkarielokuvan juonirakenteeseen hän yritti kertoa tarinan ideasta” (tutkinnan kohteena on idea, joka linkittyy tarinaan samoin kuin rikos poliisin tekemään selvitystyöhön). Elokuvastaan *L’Amour fou* hän kertoo, että olisi voinut tehdä ”teoksen, joka perustuu puhtaasti kalenterin kuljetukseen, mutta että hän halusi myös tehdä tarinan, joka on ympyrän muotoinen”. Elokuvastaan *Nunna* Rivette lausuu, että ”lähtöidea oli sanaleikki, useasta erillisestä osasta koostuva, rakenteeltaan kennomainen (*cellulaire*) elokuva, koska nunnatkin elävät omissa erillisissä kammioissaan (*cellule*)”.

• • •

Kuten homonymia verbien *lukea* ja *liittää yhteen* välillä osoittaa, Rivetten elokuvien kaksinkertainen tulkinta on välttämätön. Ryhmien näennäisen järjestäytymisen kautta, toisin sanoen antamalla katteettomia todisteita teeman olemassaolosta, ohjaaja kuljettaa elokuviinsa ajatuksen salaisuudesta, salaliitosta, kätketystä. Elokuvan idea ei ole aihe, temaattinen sisältö, vaan materiaalin yhteen punoutuminen sen kiinnittyessä ja liittyessä elokuvan muotoon. Eräänlainen käänteentekevä muutos mainitaankin elokuvan *Pariisi kuuluu meille* lopussa: ”organisaatio on idea, sitä ei ole koskaan ollut olemassa muutoin kuin mielikuvituksessa”. Näin katoaa dekkarielokuvan juoni, jonka tehtävänä oli vain punoa yhteen idean langat, tuottaa paikka ääneen sanomattomalle salaisuudelle, josta emme tule tietämään mitään.

• • •

Idea on muoto-idea (*idée-forme*), jonka merkitys Rivetten elokuvissa jää aina odotuksen tilaan erityisesti merkitsijän (*signifiant*) väkevyyden ansiosta. Roland Barthesin kanssa käymässään keskustelussa hän toteaa: ”Se mikä tuottaa merkitsijän väkevyyden ei ole merkitsijän selkeys vaan se, että se nähdään merkitsijänä – merkityksestä [*sens*] riippumatta.” Merkitsijän väkevyyden saa mielikuvan merkityksestä heräämään, se synnyttää halun määrittää merkitys, mutta tämä merkitys on täysin kiinnittynyt muotoon, joka on odotuksen tilassa. Oleellista on merkityksen herääminen (ei tietyn merkityksen tuottaminen). Ennalta määritetyn merkityksen poissaolo, merkitys odotuksen tilassa, tuottaa teoksen, joka on plastilliselta muodoltaan kysymys. (Vertauksena: Hämähäkinverkko piilottaa yhtä lailla tekijänsä – joka on vetäytynyt budoaariinsa – kuin rakennelman käyttötarkoituksen; jäljelle jää muoto...)

• • •

Tästä voimme päätellä, että teoksen nimi *Out* on julkilausuma, jonka perusteella totuttu merkitys jätetään syrjään, kaikki yksiselitteinen tematiikka hylätään. Toisin sanoen teos nähdään kysymyksenä odotuksen tilassa, joka jää jokaisen itse ja yksin käsitteellistettäväksi.

• • •

Jos palataan takaisin elokuvaan ja sen useat eri osa-alueet yhteen liittäväan luonteeseen, huomio kiinnittyy sarjaan episodeja, jotka nimeävät useita roolihahmoja. Roolihahmoista rakentuu kaksi harrastajanäyttelijäseuruetta: yhtä johtaa näyttelijä



Out1:n katsoja on mukana lukuisissa pitkissä harjoituksissa, joissa lämmitellään, työstetään hengitystä, huudetaan, elehditään summittaisesti ja ryömitään. Kuvat: kuvakaappauksia elokuvasta.

Michèle Moretti (Lili), toista näyttelijä Michael Lonsdale (Thomas). Katsoja on mukana lukuisissa pitkissä harjoituksissa, joissa lämmitellään, työstetään hengitystä, huudetaan, elehditään summittaisesti, ryömitään... siitä huolimatta, että kummallakin ryhmällä on käytössään teksti, he pitävät kädessään kirjaa. Vielä ei olla vaiheessa, jossa puhutaan, lausutaan tai ilmaistaan tekstiä näyttelijän tulkinnan kautta...

Muiden roolihahmojen joukosta erottuu edelleen kaksi hahmoa: näyttelijä Jean-Pierre Léaud (häntä tullaan kutsumaan etunimellä Colin), joka näyttää kuuromykkää ja joka kerjää pariisilaiskahviloiden terasseilla. Henkilögalleriasta erottuu myös Juliet Berto (Frédérique) enemmän tai vähemmän kokeneen varkaan roolissa sekä muita näyttelijöitä, kuten Bulle Ogier ja Bernadette Lafont, joiden roolia ei ole helppoa tunnistaa.

Tästä voi päätellä, että kerronnan konventioita ei kunnioiteta. Ennemmin kuin kertomukseen (jossa Aristoteleen oppien mukaisesti on alku, keskikohta ja loppu), katsoja upotetaan valmistelematta roolihahmojen ja ajankohtaan liittyvien asioiden virtaan. On odotettava pitkään, ennen kuin on mahdollista nimetä tai määritellä rooleja tahi muodostaa niiden välisiä suhteita. Teot ja niiden takana olevat syyt jäävät usein hämäräksi, samaan aikaan, kun katsoja pohtii herkeämättä mielessään erään



Out1:n roolihahmojen joukosta erottuu kaksi hahmoa: näyttelijä Jean-Pierre Léaud (Colin) ja Juliet Berto (Frédérique) varkaan roolissa. Kuvat: kuvakaappauksia elokuvasta.

Igorin ja erään Pierren, jotka eivät esiinny missään vaiheessa elokuvaa, kohtaloa. Yhdistettynä johonkin epämääräisesti poliittiseen arvoitus, mysteeri ja salaisuus kelluvat ilmapiirissä, johon liittyvät kollektiivit, ryhmät, yhdistykset, lahkot. (Tämä osallistumisen sattumanvaraisuus luonnehtii myös Balzacin Kolmentoista ryhmää [*le groupe des Treize*].) Kun vastassa ovat kaikki edellä mainitut semanttiset hämäryydet, teoksen muoto nousee esiin: roolihahmojen piirileikki, itse kunkin ilmestymiset ja katoamiset, heidän epäjohdonmukaiset kulkunsa kaduilla, havainto Pariisin rikkonaisesta kartastosta erilaisine itsessään epäyhtenäisine ihmisryhmineen (hipit, Madagascarin eurooppalaiset, lehteä perustava poliittinen ryhmittymä, varkaat, shakinpelaajat...)

• • •

Edellä kuvattua muotoa koskeva kriittinen työskentely johdattaa pohdiskelemaan uudestaan merkitsijän väkevyyttä sellaisenaan. Merkitsijä ei kuitenkaan välttämättä saa tarkkaa merkitystä vaan tuottaa kysymyksiä vastausten sijaan.

• • •

Tämä pitää sisällään useita näkökohtia. Esittämisen tasolla Rivette on ja pysyy Pariisin kuvaajana (ohi sen tosiasian, että taloudellisista syistä johtuen uuden aallon nuoret ohjaajat päätyivät työskentelemään pääkaupungin alueella). Mutta Rivetten Pariisi on hyvin erilainen kuin uuden aallon Pariisi. Se on salaperäisempi ja samaan aikaan täysin realistinen. Toisin kuin muiden uuden aallon ohjaajien töissä (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol), jotka tunnetaan ”muotokuvina 1960-luvun nuorisosta” – ajatellaan vaikka Godardin elokuvaa *Viimeiseen hengenvetoon*, Truffaut’n *400 kepposta*, Rohmerin *Leijonan merkkiä* tai Vardan elokuvaa *Cléo – viidestä seitsemään* (jotka tarjoavat omaan aikaansa kiinnittyville roolihahmoille ja tilanteille ajanmukaisen ympäristön), Rivetten elokuvissa kuva yhteiskunnasta on toinen. Hänen Pariisinsa kiinnittyy aikaan, joka on läpinäkymättömämpi, monimutkaisempi. Se ei johdu siitä, että Rivette tekisi elokuvia historiallisesta menneisyydestä, pukuelokuvia (*Nunnaa* lukuun ottamatta) tai futuristisia elokuvia. Tästä ei ole kysymys.

Hänen näyttämänsä kuvat ovat ehdottoman ajankohtaisia, autenttisia, lavasteita ei ole ehostettu. Tämä todellakin on Pariisi omana itsenään, sellaisena, kuin se on kuvaushetkellä ollut, mutta kuvat kaupungista myötäilevät tietyn esteettisen valinnan mukanaan tuomia reunaehtoja.

Rivetten tavoittelema kuva Pariisista on ensinnäkin makukysymys, se liittyy tiettyyn traditioon, jonka voi tunnistaa nousevaksi Balzacin pariisilaistarinoista. Toiseksi, kuva kumpuaa myös kansan rakastamista kertomuksista, 1800-luvun ja 1900-luvun alun melodraamoista, sekä elokuvan varhaisvuosien kuvastosta, mykkäelokuvasta, *Fantômas*-sarjalle ominaisista puoliksi vakavista, puoliksi leikkisistä fantasioista... sävy, jota Jean-Pierre Léaud’n ja Juliet Berton liioiteltu näyttelemisen hyvin ilmentävät.

Kyseessä on Pierre Souvestren ja Marcel Allainin luomien melodraamojen ja rikoselokuvien Pariisi. Souvestre ja Allain loivat *Fantômas*-hahmon, jonka ympärille Louis Feuillade teki viisi elokuvaa vuosina 1913–1914, juuri ennen ensimmäistä maailmansotaa. Tälle mykkäelokuvan ja sarjaelokuvien perinteelle ja populaarikirjallisuudelle Rivette osoittaa kunnioitustaan käyttämällä esimerkiksi omalle ajalleen epätyypillisiä planssitekstejä (elokuvassa *Céline et Julie veneilevät* planssitekstit on laadittu Art Nouveau -henkisellä typografialla). Tämä antaa valituille luonnollisille lokaatioille odottamattoman, selittämättömän leiman. Elokuva *Out1* alkaa planssitekstillä, joka määrittää ajan ja paikan, kun taas teos kokonaisuudessaan on jaettu episodeihin, joiden otsikot rakentavat sarjamaisen etunimien piirileikin. Ja vaikka



Rivetten Pariisi on salaperäinen ja samaan aikaan täysin realistinen. Kuvat: kuvakaappauksia elokuvasta.

”jatkuu”-maininta jääkin puuttumaan elokuvasta, on selvää, että teoksen kesto voisi ylittää nykyiset 12 tuntia ja 40 minuuttia.

Muissa elokuvissa (erityisesti elokuvassa *Céline ja Julie veneilevät*) viittaus mykkäelokuvaan on puoliksi vakava, puoliksi leikkisä... Emmehän unohda, että Gilles Deleuzelle *Céline ja Julie* on yksi ranskalaisen elokuvakomedian suurimmista teoksista. Mikään ei kiellä meitä näkemästä elokuvassa *Out1* jälkeä mykkäkomedialle ominaisesta *slapstickistä*, jos ajatellaan kehollista liioittelua, pantomiimia, Frédériquen (Juliet Berto) tai Colinin (Jean-Pierre Léaud) epäuskottavuutta. Hupaisat hetket, jotka paljastavat tiettyyn muotiin, epookkiin tai pariisilaisuuteen sisältyvän parodian, nostavat toisaalta esiin satiirin suonen.

• • •

Tyytymättä ainoastaan viittaamaan käyttäytymiseen, joka oli muodissa mainitsemamme mykkäelokuvakauden aikana tai Balzacin tuotannossa, Rivetten estetiikka on kunnianhimoisempaa sen suhteessa ajalliseen moninkertaistumiseen. Elokuva tavoittelee mahdollisen imeytymistä nykyiseen: ohjaaja etsii kohtaa, jossa todellista ja mahdollista on mahdotonta erottaa toisistaan. Hänen lähestymistapansa on hyvin avoin, mielikuvituksellinen, epätodennäköinen, sillä todennäköinen rakentuu realismille, ja realismi taas on vastakkainen vielä tuntemattoman mahdollisen määrittelemättömyyden kanssa. Vuoden 1968 vallankumouksellisuus pyrki muuttamaan toden rajattomiksi mahdollisuuksiksi, kuten eräs toukokuun kuuluisa iskulause ilmaisee: ”katukivien alla ranta” (*Sous les pavés, la plage*).

• • •

Eikö olekin niin, että elokuvan *Out1* pitkät otot antavat mahdollisuuden odotuttamiseen: mitä pitkästä kehittelystä seuraa, mitä on odotettavissa, mitä jatkossa tapahtuu tai mitä kaaos, huudot ja eleet tuovat tullessaan? Samaan aikaan tapahtumien toistot ja uusinnat, päällekkäisyydet tai polveilut osallistuvat ennalta määrättyyn suuntaan kulkevan, klassiseen ja tarkoin määritellyyn loppuratkaisuun pyrkivän hallitun tarinankerronnan tuhoamiseen.

Kopioimatta mykän sarjaelokuvan maailmaa, Jacques Rivette pyrki löytämään tuon maailman runollisuuden läpi filmografiansa kokeillen erilaisia tulokulmia, turvautumalla aikalaiskuvien, -tapahtumien, -roolihahmojen tai -paikkojen sitkeään merkitsevyyteen, josta välittyi tunne jostakin yllättävästä, kaksitahoisesta

tai monimerkityksisestä, epätavallisesta tai epäsopivasta suhteesta objektiiviseen, operatiiviseen, nykyaikaiseen maailmaan (elokuvassa kuvattujen tapahtumien tai kuvausten nykyaikaan). Tästä johtuen hieman sarjakertomusten Pariisin mysteerinä, marginaalina, ”välitilaa” valuu hiljalleen kerrontaan... aivan niin kuin jokin, jäädäkseen tulkinnanvaraiseksi, ei olisi vielä löytänyt muotoaan ja tavanomaisia merkityksiään.

• • •

Sen lisäksi, että Rivette piti mykkäelokuvasta, voidaan nostaa esiin hänen (ja uuden aallon elokuvaohjaajien) arvostuksensa Jean Cocteauta kohtaan (tullessaan Pariisiin Rivetten ainoa manuaali elokuvan tekemiseen oli Cocteautun päiväkirja elokuvan *Kaunotar ja Hirviö* kuvauksista – *Journal du tournage de Belle et la Bête*). Cocteau, ”välitilan” elokuvaohjaaja-runoilija, totesi salaperäisesti: ”Nämä asiat ylittävät meidät, teeskennelkäämme, että olemme ne organisoineet” (*ces choses nous dépassent feignons d'en être les organisateurs*).

• • •

Osaltaan tämä vaikutelma johtuu kahden navan yhdistelmästä⁶ (muistakaamme, mitä Rivette sanoi Stockhausenista): ”ääriorganisoitunut napa” kertoo täydellisestä hallinnasta, kun taas ”antakaamme kaiken mennä omalla painollaan ja syntyä” -napa liitetään yleensä näyttelijöiden improvisaatioon. Tämä kahden navan yhdistelmä on toivottu ja välttämätön tuottamaan ne nyrjähdykset, joita Rivette etsii arkipäivän todellisuudesta. Näin siirrymme dokumentaarista johonkin fiktiota laajempaan, sillä oletus mahdollisesta ylittää fikton uskottavuuden.

• • •

Elokuvan alusta alkaen mykkäelokuvan rekisteri muuttuu monimutkaisemmaksi. Sitä tukevat pitkät kohtaukset ilman dialogia. Puhe merkityksen julkituomisen paikkana on syrjäytetty (ironisesti Eustachen ja Truffaut'n elokuvissa kaikista puheliain näyttelijä, Jean-Pierre Léaud, on kuuromykkä); esiintyjät, harrastajateatterin näyttelijäseurueet, tekevät ilmapirran hallitsemiseen ja hengittämiseen liittyviä harjoituksia sekä esittävät pantomiimin keinoin vailla inhimillisiä sanoja maailman syntyajankohtaan liittyvää kaaosta. Jos he näyttävät parodioivan mykkäelokuvaa, eivätkö he ilveile myös erään ajankohdalle ominaisen puheliaan elokuvasuuntauksen kustannuksella (Truffaut, Eustache, Rohmer)? Rivette haluaa muistuttaa, että äänielokuvan ajanakaan elokuva ei ole kertovan puheen taidetta, se ei ole ennen kaikkea romaanikirjallisuutta jäljittelevää taidetta. Totta on, että elokuva on seurannut kyseistä narratiivista polkua (mukavuudesta tai taloudellisista syistä), mutta ne elokuvaohjaajat, jotka ovat asettaneet itselleen kunnianhimoisemmat tavoitteet, ovat etsineet lakkaamatta keinoja, joiden myötä elokuva voi kehittää omaa erityisyyttään ja tuottaa omaa ajatteluaan omien keinojensa pohjalta.

• • •

Elokuva, joka ei ole tiukasti narratiivinen, realistinen, representatiivinen, on eräs modernin elokuvan keskeisistä pyrkimyksistä. Deleuze on tehnyt päämäärättömään kuljeskeluun perustuvasta muodosta – *forme bal(l)ade* –, joka perustuu elokuvan ky-

⁶ Serge Daneyn ja Jean Narbonin keskustelu Rivetten kanssa. *Cahiers du cinéma* n°323–324 (maaliskuu 1981).

kyyn päästää irti kerronnasta puhtaasti visuaalisten tai ääneen perustuvien kuvien hyväksi, yhden modernin elokuvan olennaisista piirteistä.

• • •

Kuten Rivetten muissakin teoksissa, elokuvassa *Out1* on kävellen tai autolla kuljettuja matkoja, joiden päämäärä hämärtyy ja jotka riittävät itsessään toimimaan merkitsijöinä. On myös muoto, joka on estetiikaltaan lähinnä tanssillinen, kehollinen tai jopa performatiivinen ja jonka myötä torit ja risteykset, kahviloiden terassit, aukiot tai julkiset puistot kioskeineen ja leikkialueineen liittyvät välttämättä Rivetten pariisilaiseen maisemaan. Näiden maisemallisten esiintymislavojen ansiosta, jotka rytmittävät kulkua kaupungissa, takaa-ajon tai jonkin asian tavoitteluun perustuva dramaturgia liukenee, tarina jää tauolle, minkään perässä ei varsinaisesti enää juosta: Quentin lähtee etsimään Renaud' ta⁷, asettuu erääseen risteykseen, jää pyörimään paikoilleen ja laskemaan askeleitaan aivan kuin olisi kirjaimellisesti toteuttamassa ranskankielistä populaaria ilmausta *faire les 100 pas* (astua sata askelta). Toisaalla haaveillaan, odotetaan, luetaan keskellä katuja, pyöritään itsensä ympärillä, lauleskellaan. Kaupungin muoto, josta on tullut esityksen näyttämö, on erilainen, odottamattomampi ja hauskempi, täynnä reikiä ja rakoja. Se on vähemmän toiminnallinen, vähemmän dramaturginen, hetkelliseltä vaikuttava.

• • •

... "Kaupungin muodon" ajatus tulee Baudelairelta, joka toistaa runossaan *Le Cygne* (Joutsen) "Pariisi muuttuu". "Vanhaa Pariisia ei enää ole / kaupungin muoto / Muuttuu nopeammin, valitettavasti! kuin kuolevaisen sydän". Julien Gracq lainaa ilmaisua nuoruutensa aikaista Nantesia käsittelevässä teoksessaan *La Forme d'une ville* (Kaupungin muoto).

• • •

Kaupungin muuttuva muoto on baudelairelainen ajatus. Elokuvassa *Out1* se kohtaa balzacilaisen Pariisin juonteen, joka kehittyy ja katoaa *L'Histoire des Treize* -romaanin liittyvän maininnan myötä. Katoaminen on myös kissalle annettu ominaisuus Lewis Carrollin romaanissa. Kuten Carrollin kissa, maininta Kolmentoista ryhmästä on salaperäisyydessään sitkeä merkitsijä.

• • •

Rivette pyytää avukseen Eric Rohmerin, suuren Balzac-tuntijan, tulkitsemaan Balzac-asiantuntijan roolihahmon.⁸ Myös siksi, että Rohmer on aiemmin todennut itsestään ja *Cahiers du Cinéma* -lehden ystävistään: "Pidimme itseämme vähän kuin Kolmentoista ryhmän jäsenenä ja tunsimme Balzacin miltei koko tuotannon ulkoa".⁹ Kolmentoista ryhmän merkityksen Balzac-asiantuntija selittää paradoksaalisesti sen katoamisella Balzacin tuotannosta! Liian ilmeisenä kolmentoista salaliittolaisen ryhmä alkaa häiritä kirjailijaa, sen on siis kadottava kasvattaakseen voimaansa! Rivetten elokuvassa katoava viittaus on tapa laimentaa salaisuuden ulottuvuutta,

⁷ Viidennessä episodissa "Colinilta Paulinelle" (minuutit 113–120).

⁸ Kolmannen episodin "Frédériqueulta Sarah'lle" alussa. Kohtaus tuo yhteen kuuromykän Colinin (Jean-Pierre Léaud) ja Balzac-asiantuntijan, joka kommentoi työhuoneessaan romaania *Histoire des Treize*.

⁹ Johdanto Balzacin romaanin *La Rabouilleuse* (1992). "Lignées balzaciennes, par Eric Rohmer" (Eric Rohmer: Balzacilaiset sukulinjat). POL, 17.



Elokuvassa *Out1* Pariisi kohtaa balzacilaisen Pariisin juonteen, joka kehittyy ja katoaa *L'Histoire des Treize* -romaanin liittyvän maininnan myötä. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

joka lakkaa olemasta dramaturgian romanttinen, poliittinen tai sosiologinen jousi. Se jää ympäröimään maailmaa tästä lähtien sen ulkopuolelta – *out*.

• • •

Näin Rivette vastaa kysymykseen, joka korosti jälleen kerran salaliiton teemaa hänen elokuvissaan:

Jotakin on piilossa, olemme kaikki yhtä mieltä asiasta [...] Salaliiton teema on veruke. Se on aihe, joka on tehty paloiteltavaksi [...] On luettava tarkasti Balzacia huomataksseen, mistä on kysymys, sillä kyseessä on salaperäinen kirjailija, joka kätkee todella tärkeät asiat.

Se, mikä teki tärkeää poispyyhittyyn salaliittolaisten ryhmään turvautumisesta, on nyt puolestaan epäselvää ja täsmentymätöntä... *out*.

• • •

Salaisuus ympäröi maailmaamme. Jos se on vaikeasti luettavissa, kyseinen salaisuus liittyy elokuvan organisaatioon ja sen *work in progress* -tyyppiseen toteutukseen, sillä tämä malli edeltää tai ennakoii merkityksen saamaa lopullista muotoa. Suurin osa Rivetten elokuvista on hämää, samaan aikaan, kun niiden kutkuttava muoto synnyttää toiveen merkityksestä, saa vaatimaan tulkintaa, joka on yleensä eriaikainen.

• • •

Out1 näyttää olevan syvälinen luenta Roland Barthesin haastattelusta. Eräässä vaiheessa kirjailija puhuu Brecht-kokemuksestaan (joka tekee Rivetten elokuvien suhteen teatteriin huomattavasti monimutkaisemmaksi). Barthes lausui:

Muistan että Brecht ehdotti meille Théâtre Populaireissa vaihtojen organisoimista [...] tämä tarkoitti mielikuvitusnäytelmän toteuttamista, jossa toisiaan seuraavat kohtaukset olisivat kuin osa shakkipeliä; joku luo peliin jonkin tilanteen, toinen valitsee sitä seuraavan tilanteen [...]

• • •

Tästä ohjeesta ilmenee keston, akkumulaation, näkökulmien ja tapahtumien moninkertaistumisen tärkeys elokuvassa, mutta myös ja samanaikaisesti näyttelijöiden

monipuolinen osallistuminen sekä tästä osallistumisesta aiheutuvat haarautumat, pysäytykset, toisin sanoen muotoon ja aikaan liittyvä labyrintti, josta teos nousee esiin. Tuloksena on aikaansaannos, joka on vähemmän järjestelmällinen kuin kekseliäs tai hypoteettinen ja joka on kiinni salaisesti arvattavissa, taipuilevissa polvekkeissa. Kyse on tietoisesti paljastetusta merkitsijän tekniikasta, ennemmin kuin merkityksen jakamisesta.

• • •

Barthes jatkaa kuitenkin antaen mahdollisuuden pohtia toisella tapaa merkitystä ja yleistä tavoitetta ohi itse elokuvan muodostamien raamien:

Brechtillä oli kirkas käsitys merkityksen tekniikoista [...] merkitsijöiden vastuullisuudesta [...] ja luonnollisesti koko tämä tekniikka oli ajateltu kokonaisuudessaan poliittisen ajattelun näkökulmasta. Poliittisen ajattelun näkökulmasta mutta ei ehkä poliittista ajattelua varten; ja tässä kosketamme brechttiläistä tulkinnanvaraisuutta; pohdin, eikö Brechtin [poliittisesti] sitoutunut merkitys ole lopultakin omalla tavallaan merkitys odotuksen tilassa [...]: annetakoon teokselle tehtäväksi kysyä kysymyksiä (kirjailijan valitsemien termein, koska kyseessä on vastuullinen taide), ja yleisölle löytää vastauksia [...] tekstissä on selvästikin vahva merkitys, mutta tuo merkitys on aina kysymys [...] Se selittää miksi tämä kriittinen, poleeminen, sitoutunut teatteri ei ole militanttia teatteria.

Nämä rivit on mahdollista kääntää koskemaan Rivetten työtä ja todeta, että hän luo elokuvaa, jossa merkitys on ”odotuksen tilassa”. Odottava merkitys ei palvele tyhjiä muotoon liittyviä kokeita vaan avoimesti poliittisia tarkoitusperiä (*polis, polites*, joka koskettaa kaupunkia ja sen asukkaita). Rivetten elokuvien johtoajatukseksi on idea-muoto politiikasta, jonka olemassaolo on tunnistettava ja luotava kollektiivisesti.

Harri Laakso

TaT, professori, Visuaalinen kulttuuri, Aalto-yliopisto

Maiju Loukola

TaT, tutkijatohtori, Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos, Aalto-yliopisto

Henna Herranen

TaK, ViCCA, Aalto-yliopisto

Matti Tanskanen

TaK, ViCCA, Aalto-yliopisto

Saara Kanerva Tamminen

TaK, ViCCA, Aalto-yliopisto

Out 2 – kokeellinen liikkuvan kuvan kollektiiviteos nykyisen ja menneen ajan leikkauspisteitä jäljittämässä

Kirjoitus on katsaus ja pohdinta kokeellisen liikkuvan kuvan teoksen Out 2 taustoista, lähtökohdista ja kollektiivisesta prosessista. Nimi Out 2 juontaa ranskalaisen Jacques Rivetten (1928–2016) monumentaaliseen kolmetoistatuntiseen elokuvaan Out 1 – Noli Me Tangere, joka valmistui vuonna 1971 mutta jota sen jälkeen on esitetty erittäin harvoin, kunnes uusi restauroitu kopio tuli nähtäväksi vuonna 2015. Kirjoittajina ovat syksyllä 2016 Aalto ARTS:issa pidetyn ”Film as contemporary art: Out 2 – Collective film in the spirit of Jacques Rivette” -kurssin vetäjät Harri Laakso ja Maiju Loukola sekä kolme opiskelijaa kurssin kaikkiaan 22 osanottajasta: Henna Herranen, Matti Tanskanen ja Saara Kanerva Tamminen. Out 2 -elokuvaoteos on esillä ensi kerran Venetsian Biennalen Tutkimuspaviljongissa elokuussa 2017.

Harri Laakso

Missä olemme nyt? Missä minä olen nyt?

Elokuvalla on erityinen suhde aikaan. Parhaimmillaan tulemme katsojina kuljettuiksi elokuvien tarinoissa milloin mihinkin aikaan, ja samalla, teatterin pimeydessä, irtaudumme elämästämme ja putoamme hetkeksi arjen ajasta. Tuolle siirtymälle me olemme myötämielisiä, se on elokuvan nautinto.

Mutta kuinka hyvin tuo elokuvan aika on palautettavissa takaisin elämäämme myöhemmin toisena aikana? Kuinka jonkin elokuvan kuvaama maailma, ihmisten tapa elää, voisi olla olennainen vuosikymmeniä myöhemmin? Kuinka yksi aika voi heijastaa toista, kuinka samanlainen ihminen eri aikoina oikeastaan on ja kuinka elokuvan keinot ovat siirrettävissä aikojen yli?

Nämä kysymykset olivat lähtökohtina projektissa, jonka aloitimme syksyllä 2016 Aalto-yliopistossa ”Visual Culture and Contemporary Art” -maisteriohjelman kursilla. Projekti sai nimen Out 2. Nimi juontaa ranskalaisen Jacques Rivetten (1928–2016)

monumentaaliseen kolmetoistatuntiseen elokuvaan *Out 1 – Noli Me Tangere*, joka valmistui vuonna 1971. Valmistumisensa jälkeen elokuvaa on esitetty erittäin harvoin, kunnes uusi restauroitu kopio tuli nähtäväksi vuonna 2015.

Rivetten elokuva oli *Out 2* -projektin konkreettinenkin lähtökohta. Itse olin nähnyt elokuvan New Yorkissa, ja jo silloin minulla oli välitön tuntemus, että elokuvalla oli jotain erityistä annettavaa juuri nyt, 45 vuotta myöhemmin. Onnellisten sattumusten kautta saimme elokuvan esitykseen myös Suomessa. Aloitimme yhdessä Maiju Loukolan kanssa opettamani runsaan 20 opiskelijan kurssin katsomalla Rivetten elokuvan neljänä syyskuisena iltana elokuvateatteri Orionissa.

Ei ollut vaikea nopeasti huomata, kuinka Rivetten elokuva, sen kokeellinen ja enigmaattinen kerronta, jossa eri tarinat kietoutuvat toisiinsa ja improvisatorisiin jaksoihin, Honoré de Balzacin, Aiskhyloksen, ja Lewis Carrollin kaltaisiin kirjallisiin viitepisteisiin sekä Ranskan uuden aallon elokuvallisiin uudistuksiin ja edelleen 1970-luvun alun yhteiskunnalliseen ja poliittiseen ilmapiiriin, oli yhä puhutteleva myös nuoremmalle tekijäsukupolvelle. Nykykatsojan näkökulmasta Rivetten elokuva oli edelleen erityinen, peräti fyysinen kokemus, joka tuntui kalibroivan aikakäsitystä ja näkemistä: elokuvan jälkeen huomasi katsovansa maailmaa eri lailla kuin ennen elokuvaa, aivan kuin maailma ympärillä olisi revennyt auki ja paljastanut salatun näkymän, joka aiemmin oli ollut peitossa.

Samalla se nykyhetki ja maailma, jossa elämme, on kiistatta erilainen kuin 1970-luvulla, vaikka yhteiskunnallisen kuohunnan näkökulmasta vastaavuuksia olisikin. Myös elokuvakerronta on muuttunut vuosikymmenten aikana, ja tekniikka on tehnyt uudenlaisen kuvallisen välittömyyden helpommaksi ja kaikkialla läsnä olevaksi. Lyhyesti ilmaisten maailman ja elokuvan välinen suhde on muuttunut.

Out 2 -projekti ei siten voinut ottaa lähtökohdakseen Rivetten elokuvan ja sen aikaisen maailman välisen suhteen imitoimista tai rekonstruomista sellaisenaan. Pikemmin lähtökohdaksi muodostuivat jotkin elokuvan piirteet, muun muassa elokuvan epätavallisen pitkä kesto sekä kollektiivisen ja improvisatorisen tekemisen ”tuntu”. ”Tuntu” vaikuttaa tässä sopivalta ilmaisulta, sillä Rivetten elokuvassa kollektiivinen tekeminen ja improvisaatio eivät ole elokuvan lähtökohtaisia menetelmiä. Ne vaikuttavat eriasteisesti, joskus elokuvan menetelmänä ja toisinaan sen aiheena – samalla, kun elokuvaa myös läpäisee, ehkä paradoksaalisesti, Jacques Rivetten omaperäinen tekijän ääni.

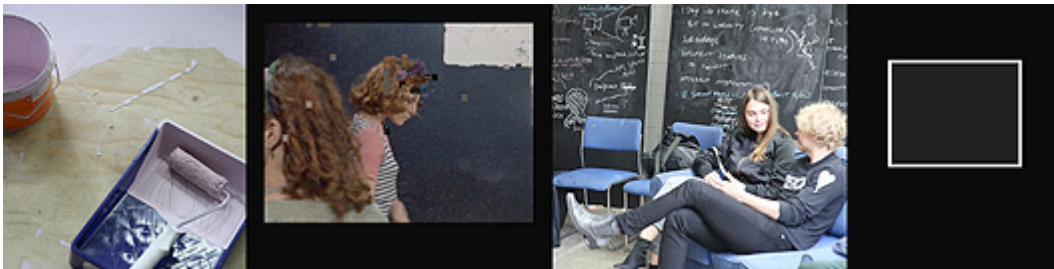
Myös ajallinen kesto figuroi elokuvassa kaksinaisesti: sekä elokuvan kokonaispituutena että joidenkin yksittäisten kohtausten pitkittymisenä tai intensiivisenä viipylynä, joka työstää katsomista uudella tavalla. Se pyytää hylkäämään aiempia oletuksia ja tarjoaa tilalle jotain uutta, sikäli elokuva opettaa katsomaan. Voisi myös sanoa, että elokuva ”valitsee” katsojansa: samalla, kun alkupuolen pitkät improvisaatiojaksot saattavat olla joillekin katsojille tuskastuttavia tai ylipääsemättömiä, toisille ne ovat kuin siirtymäriitti, välivaihe sitoutumiseen. Katsoja, joka on valmis väliaikaisesti unohtamaan tarinankaipuunsa seuratakseen monikymmenminuuttisia fyysisiä harjoituksia, muodostaa elokuvan kanssa kuin sopimuksen ilman, että hänelle on tuossa vaiheessa lainkaan selvää, mihin tuo sopimus häntä velvoittaa tai mitä se kenties hänelle lupaa.

Sinänsä elokuvan katsojien kanssa muodostama yhteys (tai ”yhteisö”) on samankaltainen kuin se elokuvan kuvaama salaseura *Le Treize* (Kolmetoista), jossa yhteys eri ihmisten välillä on ilmeinen, vaikka yhteisön toiminnan varsinainen luonne jää hämäräksi. Itse asiassa *Out 1* -elokuvassa tällaisia analogioita ja yhteyksiä elokuvan *itsensä* ”kulun” ja tarinan maailman välillä on herkkullisen paljon: usein tuntuu, että elokuvan henkilöhahmot puhuvat paitsi käsillä olevasta asiasta myös elokuvasta itsestään. (Esimerkiksi Colin [Jean-Pierre Léaud] etsii arvoitusta aivan samoin kuin katsoja etsii elokuvasta tarinaa.) Muutenkin erilaisten yhteisöjen ja ryhmien (kuten

esimerkiksi elokuvan kaksi teatteriseuruetta ja, utooppinen vallankumouksellisten ryhmä L'Angle du Hasard -hippikaupassa) toiminnan ja toimimattomuuden, aktiivisuuden ja oleilun välinen vuorottelu luovat elokuvalle sen omintakeisen, viiptyilevän kulun.

Näiden piirteiden – kesto, improvisaatio, kollektiivisuus – lisäksi *Out 2* -projekti otti omiksi lähtökohdikseen joitain sellaisia asioita, joiden voi nähdä olleen myös Rivetten itselleen ja elokuvalleen asettamia lähtökohtia tai mielenkiinnon kohteita. Näin *Out 2* otti vaikutteita sekä Rivetten valmiista elokuvasta että sitä edeltäneestä ajattelusta; siis ajasta ennen ja jälkeen. Esimerkiksi leikkien ja pelien tematiikka, ”cinema direct” tyyli tai vaikkapa Jean Rouchin tutkiva dokumentaarisuus innoittivat sekä *Out 2* -projektia että esikuvaansa.

Out 2 – joka tämän tekstin kirjoittamisen hetkellä on edelleen monilta osin vielä keskeneräinen – on kollektiivinen elokuva, joka ei kuitenkaan perustu mihinkään yksittäiseen ohjelmalliseen, menetelmälliseen tai rakenteelliseen lähtökohtaan, vaikka ryhmä yhdessä onkin perehtynyt moniin kollektiivisen tekemisen muotoihin ja erilaisiin improvisaatiomenetelmiin. *Out 2* eroaakin merkittävimmin Rivetten lähtökohdista siinä, että sen tekemistä on ohjannut mahdollisimman pitkään avoimena ylläpidetty kollektiivinen kokeellisuus. Kenenkään yksittäisen ihmisen tai edes pienen ryhmän näkemystä ei ole asetettu etusijalle. Koska kyseessä on kaikkiaan noin 25 ihmisen ryhmä, on näkemyksiä kokonaisuudesta myös useita, ja usein ne ovat myös keskenään ristiriitaisia. Tästä orgaanisesta kitkasta muodostuukin ehkä (vielä emme voi sitä tietää) tekeillä olevan elokuvan keskeinen generoiva voima.



Work-in-progress.
Kuvakollaasi: Harri
Laakso.

Noli me tangere – Älä koske minuun!

Out 1 -elokuvan pitkän version alaotsikko on *Noli me tangere* (”Älä koske minuun”). Sanat ovat tuttuja Johanneksen evankeliumista, jossa ne lausuu ylösnoussut Jeesus Maria Magdalenalle. Ja toden totta, vaikka – jälleen – elokuva leikkii myös tarinansa maailmassa tuolla raamatullisella kohtauksella (teatteriseurueen improvisaatioharjoituksissa, jossa sitä parodioidaan), on kyseessä myös komento meille katsojille; ja vielä enemmän kaikille meille, jotka etsimme Rivetten elokuvasta uudenlaista voimaa, uutena aikana.

Kenties elokuvalla on myös paraabelin, vertauskuvallisen kertomuksen, luonne. Tällaista kerronnan muotoa Jean-Luc Nancy on kuvannut mielenkiintoisesti kirjassaan *Noli me Tangere. Essai sur la levée du corps* (2003) siten, että paraabelit (esimerkiksi sellaiset, joita on evankeliumeissa) eivät ole (vertaus)kuvan siirtymistä merkitykseen. Ne ovat kuvan siirtymistä näkemiseen, joka jo ennalta on tai sitten sitä ei ole. Vertauskuvallisilla kertomuksilla ei näin ollen ole kuvittavaa, pedagogista tehtävää, vaan ne ”restauroivat” yhtäläisesti sekä näkemistä että sokeutta. Kuvat eivät ole jäljittelyssä suhteessa ”todellisuuteen” vaan osallistuvat näkemiseen itseensä. Kuten kristilliset paraabelit, myös *Out 1* tuntuu varoittavan siitä, että mikäli jokin merkitys ei avaudu, on mitään merkitystä myös täysin turha odottaa löytävänsä

elokuvan hämäryydestä. Ja samalla vastaanottavaiselle katsojalle paraabeli voi tarjota näkymän tämän omaan kykyyn nähä.

Tuntuu mahdolliselta, että samankaltainen asenne on siirtynyt omaan projektiimme *Out 2*, joka on paikoin muodostunut kuin erillisiksi näkymiksi katsomisen ehtoihin, kaikkeen, mikä muokkaa omia oletuksiamme siitä, millainen elokuvan tulisi olla. Edetessäänkin elokuvaprojektimme tuntuu aika ajoin kuin kieltävän koskemasta itseensä.

Pelin henki

Jos elokuva haastaa perustavimmat oletuksemme, luulisi sen olevan vakava. Samalla *Out 1* on mitä leikkis in elokuva. Jacques Rivette on maininnut, että elokuvassa on mieluummin kaikkea liikaa kuin liian vähän, ja *jeu* (peli, leikki, näyttelemine n), sanan kaikissa merkityksissä, oli oikeastaan elokuvan ainut lähtökohta. Perusajatuksena oli eri osien väliset suhteet ja riippuvuudet, mukaan lukien näyttelijöiden pitämä etäisyys itsensä ja esittämiensä hahmojen välillä.

Pelin maailma on aina erillinen ”todellisesta” maailmasta, hieman kuin elokuvakin on. Pelien sääntöjen puitteissa on kuitenkin vapautta, joka on kietoutunut arvaamattomuuteen ja ennustamattomuuteen – siinä pelien viehäty s. Ja pelit ovat omalla tavallaan myös ”tuottamattomia” sikäli, että pelien päätyttyä palataan aina lähtötilanteeseen. Voisi ajatella, että *Out 1*:ssä on myös tällainen paluun rakenne, ainakin katsojan näkökulmasta. Elokuvan jälkeen on tunne, että paljon on tapahtunut, mutta samanaikaisesti eräänlainen epätodellinen tyhjyys, aivan kuin jonkin pitkäkestoisen pelin jälkeen. Epätietoisuus siitä, onko mikään oikeastaan muuttunut, joidenkin henkilö hahmojen myös palatessa entisiin asemiinsa.

Peleihin (ja näyttelemiseen) kuuluu paitsi säännöt tietysti myös uskottelemine n tai peräti huijaus. Rivetten elokuvahan kiertyy kahden huijarin tarinan ympärille, Colinin ja Frédérique n: Elokuvan alussa Colin esittää mykkää ja kerjää rahaa palkkioksi viiltävistä huuliharppusooloistaan, joita hän esittää kahvilan asiakkaille, jotka maksavat kolikon ei ehkä palkkioksi musiikista vaan siitä, että se loppuisi. Frédérique (Juliette Berto) puolestaan huijaa miehiä enemmän tai vähemmän taitavasti ja epäselvin motiivein, paitsi rahan vuoksi myös uteliaisuudesta.

Kaiken kaikkiaan *Out 1* toteuttaa kaikkia niitä pelien piirteitä, jotka Roger Caillois kuuluisassa tekstissään pelien luokittelusta vuonna 1958 esitti: leikkisyyden ja konventioiden vuorovedossa tapahtuvaa kilpailua, sattumanvaraisuutta, jäljittelyä ja huimausta. Näitä ”pelillisiä” piirteitä *Out 1*:ssä riittää, sekä tarinan maailmassa että elokuvan itsensä tapahtumisessa.

Oman projektimme *Out 2* suhteen emme vielä tiedä, kuinka (uhka) pelimme ja leikkimme on päättyvä. Aivan varmoja emme ole edes siitä, millaisin säännöin peliä pelaamme tai pelaammeko edes kaikki samaa peliä. Varmaa on vain se, että johonkin olemme uppoutuneita ja että jossain aivan lähellämme on toinen todellisuus, johon olemme yhteydessä.

Maiju Loukola

Ajan avaumia

Out 2 -projektia on ensi metreiltä alkaen luonnehtinut halu ottaa vakavasti kollektiivisen tekijyyden ja proseduraalisuuden lähtökohta. Nämä seikat ovat tuntuneet ilmiselviltä yhtymäkohdilta Rivetten elokuvaan ja viitoittaneet projektin vaiheita.

Moniääninen tekijäkollektiivi on yhtäältä edennyt silakkaparven lailla kohti yhteisesti jaettua mutta ei-vielä-tiedettyä päämäärää samalla, kun on valjennut, etteivät osin itsenäisesti ja osin yhdessä tuotetut oudot, ihmeelliset ja ristiriitaisetkin toisilleen viiheitä antavat tekeillä olevan elokuvallisen teoksen fragmentit noin vain asettuisi miksikään itsestään selväksi teoskokonaisuudeksi. Kollektiivisen ja proseduraalisen tekemisen lähtökohta on haastanut ajattelemaan teoksellisuuden muotoja ja menetelmiä uudenslaisista asetuksista käsin.

Halu pitää prosessi mahdollisimman avoimena on merkinnyt keston, muodon ja sisällön ennalta määrittelemättömyyttä ja tietynlaista vapauden illuusiota, joka haastaa ja on samalla haastettu. Pohdittaessa *Out 2:n* esikuvan, Rivetten yli 40 vuotta sitten Ranskan 1968 tapahtumien jälkimainigeissa kuvatun kolmetoistatuntisen elokuvan, suhdetta aikaamme (joka on vastaavasti omanlaistensa yhteiskunnallisten ja poliittisten repeämien ja ristiriitojen leimaama) eteen avautuu kysymys: *mikä haluaa tulla kuvaetuksi*, kun käymme elämymatkaa kahden aikakauden ja niihin kytkeytyvien kulttuuristen, intellektuaalisten ja yhteisöllisten sidosten välisessä tilassa?

Prosessin alkuun keskustelimme luottamuksesta ja sitoutuneisuudesta. Sekä siitä, kuinka ei-tietäminen on tarkan vaalimisen arvoinen lähtökohta, ellei niistä jaloin ja olennaisiin. Emme luvanneet sitoutua Rivetten esikuvaan vaan pikemminkin antautua sen inspiroimiksi ja infektoimiksi. Viimeistään neljä perättäistä syyskuun iltaa elokuvapyhättö Orionissa todensi sen, että Rivette on koskettanut meitä käänteentekevästi, vaikka elokuvan nimi *Out 1 – Noli me tangere* kielii toisin. Puhuimme säännöistä ja niistä poikkeamisesta, teimmepä eräitä esittävän taiteen ja tanssin parissa hyödynnettäviä improvisatorisia kehollis-tilallisia harjoitteitakin saadaksemme kehollista kosketuspintaa keskinäiseen luottamukseen ja prosessitekemisen voimaan.

Vieraanvaraisuus oli niin ikään ääneen lausuttu lähtökohta ainakin kahdessa mielessä: ystävällismielisenä vastaanottavaisuutena ja pyrkimyksenä ylläpitää kollektiivitekemisen sydämässä oleva moninäkökulmaisuus. Tuntui erityisen tärkeältä tunnistaa ja kuulostella inhimilliseen ekstistenssiin kuuluvaa outoa ja tuntematonta. Tietyissä mielessä prosessi on ollut mitä epä-älyllisin, paikoin suorastaan järjetön samalla, kun se on ollut juuri tästä lähteestä ammentaessaan syvällinen ja intellektuaalisesti kutkuttava. Samaa aikaan tosi, vakava ja riemukas.

Kesällä 2016 Suomessa vierailut filosofi Jacques Rancière lausui eräässä tuolloisessa seminaaritalaisuudessa lauseen, joka itselleni palautui mieleen *Out 2* -projektia aloitellessa: ”kyse on ilon leimaamasta prosessista, jossa luomme nykyisyyttä” (*process of joy in which we create the presence*). Rancièren mukaan taiteen/taiteilijan tulee lähteä liikkeelle perustavasta tasa-arvosta, ei niinkään ainoastaan etsiä ratkaisua tai parannusta tekemällä epätasa-arvoa tai epätasa-arvoista olosuhdetta näkyväksi. Mitä hän tällä mahtaa tarkoittaa?

Rancièrelle tasa-arvoisuus on premissi, olosuhde, joka *jo* on. Samaa hengenvetoon voikin hyvällä syyllä kysyä: mitä muita vaihtoehtoja eettisesti ja moraalisesti kestävässä oikeudenmukaisessa maailmassa olemisessä voisi ollakaan? Pitäessämme tasaveroisuutta lähtökohtana ajattelussa ja teoissa olemme rancièrelaisittain ikään kuin keskellä ”nykyisyyden luomisprosessia”, luomme asioita ja olosuhteita vastaamaan sitä jo-olevaa perustavanlaatuista tilaa, jossa tasa-arvoisuus voi loistaa, olla kyseenalaistamaton. *Out 2* -prosessissa tasa-arvoisuus on, näin sen itse hahmottan, paitsi tekijyyden, *auteur*-asenteen, purkamista moniääniseksi yhteisöksi, myös eräänlainen teoksen tilan luomista määrittävä asenne, joka sallii hyvinkin erinäkökulmaisia ajallisia välähdyksiä siihen, *missä me nyt olemme*.

Kollektiivisen tekijyyden näkökulmasta voi leikitellä ajatuksella, että lukuisista eri fragmenteista koostuvaa teostekstuuria on synnyttämässä eräänlainen ”näkyvätön komitea”. Nimeke juontaa kapitalismikriittiseen ranskalaisryhmään, jonka ajattelun taustalla vaikuttavat muiden muassa Gilles Deleuzen vastarintaa, muutosta ja sub-

jektin asemaa käsittelevät kirjoitukset.¹ ”Näkymättömän komitean” (*Comité invisible*) vaikutteina ovat niin ikään Deleuzen ja Félix Guattarin (2013 [1980]) kehittelemät hahmottelut jatkuvasti muuttuvasta, harhailevasta subjektiviteetista ja Deleuzen poliittisessa filosofiassa keskeinen ”yksilöllisyyden fiktiota” purkava, yhteisön roolia ja ajassa ”yksin yhdessä” olemista ilmentävä, moneuden käsite.

Out 2:n monista viitepisteistä ankkuroidun nyt hetkeksi kotimaisin voimin toteutettuun, proseduraaliseen kollektiiviromaniin *Ihmiskokeita*². Aivan kuten ”ihmiskoettelijoiden” tekstiensä suhteen, myös *Out 2* -projektin osallisilla on täysi autonomia taiteelliseen panokseensa. Tämä koskee jokaista kuvallista fragmenttia – kestoltaan, muodoltaan, lajityypiltään, rytmiltään ja sisällöltään omanlaistaan itsenäisesti tai ryhmissä kuvattua episodimaista liikkuvan kuvan miniteosta, joiden kompositiosta elokuvallinen yhteisteos lopulta koostuu. Ihmiskoettelijoitakin innoittanut ranskalainen kokeellisen kirjallisuuden ryhmä OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*) (ks. Mathews & Brotchie 2005) avaa kiinnostavan, osin yhteneväisen mutta osin myös täysin vastakkaisen näkökulman *Out 2* -projektiimme. Siinä missä *Out 2:ssa* haluamme ylläpitää tiettyä vapautta teoksen luomisprosessissa, OuLiPolaisille täydellinen ilmaisunvapaus edustaa ainostaan laimeaa vapauden illuusiota, ja siksi he perustavat luomisprosessinsa tiukoille yhteisesti sovituille säännöille, sopimuksille ja systeemille rakenteille.

Sen sijaan ajatus ennalta ei-tiedettyä ”jotakin” vaihe vaiheelta generoivasta oliosta tai luomuksesta asettuu *Out 2:n* pyrkimysten kanssa samaan horisonttiin; OuLiPolaisien tähtäimessä ei niinkään ollut ”luomusten tuottaminen”, vaan pikemminkin on tarkoitus tuottaa ”luomuksia jotka itsessään ovat uutta luovia”. Vastaavaan tapaan *Out 2* -prosessissa yksi prosessin askelma sysää liikkeelle toisen, kolmannen ja niin edelleen. Yksi kerrallaan elokuvalliset fragmentit muodostavat omia mikrokosmoksiaan samalla, kun ne muodostavat keskinäisten vaikutussuhteiden jaetun pelikentän.

Tilassa ajassa kokemuksessa

Out 1 -elokuvan nimi juontuu siitä, että Rivette halusi tietyllä tapaa merkitä positionsa aikansa ”kuplan”, samanmielisten piirien, ulkoreunalle tai -puolelle. Sisä- ja ulkopuolen tematiikka näyttäytyy esikuvaelokuvassa kerrostuneena ja eri tavoin. Sen voi nähdä *Out 1:n* taustalla kulkevana käsitteellisenä vireenä, miljöissä, keskustelujen aiheissa, katseina, kuvarajauksina, näkökulmakuvina. Halusimme ottaa sisä- ja ulkopuolen teeman konkreettisesti mukaan alusta alkaen. Rakensimme *Out 2* -projektin keskeille kulissikulmauksen, kooltaan pari metriä suuntaansa olevan vanerilevyistä ja -lattiatasosta kootun tekeleen. Mielestämme tämä ilmensi myös esikuvateoksessa keskeistä ajatusta siitä, kuinka kokemuksen sisä- ja ulkopuolta ei voi selkeärajaisesti erottaa toisistaan. Kokemus on aina havainnosta, ruumiillisesta tunteesta ja aistimuksista sekä rationaalisista ja epärationaalisista mielenliikkeistä muodostuva hämärä kooste.

¹ *Comité Invisible* ilmoittautui 2007 julkaistun *Tuleva kapina* -manifestin (*L'insurrection qui vient*) laatijaksi. Manifesti aiheutti Ranskassa kiihkeää julkista keskustelua ja spekulatioita siitä, olivatko sen kirjoittajat samoihin aikoihin tapahtuneen Ranskan valtiollisen rautatieverkon lamauttaneen sabotasin takana. (*L'insurrection qui vient*. Pariisi: La Fabrique Editions.) Ks. englannin- ja ranskankielinen versio: <<http://tarnac9.wordpress.com/texts/the-coming-insurrection/>>.

² *Ihmiskokeita* on vuonna 2012 käynnistynyt, menetelmiltään ja lopputulemaltaan poikkeuksellinen kollektiiviromaanihanke, joka synnytti 14 kirjoittajan monivuotisen työrupeaman tuloksena 15 kirjan kokonaisuuden (ks. <<http://mahdollisenkirjallisuudenseura.net/ihmiskokeita-2>>).



Work-in-progress.
Kuvat: Maiju Loukola.

Rivetten *Out 1* antaa katsojan mielen vaeltaa omia reittejään. Kolmeentoista tuntiin mahtuu huikea määrä irrallisilta tuntuvia kohtauksia ja fragmentteja, jotka vähä vähältä alkavat linkittyä toisiinsa katsojan kokemuksessa. Yhteydet alkavat muodostua omalakisiksi merkitysten kudelmaksi. Pohdiskelin Orionin penkkien syleilyssä sitä, missä määrin tällaiseen assosioivaan merkityksenhakuun ajaa taidelajin perinne – onhan kyseessä elokuva kohtauksineen, tapahtumapaikkoineen, dialogeineen, kamerakatseineen ja -ajoineen. Jossain puolivälin tietämällä *Out 1*-katsomiskokemus muuttui nautinnoksi. Nautinnoksi siitä, että havainnon harhailevuus muuttui kyvyksi nauttia juuri tästä antautumisesta harhailevan katseen omalakiselle epälogiikalle. Mitä luksusta!

Vaikka *Out 1*-elokuvan kontekstia oli tutkiskellut riittämiin jo ennalta niin, että osasi odottaa kokeellista otetta ja erityislaatuista dramaturgista rakennetta, vasta katsomiskokemus saattoi vesille, joilla teoksen maailman nurin kääntävä vaikutus todentui. Vaikka kuinka tunnustautuisi absurdismin, dadan ja erilaisten kokeellisten taidemuotojen, -tekniikkojen ja -lajityyppien ystäväksi, oli vaikutus odottamaton ja

suorastaan kehollisesti voimallinen. Kadut, keskustelut, maisema, valo, ovenkahvat, arkipäiväinen sananvaihto, kävelyaskelten muodostaminen, leipäpakkaus kaupan hyllyssä – nuo ja muut, mitä banaaleimmat, yksityiskohdat säteilivät kuin uutta hohdetta, puhuttelivat toisin kuin ennen.

Out 2:ssa pyrintönämme ei ole heijastella maailman, ajankuvan, vallitsevan todellisuuden ja nykyisyyden ilmiöitä vaan pikemminkin poiketa risteävissä ajan virroissa ja poimia niistä havaintoja komposition rakennusaineiksi. Mielihyvin ajattelen, että toimimme *jonkin-ajan* välittäjänä, arkitodellisuudelle keskeytyskomentoja huikkaavina agentteina limittäin liikkuvien ajan kristallien tilassa, joka jatkaa elämäänsä kesällä 2017 nähtävästä ensi versiostakin eteenpäin – kukapa sen tietää?

Un glossaire éclairant et utile – hyödyllinen ja valaiseva sanasto

- avec équipage – miehitetty
- équipage heureux – iloinen miehistö
- avec l'équipage – miehistöineen
- équipe de nuit – yövuoro
- en improvisant – improvisoimalla
- le groupe de conspirations – rykelmä salaliittoja
- qui sont ici maintenant pour savoir ce qui est réel et ce qui est "vrai" – kukapa tässä niin tietää varmaksi sanoa, mikä on todellista ja mikä "todellista"
- Pourquoi tu me regardes étrangement? – Miksi katsot minua omituisesti?

Henna Herranen

Ilmaisu ja estetiikka minun *Out 2* -fragmenteissani

Minä ja älypuhelinamerani olemme viimeisen vuoden ajan tehneet aktiivista, lähes kyborgimaista, yhteistyötä. Näen unia, joissa automaattisesti tallennan tilanteita apparaatillani, ja painajaiset syntyvät, kun en saa puhelimeni kameraa toimimaan. Minulle oli selvää, että videoin fragmentteja *Out 2*:een tällä arkisella *lo-fi*-tekniikalla, sillä se vapauttaa minut kuvaamaan elämää niin kuin tavallisestikin arjessani: luontevasti, subjektiivisesti, ilman suuria eleitä. Useat videopätkät oli otettu ennen *Out 2*:n alkua, tavallaan minulle projekti oli olemassa tiedostamattomasti jo ennen siihen tarttumista.

Metodinani on sattumanvaraisuus ja alitajunta, intuitiivinen elämän seuranta sinne, minne nokka osoittaa. Älypuhelimien käyttäminen mahdollisti impulsiivisen otteen, monesti vietin aikaa kaupungilla ilman etukäteen suunniteltua kuvauspäivää. Kuvaamisakti julkisella paikalla on toisinaan hermostuttavaa, ja joudun jatkuvasti selventämään itselleni, miksi minä teen näin, miksi minä kuvaan nyt. Samalla se tuo vastuun kanssaeläjiäni kohtaan. Kännykkänsä takaa tarkkailu voi aiheuttaa suojaamattomuuden ja ärsyyntymisen tunteita. Silti on uskallettava nostaa kamera toisia kohti.

Keskeinen kysymys kulkiessani reittejäni Helsingissä ja Otaniemessä on kuta-kuinkin se sama tutkimuskysymys, jolla valotimme tiemme kollaboraation alkuun: missä olen/olemme nyt? Ahdisti. Miten voin ilmaista mitään niin monimutkaista? Niinpä aloin vain kerätä materiaalia tallennetusta elämästäni katsoen, onko tämä sitä, missä ollaan. Ruumiissa ja psyykessä, kaupungissa, Helsingissä, hyvinvointiyhteiskunnan rakennus- tai pahennustalkoissa, mielenosoituksessa, kauppakadulla, kerjäämässä, kapitalismissa, etsimässä, lentämässä, pakenemassa ja unelmoimassa,



Work-in-progress.
Kuvat: Henna Herranen.

arkirutiineissa ajattelemattamme. Nuhjuinen estetiikka on tuttua jokapäiväisestä teknologisesta mahdollisuudestamme tuottaa kuvaa. Täälläpäin maailmaa se voi tuntua jopa melko demokraattiselta mahdollisuudelta. Tehtävä herkisti minua miettimään, mille haluan antaa tilaa näkyä. Annan videon käydä toivoen sen todistavan arkisia näytelmiä erilaisista mahdollisuuksista, normalisoituneista näkymistä ja ilahduttavista sivustakatsomisen hetkistä.

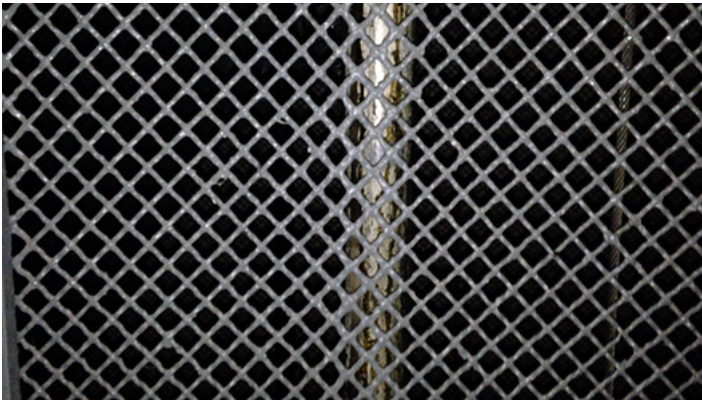
Se, mitä videomateriaalillani aloin tehdä, muutti prosessin luonteen elokuvalliseksi. Leikkausvaihe ja ääniraidan asettelu suhteessa kuviin on se tapahtuma, jossa sattumanvarainen ja itsessään banaali otto alkaa muuttua montaaasissa merkitykselliseksi. Itselleni henkilökohtaiset kuvaushetket etääntyivät jonkun tuntemattoman henkilön vaeltamiseksi. Minun kokemukseni alkavat nousta subjektiiviselta tasolta anonyymin tarkkailijan ajatteluksi. Lopulta en voi tietää, mitä kollaboraatio tuottaa, miten omat kohtaukseni asettautuvat muiden luomien elokuvafragmenttien kanssa kokonaisuuteen. Tässä prosessissa umpimähkäisyyden uhallakin syntyy jotain orgaanista, itsejärjestäytyvää, hetken ja paikallisuuden paljastavaa, hahmotelmia olemisen kysymykseemme.

Matti Tanskanen

Out 2 – törmäys ja kohtaus

Elokuvallisen teoksen toteuttaminen 24 hengen voimin on samanaikaisesti sekä erittäin kiinnostava että hienovarainen prosessi. Teoksen lopputulos on kokonaisuus, jota kukaan ei voi täysin hallita tai kontrolloida. Se rakentuu monenlaisten palasten kohtaamisesta ja yhteentörmäyksestä. Kurssin alussa jokaisella tekijällä oli varmasti oma näkemyksensä elokuvan lopputuloksesta, ja yhtä varmasti jokainen on joutunut – ja joutuu – luopumaan niistä prosessin edetessä.

Perinteisen narratiivin puuttuessa teoksesta aukeaa kokonaisuuteen uusia kiinnostavia ovia odottamattomille tapahtumille ja sattumille. Tästä kaikesta muodostuu monikerroksinen todellisuus, kokemus, johon täytyy vain sukeltaa mukaan. Myös elokuvan rakenteen auetessa teos karkaa nykytaiteen kentälle oudoksi tunnistamattomaksi monitaidehirviöksi. Elokuva ei ole vain elokuva, jossa lopullinen muoto on esitettävä teos, vaan prosessi ja teko, jossa yksilöiden tekeminen ja ajattelu törmäävät.



Work-in-progress.
Kuvat: Matti Tanskanen.

Saara Kanerva Tamminen

Still life

Päätös olla rajaamatta metodia, teemoja ja kestoja johti siihen, että rajasimme kuvan. Tutkimme, mitä kuvan lävitse tihkuu ja mitä jää ulkopuolelle. Esittämällä asetelman ennen ja jälkeen tapahtuman pohdimme teon, tekemisen, teoksen ja tekijän välisiä suhteita. Projisoinnin valokeila kuitenkin paljasti muuten näkymättömät hiukkaset, jotka leijailivat sinisessä valossa. Kysymys kääntyi siihen, voiko elokuva kuvata tapahtumattomuutta.



Still life.

Kuva: Saara Tamminen.



Katja Lautamatti keskellä tapahtumaa.

Kuva: Saara Tamminen.



Valokeila paljastaa Katri Miittisen.

Kuva: Saara Tamminen.

Kirjallisuus

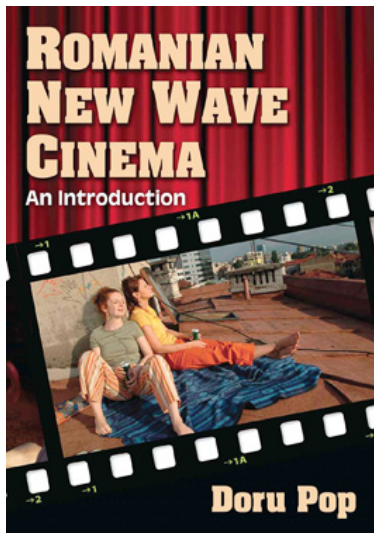
Caillois, Roger (2006) "The Definition of Play. The Classification of Games". Teoksessa Katie Salen & Eric Zimmerman (toim.) *The Game Design Reader. A Rules of Play Anthology*. Lontoo: MIT Press.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (2013 [1989]) *A Thousand Plateaus* (alk. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille Plateaux*). Käännös Brian Massumi. Lontoo: Bloomsbury.

Mathews, Harry & Brotchie, Alastair (2005). *OuLiPo Compendium. Revised & Updated*. Lontoo: Atlas Press; Los Angeles: Make Now Press.

Nancy, Jean-Luc (2003) *Noli me Tangere. Essai sur la levée du corps*. Paris: Bayard Éditions.

Rosenbaum, Jonathan (toim.) (1977) *Rivette Texts and Interviews*. Lontoo: British Film Institute.



KATKERANSULOISTA REALISMIA ROMANIALAISEN YHTEISKUNNAN MARGINAALEISTA

Doru Pop (2014) Romanian New Wave Cinema: An Introduction.
McFarland & Company: Incorporated Publishers, 240 s.

Romanialainen nykyelokuva herätti 2000-luvulla laajaa kiinnostusta, kun realistisia, maan sosiaalista todellisuutta ja inhimillisiä tarinoita vähäeleisesti kuvaavia elokuvia juhlittiin elokuvafestivaaleilla vuosikymmenien hiljaisuuden jälkeen. *New York Times*, *Washington Post* ja *The Guardian* kirjoittivat ”Romanian uudesta aallosta”, ja vaihtoehtelokuvan nuoret ohjaajalahjakkuudet, kuten Cristi Puiu, Corneliu Porumboiu ja Cristian Mungiu, tulivat tutuiksi kansainväliselle elokuvayleisölle. Alkuinnostus on jo laantunut ja jäänyt muun muassa georgialaisen elokuvan viime vuosina herättämän mielenkiinnon varjoon. Silti esimerkiksi syksyn Rakkautta ja anarkiaa -festivaalilla Mungiun Cannesissa parhaasta ohjauksesta palkittu *Valmistujaiset (Bacalaureat, 2016)* toi Savoy-teatteriin täyden salillisen yleisöä.

Cluj Napocan Babeş-Bolyai yliopiston Elokuva- ja mediatutkimuksen laitoksella työskentelevän Doru Popin tutkimus *Romanian New Wave Cinema: An Introduction (2014)* hahmottaa Romanian uuden aallon elokuvan (*Noul val românesc*) estetiikkaa ja visuaalista kielioppia. Kiistelty nimitys viittaa Nicolae Ceauşescun kommunistisen totalitarismin aikana kasvaneen ja vallankumoksen eläneen uuden ohjaajasukupolven elokuvaan. Maahan kehittyi 2000-luvun kuluessa laaja riippumattoman elokuvan kenttä, jonka edustajia palkittiin lukuisasti kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla.

Popin tutkimuksen tavoitteena on osoittaa Romanian uusi aalto omaksi genrekseen esteettisin kriteerein. Tyyllisesti se eroaa hänen mu-

kaansa sekä kaupallisesta amerikkalaisesta että vallankumouksen jälkeisen Romanian muusta elokuvatuotannosta ja asettuu aiempien uuden aallon elokuvaasuuntausten jatkumoon. Kansallisen elokuvakoulun sijaan Romanian uusi aalto on Popin mukaan osa eurooppalaisen vaihtoehtelokuvan perinnettä.

Kirjoittajan vuosiin 2001–2011 ajoittaman uuden aallon estetiikka nousee realistisen kuvaustavan elämänmakuisuudesta, kerronnan tämänhetkisydestä, inhimillisestä lähestymistavasta eettisiin ja yhteiskunnallisiin ongelmiin sekä katsojan osallistamisesta elokuvan todellisuuteen. Pop etsii ilmaisun erityisyyttä pelkistetyn elokuvakerronnan, näyttämöllepanon ja kuvaustekniikan synnyttämästä dokumentaarisuuden ja autenttisuuden vaikutelmasta. Pitkät, todellisissa kaupunkimiljöissä kuvatut otokset, *cinéma vérité* -henkinen kuvaustekniikka sekä vähäinen lavastus, valaistus ja editointi rakentavat suorapuheista elokuvakerrontaa, jossa yksilön draama tarjoaa puitteet eettisten kysymysten tarkastelulle.

Esteettisten keinojen rinnalla elokuvia yhdistävät Popin mukaan toistuvat teemat: marginaaliset henkilöihahmot, muuttoliike, ongelmallinen isä–poika-suhde, sukupuoli ja romanialaiselle kulttuurille ominainen musta huumori, joista kutakin käsitellään kirjassa omissa analyysiluvuissaan. Maan lähihistoriaa ja sen vaikutuksia yksilöön kuvaava ohjaajapolvi jakaa kirjoittajan mukaan myös yhteiskuntakriittisen otteen, vallan rakenteita kriittisesti tarkastelevan auktoriteetin vastaisen asenteen.

Kirjan teoreettiset lähestymistavat kurottavat elokuvantutkimuksesta psykoanalyysiin, ikonologiaan ja semiotiikkaan, joita täydentävät viittaukset filosofiaan, taidehistoriaan, feministiseen teoriaan ja teatterintutkimukseen. Tulkinallisesta kehiksestä toiseen poukkoileva ote tekee tarkastelutavasta ajoittain pinnallisen mutta nostaa toisaalta elokuvista esille olennaisia piirteitä. Antoisimmillaan Popin tutkimus on runsaslukuisissa analyttisissä huomioissa, jotka avaavat elokuvien sisällöllisiä ja esteettisiä ratkaisuja suhteessa romanialaiseen nyky-yhteiskuntaan ja kommunistisen diktatuurin menneisyyteen. Käsittelyluvuissa elokuvien teemat ja tyylipiirteet osoitetaan useimmiten juuri vastalauseiksi ”punaisen Hollywoodin” ideologisesti värityneelle propagandalle, jota tiukka sensuurikoneisto Romaniassakin hallitsi.

Kommunistisen yhteiskunnan pyrkimyksiä tukeneen sosialistisen realismin illuusioiden sekä ideaalisen ja voittoisan ”uuden ihmisen” tilalle nousivat huonoja moraalisia valintoja tekevät, passiiviset antisankarit, ironisoiden vailla todellista valtaa kuvatut vallanpitäjät tai kommunistisen vallan autoritäärisyyden ja kumouksellisen nuoren sukupolven ristiriitoihin vertautuvat kompleksiset isä–poika-suhteet. Kirjoittajan korostamat yhtymäkohdat 1900-luvun puolivälin *auteur*-elokuvaan ja uuden aallon realistiseen ilmaisuun selittyvät samoin vastarinnan ilmaisuina. Kommunistisella ajalla elokuvaohjaaja oli työläinen muiden joukossa ja kokeellinen elokuvailmaisuus mahdoton askel kohti länttä ja sen ilmaisunvapautta.

Romaniassa elokuva-ala on säilynyt ilmeisen miehisenä. Kirjan kiinnostavimpia onkin sukupuolen ja seksuaalisuuden representatiota käsittelevä luku. Se paikkaa tältä osin olennaisella tavalla aiempaa englanninkielistä julkaisua, Brysselin Université Libren romanialaisyntyisen elokuvatutkimuksen professorin Dominique Nastan monografiaa *Contemporary Romanian Cinema: The History of an Unexpected Miracle* (2013), jossa sekä naiset ohjaajina että sukupuolen kriittinen tarkastelu jäävät hämmäntävän ohueksi. *Romanian New Wave Cinema* esittelee nykyelokuvan tekijöistä muun muassa Ruxanda Zeniden, Adina Pintilien, Anca Damianin ja Iona Uricarun, mutta myös ”vanhan kaartin” ohjaajana, kuten Elisabeta Bostanin ja Malvina Urşianun.

Popin mukaan kommunistisen ajan elokuvissa Romanian patriarkaalisesta yhteiskunnan sovinismi yhdistyi patrioottiseen sovinismiin. Näennäisestä sukupuolten tasa-arvosta huolimatta elokuvissa kansallista historiaa rakensivat miehiset työläissankarit, isähahmot ja vallanpitäjät. Naisten osaksi jäivät niin elokuvassa kuin yhteiskunnassakin vähäpätöisemmät sivuroolit sekä stereotyyppiset naiskuvat, kuten hoivaavat, suojelevat äitihahmot, yksinäiset lesket, neitsyet ja huorat. Vaikka feministisestä tai naiselokuvasta ei Romaniassa Popin mukaan edelleenkään voi puhua, kirjoittivat jo uuden aallon elokuvaohjaajat uusiksi patriarkaalisia narratiiveja ja kuvasivat todenmukaisemmin naisten todellisuutta. Etäiset, lapsensa hylkäävät äidit, ongelmaiset, hajoavat perheet, rakkaus samaan sukupuoleen sekä naisten haavoittuva asema yhteiskunnassa tulivat osaksi romanialaisen nykyelokuvan kuvastoja. Feminismin sijaan tekijöiden motivaationa lieinee kuitenkin ollut pikemmin kommunistiseen menneisyyteen kohdistuva kritiikki.

Popin tutkimus selittää myös realistisen ilmaisun politiikan etäisyydenotoksi ”vanhan koulun” elokuvan keinotekoisin todellisuuksiin ja propagandistisiin (piilo)merkityksiin. Romanian uusi aalto tutkimuskohteena alleviivaakin myös realismin pyrkimysten moninaisuutta ja ajallisia ja maantieteellistä kerrostumia elokuvan tyyliuuntana. Romanialaisen kriitikko Alex Leo Şerbanin jalanjäljissä Pop etsii Romanian uuden aallon elokuvien vaihteita ennen kaikkea 1900-luvun puolivälin eurooppalaisista uusista aalloista, italialaisesta neorealismista ja Ranskan *La Nouvelle Vague* bazinilaisista pyrkimyksistä ja jäljittää niiden yhteisiä juuria edelleen Vertovin *kino-pravdaan*.

Samalla kirja nostaa esille neuvostorealismien estetiikan monisyisyyden 1900-luvun alkuvuosikymmenien kokeellisesta neuvostoelokuvasta harhaan johtavaan propagandaan saakka. Realismi haastoi ”kapitalistisen elokuvan” fiktiivisyyden mutta kasvoi myös avantgarde-elokuvan kanssa jaetusta tavoitteesta lisätä taiteen roolia yhteiskunnallisessa muutoksessa. 2000-luvun uuden aallon edelläkävijäksi ja romanialaisen elokuvailmaisun radikaaliksi uudistajaksi Pop nostaa Cristi Puiun, jonka todellisuutta sellaisenaan tapailtava esitystapa ohjasi maan riippumattoman elokuvan etäälle myös 1990-luvun elokuvan

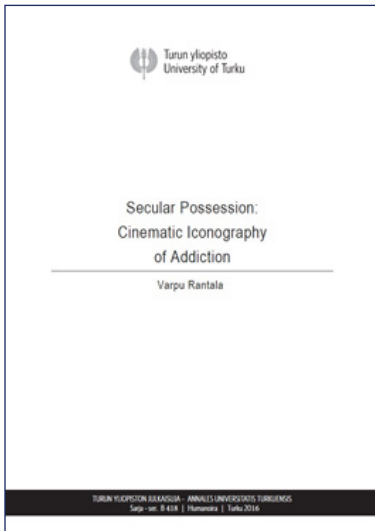
vulgaarista, kyynisestä ja brutaaleja shokkeineuvoja käyttävästä ”miserabilismista”. Puiun ohjaamista elokuvista versoi kokonaisuolle ohjaajasukupolvelle ominainen realistinen tyyli, joka kertoo arjen tragikoomisia tarinoita toteavasti – havainnoiden, tuomitsematta ja vailla eksplisiittisen poliittisia kantoja.

Yhdessä Nastan laajemmalle yleisölle suunnatun kirjan kanssa *Romanian New Wave Cinema* antaa monipuolisen yleiskuvan suhteellisen vähäisesti tunnetun romanialaisen elokuvan vuodesta 1911 alkavasta historiasta. 1960-luvulle tultaessa Romaniaan oli kehkeytynyt vilkas elokuvatuotanto, joka ei Ceaușescun totalitaristisen hallinnon aikana (1967–1989) levinnyt Sergiu Nicolaescun *Veristä valloittajaa*

(1970) lukuun ottamatta maan ulkopuolelle. Nastan selventäessä elokuvien historiallista ja sosio-poliittista kontekstia, keskittyy Popin tutkimus elokuvailmaisun yksityiskohtaiseen analyysiin ja antaa käsityksen myös uuden aalon elokuvasta Romaniassa käydystä keskustelusta. Kirja tarjoaa lähtökohdan Romanian nykyelokuvan kansainväliselle tutkimukselle, joka oletettavasti lähdeaineiston romaniankielisyydestä ja saavutettavuudesta johtuen on vielä silmiinpistävän vähäistä.

Riikka Niemelä

FM, Taidehistoria, Turun yliopisto



ADDIKTION DIGITAALINEN HABITUS

Rantala, Varpu (2016) Secular Possession: Cinematic Iconography of Addiction. Annales Universitatis Turkuensis B 418, 274 s.

Väitöskirja julkaistu sähköisenä osoitteessa:
<http://www.doria.fi/handle/10024/123546>

Kun minulle tarjottiin arvioitavaksi Varpu Rantalan väitöskirjaa, jonka varsinaisena teemana oli erityisesti päihteisiin liittyvän addiktion visuaaliset ilmentymät, olin hetken aikaa kahden vaiheilla. Ryhtymällä arvostelemaan mediatutkimuksen alaan kuuluvaa väitöskirjaa ensisijaisesti toisten tieteenalojen – tässä tapauksessa yhteiskunta-, historia- ja kielitieteiden – puitteissa hankitun asiantuntemuksen pohjalta riskeeraa, kaikesta poikkitieteellisyyden autuutta ja tärkeyttä korostavasta yliopistoriikasta huolimatta, leimautumisen ainakin jonkinlaiseksi diletantiksi. Tällaisen esittämä kritiikki voidaan tehokkaasti ampua alas sillä perusteella, että esitetty kritiikki lähinnä todistaa esittäjänsä heikosta asiantuntemuksesta.

Niinpä en edes yritä esittää, että tässä kirja-arviossa Rantalan väitöskirjaa tarkasteltaisiin sen kautta, miten se sijoittuu (tai voidaan sijoittaa) elokuva- tai mediatutkimuksen kenttään. Sen sijaan olen valinnut tarkastelunäkökulmaksi digitaalisten ihmistieteiden huomattavasti laajemman, monitieteisemmän ja arvostelijalle useita ankkuroitumispisteitä tarjoavan viitekehyksen. Valittu näkökulma ei myöskään tee vääryyttä Rantalan argumentaatiolle, sijoittaahan hän työnsä itsekin osaksi digitaalisten ihmistieteiden laajaa kenttää. Lisäksi Rantalan työssä korostuvat kuva-analyysit sekä ikonografiset pohdinnat ovat itselleni tuttuja omista, lähinnä valokuvien tietokoneavusteista analysointia käsitelleistä tutkimuksista. Tässä suhteessa työn tarkastelu juuri digitaaliseen ihmistieteeseen kontribuoimaan pyrkivänä tutkimuksena valottaa myös sitä problema-

tiikka, joka liittyy vahvasti eri tieteenalojen yhteistyötä korostavan digitaaliset ihmistieteet-paradigman käytännön toteutukseen.

Jotta lukija pääsisi kanssani niin kutsutusti samalle aaltopituudelle, meidän on syytä määritellä lyhyesti, mistä puhumme, kun puhumme digitaalisista ihmistieteistä (engl. *Digital Humanities*). En tässä lähde ruotimaan viime vuosina paikoin kiivaanakin käyneitä keskusteluja¹, vaan totean lyhyesti nojautuvani kansainvälisissä keskusteluissa laajasti hyväksytyyn määritelmään digitaalisista ihmistieteistä tutkimusalueena, joka tutkii ihmistieteille ominaisia tutkimusongelmia ja -kysymyksiä hyödyntämällä tietojenkäsittelytieteiden piirissä kehitettyjä tutkimusmenetelmiä.

Koska Rantala kiinnittää työnsä digitaalisten ihmistieteiden kenttään, odotin, että hän olisi myös keskustellut tämän ankkuroitumisen reunaehdoista ja vaikutuksista. Tämän sijaan Rantala tyytyy perustelemaan työnsä kiinnittymisen digitaalisiin ihmistieteisiin varsin lakonisella tavalla (s. 8): ”Computing of the image data, conducted at the Aalto University of Science and Technology, also gives a perspective on digital humanities as a multidisciplinary field that combines art research with the developments in computer science”. Tämä niukka määritelmä kuitenkin oikeuttaa

¹ Tuore katsaus näihin keskusteluihin, ks. Elo, Kimmo (2016): ”Digitaalisen historian tutkimuksen kenttää louhimassa”. Teoksessa Kimmo Elo (toim.) *Digitaalinen humanismi ja historiatieteet*. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys (Historia Mirabilis 12), 11–35.

myös oman tarkastelutapani, korostuuhan Rantalankin määritelmässä ajatus digitaalisista ihmistieteistä tieteenalana, jossa hyödynnetään tietojenkäsittelytieteiden piirissä kehitettyjä menetelmiä taiteiden tutkimukselle ominaisten kysymyksenasettelujen tutkimuksessa.

Rantalalan väitöskirja rakentuu neljästä pääluvusta. Ensimmäisessä johdantolukuun kuuluvassa alaluvussa ”Digital Image-Laboratory: Cinematic Iconography as a Method” Rantala esittelee tutkimuksensa meta-metodisen viitekehyksen. Käytän tässä tietoisesti jonkinlaiseksi sanahirviöksi luokiteltavaa meta-metodia, koska ainakin omassa luennassani ”Digital Image-Laboratory” näytti koostuvan joukosta tutkimuksellisia välineitä, joiden avulla tekijä pyrkii lukemaan materiaalistaan esiin kysymyksenasettelun kannalta relevantteja seikkoja. Keskeisellä sijalla on elokuvien purkaminen yksittäisiksi kuviksi ja näiden tietokoneavusteinen järjestely ruudukkopohjaisiksi montaaseiksi (esimerkkimontaasi, ks. s. 33). Joka montaasi muuttuu tietokoneohjelmalle annettujen parametrien mukaan. Kiinnostavana pidin erityisesti menetelmän mahdollistamaa aineistojen sekoittamista sekä mahdollisuutta rikkoa elokuvan juonellinen rakenne rakentamalla kuvamontaasi ajallisen peräkkäisyyden sijaan visuaalisuuteen liittyvien attribuuttien perusteella. Menetelmä, yhdessä soveltuvan ohjelmiston kanssa, myös näyttäisi avaavan mahdollisuuksia eri elokuvien vertailevalle tutkimukselle juuri niihin sisältyvien visuaalisten elementtien ja attribuuttien kautta.

Väitöskirjan toinen pääluke ”Montage” pyrkii nostamaan esille juuri tämän viimeksi mainitun seikan, elokuvasta purettujen yksittäisten kuvien ominaisuuksien kautta tapahtuvan analyysin, mahdollisuuksia. Luvussa käydään läpi varsin perinteisin kuvatutkimuksen menetelmin erilaisia addiktioiden (lähinnä päihderiippuvuuden mutta myös peliriippuvuuden) visuaalisia esittämistapoja. Lukiessa on kiinnostavaa nähdä, miten vähän etenkin päihteiden liikakäytön visuaaliset esittämistavat ovat muuttuneet viimeisen sadan vuoden aikana. Tämä näyttäisi viittaavan samanlaiseen visuaaliseen jatkuvuuteen, kuin mitä on voitu havaita esimerkiksi sotaan ja konflikteihin liittyvien kuvien kohdalla.

Digitaalisen tutkimuksen kannalta mielestäni kiinnostavin analyysi liittyi kuvien väri-

maailmoihin. Rantala pystyy mielestäni varsin vakuuttavasti osoittamaan, että ainakin hänen aineistossaan elokuvan kohtausten sisältöjen/teemojen ja niiden visuaalisten värimaailmojen välillä olisi vahva korrelaatio. Esimerkkinä voidaan nostaa värimaailmaltaan ”likaisen keltaiset” kohtaukset, jotka näyttäisivät liittyvän moraalista rappiota ja rappeutumista kuvaaviin asioihin ja ilmiöihin. Olen Rantalalan kanssa samoilla linjoilla siitä, että kronologisuuden sijaan juuri graafisten ominaisuuksien perusteella laaditut montaasit voivat tuoda aineistoista esille aivan uudenlaisia, tarinallisuutta purkavia dimensioita. Äskettäin näin vastaavalla tavalla laaditun, väreihin perustuneen montaasin Berliinin maanalaisen asemaan liittyvistä valokuvista. Siinä värit näyttivät noudattavan (tietoisesti vai tiedostamatta?) myös tiettyä maantieteellistä logiikkaa. Värien syvällisemmästä merkityksestä ei-sanallisen ilmaisun välineinä kertonee myöskin se, että esimerkiksi politiikantutkimuksen piirissä on jo jonkin aikaa tutkittu värien poliittisuutta.

Teoksen kolmas pääluke ”Thingness” käsittelee nimensä mukaisesti esineiden ja esineellistämisen problematiikkaa. Myös tässä Rantala rakentaa montaaseja johdantoluvussa esitellyn ruudukkomenetelmän avulla, joskin nämä montaasit näyttäisivät rakentuvan enemmän tutkijan omassa ohjauksessa kuin tietokoneen toimesta. Tämä on sikäläkin ymmärrettävää, koska – kuten myös Rantala huomauttaa – tietokoneiden kyky tunnistaa esineitä kuvista on edelleen varsin vaatimattomalla tasolla. Ruudukkomontaasien kautta esineellistämisen ja esineiden esittämisen samankaltaisuudet ja erot tulevat kuitenkin terävämmin esille, mikä ymmärtääkseni on Rantalalan soveltaman menetelmän yksi keskeinen tavoite.

Kun kyseessä on vahvasti kuvalliseen aineistoon liittyvästä tutkimuksesta, kuvilla ja niistä rakennetuilla montaaseilla on oma tärkeä roolinsa työn argumentaatiolle. Itselleni teoksen visuaalinen maailma näyttäytyi voimakkaan ahdistuneena, lähikuviissa ihoon työntävästä huumeneulasta jopa vastenmielisyyttä herättävänä – mikä samalla alleviivasi teoksen teeman, addiktion, visuaalisen esittämisen voimakasta visuaalista kieltä. Vastenmielisyydellä en kuitenkaan tarkoita, että tutkimuksen kuvitus olisi epäonnistunut, pikemminkin päinvastoin. Kuvitus on selvästi tulkinnan

kohde ja osa tekijän argumentaatiota, joka alleviivaa addiktion olevan vahvasti visuaalinen (ja vasta toissijaisesti tekstuaalinen) ilmiö. Addiktion visuaalisen ikonisuuden todellinen habitus avautuu vasta kuvien kautta, mikä samalla osoittaa, miten hankalaa primaaristi visuaalisen ilmiön purkaminen tekstuaaliseen muotoon voi olla.

Vaikka Rantalan tutkimus havainnollistaa, millaisia mahdollisuuksia digitaaliset tutkimusmenetelmät avaavat visuaalisuuden tutkimukselle, teoksen suurimmat heikkoudet liittyvät mielestäni sen menetelmälliseen toteutukseen. Erityisen ongelmallisena pidän sitä, että Rantala kuvaa varsin suppeasti, mitä hän on konkreettisen tutkimusprosessin tasolla tehnyt. Tutkimuksen pääpaino on tulkinnessa, mikä on toki empiiristen tulosten kannalta keskeistä, mutta samalla menetelmän implementointia ja itse tutkimusprosessia avataan tuskin lainkaan. Ne jäävät eräänlaiseksi ”mustaksi laatikoksi”, josta tulevat tulokset esitellään lukijalle.

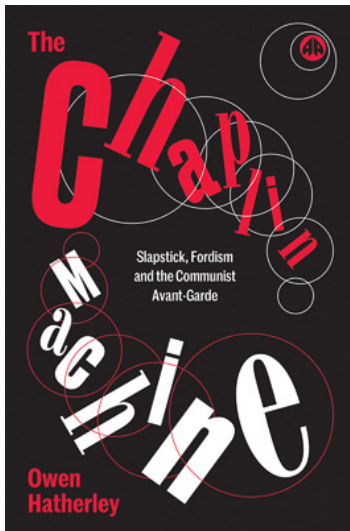
Jopa hämmentäväksi koin alaviitteen 4 (s. 8) maininnan, jonka mukaan datan laskennalliset analyysit oli toteuttanut joku muu kuin tekijä itse. Toki tämä sopii digitaalisten ihmistieteiden piirissä monesti korostettuun joukkuepelilogiikkaan, mutta silti tutkijan tulisi mielestäni itse ymmärtää ja kyetä kuvaamaan, miten algoritmit toimivat. Muussa tapauksessahan syntyy vaikutelma, jossa tutkija luottaa sokeasti

koneen antamiin tuloksiin, mikä luonnollisesti vaikeuttaa koneen tekemien havaintojen kriittistä arviointia. Tämän ohella tutkimusprosessin häivyttäminen jonnekin taustalle hidastaa menetelmällisten innovaatioiden leviämistä. Olisihan toki positiivista, jos tutkimuksen lukijalla olisi lukukokemuksen jälkeen välineet soveltaa menetelmää myös omiin, vastaaventyypisiin aineistoihinsa.

Kokonaisuutena pidän Varpu Rantalan väitöskirjatyötä mielenkiintoisena kontribuutiona digitaalisten menetelmien soveltamiseen elokuvien tutkimuksessa. Empiiristä aihepiiriä tuntemattomalle lukijalle tekstiin sisälle pääseminen voi osoittautua ennakoitua työläemmäksi, mutta lukija palkitaan monilla kiinnostavilla havainnoilla ja oivalluksilla. Digitaalisten ihmistieteiden näkökulmasta työn digitaalisia menetelmiä olisi voinut avata laajemminkin, erityisesti mitä tulee kysymyksen datan muokkaamisesta ja valmistelusta analyysiä varten. Tämä myös siksi, että yhä vahvemmin visuaalisuuden kautta rakentuvan todellisuuden tutkiminen vaatii tuekseen menetelmiä, joiden kautta tutkijat voivat haastaa vallitsevia kertomuksia purkamalla ja kokoomalla uudelleen usein tarinallisuuden kautta rakentuvia todellisuuksia.

Kimmo Elo

Dosentti, VTT, Turun yliopisto, Åbo Akademi



LENININ JA EDISONIN LAPSET

Owen Hatherley (2016) *The Chaplin Machine – Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*. Lontoo: Pluto Press, 232 s.

Neuvostovaltio syntyi joulukuussa 1922 loka-kuun vallankumouksen, sitä seuranneen sisällissodan ja toteutumattoman maailmanvallankumouksen jälkeen. Pyrkimyksenä oli turvata vallankumouksen perintö ainakin yhdessä maassa. Vallassa olevat vallankumoukselliset olivat erimielisiä ja varsinkin johtajansa Leninin kuoleman jälkeen sisäisesti neuvottomia siitä, mitä seuraavaksi on tehtävä. Seurasi monimuotoisia kokeiluja ja valankumouksellisille vaikeita kompromisseja eri elämänalueilla. Kulttuurin puolella neuvostovaltion 1920-luku muistetaan jälkikäteen avantgarde-taiteen kulta-aikana, ja ajan neuvostoelokuva on jättänyt painavat jälkensä elokuvakaanoneihin. Lenin tunnetusti antoi koulutuksesta vastaavalle kansankomissaari Anatoli Lunatšarskille juuri vuonna 1922 määritelmän, jonka mukaan elokuva on bolševikeille taiteista tärkein.

Lenin ei kuitenkaan ollut ilmeisesti syvemmin kiinnostunut elokuvasta ilmaisuvälineenä, toisin kuin vaikkapa Lev Trotski – puhumatkaakaan Stalinista, josta kehittyi varsinainen filmihullu seuraavalla vuosikymmenellä, valtansa vakiinnuttamisen jälkeen. 1920-luvun puolivälissä neuvostoliittolaisen avantgarde-elokuvan muotoutumisesta vastasivat kuitenkin elokuvantekijät. He ottivat vaikutteita tsaarin ajan viimeisinä vuosina kukoistukseen nousseesta venäläisestä avantgarde-taiteesta, kuten konstruktivismista, sekä sen elokuvantekoonkin osallistuneilta tekijöiltä, kuten Aleksandr Rodtšenkoilta. Toinen suuri vaikutteiden antaja oli valkokankaita Neuvostoliitossa niin kuin muuallakin maailmassa maailmansodan

jälkeen hallinnut amerikkalainen elokuva. Näennäisesti vastakkaisiin suuntiin kehittyvien maiden kulttuuriset elokuvalliset risteytymät tuottivat erikoiselta näyttäviä ilmiöitä, kuten *konstruktivistisen chaplinismin*: eräänlaisen Chaplin-kultin, kuten Owen Hatherley sitä amerikkalaisen *slapstick*-elokuvan ja muiden amerikkalaisvaikutteiden sekä kommunistisen avantgarden leikkauskohtaa tarkastelevassa kirjassaan *The Chaplin Machine – Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde* nimittää.

Avantgardistisen neuvostoelokuvan tunnetuin piirre on sen tunnusomainen leikkaus-tyyli, montasitekniikka, jonka tunnetuimmat kehittäjät olivat Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ja Lev Kulešov. Nämä tutkivat tarkasti amerikkalaista elokuvaa ja varsinkin sen suurta eroavuutta ennen vallankumousta kehittyneeseen venäläiseen elokuvatyylisiin. Jevgeni Bauerin elokuvien teossa vuosina 1916–1917 mukana ollut Lev Kulešov antoi nimensä Kulešov-efektille, jossa katsoja tulkitsee samaa kuvaa näyttelijän ilmeestä hyvin eri tavoin riippuen sen jälkeen leikatun kuvan sisällöstä. Kulešov hylkäsi Bauerin verkkaisen, pitkiin otoksiin perustuvan tyylin amerikkalaisen elokuvan eri kuvakulmista otettujen kuvien nopeampaisen leikkauksen hyväksi. Hänen mukaansa tyyli on selitettävissä amerikkalaisyleisön halulla saada pääsylippurahoilleen mahdollisimman paljon vastinetta mahdollisimman suuren vaikutelmamäärän muodossa. Owen Hatherleyn kirja onkin vastaus oikeutettuun kysymykseen siitä, miten syntynyt tyyli katsottiin sopivaksi uudensai-

seen yhteiskuntajärjestykseen, sosialismiin, pyrkivän maan taidetyyliksi.

Amerikkalaisuuden ihannoiti 1920-luvun Neuvostoliitossa ei rajoittunut vain elokuvan ja kulttuurin alueelle, vaan siltä suunnalta haettiin tietoisesti vaikutteita myös yhteiskunnan rakentamiseen. Erityisen vaikutusvaltainen oli amerikkalainen insinööri Frederick Taylor, jonka mukaan nimettiin *taylorismi*. Taylorismin kautta etsittiin keinoja työn tehostamiseen ja kamalla se pieniin, tarkasti hallittuihin osiin, joiden suorittaminen ei vaatinut käsityöläisen erityistaitoja. Samaan tapaan montaasikoulukunnan elokuvantekijät koostivat elokuvansa lyhyistä otoksista. Taylorin teorioita pani käytäntöön myös autotehtailija Henry Ford, jonka kirjasta otettiin Neuvostoliitossa lukuisia painoksia. Kolmas vaikutusvaltainen amerikkalainen teknohraatti oli elokuva-alallakin toiminut Thomas Edison, jota Rodtšenko kutsui Leninin ohella massojen herraksi.

Neuvostoamerikanismille oli tyypillistä kotoheräisyys: vaikutteet saatiin lähinnä kirjojen ja elokuvien välityksellä ja loput kuviteltiin itse. Tärkeä vaikuttaja taylorismin nousussa Neuvosto-Venäjällä ja sen taidepiireissä oli Aleksei Gastev (1882–1939) ja hänen vuonna 1920 perustamansa Työn keskusinstituutti. Vaiheikasta elämää elänyt Gastev oli myös julkaissut runoja, joissa hän ylisti teollistumista ja sen luomaa uudentyyppistä ihmistä. Gastevin intohimoinen taylorismi oli sekä neuvostoliittolaista että pitkälti aivan hänen omaansa. Hän jopa nosti Henry Fordin Marxin rinnalle ajattelijana. Samaan tapaan amerikkalaista tekniikkaa ja vauhtia ihailtiin ja estetisoitiin muuallakin – Suomessa tunnettu esimerkki on Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teos (1929). Neuvostoliitossa pyrkimyksenä oli kuitenkin jalostaa amerikkalaisia oppeja uudenlaisen yhteiskunnan rakentamiseen ja ohittaa Amerikka niin määrällisesti kuin laadullisestikin.

Owen Hatherley tarkastelee kirjassaan tapoja, jolla niin kutsuttu *toisen teollisen vallankumouksen ilmapiiri* heijastuu kolmen tunnetun elokuvakoomikko, Charles Chaplinin, Buster Keatonin ja Harold Lloydin, töissä. Hatherley tutkii kyseisten koomikoiden vaikutusta neuvostoteatterin ja -elokuvan käytäntöihin ja niistä käytyihin teoreettisiin keskusteluihin. Vaikka Chaplin tunnettiin jo 1920-luvun

puolivälissä sentimentaalisen paatoksen ja komedian yhdistelmän taitajana, näkivät avantgarde-teoreetikot hänet konemaisena ja mekaanisena hahmona. Tämä johtui ehkä siitä, että he tunsivat lähinnä hänen varhaistuotantonsa. Chaplinista tuli kuitenkin uudenlaisen elokuvanteon ja elokuvanäyttelemisen malli Neuvostoliitossa. Tarkkaan hallittua komiikkaa ja elokuvallisia keinoja edustivat maassa myös hyvin tunnetut Buster Keaton ja Harold Lloyd. Nämä sopivat avantgardistien mielestä tayloristisen tieteellisen liikkeenjohdon elokuvallisiksi ilmentymiksi ylenkatsotun teatteripohjaisen elokuvanteon sijaan. Heidän elokuvatyyliinsä suuntasi huomion myös itse elokuvan mekaaniseen luonteeseen. Elokuvan alueella kyseiset koomikot edustivat myös sirkuksen ja tivolin maailmaa, joka konstruktivistisen taideteorian mukaan pakotti vieraannuttavana elementtinä katsojat näkemään kuvatut asiat uudella tavalla.

Kirjassaan Hatherley esittelee pintapuolisesti keskeiset neuvostoliittolaiset *slapstick*-komediaa hyväksi käyttäneet teatterin ja elokuvan koulukunnat: Vsevolod Meyerholdin biomekaniikan ja eksentrismi-käsitteestään tunnetuksi tulleen FEKS-ryhmän. Bioekaniikan ihanteena oli mekanisoitu näyttelemistyyli, joka oli tuotu amerikkalaisen teollisuuden menetelmistä taiteen alueelle. Meyerhold määritteli myöhemmin 1930-luvulla biomekaniikan taylorismin ja chaplinismin yhdistelmäksi. Silti biomekaniikka, joka ihaili sirkuksen maailmaa ja sen tarkasti liikkeitään hallitsevia taitajia, oli varsin kaukana amerikkalaisen taylorismin käytännöstä, jossa työläiset toistivat liukuhinnan äärellä samoja liikkeitä. Sirkuksessa olikin kirjallisuus- ja elokuvateoreetikko Viktor Shklovskin mukaan kyse yhtä paljon suorituksen käsityönomaisesta vaikeudesta kuin tayloristisesta liikkeen tarkasta hallinnasta. Owen Hatherleyn mielestä biomekaniikan pinnanalaisena utopistisena pyrkimyksenä oli sovittaa tämä ristiriita tekemällä tehtaasta enemmän sirkuksen ja sirkuksesta enemmän tehtaan kaltainen. Yhdistävänä tekijänä säilyi työn käsite. Koko neuvostoprojektin utopistisen pohjavireen huomioon ottaen avantgardistien olisi voinut katsoa etsineen ratkaisua maailmaa syleilevämpään työn ja leikin väliin ristiriitaan.

Eksentrisestä 1920-luvun neuvostoelokuvas- ta Hatherley nostaa tarkasteluun muutamia ilmeisiä esimerkkejä: FEKS-ryhmän Grigori Kozintsevin ja Leonid Traubergin vanhimman säilyneen elokuvan *Tšortovo koleson* (1926), Boris Barnetin *Tyttö ja hatturasia* -elokuvan (*Devuška s korobkoi*, 1927) ja Abram Roomin ohjaaman, yhdessä Viktor Shlkovskin kanssa käsikirjoittaman *Sänky ja sohva* -elokuvan (*Tret- ja meštšanskaja*, 1927). Kaikki kolme elokuvaa ovat vähemmän yllättävästi komedioita. Ensin mainittu olioistaa FEKS-ryhmän Eksentrisi- manifestissa 1922 juhlimaa huvipuiston kulttia kuvaamalla karrikoidusti Leningradin ala- maailmaa. Elokuvan suhde huvipuiston ala- maailmaan on kuitenkin varsin ambivalentti. Kaksi muuta elokuvaa taas ovat sentyyppisiä neuvostotapakomedioita, jollaisia Trotski ehkä ajatteli muutama vuosi aiemmin, kun hän peräänkuulutti uutta komediaa esittämään uuden yhteiskunnan uusia hyveitä ja typeryyksiä.

Kiinnostavammaksi kirja käy, kun se siirtyy tarkastelemaan teollistamisen ajan ensimmäisten viisivuotiskausten elokuvaa. Varhaiset äänielokuvat Dziga Vertovin *Entusiasmi* (*Entuziasm*, 1930), Vsevolod Pudovkin *Karkuri* (*Dezertir*, 1933) ja Aleksandr Medvedkinin eksentrisen elokuvan myöhäiskukinto, mykkä- elokuva *Onni* (*Stšastje*, 1934) ovat varsin erilaisia elokuvia. Ne kaikki kieltämättä kuitenkin kuvaavat omalla tavallaan hyvin aikaansa.

Vertovin elokuva on ensimmäisen viisivuotissuunnitelman toteuttamisen apokalyptisen draaman hätkähdyttävä kuvaus, jossa kaikenlaiset vieraannuttavat keinot ja koneiden abstrakti liike ovat suuressa osassa. Pudovkinin vuoden 1931 Saksaan ja Leningradiin sijoittuva elokuva on keinoiltaan yhtä kokeellinen mutta sisällöltään stalinistinen. Neuvostoliitosta palaava saksalaistyöläinen on tuominut itsekritiikissään aiemman yhteistyönsä sosiaalidemokraattien kanssa ja ottaa osaa kommunistilakkolaisten yhteenottoon poliisin kanssa. Kansallissosialistien olemassaoloa elokuva ei edes huomioi, vaikka sen tullessa ensi-iltaan nämä olivat jo ottaneet vallan eikä elokuvan aiottua saksankielistä versiota tehty. Vaikka lakkolaiset häviävät taistelun, elokuva antaa ymmärtää, että epäonnistumisista ei tarvitse oppia mitään, koska kommunistien voitto on mekaanisen vääjäämätön. Molemmat elokuvat näyttävät myös ensimmäisen viisivuotiskau-

den kaotettujen rynnäköiden iskurityön, joka on kaukana työn rationalisoinnin valtameren takaisista käytännöistä. Medvedkinin elokuva puolestaan on poikkeuksellinen maaseutukuvaus pakkokollektivisoinnin ajalta. Sen näyttelijätyö jatkaa Hatherleyn näkemyksen mukaan sekä amerikkalaisten *slapstick*-koomikoiden että eksentrikköiden koneita ja marionetteja jäljittelevää perinnettä, ja sen jalat alleen saava talo muistuttaa sekä Buster Keatonin liikkuvia taloja että konstruktivistien ajatuksia arkkitehtuurista.

Lähimmäksi edes pintatason amerikkalaisuutta neuvostoelokuva tuli 1930-luvun musikaalielokuvien myötä. Niille tunnusomaista oli Hollywoodin musikaaliohjaaja Busby Berkeleyyn taylorismista vaikutteita saaneiden, hallittujen geometrinen kuvioiden tuonti neuvostovalkokankaille. Näistä elokuvista Hatherley nostaa esiin Sergei Eisensteinin mykkäkauden yhteistyökumppani Grigori Aleksandrovin elokuvat *Iloiset pojat* (*Vesjolyje rebjata*, 1934) ja *Sirkus* (*Tsirk*, 1936). Vaikka Hatherley ei suoraan hyväksykään Boris Groysin tunnettua väitettä, että 1930-luvun neuvostokulttuuri olisi suoraan 1920-luvun avantgarden jatku- moa ja sen pyrkimysten täydellistymä, vaan pitää Groysin kirjaa *The Total Art of Stalinism* (1992) lähinnä stalinistisen mielenlaadun satii- risena tutkielmana, hän tunnustaa kuitenkin sen ajatusrakennelmassa piilevän perän. Hän toteaaakin *Iloisten poikien* toteuttavan Eksentri- sen manifestin vaatimukset paremmin kuin eksentrikköiden 1920-luvun elokuvat.

Iloiset pojat on varsinkin äänenkäytöltään yhä varsin kokeellinen, vaikkakin ei tavalla kuin *Entusiasmi* ja *Karkuri*. Sisällöllisesti suurimpana erona on neuvostomusikaalien epäpoliittisuus ja kaikkien ristiriitojen esittäminen ratkaista- vissa olevina. Elokuva on kiinnostava myös siksi, että se on Hatherleyn mukaan ehkä ainoa neuvostoelokuva, joka ottaa joitain vaikutteita amerikkalaisesta *slapstick*-äänielokuvasta, eten- kin Marx-veljeksiltä. Kirja päättyy *Sirkukseen*, joka Hatherleyn mukaan ensimmäisenä kir- jassa käsitellyistä elokuvista esittää lopussaan puhtaan kuvan stalinistisesta vallasta, jonka ääreen Punaisella torilla puoluejohtajien kuvia kantavat massat järjestäytyvät. Tähän hän kat- soo chaplinismin päättyvän, ja koko neuvos- tokulttuurin loppuaika on hänelle ainakin pe- restroikaan asti yhtä pysähtyneisyyden aikaa.

Iloisten poikien ja *Sirkuksen* epäpoliittisuudesta kertoo myös se, että ne kuuluivat niihin hyvin harvalukuisiin neuvostoelokuviin, jotka päätyivät valkokankaille 1930-luvun Suomessa.

Owen Hatherleyn kirja on varsin hajanainen kokoelma sinänsä tarkkoja huomioita amerikkalaisvaikutteista neuvostokulttuurin modernisessa vaiheessa. Siinä mielessä se on yhtä kaukana sille vaikutteita antaneiden *slapstick*-koomikoiden tarkkaan hiotusta työskentelystä kuin neuvostokulttuurikin pohjimmiltaan oli. Kirjoittajan kiinnostus arkkitehtuuriin ilmenee

varsin pitkänä konstruktivistista arkkitehtuuria käsittelevänä lukuna, joka niveltyy varsin huonosti muuten pääasiassa elokuvaa käsittelevään kirjaan. Kirjoittajan assosiatiivinen ote aiheeseensa on kuitenkin oivaltavaa, vaikka aiheen käsittely onkin kaukana kattavasta. *The Chaplin Machine* on niitä kirjoja, joista voi sanoa, että tästä on hyvä jatkaa.

Jarkko Silén

FM

ENGLISH SUMMARIES



Rami Mähkä

MONTY PYTHON'S COMEDY AS COUNTER-CINEMA

In 1972, English film theorist Peter Wollen launched the term “counter-cinema” to describe films of Jean-Luc Godard, which Wollen saw as oppositional to the mainstream cinema of Hollywood. The key idea in counter-cinema is that it constantly reminds the spectator that (s)he is watching a film as a constructed representation, not as cinematic “reality”, which is the objective of mainstream cinema. In the article, Wollen’s arguments are applied in an analysis of Monty Python’s comedy, which has a strong counter-cinematic style to it. It is notable that Monty Python’s comedy and the discussion on counter-cinema were contemporaneous phenomena.

Monty Python parodied New Wave, and Art Cinema in general, in their sketch comedy series *Monty Python’s Flying Circus* (UK 1969–1974). However, as they became filmmakers, they were also highly influenced by Art Cinema. The article analyses sketches of the *Flying Circus* and the feature film *Monty Python and the Holy Grail* (UK 1975), the most counter-cinematic of troupe’s films, as comedies with parallel objectives to counter-cinema: keeping the spectator conscious of the constructed world on screen, and thus preventing identification with it. However, it is crucial to understand that there is a key difference, too: unlike counter-cinema, Monty Python is comedy. Hence, Wollen’s later typology of counter-cinema (1982) is applied to Monty Python with regard to that important difference.



Henry Bacon

TOWARDS COMPARATIVE STYLISTIC FILM ANALYSIS

Cinematics internet tool, together with related developments, has created an objective basis for the measurement, classification and enumeration of some of the most central parameters of film style. Many crucial aspects cannot be thus captured, and so we will always need description, contextualisation and interpretation in order to fully account for how film style does its job. Nevertheless, there now exists a sufficiently firm basis for developing a standard procedure of film analysis which allows for practising conceptually clear comparative stylistic analysis. Such techniques were developed for the project, “A Transnational History of Finnish Cinema”, which serves here as an example of a practical application.