

Lähi

KUWA

3/87



TEK 16 mm Esitykset huhti- ja toukokuussa 1987:

to 2.4. Carlos SAURA: Los Zancos (Espanja, 1984)

ma 6.4. Ulf MIEHE: John Glückstadt (Saksan liittotasavalta, 1975)
Pääos.: Dieter Laser, Marie-Christine Barrault
- Vapaasti Theodor Stormin novelliin Der Doppelgänger perustuva elokuva vangista, jolle on ylivoimaisen vaikeaa palata takaisin normaalielämään pohjoissaksalaiseen pikkukaupunkiin.

ke 8.4. Hans GOTTSCHALK ja Franz Peter WIRTH: Egmont (Saksan lt)
- Goethen tragedian sovitus. Alban herttuan miehittämässä Hollannissa tapahtuva draama; tapahtumavuosi 1568.

to 9.4. Luis BERLANGA: La Vaquilla (Espanja, 1985)

pe 10.4. Bernhard SINKEL ja Alf BRUSTELLIN: Der Mädchenkrieg (Saksan lt, 1977)
Pääos.: Adelheid Arndt, Katherin Hunter, Antonia Reinighaus
- Viihteellinen elokuva Sellmannin perheestä, joka muuttaa 1936 Prahaan. Perheen kolme erilaista tytärtä päätyvät omia teitensä samaan tilanteeseen, sodanjälkeiseen Saksaan, jonka tunnussana on nichts.

ma 13.4. Horst KÖNIGSTEIN ja Heinrich BRELOER: Das Beil von Wandsbek (Slt, 1981)
Pääos.: Erwin Geschonnek, Käthe Braun, Willy A. Kleinau
- Kaksi tarinaa kahdesta eri henkilöstä kulkee rinnakkain, tarinat pikkuporvari Albert Teetjenistä ja kommunistina hirtetystä Bruno Teschistä, tarinat pyövelistä ja uhrista. Elokuva perustuu Arnold Zweigin romaaniin.

ke 15.4. F. COLOMO: La Linea del Cielo (Espanja 1983)

ke 22.4. Eberhard FECHNER: Tadellöser & Wolff I (Saksan lt, 1975)
- Jälleen perhekertomus sota-ajan Saksasta. Tapahtumapaikkoina Rostock ja Lyypekki, pohjana kirjailija Walter Kempowskin kuvaukset oman varakkaan kotinsa kansallistunteista.

pe 24.4. Tadellöser & Wolff II

ma 27.4. John OLDEN: Der Biberpelz (Saksan lt, 1962)
Pääos.: Inge Meysel, Ernst Schröder, Willi Rose, Fritz Wagner
- Gerhart Hauptmannin Majavannahkaturkin, varaskomedian uskollinen filmatisointi.

ke 29.4. Werner HERZOG: Fitzcarraldo (1981)
suurkuva-
video Pääos.: Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy
- Herzogin hullu haave toteutuneena ja hulluuden ylistystä muutenkin koko elokuva: sademetsäkään ei estä laivaa nousemasta mäkeä ylös. Olennainen osa Herzogin tuotantoa.

ma 4.5. Werner HERZOG: Aguirre, der Zorn Gottes (Aguirre, Jumalan viha; 1972)
sk-video Pääos.: Klaus Kinski, Helena Rojo
- Ohjaajansa ehdottomin mestariteos Kaspar Hauserin ohella. Mieli-
puolinen vallanhimo ruumiillistuu Klaus Kinskissä, joka esittää Lope de Aguirrea, konkvistadoria, joka on retkikunnan mukana etsimässä Eldoradoa Etelä-Amerikan sademetsistä vuonna 1560.

ke 6.5. Franz SEITZ: Unordnung und frühes Leid (Saksan lt, 1977)
Pääos.: Martin Held, Ruth Leuwerik, Sabine von Maydell
- Thomas Mannin kertomuksen filmatisointi. Inflaation kourissa kamppaileva Saksa vuonna 1923 perhedraaman taustana.

Elokuvat esitetään yhteistyössä Goethe-Instituutin ja Suomi-Espanja-seuran kanssa.

Lähti KUVA

Turun Elokvakerho r.y:n jäsenjulkaisu

LÄHIKUVA on Turun Elokvakerho ry:n jäsejulkaisu. Se on avoin kirjoitusforum kaikille elokuvasta kiinnostuneille.

LÄHIKUVAAN tarkoitettut tekstit, kuvat ym. materiaalin voi lähettää postitse osoitteella:
Turun Elokvakerho ry.
PL 75
20501 TURKU

LÄHIKUVA ilmest, y neljä kertaa vuodessa.

LÄHIKUVAAN liittyvissä asioissa, kuten kaikissa muissakin kerhoa koskevissa kysymyksissä, voi kääntyä jonkun johtokunnan jäsenen puoleen.

Johtokunta kaudella 1986–87:

Ari Honka-Hallila	374 359
Helena Honka-Hallila	374 359
Hanna Kangasniemi	387 770
Martti Lahti	378 237
Kimmo Laine	332 329
Pekka Nummelin	333 924
Hannu Salmi	543 125

ISSN 0782–3053

Vastaava toimittaja: Hannu Salmi
Taitto: Rainer Wallenius
Paino: Tehopaino Oy, Kaarina 1986

SISÄLTÖ 3/1987

Sunnuntaisarja	
15.3. Alan Rudolph: OTA MINUT	76
22.3. Mario Camus: MAAN HILJAISET	78
29.3. Jasujiro Ozu: KIERTOLAISET	79
5.4. Gábor Bódy: KOIRAN YÖLAULU	81
12.4. Bob Reiner: HEI, ME ROKATAAN	83
Lauantaisarja	
14.3. Roman Polanski: VEITSI VEDESSÄ	85
21.3. Leos Carax: BOY MEETS GIRL	87
28.3. William Dieterle: NOTRE DAMEN KELLONSOITTAJA	90
4.4. Terrence Malick: ONNELLISTEN AIKA	93
11.4. Carlos Saura: CARMEN	95
Tuuke Alitalo: KUKA PELKÄÄ VIDEOVÄKIVALTA?	109
Matti Kamppinen: MERKITYS, INFORMAATIO JA ISOMORFIA	112
Jukka Sihvonen: ÄÄNIÄ HILJAISUUDEN KESKELTÄ — Katsaus mykän elokuvan äänimaailmaan	114
Henry Bacon: IN MEMORIAM ANDREI TARKOVSKI	119
Kari Kallioniemi: MUSTAN HUUMORIN JA SINIVERISTEN VAUVOJEN MAA	120
Martti Lahti: NARKISSOS JA ECHO — suturointi ja ääni	123
Sekä lisäksi: KOMEDIAN ENSI-KLOPEDIA alkaa sivulla	97

RUDOLPH,

OTA MINUT

CHOOSE ME — OTA MINUT (Choose Me). USA 1984.

Ohjaus: Alan Rudolph. Tuotanto: Tartan Films /Shep Gordon, Chris Blackwell, Carolyn Pfeiffer, David Blocker. Käsikirjoitus: Alan Rudolph. Kuvaus: Jan Kiesser. Leikkaus: Mia Goldman. Näyttelijät: Genevieve Bujold (Nancy), Keith Carradine (Mickey Bolton), Lesley Ann Warren (Eve), Patrick Bauchau (Zack Antoine), Rae Dawn Chong (Pearl Antoine), John Larroquette (Billy Ace), Edward Ruscha (Ralph Chomsky), Gailard Sartain (Mueller), Robert Gould (Lou), John Considine (Dr. Ernest Greene), Jodi Buss (Babs), Sandra Will (Ida), Mike E. Kaplan (Harve), Russell Parr (Bradshaw), Teresa Velarde (studiosihteri), Henry G. Sanders (sairaalavirkailija), Margery Bond (serkku), Debra Dusay (hoitaja La Mer), Minnie Lindsay (nainen bussissa), Richard Marion (Gilda), Albert Stanislaus (Max), Karyn Isaacs (Farrah), Elizabeth Lloyd Shaw (neiti Muffin), Edward C. Lawson (Chrome), Chase Holiday (Champagne), Patrick McFadden (Rudy). Kesto: 106 min.

Ensimmäisellä katsomalla *Ota minut* herättää todennäköisesti ristiriitaisia tunteita. Mistä oikein on kysymys? Ensimmäinen tunti elokuvaa tuntuu suorastaan piinalliselta; kaikki henkilöt vaikuttavat jonkinasteisilta neurootikoilta, he tuntuvat kaikki vaihtelevan, kaiken aikaa. Ajan myötä nämä valehtelijat alkavat kuitenkin kiinnostaa, tällaista ei ole elokuvissa nähty pitkiin aikoihin.

Ota minut elokuva alkaa, kun tarinan päähenkilö **Keith Carradine**, livahuttaa mielisairaalaan, jonne hänet on toimitettu patologisena valehtelijana. Hänen uskomattomat tarinansa tuntuvat vahvistavan diagnoosia, kunnes pikkuhiljaa herää epäilyksiä että mies ehkä onkin patologinen todenpuhuja. Väärinkäsitykset näyttävät seuraavan siitä ettei hän valehtelee sanaakaan. Hänen juttunsa vain vaikuttavat kovin epätodennäköisiltä. Tarina tuntuu kyselevän meiltä ja itseltään mitkä ovat tarinan totuudellisuuden edellytykset. *Ota minut* on kuin muistutus **Umberto Econ** ajatuksesta, että semioottisen järjestelmän minimiehto on että sen avulla on mahdollista valehdella.

Kieli ja komedia

Andrew Sarris määrittelee erään artikkelinsa otsikossa screwball-komedian ”seksi-komediaksi vailla seksiä”. **Brian Henderson**



on päätenyt samaan ajatukseen artikkelissaan, joka käsittelee ns. romanttista komediaa (puhuttaessa romanttisista tai screwball-komedioista tarkoitetaan yleensä samoja 1930- ja 40-lukujen elokuvia). Hendersonin mukaan kysymys seksistä on aina läsnä näissä elokuvissa, sen lausuminen vain on kiellettyä. Romanttiset komediat päättyvät kun sankari ja sankaritar ovat saaneet toisensa, juuri ennen kuin seksuaalinen kanssakäyminen alkaa. Hendersonin mukaan puhekielellä on romanttisissa komedioissa erityisasema. Kurtiseeraus, kielelliset soidnmenot ja erilaiset kierto-aimaut ovat näiden elokuvien keskeistä aineistoa. Kieli asettuu sukupuolisen halun ja sen toteutumisen välille. Näissä komedioissa kieli on toiminnan ja tapahtumisen keskeisin areena. Kuvalliset vertaukset ja tunnuskuvat on varattu teoille ja tapahtumille, jotka ovat absoluuttisesti lausumattomia, kuten ”Jerikon muurin” sortuminen **Capran** elokuvassa *Tapahtuipa eräänä yönä*. Hendersonin mukaan romanttisten komedioiden kielipeli perustuu kielensisäisille kielloille, sanoille joita ei saa lausua, tapahtumille joita ei saa nimetä ja teoille joita ei saa mainita.

Kieltojen puuttuminen tuhoaa kielipelin johon romanttiset komediat perustuvat. Kun kielen sensuuri katoaa, romanttista komediaa ei enää ole. Hendersonin mielestä romanttinen komedia ei voi enää kukoistaa, kun seksistä voidaan puhua avoimesti. Seksin kielellinen ja visuaalinen eksplisiittisyys on koitunut 1930-luvulla syntyneiden romanttisen ja screwball-komedian kuolemaksi.

Postmoderni screwball-komedia

Ylläsanotun valossa *Ota minut* on varsin mielenkiintoinen elokuva, sillä se sisältää eräitä screwball-komedialle ominaisia piirteitä. Näitä ovat seksin, soidnmenojen ja kielen tärkeä osuus elokuvan kerronnassa.

Elokuva ei ehkä lörröttele esikuviensa tapaan mutta puhetta riittää silti. Sukupuolten välinen taistelu on elokuvan keskeisenä aiheena ja se synnyttää kaikki elokuvan henkilöiden väliset jännitteet. Kaikesta huolimatta *Ota minut* eroaa 1930-luvun komedioista. Voimmeko parhaallakaan tahdolla väittää että tämä elokuva olisi komedia? Tähän voisi yrittää vastata kahdella tavalla. **Fred-**

ric Jameson on analysoinut postmodernia toden: "Tässä tilanteessa parodia saa huomata jääneensä ilman tehtävää. Sen aika on ohi, ja pastisiksi sanottu outo ilmestys ottaa vähitellen sen paikan." Ehkä *Ota minut* suhtautuu vanhoihin screwball-komedioihin niinkuin pastissi suhtautuu parodiaan. "Parodian lailla pastissi on jonkin erityisen naamion jäljittelyä, puhetta kuolleella kielellä; mutta se on neutraalia tekeytymistä ilman mitään parodian taka-ajatuksia, satiirin yllyke on siinä karsittu, se on vailla naurua ja minkäänlaista uskoa siihen, että tuokioksi lainatun epänormaalien kielen rinnalla olisi vielä olemassa jokin terve kielellinen normaalius. Pastissi on siis tyhjää parodiaa..." En yritä väittää että Alan Rudolph olisi tietoisesti tai tietämättään pyrkinyt tekemään pastissia 1930-luvun komedioista, mutta Jamesonin ajatus saattaisi selittää minne nauru katosi.

Toisaalta ehkä *Ota minut* sittenkin on komedia. Romanttisissa ja screwball-komedioissa suuri osa komiikasta syntyy aiheen sekä visuaalisten ja kielellisten tabujen välisestä yhteentörmäyksestä, siitä että kyseessä on seksikomedia ilman seksiä. Jos kolmekymmenluvun Hollywoodissa seksi oli se tabu joka synnytti monet hienostuneet komediat, niin mikä on 1980-luvun tabu? *Ota minut* -elokuva katsoessa mieleen tulevat päätöksenteko ja itsellisyys.

Romanssi ja päätöksenteko

Totuus ei ole niin kovin tärkeä asia flirttissä, tärkeää on kielipeli. Olennaista ei ole se mitä puhutaan vaan että ylipäättään puhutaan. Toisaalta ongelmia on varmasti odotettavissa jos toinen osapuoli puhuu jatkuvasti vain totta ja olettaa toisen osapuolen ymmärtävän tämän. Jos mies ilmoittaa suutelevansa vain naisia joiden kanssa menee naimisiin eikä nainen ota tätä vakavasti, on varmaa että ongelmia seuraa.

Romanssit johtavat useasti tilanteisiin, joissa joudutaan tekemään päätöksiä. Päätökset pyritään perustamaan siihen totuudelliseen informaatioon

jonka katsomme omaavamme. Tähän informaatioon saattaa kuulua tieto siitä **miten** toinen osapuoli pelasi flirtin kielipeliä, mutta harvemmin se **mitä** toinen tässä kielipelissä on sanonut. Se että toinen pelaajista sitoutuu pelkkään muotoon ja toinen pelkkään sisältöön aiheuttaa taatusti ongelmia keskinäisessä tiedon siirrossa. Tämä taas tekee päätöksenteon entistä mutkikkaammaksi.

Nämä romansseihin liittyvät pelit ja päätöksenteko ovat ne tabut joista *Ota minut* -elokuvassa on kyse. Aivan kuten screwball-komedioissa tabu on seksi, niin Rudolphin elokuvassa tabu on ihmissuhteisiin liittyvä pyrkimys rationaalsiin valintoihin ja itselliseen päätöksentekoon. Persoonallinen integriteetti, subjektiviteetti tai sen puuttuminen, tuntuu olevan se asia josta ei voida puhua. Ainoa mihin voidaan viitata on päätöksenteko joka tuntuu edellyttävän että on joku joka päätöksen tekee. Mutta onko se varmaa? Flirttaammeko me vai tekeekö flirtti meidät, teemmekö me valintoja vai synnyttävätkö valinnat meissä illuusion siitä että me olemme rationaalisia toimijoita? Elokuvan viimeisissä kuvissa nämä kysymykset tuntuivat olevan läsnä.

On kuitenkin myönnettävä että monista yhtäläisyyksistä huolimatta *Ota minut* eroaa screwball-komedioista eräässä ratkaisevassa suhteessa. Perinteisissä screwball-komedioissa mies on sukupuolten välisessä taistelussa heikompi osapuoli. Niiden peruslähtökohtana on "poika-tapaa-tytön" kaavan kääntäminen pääläelleen. Näissä komedioissa nainen on saalistaja ja mies riistaa. Tämän vuoksi eräät kriitikot eivät pidä Capran elokuvaa *Tapahtuipa eräänä yönä* puhtaaksiviljeltyinä screwball-komediana. Sama kritiikki pätsi myös *Ota minut* -elokuvaan, sillä miespäähenkilö Mickey on kiistämättä elokuvan aktiivisin hahmo. *Ota minut* -elokuvan selittäminen screwball-komedian postmoderniksi inkarnaatioksi saattaa olla turhan pitkälle viety tulkinta. Siitäkin huolimatta että siinä on samaa outoutta ja yllättävyyttä kuin 1930- ja 40-lukujen parhaissa komedioissa. Ehkä kierre onkin katsojan silmässä. Se uskoo ken näkee.

Simo Alitalo

LÄHDEKIRJALLISUUS:

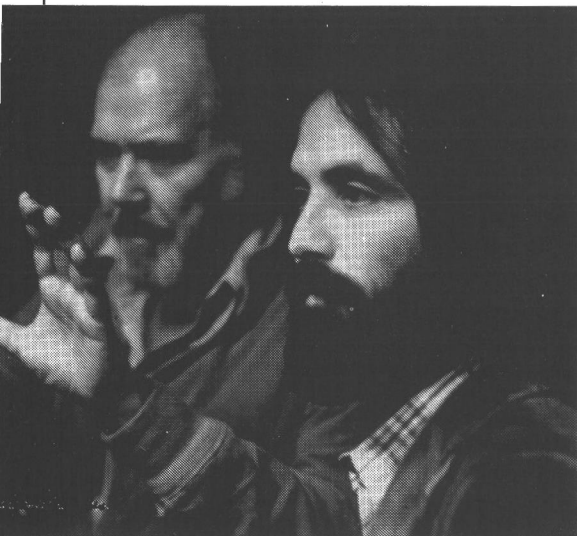
Brian Henderson: "Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible", *Film Quarterly* 4/1978.

Frederic Jameson: "Postmodernismi eli kulttuurin logiikka", teoksessa *Moderni/Postmoderni*. Toim. J. Kotkavirta & E. Sironen. Tutkijaliitto 1986.

Andrew Sarris: "The Sex Comedy Without Sex", *American Film* 5/1978.

Alan Rudolphin (1948—) ohjaamat elokuvat:

- 1976 — Welcome to L.A.
- 1978 — Remember My Name
- 1980 — Roadie
- 1982 — Endangered Species /Tuntematon uhka
- 1983 — Return Engagement
- 1984 — Choose Me /Choose Me — ota minut
Songwriter
- 1985 — Trouble in Mind /Kuumaveriset



MAAN HILJAISET

MAAN HILJAISET (Los santos inocentes). Espanja 1984.

Ohjaus: Mario Camús. Tuotanto: Ganes Producciones Cinematográficas/RTVE Radiotelevisión Espanola/Julián Mateos. Käsikirjoitus: Antonio Larreta, Manuel Matjí, Mario Camús — Miguel Delibesin romaanista. Kuvaus: Hans Burman — Eastmancolor. Musiikki: Antón García Abril. Lavastus: Rafael Palmero. Leikkaus: José María Biurrún. Näyttelijät: Alfredo Landa (Paco), Francisco Rabal (Azarias), Terele Pávez (Régula), Belén Ballesteros (Nieves), Juan Sánchez (Quirce), Susana Sánchez (Chica), Agata Lys (Dona Purita), Agustín Conzález (Don Pedro), Juan Diego (Senorito Iván), Mary Carrillo (Senora Marquesa), Maribel Martín (Miri-am), José Guardiola (Senorita de la Jara), Manuel Zarzo (lääkäri). Kesto: 108 min.

Maria Camúsin Maan hiljaiset (Los santos inocentes, 1984) herätti suurta huomiota Cannesin elokuvajuhlilla vuonna 1984. Elokuva merkitsi Camúsille paluuta parrasvaloihin mutkikkaiden elokuvallisten harhailujen jälkeen. *Maan hiljaiset* on Espanjan maaseutua realistisesti kuvaavan trilogian kolmas osa, kaksi ensimmäistä osaa olivat TV-sarja *Fortunata y Jacinta* ja elokuva *Mehiläispesä* (La Colmena, 1982), joka hiljattain nähtiin Suomenkin televisiossa.

Näyttää siltä, että Camús on *Maan hiljaisissaan* palannut 25-vuotisen uransa alkulähteille. Camús näet aloitti käsikirjoittamalla **Carlos Sauran** ensimmäisen pitkän elokuvan *Los golfos*, joka ohjattiin vuonna 1960 vaikka se saikin ensi-iltansa vasta vuonna 1962. Oman ohjaajantaipaleensa Camús aloitti lupaavalla esikoispitkällä *Los farsantes*, jonka lähtökohdat olivat realistisessa perinteessä. Vaikeuksia Camúsin uralle kuitenkin tuli, kun 60-luvun elokuvasuhdanteet heiluttivat pahasti espanjalaista tuotantokoneistoa. Camús siirtyi vähitellen yhä heppoisempien produktioiden tekoon, kun Espanjassa Italian Cinécittan mallin mukaisesti alettiin tuottaa yleisöön helpommin uppoavia populaarielokuvia. Camúsin harharetket kulmioituivat spagettiwesterniin ”*Trinity näkee punaista*” (Trinity Sees Red, 1972), joka valmistettiin espanjalais-italialaisena yhteistyönä pääroolissaan **Terence Hill**. Mitenkään poikkeuksellinen Camúsin seikkailu ei toisaalta ollut, olihan Italiassakin neorealisti Carlo Lizzani ohjannut kaksi lännenelokuvaa salanimellä Lee Beaver. Westerniä ohjattaessa Camús ei täydellisesti luopunut niistä teemoista, jotka häntä kiinnostivat. Niinpä tässä erikoislaatuisessa lännenelokuvassa andalusialainen maanomistaja (!) palkkaa lännensankari Trinityn avustamaan valankumouksessa eteläespanjalaisia aristokraatteja vastaan.

Maan hiljaiset perustuu **Miguel Delibesin** tunnettuun romaaniin ”Los santos inocentes”. Se on elokuva, joka tuntuu leijailevan kaikkien muotivirtausten yläpuolella; tiettyjä yhtymäkohtia sillä tosin on ns. italialaisiin maaseutuelokuviiin (mm. **Olmin Puukenkäpuu**, **Tavianien Isäni, herrani**,

Rosin Kristus pysähtyi Eboliin). Se kuvaa espanjalaisen Estremaduran alueen köyhää maaseutuelämää, jota sävyttävät voimakkaat luokkaerot. *Maan hiljaiset* nostaa esiin yhteiskunnallisen vääryyden, muttei silti lankea saarnaamaan tai moralisoimaan. Se toteaa todelliseksi sen kylmän vallan, jolla rikkaat maanomistajat alistavat työläiset ja köyhät palvelijoihseen, koirikseen. Mario Camús toteaa maailman julmuuden, mutta kuvaa silti kiihottomasti köyhän perheen elämää ja siihen sisältyvää hiljaista vapaudenrakkautta. Yksi elokuvan tärkeimmistä henkilöistä on Azarias, vanhus, joka elää omissa, ihmeiden ja ylikuunnollisen hallitsemassa maailmassaan. Azarias rakastaa yli kaiken lintuja, jotka elokuvissa on totutusti esitetty vapauden ja kahlitsemattoman elämän symboleina. Camúsin käsittelyssä eivät näinkään kliseiset symbolimerkit katsojaa vaivaa, Camús ei tyrkytä ajatuksiaan.

Mario Camús on *Maan hiljaisillaan* ilmeisesti yltänyt yhteen uransa tärkeimmistä saavutuksista. Suuri vastuu elokuvan onnistumisesta on — paitsi ohjaajan perirealistisella kerronnalla — eritoten loistavilla näyttelijäsuorituksilla. Pacon roolissa nähtävä **Alfredo Landa** ja Azariasin roolissa nähtävä **Francisco Rabal** palkittiin vuonna 1984 Cannesissa parhaina näyttelijöinä. Varsinkin vuonna 1925 syntynyt Francisco Rabal on espanjalaisen elokuvan suuria veteraaneja. Hän aloitti uransa vuonna 1945 elokuvassa *La Prodiges*. Sittenmin hän tuli tutuksi monista **Luis Bunuelin** elokuvista, mm. *Nazarinistä* (1959, nimirooli), *Viridianasta* (1961) ja *Päiväperhosta* (Belle de jour, 1967). Lisäksi hän on näytellyt mm. **Michelangelo Antonionin** elokuvassa *Auringonpimennys* (L’Eclisse, 1962). Rabalin filmografia on komea, mutta varmasti Azariasin rooli jää yhdeksi hänen parhaista suorituksistaan.

Hannu Salmi

Mario Camúsin ohjaamat elokuvat:

- 1963 — Los farsantes
Young Sánchez
- 1964 — Muere una mujer
- 1965 — La visita que no toco el timbre
Con el viento solano
- 1966 — Cuando tu no estas volver a vivir
- 1967 — Al ponerse el sol
- 1968 — Digan lo que digan
- 1969 — Esa mujer
- 1970 — La Colera del viento
- 1972 — Trinity Sees Red (Trinity voit rouge)
- 1973 — Le leyenda del Alcalde de Zalamea
- 1975 — Los pájaros de Baden Baden
La joven casada
- 1977 — Los días del pasado
- 1982 — La Colmena /Mehiläispesä (TV)
- 1984 — Los santos inocentes /Maan hiljaiset
- 1985 — La vieja musica

Ozu toisti itseään



KIERTOLAISET (Ukigusa). Japani 1959.

Ohjaus: Jasujiro Ozu. Tuotanto: Daiei. Käsikirjoitus: Ozu ja Kogo Noda; perustuu Tadao Ikedan käsikirjoitukseen Ozun elokuvaan Ukigusa Monogatari (1934), jonka pohjana puolestaan oli amerikkalainen elokuva The Barker. Kuvaus: Kazuo Miyagawa. Näyttelijät: Ganjiro Nakamura, Haruko Sugimura, Machiko Kyo, Ayako Wakao, Hiroshi Kawaguchi, Koji Mitsui, Mut-suko Sakura, Mantaro Ushio, Haruo Tanaka. Kesto: 119 min.

Ozu on kaikkein japanilaisin japanilaisista ohjaajista, sanovat japanilaiset. Samoin voisivat suomalaiset sanoa **Laineesta** tai **Niskasesta**. **Kurosawan** toimintaelokuvat olivat maanmiehille selkeän länsimaisia, kun taas Ozun perhetarinat olivat yksinkertaisuudessaan vanhan japanilaisen perfektionistisen taidekäsityksen luonteva toteutus elokuvassa.

Ozu teki elokuvansa aina samasta aiheesta, perheestä, joka hajoaa. Aihettaan hän pystyi katsomaan sivusta, sillä hän ei itse ollut koskaan naimisissa. Tämän taas sanottiin johtuneen siitä, että

liikemiesisäänsä pikku Jasujiro näki harvoin, kun taas äiti oli sitä myyttistä tyyppiä, joka nostaa pojan vaatimustason puolison valinnassa sille tasolle, että riskiä ei kannata ottaa.

Ozu ei ottanut riskiä näyttelijöiden valinnassakaan. Kun yhteistyö oli alkanut sujua, hän ei vaihtanut näyttelijää syyttä suotta. Niinpä **Chishu Ryu** näytteli isää useassa kymmenessä Ozun elokuvassa.

Ozu piti elokuvan synnyn ratkaisevana vaiheena käsikirjoituksen tekemistä. Sen piti olla kuvausten alkaessa lopullisessa kunnossa. Vaikka **Ozu** tekikin elokuvansa aina samasta aiheesta, hän pyrki tekemään jokaisesta henkilöstään yksilön, jollaista ei ole missään muussa elokuvassa. Tämä periaate aiheutti käsikirjoitusvaiheessa sen, että aikaa tarvittiin henkilöiden "hienosäätöön". Suhde käsikirjoitukseen Ozulla on samanlainen kuin **Hitchcockilla**.

Ozu teki elokuvia neljänkymmenen vuoden ajan. Hän teki useita elokuvia kahteen kertaan, koska uusi aika toi elokuvan henkilöille uudet ongelmat. Elokuva *Kiertolaiset* (1959) on toinen ver-

sio aiheestaan; ensimmäinen syntyi 1934.

Ozulla on tunnistettava askeettinen tyyli. Suurin osa elokuvien tapahtumista on kuvattu sisällä siten, että kamera on ollut tatamalla istuvan pään korkeudella. Vuoden 1930 jälkeen hän ei antanut kameran liikkua juuri koskaan. Kuvaustavassa Ozulla on selvä sukulaissielu **Hawksissa**, jolle myös riitti pään korkeudelta kuvaaminen. Tausta-ajatuksena molemmilla oli, että kamera on pelkkä väline eikä katsojan tule olla siitä tietoinen.

Ozu toisti itseään kolmekymmentä vuotta. Hän on rikkinut sitä taiteen korjaamatonta sääntöä vastaan, että ei saa toistaa itseään, on luotava uutta. Ozun esiin nostama ongelma on mielenkiintoinen ja koskee kaikkea taidetta: millä tasolla toistosta tulee kyvykkyyden eikä kyvyttömyyden ilmaus? Jos luetaan minkä tahansa taidekriitikon tekstiä, nousee riveiltä ainakin rivien välistä väkisin esiin kysymys **uudistumisesta**. Niin sanottu **uutuuden kriteeri** on taidearvostelun pääkriteeri ja perustuu ilman muuta oikeana pidettyyn käsitykseen, että koska taide on aikansa kuvastin, se ei saa palata menneeseen, se ei saa plagioida. Miksei saa? *Äidin ja huoran* snobbareiden ajatuksessa jäljittelijöistä ("jäljittelijät ovat parempia kuin alkuperäiset, koska heillä ei ole jäljittelijöitä") on perää enemmän kuin vitsin verran. **Jussi Kylätasaku** kertoi aikanaan Turussa Kirjallisuus ja eloku-

va -seminaarissa, miten hän katsoo ö-luokan plagiatteja menestyselokuvista, esim. *Kummisedstä*, ja tarkkailee, miten hyvin dramaturgia pitää pintansa, vaikka kaikki muu elokuvassa on pelkkää roskaa. Plagiaatti plagiailta paljastuu yhä selvemmin, onko tarinan luusto vahva vai ei.

Ozu on toistajana asia erikseen, vaikka Suomessa — ja muualla Japanin ulkopuolella — on ollutkin mahdollonta seurata hänen uraansa, koska ohjaajasta saatiin tietää vasta hänen kuolemansa jälkeen. Edellä mainituista Ozun elokuvanteon periaatteista lienee henkilöiden yksilöllistämisen se, joka sallii hänelle itsensä toistamisen. Samantapaisen dramaturgian ympärille rakentuvissa perhetarinoissa on ilmeisesti pienikin vivahde, pienikin henkilön luonteenpiirre niin suuri asia, että Ozuun perehtynyt japanilainen katsoja on ne huomannut ja niistä nauttinut. Ozu oli kotimaassaan hyvin suosittu.

Ari Honka-Hallila

LÄHDEKIRJALLISUUTTA:

Joseph L. Anderson ja **Donald Richie**: Kolme japanilaista ohjaajaa. Kirjassa *Uuteen elokuvaan* (toim. Peter von Bagh). Porvoo 1967.

Donald Richie: *Ozu*. Berkeley and Los Angeles 1974.



Jasujito Ozun (1903 — 1963) ohjaamat elokuvat:

- 1927 — Zange no Yaiba/The Sword of Penitence
- 1928 — Wakoudo no Yume/The Dreams of Youth
- 1928 — Nyobo Funshitsu/Wife Lost
- 1928 — Kabocha/Pumpkin
- 1928 — Hikkoshi Fufu/A Couple on the Move
- 1928 — Nikutaibi/Body Beautiful
- 1929 — Takara no Yama/Treasure Mountain
- 1929 — Wakaki Hi/Days of Youth
- 1929 — Wasei Kenka Tomodachi/Fighting Friends — Japanese Style
- 1929 — Daigaku wa Deta Keredo/I Graduated, But...
- 1929 — Kaishain Seikatsu/The Life of an Office Worker
- 1929 — Tokkan Kozo/A Straightforward Boy
- 1930 — Kekkō Gaku Nyumon/An Introduction to Marriage
- 1930 — Hogaraka ni Ayume/Walk Cheerfully
- 1930 — Rakudai wa Shita Keredo/I Flunked, But...
- 1930 — Sono Yo no Tsuma/That Night's Wife
- 1930 — Erogami no Onryo/The Revengeful Spirit of Eros
- 1930 — Ashi ni Sawatta Koun/Lost Luck
- 1930 — Ojosan/Young Miss
- 1931 — Shukuju to Hige/The Lady and the Beard
- 1931 — Bijin Aishu/Beauty's Sorrows

- 1931 — Tokyo no Gassho/Tokyo Chorus
- 1932 — Haru wa Gofujin Kara/Spring Comes from the Ladies
- 1932 — Umarete wa Mita Keredo/I Was Born, But...
- 1932 — Seishun no Yume Ima Izuko/Where Now Are the Dreams of Youth?
- 1932 — Mata Au Hi Made/Until the Day We Meet Again
- 1933 — Tokyo no Onna/Woman of Tokyo
- 1933 — Hijosen no Onna/Dragnet Girl
- 1933 — Dekigokoro/Passing Fancy
- 1934 — Haha o Kawazuya/A Mother Should be Loved
- 1934 — Ukigusa Monogatari/A Story of Floating Weeds
- 1935 — Hakoiri Musume/An Innocent Maid
- 1935 — Tokyo no Yado/An Inn in Tokyo
- 1936 — Daigaku Yoi Toko/College Is a Nice Place
- 1936 — Hitori Musuko/The Only Son
- 1937 — Shukuju wa Nani o Wasuretaka/What Did the Lady Forget?
- 1941 — Toda-ke no Kyodai/Brothers and Sisters of the Toda Family
- 1942 — Chichi Arika/There Was a Father
- 1947 — Nagaya Shinshi Roku/The Record of a Tenement Gentleman
- 1948 — Kaze no Naka no Mendori/A Hen in the Wind
- 1949 — Banshun/Late Spring
- 1950 — Munekata Shimai/The Munekata Sisters
- 1951 — Bakushu/Early Summer
- 1952 — Ochazuke no Aji/The Flavor of Green Tea over Rice
- 1953 — Tokyo Monogatari/Tokyo Story
- 1956 — Soshun/Early Spring
- 1957 — Tokyo Boshoku/Tokyo Twilight
- 1958 — Higanbana/Equinox Flower
- 1959 — Ohayo/Good Morning
- 1959 — Ukigusa/Floating Weeds/Kiertolaiset
- 1960 — Akibiyori/Late Autumn
- 1961 — Kohayagawa-ke no Aki/The End of Summer
- 1962 — Samma no Aji/An Autumn Afternoon

ROCKUMENTIN TAIKAA

HEI ME ROKATAAN (This is Spinal Tap). USA 1983. Ohjaus: Rob Reiner. Käsikirjoitus ja musiikki: Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner. Tuottaja: Karen Murphy. Kuvaaja: Peter Smokler. Pääosissa: Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner, June Chadwick, Tony Hendra, Bruno Kirby.

”Have a good time all the time, that’s my philosophy”

Viv Savage, Spinal Tap

Arto Pajukallio on sanonut: ”Nimenomaan rockin spontaanisuus ja heittäytyväisyys, rajuus ja väkivaltaisuus, säännöttömyys ja kahleettomuus, ainutkertaisuus ja jäljittelemättömyys, sattumavaraisuus ja hetkellisyys ovat piirteitä, joita ei niin vain panna purkkiin.” (La Strada 2/86) Voi hyvä tavaton, että aikuinen mies viitsii!

Pajukallio ei löydä näitä piirteitä rockmaailman (elo)kuvauksista. Ja miksei? Miehelle ei tule mieleenkään, että ehkeivät ne olekaan rockin piirteitä, vaan erilaisten idealistien ja ymmärtäjien rockin päälle lyömiä ideologisia leimoja. Miksi *This is Spinal Tap* tuntuu satiirin tahallisen valheellisuudenkin läpi paljon totuudenmukaisemmalta kuin kymmenet oikeat rockelokuvat? Ehkäpä rockin ominaisuuksia ovatkin laskelmoivuus ja jäykkyys, pehmeys ja särmättömyys, ennustettavuus ja estyneisyys, kaavamaisuus ja tavanomaisuus, yllätyksettömyys ja suunnitelmallisuus.

Ja vielä, ehkäpä pajukallioadjektiivien kuvaama infantiili ”vapaus ja nopeus” -nelma onkin alunperin juuri elokuvan tietyistä rockin vihjeistä konstruoimaa illuusiota. *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), *Hair* (Milos Forman, 1979), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Tommy* (Ken Russell, 1975), *The Wall* (Alan Parker, 1981), *The Great Rock’n’roll Swindle* (Julian Temple, 1980) ynnä kymmenet muut rockista vain impulseja otaneet ja varsinaiset musiikin tason ylittäneet elokuvat ovat luoneet anglo-amerikkalaisen nuorisovapauden kuvaston, jonka teho on virheellisesti paikallistettu yksinomaan musiikkiin ja filmeissä naamaansa kuluttaviin tähtiin. Ei ole ihme, että vähemmän väkevällä elokuvallisella otteella tehdyt elämäkertaelokuvat kuten *The Rose* (1979), *Elvis the Movie* (1979) tai *The Little Richard Story* (1981) sekä konserttitaltioinnit ja epookkielokuvat tyylisiin *Woodstock* (1970), *The Last Walz* (1978), *Gimme Shelter* (1970) tai *Let’s Spend the Night Together* (1981) eivät olekaan kovin ”rockhenkisiä”.

Tietystä vinkkelistä katsottuna rockmusiikki on usein aivotonta kohkaamista, sen lyriikka on naii-

via lepertelyä tai pateettista uhoamista, lava-aktit ovat mahtipontista nollaspektaakkelia, myynti on häikäilemätöntä liiketoimintaa ja rokkarit itse ovat narsistisia hölmöjä. Miksei tällaista ilmiötä siis saisi pistää halvalla? Ihmisten luulisi pikkua olevan kylläntyneitä rokkareiden postuumi-glorifiointeihin, iänikuisiin konserttipätkiin ja vapauden huumaa tiikkuviin taiteilijayhteisökuvauksiin. Jos ne jostain syystä kuitenkin menevät täydestä, niin näille herkkäsieluille sopiva rokote on Perhe on pahin -sarjan Läskipään, **Rob Reinerin** ohjaama ”rockumentti” *This is Spinal Tap*.

Spinal Tap on Reinerin ja kolmen koomikkonäyttelijä-muusikon ideoima fiktiivinen brittibändi, jolla on takanaan 15-vuotinen ura ja 17 LP:n diskografia. Filmi kuvaa tämän kokeneen mutta kokemuksista viisastumattoman bändin surkeasti sujuvaa ”Smell the Glove” -levyn promokiertuetta USA:ssa.

Michael McKean (ST:n blondi laulusolisti David St. Hubbins), **Christopher Guest** (Jeff Beckin näköinen kitaristi Nigel Tufnel) ja **Harry Shearer** (mursuviiksinen basisti Derek Smalls) ovat yhdessä Reinerin kanssa säveltäneet bändin musiikin ja myös itse purkittaneet sen studiossa — teknistä henkilökuntaa lukuunottamatta omin voimin.

This is Spinal Tap on fiktiivinen dokumentti. Niinpä se on kommentti paitsi rock’n’rollista myös dokumentista ja sen tekemisestä. Elokuvan tapahtumat ovat kaksoisvalaistuksessa. Dokumentti on totisella naamalla läpiviety raportti tien päältä, pressitilaisuuksista, studiosta, levy-yhtiön bileistä yms. ja fiktio valaa tämän uuteen merkitysheykseen ilmoittamalla siellä täällä olemassaolostaan esimerkiksi ylilyöntien, huvittavien rinnastusten tai vaikkapa soittajien korostetun vakavien ilmeiden muodossa.

Silti filmin satiirinen anti muovautuu viime kädessä katsojan omassa päässä. Muutamat gagit on tosin nostettu havainnollisesti esiin, mutta muuten ollaan usein rajoilla: tällainen lauma idiootteja voisi hyvinkin sattua samaan bändiin (kehotan tutustumaan AC-DC:n antamiin haastatteluihin) ja toisaalta katsojan ei välttämättä tarvitse havaita hauskaaksi Spinal Tapin mielipuolisimpiakaan tempauksia — oikea rockmaailma on siksi hyvin onnistunut naturalisoimaan outoutensa itsestään-selvyyksiksi.

Elokuvan hauskuuden lähde on osaltaan sen käymässä intertekstuaalisessa vuoropuhelussa

rockhistorian ja -juorujen kanssa. Monet asemansa vakiinnuttaneet megatähdet — viimeksi **Genesis**, **Elton John** ja **Paul McCartney** — ovat tunnustaneet punastelleensa tätä elokuvaa katsellessa. Samaan hengenvetoon tietenkin todetaan hölmöilyjen olevan taakse jäänyttä elämää. Menestyksellä kiilloitettuun kilpeen ei enää pitäisi ironian pystyä. Sööttii!

Myös vähemmän onnekkaita löytävät itsensä Spinal Tapista. Legendaariset **Troggsin** studio-nauhat (kymmenisen tuntia soittoa ja suunsoittoa, harjoittelua ja tappelua yhteen putkeen äänitettyinä) ovat joutuneet elokuvan tekijöiden käsiin. Niistä löytyy kohta, jossa koko bändi hyppii tasajalkaa kitaristiparan ympärillä. Tämä ei osaa osuuttaan ja sanailu on kiihkeää: "You played it this morning, didn't ya? You know the fucking part!" "I know I know the fucking part, but I can't fucking play it, can I?" "Well, what the fuck do you want me to do about it, mate?" Tällaiset komedian ja päätöksen solmukohdatkaan eivät jää Spinal Tapin tekijöiltä rauhaan: Troggsitkin voivat filmissä kuulla omaa dialogiaan hie-man muunneltuna ja eri yhteydessä mutta epäilemättä piinallisen tunnustettavana.

This is Spinal Tap on niin sujuvaa "rockumenttia", että sen mestarillisuus jää helposti huomaamatta. McKean, Guest, Shearer ja Reiner ovat esimerkiksi joutuneet säveltämään ja soittamaan musiikkia, joka on riittävän hyvää mennäkseen dokumentin ainekseksi mutta riittävän huonoa toimiakseen satiirin ehdoin. Musiikkia tehdessä ei ole voitu heittää hommaa läskiksi mutta hittejäkään ei ole saanut tehdä. Elokuva katsellessa



huomaa koko ajan höröttävänsä biisien typeryydelle ennen kuin muistaa, että ei tämä nyt niin kaukana ole **Waspista** (brutaali seksismi), **Kissistä** (poikamaiset machofantasiat), **Black Sabbathista** (barbaarimytologia ja okkultismi), **Led Zeppelinistä** (maratonsoolot) tai jopa **Beatlesista** (itämainen mystiikka; eri tyylikaudet).

Tuon musiikin työstäminen on tiettävästi tapahtunut lähes Troggsnauhojen hengessä. Pojilla oli kaksi viikkoa aikaa nauhoittaa filmin musiikki ennen kuin kuvaukset käynnistyivät. Filmillä nähtävä studiokohtaus on varmasti saanut lisävakuutavuutta näyttelijöiden omista kokemuksista. Elämä ja fiktio sekoittuvat monella tasolla.

Toinen puoli elokuvan mestarillisuudesta liittyy dokumenttimuodon hallintaan: improvisoitu dialogi, esikuvilleen uskolliset ja huolellisesti tehdyt 60-luvun pop- ja Flower Power -kausion TV-pätkät, lapsekkaan intoutuneen mainosvideoiden ohjaajan hahmo (Martin diBergi alias Rob Reiner) ynnä muut vastaavat elementit takaavat aidon rockdokumentin tunnun. Reiner on joutunut tasapainoilemaan sillä kaidalla polulla, joka erottaa toisen dokumentin ja perinteisen farssin. Rock'n'roll on yksi niistä harvoista aihepiireistä, jotka tarjoutuvat materiaaliksi tämäntapaiselle yhdistelmälle. Sen piiristä voidaan lähes muokkaamatta poimia piirteitä ja koko ajan ollaan sekä "totuuden" että "valheen" alueella. Rock on usein absurdi ja uskomatonta mutta silti kovin todellista.

This is Spinal Tap on säälimätön nauru rockille sen omasta ytimeistä liikkeelle lähtien — se on kuin syöpä joka kalvaa sisältäpäin. Yhtye Spinal Tap on eräänlainen kameleontti, menestyksen perässä sinne tänne poukkoileva rockmaailman Zellig. Se ehtii yhden minikiertueen aikana vaihtaa imagoaan monta kertaa, mutta yhteisenä nimittäjänä säilyvä typeryyden ilmapiiri estää sukseen. Bändin jäsenten usko keulakuvien St. Hubbinsin ja Tufnelin taiteellisuuteen ja luovuuteen ei silti karise. Elokuva murentaa tähtikarisman pala palalta; tulos tiivistyy lopun elämänfilosofioihin, joiden tragikoominen suoraviivaisuus kilpailee vain tosielämästä löydettävien vastaavien formulointien kanssa.

Rockelokuva on yleensä vain pönkittänyt rockin myyttejä. Silloin kun se on yrittänyt niitä purkaa, se on luonut uusia tyyliin hän-oli-suuri-ihminen-mutta-hänet-tuhottiin. Ilmeisesti nauru on oikea ase käytäessä instituutioiden kimppuun — ainakin Reinerin elokuvassa se osoittautuu päteväksi tavaksi potkia nilkkaan sitä pyhää rehellisyyden, vapauden ja kapinallisuuden yhteyttä, jonka me olemme oppineet yhdistämään rockiin, mutta joka on vain yksi monista mahdollisista tavoista ymmärtää eräs musiikin muoto.

Kari Salminen

Rob Reinerin ohjaamat elokuvat:

- 1983 — *This is Spinal Tap* /Hei me rokataan
- 1985 — *The Sure Thing* /Varma pala
- 1986 — *Stand by Me* /Stand by Me — Viimeinen kesä

KUVA ON KUVA ON RUUSU

Alussa oli kuva. Kuvaan liitettiin toisia kuvia. Ja kuvien ketjusta järjestettiin tarina ja rakennettiin katsoja.

Oleellisin elokuvan *Boy Meets Girl* tarinasta on tiivistetty sen nimeen. Päähenkilö Alex on armeijaan lähdössä oleva nuori mies, joka osuu vähäksi aikaa yhteen nuoren steppaavan naisen kanssa. Molemmilla on takanaan katkennut rakkaussuhde. (Tarina on täynnä tällaisia rikkoutuneita suhteita, tarinoita, jotka voisivat yhtä hyvin olla omien tarinoidensa alkuja tai loppuja.)

Vaikka kaikki tämä on jossain mielessä tärkeää tarinan kannalta, niin se ei ole kuitenkaan yhtä merkityksellistä kokonaisuuden, elokuvan *Boy Meets Girl*, kannalta. Tärkeämpää kuin mitä kerrotaan on miten kerrotaan — elokuvan tekstuuaalisuus ylittää sen oleminen tekstinä. Oleellista on hienostunut kuvaus sekä tyylitely ja kerronnan tapa ironisoida itseään ja kommentoida katsojan ja tarinan (tarkemmin: elokuvan) suhdetta. Tämä elokuvan eksplikoitu tietoisuus itsestään sekä siihen perustuva hienovarainen kommentointi ja ironia, jotka yhdistyvät tekniseen taituruuteen, tekevät *Carax*'n esikoisfilmistä yhden Elokuvakerhon kevään sarjan hienoimmista ja tärkeimmistä elokuvista.

Boy Meets Girl assosioituu helposti toiseen ranskalaisen ohjaajan esikoistyöhön, *Jean-Jacques Beineix*'n *Diivaan*. Molemmat kertovat miellyttävällä tavalla epätodellisen ja uskomattoman tarinan poikkeuksellisista ihmisistä, jotka kohtaavat toisensa sattumalta. Kummankin maailma on myös hyvin tyylitelty. Erona on lähinnä se, että *Carax*'n ohjaama elokuva menee kaikessa vielä hieman pidemmälle — se kommentoi itseään ja kerrontaansa selvemmin kuin *Diiva*.

Boy Meets Girl -elokuvan ihmiset (tai tarkemmin näyttelijöiden näyttelijöiden henkilöiden kuvat) ovat teknisten viestintävälineiden vankeja. Suora kosketus harvenee ja sen tilalle tulee yhä useammin mekaaninen koneen (puhelimien, ovi-puhelimien, television,...) välittämä kommunikatio.

Tällainen maailma on kuvan — visuaalisen — maailma, jossa ei enää ole tärkeää, *mitä* sanoo, vaan *miten* sanoo. Alex suunnittelee puhuttavansa etukäteen ja unohtaa vähitellen, että kommunikointiin tarvitaan mahdollisesti myös vastaanottaja, jonka olisi vielä oltava toinen kuin lähettäjä. Alex puhuu vain itselleen ja menettää mahdollisuuden saada yhteys Mireilleen. Tosin tämäkin kaikki on kerrottu niin tietoisesti ja tyylitellysti, että katsoja joutuu koko ajan pohtimaan suhdettaan elokuvan diskurssiin ja arvioimaan, olisivatko teematkin ironian sävyttämiä ja onko niitä edes olemassa sanan perinteisessä merkityksessä.

Myös naisen ja miehen suhde hahmottuu elokuvassa *Boy Meets Girl* toisin, kuin mihin katsoja on tottunut. Nyt on nainen elokuvan määrittelemätön subjekti, jonka suhteen mies määritetään (vaikka *Boy Meets Girl* onkin miehen, Alexin, tarina). Jaksossa, jossa Alex on menossa Florencen luo, Alex suhteutetaan Florencen ja Thomasin keskusteluun ja Alexin, miehen, määrittely tapahtuu tässä ennen kaikkea naisen (Florencen) puhunnan kautta.

Bernardin hahmon kautta rikotaan kuva kokonaisesta, tarinaa hallitsevasta miehestä. Jaksossa, jossa hän jättää jäähyväisiä tyttöystävälleen Mireillelle, kuva ja ääni eivät ole synkronissa. Tästä syntyy tunne, kuin Bernard puhuisi vain itselleen, kuuntelisi vain omaa ääntään ilman mitään suhdetta Mireilleen. Lisäksi, mikä on tärkeää, rikkomalla kuvan ja äänen synkronoinnin konvention elokuva samalla antaa katsojalle mahdollisuuden purkaa kuva kokonaisesta, totuutta kantavasta miehestä, subjektista, jonka suhteen nainen pitäisi määrittää.

Tällä konvention rikkomisella on toinenkin funktio tai seuraus: se vetää huomion elokuvan kertovaan apparaattiin. Se muistuttaa, että kuvan ja äänen yhteen liittäminen on vain keinotekoinen mekanismi, jolla elokuvassa vaikutetaan katsojaan. Se muistuttaa, että katsomme *kerrottua* tarinaa, elokuvaa, joka ei ole koskaan suoraa todellisuuden jäljentämistä, sen koodaamatonta uudelleen tuottamista.

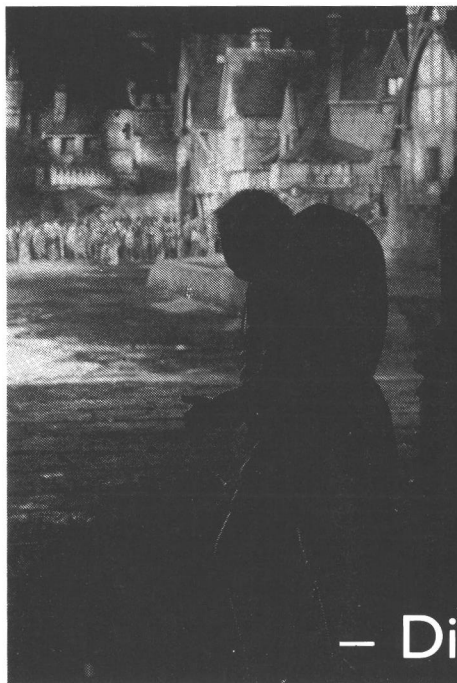
Boy Meets Girl leikkii jatkuvasti katsojan kanssa tällaista kiehtovaa leikkiä, jossa katsoja houkutteellaan mukaan tarinaan ja samalla kuitenkin muistutetaan hienovaraisesti, että kyse on kuitenkin jatkuvasti keinotekoisesta **elokuvaluotteesta**.

Selvien viitteiden (kuten juuri kuvan ja äänen synkronoinnin rikkominen) ohella elokuvassa on useita näkymättömiä muistutuksia ja huomautuksia katsojalle. Usein nämä liittyvät konventioiden ohjaamiin odotuksiin ja katsomista-poihin. Kohtauksessa, jossa Alex on Florencen oven edessä, uskotellaan katsojalle, että yksi käytävän näyttävistä otoksista on Alexin subjektiivisesta näkökulmasta. Välittömästi kuitenkin — katsojan unta häiritsevästi — selviää, että näkökulma olikin kertojan ja Alexista erillään olevan kameran.

Vastaavasti leikkaus muistuttaa elokuvassa *Boy Meets Girl* katsojaa elokuvan järjestetystä ja keinotekoisesta luonteesta. Lyhyet pimeät jaksot muistuttavat, että katsomamme kuvavirta on aina koottu joukosta erillisiä kuvia, jotka erillisyydellään viittaavat toisiin kuviin ja samalla koko elokuvaan. Nämä kuvat eivät enää väitä olevansa merkkejä todellisuudesta. Sen sijaan ne voivat sanoa elokuvan olevan järjestetty ja kerrottu, leikkausten katkoma kuvien ja äänien joukko, joka syntyy katsojan ja elokuvatekstin yhteistyöllä. Leikkauksesta tulee siten tietoinen osa elokuvan *Boy Meets Girl* rakennetta: sitä ei peitetä illuusion luomiseksi, vaan se nostetaan näkyväksi, jotta tämä melkein pä valheellinen yhtenäisyyden ja kokonaisuuden illuusio paljastuisi.

Paljon elokuvan *Boy Meets Girl* oleellisista piirteistä on vielä tiivistetty jaksoon, jossa mykkä juhlavieras kertoo Alexille, kuinka erillisiä kuva ja todellisuus ovat ja miten erilaisia ovat kuvan merkitykset. Elokuvan henkilöiden tekemät teot ovat ideologian värittämiä toisella tavalla kuin teot, joita näyttelijät tekevät kameran edessä. Mykkä mies muistuttaa katsojalle, että kuva on aina kuva, mikä on ruusu.

Martti Lahti



ALL THAT MONEY CAN BUY



— Dieterle studio-ohjaajana

NOTRE DAMEN KELLONSOITTAJA (The Hunchback of Notre Dame). USA 1939.

Ohjaus: William Dieterle. Tuotanto: RKO/Pandro S. Berman. Käsikirjoitus: Sonya Levien — Victor Hugon romaanin pohjalta. Pääosissa: Charles Laughton, Maureen O'Hara, Cedric Hardwicke, Thomas Mitchell, Edmond O'Brien, Rondo Hatton.

”Tämän elokuvan katsominen tuntuu rangaistukselta kyltyyriileisöstäkin”, kirjoitti Varietyn kriitikko nähtyään **William Dieterlen** v. 1927 ohjaaman mykkäelokuvan *Das Geheimnis des Abbé X*. Vaikka ensiesiintyminen Yhdysvalloissa ei kovin loistokas ollutkaan, palkkasi Warner Brothers Dieterlen v. 1930 ohjaamaan saksankielisiä versioita muutamista uusista elokuvistaan. Dieterle jäikin Warnerille koko 30-luvun ajaksi ja ohjasi jo neljänä ensimmäisenä vuonna viisitoista elokuvaa.

With a sense of humour, patience and hard work one can make pictures of high artistic standard in Hollywood.

William Dieterle

Dieterle oli 1930–40-lukujen menestyksekkäimpiä eurooppalaisohjaajia Hollywoodissa; hän sopeutui studiosysteemin vaatimuksiin ja tehokkaaseen tuotantotapaan loistavasti. Dieterle oli tuolloin kuuluisuus myös Suomessa ja vierailikin täällä kesällä 1937. Elokuva-aitan reportteri kirjasi hänen ajatuksiaan Hollywoodin tuotantoideogias-ta:

Terveelle taloudelliselle pohjalle rakentuva elokuva-yhtiö ei saa vain kunnian vuoksi vaarantaa koko olemassaoloaan valmistamalla filmejä, joitten ei

voida edellyttää saavuttavan vastakaikua myös suuressa yleisössä, eikä vain pienessä valiojoukossa. --- Amerikkalaiset filmimiehet ajattelevat käytännöllisesti. He tahtovat terveitä liikeperiaatteita noudattaen ansaita elokuvillaan rahaa silti hylkimättä filmin taiteellisen tason kaikkia järjellisiä kohotuspyrkimyksiä. Vain tällä tavoin päästään eteenpäin, uskalletaan kokeillakin.

Elokuva-aitta 15—16/1937

Dieterlen ensimmäinen yleisömenestystä saavuttanut elokuva oli v. 1934 valmistunut *Fog Over Frisco*, jossa **Bette Davisin** esittämä pankkiirin tytärpuoli sekaantuu vakuutusskandaaliin ja tulee murhatuksi. Kaikkeen tähän ja murhaajan takaa-ajoon kuluu vain 68 minuuttia — saksalaisella tehokkuudella. Varsin kiintoisalta kuulostaa Dieterlen v. 1933 ohjaama *Grand Slam* (!!!), ”hillitön satiiri bridgen peluusta”.

30-luvun puolivälissä maailmanlaajuinen suuri lamakausi alkoi hellittää ja Warner Brothersienkin taloudellinen tila parani: elokuvat alkoivat tuottaa voittoa. Studion huomio kääntyi julkisen kuvan parantamiseen: rikos- ja seikkailuelokuvien sekä musikaalien vastapainoksi haluttiin tuottaa myös ”taidefilmejä”. Maineen ja kunnian kohentamiseen antoi aiheita myös Production Coden, sensuurisäännösten, voimaantumisen v. 1935 aiheuttama kohu.

Ensimmäinen suurisuuntainen yritys tällä saralla oli William Dieterlen ja **Max Reinhardtin** *A Midsummer Night's Dream* (1935), jossa onkin kaikki taiteellisuus, minkä rahalla saa. Toteutuksen pohjana oli Reinhardtin vuotta aikaisemmin Hollywood Bowless ohjaama teatteriproduktio, ja näyttelijätkin olivat osin samoja (**Mickey Rooney, Olivia De Havilland**). Kuvaukset kestivät pe-

räti 70 päivää; niitä varten rakennettiin kolme näyttämörakennusta ja ramppi. Filmiä kului 85 mailia ja rahaa lähes 1,4 miljoonaa dollaria, mutta mitään suurta yleisömenestystä elokuvasta ei tullut. Taiteellisen luomisen huumassa studion prasastokin yltyi runoilemaan, joskaan tuotos ei koskaan yltenyt mainoksiin — ihme kyllä!

In Elizabethan times,
Though they were well equipped with rimes,
They didn't have the fine art
Of staging scenes, bizarre, immense,
Of Warner's sheer magnificence,
Directed by Reinhardt.

Parhaiten Dieterle tunnetaan sarjasta elämäkerta-elokuvia. Niistä ensimmäinen, *The Story of Louis Pasteur* (1936), loi kaavan, draamallisen rakenteen, jota myös myöhemmät henkilökuvat noudattivat. Voimakas, herkkä ja erikoinen keskushahmo, edistyksen ruumiillistuma, taistelee taantumuksellisia voimia vastaan ja etenee vastoin käymisten kautta voittoon. Huipentumana on aatteen voitto, sosiaalinen happy end, vaikka julistuksessa muutoin korostuukin individualismi, yksilön voima.

”Ohjaaja on kyennyt tekemään tästä tiedemiehen tarinasta samalla uskottavan ja henkeäsalpaavan jännittävän taidefilmin, joka pitää katelijat lumouksessaan viimeiseen asti.”

Elokuva-aitta 18/36

”Ohjaaja on suhtautunut aiheeseensa ihailtavalla pietetillä ja rakkaudella.”

Elokuva-aitta 21/36

Tunnetumpi on kuitenkin v. 1937 valmistunut *The Life of Emile Zola*, kuvaus antisemitismistä Ranskan virkamiehistössä, armeijassa ja oikeuslaitoksessa. Vaikka sanoo ”Jew” ei kertaakaan elokuvassa mainita, ja Dreyfus-juttuakin on lievennetty, pidettiin elokuvaa 30-luvulla uskallettuna. Sen esittäminen Venetsian elokuvajuhlilla kiellettiin, samoin kuin Ranskan ja Italian elokuvateattereissa. Loppukohtauksessa Anatole France pitää Zolalle muistopuheen, joka tuolloin ei tuntunut liturgialta. Teema oli eurooppalaisille mitä ajankohtaisinta.

”You, who are enjoying today's freedom, take your hearts to the words of Zola. Do not forget those who...bought your liberty with their genius and their blood. Do not forget them and applaud the lies of fanatical intolerance...he (Zola) knew that there is no serenity save in justice. No repose save in truth.”

Hollywoodin moraalinvartija, the Hays Office, piti huolta siitä, että elokuvissa ei esiinny pahennusta aiheuttavaa tai vallankumouksellista aineita. Zola-filmissä närkästyttä herättivät sana ”revolutionary”, Nanan ammatin mainitseminen sekä ”Madame Bovaryn” kaltaiseen pornografiseen kirjallisuuteen viittaaminen. Elokuvassa ei haluttu nähdä suoria yhteyksiä Euroopan tilanteeseen, vaan sitä markkinoitiin ikuisena, taukoamattomana taisteluna vapauden ja oikeuden puolesta.

”Elokuvassa tullaan totuudenmukaisesti kuvaamaan suuren kirjailijan voitokas kohoaminen koko kansakuntansa omaksitunnonksi, huutavan ääneksi korvessa, joka herätti turkuttelevat, valheitten ja puolitotuusien myrkyttämät kansalaisensa yhtymään omaan leimuavaan vaatimukseensa: Oikeutta väärin tuomituille!”

Elokuva-aitta 15—16/37

Dieterle on kertonut harkinneensa vuosikausia, milloin yleisö on KYPSÄ vastaanottamaan elokuvan, jota kannattaa SUURI AJATUS. Kolmas merkittävä henkilökuvia oli *Juarez* (1939), jonka aiheena oli Napoleon III:n nukkehallinnon asettaminen Meksikoon Maximilian von Hapsburgin alaisuuteen sekä Benito Juarezin johdolla tapahtuva vallankaappaus. Samoin kuin vuotta aiemmin valmistunut elokuva Espanjan sisällissodasta, *Blockade*, tämäkin sai liikkeelle konservatiivit ja katoliset — molemmissa elokuvissa nähtiin sekä kommunistista että ateistista propagandaa. Yksi ”Juarezin” käsikirjoittajista oli **John Huston**, jonka kunnianhimoinen tavoite luoda jotain uutta ei liikuttanut budjettipuolesta kiinnostuneita tuottajia. Joukkokohtauksissa aiottiin aluksi käyttää otoksia, joissa ihmismassat kuuntelevat **Hitlerin** tai **Mussolinin** puhetta, ja suunniteltiin myös elokuvan omistamista **Rooseveltille**, mutta sensuuriviraston miellyttämiseksi aikeista luovuttiin. Elokuvan roisto, Napoleon III, rinnastuu selvästi Hitleriin kuvaillessaan demokratiaa ”the rule of cattle, by the cattle, for the cattle”!

Warnerilla Dieterle ohjasi vielä kaksi henkilödraamaa: *The Story of Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940), joka kertoo syfilikseen tehoavan lääkkeen kehittäjästä **Paul Ehrlichistä**, sekä *Dispatch from Reuters* (1940), joka taas kuvaa maailman ensimmäisen uutistoimiston kehitystä. Näiden elokuvien myötä oli jo Pasteur-filmissä luotu kerrontakaava imetty tyhjiin, ja studionkin mielenkiinto suuntautui toisaalle.

Dieterle oli kesken Warner-kauden syksyllä 1939 lainattu RKO:lle ohjaamaan **Victor Hugon** romaanin pohjalta speaktaakkelia *The Hunchback of Notre Dame*. Elokuva maksoi 1,8 miljoonaa dollaria ja tuotti noin 3,2 miljoonaa dollaria — romantiikan ja realismin groteski sekoitus miellytti yleisöäkin. Harva elokuva tuohon aikaan näytti kuinka mies keitetään elävältä kuumassa öljyssä! Mustalaisten kohtelu tuo mieleen, jos ei juutalaisia, niin ainakin Euroopan pakolaiset, jotka sota oli ajanut liikkeelle. Rukoilevalle juutalaistyölle tiuskaistaan ”Praying cannot help you. You come from an evil race.” Elokuva-aitassa 8/1941 elokuvaa arvioitiin seuraavasti:

Notre Damen kellonsoittaja on tuollainen suuri-suuntainen paraatifilmi, jonka kadehdittavalta ohjaajalta ei puutu mitään, mitä rahalla saa. Tällä kertaa on William Dieterle saanut käsitellä dollareita mielensä mukaan rakentaakseen Notre Damen ja koko keskiaikaisen Pariisin. Historialliset asiantuntijat ovat ympäröineet häntä ja pitäneet huolen siitä, että kaikki näyttää mahdollisimman aidolta ja oikealta. Niinpä filmistä ei puutukaan kuin — atmosfää-

ri. Sitä nimittäin ei rahallakaan saa ostaa.

Mutta koneisto toimii moitteettomasti; kansanjoukot vyöryvät valtavin parvin; maanalaisissa holveissa ryömivät kerjäläiset; häpeäpaalut ja kidutuslaitteet ovat toiminnassa; papit ja kuoropojat kulkevat juhlasaattueissa messuja laulaen; kummallinen pelätys vyöryttää ylhäältä tornista hirsyä ja kiehvaa lyijyä hurjistuneen kansanjoukon päälle. Jännitystä ja sadismia on tarpeeksi niille, jotka rakastavat selkäpiitäkarmivaa taidenautintoa. Charles Laughtonin kauhunaamio mekaanisesti toimivine tekosilmineen joutuu kuulemma filmimuseoon ja sen kunian se ansaitsee ihan takuulla. Laughton itse tietenkin näyttelee koko patologisella mestaruudellaan. Mustalaistyttö Esmeralda on oikea hollywoodilainen valiokaunotar, nimeltään Maureen O'Hara. Mutta kylmä ja sovinnainen. Runoilija Grigoiarena eräs uusi näyttelijä, Edmond O'Brien, yllättää harvinaisen joustavalla ilmehtimisellään. Sir Cedric Hardwicke fanaattisen roiston osassa harrastaa sitä vastoin vanhanaikaista tuijotusmaneeria. (Ra. H.)

All That Money Can Buy (1941) kuului sarjaan taiteellisesti kunnianhimoisia ja taloudellisesti katastrofaalisia elokuvia. Raskasliikkeisyys, elottomuus ja pitkävetisyys ovat pahimmillaan Dieterlen elokuvien rasiitteena. 40-luvun lopulla Dieterle työskenteli yhdessä **David O. Selznickin** kanssa, miltä ajalta tunnetaan parhaiten *Portrait of Jean-*

nie (1948). Elokuva ajoi suurellisuudessaan Selznickin yhtiön konkurssin partaalle, vaikka aihe olikin erikoinen: taidemaalari rakastuu jo kauan kuolleena olleen tytön kummitushahmoon. Ei ihme että dialogin rakentamisessa oli vaikeuksia!

Dieterlen ohjaustyöt heikkenivät 50-luvulle tullessa: monet niistä olivat vain menestyselokuvien uudelleenlämmityksiä. V. 1958 Dieterle palasi Saksaan ja ohjasi vielä elokuvien lisäksi televisio- ja teatteriproduktioita. Omaa panostaan Hollywoodissa Dieterle arvioi seuraavasti:

"However my experience has been that by persistence in my work, by accepting and making the best of assignments as they have come, I have occasionally enjoyed the pelasure of pure creative expression."

Anu Koivunen

LÄHTEET:

Roddick, Nick: *A New Deal in Entertainment*. Warner Brothers in the 1930s. Lontoo 1983

Schindler, Colin: *Hollywood goes to War*. Films and American society 1939—52. Lontoo 1979

Dieterle, William: *Europeans in Hollywood*. Teoksessa *Hollywood Directors 1941—76* — Richard Koszarski Lontoo 1977

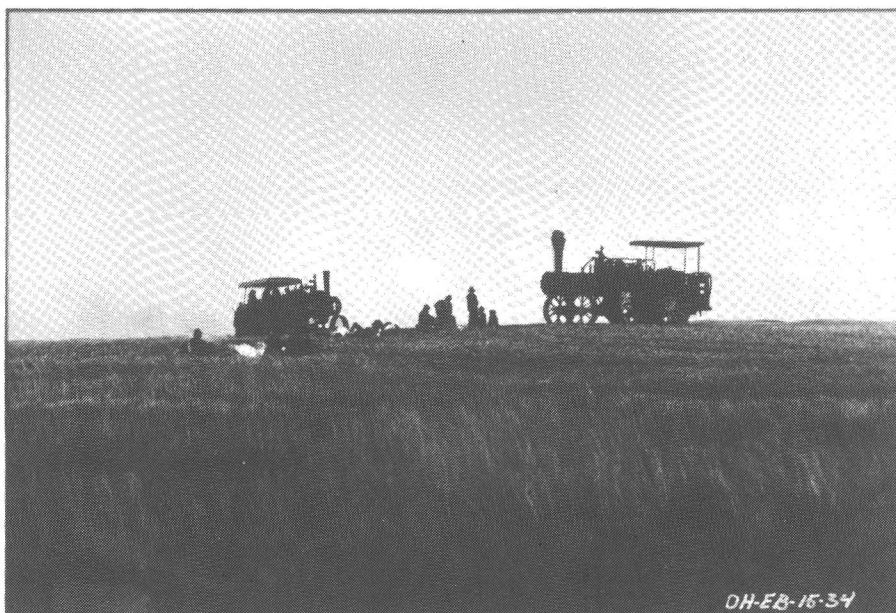
Coursodon, Jean-Pierre & Sauvage, Pierre: *American Directors* Vol. 1 New York 1983

William Dieterlen (1893—1972) ohjaamat elokuvat:

- 1923 — Der Mensch am Wege
- 1927 — Der Mann, der nicht lieben darf (Das Geheimnis des Abbé X)
- 1928 — Die Heilige und ihr Narr
Geschlecht in Fesseln
- 1929 — Ich lebe für Dich
Frühlingsrauschen
Das Schweigen im Walde
- 1930 — Ludwig der Zweite, König von Bayern
Eine Stunde Glück
Der Tanz geht weiter (saks. versio elokuvasta Those Who Dance)
- 1931 — Die Maske fällt (saks. versio elokuvasta The Way of All Men)
Kismet (saks. versio elokuvasta Kismet)
The Last Flight
Her Majesty Love
- 1932 — Man Wanted
Jewel Robbery
The Crash
Six Hours to Live
Scarlet Dawn
- 1933 — Lawyer Man
Grand Slam
Adorable
The Devil's in Love
From Deadquarters
- 1934 — Fashions of 1934
Fog Over Frisco
Madame Du Barry
The Firebird
The Secret Bride
- 1935 — Dr. Socrates /Gansterien syödessä
A Midsummer Night's Dream /Kesäyön unelma
(co-dir.: Max Reinhardt)

- 1936 — The Story of Louis Pasteur /Tri Louis Pasteur
The White Angel
Satan Met a Lady
- 1937 — The Great O'Malley /Poliisin salaisuus
Another Dawn /Taistelu aamunkoitteessa
The Life of Emile Zola /Emile Zolan elämä
- 1938 — Blockade /Saarto
- 1939 — Juarez /Vapaudensankari Juarez
The Hunchback of Notre Dame /Notre Damen kellonsoittaja
- 1940 — Dr. Ehrlich's Magic Bullet /Tri Ehrlichin taikakuula
A Dispatch from Reuter's
- 1941 — All That Money Can Buy
- 1942 — Syncopation
Tennessee Johnson
- 1944 — Kismet /Kismet
- 1945 — I'll Be Seeing You
Love Letters
This Love of Ours
- 1946 — The Searching Wind
- 1949 — The Accused
Portrait of Jennie /Jennien muotokuva
Rope of Sand
- 1950 — Vulcano
Paid in Full
Dark City
- 1951 — September Affair
Peking Express
- 1952 — Boots Malone
Red Mountain /Vapaaajoukkojen sankari
The Turning Point /Rikoksen verkossa
- 1953 — Salome
- 1954 — Elephant Walk
- 1956 — Magic Fire
- 1957 — Omar Khayyam /Persian tiikeri
- 1958 — Il vendicatore (tehty Italiassa)
- 1960 — Herrin der Welt: I
Herrin der Welt: II
Die Fastnachtsbeichte
- 1965 — The Confession (keskeneräinen)

ONNELLISTEN AIKA



ONNELLISTEN AIKA (Days of Heaven). USA 1978. Ohjaus: Terrence Malick. Tuotanto: Paramount / Bert Schneider, Harold Schneider. Käsikirjoitus: Terrence Malick. Second unit -ohjaus: Jacob Brackman. Kuvaus: Nestor Almendros. Lisäkuvaus: Haskell Wexler. Musiikki: Ennio Morricone. Lisämusiikki: "Enderlin" (Leo Kottke), "Swan Dance" (Doug Kershaw), "Akvaario" sarjasta Eläinten karnevaali (Camille Saint-Saens). Lavastus: Jack Fisk. Leikkaus: Billy Weber, Caroline Ferriol, Marion Segal, Susan Martin. Pääosissa: Richard Gere (Bill), Brooke Adams (Abby), Sam Shepard (farmari), Linda Manz (Linda), Robert Wilke (maatilan työnjohtaja), Jackie Shultis (Lindan ystävä), Stuart Margolin (myllyn työnjohtaja), Tim Scott (elonkorjaaja), Gene Bell (tanssija), Doug Kershaw (viulunsoittaja), jne.

Terrence Malickin (s. 1945) elokuva *Onnellisten aika* (Days of Heaven, 1978) on monella tavalla ja tasolla arvoituksellinen. Eräs sen herättämistä itsepintaisista kysymyksistä on sen (**Nestor Almendrosin** luomien) kuvien ylenmääräinen yllyvyys, kauneus, esteettisyys — sanalla sanoen "kuvallisuus". Miksi tällaisessa elokuvassa, jonka tarina-asetelma tuon tuosta muistuttaa halvinta aseman kioskilta ostettua viihdepokkaria, kuvien täytyy olla juuri tällaisia?

Näissä asetelmissa Malickin elokuva on käytännön tasolle viety tutkielma siitä, mitä voi olla todellisuuden, luonnon kauneus suhteessa sen elokuvatun muodon kauneuteen. Estetiikan klassista kysymystä kauneuden luonteesta lähestytään luonnon, sen elokuvatun muodon ja niiden synteesin tahoilta.

Ihmiset elävät tämän elokuvan maailmassa suoraan maasta. Heidän arkikokemuksensa ovat ikään kuin vain kädenojentaman päässä, vailla välittäviä tekijöitä, ”simulaattoreita”. Ehkä tätä kautta selittyy osaltaan myös se merkittävä nostalgialla, joka elokuvasta huokuu. **Stanley Cavellin** mukaan Malickin elokuva sisältää hyvin metafyyssisen vision maailman ja inhimillisen olemassaolon tilasta maan ja taivaan välisellä arenalla.

Cavellin mukaan Malickin elokuvan kuvallinen runsaus on esimerkki heideggerilaisten olevaisten Olemista ja ilmiöiden läsnä-oloa koskevien peruslauseiden tajuamisesta. **Heidegger** (joka filosofiaa opiskelleelle ja opettaneelle Malickille tuli tutuksi viimeistään siinä vaiheessa, kun hän käänsi englanniksi tämän teoksen ”The Essence of Reasons”) johdattaa Cavellin tekijänsänäköiseen väittämään: *Onnellisten ajan* kuva/todellisuus-rakennelma on konkreettinen näyttö siitä, miten maailmamme objektit ja ilmiöt itse osallistuvat kuviansa valokuvaukselliseen läsnäoloon, ilman niitä sen enempää elokuva kuin elokuvakokemukseen ei ole mahdollinen.

Valkokankaalla näkemämme esineet ovat täynnä refleksiivisyyttä: ne heijastavat itseään, omaa fysikaalista alkuperäänsä. Tähän ylelliseen kuvallisuuteen sisältyy paradoksi: kuvat pakottavat katsomaan itsensä ”taakse”, sinne mistä ne on ”otettu” ja miettimään, missä näin kaunis maailma on mahdollinen. Niiden läsnäolo viittaa tällä tavalla suoraan siihen, mikä on poissa, eli juuri tuohon mahdolliseen maailmaan. Tarinan opetus voisi sitten olla siinä, että jokainen joka yrittää omistaa tai ottaa hallintaansa tällaisen maailman, tuhoutuu tai ainakin palautetaan Äiti Luonnon toimesta päiväjärjestykseen.

Mutta samassa asiassa, missä Heideggerilla ratastanut Cavell näki *Onnellisten ajan* onnellisen ajan, piilee myös sen ongelmallisuus. Tällainen itse-reflektiivinen elokuva on hyvä esimerkki spehtaakkelista uudemmassa elokuvassa. Näin ollen siinä ovat myös spehtaakkelin ongelmat: kuva näyttää kaiken ja koska se näyttää kaiken, se ei sano mitään.

Kolmas — ja elokuvan itsensä kannalta epäilemättä imartelevin vaihtoehto on tarkastella sitä sellaisena synteessä, missä naturalistinen pyrkimys yhtäältä ja abstrakti pyrkimys toisaalta sekä vuorottelevat että sulautuvat toisiinsa, synnyttäen tällä tavalla eräänlaisen luhistumis- ja loppuunpalamisprosessin. Tälle tulkinnalle elokuva antaa metaforankin: viljapeltojen yli pyyhkäisevän valtavan tulipalon. Se samanaikaisesti sekä heijastaa että ilkkuu **Malraux'n** käsitystä taiteesta tulevana, joka polttaa silmämme saadakseen meidät näkemään.

Toisaalta paradoksaalista on jo sekin, että oikeastaan *Onnellisten aika* on sekä arvoituksellinen että ilmiselvä elokuva. Yhtä hyvin kuin yrittää määritellä sitä Heideggerin avulla, sitä voisi pitää kansatieteellisenä taltiointina: ei myyttisenä vaan etnografisena elokuvana. **James Monaco**: ”Elokuva tahtoo yksinkertaisesti näyttää, millaista elämä oli Texasin vehnänviljelyalueella tämän vuosisadan alussa. Miten ihmiset elivät, miltä vehnä tai heinäsirot näyttivät. Millaisia muutoksia vuodenaajat merkitsivät.”

Monaco vertaa Malickia **Stanley Kubrickiin** ja löytää *Onnellisten ajalle* sukulaisuussuhteen **Barry Lyndonista**. Perusteena on sofistikoitu pyrkimys myyttien uudelleentulkintoihin. Malickin tapauksessa ne ovat kuitenkin jääneet toistaiseksi kovin harvoiksi ainakin määrältään: *Onnellisten aika* on vasta toinen elokuva sitten esikoiselokuvan *Julma maa*, vuodelta 1973.

Yhteinen lisäpiirre molemmissa Malickin elokuvissa on niiden kerrontarakenne: tarinat nähdään (tai paremminkin kuullaan) kertojan persoonallisesta näkökulmasta. *Julmassa maassa* kertoja on toisen päähenkilön, Hollyn (**Sissy Spacek**) viihderomaanien kliseillä kuorrutettu päiväkirja ja *Onnellisten ajassa* nuoren tytön, Linda Manzin säänteliäämpi, mutta murteellisuudessaan vähintään yhtä persoonallinen päällepuhunta.

Visuaalinen eepisyys ja tällainen lapsen suusta tuleva kommentointi muodostavat taas yhden vuorottelevan ja sulautuvan, dialektisen kolmiorakennelman (teesi + antiteesi = synteesi), jolle elokuva niin ikään antaa selvän metaforan oman, klassisen triangeldraamansa puitteissa: **Brooke Adams** tuhkimonaisena **Richard Geren** (duunari) ja **Sam Shepardin** (tilanomistaja) välissä. Ehkä Monaco on oikeassa esittäessään, että ainoa mitä Malick tällä kaikella tahtoo sanoa on: ”Älkää otako mitään tästä kovin vakavasti.”

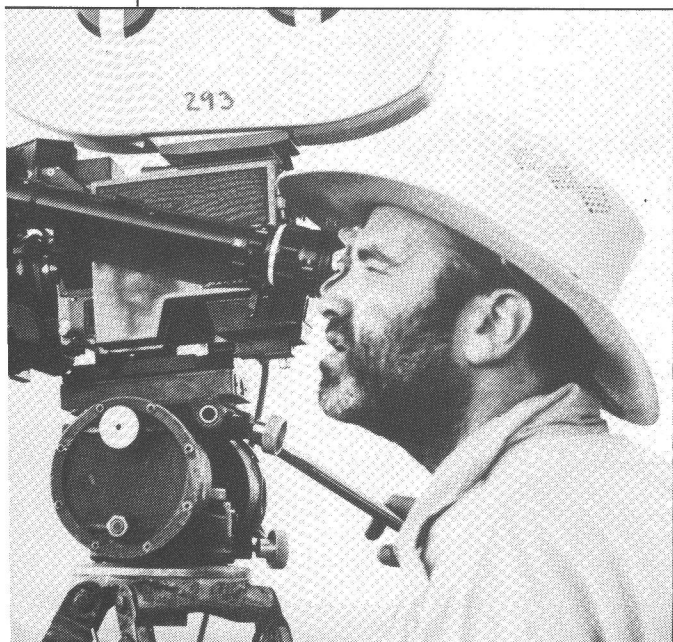
Jukka Sihvonen

LÄHTEET:

Cavell, Stanley: *The World Viewed*. Enlarged Edition. Harvard University Press: Cambridge 1979.
Monaco, James: *American Film Now*. New American Library: New York 1979.

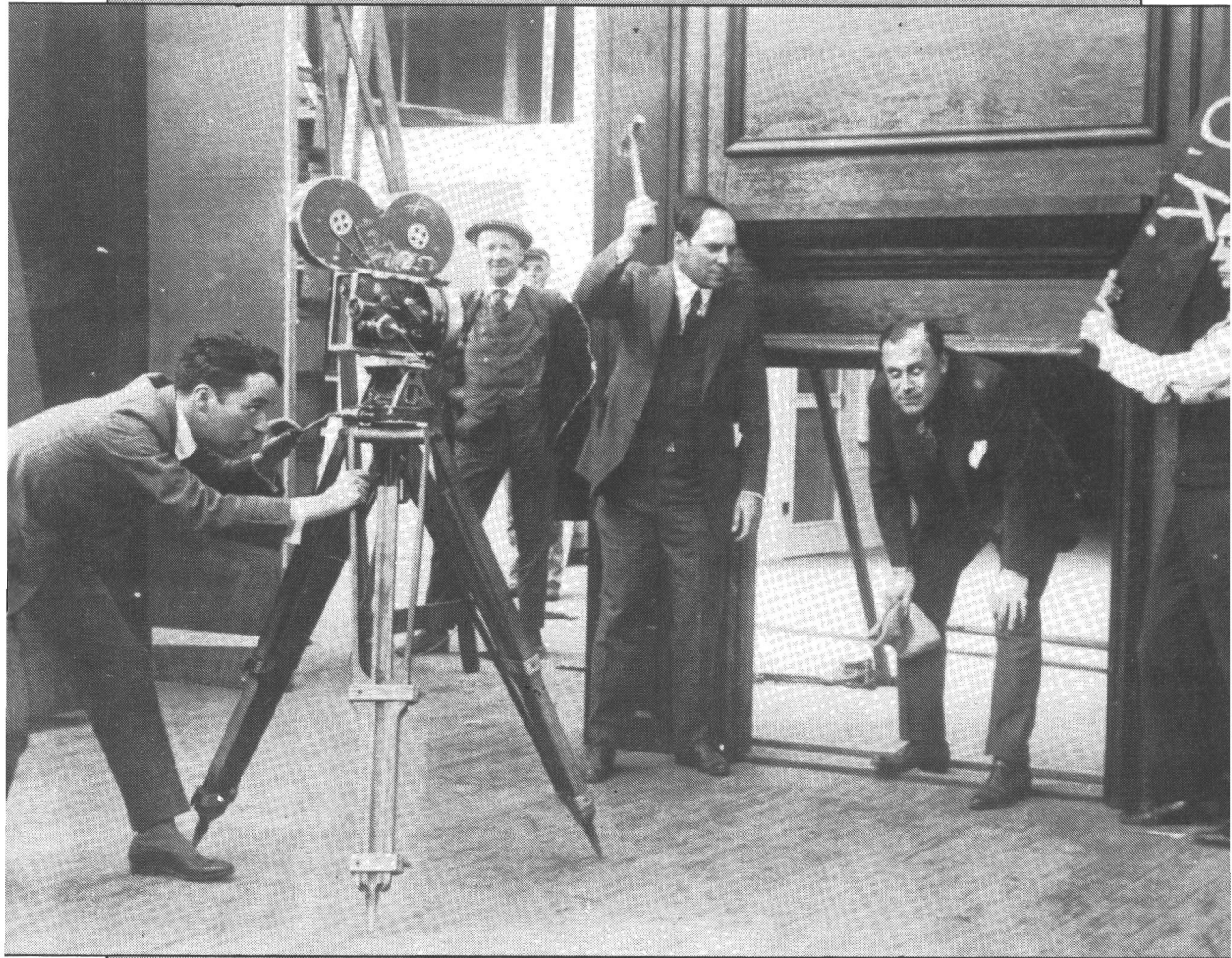
Terrence Malickin (1945—) ohjaamat elokuvat:

1973 — *Badlands /Julma maa*
 1978 — *Days of Heaven /Onnellisten aika*



ELOKUVAKOMIIKAN

Ensi- klopedia



Hakusanojen kirjoittajat:

Veijo Hietala, Ari Honka-Hallila, Martti Lahti, Kimmo Laine,
Pekka Nummelin, Hannu Salmi, Jukka Sihvonen,
Dan Söderholm, Rainer Wallenius, Putte Wilhelmsson

ELOKUVAKOMIIKAN
Ensiklopedia

Allen, Woody (oik. Allen Stewart Konigsberg, s. 1935) Kertoman mukaan Allenilla oli traumaattinen lapsuus, nuoruus ja aikuisuus. Allenin oli pakko ryhtyä tekemään rahaa koomikkona saadakseen psykiatriansa laskut maksettua. Käsittelee elokuvissaan toistuvasti samoja asioita: seksiä, kuolemaa, juutalaisuuttaan. Äänestettiin Yhdysvalloissa kymmenen seksikkäimmän miehen joukkoon, vaikka hänellä sanotaan olevan kasvot, joita vain juutalainen äiti voi rakastaa. (ks. Lähikuva 1/85 ja 3/85). Ks. myös Zelig (17.1).

Altman, Robert (1925 -). Suuri amerikkalaisen elämänmenon pilkkaaja lähinnä elokuvan eri lajityyppien kautta. Mainitaan myös suureksi myytinkaatajaksi. Katso, jos pystyt M.A.S.H., Brewster McCloud, Pitkät jäähyväiset, Varkaita kuten me, Nashville, Buffalo Bill ja intiaanit, Mitkä häät, Health.



Arbuckle, Roscoe ("Fatty"; 1881 - 1932). Ruma amerikkalainen koomikko, joka aloitti vaudevillessä ja jatkoi Mack Sennettin Keystone-yhtiössä. Oli erittäin suosittu vuosina 1914 - 1921. Löysi Buster Keatonin, joka piti häntä oppisäänään elokuvailmaisuun liittyvissä asioissa. Hänelle kävi huonommin kuin Chaplinille, sillä raiskauskandaali tuhosi hänen uransa 20-luvun alussa eikä maineenpalautus onnistunut ennen kuolemaa.

L'Arroséur Arrosé. >> Kasteltu kastelija.

Baijerilainen nahkahousukomedia. Saksalaisen seksielokuvan yhdeksi valtahaaraksi muodostunut komedia, jolla on juurensa eteläsaksalaisessa, alatyylin vitsejä kernaasti viljelevässä kansankomediassa. Sen suosituimmaksi alalajiksi muodostunut baijerilainen alppi- eli nahkahousukomedia, jonka kanssa tunnettavuudessa kilpailevat kenties vain tanskalaiset pukki- ja sängynlaitaelokuvat. (>> Pukkigenre)

Samaan tapaan kuin lännenelokuvilla, on nahkahousuelokuvilla jo oma kliseearsenaalinsa. Jos on mahdollista ajatella lännenelokuvaa ilman lierihatua, asevyötä, revolveria ja preeriamaisemaa, on yhtä mahdollista ajatella alppiseksielokuvaa ilman nahkahousuja, tikapuita ja Alppien vaihtelevaa pinnanmuodostusta. Kaikki nämä elementit kuuluvat lajityypin mytologiaan, samoin esimerkiksi se, että lännenelokuvan saluuna on muuttunut baijerilaiseksi oluttuvaksi. Kapakat ja majatalot ovat lajityypin historian aikana olleet niin keskeisessä asemassa, että toisinaan voitaisiin puhua suoranaisista majataloelokuvista (esim. Franz Antelin Lemmenhotelli, 1978 ja Victor Stuckin Majatalon makoiat makupalat, 1978).

Baijerilaisen nahkahousukomedian mainituimpiin teoksiin kuuluu müncheniläisen kolmikron, ohjaaja Sigi Götzin, käsikirjoittaja Florian Burgin ja tuottaja Erich Tomekin trilogia Tanko nahkahou-

suissa (1974), Pannaanpa jodlaten (1975) ja Tukholman tuliset tytöt Tyrolissa (1977). Näissä elokuvissa kiteytyy baijerilainen yöelämä kiinnostavimmillaan: paikalliset naisten sankarit puuhailevat ehtoon langettua majatalon ikkunoiden ulkopuolella ja ponnistelevat tikapuillaan jodlaten ja henkseleitään paukutellen.

Bathing Beauties, kylpevät kaunottaret. Mack >> Sennettin vuoden 1915 keksintö näyttää kauniita naisia uimavarusteissa. Nämä olivat mukana



seuraavina vuosina lähes kaikissa rantakomedioissa. **Brooks, Mel** - häntä voidaan syyttää muun ohella Maxwell >> Smartin toilailuista.

Cantinflas. Vuonna 1911 syntynyt meksikolainen koomikko, oikealta nimeltään Mario Moreno Reyes. Aloitti uransa laulajana ja tanssijana mutta toimi myös klovnina ja akrobaattina. Koomikon ura avautui vasta Cantinflasin esiintyessä Mexico Cityssä yhdessä koomikko Manuel Mendelin kanssa.

Cantinflasin ensimmäiseksi elokuvaksi tuli Miguel Contreras Torresin vuonna 1936 ohjaama *No te enganes, corazón*. Varsinainen läpimurto oli kuitenkin vasta neljä vuotta myöhemmin valmistunut *Ahi está el detalle*, josta tuli hyvin suosittu koko Latinalaisessa Amerikassa. Jo tässä elokuvassa näyttäytyi Cantinflasin komiikan ydin: vuolana virtaava puhe ja kahlitsematon kielellinen manipulointi.

Suosion kasvaessa Cantinflas koetteli läpimurtoa myös kansainvälisillä markkinoilla. Hän näyttelikin keskeistä roolia sekä Michael Andersonin elokuvassa *Around the World in 80 Days* (1957) että George Sidneyn elokuvassa *Pepe* (1959). Molemmat elokuvat epäonnistuivat kuitenkin siinä määrin, että Cantinflas sai viettää uransa ehtoopuolen Latinalaisen Amerikan estraadeilla. Koomikon tiittävästi viimeisin elokuva on vuonna 1978 valmistunut *El Patrullero 777*.

Capra, Frank (1897 -). Komediohjaajana Frank Capra ei koskaan ylistänyt *from-rags-to-riches* -muotoa amerikkalaisesta unelmasta, vaikka hänellä olisi ollut siihen tietynlainen oikeus: v. 1903 varaton Capran perhe saapui Kaliforniaan Sisiliasta ja sen nuori vesa Frank päätyi rikkaaksi ja kuuluisaksi elokuvaohjaajaksi. Hänen amerikkalainen unelmansa on elokuvien todistuksen nojalla sentimentaalinen, esirbaani idylli, johon liittyvä yhteiskuntakritiikki tai muutoksen vaatimus on lähinnä muistutusta yhteiskuntarauhan tarpeesta, joka perustuu sisäiseen ihmisluonnon hyvyyteen ja samuuteen - anonyymisyyteen, joka täytyy yhdellä sanalla: amerikkalaisuus.

ELOKUVAKOMIKAN Ensiklopedia

Sitten Méliès'n oli Sennett ensimmäisiä ahkeria trikkikuvauksen mahdollisuuksia käyttävä ja kehittävä elokuvaaja.

Sennett jätti jälkimaailmalle myös monia jäljitteli- jöitä (vielä meidän päivinämmekin, vrt esim. Mel >> Brooks), jotka eivät kuitenkaan yllä Sennettin tasolle. Heiltä puuttuu Sennettin käsityöläis- mäinen suhde työhönsä. Sennett tutki hyvin tarkoin yksittäisten gagien rakentelua ja katselijoiden reaktiot, mm. koe-esityksissä (>> sneak preview), uutta sekini. Komedia ei ollut hänelle pelkkää hulluttelua, vaan tarkkaa katselijoiden ajatuskulun tuntemusta, tarkkaa vitsien kehittelyä ja rytmitystä.

Sennettin ajattelutapa oli elokuvallisempaa kuin monien hänen jälkeläistensä. Häntä ei rasita teatterimaisuus, kirjallinen perinne tai turha psykologisuus. Sennettiä ohjaa puhdas selkeä abstraktinen ajattelutapa. Hänen elokuvansa koostuvat toistuvista tapahtumista, selkeistä henkilöahmoista ja yksityiskohdista, jotka katsoja nopeasti oppii tuntemaan. Näitä aineksia yhdistelemällä hän luo oman maailmansa.

Yleisön maun muuttuessa 20-luvulla, Sennett unohtui vaikka hän jatkoikin elokuvien tekemistä vielä 30-luvulle. 20-luvulla hänen perinnettä vaalivat mm. ranskalaiset dadaistit ja neuvostoliit- tolaiset elokuvaohjaajat, mm. Eisenstein kunnioitti Sennettiä suuresti.

Silmä silmästä >> Tit for Tat

Siponen, Frank. Salanimi, jonka turvin porilainen komediantekijä Visa Mäkinen "ohjasi" ensimmäisen modernin seksikomedian Pi pi pil...pilleri (1982).

Slapstick. Slapstick-komedia kumpuaa suorasukai- sesta, aggressiivisesta toiminnasta. Sen painopiste on usein ennen kaikkea juuri harmittoman väkival- taisissa kohtauksissa. Termi on peräisin teatteri- konventiosta, johon kuuluvat kaksi puukappaletta sekä näyttelijä. Kun näillä puukappaleilla ("slap- sticks") aletaan läimiä näyttelijää, kuuluu kajahte- leva melu, mikä voimistaa koomista efektiä. Yksi aikaisimpia elokuvan slapstick-komedioita on Lumiären >> Kasteltu kastelija (1895).

Slow burn (suom. hidas sytytys). Koominen keinova- ra, joka perustuu gagin keston pitkittämiseen. Gagiä ei laukaista ennen kuin pitkän odotuksen jälkeen, jolloin nauru ehtii jo polttaa katsojan vatsaa. Kun elokuvan henkilö joutuu gagin kohteeksi, hän ei reagoi siihen välittömästi vaan odottaa ennen purkausta.

Tunnettuja slow burnin mestareita olivat Stan Laurel ja Oliver Hardy. Pitkittyjen gagien varaan he rakensivat suunnattomia ketjureaktioita, jotka vähä vähältä johtivat kohti kaaosta. Ketju- reaktion muodostumiseen vei nimenomaan se, että toinen gag esitettiin jo ennen kuin ensimmäi- nen oli ehtinyt purkautua.

Smart, Maxwell - salainen agentti 86. Not so smart. Katso Sky Channell.

Sneak preview. (Esikatselu). Usein jossakin syrjä- kylässä järjestetty erityisnäytös ennen varsinaista ensi-iltaa, jossa paikalle hankitaan satunnainen yleisö. Yleisön reaktiot rekisteröidään, esimerkiksi

komediantekijät mittaavat gagin aiheuttaman naurun pituuden sekuntikellolla, jotta lopullinen leikkaus saataisiin mahdollisimman nasevaksi.

Spede (oik. Pertti Pasanen, s. 1930). Suomalainen TV-viihdyttävä, koomikko, tuottaja ja "keksijä". Elokuva-uransa Pertti Pasanen aloitti vuonna 1955 näytellen pienen sivuroolin ensin elokuvassa Säkkijärven polkka ja heti perään elokuvassa Villi pohjola. Sittemmin Pasanen on esiintynyt taiteilijanimellä Spede suosittuna TV-koomikkona, joka usein on esiintynyt yhdessä Vesa-Matti Loirin ja Simo Salmisen kanssa.

Vuodesta 1964 Spede on toiminut ahkerana kome- diatuottajana, -käsikirjoittajana ja näyttelijänä. Parhaimpiin näyttelijäsuorituksinsa Spede on yltänyt kahdessa ensimmäisessä produktiossaan X-paroni (1964. ohj. Pasanen, Risto Jarva ja Jaakko Pakkasvirta) ja Millipilleri (1966, ohj. Ere Kokkonen). Edellisessä Spede näytteli Wilhelm von Tandemin ja maalaispoika Kallen kaksoisroolin, jälkimmäisessä puolestaan Tarmo Saarnin roolin.

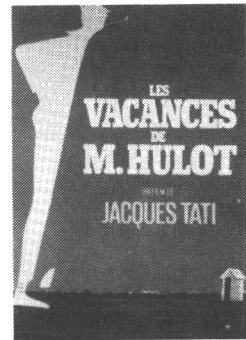
Sturges, Preston. >> Preston Sturgesin Menestyvän komedian kultaiset säännöt.

Sähköistynnyri. >> Koominen antisankari

Tashlin, Frank. Amerikkalainen elokuvaohjaaja, josta sanotaan, että hänen tuotantonsa kuuluu merkkiteos jokaisesta amerikkalaisen elokuvan keskeisestä lajityypistä: sotilasfarssi (The Lieuten- ant Wore Skirts), musikaali (The Girl Can't Help It), kolmosdraama (Jerry saa kolmoset), sairaaladraama (Jerry kipusiskona), Jerry >> Lewis -elokuva (Cinderella), Jerry Lewis ja Dean Martin -elokuva (Huoleton härkätaistelija), palomiesdraama (Putte Possu palomiehenä) ja tupakoin- ninvastustusanimaatio (Wholly Smoke).

Tati, Jacques (1908 - 1982). Jacques Tatischeff oli ranskalainen näyttelijä ja ohjaaja, ilmeisesti myös elokuvan suurin perfektionisti, jonka puoli- valmiit työt voi sivuuttaa (esim. Traficin), mutta jonka valmiit elokuvat kestävät todistettavasti useita kymmeniä katselukertoja.

Tatin komiikka ei olisi mahdollista ilman mykän komedian perinnettä. Kun mykässä elokuvassa esim. Buster Keaton käytti ympäristönsä totaali-





sesti hyväksi gageissaan, on Tatin komiikka käyttämättä jätettyjen gagien komiikkaa, tietoista vanhojen vitsien väistelyä.

Tatin uran yksi perussuunta oli hänen itsensä esittämän Mr Hulot'n työntäminen yhä syrjemmälle. Tässä mielessä Playtime (1967) on elokuvista "demokraattisimpia": kaikki siinä esiintyvät henkilöt ovat gageissa yhtä tärkeitä eikä Hulot erotu elokuvan jälkipuoliskossa enää joukosta.

Perfektionismi Tatilla näkyy erityisesti kuvissa niin Playtimessa kuin Enoni on toista maata -elokuvassakin (1958). Jokainen otos on suunniteltu viimeistä piirtoa myöten ja toteutettu niin täydellisesti kuin mahdollista. Tatille täydellisyys oli parhaina hetkinä mahdollista.

Tit for Tat. Silmä silmästä eli öje-for-öje. Tyypillinen perusmalli esim. >> Laurel ja Hardyn monissa kahden kohtauksen destruktiokomedioissa. Esim joutuessaan nokikkain toisen autoilijan kanssa ja kun sanat eivät enää riitä, alkavat ystävykset hajottaa toisen autoa. Ensin revitään irti lamppu, johon vastustaja vastaa reoimällä ystävyksen autosta molemmat lamput. Sitten revitään puskuri, johon vastustaja taas vastaa repimällä molemmat puskurit jne. 1935 valmistui tämänniminen Laurel ja Hardyn lyhytelokuva, johon gagit oli suunnitellut Frank Tashlin.

Topsyturvydom. >> Mullinmallius

Turpin, Ben (1874 - 1940). Kierosilmäinen amerikkalainen koomikko. Aloitti uransa näyttämöllä, mutta siirtyi jo vuonna 1915 elokuvan puolelle. Ben Turpin ehti esiintyä sekä Charles >> Chaplinin että Mack >> Sennettin elokuvissa ennen kuin pääsi omiin päärooleihin. Turpinin tunnusmerkit tulivat pian kaikille tutuiksi: kierot silmät, viikset



ja valtava aataminomena. Turpinin bravuureihin kuului ajankohtaisten elokuvien ja filmitähtien parodiointi, menestyksellisesti hän irvaili mm. Rudolph Valentinon ja Erich von Stroheimin kustannuksella.



Kasteltu kastelija (Alk. L'Arroseur Arrosé). Louis Lumière'n (1864-1948) kuvaama elokuvanpätkä, joka esitettiin osana ensimmäistä maksullista ja julkista elokuvaesitystä Pariisissa 1895. Elokuva on samalla ensimmäinen fiktiivinen näytelmäelokuva. Juoni on yksinkertainen: puutarhuri kastelee kasteluletkulla nurmikkoa, kujeilija asettuu letkun päälle ja kun puutarhuri alkaa tutkia, mikä lopetti vedentulon, kujeilija ottaa jalan pois letkun päältä ja näin kastelija kastuu.

Keaton, Buster. (oik. Joseph Frank Keaton, 1895 - 1966). Esiintyi itsenäisesti yleisön edessä yhdeksän kuukauden ikäisenä, ryömittyään näyttämölle vanhempien vaudeville-numeron aikana. Oli saanut kutsumanimen 'Buster' kolmea kuukautta aikaisemmin, kun kertoman mukaan kuuluisa taikuri Harry Houdini näki kuusikuukautisen pojan kierivän alas kokeita portaita. Hämmästyksensä hän havaitsi että poika oli, paitsi vahingoittumaton, myös selvästi nauttinut stunt-tempusta. Kertomuksen mukaan Houdini oli lausunut huolestuneille vanhemmille, Myra ja Joe Keatonille: 'That's some buster your baby took'.

Osallistui pian vanhempiensa kanssa numeroon 'The Three Keatons', nousten lehtien palstoille ihmepoikana.

Tunnetaan tänään Chaplinin ohella suurimpana koomikkona kautta aikojen, Kivikasvona, joka ei koskaan hymyillyt (mikä on muuten perätön valhe; Tom Dardisin mainiossa Keaton-elämäkerrassa löytyy runsaan sadan kuvan joukosta peräti kaksi hymyilevää Keatonia). Keatonin komiikka ei koskaan oikein kestänyt äänielokuvan hyökyaaltoa ja niinpä Keatonin mestariteokset, kuten Three Ages, Sherlock Jr, The Navigator, Seven Chances, The General, College, Steamboat Bill Jr, The Cameraman vaipuivat unholaan löytyäkseen uudelleen vasta 50-luvulla.

Keystone Company. Mack >> Sennettin perustama mykkäkomedioiden erikoistunut komediatehdas, jossa elokuvia tuotettiin kuin liukuhihnalta. Samanaikaisesti oli tuotannossa monta 1/2 - 2 kelan (5 - 20 min.) elokuvaa. Yhden elokuvan tuotantoaika oli noin 5 päivää. Sen hetken - ja tulevaisuudenkin - kuuluisimmat koomikot olivat Sennettin palveluksessa; Mabel Normand, Ben >> Turpin, Roscoe "Fatty" >> Arbuckle, Mack Swain ... >> Chaplin, Lloyd, Keaton, >> Langdon, George Stevens, >> Capra...

Sennett loi oman työrutiinin yhtiölleen. Tuotannon aloitti yleensä ns. gag-conference, johon osallistui koko työryhmä - koostuen koomikoista, ohjaajista ja muista näyttelijöistä. Parhaimmat gagit kirjattiin muistiin ja niiden pohjalta alettiin kokoamaan elokuvaa. Kuvaustilanteet toivat mukanaan uusia ideoita ja improvisaatiota. Keystone-yhtiön sydän oli sen suuri varasto, jossa oli aina valmiina komedian perustarpeistoa, näiden joukossa mm. kuuluisat piirakat. Sennett sai myös mainetta - joskaan ei aina myönteistä - käyttämällä autenttisia tapahtumia. Esim. studiopalon yhteydessä hälytettiin paikalle koomikot ja kameramiehet.



Keystone Cops tai **Keystone Kops**. Mack Sennettillä oli elokuvayhtiö nimeltä Keystone Film Co., joka perustettiin 1912. Keystonein sekopäinen poliisiryhmä syntyi jo samana vuonna, kuuluisin ammattikunta mykän mykän elokuvan historiassa.



Poliiseja johti Ford Sterling. Takaa-ajot (ks. Rally) eivät milloinkaan saavuttaneet samaa tasoa.

Koominen antisankari. Ihmistyyppi, joka on liitetty etenkin Leo McCareyn tuotantoon ja >> screwball-komediaan. Koominen antisankari ei pysty koskaan olemaan "vapaalla". Hän on lapsenkaltainen naiivi, elää suurkaupungissa ja on poliittisesti täysin pihalla ja kaiken kaikkiaan turhautunut moniin asioihin. Antisankari ei ollut aivan tuntematon ilmiö amerikkalaisessa huumorisessa, kun se 20-luvun lopulla pulpahti entistä ehompana esille, mutta joka tapauksessa se oli elänyt perinteisemmän maalaistyyppin eli Jenkin (tai juntin) varjossa. Kirjallisuudessa anti-sankari tunnetaan erityisesti New Yorkerin nelikön (Robert Benchley, James Thurber, Clarence Day ja S. J. Perelman) töistä. Kuvaavia ovat jo monet Benchleyn ja Thurberin lyhyttekstien nimet: edelliseltä mm. "Polyypin seksielämä", "Kuinka aloittaa päivä" ja "Miten nukutaan" sekä jälkimmäiseltä mm "Koira, joka puri ihmisiä" ja "Yö, jolloi sääky romahti". Elokuvissa koomisen antisankarin perustan loivat Laurel ja Hardy. Antisankari on kyvykkään crackerbarrel-tyypin ("sähikäistynnyri") vastakohta. Hän yrittää luoda järjestystä maailmaan, joka ei järjestystä tunne. Hän on joutilas, joka jonkinlaisen työpaikan saatuaan potkitaan hyvin pian takaisin turhauttavaan joutiluteen. Eikä antisankarin kotielämässäkään ole paremmin hurraamista.

Kosketus. >> Lubitsch

Kylpevät kaunottaret. >> Bathing Beauties

Laurel, Stan & Oliver Hardy. >> Ohukainen ja Paksukainen

Lewis, Jerry Ranskalainen Jerry Lewis -sanasto vuodelta 1968 sisältää seuraavat hakusanat: 1) Amerikka; 2) Auteur; 3) Darwin; 4) Esineet; 5) Este; 6) Hollywood; 7) Huonekalut a) Gagin lähteeksi; b) Tuolit; c) Sängyt ja soivat; d) Huono maku; 8) Inho; 9) Inversio; a) Äänitys ennen kuvausta; b) Transvestia; 10) Jengi; 11) Kumi; 12) Laboratorio; 13) Lainaukset; 14) Lapsuus; 15) Liike; 16) Matematiikka; 17) Musiikki; 18) Nainen; 19)

Paikat; a) Ajan kulku; b) Seinien ympäröimät; c) Elokuvien lähtökohta; 20) Perhe; 21) Prologit - Epilogit; 22) Raha; 23) Ruoka; 24) Sarjakuvat; 25) Seksi; 26) Sentripetalismi; 27) Show; 28) Teknologia; 29) Tuho; 30) Työ; 31) Urheilu; 32) Vaatteet; 33) Valkoiset sukut; 34) Valkyyria; 35) Vesi; 36) Viettely; 37) Virtuositeetti; 38) Ääni.

Lindér, Max (1883 - 1925). Ranskalainen teatterinäyttelijä, joka vuonna 1905 aloitti elokuvauransa ja josta pian tuli elokuvahistorian ensimmäinen Suuri koomikko. Hänen valtakautensa päättyi I maailmansotaan, jossa hän haavoittui. Tämän jälkeen komediavaltikka siirtyi Hollywoodiin. Siellä hänen ja yleensä ranskalaisten komedioiden perinnettä jatkettiin ja kehiteltiin. Mm Chaplin ja Sennett mainitsevat Lindérin esikuvanaan.

Lindér, joka vuodesta 1911 myöskin tuotti ja ohjasi itse kaikki elokuvansa, loi ensimmäisen pysyvän koomikkohahmon; tyylikäs ranskalainen herrasmies, keppeineen, silkkihattuineen ja hännys-takkeineen, joka aina joutui ennalta-arvaamattomiin tilanteisiin. Hänen komediatyyliinsä perustui lähinnä mimiikkaan ja hallittuun tekniikkaan. Elokuvat - joista ei monia ole säilynyt tähän päivään - muistuttavat lähinnä Chaplinin alkuaikojen elokuvia.

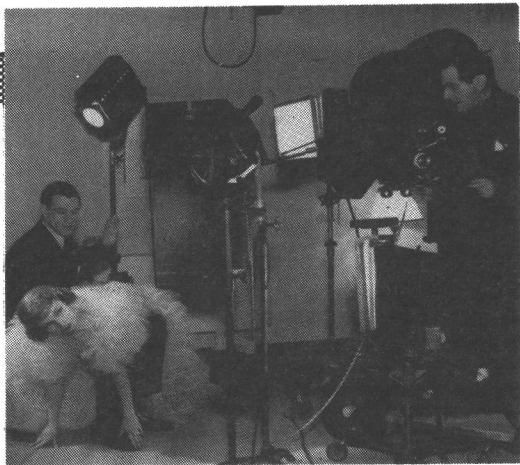


Sodan jälkeen Lindér yritti come-backia pariinkin kertaan USA:ssa (mm. Essanay-yhtiössä Chaplinin seuraajana) mutta kilpailu oli liian kova. Tältä ajalta on peräisin hänen ehkä nykyään tunnetuin elokuvansa, Fairbanks-parodia The Three Must-Get-Theres, 1921.

Elokuvakoomikkojen esikuvan ura ja elämä päättyi kaksoitsemurhaan yhdessä vaimonsa kanssa vuonna 1925.

Lubitsch, Ernst (1892 - 1947). Saksalaissyntyinen amerikkalaisohjaaja, joka oppi Max Reinhardtin opissa näyttämään. Aloitti heti komediaohjaajana tehden mm. elokuvia juutalaisesta liikemiehestä Meyeristä, jota itse näytteli. Menestys johti suuriin filmeihin, esim Madam Dubarryyn (1919), jonka nimiroolin näytteli Pola Negri. Hollywood kutsui suojiinsa sekä Negrin että Lubitschin 20-luvun alussa.

Lubitschista tuli legenda jo mykän elokuvan aikana, sillä kukaan muu ei kyennyt kertomaan kaksimielisiä vitsejä yhtä nautittavasti kuin hän. Äänielokuvan alkuajat Lubitsch hyödynsi musiikkielokuvan mahdollisuuksia, kunnes äityi taas ironikoksi: Trouble in Paradise (1932), Blue-



beard's Eight Wife (1938), Ninotchka (1939). Lubitschin kuuluisin elokuva on To Be or Not to Be (1942), terävästi natseja arvosteleva komedia, joka kuitenkin itse joutui kritiikin kohteeksi Yhdysvalloissa. "Lubitschin kosketusta" ei luonnollisesti voinut olla muilla kuin Lubitschilla, mutta hyvin lähelle sitä on päässyt Billy >> Wilder - Siniparran ja Ninotchkan käsikirjoittaja - parhaissa töissään.

Marx Bros. Ei sama kuin Warner Bros.. Chico, Groucho ja Harpo (alun perin myös Gummo ja Zeppo). Karl ei kuulu sukuun. Päinvastoin kuin viimeksi mainitulla veljeksillä oli pääoman ja oman pään suhde kääntäen verrannollinen: 1930-luvun puolivälissä Marxit siirtyivät Paramountilta MGM:lle, pääomassa löytyi, omapäisyydessä jo vähemmän.



McCary, Leo (1898-1969). Amerikkalainen elokuvaohjaaja, joka aloitti ohjaajana ja/tai käsikirjoittajana 1920-luvulla Charley Chase- ja sittemmin Laurel & Hardy -lyhytelokuvien parissa. 30-luvulla McCary ohjasi sellaiset komedian klassikot kuin Duck Soup (Marx-veljekset, 1933), Belle of the Nineties (Mae West, 1934), Ruggles of the Red Cap (1935) ja The Awful Truth (1937). McCareyn viimeinen ohjaustyö oli Satana Never Sleeps vuodelta 1962.

Mullinmallisuus (Alk. engl. topsyturvydom). Liittyi 30-luvun screwball-komediaan, jossa perinteinen boy-meets-girl -formula käännettiin nurinniskoin. Alkujaan käsitteellä on myös tärkeä osuus Henri Bergsonin naurun teoriassa: henkilötyypita setetaan tuttuun perustilanteeseen, joka sitten käännetään ylösalaisin, vastakohtakseen.

Musta huumori on hyvin yhteiskunnallinen huumorin muoto siksi, että se kohdistuu nimenomaan yhteis-

kunnassa tabuina pidettyihin asioihin, kuten uskontoon, sairauksiin ja kuolemaan. Mustaa huumoria saattaa tavata kaikentyypisistä elokuvista, paitsi komedioista myös esimerkiksi rikos- ja kauhuelokuvista. Mustan komedian perusteoksiin kuuluvat Frank >> Capran Arseniikkia ja vanhoja pitsejä (Arsenic and Old Lace, 1944), Charles >> Chaplinin Ritari Siniparta (Monsieur Verdoux, 1947) sekä Paul Bartelin Paistinpannumurhaajat (Eating Raoul, 1982).

Musta komedia. Elokuva tai teatterinäytelmä, joka käsittelee vakavaa aihetta huumorin keinoin. Komedian sävy on synkkä ja pessimistinen. Dr Strangelove (1960) ja The Shining (1980) ovat esimerkkejä mustasta komediasta.

Nauru. Elokuvakoomikoiden kielessä on naurun neljä pääastetta ovat hihitys, ulvonta, mylviävä nauru ja boffo. hihitys on pelkkä hihitys. Ulvonta on irtipäässyt hihitys. Jokainen jolle ilo on suotu tietää mikä nautinto on mylviävä nauru. Boffo on nauru joka tappaa. Ihanteellinen hyvä gag, täydellisesti rakennettu ja suoritettu, vie uhrinsa pitkin näitä naurun portaita raan harkituin astein portaiden huipulle jossa uhria heilutellaan, tärisytetään, pyöritetään ja keikutellaan kunnes hän anoo armoa. Sitten, mahdollisimman lyhyen palautusajan jälkeen uhri saa tuntoa uuden julman kutituksen koomikon ruoskasta ja lähtee nousemaan uusia portaita. (James Agee)

Ohukainen ja Paksukainen. (ruots. Helan och Halvan). Stan Laurel (oik. Arthur Stanley Jefferson, 1890-1965) ja Oliver Hardy (oik. Oliver Vorrall Hardy, 1892-1957) muodostama koomikkopari. Tekivät vuodesta 1927 vuoteen 1939 töitä tuottaja Hal Roachille. Tänä aikana syntyivätkin parhaat Laurel & Hardy -elokuvat. Tunnetuimpiin elokuviin kuuluvat mykkäkauden lopulla valmistuneet lyhytelokuvat sekä pitkät äänitelokuvat Mohikaanimonnit motissa (1931), Päivänpaisteisia pässinpäitä (1933), Mustasukkaisia mustalaisia (1936), Muukalaislegioonan monnit (1939) ja Lat-papät laineilla (1940).



Elokuvisaan Ohukainen ja Paksukainen tulivat aina yhtä onnettomasti esineellisen ympäristön kanssa. Tässä suhteessa he olivatkin tyyppillisiä slapstick-komedian sankareita. Heidän komiikalleen oli tyyppillistä ns. >> slow burn, gagien pitkittämistä äärimmilleen.

One liner. Yhden virkkeen vitsi. Amerikkalaisessa viihde-elämässä tavallisia ovat olleet koomikot,

jotka vain seisovat lavalla ja latelevat yhden virkkeen vitsejä. Tällainen Stand up comedian on ollut mm. Bob Hope.

Hopen ohella Woody >> Allen on tullut tunnetuksi one liner -taitajana.

Esimerkki: "Uskon seksiin ja kuolemaan; asioihin jotka osuvat kohdalle kerran elämässä." (Woody Allen)

Piirakan heitto. >> Keystone company. Ensimmäinen piirakka heitettiin >> Sennettin elokuvassa Noise From the Deep, jonka ensi-ilta oli 17 heinäkuuta 1913. Heittäjä oli Mabel Normand, vastaanottaja "Fatty" >> Arbuckle. Jälkimmäisestä kehitettiin sittemmin piirakanheiton mestari. Hän pystyi ainoana henkilönä heittämään samanaikaisesti molemmilla käsillä piirakan vastakkaisiin suuntiin. Aluksi piirakat olivat tavallisia muniasta ja vaniljasta valmistettuja piiraita. Myöhemmin, lentokestävyuden parantamiseksi, talkinapohjan vahuus kaksinkertaistettiin, täyteenä käytettiin vehnäjuuhoja, vettä ja kuohukermaa. Vatukoita suositeltiin mikäli kohteena oli vaaleaverikkö, kun taas ruskeaverikölle suositeltiin sitruunamarengkia.

Populistinen komedia. Populistinen komedia ei ole edes suhteellisesti yksinkertainen nimilappu tietyille komedioiden joukolle, kuten slapstick tai screwball. Se ei suostu määrittymään elokuvan tai komediaperinteen historiasta, vaan se on löydettävä kansakunnan historiasta. Siksi yksinkertaiset sanakirjamäärittelyt populistiselle eivät myöskään ole erityisen hyödyllisiä vaan populismi amerikkalaisessa elokuvassa samaistuu pitkälle siihen, mitä jotkut lähteet eufemistisesti haluaisivat kutsua "amerikanismiksi". Edelleen, komedian erottaminen populistisesta amerikkalaisesta elokuvasta on tietysti mielivaltaista, mutta jo määritelmänsä mukaan tällaiset mielivaltaiset jaot ovat helpoimpia tehdä, ilman velvollisuuksia sääntöjä tai tarkkoja rajoja kohtaan.

Historiallisesti tässä on kiistattoman tärkeää se vuosikymmen amerikkalaisessa elokuvassa, joka sijoittuu tiukasti ja kotoisesti pörssiromahduksen ja kylmän sodan väliin. Leimaavina jännitteinä ovat siis konkreettinen tarve muutoksiin ja ponnistelut kansallisen, historiallisen identiteetin ylläpitämiseksi ja korostamiseksi tämän tarpeen konservatiivisena kanavointina. Hollywoodilainen reaktio lamakauden ajankohtaisiin ongelmiin oli kaikenkaikkiaan lähinnä instituutioita suojelevaa ja liikkuvan, luokattoman yhteiskunnan fantasiaa ylläpitävää. Elokuvateollisuus oli tietysti yksi osa sitä suurteollisuutta, jonka asemaa rajut yhteiskunnalliset muutokset saattoivat vain horjuttaa, mutta jo peritty retoriikka tuntuu Yhdysvalloissa korostavan yhteistä 'Amerikkaa', jonka sisällä ei erotu vain itselleen uskollisia eturyhmiä - voisi puhua jopa Yhteisen suostumuksen riitistä, joka pidättää kehityksen toivon tuoman kritiikin kontinueetin sisäisenä.

'Amerikka' voidaan jo varhain määrittää kansakunnan tärkeäksi rituaalisymboliksi: se merkitsee itseoikeutusta ja itsestään selvää hyvää, abstraktiota, jonka läpi katsottuna yhteisö näyttää leibnizilaiseen tapaan parhaalta mahdolliselta ja pragmaattisimmalta ja lisäksi jo määritelmällään ('amerikkalainen') jalolta. 'Amerikka' merkitsee tapahtumahistorian rinnalle - ja sen uhallakin - nostettua uskonnollisen symbolin moraalista ja emotionaalista voimaa kantavaa Tosi Amerikkaa, kiteyttää amerikkalaisen yhteisyyden perusteita tutkin Sacvan Bercovitsh. Tällainen myytti saattoi kuitenkin perustua vain tosiasiallisten rajoitusten torjumiselle - myytti, toteavat Claude

Lévi-Straussin ja Roland Barthesin määritelmät, on arvo; sitä ei vahvista totuus. Se tasa-arvoisuus, joka oli amerikkalaisen kansakunnan jäsenyyden välitön kylkiäinen, julisti käytännössä valkoisten varakkaiden protestanttien tasa-arvoisuutta ja vapaus oli myytin artikuloima tarjous pyrkiä sulautumaan osaksi tätä keskiluokkaista kapitalismia. Tämän tosiasiallisten erojen ja käytännössä toimivien ennakkoluulojen näkymättömiin retusovimisen luontevana edeltäjänä 1930-luvun elokuvien ominainen luokattomuuden fantasia löytyy jo 1800-luvun suosituista populaarikirjallisuudesta: lukuisten from-rags-to-riches tarinoiden sankarit eivät olleen lähtöisin työväestöstä eivätkä he päätyneet aristokratiaksi; amerikkalainen sankari ei edustanut mitään luokkaa, koska hän edusti kaikkia luokkia - ja siis ikuista inhimillisyyttä ja muuttumatonta cogittoa, jonka rinnalla historiallinen ja muuttuva ei ansaitse romaanin tai elokuvan tai edes yhteiskunnan reflektioivan katseen huomiota.

Populistinen -termi kiinnittyi Yhdysvaltain poliittiseen ja sosiaaliseen historiaan siten, että niissä on karkeasti jakaen nähtävissä kaksi muokkaa, uusiutuviissa konflikteissa kohtaavaa fekiä. Jeffrey Richards nimeää ne federalismiksi, joka identifioituu lähinnä perustuslakiin, ja anti-federalismiksi tai populismiksi, joka identifioituu itsenäisyysjulistukseen. Edelliselle on leimallista puoluejärjestelmä, keskuhallinto, varakkaiden ja koulutettujen johtajuus sekä kaupunkielämä, jälkimmäiselle puolestaan tietty agraarisuus tai pikkukaupunkilaisuus sekä Locken luonnollisten oikeuksien soveltaminen talouselämään. Populismin tunnuslauseena voitane pitää Thomas Jeffersonin toteamusta "that government is best which governs the least".

Populistinen elokuva ilmestyy aikaan, jolloin populismi poliittisena ratkaisuna on käytännön historiallisesti sovelmaton - siten populistisen elokuvan taaksepäin, arkaadisen Amerikan rehtiin luonnollisuuteen tuijottava utopismi onkin ilmeinen pako fantasiaan, tai paremminkin imaginaarinen ratkaisu. Vuoden 1929 pörssiromahdus tuotti tilanteen, joka ei antanut mahdollisuuksia jeffersonilaisille unelmille. 1933 ensi kertaa virkaansa valitun presidentti Franklin D. Rooseveltin New Deal -politiikka sijoittuu selvästi federalismin piiriin: sille oli ominaista hallinnon voimistaminen, keskittämisen kasvu. Tärkeä populistinen myytti, mahdollisuuksien tasa-arvo - vaihtoehtona egalitarisuudelle - syrjäytyi, kun Roosevelt julisti viimeiset rajaseudut valloitetuiksi. Lama ja valtion välttämätön apu sen seurausten helpottamiseksi oli vastavoimana toiselle elinvoimaiselle populistiselle myyttille, self-help -periaatteelle, jonka mukaan vaikeudet olivat aina yksilöiden itsensä tuottamia ja siten niistä yksin selviäminen aina kunniallinen mahdollisuus. New Dealin myötä poliittisen ajattelun valtavirta tuntui hetkeksi hylkäävän keskiluokan intellektuellien ja huonompiosaisten hyväksi. Näin keskiluokka, joka sentään muodosti ehdottomasti suurimman elokuvissa kävijöiden joukon - etenkin laman aikana työväestöllä ei yksinkertaisesti ollut varaa yhtä moniin elokuvissakäynteihin - sijoitti arvonsa ja arvostuksensa entistä tiukemmin nostalgisiin tunteihin joiden ikonina toimi "the world of the day before yesterday". Englantilainen elokuvantutkija Richard Griffith näkeekin populistisen komedian vapauttaneen keskiluokan ajattelemasta elämänsä hallitsevia voimia: Mitä tarvetta on New Dealin sosiaaliselle uudelleen organisaatiolle, jos hyvinvointi

ja rauha voidaan saavuttaa yksilön lunastuksella. 30-luvun elokuva esimerkiksi varsin johdonmukaiseen tapaan haluaa esittää luokkaristiriidat lähinnä persoonallisuuksien ristiriitoina ja siten ne aina ovat selvitettävissä kunnan jutustelulla. Populistisen komedian screwball, jollain mielettömällä tavalla toimiva päähenkilö, itseasiassa aina edustaakin luonnollisia, oikeita ja amerikkalaisia arvoja, jotka vain vaikuttavat oudoilla ja yllättäviiltä kieroon kasvaneen yhteiskunnan tapojen rinnalla. Tämän takana on aina menneisyyden utopia, usein jonkin kulttihenkilön nimen tai hahmon edustamina - kuten Jeffersson tai Lincoln - ja tästä utopiasta on langettu. Alleviivatusti tämä on asetelma erityisesti Frank >> Capran komedioissa, mutta myös John Fordin vakavahenkisemmissä elokuvissa - populismin keskeisimpiä elokuvia onkin ei-komediallinen Kansan sankari (Young Mr Lincoln, 1939). Kolmas välttämättä mainittava populismin nimi on komediaohjaaja Leo McCarey, jonka tuotantona edustaa askelta vielä selkeämpään hyvän tahdon fantasiaan, jonka tunnuksena on, että kaikki muuttuu paremmaksi kunhan ihmiset ovat hyviä naapuruksia toisilleen. Lisäksi lukuisat ohjaajat tekivät 30- ja 40-lukujen kuluessa jatkuvia (Preston Sturges) tai satunnaisia (Howard Hawks ja erityisesti myyttisyyden ääripäitä hipova Sergeant York, 1941) kädenojennuksia populismin suuntaan.

Populismi humaana demokraattisuutena on arka ja arveluttava perustuessaan aina utopialle. Utopia on yhteiskunta, jota ei voi määritelmässään mukaan testata: kansalaiset on muokattava siihen, tai, kuten amerikkalaisessa tapauksessa, ihmisten on myönnettävä jollekin väitetylle perusluonteelle - mikä on tietysti sama asia. Kummassakin tapauksessa utopia on kansalaiset ylittävä hegeliläinen tahto ja populismin sisäinen ristiriita on ratkaisematon ja vain teologioilla peitettävissä. Siinä missä >> slapstick ja >> screwball ovat tyylikomedioita, on populistinen komedia lopultakin periodikomediaa. Voimakkaasti puheeseen nojaavana se saattoi syntyä vasta ääninelokuvan myötä, mutta yhteiskunnalliset realiteetit syövyttivät sille ominaisen asioiden hahmottamisen melko nopeasti lähes tunnistamattomiin - tästä on hyvänä esimerkkinä se tapa, jolla lempeiden fantasioiden taitaja McCarey kantoi kylmän sodan myötä monet populismin motiiveista julmiin anti-kommunistisiin draamoihinsa. Populistisen elokuvan myöhemmät muodot ovat olleet lähinnä yksittäisiä (kuten Alan J Pakulan Presidentin miehet vuodelta -76), perinnetietoisia pastisseja (kuten Paul Mazurskyn Neukku New Yorkissa vuodelta 84 tai uuden kylmän sodan tuomaa pääsylippuuloissa mitattavaa patrioottisuutta Top Gun'n tai Rocky'n tapaan.

Preston Sturgesin Menestyvän komedian kultaiset säännöt

A Pretty Girl is better than a plain one
A leg is better than an arm
A bedroom is better than a living room
An arrival is better than a departure
A birth is better than a death
A chase is better than a chat
A dog is better than a landscape
A kitten is better than a dog
A baby is better than a kitten
A kiss is better than a baby
A pratfall is better than anything

Pukkigenre. Tanskalaisen elokuvan kansainvälisesti arvostetuin lajityyppi, mainitaan usein Dreyerin teosten rinnalla. Lajityypin klassinen vaihe ajoittuu 1960-luvun puoliväliin, jolloin geneerinen ikonografia ja tematiikka huipentuvat genren kirkkaimissa mestariteoksissa Pukki Paratiisissa ja Seitsemäntoistavuotias. Lajin barokkivaiheen porno ei ole enää yltänyt samalle tasolle. >> Baijerilainen nahkahousukomedia

Rally. Mack >> Sennettin komedioista alunperin kotoisin oleva käsite monen mykkäkomedian huipennuksesta: takaa-ajosta, jossa elävä kuva on puhtaimmillaan ja liike on ainoa määräävä tekijä, jossa "takaa-ajoon osallistuivat kylpeviä tyttöjä, poliiseja, koiria, kissoja, vauvoja, autoja, junia, viattomia sivullisia, toisinaan näytti siltä kuin kokonaiset yhdyskunnat, koko sivilisaatio olisi ajelehtinut mullin mallin tämän valtavan energian imussa kuten kuivat lehdet seuraavat kiitävää junaa" (James Agee).

Road films. Ei pidä sekoittaa käsitteeseen "Road movie" - tie-elokuva. 40-luvun ehkä suosituimman amerikkalaisen komediateamin, Bing, Bob & Dot'n (Bing Crosby, Bob Hope ja Dorothy Lamour) valtaisan tuottoisa Road-sarja alkoi 1940 elokuvalla Road to Singapore ja päättyi seitsemään elokuvaa myöhemmin vasta 1962 elokuvaan Road to Bali, joskin sarjan painopiste oli voimakkaan neljäkymmentälukulainen, perustuen Hopen ja Crosbyn väliseen naljailuun, yleiseen musisointiin ja eksootikkaan.

Running gag tarkoittaa gagia, joka tulee elokuvan aikana esiin useita kertoja joko samanlaisena tai hieman muunneltuna. Toden teolla running gagejä käyttivät ensi kertaa hyväkseen Stan Laurel & Oliver Hardy. Esimerkiksi elokuvassa Way Out West (1937) Stan syyttää läpi elokuvan tupakan peukalollaan, ei tulitikulla. Kuuluu running gag löytyy niin ikään Marx-veljesten elokuvasta Duck Soup (1933). Kaksi kertaa Grouchon on tarkoitus nousta Harpon ohjastaman sivuvaunun moottoripyörän kyytiin, mutta molemmilla kerroilla sivuvaunu jää paikalleen Harpon huristellessa paikalta. Kolmannella kerralla Groucho ajaakin Harpon pyörän selästä ja pakottaa hänet sivuvaunuun. Tällä kertaa kuitenkin sivuvaunu lähtee maata kuopien liikkeelle, kun taas varsinainen pyörä, jonka selkään Groucho on asettanut vauhdikkaaseen asentoon, jää paikalleen.

Salminen, Simo. (1932 -). Suomalainen leipuri ja koomikko, joka on osallistunut likipitäen kaikkiin Spede Pasasen TV-ohjelmiin ja elokuvaproduktioihin. Salmisen uran huipennukseksi jäänevät Maunu Munalukon rooli elokuvassa Noin seitsemän veljestä (Cirka sju bröder, 1968) ja utterasti väitöskirjaa tuhartavan Taneli Huurteen rooli elokuvassa Jussi Pussi (1970).

Screwball. Hollywood-komedian merkittävimpiä alalajeja, jonka kukoistuskauti ajoittuu noin vuosiin 1934-40. Ensimmäisen kerran käsite esiintyi



jo 30-luvun puolivälissä tarkoittaen "eksentrisiä" henkilöitä. Sananomukaisesti käsite liittyy läheisesti sellaisiin ilmaisiin kuin screw loose (ruuvit löysällä) ja screwy (hiprakassa). Sittemmin screwball -käsite on omittu myös baseballiin tarkoittamaan hyvin odottamattomia ja merkittäviä lentoratoja kiitävi kierrepalloja tai henkilöitä, joilla on taito lyödä sellaisia kiertäviä. McGyver-Tv-sarjassa suomentaja käänsi screwballin termillä sekoboltsi. Samassa muodossa se esiintyykin mm. saksassa - eli Wirrkopf. Elokuvassa screwball-komedian lähtökohtana on pidetty Hawksin elokuva Twentieth Century (Primadonna) ja >> Capran elokuva It Happened One Night (Tapahtuipa eräänä yönä) - molemmat vuodelta 1934.

Sennett, Mack (oik. Michael Sinnott, 1880 - 1960). Kanadalais-syntyinen Sennett tuli elokuvan palvelukseen 1908 Broadwayn showmaailman kautta. Aluksi hän työskenteli yhdessä ihailmansa oppisän David W. Griffithin kanssa. 1910-luvulla hänen perustamansa Keystone Company oli Griffithin yhtiön ohella yksi suurimpia ja suosituimpia elokuvayhtiöitä. Sennettin yhtiö oli ensimmäisten joukossa, joka 10-luvulla siirsivät elokuvan keskustaa Hollywood -nimiselle paikkakunnalle Kaliforniassa.

Sennettin ansioksi luetaan myöskin monet perinteikkäät komedia-keksinnöt - tosin hän itse väittää varastaneensa ranskalaisilta esikuviltaan kaiken paitsi piirakanheiton. Sennett-nimeen yhdistetään mm >> Keystone Cops, >> Bathing Beauties, autoaletit, >> "rallyt" ja >> piirakanheitto.



Capra aloitti "taiteellisen" uransa jokaalan ovelta ovelle yrittäjänä, mm. kauppaamalla hämäräperäisiä kaivososakkeita herkkäuskoisille farmareille. Taiteellisen uransa Capra aloitti jo mykässä elokuvassa, ensin ekstrana, sittemmin myös ratkaisevasti vaikuttamalla Harry Langdonin tunnusomaisen lapsekkaan hahmon syntyyn. Varsinainen läpimurto - josta eteenpäin hän pysyi 30-luvun suosituimpana elokuvantekijänä oli >> screwballin seksuaalipoliittikkaa ja populistismin politiikkaa yhdistelevä Tapahtuipa eräänä yönä (It Happened One Night, 1934).

Siitä eteenpäin populistinen unelma voitti painotuksessa kiistämättä ja Capran elokuva-amerikka muuttui sellaiseksi, kuin tämä lehtileike vuodelta 1936 haluaisi kuvitella todellisuuden olevan: "Yhdysvalloissa jokainen on tehnyt työtä... Joutilaiden rikkaiden luokkaa ei ole ollut... Suuren vaaran muodostavat nyt yrityksen varallisuuden uusjakoon korkeiden verojen avulla. Se saattaa johtaa yleiseen köyhyyteen, kuten on jo käynyt Venäjällä. Mutta on olemassa myös toinen, yhtä suuri vaara - vaara, että Yhdysvalloista tulee luokkatietoisien vihan valtio. Sellainen tilanne merkitsisi amerikkalaisen hyvinvoinnin ja kehityksen loppua."

Capran erityisiä teemoja on hyökkäys monopolikapitalismia vastaan. Kysymys ei kuitenkaan ole suurten pääomien kasautumisesta sinänsä, vaan valtion asioihin puuttumiseen rinnastuvasta yksilön rajoittamisesta. Capralaisen opin mukaan raha on lähinnä tarpeetonta, mutta ei se sinänsä erota ihmisiä luonnollisesta yhteydestään. Koulutus siihen sen sijaan saattaa pystyä ja nostaa jotkut monien yläpuolelle. Tämän populistinen ideologia pyrkii torjumaan myyttillä kansanviisauden ylivoimaisuudesta itsekeskeiseen oppineisuuteen verrattuna. Tämä antiintellektualismi perustuu siihen, että populistismin ideoiden on oltava helposti lähestyttäviä. Poliittisessa käytössä tämä anti-intellektualismi helposti rinnastuukin valmiiksi positiiviseksi koettuihin arvoihin, kuten tasa-arvoisuus. Capran elokuvien tärkeä suuri luonne onkin se, mitä poliitikolta tai tarinan päähenkilöltä Amerikassa vaaditaan - äly ja intellektuaalinen mieli kun on yksinkertaisesti liian steriili ja triviaali käytännön kysymyksiin. Kansanviisauteen liittyen on kansa Capralle suoranainen visuaalinen ja verbaalinen hokema, jolla on kuitenkin enemmän monissa käytöissä tarttunutta arvokkuutta kuin lujaa referenttiä. Capran 'kansat' merkitsee lahjattomuutta ja voimaa, eli käytännössä elokuvan ristiriidat häivyttävää fantasiaratkaisua - kuin käsiteltyjen teemojen lähinnä kielelliseen figuuriin perustuva "fade-out".

Frank Capra on selväkin selvemmin arkkipopulisti ja hänen uransa huippu liittyy läheisesti >> populistisen elokuvan lyhyen elinvoimaisen kauteen 30-luvun lopulla ja osittain 40-luvun alussa: sosiaalisten myyttien voimasta ja unohtuneesta humanisuudesta muistuttaminen kävi alleviivatun naiviksi ja tehottomaksi jopa valkokangasratkaisuna sodan ja sen jälkeisen maailman muutoksessa - tai hahmottamisen muutoksessa -; Andrew Bergmanin sanoin: edes Frank Capra ei voinut lopettaa elokuvaa kohtaukseen, jossa Hitler soittaa joviaalisti



huuliharppua. Capran viimeinen varsinainen mestariteos on Ihana elämä (It's a Wonderful Life) vuodelta 1948 ja siinä oireellisesti korvautuu fiktion yleinen mutta populistisissa kulminoituva ilmoitus "näin voisi tapahtua" sadun ja fantasian suoralla tunnustuksella "tämä on mahdotonta; kuvitelma": elokuvan ristiriitojen ratkaisuuksiin tarvitaan Jumalan lähettämää enkeliä.

Capran keskeisiä elokuvia: Mr Deeds Goes to Town, 1936; Lost Horizon, 1937; You Can't Take It With You, 1938; Mr Smith Goes to Washington, 1939; Meet John Dow, 1941.

Chaplin, Charles (1889 - 1977). Lontoon slummeista lähtöisin ollut koomikko. Sydney Chaplinin velipuoli, joka karkotettiin 1950-luvulla kommunistina Yhdysvalloista.

Contadin, Fernand Joseph Desire Contadin. >> Fernandel.

Crackerbarrell >> Screwball

Ealing studiot. Englantilaisen sodanjälkeisen elokuvateollisuuden maineikkain tuotantolaitos. Vaikkakin komediat muodostivat vain osan Ealing-yhtiön tuotannosta ovat sellaiset elokuvat kuten Kruununpäitä ja hyviä sydämiä, Viskiä, viskiä ja Naistentappajat jättäneet lähtemättömät jälkensä elokuvakomedian historiaan.

Yhtiön voimahahmona toimi perienenglantilainen tuottaja Michael Balcon. Lontoon esikaupunkialueella sijaitseva Ealing oli elokuvanteon pesä jo vuodesta 1931, mutta yhtiö perustettiin varsinaisesti 1938 ja se tuotti 20 vuoden aikana 95 elokuvaa.

Ealing-elokuvan tyypillinen juoni alkoi konfliktista suuren ja pienen, rahavallan ja tavallisen ihmisen välillä. Pieni ihminen pistää hanttiin ja voittaa onnellisten sattumusten kautta ja kaikki päättyy hyvin.

Ealing-komedioiden kultakausi on lyhyt, alkaen 1949, kun kolmen kuukauden sisällä melkein toisistaan riippumatta valmistui kolme komediaa: Henry Corneliuksen Passi Pimlicoön, Alexander Mackendrickin Viskiä, viskiä ja Robert Hamerin Kruununpäitä ja hyviä sydämiä, päättyen Naistentappajiin 1955, jonka jälkeen BBC osti Ealing-yhtiöiden studio-alueen.

Ealing-yhtiöt kokosi lahjakkaan yhteisön elokuvantekijöitä jossa ryhmätyön merkitys oli suuri alusta loppuun. Vaikka esim. Alec Guinnessin osuus onkin eräissä elokuvissa huomattava, kirjoitettiin elokuvat useimmiten toimivalle kollektiiville, jossa jokainen lenkki oli tärkeä. Kuvauksen kohteena oli usein jokin yhteisö: Viskiä, viskiä -elokuva kuvaa skottikylää joka turvaa yhteisen skottijouman saatavuuden; Naistentappajissa on yhteisönä rikollisliiga, jonka yllättäväksi päävastustajaksi

ELOKUVAKOMIIKAN Esi- klopedia



nousee vanha rouva; Kruununpäättä ja hyviä sydämiä -elokuvan yhteisön jäsenet ovat kaikki d'Ascoyn-suvun aatelisjäseniä - tosin kaikkia esittää Alec Guinness.

Eemeli. (oik. Esko Toivonen). Suomalainen koomikko, joka on esiintynyt estradi- ja televisioviihdyttäjänä, mutta on lisäksi näytellyt myös monissa elokuvissa. Eemeli on tullut tuntuksi lähinnä suomalaisittain harvinaisen verbaalisen huumorin viljelijänä. 60-luvun alussa Eemelin ympärille kyhättiin kokonainen sarja elokuvantapaisia teoksia, joista maineikkaimpia ovat Ville Salmisen ohjaamat Oho, sanoi Eemeli (1960) ja Molskis, sanoi Eemeli, molskis! (1960).

Fernandel (oik. Fernand Joseph Désiré Contadin, 1903-1971). Ranskalainen, hevosennaamaksi



mainittu näyttelijä, teki pitkän päivätyön eurooppalaisen elokuvakomedian parissa. Suomessa parhaiten tunnettu puolenkymmenestä Isä Camillo-elokuvastaan.

Freud, Sigmund. >> Vitsi

Gag man. Tärkeä ja arvostettu - joskin suurelle yleisölle tuntematon - ammattiryhmä Hollywoodissa. Ns. Gag-istunnoissa erottui pian henkilöt, joilla oli erityinen kyky keksiä koomisia ratkaisuja ja käänteitä. Ohjaajien ja käsikirjoittajien rinnalle he muodostivat oman ammattiryhmän.

Gag miesten merkitys kasvoi nopeasti. Heitä ruvettiin käyttämään myös ns. vakavissa elokuvissa, joissa heidän tehtävänsä oli kehittää ns. "comic relief" -tilanteet - draaman keskelle helpottavia jaksia. Varsinaiset käsikirjoittajat olivat yleensä jäävejä tähän tehtävään.

Hollywoodin alkuaikoina gag man oli aina täystyöllistetty ja heistä oli kova kysyntä. Parhaat gag-miehet löytyivät yleensä novellikirjailijoiden, näytelmäkirjailijoiden ja lehtimiesten joukosta.

Yhden komedian parissa saattoi työskennellä useampiakin gag-miehiä. Esim. Harold Lloyd työllisti kuusi miestä. gag-miesten käyttö muutti myös siinä että elokuvien työjärjestys muuttui: ensin kehitettiin toimiva gag ja vasta sitten siihen sopiva tarina ja juoni. Gag-miehet olivat usein mukana myös itse kuvausvaiheessa, kehittämässä uusia ja parantaen vanhoja ideoita.

Monet koomikot siirtyivät uransa huipun jälkeen gag-miehiksi. Esimerkiksi Buster Keaton kehitti gagejä 40-luvun suosituille koomikoille Red Skeltonille.

Hellzapoppin' (Hullunmylly, 1942) ohj. H. C. Potter. Alunperin Ole Olsenin ja Chic Johnsonin Broadway-show (yhteensä 1404 esitystä) josta tehtiin ilmeisen onnistunut elokuvaversio: "A laughing-gas nightmare! (ilokaasu-painajainen)" (Jympson Harmon, Evening News); "Lunacy triumphant! (hulluuden riuvoitto)" (Jonah Barrington, Daily Express); "The most insane, crazy, cracked, fantastic, deranged, unhinged, demented, daft, frenzied, moon-stuck, shattered, barmy, crackbrained, dizzy, delirious, distracted show I have ever seen! (ihan kiva esitys)"



(Ernest Betts, Sunday Express).

Hellzapoppin' oli eräänlainen elokuvakomedian virstanpylväs, jonka jälkeen ei enää ollut paluuta. Jacques Tatin sanoi: "Aluksi oli yksi henkilö ... sitten tuli Laurel ja Hardy, jotka olivat yhtä aikaa sekä tyhmiä Augusteja että viisaita klovnveja ... kaava kehittyi, tuli kolme Ritzin veljestä ... Marx-veljekset: neljä. Ja lopulta olemme elokuvassa Hellzapoppin', jossa jokainen osallistuu gagiin ja toimii sen hyväksi." (Lähikuva 3/83).

Hintikka, Jaakko. Tommi Rinteen roolinimi Matti Oraviston ohjaamassa elokuvassa Senni ja Savon Sulttaani. (1953).

Hoffman, Dustin. Amerikkalainen vastine Vesa-Matti Loirille. Mionipuolisuusnäyttelijä, jonka läpimurto tapahtui komiikan merkeissä Mike Nicholsin miehuutta koettelevassa elokuvassa The Graduate (1967). Tunnetaan vakavien roolien ohessa myös Tootsienä, "Iyömättömänä transana".

Hullunmylly. >> Hellzapoppin'

Inside joke on sisäpiirin vitsi, joiden määrän voi elokuvissakin outsiders vain aavistaa. Esimerkki: Elokuvatutkimuksen painopiste on jo vuosia sitten muuttanut Kemiin, sitten Ouluun.

Tuike Alitalo:

KUKA PELKÄÄ VIDEOVÄKIVALTA?

Videoväkivalta-sana ei ensi kertaa kuulturna ole ymmärrettävä, se tuntuu käsitteelliseltä mahdottomuudelta, sanahirviöltä ilman merkitystä. Meille suomalaisille se on kuitenkin jo tuttu käsite, osa jokapäiväistä kielenkäyttöämme. Videoväkivalta määritellään ehkä eri tavoilla, käyttäjästä riippuen, mutta ymmärrämme yleensä että kyse on jostain pahasta ja tuomittavasta asiasta.

Julkisen keskustelun videoväkivallasta synnytti viime joulukuussa eduskunnan käsittelyyn tullut videolaki. Lyhyen ja kiihkeän keskustelun pääalustajina olivat kansanedustajat, lähinnä sivistysvaliokunnan jäsenet sekä asiantuntijoina esiintyneet opettajat ja erilaiset kasvatusviranomaiset. Tyypillistä keskustelulle oli lähestyvien vaalien mukanaantuoma ylidramaattisuus toisaalta keskustelijoiden yksimielisyys.

Taustalla on tärkeä ja monimutkainen viestintäpoliittinen kysymys siitä, mitä jatkuvasti kasvava television ohjelmatarjonta todella tarjoaa, kenelle ja keiden ehdoilla. Suomalaisessa keskustelussa vuosimallia 1986, kysymys tyypistyi muotoon: video (= televisio) tarjoaa lapsille väkivaltaa ja meidän (= lainsäätäjät ja opettajat) on tämä estettävä.

Videoväkivalta-keskustelussa tiivistyi useita ajankohtaisia televisioon ja sen katseluun liittyviä kysymyksiä. Videot ovat eräs tärkeä tekijä, sillä nauhurien yleistymisen ja mahdollisuus vuokrata kasetteja, ovat muuttaneet katselutapoja. Samoin katselutapoja on muuttanut muikin tarjonnan lisääntyminen, lähinnä kaapeli- ja satelliittikanavat. Väkivalta-kysymyksen käytyyn keskusteluun on tuonut lähinnä psykologinen käyttäytymistutkimus, joka on erikoistunut tutkimaan television haitallisia vaikutuksia katsojiinsa.

Pelottava televisio

Televisiota on koko sen suhteellisen lyhyen olemassaolon ajan vastustettu ja sitä on syytetty haitallisista vaikutuksista katsojiin-

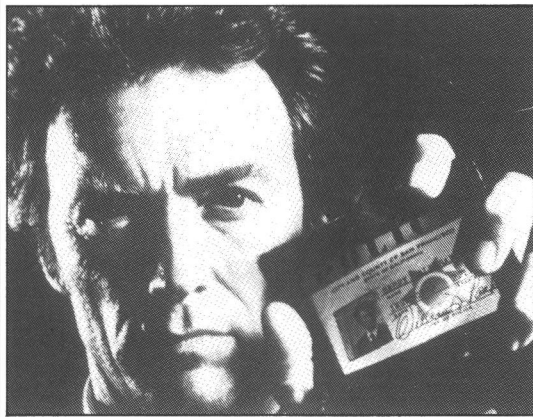
sa, erityisesti lapsiin. Televisiotutkimus syntyi aikanaan tämän haittavaikutusoletuksen pohjalta ja se on pitkään keskittynyt näiden haittojen selvitteilyyn. Televisioon kielteisesti suhtautuva tutkimus voidaan jakaa kahteen pääryhmään. Toiset lähtevät siitä, että televisio itsessään, kuvalliseen viestintään perustuvana, on vaarallinen ja sillä on ilmaismuotonsa takia haitallisia vaikutuksia. Toiset tutkijat taas suhtautuvat televisioon ja sen ominaispiirteisiin neutraalimmin tai jopa välinpitämättömästi, heitä kiinnostavat ilmennyt väärinkäyttö, sen mahdollisuudet ja seuraukset.

Molemmista lähtökohdista on tehty empiiristä tutkimusta, mm. aiemmin mainittua psykologista käyttäytymistutkimusta, sekä laaja-alaisempaa, vähemmän empiiristä tutkimusta. Samat päätyypit näkyvät myös muussa televisiokirjoittelussa ja -keskustelussa.

Television torjujat

Televisiotutkimuksen ja tutkijoiden lisäksi myös tavallisia katsojia voidaan ryhmitellä heidän televisiosuhteensa mukaan. Australialaiset tutkijat **Hodge** ja **Tripp** analysoivat sikkalaisessa televisiokeskustelussa esiintyneitä televisioon vastaisia mielipiteitä ja loivat tyypittelyn, jossa he määrittelevät televisioon torjuvasti suhtautuvat heidän maailmankatsomuksensa mukaisesti. Tämä australialaiseen keskusteluun perustuva tyypittely kuvaa osuvasti myös suomalaisia näkemyksiä. Pelkästään vaihtamalla televisio-sanana tilalle sanan video, pääsemme jo syvälle videoväkivalta-keskusteluun.

Hodgen ja Trippin mukaan maailmankatsomukseen perustuva television torjunta on joko konservatiivista tai radikaalia. Konservatiivinen torjunta perustuu teknologiakielteisyydelle. Televisio edustaa ja edistää sen mukaan teknologiaa ihannoivaa maailmankuvaa. Konservatiivinen nostalgisoi ja arvostaa mennyttä aikaa, aikaa ennen televisiota. Television tuhoamina kulttuurimuotoina konservatiiviset torjujat pitävät esimerkiksi lasten seuraleikkejä ja pelejä, jotka televisi-



on katselu on ohittanut. Ennen aikaan lapset leikkivät, keskustelivat ja erityisesti kuuntelivat mitä aikuisilla oli heille sanottavaa ja kerrottavaa. Radikaali tai paremminkin vasemmistolainen television torjunta korostaa television kaupallisuutta ja sen mukanaan tuomia vaaroja ja haittoja. Kaupallisuus on radikaalin torjuntanäkemyksen mukaan television ominaispiirre. Kaupallisuus hallitsee televisiota ja siksi se on ideologisesti arveluttava väline. Vasemmistorjunta korostaa television manipulaatioluonnetta. Erityisesti torjujat paheksuvat television lapsiin kohdistamaa manipulaatiota.

Mainokset eivät ole väkivaltaisia?

Videoväkivalta keskustelu keskittyi tiukasti videoon, puhuttiin videonauhoilla levitetävistä ohjelmista ja niiden haitallisista vaikutuksista. Videokeskeisyys oli mielenkiintoinen, suomalainen erityispiirre, jos keskustelua vertaa vastaaviin muissa maissa käytyihin. Tosin eräät kansanedustajat puheenvuoroissaan käyttivät satelliittikanavien ohjelmia esimerkkeinä raaistavista video-ohjelmista. Kaapelitelevision ja satelliittikanavien luulisi toki olleen videonauhureita suuremman mullistuksen viime aikojen televisiokulttuurissa. Videon ja sen tarjoaman mahdollisuuden nauhoittaa ohjelmia olettaisi olevan vain osan suurempaa mullistusta.

Keskustelun videopainotteisuus selittyi luonnollisesti sillä, että se käytiin juuri videoiden levitystä koskevan lainsäädännön yhteydessä. Selitys on kuitenkin vajavainen, sillä samaan aikaan eduskunnan käsiteltävänä oli myös kaapelitelevioiden toimintaa koskeva lakiesitys, jonka yhteydessä keskusteltiin hyvin vähän sisällöllisistä kysymyksistä tai ohjelmistosta.

Kaapeliteleviolain yhteydessä eduskunta esimerkiksi ensi kertaa Suomessa otti kantaa televisiomainontaan hyväksyessään mainokset kaapelitelevision. Tämän päätöksen ennakkoluonteesta ja periaatteellisesta merkityksestä ei julkisuudessa ole paljoa puhuttu.

Valmisteilla oleva suomalainen videolaki on tiukimpia Euroopassa ja tämä seikka on tuotu esiin myös laista käydyn keskustelun yhteydessä. Samaan aikaan Suomi on kuitenkin yksi harvoja maita, jossa ei ole eduskunta- tai lainsäädäntötasolla otettu kantaa televisiomainontaan, ennen kaapeliteleviolakia. Tästä asiasta ei kuitenkaan ole juuri edes keskusteltu. Sensijaan meillä ylläpidetään virheellistä käsitystä, että maamme mainoskäytäntö vastaisi jotain yleistä eurooppalaista keskitasoa. Tosiasiassa vain harvoissa maissa televisiomainonta on sallittua samassa laajuudessa kuin meillä ja Suomi on ainoita maita Euroopassa, jossa mainoksin saa katkoa ohjelmia. Puhumattakaan siitä, että meillä on mahdollista jopa leikellä elokuvia, jotta mainokset mahtuisivat mukaan varattuun ohjelma-aikaan!

Onko television katselu yksityisasiä?

Miten satelliittikanavat, kaapelitelevio ja videot ajan myötä muuttavat televisio-kulttuuriamme, ei ole tällä hetkellä nähtävissä. Eräs vaikutus on katselun muuttuminen yksityisemmäksi. Ihmiset katsovat eri ohjelmia eri aikoina ja television tarjoama julkisuus ei ole välttämättä yhtä totaalista kuin tähän asti. Poliitikoille ja muille julkisuudesta riippuvaisille ryhmille tämä on merkittävää ja aiheuttanee sopeutumisvaikeuksia.

Olisi kuitenkin väärin väittää, että tämä huoli oman julkisuuden kaventumisesta olisi ajanut kansanedustajia videoväkivaltakeskustelussa. Keskusteluun osallistuneet poliitikot eivät olleet, ainakaan kaikki, ns. televisiopoliitikkoja, vaan pikemminkin he edustivat kahta aiemmin mainittua maailmankatsomuksellista torjujaryhmää.

Torjuvan televisiosuhteen lisäksi keskusteluun osallistuneilta kansanedustajilta löytyy kuitenkin myös toinen yhteinen nimittäjä, he ovat kaikki siiviilimateriaalinaan opettajia tai kasvattajia. Itseasiassa koko videoväkivaltakeskustelu olikin erilaisen opettajien ja kasvatusviranomaisten keskustelua. Oman todistuksensa mukaan opettajat olivat liikkeellä vilpittömän huolensa ajamina. He vetosivat kokemukseensa, siihen mitä ovat koulussa nähneet: lapset katsovat paljon televisiota/videoita ja heitä on vaikea opettaa ja kasvattaa.

Kasvattaminen ja opettaminen ovat vaikeita asioita, siinä opettajat ovat oikeassa. Opettamisen vaikeus korostuu tilanteissa, joissa koulun sisäiset mallit ja ihanteet ovat ristiriidassa koulun ulkopuolisen maailman kanssa. Näyttöä taasta on saatu esimerkiksi vähemmistökansallisuuksien ja työväenluokan lasten kouluun sopeutumista tutkittaessa. Television katselun yksityistymisen lisää paineita koulun ja sen ulkopuolisen todellisuuden välille. Julkisuus hajoaa kun televisio lisää yksityisyyttä ja juuri opettajat törmäävät työssään seuruksiin.

Suomalaisen kasvatusihanteen perusteena on ajatus että opettajan on tiedettävä enemmän kuin oppilaiden. Tästä syntyy opettajan ja kasvattajan auktoriteetti. Kasvattajan on tiedettävä enemmän

kuin kasvatettavat ja ennen kaikkea hänen on tiedettävä mitä kasvatettavat tietävät ja mitä he eivät tiedä.

Television katselun yksityistymisestä ja hajoamisesta seuraa etteivät opettajat enää tiedä mitä lapset ovat vapaa-ajallaan, koulun ulkopuolella, nähneet, saaneet tietää ja jopa oppineet. Tämä tietämättömyys synnyttää opettajissa ahdistusta, pelkoa ja huolta, kuten olemme nähneet.

Lasten vanhempien huoli videoiden katselusta on samanlaista tietämättömyydestä syntyvää ahdistusta. He korostavat usein, että ovat huolissaan kasvattajien, vanhempien ominaisuudessa. He eivät ole huolissaan siitä mitä tietävät lasten nähneen kotonaan vaan siitä mitä eivät tiedä, mitä lapset ovat nähneet videolta "naapurissa".

Väkivaltaa ja aggressiota

On osittain luonnollista pelätä ja varoa kaikkea uutta ja tuntematonta. Opettajille ja vanhemmille on televisio nykyään tuntematon kahdella tasolla. He eivät enää tiedä mitä lapset televisiosta katsovat eivätkä he tiedä miten se lapsiin vaikuttaa.

Käyttätymis- ja aggressiotutkimus on omistautunut selvittämään viimeksi mainittua kysymystä ja on luonnollista että se on saanut osakseen suurta huomiota. Tutkimus ja sen tulosten suosioita ja mielenkiintoa ei ole vähentänyt se tosiseikka, että ne ovat tukeneet aikaisempia oletuksia ja pelkoja, päinvastoin.

Viime aikoina ilmestyneille kotimaisille aggressiotutkimuksille on julkisuudessa luotu ainutlaatuisuuden sädekehää, samalla kun on täysin laiminlyöty niiden viitekehäksen esittely. Ainutlaatuisia nämä tutkimukset eivät kuitenkaan ole. Samoista peruslähtökohdista on tehty käyttäytymis- ja aggressiotutkimusta kaikkialla, missä behaviorismille perustuva empiristinen psykologian tutkimus on ollut hallitsevana. Itseasiassa jopa tutkimusten ajoitus on monissa maissa ollut hyvin samanlainen kuin meillä ja aggressiotutkimuksen "aalto" on usein osunut yhteen yleisen televisio-kulttuurin murren kanssa.

Aggressiotutkimuksen todellista kulta-aikaa olivat 1960- ja 1970-luvut Yhdysvalloissa. Amerikkalainen televisio- ja tiedonvälitysmallma eli tällöin nopean laajenemisen ja kiristyvän kilpailun aikakautta. Ohjelmatarjonnan lisääntyessä ja katsojista käytävän kilpailun kiristyessä virisi myös huoli ja keskustelu ohjelmien vaikutuksista lapsiin. Vuosikymmenien vaihteessa perustettiin Yhdysvalloissa lopulta hallituksen rahoittama tutkimusprojekti, jonka tehtävänä oli selvittää television ohjelmien väkivaltaisuus ja niiden vaikutus lapsikatsojiin. General Surgeonin mammuttiprojekti ei odotuksista huolimatta pystynyt antamaan yksiselitteistä vastausta annettuun kysymykseen. Sen sijaan tuloksena oli todellinen aggressiotutkimuksen buumi, olihan projektissa mukana 23 tutkimusryhmää ja yli 60 tutkijaa. Vastausta ei ehkä saatu, mutta käyttäytymistutkimuksen tapa lähes-

tyä kysymystä televisiosta tuli vallitsevaksi ja yleisesti tunnetuksi. Hyvänä esimerkkinä tästä on oma videoväkivaltakeskustelumme, ja sen lähtökohta; väkivallan vaikutukset lapsikatsojiin.

Yhdysvalloissa suoritetussa suurprojektissa psykologien tutkimusten antamat tulokset katsottiin niin ristiriitaisiksi ja tulkinannarvaisiksi, ettei niiden pohjalta ollut syytä ryhtyä toimenpiteisiin. Käyttäytymistutkimus osoittautui liian suppeaksi menetelmäksi selvittämään laajaa ja monisäikeistä kysymystä television (elokuvan) ja katsojan välisestä suhteesta.

General Surgeonin raportista on kulunut jo viitisentoista vuotta, joiden aikana kritiikkiä aggressio/käyttäytymistutkimusta kohtaan on alkanut tihkua myös muilta suunnilta. Kritiikki kohdistuu pääasiassa aggressiotutkimuksen lähtökohtiin ja näkökulmaan, jotka eivät kuluneina vuosina ole muuttuneet. Kritiikkiä on esitetty erityisesti tutkimusmenetelmän mekaanisesta tavasta ymmärtää syy-seuraussuhteet. Aggressiotutkimuksen lähtökohtana on kausaaliteettisuhde mallia "maila lyö palloa". Tähän liittyy tutkimuksen toinen ongelma, sen ehdoton keskittyminen käyttäytymisen tutkimiseen. Kärjistetysti sanottuna se keskittyy pelkästään pallon tarkkailuun, löynnin jälkeen.

Aggressiotutkimukselle on täysin vierasta pohdittua koevälineinä olleiden elokuvien, kuvattujen tilanteiden tms. omaa luonnetta. Se ei huomioi katsomistapahtumaan liittyvää merkityksenannon ja -välityksen problematiikkaa, puhumattakaan esimerkiksi siitä että se pohtisi tarinan tms. tekijöiden osuutta.

Kolmas usein esiin noussut aggressiotutkimuksen ongelma on sen nyky määritellä, mitä se lopujen lopuksi tarkoittaa väkivallalla ja aggressiolla. Tämäkin liittyy osittain siihen, ettei tutkimus lähtökohdassaan määrittele välinettä eli elokuvaa, mikä siinä on väkivaltaista, missä, miten ja miksi. Toisaalta ongelmia on ollut myös sen määrittelyssä minkälainen lasten käyttäytyminen koetilanteissa tulkitaan aggressiiviseksi, miten ja miksi ja onko kaikki aggressiivinen käyttäytyminen kielteistä?

Television vaikutuksia tutkineen aggressiotutkimuksen lopullinen arviointi, osana psykologista kokeellista tutkimusta, kuuluu psykologian tutkijoille itselleen. Tämäkin tutkimus on silti kyettävä näkemään oikeissa mittasuhteissaan ja, psykologien vastaväitteistä huolimatta, on korostettava ettei heillä ole mahdollisuutta esiintyä asiantuntijoina, ainakaan nykyisen tutkimuksen voimalla, pohdittaessa television luonnetta, toimintaa ja vaikutuksia.

Aggressiotutkimusta on käytetty tehokkaasti argumenttivälineenä televisio- ja videokeskustelussa. Tähän tarkoitukseen se soveltuu, erityisesti tukiessaan jo muualta peräisin olevia torjuntamalleja sopivasti. On kuitenkin muistettava, että arvovaltaiselta kuullostavasta tieteellisyydestään (= empirinen tutkimus) huolimatta, se tässä yhteydessä on vain yksi kaapu, johon television, videon tai elokuvan torjujat/pelkääjät pukeutuvat.

Tuuke Alitalo

Matti Kamppinen:

MERKITYS, INFORMAATIO JA ISOMORFIA

Tarkastelen seuraavassa kysymystä millä tavalla merkitys liittyy informaatioon ja isomorfiaan (eli samanmuotoisuuteen). Idea on lyhyesti sanottuna seuraava: merkitys on tilanteiden välinen suhde, joka perustuu tilanteiden väliseen informaatioidokseen. Yksi keskeinen informaatioidoksen tyyppi on sellainen, jossa yhteensidotut tilanteet ovat isomorfisia.

Tilannesemantiikka

Viime aikoina suosiota saavuttanut näkemys merkityksestä ja merkityksen kantajista on, ettei kielen tai mielen ilmauksilla, tai muilla kehon ilmauksilla ole itsessään merkitystä, vaan vasta osana jotain laajempaa kokonaisuutta. Tällaista kokonaisuutta voimme sanoa lyhyesti **tilanteeksi**, ja vastaavasti tilanteiden varaan rakennettua merkitysteoriaa voimme sanoa **tilannesemantiikkaksi**. Kielen pragmatiikan tutkijoille tilanteiden tärkeä rooli on jo pitkään ollut selviö. Filosofissa tilanteiden (situaatioiden) varaan rakennettua merkitysteoriaa ovat selkeästi esittäneet **Jon Barwise** ja **John Perry** mainiossa kirjassaan *Situations and Attitudes* (1983). Kirjassa esitettyä tilannesemantiikkaa on kirjan ilmestyttyä kommentoitu mm. *Language & Philosophy*- sekä *Notre Dame Journal of Philosophical Logic* -lehdessä. Tilannesemantiikan mahdollisuuksista kulttuurien tutkimuksessa, erityisesti suullisen kansanperinteen tutkimuksessa on kirjoittanut **Lauri Honko** (1984).

Ensi näkemältä, ja kielen pragmatiikan tutkijoiden käsitysten mukaan, tilanteet ovat merkitysten kantajia. Esimerkiksi tilanne, jossa Arhippa muistaa Eenokin sytyttäneen savukkeen, kanta useita merkityksiä. Mutta ovatko tämän tilanteen merkitykset riippuvaisia vain tilanteesta itsestään, vai sen suhteista muihin tilanteisiin? Näyttää siltä, ettei Arhippan muistamisaktin merkitys pääse oikeuksiinsa ilman Eenokin savukkeensyöttämistilanteen huomioon ottamista. Barwise & Perry esittävätkin, että merkitys on tilanteiden välinen suhde. Barwise & Perryn idean jäljet johtavat **Jaakko Hintikkaan**, josta jäljet edelleen johtavat

saksalaiseen loogikkoon **Gottlob Fregeen**. (Eri-laisten merkitysteorioiden historiallisista kehityskaarista ja Fregeen osuudesta niissä, ks. Sajama & Kamppinen 1987.) Hintikan (1982) mukaan merkitys ei ole tavanomaisiin tilanteisiin (siihen että esineet, asiat tai olennot ovat joillakin tavoilla) verrattavissa oleva ötökkä, vaan **funktio**, joka liittää tilanteita toisiinsa. Esimerkiksi tilanne, jossa Arhippa muistaa Eenokin sytyttäneen savukkeen, on yhteydessä tilanteeseen, jossa Eenokki sytytti savukkeen. Vastaavasti Arhipan muistamis- tai puheaktin ”Muistan Eenokin sytyttäneen savukkeen” merkitys on yhden tilanteen (jota konstitui muistava Arhippa) yhteys toiseen tilanteeseen (jota puolestaan konstitui savuketta sytyttävä tai sellaisen sytyttänyt Eenokki). Kyseessä oleva merkitys on se, jonka avulla päästään yhdestä tilanteesta toiseen.

Vastaavasti, jos halutaan löytää jonkin yksittäisen sanan merkitys, katsotaan yhtäältä niitä tilanteita, joissa sitä käytetään, ja toisaalta niitä tilanteita, joihin nuo käyttötilanteet ovat yhteydessä.

Informaatioteoria

Mutta millä tavalla tilanteiden pitää olla toisiinsa yhteydessä, jotta niiden välinen suhde synnyttäisi merkityksen? Barwise & Perry rakentavat tilannesemantiikkansa ontologian kokonaan **Fred Dretsken** (1981) **informaatioteorian** varaan. Dretsken ontologian perusteella Barwise & Perry väittävät, että kahden tilanteen välillä täytyy olla **informaatioidos**, jotta tilanteiden välinen suhde synnyttäisi merkityksen.

Milloin kahden tilanteen välillä on informaatioidos? Dretsken mukaan tilanteiden A ja B välillä on informaatioidos jos tilanne A kantaa informaatiota tilanteesta B. Ja edelleen, Dretske tarkentaa määritelmänsä seuraavasti: tilanne A kantaa informaatiota tilanteesta B, jos A:n esiintymisen todennäköisyys ehdolla B on yksi, ts.

$$\text{inf}(A,B) \text{ jos } P(A/B) = 1$$

Esimerkiksi lämpömittari kantaa informaatiota huoneen lämpötilasta koska huoneen lämpötilan ja lämpömittarin välillä on lainomainen yhteys: lämpömittarin elohopeapatsaan korkeus määräytyy yksiselitteisesti (normaalissa ilmanpaineessa) huoneessa olevien ilmamolekyylien liike-energiasta. Dretsken informaatioteorian juju piileekin lainomaisissa yhteyksissä, joiden avulla tilanteet ovat sidoksissa toisiinsa. Informaatio perustuu lainomaisiin yhteyksiin ja merkitys puolestaan perustuu informaatioon.

Mutta tilanne ei ole aivan näin yksinkertainen.

Ensimmäinen monimutkaisuus koostuu seuraavasta ajatuskulusta. Maailma on pullollaan lainomaisia yhteyksiä ja niiden esiintymiä, joista kuitenkin vain harvat kantavat merkityksiä missään intuitiivisessa mielessä. Ajattele vaikka sitä lainomaista yhteyttä, joka vallitsee Kalifornian rannikon muodon ja meriveden virtauksen välillä, tai sitä yhteyttä, joka vallitsee kolmen kilometrin korkeudessa oleva ilmakehän viipaleen myrkkypitoisuuden ja Euroopan kemian teollisuuden ja teollisuusjohtajien intressien välillä. On luontevaa ajatella, ettei näihin tilanteisiin liity merkityksiä ainakaan ennen kuin niitä on tulkittu ja tutkittu tiettyjen teorioiden avulla. On pikemminkin niin, että maailmassa tilanteiden välillä vallitsevat lainomaiset yhteydet ja informaatioyhteydet toimivat perustana merkityksille. Tilanteiden väliset merkitysverkot ikään kuin rakentuvat informaatioverkkojen varaan.

Toinen monimutkaisuus koskee informaatioosidosten luonnetta. Dretsken mukaan informaatiota (ja näin ollen merkityksiä) voi olla vain siellä, missä on luonnonlakien mukaisia yhteyksiä. Informaatiota tai merkityksiä ei näin ollen ole siellä, missä tilanteet ovat toisiinsa yhteydessä sosiaalisten sopimusten kautta. Tätä rajoittumista luonnonlakeihin Barwise & Perry eivät omaksu tilanese-mantiikkaansa, vaan puhuvat sosiaalisten sopimusten ja muiden kulttuuritekijöiden tilanteita toisiinsa sitovasta voimasta. (He käyttävät osuvaa termiä 'cultural constraints'.)

Barwise & Perryn ajattelu tuntuukin luontevalta, sillä ovathan tilanteiden väliset informaatioosidokset useinkin riippuvaisia sosiaalisista sopimuksesta. Esimerkiksi tilanne, jossa käki kukkuu pihapiirissä, kantoi vanhassa suomalaisessa kansanperinteessä informaatiota mahdollisesta tilanteesta, jossa pihapiiriin kuuluva rakennus palaa. Ei käen kukunnan ja tulipalon välillä ole luonnonlain takaamaa informaatioosidosta, vaan sosiaalisen sopimuksen määräämä yhteys. Samaan tapaan perulaisessa mestitsiperinteessä eräät sairaudet ymmärretään pahan silmän aiheuttamiksi. Löytyykö pahan silmän ja sairauden väliltä luonnonlain mukainen yhteys? Tokkopa, koska luonnonlait eivät tunne pahoja silmiä.

Barwise & Perry rakentavatkin tilanese-mantiikkansa kulturoidun informaatioteorian varaan, jonka mukaan informaatioosidokset tilanteiden välillä eivät ole pelkästään luonnonlakien vaan myös sosiaalisten sopimusten säätelemiä. Näiden monimutoisten informaatioverkkojen varaan rakentuvat erilaiset merkitykset.

Simppli ja eksoottinen isomorfia

Yksi erityinen informaatioosidos tilanteiden A ja B välillä on silloin, kun A ja B sisältävät isomorfisia eli samanmuotoisia ötököitä.

Douglas Hofstadter on erottanut oivassa kirjassaan *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (1979) kaksi erilaista isomorfiaa, joille merkitykset voivat perustua: **simpplin** ja **eksoottisen isomorfian**.

Simpplistä isomorfiasta on kyse esimerkiksi äänilevyn ja musiikin välisessä suhteessa. Jokaista äänen palasta (paloittelu voidaan tehdä halutulla tarkkuudella) vastaa yksi kaiverruksen palanen äänilevyllä ja päinvastoin. Myös arkkitehdin piirroksen ja valmiin rakennuksen välillä (jos rakennus on tehty piirroksen mukaan) on simppli isomorfia: jokaista rakennuksen osaa vastaa yksi piirroksen osa ja päinvastoin.

Eksoottinen isomorfia on mielenkiintoisempaa. Esimerkiksi prosessissa, jossa hedelmöittyneen munasolun genotyyppi määrää täysikasvuisen yksilön fenotyypin on kyse eksoottisesta isomorfiasta, koska genotyypin sisältämä geneettinen informaatio on tavallaan samanmuotoinen kuin fenotyypin ulkoasu, mutta tiettyä fenotyypistä piirrettä vastaavaa genotyypin osaa ei löydy kovinkaan helposti: ajattele vaikeuksia, joita syntyy, jos yrittäisit etsiä nenän muodosta tai säärirakojen laadusta vastaavaa geeniä.

Eksoottisen isomorfian ydin piileekin siinä, ettei eksoottisesti isomorfisten ötököiden tarvitse olla **geometrisesti** samanlaisia, vaan toinen ötökä voi toimia toisen ötökän mallina, kuten esimerkiksi genotyypin ja fenotyypin välisessä suhteessa. Mallina toimivaa ötökää voidaan luontevasti sanoa **reseptiksi** ja mallin mukaista ötökää voidaan sanoa **tuotteeksi**. Reseptin ei tarvitse olla geometrisesti samanlainen kuin tuotteen, vaan resepti voi olla joukko ohjeita ja sääntöjä, joiden mukaan tuote valmistetaan. Tästähän on kyse genotyypin ja fenotyypin tapauksessa. Simppli isomorfia, joka vallitsee piirroksen ja rakennuksen välillä, voidaan helposti muuttaa eksoottiseksi isomorfiaksi muuttamalla piirros joukoksi rakennusohjeita: aseta palkki A pölkyn B viereen, kiinnitä pallo C kolmioon D jne.

Miten merkitykset ovat kiinni isomorfoissa? Tuntuu luontevalta ajatella, että esimerkiksi elokuvan merkitystä rakennettaessa halutaan löytää elokuvan kanssa eksoottisesti isomorfinen ötökä. Tällainen ötökä löytyy elokuvan ohjauksesta: joukko sääntöjä ja ohjeita siitä, miten kohdatukset seuraavat toisiaan. Mutta pelkkä elokuvan osien järjestyksen ohjeiden selville saaminen ei tuo elokuvan merkitystä näkyviin. Esimerkiksi ohjaajan intentioiden mukaisen merkityksen selville saamiseksi on elokuvan rakennetta ja sisältöä tarkasteltava tuotteina, joiden resepteinä on joukko ohjaajan käsityksiä siitä, **miksi** elokuvalla on tietty rakenne ja sisältö.

LÄHTEET:

Barwise, Jon & Perry, John: *Situations and Attitudes* (The MIT Press, Cambridge Mass. 1983).

Dretske, Fred: *Knowledge and the Flow of Information* (Basil Blackwell, Oxford 1981).

Hintikka, Jaakko: *Kieli ja mieli* (Otava, Helsinki 1982).

Hofstadter, Douglas: *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (Basic Books, New York 1979).

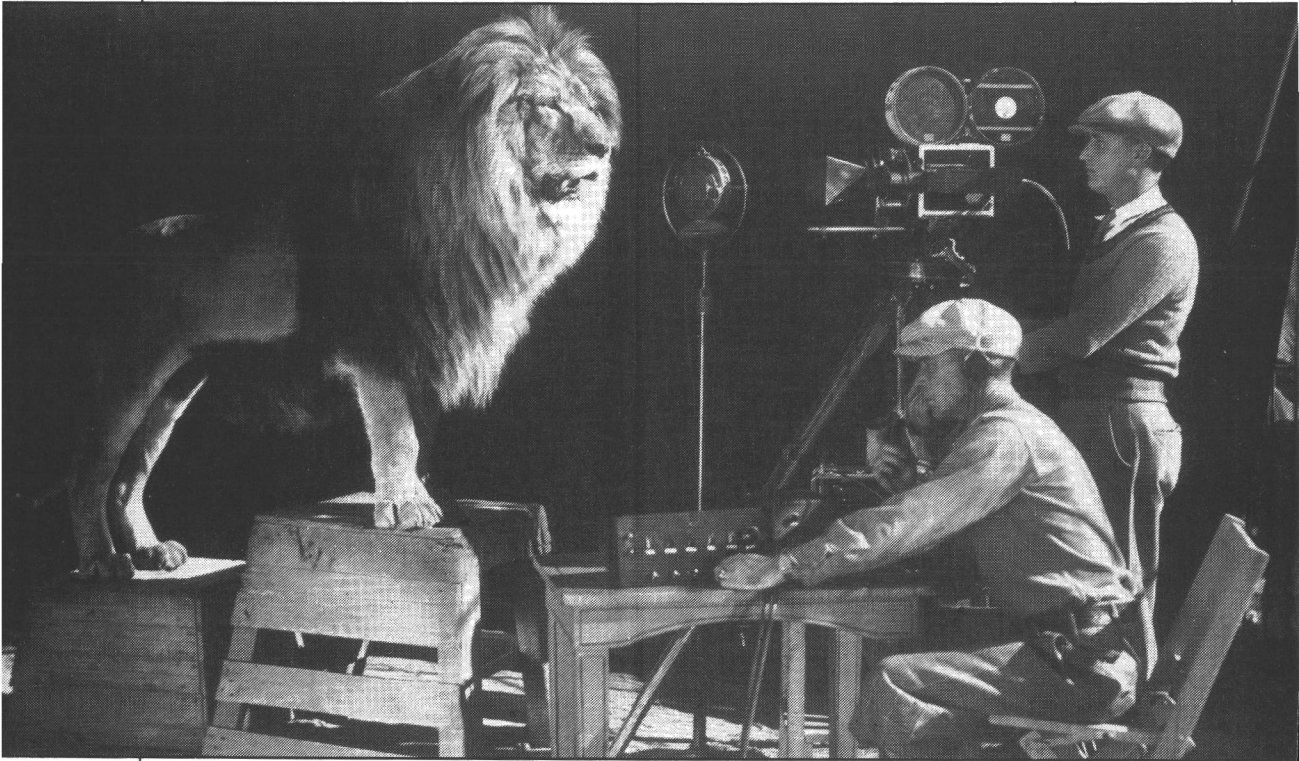
Honko, Lauri: "Empty Texts, Full Meanings." *Arv* 40 (1984): 95—125.

Sajama, Seppo & Kamppinen, Matti: *A Historical Introduction to Phenomenology* (Croom Helm, Beckenham 1987).

Jukka Sihvonen:

ÄÄNIÄ HILJAISUUDEN KESKELTÄ

— Katsaus mykkäelokuvan äänimaailmaan



Äänen tulolla elokuvaan on oma vaiherikas historiansa. Sen taustaan kuuluvat olennaisesti monet erilaiset tekniset keksinnöt, joita jo maantieteellisestikin tehtiin useilla eri tahoilla. Kuusi vuosikymmentä näinä aikoina ”täyttävää” äänielokuvaa edelsi vaihe, jota on totuttu kutsumaan mykkäelokuvan kaudeksi. Tässä tekstissä tuota mykkäelokuvan kautta tarkastellaan eräänlaisena äänielokuvan esihistoriana.

Mykän elokuvan myytti

Mykkäelokuva — suomen kielessä muoto onkin oikeaoppisempi kuin esim. englannin *silent film* — itse asiassa rakentui *puheään*en eikä yleensä äänen puuttumisen varaan. Niinpä äänielokuvan läpimurto olikin varsin pitkälle juuri puhe-elokuvan (*film parlant*, *talking picture*) läpimurto. **Michel Chionin** käsittein äänielokuva tästä syystä, pohjautuessaan mykkäelokuvan perinteeseen, pakostakin oli *vokosentristä*,

toisin sanoen sellaista, missä äänen koko alueen hallitsevin piirre oli puheääni ja kyky kuulla sitä (Chion 1982, 15). Tämä ilmiö näkyy muuten varsin selvästi niissä teoreettisissa kannanotoissa, joita äänielokuvan alkuvaiheessa esitettiin.

Carol Hamand on edelleen osoittanut, että yksi keskeisiä syitä tällaiselle käsitteiden käytölle oli elokuvateollisuuden tapa nimittää uutta keksintöä suhteessa vanhaan käytäntöön. *Silent screen*, *dumb show*, *silent stage* jne. saivat väistyä sellaisten nimikkeitten kuin *talking motion picture*, *talkie* ja *vocalized moving picture* tieltä:

Aikalaislähteet eivät selvästikään käyttäneet termiä mykkä (silent) sinällään, vaan liittivät siihen lisäksi määrätyn merkityksen. Lähteet määrittelivät mykkäelokuvan puheään puuttumisen perusteella. - - Elokuvateollisuus määritteli äänielokuvan sellaiseksi, jonka ansiosta puheääni tuli kuultavaksi teatterisalissa (Hamand 1984, 25).

Hamand on tarkastellut kuvan ja äänen suhdetta mykän elokuvan kaudella ja äänielokuvan alkuvuosina mielessään se ”esteettinen objekti”, jonka valkokankaalle heijastettujen kuvien koko-



naisuus yhdessä elokuvateatterisalin äänitilan kanssa muodosti (ja on tietysti täysin tietoinen siitä, miten vaikeaa tällaisen esteettisen objektin rekonstruointi jäin jälkeensä on).

Keskeinen osuutensa — etenkin mykällä kaudella — oli sillä, missä muodossa ja millä tavalla saliin asettautuneet musikat soittivat; käytettiinkö ”seremoniamestaria” tai eläviä näyttelijöitä lausumassa elokuvahenkilöiden vuorosanoja; milaista ääniefektimateriaalia oli käytössä jne. Tehosteita varten oli kehitetty erityisiä koneistoja, kuten *Alleflex*, *Noiseograph*, *Dramagraph* tai *Kinematophone*-efektuurit, joilla oli mahdollista imitoida mm. sireeniä, ambulanssia, höyrylaivaa, leijonaa, tiikeriä, sikaa, koira, kukkoa, vauvaa, kelloa, ukkosta, sadetta, ketjuja, aplodeja, mootoria, särkyvää posliinia, puhelinta, hevosten laukkaa, aaltojen loisketta jne. (ks. Olsson 1986, 9 ja Münsterberg 1970, 88). Mykän elokuvan vuosina elokuvaesitykset siis olivat kaikkea muuta kuin äänettämiä:

Niinpä ’mykkä elokuva’ itse asiassa onkin myytti. Sitä ei koskaan ollut olemassa (Fielding 1980, 5).

Yleensä kun ääntä ja mykkäelokuvaa on tarkasteltu yhdessä, mykkäelokuva — luonnollista kyllä — onkin ymmärretty juuri *esitystilanteen* näkökulmasta (esim. Fielding 1980, Hamand 1984 ja Neale 1985). Varsin vähän vastaavasti on tarkasteltu sitä, miten äänelliset elementit on visualisoitu eli merkitty mykkäelokuvan kuvamaailmaan ja kerrontaan. Tässä tekstissä pyritään hahmottelemaan lähtökohtia tällaiselle *tekstilähtöiselle* tarkastelulle. Tekstilähtöisyydestä huolimatta katsojan asemaa ei haluta aliarvioida, pikemminkin päinvastoin, katsojan aktiivinen osuus ja merkitys nimenomaan korostuu olettaessa, että mykkäelokuva kuviansa muodossa antaa sellaisia äänellisiä vihjeitä, joiden kuvittelu — auditiivinen ”täydentäminen” — jää itse katsoja-kuulijan tehtäväksi.

Kun kuvallis-äänellisessä yhteydessä mykkäelokuvaa tarkastellaan äänilähteen kannalta, voidaan edelleen väittää, että mykkäelokuva oli paljolti riippuvainen siitä, miten se pystyi kuvallisesti merkitsemään äänille lähteet. Emme kuule ääntä, mutta voimme kuvitella kuulevamme sen, koska

näemme *mistä* tuo kuviteltu ääni syntyy ja olemme arkikokemuksemme perusteella oppineet liittämään tiettyihin objekteihin tiettyjä ääniä. Eli, jos me arkikokemuksessa ääniä kuullessamme ajattelemme noiden äänien lähteitä niin mykkäelokuvassa sama prosessi kääntyy päinvastaiseksi: äänilähteiden kuvien perusteella me ajattelemme niiden ääniä. Molemmissa tapauksissa siitä, mikä on *poissa* tulee merkityksellistä. Sen mikä on *poissa*, katsoja-kuulija kuvittelee sen perusteella, mikä on *läsnä*. Millaisia keinoja käyttäen mykkäelokuva siis sitoo katsojansa tällaiseen prosessiin ve-toamalla katsoja-kuulijan tarpeeseen täydentää läsnäoleva (kuva) poissaolevalla (ääni)? Tämä kysymys liittyy kiinteästi siihen, miten mykkäelokuva *auttoi* katsoja-kuulijoitaan, ts. miten ja millaisia ääniä se antoi valmiina?

Musiikkiääni

Esitystilanteena mykkäelokuva useimmissa tapauksissa oli täynnä musiikkia. Teatteritalissa sitä soitti joko orkesteri (jonka lisäksi paikalla saattoi olla myös laulusolisteja) tai pianisti/urkuri tai sitten musiikkia kuultiin äänitteinä (esim. fonografi- tai kinetofonisyntetisointilaitteita). Tällainen jatkuva musiikkitausta oli äänen kannalta mykkäelokuvaesityksen tunnusomaisin piirre. Edelleen äänielokuvan alkaessa vallata elintilaa muutos tässä suhteessa oli huomattava: elävä musiikki katosi, se siirtyi ääniraidalle taltioituun muotoon.

Musiikki oli nimenomaan *jatkuvuuden* kannalta kaikkein ilmeisin tekijä. Se oli omalta osaltaan auttamassa katsoja-kuulijaa pitämään palasista koottua kokonaisuutta ”kasassa” ja etenemään mahdollisimman vaivattomasti kerronnallisten ja kuvallisten saumakohtien yli. Samalla kun Hollywood-elokuva ”keksi” tarinan, se myös — loogista sinänsä — oppi sävyttämään tarinan *tietäytyypisellä* musiikilla, joka sitten leimasi mykkäelokuvan äänimaailmaa myöhemminkin (ja itse asiassa vielä äänielokuvaakin siirryttyään elokuvateatterissa tuotetusta ääniraidan taltioituun muotoon). Tuo musiikki pohjautui 1800-luvun eurooppalaiseen, sinfoniseen musiikkiin ja oopperaan, jonka yksittäisistä nimistä Richard Wagner oli kaikkein keskeisin:

Wagner oli mainio malli, sillä hän hyödynsi niin monia musiikin kerronnallisia mahdollisuuksia. Harmonia, rytmi ja ”jatkuva melodia” saattoivat suoraan vastata näytelmän draamallista toimintaa ja johtomotivit saattoivat seurata henkilön ajatuksia, osoittaa samankaltaisuuksia tilanteiden välillä, jopa ennakoita toimintaa tai luoda ironiaa (Bordwell & Staiger & Thompson 1984, 33).

Isujen Hollywood-studioiden hovisäveltäjät olivatkin usein eurooppalaisia ja saaneet koulutuksensa musiikkiperinteessä, jota leimasi wieniläisen oopperan suuri vaikutus. Tästä tuli hyvin pian jo mykän kauden vuosina niin ilmeinen piirre, että esim. Bertolt Brecht valitti musiikin muuttavan

näyttelijät ”mykiksi oopperalaulajiksi”.

Mykkäelokuvassa taustamusiikki toimi kuvaan nähden suhteellisen itsenäisenä kanavana:

Sen tärkein tehtävä oli ’vahvistaa ja laillistaa hiljaisuus’ eli estää hiljaisuutta muodostumasta kiusalliseksi (Stephenson & Debrix 1978, 205).

Mutta vaikka kuva ja musiikki eivät elimellisesti olleetkaan toisistaan riippuvaisia, niiden välille oli kuitenkin kehittynyt oma ja erityinen konventiojärjestelmänsä, jota määrittä visuaaliseen muotoon puettu tarina ja kerronta. Esimerkkinä tästä järjestelmästä ovat mykkäelokuvia säestäviä soitattajia varten laaditut opaskirjat, joissa neuvotaan yksityiskohtaisesti ja esimerkein, millaista musiikkia ja miten soitettuna määrätty mielen tilat, tilanteet, kohteet ja tarina-asetelmat elokuvassa edellyttävät:

Elokuvia säestävän musiikin perustavin tehtävä on heijastaa kohtausten tunnelma kuulijan tajuntaan sekä synnyttää katsojassa valmiimminkin ja intensiivisemmin kuvattun tarinan muuttuvat emotionit (Lang & West 1970, 1—2).

Musiikki siis merkitsi ja alleviivasi sitä, *miten* yleisön haluttiin reagoivan kulloinkin nähtyyn visuaaliseen tilanteeseen, tarina-asetelmaan.

Joitakin elokuvia varten musiikki sävellettiin erikseen. Näissäkin tapauksissa kuitenkin taustana oli sama konventiojärjestelmä — nyt muusikon vain ei tarvinnut itse koota konserttia tai inspiroida. Mykkäelokuvan kaudella elokuvateatterimusiikko olikin epäilemättä hyvin olennainen luova tekijä koko elokuvaprosessia ajatellen. Omalla tavallaan hän kertoi visuaalista ”tekstiä” yleisölle käyttäen instrumenttia ”äänenään”. Toisaalta voitaisiin myös väittää, ettei muusikko instrumenttinsa avulla niinkään kuvaillut tai kertonut tarinaa, vaan pyrki pikemminkin löytämään (korvaamaan) äänen, joka kovalta puuttui (ks. Gryzik 1984, 15).

Tehosteääni

Musiikin tavoin myös tehosteäänet olivat mykällä kaudella suhteessa kuvaan itenäisempiä kuin äänielokuvan alkuvuosina — ainakin muodollisesti. Tunnusomaista oli, että kuvailmaisusta valikoitui loppujen lopuksi melko harvoja elementtejä sellaisiksi, jotka sitten täydennettiin äänellisesti. Lisäksi on selviä viitteitä siitä, että tällainen efektien käyttö oli yleisempää esim. slapstick-komedioissa ja animaatioelokuvissa. Onkin oletettavissa, että myös tehosteäänien osalta varsin pian muodostui konventiojärjestelmä, joka saneli, millaisia efektejä voitiin käyttää ja miten ne voitiin tuottaa:

Paras, ja varmin, tapa tuottaa erikoisefektejä on jättää ne kyvykkään ’trap-drummerin’ huoleksi, joka on varustautunut kaikilla niillä sadalla ja yhdellä hälykoneella, joita nykyisin on markkinoilla -- (Lang & West 1970, 56).

Sitaatti antaa viitteen myös siihen, millä perusteilla tuo sanelu tapahtui: toisaalta vartavasten valmistettujen ääniurkujen ja hälykoneiden ja toisaalta 'trap-drummerin', näyttämösyvennyksessä olleen koneenkäyttäjän edellytyksistä käsin.

Siirryttäessä äänielokuvaan, tämäntyyppinen teknologinen ja elokuvatuotannollinen sanelu kiteytyi säännöstöksi:

- - jokainen ääni, johon valkokankaalla viitataan, täytyy toistaa koväänisten kautta elokuvateatterissa. - - äänen aikausi sitoo hurskaasti ääniraidan liikkuvissa kuvissa esitettyihin ääniin (Hamand 1984, 29).

Tarkasteltaessa mykkäelokuvaa tekstuaalisena systeeminä näyttää siltä, että äänen alueen tärkeimmäksi osaksi visuaalisten äänimerkkien kanalta muodostuivatkin nimenomaan tehosteäännet jo yksin siitä syystä, että niitä oli elokuvan kuvamaailman kannalta eniten.

Oma terminologinen kysymyksensä on siinä, miten tällaisessa tarkastelussa voidaan puhua tehosteäänistä ja ääniefekteistä, kun niitä koskaan ei kuitenkaan voida kuulla? Tämä — kuten äänen muutkin alueet — on tässä tapauksessa ymmärrettävä niin, että äännet toteutuvat vasta katsoja-kuulijan tajunnassa, tämän kuvittelemina. Ne ovat siten musiikkia, tehosteääninä, puheääninä, joita katsoja-kuulija luo kuvallisten vihjeiden perusteella ja tässä mielessä niitä voikin nimittää *imaginaarisiksi* eli kuvitelluiksi ääniksi (vrt. Gryzik 1984, 21). **Yvette Biró** nimittää sanaa käsitteellä *silent sound phenomenon* (ks. Biró 1982, 43).

Ilmeisesti mykkäelokuvan kaudella oltiin jo suhteellisen varhain tietoisia tällaisesta katsoja-kuulijan kuvittelukyvystä ja siihen liittyvistä epävarmuutta lisäävistä tekijöistä. Niinpä elokuvatuotannon piirissä keksittiinkin, että aina kun kuvassa on esim. musiikkiin viittaavia ilmiöitä, siihen liitettävän live-äänen *tuli* osoittaa, mitä ja millaista musiikkia kuvaan oli merkitty. Juuri tässä tehtävässä — kuvallisen musiikin äänellisen symbolin luomisessa — käytettiin sitten musikoita tai äänitteitä.

Samalla tällaista ilmiötä voi pitää varhaisena esimerkkinä pyrkimyksestä tahdistaa kuva ja ääni yhteen katsoja-kuulijan *puolesta* ja samalla varhaisena esimerkkinä pyrkimyksestä luoda illuusio siitä, että kuuluu ääni ikään kuin olisikin tullut suoraan kuvamaailmasta. Sama koski — joskin vähäisemmässä määrin — sellaisia tehosteääninä, jotka oli mahdollista tuottaa. Näin ollen katsoja-kuulijan kyky kuulla tehosteääninä (joita ei annettu valmiina imitointeina esitystilanteessa) oli pitkälti riippuvainen tämän kuvittelukyvystä ja ennalta opitusta — jopa suuremmassa määrin kun kyky kuulla musiikkia, puheäänestä puhumattakaan (mykkäelokuvassa me emme kuule sen enempää, mitä henkilö sanoo kuin miten hän sanottavansa sanoo, jos kohta jälkimmäisen osalta eleet ja ilmeet olivatkin tärkeitä vihjeitä katsojalle).

Puheääni

Vaikka mykkäelokuva perustuikin puheäänien puuttumiselle, eivät mykkäelokuvaesitykset aina olleet ”mykkiä”. Voitiin käyttää erityistä seremoniamestaria, joka luki välitekstit, selitti ja kommentoi elokuvaa yleisölle. Tällaisista henkilöistä kehittyi nopeasti mm. Japanissa todellinen, uusi taiteilijakunta (kuten Bunraku-nukketeatterista tunnetut kertoja-selostajat, *benshit*) ja heistä luonnollisesti oli suurta hyötyä sellaisille katsojille, jotka eivät osanneet kieltä tai jotka eivät olleet vielä kouliintuneet mykkäelokuvan ”kielioppiin”.

Toisaalta voitiin käyttää myös eläviä näyttelijöitä, jotka saattoivat olla jopa järjestäytyneitä erityisiksi yhtiöiksi (kuten *Actologue*, *Humanovo*, *Dram-o-tone*; ks. Hamand 1984, 30). Esim. valkokankaan taakse sijoittuneina he saattoivat puhua kuvahenkilöittensä vuorosanoja ja tuottaa ääniefektejä. Puheäänien osalta tätä voi pitää varhaisena esimerkkinä pyrkimyksestä merkitä kuvaa ja ääntä synkronisoituun suhteeseen keskenään. Äänielokuvan tulon myötä niin kertoja-selostajat kuin jälkiääniin erikoistuneet näyttelijätkin joutuivat luonnollisesti hakeutumaan toisiin ammatteihin.

Kuvitellun äänen kannalta puheääni ilmeni mykkäelokuvassa kahdella tavalla: välitekstien muodossa tai kuvina puhuvan ihmisen kasvoista. Joskus tällaiset lähikuvat saattoivat olla niin suuria, että katsojan oli mahdollista lukea näyttelijän huulilta tämän vuorosanat. Erikseen oma mielenkiintonsa on edelleen sillä, mitkä vuorosanat valikoituivat väliteksteiksi. Läheskään kaikkea (tarkemmin sanottuna noin kahta kolmasosaa) siitä, mitä mykkäelokuvan henkilöt sanoivat, ei käännetty teksteiksi. Tältä kannalta sääntönä oli, että välitekstejä käytettiin lähinnä vain silloin, kun henkilöt puhuivat toinen toisilleen (Hamand 1984, 30). Lisäksi tapaa sijoittaa tällainen dialoginen väli-teksti kuvasarjaan, sääteli oma konventiojärjestelmänsä. Tavallisimmin puhetta kuvaava väli-teksti asetettiin repliikin keskelle niin että sitä sekä edelsi että seurasi kuva puhumisen alkavan ja sen päättävän henkilön kasvoista.

Silloin kun väli-teksti koettiin turhaksi, visuaalinen painopiste siirtyi sanotun sisällöstä itse sanomisen tapaan. Tärkeimmäksi tuli tällöin se, *miten* vuorosanat sanottiin. Samaan tapaan itse välitekstitkin saattoivat jo olla ”muodollisesti ilmaisevia”: typografia, kirjasinkoko, välimerkkien käyttö jne. saattoivat merkitä sitä, miten sanottu tuli kuulla. Edelleen on huomattava, että välitekstit sisälsivät myös kertovaa ja kommentoivaa ainesta eikä yksinomaan repliikkejä.

Ihmisiään ja sen lähteen, kehon, välistä suhdetta tarkastelevassa artikkelissaan **Mary Ann Doane** (1985, 162—176) on vertaillut myös mykkäelokuvaa ja äänielokuvaa keskenään. Elokuva, josta *puuttui* puheääni korvasi tuon puutteen kasvonilmeiden (tärkeimpinä silmät ja suu) sekä kehon eleiden (tärkeimpinä kädet) keinoin. Kun vä-

litekstien tehtävänä oli kertoa siitä, *mitä* henkilöt puhuivat, elee ja ilmeet kertoivat siitä, *miten* he puhuivat. Usein tällainen ilmaisu johti sellaisiin korostuksiin, että ne nykynäkökulmasta vaikuttavat suuresti liiotelluilta. Puhe ei siis toteutunut, vaan sitä välittivät katsoja-kuulijalle yhtäältä ilme- ja elekielen merkit ja toisaalta välitekstien verbaaliset merkit. Näin ääni ja sen lähde, puhe ja keho, "elivät" mykkäelokuvan kaudella kumpikin omaa erillistä elämäänsä.

Äänielokuva merkitsi tuon erillisyyden päättymistä tai ainakin tietoista pyrkimystä kohti yhdenytymistä: välittävistä merkkielimestä (korostettu eleja ilmekieli sekä välitekstit) voitiin nyt luopua ja puheääni voitiin "palauttaa" alkuperäiselle omistajalleen, keholle:

Keho ja ääni, *henkilö*: juuri se on se, mitä nyt taltioidaan, niin kuvassa kuin äänessäkin, käytettäväsiksi kerronnassa (Bordwell & Staiger & Thompson 1984, 302).

Ääni alkaa näkyä

Niin sanottu klassinen Hollywood-tyyli oli perustaltaan muotoutunut *säännöstöksi* jo verrattain varhain: 1910-luvun puoliväliin mennessä. Näin ollen äänielokuvan pohja oli varsin pitkälle tietyyppisen, kehittyneen koodiston sanelema ja muokkaama. Tähän perustaan verrattuna uusi kinematografinen ilmaisukieli, ääni, merkitsi eniten muutoksia juuri näyttelijäntyön kannalta. Mykkäelokuvassa näyttelijä "puhui" suoraan ilmeillään ja koko kehollaan sekä epäsuorasti välitekstien kautta. Samalla kun äänielokuva poisti nämä välittävät tekijät, se myös palautti näyttelijän kehon ja kasvot suoraan suhteeseen tämän puhuvan, huutavan tai kuiskaavan äänen kanssa. Tai täsmällisemmin sanottuna, se *merkitsi* lähteen ja äänen välisen suhteen suoraksi *visuaalisesti*. Muilta keskeisiltä osilta muutos merkitsi yhdenmukaistumista, standardisoitumista ja pyrkimystä lisätä ääntä jo tuttuun ja opittuun kuvailmaisuun (Neale 1985, 91; Doane 1985, 54).

Ääniteknologian mukaantulo oli alusta alkaen liiketaloudellinen, teollinen ja markkina-alueiden valtajärjestelmään liittynyt ilmiö. Se lisäsi entisestään voimakasta taloudellista, keskittymistä, mikä seurauksena Hollywoodiin syntyi tuo tunnettu *The Big Five*, joka hallitsi markkinoita 1950-luvulle saakka — eikä suinkaan yksinomaan USA:ssa (Gomery 1986, 23). Standardisoitumisen ja monopolisoitumisen seurauksena myös elokuvateokset yhdenmukaistuivat ja kaupallistuivat:

Äänen tulo toisin sanoen auttoi väkiinnuttamaan amerikkalaisen elokuvan totunnaiset tyyppiominaisuudet: pyrkimyksen toistaa yhä uudelleen sitä, mikä oli aiemminkin toiminut ja, etenkin taloudellisten lamakausien sattuessa, taipumuksen palata perinteisesti amerikkalaisiin tarinamalleihin (Ray 1985, 30).

Toisaalta äänen tulo elokuvaan merkitsi ensimmäistä kertaa, sitten ensimmäistä maailmansotaa

edeltävän tilanteen, merkittävää uhkaa Hollywoodin valta-asemalle kansainvälisen elokuvakaupan markkinoilla. Siitä ja omasta taloudellisesta laamasta selvittyään sitä ei sitten enää mikään pidätellytkään.

Yhteenveto

Tarkasteltaessa mykkäelokuvaa suhteessa ääneen voidaan asetelmassa nähdä tietty kaksijakoisuus. Yhtäältä on mahdollista eritellä musiikkia, puhetta ja tehosteääniä, joita katsoja-kuulijat kuulsivat elokuvaesityksissä. Tässä tapauksessa tarkastelun kohteena on esitystapahtuma ja sen äänimaailma. Toisaalta on mahdollista eritellä elokuvatekstistä sellaiset musiikkia, puhetta ja tehosteääniä tuottavat äänilähteet, joiden kuvien pohjalta sekä ennalta oppimansa perusteella katsoja-kuulijat voivat mielessään kuulla niiden ääniä. Tässä tapauksessa tarkastelun kohteena on elokuvateos ja sen kuviteltu äänimaailma.

Vaikka käytännössä nämä molemmat osatekijät toimivat suhteessa toisiinsa, ne jo yksinkin ovat esimerkkeinä siitä, miten ääni oli "mukana kuvassa" paljon ennen varsinaisen äänielokuvan keksimistä.

LÄHTEET:

- Yvette Biró:** *Profane Mythology: The Savage Mind of the Cinema*. Indiana University Press: Bloomington 1982.
- David Bordwell & Janet Staiger & Kristin Thompson:** *The Classical Hollywood Cinema*. Film Style and Mode of Production to 1960. Routledge & Kegan Paul: London 1984.
- Michel Chion:** *La voix au Cinema*. Editions de l'Etoile: Paris 1982.
- Mary Ann Doane:** "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space" teoksessa *Film Sound: Theory and Practice*, ed. by John Belton & Elisabeth Weis. Columbia University Press: New York 1985.
- Raymond Fielding:** "The Technological Antecedents of the Coming of Sound" teoksessa *Sound and the Cinema* (ed.) E.W. Cameron. Redgrave: New York 1980 (2—23).
- Douglas Gomery:** *The Hollywood Studio System*. BFI & Macmillan: London 1986.
- Antoni Gryzik:** *Le rôle du son dans le récit cinématographique*. Etudes cinématographiques 139—141. Minard: Paris 1984.
- Carol Hamand:** "Sound and Image". *Wide Angle* Vol. 6, no. 2, 1984.
- Edith Lang & George West:** *Musical Accompaniment of Moving Pictures*. Arno Press: New York 1970 (alk. 1920).
- Hugo Münsterberg:** *The Film: A Psychological Study*. Dover: New York 1970 (alk. 1916).
- Steve Neale:** *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. BFI & Macmillan: London 1985.
- Jan Olsson:** *Från filmljud till ljudfilm*. Proprius: Stockholm 1986.
- Robert B. Ray:** *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930—1980*. Princeton University Press: Princeton 1985.
- Ralph Stephenson & Jean R. Debrix:** *The Cinema as Art*. Penguin Books: Harmondsworth 1978 (alk. 1965).

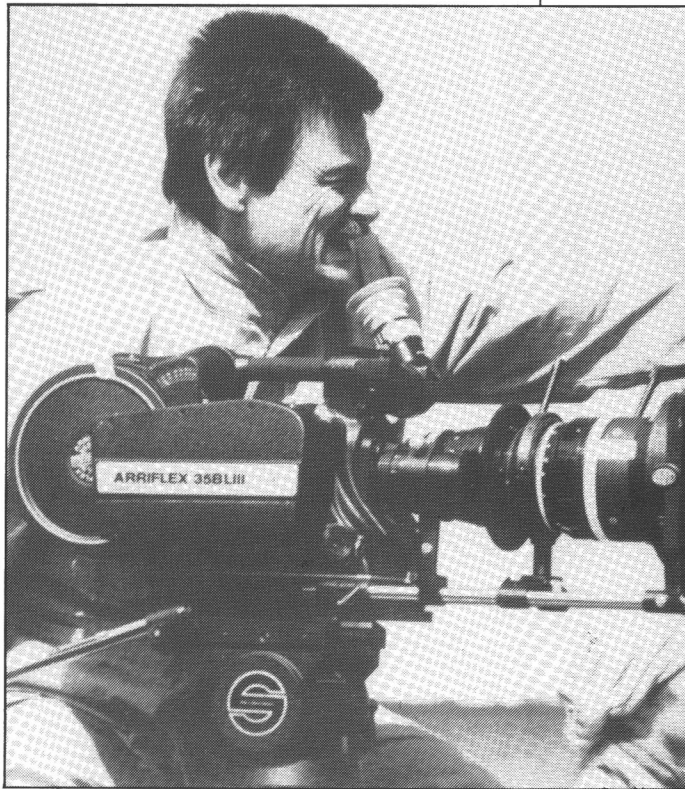
IN MEMORIAM ANDREI TARKOVSKI

Joskus taiteilijan varhainen kuolema synnyttää meissä onton tunteen, ajatuksen lukemattomista toteutumattomista mahdollisuuksista. Joskus taas on kuin hän olisi jo sanonut sanottavansa niin täydellisesti ja voimakkaasti, että hänen oli kohtalon välttämättömyydellä vaiettava.

Kuolema on läsnä kaikissa **Tarkovskin** elokuvissa välttämättömänä osana elämän jatkuvaa uudistumista. Fyysistä kuolemaa pelottavampi on kuitenkin henkisen kuoleman vaara, pessimismin ja katkeruuden ylivalta ihmissielussa. Mutta muistutuksena elämän jatkumisesta on aina — jopa ulkoavaruudessa — löydettävissä yhteys luontoon; henkisen turtumuksen vastapainona ihmisen kyky luoda kulttuuria. Usko ihmiseen osana sekä luontoa että kulttuuria manifestoituu toiminnan, taiteen ja kommunikaation jatkumisen kautta. Poika, joka yltiöpäisen uskon ja rohkeuden varassa onnistuu kellon valannassa *Andrei Rublevissa*; paranormaaleja kykyjä omaava lapsi *Stalkerin* lopussa; kuivuneen puun viheriointiä odottava lapsi uhrin jälkeen. Usein näihin kohtauksiin tai aiheisiin liittyy konkreettinen puhekyvyn palautuminen. Andrei pystyy lopettamaan vapaaehtoisen vaikenemisensä; nuori mies *Peilissä* saa puhekykensä takaisin; *Uhrin* poika puhuu lopulta.

Myös Tarkovskin tuotanto kokonaisuudessaan on tämän uskon ilmaus. Proosallisena aikana, erityisesti kaupallisten ja poliittisten voimien usein hallitsemassa mediassa, voimakkaiden, puhuttelevien symbolien ja metaforien luominen on harvinaista mutta sitäkin tärkeämpää. Yksi Tarkovskin voimakkaimpia, alati toistuvia metaforia on veden sataminen sisätiloissa. On kuin Tarkovskin maailmassa luonto ja kulttuuri pikemminkin lomittuisivat kuin olisivat vastakohta-asetelmassa keskenään. Hänen ehkä voimakkain yksittäinen kuvansa, *Nostalgian* loppukuva, maisema tempelin raunio sisällä kertoo myös tästä. Ihminen mieltää luonnonkin kulttuurin luomien käsitteiden kautta. Se, että kyseessä on tempelli, kertoo kunnioituksesta ja hartaudesta; se, että tempelli on raunioitunut, avoimuudesta ja rajoitusten murtumisesta.

Tarkovskia on joskus syytetty ”häikäilemättömästä subjektivismista”. Tällainen näkemys perustuu pinnalliselle käsitykselle todellisuudesta jonaakin, jonka olemus on suoraan havaittavissa ja mielletävissä. Tarkovski pyrki tavoittamaan todellisuuden kokemisen sellaisena merkityksiä luovana prosessina, jona se avautuu sitä arvottavalle subjektille. Tämä merkitysten kokeminen rakentuu hänen henkilöidensä muistojen varaan, ja on heidän olemuksensa keskeisin elementti. *Peili* on tässä suhteessa ehkä kaikkein Tarkovskimaisin elokuva. Täysin vapaa, vain assosiaatioita seuraava liike eteen ja taakse ja ehkä vähän sivullekin ajassa, mahdollistaa inhimillisen olemassaolon affektiivisen perustan hahmottamisen taiteellisen il-



maisun kautta. *Peilin* sisällä taide ja muistot sekoittuvat: kuolleeksi luullun isän palatessa jyrättää soimaan resitatiivi ”ja haudat aukenivat, ja monien pyhien ruumiit nousivat ylös” **Bachin** Johannes-Passiosta. Solaris-aluksella Harin katsoessa **Brühgelin** Talvimaisemaa hänelle avautuvat muistot talvisista tapahtumista, jotka hänen ’prototyypinsä’, alkuperäinen Hari koki. Kohtaus on tärkeä, sillä se kertoo alunperin Solaris-meren luoman keinotekoisien Harin inhimillistymisestä. Olento, jolla on muistojen rikkautta, on sanan syvimmissä merkityksessä ihminen.

Mutta muistojen paino voi olla myös ahdistava ja tuoda esiin ihmisielen pelottavimmat varjot. Tavallaan sekä *Solaris* että *Stalker* ovat luettavissa tällaisina yrityksinä yltää ihmisyyden ytimeen näistä varjoista huolimatta. Molemmissa päädytään välttämättömään peräytymiseen. *Uhrin* päähenkilö kokee myös jotakin tällaista, ja siinä on selvemmin kuin koskaan kyseessä koko ihmiskunnan kohtalo. Yksilö lupaa Jumalalleen uhrata kaiken, jos vain elämä saa jatkua ja uusi päivä koittaa. Aamun valjetessa hän on valmis lopettamaan omalta osaltaan, sillä hän tietää, että hänen rukouksensa on kuultu.

Henry Bacon

MUSTAN HUUMORIN JA SINIVERISTEN VAUVOJEN MAA



”Englanti on ainoa protestanttinen kansakunta, jolla on katolinen maku — katolinen tyyli, politiikassa, puutarhanhoidossa ja huumorissa.” Näin on todennut eräs mietiskelijä aikanaan, ja mitä hän lienee sillä tarkoittanutkaan, huomio kiinnittyy tuon väittämän viimeiseen kohtaan. Englantilaisen huumorin ainutlaatuisuus lienee selviö itse kullekin, mutta sen yhdistäminen ”katoliseen makuun” paljastaa uuden piirteen sen eksentrisyydestä. Eli toisin sanoen, protestanttisen etiikan ja englantilaisen rationalismin perinteen rinnalla tuntuu sulassa sovussa viihtyvän mustaakin mustempi kuva maailmasta elämän ja kuoleman sekä irvistelevien absurditeettien tiimellyspaikkana. Jos englantilaiset ovat aina kadehtineet ranskalaisilta **Francois Villonin** ”*Hirtettyjen balladia*” tai **Jacques Brelin** lauluja, ranskalaiset puolestaan ovat saaneet ihmetellä, miten englantilaiset ovat voineet ammentaa niistä huumoria.

Nauraako vai eikö nauraa

Myöhäiskeskiajan suuria aiheita oli kuoleman voittokulku, irvistelevä viikatemies, joka saapui niin pulskan piispan kuin feodaaliorjan luo vaikka kesken elonkorjuujuhlan. Makaaberissa runoteoksessaan ”*Suuri Testamentti*” 1400-luvun puolestavälistä **Francois Villon** kuvailee kohta tapahtuvaa hirttämistään, **Dante Alighieri** matkaa samaan aikaan helvetissä,

ja monen hautausmaan kivimuuriin on ikuistettu kuolemantanssi. **Geoffrey Chaucerille** ”*Canterburyn tarinoissa*” kuolema on kuitenkin kaikkea muuta kuin vakava asia; mitä ronskimpi aihe, sitä varmemmin se saa kertojansa käsissä ansionsa mukaisen humoristisen käsittelyn. Sama pätee esim. **Shakespeareen** ”*Hamlettiin*”. Hautausmaakohtauksessa lasketellaan niin mustaa verbaalihuumoria, että jos viikatemies on osunut tällöin paikalle, on hän luultavasti pää kumarassa siirtynyt saman tien muille korjuuvainioille.

Eksentrisen englantilaisuuden perinne ulottuu siis paljon pidemmälle kuin vain 1700-luvulle ja **Jonathan Swiftiin**. Tuo ”*Järjen vuosisata*” yhdisti groteskiin nyt poliittisen satiirin perinteen ja esi-industrialistisen yhteiskunnan tilaa luonnehtivat hyvin luokkasatiirit, joita harrasti maalaustaitteessaan mm. **William Hogarth**. Hänen mestarillisiin luomuksensa lienee maalaus **Bedlam**in mielisairaalaista, jossa hulluihin tutustumaan tulleet ylhäiset eroavat enää vain hiuskarvan verran itse sairaalan potilaista. Tyypigalleria on ainutlaatuinen, ja ennakoii jo itse asiassa meidän vuosisatamme tv-hahmoja ja sarjakuvia.

1800-luvulla huumorin voi sanoa alkaneen laskeutua korkeakulttuurin piiristä populaarikulttuurin pariin, jos tällaisen jaon ylipäätään haluaa tehdä. Pilalehdet ja -kuvat tekivät kauppansa, vaudeville ja music hall-teatterit kukoistivat. Ne jotka eivät halunneet paeta viktoriaanisen ajan tuhkauttavaa yhtenäismoraalia bordelliin, saattoi-



vat mennä music hall -näytökseen tai burleskiin, jossa pilkattiin poliitikkoja ja kuninkaallisia yhtä rämäkään tapaan kuin tämän päivän englantilaisissa tv-sarjoissakin. Itse asiassa joku kuningashuoneen edustajakin saattoi piipahtaa silloin tällöin enemmän tai vähemmän incognito seuraamaan häneen kohdistuvaa räävintää. Satiirisen nukkesarjan *Spitting Imagen* edeltäjiä nämä burleskit; väitetäänhän tänään, että englantilaiset poliitikot seuraavat "salaa" tuota sarjaa viikoittain tv:stä, ja ovat aidosti pahoillaan, jos eivät ole mukana härskiäkin härskimmissä sketseissä. Ja siten vielä sanotaan, että Englanti on konservatiivinen maa. Kuvitelkaapa meillä samaa Kalevi Sorstista ja Paavo Väyryrsistä.

Varieteekomedian korvasivat hiljalleen tälle vuosisadalle tultaessa aluksi elokuva, sitten radio ja lopulta tv. Sähköiset viestimet kanavoivat suuren osan music hall -perinteestä, monet aluksi teatterin lavalla aloittaneet koomikot siirtyivät Englannissa varsinkin radion palvelukseen ja monet tv-showt noudattivat ja noudattavat edelleenkin music hall -perinteen kaavoja.

Mediat ja huumori

Brittielokuva ei ole kunnostautunut erityisesti huumorin alueella. Amerikkalaisen mykän elokuvan kaltainen kultakausi puuttuu Englannista täysin, ja varsinaista kansallisen huu-

morin perinnettä elokuvan alueella alkaa syntyä vasta 40-luvun lopulla. (Toisaalta Hollywood rekrytoi runsaasti englantilaisia music hall -koomikkoja riveihinsä, **Charlie Chaplin** ja **Laurel & Hardy** vain tunnetuimpina mainitakseni). **Ealing**-studiot olivat se paikka, jossa syntyivät tällöin ja pitkien 50-lukua elokuvahistorian persoonallisimpiin ja hienostuneimpiin kuuluvat komediat. Sellaiset elokuvat kuin **Robert Hamerin Kruunupäitä ja hyviä sydämiä** (1949) ja **Alexander Mackendrickin Mies valkoisessa puvussa** (1952) ja **Naisentappajat** (1955) ovat klassisen purevia satiireja Englannista ja englantilaisuudesta, jossa groteskit piirteet yhdistyvät salamyhkäiseen hienostuneisuuteen. Niiden kaikkien pääosassa nähtiin **Alec Guinness**, tuhatkasvoinen näyttelijä, jossa yhdistyivät niin viileä aristokraatti kuin pistävä varieteekoomikko.

Guinnesin työlle tuli monia jatkajia, mutta heistä selvimmin hänen metodejaan käytteli 60-luvulla — ja kaavoittuneemmin 70-luvulla — **Peter Sellers**. Tutuimpia lienevät hänen *Vaaleanpunainen panteri* -filmsä, mutta esim. **Stanley Kubrickin Tohtori Outolemmessä** ja *Lolitassa* hän piirtää unohtumattomat roolit englantilaisen komedian parhaiden perinteiden mukaisesti. Sellersin hahmot ovat jo imeneet itseensä sen verran dekadenssia, että Guinnesin tyyppien viattomuus alkaa kadota. Hänenkin hahmonsäätävät kuitenkin "yhtä hukassa", moderneja antisankareita, jotka tuovat mieleen esim. Chaplinin roolit *Nykyajassa* ja *Rita-*

ri *Siniparrassa*.

60-luvun jälkeisen komediaelokuvan voi sanoa tuottaneen vain rippeitä tv-sarjojen ja hahmojen pohjalta, lukuunottamatta eräitä *Monty Python*-leffoja tai yksittäisiä helmiä. Erilaiset *Mennään bussilla* - ja *Carry On* -koosteet ovat pitäneet yllä lippua Englannin Turhapuroina, ja nekin ovat luonteensa mukaisesti löytäneet pian tiensä tv-katsomoihin.

60- ja 70-luvun vaihteessa syntyi suurin osa niistä tv-komedioiden perusideoista, joiden pohjalle on luotu mestarillisen kukkea sarja toinen toisensa jälkeen. **Marty Feldmanin** ja **Monty Pythonin** pohjalle ovat rakentaneet niin *Not the Nine O'clock News*, *The Young Ones* kuin *Spitting Image*. Huumorin rajoja groteskilla tavalla on koetellut myös muunkinlainen tv-viihde kuin pelkästään komediasarjat. Jos "Napakymppi" tai "Ruutuysi" ovat koettelemuksia viihdepläjäykseen tarpeessa riutuville, ne eivät ole vielä mitään Englannin vastaavien rinnalla. 60-lukulaisen laulajatahtösen **Cilla Blackin** emännöimä *Napakymppi*, *Blind Date*, hysteerisinä kirkuvine studioyleisöineen on kokemus. Toisiaan arvuuttelevia pareja nöyryytetään lavalla tyyliin "okei, meillä on tänään taas tiedossa monet monet hyvät naurut", ja tietenkin iltapäivälehdet seuraavat lööpit kuumina show'hun osallistuvien henkilöiden edesottamuksia. Mottona tuntuu olevan, että mitä suurempi munaus julkisen kuvan edessä, sitä suuremmat naurut ovat tiedossa. Tämän ajattelun varsinainen ruumiillistuma on ohjelma *Game for a laugh*, jossa suurehkot rahasummat saavat ihmiset hyppimään kurasammioihin tai nauttimaan "erinäisistä yllätyksistä" hieman kouriintuntuvammin kuin Tarvan laatikkoleikissä. Ja yleisö on tietenkin tikahtua. Englantilaista huumoria luonnehtivien adjektiivien perään voi lisätä vielä muutaman: vahingonilo ja sadomasokismi.

Ennen kuin tv oli keksitty kuunneltiin vielä radiota, ja käytiin elokuvissa. Tämä kaikki ihanaus oli totta 50-luvulla, jolloin englantilainen huumori juhli elokuvien lisäksi radio-ohjelmissa. Suurin osa käsikirjoittajista, jotka myöhemmin työstivät tekstejä tv-sarjoille, olivat aloittaneet uransa radion palveluksessa. Ohjelmia työstettiin tiimeinä, kuten myöhemmin tv-sarjojakin (mikä selittää monesti sketsien runsaan määrän ja korkean tason, yhden puolen tunnin ohjelman käsikirjoittamiseen saattaa osallistua parikymmentäkin henkilöä, mikä osoittautui erittäin hedelmälliseksi ja toimivaksi ideaksi. Tältä pohjalta tehtiin kahta klassisen statuksen omaavaa 50-luvun radio-show'ta *Sunday Afternoon at Home* ja *Hancock's Half Hour*. Niiden pääosassa oli **Tony Hancock**, surumielisen kivikasvoinen mies, jonka absurdit visiot englantilaisesta esikaupunkielämästä ovat edeltäneet huumorillaan sellaisia tv-sarjoja kuin *Perhe on pahin* tai *Mennään bussilla*. Hancock yritti 60-luvun alussa läpimurtoa myös elokuvan parissa, mihin hänen fyysinen ulkomuotonsa ja kasvonsa olivat alusta asti viitanneet, mutta "svengaava 60-luku" ei enää kyennyt tai halunnut ymmärtää hänen jokamiehen hahmoonsa kätkeytyvää purevaa huumoria.

Pärstän taide

Englantilaisen komediaperinteen näkyvimmäksi osaksi ovat vuosikymmenien myötä muodostuneet yksittäiset koomikkohahmot. Ja heidän persoonalliset naamansa, **Buster Keatonin** ja **Ohukaisen** ja **Paksukaisen** hengessä. Tony Hancock, Alec Guinness ja Peter Sellers loivat kukin jo taidettaan elimellisesti kasvojensa kautta, mutta vasta tv:n aikakausi on tuonut ihaseltavaksemme todellisen leegion pärstäemstareita, jotka muuntautuvat muutamilla ilmeillä henkilöstä toiseen. Vulgäärin minimalismin taitaja, itsensä kaltainen "Mona Lisa -hymyn" ympäri maailman tutuksi tehnyt **Benny Hill** lienee alansa tunnetuin kasvo. Suomessakin muutama vuosi sitten pyörinyt *Ei kello yhdeksän uutiset* tutustutti meille kolme loistavaa naamakoomikkoa: **Rowan Atkinsonin**, **Mel Smithin** ja **Griff Rhys-Jonesin**. Kahden jälkimmäisen muodostama parivaljakko jatkoivat sittemmin yhteistyötä sarjassa *Lunta Tupaan*, tuoden ilmevästi mieleen Laurel & Hardyn. Sketseissä he muuntuivat velipuolikuumaisesti niin edustajiksi kuin spurguiksi, ja kasvolihaksilla riitti töitä. Varsinaiseksi kuminaamaksi osoittautui Rowan Atkinson, jonka bravuureja oli sarja *Musta kyy* (Black Adder). Se sijoittui Englannin ristiretkiaikaan, ja räpi armotta niin saarivaltakunnan historiaa kuin historiallisten tv-sarjojen konventioita. Atkinsonin naamanvääntelyt Richard Leijonamielen poikana olivat jo luku sinänsä. Vielä pitemmälle hän on mennyt lyhyissä sketseistä muodostuvassa sarjassa, jossa hän kapellimestarin ominaisuudessa johtaa erinäisiä orkesteriteoksia eläytyen niihin jokaisella kasvon säikeellä ja poimulla.

Parhaillaan tv-2:n pyörittämä sarja *Älypää* (The Young Ones), on toinen osoitus ihmiskasvojen voimasta. Tyypit (naapurin poika, punkkari, taideopiskelija, hipp) luodaan puvuilla ja ilmeillä. Oikeastaan luodaan vain osittain, sillä jo kunkin koomikon perusnaama kertoo heidän tyyppistään paljon.

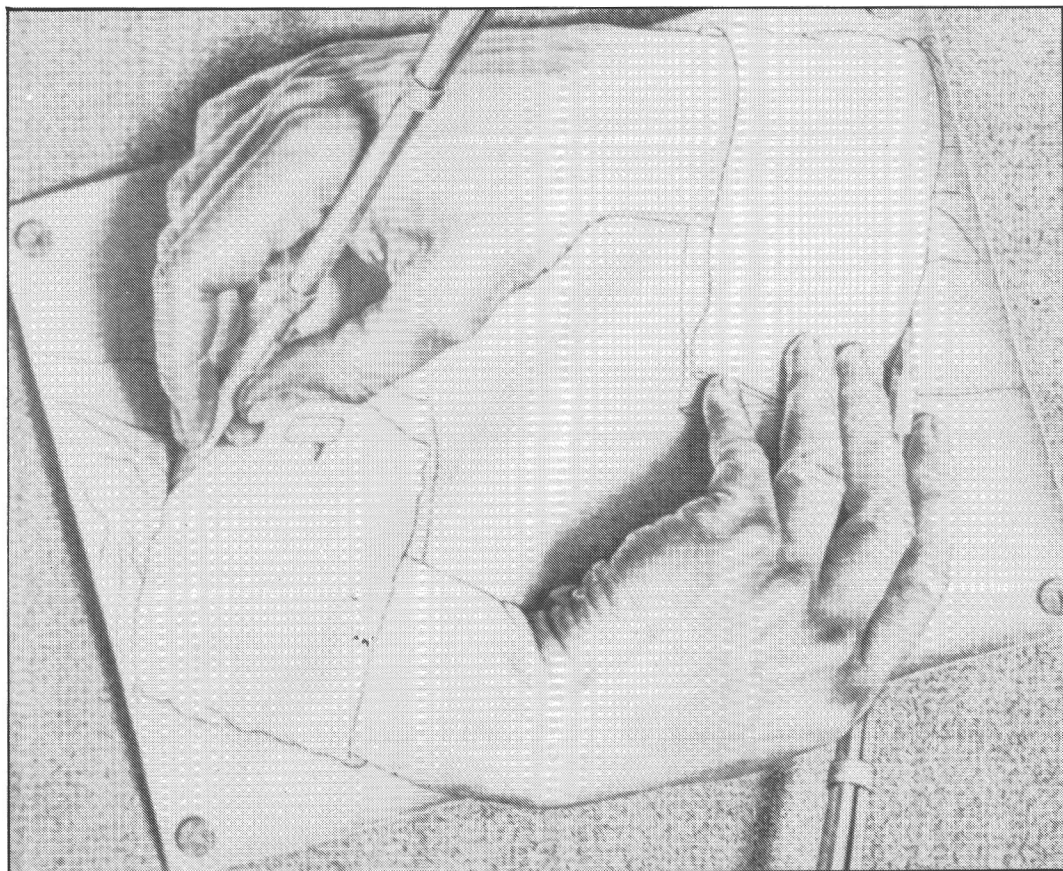
Pärstätaiteen äärimmäisin, hilpein ja räävittömin muoto on tietenkin 80-luvun englantilaisen tv-komedian suuri ihme *Spitting Image*. Jos vielä kymmenisen vuotta sitten saattoi ihmetellä nauruskellen Muppet-nukkeja, näyttävät ne nyt jo auttamattoman vanhanaikaisilta *Spitting Image*-luomusten rinnalla. Tämä satiirinen nukkeshow yhdistää englantilaisen huumorin parhainta perinnettä hyvin monella tasolla. Hahmojen groteski ilmiasu tuo mieleen pilalehti Punchin karikatyyrit. Sketsit ovat yhtä absurdin armottomia, ketään tai mitään ei kumarrella ja härskiysaste on tosi korkealla, Monty Pythonin ja Ei kello yhdeksän uutisten parhaimpien juttujen tapaan. Jos jälkimmäisessä sarjassa irvailtiin kuningashuoneen, poliitikkojen ja julkisuuden henkilöiden kustannuksella estottomasti, tekee *Spitting Image* heistä Bedlemin asukkeja tai Liisan Ihmemaan surkuhupaisia olentoja. Nuket ovat itsessään poptaidetta parhaimmillaan. Tätä taidetta ei voi tehdä ilman kunnan pärstää. Ja niitähän meidän ympärillämme riittää.

Kari Kallioniemi

Martti Lahti:

NARKISSOS JA ECHO

— suturointi ja ääni



Psykoanalyysin alkaessa vallata 1970-luvulla alaa elokuvateieteessä nousi elokuvateoreettisten pohdintojen keskeisten kysymysten joukkoon katsojan ja elokuvan, tai kuten asia yleensä pyritään eksaktimmin esittämään, katsojan ja (elokuva)tekstin suhteen tarkastelu. Tämä uusi lähestymistapa korvasi merkityksen synnyn pohdinnoilla aikaisemman strukturalistisen mallin, joka jätti huomiotta katsojan osuuden ja keskittyi selvemmin vain elokuvatekstiin omana itselakisena tutkimuskohteena.

Uuden metodin myötä irtauduttiin myös (ainakin osin) kielen ja elokuvan kerrontatapojen analogisuuden hahmottamisesta ja siirryttiin keskus-

telemaan elokuvasta omana erityisenä signifioivana (merkityksiä tuottavana) käytäntönä. Tällöin painottuu merkityksen artikuloinnin **prosessi**. Elokuva käsitetään merkityksen tuottamisen työksi ja sen työn tulokseksi, jolloin analyysiin hivutautuu mukaan melkein kuin itsestään myös vastaanottaja (subjektin asema merkityksen anossa, millaisen subjektin elokuvateksti rakentaa, mikä on tämän subjektin suhde ideologiaan ...). Näin painopiste siirtyi **Stephen Heathin** termein **objektielokuvasta** (object cinema) **operaatioelokuvaan** (operation cinema).¹

Tämän artikkelin pohjana oleva **suturoinnin** teoria on yksi tapa lähestyä ongelmaa, miten ja millaisen ns. subjektin paikan elokuvateksti rakentaa. Suturointi (sairaalaslangista kotoisin oleva sana, joka tarkoittaa alunperin haavan kiinni ompelemista) tarkoittaa siis juuri sitä subjektin ja elokuvatekstin välistä operaatiota, jossa elokuvateksti asettaa subjektin tiettyyn vastaanottopro-

sessia määrävään paikkaan (tai tilaan, kuten minä olisin taipuvaisempi asian ilmaisemaan).

Subjekti ja katsoja

Tällainen subjektin paikan etsiminen saattaa vaikuttaa hyvin formaaliselta ja abstraktilta sekä myös liialliselta yleistykseltä: miten edes klassinen realistinen teksti² voisi antaa katsojalle näin sidotun vastaanottamisen tavan. Tällainen kritiikki ei ole täysin perusteetonta, mutta toisaalta yllä parilla lauseella esitetyllä lähestymistavalla on myös tietyt kiistämättömät etunsa.

Ennen kuin alan tarkemmin pohtia suturoinnin teoriaa lienee syytä tehdä yllä esitettyyn kysymykseen liittyen käsitteellinen tarkennus. **Sheila Johnstonin**³ tavoin lienee erotettava toisistaan empiirinen katsoja sekä siitä erillään oleva mutta siihen kuitenkin läheisesti liittyvä abstrakti subjektin paikka. Edellinen viittaa elokuvateatteriin kävelevään konkreettiseen ja lihalliseen katsojaan, jonka vastaanottoprosessia määrävät erilaiset elokuvan suhteen ulkonaiset tekijät, kuten oma henkilöhistoria, sosiaalinen luokka, aikaisemmat katsomiskokemukset, teatteritilan sen hetkiset vaikuttajat (vieressä makeispussia rapisteleva ja äänekäästi puhkiva katsoja, Astorin liian kapea istumistila, Thalian liian valoisat teatterit, kallis elokuvalippu, päänsärky ...) ja vastaavat. Jälkimmäinen, subjektin paikka, taas voitaisiin alustavasti määrittellä elokuvan formaalisten operaatioiden vaikutuksiksi, jotka rajaavat katsojan vastaanottoprosessille tietyn tilan liikkua. (Se miten käsitteellistämme tämän tilan on riippuvainen sosiaalis-historiallisesta tilanteesta, jossa tämä käsitteellistämisen tapahtuu. Erilaisten teoreettisten viitekehysten sisällä tavoitamme elokuvasta eri aspekteja vastaavasti, kuin tämä tilanne säätelee yleisemminkin katsomiskokemustamme.)

Yksi tämän erottelun huomattavimmista eduista on, että se tarjoaa meille metodin välttää kaksi ääripäätä. Meidän ei tarvitse väittää elokuvan antavan vain yhden oikean vastaanottotavan ja toisaalta meidän ei myöskään tarvitse vajota äärimmäiseen pluralismiin, jonka mukaan katsomistapa-
poja olisi yhtä monta kuin on katsojia.⁴

Imaginaarinen, peilivaihe ja symbolinen

Ennen kuin alan tarkastella suturoinnin teoriaa, lienee syytä valottaa sen taustaa. Itse suturoinnin prosessin esitteli psykoanalyysiin **Jacques Lacanin** oppilas **Jacques-Alain Miller**. Mutta koska Miller perusti käsitteensä niin paljon oppi-isänsä teorioihin, lienee syytä selvittää aluksi Lacanin teorioita niiltä osin, kuin ne ovat lähinnä (osin Millerin edelleen kehittyneiden kautta) elokuvateoriaan vaikuttaneet.

Jacques Lacanin psykoanalyysissä tietoisuus nähdään luotuna eikä synnynnäisenä, ”luonnolli-

sena”. (Tämä subjektin luomisprosessi on yhteydessä ideologiaan, mutta ideologiasta puhuttaessa on kuitenkin muistettava, että ideologiaa on sekä hyvää että pahaa.) Subjektin konstituution yhteydessä ovat keskeisiä käsitteitä **Imaginaarinen järjestys** (eräänlainen samuuden vaihe ja alue) sekä **Symbolinen järjestys** (erojen, signifikaation valtakunta).

Imaginaarisen ja Symbolisen akseli ja rajavaihe on Lacanilla ns. **peilivaihe**, jonka teorian Lacan rakensi tarkkailemalla peilin edessä olevia lapsia. Tämän 6 — 18 kuukauden ikään osuvan vaiheen aikana lapsi astuu Imaginaarisesta kielen ja isän valtakuntaan, Symboliseen. Tämän muutoksen aikana lapsi omaksuu kielen perustan, sukupuolten eroon perustuvan sosiaalisen järjestyksen sekä oman itsensä ikuisen erillisyyden. (Tässä on kuitenkin syytä korostaa, ettei peilin käsitettä pidä ymmärtää liian konkreettisenä. Lacanin peilivaihe sisältää myös peilin kaltaiset tilanteet, kuten esimerkiksi toiseen ihmiseen samaistumisen.)

Peilivaiheen alussa lapsi on vain eräänlainen omeletti (homelette, kuten Lacan sanoi), joka vello samuuden meressä. Konkretisoituna tämä tarkoittaa, ettei lapsi vielä näe eroa oman itsensä ja ympäristön välillä, eikä siten myöskään koe itseään ulkomaailmasta erillisenä yksilönä. Tämä primaarinen (vain sanan järjestystä tarkoittavassa merkityksessä primaarinen) samuuden valtakunta on **Imaginaarinen**.

Kun lapsi sitten näkee itsensä peilissä, alkaa vähittäinen tunnistamisen prosessi: lapsi tunnistaa itsensä peilikuvassaan ja näkee tämän kuvan **itse-nään**. Tällöin lapsi siis nimeää itsensä ulkopuolisen itsensä kanssa yhdeksi, samaksi. Mutta, koska lapsi näkee kuvan yhtenäisyyden vastakohtana omalle vielä eriytymättömälle itselleen, lapsi samalla alkaa mieltää kuvansa **toiseksi**. (Tämä tapahtuu siis ikävaiheessa, jossa lapsen visuaalinen havaintokyky ylittää selvästi lapsen fyysisen kyvyn koordinoida omaa ruumiistaan.) Lapsi on tietoinen omasta puutteellisesta koordinaatiokyvystään ja kyvyttömyydestään nähdä itsensä kerralla, ja siten vaikka lapsi tajuaa peilikuvan olevan hän itse, niin lapsi myös samalla ymmärtää sen olevan **erilainen**, koska kuvalla on lapselta puuttuva yhtenäisyys. Täten lapsen identiteetin perusta on sekä **väärintunnistamisessa** että **jakautumisessa**.

Imaginaarisessa lapsi on yhä sidoksissa omaan kuvaansa. Tällöin lapsi ja hänen kuvansa, subjekti ja objekti, ovat eriytymättömät. Tämä fiktio on perustuva totaliteetti, jota Lacan kutsuu **Ideali-Egoksi**, muodostuu siis egon imaginaarisesta oman kuvan vangitsemisesta, mikä on selvästi yhteydessä **haluun**. Koska lapsen **kuva-Minä** (imaged-I) on eri tilassa — peilissä — kuin lapsi, täytyy halun objektin — yhteyden — olla imaginaarinen. **Toisen** pitämisen **Samana** täytyy jo määritelmän mukaan perustua imaginaariseen suhteeseen.

Peilivaiheessa on Lacanin mukaan myös kielen perusta, sillä kieli perustuu saussure-lacanilaisen mallin mukaan merkkiön välisiin eroihin. Peilivaiheessa itsen separaatio mahdollistaa itsen **signifi-**

kaation — eroavuudet ovat siten myös kielen subjektin perustana. Kielen alue **Symbolinen** on eröjen konstruktio erityisesti siinä mielessä, että merkki ei sen alueella ole sama kuin merkin referentti: lapsi, subjekti, irtoaa kuvastaan erilliseksi yksiköksi. Siis jotta yhtenäisyyden ja onnipotentisuuden illuusiota kantava kuva voisi **esittää** subjektia itseään, on sen, **esittävän**, oltava erillään **esitettävästä**, lapsesta. Toisin sanoen jotta merkki **signifioisi** jotakin ja jotta kuva signifioisi lasta, merkki ja siten lapsi eivät voi olla itse merkinä. Tuloksena on luotu kaksi aluetta: Imaginaarinen, **samuuden** alue, ja **Symbolinen**, erojen alue.

Lacan korostaa vielä, että kun Imaginaarisen ja Symbolisen raja on kerran ylitetty, paluuta ei ole. Mutta vaikka **Ideaali-Egon** fiktiivinen totaliteetti on rikottu, niin subjekti kuitenkin haluaa sitä edelleen. Tässä vaiheessa, Symbolisen järjestyksen alla, halu tosin kohdistuu Ideaali-Egon eräänlaiseen haamuun, jota Lacan nimittää **Ego-Ideaaliksi**. Tällä termillä viitataan sekä aikaisempaan Ideaali-Egon imaginaariseen yhteyteen ulkomaailman kanssa että paradoksaalisesti peilivaiheen kautta saavutettuun sukupuolisiin eroihin perustuvaan sosiaaliseen minään. Ego-ideaali symboloi subjektin mahdollista halua näihin molempiin. Mutta subjektin halua yhtyä uudelleen peilikuvaansa ei luonnollisestikaan voi täyttää Symbolisen alueella, koska kuva on silloin symbolinen representaatio ja siten aina erillään referentistään. Näin Ego-Ideaali, yhtenäisen egon **idea** sosialisatian jälkeen, on merkki tai varjo todellisesta Ideaali-Egosta, joka oli olemassa esi-lingvistisen Imaginaarisen alueella. Ja yhteys jota haluamme Symbolisen alueelle siirtyneeseen itseän, on määritelmän mukaan mahdollista vain Imaginaarisen maailmassa, johon ei voida palata juuri sen takia, että itse on nyt Symbolisen alueella. Siten halua Ego-Ideaaliinakaan ei voida koskaan täysin täyttää, ja tämä ikuisesti täyttymätön **halu** sisältää muistuman Imaginaarisesta tilasta, halun palata siihen.

Lopuksi lainaan vielä **Charles Altmania**⁵ ja siten taulukon muodossa epätäydellisen — silti toivottavasti täsmentävän ja selkeyttävän — yhteenvedon Lacanin termeistä:

Peilivaihe	Oidipaallinen vaihe
primaari identifikaatio	sekundääri identifikaatio
äidin keskeisyys	isän keskeisyys
dualinen suhde	triadinen suhde
kuva	kieli
Imaginaarinen järjestys	Symbolinen järjestys

Suturointi

Suturoinnin teoriaa sovelsi elokuvatuokimukseen ensimmäisenä **Jean-Pierre Oudart** Cahiers du Cinéman numeroihin 211 ja 212 kirjoittamissaan artikkeleissa. Hänen jälkeensä suturoinnin teoriaa ovat kehittäneet mm. **Daniel Day-**

an, Kaja Silverman ja Stephen Heath.⁶

Suturoinnin teoreetikkojen perusolettamus on, että elokuva puhuu subjektin, joka sidotaan elokuvan diskurssiin⁷ tässä samassa suturoinnin ympärille kiertyvässä prosessissa. Sen keskeltä löytyvät suturoinnin keskeiset komponentit, otokset ja niiden väliset suhteet, sillä eri otosten yhteen liittämässä syntyvät merkitys sekä voima, joka sitoo katsojan tekstiin.⁸

Eri teoreetikot käsittävät otosten välisten suhteiden merkityksen kuitenkin hyvin eri tavoin. Oudartin ja erityisesti Dayanin malli on hyvin lingvistinen, ja Dayan antaa osittain siihen liittyen suturoinnin prosessille (hänen esittämässään muodossa) turhan suuren merkityksen: ”Suturoinnin systeemi on klassiselle elokuvalle samaa kuin verbaalinen kieli on kirjallisuudelle.”⁹ Oudartilla ja Dayanilla suturointi liittyy — ja toisinaan samastuu — lähes saumattomasti kuvan ja sen vastakuvan vuorotteluun. Sen sijaan Stephen Heath, samoin kuin Kaja Silverman häntä seuraten, on laajentanut käsitteen kattamaan myös muun tyyppiset leikkaukset. Heathille Oudartin ja Dayanin malli on vain osa laajempaa kokonaisuutta, joka sisältää kaikki erilaiset otosten väliset siirtymät (mihin lisäksi, että suturoinnin prosessiin sisältynee myös otosten sisäiset kameran liikkeistä johuttavat kuvan muutokset).

Jean-Pierre Oudart ja Daniel Dayan: Kuva ja vastakuva -malli

Oudart ja Dayan¹⁰ lähtevät liikkeelle maalaustaiteesta¹¹ ja sen renessanssin aikana esitetystä uudesta perspektiivimallista, joka antaa itselleen vain yhden katsojapaikan.

Yhden perspektiivin kehittyminen ja kolmiulotteisuuden illuusio vaikuttavat valokuvaustekniikan välttämättömän ja luonnollisen kehityksen tuloksilta (mitä ne eivät välttämättä suinkaan ole), mutta maalaustaiteen kohdalla ne eivät selvästi ole kulttuurisia tai historiallisia välttämättömyksiä. Monien Euroopan ulkopuolisten maiden maalaustaiteelle on ominaista yhden sidotun perspektiivin sijasta moninaisen perspektiivi. Euroopassa kolmiulotteisuuden illuusioon pohjautuva perspektiivi esiteltiin vasta Euroopan siirtyessä renessanssiin 1400-luvulla, mitkä kaksi tekijää onkin myöhemmin kytketty hyvin suoraan toisiinsa. Tuona aikana siirryttiin Jumala-keskeisestä metafysiikasta ihmiskeskeiseen universonumikäsitukseen — dramaattinen muutos, jonka on oletettu heijastuneen myös maalaustaiteeseen.¹²

Päinvastoin kuin aiemmat konventiot renessanssikonventiot asettivat kuvan sisäiset objektit (siis niiden kuvat) tietyn referenssipisteen **määräämiin** paikkoihin. Katsoja oli siten implisiittisesti mukana jo itse kuvassa — kuva oli organisoitu häntä varten siten, että kuvassa oletettiin maailma loogiseksi ja hyvin **organisoituksi** kokonaisuudeksi, jonka keskipiste-ön ihminen.¹³

Tämän tyyppisen argumentaation siirsivät elokuvateoriaan mm. mainitut Jean-Pierre Oudart ja

Daniel Dayan. Elokvateoriassa kameran objektiivin oletetaan (huolimatta normaaliobjektiivista poikkeavien objektiivien tarjoamista mahdollisuuksista rikkoo perspektiiviä) toistavan renessanssimaalauksen perspektiivin, joka asettaa humanistiset ja porvarilliset arvot maailman keskele.¹⁴

Maalauksista puhuessaan Dayan perustelee maalauksen asettamaa yhtä subjektiin paikkaa yllä esitetyn tavoin. Hänen mukaansa tämä oletus perustuu seuraaviin premisseihin:

- 1) Klassinen figuratiivinen taide on diskurssia, joka on tuotettu figuratiivisten koodien kautta. Nämä koodit ovat ideologian tuottamia ja siten historiallisesti muuttuvia.
- 2) Tämä diskurssi määrää etukäteen subjektin roolin ja siten myös maalauksen "lukemistavan". Koodit toimivat näkymättömästi ja välittävät toutena tietyn luokan — porvarien — kuvan maailmasta.
- 3) Tällaista subjektin riistoa Oudart kutsuu "representaatioksi". Siihen kuuluvat maalaus, subjekti sekä niiden suhde, jonka systeemi sitoo kiinteäksi ja tiukaksi.¹⁵

Oudartin mukaan maalauksen teksti ei siis rajoitu vain maalauksen näkyvissä oleviin osiin, vaan se muodostaa eräänlaisen "kaksoisnäyttämön" ("double-stage"); toisella show esitetään, toisella katsoja katsoo tätä showta. Klassisessa representaatiossa näkyvä on vain osa systeemiä, joka sisältää aina myös toisen näkymättömän osan ("vastakuva"). Tässä näyttämön toisessa osassa kankaalla olevasta objektista tulee Oudartin ja hänen malliaan seuraavan Dayanin mukaan sitä katsovan subjektin läsnäolon signifioija.¹⁶ Tällöin subjektin läsnäolo kuitenkin vain merkitään, mutta se jätetään tyhjäksi, määritellään mutta jätetään vapaaksi. Näin lukiessaan subjektin läsnäolon (siis itsensä) signifioijan katsoja ottaa tyhjäksi jätetyn paikan, jonka (maalauksen etukäteen (!) määräämän paikan) hänen oma subjektiviteettinsä täyttää. Maalaus sekä asettaa itsensä, oman olemassaolonsa, että itsensä lukutavan, joten katsojan vastaanottotapojen vapaus on minimoitu — hänen on joko hyväksyttävä tai hylättävä maalaus kokonaan.¹⁷

Engelmana tässä renessanssiperspektiiviin nojaavassa lähestymistavassa tuntuu olevan sen soveltuvuus elokuvaan, sillä elokuvassa on mukana narraatio ja toiseksi elokuvan kuvien peräkkäisyys — leikkaukset — jotka tuntuvat rikkovan kerta toisensa jälkeen staattisen maalauksen tai valokuvan synnyttämän identifikaation. Toisin sanoen näyttäisi siltä, ettei elokuvan katsoja saisi nauttia kiinnitetystä katsomispisteestä. Paradoksaalisesti vaikuttaa kuitenkin siltä, että nämä näkökulmien muutokset ovat ehdoton edellytys elokuvan narraatiosta nauttimiselle: sen sijaan, että pitkät staattiset otokset (esimerkiksi **Michael Snow'n** elokuvissa) tarjoaisivat turvatun katsojapaikan, ne näyttävän rikkovan todellisuusillusion ja kiinnitetyn subjektin paikan suoman nautinnon.¹⁸

Engelman ratkaisu löytynee elokuvan narratiiv-

visesta luonteesta, joka on aina sidottu esityksen keston, aikaan, ja siten katsojan sitomiseen tiettyksi ajaksi. Tämä vaatii tarkkaa tasapainon säilyttämistä prosessin (ja sen mukana pelon menettämää yhtenäisyyttä ja hallintaa) ja subjektin paikan (ja sen mukana sitomisen sekä pakollisen toistamisen pelon) välillä. Tämä pelko, joka on merkityksen ja kontrollin menetyksen pelkoa, on siis katsojan, ei elokuvan henkilöiden, pelkoa.¹⁹ Tätä liikettä tasapainoon Oudart ja Dayan pyrkivät selittämään siirtäessään renessanssiperspektiivin teoriaa elokuvaan.

Oudart ja Dayan erottavat elokuvan näkemisen (seeing) ja lukemisen (reading). Elokuvan näkeminen ei ole kuvan rajojen, kameran kulman tai sen etäisyyden havaitsemista. Objektien tai pintojen välisen tilan katsoja havaitsee todellisena, ja siten katsoja voi havaita itsensä (suhteessa tähän kuvaan) elastisuutena, laajentumisena ja sujuvuutena, imaginaarisena täyteytenä. Tämä tilanne, jossa katsojaa eivät vielä häiritse kuvan tai valkokankaan rajat, on elokuvan artikulaatiota edeltävä. Seuraavaksi tietoisuus kuvan (ja nähdyn) rajoista rikkoo tämän imaginaarisen täyteyden ja katsoja ymmärtää, että hänen katsettaan ohjaa toinen katsoja, poissa oleva (l'absent, the Absent One). Kuva nähdään nyt rajallisena. Tila, joka juuri aikaisemmin oli puhdas katsojan mielihyvän ulapona, täytyy nyt representaation ongelmalla: on myös neljäs seinä, poissa oleva tila kuvan ulkopuolella, tila joka on katsojan imaginaarisen suhteen rikkoantumisen esille nostamaa poissa olevaa varten.²⁰ Tämä poissaolon paljastuminen on keuhkeinen vaihe uskossa kuvaan, sillä siinä kuva tulee mukaan signifioijan järjestykseen ja elokuva (cinema) diskurssin järjestykseen.²¹ Klassisen järjestyksen mukaan elokuvan on nyt suturoitava umpeen syntynyt haava näyttämällä (vastakuvalla) alue, josta poissa oleva äsken katsoi. Syntynyt aukko kurotaan umpeen, suturoidaan diskurssi poissaolon uudella lunastamisella, kun elokuvassa henkilö ottaa poissaolevan paikan. Tämän jälkeen syntyy taas uusi haava, joka on jälleen suturoitava tässä elokuvan loputtomassa kierrossa. Keskeistä tässä on siis, että signifikaatio ei kuvien ketjussa tapahdu suoraan kuvasta kuvaan vaan kuvasta subjektin konstituoidun poissaolon kautta kuvaan.²²

Stephen Heath: Yli kuva ja vastakuva -mallin

Heath vaatii Oudartilta käsitteiden selkeyttämistä ja kritisoi tätä suturoinnin liiallisesta kiinnittämisestä imaginaariseen. Hetki, jota Oudart korostaa kuvan näkemisessä, ei ole koskaan ennen vaan aina jälkeen symbolisen, eli Oudart harhautuu liittämään suturoinnin turhan yksinkertaisesti peilivaiheeseen (jossa pieni lapsi ei siis vielä ole astunut symboliseen). Suturoinnissa on Heathin mukaan sen sijaan kyseessä imaginaarisen ja symbolisen kompleksisempi leikki, jonka tulos on subjekti. Pelkkä imaginaarinen,

kuten Oudart toisinaan tuntuu korostavan, ei riitä katsojan sitomiseen diskurssiin; ennemminkin suturointi sisällyttää katsojan osaksi imaginaarista tuotantoa (joka siis sisältää myös symbolisen).²³

Vastaava kritiikki sopii paljolti Dayaniinkin, jota voidaan (kuten osittain Oudartiakin) lisäksi syyttää suturoinnin liiallisesta rinnastamisesta lingvistiseen järjestelmään. Ongelma on siinä, että Dayan väittää suturoinnin olevan klassiselle elokuvalle samaa kuin verbaalinen kieli on kirjallisuudelle.²⁴ Mutta, jos suturointi on, kuten Dayan itse korostaa, tietty ideologinen systeemi, niin sitä tuskin voidaan suoraan verrata kieleen. Koska lingvistisen systeemin ja sosiaalis-ideologisten määrittymisten suhteet ovat vaikeita ja paljon monimutkaisempia, niin ongelman ratkaisu ei silloin löydy kielen ja ideologian rinnastamisesta (vaikka Dayan siis rinnastaa suturoinnin melko ongelmitta ideologiseen apparaattiin (vrt. viite¹⁷ tekstissä)).²⁵

Näitä kommentteja melkeinpä tärkeämpänä voisi pitää Heathin tekemää tarkennusta, ettei suturoinnin prosessia pidä redusoida vain kuvan ja sen vastakuvan väliseen systeemiin. Heath siteeraa **Barry Saltin** tilastollisia tutkimuksia ja käyttää niitä argumenttina Oudartin ja Dayanin mallia vastaan. Salt on tutkimuksissaan tullut siihen tulokseen, että vain noin 30–40 % 1930-luvun jälkeisten elokuvien otoksista on ollut kuva-vastakuva-systeemin mukaisia. Siksi tuntuu epätodennäköiseltä, että suturointi olisi palautettavissa pelkkään kuvan ja vastakuvan järjestelmään. Epäilemättä myös monet elokuvat, joissa ei ole lainkaan tällaisia otoksia, voivat vaikuttaa yhtä voimakkaasti katsojaan sitoen tämän tarinaan. Toisaalta, kuten Barry Salt esittää, voitaisiin kysyä, miksi näiden otosten määrää ei olisi kaupallisessa elokuvassa nostettu äärimmilleen (vaikka 70 %:iin), kun ne todellisuudessa ovat siis jääneet vähemmistöön.²⁶ Heath tekee mielekkään huomautuksen, että Oudartin ja Dayanin malli on vain osa laajempaa kokonaisuutta. Suturointi, katsojan sitominen tekstiin, toimii paljon laajemmalla alueella kerronnassa, yleisemminkin otosten välisissä liitoksissa.²⁷ Toisaalta Heath huomauttaa, että kerronta ei vain oikeuta kieltämisiään, poissaolojaan ja puuttumistaan vaan itse asiassa sen yhtenäisyys juuri mahdollistuu niiden kautta. Diegeettisen yhtenäisyyden perusta on fragmentoinnissa: lyhyissä otoksissa, jotka jo itsessään sisältävät oman epätäydellisyytensä.

”It is this movement that defines the rules of continuity and the fiction of space they serve to construct, the whole functioning according to a kind of metonymic lock in which off-screen space becomes on-screen space and is replaced in turn by the space it holds off, each joining over the next. The join is conventional and ruthlessly selective (...), and demands that the off-screen space recaptured must be ”called for,” must be ”logically consequential,” must arrive as ”answer,” ”fullfilment of promise” or whatever (and not as difference or contradiction) must be narrativised.”²⁸

Äänen liitos

Psykoanalyttista elokuvateoriaa vaivasi pitkään silmän korostaminen korvan kustannuksella. (Itse asiassa vasta 1970- ja 1980-lukujen vaihteen jälkeen on alkanut ilmestyä merkittävämpiä äänen huomioon otavia psykoanalyttisia elokuvateorioita. Tämä kritiikki koskee samalla muihinkin metodeihin pohjautuvia elokuvateorioita.) Esimerkiksi lacanalaiseen psykoanalyysiin nojaavassa viitekehyksessä liikkuva **Christian Metz** mainitsee usein äänen kirjassaan *Psychoanalysis and Cinema*²⁹, mutta hän ei kuitenkaan kehittänyt ajatuksiaan suinkaan niin pitkälle kuin kuvan suhteen. Itse asiassa Metz sanoo, että meidän primaarit kvaliteettimme ovat visuaalinen ja kosketettava, koska jälkimmäinen on perinteisesti materialisuuden pohjimmainen kriteeri, ja edellinen, visuaalisuus, taas koska jokapäiväiselle elämälle ja tuotantotekniikoille välttämättömät identifikaatioprosessit ovat aina — ennen kaikkia muita aisteja — riippuvaisia näöstä. (”Vain kielessä kuulolle, aivan kuin kompensaationa, palautetaan sen arvo.”)³⁰ Toisaalla Metz kirjoittaa suturoinnin teoreetikkoja muistuttavasti: ”Sikäli kuin traditionaalinen elokuva peittää kaikki **enonsiaation subjektin** jäljet, se onnistuu antamaan katsojalleen vaikutelman, että tämä on sen subjekti, jolla — tyhjiyden ja poissaolon tilassa — on täysi **visuaalinen** suoritus- ja käsityskyky (”sisältö” löydetään vain siitä **mikä nähdään**).”³¹

Vastaavasti myös suturoinnin teoreetikot ovat turhaan unohtaneet äänen vain katsoessaan kuvia ja puhuessaan katsojan ompelemisesta tekstiin. Ainoa, joka heistä edes mainitsee äänen on tietysti Stephen Heath: ”On huomattava, että suturoinnin kuvauksissa ei sanota mitään kuvan ja äänen sidosten merkittävyydestä.”³² Hänkin kuitenkin jättää tärkeän huomautuksensa kehittelyn eikä pohdi juuri sen enempää, mitä nämä tärkeät sidokset olisivat.

Kärsimme siis eräänlaisesta visuaalisuuden ylivallasta. Pyrin siksi seuraavaksi esittämään muutamia huomautuksia, jotka ovat ristiriidassa tällaisten kuvan ylivaltaa korostavien teorioiden kanssa. Epäilen elokuvan identifikaatioprosessin — kuten identifikaatioprosessin yleensäkin — olevan niin monimutkainen ja -puolinen, ettei sitä pitäisi liian yksipuolisesti palauttaa **vain** kuvan ja katsojan väliseen suhteeseen. Ristiriitakohtien ohella puhun myös niistä kohdista, joissa äänen teoria tukee suturoinnin teoriaa. Päähuomioni on kuvan ulkopuolisessa puheäänessä (voice-off) sekä kuvan ja äänen synkronoinnissa.

Tila ja kuvan rajat

Suturoinnin käsite rajataan lähes poikkeuksetta leikkaukseen, mutta saman — tai ainakin vastaavan — prosessin voisi ajatella toimivan laajemmin myös kuvan sisällä. **Hitchcockin Köyttä** seuraava katsoja on kiinni diskurssissa yhtä tiukasti (tai löyhästi) kuin missä muussa klassisessa tekstissä tahansa, vaikka leikkauksia ei ole eloku-

vassa kuin vajaa kymmenen. Itse asiassa suturoinnin kohdalla olisikin syytä korostaa kiinnittymistä **filmiseen tilaan** eikä fragmentoituihin otoksiin. Tällöin kamera-ajot ja yleensäkin kameran liikkeet *Köydessä* vastaisivat jossain mielessä Oudartin ja Dayanin esittämää kuvan ja sen vastakuvan systeemiin liittyvää täyteen illuusion luomista: molemmat peittävät katsojalta staattisen kuvan rajat ja mahdollistavat laajemman filmisen tilan syntymisen, jonka täyteyteen katsoja siis uppoaa. Kyse on laajemmasta kokonaisuudesta, jossa katsoja kiinnittyy kertovaan apparaattiin ilman, että tämä välttämättä edellyttäisi leikkausta.

Tämän filmisen tilan, johon katsoja kiinnittyy lukiessaan tekstiä, luomisessa on leikkauksen ja kameran liikkeiden ohella keskeinen merkitys äänellä.

Mary Ann Doane erottaa ääntä koskevassa artikkelissaan ”The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space”³³ kolme erilaista elokuvallista tilaa: 1) diegeettinen tila 2) valkokankaan näkyvä tila, joka ottaa vastaan kuvan 3) teatterin akustinen tila. Nämä kaikki ovat tiloja katsojalle. Elokuvan erilaiset muodot — kertova, dokumentti-, avantgard-elokuva — hyödyntävät niitä eri tavoin. Esimerkiksi klassinen elokuva pyrkii kieltämään kahden jälkimmäisen olemassaolon ja korostamaan ensimmäisen tilan uskottavuutta. Nämä eri tilat sitovat yhteen elokuvan itsensä merkitystä luovat käytännöt sekä teatterin institutionalisointi metatiliksi, jossa yhtenäinen elokuvallinen diskurssi keritään auki.³⁴ Tässä yhteensitomisessa on äänellä keskeinen sija.

Kuvan ulkopuolinen ääni syventää diegesistä ja laajentaa sitä yli kuvan rajojen ja siten kieltää, että fiktio ja kuva loppuisivat kuvan reunoihin. Tila jatkuu kuvan ulkopuolelle, mutta kuva ei vain tuolloin rekisteröi juuri sitä aluetta.³⁵ Omalla tavallaan ääni on siten vastuussa menetetyistä tilasta. Samalla se vakuuttaa katsojalle, että hänen odoituksensa palkitaan ja tila täytetään uudelleen (ainakin katsojan mielessä, jossa filminen tila syntyy). ”Voice-off palvelee ennen kaikkea siis elokuvan tilan konstruointia ja vain epäsuorasti **kuvaa**. Se laillistaa sekä valkokankaan diegesiksestä paljastaman että paljastamatta jättämän.”³⁶ Näin kuvan ulkopuolisen äänen toiminta muistuttaa suturoinnin prosessia: molemmissa katsoja pidetään kiinni diskurssissa säilyttämällä illuusio kokonaisuudesta ja koherentista tarinatilasta.

Itse asiassa ääni tuntuu siten olevan hyvin tärkeä (ja toisinaan jopa välttämätön) osa suturoinnin prosessia. (Puhun nyt luonnollisesti äänielokuvasta ja sen kehityksen mukana katsojien oppimista uusista katsomiskonventioista.) Varsin korostuneesti äänen merkitys sidottaessa katsojaa tekstiin tulee usein esille kauhu elokuvassa. **Stanley Kubrickin** *Hohdossa* perheen poika Danny viilentää polkuautollaan pitkin hotellin käytäviä kameran seuraamana, jolloin katsoja sidotaan tekstiin paljolti juuri ääninauhan avulla. (Tähän ompeluun liittyy tässä tapauksessa toisaalta myös Stephen Heathin toteama silmiinpistävien ja ylikorostuneiden elokuvallisten keinojen — tässä ta-

pauksessa loputtomien kamera-ajojen — oikeuttaminen tekijän tyylillisinä kokeiluina ja konventioina.)

Samalla tavalla voi ajatella voice-overin, päällepuhunnan, kuljettavan katsojasubjektia yli identifikaatiota häiritsemään pyrkivien haavojen ja leikkausten kohti fragmentoidun kokonaisuuden tiivistymistä koherentiksi diskurssiksi katsojan mielessä. Mary Ann Doane esittää, että päällepuhunta (samoin kuin sisäinen monologi) on enemmän tai vähemmän suoraan osoitettu katsojalle. Se konstituoivat katsovalle ja **kuulevalle** subjektille tyhjän paikan, joka täytetään tiedoilla tapahtumista, henkilöistä ja näiden psykologiasta jne.³⁷ (Vrt. suturoinnin prosessiin, jossa seuraava otos aina kuroo umpeen, täyttää, edellisen otoksen synnyttämän haavan.)

Mary Ann Doane tekee myös sen merkittävän havainnon, että fiktiivisen elokuvan tapa käyttäen synkronoitua ääntä ja kuvan ulkopuolista puheääntä (voice-off) implikoi jo ennalta katsojan, joka kuulee kohteensa tämän näkemättä tai kuulematta **kuulijaa**. Tällainen ääninauhan kohdistuva aktiiviteetti ei siten myöskään välttämättä eroa paljonkaan kuvaan usein liitetystä voyeurismista, ja joka tapauksessa äänen käyttö elokuvassa vetoaa aina katsojan (joka on siis myös kuulija) halun kuulla (eli siihen mihin Lacan viittaa englantilaisissa käännöksissä termillä the invocatory drive (”avuksihuutamisvietti”).³⁸

Synkronointi yhteyden takana

Mary Ann Doanen mukaan klassisen mise-en-scènes etujen mukaista on säilyttää kuvan kokonaisuus ja sen luoma identiteetti välttämällä fragmentoinnin pelon päästämistä pintaan. Eri sensoriset elementit toimivat yhdessä, ja tämä toiminta kieltää elokuvan heterogeenisyyden. Tähän tähtäävät siis myös mainitut äänenkäytön strategiat: voice-off kiinnittää spektaakkelin — laajennettuna mutta silti koherenttina — tilaan ja synkronointi sitoo puheäänän ruumiiseen luoden niiden välille yhteyden, jonka välittömyyttä ei voi olla pitämättä annettuna.³⁹

Vastaavaan tulokseen tulee **Kaja Silverman** artikkelissaan ”Dis-embodiment the Female Voice”.⁴⁰ Hänen mukaansa vastaavasti kuin suturointiin liittyvät eri prosessit (esimerkiksi kuvavastakuvasyteemi) niin myös kuvan ja äänen synkronointi auttaa kutomaan fiktion kudoksen apparaatin ylle. Sekin asettaa diegeettisen ei-diegeettisen edelle luomalla illuusion, että puhe nousee spontaanisti ruumiista ja että narraatio etenee länä ja näkyvillä olevien objektien halujen ja liikkeiden mukaan. Täsmällisyys, jolla ääni seuraa kuvaa (tai kuva ääntä!), saa edellisen näyttämään länäolevalta, immanentilta, jälkimmäisessä pikemminkin kuin koko sidoksen näyttämään kompleksiselta lausumisen tuotteelta (mikä se kuitenkin on).⁴¹

Näin voisikin väittää, että myös synkronointi toimii äänielokuvassa osana (tai ainakin rinnalla) suturoinnin prosessissa. Synkronointi auttaa luo-

maan kokonaisuuden ja täyteen illuusion subjektin ja diskurssin välille. Se kuljettaa katsovaa subjektia filmisessä tilassa sen karikkojen ohi, yllä sen perusosasten, leikkauksessa pilkottujen (haavoitettujen) otosten. Ja usein yhdessä kuvan ulkopuolisen äänen kanssa synkronointi kiinnittää kuvan aina johonkin puheääneen. Kuullessamme elokuvassa äänen kuvan ulkopuolelta me odotamme, että meille kerrotaan (ei välttämättä että näytetään), mistä ääni on lähtöisin, mikä on sen alkuperä. Tämä odotus palkitaan (useimmiten) melko nopeasti näyttämällä äänen lähde, jolloin saadaan samalla odotuksen ja palkitsemisen — haavan ja haavan täyttämisen — ikuisessa **fort da** -leikissä sidottua subjekti tarinaan.

Kaja Silverman sitoo äänen ja kuvan synkronoinnin lisäksi voimakkaasti patriarkaaliseen ideologiaan. Hänen mukaansa naisen äänen radikaali erottaminen ruumiista (todellakin ruumiista — sanaan tulee suomen kielessä merkittäviä konnotaatioita — elokuvassa) merkitsisi voimakasta haastetta valtaelokuvan apparaatille, koska nainen on patriarkaalisessa yhteiskunnassa konstituoitu nimenomaan ruumiina. Sen sijaan miehen kohdalla tämä erottaminen vain tukisi vallassa olevaa järjestelmää, sillä miehinen subjekti saa ideaalisen toteutumansa, kun hänet kuullaan mutta ei nähdä, kun ruumis putoaa pois ja jättää falloksen vastaanansomattoman valta-aseman näkyviin kuvaan nähden.⁴²

Tällaisessa korostuksessa on kuitenkin sama vaara kuin suturoinnin automaattisessa liittämässä (porvarilliseen) ideologiaan ja ideologiseen apparaattiin. Tässä unohdetaan, että itse suturointi tai synkronointi eivät itsessään ole ideologiaa, vaan niitä käytetään ideologisissa diskursseissa ja siten vain niiden käyttötapa on erässä **kon-teksteissä** porvarillisen tai patriarkaalisen ideologian läpätunkemaa. Tämän mm. Dayan unohtaa puhuessaan suturoinnista, jossa katsoja omaksuu koodien ideologian olematta siitä tietoinen aivan vastaavasti kuin klassisen maalauksen systeemisä.⁴³ Koska suturointi ja synkronointi eivät sinällään ole ideologiaa, niitä voidaan käyttää perinteestä poikkeavalla tavalla (myös vasta elokuvassa). Toisaalta niiden traditionaalisia käyttötapoja rikkomalla voidaan rakentaa uusia merkityksiä ja voidaan rakentaa erilainen suhde subjektin ja diskurssin välille. Tätä pohdin esitykseni lopuksi seuraavassa kokonaisuudessa.

Kuvan haavoittuminen: äänen politiikka

Dayanilaisen suturoinnin mallin mukaan katsojan on joko antauduttava kuvan ideologisen vallan edessä tai hylättävä se kokonaan. Minun mallissani sen sijaan kuvan ja katsojan suhde voi rakentua perinteiselle suturoinnin prosessille, vaikka subjektin suhde diskurssiin on kuitenkin aivan toisenlainen kuin Dayanilla: elokuvan (ideologisen) apparaatin tunnistava ja tiedostava. Tässä palaamme jälleen minua

jatkuvasti pakenemaan pyrkivään **ääneen**.

Leos Caraxin elokuvassa *Boy meets Girl* on kohtausta, jossa mies, Bernard, jättää jäähyväisiä tyttöställeen Mireillelle ovipuhelimen kautta. Kohtausta alkaa aivan normaalisti rakentuen kuville, jotka voisivat olla jostain klassisesta elokuvasta. Vähitellen ääni ja kuva liukuvat epäsynkroniin kuvien pysyessä silti samanlaisina. Tällöin suturoinnin ja Metzlin primaari-identifikaatiota katseen korostavan teorian mukaan katsojan soimimisen tekstiin pitäisi tapahtua periaatteessa aivan samalla tavalla kuin perinteisemmässä elokuvassa, jonka tapaa leikata ja kuvata kohtausta suuren muistutusta ja noudattaa. Näin ei ole, vaan katsoja ymmärtää ja tiedostaa (!) oman asemansa katsojana sekä myös elokuvan keinotekoisuuden ja kuvien rajallisuuden. Tällöin ei ole enää mielekäästä väittää, että katsoja ommellaan perinteisessä mielessä tekstiin tai että subjekti olisi täyteen illuusiosta, jossa hän kuvittelee hallitsevansa fiktion maailmaa.

Tällä varsin yksinkertaisella strategialla elokuvassa *Boy Meets Girl* on myös muita seurauksia. Ensinnäkin se vetää huomion apparaattiin ja muistuttaa, että kuvan ja äänen suhde, niiden yhteenliittäminen, on vain keinotekoinen mekanismi, jolla elokuva vaikuttaa katsojaan (elävät kuvat (!)). Se muistuttaa, että katsomme **kerrottua** tarinaa. Toisaalta kuvan ja äänen synkronoinnin rikkominen synnyttää katsojassa tunteen, kuin Bernardin kuva puhuisi vain itselleen, kuuntelisi vain omaa ääntään ilman mitään suhdetta Mireilleen. Samalla, mikä on tärkeää, elokuva — tai tarkemmin **tapa lukea se näin** — purkaa illuusion kokonaisuudesta totuutta kantavasta miehestä, subjektista jonka suhteen nainen pitäisi määrittää.⁴⁴

Boy Meets Girl on argumentaationi kannalta muutenkin otollinen esimerkki, sillä sen katsominen vie vastaanottajan helposti ironian keskelle. **Dudley Andrew** toteaa Mary Ann Doanen ajatuksia seuraten, että aina, kun diskurssi ylittää elokuvassa esitetyn, katsojan on herättävä lapsen päivänestausta ja otettava aktiivisesti osaa prosessiin, jossa elokuvan merkitykset syntyvät. Ironia on voimakkain tapa herättää katsoja eloon, sillä se perustuu sanomisen ja sanotun väliin syntyvään halkeamaan. Elokuvassa me aistimme tämän kuulun aina, kun tapahtumat tai suunnanmuutokset alkavat jyräjä genren perinteisiä konventioita paljaaksi.⁴⁶ Mary Ann Doane kirjoittaa ironian suuren merkityksestä katsojan tai oikeammin subjektin ja diskurssin suhteen konstituutiolle. Doane kritisoi artikkelissaan "The Film's Time and the Spectator's 'Space'"⁴⁶ metzilaista mallia ja toteaa, ettei sen kautta voida käsitellä klassisen tekstin mahdollista ironiaa (mikä kritiikki sopii toistaiseksi vielä liian usein myös feministisiin kirjoituksiin), sillä ironia ei toimi niinkään tilassa kuin ajassa. Se toimii narraatiosta häiriönä ja keskeytyksenä ja siten katsojasuhteen uudelleen muokkaajana. Ironia keskeyttää annetun kieliopin ja retorisen liikkeen mukaiset odotukset ja kieltää siten diskurssilta tiedon ja totuuden väitteen.⁴⁷

Ironia siis etäännyttää subjektin kuvasta ja purkaa tiiviin liitoksen. Tämä tapahtuu klassisessa elokuvassa usein käyttämällä ääntä tai erityisesti juri puheääntä kuvan merkitysten rikkomiseen. Doane käyttää esimerkkinä **Alfred Hitchcockin** elokuvaa *Noiduttu* ja sen kohtauksista lähinnä kahta, joista toinen on se, missä "Dr Edwards" ja "Constance" keskustelevat rakastuneesti ja "Dr Edwards" kysyy, haluaisiko toinen aamiaiseksi "ham or liverwurst". Tämä kohtauksen sävyyn täysin sopimaton ilmaisu kehottaa katsojaa muuttamaan kohtauksen "lukupapaa" ja antamaan sille uutta merkitystä.

Näin ironiakin⁴⁹ tavallaan toimii suturoinnin liian tiukasti formuloituja versioita vastaan. Ironiakin voi rikkoa diskurssin ja subjektin välille syntyneen sidoksen tai rakentaa sen toisenlaiseksi, vaikka solmun pitäisi suturoinnin perinteisen mallin mukaan pysyä tällaisessakin tapauksessa melko tiiviisti kiinni.

Martti Lahti

VIITTEET:

- 1 **Stephen Heath**, "Jaws, Ideology, and Film Theory", teoksessa **Bill Nichols** (ed.), *Movies and Methods, Volumen II*, University of California Press 1985, s. 511.
- 2 Katso tarkemmin klassisen realistisen tekstin käsitteestä artikkelista **Colin MacCabe**, "Realism and cinema: notes on some Brechtian thesis", kirjassa **Colin MacCabe**, *Theoretical essays: film, linguistics, literature*, Manchester University Press 1985, s. 33 — 57. (Alk. Screen vol 15, n:o 2, summer 1974.)
- 3 **Sheila Johnston**, "Film Narrative and the Structuralist Controversy", kappale teoksessa **Pam Cook** (ed.), *The Cinema Book*, British Film Institute 1985, s. 245.
- 4 *ibid.*, s. 245.
- 5 **Charles Altman**, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse", teoksessa **Bill Nichols** (ed.), *Movies and Methods, Volume II*, s. 520.
- 6 Suturointia koskevan osuuten taustalla ovat seuraavat artikkelit ja kirjat: **Daniel Dayan**, "The Tutor-Code of Classical Cinema", teoksessa **Bill Nichols** (ed.), *Movies and Methods*, University of California Press 1976, s. 438 — 451.
Stephen Heath, "Notes on Suture", Screen vol 18, n:o 4, winter 1977/1978, s. 48 — 76. (Julkaistu myös teoksessa **Stephen Heath**, *Questions of Cinema*, Macmillan 1981, s. 76 — 112, nimellä "On Suture".
Jean-Pierre Oudart, "Cinema and Suture", Screen vol 18, n:o 4, s. 35 — 47. Julkaistu alkuaan vuonna 1969.
Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, Oxford University Press 1983.
- 7 Diskurssin käsitteestä katso esimerkiksi **Christine Gedhill**, "Klute 1: a contemporary Film noir and feminist criticism", teoksessa **E. Ann Kaplan** (ed.), *Women in Film Noir*, British Film Institute 1980, s. 12 — 13.
- 8 Vrt. esim. **Silverman** 1983, s. 201.
- 9 **Dayan** 1976, s. 439. Samasta asiasta ovat huomautaneet myös **William Rothman** ja **Stephen Heath**. Katso **Heath** 1977/1978, s. 62 ja **William Rothman**, "Against 'The System of Suture'", teoksessa *Movies and Methods*, s. 457.
- 10 Esitykseni tämä osuus perustuu lähinnä **Daniel Dayanin** artikkeliin "The Tutor-Code of Classical Cinema", jossa hän toistaa paljolti **Jean-Pierre Oudartin** ajatuksia.
- 11 Tätä voisi pitää yhtenä tärkeimmistä syistä sille, että suturointi on liitetty niin yksipuolisesti pelkkään **kuvaan**, jolloin on siis unohdettu kokonaan äänen osuus elokuvan signifiikaatiossa.
- 12 **Johnston** 1985, s. 245.
- 13 *ibid.*, s. 245.
- 14 Vrt. **Johnston** 1985, s. 246.
- 15 **Dayan** 1976, s. 444.
- 16 Käytän termien **ilmaisu** ja **tarkoite** sijasta termejä **signifioija** ja **signifioitu**, koska ne herättävät vähemmän konnotaatioita.
- 17 **Dayan** 1976, s. 445.
- 18 **Johnston** 1985, s. 246.
- 19 *ibid.*, s. 246.
- 20 Katso esimerkiksi **Heath** 1977/1978, s. 57.
- 21 **Oudart** 1977/1978, s. 36.
- 22 **Heath** 1977/1978, s. 58.
- 23 *ibid.*, s. 60.
- 24 **Dayan** 1976, s. 457.
- 25 Katso tarkemmin **Heath** 1977/1978, s. 62.
- 26 *ibid.*, s. 65. **Barry Saltin** artikkeli "Film Style and Technology in the Forties", johon **Heath** viittaa on julkaistu vuonna 1977 *Film Quarterly*ssa (Fall 1977, s. 46 — 57.)
- 27 **Heath** 1977/1978, s. 61 — 69 (erit. sivut 67 — 69).
- 28 **Stephen Heath**, "Narrative Space", teoksessa *Questions of Cinema*, s. 45. Alk. Screen vol 17, n:o 3, s. 66 — 112, minkä vuoksi viittaa tähän artikkeliin viitteellä **Heath** 1976.)
- 29 Macmillan Press 1983 (First Edition 1982).
- 30 **Christian Metz**, "Aural Objects", teoksessa **Elisabeth Weis** and **John Belton** (ed.), *Film Sound: Theory and Practice*, Columbia University Press 1985, s. 157.
- 31 **Metz** 1983, s. 96.
- 32 **Heath** 1977/1978, s. 67.
- 33 **Mary Ann Doane**, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", teoksessa *Film Souns: Theory and Practice*, s. 162 — 176.
- 34 **Doane** 1985, s. 166 — 167.
- 35 Samaan tulokseen on päätenyt **Doane** artikkelissaan. Katso **Doane** 1985, s. 167.
- 36 *Ibid.*, s. 167.
- 37 *Ibid.*, s. 169.
- 38 Katso kuulemisen mielihyvistä **Doane** 1985, s. 169 — 172.
- 39 *Ibid.*, 172.
- 40 Kirjaansa *Re-Vision*, ed. **Mary Ann Doane**, **Patricia Mellencamp** and **Linda Williams**, AFI 1984, s. 131 — 149.
- 41 **Silverman** 1985, s. 138.
- 42 *Ibid.*, s. 134 — 135.
- 43 **Dayan** 1976, s. 445 ja 449.
- 44 Katso arvosteluni **Boy Meets Girl**-elokuvasta: "Kuva on kuva on ruusu", *Turun Ylioppilaslehti*, 7.3.1986 (7/86), s. 15.
- 45 **Dudley Andrew**, *Concepts in Film Theory*, USA 1984, s. 151.
- 46 Kirjassa *Cinema and Language*, ed. **Stephen Heath** and **Patricia Mellencamp**, AFI 1983, s. 35 — 49.
- 47 *Ibid.*, s. 36 — 37.
- 48 *Ibid.*, s. 44 — 45.
- 49 Katso tarkemmin ironian, tekstin ja subjektin suhteista **Doanein** artikkeli "The Film's Time and the Spectator's 'Space'".
Tässä on syytä myös korostaa, ettei **Doane** suinkaan väitä *Noidutun* muodostavan jotain "radikaalia" tekstiä. Hän vain käyttää kahta sen kohtausta osoittamaan, ettei pitäisi sitoa elokuvan teoriaa liiaksi pelkkään kuvaan ja samastumiseen **kameran katseen** (kuten mm. **Christian Metz** erehtyy tekemään).

Federico Garcia Lorca:

BUSTER KEATON KÄVELYLLÄ

Vuonna 1930 andalusialainen runoilija Federico Garcia Lorca matkusti Atlantin yli uuden maailman suurimpaan metropoliin New Yorkiin. Suurkaupungin kiireinen ja mekanisoitunut elämäntapa kauhistutti runoilijaa, joka purki tunteensa vahvan surrealistisiksi runoiksi. Yksi ahdistuneimmista runoista oli *Poeta en Nueva York*. Toivuttuaan kauhunäyistään Garcia Lorca huvitti itseään kirjoittamalla dadaistis-surrealistisen farsin tunnetusta amerikkalaisesta koomikosta Buster Keatonista. Ensimmäisen kerran tämä teksti *El Paseo de Buster Keaton* julkaistiin vasta vuonna 1959 pienessä kokoelmassa *Tres Farsas* (Collección Teatro de Bolsillo, Mexico City).

Henkilöt: Buster Keaton
Kukko
Pöllö
Neekeri
Amerikkalainen nainen
Nuori tyttö

Kukko: Kukkokiekuu!
Buster Keaton saapuu neljän poikansa kanssa käsi kädessä.

Keaton: Voi poikaraukkojani. (Hän vetää esiin puisen miekan ja surmaa poikansa.)

Kukko: Kukkokiekuu!

Keaton: (laskee maassa lojuvia ruumiita): Yksi, kaksi, kolme, neljä. (Keaton ottaa polkupyörän ja ajaa pois.)

Vanhöjen autonrenkaiden ja bensakanisterien keskellä istuu neekeri syömässä olkihattuaan.

Keaton: Miten ihana iltapäivä nyt onkaan!
Papukaija lehahtaa sävyttömälle tivaalle.

Pöllö: Huhuu...huhuu.

Keaton: Linnut laulavat kauniisti.

Pöllö: Huhuuuu.

Keaton: Ihmeellistä!

Tauko. Tunteettomasti Buster Keaton ajaa läpi kaislojen ja yli ruispellon. Maaseutu kutistuu hänen polkupyöränsä alla. Ajopeli muuttuu yksiuolteiseksi. Se voisi sujahtaa kirjaan, levittäytyä leivinuuniin. Buster Keatonin pyörässä ei ole karamellisatutalaa eikä sokeripolkimia, joita ilkeät ihmiset voisivat toivoa siinä olevan. Se on niin kuin mikä tahansa pyörä, paitsi että vain se on vialton. Aatami ja Eeva juoksivat kauhuista jos näkisivät lasin vettä, mutta toisaalta he hyväillisivät Keatonin polkupyörää.

Keaton: Ah rakkaus, rakkaus!
Buster Keaton tipahtaa pyöränsä selästä. Polkupyörä karkaa häneltä. Se ajaa takaa kahta suunnatonta, harmaata perhosta. Se kiittää kuin mielipuoli, puoli millia maan yläpuolella.

Keaton: (ylös nousten): Minulla ei ole mitään sanottavaa. Mitä olinkaan sanomaisillani?

Ääni: Olet hullu.

Keaton: Hyvä on.



Hän kävelee pois. Hänen surulliset, loppumattomat silmänsä, kuin vastasyntyneen vetojuhdan silmät, unelmoivat liiloista, enkeleistä ja silkkivaljaista. Hänen silmänsä ovat kuin lasin pohjat, kuin hullun lapsen. Hyvin rumat. Hyvin kauniit. Kamelikurjen silmät. Ihmisen silmät melankolian tarkassa tasapainossa. Kaukaisuudessa näkyy Philadelphia. Tuon kaupungin asukkaat tuntevat vanhan runon Singer-ompelukoneesta, joka kierteli kasvivuoneen ruusujen joukossa, mutta silti he eivät voi koskaan ymmärtää, mikä hienon hieno runouden raja erottaa toisistaan kupillisen kuumaa ja kylmää teetä. Philadelphia hohtaa kaukaisuudessa.

Keaton: Tämähän on puutarha.
Selluloidisilmäinen amerikkalaisnainen tulee nurmikon poikki.

Nainen: Hyvä iltaa.

Buster Keaton hymyilee ja katsoo nai-

sen kenkiä lähikuvassa. Mitkä kengät! Näitä kenkiä meidän ei olisi pitänyt näyttää! Niiden valmistamiseen on tarvittu kolmen krokotiilin nahat.

Keaton: Minä haluaisin —

Nainen: Onko teillä myrtinlehdillä koristeltu miekka?

Buster Keaton antaa olkapäidensä nuokahataa ja kohottaa oikean jalkansa.

Nainen: Onko teillä sormus, jossa on myrkytetty kivi?

Buster Keaton sulkee hitaasti silmänsä ja kohottaa vasemman jalkansa.

Nainen: Mitä sitten haluatte?

Neljä enkeliä taivaallisine harsosiipineen tanssi kukkien keskellä. Kaupungin työt soittavat pianoa aivan kuin ajaisivat pyörällä. Valsi, kuu, moottoriveneet värisyttävät ystävämme herkkää sydäntä. Kaikkien yllätykseksi syk-sy on hyökännyt puutarhaan kuin vesi geometrisesti muotoiltuun sokerinpalaan.

Keaton: (huokaisten): Minä haluaisin olla joutsen. Mutta en voi, vaikka haluaisin. Sillä mitä olen tehnyt hatulleni? Missä on pahvikaulukseni ja silkkisolmioini? Mikä onnettomuus!

Nuori tyttö ampaitsvyötäröineen ja mehiläiskekomaisine kampauksineen saapuu polkupyörällään. Hänellä on satakielen pää.

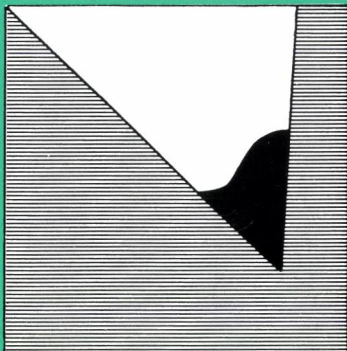
Nuori tyttö: Keneen minulla on kunnia tutustua?

Keaton: (kumartaen): Buster Keatoniin.

Nuori tyttö horjahtaa ja putaa pyöränsä selästä. Hänen riuuuntuneet sukkan-sä värisivät ruuhikossa kuin kaksi kuolevaa sebraa. Samanaikaisesti, tuhansissa elokuvateattereissa, gramofoni ilmoittaa: Amerikassa ei ole satakieliä.

Keaton: (polvistuen): Elinor-neiti! Antakaa anteeksi! Se en ollut minä, Elinor-neiti! (hiljempaa) Neiti! (hyvin hiljaa) Neiti! (suutelee tyttöä)
Philadelphian horisontin yllä hohtaa poliisin välkkyyvä tähti.

(suom. HS)



**TURUN KAUPUNGIN KULTTUURILAUTAKUNTA /
KULTTUURITOIMISTO** auttaa, neuvoo ja palvelee
kaikissa kulttuuritoimintaan
liittyvissä kysymyksissä

ÅBO STADS KULTURNÄMND / KULTURBYRÅ
hjälpel, ger råd och betjänar
i alla frågor som berör kul-
turverksamhet

TURUN KULTTUURIKESKUKSEN NÄYTTELYJÄ 1987

**Vanha suurtori 3, 2. kerroksen näyttelytilat
avoinna joka päivä klo 14—19**

- * 9. — 25.4. Kati Hirvilahden maalauksia ja
Eeva-Liisa Soraisen veistoksia
- * 27.4. — 16.5. Artfoto'87
Turunseudun kamerakerhojen valokuvanäyttely "Valo"
Näyttely sisältää 120 valokuvaa, mukana myös kokoelma Stefan Bremeriltä.
Näyttelyhuoneessa pyörii myös diaesitys, jossa on mukana taustamusiikki.
- * 20. — 26.5. Åbo Hemsjödsläroinstitut, kevätinäyttely (tekstiilejä).

Turun kulttuurikeskuksen porraskäytävää koristaa 6.—30.4. Katedralskolanin
oppilaiden maalaama seinäfriisi "Ihminen ja ihmisen kuva". Se on maalattu kou-
lun kuvaamataidontunneilla. Ohjaajana on ollut opettaja Marita Reuter.

LASTEN KULTTUURIKESKUKSEN HUHTIKUUN OHJELMA 1987

**Vanha suurtori 3, 1. kerros
avoinna joka päivä klo 14 — 19**

Kuukauden teemana on "Savunharmaa kirjoittamisen kirjo". Tutkiskellaan satu-
ja ja tarinoita. Loppukuusta tehdään oma sanomalehti.
Lisätietoja puh. 627 362/Satu Rihu-Lehti.

**TURUN KAUPUNGIN
KULTTUURITOIMISTO**

LINNANKATU 16
20100 TURKU

puh. 627 111 tel.

**ÅBO STADS
KULTURBYRÅ**

SLOTTSGATAN 16
20100 ÅBO