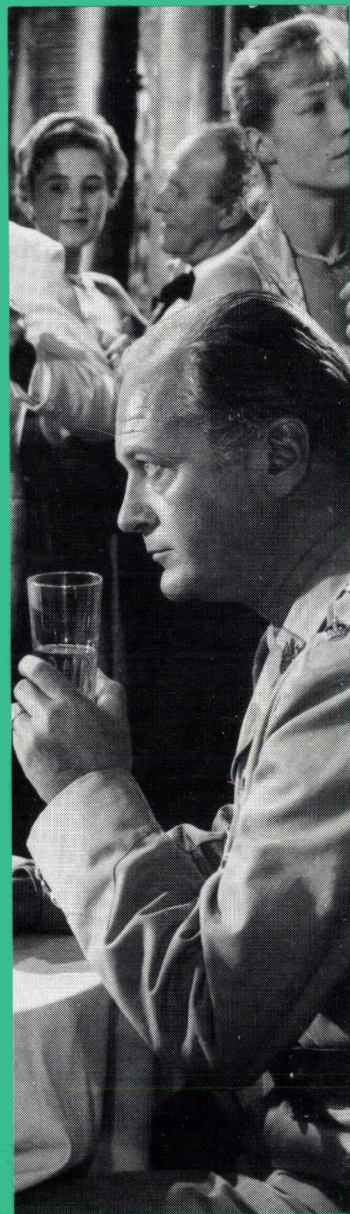
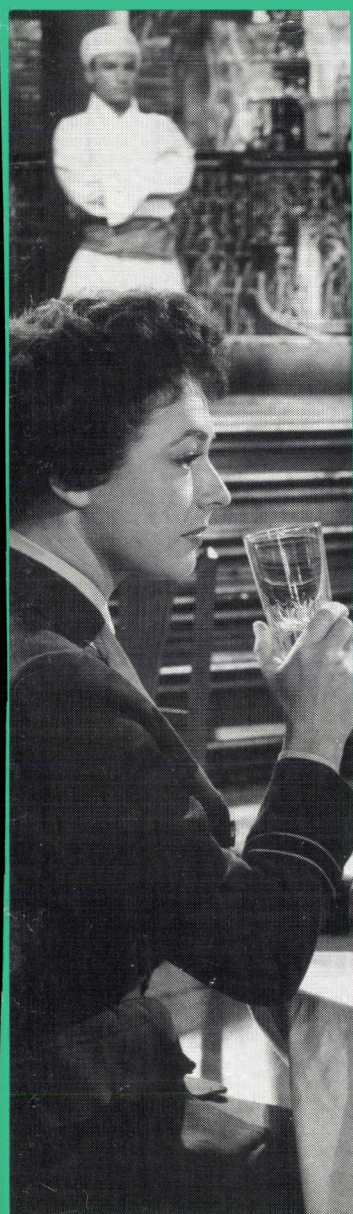


LÄHI KUVA

2/87



 **benetton**

SILMÄLASIKEHYKSET

TURUSSA:

 **OPTIKKO
KANGASNIEMI**

Kauppiaskatu 10 puh. 337 522

LÄHIKUVA

Turun Elokvakerho r.y:n jäsenjulkaisu

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

LÄHIKUVAAN tarkoitetut tekstit, kuvat ym. materiaalin voi lähettää postitse osoitteella:

Turun Elokvakerho ry.
PL 75
20501 TURKU

LÄHIKUVA ilmestyy 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 2/87

Esitettävien elokuvien esittelyt:

Lauantaisarja:

14.2. Monty Python: BRIANIN ELÄMÄ	40
21.1. Milos Forman: PALAA, PALAA!	43
28.2. Jorma Nortimo: ROVANIEMEN MARKKINOILLA	46
7.3. Karoly Makk: TOINEN TIE	48

Sunnuntaisarja:

15.2. Nicholas Ray: PETTÄVÄLLÄ POHJALLA	50
22.2. Nicholas Ray: KATKERA VOITTO	53
1.3. John Ford: KELTAINEN NAUHA	53
8.3. Jean-Luc Godard: VIIMEISEEN HENGENVETOON	56
Maja Turowskaja: RUNOLLINEN ELOKUVA	59
Matti Kamppinen: JÄRJESTELMÄTEOREETTINEN LÄHESTYMISTAPA TULKINTAAN	64
Wolfram Schütte: MASSAN HUIJAUS: ITALOWESTERN	68



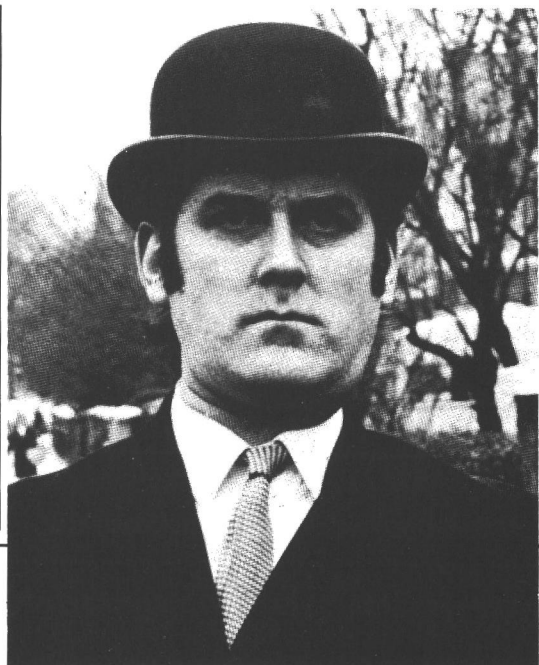
Tänä iltana:

MONTY PYTHON — HYVÄÄ PASKAA

BRIANIN ELÄMÄ (Monty Python's Life of Brian).
Englanti 1979.

Ohjaus: Terry Jones. Tuotanto: John Goldstone. Käsikirjoitus ja pääosanesittäjät: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin. Kesto: 89 min.

Hauska mies on suvereeni monella alalla. Vaikka **Marx**-veljeksillä vitsit lentelivät, eivät he koskaan kokeilleet taitojaan animaation parissa, tai *Ohukainen ja Paksukainen* kirjoittaneet kirjaa. Saman voi sanoa muistakin 30-luvun amerikkalaisen komedian klassikoista, **Mae Westistä** ja **W.C. Fieldistä**. Näille kaikille velkansa tunnustava, vuonna 1969 perustettu englantilainen komedia-ryhmä, **Monty Python** on kuitenkin kunnostautunut kaikkien aikojen monipuolisimpana huumori-poppoona. He ovat tehneet niin tv-sarjoja kuin elokuvia, kirjoittaneet hulvattomia elämäkertoja ja satuja lapsille sekä luoneet urauurtavaa kokeellista animaatiota sekä levyttäneet absurdeja musiikillisia ideoitaan.





Kokeellisen tv-viihteen pioneirit

Montyjen aloittaessa uransa 60-luvun lopulla BBC:ssä, heille oli tosiaan vaikea löytää vertailukohtetta. Verrattain konservatiiviseksi ja perhekeskeiseksi osoittautunut nuori media ei tosiaankaan ollut rypenyt Pythonien kaltaisen huumorin parissa. Yllättävää kyllä, lähimmät vertailukohteet löytyvätkin 50-luvulta, ja siellä muutamista komediasarjoista tv:n ja radion puolella.

Yhdysvalloissa kukoisti tuolloin **Sid Caesarin** isännöimät kaksi tv-sarjaa *Your Show of Shows* ja *Caesar's Hour*, joissa oli ajoittain mukana jopa sellaisia nimiä kuin **Mel Brooks**, **Woody Allen**, **Carl Reiner** ja **Neil Simon**. Caesarin ohjelmissa yhdistyivät hedelmällisesti alakulttuurinomainen absurdi satiiri, jonka kohteena oli useimmiten hallitus ja Yhdysvaltain politiikka, sekä valkoiselle keskiluokalle tarjottu farsityyppinen mekastus. 50-luvun amerikkalaisessa yhteiskunnassa tällainen tv-show oli lähes ainoa kanava, jossa mahdollistui valtarakenteiden arvostelu ja "maanalaisen uuden kulttuurin" esilletuominen laajempien piirien eteen. Monet Caesarin show'n esiintyjistä levyttivät myös komediallisia äänilevyjä, kirjoittelivat pilalehtiin ja esiintyivät radiohupailuissa sekä livenä yökerhoissa (esim. **Lenny Bruce**). Työskentely tällaisissa ryhmissä oli yhtä hedelmällistä kuin välttämätöntä monille taiteilijoille. Konservatiivisen ilmapiirin ja tukahduttavan tuotantokoneiston keskellä ei ollut paljon vaihtoehtoja.

Englannissa työskenteli 50-luvulla aluksi radio-ohjelmissa ja myöhemmin 60-luvulla myös elokuvissa **Tony Hancock** -niminen koomikko, jonka työllä oli urauurtava vaikutus myös Montyille. Varsinkin radiosarjassaan *Sunday Afternoon at Home* hän loi arkipäivän tapahtumista absurdiä komediaa, jonka yhteiskunnallinen kärki oli myös aina huomattavissa. Luomansa hahmon turvin hän parodioi englantilaisuutta, sen pikkusieluista ja kivettyntä arvokkuuden maskia ihmisten naamalla, joka näkyi niin esikaupunkialueella kuin parlamentin istunnossa. Hancockin radiosarjan komiikka viittasi niin 30-luvun amerikkalaisiin klassikoihin (varsinkin **W.C. Fieldiin**), kuin ennakoi Pythonien huumoria erityisesti tyyppien kehittäessä. Hancockin sarja on saanutkin mairitte-

levan lisänimen **Samuel Beckettin**, absurdin teatterin mestarin, erään näytelmän mukaan: *Sunday Afternoon at Home* on tällöin radiokomedioiden *Huomenna hän tulee* (*Waiting for Godot*).

Pythonin teamin tv-töihin antoivat lisäksi vaihteita **Richard Lesterin** 60-luvun elokuvat (esim. Beatles-filmit), sarjakuvat sekä ajalle ominainen räiskähtelevä poptaide, jonka pyrkimys liioittelevuuteen ja maailman mielettömyyden paljastamiseen niin musiikin kuin kuvallisen ilmaisun puolella oli erityisen suuntaa antavaa. Vuosikymmenen loppuilla lähes koko tuleva Monty Python seurue oli tekemässä sellaisia tv-sarjoja kuin *Do Not Adjust Your Set*, *Broaden Your Mind* sekä suomalaisillekin katsojille tuttua **Marty Feldmanin** nimikko-ohjelmaa *Marty*. Ensimmäinen Monty Python ohjelma esitettiin BBC:ssä lokakuussa 1969, jolloin seurueen nimeksi oli jo väännetty tv-sarjaankin kelpuutettu *Monty Python's Flying Circus*.

Lentävä sirkus rikkoi kaikki tv-viihteen totutut kaavat. Jo alkutekstien aikana saattoi tapahtua mitä vain: edellinen ohjelma saattoi saada vielä pythonilaisia kommentteja, BBC:n tunnuksia kohdeltiin anarkistisesti tai alkuteksteille itselleen tapahtui mitä vain. Jaksot olivat sketsisikermiä, joita ei päätetty millään juonnoilla tai hengähdystauoilla, ja mikä tahansa viitsi saattoi muuttua tai päättyä kesken, kun animaatiot hyökkäsivät ruutuun esimerkiksi jättimäisen jalan tai käden muodossa. Lentävän Sirkuksen kokeellisuuden pohjalta ovat ponkaisseet lähes kaikki sen jälkeen tulleet merkittävimmät englantilaista absurdiä huumoria viljelleet sarjat: *Ei kello yhdeksän uutiset*, *Kenny Everett Show*, *Hyväkkäät* (*The Goodies*) ja *Lunta tupaan* (*Alias Smith & Jones*).

Kuvallista ilotulitusta

Monty Python-ryhmän jäsenien erilaiset taustat selittävät hyvin pitkälle sen, miten erilaisista aineksista heidän huumorinsa tv-sarjoissa ja myöhemmin 70-luvun elokuvissa koostui. Ryhmän ainoa amerikkalaisjäsen **Terry Gilliam** vastaa pitkälle Montyjen kuvallises- ta ja näyttämöllisestä maailmasta (hänhän on sama mies, joka 1985 ohjasi ja ideoi omana sooloprojektinaan "vakavamman" Monty Python-elokuvan *Brazil*). Ennen Pythoneihin liittymistään hän piirsi kolme vuotta sarjakuvia eurooppalaisiin lehtiin *Help* ja *Pilote*. Hänellä ei ollut varsinaisesti mitään kokemusta animaatioiden tekemisestä suunnitellessaan ensimmäiset kokeellisella kollasiteknikalla tekemänsä pätkät Lentävään Sirkukseen. Ne kielivät kuitenkin niin poikkeuksellisen persoonallisesta ideoinnista, että animaatioista tuli välittömästi yksi Pythonien tavaramerkeistä. Gilliamin teknikalle voi jäljittää ainakin yhden esikuvan: **Beatles**-yhtyeen kokeellisen *Sgt. Pepper*-lp:n kannen, jonka samantyyppinen kollasiaihe muistuttaa niin teknikaltaan kuin aihepiiriltään suurinta osaa Python-animaatioita ja niiden pyrkimystä asettaa korkeakulttuurin esittämä historiallinen perintö naurettavaan valoon.

Näinhän tapahtuu *Brianin elämän* alkuteksteissä, jossa pölytetään myös historiallisen Hollywood-spektaakkelin tapaa ikään kuin luoda ko-meat puitteet tulevia "historian suur tapahtumia" varten. Gilliamin animaatiokokeilut tulevat kuitenkin Python-elokuvista parhaiten esiin debyytti-filmissä *Monty Pythonin hullu maailma* (*Monty Python's Holy Grail*, 1974), jonka tasoon *Brianin elämä* tässä mielessä ei pääse.

Musiikillisia paukkukarkkeja

Pythonien taustalta löytyy tietenkin myös kyy luoda huumoria musiikin avulla. Ryhmän kuopus **Michael Palin** tienasi nuorempana pennejä juontamalla tv:ssä popohjelmaa, jonka kautta hänelle tuli varsin tutuksi englantilaisen popmaailman koketeeraus, joka on mitä maukkain parodian aihe. Ryhmän "erakko" **Eric Idle** oli alunperin muusikko, joka vaikutti yhtyeessä nimeltä **The Idle Race**, josta myöhemmin syntyivät sellaiset historialliset bändit kuin **The Move** ja **Electric Light Orchestra**. Hän on vastuussa ryhmän levyillä olevista lauluista ja musiikillisista parodioista, joista kuuluisin lienee Suomenkin tv:stä aikanaan tullut **The Beatles-Rutles**-parodia "*All You Need is Cash*". Yhtyeen lp-levyt ovat aika epätasaista (siis Pythonien) kamaa, mutta klässisimmiksi ja onnistuneimmiksi mainostetaan vuonna 1972 tehtyä "*Monty Python's Previous Recordia*" sekä ällistyttävää singleä "*Spam Song*", joka alkaa korviavihlovalla riidalla aamiaispyödyssä ja päättyy wagneriaaniseen mieskuoromessuun.

Brianin elämän kohutuimmaksi ja aikanaan myös nauretuimmaksi huippukohtaksi (totta kai vielä tänäänkin) muodostui Eric Idlen öljymällä "kohtalotoveriansa" kanssa laulama pirspakka "*Pennies from Heaven*"-tyyppinen ralli ("*See The Bright Side of Life*"). Sen varjoon on jäänyt elokuvan alkutekstien aikana tuleva mahtipontinen parodia Bond-elokuvien yhteydessä tutuksi tulleista dramaattisista popiskelmistä, joista tässä yhteydessä selvä esikuva on **Shirley Bassey**n "*Goldfinger*". Nämä *Brianin elämän* musiikilliset pillerit osoittavat myös sen, kuinka nerokkaasti Pythonit parodioivat perinteisiä Hollywoodin laji-

tyyppisiä, ja pyrkivät rikkomaan niiden tutuksi tulleita kaavoja. *Brianin elämässä* erityisesti musiikkia ja historiallista spektaakkelia.

Huumorin rajat

Monty Pythonin huumorin keskeisin ainesosa ovat tietenkin sketsit, joiden absurdilla verbaalisella huumorilla hahmotetaan maailmaa ja sen mielettömyyttä. **Terry Jones**, **John Cleese** ja **Graham Chapman** ovat ryhmän loput jäsenet, joista Jones ja Cleese ovat useimmiten monien sanaleikkien tai loputtomilta tuntuvien mielettömien väittelytekstien takana. Juuri näitä kiivastahtaisia väittelyitä, jotka parodioivat niin uskonnon dogmaattisuutta kuin muidenkin ideologioiden jähmeyttä, on *Brianin elämä* kaikista Monty Python-filmeistä eniten täynnä. Niitä on jopa väliillä niin runsain mitoin, että hauskojenkin ideoiden takaa alkaa paistaa intellektuaalinen snobbailu, joka peittää Monty-huumorin absurdeja ja yllätyksellisiä sekä kokeilevia piirteitä alleen. Palin ja Jones entisinä historian ja kirjallisuuden opiskelijoina tietenkin tuntevat kaikki mahdolliset narut, joista vetäistä *Brianin elämän* kaltaisen aiheen yhteydessä, senhän me toki tiedämme.

Näitä naruja vetelemällä *Brianin elämästä* muodostui aikanaan juuri "se" elokuva, jota teki Pythoneista kertaheitolla suositin Suomessakin. Norjassa se kiellettiin kokonaan, ja täälläkin sen johdosta tehtiin pari eduskuntakyselyä, joissa vaadittiin elokuvan esittämisen kieltämistä. Nyt lähes seitsemän vuotta myöhemmin jumalanpilkkasyytteet vaikuttavat yhtä naurettavilta kuin tuolloinkin, koska *Brianin* parodia uskonnon ilmenemismuodoista toimii koko ajan niin abstraktilla tasolla, että suoranaisesta rienuksesta on turha puhua. Jeesus ja kristinusko pysyvät "suojakelmun" alla.

Aiheenkäsittelyltään *Brianin elämä* on ehein ja kokonainen Python-filmeistä. Sen parodian kärki on liian ilmeinen, ollakseen kuitenkin tarpeeksi hauska "pythonilaisessa" mielessä. *Monty Pythonin hullussa maailmassa* kuningas Arthurin tarinoiden fiktiota ja historiallista viitekehystä rikotaan loppujen lopuksi paljon railakkaammin ja anarkistisemmin kuin *Brianiassa* kuvaamme antiikista ja sen tuotteesta kristinuskosta. Aivan kuin Monty haluaisivat sanoa jotain, tehdä sittenkin järjettömästä järjestillistä, ja asettaa "hyvän paskan-huumorilleen" rajat. Tai sitten he vain lukivat liikaa *Asterix*ja ennen filmauksia.

Kari Kallioniemi

MONTY PYTHON -RYHMÄN ELOKUVAT:

- 1974 — Monty Python and the Holy Grail/ Monty Pythonin hullu maailma
- 1979 — Monty Python's Life of Brian/ Brianin elämä
- 1981 — Time Bandits/ Rosvoja, rosvoja!
- 1982 — Monty Python Live at the Hollywood Bowl
- 1983 — Monty Python's Meaning of Life/ Monty Python: Elämän tarkoitus



Palaa, palaa, aika kultainen —

TSHEKKOSLOVAKIAN UUDEN AALLON JÄLKIMAININGIT

PALAA, PALAA! (Hori, ma panenko). Tshekkoslovakia 1967.

Ohjaus: Milos Forman. Tuotanto: Filmov studio Barandov. Käsikirjoitus: Milos Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papousek. Kuvaus: Miroslav Ondricek. Musiikki: Karel Mares. Pääosissa: Vaclav Stöckel, Josef Svet, Jan Vostreil.

Tshekkoslovakian elokuva koki kesällä 1985 kolauksen, jossa voisi olla aimo annos historian ironiaa. Prahasta lähti jokavuotiseen tapaan virallinen edustaja Moskovan elokuvafestivaaleille, **Jaroslav Balikin** ohjaama kertomus rakennusprojektista, jolla on ylikireä aikataulu, siis vanhaa kunnan sosialistista melodraamaa. Ei, Moskovan tuomaristo ei hylännyt Balikin työtä gorbatshovilaisessa liberalismissaan jo alkukierroksella siksi, että sitä olisi pidetty aihepiiriltään ja tematiikaltaan aikansa eläneenä. Ei vielä. Vaan siksi, että rakennusprojektin johtajalla oli pahe, jota kansa ei saa nauraa ja jota Balik-parka sattui korostamaan loppuhuipennuksessakin. Moskovassa ei nykyisin pärjää viinavitseillä.

Näkemättä Balikin elokuvaa voi selostusten perusteella aistia tshekkielokuvassa saman perussävyä kuin kuuluisalla 60-luvulla, ns. uuden aallon aikana (ks. Lähikuva 3/86). Pieni ihminen heikkouksineen on edelleen keskeinen aines, mutta ilmeisesti jotakin puuttuu: yhteiskunnan ja järjestelmän heikkouksien esittely. Nauruhan on tunnetusti mitä vaarallisin ase.

Nauru ei tukahtunut vuonna 1968 yhdessä yössä, vaan se tapahtui vähitellen kahden vuoden aikana. **Jan Kadar** teki miehityksen alkaessa elokuvaa Bratislavassa, mutta koska hän oli jo ennen miehitystä sopinut erään **Bernard Malamudin** kertomuksen filmaamisesta USA:ssa, hän teki vuosina 1968 — 69 yhtä aikaa kahta elokuvaa, toista Slovakiassa ja toista New Yorkissa. Vasta myöhemmin hän joutui tekemään emigroitumispäätöksen. Muita tunnettuja emigrantteja olivat **Milos Forman**, **Ivan Passer** ja **Jan Nemeč**.

Osa parhaista kyvyistä oli lähtenyt maasta, osa ei voinut työskennellä, vaikka oli jäänyt kotimaahan. Innostus oli poissa, paluu menneisyyteen, aikaan ennen vuotta 1963, alkoi.



Kotiin jääneet

Valtaosa tshekkiläisestä elokuvaväestä jäi tietenkin kotimaahan. Moniko suomalainen elokuvantekijä lähtisi täältä vastaavassa tilanteessa; moniko heistä saisi töitä ulkomailta?

Vera Chytilova oli työkiellossa vuodet 1970 — 75. Hän ei tänä aikana päässyt myöskään matkustamaan ulkomaille niille monille naiselokuvafestivaaleille, joille hänet kutsuttiin kunniavieraksi (*Jostakin muusta!*). Vuonna 1975 hän lähetti presidentti **Husakille** avoimen kirjeen, jossa hän kertoi, miten häntä oli syytetty elokuviansa elitismistä, pessimismistä, kokeellisuudesta ja siitä, että hän oli erityisesti läntisten kriitikoiden ”yliarvostama”. Chytilova kiisti syytökset ja totesi vaikeuksiansa pääsyyksi elokuvateollisuudessa vaikuttavien miesten sovinniset asenteet.

Kirje ei saanut suoraa vastausta, mutta Chytilova kykeni kuitenkin seuraavana vuonna murtaamaan työkiellon. Vuonna 1976 valmistunut *Omenaleikki* ei ole perinteisen muotonsa vuoksi kovinkaan merkittävä elokuva ohjaajansa tuotannossa, mutta sen valmistuminen oli byrokratian kiertämisen mestarinäyte: sitä ei tehty pitkien elokuvien studioilla vaan lyhytelokuvatuotannon puolella osaston ensimmäisenä pitkänä elokuvana kautta aikojen.

Omenaleikin aikoihin alkoivat muutkin uuden aallon kuuluisuudet saada työtilaisuuksia — tai oikeastaan he olivat saaneet niitä jo hieman Chytilovaa aikaisemmin, ehkäpä siksi, että olivat miehiä. **Jiri Menzel** teki elokuvan kesämökkikylästä (engl. nimi *Seclusion Near a Forest*) ja **Frantisek Vlacil Kuuman kesän varjoja**.

”Suojasääksi” nimetyn (**Peter Hames**) 70-luvun jälkipuoliskon, jolloin innostuttiin mm. Chytilovan paluusta, jälkeen ei Tshekkoslovakiassa ole tapahtunut mitään, mikä olisi herättänyt kiinnostusta kansainvälisesti. Ainakaan **Josef Skvoreckyn** tuoreessa pessimistisessä artikkelissa, jossa hän kritisoi Hamesin optimismia kirjassa *The Czechoslovak New Wave*, ei ole ainuttakaan mainintaa todella huomionarvoisesta uudesta elokuvasta. Toisaalta Skvoreckyn teksti on melko katkeraa pakolaiskäsikirjoittajan purkausta; hän oli itse uuden aallon huippuvaiheessa kirjoittamassa Jiri Menzelin ja **Evald Schormin** elokuvia. Hänen mielestään ainoa vapaus, joka maan elokuvassa on lisääntynyt, on vapaus kuvata alastonta naista.

Emigrantit

Ellei Milos Forman olisi menestynyt niin kuin on, saattaisi koko tshekkielokuvan 60-luku olla jo pelkkää legenda. Hänelle on käynyt yhtä hyvin kuin **Ernst Lubitschille** aikanaan: hänestä on tullut arvostettu tekijä uuden ympäristö ammattilaisten keskuudessa. Mistäpä muusta Oscarit ovat merkki?

Entä muut maansa jättäneet? Valitettavasti ei ole olemassa enää sulatusuunia nimeltä Hollywood, joka pystyisi ottamaan ammattiväkeä rajattomasti vastaan. Jan Nemeč on tehnyt lyhytelokuvia Hollannissa ja Ranskassa, mutta muuten tämä kiinnostava kokeilija lienee ollut hiljaa. Ivan Passer meni Yhdysvaltoihin ja on ohjannut ainakin elokuvan *Born to Win* (1971).



Saksan liittotasavallassa ovat töitä tehneet **Zbynek Brynych**, joka filmasi **Kafkan Amerikan** 1970, ja **Vojtech Jasny**, joka on melko äänekkäästi tehnyt romaanimfilmatisointeja hänkin: **Heinrich Böllin** romaani *Ansichten eines Clowns* muuttui elokuvaksi vuonna 1976.

Vasta jälkeinpäin tajusimme, miten hienoa aikaa se oli, muisteli 60-lukua Jan Kadar. Hänelle siirtyminen länteen oli helpompaa kuin muille, koska hänellä oli työ valmiiksi sovittuna. Kuitenkin tuotantojärjestelmän vaihdos oli shokki, sillä amerikkalaisessa elokuvassa tuntui pääasiana olevan rahoittajan löytäminen. Kaikki oli tehtävä kauniiksi paketiksi tätä varten, oli oltava vakuutettava, vaikka mitään todellista pohjatytötä ei olisi tehtykään. Ja lisäksi ”vapaassa lännessä” vallitsi viidakon laki, joka antoi menestyneille avaimet kaikkiin oviin ja sulki menestymättömät kaikkien ovien ulkopuolelle.

Milos Forman, Praha

Vuonna 1932 syntynyt Milos Forman kävi elokuvakoulu FAMU:n käsikirjoittajalinjan 1951 — 55, työskenteli tämän jälkeen Prahan kuulussa *Laterna Magica* -teatterissa, kunnes vuonna 1962 palasi elokuvan pariin. Jo seuraavana vuonna valmistui Formanin ohjausdebyytti, kaksiosainen *Konkurs*, jossa dokumentaarisiiin kuviin naisten laulukilpailusta ja torvisoittokuntien soittokilpailusta oli yhdistetty koomisia fiktiivisiä jaksuja. Dokumentaarisuuden ja komedian yhdistelmästä tulikin Formanin tavaramerkki, sillä tämä yhdistelmä oli läpimurtoelokuvien *Musta Pekka* ja *Vaaleaverikön rakkaus* uutuuden ja tuoreuden salaisuus.

Palaa, palaa! (1967) on omituinen väliinputoajaelokuva Formanin kahden kuuluisan kauden taitteessa. Puhtaana farssina se ei kuulu yhteen edeltävien intiimien komedioiden kanssa eikä se toisaalta ole sukua amerikkalaisen menestyskauden varmaotteiselle yleisön tavoittamiselle. Se on kuvaus palokunnan juhlista, joista ei leikki ole kaukana. Juhlien aikaan sattuu erään vanhuksen mökki syttymään tule, mistä taas leikki on kaukana. Palokunnan tapaisen hierarkkisen yhteisön kuvaus antaa elokuvalla kiintoisan peruskuvion, mutta Formanin ja käsikirjoittaja Passerin renoinen kaikkien ymmärtäminen vie mahdolliselta yhteiskuntakritiikiltä terän.

Milos Forman, New York (aik. Praha)

Miehituksen jälkeen koko *Palaa, palaa!* -elokuvan voimakolmikko, Forman, Passer ja kuvaaja **Miroslav Ondricek** muuttivat Yhdysvaltoihin. Ja kuin siteeksi vanhaan maailmaan tekivät Forman ja Ondricek täysin tshekkiläisen inhimillisen komedian näköisen amerikkalaisen tapainkuvauksen *Taking off!* (1971). Osittain vanhoille ideoille — esim. laulutaidotomien koelaulutilaisuus — ja uusille — neuroottiset amerikkalaisvanhemmat — rakentava elokuva on kuitenkin jälleen liian ymmärtävä, jotta se edes jaksaisi naurattaa. Forman ymmärsi kai itsekin tullessaan umpikujan päähän ja kääntyi takaisin. Omimman alueensa joutsenlauluksi Forman teki vuoden 1972 Münchenin olympiafilmin *Visions of Eight* osuuden — koomisen dokumentin.

Milos Formanin ura on ollut ainutlaatuisen kaksijakoinen: aluksi taiteellisesti arvostettu pienen maan sankaritaiteilija, sitten yleisön rakastama menestyselokuvien tekijä. Hän on ollut malliesimerkki siitä, miten menneisyyttä ei voi paeta huolimatta siitä, että hän on valinnut elokuviansa aiheet periaatteella ”maassa maan tavalla tai maasta pois”. Formanin neljän viimeisen ”suurimmalle mahdolliselle yleisölle” suunnatun elokuvan aiheet ovat mielenkiintoisen epätodennäköisiä ”Itä-Euroopasta” tulleele ohjaajalle: **Ken Keseyn** 60-luvun kulttikirja *Yksi lensi yli käenpesän*, aikansa elänyt hippimusikaali *Hair*, **E.L. Doctorowin** romaani *Ragtime*, joka on täynnä vuosisadan alun amerikkalaisia kuuluisuuksia, ja *Amadeus*. No, *Amadeus* ei ole epätodennäköinen, sillä Mozarthan kävi mielellään Prahassa ja 50-vuotias Formanin alkoi jo ikävöidä Barrandovin studioille.

Uusi aalto ja tshekkiläisyys seuraavat Formania hautaan asti, vaikka hän alkaisi tehdä tieteiselokuvia. Näytteeksi tästä ruotsalaiskriitikoiden valikoituja lausahduksia Chaplin-lehdestä:

Yksi lensi yli käenpesän (1975):

— *Jag har själv upplevt den här situationen, säger Forman, som sett sina föräldrar försvinna i koncentrationsläger, och jag vet att en auktoritet som råkar i svårigheter vill offra allt och alla för att genomdriva sin vilja.* (Björn Fremer)

Hair (1979):

Hair bygger på den musical om hippiegenerationen, som på 60-talet gjorde succe runt om världen men som Milos Forman av politiska skäl inte fick sätta upp i sitt Tjeckoslovakien. När han nu, med amerikanskt pass, fick chansen, ville han göra den skild från alla scenversioner men trogen sin anda. (Lars-Olof Löthwall)

Ragtime (1981):

Tateh, silhuettklipparen och konstnären som blir en av den sjunde konstartens pionjärer, är en gestalt ur det brokiga rollgalleri som Ragtime ger ett så förunderligt liv åt. Han är liksom Milos Forman en amerikan av val och inte av födsel. Tateh är invandrare från Lettland, Forman från Tjeckoslovakien. De betraktar bägge sitt nya hemland med roat intresse, medvetna om dess möjligheter. Bägge har valt att skildra denna nya, föränderliga värld genom levande bilder, med nyfikenhet och en sorts förklarad ömhet. (Stig Björkman)

Amadeus (1984):

Till paradoxerna i Amadeus hör att lika ”brutalt” som Forman redigerat sin berättelse, lika känsligt har han regisserat sina skådespelare. I början av sin karriär arbetade Forman ofta med kombinationer av amatörer och yrkesskådespelare och han gled mellan dokumentation och fiktion. Genom alla sina filmer har han behållit känsligheten för särarten i varje skådespelares konst. (Mikael Timm)

Ari Honka-Hallila

LÄHDEKIRJALLISUUTTA:

Stig Björkman: Kampen för individen. Om Milos Formans *Ragtime*. *Chaplin* 2/1982.

Björn Fremer: Gökboet. *Chaplin* 2/1976.

Peter Hames: The Return of Vera Chytilova. *Sight and Sound* Summer 1979.

Harlan Jacobson: As Many Notes as Required. *Film Comment* October 1984.

Antonin J. Liehm: En för alla... (Jan Kadarin haastattelu) *Chaplin* 1/1972.

Lars-Olof Löthwall: Mitt i skratte kommer tankarna. *Chaplin* (4/1979).

Vlado Oravsky: Forman i Prag. *Chaplin* 5/1983.

Josef Skvorecky: What was Saved from the Wreckage. *Sight and Sound* Autumn 1986.

Mikael Timm: Amadeus. Människan mot Gud — musiken för alla. *Chaplin* 5 — 6/1984.

ÄLKÄÄMME UNOHTAKO NÄITÄ:

Peter Hames: *The Czechoslovak New Wave*. 1985.

Josef Skvorecky: *All the Bright Young Men and Women*. Toronto 1971.

Milos Formanin (1932 —) ohjaamat elokuvat:

- 1963 — Konkurs
- 1963 — Cerny Petr/Musta Pekka
- 1965 — Lasky jedne plavovlasky/Vaaleaverikön rakkaus
- 1967 — Hori, ma panenka/Palaa, palaa!
- 1971 — Taking Off!/Taking Off! — Otetaan hatkat!
- 1973 — Visions of Eight (yksi episodi)
- 1975 — One Flew Over the Cuckoo's Nest/Yksi lensi yli käenpesän
- 1979 — Hair/Hair
- 1981 — Ragtime/Ragtime — toivon ja vihan aika
- 1984 — Amadeus/Amadeus

LA STRADA

OSA 2

TOINEN TIE (Egymástra nézve), Unkari 1982.
Ohjaus: Károly Makk. Tuotanto: Mafilm — Dialóg Filmstúdió/Antal Bogaes. Käsikirjoitus: Erzsébet Galgóczi, Makk — edellisen romaanista Törvényen belül. Kuvaus: Tamás Andor — Eastmancolor. Musiikki: László Dés, János Másik. Lavastus: Tamás Vayer, Les György Sivó. Näyttelijät: Jadwiga Jankovska-Cieslak (Eva Szalánczky), Grazyna Szapolowska (Livia), Josef Kroner (toimittaja), Gábor Reviczky (Fiala), Péter Andorai (Livian mies). Kesto: 107 min.

Karoly Makk siis syntyi 62 vuotta sitten Berettyóújfalussa, senhän tietävät kaikki. Näinollen hän kuuluu vanhempaan unkarilaiseen ohjaaajapolveen, joka on kokenut Unkarin sekavan lähihistorian maailmansotaa edeltävistä kuohuista alkaen. Hän ohjasi ensimmäisen pitkän elokuvansa, *Liliomfin*, vuonna 1954 eli ajankohtana, jolloin Stalinin kuoleman jälkeinen vapautuneempi ilmapiiri alkoi vaikuttaa. Makkien elokuvatuotantoa on leimannut kaksi ydinteemaa: toisaalta kahden ihmi-

sen välinen rakkaussuhde ja toisaalta juuri ns. stalinismin kauden uudelleen arvioiminen. Makk on itse tunnustanut, ettei hän koskaan pääse eroon tästä vuosikymmenestä, joka jätti häneen lähtemättömät jäljet. Viisikymmenluvulla kriittisellä Makkilla oli poliittisia vaikeuksia saada ajatuksiinsa hyväksytyiksi ja vasta vuoden 1963 *Kaivo* merkitsi läpimurtoa.

Toinen tie on rakkauselokuva, jossa peilataan aina traumaattista Unkarin lähihistoriaa, kansannousun jälkeisiä vuosia, syksyä 1957 ja talvea 1958. Kahden naistoimittajan välinen rakkaustarina huipentuu aidon melodraaman tavoin: elokuvan lopussa toinen makaa sairaalassa aviomiehensä ampumien luotien rei'ittämänä ja toinen on saanut surmansa epätoivoisessa pakoyrityksessä. Kahden ihmisen pyrkimys kohti keskinäistä inhimillistä suhdetta on etukäteen tuomittu epäonnistumaan. Samalla stalinistinen politiikka saa voimakkaan tuomion, mikä toistuu Unkarissa elokuvasta toiseen, vaikkakin nykypäivän yhteiskunnan suorasukainen kritisoiminen alkaa olla pääaiheita.



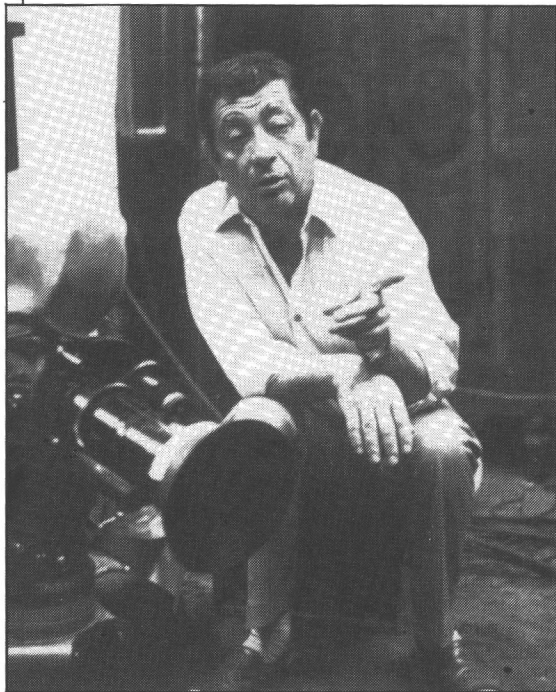


Makk sekoittaa yhteiskuntakritiikin ja lesbojen ongelmat keitokseksi, joka ainakin virallisen Unkarin on vaikea niellä. *Toisen tien* perimmäinen tematiikka löytyy historiallisten poliittisten ongelmien takaa ja kohdistuu vallitsevaan ahdasmielisyyteen. Yhteiskunnallisessa keskustelussa on 80-luvulla yhä useammin toisteltu, ettei tasa-arvo lisääntynyt niin kuin pitäisi. Yhteiskunta nähdään miehisen vallankäytön näyttämönä, jossa eritoten seksuaalisesti poikkeavien elämä on vaikeaa.

Lesbon tai homon arkipäivän todellisuus saattaa edelleenkin olla kafkaalaista painajaisista. Makkin elokuvassa poliittinen ja seksuaalipoliittinen kysymyksenasettelu leikkaavat toisiaan. Toisia teitä kulkeville totuuden salaaminen ja vale-elämä voivat olla osa jokaista päivää niin Stalinin aikana kuin nykyäänkin.

Pekka Nummelin

(Harri Kaunistoa (Still 5/85) ronskisti lainaten.)



Károly Makkin (1925—) ohjaamat elokuvat:

- 1954 — Liliomfi
- 1955 — A 9-es kórterem
- 1956 — Mese a 12 találatról
- 1958 — Ház a sziklák alatt
- 1959 — A 39-es dándár
- 1960 — Füre lépni szabad
- 1961 — Megszállottak/ Kaivo
- 1962 — Elveszett paradicsom/ Kadotettu paratiisi
- 1963 — Az utolsó előtti ember
- 1964 — Mit csinált felséged 3-tól 5-ig?
- 1968 — Isten és ember előtt
Bolondos vakáció
- 1970 — Szerelem/ Rakkaus
- 1974 — Macskajáték
- 1977 — Egy erkölcsös éjszaka
- 1979 — Két történet a félmúltból
- 1982 — Egymásra nézve/ Toinen tie
- 1985 — Játszani kell (Playing for keeps)

X-RAY

PETTÄVÄLLÄ POHJALLA (On Dangerous Ground). USA 1951.

Ohjaus: Nicholas Ray (ei-kred. ohj. Ida Lupino). Tuotanto: John Houseman. Käsikirjoitus: A.I. Bezzerides & Nicholas Ray — Gerald Butlerin romaanista *Mad With Much Heart*. Pääosissa: Robert Ryan (Jim Wilson), Ida Lupino (Mary Malden), Ward Bond (Walter Brent), Ed Begley (poliisikapt. Brawley), Sumner Williams (Danny Malden), Ian Wolfe (Carrey).

KATKERA VOITTO (Bitter Victory/Amère victoire). USA 1957.

Ohjaus: Nicholas Ray. Tuotanto: Transcontinental Films — Robert Laffont, Paul Graetz, Janine Graetz. Käsikirjoitus: René Hardy, Nicholas Ray & Gavin Lambert — Hardyn romaanista *Amère victoire*. Kuvaus: Michel Kelber. Musiikki: Maurice Le Roux. Leikkaus: Jean D'Eaubonne. Leikkaus: Léonide Azar. Pääosissa: Curd Jürgens, Richard Burton, Raymond Pellegrin, Ruth Roman, Sean Kelly, Raoul Delfosse, Anthony Bushell, Joe Davray, Christian Melsen.

Nicholas Ray astui elokuvamaailmaan vuonna 1948 esikoisohjauksella *He elävät öisin* (They Live by Night). Tätä ennen hän oli opiskellut arkkitehtuuria, toiminut sota-aikana informaatiotoimiston ohjelmajohtajana sekä apulaisohjaajana **Elia Kazanin** elokuvassa *Brooklynissä kasvoi puu* (A Tree Grows in Brooklyn, 1944). Nicholas Rayn debyytti sijoittuu ajankohtaan, jolloin amerikkalaiseen elokuvatuotantoon tuli uusi, sodanjälkeinen sukupolvi. 40- ja 50-luvun taitteessa ilmestyivät elokuvanäyttämölle myös mm. **Robert Aldrich**, **Laslo Benedek**, **Richard Brooks**, **Samuel Fuller**, **Ida Lupino**, **Robert Parrish**, **Abraham Polonsky**, **Richard Quine**, **Robert Rossen** ja **Donald Siegel**.

Näistä elokuvantekijöistä Nicholas Ray on ehkä selvimmin 50-lukulainen. Esikoiselokuvaa lukuun ottamatta hänen tärkeimmät työnsä syntyivät juuri 50-luvulla; vuosikymmenen lopulla Ray jätti Hollywoodin ja siirtyi kansainvälisille markkinoille heikoin tuloksin. Ray oli siis yhden vuosikymmenen tähti — ja hän oli sitä ylivertaisesti: siitä pitivät ranskalaiset elokuvakirjoittelijat huolen. Vuoden 1960 toukokuussa muuan Cahiers du Cinéma -lehden kriitikko julisti jopa nähneensä häivähdyksen taivasten valtakunnasta Rayn elokuvassa *Chicagon yöperhoset* (Party Girl, 1958).

Jokin selittämätön yhteys tuntuu kytkevän Rayn kahteen aikalaisohjaajaan Robert Aldrichiin ja Samuel Fulleriin, joiden ura jatkui vielä

hyvän matkaa 50-luvun jälkeenkin, aina 70- ja 80-luvulle asti. En tiedä, mistä tämä tunne johtuu. Ehkäpä esimerkiksi Rayn elokuvan *Hermot pinnalla* (In a Lonely Place, 1950) hysteerisyydessä on jotakin samaa kuin Aldrichin *Kiss Me Deadly* (1955) ja Fullerin *Merten paholaisten* (Hell and High Water, 1954) tunnelmissa. Tai ehkä tunne johtuu siitä, että Ray — Aldrichin ja Fullerin tavoin — on parhaimmillaan ekstaattisen vakuuttava, huonoimmillaan äärimmäisen vastenmielinen. Rayn *Lentävät villikissat* (Flying Leathernecks, 1951) jää **Robert Ryanin** ja **John Waynen** rooliponnisteluista huolimatta niin sietämättömäksi tekeleeksi, että sille vetää vertoja vain Fullerin katastrofaalinen *Sissipartio* (China Gate, 1957).

Auteur-teorian kannattaja voisi halveksia Nicholas Rayta nimenomaan tuotannon epätasaisuuteen vedoten, todeta kuivasti, että ohjaajan uralla on liikaa ”välitöitä” (*Kiinnitys elämään, Syntynyt pahaksi, Luotien maa, Mustalaiskuningatar...*). Nämä ”välityöt” on Nicholas Raysta puhuttaessa haluttakin usein unohtaa. Varsinkin silloin kun on palvottu elokuvia *He elävät öisin*, *Johnny Guitar* (1954), *Nuori kapinallinen* (Rebel Without a Cause, 1955) ja *Chicagon yöperhoset*. Näiden mestariteosten ympärillä on voitu havaita suoranaisia kulttimenoja — ja Raystä on tehty kulttiohjaaja. Paljon vähemmän on meteliä pidetty elokuvista *Hermot pinnalla*, *Peilin takana* (Bigger Than Life, 1956) ja *Katkera voitto* (Bitter Victory, 1957), vaikka niiden erinomaisuus onkin tunnustettu.

Paljon on Rayn tuotantoon sovellettu auteuristista tarkastelutapaa, hänen tuotannostaan on etsitty yhtenäisiä teemoja (jos näitä teemoja ei kaikista teoksista ole löytynyt, ne on selitetty milloin ohjaajan sairastelun, milloin tuottajien painostuksen avulla). Yhtenä punaisena lankana on pidetty yksilön ja yhteisön suhteen problematisointia: Rayn elokuvien päähenkilöt horjuvat yhteiskunnan ja siihen nähden oppositiossa olevien ryhmien välimaastossa paikkaansa etsien.

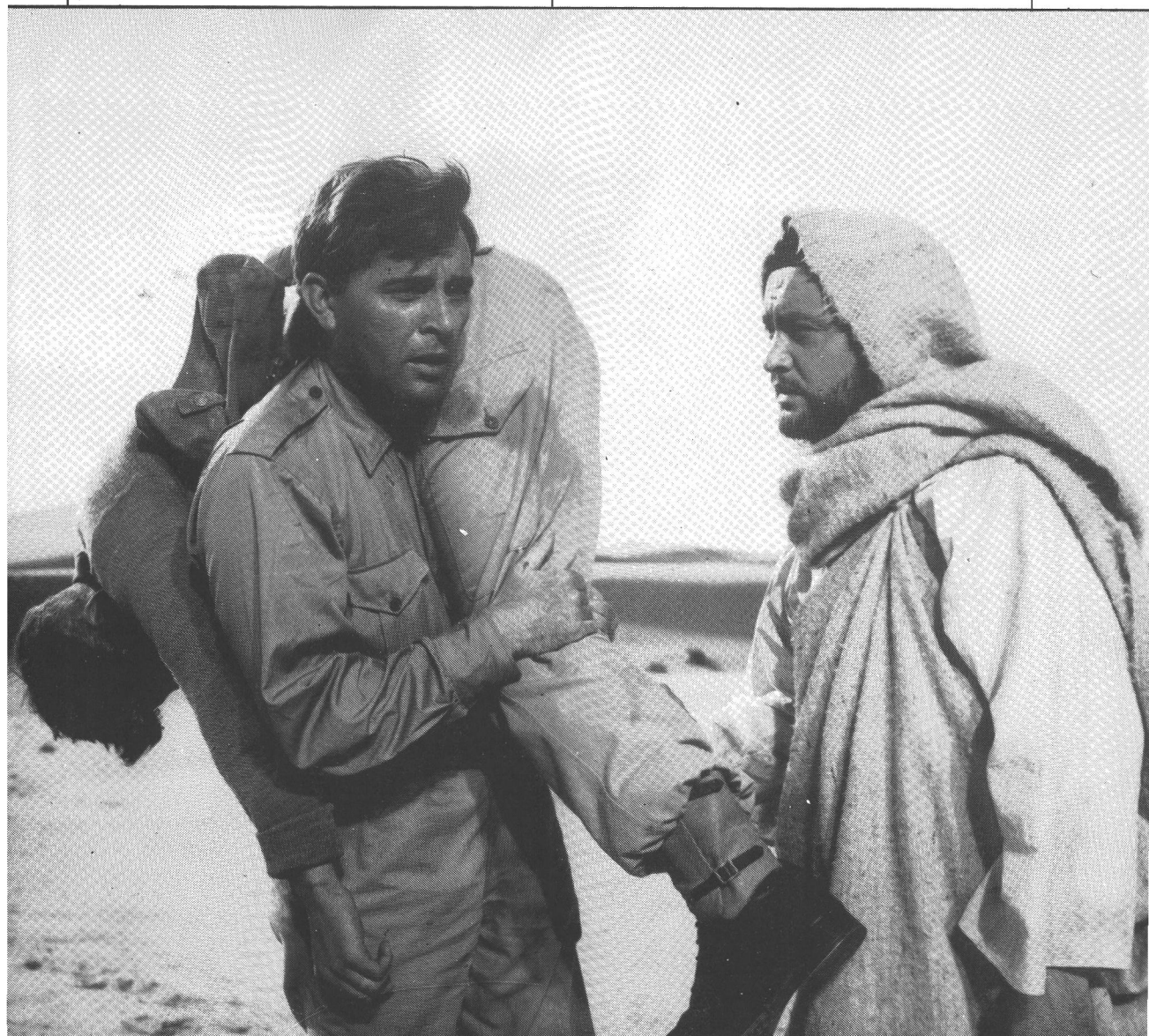
Usein Rayn päähenkilöt — yhteiskuntamyönteisesti ilmaistuna — ”kypsyvät”, konflikti yksilön ja yhteiskunnan välillä päättyy jälkimmäisen voitoksi. *Johnny Guitarissa* Emman (**Mercedes McCambridge**) kuolema poistaa yhteiskunnan silmittömästä aggressiivisuudesta kaiken jälkimaun, se sovittaa yksilön kärsimän vääryyden — ja niin Johnny (**Sterling Hayden**) ja Vienna (**Joan Craw-**

ford) voivat saada toisensa. *Chicagon yöperhosisa* alamaailmalle itsensä myynyt lakimies Thomas Farrel (**Robert Taylor**) ja tanssija Vicki Gaye (**Cyd Charisse**) päättävät yhdessä puhdistautua ja jättää entisen elämänsä. Tietenkin he onnistuvat. *Nuoren kapinallisen* päähenkilö Jim Stark (**James Dean**) kapinoi, kaipaa itselleen voimakasta isää ja lopulta saakin haluamansa, sillä yhteiskunta on isääkin vahvempi. Elokuvassa *Pettävällä pohjalla* päähenkilö Jim Wilson (**Robert Ryan**) saa Jim Starkin tapaan kriisinsä ratkaistua. *Luotien maassa* (*Run for Cover*, 1955) yhteiskunta pääsee kovin vähällä oltuaan jo elokuvan alkumetreillä valmis vetämään syyttömän Matt Dow'n (**James Cagney**) hirteen.

Tunnetun Nicholas Ray -kirjan kirjoittaja **Francois Truchaud** näkee Rayn elokuvien olevan nimenomaan kertomuksia sosiaalistumisesta, yhteiskuntamyönteisen elämänasenteen omaksumisesta. Tällainen näkemys on kuitenkin ehdottomasti liian kapea-alainen. Äänensä menettäneen laulajattaren katkeruus nuorta kollegaa kohtaan

elokuvassa *Kiinnitys elämään* (*A Woman's Secret*, 1949), pasifistinen humanismi yhdistyneenä ironiseen katkeruuteen *Katkerassa voitossa* sekä Bowien (**Farley Granger**), Davey Bishopin (**John Derek**) ja Platon (**Sal Mineo**) kuolemat elokuvissa *He elävät öisin*, *Luotien maa* ja *Nuori kapinallinen* ovat peruuttamattomia ristiriitoja, kysymysmerkkejä.

Nicholas Raylle itselleen tärkeitä teoksia olivat *Hermot pinnalla* ja *Peilin takana*. Dixon Steelen (**Humphrey Bogart**) väkivaltaisuus ja ennalta-arvaamattomasti purkautuvat patoumat elokuvassa *Hermot pinnalla* hakevat neuroottisuudessaan vertaistaan. Ed Averyn (**James Mason**) megalomaaniseksi paisuva vallanhimo tekee *Peilin takana* -elokuvan loppuratkaisun teeskennellyistä hymyistä epätoivoisia irvistyksiä, jotka eivät anna varmuutta tulevaisuudesta. Juuri Ed Averyn hahmo on täydellinen vastakohta sille perheenisälle, jonka Ray loi *Nuorena kapinallisessa*. Amerikkalaiset unelmat muuttuvat Averyn kotihoidossa painajaisiksi, joista on pakotietä vaikea löytää.



Nicholas Rayn tuotanto näyttää todellakin koelmalta vastakohtaisuuksia: miten istuvat toisiinsa *Lentävien villikissojen* propagandistinen kansallismielisyys ja *Katkeran voiton* moraalinen kriittisyys, Jumalan kertakaikkinen syrjäyttäminen elokuvassa *Peilin takana* ja Kristuksen maalliset vaiheet speaktaakkelissa *Kuningasten kuningas* (King of Kings, 1961), *Mustalaiskuningattaren* (Hot Blood, 1956) 50-lukumaisen räikeät, vastenmieliset värit ja *Chicagon yöperhosten* harkittu värirehku... Rayn tuotannossa näyttävät vastakohtat todellakin sulautuvan, aivan samoin kuin

siinä näyttää sulautuvan myös hyvien ja huonojen elokuvien hiuksenhieno raja portaattomasti jatkumoksi. Ehkäpä kiinnostavaa olisi Rayn tarkastelu nimenomaan 50-luvun mentaliteettien kerääjänä; vain siten voisi abstrahoida esiin sen merkitysyhteyden, joka selittäisi *Lentävien villikissojen* ja *Katkeran voiton* jännevälin. Silloin Rayn voisi todellakin nähdä elokuviensa takaa, polyfoonikkona, joka juoksuuttaa teemojaan ja vastateemojaan aina erilaisin tuloksin.

Hannu Salmi



Nicholas Rayn (1911—1979) ohjaamat elokuvat:

- 1948 — They Live by Night/He elävät öisin
- 1949 — A Woman's Secret/Kiinnitys elämään
Knock on Any Door/Tuomion tie
- 1950 — In a Lonely Place/ Hermot pinnalla
Born to Be Bad/ Syntynyt pahaksi
- 1951 — Flying Leathernecks/ Lentävät villikissat
- 1952 — On Dangerous Ground/ Pettävällä pohjalla
The Lusty Men/ Rodeon miehet
- 1954 — Johnny Guitar/ Johnny Guitar
- 1955 — Run for Cover/ Luotien maa
Rebel Without a Cause/ Nuori kapinallinen
- 1956 — Hot Blood/ Mustalaisruhtinatar

- Bigger Than Life/ Peilin takana
- 1957 — The True Story of Jesse James/ Jesse James
Bitter Victory/ Katkera voitto
- 1958 — Wind Across the Everglades/ Suolla tuulee
Party Girl/ Chicagon yöperhosten
- 1960 — The Savage Innocents (Ombre blanche,
Les Dents du Diable)/ Paholaisen hampaat
- 1961 — King of Kings/ Kuningasten kuningas
- 1963 — 55 Days at Peking/ 55 päivää Pekingissä
- 1976 — You Can't Go Home Again (tehty yhdessä
elokuvaopiskelijoiden kanssa Harpur Collegessa, koostettu 8-, 16- ja 35-millisestä filmimateriaalista sekä videomateriaalista)

(Nicholas Rayn kädenjäljellä on ollut osuutensa myös Wim Wendersin elokuvassa *Lightning Over Water*, 1981, joka on henkilökuva Nicholas Raysta kuoleman lähestyessä.)

KELTAINEN NAUHA (She Wore a Yellow Ribbon), USA 1949.

Tuotanto: Argosy pictures-RKO Radio / John Ford, Merian C. Cooper. Ohjaus: John Ford. Käsikirjoitus: Frank S. Nugent, Laurence Stallings, James Warner Bellahin tarinasta "War Party". Kuvaus: Winton C. Hoch. Leikkaus: Jack Murray. Musiikki: Richard Hageman. Näyttelijät: John Wayne (Nathan Brittels), Joanne Dru (Olivia), John Agar (Flint Cohill), Ben Johnson (Tyree), Harry Carey, Jr. (Pennell), Victor McLaglen (Quincannon), Mildred Natwick (Rouva Allshard) George O'Brien (MacAllshard), Arthur Shields (O'Laughlin), Francis Ford (Baarimikko), Harry Woods (Karl Rynders). Kesto: 103 min.

(Kun legenda vaihtuu faktaan)

PAINAKAA LEGENDA



Frederic Remington: *The Quest*

Nunnally Johnson:

Hyvä Lindsay,
Näin taannoin kaksi kelaa erästä elokuvaa — en kestänyt enempää — ja katsoessani mietin, mitä sinä sanoisit elokuvasta, jossa on näin halpaa ja vulgaaria käytöstä, ohjauksesta, joka sallii pikkusievän päänäyttelijättären ilveillä pikkusievästi sankarin selän takana... Ja juuri kun minun piti kirjoittaa sinulle ja käyttää tätä esimerkkinä siitä, mitä tapahtuu ohjaajalle kun hänellä on kelvoton käsikirjoitus, sain lähettämäsi Segueence-lehden ja

huomasin **Ford**-jutustasi, että olit tutkinut *Keltaista nauhaa* vakavuudella ja kunnioituksella.

Ei kannata. Sinut on varmasti lumottu...

Robin Wood:

Keltaisen nauhan teema on yksilön suhde ratsuvä-kijoukkoihin ja traditioon. Painopiste on kurinalaisuuden tarpeessa...

Fordin ratsumiehet, kuten **Conradin** merimiehet, ovat alistettuja palvelutraditioille, joihin he kuuluvat. *Keltaisen nauhan* henkilöt ovat ensisijaisesti ratsumiehiä, sitten vasta yksilöitä.



Peter von Bagh:

Keltainen nauha jättää erityisen voimakkaan vaikutelman historian suuren kuvakirjan lehtien kääntymisestä... Britteslin monologi nuorena kuolleen vaimonsa haudalla on täynnä emotionaalista värinää, melkein liturgiseksi historiannäkemykseksi avautuva jakso: sanat muuntuvat vuoropuheluksi historian kanssa...

Ford rikkoo kaikki ne tyyllilliset ”säännöt” jotka rikottavissa ovat. Hän myös yhdistää kaksi ääripistettä. Niistä toinen on ikuinen ja jokaista ihmistä erotuksesta koskettava — sillä sitä on tämä ”ratsastus länteen, kohti auringonlaskun tietä, joka tulee jokaisen vanhan miehen osaksi”. Toinen on historian erityisyys, liikevoima, joka on tuhansin sitein kiinni omassa ajankohdassaan, kaikessa mitä tuo hetki on.

Pam Cook:

Voisi myös sanoa, että Fordin ratsuväkielokuvissa näkyy oppositio lännenmaiseman panoraamanäkymien ja intiimimpien ratsuväkipaksojen suljetujen, tiukkojen kompositioiden välillä. Jos näin on, miten tämä vaikuttaa elokuvien tuottamiin merkityksiin?

Nunnally Johnson:

Mitä olisit sanonut siitä, jos se ei olisi ollut Fordin ohjama? Tai jos et olisi tiennyt, että se oli Fordin ohjaama? Minä rakastan westerniä, rakastan **John Waynea** ja rakastan John Fordin tekemiä westerniä joissa on John Wayne, mutta se mitä tästä elokuvasta näin, oli niin häpeällistä etten halua yhtään enempää...

Syytän moisesta elokuvasta Fordia, koska sen tuotti hänen yhtiönsä, hänellä oli ehdoton kontrolli jokaiseen yksityiskohtaan... Hän hyväksyi törkyisen käsikirjoituksen kahdelta kirjoittajalta, jotka eivät olleet juuri muita kuin amenuesseja, mikäli tämä nyt on se sana ja oikeinkirjoitus, jota tarkoitan... (Nunnally Johnson on mm. elokuvien *Vihan hedelmät* ja *Tupakkatie* käsikirjoittaja. Keltaisen nauhan amenuessit ovat puolestaan kirjoittaneet, yhdessä tai erikseen, mm. elokuvat

Apassilinnakke, Wagonmaster, Vaitelias mies ja Etsijät. Suom. huom.)

Pam Cook:

Ensimmäinen katkelma osoittaa elokuvan suhtautuvan intiaaneihin brutaaleina villeinä, vastakohdannan ratsuväen ”sivistyneille” arvoille...

Ib Monty:

Fordin kunnioitus intiaaneja kohtaan johtaa selvästi kauemmas taaksepäin siitä ajasta, jolloin tavallinen lännenelokuva alkoi käsittää intiaanit positiivisina...

Pitää ylipäänsä olla sokea jos ei näe, että *Keltainen nauha*, kuten Fordin muutkin westernit, ei ole nationalistinen eikä militaristinen, vaan yksinomaan ihmisen puolella.

John Ford:

Olin pitkään tahtonut tehdä *Cheyennen*. Olen tappanut enemmän intiaaneja kuin Custer, Beecher ja Chivington yhteensä...

Lindsay Anderson:

Puhuimme hetkisen westernistä, joille hän oli omistautunut sitten *Elämisen oikeuden*. Kysyin, oliko niihin tartuttu ensisijassa rahan ansaitsemiseksi. ”Kyllä. Minun oli tehtävä jotakin, jotta saisin yhtiön taas jaloilleen *Elämisen oikeuden* tuotamien tappioiden jälkeen. Ja tässä onnistuttiin.”

John Ford:

Pidän *Keltaisesta nauhasta*. Yritin kopioida siinä Remingtonin tyyliä — häntä ei voi kopioida täydellisesti — mutta yritin ainakin saada värin ja liikkeen ja luulen, että osittain onnistuin.

Frank S. Nugent:

Ford antoi minulle listan suunnilleen viidestäkymmenestä kirjasta — muistelmia, romaaneja, mitä hyvänsä aikaan liittyvää. Myöhemmin hän lähetti minut vanhoille Apassi-seuduille nuuskimaan, samaan hajua ja tuntumaa maahan... Kun palasin takaisin, Ford kysyi, uskoinko tutkineeni riittämiin. Vastasin myöntävästi. ”Hyvä”, hän sanoi. ”Nyt vain unohdat kaiken minkä olet lukeut, ja me rupeamme kirjoittamaan elokuvaa.”

Koonnut **Kimmo Laine**

LÄHTEET:

Lindsay Anderson: *About John Ford*. London 1981.

Peter Bogdanovich: *John Ford*. London 1967.

Per Calum (toim.): *John Ford*. En Dokumentation. Ko/penhavn 1968.

Pam Cook (toim.): *The Cinema Book*. BFI London 1985.

Peter von Bagh: ”John Fordin muiston maisema” monisteesta *John Ford 1895—1973*. Oulu.

Robin Wood: *Howard Hawks*. BFI London 1981. (alk. 1968).



John Fordin (1895—1973) ohjaamat elokuvat:

Mykkäelokuvat:

- 1917 — Straight Shooting
The Secret Man
A Marked Man
Bucking Broadway
- 1918 — The Phantom Riders
Wild Women
Thieves' Gold
The Scarlet Drop
Hell Bent
A Woman's Fool
Three Mounted Men
- 1919 — Roped
A Fight for Love
Bare Fists
Riders of Vengeance
The Outcasts of Poker Flat
The Ace of the Saddle
The Rider of the Law
A Gun Fightin' Gentleman
Marked Men
- 1920 — The Prince of Avenue A
The Girl in No. 29
Hitchin' Posts
Just Pals
- 1921 — The Big Punch
The Freeze-Out
The Wallop
Desperate Trails
Action
Sure Fire
Jackie
- 1922 — Little Miss Smiles
Silver Wings (co-dir.: Edwin Carewe)
The Village Blacksmith
- 1923 — The Face on the Barroom Floor
Three Jumps Ahead
Cameo Kirby
North of Hudson Bay
Hoodman Blind
- 1924 — The Iron Horse
Hearts of Oak
- 1925 — Lightning'
Kentucky Pride
The Fighting Heart
Thank You
- 1926 — The Shamrock Handicap
Three Bad Men
The Blue Eagle
- 1927 — Upstream
- 1928 — Mother Machree
Four Sons
Hangman's House
Riley the Cop
- 1929 — Strong Boy
- Äänielokuvat:
- 1929 — The Black Watch
Salute
- 1930 — Men Without Women
Born Reckless
Up the River
- 1931 — Seas Beneath
The Brat
Arrowsmith
- 1932 — Air Mail
Flesh
- 1933 — Pilgrimage
Dr. Bull
- 1934 — The Lost Patrol
The World Moves On
Judge Priest
- 1935 — The Whole Town's Talking
The Informer/ Ilmiantaja
Steamboat Round the Bend/ Jokilaiva
- 1936 — The Prisoner of Shark Island
Mary of Scotland
- 1937 — The Plough and the Stars
Wee Willie Winkie
The Hurricane (co-dir.: Stuart Heisler)
- 1938 — Four Men and a Prayer
Submarine Patrol
- 1939 — Stagecoach/ Hyökkäys erämaassa
Young Mr. Lincoln/ Kansan sankari
Drums Along the Mohawk/ Liekehtivä erämaa
- 1940 — The Grapes of Wrath/ Vihan hedelmät
The Long Voyage Home/ Vaarallisilla vesillä
- 1941 — Tobacco Road/ Tupakkatie
How Green Was My Valley/ Vihreä oli laaksoni
- 1945 — They Were Expendable
- 1946 — My Darling Clementine/ Aavikon laki
- 1947 — The Fugitive/Elämisen oikeus
- 1948 — Fort Apache/Apassilinnake
Three Godfathers
- 1949 — She Wore a Yellow Ribbon/ Keltainen nauha
- 1950 — When Willie Comes Marching Home
Wagonmaster/ Rajarosvojen voittaja
Rio Grande/Rio Grande
- 1952 — What Price Glory
The Quiet Man/ Vaitelias mies
- 1953 — The Sun Shines Bright
Mogambo/ Mogambo
- 1955 — The Long Gray Line
Mister Roberts (co-dir.: Mervyn LeRoy)
- 1956 — The Seachers/ Etsijät
- 1957 — The Wings of Eagles/ Hurja mieheni
The Rising of the Moon/Vihreän saaren kansa
- 1958 — Gideon's Day/ Alamaailman vihollinen
The Last Hurrah/ Viimeinen koetus
- 1959 — The Horse Soldiers/ Ratsuväen urhot
- 1960 — Sergeant Rutledge/ Musta kersantti
- 1961 — Two Rode Together/ He ratsastivat yhdessä
- 1962 — The Man Who Shot Liberty Valance/
Mies joka ampui Liberty Valancen
How the West Was Won/
Näin valloitettiin villi länsi
(episodi "The Civil War")
- 1963 — Donovan's Reef/ Etelämeren seikkailijat
- 1964 — Cheyenne Autumn/ Cheyenne
- 1966 — Seven Women/ Seitsemän naista



□ Godard ohjastamassa Raoul Coutardia *Avioaimo*-elokuvan kuvauksissa.

Jean-Luc Godardin (1930—) ohjaamat elokuvat:

- 1954 — *Opération béton* (lyhyt)
- 1955 — *Une Femme coquette* (lyhyt)
- 1957 — *Tous les garçons s'appellent Patrick/ Kaikkien poikien nimi on Patrick* (lyhyt)
- 1958 — *Charlotte et son Jules/ Charlotte ja Jules* (lyhyt)
Une Histoire d'eau/ Historia vedestä (lyhyt, tehty yhdessä Francois Truffaut'n kanssa)
- 1959 — *A bout de souffle/ Viimeiseen hengenvetoon*
- 1960 — *Le petit soldat/ Pieni sotilas*

- 1961 — *Une Femme est une femme/ Nainen on aina nainen*
La Paresse/ Laiskuus (episodi elokuvaan *Les sept péchés capitaux/ Seitsemän kuoleman syntiä*)
- 1962 — *Vivre sa vie/ Elää elämänsä*
Le nouveau monde/ Uusi maailma (episodi elokuvaan *RoGoPaG*)
- 1963 — *Les Carabiniers/ Karabinieerit*
Le grand escroc (elokuvaan *Les plus escroqueries du monde/ Maailman hienoimmat huijaukset* tehty episodi, joka jäi sen ulkopuolelle)
Le Mépris/ Sen täytyi tapahtua
Montparnasse-Levallois (episodi elokuvaan *Paris vu par...*)
- 1964 — *Bande à part/ Laittomat*
Une Femme mariée/ Avioaimo
- 1965 — *Alphaville ou une étrange aventure de Lemmy Caution/ Alphaville/ Lemmy Caution* — piru mieheksi
Pierrot le Fou/ Hullu Pierrot
- 1966 — *Masculin féminin/ Maskuliini feminiini*
Made in USA/ Made in USA
Deux ou trois que je sais d'elle/ Avioaimo Pariisissa
Anticipation ou l'an 2000/ Tulevaisuus (episodi elokuvaan *Le plus vieux métier du monde ou l'amour à travers les ages/ Maailman vanhin ammatti*)
- 1967 — *Le Chinoise ou plutôt à la chinoise/ Kiinatar*
Camera-Oeil (episodi elokuvaan *Amore e rabbia*)
Weekend/ Viikonloppu
- 1968 — *Le gai savoir*
Un Film comme les autres (sis. kollektiivista materiaalia)
One Plus One
- 1969 — *British Sounds (See You at Mao)*
Pravda
- 1970 — *Vento dell'est (Vent d'est)*
Lotte in Italia (Luttes en Italia)
Vladimir et Rosa
Jusqu'à la victoire (keskeneräinen)
- 1972 — *Tout va bien/ Kaikki ovat oikeassa* (julkistettu Godardin ja Jean-Pierre Gorinin nimillä)
Letter to Jane (lyhyt, julkistettu Godardin ja Gorinin nimillä)
- 1974 — *Ici et ailleurs* (sisältää *Jusqu'à la victoire* -elokuvan materiaalia)
- 1975 — *Numéro deux*
- 1976 — *Comment ca va*
Sur et sous la communication (*Six fois deux*) (TV-sarja)
- 1978 — *France/tour/détour/deux/enfants* (TV-sarja)
- 1979 — *Nord contre sud ou naissance (de l'image) d'une nation* (TV-sarja, ilmeisesti keskeneräiseksi jäänyt projekti)
- 1980 — *Sauve qui peut (La Vie)/ Pelastukoon ken voi*
- 1981 — *Lettre à Freddy Buache* (lyhyt)
- 1982 — *Passion*
Scénario du film Passion (videoteos)
- 1983 — *Prénom Carmen/ Etunimi Carmen*
- 1984 — *Je vous salue, Marie/ Terve, Maria*
- 1985 — *Détective*
Soft and Hard (ohj. Godard ja Anne-Marie Miéville, videoteos)
- 1986 — *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma d'après un roman de J.H.Chase* (videoteos)
J.G. Meets W.A. (videoteos)

Matti

Kamppinen

JÄRJESTELMÄ- TEOREETTINEN LÄHESTYMISTAPA TULKINTAAN

1. Järjestelmä

Järjestelmä eli systeemi on kokoelma yhteenkytkeytyneitä olioita, jotka voidaan erottaa ympäristöstään. Järjestelmiä on kahta tyyppiä: materiaalisia ja käsitteellisiä järjestelmiä. Järjestelmien yleisten piirteiden tutkimusta sanotaan järjestelmä- eli systeemiteoriaksi. **Tulkinta** on järjestelmäteoreettisesta näkökulmasta katsottuna prosessi, jossa materiaallinen tai käsitteellinen olio ensin paloittellaan osiin ja sitten rakennetaan järjestelmäksi teorian eli käsitejärjestelmän avulla. (Järjestelmäteoriasta ks. Bunge, 1979; järjestelmien paloittelusta ks. Kamppinen, ilmestyy.)

Tarkkaan ottaen järjestelmään S kuuluu (a) S:n osien joukko eli **kompositio**, (b) S:n osien kanssa vuorovaikutuksessa olevien mutta S:n kompositioon kuulumattomien olioiden joukko eli **ympäristö** ja (c) S:n osien väliset suhteet samoin kuin S:n kompositio ja ympäristön väliset suhteet eli S:n **rakenne**.

Jos S:n osat ovat materiaalisia olioita (esim. ihmisiä, puita tai filminauhoja), niin S on materiaa-

linen järjestelmä. Jos S:n osat ovat käsitteellisiä (eri tavoin strukturoituneita merkityksiä: yksilökäsitteitä, predikaatteja tai propositioita), niin S on käsitteellinen järjestelmä eli lyhyesti käsitejärjestelmä. Materiaalisen järjestelmän ympäristöön kuuluu muita materiaalisia järjestelmiä, ja käsitejärjestelmän ympäristö on käsitteellinen. Sekä materiaalisia että käsitteellisiä järjestelmiä kuvataan käsitejärjestelmien avulla, mikä synnyttää helposti liian yksinkertaisen kuvan siitä, miten materiaaliset järjestelmät vaeltavat käsitteellisessä ympäristössä ja käsitejärjestelmät vaeltavat materiaalissa ympäristössä.

2. Elokuvan esiintymä järjestelmänä

Elokuvan tulkinnan kohdalla voidaan erottaa useita tulkinnan vaiheita ja tasoja. Erotan elokuvan **tyypin** ja **esiintymän**. Elokuvan tyyppi on käsitteellinen järjestelmä, joka toteutuu eri esiintymissä olematta identtinen yhdenkään esiintymänsä kanssa. Elokuvan esiintymä on aikaan ja paikkaan sidottu yksilö, esimerkiksi filmi-

kela tai elokuvan esitys filmiprojektorilla. (Elokuvien ja muiden taide-esineiden olemassaolotavoista, ks. Hilpinen 1986).

Elokuvan esitys voidaan ymmärtää järjestelmäksi, jolla on tietty kompositio (elokuvan tapahtumat ja episodit, kuvat, ja myös koneen kelat, moottori, hammasratat, linssit jne.), ympäristö (yleisö, valkokangas, sähköverkko, koneenkäyttäjät jne.) ja rakenne (tapahtumien ja episodien seuraanto, kuvien järjestys filmillä, ja myös projektorin osien väliset toiminnalliset suhteet, valkokankaan ja linssin välinen suhde, moottorin ja sähköverkon suhde, säätönappien ja koneenkäyttäjän suhde jne.). Esiintymän ymmärtäminen juuri tällaiseksi järjestelmäksi, eikä esimerkiksi erilaisten alkuaineiden, molekyylien tai avaruudellisten kappalaiden järjestelmäksi ei ole itsestäänselvä. Periaatteessa olio voidaan kuvata lukemattomin eri tavoin.

Filmiprojektorin ja nauhakelojen kimpussa hääräilyä ei tavallisesti sanota elokuvan tulkinnaksi. Ovathan koneenkäyttäjät ja elokuva-arvostelijat toki eri asioita. (Edellinen osaa käyttää filmiprojektorin, jälkimmäinen ei.)

Elokuvan tulkinnassa kaksi materiaalista järjestelmää kohtaavat toisensa: elokuvan esiintymä ja tulkitsija. Tulkitsijalla on aivoissaan useita erilaisia käsitejärjestelmiä, joita hän käyttää elokuvan esiintymän tulkintaan (ja myös elokuvan tyyppin tulkintaan).

Yksinkertainen tulkinta etenee siten, että elokuvan esiintymälle luodaan uusi ympäristö ja rakenne. Tulkitsija saattaa olla kiinnostunut esimerkiksi elokuvan ohjaajan intentioista, jolloin elokuvan ohjaajasta tulee yksi elokuvan esiintymän ympäristöön kuuluva materiaallinen järjestelmä, jolla on kausaalinen suhde itse elokuvan esiintymään: ohjaajan toiminta, jota ohjaavat mm. hänen intentionsa, on tuottanut (samanaikaisesti) elokuvan tyyppin ja ensimmäisen esiintymän, josta puolestaan muut esiintymät on kopioitu. Ohjaajan intentiot ja käsitteet asioista ovat osia ohjaajan käsitejärjestelmästä, joten tuomalla ohjaajan intentiot tulkintaan mukaan, tulkitsija lisää elokuvan ympäristöön sellaisen materiaallisen järjestelmän, joka kattaa käsitejärjestelmää.

Elokuvan esiintymän (joka on siis järjestelmä) ympäristön muuttuminen tuottaa muutoksen elokuvan rakenteessa (järjestelmäteoreettisesti ymmärrettynä): uusia suhteita syntyy elokuvan osien (erityisesti elokuvan tapahtumien ja episodien) ja uuden ympäristön välille. Vastaavasti itse tulkittava järjestelmä muuttuu. Lyhyesti sanottuna, tulkinta laajenee järjestelmän S ympäristöä ja muuttaa järjestelmän S rakennetta ja näin ollen S:ää itseään.

3. Piilevä merkitys

Tulkitsija saattaa olla kiinnostunut elokuvan piilevistä merkityksistä. Esimerkiksi psykoanalyttisessa tai marxilaisessa tulkinnassa on kyse siitä, että tulkitsija käyttää tiettyjä käsitejärjestelmiä uuden järjestelmän tuottamiseen.

Psykoanalyttinen käsitejärjestelmä askriboi (liittää) ohjaajaan sellaisia toimintaa ohjaavia käsitejärjestelmiä, joista ohjaajan ei tarvitse olla tietoinen ("Kohtaus paljastaa ohjaajan äiti-suhteen olleen tyyppiä A"). Elokuvan ympäristöön on tullut uusi materiaallinen järjestelmä: ohjaajan ja hänen äitinsä muodostama järjestelmä, jota luonnehtivat sille ominaiset psykoanalyttiset säännönmukaisuudet.

Marxilainen tulkinta tekee samoin ("Tapahtumat kuvaavat ihmisten käyttöä välineinä. Ne heijastavat atomisotaan valmistautuvan Amerikan hillitöntä ilmapiiriä"). Marxilainen tulkinta lisää elokuvan ympäristöön kapitalistisen tuotantotavan ja varusteluteollisuuden, eli koko joukon materiaalisia järjestelmiä, joita usein ohjaavat teollisuuspamppujen käsitejärjestelmät.

Piilevän merkityksen esiintuminen voi olla myös lyhytsanaista. Esimerkiksi **Sergio Leonen** *Suuren gansterisodan* tai **Roland Joffén** *Linnakkeen* voisi lyhyesti ja perustellusti sanoa olevan **roskaa**. Elokuva on **roskaa** jos sen informaatio- tai arvosäältä on alhainen. Tällaisessa tiiviissä tulkinnassa ei tuoda elokuvan ympäristöön lisää materiaalisia järjestelmiä, vaan arvioidaan elokuvan rakennetta erityisten informaatio- ja arvoteorioiden avulla.

4. Arkipäivän käsitejärjestelmä ja tulkinta

Yksi elokuvan tulkinnan ongelmallisimman alue on ns. luonnollinen tulkinta. Keskivertoinen elokuvan katsoja on varustautunut arkipäivän teorioilla, jokamiehen maailmankuvalla eli ilmikuvalla. Ilmikuva ohjaa luonnollista tulkintaa usein tulkitsijan siitä tietämättä. Ilmikuvan mukaan maailmassa on ainakin aineellisia esineitä, ihmisiä, yhteiskuntia ja ajatuksia. Esineet ovat toisiinsa yhteydessä biljardipallokausaliteetin välityksellä. Ihmisillä on halu suojautua kylmältä ja kuumalta, syödä ja paritella. Ihmiset osaavat järjkeillä ja käyttää epäsuoria strategioita halujensa tyydyttämiseen. Sarjafilmit kuten *Dallas*, *Dynastia* tai *Benny Hill Show* ovat helposti tulkittavissa ilmikuvan avulla. *Berlin Alexanderplatz* on jo vaikeampi, koska keinot, päämäärät ja niiden väliset suhteet olivat varsin erilaisia sotien välisessä Berliinissä kuin mitä ne ovat Suomen Turussa 1980-luvulla.

Ihmiset **Alan Resnaisin** elokuvassa *Viime vuona Marienbadissa* tuottavat ilmikuvan ohjaamalle tulkinnalle hankaluuksia. Pääosassa oleva mies näyttää haluavan suhdetta edellisenä vuonna tapaamansa naisen kanssa. Vuorosanojen ja niiden takana olevien intentioiden järjestelmä ei näytä kuitenkaan olevan hyvä keino tämän päämäärän saavuttamiseksi. Ilmikuva tuottaa pian pelkkiä kysymysmerkkejä: Mitä nuo ihmiset tekevät? Miksi he tekevät niin? Lopulta päänsärky vie voiton, jos ei keksi ryhtyä rakentamaan tulkintoja: Esimerkiksi Tulkinta No 1 (joka saa tukea asian tuntija-arvioista) on jakaa elokuva kahteen osaan,

siihen kuuluisaan still-kuvaan ja muuhun elokuvaan. Tulkinta No 2 on nähdä elokuva kuvauksena päänsäryn synnystä: ihmiset vaeltavat ahtaissa hapettomissa sisätiloissa tekemättä mitään rentouttavaa; arkielämässä seurauksena olisi päänsärky. Tulkintaa No 2 voi soveltaa myös **Luchino Viscontin Tiikerikissaan**: pitkä tanssiaiskohtaus on kuvaus päänsäryn synnystä hapettomassa sikarinsavuisessa sisätilassa. Tulkinnalla No 2 on systemaattista voimaa: *Marienbadin* ja *Tiikerikissan* kuuluu päänsärkyisiä katsojia ja molemmat kuvaavat tilanteita, joissa päänsärky syntyy; elokuvien ero on siinä, että edellisen hahmoilla ei ole päänsärkyä, mutta jälkimmäisen on.

Elokuvatieteelliselle käsitejärjestelmälle yksikään elokuva ei ole mahdoton tulkittava. Tässä on elokuvatieten ja muiden tieteiden ero.

Käsitejärjestelmät, olivat ne sitten arkipäiväisiä tai tieteellisiä, pilkkovat olioita osiin, liittävätkin niihin ominaisuuksia, joista toiset kytkevät olioita järjestelmiksi. Käsitejärjestelmien käyttämistä sanotaan predikaattien soveltamiseksi. Katsokaamme tarkemmin tämän operaation suhdetta tulkintaan.

5. Olioiden yksilöiminen predikaattien avulla

On viisasta erottaa kolme eri tulkinnan tasoa, jotka arkielämässä jäävät helposti erottamatta:

- * olion tulkinta järjestelmäksi (erotukseksi paloittelemattomasta yksilöoliosta eli monadista)
- * olion tulkinta järjestelmäksi tyyppiä A (erotukseksi järjestelmästä tyyppiä B)
- * olion tulkinta kulttuuriolioksi eli järjestelmäksi, jonka olemassaolo on riippuvainen kulttuurieliöstä

Kolmannessa tulkinnassa on kyse siitä, että sovelletaan johonkin olioon merkityspredikaattia. Tulen väittämään, että merkityspredikaatin soveltaminen on **kulttuuriolioksi** yksilöimistä.

Millainen predikaatti on merkitys: kansantaloudellinen, typografinen, mekaaninen, biologinen vai poliittinen? Ensi näkemältä merkityspredikaattia ei voi soveltaa "paljaaseen" olioon, vaan joillain ominaisuuksilla varustettuun olioon: savi-pyttyyn, kirjoitukseen, elokuvaan tms. Toisin sanoen, merkityspredikaattia A voi soveltaa vain olioon Bx, eli olioon x, johon on jo sovellettu predikaattia B. Merkityspredikaatti on siis toisen kertaluvun predikaatti ABx. B on ensimmäisen kertaluvun predikaatti. Predikaatti B on merkityksen A perusta. Jos oliolla Bx on merkitys A, niin merkitys A perustuu ominaisuuteen B. Esimerkiksi kohtaustella B elokuvassa C on merkitys A sen vuoksi, että se on kohtaustyyppiä B, ts. kohtaustella on (mahdollisesti monimutkainen) ominaisuus B (esim. jäähyväiset sateessa, kavaltajan katsahdus tms.).

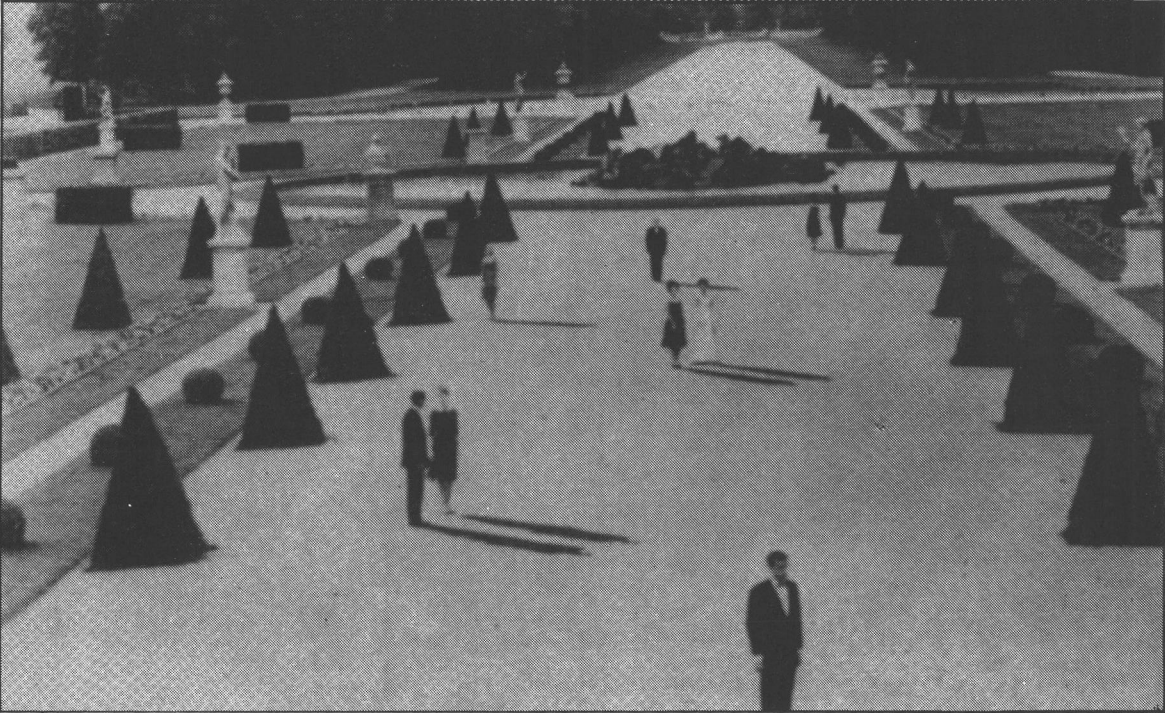
Merkityspredikaatin perustan on oltava jollain tavalla yhteydessä monimutkaiseen eliöön, esimerkiksi ihmiseen. Eliön monimutkaisuus ei varsin vielä riitä, vaan eliön täytyy lisäksi kantaa ja noudattaa opittuja toimintamalleja, eli sen täytyy olla kulttuurieliö. Oliota, joka on sopivalla tavalla yhteydessä kulttuurieliöön, sanotaan kulttuuriolioksi. Näin ollen tulkinta on olion x yksilöimistä kulttuuriolioksi. Huomaa ero olion ja eliön välillä: olio on mikä tahansa entiteetti, josta voidaan sanoa jotain, esim. tapahtuma, esine, ominaisuus, systeemi, prosessi tai tila ovat olioita; eliöt puolestaan ovat elollisia järjestelmiä. Pariisi, Pariisin pinta-ala ja tulitikun leimahdus sekä pilkallinen virnistys ovat olioita, kun taas Pariisin asukkaat (ihmiset, rotat ja torakat), Pariisin pinta-alan mitaajat, tulitikujen raapijat ja virnistelijät ovat eliöitä.

Olion x yksilöiminen tarkoittaa sen erottamista muista olioista joidenkin sille oletettavasti kuuluvien ominaisuuksien (tai lyhyesti: siihen sovellettavien predikaattien) avulla. Kulttuuriolioksi yksilöiminen tarkoittaa kulttuuristen predikaattien soveltamista.

6. Yksilöimisen asteet

Yksilöiminen voi olla enemmän tai vähemmän perusteellista. Merkitseen ominaisuudetonta oliota x:llä. Olio x on mikä (tai mitä) tahansa, josta voidaan sanoa jotain. Olio x voidaan yksilöidä yhden tai useamman predikaatin perusteella. Merkitseen predikaatteja isoilla kirjaimilla A, B, C jne. Ilmaus Ax tarkoittaa oliota, johon soveltuu predikaatti A, eli, oliota, jolla on ominaisuus A. Näin ollen sekä ilmaus x että ilmaus Ax tarkoittavat oliota. Esimerkiksi kaivinkone on olio, johon soveltuu predikaatti 'kaivinkone'. Kaivinkone erotetaan vaikkapa hiirenloukusta sillä perusteella, että predikaatti 'hiirenloukku' on eri asia kuin predikaatti 'kaivinkone'. Hiirenloukku voimme merkitä vaikkapa ilmauksella Bx. Kaivinkone ja hiirenloukku ovat eri olioita; Ax ja Bx ovat eri ilmauksia.

Sekä kaivinkone että hiirenloukku ovat koneita. Näin ollen niillä on yhteinen ominaisuus "kone", jota molemmat oliot eksemplifioivat. Merkitkään C predikaattia 'kone'. Näin saamme koneesta vastaavan ilmauksen Cx. Sen avulla voimme erottaa koneet esimerkiksi sadepisaroiista. Kaivinkone voidaan erottaa sellaiseksi koneeksi, johon soveltuu predikaatti 'kaivaa' (merkitään D), kun taas hiirenloukku on sellainen kone, johon soveltuu predikaatti 'pyydystää-hiiriä' (merkitään E). Kaivinkonetta vastaa näin ollen ilmaus DCx, ja hiirenloukku vastaa ilmaus ECx. Oliot (tai niitä vastaavat ilmaukset) Ax ja Bx olivat keskenään täysin erilaiset, kun taas oliot DCx ja ECx ovat osittain samanlaiset ja osittain erilaiset. (Sivumennen sanoen: (C + D) ja (C + E) on B, vaikkakaan (A - D) ei ole C, eikä (B - E) ole C. Ominaisuudet eivät noudata tavanomaista yhteen- ja vähennyslaskua, koska ne muodostavat hierarkioita.)



□ Yhden tulkinnan mukaan näemme tässä *Viime vuonna Marienbadissa*-elokuvan yhden osan. Toisen näimmekin viime kaudella Turun Elokuvakkerhon järjestämässä esiintymässä.

7. Luokittelujen hyödyllisyys

Yksilöimisen eli predikaattien soveltamisen tuloksia sanotaan luokitteluiksi. Ensimmäinen opetus on seuraava: oliota voidaan luokitella predikaattien avulla periaatteessa miten tahansa. Monta predikaattia muodostavat yhdessä käsitejärjestelmän. Esimerkiksi käsitejärjestelmään (KJ) kuuluu kolme predikaattia F, G ja H. F vastaa ominaisuutta "lukee-P.C. Jersildin-kirjaa"; sen avulla voimme jakaa oliot kahteen luokkaan: toiseen kuuluvat ne, jotka lukevat P.C. Jersildin kirjaa; toiseen ne, jotka eivät lue P.C. Jersildin kirjaa. Jälkimmäiseen luokkaan kuuluvat mm. kaivinkoneet, hiirenloukut ja vesipisarat. G vastaa ominaisuutta "ulos-lähdössä-oleva" ja H ominaisuutta "Grazin-hautausmaalla-käynyt".

Järjestelmällä (KJ) voi tehdä melko näppäriä erotteluja, mutta se ei ole erityisen erottelukykyinen. Sen avulla joutuisi vaikeuksiin mm. tilatesaan ruokaa ravintolassa. Toinen käsitejärjestelmä (KJ') sisältää predikaatit I, J ja K siten että I vastaa ominaisuutta "keitto", J ominaisuutta "lasku", K ominaisuutta "pöydällä". Järjestelmällä (KJ') tekisi jo ihmeitä ravintolassa, mutta ei yrityksessä tulkita "Kadonneen aarteen metsästäjiä".

Toinen opetus on se, että erilaiset luokittelut (tai erilaiset käsitejärjestelmät) ovat enemmän tai vähemmän hyödyllisiä riippuen siitä, mistä näkökulmasta hyödyllisyyttä tarkastellaan. Tarkemmin sanoen, käsitejärjestelmän hyödyllisyys on funktio u , joka liittyy jokaiseen käsitejärjestel-

funktio u , joka liittyy jokaiseen käsitejärjestelmän ja näkökulman muodostamaan pariin arvon -1 :stä 1 :een:

$$u: KJ \times N \quad (-1 \dots 1),$$

missä KJ tarkoittaa käsitejärjestelmien joukkoa, N tarkoittaa näkökulmien joukkoa, ja $(-1 \dots 1)$ tarkoittaa lukuväliä. Ilmaus ' $KJ \times N$ ' tarkoittaa järjestettyjen parien joukkoa siten että jokaisen parin ensimmäinen jäsen kuuluu KJ:hin ja jälkimmäinen jäsen kuuluu N:ään. Toisin sanoen, $KJ \times N$ on n-jäseninen joukko pareja:

$$KJ_1, N_1, KJ_2, N_2, KJ_3, N_3, \dots, KJ_n, N_n,$$

joista jokaisesta funktio u sanoo jotain -1 :n ja 1 :n väliltä, eli kuinka hyödyllinen jokin KJi on näkökulmasta Ni. Jos u saa arvon 1 , niin käsitejärjestelmä KJi on erittäin hyödyllinen näkökulmasta Ni; jos u saa arvon 0.5 , niin KJi on hyödyllinen näkökulmasta Ni, jne.

Matti Kampainen

KIRJALLISUUS:

Bunge, Mario (1979): *A World of Systems* (Dordrecht: Reidel, 1979).

Hilpinen, Risto (1986): *Johdatus taiteen filosofiaan* (Turku: Turun yliopisto 1986).

Kampainen, Matti (ilmestyy): Arkipäivän psykologia ja neurobiologia. *Psykologia-lehti*.

ESITYKSET :

maanantaisin
ja
keskiviikkoisin
klo 20

perjantaisin
klo 18.

Esityspaikkana
Juslenian
luentosali 27,
Henrikinkatu 2.

VAPAA
PÄÄSY.

TERVETULOA!

- kr 25.2. Bertrand TAVERNIER: Un dimanche á la campagne (Sunnuntai maalla, 1984), engl.tekstit
Pääos.: Louis Ducreux, Sabine Azéma, Michel Aumont
- Vuosisadan alkupuolella sijoittuva elokuva vanhuksesta, herra Admiralista (veteraani Louis Ducreux ensimmäisessä elokuvaroollisissaan). Maalamista harrastava Admiral asuu kaupungin ulkopuolella omassa rauhassaan, sunnuntaina hän saa vierakseen poikansa perheen sekä tyttärensä Irénen. Sunnuntain aikana vanhus saa jälleen otteen elämästä ja vieraiden lähdettyä hän tuntee tietävänsä, miten maalata.
- pe 27.2. Jacques RIVETTE: Celine et Julie vont en bateau (1974), engl.tekstit
Pääos.: Marie-France Pisier, Bulle Ogier, Schroeder Barbet
- Claude Chabrolin, Francois Truffaut'n, Jean-Luc Godardin ja Eric Rohmerin ohella Jacques Rivette kuuluu niihin tärkeisiin ranskalaisen uuden aallon ohjaajiin, jotka aloittivat uransa Cahiers du cinéma -lehden palstoilla 50-luvulla. Rivette on todellakin yksi tärkeistä nimistä, vaikka hänen elokuviaan ei Suomeen liiemmästi olekaan tuotu. Celine et Julie vont en bateau on Rivetten keskeisistä elokuvista, tarina känden erilaisen naisen kohtaamisesta. Tietävästi juuri tämä elokuva on ollut myös Susan Seidelmanin mielessä, kun hän ohjasi elokuvaansa Missä olet, Susan?
- ma 2.3. Jacques RIVETTE: L'Amour par terre (1984), engl.tekstit
Pääos.: Geraldine Chaplin, Jane Birkin, Jean-Pierre Kalfon
- Jos Eric Rohmer on ammentanut vaikutteitaan ranskalaisesta kirjallisuudesta, löytyvät Rivetten kimmokkeet ennen muuta draamasta. Kehutti L'Amour par terre on tästä selkeä osoitus. Se kertoo kahdesta nuoresta angloamerikkalaisesta näyttelijättärestä Charlotesta ja Emilystä.
- ke 4.3. Jacques RIVETTE: Le Pont du nord (1981), engl.tekstit
Pääos.: Bulle Ogier, Pascale Ogier, Pierre Clementi
- Pariisin kaduille, toreille ja työmaille sijoittuva elokuva vastikään vuosikymmenen päässeestä Mariesta, joka ei voi enää sietää neljän seinän sisällä asumista. Marien roolissa nähdään edesmennyt Pascale Ogier, joka muistetaan mm. Rohmerin filmin Päiväsi Pariisissa pääroolista.
- pe 6.3. Claude D'ANNA: Partenaires (1984), engl.tekstit
Pääos.: Nicole Garcia, Jean-Pierre Marielle
- Teatterin kulisseeihin sijoittuva elokuva, jossa juhlittu näyttelijätär Marion Wormser selvittää välejänsä partneriinsa koomikko Gabriel Gallieniin, jonka oma ura on laskussa.
- ma 9.3. Jean-Pierre MOCKY: Un Drole de paroissien (1963), engl.tekstit
Pääos.: Bourvil, Francis Blanche, Jean Tissier
- Jean-Pierre Mockyn yhteiskunnallinen komedia päätätentään koomikko Bourvil, joka Raimun, Fernandelin ja Tatin ohella kuuluu ranskalaisen elokuvan tunnetuimpiin naurattajiin.
- ke 11.3. Jean-Pierre MOCKY: La grande lessive (1969), engl.tekstit
Pääos.: Bourvil, Francis Blanche, Jean Poiret
- Toinen Bourvil-komedia, jossa latinankielen opettaja havaitsee TV:n vaikuttavan katalasti oppilaisiin ja päättää ryhtyä taisteluun televisiota vastaan opettajaystäviensä avustuksella. Lopulta poliisin on yrittävä estää raivoisia opettajia tuhoamasta TV-antenneja.
- pe 13.3. Jean-Pierre MOCKY: Le Pactole (1985), engl.tekstit
Pääos.: Richard Bohringer, Patrick Sebastien, Bernadette Laffont
- Komedia avioparista, Yvesistä ja Annesta, joka on ollut yhdessä 15 vuotta. Yllättäen he päättävät lopettaa normaalin työnteon nauttiakseen elämästään ja rakkaudestaan...
- ma 16.3. Jean-Luc GODARD: La Chinoise (Kiinatar, 1967), engl.tekstit
Pääos.: Jean-Pierre Léaud, Anne Wiazemsky
- Godardin maolaisen kauden kiteytys, joka ei enempää esittelyjä kaivanne.
- ke 18.3. Jean-Luc GODARD: Prénom Carmen (Etunimi Carmen, 1984), engl.tekstit
Pääos.: Maruschka Detmers, Jacques Bonafie
- Godardin tulkinta Prosper Meriméen novellista Carmen. Usinta- viritys "godardilaisista teemoista" kuvan ja äänen, todellisuuden ja fiktion suhteista. Kauniita kuvia ja Beethovenin kamarimusiikkia.
- pe 20.3. Philippe de BROCA: Le Farceur (1961), engl.tekstit
Pääos.: Anouk Aimée, Jean-Pierre Cassel, Geneviève Cluny
- Komediallisista seikkailufilmeistään tutuksi tulleen Philippe de Brocan komedia naisin menevästä miehestä Edouardista, joka tapaa kohtalokkaan naisen...
- ma 23.3. Yannick BELLON: La Triche (1984), engl.tekstit
Pääos.: Victor Lanoux, Xavier Deluc, Anny Duperey
- Michel Varta on bordeauxlainen poliisikomisario. Hän elää perhe-elämänsä rauhallisissa ympyröissä ilman ongelmia, vaikka hänellä onkin ollut pieniä syrjähyppyjä. Hänen vaimonsa Nathalie hyväksyy miehensä harharetket tietämättä, että ne ovat luonteeltaan homoseksuaalisia. Vatsastapuhuja Jean Moranen murha kuitenkin sekoittaa perhe-elämän kuviot.

