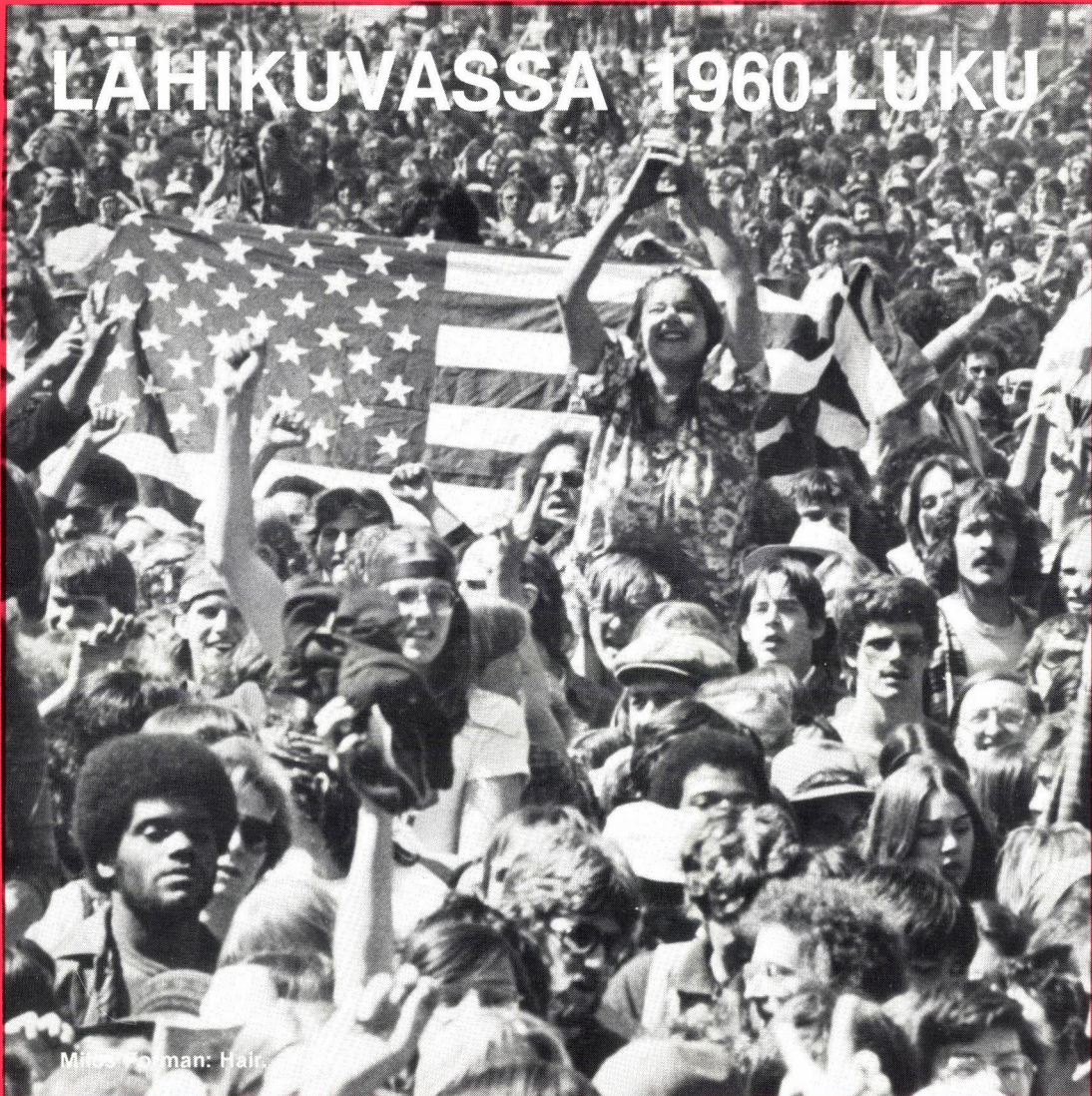




LÄHI KUVA

Turun Elokvakerho ry:n jäsenlehti

4/86





OSA 1

Esitykset maanantaisin ja keskiviikkoisin klo 20 ja perjantaisin klo 18 Juslenian luentosalissa 27, Henrikinkatu 2.

- ma 13.10. Gérard Vergez: Les cavaliers de l'orage (Ranska 1983). Seikkailuelokuva. 115 min. Engl. tekstit.
- ke 15.10. René Allio: La vieille dame indigne (Ranska 1965). Bertolt Brechtin novellin mukaan. 95 min.
- pe 17.10. Pál Zolnay: Embriok (Sikiö), Unkari 1985. Kuulemma oikeen vaan hyvä elokuva. Engl. tekstit.
- ma 20.10. Jean-Paul Le Chanoix: L'école buissonniere (Ranska). Kertoo Freinet-koulusta. Engl. tekstit.
- ke 22.10. Maurice Tourneur: Justin de Marseille (Ranska 1934). Jacques T:n (Kissaihmiset) isän dramaattinen komedia. 95 min. Engl. tekstit.
- pe 24.10. György Szomjas: Kopaszkutya (Bald-Dog-Rock), Unkari 1981. "Lievien ruumiinvammojen" ohjaajan tarina kuvitteellisen rockbändin vaiheista. Pääosissa Locomotive GT ja Hobo Blues Band. 105 min. Engl. tekstit.
- ma 27.10. Marc Allégret: Gribouille (Ranska 1937). Raimu, Michèle Morgan. Karkeasti ja ilkeästi käyttäytyvä päähenkilö on pohjimmiltaan mitä sydämellisimän mies, valmis panemaan kaiken peliin puolustaessaan mielestään syyttömiä. 90 min. Engl. tekstit.
- ke 29.10. Georges Rouquier: Farrebique (Ranska 1944). Sosio-etnologisen dokumentin kaltainen fiktio, pääosissa l'Aveyronin kylän erään maatilan väkeä. 90 min.
- pe 31.10. László Vitézy: Vörös föld (Red Earth), Unkari 1982. Dokumentaaristyylinen raju kannanotto pienen ihmisen puolesta. Mies — tai oikeammin tämän maata tonkiva sika — löytää lupaavan bauksiittiesiintymän, mutta törmää byrokraatiaan yrittäessään vakuuttaa kaivoksen edustajia ja viranomaisia löydön merkittävydestä. 109 min. Engl. tekstit.
- ma 3.11. Georges Rouquier: Biquefarre (Ranska 1983). Saman kylän samojen ihmisten elämää ja ongelmia 38 vuotta myöhemmin (vrt. 29.10.). 90 min. Engl. tekstit.
- ke 5.11. Diane Kurys: Coup de foudre (Ranska 1982). 110 min. Engl. tekstit.

VAPAA PÄÄSY

TERVETULOA

LÄHIKUVA

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 ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

LÄHIKUVAAN liittyvissä asioissa, kuten kaikissa muissakin kerhoa koskevilla 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

Keijo Virtanen:
1960-LUVUN TOIVEET
JA PETTYMYKSET
Kulttuurihistoriallista tarkastelua 128

Jukka Sarjala:
”... ON RAADELTAVA HAJALLE
ELÄMÄN RUMUUS ...”
Sam Peckinpahin sivilisaatiokritiikistä 148

Harri Högman:
HÄIKÄILEMÄTÖN H. G. LEWIS 153

Hannu Salmi:
SPAGETTIA, KAUHUA,
EKSPLOITAATIOTA
Gli orrori della cinematografia
italiana degli anni '60 156

Hanna Kangasniemi &
Martti Lahti:
NEW YORK ON
MUKAVA PAIKKA 162

Esitettävien elokuvien esittelyt:

25.10. Hair	135
1.11. American Graffiti	137
8.11. Teoreema	139
15.11. Milhouse & Sian vuosi	141
22.11. Persona	145
6.12. Pat Garrett ja Billy the Kid	148
13.12. Äiti ja huora	152

Kirja-arvosteluja:

Simo Alitalo:
Tarkovskia ruotsalaisittain 165

Anne Ollila:
Opettavaisia esseitä seksuaalisuudesta 166

Keijo Virtanen

1960-LUVUN TOIVEET JA PETTYMYKSET:
KULTTUURIHISTORIALLISTA TARKASTELUA

Keijo Virtanen on Turun Yliopiston kulttuurihistorian vs. professori ja Amerikan historian dosentti. Hän on perehtynyt paitsi siirtolaisuuden historiaan myös amerikkalaisen populaarikulttuurin historiaan sekä Yhdysvaltain ja Suomen kulttuurisuhteiden historiaan.

1. Puitteina suurvaltojen kilpailu

Toisen maailmansodan jälkeisenä vuosikymmenenä syntyneille 1960-luku merkitsee kadonnutta aikaa, useimmissa suhteissa ylevää vuosikymmentä: se oli edistyksellinen, se kohotti elintasoa, se suosi nuorisoa, se oli ennakkoluuloton — kaiken kaikkiaan dynaamista kautta, jollaista sen jälkeen ei ole koettu. Kiinan johtaja **Maokin** kykeni elokuusa 1966 uimaan viidentoista kilometrin matkan Jangtsekiang-joessa 72-vuotiaana.

Tästä henkilökohtaisesta voimannäytteestä huo-

limatta vuosikymmen oli kahden muun suurvaltan, Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton, kiihtyvää kilpailua vallasta ja prestiisistä maapallolla. Kilpailu ulottui hieman sen ulkopuolellekin, sillä avaruuden valloittaminen kiehtoi ihmisten mielikuvitusta voimakkaasti. Sputnik I ja **Gagarinin** lento olivat antaneet venäläisille etumatkan avaruuskilpailussa. Mutta erääseen sen huipentumaan, ihmisen astumiseen kuun kamaralle, amerikkalaiset ehtivät ensin.

Amerikkalaisten kuuohjelman käynnisti presidentti **John F. Kennedy** vuonna 1961. Tavoitteena oli lähettää amerikkalainen kuuun ennen vuosikymmenen loppua. Se tapahtui heinäkuun 21. päivänä 1969, jolloin Apollo XI miehistöineen laskeutui kuun pinnalle. **Jules Vernen** sata vuotta varhemmat fantasiat olivat nyt toteutuneet. Ihminen saattoi uskoa hallitsevansa koko maailmankaikkeuden; eilen sen toteuttamisen välineet olivat olleet maagisia, nyt ne olivat tiedettä ja teknologiaa.

Kennedy oli perustellut kuuohjelmaansa hyvänä kansallisena tavoitteena, Yhdysvaltojen arvovallan lisääjänä sekä niin vaikeana ja kalliina haasteena, että kansakunnan tuli näyttää selviytyvänsä siitä. Ajatus kiehtoikin sekä päättäjiä että kansaa, eikä sen toteuttaminen kohdannut 1960-luvun kuluessa juuri lainkaan vastustusta.

Suurvaltojen keskinäiset suhteet löysivät han-



kauskohtia myös poliittisissa kiistakysymyksissä, vaikka ne eivät kärjistyneet keskinäisiksi selkkauksiksi. Kuuba aiheutti ongelmia vuonna 1962 hetken jälkeen, kun Kennedystä oli tullut Yhdysvaltojen presidentti. Mutta pahimmin amerikkalaiset rytvivät itsensä Vietnamin sodassa, josta tuli yksi vuosikymmenen symboleista. Se ulotti vaikutuksensa paitsi Yhdysvaltoihin suhtautumiseen myös nuorison kulttuuriin ja aatteisiin, taiteisiin, tietisiin ja yleensä ajan aatekehitykseen. Vuoden 1964 alussa amerikkalaiset uskoivat vielä sodan nopeaan päättymiseen, mutta seuraavana vuonna Vietnamin soti jo 200 000 amerikkalaisnuorta.

Kun presidentti **Richard Nixon** aivan vuosikymmenen lopussa aloitti sotilaiden kotiuttamisen Yhdysvaltojen vähittäiseksi irroittautumiseksi sodasta, oli Vietnamin yli puoli miljoonaa amerikkalaista. Amerikkalainen yhteiskunta eli tässä vaiheessa muutenkin rauhatonta kautta: mustien kansalaisoikeustaistelu oli kiihkeimmillään, ylioppilaat mellakoivat kampuksilla. Rinnakkaisilmiönä rauhattomuus ilmeni myös Euroopassa, aina Suomessa asti. Yhdysvaltojen ulkoministerin **Dean Ruskin** Helsingin vierailu vuonna 1966 sai vastaanansa kunnan mielenosoituksen Esplanadin puistossa. Ylioppilaat ottivat mies ja ääni -taistossaan mallia sekä Yhdysvalloista että Pariisista vuosikymmenen viimeisinä vuosina.

2. Katseet maailmaan

Moni asia tapahtui kuitenkin hurmoksen vallassa, optimistiseen maailmanparannusmentaliteettiin uskoen, ja vasta seuraavalla vuosikymmenellä alettiin tuntea turhautuneisuutta uuden konservatiivisen aateilmapiirin vallitessa — vuoden 1973 öljykriisin jälkeen. ”Maailmaa ei tahdo saada relaksi millään,” saatoi runoilija ja underground-mies **Markku Into** todeta jälkeen päin. 1960-luku oli Suomessa asti se vuosikymmen, jolloin integroituminen maailmaan suoritettiin yhden näkyvimmistä läpimurroistaan. Kansainvälisyydestä tuli yhä merkittävämpi osa suomalaista ajattelua — jopa niin, että kansainvälisen ja kansallisen suhde alkoivat kulttuurissa hämärtyä tai ainakin muuttua monimutkaisemmiksi.

1950- ja 1960-lukujen taitteesta lähtien solmittiin diplomaattisuhteita monien ”kolmannen maailman” maiden kanssa. Perustettiin ystävyysseuroja kuten Suomalais-Arabialainen Yhdistys, Suomi-Afrikka-Seura, Suomi-Kuuba Seura ja Suomen Latinalais-Amerikkalainen Yhdistys. Ulkoministeriössä oli vuonna 1960 yhteensä 140 viranhaltijaa, vuonna 1968 jo 240. ”Televisio ja sävelradio” siirsivät omalla tasollaan Suomen kohti kansainvälisiä tapahtumia ja virtauksia.

Vuosikymmenen huima edistys — oli sitten kyse avaruuden valloittamisesta, materiaalisesta hyvinvoinnin kasvusta tai vuonna 1967 alkaneista ihmisyyden vaihtoista — aiheutti myös epäluuloja etenkin älymystön ja nuorison parissa ja aikaansa 1960-lukuun vahvasti radikaalin, kantaaottavan perussävyen. Epäilijät katsoivat, että luonnontieteilijät pitivät ihmiskuntaa ja luontoa pelkästään kokeellisen tutkimuksen raaka-aineena. Materiaalisen hyvinvoinnin rinnalle nousivat huoli ympäristön saastumisesta, kaupunkien meluhaitat, kilpailuyhteiskunnan aiheuttama stressi, ylikansoittuminen sekä luonnonvarojen ylenpalttinen käyttö. Melutaso Pariisin Place de l'Opéran liepeillä oli suurempi kuin Niagarán putousten pauhu. Se oli konkreettinen todiste kaupungistumisen ja jatkuvuuden taloudelliseen kasvuun pyrkivän yhteiskunnan varjopuolista. Tällainen ajattelu koki alkunsa 1960-luvun kuluessa, mutta sai laajemmin pontta vasta seuraavan vuosikymmenen lopulta lähtien. 1960-luku oli sittenkin poliittisesti aktiivisten ryhmien vuosikymmen. Suomessa sosiaalidemokraatit ottivat suuren vaalivoiton vuoden 1966 eduskuntavaaleissa, mikä osaltaan teki maan parlamentista pitkästä ajasta vasemmistoennemmistön.

Naiset havaitsivat olevansa sivussa yhteiskunnallisesta vaikuttamisesta, vaikka heidän koulutustonsa oli kansainvälisesti mitaten huippuluokkaa. Naisten tuli vapaasti saada päättää, halusivatko he käydä töissä, halusivatko he lapsia; eri ammattien perinteiset sukupuolirajat tuli murtaa. Helsingin Ylioppilasteatterin Lapualaisoppera ei ollut vain teatteritapahtuma; se oli yhteiskunnallisen kannanotto omaan aikaansa, vuoteen 1966. Ei haitannut, vaikka oopperan 27-vuotiasta ohjaaja, Kalle Holmbergia nimitettiin aivopesijäksi ja kiihottajaksi. Teos oli tapaus sekä kriitikoille että yleisölle — myöhemmässä suomalaisessa katsannossa yksi 1960-luvun hengen symboleista.

3. Taiteen aallot

Protesti yhteiskunnan vääjäämättömänä etenevää edistysuskkoa ja suoraviivaisuutta vastaan ilmeni myös taiteissa. Elokuvaan tulvi uutta älyllisyyttä, ”uutta aaltoa”, esimerkiksi ranskalaisten **Truffaut**'n **Godardin** ja **Resnais**'n filmeissä. **Resnais**'n *Viime vuonna Marienbadissa* oli niin aikakäsitykseltään kuin esineellisyydeltään kauden muistettavia elokuvia. Italialaiset **Fellini** ja **Antonioni** toivat elokuvaan subjektiivista fantasiata; arvoituksellisuus sivuutti perinteiset juonikuviot ja näkyi esimerkiksi ruotsalaisen **Bergmanin** teoksissa.

Mutta elokuvia tehtiin myös viihteeksi, kovaan kulutukseen. Televisio karkotti ihmisiä katsomoista, joten haasteeseen oli vastattava keinoin, joita televisiolla ei vielä ollut: hyödynnettiin stereofoninen ääni, luotettiin laajakankaaseen, värikuvaukseen, väkivaltaistettiin ja seksistettiin elokuvaa. Viihteen pyhin, Hollywoodkin joutui vaikeuksiin, mutta ulotti vaikutuksensa muiden maiden elokuvatuotantoon. Lännenkuva muuttui 1960-luvulla ”spaghettiwesterniksi”.



1960-luvulle tultaessa kirjallinen älymystö vieraantui niin ikään materiaalisuuden korostamisesta ja alkoi protestoida sitä vastaan. Tämä tapahtui eritoten Saksan liittotasavallassa, jossa sodan kokemukset olivat asettaneet vuoden 1945 ”vuodeksi nolla”. Hyvinvoinnin moraalista tyhjyyttä kritikoiti erityisesti Ryhmä 47. Sen vaikuttajia olivat **Heinrich Böll** ja **Günter Grass**, jonka romaani ”*Peltirumpu*” (1959) arvosteli tavanomaisen ajattelun ja käyttäytymisen ontoutta kuvatessaan natsiaikaa.

Ranskalaiset kirjailijat toivat voimakkaimmin absurdin piirteet 1960-luvun kirjallisuuteen, mutta yleisö näytti vieraantuvan tästä kirjallisuuden uudesta aallosta. Se oudoksutti myös päättäjiä. Vuonna 1962 Neuvostoliitossa annettiin julkilausuma, jossa nuoria kirjailijoita kehoitettiin varovaisuuteen modernistisissa kokeiluissaan, jottei neuvostotaiteeseen tulisi yhteiskuntaa horjuttavia aineksia. Myös länsimaissa edettiin toisinaan ”liian pitkälle”. Vuonna 1964 **Hannu Salaman** ”*Juhannustanssit*” kuohutti kirkollisia piirejä. Kirjailija sai kolmen kuukauden ehdollisen tuomion Jumalan pilkasta, teoksen kustantaja sakot.

Illuusio kaiken sallivasta 1960-luvusta oli muutenkin vain osittain totta. Seksuaalisten tabujen murtaminen ei edennyt ryminällä; vuonna 1957 oli takavarikoitu norjalaisen **Agnar Myklen** romaani ”*Laulu tulipunaisesta rubiinista*”, ja viisi vuotta myöhemmin kävi samoin **Henry Millerin** ”*Kravan kääntöpiirille*”. Vihjailevampi seksi oli sen sijaan kaiken kansan ulottuvilla ja suosiossa, sen ilmauksena **Sergeanne Golon**'in *Angelika*-sarjan suosio.

Kuvataiteissa moderni ilmaisu siirsi painopistettä Pariisista Atlantin taakse, New Yorkiin. Sieltä ja Lontoosta tuli ”uutta realismia”, pop-taidetta. Sen materiaali ja esikuvat olivat kaupallisessa mainostoiminnassa. Se saattoi käyttää yllätyksellisiä tekotapoja, ja sen materiaali koostui mistä tahansa arkielämän tuotteesta. Pop-taide oli 1960-luvun beat-sukupolven taidetta ja heijasti omalla tahollaan yhteiskunnan jatkuva standardoitumista. Kommenttinsa mahdollisiin liiallisuuksiin sortumisesta antoi vanha ranskalainen taiteilija **Marcel Duchamp** 1960-luvulla: ”Heitin juomapullokorin

ja yöstian haasteena heidän kasvojensa eteen, ja nyt he ihailevat niiden esteettistä kauneutta.”

Uudet suuntaukset saavuttivat Suomenkin suhteellisen nopeasti. Läntinen taidevaikutus dominoi; sosialistisen realismin katsottiin näivettäneen neuvostotaidetta etenkin vuosikymmenen alkupuolella. Vastaavasti Neuvostoliiton johtaja **Hrustsev** kuvasi läntisen maailman taidetta ”aasin hännän huitaisuksi”. Vuosikymmenen puoliväliin mennessä abstrakti ekspressionismi (informalismi) menetti asemaansa esimerkiksi Turussa, ja alettiin siirtyä uusrealismin kauteen. Molemmat suuntaukset kiinnostivat myös yleisöä uutuudellaan ja ristiriitaisuudellaan. Vilkas julkinen keskustelu oli omiaan kiihdyttämään tunteja ja lisäämään mielenkiintoa. Vuosikymmenen lopussa Turussa kehkeytyi ”vihaisten nuorten miesten liitto” — ryhmä taiteilijoita, jotka halusivat realistisilla töillään pilkata yhteiskunnan vakiintuneita arvoja. **Harro Koskisen** ja hänen sikateoksistaan tuli Turun ”Salama-jupakka” oikeudenkäynteinen.

4. Kulutuksen kulttuuria

Alyllisen ja taiteellisen protestin rinnalla 1960-lukuun kuului yhtä olennaisesti myös toisenlainen aatteellinen ja kulttuuri-ilmas- to, joka eteni samaan tahtiin elintason kohoamisen ja maaseudulta kaupunkiin muuttamisen kansa. Elinkeinorakenteen ja asumismuodon muutoksia 1960-luvun suomalaisessa yhteiskunnassa on luonnehdittu jopa maailman nopeimmiksi. Ulkomaat alkoivat kiinnostua Suomesta; kansainväliset yritykset sijoittivat pääomia maahan, jossa taloudellinen kasvu oli nopeata, mutta työvoima suhteellisen halpaa. Suomen suhteet läntisiin talousjärjestöihin aukesivat vuosikymmenen kuluessa.

Yht’äkkinen repäisy irti juurilta, muutto maalta kaupunkitaajamiin ja lähiöihin, ei voinut olla jättämättä jälkiä sekä yhteiskuntaan että sen yksittäisiin jäseniin. Kun Suomi nousi viidentoista varakaimman valtion joukkoon, eri etujärjestöt pyrkivät kahmaisemaan saaliista osansa. Taisto tulon- jaosta oli 1960-luvun politiikan arkea. Samapalkkaisuuteen pyrkiminen sai rinnakkaisilmaisunsa sekä koululaitoksessa että kulttuurin ”kuluttamisessa”.

Televisiokin viritti ihmiset samalle aaltopituudelle. Se teki länsimaiden — myös suomalaisen — läpimurtonsa juuri 1960-luvun alkaessa. Samoja, useimmiten amerikkalaisia sarjafilmejä katsottiin kymmenissä eri maissa yhtä aikaa. Mahdollisuudet arvosuuntautumien laajaan ja nopeaan välittymiseen oivat nyt suuremmat kuin koskaan. Televisio ei ollut vain sarja kuvia, joista koostui informaatiota, viihdettä, taidetta. Televisio oli osa yksityistä tilaa, perheen ja ihmisen arkipäivää, joka muovasi tuijottajansa arvomaailmaa tehokkaammin tai ainakin uudemmin kuin mikään muu media.

Televisio yhteiskunnallistui yleistyessään. Siitä pitivät huolen Kennedyn murhat, Vietnamin sota ja nuorison mielenosoitukset eri puolilla maailmaa. Television viihdefunktio oli kuitenkin kaikkein läpitunkevin. Jokainen aikakausi on kantanut

helmassaan ajanvietettä vain ajankuluna, mutta etenkin 1960-luvulta lähtien televisio on tehnyt sen helppokäyttöiseksi ja houkuttelevaksi. Sarjafilmeistä tuli perushyödykkeitä ruoan ja vaatetuksen rinnalle. Suomessa televisiolupien määrä kaksinkertaistui viidessä vuodessa siten, että vuonna 1968 niitä oli lähes miljoona.

Amerikkalainen aines oli ohjelmistossa vahvimillaan vuosikymmenen alkupuolella, jolloin suomalaiset tv-miehet ja -naiset saivat oppinsa pääasiassa Yhdysvalloissa ja jolloin kansainvälisen kilpailun puuttuessa amerikkalainen sarjafilmitarjonta dominoi markkinoita. Vuosikymmenen toinen puolisko yhteiskunnallisti suomalaisenkin television. Se voidaan liittää suhteellisen saumattomasti ajan poliittisesti aktiiviseen ilmastoon. **Eino S. Repo** toimi Yleisradion pääjohtajana, amerikkalaisen ohjelmiston määrä laski, kotimaisuusaste kohosi, poliittis-yhteiskunnalliset reportaasit kiinnostivat yleisöä.

Televisio on väline, joka heti 1960-luvulla kosketti yhteiskunnan kaikkia ikäryhmiä. Ohjelmia suunnattiin sekä lapsille ja nuorille että aikuisille. Televisio muutti katsojien makutottumuksia ikäryhmittäinkin samaan suuntaan — siten, että aikuiset oppivat katsomaan ”lapsellisia” ohjelmia, lapset taas alun perin varttuneemmille ikäryhmille tarkoitettua ohjelmaa. Elokuvateatterin ”Kielletty alle 16-vuotiailta” -kyllillä ei television maailmassa ollut enää relevanssia; katsomisesta päättäminen riippui korkeintaan vanhempien tahdosta.

5. Nuorison ”tiukka” vuosikymmen...

Vuosikymmen oli kuitenkin leimallisesti nuorison ajanjakso. Sen asema, läpimurto ja aktiivisuus kuuluvat 1960-luvun legendoihin. Nuorisokulttuurin edelläkävijämaassa, Yhdysvalloissa, ilmiön synty oli 1950-luvun ja rock’n’rollin perua. Seuraavalla vuosikymmenellä muu maailma seurasi mukana. Suomessakin nuorison ja sen kulttuurin ensimmäistä vuosikymmentä edustaa juuri 1960-luku.

Edellisellä vuosikymmenellä nuoriso oli noussut esiin ”pimeyden yöstä”. ”Amerikkaa jäytää vaikea syöpäkasvain: sen nimi on apatia,” oli amerikkalainen vastakulttuurimies **Jerry Rubin** kirjoittanut. Nuorison aktivoitumiselle etsittiin syytä eri lähteistä. Keskiluokkaisten vanhempien esimerkiksi katsottiin täyttäneen lapsensa ”aneemisella supergolla” ja lasten alkaneen kapinoida vanhempien yhteiskunnallista passiivisuutta vastaan. Kaikki halusivat nyt olla nuoria; jopa toisen suurvallan presidentti (Kennedy) oli nuori.

Englantilainen historioitsija **Geoffrey Barracough** näki maailmanhistoriassa suuren murroksen juuri vuosikymmenen alussa; uusi nuori sukupolvi oli ottamassa ohjat käsiinsä. Arvio oli kuitenkin pahasti hätiköity, sillä Yhdysvalloissakin kului vain pari vuotta, ja valta oli jälleen mitä perinteisimmällä establishmentilla, texasilaisella **Lyndon B. Johnsonilla**. Mutta vuosikymmenen tunnuslause kuului: ”Älä luota kehenkään yli 30-vuotiaaseen.”



Sodan jälkeen syntynyt sukupolvi kohdisti toimintansa tulevaisuuteen. Se löysi aktiivisuudelleen konkreettisia kohteita, ja tyytymättömyys purkautui joukkomielenosoituksina. Vuonna 1960 noin 100 000 japanilaista marssi osoittaakseen mieltään Yhdysvaltojen ja Japanin välistä sopimusta vas-

taan. Kansalaisyhteisöt, naisten vapautusliike ja mustien asema olivat näkyvästi esillä, samoin Kuuban kriisi ja Vietnamin sota.

Vietnamin sota koski ensisijaisesti amerikkalaisia nuoria; he joutuivat sotaan mukaan. Maan yliopistokampuksista tuli protestin keskuspaikkoja. Vuosikymmenen puolivälistä lähtien keinoina käy-

tehtiin istumalakkoja, hallintorakennusten valtauksia ja mielenosoituksia, joista monet päättyivät yhteenottoihin virkavallan ja opiskelijoiden välillä. Yliopistoja kritikoitiin muutoinkin. Niiden katsottiin tuottavan aivoja vain teknokratian tarpeisiin.

Suomalaiset nuoret eivät halunneet jäädä syrjään ajan virtauksista. Mielenosoitukset olivat arkipäivää, yliopistolaitokseen vaadittiin korjauksia. Vuonna 1966 pitkätkäinen helsinkiläisnuorisokokoontui **Eino Leinon** patsaan tienoille Esplanadin puistoon; syntyi ”Eikan pumppu”, jonka esikuvia voi löytää juuri Yhdysvaltojen yliopistokampuksilta ja musiikin folk-liikkeestä. Teiniliitto eli aktiivista kauttaan; Teinilehden levikki oli yli 100 000 kappaletta.

Opiskelijoiden kapinan kulminaatio tapahtui vuonna 1968 Pariisin yliopistomellakoissa. Sen jälkeen aikakautta analysoineet katsovat kansainvälisen opiskelijaliikkeen ohittaneen anti-autoritaarisen ja spontaanin vaiheensa. Seurasi entistä tiukempi sitoutuminen marxilaisiin opinkappaleisiin ja pysyvien organisaatioiden perustamiseen.

Marxismi, vasemmistolaisuus, ”uusvasemmistolaisuus” olivat ajan, etenkin vuosikymmenen loppupuolen ilmiöitä. Vannottiin **Che Guevaran**, **Jean-Paul Sartren**, **Herbert Marcusen** ja **Frantz Fanonin** nimeen. Selitystä sille, että korkeakouluissa opiskeleva nuorisohalu liittoutua nimenomaan vasemmalle, työväenliikkeeseen ja -aatteeseen, ei ole helppoa tässä vaiheessa antaa. Kohonnut ja laajentunut koulutustaso olivat tietyksi ominaan lisäämään aktiivisuutta. Mutta haluttiin myös päättäväisempää yhteiskunnan asioihin, ja kun sitä ei automaattisesti tullut, lähdettiin sitä vaatimaan työväenliikkeen perinteisten toiminta- ja aateperinteiden pohjalta. Yhteiskunta ja siitä päättämisen oli demokratisoitava.

6. ... ja sen kääntöpuoli

Kynniseemmin ajateltuna 1960-luvun opiskelevan nuorison voidaan katsoa turhautuneen, kun ylioppilastutkinto tai akateemiset opinnot eivät enää automaattisesti taanneetkaan merkittävää asemaa yhteiskunnassa. 1960-luvun lopun ylioppilas ei ollut Suomessakaan enää sama kuin se ylioppilas, joka edellisen vuosikymmenen fiktiivisessä elokuvakerronnassa edusti yhteiskunnan eliittiä, ei vain älyltään vaan myös varallisuudeltaan ja vaikutusvallaltaan. Kaiken pohjana oli ehkä sittenkin oman identiteetin puuttuminen ja pelko yksilön sulautumisesta massaan; olihan toisaalta yhteiskunnan jatkuva materiaalistuminen, korkean elintason ihannointi kaikissa yhteiskuntaluokissa. Kaikki pyrkivät nyt siihen, mikä ennen oli ollut harvojen etuoikeus.

Mutta kehityksellä oli tavanomaisempikin puolensa: muutos uuteen maailmaan oli myös perinteeseen sitoutunutta. Aate- ja arvomaailma ei sitenkään välttämättä kokenut ratkaisevia muutoksia, vaikka ulospäin siltä hyvin voimakkaasti näytti. Jos haluamme 1960-luvusta nostaa esiin ns. tavallisen nuoren, hänen maailmaansa hallitsivat uu-

den nuorisokulttuurin rinnalla (johon kuuluivat popmusiikki, sävelradio, nuorten lehdet ja kirjat, televisiokin) vanhat koetut asenteet. Vuonna 1966 Tampereella tutkittiin nuorten tyttöjen tulevaisuuden toiveita. Sadasta haastattelusta joka neljäs halusi kotiäidiksi, virkanaiseksi vain neljä. Rakkautta oli lähes 60:lle avioliiton tärkein peruste; kaksi kolmesta haastatelluista halusi kokea hänsä neitsyenä. Lähes jokainen uskoi Jumalan olemassaoloon, vaikka kirkossa käynti oli satunnaista.

Seksuaalinen vapautuminen oli näin katsottuna enemmän esimerkiksi muotiin kuin perustavalaatuksiin asenteisiin liittyvää. Minihame oli vuosikymmenen toisen puoliskon yksi keskeisimmistä puheenaiheista. Pohdittiin, miten lyhyt se voi oikeastaan olla. Lyhyen hameen arvioitiin häiritsevän toimistojen työrauhaa, pidentävän miesten työpäivää; naistenlehdet keskittyivät antamaan liikuntaohjeita sirojen raajojen kehittämiseksi.

Niin kuin muinakin vuosikymmeninä nuorisokulttuurin ärsytti enemmän kuin miellytti kasvattajia — olivat he sitten opettajia tai vanhempia. Nuorisokulttuurin normaalista menosta poikkeavimmat piirteet koskivat sittenkin vähemmistöä, mutta leimasivat koko ikäluokkaansa, josta 1980-luvulla keski-ikänsä elävät 1960-luvun nuoret lienevät pelkästään ylpeitä.

7. Nuorten omin: musiikki

Nuorisokulttuurin varmaan läpituonevin ja nuorisolle itselleen rakkain taiteen muoto oli musiikki. Sen avulla se teki lopullisen pesäeron vanhempaan sukupolveen. Eriytyminen oli alkanut 1950-luvun puolivälissä maaseudun country and westernin ja kaupunkien mustan rhythm and bluesin risteytymänä, rock'n'rollina. Yhdysvaltojen ja Englannin ulkopuolella 1960-luku merkitsi vasta läpimurtokautta. Alan historianjama muu kirjoitus pitävät vuosikymmentä populaarimusiikin antoisimpana, monipuolisimpana ja kiihkeimpänä ajanjaksona. Totta onkin, että se ensi kertaa vetosi koko nuoreen väestöön, kykeni joustavasti esittelemään uusia tyyliä, kokeilemaan uusia musiikillisia mahdollisuuksia.

1960-luku oli kronologisesti ajatellen monen popmusiikin vuosikymmenen — ei vain **Beatlesien** ja ”britti-invaasion” niin kuin usein kirjoitetaan. Vuosikymmenen alku oli amerikkalaisen rock'n'rollin jälkimaininkeja — **Elvis Presleyn** pehmentyneiden levytysten, **Rick Nelsonin**, **Bobby Darinin**, **Bobby Veen**, **Bobby Rydellin**, **Bobby...** Suomalaiset saivat ensimmäisen rock-kuninkaan, **Rock-Jerryn** vuosikymmenten taitteessa; ajan merkkejä seuraten hän oli hetken päästä pelkkä Jerry. Samaa aikaan Englannista ja Suomesta tuli maailman johtavia rautalankayhtyeiden suosijoita — mutta ei aikaakaan, kun soittajat alkoivat laulaa. Vuonna 1963 alkoi uuden ajan pitkätkäiden, The Beatlesin aikakausi, jonka hehku ei ole vieläkään ohi. Popmusiikin painopiste siirtyi kymmeneksi vuodeksi Amerikasta Englantiin.

Musiikki sinällään oli harmitonta, mutta sen ja sen esittäjien aikaansaama into nuorison keskuu-

dessa tekivät siitä kapinallista. Samanaikainen amerikkalaisten mustien naislauluyhtyeiden esittämä popmusiikki oli sisällöltään osittain samanlaista, kunnes se vuosikymmenen puolivälissä muuttui iskevämmäksi souliksi ja levisi koko länsimaiseen kulttuuripiiriin. Kansallisen kulttuurin voimaa esimerkiksi Suomessa osoitti kuitenkin jatkuva lavatanssien suosio; tango soi samalla voimalla koivikkojen katveessa kuin **The Rolling Stones** pikkukaupungin baarin levyautomaatissa.

Vuosikymmenen puolivälin tienoilla teksteillään kantaaottava musiikki, yleisnimekseen vaikka folk, tekijöinään **Bob Dylan**, **Joan Baez**, **Donovan**, **Hector**, **Folk-Fredi** tai **Irwin Goodman**, teki läpimurtonsa. Sodan vastustaminen oli dominoivin teema, mutta myös rotuerottelu, köyhät ja muut sorretut. Melodia oli tarttuva, esitystapa akustinen, teksti tärkein. Siitä oli lyhyt matka vielä yhteen vuosikymmenen symboleista, flower-poweriin, hippikulttuuriin, joka San Franciscosta levisi pian kaikkialle. **Scott McKeznen** "San Francisco" ja **Barry McGuiren** "Eve of Destruction" soivat yhä, ainakin 60-lukulaisille.

8. "Flower-powerista" 60-luvun päätös

Hippien vapauden ja rakkauden julistukset aiheuttivat pian paitsi ulkopuolisten paheksuntaa myös ongelmia liikkeen sisällä. Nuorisokulttuurin kaupallinen merkitys oli vuosikymmenen lopulla jo sitä luokkaa, että vastakulttuuriliikkeen vertauskuvalle, flower-powerille kävi todella hullusti. Siitä tuli maailman kaikkien kukakauppiaiden iskulause. Hippien pukeutuminen, hippien musiikki — kaikki kaupallistettiin hetkessä; seurapiirirouvat saivat tutustua "hippikulttuuriin" muoti- ja naistenlehtien välityksellä ja ottivat sen innolla vastaan.

Hippien seksuaalinen vapaus oli lopulta vuonna 1969 siinä vaiheessa, että "oma" lehti Berkeley Barb sisälsi runsaasti normaaleja kaupallisen erotiikan mainoksia. Hippiliike muutti myös huumeiden käytön joukkoliikkeeksi, sakramentiksi, tavoitteenaan psykedeelinen vallankumous: "jos muutat aivojesi toiminnan, muutat koko maailman, pysy siis ikuisesti pilvessä". Ongelma oli vain siinä, ettei ihmisen fysiikka sitä kestänyt.

Hippikulttuurin myötä popmusiikki koki kuitenkin merkittäviä muutoksia — jälleen. Päästiin psykedeeliseen, sähköiseen ja kokeilevaan rockiin kuten **Jefferson Airplaneen**, **Grateful Deadiin** tai **Frank Zappan Mothers of Inventioniin**. Rockmusiikki, yleisnimitys kaikelle edistykselliselle nuorisomusiikille, alkoi tietoisesti "taiteellistua"; se näkyi konkreettisesti vanhojen konkareiden, **Beatlesin** ja **Beach Boysin** levytyksissä, joihin käytettiin aikaa kuukausia.

Siihen päättyi "hektinen" vuosikymmen, jolloin nuorison maailma ja nuorison kulttuuri olivat aivan erilaisia kuin sen alussa. Erilainen se oli myös yhteiskunnalle kokonaisuutena. Moni asia oli ehkä mennyt pieleen ja vesittynt, mutta vuosi-

kymmenen dynaamisuutta ei käy kieltäminen. Kun öljykriisi vuonna 1973 iski ja johti konservatismiin aaltoon, voitiin ainakin muistella menneitä vuosia, jolloin maailma muuttui yhdeksi, vastakulttuurimies **Abbie Hoffmanin** sanoin vuonna 1968: "Me olemme ensimmäiset internationalistit. Vietnamin riisinviljelijät ovat minulle yhtä todellisia kuin Empire State Building."

Ei se tietenkään kaikille ollut näin kansainvälinen tai tiedostava. Useimmille se oli sittenkin vain kaupunkielämään siirtymistä, kohoavaa elintasoja, arkipäivän rutiinia, televisiota tai sävelradiota, mutta sekin oli uutta elämää, kiihkeämpää elämän rytmiä. Eikä maailma ole pelkkää Amerikkaa sen enempiä silloin kuin nykyään, vaikka **Francis Williams** kirjoitti vuonna 1962 kirjassaan Amerikan invaasiosta, että "aika, jolloin amerikkalaiset ottivat mallia Euroopasta, on ohii; muiden on nyt opittava amerikkalaisista". Maailma oli kaikkien — ainakin niiden, jotka siitä halusivat kiinnostua joko matkailijoina tai tiedotusvälineiden välittämän informaation kuluttajina. Kaikkeen siihen oli tällä vuosikymmenellä paremmat mahdollisuudet kuin ennen.

KIRJALLISUUTTA AIHEESEEN

Ala-Ketola, Marja: *Hippejä, jippejä, beatnikkejä*. Amerikan 1960-luvun vastakulttuuriliikkeiden historiaa. Jyväskylä 1985.

Barracough, Geoffrey: *Oman historian suuntaviivoja*. Porvoo 1973.

Bjöl, Erling: *Vår tids kulturhistoria 3*. Sköna nya värld. Borås 1980.

Conrad, Peter: *Television, the Medium and Its Manners*. Boston 1982.

Elämäni vuodet. Vuosikerta 1946 — ajankuvia vuosilta 1946—1966. Päätoimittajat Outi Pakkanen ja Antero Raevuori. Porvoo 1986.

Jalonen, Olli: *Kansa kulttuurien virroissa*. Tuontikulttuurin suuntia ja sisältöjä Suomessa itsenäisyyden aikana. Keuruu 1985.

60-luvun ääni ja vimma. Yleisradion julkaisusarja XXVIII. Toim. Olli Alho. Helsinki 1969.

Sandblad, Håkan: *Popmusiikki. Hurmiota, kapinaa ja löllisyyttä*. Porvoo 1971.

Tuhkanen, Totti: *"Turun koulun" perinne ja perilliset*. Traditiot itsesääteilyn järjestelmänä Turun 1900-luvun kuvataideyhteisössä. Pro gradu -tutkielma Turun yliopistossa 1986.

Virtanen, Keijo: *Amerikkalainen kulttuuri ja sen leviäminen Eurooppaan* (Historian perintö 5. Toim. Kari Immonen). Turku 1979.

Virtanen, Keijo: *Hädän ja hyvinvoinnin paradoksi kulttuurin kehityksessä* (Avain aikamme maailmaan. Toisen maailmansodan jälkeiset kansainväliset suhteet. Toim. Kari Immonen). Porvoo 1983.

Virtanen, Keijo: *Massakulttuuri kulttuurikuvan muuttajana toisen maailmansodan jälkeen* (Historiallinen Arkisto 81). Jyväskylä 1984.

Virtanen, Keijo: *Sodan ja rauhan ongelma kansallisuusaatteen ja kulttuuri-ilmapiiirin kehityksissä 1800- ja 1900-luvuilla* (Turun Historiallinen Arkisto 38). Turku 1982.

Virtanen, Keijo — Heikkonen, Esko: *Amerikkalaisen kulttuurin leviäminen Suomeen*. Tutkimusraportti Suomen Akatemian tukemasta projektista. Turku 1985.

Ylikangas, Heikki: *Käännekohtat Suomen historiassa*. Pohdiskeluja kehityslinjoista ja niiden muutoksista uudella ajalla. Juva 1986.

FT Keijo Virtanen on Turun yliopiston kulttuurihistorian vs. professori.

UNELMA ELOKUVASTA JA ROCK'N'ROLLISTA

SVENGIJENGI -62 (American Graffiti), USA 1973.
 Tuotanto: Lucasfilm Ltd./Coppola Company — Universal Pictuures, Gary Kurtz. Ohjaaja: George Lucas. Käsikirjoitus: G. Lucas, Gloria Katz, Willard Huyck. Kuvasuunnittelu: Haskell Wexler. Leikkaus: Verna Fields, Marcia Lucas. Äänitys: Walter Murch. Design: Al Locatelli. Puvut: Aggie Rodgers. Apulaisohj.: Ned Kopp. Näyttelijät: Richard Dreyfuss (Curt), Ron Howard (Steve), Paul LeMat (John), Charles Martin Smith (Terry), Cindy Williams (Laurie), Candy Clark (Debbie), MacKenzie Phillips (Carol), Wolfman Jack (dj), Harrison Ford (Bob Falfa), Bo Hopkins (Joe), Manuel Padilla (Carlos), Beau Gentry (Ants), Kathleen Quinlan (Peg), Tim Crowley (Eddie), Terry McGovern (Mr. Wolfe), Jana Bellan (Budda), Suzanne Somers (tyttö T-Birdissä), Debralee Scott (Falfan tyttö), Flash Cadillac and the Continental Kids (Herby and the Heartbeats). Koreografia: Toni Basil. Tukkalaitteet: Gerry Leetch, Betty Iverson.

”Sellainen oli nuoruuteni. Vietin neljä vuotta ajelen ympäriinsä kotikaupunkini katuja tyttöjä jahdaten. Se oli tuon ajan keskeisin rituaali, ennen kuin katosi, ja kaikki siirtyivät leikkimään psykedelian ja huumeiden kanssa.”

George Lucas

Noilla ajatuksillaan Lucas tiivisti 70-luvun lopulla sen mitä 60-luku oleellisimmin oli: viattomuuden ja kokeilevuuden kiehtova yhdistelmä. Hän itse eittämättä toteutti edellisen idean urallaan *American Graffitin* ja erityisesti *Star Warsin* yhteydessä. Huumeiden kanssa sekoilu ja psykedeliatriipit eivät sovi Lucasin kuvioihin sen paremmin elämässä kuin elokuvassakaan.

George Lucas syntyi 1944 pienessä Modestonimisessä kalifornialaisessa kaupungissa pienen liikemiehen poikana. Erinäisten kouluvaiheiden jälkeen, joihin liittyi mm. sosiologian opiskelua yliopistossa, hän pääsi Etelä-Kalifornian yliopiston filmikouluun. Siellä hän opiskeli kuvausta, pääsi **Francis Ford Coppolan** kuvausassistentiksi *Finian Sateenkaareen* ja *Sadeihmisiin* ja päätyi lopulta Coppolan kanssa ideoimansa ja perustamansa filmiyhtiön, **American Zoetropin**, varapresidentiksi. Coppola takasi myös Lucasin ensimmäisen teatterielokuvan, sci-fi-kokeilun *THX-1138*, joka on nähty jopa Suomen teeevessäkin, ja tuotti *American Graffitin*. Vuonna 1977 Lucas sai päätökseen *Star Warsin*, elokuvan joka oli ”se” juttu ja jonka kautta Lucasista syntyi myyttinen hahmo tapaan ”kengänkiillottajasta genius-elokuvantekijätuotajaksi”.



Aika ennen Beatleseja

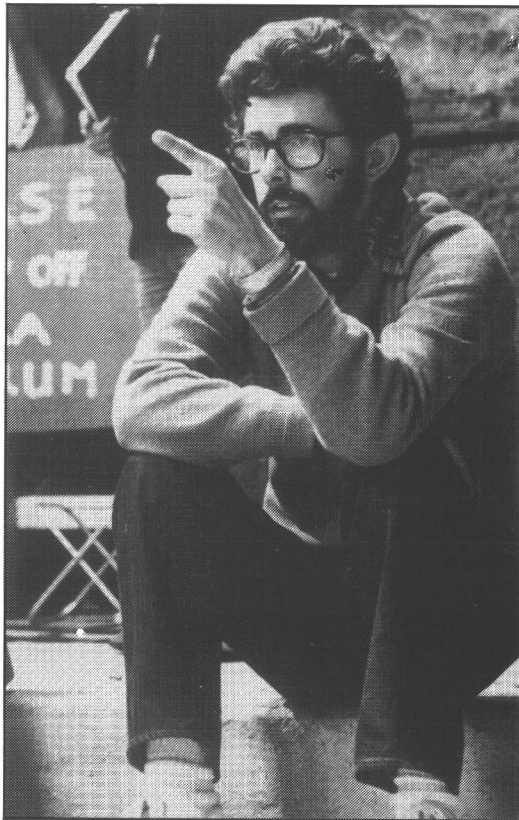
Ajatus valita 60-luvun alun pikkukaupunkinuorten vapaa-ajanvietto elokuvan aiheeksi vuonna 1973 tuntui filmiväestä lähinnä naurettavalta, tuottajat erityisellä lämmöllä mainiten. Lucasille itselleen aihe oli kuitenkin mitä lähaisin ja luontevin. Hän itse kuului elimellisesti siihen nuorten ihmisten tv-sukupolveen, joiden hengenravintona olivat olleet lähinnä sarjakuvat, tv-filmit ja tietenkin rock'n'roll. 50-luvun puolivälissä Amerikan nuorison mukaansa temmannut rock'n'roll oli kuitenkin jo 60-luvun alussa kuollut. Jäljellä oli **Eisenhowerin** valtakauden ulkoiset riipheet: elintason kasvu, kulutuksen mukanaan tuomat uushyödykkeet ja viaton tulevaisuuteen luottavaisesti katseleva optimismi.

Itse rock'n'roll oli muunnettu persikkaposkisten teinitähtien lanseeraamaksi esipuberteettimusiikkiksi, joka antoi kainolla tavalla vastauksia nuorten kysymyksiin asioista, joista vanhemmatkin puhuivat vain kuiskaten. Se, mikä valkoisten rock'n'roll-kuohunnan jälkeen nopeasti hallintaansa järjestämässä musiikkiteollisuudessa vielä muistutti mustien leiviskästä tässä musiikkityylissä, esittäytyi lähinnä tummien tyttöyhtyeiden kautta. **Shi-**

rellesit, Ronettesit ja Chrystalsit viettivät harmonisista rinnakkaiseloa Pat Boonien ja armeijassa kuohitun Elvis Presleyn rinnalla niin hittilistoilla kuin svengijengien autoradioissa. Lucasin *American Graffittin* yksi oleellisimmista ansioista onkin, miten se tuo esille 60-luvun alun amerikkalaisen popmusiikin koko kirjon, lankeamatta valkoista teinromantiikkaa yksipuolisesti suosivaan suuntaan, mihin niin monet beach-party-filmit ovat karahtaneet.

Soundtrackin autenttisuutta Lucasin oman nuoruuden kokemusmaailman hyödyntämisen ohella lisää 60-luvun alun legendaarisen kalifornialaisen tiskijukan, **Wolfman Jackin**, käyttö elokuvassa ikäänkuin näkymättömänä kertojana. Itse asiassa Lucas tiimeineen suunnittelikin elokuvan alusta alkaen kuin radioshowksi, jossa biisit ja Wolfman Jackin juonto vievät tapahtumia osaltaan eteenpäin. Joitakin ääninauhan kappaleita jopa äänitettiin uudelleen, jotta saataisiin teatterissa aikaiseksi vaikutelma kuin katsoja kuulisi ne autoradiosta autolla matkatessaan. Lucasin omin sanoin hän halusi saada aikaan vaikutelman, jossa katsoja leffan ajan ikäänkuin ”uisi soundien keitossa” — ”swimming in a soup of sound”. Liekö ollut herralla tätä kehitellessään mielessään 60-luvun alun legendaarinen poptuottaja **Phil Spector**, ja hänen ”äänivallinsa” — ”The Wall of Sound”.

Wolfman Jackin merkitys pre-beatleaanisena aikana kalifornialaisille nuorille oli monesti sitä, mitä normaalit Top-forty-tyyppiset radioasemat eivät



□ George Lucas

tarjonneet. Kukaan ei oikein tiennyt millainen tyyppi tuon nimen taakse kätkeytyi, eikä kukaan tiennyt mistä hän ohjelmiaan lähetti (Meksikoa on veikkailtu monessa yhteydessä). Soittaessaan ohjelmissaan runsaasti rhythm & bluesia hän tasoitii omalta osaltaan tietä sille Beatlesien mukana tulevalle musiikilliselle vallankumoukselle, joka teki hetkessä tuonaikaiset teini- ja rock'n'roll-unelmat vanhanaikaisiksi. Ja tuhosi samalla myös niihin liittyvän unenomaisen viattomuuden.

Kuin sosiaalisen kommentina tulevasta murroksesta yksi elokuvan nuorista, Curt, haluaa päästä kontaktiin ihailemansa Wolfman Jackin kanssa ja ajautuu hänen radioasemalleen. Kerättyään rohkeutensa hän lähtee tapaamaan Wolfmania, mutta tapaa sisällä vihastuneen studiopäällikön, kun taas Wolfmanin ääni tulee vain ohjelmanauhalla. Curtin poistuessa pettyneenä radiotalosta, sieltä kajahtaa Wolfmanin ulvonta, joka avaa Curtin silmät ja siirtää hänen tietoisuutensa tuolla maagisella hetkellä toiselle asteelle. 60-luvun alun kalifornialainen lainelautateinikulttuuri on kuolemassa ja jotain uutta on tulossa. Unelma rock'n'rollista kohtaa todellisuuden.

Lucas ja American Graffiti

Lucasille itselleen *American Graffiti* oli ollut ja oli mitä todellisinta maailmaa. Hän halusi elokuvassaan uudelleen luoda nuo nuoruutensa viattomat vuodet ennen Vietnamia, amerikkalaista yhteiskuntaa jäytäneitä korruptiota, huumeita ja ”aikaa, joka muutti kaiken”. ”Fantasiamme löysimme rock'n'rollissa, sekä niiden lyriikassa, mikä on läpi elämäni ollut oleellinen osa mielikuvitusmaailmaani. Eurooppalaiset eivät tienneet mitään pillurallaamisesta, surfauksesta, hillumisesta pitkin kesää kunnes ”syys toi kyyneleet silmiin”, nilkkasukista ja highschool-tansseista.” Lucas, josta hänen työoverinsa ovat sanelleet, että hän ei ole koskaan tehnyt mitään, mistä ei olisi pitänyt tai mitä ei olisi halunnut tehdä, tosiaan toteutti teiniäikaiset unelmansa elokuvaaurallaan. Unelmansa, jotka ovat niin oleellisesti amerikkalaisia, että meistä eurooppalaisista ne saattavat joskus tuntua jopa ärsyttäviltä. *American Graffiti* tuo mieleen haikuja niin *Nuoresta Kapi-nallisesta* kuin *Rock around the Clockista*, mutta on kuitenkin enemmän kuin vain pelkästään niiden jäljitelmää tai niiden synteesi. Nuo rock'n'rollin myyttiset alkuaineet ovat kulkeneet läpi Lucasin pään ja synnyttäneet viime vuosikymmenen ehkä hienoimman amerikkalaisen nuoris elokuvan.

Kari Kallioniemi

George Lucasin (1945—) ohjaamat elokuvat:

1971 — THX-1138
1973 — American Graffiti/Svengijengi -62
1977 — Star Wars/Tähtien sota

Jukka Sihvonen

TE(ORE)MAMA(MORE)

TEOREEMA (Teorema). Italia 1968.

Ohjaus: Pier Paolo Pasolini. Pääosissa: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti, Anne Wiazemsky, Andrés José Cruz, Laura Betti.

1.

Nykyaikaisen yhteiskunnan ja mytologisen välisen suhteen kannalta *Teoreman* leikkuri pureutuu porvarillisen 60-lukulaisen yhteiskunnan läpi kurottuen kohti myyttistä, ajatonta yhteistajuntaa — onhan se jo tehtykin *Oidipuksen* ja *Medean* välissä. *Teoreman* teema viittaa otsikon kautta mallirakenteeseen. Variaatioin edetään johtopäätökseen ikään kuin haluttaisiin todistaa olettamusten paikansapitävyyttä. Perusasetelma toistuu muunneltuna ja merkit viittaavat kaikenkattavaan struktuuriin. Teoretisoinnin leimallisuudessa on kuitenkin vaara liiallisesta laskelmoinnista ja ennalta arvattavuudesta. Seurauksena kuvan ja äänen kaleidoskooppi saattaa jättää viattoman vastaanottajansa etäiseksi ja kylmäksi. Toisaalta tämä on mahdollisesti myös tarkoituksellista.

Nähtävänäme on perhe-elokuva, muunnelma vanhasta vierasmies-tuli-taloon -teemasta. **Eino Kaipaisen** roolia vastaavassa osassa on alempien elokuvataideteosten puolelta lainattu **Terence**

Stamp — sittemmin myös mm. **Fellinin** *Toby Dammit* (sekin aikakaudelleen kuvaavalla tavalla nykyisen ja myyttisen synteesiä: Kullervo Kalervon poika Alfa Romeon ratissa). **Pasolinin** eino ei kuitenkaan tyydy tässä intohimojen karusellissa pelkään emäntään, vaan käy läpi koko perheen. Mutta onko perhe lopulta pahin? Putoaako eino veneestä? Eräs tapa tutustua aiheeseen etukäteen on lukea Pasolinin samanniminen kirja.

Kirjailija, tutkija, elokuvantekijä, elokuvanteoreetikko, yhteiskuntakriitikko, osallistuja, homo... Piu Pau Pasolinissa oli miestä moneksi — niin moneksi, että sen vääjämättä piti käydä joidenkin luonnolle. Niinpä *Salón* nähtyään enemmän kuin useampi olikin valmis vaatimaan väkijoukon mukana: Ristiinnaulittakoon!

Ja kävi kuin oli ennustettu.

2.

On sanottu, ettei **Prince** esitä mitään: hän on kuollut, hän on kuva. Mutta mikä itse luulet olevasi? Oletko sinä todellinen? Sellainen todellisuus on valhetta. Sinä voit olla vain sitä, miksi sinut on opetettu ja ohjelmoitu. Ne jotka ovat ohjelmoineet sinut, valtaosa kontrolloijista, ovat paskoja. Siitä huolimatta: miten voit vihata itseäsi tai kuvaa? Miten voit olla sitä, mitä et ole ja miten voit



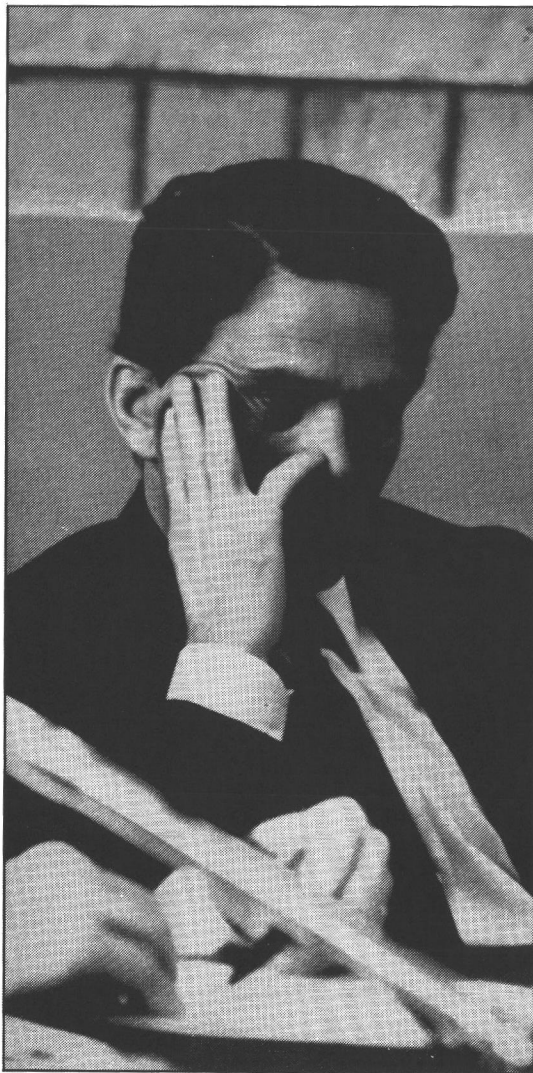
olla olematta? Prince hyväksyy oman valheellisuutensa. Prince käyttää valheellisuuttaan. Prince, ollessaan tietoinen, voi johdattaa meitä. I'm not a lover. I'm not a man. I'm something you can understand. I'm not your leader. I'm not your friend. Voidaksemme pyrkiä ulos kontrollista, meidän on ensin tultava siitä tietoisiksi. Tehkäämme Princes-tä, joka jo on tietoinen, seuraava Yhdysvaltain Presidentti. (Kathy Acker).

3.

Hän itse sanoo, että tämä uni on auttanut häntä ja ehkä asia niin onkin, sillä joskus voi kaiken taakse kätkeytyvä suuri todellisuus olla meitä unessa lähempänä kuin arkielämässä. (Elsa Beskow).

4.

Italian kulttuurista on virikkeitä saanut myös Pier Paolo Pasolini (s. 1922), josta kuusikymmenluvun lopulla tuli todellinen muotiohjaaja. (Erkka Lehtola).



5.

Tuo kuva esittää Kristusta, joka on juuri otettu ristiltä. Luullakseni taidemaalarit ovat ottaneet tavakseen kuvata Kristuksen sekä ristiinnaulittuna että ristiltä otettuna aina niin, että hänen kasvoissaan on tavattoman kauneuden leima; tuon kauneuden he yrittävät säilyttää hänen kasvoissaan kaikkein kovimpienkin tuskien aikana. (F.M. Dostojevski).

6.

Hän oli mies, joka ratsasti laaksoomme suuren hehkuvan Lännen sydäimestä, ja kun hänen työnsä oli suoritettu, hän ratsasti takaisin sinne, mistä oli tullut, ja hän oli Shane (Jack Schaefer).

Jukka Sihvonen

LÄHTEET:

Kathy Acker: *Don Quijote*. New York 1986.

Elsa Beskow: *Satukirja*. Porvoo 1971.

F.M. Dostojevski: *Idiootti*. Juva 1980.

Erkka Lehtola: *24 kuvaa sekunnissa*. Porvoo 1973.

Jack Schaefer: *Etäisten laaksojen mies*. Keuruu 1976.

Pier Paolo Pasolinin (1922—1975) ohjaamat elokuvat:

- 1961 — Accattone (Pummi)
- 1962 — Mamma Roma
- 1962 — La Ricotta (episodi elokuvassa RoGoPaG)
- 1963 — La Rabbia (Pasolinin ja Guareschin yhteisohjaus, jota ei tiettävästi ole esitetty julkisesti)
- 1964 — Comizi d'Amore (dokumenttielokuva)
Sopraluoghi in Palestina per "Il Vangelo Secondo Matteo" (dokumenttielokuva)
Il Vangelo Secondo Matteo (Matteuksen evankeliumi)
- 1966 — Uccellacci e uccellini (Haukat ja varpuset)
La Terra Vista dalla Luna (Maa kuusta nähtynä; episodi elokuvassa Le Streghe — Nykypäivän noitia)
Che Cosa Sono le Nuvole? (episodi elokuvassa Capriccio all' Italiana)
- 1967 — Edipo Re (Oidipus)
La Sequenza del Fiore di carta (episodi elokuvassa Amore e Rabbia)
- 1968 — Appunti per un Film Indiano (Luonnos elokuvaksi Intiasta; televisioelokuva)
Teorema
- 1969 — Appunti per un'Orestiade Africana (dokumenttielokuva)
Porcile (Sikolätti)
Medea
- 1970 — Appunti per un Romanzo nell' Immondismi (lyhytelokuva)
- 1971 — Il Decameron (Decamerone)
- 1972 — I Racconti di Canterbury (Canterburyn tarinoita)
- 1974 — Il Fiore delle Mille e Una Notte (Tuhat ja yksi yötä)
Le Mura di Sanaa (lyhytelokuva)
- 1975 — Salò o le Centoventi Giornate di Sodoma

VIETNAMIN SOTA. NYT.

SIAN VUOSI (In the Year of the Pig), Yhdysvallat 1968. Ohjaus: Emile de Antonio. Tuotanto: The Monday Film Company/Emile de Antonio. Kuvaus: John F. Newman; Jean-Jacques Rochut (Pariisi). Musiikki: Steve Ad-diss. Leikkaus: Lynn Zee Klingman. Filmissä esiintyvät: Isä Daniel Berrigan, Joseph Buttinger, Henry Cabot, Philippe Devillers, John Foster Dulles, Ngo Dinh Diem, Dwight D. Eisenhower, Gerald Ford, David Halberstam, Hubert H. Humphrey, Lyndon B. Johnson, John F. Kennedy, Nguen Cao Ky, Jan Lacouture, Curtis Le May, Robert S. McNamara, Wayne Morse, Thurston B. Morton, Paul Mus, Dgo Dinh Nhu, Rva Nhu, Richard Nixon, Charlton Ogburn, George S. Patton III, Dean Rusk, Harriston Salisbury, Arthur Schlesinger Jr., Majuri Button, Maxwell Taylor, Oliver Todd, John Towler, U. Thant, William C. Westmoreland, David Wurfeld.

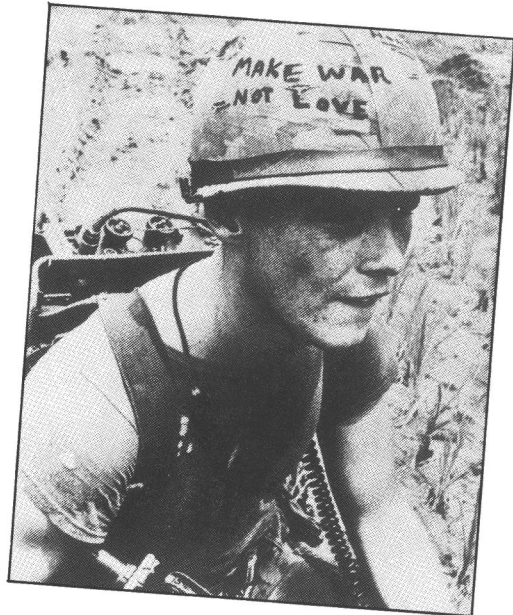
MILLHOUSE — VALKOINEN KOMEDIA (Millhouse — White Comedy), Yhdysvallat 1971. Tuotanto, ohjaus: Emile de Antonio. Kuvaus: Ed Emshwiller, Mike Gray, Brure Shah, Richard Kletter. Leikkaus: Mary Lampson. Aineistotutkimus: Medeleine de Antonio, David Chertok, John Ransom.

Emile de Antonio on Yhdysvaltain tunnetuimpia dokumenttielokuvantekijöitä. De Antonio aloitti uransa 60-luvun alussa, ja 60-luvun henkeä heijastelevat hänen elokuvansakin: de Antonion tuotanto on hyvin selvästi poliittisesti kantaaottavaa. Kerhon sarjassa esitettävästä kahdesta de Antonion elokuvasta *Sian vuonna* (1968) ja *Millhouse — valkoinen komedia* (1971) käsittelen vain edellistä, koska jälkimmäistä minulla ei ole ollut tilaisuutta nähdä.

Sian vuosi on elokuva Vietnamin sodasta. Arkielämäisten ja haastattelujen kautta se kertoo Vietnamin historian ranskalaisvallan ajasta (1930-luvulta) nykypäivään (vuoteen 1968).

Dokumenttielokuva

Dokumenttielokuvin De Antonion filmit sijoittuvat eri kategoriaan muiden kerhon syyssarjan elokuvien kanssa. Dokumentti on jotain, jonka mielletään kuuluvan televisioon, ja jota harvoin mennään katsomaan elokuvateateriin. Myöskään dokumenttielokuva ei mielletä elokuvaksi siinä mielessä kuin näytelmäelokuva; näytelmäelokuva katsotaan jotta viihdyttäisiin tai saataisiin taiteellista nautintoa, dokumenttielokuva katsotaan, jotta saataisiin tietoa. Väittäisinpä



jopa, että siinä missä katsoja hyvinkin tiedostaa näytelmäelokuvan maailman keinotekoisuuden ja seipiteellisyyden, hän saattaa katsoa dokumenttia ikäänkuin suorana kuvana todellisuudesta — ainakin jos dokumentin esiintuomat ajatukset eivät ole ristiriidassa hänen omiensa kanssa.

Juuri dokumentin tietoa välittävän luonteen takia on kuitenkin tärkeää tajuta, että dokumenttiinkin toimii tiettyjen tyyllisten konventioiden varassa. Jokainen dokumenttielokuva on aina tulkinta esittämästään todellisuudesta, aina valinta lukuisten ilmaisumahdollisuuksien joukosta, aina tekijöidensä näkemys kuvastusta asiasta.

Sian vuosi ja muut de Antonion elokuvat edustivat aikanaan uutta dokumenttielokuvan tyyliä, jonka vaikutus myöhempään dokumenttielokuvaan on ollut merkittävä. De Antonion elokuvaan liittyviä keskeisiä tyylipiirteitä ovat äänen, erityisesti puhutun sanan tärkeä merkitys, elokuvien rakentaminen jo valmiiksi kuvattua materiaalia uudelleen järjestelemällä, haastattelujen käyttö ja selostajan puuttuminen. Käyttämällä tyyliä de Antonio irrottautuu amerikkalaisessa elokuvassa 60-luvulla vallassa olleesta cinema verité -traditiosta, sekä varhemmasta, ”dokumenttielokuva”-käsitteen lanseeraajan englantilaisen **John Griersonin** edustamasta traditiosta.

Totuselokuva?

Cinema veritéstä (totuselokuvasta) de Antonio eroaa siinä, että hän ei pyri esittämään totuutta ”sellaisena kuin se on” kuvaamalla ihmisten elämää suoraan ilman kommentteja.

De Antoniota käsittelevässä artikkelissaan **Thomas Waugh** lukee madonluvut 60-luvun yhdysvaltalaiselle cinema verité -traditioille seuraavaan tapaan: ”Ranskalaisten ja kanadalaisten aikalaisten jalanjäljissä kulkien **Richard Leacock** ja muut Drew Associatesin ympärille ryhmittyneet elokuvantekijät ryntäsivät kaduille ”kamerakynineen” ja löysivät, ikäänkuin ensimmäistä kertaa ”suoran’ olemassaolon voiman”.¹ Verité puolestaan edusti omana aikanaan irrottautumista griersonilaisesta perinteestä jossa kuvattu todellisuus oli pitkälle järjestettyä ja opettajamainen kertoja (”Voice of God”, ”Jumalan ääni”), kertoo katsojalle mitä tapahtuu.

De Antonion tapa tehdä elokuvaa pyrkii välttämään sekä griersonilaisuuden että veritén ansat. Hän ei selostajan avulla suoraan johda katsojaa ymmärtämään asiaa tietyllä tavalla; kuitenkin hän antaa eri kerrontaelementtien kommentoida toisiinsa. Näin esimerkiksi haastatellun henkilön puhe liittyy *Sian vuodessa* arkistokuvuihin jotka kuvaavat samaa aihetta; kun arkistokuvassa näytetään siirtomaasodassa kuolleiden ranskalaisten arkkujen lastausta rahtilaivaan soi taustalla itämaisittain soitettu marseljeesi, peräkkään esitetyissä uutispätkissä poliitikot puhuvat ristiin.

Poliittinen elokuva

Sian vuodessa on läsnä eräs 60-lukulaisuuden keskeinen piirre: aktiivinen, kantaaottava (marxilainen) poliittisuus joka saa ilmaisunsa toisessa 60-luvun symbolissa, Vietnamin sodassa. Vietnam on niin vahvasti merkityksillä latautunut käsite, että tuntuu oudolta katsella vuonna 1986 elokuvaa, jonka tekemiseen *Kauriinnetsästäjän, Ilmestyksirjan. Nyt.*, ja *Rambon* rakentamat Vietnam -mytologiat eivät ole vaikuttaneet.

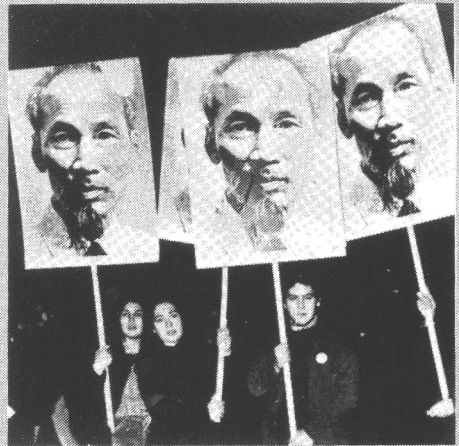
Sotaelokuva

Juuri tuo *Sian vuoden* aihe, Vietnam, nostaa esiin uuden, dokumentin luonteeseen liittyvän keskeisen kysymyksen: median ja todellisuuden suhteen. Vietnamin sotahan oli paitsi inhimillinen tragedia, jonka jäljet eivät katoa moneen sukupolveen, myös eräs kaikkien aikojen tärkeimpiä tiedotusvälinetapahtumia ja juuri siinä roolissa myös tärkeä osa postmodernia länsimaista 80-lukulaisuutta.

Vietnamilaisille sota oli ja on henkilökohtainen tragedia. Sota yhdistyy heidän mielessään menetetyn puolison, murskaantuneisiin tulevaisuudensuunnitelmiin, pysyvään ruumiinvammaan, katkeriin muistoihin koetusta väkivallasta ja vääryydestä. Länsimaiselle ihmiselle heräävät Vietnamin sodasta puhuttaessa toisenlaiset assosiaatiot. Hänelle saattaa nousta mieleen kuva alastomasta pikkutyöstä joka itkien pakenee pommitusta, venäläinen ruletti *Kauriinnetsästäjässä*, television päällä oleva patsas, kalliioon maalattu teksti ”FNL” tai mielenosoituksessa julistetta kantava pitkätukkainen mies. Kokemus Vietnamin sodasta ei ole länsimai-

Vietnamin sodan historia 1941—1973

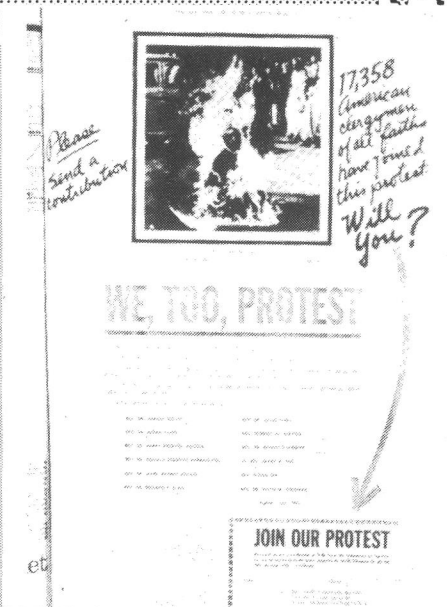
- 1888 Annamista (nykyisen Vietnamin aiempi nimi) osa Ranskan Indokiinaa.
- 1941 Japanilais miehitys. Ho Chi Minhin johdolla perustetaan kommunistinen Vietminh -sissiliike.
- 1945 Japani perustaa muodollisen Vietnamin valtion, jonka hallitsijaksi tulee Annamin keisari Bao Dai.
- 1946 Bao Dai joutuu luovuttamaan valtansa Vietminhille.
Ho Chi Minhin johtama hallitus tekee Ranskan kanssa sopimuksen, jossa tunnustetaan Vietnamin tasavalta Ranskan yhteisössä.
Sopimuksen tulkinnasta erimielisyyksiä; Vietminh aloittaa joulukuussa sissisodan Ranskaa vastaan.



- 1949 Ranskalaiset asettavat Etelä-Vietnamiin presidentiksi Bao Dain.
- 1954 Ranskan tappio Dien Bien Phun taistelussa; Ranskan on vetäydyttävä Vietnamista.
Geneven sopimuksessa maa jaetaan väliaikaisesti kahtia 17. leveyspiiriä myöten. USA ja Etelä-Vietnam eivät allekirjoita sopimusta.
Etelä-Vietnamin pääministeriksi tulee USA:n tukema Ngo Dinh Diem.
- 1955 Bao Dai syrjäytetään ja Diemistä tulee presidentti. USA asettaa upseereita Saigonin hallituksen käyttöön.
- 1957 Etelä-Vietnamissa alkaa Pohjois-Vietnamin tukema terroritoimintaa.
- 1960 Pohjois-Vietnamiin uusi kiinalaismallinen hallitusmuoto.
Kun kansanäänestystä ei järjestetä, syntyy Etelä-Vietnamin alueelle Pohjois-Vietnamin tukema Kansallinen vapautusrintama (FNL, amer. NLF) eli Vietkong. Suuri osa maaseudun väestöstä joutuu maksamaan veroa FNL:lle.
USA lisää sotilasvoimiaan Etelä-Vietnamissa.

selle suora, vaan siihen on tarttunut aina jotain sen välittäjästä, mediasta.

Järkyttävä (?) esimerkki todellisuuden muuntumisesta kuvaksi on **Gunga Dukin** kuolema. *Sian vuodessa* näytetään uutisfilmiä, jossa buddhalainen munkki Gunga Duk tekee julkisen polttoit-



- 1961 Tasavaltalainen hallitusmuoto lakkautetaan, ja Diem saa täydet valtuudet suojella Etelä-Vietnamiä. Amerikkalaisten neuvonantajien määrä korotetaan 15 000:een.
- 1963 Diem surmataan sotilasvallankaappauksessa ja Etelä-Vietnamin johtoon tulee kenraali Nguen Khanh. John F. Kennedy murhataan ja presidentiksi tulee Lyndon B. Johnson.
- 1964 Torpedohyökkäys Tonkinin lahdessa olevaa USA:n laivasto-osastoa vastaan. USA aloittaa len-tohyökkäykset Pohjois-Vietnamiin.
- 1965 Etelä-Vietnamin johtoon kenraali Nguen Cao Ky. Sissitoiminta vilkastuu. USA ottaa osaa sotaan maa-, meri- ja ilmavoimillaan. Vuoden lopussa Vietnamissa on USA:n joukkoja lähes 200 000 miestä.
- 1966—67 Sota kiihtyy. USA:n joukot lisääntyvät lähes 500 000 mieheen. Pohjois-Vietnam käyttää kuljetuksiin Laosissa ja Kambodzassa (Kamputsea) kulkevaa sissien hallussa olevaa Ho Chi Minhin tietä. Pohjois-Vietnam saa tukea Neuvostoliitolta ja Kiinalta.
- 1967 Yleisissä vaaleissa Etelä-Vietnamin presidentiksi tulee Nguen Van Thieu. Nguen Cao Kystä tulee varapresidentti.
- 1968 FNL:n raju hyökkäys Saigoniin tammi—helmikuun vaihteessa. FNL saa väliaikaisesti haltuunsa USA:n suurlähetystön. Rauhanneuvottelut alkavat Pariisissa USA:n ja Pohjois-Vietnamin välillä. Myöhemmin myös FNL ja Etelä-Vietnam ottavat niihin osaa. Martin Luther King jr. ja Robert Kennedy murhataan. Richrad Nixon valitaan USA:n presidentiksi.

- 1969 Hoc Chi Minh kuolee ja Pohjois-Vietnamin presidentiksi tulee Ton Duc Thang. USA ilmoittaa pommitusten vähittäisestä rajoittamisesta ja joukkojen vähittäisestä supistamisesta.
- 1970 Kambodzassa kukistetaan Pohjois-Vietnamiä ja FNL:ä tukenut prinssi Sihanouk 18.3. Huhti—kesäkuussa amerikkalaiset ja vietnamilaiset joukot suorittavat hyökkäyksen FNL:n tukialueille Kambodzassa.
- 1971 Etelävietnamilaiset maavoimat amerikkalaisten ilmavoimien tukemina hyökkäävät Laosiin. Nguen Van Thieu valitaan uudelleen presidentiksi vaaleissa, joissa hän on ainoana ehdokkaana.
- 1972 FNL aloittaa huhtikuussa laajan hyökkäyksen. USA ryhtyy vastapainoksi pommittamaan Pohjois-Vietnamin aluetta ja miinoittamaan sen rannikkoja. Joulukuussa aloitetut laajat pommitukset ulottuvat mm. Hanoiin ja Haiphongiin.
- 1973 Pommitukset lakkautetaan rauhanneuvottelujen alettua tammikuussa. 27.1.1973 aselepo. Vieraiden valtioiden joukot vedetään pois Vietnamin alueelta.



murhan protestiksi Etelä-Vietnamin hallituksen poliittikka vastaan. Pian tämän jälkeen nähdään filmiä mielenosoittajista, jotka kantavat suurta valokuvaa palavasta Gunga Dukista. Hän on kuollut vain muuttuakseen kuvaksi. Koko itsemurhaoperaation tarkoituksena on ollut todellisuuden lavas-

taminen sellaiseksi, että saataisiin aikaan voimakas poliittinen kuva.

(Välihuomaus: Nyt sinulla, joka luet tätä, herrä! halu nähdä tuo kuva. Millainen se on? Vasta toisella sijalla tulee kysymys: Millainen oli tuo todellinen tapahtuma, mitä ihmiset siinä kokivat ja ajattelivat?)

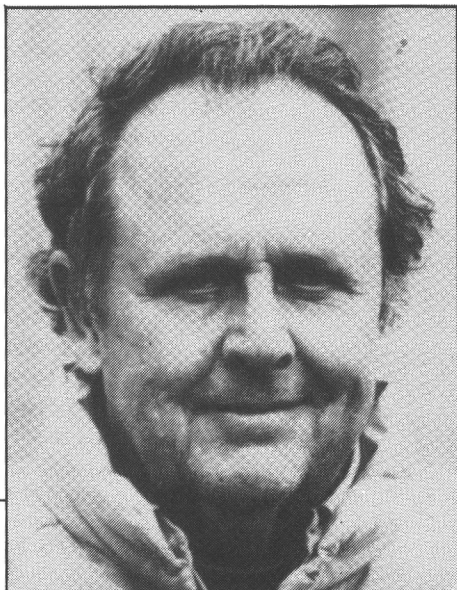
Voimakkaan kuvan luomisessa Gunga Duk onnistui. Mutta mikä on tuon kuvan merkitys? **Ingmar Bergmanin** elokuvassa *Persona* (niinikään kerhon syyssarjan ohjelmistoa) nähdään tuo sama uutisvälähdys. Elokuvan päähenkilö **Veronica Vogler** näkee tuon kuvan televisiossa ja ahdistuu voimakkaasti, pakenee nurkkaan. Ehkäpä tämä kuvastaa länsimaisen ihmisen tilannetta yleisemminkin: Todistusvoimaiset, maailman lisääntyvästä väkivaltaisuudesta kertovat kuvat nostavat esiin uhan, joka on liian suuri kannettavaksi. Jotta mieli ei tuhoutuisi on turruttava ja vaivuttava apatiian Veronica Voglerin tavoin tai unohtettava koko juttu ja **Rambon** kanssa lyötävä lyttyyn kaikki häiritsevät muistutukset.

60-luvulla Vietnamista onkin tullut yhä selvemmän median piiriin kuuluvaa asiaa. Käsite "Vietnam" ei viittaa todellisuuteen, vaan on poliittinen symbolisana, elokuvateollisuuden raaka-aine. Eikä yksistään Vietnam, vaan myös muut kolmannen maailman sodat ja nälänhädät ovat muuttaneet uutisviihteeksi ja länsimaisen hyvinvoinnin rakennuspalikoiksi. Suomessakin on mukava lausua oikeita ja "edistyskellisiä" mielipiteitä milloin mistäkin, kunhan se vain ei kosketa omaa hyvinvointia (enkä sulje itseäni tämän turpean joukon ulkopuolelle). Rahan antaminen Etiopian nälkänäkevillekin edellyttää, että vastineeksi saa nauttia rock-viihdettä — ja että muut ovat sitä mieltä, että se on oikein.

Elokuva elokuvasta

Mitä sitten ovat kanta-aottavan elokuvan mahdollisuudet liiankin hyvin voivassa yhteiskunnassa, jossa hyvinvointi vain lisääntyy? Kuinka moni viitsii tuijottaa vaikkapa de Antonion lähes 20 vuotta vanhaa dokumenttia vetoisassa elokuvateatterissa, kun on paljon helpompia vuokrata Vihannolta **Coppolan Ilmestyskirja**. *Nyt.*, jota on paljon kivempi katsoa.

Elokuvan vaikutusmahdollisuudet ovat epäilemättä rajalliset. De Antonion dokumenttityyli tuo kuitenkin asian lähemmäs katsojaa siinä, että *Sian*



vuosi ei kerro Vietnamista suoraan, vaan eri uutisfilmit kommentoivat siinä toisiaan. Waughkin toteaa, että De Antonion elokuvat ovat elokuvamedian kommentteja;² näyttäessään katsojille millaisia filmejä se on nähnyt De Antonio samalla kommentoi omaa yhteiskuntaansa. Myös "epäelokuvallisen" suoran haastattelun käyttö tuo katsojan suorien ajatusten ääreen — pakottamatta kuitenkaan hyväksymään niitä, minkä selostajanaani tekisi.

Jottei totuus unohtuisi, olen juttuni liitteeksi koonnut pienen Mitä Missä Milloin -tyylinen Vietnam -historiikin, sekä luettelon aiheen keskeisimmistä ilmentymistä amerikkalaisella valkokankaalla.

Antti Pönni

LÄHTEET:

Waugh, Thomas: *Beyond Vérité: E mile de Antonio and the New Documentary of the seventies* teoksessa Nichols (ed.): *Movies and Methods II*, Berkeley and Los Angeles, 1985. s. 233—258.

Jacobs, Lewis: *The Documentary Tradition*, 2nd edition. New York 1979.

Facta 1, p. 306. Tietosanakirja Oy, Helsinki 1969.

Facta 10, p. 607—613. Tietosanakirja Oy, Helsinki 1971.

Facta 11, p. Werner Söderström Oy, Saarijärvi 1974.

Vietnam-aiheisia elokuvia

- 1969 — Green Berets (Vihreät baretit). Ohjaus: John Wayne.
- 1978 — Coming Home (Katkera paluu). Ohjaus: Hal Ashby.
The Deer Hunter (Kauriinmetsästäjä). Ohjaus: Michael Cimino.
- 1979 — Apocalypse. Now. (Ilmestyskirja. Nyt.) Ohjaus: Francis Ford Coppola.
- 1984 — Rambo — First Blood II (Rambo — Taistelija II). Ohjaus: George Cosmatos
- 1987 — Full Metal Jacket. Ohjaus: Stanley Kubrick. (Valmisteilla).

Emile de Antonion ohjaamat elokuvat:

- 1963 — Point of Order / Välihuomautus
- 1965 — That's Where the Action Is (TV)
- 1966 — Rush to Judgment/Kiireinen tuomio
- 1968 — In the Year of the Pig/Sian vuosi
- 1970 — America is Hard to See
- 1971 — Millhouse — A White Comedy/Millhouse — valkoinen komedia
- 1972 — Painters Painting
- 1976 — Underground (eräissä lähteissä nimellä Weather Underground)
- 1981 — In the King of Prussia/Kahdeksan syytettyä

Viitteet:

1. Waugh s. 234
2. Waugh s. 245

Jukka Sarjala:

'... ON RAADELTAVA HAJALLE ELÄMÄN RUMUUS...'

Sam Peckinpahin sivilisaatiokritiikistä

Otsikon sisältämä lainaus ei ole peräisin **Sam Peckinpahilta** (1925—1984), amerikkalaiselta elokuvaohjaajalta, vaan **Elmer Diktoniukselta**, suomenruotsalaiselta runoilijalta. Sää on kummunnut täysin toisenlaisista yhteyksistä kuin niistä, jotka toimivat taas Peckinpahin luomistyön hedelmöittäjinä. Kuitenkin sen paatoksellisessa raivossa tiivistyy hyvin paljon Peckinpahin omasta elämänsä ja taiteilijanasenteesta. Ohjaajasta on puhuttu amerikkalaisen elokuvan kauhukakarana, väkivalan ihannoijana, nihilistinä ja modernin sivilisaation kriitikkona. Peckinpahin elokuvat tarjoavat tietysti aineksia useaan eri tyyppiseen tarkasteluun, mutta muiden aspektien yli nousee hänen töissään selvästi sosiaalisten alistusmekanismien ja niihin kohdistuvan epätoivoisen vastarinnan kuvaus.

1. Westernin muuttuvat tulkinnat

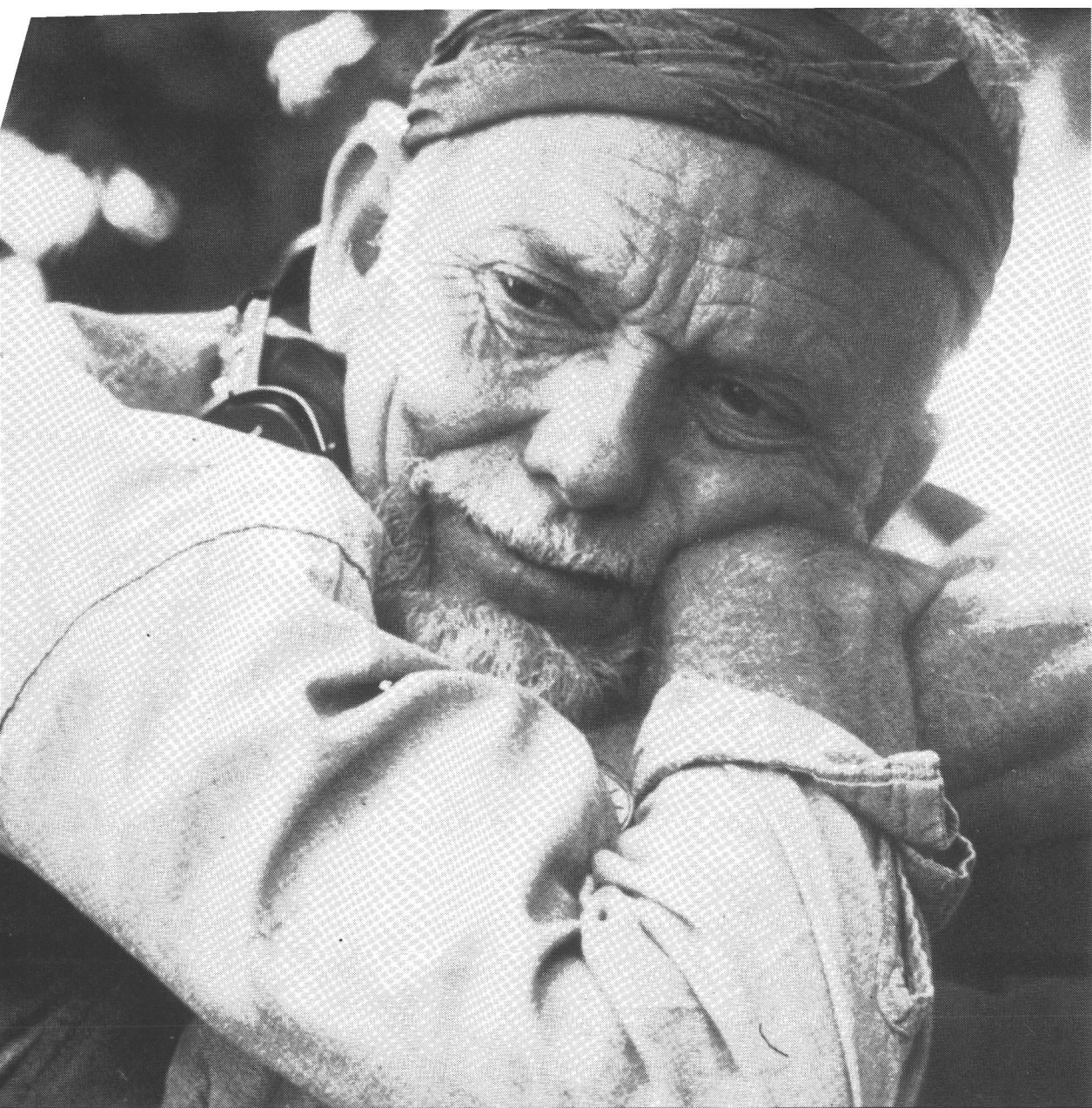
Kuvittaessaan Yhdysvaltain historiaa amerikkalainen western kertoo parhaimmillaan villin ja vapaan elämänmuodon (frontier) ja toisaalta hierarkkisesti järjestäytyneen teollisen si-

vilisaation välisistä jännitteistä. Pohjois-Amerikan mantereen länsiosat edustavat tällöin kesyttämättömyyttä, alkutilassa uinuvaa luontoa, jonka itärannikolta levittäytyvä eurooppalaisperäinen kulttuuri ottaa hallintaansa. Kehityskulkua tulkittiin westernin elinvoimaisena kautena — muun muassa **John Fordin** ja **Howard Hawksin** voimin — kansakunnan kasvuna ”kaikkien sodasta kaikkia vastaan” keskusjohtoiseen, poliittisesti ja taloudellisesti integroituneeseen liittovaltioon. Tämän tulkinnan mukaan luonto vaati kesyttämistä, ja se tapahtui ennen kaikkea vallollisuudentuntoisten miesten avulla; paljon puhuvana esimerkkinä muistettakoon vaikkapa John Fordin *My Darling Clementine*. Varhaisempi lännenelokuva pyrki eri tavoin vakuuttelemaan yleisölleen, ettei anglosaksisen kulttuurin vaikutuksessa ollut mitään epäiltävää, saati sitten tuomittavaa. Sen katsottiin päinvastoin takaavan vähintään minimiehdot toimivalle yhteiskunnalliselle järjestykselle. Harvemmin ennen 1960-lukua tuotettiin westerniteitä, joissa lainkuuluaista amerikkalaista yhteiskuntaa olisi arvostettu sen luomista pitkistä varjoista käsin: ankara patriarkalisuus, kaksinaismoraali, sosiaalinen repressio. Kun sellaisten aika sitten koitti, uudelleenarvioinnin kärjessä kulki leimallisena western-ohjaajana tunnetuksi tullut Sam Peckinpah.

Peckinpahin tuotantoa läpäisee johdonmukaisesti muutama suuri teema, ja voimmekin kutsua häntä ’auteur’iksi hyvällä omallatunnolla. Tosin luomistyön tulokset vaihtelevat laadultaan melkoisesti; lievemmät ja vakavimmat epäonnistumiset johtuivat ainakin osittain tuottajien vaatimuksista ja toivomuksista, joista Peckinpah oli heidän kanssaan usein jyrkästi eri mieltä.

Myös niiden elokuvien kohdalla, jotka eivät lajityypeiltään selkeästi lukeudu varsinaisiin westerneihin, näyttää siltä, että Peckinpah on omaksunut tematiikan ja henkilöhaamot lännen preerioiden, karjapaimenten, rajarosvojen ja uudisraivauksen maisemasta. Näin ohjaaja on — paitsi murtautunut perinteisiä lajityyppien rajoja — osoittanut, että voimme lukea hänen tuotantoaan sarjana kommentaareja amerikkalaisesta yhteiskunnasta ja laajemmin koko länsimaisen kulttuurin kohtalosta. Perussävy on myöhäisemmässä tuotannossa varsin kriittinen, ahdistava ja synkkä, eikä ole mitenkään aiheetonta syyttää ohjaajaa eräiden elokuvien perusteella nihilismistä kuten monet elokuvakriitikot ovat tehneet.





Ensimmäisissä elokuvissa *The Deadly Companions* (1961, suom. 'Preerian laki') ja *Ride the High Country* (1961, suom. 'Viheltävät luodit') on vielä nähtävissä jotakin siitä ikääntyvien lännensankarien keskinäisestä kunnioituksesta ja anteeksiantosta, jolle sittemmin ei enää löytynyt sijaa Peckinpahin näkemyksissä. Mitä lähemmäs 1970-luvun puoliväliä hänen tuotantonsa tarkastelussa etenemme, sitä selvemmin lännen valloitus ja kansakunnan rakentaminen osoittautuu jatkuvaksi taantumaksi ihmisen vapaasta ja pakottomasta olotilasta. Vastuuntunto ja solidaarisuus häviävät kapitalismin edellyttämän häikäilemättömyyden tieltä. Vuonna 1973 valmistuneessa elokuvassa *Pat Garrett ja Billy the Kid* vanhempi erätoveri ja entinen lainsuojaton Garrett on valmis surmaamaan nuoremman kumppaninsa kasvottoman, määräykksiään mystisen kaikkivoimaisesti jakelevan vau-

raan karjatilallisen tarjouksesta. Kaikissa näissä asetelmissä voi nähdä enemmän kuin häivähdyksen ohjaajaa elähdyttäneestä romanttisesta pessimismistä: menneen aikakauden arvoja edustavat henkilöt poistuvat vääjäämättä näyttämöltä, mutta he tekevät sen tyylikkäästi, jopa ylevästi. *Viheltävien luotien* Steve Judd lausuu tahtovansa kuolla ilman häpeää; sen Peckinpah hänelle toki suokuten muillekin elokuviensa syrjäytetyiksi tuomituille.

Ei ole liioiteltua todeta, että Amerikan historia on Peckinpahille tuhoavan ja alistavan sivilisaation historiaa, jonka palasista hän sommittelee elegiaa kadonneelle ajalle. Westernin klassinen sankari paljasti todemmat kasvonsa kunnolla itse asiassa vasta 1960-luvulla, kun periamerikkalaiset ihanteet menettivät ainakin hitusen uskottavuuttaan (Vietnamin sodan luoma julkisuus, lupaavien poliitikkojen salamurhat, uusvasemmistolainen lii-

kehdintä ym.). Peckinpah kuvaa henkilönsä vieraantuneina, petettyinä, vailla siteitä maailmaan, jossa elävät.

2. Sosiaalisen säätelyn tuolla puolen

Monessa suhteessa lajityypin päätepiteeksi nimetty western *Wild Bunch* (1969, suom. 'Hurja joukko') alkaa jaksolla hillittömästä väkivallasta. Tapahtumaketjun sysää liikkeelle sotilaiksi naamioituneiden lainsuojattomien joukko, joka on aikeissa ryöstää paikkakunnan pankin. Useita sivullisia saa välikohtauksessa surmansa, ja ammuskelun loputtua vaikutusvaltaiset kansalaiset syyttävät rautatieyhtiön paikallisjohtajaa tapahtuneesta. Etelävaltiolaisen pikkukaupungin sosiaalinen stabiliteetti järkkyy. Näyttää siltä, että Peckinpah haluaa repiä hajalle sen, minkä edellisten sukupolvien lännensankarit ovat suurella vaivalla yrittäneet pitää koossa. Jakso paljastaa kaikessa energiasyydessään ne voimat, jotka ovat alati uhkaamassa kaikkea inhimillistä järjestystä. Peckinpahin elokuvissa ei löydä ilmaustaan ainoastaan suru frontier'in tuhojia elämänmuotoja kohtaan, vaan myös epäilyttävä spontaanin raiwon ja latautuneen aggressiivisuuden ihannoiti. Tästä näkökohdasta ovat sitten lähtöisin kriittisesti suhtautuvien katsojien moraalisesti tuomitsevat kannanotot Peckinpahin töistä.

Hänen sankarinsa eivät yleensä perustele väkivaltaisia toimiaan millään yhteisöllisesti arvokkailta päämäärillä. Väkivalta on ohjaajallemme repression kääntopuoli. Amerikkalainen puritanismi, Raamattua siteeraavat ankarat isähahmot tai säyseät ja alistuvat äidit kylvävät asenteillaan lähimmäisiinsä pelon, neuroosien ja vainoharhaisuuden siemeniä. Tuloksena on usein sosiaalisia hylkiöitä tai psykopaatteja, jotka hinnalla millä hyvänsä pyrkivät vapautumaan painostaviksi koettujen elämäkäytäntöjen taakasta. Järjestelmä on kuitenkin armoton. Kapinointi merkitsee Peckinpahin maailmassa jättäytymistä lähes totaalisesti yhteisön ulkopuolelle, ja monesti saamme todeta, miten piinatuimmilla sankareilla vastarinta johtaa vain katkeraan loppuun. Tilannetta on vaikea nähdä muuna kuin seurauksena äärimmäisestä turhautumisesta ja tuhovietistä, josta **Friedrich Nietzsche** aikoinaan kirjoitti yksinkertaisesti "tahtona ei-mihinkään" silloin, kun koko olemassaolo on menettänyt merkityksensä. Silti on väärin nimittää ohjaajan kaikkia töitä aivan lohduttomiksi — siitäkin huolimatta, että unohtaisimme Junior Bonnerin ja Cable Hoguen, elinvoimaisimmat ja vähimmin neuroottiset hahmot Peckinpahin henkilögalleriasa.

Kun *Hurjan joukon* lainsuojattomat saapuvat elokuvassa Meksikoon, odottaa heitä siellä mutkattomampi ja suvaitsevampi yhteiskunta kuin pohjoisessa. Ryhmän jäsenet ovat silmin nähden vapautuneempia uudessa ympäristössä, ja kylän vanhus puhuu heidän puuhiaan tarkkaillaan ymmärtäväiseen sävyyn kaikkien ihmisten perimmäisestä halusta olla lapsia tai lapsenomaisia ("...eniten ehkä juuri pahimmat meistä"). Tällai-

sia rakentavia ja levollisia hetkiä on Peckinpahin elokuvista löydettävissä sieltä täältä, mutta hän kertoo niistä melko niukasti. Kaiken kaoottisuuden rinnalla ne kutistuvat vähäisiksi rauhan sarakkeiksi. Vielä toiveikkaampia elementtejä ovat kuitenkin lupaukset paremmasta tulevaisuudesta (jota ohjaaja ei enää ryhdy kuvittamaan): *Hurjan joukon* lopun verilöylyn jälkeen lainsuojattomia kunnioittanut vaatimaton takaa-ajaja Deke Thornton löydettyä yhteen meksikolaisten kapinallisten kanssa eikä palaakaan tekemään tiliä kiristystä käyttävälle työnantajalleen; *Preerian lain* päähenkilö Yellowleg pidättäytyy lopullisessa välienselvittelyssä kostamasta vanhalle vihamihelele, jota on etsinyt vuosikausia; *Pakotiessä* taas pankin ryöstänyt McCoyn pariskunta pääsee vaarallisten vaiheiden jälkeen lopulta onnellisesti Meksikoon. Nämä ihmiset ovat kyyneet nousemaan sekä ulkoisten että sisäisten velvoitteidensa yläpuolelle, ja ovat Peckinpahin mukaan nyt vapaita aloittamaan alusta, ilman menneisyytensä painolastia.

Monet muut sen sijaan eivät kestä koettelemuksia. Heissäkin Peckinpah näkee jotakin ylevää. Väkivaltaan turvautuminen on todiste siitä, että ihmiset tekevät mitä tahansa tunteakseen elävänsä, tunteakseen edes jollakin tavoin vaikuttavansa epätoivoiseen tilanteeseen. Ohjaaja näyttää uskon puhtaaseen ja kahlitsemattomaan energiaan, joka luonnonvoiman tavoin purkautuu hänen sankariensa teoissa. Sen taustaksi piiryy Amerikan nuoren kansakunnan villi ja vapaa tila: avoimet keskilännen preeriat tai rosoinen pohjoinen maasto, jonne milloin tahansa saattoi vetäytyä pakoon järjestäytyneen yhteiskunnan velvollisuuksia ja sääntöjä. Individualismin teeman ohella Peckinpah pyrkii verisillä tarinoillaan osoittamaan länsimaisen sivilisaatiomme taipumuksen *katharsikseen*, puhdistautumiseen tuhon ja hävityksen muodossa. Parempi yhteiskunta voidaan rakentaa vasta vanhojen muotojen raunioille, ja rakentajien on vapauduttava kaikesta siitä saastasta, ahdistuksesta ja pelosta, jonka kestäättömiksi käyneet elämänmuodot ovat tuottaneet.



3. Lännen viimeinen lainsuojaton

Useat westernit ovat käsitelleet henkipaton kapinallisen ja tämän lainkuuliaisemman kumppanin läheistä ystävyyttä siihen pisteeseen saakka, jolloin jälkimmäisen on yhteisön paineen takia ollut pakko surmata vaaralliseksi koettu toverinsa. Myös Peckinpahin tulkinta Billy the Kid -myytistä keskittyy tähän asetelmaan. Elokuvan balladinomaisessa surumielisyydessä on tavoitettu jotakin vanhan lännen kulttuurin viimeisistä henkäyksistä; katsoja ymmärtää, että Billy the Kidin kaaduttua bandiitit on kitketty Yhdysvalloista. Ohjaaja menee korostuksissaan niin pitkälle, että näemme verkkaisesti etenevät tapahtumat monesti mailleen painuvan auringon väreissä ikään kuin visuaalisena metaforana kansakunnan katoavalle elinvoimalle.

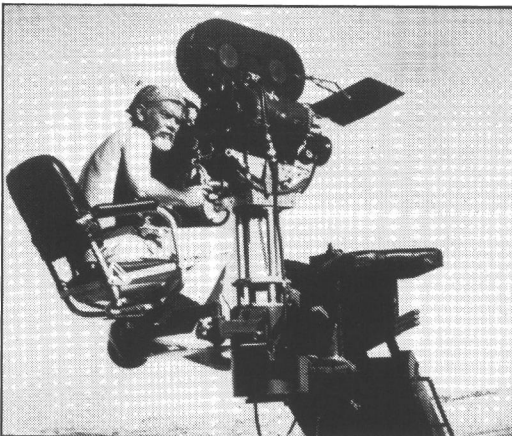
Tuottajien leikkauslaitteet eivät päästäneet elokuvaa kovin vähällä. Garrettin henkilökuvan ulottuvuudet supistuivat, itse asiassa koko tarinan merkitys muuttui operaation jälkeen. Peckinpah totesi harmistuneena myöhemmin, että elokuvan piti olla enemmänkin kertomus epookista, legendasta kuin kahdesta revolverisankarista. Silti teoksen kuvat välittävät tunnun jostakin kaukaisesta, unenomaisesta maailmasta. Oma osuutensa tässä on **Bob Dylanin** oivalla musiikilla, joka sävyttää kertontaa.

Billy the Kid on passiivisin Peckinpahin sankareista. Hän ei juurikaan pohdi omaa kohtaloaan eikä paljon piittää suunnitelmallisesta toiminnasta. Samoin hänen lainsuojattomat toverinsa kykenevät täyttämään vain lyhyen tähtäimen päämääriä. Billyn vapaudenkaipuun ja romantisoitun bandiitin hahmoa vasten Pat Garrettin illuusiottomuus ja resignoitunut ikääntyvän miehen laskelmoisuus näyttävät ensi katsomalta jyrkässä kontrastissa. Garrett sopii vanhana ja väsyneenä

hyvin Peckinpahin henkilögalleriaan *Viheltävien luotien* Steve Juddin tai *Hurjan joukon* Pike Bishopin seuraan. Näitä enemmän hänessä on kuitenkin petturuutta entisille ihanteilleen, mutta kokonaan hänkään ei ole antanut periksi uudelle ajalle ja uusille asenteille. Garrett tuntee syvää kiintymystä ja kunnioitustakin entiseen kumppaniinsa Billyyn. Kuvaava onkin hänen kommenttinsa Billyn henkeä vaaniville liikemiehille, kun nämä tarjoavat rahaa palkkioksi annetusta tehtävästä: "Stick it up your ass and burn it."

Pat Garrett ja Billy the Kid kuvaa länttä, jossa on enää kaksi vaihtoehtoa — joko taipua karjakuvingas Chisumin tahtoon tai taistella häntä vastaan lainsuojattomana vailla sen suurempaa toivoa. Billyn kohdalla ratkaisu on mutkaton ja itseltään selvä; Garrett puolestaan yrittää säilyttää vapautensa luovuttamalla itsensä Chisumin käyttöön. Hän väittää toimivansa niinkuin toimii vain selviytyäkseen muuttuvissa olosuhteissa. Peckinpah haluaa alleviivata Garrettin pragmatismia moraalisesti mädänneeksi; tämä käyttää elokuvassa niin kovia otteita, että Billy the Kidin sensuaalisuuden ja viattomuuden rinnalla Garrettin toimenpiteet tuntuvat yksinomaan tuhoavilta ja vallanhallitsilta.

"Kertomuksessa kahdessa revolverisankarista" ei siis myöskään puutu ohjaajalle ominaista siviilisaatiokriittistä aspektia. Mahdollisuudet ylitulkintoihin ovat tietenkin aina olemassa eikä *Pat Garrett ja Billy the Kidin* kaltaisen visuaalisesti loisteli-ään elokuvan yhteydessä ole syytä liiemmästi painottaa yhteiskunnallisia tai moraalisia kysymyksiä. Mutta kärsimyksen ja ahdistuksen teemaa ei voi olla huomaamatta: vaikka Billy the Kid ratsastaa pikemminkin suu virneessä kuin huolten painamana preeriaa ristiin rastiin, hän kuitenkin — Garrettin astellessa kohti pidättämään häntä — asettuu tietien tahtoen ristiinnaulitun asentoon avoimella pihamaalla osoittaakseen asemansa sielullisia ruhjeita synnyttävässä maailmassa. Hänen paikalleen voisimme sijoittaa useat Peckinpahin luomista henkilöistä.



Sam Peckinpahin (1925—1984) ohjaamat elokuvat:

- 1961 — *The Deadly Companions*/Preerian laki
- 1961 — *Ride the High Country*/Viheltävät luodit
- 1964 — *Major Dundee*/Majuri Dundee
- 1969 — *The Wild Bunch*/Hurja joukko
- 1969 — *The Ballad of Cable Hogue*/Balladi Cable Hoguesta
- 1970 — *Straw Dogs*/Olkikoirat
- 1971 — *Junior Bonner*/Nuori Bonner
- 1972 — *The Getaway*/Pakotie
- 1973 — *Pat Garrett and Billy the Kid*/Pat Garrett ja Billy the Kid
- 1974 — *Bring Me the Head of Alfredo Garcia*/Tuokaa Alfredo Garcian pää
- 1975 — *The Killer Elite*/Tapporyhmä
- 1977 — *Cross of Iron*/Rautaristi
- 1978 — *Convoy*/Raivopäät
- 1983 — *Osterman's Weekend*/Verinen viikonloppu

FIKTIO: ÄITI = HUORA

ÄITI JA HUORA (La maman et la putain). Ranska 1973.

Ohjaus: Jean Eustache. Tuotanto: Les Films du Losange/Elite Films/Cine Qua Non/Simar Films/V.M. Productions/Pierre Cottrell. Käsikirjoitus: Jean Eustache. Kuvaus: Pierre Lhomme. Musiikki: "Ich Weib, es wird einmal ein Wunder gescheh'n" (Zarah Leander), "Un souvenir" (Damia), "La Belle Hélène (Offenbach), Concerte for Group and Orchestra (Deep Purple), "Falling in Love Again" (Marlene Dietrich), "La Chanson des fortifs" (Fréhel), "Requiem" (Mozart), "Les Amants de Paris" (Edith Piaf). Leikkaus: Eustache, Denise de Casabianca. Näyttelijät: Jean-Pierre Léaud (Alexandre), Bernadette Lafont (Marie), Françoise Lebrun (Veronika), Isabelle Wingarten (Gilberte), Jacques Renard (ystävä), Jean-Noël Pico, Pierre Cottrell, Bernard Eisenschitz (St. Germainin vakituksia), Jean Douchet (Wolf), Jean Eustache (Gilberten mies), Noël Simsolo (intellektuelli), Jessa Darrieux, Marinka, Matuszewski, Geneviève Mnich, Berthe Grandval. Kesto: 219 min.

Vuonna 1981 42-vuotiaana itsemurhan tehnyt **Jean Eustache** ei ehtinyt koko uransa aikana saada valmiiksi kuin kaksi normaalisti valmistunutta täyspitkää elokuvaa: *Äiti ja huora* (La maman et la putain, 1973) sekä *Mes petits amoureuses* (1974). Eustache aloitti uransa kahdella keskipitkällä fiktioelokuvalta *Du Côté de Robinson* ja *Le Père Noël a les yeux bleus*, jotka lopulta yhdistettiin täysmittaiseksi elokuvaksi *Les mauvaises fréquentations* (1963). Vuosina 1968 ja 1970 hän ohjasi kaksi dokumenttia *La rosière de Pessac* ja *Le cochon*. Keskipitkä oli myös Eustachen joutsenlaulu *Une sale histoire*, joka valmistui vuonna 1977.

Ohjaajan täyspitkät elokuvat *Äiti ja huora* ja *Mes petites amoureuses* ovat luonteeltaan hyvin erilaisia. *Äiti ja huora* on monumentaalinen, hermostuneen tuntuinen elokuva vuoden 1968 jälkeisen nuorison ahdistuksesta ja rakkauden mahdottomuudesta harmaassa Pariisissa. *Mes petits amoureuses* sen sijaan on harras ja aintiimin tuskastelevä elokuva kasvamisen tuskasta ranskalaisella maaseudulla. Eustachen uran kehitystä **Dan Yakir** arvioi seuraavasti: "Aivan kuin jokaisen ponnistuksen olisi tarkoitus tuoda hänet lähemmäs salattua ydintä, mutta sysää hänet kuitenkin jälleen pois, jättäen hänet taiteelliseen skitsofreniaan." Näyttäisi todellakin siltä, että puhelias ja pohdiskelleva *Äiti ja huora* olisi poikanut seestei-

semmän elokuvan, mutta toisin kävi: ohjaajan viimeinen elokuva *Une sale histoire* on ankea ja ahdistunut, kuin merkki psyykkisestä lohduttomuudesta, josta ei ole paluuta. "Elokuvani ovat niin autobiografisia kuin fiktio vain voi olla."

Jean Eustachelle elokuvanteko olikin pitkälti itserefleksiota, keino löytää, ei niinkään keino tuoda julki jotakin jo löydettyä. Niin kuin Eustache sanoo: "Jos tietäisin, mitä tahtoisin, en heräisi aamuisin tekemään elokuvia."

Äiti ja huora on aivan epäilemättä osa tätä etsimisen prosessia. Sen keskiössä on Alexandren (**Jean-Pierre Léaud**) suhde vanhempaan naiseen Marieen (**Bernadette Lafont**) ja nuoreen sairaanhoitajattareen nimeltä Veronika (**Françoise Lebrun**). *Äiti ja huora* on kolmen ja puolen tunnin mittainen sarja pitkiä kävelyjä, keskustelua ja rakastelua. Alexandre, Marie ja Veronika vetävät toisiaan puoleensa mutta samalla repivät toisiaan rikki. He elävät siinä ristiaallokossa, jonka vuosi 1968 jätti jälkeensä: toisaalta he haluavat tuntea itsensä vapaiksi, mutta toisaalta heidän on pakko tuntea konventionaalisia tunteita, mustasukkaisuutta, hysteriaa, turvallisuuden kaipuuta. Alexandren, Marien ja Veronikan kaltaiset ihmiset kantavat mielessään yhä 60-luvun suurta ristiriitaa, josta ei niin vain pääse eroon.

Äiti ja huora jännittää kolmetuntisen kaarensa sellaiseen voimaan, jota harvoin näin tiukasti keskustelullisissa elokuvissa tapaa. Siitä muodostuu 60-luvun tunteiden ja pelkojen kiistämätön apoteos ja samalla ranskalaisen uuden aallon viimeinen voimanponnistus. *Aidin ja huoran* vaikuttavuus ja tehokkuus on ennennäkemätöntä psykodraaman vaikealla alueella. Se paljastaa seksuaalisen identiteettimme yhteiskunnallisen luonteen. Vaikka Alexandre käyttäessään aikansa lähinnä vain kuppiloissa istumiseen, tunteekin itsensä vapaaksi, hän on auttamatta yhteiskunnallisten valtarakenteiden orjuuttama. Viime kädessä nämä rakenteet elävät myös Alexandressa itsessään: hänen näkökulmansa on yksisuuntaisen maskuliininen, alistamaan pyrkivä.

HS

Jean Eustachen (1939—1981) ohjaamat elokuvat:

- 1963 — Les mauvaises fréquentations (koostuu kahdesta keskipitkästä elokuvasta Du Côté de Robinson ja Le Père Noël a les yeux bleus)
- 1968 — La rosière de Pessac (dokumentti)
- 1970 — Le cochon (dokumentti)
- 1971 — Numéro zéro (elokuva ei ole koskaan päässyt ensi-iltaan)
- 1973 — La maman et la putain/Äiti ja huora
- 1975 — Mes petits amoureuses
- 1977 — Une sale histoire



Kun puhutaan italialaisesta elokuvasta, piiryy mieliin välittömästi neorealismien yhteiskunnallinen sanoma, **Pier Paolo Pasolinin** ja **Michelangelo Antonionin** edustama 60-luvun modernismi tai **Luciano Visontin** upeat speksaakkelit. Vasta viime vuosina on tämä kirkastuneen esteettinen kuva saanut itselleen vastakuvan. Italialaisen elokuvan historia on kääntämässä esiin nurjan puolensa: 60-luvun Cinecittan monisäkeisen populaarielokuvan kasvuston.

Ajanviete-elokuvan kiistämätön keskus 60-luvulla oli Italian Hollywood, Cinecittà. Amerikkalaiselle elokuvateollisuudelle 50-luku oli merkinnyt voimakasta laskukautta, johon television yleistyminen osaltaan vaikutti. Tapahtumavirtaa vastaan Hollywood taisteli tuomalla tuotteensa esiin niin mahtipontisesti kuin suinkin: stereoäänellä, laajakankaalla... Mutta mikään ei auttanut: kultaisen Hollywoodin aika oli auttamattomasti ohi. Niinpä 60-luvun alussa esiinnousseet amerikkalaisohjaajat yrittivät epätoivoisesti etsiä innoitustaan vanhalta mantereelta, ranskalaisesta uudesta aallosta ja ylipäätään ns. eurooppalaisesta taide-elokuvasta.

Tosiasiassa oli kuitenkin se, että 50-luvulta lähtien eurooppalainen viihde-elokuva anasti itselleen tilaa yhä enemmän. Samaan tapaan kuin Hong Kongin tai Bombayn filmipajoissa, oli myös Rooman studioilla etsitty keinoa miellyttää mahdollisimman suurta yleisöä mahdollisimman yksinkertaisella formulalla. Italialaisella elokuvateollisuudella oli jo neorealismien aikaan oma populaarigrensä, sentimentaalisten nyyhkytarinoiden ”film-fumetto” (1948—54). Sittemmin italialainen filmitoiminta siirtyi lajityypistä toiseen hyvin nopeasti kaupallisia trendejä seuraten. 60-luvun Cinecittä-tuotantoa hallitsikin lähinnä viisi lajityyppiä: historiallinen speksaakkele, ns. *peplum* (1958—64), kauhuelokuva (1959—63), ns. *mondo cane*-lajityyppi (1962—64), James Bond -vaikutteinen agenttelokuva (1964—67) sekä tietenkin spagettiwestern (1964—70).

Silenzio! Luci! Azione!

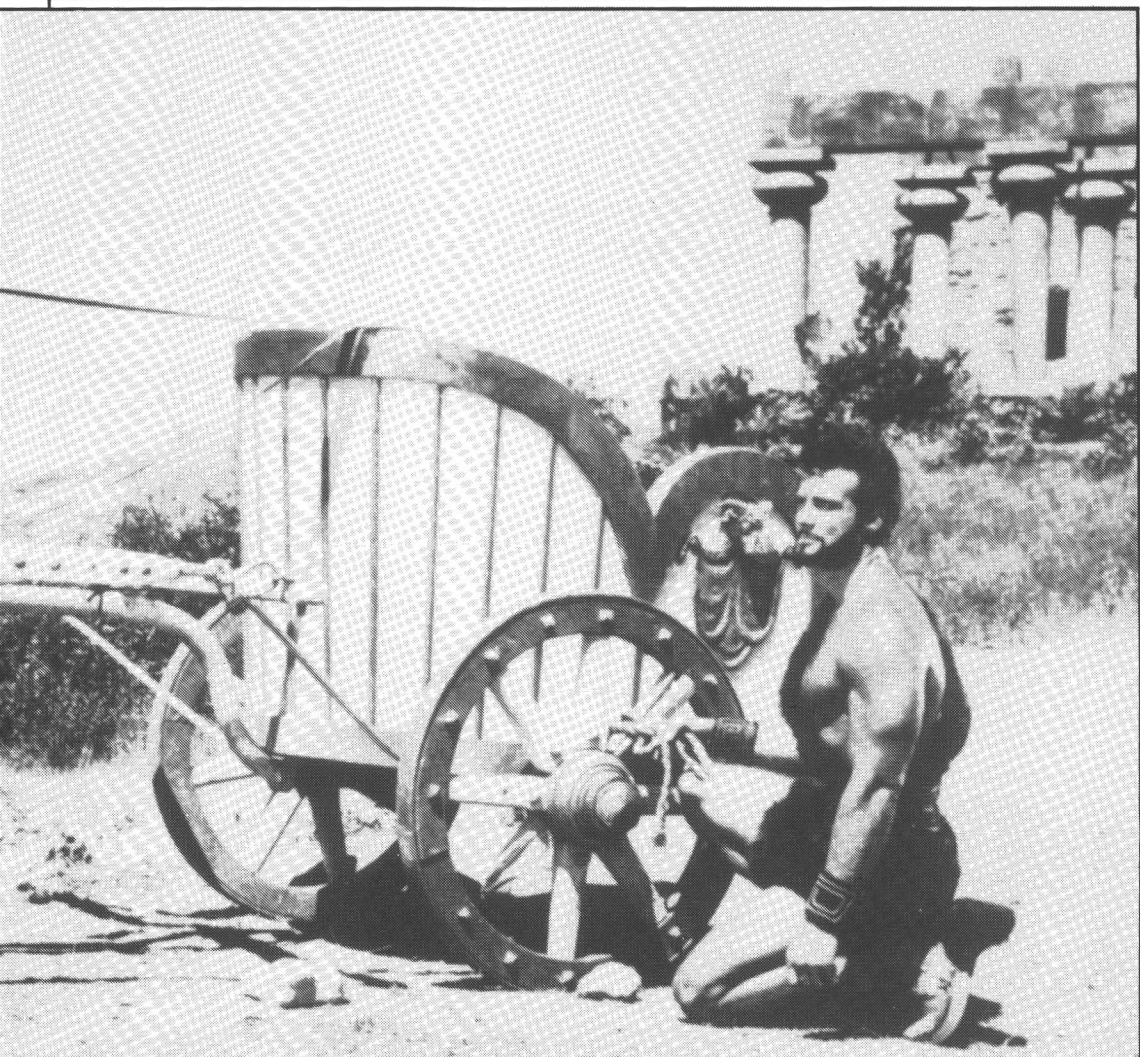
Cinecittän liukuhihnamaisessa elokuvanteossa on nähtävissä moniakin yhtymäkohtia esimerkiksi 40-luvun Hollywoodin B-filmin tuotantoon. Kuvausajataulut olivat useimmiten vain viiden tai kuuden viikon mittaisia, budjet-



ti ylitti vain harvoin 200 000 dollarin rajan ja tutut näyttämökuvat toistuivat elokuva elokuvalla. Italialaisen elokuvanteon tavaramerkiksi tuli ennen pitkää dubbaus: dialogi äänitettiin vasta jälkikäteen, kun kaikki kuvaukset oli jo tehty.

Usein 60-luvun Cinecittä-elokuvat oli valmistettu monikansallisella rahalla. Tuotannot saattoivat olla esimerkiksi italialais-espanjalais-saksalais-ranskalaisia yhteistyötä. Mukana elokuvanteossa oli tavallisesti näyttelijöitä hyvinkin monista maista, ja siksi dubbaus oli paras keino kansallisten rajojen ylittämiseksi. Kuvaustilanteissa näyttelijät sanoivat vuorosanansa tietenkin omalla äidinkielellään.

Sekava rahoituspohja aiheutti sen, että ohjaajien tulosvastuu oli suuri, oli miellyttävä hyvin monenlaisia yleisöjä. Usein elokuvanteko etenikin siten, että rahaa saatiin vain muutamaksi päiväksi kerrallaan. Jos juonenkulku ei miellyttänyt, saattoivat tuottajat antaa yksityiskohtaisia neuvoja siitä, miten tapahtumien olisi edettävä menestyksen maksimoimiseksi.



Kiinnostava piirre Cinecittän elokuvamiljöössä ei ollut ainoastaan se, että lukuisien kansallisuuksien edustajat työskentelivät keskenään (mm. Clint Eastwood, Gian Maria Volontén ja Klaus Kinskin kanssa), vaan se, että koko italialainen elokuva maailma tuntui todellisten ja epätodellisten, reaalisten henkilöiden ja pseudonyymien kohtauspaikalta. Neorealisti **Carlo Lizzani** ohjasi pari spaghettiwesterniä nimellä Lee Beaver, **Sergio Sollima** ohjasi nimellä Simon Sterling, **Gianfranco Parolini** nimellä Frank Kramer. Kun vielä näyttelijöinä vihahtaa sellaisia nimiä kuin Warren Beaton (ei pidä sekoittaa **Warren Beattyyn**), Clark Grant ja Cary Gable (**Clark Gable** ja **Cary Grantin** risteytymiä) tai Dan Vadis (Quo Vadiksen velipoika), on sotku mitä melkoisin.

Cinecittän tuotantokoneistoa tarkastellessa ei voi välttää irvokkuuden vaikutelmalta: niin ristiriitaisia aineksia se pitää sisällään. Tyypillinen esimerkki tästä irvokkuudesta voisi olla **Gualtiero Jacopettin** elokuva *Mondo Cane* (1962), joka oli olevinaan ”dokumentti”, sensaatiomainen paljastus yöelämän salaisuuksista, vaikka se todellisuudessa

purkitettiinkin Cinecittän lavasteissa. Italialaista mentaliteettia voisi kuvastaa myös **Sergio Leonen** (sinänsä loistavan ja ylistetyn) *Huuliharppukostajan* (1968) kohtaus, jossa erämaaisemana paljastuu **John Fordin** elokuvien *Hyökkäys erämaassa* ja *Etsijät* legendaarisiksi Monument Valleyksi. Leone matkusti Arizonaan vain saadakseen nämä kuvat elokuvaansa. Paikan päällä hän huomasi, että lennätinlinjat ja hampurilaiskojut olivat tärvelleet maiseman. Niin Leone joukkoineen lensi takaisin Roomaan ja purkitti nuo legendaariset maisemat Cinecittän kulisseissa, joita ei — tietenkään — aidoista erota.

Cinecittän elokuvatuotantoa 60-luvulla on usein luonnehdittu termillä *eksploitaatio*, joka suomeksi käännettynä tarkoittanee raikausta ja hyväksikäyttämistä. Eksploitaatioelokuvilla tarkoitetaan kaupallista elokuvan halpatuotantoa, jonka aihepiirit on valittu ja kehitetty viehättämään juuri tiettytyypistä yleisöä. Eksploitaatioelokuville tavanomaista on taiteellisen panoksen sijasta usein jopa tietoinen ”kehnoisuus”, omituisuus ja sensaatiönhakuisuus. Eksploitaatioelokuvan alalajeja ovat

sexploitaatio ja *blaxploitaatio*. Sexploitaatioeloku-
via ovat mm. seksillä kyllästetyt sensaationhaku-
iset näennäisdokumentit vaikkapa juuri *Mondo ca-
nen* tai saksalaisten kotirouva- ja koulutyttöra-
porttien tyyliin. Kun sexploitaatio on lähinnä 60-
luvulla alkunsa saanut ilmiö, sijoittuvat blaxploita-
taation juuret 70-luvun amerikkalaiseen halpatuo-
tantoon. Mustalle yleisölle suunnattujen blaxploita-
tioleffojen ensimmäisiin lukeutui **Gordon
Parksin** *Shaft* (1971), joka kertoi tummaihoisesta
supersankarista.

Herkules valloittaa valkokankaan

Italiaisen populaarielokuvatehtailun juuret
löytyvät tietenkin antiikista, tarkemmin sano-
en antiikkispektaakkelista, jota Italiassa tehtiin
mykkäelokuvakaudelta lähtien. Jo *Quo vadik-
sessa* (1912) ja *Cabiriassa* (1913) introdusoitiin Ur-
sus ja Maciste, muskelisankarit, joista 50 vuotta
myöhemmin tuli melkoisia kassamagneetteja.

Mykkäspektaakkeli ja 30-luvun fasisistispektaak-
keli — tunnetuinpana teoksenaan **Carmine Gallo-
nen** *Scipio Africanus* (Scipione l'Africano, 1937)
— eivät olleet kehittyneet massatuotannonomai-
seksi viihdeteollisuudeksi. Tässä suhteessa tärkeä
vaikutelähde oli ennen kaikkea Hollywood-eloku-
va, jonka opeista 50-luvun lopussa — amerikkalai-
sen spektaakkelin jo jäykistyessä mämmuttitau-
tiinsa — sihdattiin Cinecittänsä ns. *peplum*, spek-
taakkeli roomalaiseen tapaan (nimitystä ”pep-
lum” käyttivät ensinnä ranskalaiset kriitikot 60-lu-
vun alussa, mm. **Jacques Siclier** artikkelissaan
”L'âge du péplum” *Cahiers du cinéma*ssa 131,
1962; ”peplum” viittaa ko. elokuvissa statistien
käyttämiin roomalaismallisiin tunikoihin).

Monet *peplum*-ohjaajat, jotka myöhemmin siir-
tyivät surutta lajityypistä toiseen, saivatkin koulu-
tuksensa amerikkalaisten produktioiden opastuk-
sella. 50-luvulla amerikkalaiset nimittäin tulivat
Roomaan purkittamaan elokuvansa aidoilla pai-
koilla, vaikka lähestulkoon kaikki kohtaukset ku-
vattiinkin Cinecittän pihvi- ja styroksimaailmassa.
Niinpä **Mario Bava**, tuleva kauhuohjaaja, toimi
monia hyttäviä elokuvia 40-luvulla tehneen **Jac-
ques Tourneur**'n assistenttina spektaakkelissa *Ma-
rathonin sankari* (The Giant of Marathon / La
battaglia di Maratona, 1959). Spagettiwesternin
isänä pidetty **Sergio Leone** puolestaan oli Second
unit -ohjaajana mm. **Mervyn LeRoyn** *Quo vadikses-
sa* (1952), **Robert Wisen** *Troijan Helenassa* (Helen
of Troy, 1955), **William Wylerin** *Ben-Hurissa* (1959)
ja **Robert Aldrichin** *Sodomassa ja Gomorrassa*
(Sodoma e Gomorra / Sodom and Gomorrah, 1961).
(Toisaaltahan Leone oli toiminut assistenttina myös
Vittorio de Sican *Polkupyörävarkaassa* ja näytelty
siinä sivumennen saksalaisen papin roolin.) Se, et-
tä Leonen ja Bavan tapaan myös muut italialaiset
olivat toimineet Hollywood-leffojen second unit
-ohjaajina, johti myöhemmin arveluun, että Cine-
cittä-tuotteiden väkivaltaisuus johtui juuri tästä.
Second unit -ohjaajat näet huolehtivat lähinnä vain
toiminta- ja väkivalta-kohtausten purkituksesta.

Italialaisen *peplum*-aallon ensimmäisiä elokuvia

oli **Pietro Franciscin** *Herkules* (Le fatiche di Erco-
le, 1957) nimiroolissaan Mr. Universum-tittelin it-
selleen irvistellyt **Steve Reeves** (jota muuten erään
videokotelon kansiteksti aiheettomasti kehuu ”le-
gendaariseksi”). Tämä elokuva aloitti *Herkules*-lef-
fojen sarjan, joita vuosien 1957—65 aikana kertyi
kaiken kaikkiaan 19. **Carlo Ludovico Bragaglian**
elokuvassa *Herkules ja rakkauden kuningatar* (Gli
amori di Ercole, 1960) valloittava hymypoika koh-
taa itsensä **Jayne Mansfieldin** antiikkisissa hepe-
neissä, Mario Bavan elokuvassa *Herkules voittaa
helvetin* (Ercole al centro della terra, 1962) myytti-
nen sankari seikkailee milloin kreikkalaisen ja room-
malaisen, milloin taas antiikkisen ja kristillisen
kulttuurin ristiaallokossa, jossa puhutaan synnistä
ja helvetistä ja kohdataan vampyyreja ja lopulta
myös zombeja. **Alfredo de Martinon** *Voittamatto-
massa* *Herkules*ksessa (Il trionfo di Ercole, 1964)
salskea sankari (Dan Vadis) kohtaa ylikuonnolliset
pronssimiehet, eikä peittele iloaan saadessaan ku-
mautella yhteen totisten vastustajiensa päitä.

Yhtä suosittuja sankareita kuin *Herkules* olivat
myös *Maciste*, *Goljat*, *Ursus* ja *Simson*. Vuoteen
1965 mennessä muskelielokuvia oli tehty kaiken
kaikkiaan 58 kappaletta. Vuosi vuodelta tarinat
poikkesivat entistä kauemmas antiikkisista lähtö-
kohdista. **Riccardo Fredan** elokuvassa *Maciste ja
idän prinsessa* (*Maciste alla corte del Gran Khan*,
1961) *Maciste* (**Gordon Scott**) hiiviskelee keskiai-
kaisten tataarien hovissa ja pelastaa prinsessa Yo-
ko Tanin barbaarien kynsistä. **Domenico Paolel-
lan** elokuvassa *Goljat valloittaa Bagdadin* (*Golia
alla conquista di Bagdad*, 1966) *Goljat* (**Rock Ste-
vens**) pistelee asioita järjestykseen Kaksoisvirtain-
maassa. **Giacomo Gentilomon** elokuvassa ”*Macis-
te vastaan kuumiehet*” (*Maciste contro gli uomini
luna*, 1964) *Maciste* (**Alan Steel**) sen sijaan joutuu
yllättäen ottamaan mittaa kummallisista kuu-ukois-
ta. Elokuvarypäleen kiistämätön kliimaksi lienee
Piero Pierottin ”*Simson ja inkojen aarre*” (*Sanso-
ne e il tesoro degli Incas*, 1965), jonka juoni taitaa
olla elokuvan historian käsittämättömpimpiä. Fil-
min alussa Alamon sheriffi on viemässä postivaun-
nuilla Silver Cityyn murhasta epäiltyä miestä. Mu-
kana matkaseurueessa on sattumoisin oikea mur-
haaja Jerry Damon, joka on lähtenyt matkaan et-
siäkseen Pallidi-vuorilta inkojen salaista aarretta
(elokuvan tekijät eivät kai ole tienneet, että inkat
ovat Etelä-Amerikan intiaaneja ja että inkavalt-
kunta tuhoutui jo 1500-luvulla). Inkat, jotka met-
sästävät valkoihhoisia uhreiksi auringon jumalal-
leen, kaappaavat koko matkaseurueen. Inkojen
kuningatar Mysia tunnistaa murhasta epäillyn mie-
hen samaksi herrasmieheksi, joka muinoin pelasti
hänen henkensä — ja niin Mysia oikopäätä rakas-
tuu. Kuinka ollakaan, rakkaus on inkojen käsityk-
sen mukaan kuolemalla rangaistava synti. Tilanne
uhkaa kehittyä todella kiperäksi, kunnes yhtäkkiä
— elokuvan viimeisen kelan jo pyöriessä projekto-
rissa — paikalle ilmestyy *Simson*, maineikas lihas-
kimppu, joka potkaisee inkojen temppelein ku-
moon ja pelastaa ystävänsä julmalta kohtalolta.

Kaikki *peplumit* eivät sentään olleet näin hurjia
juonenkänteiltään. Perinteisempiä antiikkispek-
taakkeleita teki mm. **Carmine Gallone**, joka elo-



kuvallaan *Liekehtivä Karthago* (Cartagine in fiamme, 1960) jäljitteli Mervyn LeRoyn *Quo vadista* ja yritti epätoivoisesti poistaa otsastaan fasistin leimaa, jonka elokuva *Scipio Africanus* oli hänelle tuonut. Kohtalaisen maineikkaaksi peplum-ohjajaksi kohosi **Vittorio Cottafavi**, joka ohjasi mm. elokuvat *Niinil legioonat* (Le legioni di Cleopatra, 1960) ja *Gladiattorien kapina* (La rivolta dei gladiatori, 1958). Niin paljon spehtaakkeleita tehtiin, että joukkoon väistämättä mahtuu myös muutama kiinnostava elokuva. Jonkinlaiseksi peplumin "mustaksi hevoseksi" voisikin mielestäni sanoa **Marino Girolamin** filmiä *Akhilleus* (L'ira di Achille, 1962), joka alkaa perinteisenä antiikkisena miekankalisteluna mutta syvenee vähitellen tarkastelemaan päähenkilönsä psykologiaa. Girolamin on myös onnistunut välttää kiusaus päättää elokuvansa Akhilleuksen kuolinkohtauksella: nyt filmi päättyy vain sankarin aavistukseen varmasta tuhosta, jonka ajankohta ja luonne ovat jumalien tiedossa.

World by Night

Samaan aikaan kun Cinecittässä kiivaasti kuvattiin antiikkispehtaakkeleita, tehtiin myös kauhuelokuvia, erityisen runsaasti vuosina 1959–63. Jonkinlaisiksi esikuviksi oli nostettu Hollywoodissa 30-luvulla, lähinnä Universal-yhtiöiden studioilla tehdyt elokuvat.

Italialaisten kauhuelokuvien ensimmäisiin kuului Riccardo Fredan *Vampyyrit* (I vampiri, 1956), joka oli jonkinlainen yhdistelmä kahdesta amerikkalaisesta B-filmistä, **Irving Pichelin** ja **Lansing C. Holdenin** elokuvasta *She* (1935) ja **Ralph M. Murphyn** elokuvasta *The Man in Half-Moon Street* (1943). *Vampyyrit* menestyi kehnosti, ja Freda arveli, ettei yleisö yksinkertaisesti uskonut italialaisten pystyvän kauhuelokuvien tekoon; eihän varsinaista kauhuperinnettä ollut sen paremmin italialaisessa elokuvassa kuin kirjallisuudessakaan.

S seuraavan elokuvansa *Caltiki, kuolematon hirviö* (Caltiki, il mostro immortale/Caltiki, the Immortal Monster, 1959) Freda ohjasikin nimellä Robert Hampton. Käsikirjoittajana toimi Phillip Just (**Filippo Sanjust**) ja kuvaajana John Foam (Mario Bava). *Caltikista* lähti siis käyntiin salanimiperinne, joka jatkui paitsi kauhuelokuvien myös myöhemmin spagettiwesternien kohdalla: elokuvat yrittivät tekeytyä amerikkalaisiksi. *Caltiki* oli italialainen, vaikka se halusikin näyttää amerikkalaiselta; elokuvan tapahtumat puolestaan sijoituivat Meksikoon, vaikka kohtaukset purkitettiin Espanjassa ja Cinecittässä.

Riccardo Fredan ja Jacques Tourneur'n assistenttina sai koulutuksensa Mario Bava, josta vähitellen tuli italialaisen kauhuelokuvan keskeisin nimi. Hänen ensimmäisiä tärkeitä ohjauksiaan oli **Gogolin** tarinaan perustuva *Paholaisen naamio* (La maschera del demonio, 1960). Se oli näyttämökuviltaan barokkisen raskas, mutta Bavan visuaalisesta taidosta ei tämän elokuvan jälkeen ollut epäilystä. Valitettavasti vain juonen lapselliset käännet kiukuttavat katsojaa siinä määrin, ettei kukaan kauhukokemusta pääse syntymään.

Bavan tärkein kausi sijoittunee vuosille 1963–66. Tällöin syntyi kolme huikieaa teosta: *La frusta e il corpo* (1963), joka aluksi kiellettiin Italiassa, *I tre volti della paura* (1963) sekä *Operazione paura* (1966). Näistä *I tre volti della paura* lienee ohjajansa uran huipentuma. Se koostuu kolmesta kauhutarinasta, joissa Bava jatkaa *Paholaisen naamion* Gogol-sovituksen aloittamaa linjaa: **F.G. Synderin** kertomuksen ohella elokuvassa on episodit **Tsheovin** ja **Tolstoin** tarinoiden pohjalta.

Jos italialainen populaarielokuva 60-luvulla innokkaasti esitteli yön kauhuja, nosti se vastapainoksi esiin — vähintäänkin yhtä suurella innolla — yön nautinnon, yön kutkuttavat mysteerit. Gualtiero Jacopettin elokuvasta *Mondo cane* tuli vuosina 1962 ja 1963 uskomattoman suosittu. Niinpä se poiki lukuisia Mondo-aiheisia yritelmiä; syntyi Cinecittä-genre, jota **Kim Newman** on kutsunut nimellä "Mondo weirdo". Nämä elokuvat tekeytyivät usein dokumenteiksi, vaikka ne pääosin kuvattiinkin studioissa. **Roberto Bianchi Monteron** *Mondo balordo* (1964) voi pitää tyypillisenä *Mondo canen* jäljittelijänä. Kertoja **Boris Karloffin** johdolla tutustumme itämaiseen oopiumiluolaan, transvestiittibaariin, ecuadorilaisiin lapsinarkkareihin ja mieheen, joka kuvittelee olevansa **Rudolph Valentanon** reinkarnaatio.

Amerikkalaisia Mondo-elokuvia olivat mm. **Russ Meyerin** *Mondo Topless* (1966), **Frank Willardin** *Mondo Daytona* (1968), **Carl Cohenin** *Mondo Hollywood* (Image, Hippie Hollywood: The Acid-Blasting Freaks, 1967), **Peter Parryin** *Mondo Mod* (1967) sekä **Norman Hermanin** *Mondo Teen* (Teenage Rebellion, 1967). Erityisesti *Mondo Teenossa* paljastuu näiden elokuvien asenteellisuus: vapautumisen vuosikymmenenä nuorisoa kuvataan liittämällä yhteen huumeet, seksi, rock-musiikki ja uudet muotivirtaukset.

Mondo-elokuvien vanavedessä syntyi suuri joukko sexploitaatio-elokuvia, jotka jo nimiensä puolesta ovat likipitään samanlaisia: *World by Night*, *World by Night No. 2*, *Hot World by Night*, *World on the Beach*, *Sexy World by Night*, *World by Night No. 3*, *Forbidden World*, *Mad World by Neon*, *Naked World*, *Sweet Night*, *Naked Night*, *Sexy by Neon Lights*, *Sexy in the Sheets*, *Mad Sexy*, *World of Sexy*, jne. Näillä 60-luvun sexploitaatioelokuvilla on toki ollut perillisiä näihin päiviin asti. Ovathan esimerkiksi takavuosisien *Tämä on Amerikka* -elokuvat *Mondo canen* etäisiä jäljitelmiä.

Agentti OSS117 kohtaa Miehen ilman nimeä

Vuotta 1964 voi pitää käännekohtana Cinecittän elokuvatuotannossa. Antiikkispehtaakkelien aika alkoi olla peruuttamattomasti ohi ja tuotantokoneisto siirtyi kertaheitolla lännenelokuvan puolelle. Myös kauhuelokuvien, italialaisen "orroren" nousukausi lähenteli loppuaan. *Mondo canen* jäljittelyyn alettiin kyllästyä ja sen sijaan apinoinnin kohteeksi otettiin englantilaiset James Bond -seikkailut. Vuosina 1964–67 tällaisia agenttitekeleitä julkistettiin peräti puolen-

sataa kappaletta, eikä agenttien kirjossa ollut valittamista. Kirjain- ja numeroyhdistelmien keksimisessä käsikirjoittajat paljastivatkin luovimman puolensa: agentti 777, Sigma 3, S53, S03, 3S3, X77, X1-7, Z55, A077, A099, A008, A001, 2 + 5, OSS117, S2S, S-007, 7X3, 00, 002...

Syntyvällä agenttielokuviin perinteellä oli paljon yhtymäkohtia ns. *gialloon*. Giallo oli italialainen vastine amerikkalaiselle *film noirille* (nimitys ”giallo” tarkoittaa keltaista, ja se on saanut alkunsa dekkarikirjasarjasta, jonka kannet olivat keltaisia). Giallon muotoutuminen alkoi myös vuoden 1964 tienoilla ja sillä oli alusta lähtien kaksi alalajia: *giallo-poliziesco*, jonka tarinat oli otettu poliisimaailmasta sekä *giallo-fantastico*, jonka tarinat sisälsivät yliluonnollisia, kauhuelokuvaa lähestyviä piirteitä. Ensimmäisiä perusgialloja oli Mario Bavan *Himotappaja* (Sei donne per l'assassino, 1964). 70-luvulla ja 80-luvulla giallo on ollut vahvasti esillä **Dario Argenton** elokuvissa: Argenton edustama giallo-fantastico on tosin samalla silkkaa kauhuelokuvaa (60-luvun lopulla Argento oli mukana amerikkalaisissa kauheuseurapiireissä ja osallistui mm. **George A. Romeron** esikoiselokuvan *Night of the Living Dead* valmistukseen).

Dekkarirunkoa soveltava giallo haki pitkälti vaikutteensa Hollywood-elokuvan perinteestä. Samoihin aikoihin giallon kanssa aloitti nousunsa toinen lajityyppi, spagettiwestern, joka otti lähtökohtansa vielä syvemmällä olevista amerikkalaisen tajunnan ilmiöistä. Monet spagettiohjaajat olivat tosin aloittaneet uransa antiikkispektaakkelin parissa. **Sergio Corbucci** ohjasi elokuvan *Romulus ja Remus* (Romolo e Remo, 1961), **Mario Caiano** elokuvan *Odyseus vastaan Herkules* (Ulisse contro Ercole, 1961) ja Sergio Leone elokuvan *Rhodoksen kolossi* (Il colosso di Rhodi, 1960). *Rhodoksen kolossi* oli Sergio Leonen ensimmäinen kreditoitu ohjaustyö, vaikka hän vuotta aikaisemmin olikin vienyt päätökseen elokuvan *Pompeijin viimeiset päivät* (Gli ultimi giorni di Pompei, 1959) kuvaukset ohjaaja **Mario Bonnardin** sairastuttua. *Pompeijin viimeisten päivien* käsikirjoitus oli Leonen, Corbuccin ja **Duccio Tessarin** yhteistyötä.

Jo Mario Caianon filmin *Odyseus vastaan Herkules* voi katsoa ennakoivan tulossa olevaa siirtymää lännenelokuvaan. *Odyseus vastaan Herkules* on asetelmaltaan ja juonikuvioltaan ilmeinen myyttinen western: Herkules/sheriffi ajaa takaa Odyseus/rikollista. Elokuva tietenkin päättyy kaksintaisteluun. Ei siis olekaan ihme, että Caiano ohjasi yhden ensimmäisistä spagettiwesterneistä, elokuvan *Le pistole non discutono* (1964). Samaan aikaan kun Caiano painiskeli westerninsä parissa, oli Cinecittässä myös toinen ohjaaja, joka teki lännenelokuva: Sergio Leone.

Mario Caianon lännenelokuvan vastaanotto oli vaisu, mutta toisin kävi Sergio Leonen elokuvan *Kourallinen dollareita* (Per un pugno di dollari, 1964), jonka Leone ohjasi pseudonyymillä Bob Robertson. Lähestulkoon ainoa, joka elokuvan krediiteissa esiintyi oikealla nimellä, oli amerikkalainen pikkutähti **Clint Eastwood**, joka muistettiin TV-sarjan *Lännentie* (Rawhide) siloposkisena sankarina. *Kourallinen dollareita* räjäytti pankin ja

teki Eastwoodista suurtähden. Filmi oli niin suunnaton menestys, että miltei koko Cinecittän muhkeaa tuotantokoneisto siirtyi yhdessä yössään lännenelokuvaan. Leone sai välittömästi rinnalleen spagettiohjaajien valtaisan flooran: Sergio Corbucci, Duccio Tessari, **Sergio Sollima** (josta tuli poliittisen spagetin ekspertti), Domenico Paolella, **Guilio Questi**, **Tonino Valerii**...

Onnistunut läpimurto takasi Leonelle mahdollisuuden jatkaa western-linjalla. Kahden vuoden sisällä täydentyi ns. dollari-trilogia, jonka osia elokuvan *Kourallinen dollareita* ohella olivat *Vain muutaman dollarin tähden* (Per qualche dollaro in più, 1965) ja *Hyvät, pahat ja rumat* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966). Näiden elokuvien sankari oli Mies ilman nimeä (Man with No Name), joka tuntuu ilmaisevan kaikki tunteensa vain silmiensä kautta. Tämä nimetön sankari toistuu sittemmin elokuvassa *Huuliharppukostaja* (1968), jossa sitä näyttelee **Charles Bronson**. Samanlainen sankarihahmo esiintyy niin ikään Leonen alulle panemassa projektissa *Nimeni on Noboby* (Il mio nome è Nessuno, 1973, ohj. Tonino Valerii), jossa myös paljastetaan hahmon kulttuurinen viitekehys: kysymys ”Kuka ampuu nopeammin kuin Jack Beauregard?” saa vastauksen ”Ei kukaan”. Näiden repliikkien taustalla on tietenkin **Homeroksen Odysseian** tilanne, jossa Odysseus naruttaa kyklooppi Polyfemosta.

Ehkäpä tämä nimettömän miehen aihe ma toi-
tui myös 60-luvun Cinecittän loputtomassa pseudonyymiarmeijassa, joka tähtäsi vain yleisön viehättämiseen ja mahdollisimman suuriin voittoihin. Sergio Leone — ja tietenkin Mario Bava — olivat epäilemättä taitavia elokuvantekijöitä. Sergio Leonen elokuvien taituruus on ilmeistä, vaikka niiden ajatusmaailma ei aina viehättäisikään. Cinecittän eksploitaatiomentaliteetti johti kuitenkin siihen, että kaikkia ideoita ja keksintöjä hyödynnettiin muutta mutkitta jos niistä vain oli hyötyä yleisömäärän maksimoinnissa. Niinpä Leonen *Kourallinen dollareita* ja *Vain muutaman dollarin tähden* saivat pian surkeita jäljittelijöitä: vuonna 1966 ilmestyi parrasvaloihin mm. pseudonyymi **Calvin J. Paget'n Muutama taala lisää** (Per pochi dollari ancora). Tämänäyttypisiä yrityksiä tuli julkisuuteen tuhkatihään. Ennen vuotta 1970 spagettiwesternejä oli kertynyt jo yli 400. Näissä satamäärin tehdyissä elokuvissa paljastuu todellinen Cinecittä, jonka filmimerestä vain kyllin vahvat auteursit ponnistautuvat näkyviin.

Hannu Salmi

LÄHDEKIRJALLISUUTTA:

Derek Elley: *The Epic Film. Myth and History.* Cinema and Society Series. Suffolk 1984.

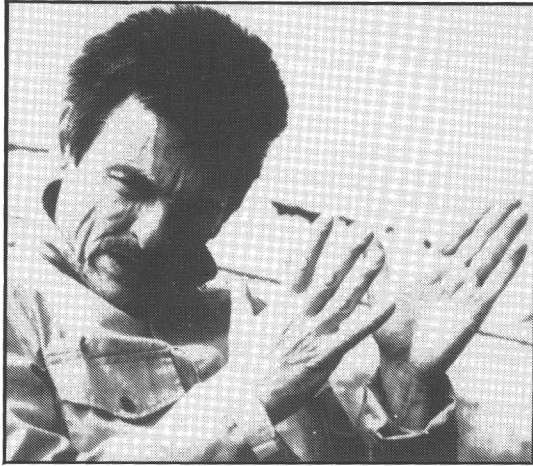
Christopher Fraying: *Spaghetti Westerns.* Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. Cinema and Society Series. Norfolk 1981.

Kim Newman: ”Thirty Years in Another Town: The History of Italian Exploitation”, *Monthly Film Bulletin* January 1986.

Jacques Siclier: ”L'âge du péplum”, *Cahiers du cinéma* 131, 1962.

Michael Weldon: *The Psychotronic Encyclopedia of Film.* New York 1983.

TARKOVSKIA RUOTSALAISITTAIN



Tarkovskij — tanken på en hemkomst.
Red. Magnus Bergh & Birgit Munkhammar.
Alfabetta Bokförlag 1986.
79 mk (Turun Kirjakahvila).

Koko elokuvan historiassa on harvoja ohjaajia joiden teokset ovat synnyttäneet niin paljon pohdiskelua kuin **Andrei Tarkovski**. Hänen elokuvansa herättävät uinuvan hermeneutikon lähes jokaisessa katsojassa. Ne haastavat tulkitsemaan ja ymmärtämään. Suomessa, ainakin takavuosina, keskustelu Elämästä ja Taiteesta kiteytyi varsin usein Tarkovskin elokuvien esiin nostamiin kysymyksiin. Nytemmin innostus on hieman laantunut.

Ruotsissa Tarkovski-innustus on jatkunut pitempään. Eräs syy on ilmeisesti se että hänen viimeisin elokuvansa ”*Uhri*” tehtiin Ruotsissa vuonna 1985 sikäläisen Filmi-instituutin tuella. Kiinnostus Tarkovskin taidetta kohtaan on aiheuttanut myös sen että **Magnus Bergh** ja **Birgit Munkhammar** ovat toimittaneet Tarkovskin elokuvia käsittelevän esseekokoelman. ”Tarkovskij — tanken på en hemkomst” koostuu venäläisen mestarin elokuvia käsittelevistä esseistä, elokuvakritiikeistä, keskusteluita ja haastatteluista. Suuri osa kirjoituksista on julkaistu jo aiemmin eri lehdissä. **Ugo Casiraghin** ja **Jean-Paul Sartren** vuonna 1962 käymää polemiikkia lukuunottamatta kaikki muut tekstit ovat ruotsalaisten kynästä lähtöisin.

Kokoelma on monella tavalla mielenkiintoinen. Elokuvakritikoille ja esseisteille Tarkovskin elokuvista kirjoittaminen on eräänlainen koetinkivi. Yleensä he ainakin yrittävät panna parastaan hänen elokuviaan käsitellessään. Tämän lisäksi kokoelma tarjoaa mielenkiintoisen näkökulman naapurimaamme elokuvakulttuuriin yleensä ja Tarkovski-reseptioon erityisesti. On valaisevaa huomata miten esimerkiksi *Peilin* ja *Stalkerin* Ruotsissa saama vastaanotto eroaa suomalaisesta. Silmiin-

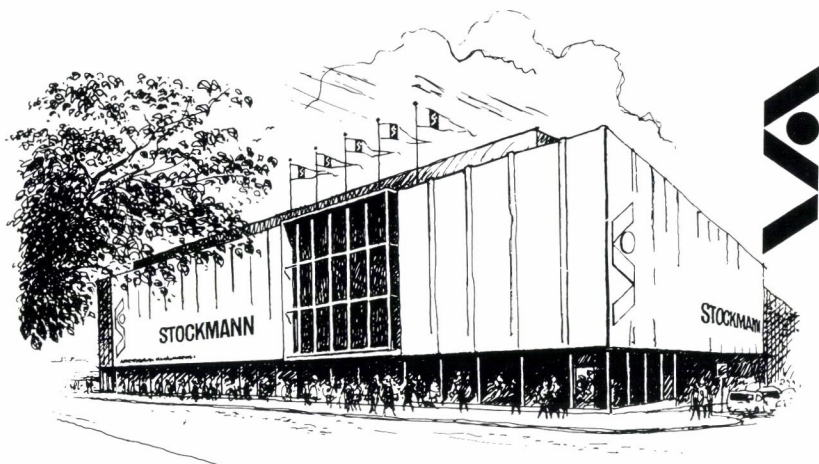
pistävin ero on ehkä siinä että ruotsalaiset ovat jo varhain soveltaneet psykoanalyttistä viitekehystä Tarkovskin elokuvien tulkitsemiseen.

Suomalaisissa tulkinnoissa ei ole kiinnitetty huomiota mm. hänen elokuviensa miespuolisten sankareiden oidipaalisiin äiti-suhteisiin. Esimerkiksi elokuvassa *Peili* päähenkilön äitiä ja vaimoa samoinkuin päähenkilöä nuorena ja hänen poikaansa esittävät samat näyttelijät. Kokoelmassa **Ingamaj Beck** on lähtenyt avaamaan tätä elokuvaa **Jacques Lacanin** peilivaiheen käsitteen avulla varsin mielenkiintoisin seurauksin.

Eräs erottava tekijä suomalaisen ja ruotsalaisen elokuvakulttuurin välillä on se että Ruotsissa halu ymmärtää ja tulkita Tarkovskin elokuvia on kanoitunut esseismiksi paljon aiemmin kuin meillä. Suomessa Tarkovskin elokuvista on puhuttu enemmän filmihullujen pöydissä kuin lehtien palstoilla. *Stalker* oli kuitenkin seokuva joka niin meillä kuin läntisessä naapurimaassamme sai ihmiset tarttumaan kynäänsä. Tosin suomalaiset *Stalker*-analyysit olivat aikanaan varsin yksittäisiä ilmiöitä eri lehtien palstoilla. Ruotsissa eri *Stalker*-tulkinnoista on käyty kiivastakin keskustelua. Tässä kokoelmassa *Stalkerille* uhrattu osuus, liki 50 sivua, on kaksinkertainen muiden elokuvien saamaan tilaan verrattuna. *Stalker*-kiistan ytimenä on kysymys ovatko esimerkiksi kuvat vedestä vain kuvia vedestä vai viittaavatko ne johonkin itsensä ulkopuoliseen, eli ovatko ne symboleja. Mitään selkeää vastausta tähän Tarkovskin elokuvien kannalta olennaiseen kysymykseen ei kirjoituksista löydy. Mutta niissä esitetyt ajatukset sisältävät monia hedelmällisiä näkökohtia.

Eräin paikoin ruotsalainen ”syvähenkisyyss” hieman häiritsee, mutta silloin kannattaa kytkeä reseptio-vaihe päälle ja lukea tekstiä ruotsalaisen Tarkovski-vastaanoton historiana. Suomalaisen lukijan orientoitumista olisi helpottanut jos kirjaan olisi liitetty lyhyet kirjoittajaesittelyt. Toinen asia, jota tämäntyyppisestä kirjasta jäi kaipaamaan, oli kunnollinen Tarkovski-filmografia.

Simo Alitalo



TULE STOCKMANNIN KANTA- ASIAKKAAKSI!

Jos sinulla ei ole vielä mitään tili- tai käteiskorttiamme, se kannattaa hankkia nyt. Pysyviä etuja on paljon ja uusia tulee jatkuvasti lisää.

Pitkin vuotta saat runsaasti hyviä tarjouksia kanta-asiakashintaan. Saat viedä tavaroita nähtäväksi kotiisi, kun sinulla on **Valinta-** tai **Vakiotili**.

VALINTATILI on suurempi luottotili, jonka luottorajasta sovitaan kanssasi.

VAKIOTILI on pienempi luottotili, jonka luottorajat ovat 500—1500 mk.

KÄTEISKORTTI on kätevä sinulle, joka maksat käteisellä, mutta haluat höytyä kanta-asiakaseduista.

Turun
STOCKMANN

Yliopistonkatu 22