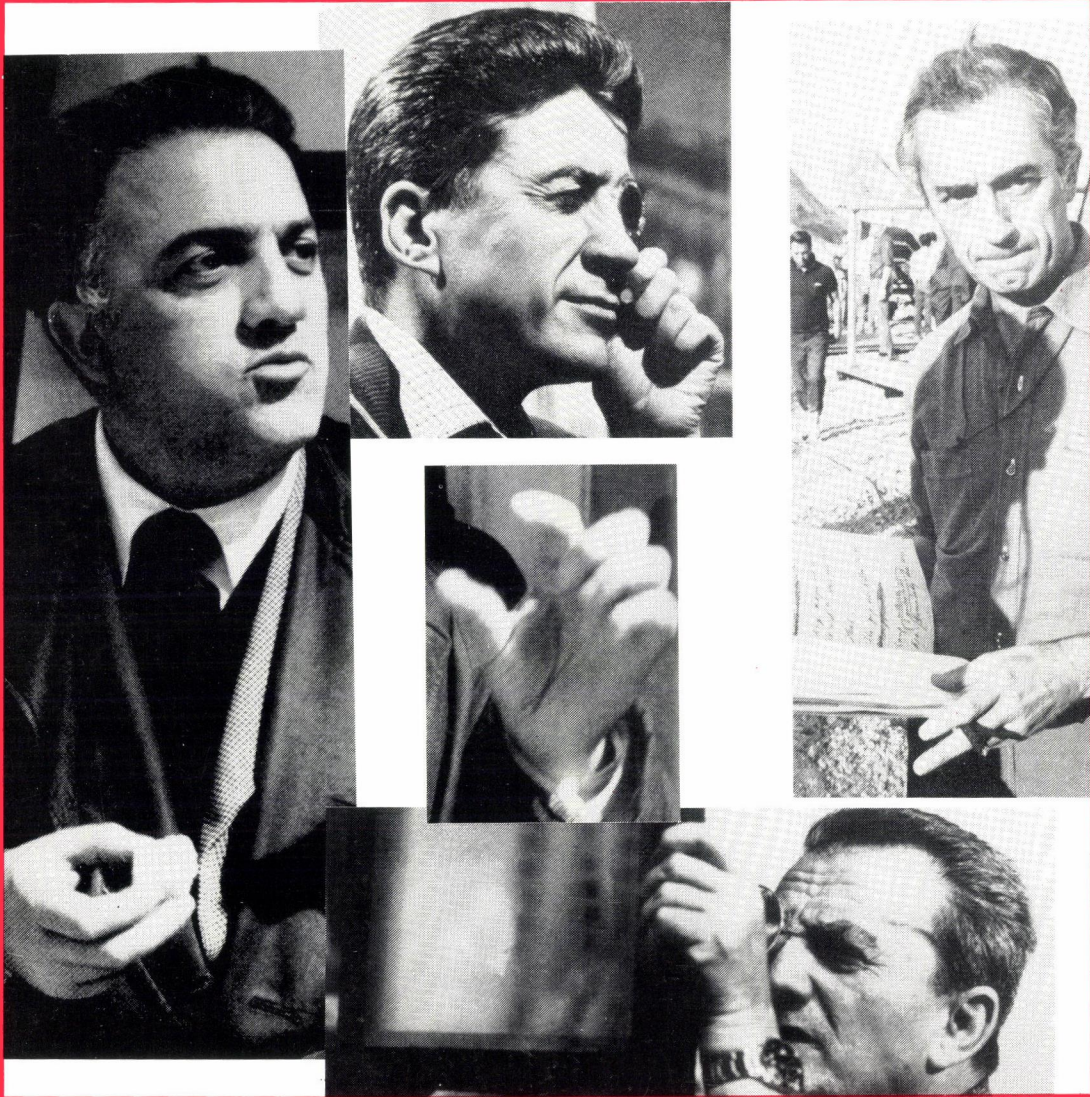




LÄHI KUVA

Turun Elokuvakerho ry:n jäsenlehti

3/86

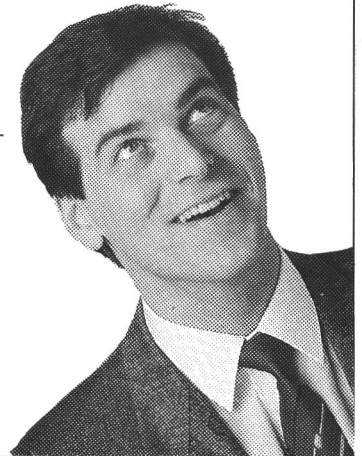


OTA KOTISAMPO JR!

Kotisampo Jr on irtaimistovakuutus alle 27-vuotiaille nuorille. Se kattaa paljon ja on silti edullinen: vain 220 mk!

Kotisampo Jr korvaa periaatteessa kaikki irtaimistoasi äkillisesti ja odotta-matta kohtaavat vahingot täysimääräi-senä 80 000 markkaan asti. Siihen sisältyy myös laaja vastuu- ja oikeustur-vavakuutus.

Kotisampo Jr antaa sinulle ja omai-suudellesi mahtavan vankan perustur-van. Tule Sampoon ja kysy lisää!




SAMPO-YHTIÖT

TURUN KIRJAKAHVILA

**VIHDOINKIN UUSISSA
UPEISSA TILOISSA**

huippuhyviä kirjoja,
sarjakuvia, postikortteja

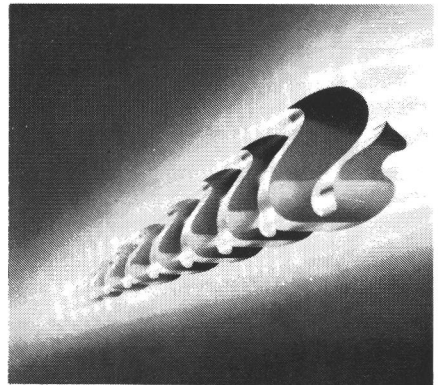
lehtiä

cappuccinoa, espressoa,

kahvia kontakteja

YANHA SUURTORI 3 aukiaina 12-19
la 10-16

Menesty kanssamme



KANSALLISPANKKI

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

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

LÄHIKUVA ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

Ilmoitushankkija:
Pekka Nummelin
Rehtorinpellontie 4 A 512
20500 TURKU

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

ISSN 0782—3053

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

LÄHIKUVA

Turun Elokvakerho r.y:n jäsenjulkaisu

S•I•S•Ä•L•T•Ö 3/86

Peter von Bagh:
ELOKUVA 60-LUVULLA 88

Veijo Hietala:
KAMERAT BARRIKADEILLA 90

Veijo Hietala:
ENKELI MIKAEL JA ANTON IONI –
UNIVERSUMI MIKROTASOLLA 93

Alain Resnais:
ELOKUVA JA SARJAKUVA 113

Erkki Huhtamo:
UNE ETRANGE AVENTURE
D'ALZIN REAZARAIL
Alain Resnais ja populaarikulttuuri 114

Mikko Vanttinen:
JAMES CAGNEY (1899–1986) 119

TURUN PISTEPÖRSSI 122

Esitettävien elokuvien esittelyt:

13. 9. Tarkoi vartioidut junat 96
20. 9. Tiikerikissa 99
27. 9. Umpikuja 102
4.10. Nainen on aina nainen 104
11.10. Ihana elämä 107
18.10. Viime vuonna Marienbadissa 111

Reijo Hietala:

KAMERA



Katsoopa melkein mitä tahansa 1970—80-luvulla valmistunutta, nykyaikaa kuvaavaa ranskalaista elokuvaa, esiin pistää merkkejä kevään -68 tapahtumista, joko avoimesti tai piilevänä. Nuoria keski-ikäisiä tapahtumat jollain tavalla yhdistävät, seuraavat sukupolvet puolestaan kuvataan merkittävällä tavalla epäpoliittisiksi ja ihanteettomiksi. Poliittisen mielenkiinnon väheneminen ei tietenkään ole näkyvissä pelkästään elokuvassa, eikä pelkästään ranskanmaalla, sama suuntaus on nähty koko Länsi-Euroopassa.

Mutta mitä tapahtui hulluna vuonna 1968? Tšekkoslovakia miehitetiin, **Martin Luther King** ammuttiin, opiskelijat osoittivat mieltään Roomassa, Pariisissa, Helsingissä, Meksikossa (olympialaisten järjestelyt olivat jo vaarassa). Pariisiin tapahtumat liittyvät monin tavoin myös elokuvaan, mikä tuo ne myös tämän lehden sivuille.

Mitä tapahtui?

Lähdettiin siis opiskelijaliikkeestä. Nanterren yliopistossa perustettiin liike vastustamaan autoritaarista yliopistojärjestelmää, Vietnamin sotaa, perinteistä vasemmistoa. Toiminta laajeni, mihin yliopisto ei reagoinut nopeasti. Poliisi pidatti osan opiskelijoista, mutta tämä ei rauhoit-

tanut tilannetta, päinvastoin kasvatti yleisön sympatiaa opiskelijoita kohtaan. Toukokuun 13. päivänä opiskelijoiden mukana oli työläisiä ja ammattiliittoja osoittamassa mieltään **de Gaullen** hallitusta vastaan. Tästä alkoivat lakkoallot ja 24. toukokuuta oli 10 miljoonaa ranskalaista lakossa. Rintama oli kuitenkin epäyhtenäinen, päämäärät epäselvät, osa oli tyytyväinen palkankorotuksiin, osa vaati pysyvää muutosta yhteiskuntajärjestelmään. Uusi vasemmisto arvosteli ammattiliittojen ja kommunistisen puolueen varovaista linjaa. Opiskelijat eivät puolestaan kyenneet riittävään organisointiin voidakseen johtaa tapahtumia. Lakko murtui vähitellen — ei ilman välikohtauksia — ja tapahtumat olivat yllättävän nopeasti ohi. Kesäkuun 30. päivänä gaullistit saavuttivat selvän voiton ylimääräisissä vaaleissa.

Tapahtumat elokuva-alalla

Eräänlainen esinäytös toukokuun tapahtumille oli ”tapaus Langlois” keuhkokuumeella 1968. Hallitus puuttui elokuva-arkiston sisäiseen toimintaan syyttäen sitä tehottomuudesta, ja erotti Cinémathèque’n johtajan, **Henri Langloisin**. Hänellä oli kuitenkin runsaasti kannattajia, jotka järjestivät mielenosoituksia ja perustivat Cinémathèque-

BARRIKADEILLA

quen puolustuskomitean, jäsenenä **Renoir, Godard, Truffaut, Bresson** jne. Kannustusta tuli lisäksi muualta maailmasta, taiteilijoilta **Picassosta Chapliniin**. Langlois nimitettiin uudelleen johon, ja vaikka muut järjestelyt eivät ehkä menneekään aivan Cinémathèqueun toivomalla tavalla, tapausta juhlittiin tärkeänä voiton.

”Tapaus Langlois” selittää ehkä sen, että toukokuun tapahtumien innoittamana elokuvaväki pystyi nopeasti yhdistymään. Toukokuun puolivälissä elokuva-alan työntekijät ja opiskelijat perustivat järjestön Etats Généraux du Cinéma Français (EGC). Aluksi näytettiin sensuroituja tai virallisten levityskanavien ulkopuolisia elokuvia kouluissa, yliopistoissa, tehtaissa. Sitten suunniteltiin ryhmiin jakautuneina koko Ranskan elokuvateollisuuden uudelleenjärjestämistä. Yhteisinä teemoi-



□ Henri Langlois

na olivat mm. tuotantojärjestelmä, levitys, sensuuri, koulutus. Ristiriitoja kuitenkin syntyi, jälleen erityisesti kysymyksestä, pitäisikö tyytyä elokuvateollisuuden uudelleenjärjestelyyn vai kumota koko entinen järjestelmä. Konkreettisen ohjelman luominen epäonnistui ja EGC kuivui kokoon.

EGC:n ohella ja sen yhteydessä perustettiin elokuvaryhmiä tekemään poliittista elokuvaa virallisten tuotanto- ja levityskanavien ulkopuolella. Elokuvaa pyrittiin käyttämään eräänlaisena luokkataistelun aseena. Tunnetuin oli Dziga Vertov-ryhmä (**Godard, Gorin & kumppanit**), joka halusi murtaa perinteisen elokuvan kielen, tehdä kaikilta tasoiltaan poliittista elokuvaa. Toinen ryhmä, SLON, oli osittain samoilla linjoilla, mutta varoitti muotoa särkevän avantgarden vaaroista: Ennen pitkää saatetaan joutui tilanteeseen, jossa kaikki kommunikaatio käy mahdottomaksi.

Elokuvateoria

Elokuvateoria ja käytännön elokuvantekemisen olivat (ainakin osittain) läheisessä suhteessa 60-luvun lopun ja 70-luvun alun Ranskassa. Hieman samaan tapaan kuin vallankumouksen jälkeisessä Neuvostoliitossa, josta haettiin mallia taiteen ja yhteiskunnan välisiä suhteita käsittelevissä kysymyksissä. Yhteiskunnallisten muutosten myötä nähtiin tärkeäksi muuttaa myös taidekäsitystä, luoda nimenomainen proletariaatin taide. Vaikutteita otettiin ehkä liiankin suoraan, olivathan olosuhteet 1920-luvun NL:ssa ja 1960-luvun Ranskassa varsin erilaiset: Neuvostoliitossa oli esim. hyvin korkea lukutaidottomuus, **Leninkin** aikoinaan valitteli koulutuksen ja sivistyksen puutteen aiheuttamia vaikeuksia.

Yhteisiäkin ongelmia oli: taas kerran kysymys siitä, pitäisikö vanhan taiteen rakenteita soveltaa uuteen käyttöön, vai luoda kokonaan uusi taide. Jälkimmäisen näkemyksen kannattajat katsoivat, että porvarillisessa yhteiskunnassa syntyneen taiteen keinoilla voidaan välittää vain porvarillista ideologiaa. Vanha taiteen murskaamisesta seuraa puolestaan vaara, että uutta taidetta pystyvät seuraamaan ainoastaan eliittiryhmät. Esimerkiksi **Eisensteinin** ja **Vertovin** elokuvat eivät juuri kiinnostaneet massoja Neuvostoliitossa, mikä nykyisin usein unohdetaan. On vaikea pakottaa proletariaattia katsomaan elokuvaa, jota se ei halua nähdä. Ranskassa eräät (esim. Dziga Vertov-ryhmä) päätyivät tietoisesti tekemään elokuvia pienelle samoinajattelevien ryhmälle. Tässä suhteessa unohdettiin **Brechtin**, joka muutoin oli myös tärkeä esikuvana ranskalaisille, käsitys viihtymisen ja mielihyvän merkityksestä oppimisen ohella. Tuotannon ongelmia korostettiin vastaanoton kustannuksella.

Kuten edellä olevasta lienee jo selvinnyt, muuttui elokuvateorian luonne 60-luvun lopulla. Puhutaan estetiikan sijasta alettiin elokuvan tutkimukseen soveltaa yhteiskuntatieteiden, kielitieteen, psykoanalyysin jne. metodeja. Pyrkimyksenä oli toisaalta asettaa elokuva yhteiskunnallisiin ja tuotannollisiin kehyksiinsä, toisaalta elokuvatekstin entistä tarkempi lähiluku. Aiempien teorioiden käsitys elokuvasta todellisuuden enemmän tai vähemmän suorana jäljentämisenä alkoi syrjäytyä: Elokuvaa nähtiin eräänlaisena kielenä, jolla on omat konventionsa, oma tapansa tulkita maailmaa. 1970-luvulla psykoanalyysin merkitys kasvoi ja erityisesti Englannissa ja Yhdysvalloissa sitä yhdistettiin feministiseen elokuvatuotantokäsitelmään. Anglosaksien välityksellä ranskalaisen, vuoden 68 jälkeisen teorian vaikutus on edelleen levinnyt, jopa Suomeen (ehkä myöhemmin, mutta kuitenkin).

Ehkä vaikutusvaltaisimmin kanava, jossa teorioita Ranskassa kehiteltiin oli Cahiers du Cinéma-lehti, joka oli noussut maineeseen jo 50-luvulla **Bazinin**, **Godardin**, **Truffautin** ym. kirjoitusten ansiosta. Vuoden 68 myötä lehti muutti suuntaansa auteurismista kohti selvemmin poliittista asennetta. Vähitellen uusiutunut toimituskunta tunnustautui marxilais-leninistiseksi ja pyrki siirtämään painopisteen kaupallisen ohjelmiston tarkastelusta ja kriittisestä avantgarde- ja vastaelokuvasta, sekä teo-

reettisempaan tukimukseen. Tyystin eivät cahierslaiset perinteistäkään elokuvaa unohtaneet: toisaalta tutkittiin sitä, mikä elokuvassa aiheuttaa mielihyvää katsojalle, toisaalta esim. kaikkea Hollywood-elokuvaakaan ei välttämättä nähty vallitsevan ideologian läpikäymänä. Näennäisesti "taantumuksellisessa" elokuvassa voi olla aukkoja, ristiriitoja, jotka lopulta kääntävät elokuvan itseään vastaan, kuten cahierslaiset osoittavat esim. kollektiivisessa analyysissään **John Fordin Young Mr. Lincoln**-elokuvasta. Toinen merkittävä 60-luvun lopun lehti, Cinéthique, puolestaan halusi kieltää kaiken arvon vallitsevalta elokuvalta, ja keskittyä täysin virallisten kanavien ulkopuolisiin elokuviin. Näitä pyrkimyksiä on arvosteltu sillä perusteella, että on vaikea rakentaa uutta elokuvakulttuuria, ellei ensin yritä selvittää miten vanha toimii.

1970-luvun alkuvuosien jälkeen kiihkein poliittinen vaihe on ranskalaisessa elokuvateoriassakin jäänyt taakse. Esim. Cahiers du Cinéma on palannut lähemmäs 50-luvun auteurismiaan. Nykyinen päätoimittaja pitää 60-70-lukujen vaihdetta lehden aallonpohjana, mutta elokuvateorian kehityksen kannalta tuon vaiheen merkitystä tuskin voi kiistää.

Nykyelokuva ja toukokuu -68

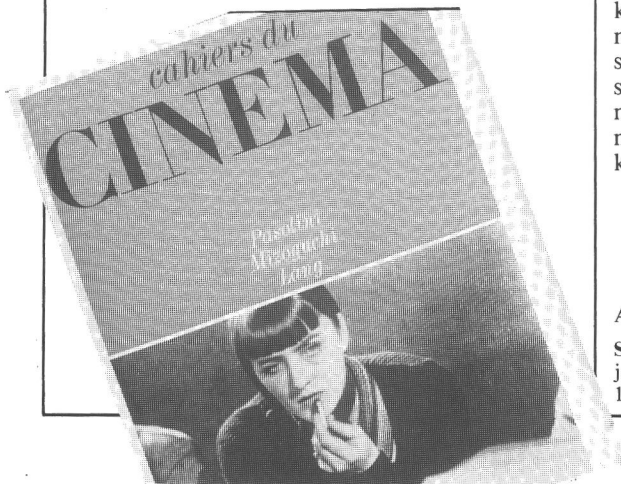
Mehän emme juuri saa nähdäksemme vuoden 68 tapahtumien innoittamia ei-kaupallisesti tuotettuja elokuvia (merkittävä poikkeus oli Godard-elokuvien sarja syksyllä 84). Mutta silloin tällöin meillekin saapuu aiheita käsitteleviä "virallisia" elokuvia. Mielenkiintoisimpia on **Alain Tannerin** elokuva *Joonas täyttää 25 vuotta 2000*, jonka henkilöitä yhdistää muisto vuodesta 68. He vetäytyvät maalle etsimään kadotettua merkitystä elämäänsä, kuka maanviljelyksestä, kuka opetustyöstä, mietiskelystä, tai kollektiivisuuden tunteesta. Löytyvät tai eivät, elokuvassa on jonkinmoinen optimistisuuden tuntu, elämän jatkumisen ilo, joka tiivistyy Joonaksen syntymässä, uuden sukupolven kasvamisessa.

Pessimistisemmät sävyt varjostavat useita muita, kuten kerhon sarjassa nähtävää **Jean Eustachen** elokuvaa *Äiti ja huora*, tai **Jacques Bralin** elokuvaa *Kadulla öisin*. Jälkimmäisessä voi selvästi nähdä paluun 60-luvun alun uuteen aaltoon. Sateiset kadut, huoleton, boheemi elämä, mystiset naiset. Mutta ennen kaikkea: paluu individualismiin; mielenkiinto yhteiskunnallisiin ja poliittisiin kysymyksiin on kadonnut, niin elokuvan henkilöiltä, kuin sen tekijöiltäkin.

Kimmo Laine

AIHEESTA ENEMMÄN:

Sylvia Harvey on kirjoittanut aiheesta erinomaisen kirjan *May' 68 and Film Culture* (British Film Institute 1978), johon suuri osa edellä olevista tiedoista perustuu.



Veijo Hietala:

ENKELI MIKAEL JA ANTONIONI —
UNIVERSUMI MIKROTASOLLA

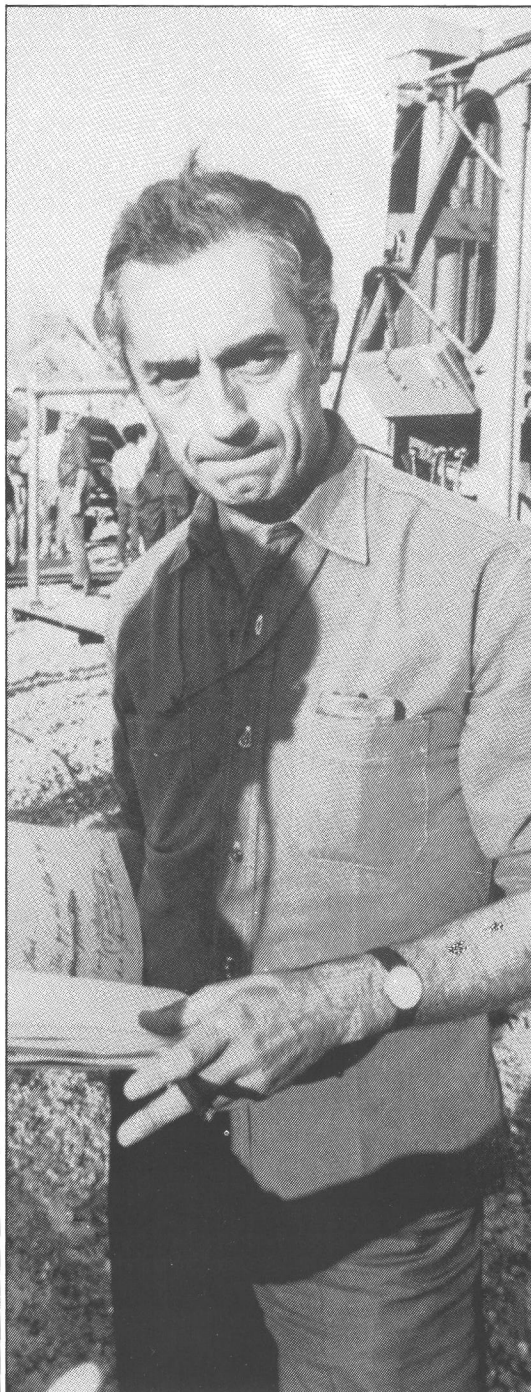
1. Neorealismien taakka

Kaksi muistikuvaa ”neorealismista” **Antonionista**. Otto 1: **David Hemmings** piehtaroimassa hurmioituneessa orgiassa kahden teinitytön kanssa pintaglamouristisissa lavasteissa. Otto 2: luxustalo räjähtämässä taivaan tuuliin pitkitetyssä hidastuksessa **Daria Halprinin** visionäärisessä mielikuvituksessa. Neorealismien velvoittavaa viittaa Michelangelo Antonioni on silti saanut harjoillaan retuuttaa lähes koko uransa ajan. Itse asiassa Antonioni tietenkin aloitti elokuvataipaleensa Italian neorealismien nousuvaiheessa 1940-luvun alussa apulaisohjaajana ja ennen muuta käsikirjoittajana sellaisten suuntauksen huippunimien kuin **Roberto Rossellinin** ja **Giuseppe De Santisin** työtoverina. Kysymys lienee ollut lähinnä aatteellisista ja poliittisista siteistä, sillä neorealismien juuret hakeutuvat lähelle Italian vastarintaliikkeen toimintaa, jonka lopulta onnistuikin vapauttaa liittoutuneiden avulla niemimaa fasisteista ja **Mussolinin** mustapaidoista. Sen sijaan suuntauksen esteettiset ja temaattiset vaikutteet ovat Antonionin elokuviensa lopulta suhteellisen vähäiset. Ohjaaja tunnusti itsekin vuonna 1975: ”Tosiassissa en ole mikään neorealismien kunnan perillinen; pikemminkin kuin tuon suvun musta lammak.”

Jos kuitenkin neo-etuliite jätetään pois, ollaan jo lähempänä Antonionin laatumäärettä. Realisti hän kylläkin on, mikäli termin ymmärtää laajasti tarkoittavan elokuvan ja todellisuuden välistä suhdetta. Dokumentit Antonionia kiinnostivat jo uran alkuvaiheessa; hän ehti ohjata niitä puolenkymmentä ennen ensimmäistä sepitteellistä elokuvaansa *Cronaca di un Amore* vuonna 1950.

Jotkut teoreetikot jakavat Antonionin ohjaajankehityksen viiteen jaksoon: 1) 1940-luvun dokumentaristi 2) kisällivaihe (*apprenticeship*, **Ned Rifkinin** termi) 1950—1957 elokuvaan *Il Grido* saakka 3) suuri tetralogia (tai kvartetti): *L'Avventura* (Seikkailu, 1959), *La Notte* (Yö, 1960), *L'Eclisse* (Kuumetta, Auringonpimennys, 1962) ja *Il Deserto Rosso* (Punainen erämaa, 1964) 4) MGM-trilogia: *Blow Up* (1966), *Zabriskie Point* (1969) ja *The Passenger* (Ammatti: reportteri, 1975) 5) perinteinen juoni/tekniset kokeilut: *Il Mistero di Oberwald* (1980) ja *Identificazione di una Donna* (1982).

Oppipoikavaihe, joka Antonionilla oli yllättävän pitkä moniin muihin huippuohjaajiin verrattuna, merkitsi hänelle elokuvallisen mediumin mahdollisuuksien opettelemista suhteellisen tavanomaisten aiheiden parissa. Jaksoon ei sisälly varsinaisesti mestariteoksiksi luokiteltavia elokuvia, joskin idullaan ovat jo jotkut tyyllilliset ja ilmaisul-



□ Michelangelo Antonioni

Sisällöllisesti ja temaattisesti nämä Antonionin alkuaikojen teokset ovat ehkä turhankin aliarvoistettuja. Vasta ilmestyneessä Antonioni-monografiassa *The Surface of the World Seymour Chatman* suomeksi esimerkiksi *La Signora senza Camelie* (Nainen ilman sielua, 1953) -elokuva rajusti väittäen sitä pateettiseksi ja juonen kannalta motivoimattomaksi. Teos kuvaa myymälätiskin takaa filmitähdeksi tempaistun nuoren naisen kriisejä. Rikas filmituottaja nai tytön tuota pikaa eikä salli tämän enää esiintyä ”rohkeissa” rakkauskohtauksissa. Tilanteeseen tyytymättömänä tyttö hankkii itselleen rakastajan ja on valmis jättämään miehensä, mutta uusi mielietty ei ota koko juttua vakavasti, vaan haakee lähinnä seikkailua. Elokuvan lopussa miehestään eronnut päähenkilö joutuu ottamaan vastaan roolin paljasta pintaa esittelevässä toisen luokan rihkamaelokuvassa.

Erillään tarkasteltuna *La Signora* saattaa hyvinkin ansaita Chatmanin kritiikin juonellisessa ohuudessaan, mutta hieman raakilemaisesti teos samalla heijastelee Antonionin myöhempiä intressejä. Paitsi että se liittyy pitkään sarjaan ohjaajan naispsykyen tutkimista teos sisältää myös viitteitä todellisuuden kaksinaisuusluonteeseen ja kaksoisolenon tematiikkaan, jotka Antonionilla ovat toistuneet aina uusimpiin töihin saakka (*The Passenger*, *Il Mistero di Oberwald*). *La Signoran* voi tietysti hyvällä tahdolla nähdä kritiikkinä filmimaailman armottomuutta kohtaan, mutta pääpaino on kuitenkin kahden todellisuuden ristiriidassa. Valkokankaan maailman ylistetty Clara Manni on psykologiselta olemukseltaan ”nainen ilman kameliää” (tuskin kuitenkaan sielua, kuten hölmö suomennoas väittää).

2. Antonioni — Anton Ioni

Il *Gridoa* (Huuto, 1957) voinee pitää Antonionin kisällivaiheen huipentumana. Vaikka teos toi tekijälleen jonkin verran kansainvälistä mainetta, se on kuitenkin jokseenkin tavanomainen elokuva. Neorealismien perinteiden nimissä *Il Gridon* päähenkilö on työväenluokan edustaja, joskin ratkaisu tuntuu väkinäiseltä, kun yhteiskunnalliset aspektit hukkuvat totaalisesti sankarin rakkaussurusta johtuvan amok-juoksun seuraamiseen. Tyyllisesti teos edustaa jonkinlaista siirtymävaihetta ohjaajan uralla: mutkikkaasta kamera-baletista on luovuttu, maisema ja miljöö saavat toimia henkilöiden sielun tilan ilmapuntarina.

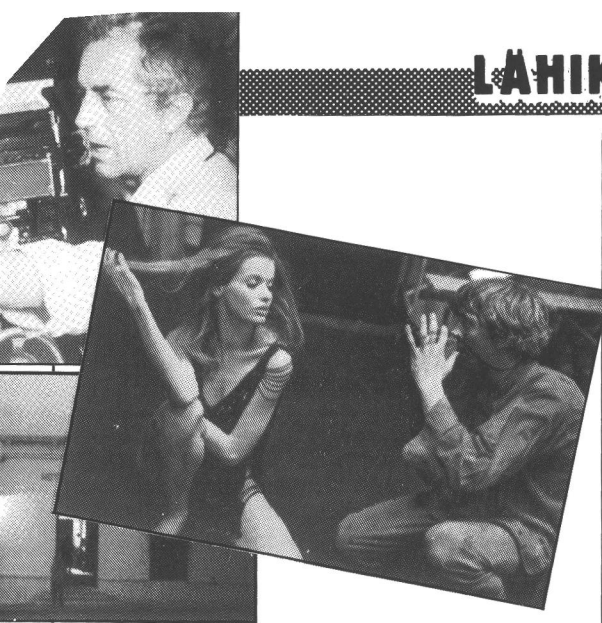
Varsinaisesti vasta ”suuri tetralogia” kanonisoi Antonionin nimen omintakeisena, muusta 1960-luvun modernismista poikkeavana ohjaajana. Itse-reflektiivisyys, metafiktio, anti-illusionismi — mitä raffinoituja termejä käytetäänkin 60-luvun elokuvallisen modernismin luonteesta, niiden yhteisenä nimittäjänä on estetiikka, jossa elokuvan katsojaa aktivoidaan älylliseen dialogiin sepitteen kanssa erilaisten vieraannuttamiskeinojen avulla à la **Godard**. Antonioni — toisin kuin esimerkiksi Godard — kuitenkin pyrki säilyttämään kerronnan ja sepitteellisen maailman yhtenäisyyden, joten siinä



suhteessa hän on traditionalisti. Ero näiden kahden elokuvallisen modernismin välillä voidaan kiteyttää seuraavasti. Godard et co. rikkoivat koko sepitteellisen illuusion ja tähtäsivät elokuvan ja katsojan yhteisen älyllisen todellisuuden luomiseen. Antonioni puolestaan säilytti illuusion koskemattomana, mutta loi samalla erilaisin keinoin niin jyrkän rajan katsojan ja fiktion välille, että katsoja pakostakin muuttui jonkinasteiseksi tarkkailijaksi/tulkitsijaksi tunteellisen samastumisen asemasta.

Käytännössä tämä menetelmä tarkoitti yhä voimallisempaa dialogin karsimista, kuvallisen ilmaisen korostamista juonen kustannuksella sekä ennen kaikkea kameran irtautumista erilliseksi yksikökseen, omalakisiksi tapahtumien seuraajaksi. Samalla esineellinen todellisuus muuttui lopullisesti henkilöiden funktioksi, sillä on merkitystä vain näiden tunnetilojen heijastajana ja/tai niihin vaikuttajana. Tämä lisääntynyt ”subjektiivinen objektiivisuus” ilmeni esimerkiksi enenevänä subjektiivisen kameran ja näkökulmaotosten käyttönä, joka oli varsin vierasta 50-luvun alkupuolen Antonionille.





liset erityispiirteet, jotka myöhemmin muuttuvat leimallisesti auteur-Antonionin tavaramerkeiksi. Tällaisiksi voidaan luokitella esimerkiksi selvä vastenmielisyyttä lähikuvien käyttöön, mise en scène ja miljöön korostaminen sekä kuvan syvyyden ja off screen (kuvan ulkopuolisen) -tilan merkitys. Neorealistisen estetiikan vaikutus näissä tietysti osaksi näkyy, mutta toisaalta Antonioni ei tunnuta erityisesti arvostaneen suuntauksen (ja sen ihailijoiden kuten **Bazinin**) suosimia pitkiä otoksia. Eipä hän tosin näytä harrastaneen myöskään suhteellisen nopeatempoista hollywoodilaista jatkuvuusleikkausta eikä muutoinkaan käyttäneen leikkausta tehokkeinona montaasi-intoilijoiden tapaan.

Seurauksena näistä valinnoista oli kameran liikkeen kuvakomposition ja näyttelijäilmaisun korostuminen. Erityisesti näyttelijöiden liikkeen ja kameran koordinoinnin mutkikkuus johti jonkinlaiseen baletilliseen vaikutelmaan jo Antonionin ensimmäisessä fiktiivisessä elokuvassa (*Cronaca di un Amore*), josta **Noel Burch** kirjoitti: "... tapa, jolla sekä kamera että näyttelijät liikkuvat on yhtä tyyliä, jolloin kumpikin näistä kahdesta liikkeestä määrittää toisen mahdollisuudet."



Toisaalta autonominen, henkilöistä irrallaan harhaileva kamera esiintyy satunnaisesti jo *L'Avventurassa* ja *L'Eclissessä* ja jo intensiivisemmin *Il Deserto Rossossa* puhjetakseen lopulliseen kukkaan *The Passengerissä*, jossa henkilöt vaikuttavat välistä vain välttämättömältä pahalta. Ihmiset vaeltelevat jossakin periferiassa ja kamera tuntuu palaavan heihin äärimmäisen vastenmielisesti.

On selvää, että myös autonominen kamera on subjektiivinen — paitsi että sen kenties voi katsoa edustavan ohjaajan näkökulmaa, se ennen muuta luo katsojalle oman subjektiivisuuden, joka on erillään fiktion henkilöiden subjektiivisuudesta. Vaikka Antonioni välillä käyttääkin näkökulmatoksia, autonominen kamera muistuttaa katsojaa koko ajan siitä, että hän on vain erillinen tarkkailija, irrallaan fiktion maailmasta. Katsoja juoksee häntä edustavan kameran kautta tapahtumien perässä, mutta nämä saattavat harhauttaa hänet "väärään" paikkaan. Hyvä esimerkki tästä on *L'Eclissen* kuuluisa loppukohtaus, jossa kamera odottaa pääparin saapumista sovittuun kohtauspaikkaan. Nämä eivät kuitenkaan ilmaannu, joten kamera esittää omia (ja katsojan) muistumia ja havaintoja elokuvan tapahtumapaikoilta seitsemän minuutin upeana montaasina. Katsoja-kameralla on oma todellisuutensa, henkilöillä omansa.

Antonionin kenties kunnianhimoisin tutkielma — ei tosin sellaiseksi aina oivallettu — kuvallisen todellisuuden luonteesta on *Blow Up*, 60-luvun jet set -miljööseen sijoittuva tarina valokuvaajasta ja murhasta, joka tapahtuu vain kuvan maailmassa. Temaattisesti tämä todellisuuden saavuttamattomuutta pohtiva teos on lähellä *The Passengeriä*. Kummankin päähenkilönä on kyllästynyt pseudo-todellisuuden rakentelija, edellisessä valokuvaaja Thomas (epäilevä Tuomas, joka ei usko ennen kuin näkee), jälkimmäisessä tv-dokumentaristi David Locke (**John Locke** oli filosofi, joka epäili muun kuin välittömästi aisteille tarjoutuvan todellisuuden luonnetta). Kumpikin sisältää kaksi tarinaa, kaksi todellisuutta: *Blow Upin* Thomasin vs. valokuvien murhatarina, *Passengerissä* Locken vs. vaihdetun henkilöllisyyden tarina.

Blow Upin "sanoma" on lopulta lohdullinen tai lohduton — nökökulmasta riippuen. Todellisuudesta tavoitamme vain pintatason; kun tarpeeksi lähelle mennään, sen rakenne hajoaa atomeiksi, ioneiksi — kuin valokuvasuurennos, jonka rakeisuus viime kädessä estää näkemästä kokonaisuutta. Siinä Antonionin todellinen neorealismi.

Veijo Hietala

KIRJALLISUUTTA:

Roy Armes: *The Ambiguous Image*. London: Secker & Warburg 1976.

Seymour Chatman: *Antonioni or, the Surface of the World*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press 1985.

Ned Rifkin: *Antonioni's Visual Language*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press 1982.

R.T. Witcombe: *The New Italian Cinema*. London: Secker & Warburg 1982.

13.9. Jiri Menzel: Tarkoin vartioidut junat

IHMISKASVOINEN ELOKUVA —
TSHEKKOSLOVAKIAN UUSI AALTO

□ Milos (Václav Neckar) kuiskaa salaisuutensa natsimieliselle junantarkastajalle (Vlastimil Brodsky).

TARKOIN VARTIOIDUT JUNAT (Ostre sledovane vlaky). Tšhekkoslovakia 1966.

Ohjaus: Jiri Menzel. Käsikirjoitus: Menzel ja Bohumil Hrabal Hrabalin romaanista. Kuvaus: Jaromír Šofr. Leikkaus: Jirina Lukesová. Pääosissa: Václav Neckár (Milos), Jitka Bendová (Máša), Vladimír Valenta (asemapäällikkö), Josef Somr (Hubucka), Vlastimil Brodský (Zednicek), Jiri Menzel (Dr. Brabec). Kesto: 92 min.

Edistykselliset viheltäjät

Tšhekkoslovakian elokuvan kukoistus 1960-luvulla kuuluisi normaalijäsenenä sarjaan Euroopan kansallisten elokuvien nousut (Puola, Unkari, Länsi-Saksa, Sveitsi ja nyt Englanti), ellei se olisi kokenut niin yhtäkkiä ulkopuolisten eli muiden Varsovan liiton maiden aiheuttamaa loppua kuin elokuussa 1968. Maan miehitys glorifioi tšhekkiläisen uuden aallon, jota ei pitkään aikaan voitu tarkastella vailla poliittisia intohimoja — niin läheisesti sen nähtiin olevan sidoksissa **Aleksandr Dubcekin** johtamaan kehitykseen kohti ”ihmiskasvoista sosialismia”. Tšhekkielokuvasta tuli miehityksen tuominneille peili, josta näkyi luomisen vapauden tuottama innostus. Miehityksen ”ymmärtäjille”, joita ääriradikalisoituneessa Länsi-Euroopassakin oli runsaasti, tšhek-

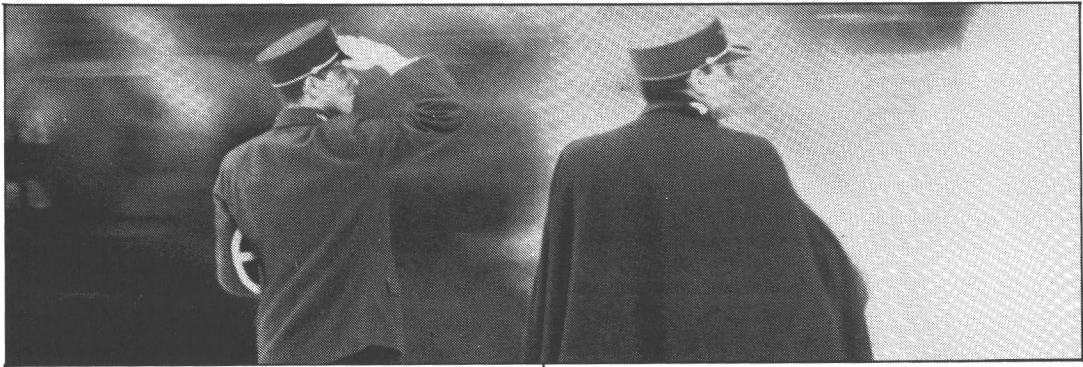
kielokuvasta tuli kiusallinen asia, jota vähäteltiin ja joka mielellään unohdettiin, koska oman maan vallankumouksessakin oli tekemistä.

Kun Juhlavieraat oli nähtävissä rajuna symbolistisena tilintekona menneisyyden — stalinismi, Novotnýn aika — kanssa, niin seuraavaksi Nemečeki Wienissä elokuvan Oratorium für Prag eli Prahan oratorio. Vaikka se esitettiinkin ensi kerran Itävallan televisiossa, niin se on kuvattu Prahaassa. Kuvausaika: elokuun 21. päivä 1968, elokuvan aihe: miehitysjoukkojen tulo Prahaan, elokuvan lajityyppillisin tuntomerkki: dokumentti. Elokuva on esitetty ainakin pariisilaisessa elokuvateatteriohjelmistossa, samoin joissakin länsisaksalaisissa katselutilaisuuksissa, joissa edistykselliset ylioppilaat ovat viheltäneet sille. (Erkka Lehtola)

Uuden aallon ajaksi luetaan yleensä vuodet 1962—69. Alku sijoittuu vuoteen, jolloin Tšhekkoslovakian kommunistipuolue päätti ns. destalinisoinnista eli Stalinin ajan vääristymien oikaisemisesta, loppu taas vuoteen, jolloin viimeiset ennen miehitystä aloitetut elokuvat saatiin valmiiksi.

”Ihme”

Tšhekkoslovakian uusi aalto on tyypillinen ”ihme”, joka ei ole ihme. Pienen kielialueen taiteen, vaikka se olisi visuaalista, ko-



□ Vaclav Neckar ja Vladimir Valenta Menzelin esikoiselokuvassa.

hoaminen kansainväliseen maineeseen herättää hämmästyksiä. Kuitenkin Tšekkoslovakiassa on taustalla pitkä keskieurooppalainen kulttuurihistoria ja tässä tapauksessa pitkä ja monipuolinen elokuvahistoria — ensimmäinen tšekkielokuva 1898, elokuvateoreetikko **Václav Tille**n teos *Kinema* 1908, avantgardistista mykkäelokuvaa, hyvin laaja tuotanto 1930-luvulla, erinomaiset studiot, joita saksalaismiehittäjät käyttivät hyväkseen jne.

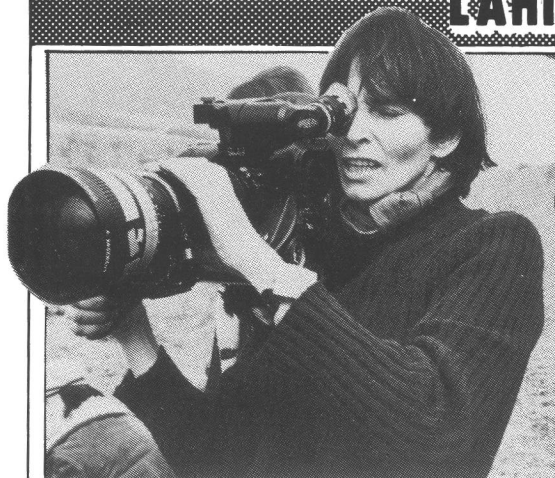
Kuitenkaan maan elokuvaa ei ollut ulkomailla juuri huomattu lukuun ottamatta eräitä 30-luvulla tehtyjä eroottisia elokuvia. Sosialismin myötä oli elokuvatuotannolla vankka taloudellinen pohja, ja kun vuonna 1947 perustetun elokuvakoulu FAMU:n työ alkoi kantaa hedelmää, oli maassa yhtäkkiä monipuolisesti koulutettu ja nuori ammattikunta, joka vain odotti tilaisuutta kokeillakseen kykyjään. Padon mursi luopuminen Stalinin kauden dogmatiikasta: enää ei tarvinnut ylistää sosialismin riemuvoittoja eikä etsiä esimerkillisiä sankareita, vaan saattoi tutkia reaalityodellisuutta (niin kuin Rudolf Bahro asian ilmaisisi). Alkuvuosina yleiskuva olikin lähellä jonkinlaisena esikuvana olutta Ranskan *cinéma vérité* -liikettä, mutta loppua leimasi jo fantasia ja resnaismainen muistikuvien kartoitus.

Robin Bates kiistää jyrkästi, että uusi aalto olisi ollut sosialismin vastainen, niin kuin lännessä mielellään ajateltiin. Se oli sosialistisen realismin vastainen: *The filmmakers' rejection of socialist realism, however, should not be interpreted as a rejection of socialism in general. The rejection was artistically necessary because the aesthetic had become a handmaiden of the state rather than of history and had consequently lost all integrity. While maintaining the basic philosophical assumptions of socialist realism, the Czech New Wave sought to couch revolutionary ideals in a new form.* Ratkaisevaa oli suhde ihanteisiin; **Milos Forman** sanoi vuonna 1967 uuden aallon ohjaajien tutkivan todellisuutta siten, että ”ihanteetkin ovat vain osa sitä”. Ja kun ihanteellisuuden kuori saatettiin murtaa, eikä se ollut enää kameran takana, saavutettiin se ihmisistä ymmärtävä ote, joka on jäänyt päällimmäiseksi muistoksi 60-luvun tšekkielokuvasta.

Nimiä ja suuntia

Vuosina 1962–68 debytoi Tšekkoslovakiassa n. 60 ohjaajaa — nimitys ”uusi aalto” on siis yhtä perusteltu kuin Ranskan vasentaava 50- ja 60-luvun taitteessa. Mutta kun vanhatkin tekijät ovat mukana, ei näin suurella joukolla suinkaan synny mitään yhtenäistä liikettä. Kuitenkin uudessa aallossa on havaittavissa kaksi suuntausta, jotka erityisesti poikkesivat totutusta elokuvasta, arkirealismista ja kokeellisuudesta. Jälkimmäinen on tietenkin suuntauksena joukko irrallisia elokuvia, joita yhdistää tarve kokeilla elokuvailmaisun mahdollisuuksia.

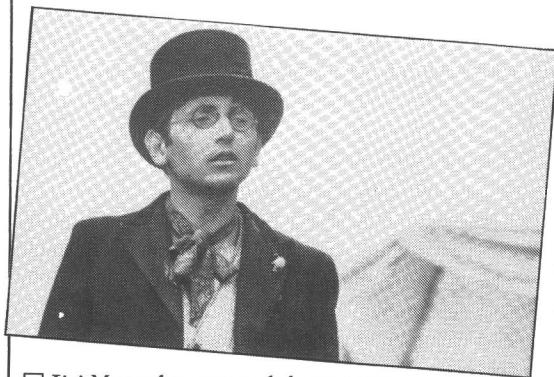
Ihmisten tarkkailijoita äärimmäisen pieniin yksityiskohtiin saakka olivat **Milos Forman** (s. 1932), **Ivan Passer** (s. 1933) ja **Jiri Menzel** (s. 1938). Forman muutti miehityksen jälkeen Yhdysvaltoihin ja on luonut siellä uran menestyselokuvien tekijänä (*Yksi lensi yli käenpesän*, *Amadeus*). Vanhassa kotimaassaan hän oli uuden aallon uranaukaisijoita elokuvillaan *Musta Pekka* (1963) ja *Vaaleaverikön rakkaus* (1966). *Musta Pekka* on herkkä nuoren ihmisen kuvaus, elokuva, jossa ei tapahdu mitään dramaattista, vaikka siinä tuntuu tapahtuvan koko ajan. Erityisesti Forman tuntui arvostavan arkipäivän huumoria, hänen peruseriaatteenaan oli nähdä jokainen ihminen ymmärtävässä valossa, nähdä ihmisten roolien alle ja kaivaa esiin arjen komiikkaa. *Vaaleaverikön rakkaus* oli uuden aallon lippulaiva; se oli elokuva, joka löi läpi ulkoimaisilla elokuvamarkkinoilla — ja pienen ihmishuhde-draaman leiman tšekkielokuvaan. Elokuvan perustilanne on kutkuttava: kaupungissa on työpaikkatarjonnasta johtuen sadoittain nuoria tyttöjä mutta poikia tuskin lainkaan. Yksi tytöistä rakastuu jazzpianistiin, mutta loppu on surullinen. Elokuvassa *Palaa, palaa* (1968) Forman siirtyy farssiin kuvaamalla vanhojen palokuntalaisten juhlia. Yhdysvalloissa hän ohjasi ensimmäiseksi elokuvan *Taking off* (1970), jota jotkut ovat pitäneet onnistuneenakin. Se paljastaa joka tapauksessa, miten vaikeaa on verrata sosialistisessa ja kapitalistisessa maassa tehtyjä tapaturmielisiä, vaikka ihmisten periaatteessa pitäisi olla samanlaisia kaikkialla. Sosialistisessa maassa voidaan aina vertailla todellisuutta ja toteutumattomia ihanteita, mutta kapitalistisessa ollaan tyhjän päällä. Tätä mieltä on ainakin Robin Bates.



□ Vera Chytilova

Kokeilijoita on mainittava ainakin kaksi, **Vera Chytilova** (s. 1929) ja **Jan Nemec** (s. 1936). Chytilova on tehnyt kaksi kaikkein muistettavinta uuden aallon elokuvaa, *Jostakin muusta* (1963) ja *Tuhatkaunokit* (1968). *Jostakin muusta*, joka nähtiin aikanaan kerhon naisteemasarjassa, kertoo kaksi rinnakkaista tarinaa, jotka eivät leikkaa kuin kerran televisioruudun kautta. Toinen tarina on dokumentti ankarasti harjoittelevasta naisvoimistelijasta ja toinen fiktio turhautuneesta kotirouvasta. Johtopäätökset saa tehdä katsoja. *Tuhatkaunokit* on anarkistisimpia koskaan tehtyjä elokuvia, jossa kaksi nuorta Marie-nimistä naista rikkovat kaikkia sovittuja hyviä tapoja vastaan, petkuttavat, varastavat, mässäilevät eivätkä kärsi lainkaan huonosta omastatunnosta. Elokuvassa on hurja syöntikohtaus, jossa unohdetaan kaikki kunnioitus ruokaa kohtaan ja joka on aiheuttanut pahoinvointia monessa katsojassa.

Puhdas elokuva — jonka näkisin mielelläni tavoitteenani — on selitettävissä vain itsensä avulla; sillä tulee olla oma estetiikkansa ja poetiikkansa. Näin sanoi Jan Nemec, jonka kuuluisin työ on *Yön timantit* (1964), joka sovelsi kuluneeseen keskitysleiriaiheeseen ohjaajan uutta ajattelutapaa. Sitä on verrattu **Resnais'n Marienbadiin**, koska lähes koko elokuva rakentuu leiriltä pakenevien mielen kuvaamiseen. Ulkoinen todellisuus on vain runko, johon uusi elokuva kiinnitetään.



□ Jiri Menzel omassa elokuvassaan *Hassu kesä*.

Jiri Menzel

Jiri Menzelin *Tarkoin vartioidut junat* on monessa mielessä Tshekkoslovakian uuden aallon tyypiesimerkki. Se on valmistunut jakson puolivälissä, se on tarkka ihmiskuvaus, humoristinen, tehty vakioaiheesta eli saksalaismiehityksestä, se menestyi erinomaisesti ulkomailla ja sai Oscarin parhaana ei-amerikkalaisena elokuvana. Edellisenä vuonna Oscarin oli myös voittanut tshekkielokuva, **Jan Kadarin** ja **Elmar Klosin** *Liike päädulla* (1965).

Menzel valmistui FAMU:sta 1963, näytteli ja ohjasi teatterissa, näytteli mm. Chytilovan varhaisessa elokuvassa *Katto* ja **Evald Schormin** *Arkipäivän rohkeutta* -elokuvassa (1964). Hän ohjasi vuonna 1965 pari jaksoa eri tv-sarjoista, kunnes debytoi *Tarkoin vartioiduilla junilla* pitkän elokuvan maailmassa. Toinen elokuva *Hassu kesä* valmistui 1968 ja miehityksen jälkeen peräti kaksi, *Murha kesäyössä* (1969) ja *Leivosia puussa* (1969), jota ei ole päästetty levytykseen. Tämän jälkeen Menzel oli kotimaassaan pitkään työkielossa, mutta teki paljon teatterityötä ulkomailla, mm. Tampereella. Viimein vuonna 1980 hänen nimensä näkyi ohjaajan paikalla *Tyttö kaljassa* -elokuvan krediiteissä.

Tarkoin vartioidut junat on edelleen Menzelin päätyö. Nuori Milos menee oppiin pienelle rautatieasemalle ja pyrkii epätoivoisesti ensimmäiseen naisuhteeseensa. Elokuva on täynnä tarkoin havainnoituja ihmisiä ja tunnetiloja; lähimmät yhtä tarkat ei-tshekkiläiset elokuvat ovat **Ermanno Olmin** *Paikka nuorelle miehelle* ja *Puukenkäpuu*. Milos Forman on joskus maininnut Olmin tshekki-ohjaajien esikuvaksi.

Ari Honka-Hallila

LÄHDEKIRJALLISUUS:

Kjell-Albin Abrahamsson: "Kulturmonstret bakom den tjekkiska 60-talsfilmen." *Filmrutan* 2/86.

Robin Bates: "The Ideological Foundations of the Czech New Wave", artikkeli kirjassa *The Emergence of Film Art*. Edited by Lewis Jacobs. New York 1979.

Ulrich Gregor: *Geschichte des Films* 4 ab 1960. Reinbek bei Hamburg 1983.

Aleksandr Kwiatkowski: "Östeuropeiskt lexikon". *Chaplin* 2/1974.

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

Jiri Menzelin (1938—) ohjaamat elokuvat:

1966 — *Ostre sledovane vlaky* / *Tarkoin vartioidut junat*

1968 — *Rozmarne leto* / *Hassu kesä*

1969 — *Zlocin V santánu* / *Murha yökerhossa*
Skrivanci na drátě / "Leivosia puussa"

1980 — *Postriziny* / *Tyttö kaljassa*

20.9. Luchino Visconti: Tiikerikissa (klo 11.30 ja 15)

TIKERIKISSAT JA SHAKAALIT



Kuva: G. B. Poletto

□ Claudia Cardinale Viscontin eepoksessa *Tiikerikissa*

TIKERIKISSA (Il gattopardo/Le guépard). Italia/Ranska 1963.

Ohjaus: Luchino Visconti. Tuotanto: Titanus (Rooma)/S.N.P.C./S.G.C. (Pariisi)/Goffredo Lombardi. Käsikirjoitus: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, Luchino Visconti — Giuseppe Tomasi di Lampedusan romaanista "Il gattopardo". Kuvaus: Giuseppe Rotunno. Musiikki: Nino Rota, Giuseppe Verdi (julkaisematon valssi). Lavastus: Mario Garbuglia. Leikkaus: Mario Serandrei. Näyttelijät: Burt Lancaster (prinsssi Don Fabrizio Salina), Claudia Cardinale (Angelica Sedara/Bertiana), Alain Delon (Trancredi), Rina Morelli (Maria Stella),

Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Romolo Valli (isä Pirrone), Lucilla Morlacchi (Concetta), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Ida Galli (Carolina), Ottavia Piccolo (Caterina), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Carlo Valenzano (Paolo), Anna Maria Bottini (kotiopettajatar Mademoiselle Dombreuil), Mario Girotti (kreivi Cavigliani), Leslie French (kavaljeeri Chevally), Olimpia Cavalli (Marianna), Marino Masé (kotiopettaja), Sandra Christolini (nuorin tytär), Brook Fuller (pikku prinssi), Giuliano Gemma (Garibaldin kenraali), Giovanni Melisendi (Don Onofrio Rotolo), Howard Nelson Rubien (Don Diego), Lola Braccini (Donna Margherita), Ivo Garrini (eversti Pallavicino).

”Me olimme tiikerikissoja, leijonia: ne, jotka tulevat tilallemme, ovat shakaaleja ja hyeenoja, ja me kaikki, tiikerikissat, shakaalit ja lampaat, luulemme edelleenkin olevamme maan suola.”

— Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Tiikerikissa (Il gattopardo, 1963), yksi italialais-ohjaaja **Luchino Viscontin** uran kiistattomista huipennuksista, saa katsojansa vakuuttumaan siitä, ettei ”hyvä spektaakkeli” ole itsessään paradoksaalinen ilmaus. Aina vuonna 1954 valmistuneesta *Sensota* ohjaajan viimeiseksi jääneeseen elokuvaan *Rakkaus Roomassa* (L’Innocente, 1976) asti Visconti osoitti miltei elokuva elokuvalta olevansa historiallisen spektaakkelielokuvan suvereeni taitaja. Tämän kiinnostuksen suuriin mittakaavoihin — tai oikeammin: suurien ja pienten mittakaavojen dialektiseen vuoropuheluun — voisi kukaties palauttaa Viscontin uupumattomaan oopperaharrastukseen. Hän tuntee jatkuvaa innostusta komessiin näyttämökuviin, mutta muistaa niiden olevan vain sivuroolissa; tärkeintä on puhe, laulu, ihmisen ajatusmaailma, jonka jähmettyviä myös fyysinen ympäristö sisältää.

Uransa elokuva-alalla Visconti aloitti työskentelällä mm. assistenttina ja pukusuunnittelijana **Jean Renoir’n** elokuvassa *Virta* (Une Partie de Campagne, 1936), ja *Pohjalla* (Les Bas Fonds, 1936). Viscontin esikoiselokuva oli vuonna 1942 valmistunut *Riivaajat* (Osessione), jota voisi pitää jonkinlaisena neorealismien edelläkävijänä mutta jossa tuntuu olevan myös aavistus oopperallista *verismoa* **Pietro Mascagnin** tyyliin. Neorealismien perusteokseksi tuli viisi vuotta myöhemmin Viscontin toinen pitkä elokuva *Maa järisee* (La terra trema, 1947), jossa asistentteina toimivat sittemmin ohjaajan uralle langenneet **Francesco Rosi** ja **Franzo Zeffirelli**.

Jos Viscontin ”verismiä” voisi uran alkuvaiheissa verrata Mascagniin, näyttävät hänen elokuvansa *Sensota* lähtien tuovan mieleen enemmänkin **Umberto Giordanon** oopperat *Sensossa* Visconti osoitti hallitsevansa historiallisen elokuvan tyyliin yhdistäessään kuvitteellisen kertomuksen Italian yhtenäistymisen, risorgimenton historialliseen viitekehykseen. Samassa historiallisessa miljöössä liikkuu myös *Tiikerikissa*, joka on miltei kolmen ja puolen tunnin mittainen eppinen järkäle.

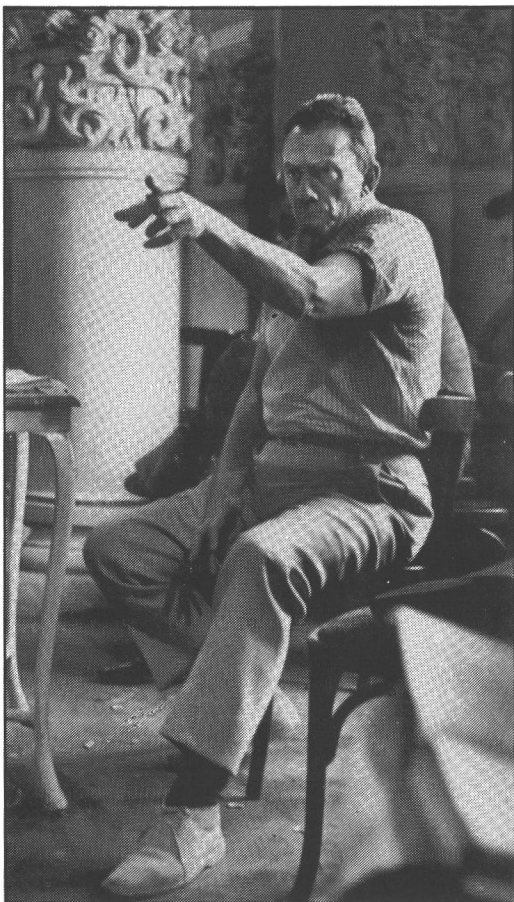


Tiikerikissa perustuu **Giuseppe Tomasi di Lampedusan** samannimiseen romaaniin, jonka taustana ovat vuoden 1860 tapahtumat. Tuolloin elettiin Italian yhtenäistymisen ratkaisuaikojä, Palermossa tapahtuneen kansannousun jälkeen punapaitaiset vapaaehtoiset nousivat maihin **Giuseppe Garibaldin** johdolla Marsalassa Sisiliassa. Näitä tapahtumia seurataan *Tiikerikissassa* Salinan suvun näkökulmasta. Suvun pää don Fabrizio (**Burt Lancaster**) edustaa vanhaa aatelia, jalosukuisten tiikerikissojen katoavaa lajia. Tähtitiedettä harrastavan ruhtinaan esikuvana on ollut **Giulio Tomasi**, *Tiikerikissan* kirjoittajan Giuseppe Tomasin, Palmaman herttuan ja Lampedusan ruhtinaan, isoisän isä. Itse asiassa monilla tarinan hahmoilla on ollut vastineensa todellisuudessa, jopa Bendicö-koiralla. Giuseppe Tomasi di Lampedusa on kypsyttänyt teoksensa lapsuuden kokemuksistaan ja muistoistaan. Hän kirjoitti sen hyvin nopeasti vuosina 1955—56, mutta teos julkaistiin vasta kirjoittajan kuoleman jälkeen. Mitään muuta kaunokirjallista tekstiä häneltä ei ole julkaistu — eikä hän tietävästi muuta kirjoittanutkaan.

Elokuvassa don Fabrizio on hyvin pitkälti samanlainen hahmo kuin romaanissa. Tämä ”vaalea jättiläinen” on kuolevan aikakauden lapsi samaan tapaan kuin vaikkapa elokuvien *Kuolema Venetsiassa* (Morte a Venezia, 1971) ja *Intohimo ja väkivalta* (Gruppo di famiglia in un interno, 1975) päähenkilöt. Hän tuntuu jatkuvasti elämän jonkinlaisen elämästä luopumisen hengessä. Näiden tunteiden vastakohtana ovat kuohuvat historian pyörteet, joiden tarkoituksettomuudesta don Fabrizio on vakuuttunut.

Aktiivisesti poliittisiin tapahtumiin osallistuu don Fabrizioin veljenpoika Tancredi (**Alain Delon**), joka liittyy vallankumouksellisiin joukkoihin ja siten yhdistää suvun nimen risorgimenton kannattajien pitkään listaan. Myöhemmin Tancredi kylläkin vaihtaa Garibaldin joukkojen punaiseen paidaan piemontelaisten joukkojen siniseen uniformuun, joka edustaa syntyvän uuden valtion virallista tahoja. Kiinnostavaa on se, miten Visconti kä-

sittelee samanaikaisesti sekä yleistä historiallista viitekehystä että yksilöiden elämänvaiheita. Risorgimenton jälkeen seurasi ns. *transformism*on aika, jolloin uuden yhteiskunnan kehitys pyrittiin turvaamaan muuttamalla sen vaaralliset ja räjähdyssaltiltiit elementit järjestelmän kiinteiksi osiksi. Selvemmin tämä näkyi pyrkimyksenä häivyttää yhteiskuntaluokkien välisiä raja-aitoja. Salinen suvussa transformismion ilmapiiri näkyy selvästi: Tancredi rakastuu Angelicaan (**Claudia Cardinale**), joka on moukkamaisen nousukkaan don Calogero Sedaran (**Paolo Stoppa**) tytär. Don Fabrizio on hyväksyttävä syntynyt avioliitto, vaikka se onkin perinteisiä aateliston normeja vastaan. Transformismion vaikutus näkyy niin ikään siinä, että don Fabrizioota pyydetään uuden senaatin jäseneksi. Tästä kunniansta Fabrizioo kuitenkin kieltäytyy, luultavasti siksi, että hän kokee kuuluvansa toiseen, kadonneeseen aikakautteen. Shakaalit ovat astuneet tiikerikissojen tilalle. Don Fabrizioo ei kuitenkaan elätele joutavaa uskoa siihen, että aristokraattien näkemykset edustaisivat ehdotonta totuutta. Hän on vaipunut historialliseen kyynisyyteen: kaikki katsovat puhuvansa oikeuden ja totuuden suulla yhtä hyvin tiikerikissat kuin shakaalitkin — ja kummatkin ovat väärässä, kykenemättömiä näkemään raja-aitojen yli.



□ Luchino Visconti

Tiikerikissan vaikuttavin jakso on lopun tanssiaiskohtaus, jolla lienee kesto ainakin 50 minuuttia. Valtavassa huoneistossa liikkuva kamera seuraa väsyneen don Fabrizioon liikkeitä, taltioi tanssiaisten juhlahumun pitkin otoksin ja taipuisin kameranliikkein, jotka todistavat Viscontin ainutlaatuisesta visuaalisesta kyvystä. Poimimalla yksityiskohtia suuren salin tapahtumista, valitsemalla oikeat kameranliikkeet ja leikkaukset Visconti rakentaa oopperalleen huikean finaalin, jossa käydään tiivistä dialogia ihmisen ja hänen ympäristönsä välillä. Tanssiaiskohtauksesta, joka romaanissa jää jotenkin marginaalisen tuntuiseksi, tulee koko elokuvan kiteytys, selvennys. Elokuva päättyy varsinaisesti siihen, että don Fabrizioo päättää lähteä kotiin kävellen, ulkona hän kohottaa katseensa kohti aamutähteä, lopulta hän häviää kuvasta pesimismisiin ja nostalgiaan vaipuneena.

”Pieneltä poikkikadulta ruhtinas näki itäisen taivaan, joka oli meren yläpuolella. Siellä oli Venus, syysuurujen turbaaniin kietoutuneena. Venus oli aina uskollinen, odotti aina don Fabrizioota, kun hän lähti ulos varhain, Donnafugatassa ennen metsästystä, nyt tanssiaisten jälkeen.

Don Fabrizioo huokaisi. Milloin se päättäisi suoda hänelle vähemmän ohimenevän kohtaamisen, kaukana typeristä ihmisistä ja verestä, omalla ikuisesti varmalla aluellaan?”

Hannu Salmi

LÄHDEKIRJALLISUUTTA:

Henry Bacon: ”Secno”, *Filmihullu* 3—4/1986.
Geoffrey Nowell-Smith: *Visconti*. Cinema One Series.
Giuseppe Tomasi di Lampedusa: *Tiikerikissa*. Suomentanut Tyyni Tuulio. Kolmas painos. Porvoo 1963.

Luchino Viscontin (1906—1976) ohjaamat elokuvat:

- 1942 — *Ossessione* / Riivaajat
- 1945 — *Giorni di gloria* (keskipitkä dokumentti)
- 1948 — *La terra trema* / Maa järisee
- 1951 — *Appunti su un fatto di cronaca* (lyhyt dokumentti)
- Bellissima* / *Bellissima*
- 1953 — *Anna Magnani* — episodi elokuvasta *Siamo donne* / *Meidän naisemme*
- 1954 — *Senso* / *Senso*
- 1957 — *Le notti bianche* / *Valkeat yöt*
- 1960 — *Rocco e i suoi fratelli* / *Rocco ja hänen veljensä*
- 1962 — *Il lavoro* / *Kreivittären työ* — episodi elokuvasta *Boccaccio '70*
- 1963 — *Il gattopardo* / *Tiikerikissa*
- 1965 — *Vaghe stelle dell'orsa* / *Tuhon tähdet*
- 1967 — *Episodi* elokuvaan *Le streghe* / *Nykypäivän noitia*
- Lo straniero* / *Sivullinen*
- 1969 — *La caduta degli dei* / *Kadotetut*
- 1971 — *Morte a Venezia* / *Kuolema Venetsiassa*
- 1972 — *Ludwig II* / *Ludwig II*
- 1975 — *Gruppo di famiglia in un interno* / *Intohimo ja väkivalta*
- 1976 — *L'Innocente* / *Rakkaus Roomassa*

27.9. Roman Polanski: Umpikuja

HUOMENNA KATELBACH
TULEE

□ Lionel
Stander ja
Donald
Pleasence
Roman
Polanskin
elokuvasa
Umpikuja



GUL-DE-SAC — UMPIKUJA (Cul-de-Sac). Englanti 1966.

Ohjaus: Roman Polanski. Tuotanto: Compton-Tekli Films/Sam Waynberg/Gene Gutowski. Käsikirjoitus: Polanski & Gérard Brach. Kuvaus: Gilbert Taylor. Musiikki: Krzysztof Komeda. Lavastus: George Lack. Leikkaus: Alastair McIntyre. Näyttelijät: Donald Pleasence (George), Françoise Dorléac (Teresa), Lionel Stander (Richard), Jack MacGowran (Albert, kuoleva gangsteri), Iain Quarrier (Christopher), Jacqueline Bisset, William Franklin, Robert Dorning, Marie Kean, Geoffrey Sumner, Renée Houston, Trevor Delaney. Kesto 111 min.

Kaksi epätoivoista miestä etsii tarkoitusta elämälleen. He kohtaavat, kamppailevat itsensä ja toistensa kanssa, odottavat jotakin tapahtuvaksi, pettävät itseään ja kulkevat omat umpikujansa loppuun. Siinä *Cul-de-Sacin* selkäranka, joka kannattelee huomattavan becketttiläisiä ja pinteriläisiä aineksia.

Samuel Beckettin (s. 1906), irlantilaisen näytelmäkirjailijan ja novelistin tunnetuin näytelmä *Waiting for Godot* (1953) — suom. *Huomenna hän tulee* — on traaginen farssi kahdesta päämäärättömästä kulkijasta, jotka odottavat loputtomasti täydellisen mystistä Godot'ta. Godot — kuten myös Katelbach *Umpikujassa* — ohjaa toimintaa ja dialogia, vaikka koskaanilmestykään paikalle. Toinen absurdin teatterin merkkimies, englantilainen **Harold Pinter** (s. 1930), on vielä lähempänä **Polanskin** näkemyksiä. Hänen näytelmänsä, kuunnelmansa ja elokuvakäsikirjoituksensa (esim. **Joseph Loseyn** ohjaama *The Servant*, (1963) ovat omiutinen sekoitus humoristisia ja kauhistuttavia aineksia. Pinter varioi yhä uudestaan mieliaiheestaan ” kaksi miestä ja huone”: miten pieni joukko ihmisiä käyttäytyy joutuessaan rajattuun tilaan. Pinter, Beckett ja Polanski loivat kukin taideteoksensa pohdiskellen ajan muodin mukaan ihmisen olemassaolon tarkoituksettomuutta.

Kaksi miestä absurdeine ongelmineen esiintyivät

jo Polanskin palkitussa lyhytelokuvasa *Kaksi miestä ja kaappi* (Dwaj ludzie z szafa, 1958) Lodzin elokuvakoulun ajoilta ja lyhytelokuvasa *Lihava ja laiha* (Le Gros et le Maigre, 1961) ja *Nisäkkäät* (Ssaki, 1962). 1962 oli vuorossa myös Polanskin ainoa Puolassa tekemä pitkä elokuva *Veitsi vedessä*, palkittu debyytti, joka ei kuitenkaan avannut portteja läntisiin elokuvastudioihin. Vuonna 1960 hän oli saanut konsulipassin melko vaivattomasti — kiitos poliittisen ilmapiirin yllättävän muuttumisen vapaammaksi — ja valitsi pääasialliseksi asuinpaikakseen Pariisiin. Polanski sai vapaasti liikkua Puolasta ja pysytteli visusti poissa vihaamansa poliittisen järjestelmän jaloista.

60-luvun alkupuolen merkittävä ranskalainen elokuva oli pelkkää uutta aaltoa, joka ei Polanskin juurikaan innostanut. Hän piti itseään tosi ammattilaisena ja täydellisyys tavoittelijana ja pitäytyi perinteisemmässä elokuvakerronnan muodossa. Useimpia uuden aallon töitä hän piti amatöörimäisinä ja teknisesti epäonnistuneina. Polanski oli löytänyt yhteen elokuvan sekatyöläisen **Gérard Brachin** kanssa. Vuonna 1962 he alkoivat kehittää käsikirjoitusta talosta, jonka vesi oli eristänyt muusta maailmasta ja jota terrorisoi karkumatkalla oleva gangsteri. Tarinan ja gangsterin nimi on *Riri*, jonka esikuva oli Polanskin iso ja ruma ystävä **Andrezej Katelbach**. Vuosien varrella parivaljakko tyrkytti eri puolille käsikirjoitusta, joka oli saanut nyt nimekseen *Jos Katelbach tulee*, mutta ilman tulosta. Puolalaissyntyinen, Lontoossa asuva **Gene Gutowski** ryhtyi lopulta tuottajaksi ja yritti löytää yhtiötä, joka rahoittaisi projektin. Gutowski aloitti 20th Century-Foxista ja lopetti lontoolaiseen Compton Groupiin, joka sai kiittää olemassaolostaan ja pääasiallisista tuloistaan pientä, rähjäistä Sohossa toimivaa Compton Cinema Clubia, jossa näytettiin pehmeää pornoa. Comptonin omistajat halusivat tehdä kauhuelokuvan; siispä Polanski ja Brach kirjoittivat 17 päivässä *In-hon* käsikirjoituksen ja filmasivat sen.

Inho menestyi loistavasti ja Polanski sai luvan filmata *Cul-de-Sacin* (vanha nimi oli haudattu vähitellen) Comptonille. *Inho* oli tehty vain, jotta saataisiin tehdä *Cul-de-Sac*. Polanski tarvitsi vuoroveden eristämän saaren ja löysi Pohjois-Englannin itärannikolta Holy Islandin, jossa oli sopiva, aikanaan **Walter Scottin** asuttama keskiaikainen linna sekä kuuluisan Lindisfarnen benediktiiniläisluostarin rauniot.

Polanskilla on ilmiömäinen kyky kasata vaikeuksia filmaustensa aikana. Ensinnäkin hän pyrkii autenttisuuteen: *Veitsi vedessä* kuvattiin veneessä, *Cul-de-Sac* vuoroveden ja jäätävän viiman armoilla, *Vampyyrintappajat* lumessa ja joka kerta säävaihtelut pitkittivät kuvauksia ylettömästi. Tuottajayhtiön pienuuden takia budjetit ja kuvausaikataulut olivat tiukat, mutta poikkeuksetta Polanski ylitti ne. Paljolti siksi, että hän halusi jatkuvasti 10 ja ylikin ottoa, ennenkuin tulos kelpasi. Tämä aiheutti tietysti hankausta näyttelijöiden kanssa, etenkin kun Polanskin elokuviin on etsiytynyt mitä hankalimpia tyyppejä. *Cul-de-Sacin* filmausryhmän keskinäiset suhteet muistuttivat päivä päivältä yhä enemmän elokuvan henkilöiden elämää. **Catherine Deneuve**n sisar **Françoise Dorléac** ilmestyi kiviselle saarelle kaksikymmentä matkalaukkua ja räkyttävä chihuahua mukanaan. Tähdien elkeitä esitti myös **Donald Pleasence**, joka tunki itseään jatkuvasti kuvan etualaan ja ajoi päänsä kaljuksi juuri ennen kuvausten aloittamista neuvottelematta Polanskin kanssa. **Lionel Stander**, gangsteri Richard, väitti Dorléacin satuttaneen häntä kohtauksessa, jossa Richard antaa selkäsanaan Teresalle. Niinpä Stander hakkasikin Dorléacia vyönsä solkipäällä tosissaan, niin harjoi-

tuksissa kuin kuvaustilanteessakin. Kohtaus, jossa Richard juo pullollisen maitoa muutamassa sekunnissa, kuvattiin 16 kertaa ennen kuin Polanski oli tyytyväinen. Kahdeksanminuuttisessa otoksessa, jossa George ja Richard keskustelevat humalassa rannalla, Teresa menee aulassa uimaan jääkylmään mereen ja nousee otoksen lopussa pois. Kahden onnistuneen oton jälkeen Polanski halusi kolmannen, jonka aikana sinisenkirjava Dorléac pyörtyi veteen.

Polanski ei suostu kompromisseihin elokuviinsa. Hän tekee lähes poikkeuksetta käsikirjoitukset itse eikä anna kenenkään sekaantua ohjaamiensa. Sanalla sanoen tuottajan kannalta hankala tyyppi. *Cul-de-Sac* on teemoiltaan peripolanskilainen. Hänen tavaramerkkeinä voi pitää äärimillään vietyä vallan ja nöyryytyksen kuvaamista. Polanski asettaa henkilönsä intiimiin, epänormaaliin tilanteeseen ja alkaa ahdistella ja tirkistellä heitä, kuten elokuvamedian luonteeseen sopiikin, vaikka sitä useimmiten yritetään peitellä.

Polanskin sanotaan kirjoittaneen *Cul-de-Sacin* ensimmäisen vaimonsa **Basia Kwiatkowskan** muistoksi. Alunperin heidän oli tarkoitus myös näyttellä elokuvan avioparia. Polanski halusi näyttää koko maailmalle itsensä nöyryytettyinä transvestiittisurkimuksena, jota nymfomaani vaimo pitää pilkkaamaan ja lopuksi jättää. Tuottaja ja Kwiatkowskan aviomies eivät hyväksyneet suunnitelmaa.

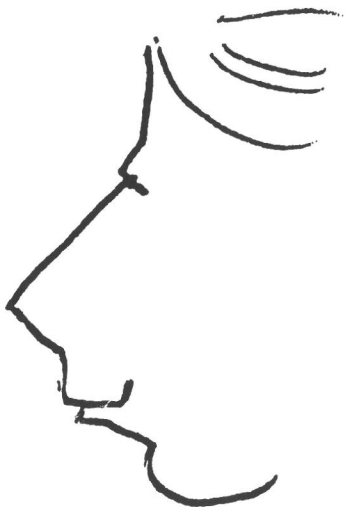
Pekka Nummelin

LÄHDEKIRJALLISUUS:

Barbara Leaming: *Polanski: His Life and Films* 1982.
Roman Polanski: *Roman*. 1984.

Roman Polanskin (1933—) ohjaamat elokuvat:

- 1955 — Rower (lyhyt)
- 1957 — Morderstwo (lyhyt)
Usmiech Zębiczny (lyhyt)
- 1958 — Rozbijemy Zabawę (lyhyt)
Dwaj ludzie z szafą / Kaksi miestä ja kaappi (lyhyt)
- 1959 — Lampa (lyhyt)
Gdy spadają anioły (lyhyt)
- 1961 — Le Gros et le Maigre (lyhyt)
- 1962 — Noz w wodzie / Veitsi vedessä
Ssaki (lyhyt)
- 1963 — La Rivière de diamants (episodi elokuvassa Les plus belles escroqueries du monde)
- 1965 — Repulsion / Inho
- 1966 — Cul-de-Sac / Cul-de-Sac — umpikuja
- 1967 — The Fearless Vampire Killers or Pardon Me, but Your Teeth Are in My Neck / Vampyyrintappajat — anteeksi, hampaanne ovat niskassani
- 1968 — Rosemary's Baby / Rosemaryn painajainen
- 1971 — Macbeth
- 1973 — Che? / Mikä?
- 1974 — Chinatown
- 1976 — Le Locataire / The Tenant / Vuokralainen
- 1979 — Tess / Tess — viattomuuden tarina
- 1986 — Piates



4.10. Jean-Luc Godard: Nainen on aina nainen

"TÄSSÄ ON MINUN
PIIPPUNI..."

Nainen on aina nainen (Une femme est une femme), Ranska 1961.

Ohjaus: Jean-Luc Godard. Tuotanto: Rome-Paris Films/G. de Beauregard & Carlo Ponti. Käsikirjoitus: Jean-Luc Godard Geneviève Clunyn ideasta. Kuvaus: Raoul Coutard. Musiikki: Michel Legrand. Leikkaus: Agnes Guillemot, Lila Herman. Näyttelijät: Anna Karina (Angéla Récamier), Jean-Paul Belmondo (Alfred Lubitsch), Jean-Claude Brialy (Emilie Récamier), Marie Dubois (Suzanne), Nicole Paquin (ensimmäinen prostituoitu), Marion Sarraut (toinen prostituoitu), Jeanne Moreau (nainen baarissa), Catherine Demongeot. Kesto 84 min.

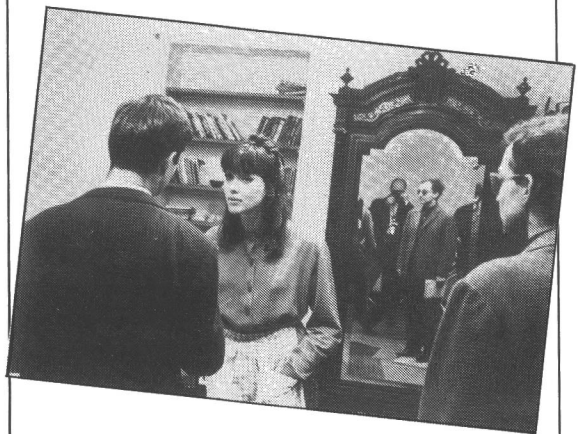
Ranskalainen ohjaaja **Jean-Luc Godard** on viime vuosina ollut esillä pitkään ja hartaasti. Tämä ei tarkoita, että hän olisi kuollut (niin voisi luulla oitis, kun ohjaajasta kirjoitellaan ensyklopedioita ja hänen elokuviaan aletaan ruotia seminaareissa). Oli kuinka tahansa, vaikea on Godardista nyt kirjoittaa, kaksi vuotta Turun Godard-seminaarin jälkeen: tuntuu siltä kuin ohjaaja olisi kerralla amennettu tyhjiin ja paiskattu pöydän alle parempia aikoja odottamaan.

Vaikka Godard-väsymystä olisikin syntynyt, on yhtä kaikki selvää, etteivät ne ongelmat, joita Godard tuotannossaan on pohtinut, ole menettäneet merkitystään. Kuvan ja todellisuuden suhde on tänä päivänä ehkä ajankohtaisempi kuin silloin, kun Godard niitä ensikertaa nosti esiin. Meidän todellisuutemme, 80-luvun videokulttuurin ja massajulkisuuden maailma on päivä päivältä pirstoutuneempi, aivan kuin vääjäämätön entropian laki olisi silmiemme edessä murentamassa maapalloa.

"... Pallo Di Stéfanolle, nyt se on hänellä... voih... hän juoksee ylös oikeata laitaa... juuri niin kuin Stanley Matthewsilla oli tapana... FANTASTISTA... Hän on kuin shakespearelainen... Alfred Suuri... jalkapallokenttien Julius Caesar... nyt hän syöttää Del Solille... Del Sol Puskasille... Puskas Del Solille... Del Sol Di Stéfanolle... Di Stéfano Del Solille... Joukkueen peli on tänään häikäisevää... Del Sol syöksyy Barcelonan rangaistusalueelle... ooooooh... hämmästyttävää... Del Sol seisoo yksin Ramalletsin edessä... nyt varovasti... hän ampuu... ooh!"

Elokuva *Nainen on aina nainen* (Une femme est une femme, 1961) on Godardin kolmas pitkä elokuva, jota voisi pitää alkuna trilogialle, teemana nainen. Trilogiaan kuuluisivat myös *Aviovaimo* (Une femme mariée, 1964) ja *Aviovaimo Pariisissa* (Deux ou trois choses que je sais d'elle, 1962). *Nainen on aina nainen* on näistä kevyin ja komediallinen. Se on jonkinlainen Hollywood-musikaalin parodia, jonka miljöönä ei ole amerikkalainen unelmaailma vaan pariisilaisten kahviloiden arkinen ympäristö.

Hollywood-musikaalien ja monien muiden amerikkalaisten viihde-elokuvien tapaan *Nainen on aina nainen* -elokuvan keskiössä on yksi nainen ja kaksi miestä, aviopari Angéla ja Emilie Récamier ja Alfred Lubitsch, seurueen kolmas pyörä. Niin kuin usein myöhemminkin Godard on jo tässä elokuvassaan valinnut henkilöidensä sukunimet pilke silmäkulmassa. Sukunimi Récamier on ilmeinen viittaus **Julie Récamier**'hen, (1777–1849), "kauneudesta ja henkevydestään kuuluisaan ranskalaiseen naiseen, pariisilaisen pankkiiri Récamier'n puolisoon", niin kuin aikakirjat tietävät kertoa. Alfredin sukunimi Lubitsch on sitä vastoin siepattu Hollywood-ohjaaja **Ernst Lubitschilta**. Ehkäpä tähän viittaukseen liittyvät myös Alfredin jutunkertojan taidot.



□ Jean-Luc Godard ohjaamassa Anna Karinaa ja Jean-Paul Belmondoa.



□ Todellisuus ja sen heijastus: ”...Haluaisin näytellä musikaalissa ... Cyd Charissen ja Gene Kellyn kanssa ... Koreografia: Bob Fosse ...” ...

”Teimme kaikki työtä yhdessä pari vuotta. Tuo, jolla on sininen takki, on nimeltään Albert. Minä pidän hänestä kovasti. Viime vuonna hän kehitteli loistavan suunnitelman. Hän kirjoitti kirjeen kaikille lähiseudun raskaana oleville naisille sanoen ’Lähetäkää minulle 1 000 frangia, niin kerron, saatteko pojan vai tytön. Jos olen väärässä, palautan rahat välittömästi’. Ja, niin kuin arvata saattaa, hän oli oikeassa 50 prosentissa tapauksista. Hän nettosi todella mukavasti.”

Godard ohjasi elokuvansa hyvin nopeasti: *Nainen on aina nainen* kuvattiin viidessä viikossa. Päivän tekstin Godard kirjoitti aamulla ennen kuvausten alkua, eivätkä näyttelijät tietenkään voineet olla selvillä siitä, millainen kokonaisuus on syntymässä. **Jean-Claude Brialy** kertoo: ”Hän pani meidät näyttelemään teennäisiä tilanteita realistisella tavalla ja realistisia tilanteita teennäisellä tavalla. Mitä hullumpaa se oli, sen luonnollisemmalta sen oli näytettävä.”

Vaikka *Nainen on aina nainen* onkin parodia, se ei ole sitä konventionaalisessa mielessä. Godard saattaa katsojan epäilemään kaikkea ja tekee hänet tietoiseksi siitä, mistä on kysymys: elokuvasta. Alkutekstien aikana katsoja kuulee elokuvan teos- syntynyttä hälyä, elokuvan tunnelmat voivat vaihtua salamannopeasti, mukana on annos filmaattisia *gajeja* (mm. Angéla heittää kananmunan ilmaan ja sieppaa sen käteensä vasta paria minuuttia myöhemmin) ja lisäksi näyttelijät saattavat puhua suoraan katsojalle.

ANGELA: Minä en tiedä, mitä sanoa.

EMILE: Kerro totuus.

ANGELA: Oli Alfredin luona... Menin sänkyyn hänen kanssaan.

EMILE: Minä en usko sinua... Minä en usko sinua... Minä en usko sinua!

ANGELA: Minä menin.

EMILE: Mutta miksi, Luojan tähden?

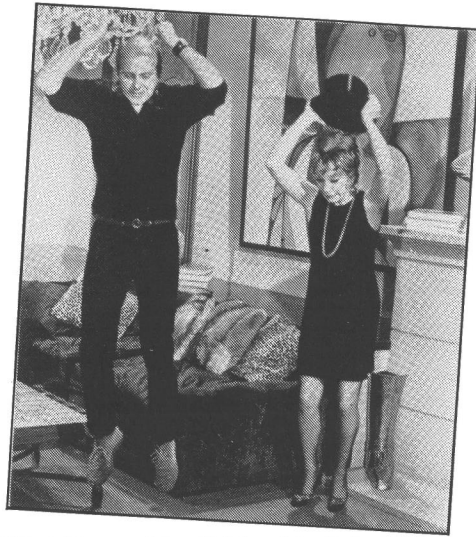
ANGELA: Saadakseni lapsen... sinähän et halua.

EMILE: Yritätkö sinä kiusata minua, Angela?

ANGELA: Ehkä.

EMILE: En enää tiedä, onko tämä komediaa vai tragedi-aa... (katsoo kameraan) Mutta ainakin tämä on mestari- teos.

Siitä, miten *Nainen on aina nainen* käsittelee teemansa, naista, voidaan tietenkin olla montaa mieltä. **Andrew Sarrisin** mielestä kyseessä on dokumentaari, ”mutta ei pelkästään Godardin vai- mosta **Anna Karinasta**, vaan kaikkien naisten hau-



□ Bob Fosse ohjaa Shirley MacLainea elokuvaan ”Sweet Charity”.

raasta minuudesta. Sitten **Sternbergin** ja **Dietrichin** piinallisimpien aikojen ei naisellista periaatetta ole ilmaistu yhtä voimakkaasti.” Mitä tarkoittavak- aan Sarrisin ilmaiset ”hauras minus” ja ”nais- sellinen periaate”?

Näyttää siltä, että Godard karttaa analyyttistä pohdiskelua todetessaan tautologisen kuivasti: nainen on nainen. Oikeastaan Godard ei olekaan vastaustenantaja; hän on pikemminkin sietämätön kyselijä, joka uupumattomasti jaksaa asettaa kyseenalaiseksi kaiken. Ehkä kyse onkin siitä, ettei Godard tavoittele sarrisilaisittain ”naisellista periaatetta”, totuutta, vaan naisellisuuden myyttiä. Viitatakseni esimerkkiin, jota **Erkki Astala** käytti taannoin Godard-seminaarissa: ”Tämä ei ole piip- pu, vaan kuva piipusta.” Sillä mitä muuta voi olla ilmaus ”nainen on aina nainen” kuin sananlasku, myytti, kuvankaltainen fiksaatio.

Toisaalta kannattaa kuitenkin pitää mielessä **Sylvia Harvey**n havainto: Godardin elokuvien naishahmot ovat perinteisiä, eikä mikään anna oi- keutta tarkastella niitä erillään muun elokuvan histo- rian naishahmoista. Godardhan on yhtä kaikki maskuliininen taiteilija.

”Minä olen psykiatri Fritz Ling ja tässä on minun piip- puni...”

”Mutta tämä... tähän ei olekaan piippu...”

Hannu Salmi

LÄHDEKIRJALLISUUTTA:

Simo Alitalo & Jukka Sihvonen (toim.): *Etunimi: Jean- Luc*. Varsinais-Suomen Elokuva-keskuksen julkaisu n:o 2. Sauvo 1986.

Jean-Luc Godard: *Three Film Scripts: A Woman is a Woman, A Married Woman, Two or Three Things I Know About Her*. Introduction by Alistair Whyte. Modern Film Scripts Series. London 1975.

Pekka Johansson (toim.): *Godard*. Varsinais-Suomen Elokuva-keskuksen julkaisu n:o 1. Turku 1984.

Jean-Luc Godardin (1930—) ohjaamat elokuvat:



- 1954 — Opération béton (lyhyt)
- 1955 — Une Femme coquette (lyhyt)
- 1957 — Tous les garçons s'appellent Patrick / Kaikkien poikien nimi on Patrick (lyhyt)
- 1958 — Charlotte et son Jules / Charlotte ja Jules (lyhyt)
Une Histoire deau / Historia vedestä (lyhyt, tehdytyhdessä Francois Truffaut'n kanssa)
- 1959 — A bout de souffle / Viimeiseen hengenvetoon
- 1960 — Le petit soldat / Pieni sotilas
- 1961 — Une Femme est une femme / Nainen on aina nainen
La Paresse / Laiskuus (episodi elokuvaan Les sept péchés capitaux / Seitsemän kuolemansyntiä)
- 1962 — Vivre sa vie / Elää elämäänsä
Le nouveau monde / Uusi maailma (episodi elokuvaan RoGoPaG)
- 1963 — Les Carabiniers / Karabinieerit
Le grand escroc (elokuvaan Les plus belles escroqueries du monde / Maailman hienoimmat huijaukset tehty episodi, joka jäi sen ulkopuolelle)
Le Mépris / Sen täytyi tapahtua Montparnasse-Levallois (episodi elokuvaan Paris vu par...)
- 1964 — Bande à part / Laittomat
Une Femme mariée / Aviovaimo
- 1965 — Alphaville ou une étrange aventure de Lemmy Caution / Alphaville / Lemmy Caution — piru mieheksi
Pierrot le Fou / Hullu Pierrot
- 1966 — Masculin féminin / Maskuliini feminiini
Made in USA / Made in USA
Deux ou trois choses que je sais d'elle / Aviovaimo Pariisissa
Anticipation ou l'an 2000 / Tulevaisuus (episodi elokuvaan Le plus vieux métier du monde ou l'amour à travers les ages / Maailman vanhin ammatti)
- 1967 — La Chinoise ou plutôt à la chinoise / Kiinatar caméra-Oeil (episodi elokuvaan Amore e rabbia (Vangelo 70)
Weekend / Viikonloppu
- 1968 — Le gai savoir
Un Film comme les autres (sis. kollektiivista materiaalia)
One Plus One
- 1969 — British Sounds (See You at Mao)
Pravda
- 1970 — Vento dell'est (Vent d'est)
Lotte in Italia (Luttes en Italia)
Vladimir et Rosa
Jusqu'à la victoire (keskeneräinen)
- 1972 — Tout va bien / Kaikki ovat oikeassa (julkistettu Godardin ja Jean-Pierre Gorinin nimillä)
Letter to Jane (lyhyt, julkistettu Godardin ja Gorinin nimillä)
- 1974 — Ici et ailleurs (sisältää Jusqu'à la victoire -elokuvan materiaalia)
- 1975 — Numéro deux
- 1976 — Comment ça va
Sur et sous la communication (Six fois deux) (TV-sarja)
- 1978 — France / tour / détour / deux / enfants (TV-sarja)
- 1979 — Nord contre sud ou naissance (de l'image) d'une nation (TV-sarja, ilmeisesti keskeneräiseksi jäänyt projekti)
- 1980 — Sauve qui peut (La Vie) / Pelastukoon ken voi
- 1981 — Lettre à Freddy Buache (lyhyt)
- 1982 — Passion
- 1983 — Prénom Carmen / Etunimi Carmen
- 1984 — Je vous salue, Marie / Terve, Maria
- 1985 — Détective

11.10. Federico Fellini: Ihana elämä (klo 11.30 ja 15)

IHANA ELÄMÄ



IHANA ELÄMÄ (La dolce vita). Italia 1959.

Ohjaus: Federico Fellini. Tuotanto: Riana Film-Gray Film/S.N.Pathé, Giuseppe Amato. Käsikirjoitus: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano, Brunello Rondì. Kuvaus: Otello Martelli. Musiikki: Nino Rota. Lavastus: Piero Gherardi. Leikkaus: Leo Catozzo. Näyttelijät: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Magali Noel, Nadia Gray, Lex Barker, Jacques Sernas, Walter Santesso, Giulio Paradisi, Enzo Cerusico, Enzo Doria, Valeria Clangottini, Giulio Girola.

Federico Fellini

1920. Syntymäkaupunki Rimini. — Pappien hoitama sisäoppilaitos. — Karkumatka sirkukseen. — Firenzen kautta Romaan. — Katutaiteilija pilapiirtäjä, vitsinikkari, kuunnelmien kirjoittaja.... — Rooman taiteilijapiirit. — **Guiletta Masina**. — Sota päättyy. — Amerikkalaiset tulevat. — **Roberto Rossellini**; *Rooma, avoin kaupunki* — 1945.

”En minä valinnut elokuvaa, se valitsi minut.”

Neorealismi. — Muita elokuvakäsikirjoituksia. — Ensiohjaus 1950 *Varieteen valot*; huvipaikkojen aernoita. — *Valkoinen sheikki*; sarjakuvasanankari. — *Vetelehtijät*; nuoruusmuistoja. — *Tie*; menestys, Oscar, kirkonpalkinto, etääntyminen neorealismien kannattajista.

”**Federico Fellini** on ohjannut yhden niistä liian harvoista elokuvista, joiden unohtaa kuuluvan elokuvan piiriin kään ja jotka ottaa vastaan pelkästään taideteoksina. La Stradan katsomisen muistaa suurena esteettisenä mielenkuohuna, jonka aikana kohtasi aivan arvaamattoman uuden maailman. Tarkoitin, ettei kyseessä ole niinkään tietyn älyllisen tai moraalisen tason saavuttava filmi vaan henkilökohtainen sanoma, jonka ilmentämiseen elokuva tuntuu välttämättömältä ja luonnolliselta välineeltä, mutta joka silti on ollut mahdollisesti olemassa jo ennen elokuvaa.” (**André Bazin**)

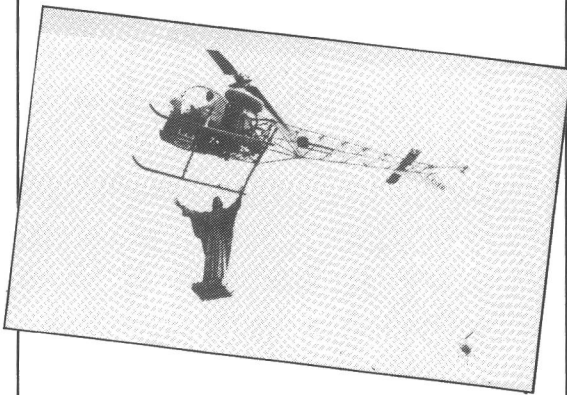
Huijarit, Cabirian yö; lisää menestyksiä ja Oscareita ym. palkintoja. — *Ihana elämä*; yleisö ottaa omakseen, kirkko paheksuu. — 1959.

La dolce vita — Ihana elämä

1959 Fellini oli jo merkittävä elokuvantekijä. Hän joutui kiertämään monissa, itselleen vastenmielisissä elokuvafestivaaleissa ja tutustumaan moniin elokuvavaikuttajiin. Näistä kokemuksista alkoi kyteä aihe elokuvaan.

”Vähitellen heräsi halu muokata tästä epäaidosta elämästä, näistä keinotekoisista ja pinnallisista ihmissuhteista laajempi tarina. Aluksi kehitin tarinaa Venetsian juhlista, jossa elokuva-maailma olisi edustanut tätä epäaitoa elämää. Mutta tutkittuani lehtiä, juorupalstoja, seurattuani naisten muotia huomasin että tämä rauhattomuuteni ja nämä ristiriitaiset tilanteet sopisivat paremmin laajempaan ja kokonaisvaltaisempaan tulkintaan.” (Fellini)

Fellini palasi vanhaan suunnitelmaansa, eli *Ve-*



telehtijöiden jatko-osaan (*Moraldo in città*, *Moraldo* oli yksi vetelehtijöistä). Tämä elokuva olisi kertonut pikkukaupungista Roomaan saapuvasta nuoresta miehestä. Fellini päätyi lopulta kuitenkin kuvaamaan nuoren miehen (Marcellon) koettelemuksia silloin kun Roomassa vietetyt vuodet ovat jo ehtineet kovettaa häntä. Lopputuloksena oli *Vetelehtijöiden* ohella Fellinin toinen selvästi omaelämäntekemistä aineistoa sisältävä elokuva.

La dolce vita edelsi hyvin tarkka ennakkotyö; tutustuminen Via Veneton (katu Roomassa, tapahtumien keskipiste) elämään, paikallisiin lehtimiehiin ja heidän rajuihin työmenetelmiinsä, kun



he metsäsivät juttuja lehtiin. Hän ei kuitenkaan pyrkinyt realistiseen kuvaan aiheesta, päinvastoin hän muokkasi kaiken uudestaan omissa mielikuvituksessaan, niin kuin hän asiat näki ja koki. Fellini rakensi jopa studioon oman pienen pätkän tuota kuuluisaa katuja, muuttaen mm. sen kaltevuutta. Elokuvan saaman suuren menestyksen jälkeen oli tuon todellisen kadun pakko vähitellen mukautua Fellinin kuvaan.

”Kerätessäni materiaalia tähän elokuvaan, minua eivät erityisemmin kiinnostaneet tapahtumat ja episodit. Näiden episodien esitysjärjestys on täysin muutettavissa ja itse asiassa olen sitä mieltä että nuo elokuvaan lopullisesti valitut episodit olisivat yhtä hyvin voineet olla joitain muita. Elokuvan tyyli kiinnosti minua eniten ja siitä tulikin elokuvan varsinainen sisältö.”

Lähtölaukauksena koko tyyllille oli Felliniä satumalta kadulla vastaan tulleen naisen poikkeuksellisen mielikuvituksen pukeutuminen. Näin hän ainakin itse kertoo.



”Vääristyneisyys, joskus koominen joskus pelottava mutta aina mielikuvituksen, tarjosi minulle mahdollisuuden kertoa sen minkä tahdoin. Näistä lähtökohdista ymmärtää hyvin miten kaikki; lavasteet, kasvat, vaatteet, korut, korvarengat, savukekotelot ym. valittiin tietyn surrealistisen ja barokkimaisen vision mukaan. T.s. kaikki tämä näytti hyvin kuvaavan sitä yhteiskuntaa missä elämme. Yhteiskunta joka aina pyrkii esiintymään, poseeraamaan niin että on vaikeaa ymmärtää mitä se pitää sisällään, mitä todella on kaiken tuon poseerauksen takana.” (Fellini)

Ihana elämä merkitsi muutospaikkaa Fellinin

tuotannossa. Hän etäänntyi yhä kauemmas perinteisestä ”kirjallisesta” elokuvakerronnasta, kohti vapaampaa rakennetta. *Ihanaan elämään* verrattuna jopa *Tie* vaikuttaa vielä rakenteellisesti laskelmoidulta draamalta. *Ihanassa elämässä* Fellini saa katsojat tuntemaan että elokuva syntyy itse katsojatilanteessa joka kerta uudestaan. Elokuvan lopullinen vaikutus on herkässä suhteessa katsojan mielialaan.

”Katsojan alitajunnan on voitava reagoida vapaasti, yhä vapaasti kuin hänen tajuntansakin reagoi. Tärkeää on se, että näiden kuvien avulla ja niiden kautta tunnustetaan ne polttavimmat ja mystisimmät paineet, joita on meidän sisimmässämme ja jotka vaihtelevat meidän henkilökohtaisen kehityksemme, meitä kiinnostavien asioiden, meidän yksilöllisten draamojemme mukaisesti” (Fellini)



Ihana elämä koostuu luonnosmaisista episodeista; juhlista ja muista tilaisuuksista jotka eivät seuraa mitään loogista, juonellista järjestystä. Elokuva ei pyri mihinkään klassiseen kehityskaareen, ja sen episodeja yhdistää (juonen tasolla) vain keskushenkilö Marcello, josta kuitenkin puuttuvat kaikki klassisen päähenkilön ominaispiirteet.

Läpi koko elokuvan Marcellon hahmossa ei tapahdu mitään suuria muutoksia. Vasta loppukohtauksessa tapahtuu äkillinen muutos, jota ulkoisesti kuvataan Marcellon puvun kontrastinomaisella värinvaihdoksella mustasta valkoiseen. Tätä ennen on Marcellon tilanne ollut lähinnä epätie-



toista etsintää. Muutos lopussa ei kuitenkaan merkitse löytämistä, vaan luopumista ja sopeutumista ympäristöönsä.

Suloinen itsepetos suojaa Fellinin henkilöitä saamasta otetta elämästään. Pakonomainen tarve täyttää keinoteikoisesti oma tyhjiys, etäännyttää heitä itsestään. Lopulta se jopa pakottaa uskomaan tuohon ”ihanaan elämään”.

Elokuva on täynnä itsetuhon makua ja ihmisarvon murenemistä; Kristus lentää avuttomana veistoksena Rooman yllä. Amerikkalainen elokuvatahti valloittaa vanhan Rooman. Neitsyt Marian ilmestysshow. Vanhaklovni ja ilmapalot... — Kaikki huipentuu viimeinen loppukohtauksen tarkoituksettomaan juhlaan. Fellini tiivistää näin koko elokuvan hyvin konkreettiseen tilanteeseen: juhlien siihen pisteeseen jossa kaikki tietävät hauskan pian loppuvan, mutta kukaan ei sitä myönnä. Epätoivoisesti yritetään löytää uutta puhtia. Mutta aamu valkenee jo...



Fellini ei koskaan laiminlyö elokuvien tarkkaa ennakkosuunnittelua, jo elokuvien ”spektaakelimaisuus” vaatii tätä. Mutta hän painottaa kuitenkin aina miten suuri merkitys sattumalla ja kuvauspaikan hengellä on lopputulokseen. Kuvaus hetkestä ja sen ongelmista Fellini saa lopullisen luomisvoimansa.

Yksi tällainen ennakkosuunnittelun jälkeinen suuri vaikuttaja on näyttelijä (lähinnä sivuosat ja avustajat). Fellini kuvaa hyvin dramaattisesti sitä hetkeä jolloin hän joutuu vastatusten henkilöiden kanssa, joiden on määrä ruumiillistaa hänen luo-

mansa hahmot. Sillä vaikka hän etsii hahmojensa persoonallisuutta etukäteen mm. piirustusten avulla, vie näyttelijän oma persoonallisuus kuitenkin aina lopulta voiton.

"En koskaan yritä muokata näyttelijää mihinkään hahmoon. Päinvastoin, annan roolihahmon värityä sen näyttelijän mukaan joka rooliin on valittu."

Anita Ekbergin näyttelemästä Sylvia-hahmosta suunniteltiin etukäteen mustavalkoista karikatyyriä amerikkalaisesta keinotekoisesta tähdestä. Mutta Fellinin tavataessa Anita, alkoi hahmoon löytyä uusia ulottuvuuksia. Lopputulos onkin hyvin kiehtova hahmo, jossa kaiken keinotekoisien takana on hyvin luonnollista viehätysvoimaa. Hän voittaa lopulta katsojien sympatiat rehellisellä spontaanisuudellaan, kaiken teennäisyyden keskellä.

Elokuvan kokonaisuudesta löytyy myöskin tätä samaa kaksijakoisuutta. Fellini ei koskaan esiinny kiihkeänä kriitikkona, vaan hän suhtautuu jopa tuohon kuvaamaansa epäaitoon elämäänkin tietyllä kiehtovalla kiintymyksellä.

"Elokuvaa voidaan katsoa oikeudenkäyntinä — mutta ei tuomarin silmin nähtynä, vaan rikostoverin."

Lopulliset kannanotot jäävät katsojan varaan, joka ei taaskaan pääse helpolla. Fellini rakentaa elokuviansa loppukuvien ympäri salaperäisyyttä, joka jättää kaikki tiet auki. Hän lataa ne täyteen "merkityksellisiä" elementtejä jotka jäävät kiusaamaan katsojaa: mystinen otus *Ihanan elämän* lopussa, meren ranta, tyttö joka yrittää puhua Marcelolle.....

Fellinin arvostelijoiden mielestä tämä kaikki on osoitus hänen elokuviansa kapea-alaisuudesta ja tyylittömyydestä.

"Fellinin tyyli on hyvin laihaa ja kehittämätöntä. Hän on harvoin tehnyt mitään muuta kuin järjestänyt kameran eteen taidokkaita kuvaelmia, tai kuunnellut henkilö-hahmojensa turhamaista jutustelua. Elokuvalle tärkeä tarkka näkökulma on liian vaativaa hänen ympäröiville yleistyksilleen. Rumuuden ja groteskin kiehtomana hän ilmaisee itseään elokuvissaan vailla arvokkuutta." (David Thomson)

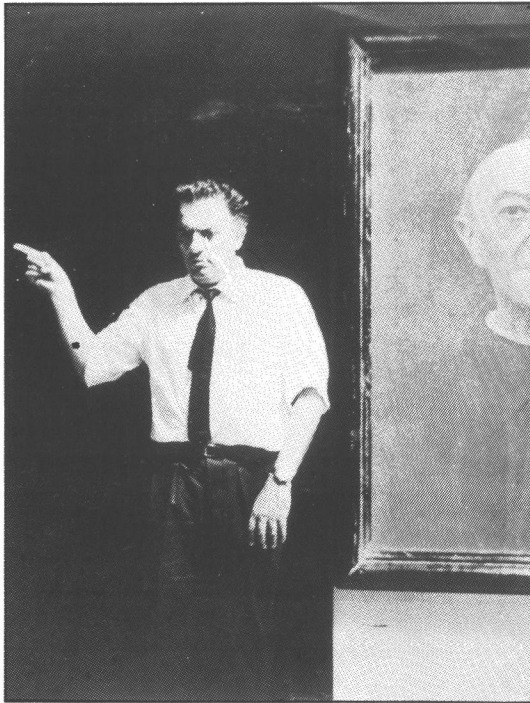
Mutta nämä arvostelijat ovat unohtaneet että Fellini ei ole lähtenytäkään tekemään mitään tutkielmia ja etsimään vastauksia ongelmiin.

"Eihän elokuva — jos se on taideteos — pyri missään nimessä viitoittamaan teitä, joille ihmisten pitäisi lähteä. Milloin sellaista on vain yritettykin, lopputuloksena on ollut elokuvan epäonnistuminen. Mutta miksi elokuvalla pyydetään niin paljon, kun kerran samaa ei pyydetä taululta, kirjalta tai musiikilta." (Fellini)

Fellini haluaa välittää osan itseään katsojalle juuri sellaisena kuin hän sen kokee ja näkee, jättäen tulkinnat ja teoriat katsojalle. Häntä arvostellevien painolastina on käsitys elokuvasta "todentuntuisempänä" taidemuotona, joka on omiaan vain konkreettisten ongelmien selvittämisessä. Mutta väittäisivätkö he musiikkia tai runoa älyllisesti kapea-alaiseksi ja tyylittömäksi vain siksi että ne eivät aina tarjoa selviä vastauksia tai ota kantaa.

Fellini voittaa vastaanottokykyisen ja ennakkoluulottoman katsojan sympatiat; keikaroiatta älyllisyydellään, olemalla avoimesti sentimentaalinen, groteski ja jopa perverssi. Tällainen avoin suhtautuminen itseensä ja taiteeseensa on hyvin harvinaista, suloisen itsepetoksen jyllätessä taiteessa.

Dan Söderholm



Federico Fellinin (1920—) ohjaamat elokuvat:

- 1950 — *Luci del varietà* / Varieteen valot
- 1952 — *Lo sceicco bianco* / Valkoinen sheikki
- 1953 — *I vitelloni* / Vetelehtijät
- Una agenzia matrimoniale* / Avioliittotoimisto
- 1954 — *La strada* / Tie
- 1955 — *Il bidone* / Huijarit
- 1957 — *Le notti di Cabiria* / Cabirian yötj
- 1959 — *La dolce vita* / Ihana elämä
- 1961 — *Le tentazioni del dottor Antonio* / Tohtori Antonion kiusaukset — episodi elokuvaan *Boccaccio '70*
- 1962 — 8½
- 1965 — *Giulietta degli spiriti* / Giulietta ja viettelykset
- 1968 — *Toby Dammit* / Ei pidä koskaan lyödä päästään vetoa paholaisen kanssa — episodi elokuvaan *Histoires extraordinaires* / Kolme askelta yöhön
- Block-notes di un regista* / Ohjaajan muistivihko
- 1969 — *Satyricon* / Fellinin *Satyricon*
- 1970 — *I clowns* / Klovnit — onnellisten maailma
- 1971 — *Roma* / Fellinin Rooma
- 1973 — *Amarcord*
- 1976 — *Casanova*
- 1979 — *Prova d'orchestra* / Orkesteriharjoitus
- 1980 — *La città delle donne* / Naisten kaupunki
- 1983 — *E la nave va* / Laiva
- 1985 — *Ginger e Fred*

18.10. Alain Resnais: Viime vuonna Marienbadissa

MARIENBADISSA, ENNEN MERKITYSTÄ

VIIME VUONNA MARIENBADISSA (L'Année dernière à Marienbad) Ranska 1961.

Ohjaus: Alain Resnais. Käsikirjoitus: Alain Robbe-Grillet. Kuvaus: Sacha Vierny (Dyaliscope). Ääni: Guy Villette. Leikkaus: Henri Colpi, Jasmine Chasney. Taiteellinen johto: Jacques Saulnier. Puvut Bernard Evein Chanel. Musiikki: Francis Seyrig. Tuotanto: Léon Sanz, Raymond Froment (Terra-Film), Pierre Courau (Précitel). Kuvattu Münchenissä, Nymphenburgin ja Schleissheimin sekä muissa linnoissa ja Photosonor Studiolla Pariisissa syys—marraskuulla 1960. Ensiesitys: Venetsian elokuvajuhlilla 29.8.1961. Näyttelijät: Delphine Seyrig (A), Giorgio Albertazzi (X), Sacha Pitoeff (M).

Alain Resnais'n ohjaama ja Alain Robbe-Grillet'n käsikirjoittama *Viime vuonna Marienbadissa* herätti tavatonta huomiota, kun se esitettiin ensi kertaa Venetsian elokuvajuhlilla vuonna 1961. Hyvin nopeasti siitä muodostui — Antonionin *Seikkailun* ohella — ”eurooppalaisen modernismin” vertauskuva.

Elokuva asetti perinteisen elokuvaestetiikan koulimat kriitikot vaikean paikan eteen. Moninaisten johdettujen kysymysten sijasta nähtiin välttämättömäksi asettaa ensimmäinen, yleensä itsestäänselvyys: mitä *Marienbadissa* oikeastaan tapahtuu? Mikä on sen juoni?

Versiot poikkesivat toisistaan, niin kuin seuraavat esimerkit osoittavat. Eräs kriitikko selosti:

”Suuressa, synkässä barokkihoteellisissa mies, X, tapaa A:n, kauniin naisen joka on siellä miehen, M:n, kanssa, joka on tai ei ole hänen aviomiehensä. X kertoo A:lle, että he tapasivat edellisenä vuonna Fredriksbadissa, tai ehkä Marienbadissa, ja että heillä oli ollut jonkinlainen seikkailu, mutta nainen kieltäytyi lähtemästä hänen kanssaan ja järjesti sen sijaan tapaamisen vuoden kuluttua, jolloin hän ilmoittaisi päätöksensä. Nainen ei ilmeisesti tunnista X:ää ja kieltää tietävänsä mitään heidän oletetusta aiemmasta tapaamisestaan, mutta vähitellen X suostuttelee naisen hyväksymään mitä hän sanoo ja lopulta he lähtevät yhdessä.”

Eräs toinen selosti: ”Vuosi sitten mies X tapasi naisen A Marienbadissa, linnassa jossa he olivat molemmat vieraina. Aviomiehensä M:n silmien alla A alkoi seikkailun X:n kanssa. Yritettyään useita kertoja houkutella A:ta lähtemään kanssaan X saa varoituksen M:ltä. Lopulta M tappaa A:n ja X jää yksinään suremaan.”

Molemmat kriitikot yrittivät siis löytää elokuvasta tarinan, johdonmukaisen syysuhdekettjun, jossa motiivi seuraisi toistakaan alusta keskikohdan kautta loppuratkaisuun saakka, kuten perinteisessä kertovassa elokuvassa.

Vasta vähitellen käsitettiin, ettei *Marienbadia* ole mielekästä lähestyä tästä suunnasta. Kyseessä on teos, joka edetessään ruokkii yhä kasvavaa monitulkintaisuutta. Vaikka Resnais ja Robbe-Grillet usein käyttävät lähtökohtanaan perinteen banaaleimpia aineksia — elokuvan rakkaustarina on kuin naistenlehden viihdenovellista — heidän taktiikkansa pyrkii tila-, aika- ja syysuhteiltaan johdonmukaisen elokuvamaailman romuttamiseen.

* * * * *

Kaikki toimii näennäisten kertovien jännitteiden synnyttämisellä ja niiden systemaattisella pettämisellä sekä uusien hämmentävien kysymysten herättämisellä.

Elokuvan alussa loputtomia käytäviä pitkin ajava, loputtomia seinädekoraation yksityiskohtia tarkasteleva kamera näyttää haluavan tutustuttaa meidät tiettyyn paikkaan (siis eräänlainen pitkitetty ”establishing-shot”, joka edeltää päähenkilöiden ilmestymistä).

Ongelmia kuitenkin nousee: hotellin (joka rakennus siis joka tapauksessa lienee) ala-aulan ja muiden yleisötilojen keskinäinen sijainti vaihtelee. A:n huoneen sisustus saattaa vaihdella jopa saman kohtauksen sisällä (takan yllä oleva maalaus vaihtuu peiliksi).

Barokkilinnan ja siihen liittyvän puistikon sijaintia toisiinsa nähden on samoin mahdoton tarkentaa. Puistossa on veistos, jonka luona X ja A monta kertaa kohtaavat, mutta sen sijainti vaihtelee (joskus linnan vieressä, joskus kaukana, joskus tekojärven partaalla).

Aikasuhteet ovat yhtä hämääriä. Saman A:n huonetta kuvaavan kamera-ajon puitteissa yö vaihtuu päiväksi. Puistosta näemme otoksen, jos-



sa ihmiset jättävät varjot, mutta pensaat eivät. Onko siis samanaikaisesti ilta ja keskipäivä? Elokuvan alussa A katsoo näytelmää nimeltä *Rosmer*, joka esitetään vain kerran. Elokuvan lopussa hän jää pois samasta esityksestä lähteäkseen X:n kanssa.

Vaikka elokuva jo alussa vihjaa kertovan jännitteen syntymiseen (kyseessä on jonkinlainen kolmi-odraama), sen etenemistä estää ettemme lopultaakaan pääse selville suhteiden kehityksestä, emme edes henkilöiden identiteetistä. Kertojanäni (X) selostaa epäjohdonmukaisesti ja on usein ristiriidassa kuvan kanssa. Elokuvan edetessä senkin edustama varmuus romahtaa: ääni alkaa epäillä, onko sittenkään tavannut A:ta.

Monesta muustakin seikasta voisi huomauttaa, kuten omaperäisestä tavasta, jolla elokuvassa sovelletaan perinteistä liikeleikkausta otoksesta toiseen. Henkilö saattaa kääntyä — ja liikkeen jatkuessa tausta vaihtuu tanssisalista hotellin receptioniksi. Mutta kamera saattaa myös lähteä harhailemaan salissa keskustelevalta A:sta ja löytää tämän taas toisesta paikasta — saman otoksen sisällä! Tarkkailla kannattaa myös peilikuvia, jotka ovat usein 'realistisen' tulkinnan kannalta mahdollisia.

* * * * *

Robbe-Grillet ja Resnais ovat näin luoneet teoksen, joka suoraviivaisesti etenevän juonielokuvan sijasta muistuttaa puun juuristoa tai loputonta haarautuvien polkujen puutarhaa. Mitään 'oikeata' tietä ei ole, vaan katsojan on joka kerta rakennettava aineksista oma elokuvansa.

1960-luvun alussa **Umberto Eco** löysi *Marienbadista* tukea teorialleen 'avoimesta teoksesta' (opera aperta). Sillä hän ymmärsi teosta, joka pidättäytyy koherentista rakenteesta, johdonmukaisen sul-

keutuvan maailman esittämisestä, jonka katsoja voi vain hyväksyä tai hylätä. Avoin teos haluaa pakkottaa katsojan aktiivisuuteen, rakentamaan teosta yhdessä tekijän kanssa.

Tätä kautta *Marienbadia* ei suinkaan tarvitse pitää minään "vaikeana" teoksena; itse asiassa se vaikuttaa turhankin yksinkertaiselta kun muistamme, että elokuvalla on kertoja, X. Juuri näin kaoottisesti asioita yhdistellen, väärin tulkiten ja väärin muistaenhan ihmismieli toimii.

Marienbadia katsoessa ei siis ole etsittävä monimutkaisia symbolitasoja tai kätkettyjä rakenteita. Niitä on juuri niin paljon kuin haluat elokuvaan lukea. Itse koin elokuvan viime katsomiskerralla absurdin hullunkurisena komediana (mihin lienee vaikuttanut tieto Resnais'n sarjakuvaharrastuksesta). Oleminen edeltää merkityksenantoa. Tästä oli kyse mm. juuri Robbe-Grillet'in edustamassa ns. esineromaanissa eli uudessa romaanissa.

Itse asiassa elokuva sanoo itse tämän kaiken kohdassa, jossa kertojanäni esittelee elokuvassa usein näkyvästä patsaasta esitettyjä, keskenään ristiriitaisia mutta yhtä mahdollisia tulkintoja. "Sinä... ryhdyit nimeämään niitä, summittaisesti luulen. Sitten sanoin, että ne voisivat yhtä hyvin olla sinä tai minä tai kuka tahansa. Jätä ne nimettömiksi, niin jää enemmän tilaa seikkailulle."

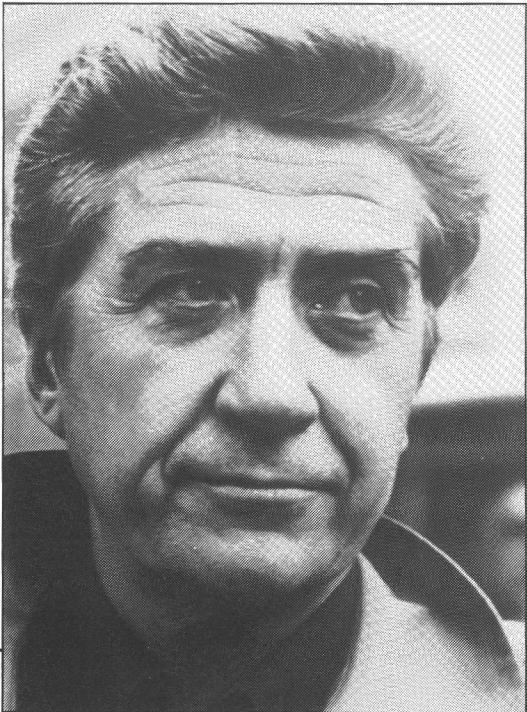
Erkki Huhtamo

KIRJALLISUUTTA:

- Armes, Roy:** *The Ambiguous Image*. Norwich 1976.
Bordwell, David & Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. Reading, Massachusetts 1979. (*Marienbadin* analyysi s. 252—257).
Eco, Umberto: *Opera aperta*. Torino 1976 (1962).
Monaco, James: *Alain Resnais. The Role of Imagination*. London 1978.

Alain Resnaisin (1922—) ohjaamat elokuvat:

- 1948 — Van Gogh (lyhyt)
- 1950 — Guernica (lyhyt, ohj. yhdessä Robert Hessensin kanssa)
- 1951 — Gauguin (lyhyt)
- 1953 — Les Statues meurent aussi (lyhyt, ohj. Chris Markerin kanssa)
- 1956 — Nuit et brouillard / Yö ja usva (lyhyt)
- Toute la mémoire du monde (lyhyt)
- 1957 — Le Mystère de l'Atelier 15 (lyhyt, ohj. yhdessä André Heinrichin kanssa)
- 1958 — Le Chant du Styrène (lyhyt)
- 1959 — Hiroshima mon amour / Hiroshima rakastettuni
- 1961 — L'Année dernière à Marienbad / Viime vuonna Marienbadissa
- 1963 — Muriel ou le temps d'un retour / Muriel
- 1966 — La Guerre est finie / Sota on loppunut
- 1967 — Episodi elokuvaan Loin de Vietnam
- 1968 — Je t'aime, je t'aime
- 1974 — Stavisky / Stavisky — ihana lurjus
- 1977 — Providence
- 1978 — Mon Oncle d'amérique / Amerikan setä
- 1983 — La Vie est un roman
- 1984 — L'Amour à mort



Erkki Huhtamo:

Une étrange aventure d'Alzin Rezarail* ALAIN RESNAIS JA POPULAARIKULTTUURI

Alain Resnais'n vähemmän kiitollisena osana on ollut kuulua niihin ohjaajiin, jotka on niputettu yhteen "60-lukulaisen modernismin" käsitteellä. Yleisessä tietoisuudessa tällä tarkoitetaan jotakin hämää, estetisoivaa, älyllistä, sanalla sanoen: pitkästyttävää.

Monille — arvostelijoillekin — Resnais on yhä elokuvien *Hiroshima rakastettuni* (1959) ja *Viime vuonna Marienbadissa* (1961) Resnais, vaikeatajuinen ihmismielen ja kollektiivisen muistin traumojen kartoittaja. Tällaiseen näkemykseen eivät aivan vähän ole vaikuttaneet **John Wardin** *Alain Resnais or the Theme of Time* -kirjan (1968) kaltaiset teokset.

Ward palauttaa perin yksioikoisesti Resnais'n teokset jonkinlaisiksi audio-visuaalisiksi reuna-merkinnöiksi **Henri Bergsonin** filosofiaan, väritetynä "melkein proustilaisella pakkomielteellä assosiationismiin". Hän muistuttaa Resnais'n elokuvien taipumuksesta teoreettisuuteen, mutta kiiruhuttaa lisäämään, ettei niiden tekijä ole omaperäinen ajattelijana; ainoastaan elokuvantekijänä.

Vuoden 1986 näkökulmasta tämä käsitys tuntuu yhtä harhaanjohtavalta kuin Resnais'n ohjaaja-profiilin muodostaminen mainittujen kahden teoksen pohjalta.

Muutoksen välittänyt optiikka on ollut populaarikulttuurin arvostuksen huima nousu 1960-luvun jälkeen. Se, mikä Resnais'lle, **Fellinille** ja **Godardille** oli aikanaan itsestään selvää on vähitellen tavoittanut myös korkeakulttuurillisten perinteiden ohjelmoijat tutkijat.

Umberto Eco oli ensimmäisiä, jotka käsittivät ns. "modernismin" ja populaarikulttuurin välillä vallitsevat läheiset siteet. Teoksissaan *Opera aperta* (1962) ja *Apocalittici e integrati* (1964) Eco tarkasteli näitä saman asian kahtena puolena, jotka kytkeytyvät toisiinsa lukemattomin, sotkuisin säikein.

Niin **John Cagen** ja **Luciano Berion** musiikki, **Robert Rauchenbergin** tai **Roy Lichtensteinin** kolaasit ja maalaukset, **Alain Robbe-Grillet**'n ja **Marguerite Duras**'n romaanit kuin myös Fellinin tai Godardin elokuvat ammensivat elinvoimaa populaarikulttuurista: rock'n'rollista, sarjakuvista, kioskikirjallisuudesta, mainoksista, viihde-elokuvista.

Vain harvoihin tämä pätee niin konkreettisesti kuin Alain Resnais'hin — tuohon älyllisistä älyllisimpään, taiteilijaan taiteen vuoksi, elokuvantekijöiden elokuvantekijään.



□ Kuuluisa still-kuva *Viime vuonna Marienbadissa* -elokuvasta otoksesta jossa Resnais maalautti ihmisten varjot käytävälle.

Populaarikulttuurin haamu

O n letkautettu, että Alain Resnais'n täytyi turvautua kameraan, koska hän oli niin huono piirtämään. On olemassa monia todisteita siitä, että sarjakuvat ja kioskikirjallisuus olivat vuonna 1922 syntyneelle ja Vannes'n provinssikaupungissa Bretagnessa kasvaneelle nuorukaiselle paljon tärkeämpiä virikkeitä kuin elokuva.

Francis Lacassin on kertonut tarinan pojasta, joka vuonna 1937 matkusti yksin Pariisiin tapamaan kustantaja **Paul Winkleriä** saadakseen selville, keitä olivat nimet tämän julkaisemien suosikkisarjakuvien *Flash Gordon*, *Mandrake taikuri* ja *Dick Tracy* takana.

Hän sai ja käsitti myös, että ranskan kielellä ilmestyneet versiot amerikkalaisista sarjakuvista olivat usein silvottuja, vain kalpea aavistus alkupeuräisten loistosta. Siitä alkoi hänen keräilynsä, joka vuosikymmenien kuluessa on johtanut mahtavan sarjakuvakokoelman syntyyn.

Kun Yhdysvallat liittyi toiseen maailmansotaan 1941 sarjojen tulo Ranskaan keskeytyi. "Epäilemättä juuri tämän takia minusta tuli anti-fasisti", on Resnais kommentoinut.

Melkoinen lausunto henkilöltä, joka pian (1955) ohjasi ehkä järkyttävimmän natsismin vastaisista elokuvista, keskitysleiridokumentin *Yö ja usva!*

Tällä kaikella olisi kuitenkin pelkkä kuriositeetin arvo, ellei sarjakuvien ja laajemmin populaarikulttuurin maailma niin itsepintaisesti tunkisi esiin kautta koko Resnais'n tuotannon — pääsemättä koskaan aivan pintaan, voisi lisätä.

Aina 13-vuotiaana isältäään lahjaksi saamallaan kaitafilmmikameralla kuvaamastaan *Fantômas*'sta saakka Resnais on jatkuvasti suunnitellut sarjakuvien ja kioskiroomaanisuosikkeihinsa pohjautuvia elokuvia — suunnitelmia, jotka ovat yhtä jatku-

* Salanimi, jonka suojassa Resnais ohjasi elokuvan *L'Alcool Tue* (1947)

vasti menneet pieleen.

Voisi jopa puhua jonkinlaisesta 'haamutuotannonsta' Resnais'n toteutuneiden elokuvien rinnalla — **Orson Wellesin** kuuluisien toteutumattomien ja keskenjääneiden projektien ohella taas muistutus siitä, etteivät ne elokuvat, jotka tuottajat ja rahoittajat ovat sallineet ohjaajan toteuttaa välttämättä ole olleet tämän lempilapsia.

Koko maailman muistin aukot

Resnais'n tulo elokuvan pariin tapahtui vähitellen 1940-luvun vuosina, lähinnä käytännön kautta. Sairaalloisen lapsuuden vuoksi hänen koulusivistyksensä oli jäänyt puutteelliseksi eikä hän viihtynyt Pariisin elokuvakoulussakaan kuin pari lukuvuotta (1943—45).

Sodan loputtua Resnais työskenteli mm. kuvaajana, leikkaajana sekä apulaisohjaajana. Vähitellen hän alkoi saada mainetta lyhytelokuvien tekijänä.

Käännekohtaa merkitsi *Van Gogh* (1948), joka palkittiin Venetsian filmijuhlilla ja myöhemmin Oscarilla. Tästä eteenpäin Resnais'llä riitti töitä. Tuloksena oli mm. sarja teoksia taiteesta ja taiteilijoista (mm. *Guernica*, 1950), mainittu *Yö ja usva* (1955), Ranskan kansalliskirjastossa kuvattu, kirjoihin tallennettua ihmiskunnan muistia pohdiskeleva *Toute la mémoire du monde* (1956) sekä 'teollisuusrunoelma' *Le Chant du Styrène* (1958).

Tämän näkyvän, jo syvästi 'resnaislaiseksi' tunnistetun maailman taakse kätkeytyivät muut suunnitelmat. Yhdessä ystävänsä käsikirjoittaja **Remo Forlanin** kanssa Resnais kaavaili useita sarjakuviin pohjautuvia teoksia.

Näihin piti kuulua sarja lännensankari *Red Ryderin* seikkailuista kertovia lyhytelokuvia, jotka oli tarkoitus filmata Bois de Boulognen metsässä Pariisiin liepeillä. Toiseksi Resnais kaavaili suuribudjettista teosta vanhasta rakkaudestaan *Fantômasista*, joka tietysti oli jo osa paitsi populaarikirjallisuuden, myös elokuvan historiaa: hänen ihailemansa **Louis Feuilladen** samanniminen sarjaelokuva (1914) kuuluu ranskalaisen mykkäelokuvan klassikkoihin.

Pisimmälle Resnais'n ja Forlanin sarjakuvaprojekteista pääsi 1957 Tintti-albumiin *Mustan saaren salaisuus* pohjautuva elokuva, jonka äärimmillen tyylitellyssä maailmassa näyttelijöiden oli määrä esiintyä itsensä **Hergén** suunnittelemissa naama-reissa.

Kuvausvalmis projekti peruuntui, mutta Forlani sai korvauksen vuonna 1961, kun tuottaja-käsikirjoittaja **André Barret** pyysi hänet sovittamaan *Tintti ja Auringon temppele* -kirjan elokuvaksi, jonka **Jean-Jacques Vierende** ohjasi.

Kaiken kaikkiaan Resnais'n ja Forlanin 50-luvun ponnisteluiden ainoaksi näkyväksi tulokseksi jäi pari ohitsekiitävää silmänräpäystä elokuvassa *Toute la Mémoire du Monde*, kun kamera kansalliskirjaston mittaamattomia kirjamääriä tarkastellessaan pysähtyy hetkeksi näyttämään pinot *Dick Tracyja*, *Mandrake-taikureita* sekä *Harry Dick-*

son-salapoliisilehtiä.

Kun Francis Lacassin tiedusteli Resnais'ilta, mistä kirjaston osasta nämä oikein löytyisivät kului vastaus: ei mistään. Resnais oli tuonut lehdet omasta kokoelmastaan. Kansalliskirjasto ei sellaisia ollut vaivautunut tallettamaan.

Otosten merkitys on näin selvä: sarjakuvilla ja populaarikirjallisuudella on ja niillä tulee olla pysyvä paikka ihmiskunnan kollektiivisessa muistissa.

Harry Dicksonin jäljillä

Kun Resnais'lta 1960-luvulla tiedusteltiin, mikä tulisi olemaan hänen seuraava elokuvansa, hän vastasi, kerta toisensa jälkeen: *Les Aventures d'Harry Dickson* ('H.D.:n seikkailut').

Useimmille vastaus oli arvoitus, ei kuitenkaan Godardille, joka *Alphavillessä* (1965) lähetti kovaotteisen Lemmy Cautioninsa asioimaan tuohon 'tuskan pääkaupunkiin', koska tämän edeltäjät, Henry (sic!) Dickson, Guy Leclair (*Flash Gordon*) ja Dick Tracy olivat tehtävissään epäonnistuneet...

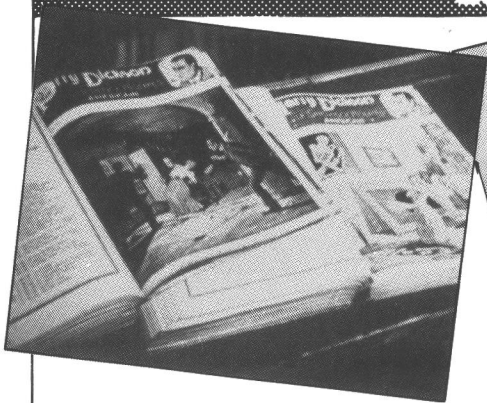
Harry Dicksonin hahmo on ehkä kaikkein itsepintaisimmin kiehtonut Resnais'n mieltä lapsuuden ensitutustumisesta saakka. Tämän suhteen monista vaiheista on Resnais'n ystävä, sekä sarjakuvan että elokuvan tutkija Lacassin kirjoittanut tyhjentävästi artikkelissaan "Alain Resnais: the Quest for Harry Dickson" (ks. lähdeluettelo).

1960-luvulle tultaessa lähes unohtukseen painunut hahmo oli ollut 1930-luvun Ranskassa anonyymeina ilmestyneiden kertomusvihkosten sankari, "amerikkalainen Sherlock Holmes" (kuten kansilehti ilmoitti). Erona brittiläiseen virkaveljeensä Dickson ratkaisi arvoituksia, joista lähes poikkeuksetta olivat vastuussa yliluonnolliset voimat, vampyyrit ja demonit.

Vuonna 1934 tapahtuneen ensikohtaamisen jälkeen Resnais ryhtyi ihastuneena keräämään täydellistä Harry Dickson -kokoelmaa. Kun hän vuonna 1949 ensi kertaa matkusti Lontooseen, hän kiersi uskollisesti valokuvaamassa kertomusten tapahtumapaikat — Dicksonin asunnon Baker Streetin numerossa 111 B numeron 221 B sijasta, jonne **Conan Doyle** oli majoittanut Sherlock Holmesin.

Resnais'n valokuvien oli tarkoitus palvella miljöötutkimina tulevaa Dickson-elokuvaa varten. Samalla hän tuli kuitenkin tallentaneeksi takapihojen Lontoon, joka oli nopeasti katoamassa. Vuonna 1974 kuvat ilmestyivät, yhdessä Resnais'n muiden miljöötutkimien kanssa, teoksena nimeltä *Repérages* (Paris: Editions du Chêne).

Läpi 50—60-luvun Dickson-projekti koki monenlaisia vaiheita. Resnais'n oli määrä kirjoittaa käsikirjoitus yhdessä **Boris Vianin** kanssa, mutta kun tämä kuoli, tuli tilalle **Frédéric de Towarnicki**. Tuottajalle ongelmana oli Dickson-seikkailujen tuntematon kirjoittaja. Kuka takaisi, ettei tämä äkkiä ilmaantuisi nostamaan oikeusjuttua tekijänoikeuksien rikkomisesta?



Itsessään dicksonmaisen salapoliisityön jälkeen salaisuus paljastui: tekijä oli eläkkeellä oleva belgialainen merimies **Jean-Raymond de Kremer**, joka käytti ranskankielistä pseudonyymiä **Jean Ray**. Resnais tapasi ihanteensa vuonna 1959.

1960-luvun kuluessa Resnais vähitellen lyhenteli tuottajan vaatimuksesta alkuaan nelituntista käsikirjoitusta. Tulos oli umpikuja: ”Sarja viehättäviä fragmentteja, mutta pelkkiä fragmentteja, enkä löytänyt lopetusta.”

Vahinko. Käsikirjoituksesta olevien tietojen mukaan elokuva oli vähitellen kehittynyt Dicksonin seikkailuista pikemminkin Jean Rayn sisäisen maailman kuvaukseksi kaikkine epäjohdonmukaisuuksineen myöhemmän elokuvan *Providence* (1977) tapaan. Niin kuin Rayn luomuksissa Dicksonin piti lipsua kolmen eri ajankohdan (1890, 1905, 1914) välillä ja kaiken tapahtua Lontoossa, joka äkkiä saattaakin oudosti muistuttaa Rayn lapsuuden aikaista Flanderia...Siis teos populaarikulttuurin sisäisestä logiikasta, mutta rakkaudesta, ei ylemmydentunnosta.

Törky ja parodia

Elokuvansa *Je t'aime, je t'aime* (1968) katastrofaalisen huonon yleisömenestyksen jälkeen Resnais joutui etsimään rahoitusta Ranskan ulkopuolelta. Seuranneina kuutena vuonna hän ei onnistunut saamaan yhtäkään suunnitelmaansa tuotantoon saakka; silti Resnais on luonnehtinut ajanjaksoa elämänsä työntäyteisimpiin kuuluvaksi.

Tästä ajasta ohjaaja vietti huomattavan osan New Yorkissa. Siellä hän hakeutui yhteistyöhön *Marvel Comicsin* perustajan *Hämmästyttävän Hämmähäkin* ja *Ihmenelosten* isän **Stan Leen** kanssa.

Lee ei oman kertomuksensa mukaan ollut edes hämmästynyt; vuotta paria aiemmin oli hänen toimistonsa odotushuoneeseen puuskahtanut eräs italialainen, nimeltään Federico Fellini. Joten oli aivan mahdollista, että siellä tällä kerralla istui ranskalainen Alain Resnais. Toki Lee oli inarreltu suurten ohjaajien hänelle osoittamasta huomiosta.

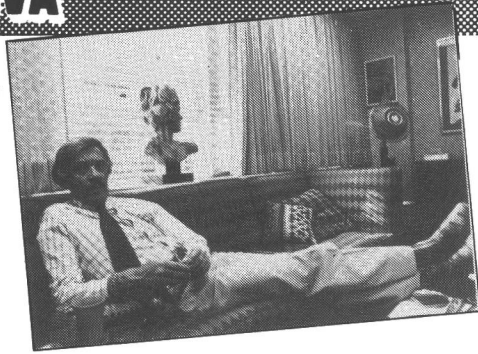
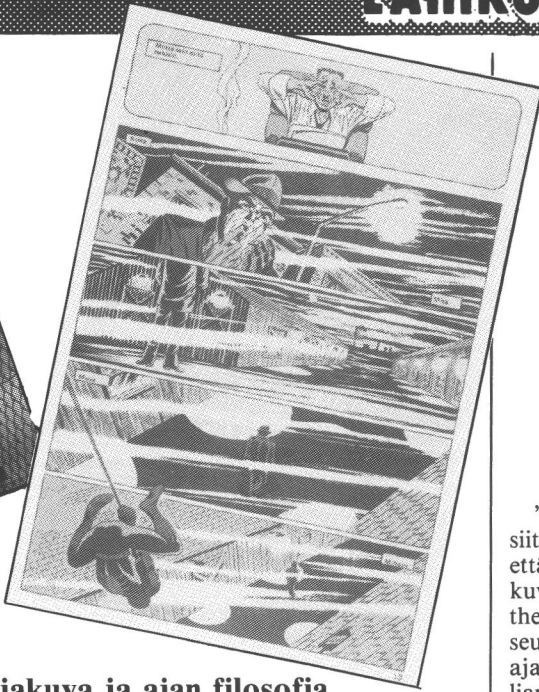
Resnais'n ja Stan Leen ensimmäisen yhteistyö-

projektin piti olla nimeltään *The Monster Maker*, johon jälkimmäinen laati käsikirjoituksen. Se paljastui uskomattomaksi kokoelmaksi populaarikulttuurin kliseitä, nyyhkyä saippuaopperaa, science fictionia, kauhukertomusta, kostotarinaa ja katastrofielekuvaa — käsiteltynä kuitenkin poptaide-vaikutteisella parodisella tyyllillä, jonka mallina ovat Roy Lichtensteinin sarjakuvamaalaukset.

Huippukohdassa järkensä kadottanut C-elokuvien näyttelijä uhkaa saasteella ja jätteillä hukuttaa alleen New Yorkin ja tuhota vihämiehensä. C-elokuvien ohjaajan ja tämän nuoren rakkauden. Sitten hän käveleekin veteen ja kirous hellittää, saaste alkaa vetäytyä kaduilta... Rakastavaiset huokaisevat helpotuksesta. Ajomatka tulevaisuuden päiväkoittoa kohti voi alkaa: ”Don't think about it, darling. It's over. That's all we have to know. Whatever it was — whatever really happened — it's ended.”

Elokuvan viimeisessä otoksessa saaste alkaa kerääntyä auton pyörien ympärille...

Resnais'n ja Leen toisen yhteistyön nimeltä *The Inmates* (käsikirjoitus 1977) puolestaan piti olla science fiction-rakkaustarina avaruudesta tulleen naisen ja maapallolta olevan miehen välillä, taustanaan kehittämä maan asukkaiden kohtalokkaasta eristyneisyydestä, jonka vuoksi kosmisten voimien on ehkä tuhottava heidät...



Sarjakuva ja ajan filosofia

Miksi nämä ja monet muut projektit — mm. yksi Resnais'n kunnianhimoisimmista suunnitelmista, yhdessä kirjallisuusmies **Richard Seaverin** kanssa laadittu käsikirjoitus elokuvaan markiisi de Sadesta ja tämän maailmasta, *Déjà-vrez-nous du bien* (1969—) — ovat jääneet toteutumatta?

Resnais on itse huomauttanut, että kyse on poikkeuksesta ollut suuren budjetin elokuvista, joissa taloudellisen tappion vaara on suuri; suurempi, koska Resnais'n luoma elokuvadiskurssi on kaukana nykyisen populaarielokuvan valtavirtauksista ilmaisullisesti.

Resnais'llä on sitä paitsi maineensa 'taide-elokuvien' ohjaajana ja oma niille virittynyt yleisönsä. Pienen tai keskisuuren budjetin teosten tuottaminen tälle yleisölle on varmempi sijoitus kuin kallis resnaislainen sarjakuvaaepos, joka pahimmassa tapauksessa ei tavoittaisi mitään katsojaryhmää.

Mutta vaikka Resnais'n populaarikulttuurielokuvat" ovat jääneet tekemättä, populaarikulttuurin antamat aiheumat ja ilmaisukeinot läpäisevät hänen tuotantonsa hyvin monisäikeisellä tavalla. Niiden huomiotta jättäminen estää käsittämästä sen kokonaisuutena.

Koska en ole kysymystä ehtinyt vielä syvällisemmin tutkia, on rajoitettava esittämään lopuksi joi-takin hajanaisia muistiinmerkintöjä aiheesta.

Useat lähteet, mm. oheen suomentamani teksti, tekevät selväksi, että Resnais on hyvin tietoinen esim. sarjakuvan — niin tiedostetusta kuin tiedostamattomasta — vaikutuksesta tuotantoonsa.

Eräässä haastattelussa (vuonna 1974) Resnais esitti, että hänen normaalit lineaariset aikasuhteet tärkevä elokuvadiskurssinsa olisi peräisin jostakin hyvin toisaalta kuin esim. Bergsonin ajan filosofiasta:

"Ehkä ajattelet, että tämä on pila, mutta en olisi siitä niinkään varma. Se voisi tulla siitä tosiasista, että lapsena olin ihastunut Milton Caniffin sarjakuvaan *Terry sodassa ja seikkailuissa* (Terry and the Pirates). Kertomusta oli kuitenkin mahdotonta seurata, koska sitä julkaistiin ehkä kahden viikon ajan ja sitten se hävisi. Myöhemmin löysin sen italiantielisenä ja sitten *sekin* hävisi. Sen jälkeen seurasi sota ja minun oli pakko lukea Terryä täysin epäjatkuvasti. Huomasin, että tarina sai paljon tunnesisältöä siitä, että tunsin Terryn 14-vuotiaana ja sitten, sanokaamme 24-vuotiaana. Sen jälkeen minun piti kuvitella mitä oli tapahtunut kun hän oli 22, tai 17."

Oli miten oli, lausahdus on muistutus kulttuurin monitasoisuudesta, mahdollisten vaikutusreittien mutkikkoudesta. Voi silti sanoa, että Resnais'n elokuvien — tai **Joycen**, **Robbe-Grillet'n**, **Duras'n** romaanien — kehys on maailmankuva, johon suhteellisuusteorian tai modernin kvanttifysiikan, miksei myös maailmaa suhteina eikä entiteetteinä tarkastelevan semiotiikan löydöt ovat syvään juurtuneet. Samat tekijät oli Umberto Eco löytävinään myös *Teräsmiehen* epäjohdonmukaisuudessaan johdonmukaisen maailman taustalta.

Mallit mielessä

Sarjakuvan antamien vaikutteiden eristämisel-lä elokuvadiskurssista voi olla enemmän kuin kuriositeettiarvoa, mikäli pyrimme ymmärtämään laajassa populaarikulttuurin kehityksessä näitä "sisaruksia" yhdistävää siteetä.

Yhden ohjaajan tuotantoa tarkasteltaessa lienee mielekkäämpää tutkia, miten populaarikulttuurin ainekset ovat *osana* tiettyjä ainutkertaisia elokuva-diskursseja, niiden erottamattomana elementtinä.

Resnais'n varhaisten sepite-elokuvien *Hiroshima rakastettuni* ja *Viime vuonna Marienbadissa* kiinnostava piirre on, että ne rakentavat hyvin kompleksisia rakenteita tietoisien banaalien rakkausjuonteiden varaan. 'Litteiden' henkilöahmojen ja kliseisen dialogin käyttö on olennainen osa näiden teosten intertekstuaalista leikkiä banaalin ja ylevän, vakavan ja koomisen välillä.



Resnais ei tietenkään ole ainoa, joka oli 1960-luvulla tällaisesta kiinnostunut. Vähintään yhtä kiehtovia ovat Godardin luomat ”sarjakuvahahmot” elokuvissa *Hullu Pierrot* (1965) ja *Alphaville* (1955).

Yhteydet pop-taiteeseen, esim. Roy Lichtensteinin sarjakuvamaalauksiin, joissa (banaaleja) sarjakuvaruutuja käsiteltiin klassisen taiteen kompositioperiaatteiden mukaan, eivät nekään ole sattumia, mutta kysymyksen käsittely tässä johtaisi liian pitkälle.

Resnais'n ominta aluetta on ollut kartoittaa ihmisen tajunnan mekanismeja, sitä tapaa, jolla havainnointi, muistumat, kuvitelmat yhdistyvät siksi kuvaksi, jonka muodostamme maailmasta. Kautta koko tuotantonsa Resnais on tuonut esiin populaarikulttuurin yhä merkittävämmän roolin tässä prosessissa.

Elokuvassa *Je t'aime, je t'aime* tarkasteltavina olivat tieteiskuvitelmat, elokuvassa *Stavisky...* (1974) skandaalilehdistön historiallisesta henkilöstä rakentama kuva, elokuvassa *Providence* (1977) populaarikulttuurin antamien mallien toiminta vanhenevan kirjailijan mielikuvituksessa (kenties laiha korvaus tekemättä jääneelle Jean Ray/Harry Dickson-elokuvalle).

Resnais'n viimeisimmässä elokuvassa *L'Amour à mort* (1984), jota en ole nähnyt, ollaan jälleen tieteen ja science fictionin rajamailla. Simon kuolee. Elisabeth itkee. Simalabim! Simon herätetään henkiin! Arvion mukaan elokuva ammentaa ”atonaalisia populaarielementtejä” fotoromaaneista ja noudattaa ”täyttä sarjakuvan logiikkaa”.

Elämä ja utopia

Vuonna 1978 James Monaco kirjoitti, että Resnais oli *Staviskyssa* päässyt ”toistaiseksi lähimmäksi kiosikirjallisuuden ja sarjakuvien aineiston ja vaikutuksen tarkastelua, joka niin viehättää häntä”. Hän ei vielä voinut tuntea Resnais'n suurtyötä, vuonna 1983 valmistunutta elokuvaa *La Vie est un Roman*, joka ainakin osittain merkitsee ohjaajan haaveen täyttymystä.

La Vie est un Roman on hullaannuttava ja jokseenkin hullu kooste eri tyylejä ja elementtejä, josta yhden katsomisen perusteella on vaikea antaa kunnon kuvaa. Resnais liikkuu periaatteessa kolmella tasolla. Vuonna 1914 upporikas kreivi Forbek rakennuttaa utopistista ”Onnen tempeliä” Ardennien vuoristoon. Vuonna 1983 ’edistykseksi’ instituutiksi muutetussa linnassa pidetään täyteen kaaokseen päättyvää seminaaria ”mielikuvtuksen kouluttamisesta”.

Kolmannella tasolla joukko lapsia kuvittelee linnaan tapahtuvaksi jokseenkin *Prinssi Rohkeaa* muistuttavan satutarinan, joka on toteutettu sarjakuvataiteilija **Enki Bilalin** suunnittelemissa tyyli-tylyissä lavasteissa.

La Vie est un Roman (jonka arvoituksellinen nimi on **Napoleonin** lausahdus ”elämä ei ole romaanin” nurinkäännettynä) kokoaa huikean omaperäisellä tavalla, sikäli kun se mitään kokoaa, yhteen Resnais'n keskeiset kiinnostuksenkohteet.

Siinä ovat ihmisen hullut haaveet, aivofysiologia ja populaarikulttuurin luomat kuvitelmaaailmat mahtavan tyylin sekasotkun keskellä. Teosta voidaan hyvällä syyllä kutsua postmoderniksi nykyihmisen sotkuisen mielen inventaarioksi.

Jotakin merkinnee, että teoksen tasoista ainoastaan lasten luoma satumaailma sulkeutuu onnellisesti. Prinssi ja prinsessa saavat toisensa. **Richard Combs** on pohtinut teoksen nimessä piilevää utopia-elementtiä:

”Se voisi viitata siihen, että elämä on ne kertomukset, jotka kerromme itsellemme; kerronnalliset rakenteet muuttuvat utopistisiksi näyiksi. Utopia on Resnais'lle myös vapautta puuhailla niiden muotojen, kuten sarjakuvien ja *Fantômas*-kuvitelman, kanssa, jotka eivät ole olleet toteutettavissa erillisinä projekteina.”

Erkki Huhtamo

LÄHTEET:

Combs, Richard: ”La Vie est un roman (Life is a Bed of Roses)”, *Monthly Film Bulletin*, vol. 51, no 604 (May 1984).

Godard, Jean-Luc: *Alphaville*. English translation by Peter Whitehead. Lorrimer Publishing, London 1984 (1972). (Richard Roudin johdanto tärkeä sarjakuvien vaikutuksen kannalta!)

Huhtamo, Erkki: ”Umberto Eco ja sarjakuva”, teoksessa *Puhekuplia. Kirjoituksia sarjakuvasta*. Toimittanut Erkki Huhtamo. Kemi 1986.

Lacassin, Francis: ”Alain Resnais: the Quest for Harry Dickson”, *Sight & Sound*, vol. 42, no 4 (Autumn 1973).

Lacassin, Francis: Dick Tracy Meets Muriel”, *Sight & Sound*, vol. 36, no 2 (Spring 1967).

Lardeau, Yann: ”Les trois âges du bonheur”, *Cahiers du Cinéma*, no 347 (Mai 1983). (Samassa numerossa laaja Resnais'n haastattelu).

Monaco, James: *Alain Resnais. The Role of Imagination*. London 1978.

Resnais, Alain: ”Elokuva ja sarjakuva”, suomentanut Erkki Huhtamo. *Lähikuva*, no 3/1986.

Sharples, Win Jr.: ”Alain Resnais” (Interview), *Film-makers Newsletter*, vol. 8, no 2 (December 1974).

Ward, John: *Alain Resnais, or the Theme of Time*. Norwich 1968.

Vahvemmin kuin koskaan 80-luvun amerikkalainen populaarielokuva on suuntautunut pönkittämään suurvallan ulkopoliittikkaa. Avoimen neuvostovastaisia elokuvia onkin tuotettu pikavauhdilla: PUNAINEN VAA-RA, ROCKY IV, RAMBO, RAUTAKOTKA, TOP-GUN... Tuorein "ulkopoliittinen" projekti on nimeltään SALVADOR, jonka ohjauksesta vastaa käsikirjoittaja **Oliver Stone**, tunnettu kuvaavalla lisänimellä "master of the kick-them-in-the-stomach-screenplay". Stonen ohella SALVADORIN käsikirjoituksesta vastaa **Richard Boyle**, jonka omakohtaisiin kokemuksiin El Salvadorissa elokuvan väitetään perustuvan. Pääroolissa irvistelee **James Woods**.

* * *

Lähikuvassa 4/85 kerroimme Cannon Filmsin tuottavan **Francesco Rosin** hankkeen SAMEDI, DOMENICA E LUNEDI. Tämän elokuvaprojektin edelle on kuitenkin ennättänyt filmi CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA, jonka kuvauksia suoritettiin viime kesänä Kolumbiassa. **Rupert Everett**, **Ornella Muti**, **Gian Marie Volonté** ja **Irene Papas** nähdään elokuvan päärooleissa.

SUOMEN ELOKUVA-ARKISTON TURUN SARJA

- Syksy 1986, esitykset Dominossa torstaisin klo 17
- 25. 9. Bruckman: Movie Crazy (Filmikärpänen)
 - 2.10. Samuel Fuller: Shock Corridor (Shokkikäytävä)
 - 9.10. Ray: Run for Cover (Luotien maa)
 - 16.10. Sturges: Sullivan's Travels (Nauru kahleitten ta kaa)
 - 23.10. Ray: Party Girl (Chicagon yöperhoset)
 - 30.10. Rosi: I Magliari (Rättikauppiaat)
 - 6.11. Lewis: Gun Crazy (Rikoksen pyörteissä)
 - 13.11. Rosi: Il momento della verita (Verta hiekassa)
 - 20.11. Ray: Ombre Bianche (Paholaisen hampaat)
 - 27.11. Becker: Rendez-vous de Juillet (Suurkaupungin sävel)
 - 4.11. Bresson: Journal d'un cure de campagne (Papin päiväkirja)
 - 11.12. Vertov: Sestaja tsast mira (Maailman kuudennes)
 - Vertov: Tri pesni o Lenine (Kolme laulua Leninistä)

Kantakortti 13 mk, liput 10 mk/näytös.

KINOKKION KUVAT SYKSY 1986

35 mm Dominossa sunnuntaisin klo 14
Jäsenkortin hinta 40,-, pääsee 1 lapsi ja aikuinen.

- 21. 9. Pikkulordi
- 5.10. Äken maailma
- 19.10. Valkoinen kilpikonna
- 2.11. Taru sormusetn herrasta
- 16.11. Simson ja Salli
- 30.11. Busterin maailma

16 mm sunnuntaisin suurtorilla klo 13

- 12.10. Minulla on tiikeri
Jänis ja vuohi
- 26.10. Petteri ja yö
Presidentti Alefin ajatteleva
hattu
- 9.11. Pekka ja susi
Lastenkamari
- 23.11. Samettisuloinen
Joutuin nyt Alfons Jokinen
- 7.12. Tonttu
Mintun joulu.

Kinokkio täyttää 5 vuotta kuluvana syksynä, jonka kunniaksi ensimmäinen elokuva on juhlanäytös ja myös ilmainen lapsille.

KINOKOPLA CINOLIGAN

- Syksy 1986 — Sunnuntaisarja
- 21. 9. Bresson: Raha (Ranska 1982)
 - 28. 9. Ray: He elävät öisin (USA 1947)
 - 5.10. Pakkasvirta: Kesäkapina (Suomi 1969)
 - 12.10. Kurosawa: Köyhän pikajuna (Japani 1969)
 - 19.10. Rubintshik: Kuningas Stachus metsästää (NL 1979)
 - 26.10. Munk: Kierosilmäinen onni (Puola 1960)
 - 2.11. Reiner: Kuollut mies ei palttoota (USA 1982)
 - 9.11. Jordan: Sudet tulevat (Iso-Britannia 1984)
 - 16.11. Toback: Rahan voima (USA 1980)
 - 23.11. Young: Gregorio Cortezin tarina (USA 1982)
 - 30.11. Widerberg: Mies Mallorca (Ruotsi 1984)
 - 7.12. Guerra: Erendira (Ranska — Meksiko — BRD 1983)
- Esitykset sunnuntaisin klo 16.00 Dominossa.
Kausikortin hinta 75 mk.
Ennakkomyynti: KOP/Yliopistonrinne, KOP-kolmio, Kirjakahvila, Kärcn, TYY:n kanslia ja Dominon aula ennen esityksiä.

TURUN PISTEPÖRSSI

	TAPANI MASKULA TURUN SANOMAT	RAILI SUJONIN TURUN SANOMAT	ANTERO LAIHO TURUN PÄIVÄLEHTI	KARI KALLIONIEMI AURAN AALLOT	SAULI SANTIKKO AURAN AALLOT	HANNU SALMI TURUN ELOKUVAKERHO	PEKKA NUMMELIN TURUN ELOKUVAKERHO	KESKI- ARVO
1. Akira Kurosawa: Ran	3	6	5	4	5	5	6	4.86
2. Paolo & Vittorio Taviani: Kaos	4	6	4	6		4	4	4.67
3. Martin Scorsese: Illasta aamuun	4	5	4		5		5	4.60
4. Eric Rohmer: Täysikuu Pariisissa	4	6	4	3		5		4.40
5. Jean-Luc Godard: Etunimi Carmen	5	3	4			5	4	4.20
6. Woody Allen: Hannah ja sisaret	3	5	3		6	4	3	4.00
7. Jim Jarmusch: Muukalaisten paratiisi	4		4					4.00
8. Fracois Truffaut: Pitkä viikonloppu	2	4	3	5			5	3.80
9. Terry Gilliam: Brazil — tämän hetken tuolla puolen	1			5	5			3.67
10. Hector Babenco: Hämähäkkinaisen suudelman Paul Schrader: Mishima	2	5	2	5	4			3.60
	2	5	2	4	5			3.60
12. William Friedkin: Elää ja kuolla L.A.:ssa	3	2	3	5	4	3	5	3.57
13. Leos Carax: Boy Meets girl	2	2	3	5		5	4	3.50
14. Ken Russell: Intimorikoksia	4		3	3	4			3.50
15. Eric Rohmer: Pauline Rantatyttö	4		3				3	3.33
16. John Sayles: Baby, it's you	2		4	4	3	3		3.20
17. Alan Parker: Birdy	1	3	3		4		4	3.00
18. Julien Temple: Absolute Beginners	3		1	6	5		0	3.00
19. Bo Widerberg: Mies Mallorcalta	1	4	3				4	3.00
20. Kon Ichikawa: Syksyn tuulet	3	3						3.00
21. Louis Malle: Alamo Bay	2	4	2			3	3	2.80
22. Roy Guerra: Erendira	1	2		5		3	3	2.80
23. Barry Levinson: Pelon pyramidi	2	3	2		4			2.75
24. Treffit Elmoissa	1		4		3			2.67
John Hughes: The breakfast club	1		3	4				2.67
26. Tolomush Okojev: Lumileopardin jälkeläinen	2	3						2.50
27. Pretty in pink — Vaalenpunainen unelma	1			4				2.50
28. Godfrey Reggio: Koyaanisqatsi	1		3	4	3	1		2.40
29. Gillian Armstrong: Mrs. Soffel	0	4	2			3	2	2.20
30. Desmond Davis: Syyttömän taakka	2	2						2.00
31. Robert Ellis Miller: Reuben Reuben	2							2.00
Stan Dragoti: Kohtalon kalossi	2							2.00
Michelle Manning: Blue City — Laiton kaupunki	2							2.00
34. Jussi Parviainen: Harmagedon — Erään maailman loppu	2		2				1	1.67
35. Teenwolf — Eli ihmissusi murrosiässä	0	2	2		2			1.50
36. John Avildsen: Karate Kid II	1				2			1.50
37. Sydney Pollack: Minun Afrikkani	1	2	1					1.33
38. Adrian Lyne: 9 1/2 viikkoa	0				3		1	1.33
Bud Yorkin: Kahdesti elämässä	0	3					1	1.33
40. Lauri Törhönen: Riisuminen	0	1	1				2	1.00
41. Lewis Teague: Niilin jalokivi — Vihreän timantin metsästys 2	1	1				1		1.00
John Landis: Mitäs me vakoojat	1	1	1					1.00
43. Anssi Mänttari: Morena	2		0				1	1.00
44. Wolfgang Petersen: Vihollisen armoilla	0		2					1.00
Sergei Solovsov: Elegia	2	0						1.00
Poliisiopisto 2	0				2			1.00
Poliisiopisto 3 jatkokoulutuksessa	0				2			1.00
48. Carl Schenkel: Pelon tunnit	1							1.00
Hugh Hudson: Vapauden voitto	1							1.00
50. Michael Chapman: Luolakarhun klaani	0	1						0.50
51. Hirtettyjen kettujen metsä	0		0					0.00
Tony Scott: Top Gun — Lentäjistä parhaat	0					0		0.00
53. Ääliöt ulkoavaruudesta	0							0.00

neurovitam[®]

suomalainen hoitoannoksinen B-vitamiinivalmiste

neurovitam[®] 20, 50, 100 tabl.

Thiamin. nitr. 250 mg, Pyridoxin. hydrochlorid. 250 mg, Nicotinamid. 50 mg, Cyanocobalamin. 0,3 mg. c. obd.



Läkefarmos

Jean-Jacques Beineix, jonka esikiselokuva DIIVA (Diva, 1981) oli melkoinen menestys sekä Suomessa että muualla Euroopassa, on vastikään saanut valmiiksi kolmannen filminsä 37,2 DEGRÉES LE MATIN. Uutuutta odotetaan sekavin tuntein, sillä onhan Beineix jo lyhyen uransa aikana ehtinyt tehdä paitsi vauhdikkaan kulttifilmin (DIIVA) myös täydellisen flopin (LA LUNE DANS LE CANIVEAU, 1983). Huhujen mukaan tuore elokuva on yltiörealistinen mutta silti romanttinen rakkaustarina.

* * *

Elokuvillaan RAKASTA MINUA, MANHATTAN (Smithereens, 1982) ja MISSÄ OLET, SUSAN? (Desperately Seeking Susan, 1985) Susan Seidelman virkisti kertaheitolla nuupahtunutta jenkkiä. Nyt Seidelman on aloittanut uuden hankkeensa MAKING MR. RIGHT filmaukset. Elokuvan käsikirjoituksesta vastaavat Floyd Byars ja Laurie Frank, ja pääosissa nähdään John Malkovitch, Ann Magnuson ja Ben Masters.

* * *

Käsikirjoittaja Ronald Bassin tekstiin ovat kuluneena kesänä tarttuneet sekä Francis Ford Coppola että Bob Rafelson. Coppolan tuorein tuote on nimeltään GARDEN OF STONE. Tätä "kivistä puutarhaa" miehittävät mm. Angelica Huston ja James Caan, joka nähtiin jo aikanaan SADEIHMISISSÄ. Rafelsonin projekti on puolestaan BLACK WIDOW, jossa leskenä lienee Debra Winger.

★ HESBURGER ★

NYT KEBABIT
KULTATALOSTA
JA ANTINTALOSTA

TURUN KAUPUNGIN KULTTUURI- LAUTAKUNTA JA -TOIMISTO

ÅBO STADS KULTURNÄMND OCH -BYRÅ



Auttaa
neuvoo ja
palvelee kai-
kissa kulttuuri-
toimintaan liitty-
vissä kysymyksissä.

Hjälper, ger råd och betjäna-
r i alla frågor som berör kultur-
verksamhet

Linnankatu 16
20100 TURKU
puh. 337 222

Slottsgatan 16
20100 ÅBO
puh. 337 222