



# LÄHI KUVA

Turun Elokvakerho ry:n jäsenlehti

2/86



**HYVÄT MATKAT!**

**TRAVELA ON TÄYDEN PALVELUN MATKATALO**

Hei, Travelasta saat...



- liikematkat
- kaikki matkaliiput (lento-, juna-, laivaliiput)
- opiskelija- ja nuorisolennot
- vaihto-oppilasmatkat USA:han
- opiskelija- ja nuorisomatkaileukortit
- interrail-kortit
- hotellivaraukset

- seuramatkat
- ryhmämatkat
- kielikurssimatkat
- Neuvostoliiton matkat

matkatoimisto **Travela**

Hämeenkatu 14  
20500 TURKU 50  
puh. (921) 337 033  
telex 62413

Muistathan EURO-TRAVELA matkavakuutuksen!  
POHJOLA-YHTIÖT

Palatsi 3:ssa Turun Elokuvakerhon jäsenet saavat yhä 30 %:n alennuksen, jota kannattaa käyttää hyväksi. Kevään ohjelmisto on tasokas ja kiinnostava, mukana on elokuvia, joita elokuvanystävän ei ole syytä laiminlyödä. Kuten:

Terry Gilliam:  
**BRAZIL**

– Monty Python -komedioiden ohjaajan "vakava" yritys, johon kannattaa tutustua.

Paolo & Vittorio Taviani:  
**KAOS**

– Italialaisten mestariveljien kohuttu ja kiitetty episodielokuva Luigi Pirandellon tekstien pohjalta. Ehdoton "must" filmihulluille.

Tolomush Okejev:  
**LUMILEOPARDIN JÄLKEÄINEN**

– Harvinaista kirgisialaista elokuvaa. Tämä kansantarina pohjautuva teos palkittiin hopeakarhulla Berliinin elokuvajuhlilla viime vuonna.

**PS. Muista myös keskustelutilaisuudet 22. 3. ja 19.4. kerhoesitysten jälkeen klo Hämeenportin kabinetissa klo 18.30 lähtien!**

## SANOMA TURKULAISILLE

Saarikoski totesi että kristinusko tuli Turun kautta Suomeen ja Turun kautta se täältä lähtee. Mitä tehdä välillä? Kilvoitella elokuvaa tieteenksi? Viettää yrmyelämää MTV:n äärellä? Kiusallisia vaihtoehtoja, jotka tarvitsevat rinnalleen autenttisen ilosanoman: **TILAA FILMIHULLU!** Sutkauksia, asiattomuuksia, alituksia ei pidä sinulta tuolloin puuttuman! Ajankohtaisia palstoja ja muita sälpäosastoja lisätään, joten trivialiteettien etsijän ei tarvi koskaan pettyä, ei varsinkaan kun myös turkulaisia aivoja on tuossa myyräntyössä mukana! Syvähenkisen elämän ystävät, tarpeentonta kai edes sanoa, tulevat saamaan lakimääräisen osuutensa täydet 8 kertaa vuoden mittaan! Tilaushinta on pidetty uskomattoman alhaisena, melkein irvokkaan leikillisenä verrattuna **Filmihullun** sivuilta tulvivien elokuvan ystävää hivelevien oivalluksien tulvaan! — Tilaamisiin!

**110 mk: PST 51558-2**





# LÄHIKUVA

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

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

Turun Elokuvakerho 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.

Turun Elokuvakerho ry:n johtokunta ennen kevätkokousta:

Ari ja Helena Honka-Hallilla	374 359
Martti Lahti	
Pekka Nummelin	333 924
Tarmo Poussu	
Hannu Salmi	385 853
Rainer Wallenius	741 845

ISSN 0782—3053

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

Kansi: Natalie Wood ja James Dean  
Nicholas Rayn elokuvassa *Nuori kapinallinen*

Turun Elokuvakerho r.y:n jäsenjulkaisu

S•I•S•Ä•L•T•Ö 2/86

Jukka Sihvonen:  
LAPSUUDEN KUVIA  
— Elokuva katoavan ihmislajin jäljillä 40

Olli Pekkala:  
VALKOKANGAS ROKKAA  
— Johdatusta rock-elokuvien maailmaan 43

Pekka Johansson:  
Original JAZZ Soundtrack 47

Andrei Tarkovski:  
”TAITEEN YHTEISKUNNALLINEN  
TEHTÄVÄ VOI OLLA VASTA  
TOINEN ASKEL” 73

Sauli Santikko:  
VIDEOLIIKKEISTÄ, VIDEOISTA  
JA KULUTTAJISTA 74

Kauko Ranta:  
SINUA SUOJELLAAN 77

PISTEPÖRSSI 83

ESITETTÄVIEN ELOKUVIEN ESITTELYT:

JALALLA KOREASTI  
— johdanto tanssi-temaan 51  
8.3. *Syke ei sammu* 52  
15.3. *Tanssit* 54  
22.3. *Veren häät* 57  
*Nolla käytöksessä* 60

NUORTA VERTA  
— johdanto nuoriso-temaan 59  
29.3. *Nuori kapinallinen* 64  
5.4. *Myrskyn jälkeen* 67  
12.4. *Rakasta minua, Manhattan* 69  
19.4. *Querelle* 70

*Kirja-arvostelut*

Veijo Hietala:  
NEALEN LÄHTEILLÄ  
— Steve Neale: Cinema and Technology

Simo Alitalo:  
KOTIIN ON MONI KUOLLUT  
— Forselius & Luoma-Keturi: Våldet mot ögat

## LAPSUUDEN KUVIA

— elokuva katoavan ihmislajin jäljillä



Elokuvia lapsista on tehty paljon kauemmin kuin elokuvia lapsille. *Lumière*-veljesten **Lapsi syö soppaa** (1895) lienee varhaisimpia esimerkkejä. Ylipäätään tietoisuus siitä, että yleisön joukossa saattoi olla lapsiakin ponnahti kuitenkin esiin suhteellisen pian — etenkin **tietyissä** piireissä. Ensimmäinen ”säädyllysten leegion” reaktio oli luonnollisesti sellainen, että valkokankaalla alettiin nähdä piirteitä, joita ei olisi haluttu lapsukaisten pikku silmien näkevän. Syntyi samantapaisia normatiivisia kannanottoja kuin sittemmin linja-auton ja radion tai nykyään television ja videon (ja elokuva-arkiston esityssarjan) suhteen.

### Kuva hahmottuu

Käsite lastenelokuva on oikeastaan vasta 30-luvun tuote ja tuolloinkin se rajautui melko selvästi sellaisiin tuotteisiin, jotka olivat ottaneet pohjaksi lasten- ja nuortenkirjallisuuden klassikon. Toki tällaisia filmatisointeja tehtiin runsaanpuoleisesti jo mykkäfilmin vuosina, mutta enemmän kuin lastenelokuvia ne olivat romaanifilmatisointeja, eräänlaisia elokuvitetuja klassikoita.

Voisi jopa kärjistää, että lastenelokuva sellaisena elokuvamuotona, joka lähti tietoisesti rajatulle katsojakunnalle **tarkoitettuna** näkökulmasta (mistä sitten luonnollisesti oli monia seurannaisvaikutuksia) kehittyi laajemmassa mitassaan esim. Hollywood-myllyssä vasta Haysin koodin ansiosta. Tältä kannalta kiinnostava ajankohta on juuri vuodet 1933–34, jolloin Hollywood tuotti mm. sellaiset ”esimerkilliset” klassikot kuin **Liisan seikkailut ihmemaassa** (*Norman McLeod*), **Pikku naisia** (*George Cukor*) ja **Aar-**

**resaari** (*Victor Fleming*).

Vain vähää aikaisemmin *Luis Buñuel* oli Euroopassa valmistanut elokuvan **Kulta-aika** (1930), johon sisältyy lapsi-aspektin kannalta tuon ajan elokuvassa yksi tyrmistyttävimmistä kohtauksista: isä tulee metsältä reppu tyhjänä ja istahtaa oma poikansa polvellaan kääräisemään sätkää; leikkisä lapsi huitaisee tykötarpeet isän käsistä maahan ja kirmaisee pakoon; isä julmistuu, tempaa haulikkonsa ja täryttää pojan pois päiviltä.

Valtameren takana moinen lapsivihamielisyyssai paljon pehempää sävyä. Esimerkiksi *W. C. Fields* tyytyi lähinnä murisemaan solvauksia, vaikka elokuvien rasavillit olisivatkin antaneet aihetta tiukempiin toimenpiteisiin — ehkei kuitenkaan niin lopullisiin kuin Buñuelilla.

Puheena olevina vuosina valmistuivat myös monet *Marx*-veljesten keskeisistä elokuvista. Arkielämän esineiden ja kielen vallattomassa maailmassa *Marx*it näyttäytyivät totaalisina sopeutumattomina. Luistelllessaan pitkin erilaisten merkijärjestelmien pintakerrostumia he alituisesti rikkovat ja saattavat naurunalaiseksi aikuismaailmassa ”yleisesti hyväksytyjä” konventioita. *Marx*ien nuori kapinallisuus on kaukana 50-lukulaisesta, enemmän eksistentiaalisten angstin värjäämästä vastahangasta.

### Peruslinjat

Monet ns. suurista ohjaajista eivät siis ole millään tavalla vierastaneet lapsia kamera-silmän kohteena. Jo *Chaplin* ymmärsi, millaisia emotionaalisia mahdollisuuksia sisältyi orvon pikkupojan ja tunnevammaisten sosiaalibrokkraattien vä-





## Little Darlings

lisen suhteen kuvaukseen. Lapsen hyväksikäyttö tällaisessa tarkoituksessa on aika ajoin noussut todelliseen kukoistukseen. Tämän ”linjan” puhtaaksiviljelty esimerkki voisi olla 1940-luvun neorealismi, joka hyvin mielellään kuvaili alempien yhteiskuntaluokkien elämää juuri lapsen kannalta ja onnistuikin tuon tuosta herauttamaan kyneleen jos toisenkin aikuiskatsojan silmäkulmaan.

*Jean Vigon Nolla käytöksessä* (1933) on varhaisia esimerkkejä siitä, miten elokuva voi lähteä kuvaamaan lapsen tilannetta tämän omista ehdoista. Elokuva ottaa tarkastelun kohteeksi yleisimmän lasten yhteydessä käytetyn kontekstin eli koulun. Tällaisen miniatyyrimaailman puitteissa se pingottaa lapsen ja aikuisen välisen konfliktisuhteen äärimmilleen; Vigon tapauksessa jopa surrealistisiin mittasuhteisiin saakka.

Aikuiselokuvan tavoin myös kytkentää lapsi ja elokuva näyttäisi rajaavan suhteellisen selvä- ja vastatrendien välinen kilpailu. Edellisen perusteos on *Minnellin Tyttö ja kosija* (*Meet Me in St. Louis*, 1944). Elokuva nojaa romantiikan perinteestä ponnistavaan lapsikäsitukseen ja ideologiaan, joka tähtää ihanteisiin, missä lapsuus on onnen paratiisi, aikuisuuden kadottama aarre, menneisyyden kulta-aika. Vastapyrkimyksille, tälläkin taholla, on sitten ollut ominaista valtatrendien konventioiden kyseenalaistaminen ja tietoinen rikkominen. Äärimmäisiä esimerkkejä ovat monet kauhuelokuvat: *Friedkinin Maanaaja* (1973), *de Palman Carrie* (1976), *Polanskin Rosemaryn painajainen* (1968) jne.

Kuvaava esimerkki on kauhuelokuvan tapa käyttää lasta ja erityisesti tiettyjä, fiksoituneita lapsikäsitteitä kritiikkinsä kohteena. Esim.

*George A. Romeron* elokuvassa *Night of the Living Dead* (1968) lapsi on yhtä kaukana neorealismien liian isoon lippalakiin puetusta rääsyläisestä kuin Hollywood-elokuvan rullakiharjoissa steppailevasta kullannurustakin. Tässä, kuten monessa vastaavassa kauhuperinteen klassikossa, lapsesta tulee lievästi sanoen ”pikku ilkiö”, joka kostaa koko lajinsa nimissä osakseen saaman vuosisatoja kestäneen riiston: amerikkalaisen ydinperheen tytär syö **ghlouniksi** muututtuaan ensin daddynsä käsivarren ja hakkaa sitten muurarin laastilapiolla mummynsa rintamuksen täyteen reikiä.

Kohtaus tuo eittämättä mieleen *Hitchcockin Psykon* (1960) – elokuvan, jota voisi pitää yhtenä piinallisimmista tutkielmista lapsen ja äidin väliseen suhteeseen. Itse asiassa tuo suhde on Hitchcockin tuotannon johtavia perusteemoja. Aikuisdiskurssin elementein Hitchcock hahmoteli sen psykopatologiaa mm. sellaisissa teoksissa kuin *Epäilyksen varjo* (1943), *Muukalaisia junnassa* (1951), *Linnut* (1963) ja *Marnie* (1964).

## Lisää nimiä

”Suurista” ohjaajista Hitchcockia suuremmin aihetta on käsitellyt mm. *Ingmar Bergman*, jonka *Fanny ja Alexander*-elokuva (1982) voisi pitää jopa bergmanilaisen lapsikäsitteen eräänlaisena yhteenvetona. Myös uudemman italialaisen elokuvan ohjaajat – usein juuri ne(r)orealismien perilliset – ovat paljon käyttäneet lapsinäkökulmaa omassa tuotannossaan ja samalla uudelleentulkinneet neorealismien lapsikuvaavaa.

Esimerkkitapauksina voisi mainita *Fellinin*, jonka *Toby Dammitissä* (1968) on selviä yhtymäkohtia kauhuperinteen lapsikuvaan ja *Berto-*

*luccin*, jonka 1900:ssa (1976) on piirteitä pyrki-myksestä tietoisesti realistisoida lapsikuvaa vauvannutta romanttista imelyyttä.

Elokuvista ja lapsista puhuttaessa ei ole voitu unohtaa *Truffaut'ta*, mutta paljon vähemmän on kirjoitettu Truffaut'n keinokeisilla makeutusaineilla sävytettyjen lapsikuvien asemasta *Godardin* lapsista – niin paitsi Truffaut itse, jonka mielestä Godard tekee käyttämilleen lapsille TV-työssä *France, tour, detour, deux, enfants* (1978) ”ruman tempun”. *Robin Woodin* mielestä kiinnostavampaa onkin, miten Godard kuvaa aikuisensa lapsina kuin se, miten lapset (silloin harvoin kuin) ovat Godardin elokuvissa.

Tietyissä mielessä Godardin kuuluisa ”paluu nollaan” voidaan tulkita pyrkimykseksi paluuseen ”nollaan käytöksessä”. Toisella tasolla sen voi tulkita pyrkimykseksi vieläkin kauemmas: Woodin mukaan taustalla piilee ajatus siitä, että vain lastenkaltaisilla on Täivaan (tai minkä tahansa vastaavan) valtakunnan avaimet. Godard onkin lähempänä *Jerry Lewisä*, kun taas Truffaut'n Hollywood-veli – jopa konkreettisen yhteistyön muodossa, on tietysti *Steven Spielberg*.

Godardin tavoin esim. *Fassbinder* on käsitellyt lapsiproblematiikkaa aikuismetaforien välityksellä. Tässä suhteessa kuvaava esimerkki isän ja tyttären suhteesta on elokuva *Martha* (1973). Godard ja Fassbinder vertautuvat tässä(kin) mielessä johonkin *Douglas Sirkiin* tai jopa *Howard Hawksiin*, jonka *Monkey Business* (1952) ja *Hatari!* (1962) ovat ”puhdasta lastenelokuvaa” ilman lapsia.

Paljon konkreettisempi osuus lapsilla on *Carlos Sauran* monissa elokuvissa. Esim. *Korppi sylissä* (1975) on 70-luvun keskeisiä lapsiaiheisia elokuvia, nimenomaan edellä mainitun vastatrendin kannalta. Sauran ohella nykyelokuva tuntee tässä mielessä toisenkin tärkeän tekijän, *Andrei Tarkovskin*. Aina jo *Tiejyrä ja viulu* -opinnäytteestä (1961) alkaen Tarkovskin tuotannossa lapsilla on ollut mitä keskeisin roolinsa. Elokuva elokuvalla kehityssuunta on lisäksi näyttänyt kulkevan entistä kauemmas perinteisestä, romanttisesta lapsikäsitelmästä. Tältä osin kiinnekohtana voi pitää liikuntakyvyttöä tyttöä *Stalkerissa* (1979); rajoitustensa keskellä hänestä tulee elokuvan lopussa varsinainen *primum mobile*.

## Kotimainen pikkula

Kotimaiselle elokuvalle – ja erityisesti kotimaiselle ”lastenelokuvalle” – lapsiaihe on ollut alusta saakka (lähtökohtana voisi olla *Puron Ollin oppivuodet*, 1920) eräänlainen ”pikkula” – ilmeten jo elokuvien nimissä: *Pikku Matti maailmalla*, *Pikku pelimanni*, *Pieni Luutatyttö*, *Pikku Ilona* ja hänen karitsansa, *Pikku Suora-*

*suu*, *Pikku Pietarin piha* jne. Myös tuotannollisesti elokuvat ovat olleet pikku-ideologian väritämiä, siis vähempiarvoista elokuvantekoa (vähempiarvoiselle katsojakunnalle). Tällainen tendenssi on paljolti sitten sävyttännyt lasta myös ns. aikuiselokuvassamme. Perustyypit on ollut jonkinlainen Suomisen Ollista kloonattu ”smart kid”, joka lopulta kasvaa täyteen sosiaaliseen tietoisuuteen esimerkilliseksi perheenisäksi.

Uudempi elokuva on heittänyt kuvioon sarkastisen jälkikommentin: *Mänttärin Pyhä perhe* (1976) -elokuvassa Suomisen Ollista (*Lasse Pöysti*) on tullut ”henkilökohtaisen ongelman” kautta myös perhekohtainen ongelma. Sotavuosien idylli kaupunkikeskiluokan perheonnesta on mennyttä ja ollutta.

Jo alustavatkin kartotukset ovat selvästi osoittaneet, miten hallitsevaa patriarkaalinen isän/miehen valta onkaan ollut suomalaisessa elokuvassa – olipa tuon vallan konkreettisena kohteena sitten lapsi, nuori tai nainen.

## Merkki

Näissä asetelmissä hahmottuu lapsi ja elokuva -kytkennän yllätyksen perusdikotomia: sopeutuva (onnellinen) vastaan sopeutumaton (onneton) lapsi. Valtatrendi on nähnyt lapsen aikuisia ja aikuisuutta (siten kuin se miehisestä näkökulmasta on määritelty) varten elävänä pikku olenona ja vastatrendi taas itsenäisenä, omaa elämänsä ja omia rajojaan kokevana yksilönä, joka samalla on laajentanut kriittisempää näkökulmaa lukkiutuneeseen aikuisuuteenkin päin. Jokainen lapsi jokaisessa elokuvassa on tällä tavalla aina merkki, jonka taustaan kätkeytyy kokonainen historiallinen ja yhteiskunnallinen kehityskaari ja tuon kehityksen tulkintaan liittyvä ideologia.

Tutkimuksen tehtävä on sitten pohtia, millaisen merkkiluonteen ja millaisin keinoin tekijät ovat halunneet lapselle antaa ja edelleen, miten nuo päämäärät ja keinot näkyvät (tai kätkeyvät) itse elokuvateoksissa. Paljolti tämäntyyppinen tutkimus kuitenkin yhä edelleen odottaa tekijänsä.

Jukka Sihvonen

## LÄHDEKIRJALLISUUS:

*Erkki Astala & Tommi Hoikkala*: ”Kurittomat sukupolvet. Suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta”, *Sinä-Minä-Me*, No. 3 1985, 8–15.

*Ruth & Edith Zornow*: *The Screen Image of Youth; Movies about Children and Adolescents*. Metuchen 1980.

*Anne Ollila*: ”Kuinka päästään naimisiin – eli 50-luvun suomalaisten elokuvien avioliittokuvauksia”, *Lähikuva*, No. 4 1985, 138–140.

*Douglas Street* (ed.): *Children's Novels and the Movies*. New York 1983.

*Robin Wood*: ”Images of Childhood”, teoksessa *Personal Views*. London 1976, 153–172.

## The Original

## JAZZ

## Soundtrack

## Ellingtoniaa

Harvoin kahden erilaisen taiteen kohtaamisen ja alkamisen ajankohta voidaan esittää selkeänä päivämääränä. Jazzin ja elokuvan kohtaaminen tapahtui täsmälleen 6. lokakuuta 1927. Tämän naimakaupan myötäjäisenä syntyi myös jotain hyvin pysyvää: äänielokuva. *All Jolsonilla* on kunnia olla ensimmäinen jazztaiteilija, joka on jättänyt nimensä pysyvästi elokuvan historiaan *Alan Croslandin* ohjaamaan ensimmäisen äänielokuvan *The Jazzinger* tähtenä. (Tosiasiaassa

elokuvassa kuultava puhe, musiikki ja Jolsonin määkivä laulu synkronoitiin jälkikäteen kuvanauhalle.)

**Jazzingeristä** alkoi todellinen jazzelokuvien boomi. 30- ja 40-luvuilla tehtiin lukuisia toinen toistaan heppoisempia ”jazzelokuvia”. Yleensä jazzia ja elokuvissa esiintyviä muusikoita tarvittiin lähinnä elokuvan myynnin edistämiseen. Oman panoksensa elokuvayhtiöiden taloudelliseen hyvinvointiin antoivat mm. *Billie Holiday*, *Bessie Smith*, *Louis Armstrong*, *Benny Goodman*, *Duke Ellington* ja lukuisat muut, vähemmän tunnetut jazzmuusikot. Näiden kevyen luokan elokuvien yhteisenä nimittäjänä voidaan pitää mustien muusikoiden aliarvioimista ja valkoisten muusikoiden kohtuutonta yliarvostusta. Näiden tusinafilmiä sekaan mahtuu muitakin sekä elokuvallisesti että musiikillisesti ihan kellovillisia, jopa merkittäviä elokuvia (*Raoul Walshin Artists and Models* (1937), *Vincente Minnellin Cabin in the Sky* (1942), *Ray McCareyn Atlantic City* (1944), *Howard Hawksin A Song Is Born* (1948), jne. jne).

Erityismaininnan ansaitsee *Dudley Murphys* elokuva *Black and Tan* (1929), jonka musiikista vastaa Duke Ellington orkestereineen. Ellingtonin säveltämä musiikki myötäilee elokuvan tarinaa ja ensi kertaa hänen käyttämänsä musiikilliset lisäefektit toimivat dramatisoivana tekijänä elokuvassa. Soundtrack-musiikki oli syntynyt!

Ellingtonin lisäksi vain erittäin harvat muusikot tekivät vartavasten elokuvaan tarkoitettua musiikkia. Yleensä tyydyttiin käyttämään jo aikaisemmin sävellettyä musiikkia, ja äänilevyiltä



□ Duke Ellington, 1934



tuon ajan soundtrack-musiikkia löytyy vielä vähemmän. Edellä mainitun **Black and Tan**-elokuvan musiikki löytyy Ellingtonin ja Cotton Club Orchestran alkuperäisversiona ja *Arthur Lubin* ohjaaman menestysmusikaalin **New Orleans** (1947) musiikki löytyy samannimiseltä levyltä (*Giants of Jazz*). **New Orleans** elokuvan musiikista vastaa osittain *Woody Herman* orkestereineen sekä Louis Armstrongin orkesteri solistiinaan *Billie Holiday* (ainoaksi jääneessä elokuva-roolissaan).

Ennen 50-lukua ei siis soundtrack-jazzille näytännyt löytyvän juurikaan käyttöä, tai ei ainakaan pyritty hyödyntämään jazzmusiikin antamia mahdollisuuksia.

## Play it cool!

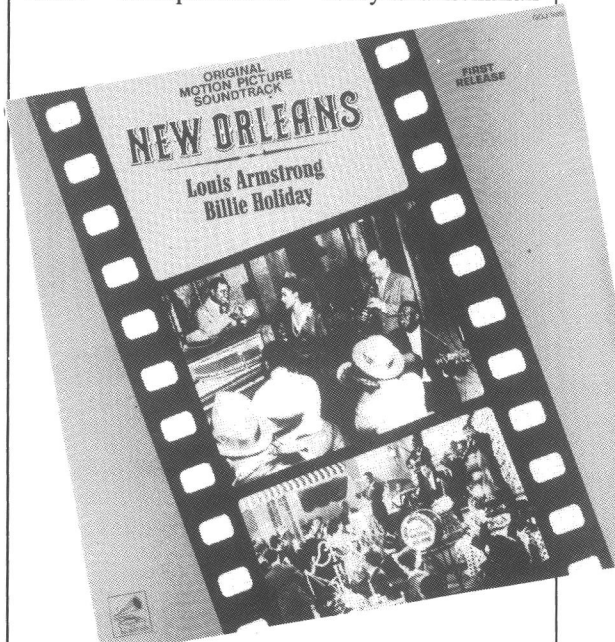
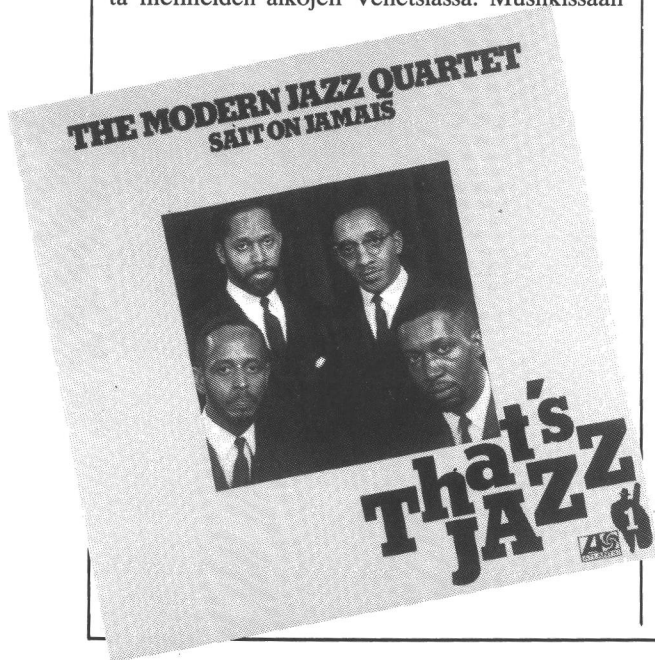
Jazzin uudet suuntaukset ja uusi eurooppalainen elokuva kohtasivat toisensa 50-luvun lopulla. Nuoren polven italialaiset ja ranskalaiset ohjaajat etsivät elokuviinsa sekä visuaalisesti että musiikillisesti uusia ulottuvuuksia. Perinteinen viihteellinen soundtrack-musiikki haluttiin korvata iskevämmällä, tehokkaammalla ja ytimekkäällä musiikilla. Erityisen suosion uudistunut jazz sai italialaisten neorealisten keskuudessa ja tiennäyttäjänä toimi oikeastaan *Roger Vadim*.

Vadin antoi elokuvansa *Sait-on jamais?* (*No Sun in Venice*, 1957) musiikin amerikkalaisen pianisti *John Lewisin* sävellettäväksi. Lewis oli jo muutaman vuoden ajan johtanut *Modern Jazz Quartettia*, yhtyettä joka rohkeasti yhdisti klassisen musiikin piirteitä bebop-jazziin. Vadimin elokuva kertoo lyhyen katkelman kolmen nuorukaisen ja vanhan miehen yllätyksellisestä elämästä menneiden aikojen Venetsiassa. Musiikissaan

Lewis pääsee hyvin lähelle elokuvan tiivistä tunnelmaa. Elokuva on ehkä Vadimin paras ja musiikki on ehkä sykähdyttävintä mitä Lewis on pitkällä urallaan säveltänyt, ja *Modern Jazz Quartet* soittaa viimeistä piirtoa myöten harkitusti, hillitysti mutta mahtavan nyanssirikkaasti...täydellisesti. Elokuvan musiikki löytyy *No Sun in Venice* soundtrackilta (Atlantic) ja on myöhemmin kokonaisuudessaan julkaistu myös Atlantin *That's Jazz* sarjassa (MJO: *Sait-on jamais?*, *That's Jazz No 1*, Atlantic).

Lewisin säveltämää musiikkia löytyy myös *Robert Wisen* filmistä *Odds Against Tomorrow*, (USA, 1959. Musiikin esittää MJO, ja se löytyy myös samannimiseltä *United Artistin* julkaisemalta levyltä.) sekä italialaisen *Eriprando Viscontin* teenage-lälläristä *Una storia Milanese* (*A Milanese Story*, 1962). Jälkimmäisen elokuvan musiikki löytyy samannimiseltä levyltä (Atlantic), mutta Lewisin lisäksi levyllä ei soita muita MJO:n jäseniä.

*Modern Jazz Quartetin* alkuperäisenä rumpalina toimi *Kenny Clarke*, joka oli kyllästynyt jo 40-luvun lopulla USA:n rotupolitiikkaan ja valinnut asuinpaikakseen rotuystävällisemmän



Ranskan. Eurooppalaistuneesta Clarkesta tuli Atlantin takaisen jazzmusiikin eurooppalainen etäispääte. Hän soitteli Euroopassa vierailevien musikoiden kanssa eri puolilla vanhaa manner-ta, järjesteli konserttikiertueita ja siinä sivussa tutustutti eurooppalaiset elokuvantekijät Amerikan johtaviin jazzmuusikoihin. Vuonna 1956 Clarke soitteli *Miles Davisin* pitkällä Euroopan kiertueella ja oleskellessaan Sveitsissä sekä Miles että Clarke tutustuivat nuoreen ranskalaiseen elokuvaohjaajaan *Louis Malleen*. Davis lupautui tällöin säveltämään musiikkia Mallen elokuvaan

## Ascenseur pour l'Echafaud (Frantic, 1957).

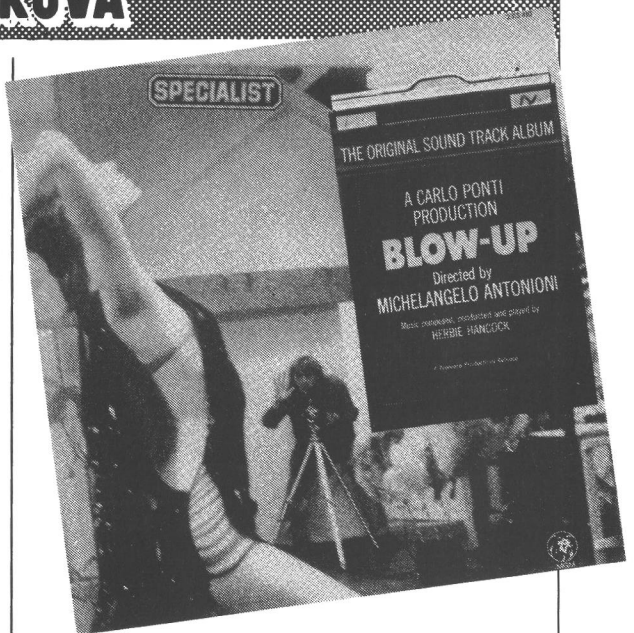
Filmin musiikki äänitettiin vuoden 57 lopulla, nopeasti, tehokkaasti ja valtavalla fiiliksellä. Daviesin ja Clarken lisäksi äänityskokoonpanoon kuului kolme ranskalaista studiomusiikkoa. Davies ja kumppanit katsoivat ensin valmiin elokuvan, tekivät muutaman muistiinpanon ja aloittivat äänityksen. Musikot soittivat pimeässä studiossa ja improvisoivat valkokankaalle heijastetun elokuvan fiilisten mukaan. Musiikki äänitettiin ja samalla hetkellä kun kuvat valkokankaalla loppuivat oli elokuvan musiikki saanut lopullisen muotonsa. Elokuvan musiikki löytyy Davisin le-



vyttä Jazz track (Columbia) sekä varsinaiselta soundtrackilta *Ascenseur pour l'Echafaud/Des Femmes Disparaissent* (Mercury/Fontana).

Puolet tuosta levystä on pyhitetty Daviesille, mutta toiselta puolelta löytyy rumpalivelho Art Blakeyn musiikkia *Eduard Molinaron* elokuvaan *Des Femmes Disparaissent* (*Girls disappear*, 1959). Art Blakey kuului 50- ja 60-lukujen kuuluisimpiin jazzrumpaleihin, jonka musiikilliset vaikutteet löytyivät ehkä Miles Davisjä selvemmin *Dizzy Gillespien* ja *Charlie Parkerin* musiikista. Blakeyn johtamaa Jazz Messengers yhtyettä voidaan hyvällä syyllä kutsua 50-luvun lopun jazzin yliopistoksi. Molinaron valkoista orjakauppaa käsittelevässä elokuvassa Blakeyn tiukka, tasaisesti soljuva musiikki epäilemättä toimii vallan mainiosti. Levyltä ainakin huokuu vahva ja vankka osaaminen.

Samana vuonna Blakey osallistui vielä Roger Vadimin elokuvan *Les liaisons dangereuses 1960* (1959) filmaukseen sekä näyttelijänä että soittajana. Virallisesti elokuvan musiikin on säveltänyt Jack Murray, mutta kyseistä heppua ei ole olemassakaan vaan nimen takaa paljastuu



pianisti *Thelonius Monk*, jazzmusiikin yksi suurimmista kehittäjistä ja monen nykypianistin kiitaton esikuva. Blakeyn Jazz Messengersit esiintyivät elokuvan klubikohtauksissa (ja heidän osuutensa löytyy myös filmin soundtrack-levyltä, Epic), mutta muusta musiikista vastaa Monk yhteineen.

Ennenkuin voidaan unohtaa 50-luku ja siirtyä 60-luvulle on vielä mainittava Duke Ellington ja hänen loistava musiikkinsa *Otto Premingerin* oikeustrilleriin *Anatomy of a Murder* (1959). Musiikki on mitä parhaita big band jazzia jo pelkästään levyltä kuulutuna ja toimii varmaan iskevyydessään ja vivahteikkouudessaan hyvin Premingerin elokuvassa. (Columbia on julkaissut alkuperäisen musiikin samannimisenä levynä.)

Jazzin uudet virtaukset, freejazz ja avantgarde, syntyivät lähes samanaikaisesti kuin elokuvanhistoria sai ranskalaisen uuden aaltonsa. Ei siis ihme että eurooppalaiset jazzsäveltäjät kuten *Martial Solal*, *Jacques Loussier* ja *Claude Bolling* olivat lähes pysyvästi filmiyhtiöiden palkkaamia ja jopa varsinaiset freejazzin ja avantgarden oppisat, jotka muuten yrityivät kovasti varoa leimautumista mihinkään suuntaan, uskaltautuivat mukaan filmibisnekseen. Tuon ajan soundtrack-jazzin ehdottomiin helmiin kuuluu fonisti *Sonny Rollinsin* *Lewis Gilbertin* *Alfie*-elokuvaan (1966) tekemä musiikki. Rollinsin svengaava musiikki etenee letkeästi, ilman turhia kiemuroita ja koukeroita ja saa ainakin levyltä kuunneltaessa jalan vipattamaan (Sonny Rollins: *Alfie*, Impulse 1966).

Rollinsin lisäksi argentiinalaisella *Leandro'Gato' Barbierillä* on sanansa sanottavana 60-luvun elokuvamusikissa. Hän kuuluu niihin harvoihin huippujazzareihin, jotka ovat säännöllisesti tehneet viime vuosikymmeninä elokuvamusikista.

Barbierin eerooppalainen debyytti tapahtui vuonna 1964, jolloin hän sävelsi *Bernardo Bertoluccin* elokuvan *Prima della rivoluzione* musiikin. Myöhemmin Bertoluccin ja Barbierin yhteistyön hedelmänä syntyi musiikki, kummankin herran kuuluisimpaan työhön, elokuvaan *Ultimo tango a Parigi* (Viimeinen tango Pariisissa, 1970). Samana vuonna Barbieri sävelsi vielä musiikkia *Pasolinin* elokuvaan *Appunti per un orestiade Africana*.

Italialaisohjaajista vielä *Michelangelo Antonioni* (kuulemma oikein superjazzfani) halusi kokeilla elokuvissaan jazzmusiikin tehoa ja palkkasi nuoren lahjakkaan pianistin *Herbie Hancockin* säveltämään musiikin elokuvaan *Blow-Up* (1966). Elokuvana *Blow-Up* tuskin kaipaa lisäselvityksiä, se on kiistatta 60-luvun elokuvan merkkiteoksia, mutta elokuvan Hancockin sinänsä mielenkiintoinen musiikki on jäänyt aivan liian vähälle huomiolle. Hancock osoitti jo tuolloin hallitsevansa hyvin erityylisten musiikkien yhdistämisen. Hänen musiikkinsa pohjalla sykkii jazz ja blues, mutta näiden peruselementtien päälle hän rohkeasti ja taitavasti yhdistää klassisen musiikin, rockin ja jopa mantovaaniviihteen aineksia. Elokuvan musiikkiin voi tutustua samannimiseltä soundtrack-levyltä (jos sen jostain löytää) (MGM). Levyllä esiintyy Hancockin johtaman kokoonpanon lisäksi *Yardbirds*, joka myös nähdään filmin klubikohtauksessa.

Hancockin seuraava osallistuminen filmiproduktioon tapahtui muutamaa vuotta myöhemmin ja tällöin hän toimi vain musikkona. Kyseessä oli *William Caytonin* elokuva *Jack Johnson* (1970), jonka musiikin sävelsi itse Miles Davis. Maestron edellisestä esiintymisestä elokuva-

musiikin säveltäjänä oli kulunut lähes 15 vuotta ja miehen tyyli oli muuttunut vallankumouksellisesti vuosien myötä. Elokuvan sankarihahmo *Jack Johnson* oli ollut vuosisadan alun suuria hankkan heiluttajia, nyrkkeilyn raskaansarjan maailmanmestari, joka kehässä taisteli sekä vastustajiaan että *Ku Klux Klania* vastaan. Tähän synkkään elokuvaan *Davis* sävelsi vähintään yhtä synkkää musiikkia, jossa on jo nähtävissä vahvasti jazz-rockin aineksia. Pääosa musiikissa on varattu sähkökitaralle (jota soittaa silloin vielä melko tuntematon *John McLaughlin*) ja -bassolle. Davisin oma trumpetti soi nuikasti, säästeliäästi ja fiiliksellä. Filmin musiikki löytyy Davisin *Jack Johnson* levyltä (Columbia/CBS).

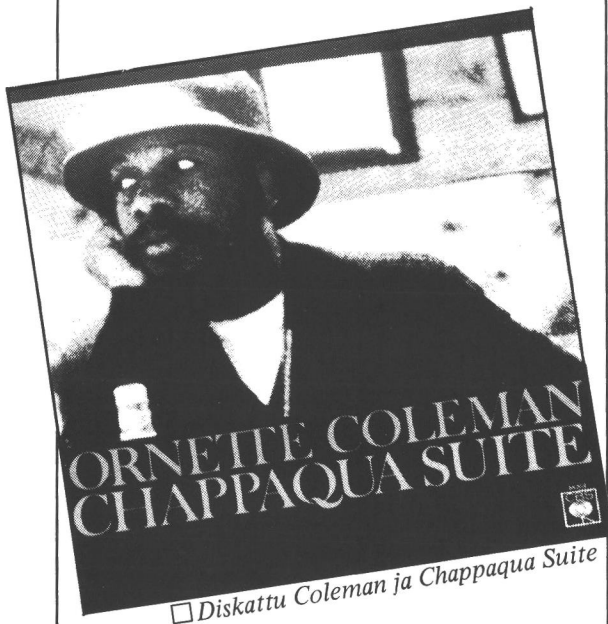
Ja jutun loppuun vielä muutama erikoisuus soundtrack musiikin historiassa. Freejazzin oppisiin kuuluva *Ornette Coleman* sai tehtäväkseen säveltää musiikin *Conrad Rooksin* elokuvaan *Chappagua*. Coleman sävelsi moni-ilmeisen 'Chappaque suite' elokuvaa varten. Musiikki oli kuitenkin tuottajan ja ohjaajan mielestä aivan liian dominoivaa, eikä sitä koskaan käytetty, vaan se korvattiin *Ravi Shankarin* 'helpommalla' sitramusiikilla. Onneksi Colemanin musiikki on sentään julkaistu Chappagua suite nimisellä tuplalevyllä (Columbia/CBS).

Colemanin lisäksi avantgardisteista elokuvasäveltäjinä ovat kokeilleet myös *Albert Ayler* ja *Don Cherry*. Parivaljakko sävelsi musiikin *Michael Snown* underground-elokuvaan *New York Eye and Ear Control* (1964). Mikäli elokuvan musiikista voi yhtään päätellä sen kuvallisen ilmaisuuden rajoja, niin kyseessä on eittämättä mitä merkillisin elokuva. Musiikki ainakin on aivan täysin kaoottista ja se löytyy Aylerin samannimiseltä levyltä (ESP).

★ ★ ★

Edellä olen esitellyt vain eräitä hajahavaintoja elokuvamusiikista. Olen pyrkinyt esittelemään vain elokuvamusiikkia, jolla on ansionsa myös jazzmusiikissa. Edellä esiteltujen lisäksi löytyy tuhansia elokuvia ja satoja soundtrack-levyjä, joista huokuu aitoa tai vähemmän aitoa jazzia. Jotkut niistä ovat varmaan tärkeitä tavalla tai toisella joko jazzille tai elokuvalle... tai kenties vain jollekin yksinäiselle kuuntelijalle. Jokainenhan meistä kokee niin musiikin kuin elokuvankin omalla tavallaan.

Pekka Johansson



## LÄHDEKIRJALLISUUS:

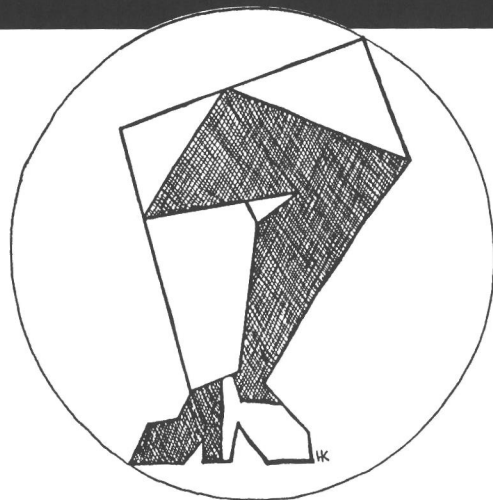
- Brian Case & Stan Britt: The Illustrated Encyclopedia of Jazz.* Turnhout 1979.  
*James L. Limbacher (ed.): Film Music – From Violins to Video.* Metuchen, N.J. 1974.  
*David Meeker: Jazz in the Movies.* Norwich 1981.  
*Milestones 1944–82 – Miles Davisin yhteyksiä bebopin jälkeisen jazzin kehittäjiin.* Tampere 1982.



## JALALLA KOREASTI

Kerhon kevät sarjan toisena teemana on viime vuosien tanssielokuva, josta nähdään kolme näyttettä: *Bob Fossen Syke ei sammu.* (*All That Jazz*, 1979), *Ettore Scolan Tanssit* (*Le Bal*, 1984) ja *Carlos Sauran Veren häät* (*Bodas de sangre*, 1981). Vanhempaa tanssielokuvaa on Kerhossa viimeksi nähty teeman ”elokuva ja musiikki” yhteydessä joitakin vuosia sitten, jolloin nähtiin kaksi amerikkalaista perusmusikaalia *Norman Taurogin Broadway Melody of 1940* ja *Gene Kellyn ja Stanley Donenin Ilo irti!* (*On the Town*, 1949). 80-luvun tanssielokuvasta perinteinen musikaali on jo kaikonnut ja muuttunut diskopohjaiseksi ”voimisteluelokuvaksi” vaikkapa filmien *Fame* (*Alan Parker*, 1980), *Flashdance* (*Adrian Lyne*, 1983) ja *Footloose* (*Herbert Ross*, 1984) tyyliin.

Nyt nähtävät kolme tanssielokuvaa edustavat viimeisen vuosikymmenen kukaties parasta antia, ja jokainen niistä valottaa tanssielokuvan mahdollisuuksia hyvin erilaisesta näkökulmasta. Fossen *Syke ei sammu* löytää keinovaran jazz-tanssista. Se on elokuva taiteen tekemistä, luomisesta, show-elämän raastavuudesta. Ettore Scolan *Tanssit* puolestaan suuntautuu arkielämään käyttäen hyväkseen populaaritansseja, valssia, tangoa, sambaa, rock'n'rollia... Täysin ilman replikointia, pelkkään tanssiin ja pantomiimiin tukeutuen *Tanssit* sukeltaa menneisyyteen ja luo oman persoonallisen historiakuvansa.



Teeman korkeatasoinen elokuva on epäilemättä Carlos Seuran *Veren häät*, jossa elämä ja kuolema, klassinen tanssi ja flamenco kohtaavat ottaakseen mittaa toisistaan. Toisin kuin Fossen ja Scolan elokuvissa, *Veren häiden* lähtökohta on selkeämmin kerronnallinen, balettimainen. Se välittää Federico Garcia Lorcan kirkastetun, ytimekkään näytelmän pelkän fyysisen liikkeen ja elokuvan visuaalisten mahdollisuuksien avulla. *Veren häät* on tanssielokuva korkeimmassa potentssissaan. Sitä katsoessaan voisi keksiä uudelleen *Friedrich Nietzschen* sanat, jotka kelpaisivat tanssielokuvienkin perusaksioomaksi: ”Vain tanssien minä taidan ilmaista korkeimpien asioiden vertauksen!”

HS



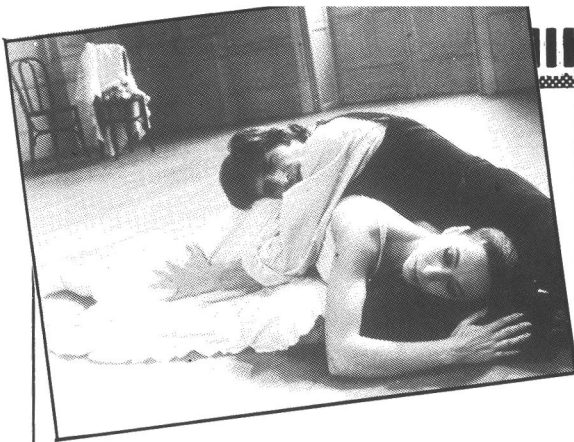
## VEITSET VERESSÄ

**VEREN HÄÄT** (Bodas de sangre). Espanja 1981.

Ohjaus: Carlos Saura. Tuotanto: Emilio Piedra Productions/Emiliano Piedra. Adaptaatio: Alfredo Manas – Federico Garcia Lorcan näytelmästä. Kuvaus: Teo Escamilla – Eastmancolor. Musiikki: Emilio de Diego. Lavastus: Rafael Palmero. Leikkaus: Pablo del Amo. Koreografia: Antonio Gardes. Näyttelijät: Antonio Gades (Leonardo), Cristina Hoyos (morsian), Juan Antonio (sulhanen), Pilar Cardenas (äiti), Carmen Villena (vaimo), Marisol (laulaa Nanan), Pepe Blanco (laulaa pasodoblen ”Sombbrero”), El Güito, Lario Diaz, Enrique Esteve, Elvira Andres, Azucena Flores, Cristina Gombau, Marisa Neila, Antonio Quintana, Quico Fanco, Candy Roman (häävieraita), Treinta Bailarines (tanssiva ruumis), Emilio de Diego, Antonio Solera (kitaristit), Jose Merce, Gomez de Jerez (laulajat). Kesto: 72 min.

**Veren häät** on väkisin keksityn ”tanssi-mini-teeman” toinen outo tapaus: sen lisäksi **Tanssit** hylkää perinteiset kertomuselokuvan muodot. **Veren häät** on filmattua teatteria, kvasidokumentti tanssiteatterin harjoituksista. Henkilökunta saapuu työpaikalleen, se valmistautuu harjoituksiin, *Antonio Gades* (johtaja-ohjaajakoreografi-tanssija) ilmoittaa, että näytelmä vietään läpi kokonaisuudessaan, eikä sitä keskeytetä ”vaikka jokin menisikin vikaan”. Esitys vietään traagiseen loppuunsa; siinä kaikki. Aikaa on kulunut hiukan toista tuntia.

**Veren häät** on helpompi katsoa kuin esimerkiksi *Carlos Sauran Carmen*, mutta pelkästään perinteisiä juoniaineiksia etsivälle katsojalle se jää



laihakkoksi kokemukseksi. Se toimii enimmäkseen teatterin keinoin; esitys on tallennettu sellaisenaan, aikaa ei ole manipuloitu eikä kamera pyri itsetarkoituksellisesti poimimaan näyttäviä yksityiskohtia, niinkuin tuppaa olemaan tapana tanssielokuviissa. Elokuvalle ei myöskään ole loppua varsinaisesti. Aluksi – jonkinlaiseksi johdannoksi – voidaan katsoa valmistautuminen pukuhuoneissa, mutta loppua elokuvalle ei sinänsä tule. Tarinalla elokuvan sisällä on alku ja loppu ja kun tarina päättyy, päättyy elokuvakin ilman kehyskertomuksen jälkimmäistä osaa. Hämmäntävää; helppoa seurattavaa yksitasoisuutensa takia, mutta niin monella tavalla erikoista. Espanjalaisista tansseista nauttiva katsoja viettää taatusti hypnoottisia hetkiä.

Miksi **Veren häät** yleensä tuotiin Suomeen, johtui lähinnä Sauran **Carmenista**. **Carmen** – vaikka onkin kaksi vuotta nuorempi – tuotiin ensin ja se saikin melkoisen suosion. **Carmenhan** on ollut jo jonkin vuoden pinnalla: Antonio Gades tanssi sen flamencobalettina lavalla, **Peter Brook** kiersi näytelmän kanssa Skandinaviassa ja teki kaksikin versiota TV:lle, **Jean-Luc Godard** ja **Francesco Rosi** (koreografia myös Gadesin) ovat tehneet omat elokuvaversionsa. Sauran **Carmenissa** kolmikko **Christina Hoyos**–Gades–Saura ihastutti, vaikkakin elokuva oli aika ajoin ylisentimentaalinen eikä eri aikatasoilla ja tietoisuuden tasoilla leikkittely onnistunut lähestulkoonkaan siten kuin esim. Sauran elouviissa **Elisa, elämäni** ja **Korppi sylissä**. Käännöstyön hintakaan ei voinut muodostua esteeksi elokuvassa, jossa vain tanssitaan. Onneksi myös siis **Veren häät**, joka on paljon puhtaampi, ehjempi ja tanssin puolesta antoisampi, löysi tiensä meikäläisiin teattereihin.

**Veren häitä** voi sanoa myös espanjalaisemmaksi kuin **Carmenia**. **Federico García Lorca** on merkittävimpiä espanjalaisia kirjailijoita; ennen kaikkea runoilija, joka sekoitti näytelmiinsä runsaasti runollisia aineksia. Monet niistä ovat luonteeltaan enemmän lukudraamoja – mahdottomia näytellä, sanotaan – ja lähempänä runoutta kuin draamaa. Sauran ja Gadesin rakkaus Lorcaan on johtanut uuteen runon ilmaisuun tanssin kautta.

**Veren häät** kuuluu Lorcan myöhäistuotantoon (1933) ja kuuluu hänen ”andalusialaisnäytel-

miinsä”. Teemoja ovat kohtalonomainen, tuhoava rakkaus, uskottomuus, jäykkä sukuylpeys ja väistämätön kuolema. Ja mistäpä eteläespanjalainen tulinen luonteenlaatu saisi paremman tulkitakanavan kuin oman maakuntansa tanssista. ”Ainoastaan flamencoen rytmi ja taide pystyvät kuljettamaan mukanaan tarinaa. Klassinen baletti ei pysty ilmaisemaan kaikkia draamoja, koska sen näkökulma on aivan liian teennäinen. Siinä kaikkein suurimmat tragediat viipyivät veltouksissa, kun taas flamencobaletti pystyy ilmaistamaan voimakkaita tunteita ja pääsemään sopuun intohimon kanssa”, Saura on todennut eräässä haastattelussa.

Lorcan näytelmä ei ole rakenteeltaan kovinkaan mutkallinen, mutta tanssinäytelmäksi sovitettuna se pelkistyy äärimmilleen: Morsian karkaa heti häitensä jälkeen vanhan rakastettunsa Leonardon (Gades) kanssa. Seuraa takaa-ajo ja veitsitaistelu, jossa sulhanen ja Leonardo kuolevat. Juonen lähtökohtana Lorcalla on sukuviha. Sulhasen isä ja veli on tapettu, äiti hautoo heidän muistoaan ja pelkää poikansa puolesta. Käy ilmi, että morsiamella on ollut suhde ”vihollissukuun” kuuluvan Leonardon kanssa. Lopulta äidin pahat avistukset käyvät toteen. Lorcalla tärkeät, tarkasti määritellyt lavasteet ovat kokonaan poissa, mutta oikea tunnelma on saavutettu puhtaasti tanssin avulla. Veitsisymboliikka ja sen kaksoisfunktio työkaluna ja murha-aseena on tärkeä osa sekä alkuperäisteosta että Sauran elokuvaa. Hidastettuna näyteltävä upea veitsitaistelu on tarinan huipentuma aivan kuten toisessakin kevään kerhoelokuvassa, nimittäin **Fassbinderin Querellessa**.

Pekka Nummelin

## Carlos Sauran (1932–) ohjaamat elokuvat:

- 1957 – La tarde del domingo (lyhyt)
- 1958 – Cuenca (lyhyt)
- 1960 – Los golfos
- 1964 – Llanto por un bandido
- 1966 – La caza
- 1967 – Peppermint frappe/Uhattu romanssi
- 1968 – Stres es tres/Pitkä kuuma päivä
- 1969 – La madriguera/The honeycomb/Muurahaispesä
- 1970 – El jardín de las delicias
- 1973 – Ana y los lobos/Ana ja sudet
- 1974 – La prima Angelica/Angelica-serkku
- 1976 – Cria cuervos/Cria cuervos... Korppi sylissä
- 1977 – Elisa, vida mia/Elisa – elämäni
- 1978 – Los ojos vendados
- 1979 – Mam cumple cien annos
- 1980 – Deprisa, deprisa
- 1981 – Dulces horas
- 1981 – Bodas de sangre/Carlos Saura: Verihäät
- 1982 – Antonieta
- 1983 – Carmen/Carmen
- 1984 – Los zancos



# NUORTA VERTA



Elokuvakerhon kevään kolmas ja viimeinen teema on nuoriso, jota käsitellään neljän elokuvan voimalla. Klassikkoja isolla K:lla ovat *Jean Vigon Nolla käytöksessä* (*Zéro de Conduite*, 1933) ja *Nicholas Rayn Nuori kapinallinen* (*Rebel Without a Cause*, 1955), jotka yhä puolustavat paikkaansa seurassa kuin seurassa. Elokuva-kerhojen ulottumattomissa ovat valitettavasti sellaiset perusteokset kuin *Luis Buñuelin Los Olvidados* – säälikää heitä (*Los Olvidados*, 1950) ja *Francois Truffaut'n 400 kepposta* (*Quatre cents coups*, 1959), puhumattakaan sitten *Laslo Benedekin Hurjapäistä* (*The Wild One*, 1953).

Jean Vigon *Nolla käytöksessä* on hillittömän kuriton elokuva, joka tuntuu hylkivän kaikkia luokitteluyrityksiä. Sen positiivinen anarkia on sekä sisällöllistä että muodollista; elokuvan kerrontatapa on yhtä ilkkurinen kuin sen kohteena olevat pojanvintiöt.

Vigon elokuva oli hollywoodilaisittain ajatellen ilmeinen epäelokuva, jossa oli tietoisesti rikottu kaikki mahdolliset elokuvantekemiseen liittyvät säännöt. Hollywood itse tuotti 30- ja 40-luvulla täydellisen erilaisia ”nuorisoelokuvia”. Se tarjosi valkokankaan täydeltä tähteyden lumoon hehkuttuja sankareita samastumiskohteiksi nuorisolle. *Erroll Flynnin* kaltaiset sankarit olivatkin aina valmiita taistelemaan oikean asian hyväksi, yhteisöllisen viitekehityksensä puolesta.

Nuoren sukupolven ja yhteiskunnallista valtaa hallussaan pitävän vanhemman sukupolven välistä eroa problematisoitiin Hollywoodissa varsinaisesti vasta 50-luvulla, eikä läheskään niin terävästi kuin Jean Vigo oli aikanaan tehnyt Ranskassa. 50-luvun amerikkalaisen nuorison kultileffoiksi nousivat Laslo Benedekin *Hurjapäät* ja Nicholas Rayn *Nuori kapinallinen*, jotka asettivat *Marlon Brandon* ja *James Deanin* ahdistuneet hahmot nuoren polven keulakuviksi. Näissä hahmoissa näytti kiteytyvän jotakin olennaista sienipilven varjossa varttuneen sukupolven tuntemuksista. Nuori kiihko hedelmöitti samoihin aikoihin rock-pohjaisen kulttuurin, jonka kapinallinen elinvoima kärsi haaksirikon vasta vuonna 1968.

Kapiniovien nuorten ohella säilyivät nuorten samastumiskohteina kirkassilmäiset sankarit, joiden yhteiskunnallinen kytkentä vielä 50-luvun leffoissa oli ilmeinen. Amerikkalaisten spektakkelien sankarit – Ben-Hur (*Charlton Heston*) etunenässä – samaan tapaan kuin italialaiset kolleegansa Herkules, Ursus ja Simson olivat kaikkea muuta kuin kapinallisia, vaikka he usein asettivatkin kernaammin kauniin neidon yhteiskunnallisten velvoitusten edelle.



Viime vuosikymmenten amerikkalaisissa seikkailuelokuvassa näistä ihanteellisista sankareista on tullut vallattomasti mekastavia egoisteja (mm. *Idiana Jones*) tai tuhoajia, jotka tekevät selvää jälkeä kaikesta tielleen osuvasta. Jälkimmäiseen seuraan kuuluu myös Rambo, joka tunteettomasti kietaisee valkokankaan vietnamilaisten käärinliinaksi ja jolle poliittisuus on vain samalaista dekoraatiota kuin pullistelevat lihaketat tai paukkuva pistooli.

Näyttää siltä, että toiminnantäyteisistä ja väkivaltaisista seikkailuelokuvista on tullut nuorison elokuvaa, kun taas varsinaisia nuorisokuvauksia tirkistelevät varttuneemmat katsojat.

Kerhon teemaan on tuoreista nuorisokuvauksista valittu kaksi edustavaa näytettä: unkarilaisen *Péter Gothárin Myrskyn jälkeen* (*Megall az idő*, 1981) ja amerikkalaisen *Susan Seidelmanin Rakasta minua, Manhattan* (*Smithereens*, 1982).

*Gothárin Myrskyn jälkeen* on visuaalisesti onnistunut kuvaus 50-luvun unkarilaisista nuorista, joita isällinen yhteiskunnan koura alinomaa tukistaa ja jotka *Paul Ankan* ”You Are My Destiny” -laulua kuunnellen elättelevät toiveita paosta kauas Yhdysvaltoihin. Gothárin nuorten unelma osoitetaan pelkäksi pilvilinnaksi Seidelmanin elokuvassa, jonka amerikkalaisnuoret ovat identiteettinsä kadottaneita harhailijoita. He koettavat elää maailmassa, joka on lyöty säpäleiksi ja jonka andingossa kommunikaatio ihmisten kesken on tuomittu epäonnistumaan.

HS

## ROCK'N'ROLL-SANKARUUDEN KUVA

**NUORI KAPINALLINEN** (Rebel Without a Cause). USA 1955.

Tuotanto: Warner Bros./David Weisbart. Ohjaus: Nicholas Ray. Käsikirjoitus: Stewart Stern-Irving Shulmanin sovittamasta Rayn tarinasta. Kuvaus: Ernest Halter (Cinemascope Warnercolor). Musiikki: Leonard Rosenman. Lavastus: Malcolm Bert, William Wallace. Leikkaus: William Ziegler. Näyttelijät: James Dean (Jim Stark), Natalie Wood (Judy), Sal Mineo (Plato), Jim Backus (Jimin isä), Ann Doran (Jimin äiti), Rochelle Hudson (Judyn äiti), William Hopper (Judyn isä), Corey Allen (Buzz), Dennis Hopper (Goon), Edward Platt (Ray), Steffi Sydney (Mil), Marietta Canty (Platon hoitaja), Virginia Brissac (Jimin isoäiti), Beverly Long (Helen), Frank Mazzola (Crunch), Robert Foulk (Gene), Jack Simmons (Cookie), Nick Adams (Moose), Ian Wolfe (luennoitsija). Pituus: 110 min.

”Filmin esittelemä amerikkalaisten koululaisten gangsterimaisuus ja ”holtittomuus” näyttää meidän silmissämme lähes uskomattomalta.”

HELSINGIN SANOMAT 26.10.1956.

”Nuoren kapinallisen” ensi-illan yhteydessä.

”Elämä oli James Deanille vain tapa tai keino ilmaista itseään. Sen pituudella ei ollut hänelle merkitystä. James Deanissa eli ikuisen nuoruuden syke. Hänessä personalisoitui kahden ikäpolven välinen railo, joka odotti vain lopullista repeytymistään, tuulta, joka saa jäälautat erilleen, ja saa hyytävän veden lainehtimaan vapaana ja haastavana. James poistui tästä elämästä, mutta hänen kapinallisuutensa jäi elämään. Se elää tänäkin päivänä siellä missä on nuoria, suurkaupunkien kaduilla.”

Suosikki 9/1983

## Popikoni

*James Deanista*, jos kenestäkään, on tullut oleellinen osa populaarikulttuurimme ikonografiaa. Vaikka hänen rinnalleen voidaan asettaa monet muut enemmän tai vähemmän traagisella tavalla kuolleet viihdemaailman marttyyrit (*Elvis, Marilyn, Jim Morrison, Sid Vicious* jne...), tuntuu hän kuitenkin olleen juuri se, jonka sekä elokuvissa että elämässä täydellistyivät syntymässä olevan nuorisokulttuurin pyhät ideat nuoruudesta, vapaudesta ja näiden lunastamisesta vaikka kuolemaa uhmaten. **Nuoren kapinallisen** ensi-illassa 1956 käynyt Helsingin Sanomien toimittaja tuskin osasi kuvitella, minkä symbolisen aseman popkulttuurissa hänen juuri näkemänsä elokuva pääosanestittäjineen saisi ja millä retorilla paatoksella tuon elokuvan päähenkilöä ylistettäisiin 30 vuotta myöhemmin.

Tuon suosikkimaisen ”jyrähtelyn” lisäksi tapamme Jamesin päivittäin mitä erilaisimmissa tilanteissa. Jo 50-luvulla, vaikkei Dean mitään kulttia tällöin Suomessa vielä synnyttänytkään, otti Mattisen teollisuus 1958 tuotantoonsa farmarit, joille keksittiin sujuvasti ajan ”nuorta henkeä” mukaillen nimi James. Ja jameksina suomalaiset tuon vaatekappaleen oppivat myös tuntemaan. 70-luvun lopulla Suomen nuoriso kuohui nostalgisesti oikein ”Ameriikan” malliin, ja diinarit hakkasivat pitkätukkapoikia ja vanhoivat idolinsa kuolemattomaan nimeen. Varmaankin juuri diinariliikkeen vaikutuksesta kasvattajat tulivat nuoriamme vastaan, ja näyttivät lähes jokaisen Pöytyän kylän kerhohuoneistossa *Nicholas Rayn Nuoren kapinallisen*. Näiden tapausten väliin mahtuu varmasti tuhansia eri konteksteja, joissa James Dean on vilhdellut symboloimassa persoonassaan ruumiillistuvia ideoita.

Miksi sitten kuolleele idolilla voi olla suurempi vaikutus kuin elävällä? *Iain Chambers* analysoi ajatusta mielenkiintoisella tavalla kirjassaan ”**Urban Rhythms**”. Hän näkee nuoruuden idean suhteessa 50-luvulla yhä kasvaneeseen kulutusysteriaan, jossa uusien tuotteiden, vaatetuksen ja trendien on seurattava toisiaan yhä kiihtyvämällä nopeudella. **Moderni** ihminen on sellainen, joka pystyy omaksumaan uutuudet tyyliin ”**today's people – tomorrow's world**”, sulattamaan ne itseensä ja kohtaamaan maailman niinkuin se on NYT, eikä niin kuin se oli eilen. Tämä pyrkimys nähdä todellisuus vain ”nyt”, johti nuoruuden idean kohtuuttomaan idealisointiin ja teki kuolemasta absurdin ja käsittämättömän. Populaarikulttuurin tuotteiden loputon monistaminen ja erilaiset käyttötavat tekevät kuitenkin tämän absurdin suhteen kuolemaan transendentiseksi, jolloin mahdollistuu erilaisten popnaamojen jatkuva tulva, joka avaa heille tiet ikonin omaiseen kuolemattomuuteen. Täten tähdet elävät todellisesta olemassaolostaan riippumatonta elämää maailmassa, joka tuijottelee meitä diinarien takeista, mainoksista, sängynpeitteistämme. Yksi näistä ”ikonin kuolemattomuuden” saavutaneista on James Dean.

## 50-luvun sankari ja rock'n'roll-eetos

James Dean teki vain 3 elokuvaa vajaan kahden vuoden sisällä. Niistä ensimmäinen, *Elia Kazanin* ohjaama **East of Eden** valmistui huhtikuussa 1955, sitten **Rebel Without a Cause** ja viimeisenä *George Stevensin* **Giant**, jonka filmaukset lopetettuaan Dean tavoitti tiensä pään

huippuunsa trimmatun Porschensa ratissa. Deanista ei kuitenkaan tehnyt kuolematonta popikonia pelkästään hänen elokuvansa tai Porschen sinkoutuminen tieltä, vaan myös se aikakausi, jonka tuote hän niin erehdyttävästi oli ja jota hän heijasti niin persoonassaan kuin elokuvissaan.

Amerikkalaisen yhteiskunnan vaurastuttua toisen maailmansodan jälkeen ja alkaessa kuluttaa vaurautensa hedelmiä, joku keksi aikuisuuden ja lapsuuden välisen ajan ihmisen kehityksessä, johon ei aikaisemmin liiemmästi ollut kiinnitetty huomiota. Tämän ikäryhmän edustajia alettiin kutsua **teenagereiksi**, havaittiin, että heillä saattoi olla harrastuksia, jotka poikkesivat muista ikäryhmistä, musiikkia ja elokuvia samaan tapaan, sekä suhtautumistapa ympäröivään maailmaan, joka vanhemmista saattoi tuntua hieman oudolta ja uhkaavalta.

Hollywoodin elokuvakoneisto joutui samaan aikaan uusien haasteiden eteen: toisaalta täytyi kehittää suuruusuntaisia kassamagneetteja, jotka vetäisivät ihmiset tv:n äärestä teattereihin, ja toisaalta ideoida uusia "halpis-genrejä", jotka kiinnittäisivät jotenkin ajassa liikkuviin ilmiöihin. Yksi tällainen aihe oli tietenkin nuorison liikehtiminen ja jengiytyminen, nuorisorikollisuus, sekä pian Amerikassa kuohuja nostatteleva uusi musiikkityyli: rock'n'roll.

Uusi ajan henkeä myötäilevä sosiaalinen tietoisuus valtasi alaa Hollywoodissa, ja 40-luvun lopun gangsterin kapina yhteiskuntaa vastaan vaihtui pian uusien "vihaisten nuorten miesten" kapinaksi vanhempia ja heidän edustamaansa monotoonista maailmaa kohtaan. Tätä uutta tietoisuutta hallitsivat yhtä selkeästi amerikkalaisen elokuvan historiasta peräisin olevat kliseet, kuin itse pyrkimys kuvata yhteiskunnassa muotoaan etsivää rock'n'roll-eetosta.

Ehkä kuuluisin edellisentapainen nuoria prätkäpoikia ja heidän maailmaansa esittelevä elokuva ennen James Deania ja varsinaisten rock'n roll-elokuvien tulvaa oli *Laslo J. Benedikin* 1953 ohjaama **The Wild One**. Siinä *Marlon Brando* esittäytyy klassisessa roolissaan **coolina**, mutta silti haavoittuvana prätkäjengin johtajana, joka hieman liian suuressa lippiksessään ja lököttävissä farmareissaan vastaa kuuluisaan kysymykseen, jonka eräs tyttö hänelle filmissä esittää (Tyttö: "Mitä vastaan oikein kapinoit?") Brando: "Mitä vastaan haluat?"). **The Wild One** on juuri se elokuva, kuten myös **Nuori kapinallinen**, joiden päähenkilöissä on myöhemmin nähty personifioituvan tulevan rock-yleisön syvät ja tiedostamattomat tarpeet. *Elvis Presley* miellettiin alitajuisesti heidän kapinansa jatkajaksi, nyt rokki aseenaan, ja pyhä kolmiyhteys rock'n'rollin, kapinan ja nuoren valkoisen amerikkalaisen miehen välillä oli valmis.

Itse asiassa niin Brandon kuin Deaninkin filmillä ei ollut mitään tekemistä kyseisen musi-

kin kanssa. James Dean soitteli kylläkin bongoja ja kuunteli jazzia, ja Marlon Brando ilmestyi keran kymmenen vuotta myöhemmin samalle lavalle *Bob Dylanin* kanssa, mutta siihen yhtäläisyydet sitten saivat jäädä. Rock'n'rollin eetosta oli kuitenkin vaikea vastustaa 50-luvulla, ja musiikin lyötyä itsensä läpi nuorisokapina, Brandon, Deanin, (ja ehkä jossain määrin 50-luvun nuorista tähdistä "pehmoimman" *Montgomery Cliflin*), hahmot yhdistettiin tahallisesti tai tahattomasti niin elokuvissa kuin todellisessa elämässä heijastamaan tätä uutta ilmettä viihdeteollisuudessa. Lopulta "nuoret vihaiset miehet" olivat Hollywoodissa yhtä "vihaista" kuin rockartistin kapinan ruumiillistuma Elvis Presley pöllöillensä ukulele kädessään jossain rantaelokuvassa 50-luvun lopulla.

## Nicholas Ray – mies Nuoren kapinallisen takana

Vuonna 1979 kuolleen Rayn ohjaajanuraa on luonnehdittu yleensä aina hänen töidensä kautta. Hän on juuri sellainen Hollywoodin taitekauden ohjaaja 40- ja 50-luvuilta, jonka elokuvat tunnetaan kaikkialla, eritoten **Nuori kapinallinen**, mutta jota itseään ei. Ja vaikka Raykin kanoni-soitiin ranskalaisten kriitikoiden toimesta auteriksi niin monien muiden virkaveljiensä rinnalle 50-luvulla, hän poikkeaa juuri edellisen takia esim. *Fordista* tai *Hitchcockista*.

Rayn tuotannon kattavan teeman muodostivat yksilön ja yhteisön välisten ristiriitojen tutkiminen, mikä on esillä myös hänen kahdessa muussa tunnetussa filmissään: **He elävät öisin** ja **Johnny Guitar**. Ray on itse sanonut elokuviansa henkilöistä, että "epätoivon ilmapiirissä heidän eteensä ilmestyvät koknkreettisten inhimillisten aatteiden ongelma ja yhteenkuuluvaisuuden merkeissä kehittyvän elämän etsiminen."

Näinhän on myös **Nuoressa kapinallisessa**. Elokuvan päähenkilö Jim Stark (James Dean) ajelehtii lähimpien ystäviensä kanssa etsien tarkoista elämälleen. Heidän kaikkien vaikeuksille löytyy selitys rikkinaisista tai muuten problemaattisista perhesuhteista. Dean on selvä **outsider** tässä filmissä. Hänen heikko isänsä ei pysty antamaan hänelle miehistä samaistumiskohdetta, hän ei pysty kommunikoimaan jengissä liikkuvien nuorten tovereidensa kanssa, eikä toimimaan heidän normistonsa mukaan. Ainoa joka antaa hänelle tunteen siitä, että häntä rakastetaan, on Judy, Jimin tyttöystävä, jolla on myös omat vaikeutensa kotonaan. Ray luo näiden nuorien romanttisesta kutsumuksesta vision, jonka ymmärtää hyvin vedonneen miljooniin nuoriin, mutta joka on vielä kaukana siitä myyttisestä kapinan hohteesta, joka Deanin hahmoon ja elämään on ympäröity. Judyn ja Jimin suhteen ympärille kie-



toutuvat eräässä kohtauksessa periamerikkalaiset ajatukset avioliiton kaikkivoipuudesta, heidän haaveillessaan yhteisestä tulevaisuudesta. Kysyttyään usein isältään, mitä on olla mies, ja isän onnistumatta vastaan siihen, elokuvan loppuratkaisu tuo isän valokeilaan nyt voimakkaana, kykenevänä vastaamaan poikansa kysymyksiin ja asettumaan onnellisen perheensä johtoon.

Näistä ei-kapinallisista asetelmista johtuen Deanin ympärille syntynyt kapinallisuuden kultti joutuu aika valjuun valoon. Toisaalta eletään vielä vuotta 1955, 60-luvun nuorison irtautuminen totaalisemmin vanhempien edustamasta arvojärjestelmästä on vielä edessä, ja Deanin hahmo, tätä taustaa vasten muuttuu yhä symbolisemmäksi. **Nuori kapinallinen** on kuitenkin näistä aikasidonnaisista piirteistään huolimatta se elokuva, jossa kristallisoitui ja jossa Nicholas Ray kiteytti kuvan uudesta amerikkalaisesta sankarista: nuoresta miehestä, joka voi olla yhtä kova kuin herkkäkin ja jolle voimakkuus on kykyä ilmaista heikkouttaan.

## Valoa ikonin eteen

Vuonna 1964 valmistuneessa elokuvassaan **Scorpio Rising** Kenneth Anger otti mielenkiintoisella tavalla suurennuslasin alle rock'n'roll-kulttuurin ja 50-luvun nuoren kapinallisuuden synnyttämän "moottoripyöräpojan" ja hänen kiinnostuksensa "rock'n'roll-hengen" ulkoisiin symboleihin (saappaisiin, nahkaan, rotsiin jne...) ja idoleihinsa, joita ovat Marlon Brando **The Wild One**'ssa ja James Dean. Anger kuvaa nuorukaista, joka ulkoisella machoilullaan luo vaiku-

telman hieman perversiivisestä homoseksuaalisesta minästään, jonka voi nähdä parodiana popkulttuurin synnyttämästä sankarityypistä. James Deanin ja Montgomery Cliflin sanotaan olleen homoseksuaaleja, mikä tekee 50-luvun nuoren sankarin kuvan entistä avoimemmaksi. Tätä ja Angerin elokuvan ideoimaa taustaa vasten popikoni paljastaa loputkin mahdollisuutensa. Deanin, Brandon tai Elviksen luomat kuvat nuorisokulttuurin sankareista ovatkin kuvia, jotka kätkevät sisäänsä uusia kuvia tuosta maailmasta ja poikivat popmaailman loputtomassa kierrossa niistä niin parodisia, äärimmäiseen maskuliinisuuteen meneviä (**Hell's Angels** tai **Heavy Metal**-sankarit) tai sen kieltäviä (*David Bowie*, 80-luvun androgyyniset mieshahmot)versioita. Tuo kuva valaisee itse itsensä. Sankaruus ei tunne siinä rajoja.

Kari Kallioniemi

## LÄHDEKIRJALLISUUS:

*Iain Chambers: Urban Rhythms.* Pop Music and Popular Culture. Oxford 1985.

*David Ehrenstein & Bill Reed: Rock on Film.* New York 1982.

*Dick Hebdige: Subculture – The Meaning of Style.* Suffolk 1983.

*Greil Marcus: "Rock Films",* artikkeli kirjassa **The Rolling Stone Illustrated History of Rock'n'roll.** Edited by Jim Miller. New York 1980.

*Joan Mellen: Big Bad Wolves.* Masculinity in the American Film. New York 1977.

*Hannu Nyberg: Rockista Rautalankaan.* Keuruu 1984.

*Antero Ollikainen: "Brando, Dean ja Elvis – Nuoret kapinalliset",* **Suosikki** 9/1983.



## Nicholas Rayn (1911–1979) ohjaamat elokuvat:

- 1948 – They Live by Night/He elävät öisin
- 1949 – A Woman's Secret  
Knock on Any Door/Tuomion tie
- 1950 – In a Lonely Place/Hermot pinnalla  
Born to Be Bad
- 1951 – Flying Leathernecks/Lentävät villikissat
- 1952 – On Dangerous Ground/Pettävällä pohjalla  
The Lusty Men/Rodeon michet
- 1954 – Johnny Guitar/Johnny Guitar
- 1955 – Run for Cover/Luotien maa  
Rebel Without a Cause/Nuori kapinallinen
- 1956 – Hot Blood/Mustalaiskuningatar  
Bigger Than Life/Peilin takana
- 1957 – The True Story of Jesse James/Jesse James  
Bitter Victory/Katkera voitto
- 1958 – Wind Across the Everglades/Suolla tuulee  
Party Girl/Chicagon yöperhoset
- 1960 – The Savage Innocents (Ombre blanche,  
Les Dents du Diable)/Paholaisen hampaat
- 1961 – King of Kings/Kuningasten kuningas
- 1963 – 55 Days at Peking/55 päivää Pekingissä
- 1976 – You Can't Go Home Again

## AIKA SEISAHTUU



**MYRSKYN JÄLKEEN** (Megáll az idő), Unkari 1981. Ohjaus: Péter Gothár. Tuotanto: Mafilm – Budapest Studio, Budapest. Käsikirjoitus: Géza Bereményi ja Péter Gothár. Kuvaus: Lajos Koltai. Musiikki: György Selmeczi. Pääosissa: István Znamenák, Henrik Pauer, Sándor Söth, Péter Gálfy, Anikó Iván, Agi Kakassy, Pál Hetényi, Lajos Öze, Lajos Szabo, Adám Rajhona, Josef Kroner, Mária Ronyecz.

Unkarilainen *Péter Gothár* (s. 1947) on ohjannut toistaiseksi vain kolme elokuvaa. Esikoinen ”**Mikä ihana päivä**” (Ajándék ez a nap) valmistui vuonna 1979 ja sai heti Venetsian elokuvajuhlien Kultaisen leijonan parhaasta ensielokuvasta.

Vuonna 1981 sai ensi-iltansa tänään nähtävä **Myrskyn jälkeen** (Megáll az idő), joka sai edellistäkin suuremman menestyksen. Palkintoja keräsi eri elokuvajuhlilta ja New Yorkin kriitikot valitsivat Gótharin teoksen parhaaksi vuonna 1982 Yhdysvalloissa näytetyksi ulkolaiseksi elokuvaksi.

Ohjaajan pitkään odotettu kolmas teos on valmistunut syksyllä 1985. "Aika on" (Idő van) on tehty yhdessä Unkarin johtavan nuoren avantgarde-kirjailijan Péter Eszterházy'n kanssa. Ennakotiedot antavat odottaa todellista tapausta.

Näin pieni tuotanto on jo ehtinyt nostaa Péter Gótharin yhdeksi uuden eurooppalaisen elokuvan kiinnostavimmista nimistä.



**Myrskyn jälkeen** on päällisin puolin kuvaus 60-luvun unkarilaisten nuorten maailmasta. Kuten niin usein unkarilaisessa elokuvassa, lähtökohdat tarjoavat nytkin vuoden 1956 tapahtumat.

Vimmaisesti ohjatussa alkujaksossa eräs mies syöksyy kotiinsa. Hän hävittää papereita ja hoptuttaa perhettään lähtemään mukaan. Kansanousun viimeiset hetket ovat käsillä, vielä on mahdollisuus paeta maasta. Mutta vaimo ja pienet pojat eivät suostu. Unenomaisessa pitkässä otoksessa näemme isää kuljettavan auton katoavan yöhön, liekkien ja savun sekaan.

Siirrymme vuoteen 1963. Äiti elättää poikiaan, joista vanhempi odottaa turhaan opiskelupaikkaa yliopistossa, nuorempi, elokuvan varsinaisen päähenkilö Denés (István Znamenák) käy lukiota.

Elokuva kuvaa nuorten turhautumista yhteiskuntaan, jossa isän menneisyys on etenemisen este, jossa käskyt tulevat ylhäältä, jossa koulu opettaa kasvottomuuteen ja hiljaiseen mukautu-

miseen. Gótharin elokuvan nuorten reaktio on anarkistinen piittaamattomuus, läntisen kulttuurin merkkien ihannoiti ja haave paosta länsirajan taakse. Elokuvan loppupuolella haavetta ryhdytään toteuttamaan, mutta kaikki jää pelkkään autovarkauteen ja retkeilyyn aution Balatonin rannalla.

★ ★ ★

**Myrskyn jälkeen** -elokuvasta on vaikeata kirjoittamalla antaa oikeata kuvaa, koska sen teho perustuu paljolti loistokkaaseen visuaaliseen ilmaisuun, josta osa-ansio kuuluu kuvaaja *Lajos Koltaille*.

Elokuvan ilmaisu on hyvin ekspressiivistä. Se näyttää pyrkivän tunteiden ja tuntemusten hahmottamiseen sisältäpäin pikemmin kuin pelkän aikakauden realistisen kuvan rakentamiseen. Hieman samaan tapaan kuin *Francis Coppolan Taistelukulassa* ilmaisu kiinnittää huomiota itseensä tiettyinä näkemistapana: kuvakulmat ovat poikkeuksellisia ja kamera saattaa pitkällä ajolla kuljettaa päähenkilöitä kokonaisen koulutalon läpi.

On myös huomautettava erityisen taitavasta äänen käytöstä kokonaistunnelman rakentajana. *Paul Anka* laulaa, mutta usein seinien tai lattian läpi. **Myrskyn jälkeen** -teoksen elokuvallinen tila ulottuu kauas kuvarajuksen ulkopuolelle.

★ ★ ★

Gótharin elokuvaa voi mainiosti katsoa nostalgisena ja herkkänä muistumana taakse jääneistä (ehkä kokematta jääneistä) nuoruuden päivistä. Sen haikeudessa on kaikki aitoa, eikä mitään melodramaattista.

Elokuva on myös yleispätevämpi kommentti nuorten reaktioista oloissa, joissa vallanpitäjät pyrkivät elämään elämän heidän puolestaan. Lännän ihailu on ylilyönti, katteeton myytti, mutta ymmärrettävä vastavetona.

Vaikka **Myrskyn jälkeen** -elokuvassa epookin hahmotus on suorastaan pikkutarkkaa, on selvää, että Góthar puhuu silti enemmän meidän ajastamme. Koulun kovanaama ja oppilaiden sankari Pierre on kaikessa olennaisessa punkkari, meidän aikamme yhteiskunnan huutavan ääni. Gótharin suuri ansio on, että hänen elokuvansa rajaa yhteiskunnan tyrkkimän Pierren jollei sankariksi, niin ymmärryksen ja hiljaisen hyväksynnän kohteeksi. Siinä on myös hänen humanisminsa, joka kestää, vaikka yhteiskuntajärjestelmät sortuvat.

*Erkki Huhtamo*

## Péter Gothárin (1947—) ohjaamat elokuvat:

- 1979 — Ajándék ez a nap
- 1981 — Megáll az idő/Myrskyn jälkeen
- 1985 — Idő van



## SÄPÄLEET

**RAKASTA MINUA, MANHATTAN** (Smithereens). USA 1982.

Ohjaus: Susan Seidelman, Tuotanto: Domestic Films/Susan Seidelman. Käsikirjoitus: Ron Nyswaner, Peter Askin – Susan Seidelmanin ja Ron Nyswanerin aiheesta. Kuvaus: Christine El Khadem. Musiikki: Glenn Mercer, Bill Million. Kuvasuunnittelu: Franz Harland. Leikkaus: Susan Seidelman. Näyttelijät: Susan Berman (Wren), Brad Rinn (Paul), Richard Hell (Eric), Nada Despotovich (Cesile), Roger Jett (Billy), Kitty Summerall (Ericin vaimo), Robynne White (vuokraemäntä), D.J. O'Neill (Ed), Joel Rooks (Xerox-pomo), Pamela Speed (Terry), Tom Cherwin (Mike), Edie Schecter (Christine), Katherine Riley (1. ilotyttö), Amos Poe (huijari baarissa), Ade McSpade (rasta), Cookie Mueller, Edward E. French (kauhuelokuvan näyttelijät), Wolf Alan (sutenööri), The Nitecaps (yhtye). Pituus: 2565 m.

Newyorkilainen elokuvaohjaaja *Susan Seidelman* ampaisi kuuluisuuteen elokuvallaan **Desperately Seeking Susan** (Missä olet, Susan?, 1985). Myös hänen esikoistyönsä **Smithereens** (Rakasta minua, Manhattan, 1982) herätti kohua ja huomiota, ainakin elokuvapiireissä. Olihan se ensimmäinen amerikkalainen omakustannuselokuva, joka kutsuttiin varsinaiseen kilpailusarjaan Cannesin festivaaleille.

Suosion ja kohun lisäksi Seidelmanin elokuvia on myös kritisoitu. On sanottu, että Seidelmanin elokuvat käyttävät uuden ns. vastaelokuvan keinoja eräänlaisena valekaapuna, mutta pohjimmiltaan ne kuitenkin ovat hyvin perinteisiä elokuvia.

Seidelmanin elokuvia arvioitaessa valtaelokuva/vastaelokuva -jako ei kuitenkaan ole välttämättä antoisa vastakohta-asettelu. **Smithereens**-elokuvan tuotannollista vastaelokuvaluonnetta tuskin kukaan voi kiistää. Seidelman teki elokuvan eräänlaisena opinnäytteenä New Yorkin yliopiston elokuvaalinjalle.

Elokuvan koko tekijäporukka oli samasta laitoksesta ja työtä tehtiin talkoohengessä. Elokuvan teko kesti vuoden ja sen kokonaisbudjetti oli amerikkalaisittain käsittämättömät 80.000 dollaria (1982). Eräs selitys pitkään teko aikaan ja pieniin kuluihin oli, että tekijöillä ei yksinkertaisesti ollut rahaa. Suurin osa kohtauksista on kuvattu salaa eripuolilla New Yorkia, erityisesti Lower East Sidessa. Kuvausrymä kuljeskeli öisin maanlaisessa ja aina kun vartijat häipyivät näkymätömiin, kamerat tempaistiin kasseista ja kuvaus alkoi.

Satunnaisuus näkyy myös lopputuloksessa: olosuhteista johtuen mitään tarkkaa käsikirjoitusta ei voitu tehdä, kohtausten rakenne muuttui kuvaustilanteiden mukaan. Susan Seidelman itse on sanonut ettei elokuvalla ollut mitään käsikirjoitusta tai siitä jouduttiin luopumaan hyvin varhaisessa vaiheessa. Dialogit kuitenkin tehtiin, ne ovat *Ron Nyswanerin* käsialaa.

Tekotapa ja olosuhteet ehkä vaikuttavat osaltaan siihen, että **Smithereens** muistuttaa hyvin paljon eräitä

ranskalaisen uuden aallon elokuvia, esim. **Viimeiseen hengenvetoon** tai **Hullu Pierrot**. Toisaalta kyseessä on epäilemättä myös tietoinen yhdennäköisyys. Onhan Seidelman itse nimennyt *Rivetten* **Desperately Seeking Susan** -elokuvan esikuvaksi!

Wren (*Susan Berman*), Eric (*Richard Hell*), Paul (*Brand Rinn*) ja muut **Smithereensien** henkilöt vaeltavat ja sanailevat New Yorkin yössä hyvin ranskalaisittain. Ainoastaan perusmotivaatio, täydellinen itsekeisyyttä, on ehkä jotain mitä miellämme amerikkalaiseksi.

**Smithereensien** silmiinpistävin erikoisuus on sen piirtämä ehdottoman kyyninen kuva päähenkilöstään. Tämä korostuu vielä siinä, että varsinaisen päähenkilö, Wren on nainen. Wrenin paskamaisuutta ja itsekeisyyttä ei kuitenkaan mitenkään liitetä hänen naiseutensa. Wren yksinkertaisesti on paskamainen, siitä huolimatta tai sen lisäksi, että hän sattumalta on nainen.

Moralisoiva ns. kvasi-feministinen elokuvakritiikki, joka meillä Suomessakin on nostamassa päätään, ei todennäköisesti hyväksy Seidelmanin nais- ja maailmankuvaa, sillä Seidelman ei moralisoi. Paremminkin hän ironisoi ja nauraa. Tässä mielessä väittäisin sekä **Smithereensien** että **Susanin** naiskuvan poikkeavan perinteisestä valtaelokuvan naiskuvasta.

Toisaalta poikkeamia on myös kerronnan tasolla, poikkeamia, jotka ovat yhtäläisiä molemmissa elokuvissa. **Susanin** Roberta etsii Susaniaan lehti-ilmoituksen epätoivolla. Susanin löytäminen on hänelle ratkaisu palapeliin, arvoitukseen, jota hän ei osaa itse edes määrittellä. Myös Wren etsii vastausta. Hän kulkee ympäriinsä levitellen valokopioita itsestään. Kuvia joissa lukee: kuka tämä on? Ehkä kyse on vain eräänlaisesta graffitista tai sitten Wren todella etsii epätoivoisesti itseään. Mutta elokuva paljastaa etsimisen turhaksi, elämä on paskaa – tai kuten Ericin vaimo toteaa: mitään ei ole löydettävissä.

Susan Seidelman, 33, on ohjaajana kiistatta tyyllitauri. Tämä näkyy erityisesti **Susanin** screwball-kuvioissa, mutta myös **Smithereensien** useissa jaksoissa. Esimerkkinä tästä on kuvien ja tarinoiden uppottaminen päätärintaan. Välikuvien ironia on huipussaan, kun Wren lukee sarjakuvaelämäkertaa nuorina kuolleista kuuluisuuksista ja televisio raportoi lento-onnettomuuksista ja ihmiskunnan itsekäyttämistä katastrofimalleista. (vrt. nimi **Smithereens** tarkoittaa suomeksi ”säpäleitä”, ”sirpaleita” tai ”pirstaleita”)

Toinen esimerkki upotetuista kuvista on kauhuelokuva, jota seuraamme Wrenin kanssa yhdessä elokuvissa. Pieni filminpätkä kannattaa katsoa tarkkaan. Se on Seidelmanin pirullinen analyysi kauhuelokuvasta ja sen tavoista alistaa nainen kauhun ja katseen kohteeksi. Samalla se on myös kehittelmä siitä, minkälainen olisi toisenlainen kauhuelokuva. Pikkupätkä todistaa nokkeluudessaan, etteivät uudempi elokuvatutkimus ja sen analyysit ole Seidelmanille tuntemattomia.

Toivotaan, että näemme pian seidelmanilaisen koollan kauhuelokuvan.

*Tuike Alitalo*

### Susan Seidelmanin (1953–) ohjaamat elokuvat:

1982 – *Smithereens/Rakasta minua, Manhattan*

1985 – *Desperately Seeking Susan/Missä olet, Susan?*

# "RAKKAIMPANSA SURMAA MIES"



**QUERELLE** (Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel/Querelle).

Saksan Liittotasavalta/Ranska 1982.

Ohjaus: Rainer Werner Fassbinder. Tuotanto: Planet-Film, Albatros-Produktion, Gaumont yhteistyössä Sam Waynbergin kanssa. Käsikirjoitus: Rainer Werner Fassbinder, Burkhard Driest – Jean Genet'n romaanista "Querelle de Brest". Kuvaus: Xaver Schwarzenberger. Musiikki: Peer Raben. Laulu: "Each Man Kills The Thing He Loves" (säv.: Peer Raben; san.: Oscar Wilde). Kuvasuunnittelu ja lavastus: Rolf Zehetbauer. Leikkaus: Juliane Lorenz. Taiteellinen ryhmä: Karin Viesel, Harry Baer, Michael McLernon. Näyttelijät: Brad Davis (Querelle), Franco Nero (luutnantti Selbon), Jeanne Moreau (Lysiane), Laurent Malet (roger), Hanno Pöschl (Robert/Gil), Günther Kaufmann (Nono), Burkhard Driest (Mario), Dieter Schidor (Vic), Roger Friz (Marcellin), Michael McLernon (merimies), Neil Bell (Theo), Harry Baer (armenialainen), Nadja Brunckhorst (Paulette), Vitus Zeplichan, Volker Spengler, Isolde Barth, Robert Van Ackeren; Wolff Gremm, Frank Ripplloh. Pituus: 2980 m.

"Querellestä tulee elokuva, joka kertoo meidän Herramme kärsimyshistoriasta."

– Rainer Werner Fassbinder Querellen tuottajalle Dieter Schidorille.

Vuonna 1982 kuolleen *Rainer Werner Fassbinderin* 43. ja viimeiseksi jäänyt elokuva, **Querelle** on hyvin vaikeasti määriteltävä, ristiriitaisia tunteita ja ajatuksia herättävä elokuva. **Querelle** on kuin suljettu ympyrä: sen muodon täydellisyyttä on helppo ihailta, mutta se torjuu kaikki ulkopuolelta tulevat lähestymisyrietykset.

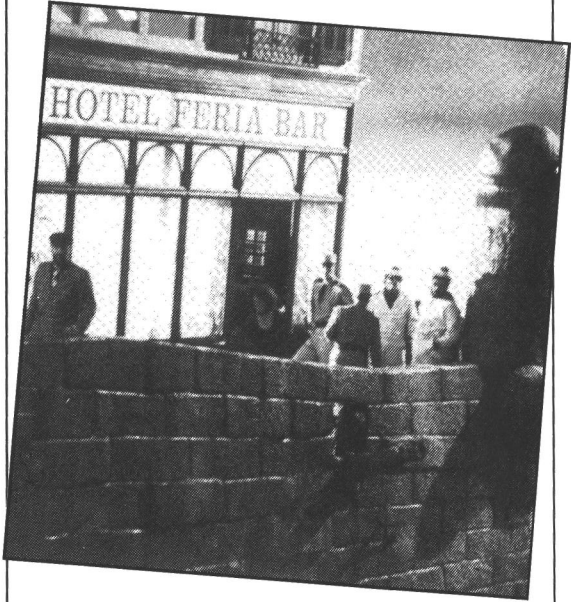
Katsoja joko löytää itsensä **Querellen** piirtämän ympyrän sisältä ja katselee valkokankaalla omaa sieluaan – tai sitten hän jää ulkopuolelle ja näkee kankaalle heijastuvan vain sarjan arvoituskellisen kauniita, mutta kolkon tunteettomia kuvia. **Querelle** on päältä katsoen luotaantyöntävän kova ja väkivaltainen, mutta sisimmältään tavattoman herkkä, surumielinen ja hauras elokuva.

Se, että Fassbinder ryhtyi filmaamaan tätä *Jean Genet'n* (synt. 1910) kirjoittamaa romaania, ei ole sinänsä yllättävää – tekihän Fassbinder paljon työtä myös teatterissa ja etenkin varhaisissa elokuvissaan hän pyrki soveltamaan teatterin ilmaisukeinoja elokuvaan. Fassbinderin ja Genet'n välillä on lisäksi selvää hengenheimolaisuutta. paitsi avoimesti homoseksuaaleja, he ovat molemmat olleet myös yhteiskunnan kieltämiä, mil-

tei henkipattoja taiteilijoita. Fassbinder sanoi pommien heittäminen sijasta tekevänsä elokuvia; Genet kertoi purkaneensa häntä riivanneen murhanhimon kirjoittamiseen. Molemmat ovat kertoneet **Querellen** kuvaavan maailmaa sellaisena kuin he ovat sen kokeneet.

Jos Fassbinderin **Querellea** tarkastelee tämän 37-vuotiaana jo oman kuolemansa kynnyksellä horjuneen taiteilijan viimeisenä viestinä yleisölle, hänen henkisenä testamentinaan, näyttäytyy filmi oikeastaan varsin johdonmukaisena – joskin lohduttomana – jatkona Fassbinderin edelliselle elokuvalle, **Veronika Vossin kaipuulle**. Jos **Veronika Voss** toimi Fassbinderin jäähyväisinä elämälle, hitaana johdatuksena kuolemaan, on **Querelle** kuin elokuva haudan toiselta puolen, etäinen ja vääristynyt muisto elämästä, joka kenties joskus oli.

**Querellen** tapahtumapaikkana on luonnottomassa keltaisessa valossa alati hohtava Brest – kulissimaailma, jossa ihmistä muistuttavat olennot vaeltavat levottomina tyydytystä toisistaan turhaan etsien. Elokuvan pääasiallisena näyttämönä on Brestin satamassa sijaitseva bordelli, jossa ostetaan huumeita (= kuolemaa) ja myydään hetkellistä kiihkoa, jota kutsutaan rakkaudeksi. Tässä maailmassa todellinen rakkaus on tuomittu kuolemaan, kuten *Jeanne Moreaun* esittämän bordelliemännän yhä uudestaan esittämässä laulussa todetaan: ”Each man kills the thing he loves”. (Laulun sanat ovat peräisin toisen homoseksuaalin runoilijan, *Oscar Wilden* säkeistä.)



Elokuvan päähenkilön, Querelle-nimisen merimiehen tekemät hirvittävät rikokset vievät vain tätä maailmaa hallitsevat periaatteet johdonmukaiseen päätökseensä. Querelle näyttäytyy elokuvassa pyhimyksenä juuri siksi, että hän toteuttaa maailmankaikkeuden lain pohjiaan myöten: hänen petolsensa ja välinpitämättömyytensä on täydellistä, puhdasta.

Vaikka Fassbinder näyttää **Querelle**ssä esittävän murhaajan ja petturin pyhimyksenä, ei elokuva jätä lainkaan väkivaltaa ihannoivaa vaikutelmaa. **Querellea** hallitsee nimittäin sen ensimmäisestä kuvasta viimeiseen saakka lohduton surumielisyyys, elämästä luopumisen tuntu, joka viestittää katsojalle jotain siitä tuskasta, joka on saanut Fassbinderin tämän maanpäällisen kadotuksensa filmille taltioimaan.

Jos **Querelle** sisällöltään onkin vaikeasti analysoiva ja eri katsojien mielessä varmaan hyvin eri tavoin hahmottuva elokuva, niin sen elokuvalliset ansiot ovat paljon helpommin havaittavissa. Valojen ja värien tyyliteltyssä käytössään **Querelle** on selkeätä jatkoa Fassbinderin edellisille elokuville, *Lolalle* ja *Veronika Vossin kaipuulle*, mutta kuvauksensa yleisessä staattisuudessa ja rytminsä hitaudessa se muistuttaa pikemminkin monia ohjaajansa varhaistuotannon töitä.

**Querelle** kiertää toisaalta ympyrää umpeen Fassbinderin kokonaistuotannossa, toisaalta se taas on osoitus hänen vielä kuoleman kynnykselläkin omaamasta ehtymättömästä ja uusiutuvasta luomisvoimasta.

**Tarmo Poussu**

Oscar Wilde:

### Balladi Readingin vankilasta

— — —  
Sillä rakkaimpansa surmaa mies  
jok'ainoa päällä maan,  
joku sanoin kavalin tekee sen,  
joku myrkyä katseessaan,  
sen pelkuri tekee suudelmin,  
mies uljas miekallaan.

Joku surmaa aikaan nuoruuden,  
joku vanhuutensa harmaan,  
joku surmaa himonsa suunniltaan  
kätet kiertäin kaulaan armaan —  
mut kivuttomimmin kuoleman  
suo kirkas puukko varmaan.

Joku raivossa liian rakkauden,  
joku, jonk' ei rakkaus riitä,  
joku itkien murhan suorittaa,  
joku hetyttä siittä:  
niin rakkaansa surmaa joka mies,  
mut ei jokainen kuole siitä.

(Suom.: Yrjö Jylhä)





## Rainer Werner Fassbinderin (1945–1982)

### ohjaamat elokuvat:

- 1965 – Der Stadtreicher (10 min)  
 1966 – Das kleine Chaos (lyhyt)  
 1969 – Liebe ist kalter als Tod/Rakkaus on kuolemaa kylmempi  
 Katzelmacher  
 Götter der Pest/Ruton jumalat  
 Warum läuft Herr R. Amok?  
 1970 – Rio das Mortes (TV-elokuva)  
 Das Kaffeehaus (TV-elokuva)  
 Whity  
 Der Niklashauser Fart (TV-elokuva)  
 Der amerikanische Soldat/Jenkkisotilas  
 Warnung von einer heiligen Nutte  
 Pioniere in Ingolstadt (TV-elokuva)  
 1971 – Der Händler der vier Jahreszeiten/  
 Kauppiaa kaiken aikaa  
 1972 – Die bitteren Tränen der Petra von Kant/Petra  
 von Kantin katkerat kyynelleet  
 Wildwechsel/Riistapolku  
 Acht Stunde sind kein Tag/Kahdeksan tuntia  
 ei ole päivä (5-osainen TV-sarja)  
 Bremer Freiheit/Bremeniläinen vapaus (TV-  
 elokuva)  
 1973 – Welt am Draht (2-osainen TV-elokuva)  
 Nora Helmer (TV-elokuva)  
 Angst essen Seele auf/Pelko jäyttää sielua  
 Martha  
 1974 – Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ah-  
 nung haben von ihren Möglichkeiten und ih-  
 ren Bedürfnissen und dennoch das herrschen-  
 de System in ihrem Kopf akzeptierte durch ih-  
 re Taten und es somit festigen und durchaus  
 bestätigten/Effi Briest  
 Faustrecht der Feiheit  
 Wie ein Vogel auf dem Draht (TV-elokuva)  
 1975 – Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel  
 Angst vor der Angst (TV-elokuva)  
 1976 – Ich will doch nur, dass ihr mich liebt (TV-elo-  
 kuva)  
 Satansbraten  
 Chinesisches Roulette/Kiinalainen ruletti  
 1977 – Bolwieser  
 Frauen in New York (TV-elokuva)  
 Eine Reise ins Licht – Despair/Kohti aurin-  
 gonlaskua  
 1978 – Deutschland im Herbst/Terrorin ja kauhun  
 syksy  
 (Fassbinder yksi yhdestätoista ohjaajasta)  
 Die Ehe der Maria Braun/Maria Braunin  
 avioliitto  
 In einem Jahr mit 13 Monden  
 Bourdon Street Blues  
 1979 – Die dritte Generation/Kolmas sukupolvi  
 1980 – Berlin Alexanderplatz (TV-sarja, 13 osaa)  
 Lili Marleen/Lili Marleen  
 1981 – Lola/Lola  
 1982 – Die Sehnsucht der Veronica Voss/Veronika  
 Vossin kaipuu  
 Querelle/Querelle

## NEALEN LÄHTEILLÄ

*Steve Neale: Cinema and Technology. Image, Sound and Colour. London and Basingstoke 1985. Macmillan. Bfi Series.*

James Monaco – tuo ihana – esittää, että elokuvalla on kolme historiaa: **movie**, **filmin** ja **cineman**. Movie on massojen hupia eli elokuva kaupallisena instituutiona, leffaa, kuten *T. Malmberg* sattuvasti kääntää. Film taas kuvasteleikse elokuvan ja ympäröivän maailman monimutkaisia sosio- ja psykopoliittisia kytkentöjä, kun cinema puolestaan luonnehtii elokuvan esteettisiä arvoja, sen olemistapaa taiteena. Monaco ei tietenkään väitä tarkastelevansa näitä linjoja irrallisina ja toisistaan riippumattomina, vaan kysymys on kaiketi muotoiltava lähinnä mikä vaikuttaa-mihin -periaatteella. Mutta on neljäskin tapa.

Teoriassa elokuvan historiaa voisi lähestyä puhtaasti teknologian kannalta, kuva- ja ääniteknikan jatkuvana ”jalostamisena”. Historiikithan yleensä satsaavat runsaasti sivuja kameran esieluvalliseen kehitykseen, mutta *Lumière*-veljien ja *Méliès*'n jälkeen tekniikka jää auttamatta ohjaajien ja teosten esittelyn jalkoihin; äänen tulo tietysti noteerataan, kukaties huomataan ensimmäiset värikokeilut. Elokuvateknikan esteettis-ideologis-psykologiset vaikutukset sen paremmin tekijän kuin vastaanottajankaan kannalta eivät historoitsijoita juuri kiinnosta.

Monacolla elokuvan tekniikka lankeaa kuin itsestään välineen infrastruktuuriin, sen taloudellisiin edellytyksiin ja voiton maksimointiin, siis leffaani. Laitteiston kehitys kytkeytyy siten primaaristi tuotantokoneiston tarpeisiin luoda katsojiin optimaalisesti uppoavia – ja kassakonetta kilisyttäviä – teoksia, ja näin kaikki edistys piti punnittaman yleisön makutottumusten varassa. Tietysti materiaallinen puoli rasittaaakin rajuin tekijöiden kukkaroa, mutta punnukset voidaan asettaa toisinkin. Mikäli *Steve Nealea* on uskominen, teknologia voidaan nähdä oleellisena perustana kaikilla Monacon historialinjilla – tai sitten omana elokuvahistoriallisena juonteenaan.



Neale, jonka jotkut muistanevat suppeasta mutta tiukkailmeisesta **Genre**-kirjasta, ei kuitenkaan lähde jahkaamaan, kumpi oli ensin, ajatus vai tekniikka, ideologia vai elokuva, vaan näkee koko hoidon monisyisenä feedbacksysteeminä, jossa kaikki vaikuttaa kaikkeen. Hän ei tyydy vain tylsästi luetteloimaan tekniikan edistysaskeleita, vaan koettaa kuljettaa tekstissään rinta rinnan teknistä ja ideologista koneistoa. **Cinema and Technology** keskittyy alaotsikkonsa mukaisesti kuvan, äänen ja värin merkitykseen elokuvallisessa mediumissa ja tarjoileekin tuhdinannon teknisiä kuriositeetteja historian hämäristä. Oudommat nimet kuten Eidophusikon, Phantasmagoria ja Diorama sekä tutummat phenakistiskooppi ja kineitoskooppi ovat kaikki osa välineen historiaa.

Nealen yritys on kauttaaltaan kaksijakoinen, joskin sen tavoitteet jäävät perimmältään epäselviksi. Suorastaan jääräpäinen perinpohjaisuus on luonteenomaista teoksen teknis-historialliselle osalle, jolla kuitenkin lienee merkitystä vain erityisen innokkaasti tähän puoleen vihkiytyneille. Hyvästä hakuteoksesta opus kyllä käy, ja luettavaa helpottaa vielä runsas kuvitus. Nealen todennäköinen ydinkysymys – teknologian ideologiset kytkennät ja efektit – jää muutenkin suppeassa sivumäärässä verraten toissijaiseksi, eikä tekijä siitä järjestyttävän uutta esitäkään.

Osittain Neale puuttuu epäolennaisuuksiin. Lieneekö suurta väliä sillä, pohjautuuko elokuvallinen jatkumo pikemminkin näköaistin kyvyttömyyteen rekisteröidä aukkoja kuin perinteesen jälkikuva- ja **persistence of vision** -tulintaan? Kuvan tallentamisen filosofiaa Neale taas pohtii kuoleman voittamisen ja menneisyyden representaation näkökulmasta á la *Bazin & Barthes*. Etten sanoisi tyrmistyttävää asiantuntematomuutta edustaa kuitenkin esimerkiksi bazinilaisen valokuva-kuolinnaamio -analogan sijoitta-



minen *John Bergerin* nimiin ja *Barthesrassunkin* ajatukset kulkevat tekstissä muille kreditoituina. Johtuneeko sitten Nealen yleisestä ranskalaisen teorian sorsimisesta, sillä *Stephen Heathinsa* Neale kyllä hallitsee. Ylipääntään hämmästyttää teoksen yletön sitaattien määrä sekä toistuva turvautuminen toisenkäden lähteisiin. Tuskinpa lehtori Neale moista omien oppilaidensa seminaaritoissa sallisi.

Kuten odottaa sopiinkin, kirjoittaja saa eniten irti juuri ääniteknikasta, jonka esiinmarssi merkitsi hänen mukaansa elokuvan ja suurkapitalismin lopullista avioliittoa; äänisysteemit ja niiden patentit kun olivat elektroniikkakonsernien hallussa. Äänielokuvan yleistymisen tiesi myös valtavia taloudellisia investointeja, joten studioitten oli suuntauduttava rahoitusyhtiöiden puoleen.

Ideologiselta kannalta merkittävin seurannainen oli kuitenkin katsomistilanteen standardisointi: pianistit, seremoniamestarit ja muut yhtenäisen tilan illuusiota rikkoivat elementit olivat meneen talven lumia. Nyt katsojaa alettiin kirjaimellisesti puhutella kuvasta käsin.

Värin merkitys elokuvassa on verraten tutkimaton alue, mutta ei Nealekaan siitä kovin kummallista *Technicolor*-historiikkinsa jälkeen esitä. Hän kehittelee kyllä kiinnostavan tuntuista ajatusta värin osuudesta naisen ihanteellistajana ja fetissoijana, mutta väsähtää sitten jostain syystä ennen mainittavampia johtopäätöksiä. Myös tätä osin Neale nojautuu keskeisesti sitaatteihin ja muiden näkemyksiin, jopa siihen mittaam, että päällimmäiseksi vaikutelmaksi koko teoksesta jää tekijän omien argumenttien ja teorioiden puuttuminen.

Kaiken kaikkiaan Nealen päämäärien omalaatuinen kaksijakoisuus koituu *Cinema and Technology* kompastuskiveksi ja katkaisee sen tien elokuvakirjallisuuden aateliin. Siirtyminen puhtaasta historioinnista teoreettiseen argumentointiin on oudon kömpelöä ja nykivää, eikä johdonmukaista kehittelyä juuri synny. Historiapuolesta kiitettävät pisteet, teoria taitaa rimaa hipoen selvittää tyydyttävän puolelle.

*Veijo Hietala*

## LYHYESTI

Viime syksyn sunnuntaisarjassa *TEK* esitti muutaman lyhytelokuvan. Tarkoitus on jatkaa käytäntöä niissä puitteissa mitä naurettavan pienet 35-milliset lyhytelokuvavalikoimat antavat myöden. Tämän kevään kerhoelokuvat osoittautuivat järjestään ylipitkiksi, niin ettei tilaa oikein tahtonut enää löytyä lyhyille. Muutama sentään on tulossa:

5.4. *Marcell Jankovics: S.O.S./Kamppailu*  
Unkarilainen *Jankovics* oli luomassa 60-luvulla valtavan suosion saanutta piirrettyä, suomalaisessakin televisiossa esitettyä *Gustavus*-sarjaa

*S.O.S. (Mélyviz, 1970)* ja *Kamppailu (Küzdök, 1976)* ovat parimuuttisia nokkelia animaatiotaiteita. *Kamppailu* on näkemys vuorovaikutuksesta luovan taiteilijan ja hänen teoksensa välillä. Elokuvan palkintolista on kilometrin pituinen.

12.4. *Ion Popescu-Gopo: Haloo, haloo*  
*Popescu-Gopo* on romanialaisen animaation suuri nimi. *Haloo, haloo (1961)* on viimeinen nelikosta, jonka numerot 1 ja 3 (*Lyhyt historia ja Homo Sapiens*) nähtiin syksyllä. Se on kertomus tiedonvälityksen historiasta kivikaudesta lähtien eteenpäin.



## KOTIIN ON MONI KUOLLUT



**Tilda Maria Forselius & Seppo Luoma-Keturi (red.): Våldet mot ögat. Filmforskare om film- och videokräck. Författarförlaget 1985.**

Viimeisen kymmenen vuoden aikana kauhuelokuva on noussut yhdeksi elokuvan keskeisimmistä lajityypeistä. Tämä kehitys on synnyttänyt myös koko joukon vakavasti kauhuelokuvaan suhtautuvaa kirjallisuutta. Tänä keväänä jopa suomeksi ilmestyy kaksi kauhuelokuvaa käsittelevää kirjaa. *Antti* ja *Asko Alasen Musta peili* on sukellus kauhuelokuvan historiaan. Oulun elokuvakeskus ja kustannusyhtiö Pohjoinen taas julkaisevat artikkelikokoelman jonka teemana on kauhuelokuva. Kumpikaan näitä kirjoista ei kuitenkaan ehtinyt tähän lähikuvan numeroon arvosteltaviksi. Niiden sijaan tässä esitellään Tukholman yliopiston elokuvatiiteilijöiden kirjoitus-kokoelma *Våldet mot ögat*.

Kokoelman kirjoitukset lähestyvät kauhuelokuvaa kolmelta suunnalta. Kauhuelokuvia tarkastellaan osana ruotsalaista nuorisokulttuuria. Niitä lähestytään erittelemällä niiden genre-piirteitä ja ala-genrejä kuten kummitustaloja, sairaalakauhua jne. Lisäksi kirjassa tarkastellaan kauhuelokuvien synnyttämiä yhteiskunnallisia reaktioita ja niiden taustaa.

Osastossa puberteettiriittejä *Olle Sjögren* tarkastelee kauhuelokuvia siirtymäriitteinä joiden kautta kulkee tie lapsuudesta aikuisuuteen. Hänen mukaansa kauhuelokuvat tarjoavat teini-ikäisille samantapaisen keinon koetella omia rajojaan, kestokykyään ja selviytymistaitojaan kuin Interrail-kortti. Artikkelissaan "Den förbannade tröskeln. Skräckfilm som modern övergångsrit" Sjögren käy läpi valtavan joukon elokuvia. Hän selvittelee miten ne itseasiassa heijastelevat aikuisuuteen siirtymiseen liittyviä erilaisia kysymyksiä. Kuten heräävää seksuaalisuutta, ruumiin ja viettien hallintaa, vanhempien tukahduttavaa rakkautta sekä lasten ja vanhempien välisiin suhteisiin liittyviä eettisiä ongelmia. Sjögrenin artikkeli sisältää suuren määrän tietoa mutta valtavasta detaljimäärästä johtuen se alkaa hajota omaan luettelomaisuuteensa.

Artikkelissa "Askungen som monster. Carrie – en modern saga för ungdomar" *Maaret Koskinen* käsittelee *Brian DePalman* elokuvaa *Carrie*.



Tarkan lähiluvun avulla Koskinen pyrkii selvittämään miksi nuoriso mm. USAssa otti tämän elokuvan omakseen, kun taas kriitikot yms. aikuiset tuomitsivat sen lähes yksimielisesti. Koskinen osoittaa että DePalman elokuva, jota on syytetty mm. naisvihamisellisyydestä, on itseasiassa voyeristisen katseen kritiikkiä. Artikkelinsa lopuksi hän heittää kysymyksen, ketä oikeastaan väkivallasta vaahtoavat haluavat suojella, nuorisoa kauhunäyiltä vai itseään kritiikiltä.

Kauhuelokuvien tilakäsityksiä, niiden toposta, käsittelee kolme kirjoittajaa. *Tilda Maria Forselius* tarkastelee kummitustalo-teemaa ja taloa psyyken metaforana, sitä miten talon tilarakenne heijastelee ihmisen henkistä arkkitehtuuria. *Tytti Soilan* kirjoitus erittelee erästä kauhuelokuvan alalajityyppeä, sairaalamiljööseen sijoittuvia kau-



huelokuvia. Hänen mukaansa sairaalan valtasuhteet heijastelevat itseasiassa ydinperheen valta- ja ihmissuhteita. Soila näkee sairaalan kotina johon moni on kuollut.

*Seppo Luoma-Keturin* artikkeli "Den ogripbara föreställningen" käsittelee kauhuelokuvan tila-avaruuden ääri viivoja. Hän esittää kirjoituksensa alussa että katsojan itse luoma mielikuva elokuvan tilasta on aina rikkaampi kuin elokuvan antama kuva. Tässä vaiheessa ne jotka selittävät, että "kirjallisuus eroaa elokuvasta koska kirjaa lukiessa kuvat pitää luoda itse, kun taas elokuvassa ne on valmiiksi annettu", ilmeisesti heittävät kirjan syrjään. Tästä ajatuksesta Luoma-Keturi kuitenkin lähtee liikkeelle. Hänen mielestään elokuvan ja varsinkin kauhuelokuvan teho perustuu siihen että elokuva visuaalisena välineenä viittaa suoraan katsojan sisäisiin mielikuviin. Elokuva antaa ilmauksen katsojan esikielellisille, esisymbolisille mielikuville.

Luoma-Keturin kirjoitus on kokoelman mielenkiintoisinta antia. Valitettavasti tämä älyllisesti stimuloiva artikkeli on kovin lyhyt. Sen sisältämiä ajatuksia olisi kannattanut kehittää pitemmällekin.

### Ristiretki toisten puolesta

Kirjan kaksi viimeistä kirjoitusta käsittelee videon ja väkivallan herättämiä yhteiskunnallisia reaktioita, kansanvalistajien asenteita sekä niiden taustaa. *Margareta Rönnberg*, joka on toiminut vuodesta 1983 Ruotsin valtion lasten- ja nuortenelokuvalautakunnan (BUF) tarkastajana, käsittelee kirjoituksessaan lastenelokuvien väkivaltaa. Hänen lähtökohtanaan on se miten ruotsalaiset elokuvataustastajat ovat jakaneet lastenelokuvien väkivallan hyväksyttävään ja ei-hyväksyttävään väkivaltaan. Hyväksyttävää väkivaltaa luonnehtii mm. poliittisuus, taistelu oikeudenmukaisuuden puolesta, se sijoittuu historialliseen menneisyyteen ja suuntautuu lapsen tulevaisuuteen. Ei-hyväksyttävä väkivalta on luonteeltaan yksityistä, se taistelee vääryyttä vastaan ja suuntautuu lapsen nykytilanteen korjaamiseen.

Konkreettisenä esimerkkinä Rönnberg analy-

soi japanilaista piirroselokuvaa *Galaxy Express 999* jonka BUF totesi ei-suositeltavaksi. Rönnberg katsoi elokuvan kahden 9-vuotiaan tytön kanssa joiden kommentit on liitetty analyysin yhteyteen. Rönnberg osoittaa että elokuvan pessimistinen, ei-idealistinen ja jopa kyyniseksi väitetty maailmankuva herätti tytöissä paljon omaehtoista moraalista pohdiskelua. Tytöt eivät samaistuneet tarinan sankariin vaan pystyivät punnitsemaan hänen tekojensa moraalista oikeutusta. Ei-hyväksyttävä väkivalta ei siis välttämättä aiheuta moraalista romahdusta. Lapset jotka joutuvat käymään läpi omia "kiellettyjä" tunteitaan, kosto- ja valtafantasioita sekä omia aggressioitaan, pystyivät arvioimaan niitä tietoisesti.

Rönnbergin mukaan erottelu hyväksyttävään ja ei-hyväksyttävään väkivaltaan perustuu keskiluokkaiseen kaksinaismoraaliin. Tarkastajat suosittelevat elokuvia jotka aktivoivat keskiluokan omia lapsia taisteluun oikeudenmukaisuuden (ja useimmiten jonkun toisen) puolesta joskus tulevaisuudessa. Kun taas elokuvia jotka aktivoivat toisten (työväenluokan) lapsia taistelemaan itsekoettua epäoikeudenmukaisuutta vastaan nyt, ei suositella.

Jokaisen kasvattajan, opettajan ja lastenkulttuurista kiinnostuneen kannattaa tutustua Rönnbergin ajatuksiin. Varsinkin niiden jotka vaivojaan säästämättä ja' savat uurastaa toisten hyväksi.

Artikkelissaan "På korståg mot populärkulturen" *Bert Fridlund* jäljittää ruotsalaisen videokeskustelun juuria. Fridlund osoittaa että kyseessä on historiassa useasti toistunut ilmiö. 1500-luvulta lähtien uskonnolliset ja moralistiset kansanvalistajat ovat taistelleet karnevaaleja, romaaneja ja muita populaarikulttuurin muotoja vastaan. Kirja jota nyt esitetään vaihtoehdoksi videolle, oli 1800-luvulla samanlaisen kauhistelun kohteena kuin video on tänään. Tuolloin kerrottiin kauhutarinoita perheenisistä jotka teurastivat vaimonsa ja lapsensa koska olivat lukeneet sopimatonta kirjallisuutta. Lukukiihko "Lesesucht" oli tuon ajan iskulause tälle kauhistettavalle ilmiölle joka herätti ihmisten uteliaisuuden ja mielikuvituksen sekä synnytti vääriä tarpeita. Historia-osuuden jälkeen Fridlund tarkastelee videon 1980-luvun alussa Ruotsissa synnyttämää moraalista paniikkia. Tämä ilmiö on toistunut lähes identtisenä Suomessa.

Niiden jotka jaksavat keuhkota videon vahingollisesta vaikutuksesta ja kauhistella kirjan kriisiä kannattaisi lukea kirja tai pari ainakin silloin tällöin, esimerkiksi *Väldet mot ögat*. Suomalaisen kulttuurin kriisi ei ole esineiden, kirjojen tai videon, vaan ajattelun kriisi. Meille on käymässä huonommin kuin entiselle kuninkaalle. Kohta ei auta edes huutaa "Valtakunta ajatuksesta".

*Simo Alitalo*

## TURUN PISTEPÖRSSI

	TAPANI MASKULA TURUN SANOMAT	RAILI SUOMINEN TURUN SANOMAT	ANTERO LAIHO TURUN PÄIVALEHTI	MARTTI LAHTI TURUN YLIOPIPPILASLEHTI	KARI KALLIONIEMI AURAN AALLOT	HANNU SALMI TEK	PEKKA NÜMMELIN TEK	KESKI- ARVO
Luchino Visconti: Rakkaus Roomassa	4	5	4	5		6	4	4.7
Alfred Hitchcock: Muukalaisia junassa	6	4	4	3	6	4	4	4.5
Alan Rudolph: Choose me — Ota minut	5	3	4	5		5		4.4
Orson Welles: Mahtavat Ambersonit	6	5	4	4	3	5	3	4.3
Michael Cimino: Lohikäärmeen vuosi	2	5	5	4		4	2	3.7
István Szabó: Eversti Redl	4	3	5				2	3.5
John Schlesinger: Haukka ja lumimies	1	4	3		5	1		2.8
Lewis Teague: Paholaisen silmät	3		2			3		2.7
Francesco Rosi: Carmen	2	3	1			3		2.2
Ridley Scott: Legenda	1	1	1	3	6	2	1	2.1
Richard Marquand: Viiltävä terä	2	3	1					2.0
Juha Rosma: Huomenna	1	1	0		3	3	3	1.8
Timo Humaloja: Valkoinen kääpiö	1	1	1		4		1	1.6
Ivan Passer: Lemmenkoe	1					2		1.5
Taylor Hackford: Valkeat yöt	0	1	1		2		3	1.4
Walter Hill: Wow! Mikä perintö	1	0	3		1	2	0	1.2
Arthur Hiller: Maikat	2	0				1		1.0
Tom Holland: Kauhun yö	0		1			2		1.0
Ruud van Hemeret: Kornit kullannurut	0						1	0.5
Sylvester Stallone: Rocky IV	0	0	0	1				0.25
Arthur Joffe: Haaremi	1	0	0	0				0.25



OSAAMME  
TEHDÄ PALJON  
HYVÄKSENNE  
JA TEEMME SEN  
MIELELLÄMME.



TURUN  
SUOMALAINEN  
SÄÄSTÖPANKKI