



LÄHI KUVA

Turun Elokvakerho ry:n jäsenlehti

3/85



ARJESTA KONSERTTIIN.

Eine kleine Nachtmusik Des Canyons
Aux Etoiles Keskeneräinen sinfonia
Petruska Kuusi kappaletta suurelle
orkesterille Kullero Riikinkukko-
muunnelmat Pohjolan tytär Daphnis
et Chloé Kohtalosinfonia Merikuvia

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

LÄHIKUVA ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

Ilmoitushankkija:

Pekka Johansson

YO-kylä 49 A

20501 TURKU

puh 377 992

LÄHIKUVAAN tarkoitetut tekstit, kuvat ym voi lähettää postitse osoitteella:

Turun Elokvakerho ry

PL 75

20501 TURKU

LÄHIKUVAAN liittyvissä asioissa, aivan kuten kaikissa muissa Elokvakerhoa koskevilla kysymyksissä, voi kääntyä jonkun johtokunnan jäsenen puoleen.

Turun Elokvakerho ry:n johtokunta vuonna 1985:

Ari Honka-Hallila (puh.joht) 374 359

Rainer Wallenius (varapj.) 741 845

Hannu Salmi (sihteeri) 385 853

Helena Honka-Hallila 374 359

Tarmo Poussu 377 060

Pekka Nummelin 333 924

Martti Lahti

ISSN 0782 - 3053

Vuosikerran tilaushinta 40,-
Irtonumero 10,-

Vastaava toimittaja

ja taitto: Rainer Wallenius

Paino: Tehopaino Oy, kaarina 1985

Kansikuva: Diane Keaton ja
Woody Allen elokuvasta
Sota ja rakkaus

LÄHIKUVA

Turun Elokvakerho r.y:n jäsenjulkaisu

S•I•S•Ä•L•T•Ö 3/85

Henry Bacon:

ROBERT ALTMAN LONTOON FILMI-
FESTIVAALEILLA

66

Tri Ion Stavarus

KUKA ON DRAKULA?

98

ELOKUVIEN ESITTELYT:

Mitkä häät!

69

Armottomat

71

Kohtauksia eräästä avioliitosta

72

Vihan riivaama

74

Hirsipuukatu

75

Kagemusha — varjokenraali

78

Verenimijät

81

Sota ja rakkaus

83

Alien — kahdeksas matkustaja

86

Koirankeksit

88

Huviretki hirttopaikalle

90

Kylmät alkupalat

92

Lady Eve

93

Paistinpannumurhaajat

95

Erikoislähikuvia

102

ROBERT

ALTMAN

LONTOON

FILMIFESTIVAALEILLA

Kirjoittajamme, Henry Bacon, on freelance kirjoittaja jonka artikkeleita on ilmestynyt monissa suomalaisissa elokuvalehdissä. Henry Bacon kävi Lontoon Elokuvajuhlilla syksyllä 1984 ja tapasi siellä Robert Altmanin lehdistötilaisuudessa.

Aiemmin Henry Bacon on Lähikuvan palstoilla kirjoittanut Andrei Tarkovskista.

Lontoon filmifestivaalien yhteydessä järjestetään elokuvaesitysten lisäksi tilaisuuksia, joissa on mahdollista keskustella elokuvien tekijöiden kanssa. Viime vuonna erään tällaisen tilaisuuden tähtenä oli **Robert Altman**, yksi omaperäisimmistä ja radikaaleimmista nykyamerikkalaisista ohjaajista. Ja kuten tilaisuuden vetäjä totesi, Altman on aina ollut radikaali ammattimaisella tavalla, eikä esimerkiksi tekemällä viimeistelemättömiä tai katsojaepäystävällisiä elokuvia. Uransa hän aloitti kirjoittamalla lyhyitä kertomuksia radioille, näyttämölle ja lopulta elokuvaa varten. Aikanaan hän pääsi ohjaamaan televisio-ohjelmia ja siirtyi sitten kokonaan elokuvan pariin. Aluksi oli kyse pelkäästään pienen budjetin elokuvista. Altman kertoi näistä ajoista:

— Opin olemaan herättämättä huomiota. Sitä täytyi osata pysytellä piilossa niin kauan, että oli liian myöhäistä tehdä suuria muutoksia. Kun teimme *M.A.S.H:iä*, samalla studiolla filmattiin *Panssarikenraali Pattonia* ja erästä toista elokuvaa nimeltä *Tora-Tora-Tora*. Kaikkien huomio keskittyi noihin kahteen spektaakkeliin ja kukaan ei huomannut, mitä me olimme tekemässä. *M.A.S.H:iä* ei itse asiassa koskaan päästetty julkisuuteen, pikemminkin se pakeni sinne (it was never released, it escaped). *Sutherland* ja eräät muut näyttelijät epäilivät — itse asiassa he olivat varmoja — että minä tuhoaisin heidän uransa. Minä taas en ollut niinkään varma, että heillä yleensä oli mitään uraa siinä vaiheessa. Ennakkoesitys oli tyrmistyttävä. Se oli varsinainen mellakka. Vasta silloin tuottaja — joka oli paikalla vain siksi, että sattui olemaan kaupungissa eikä hänellä ollut muuta tekemistä — vakuuttui siitä, että elokuva menestyisi. *Brewster McCloud* oli sitten lopullisesti tuhota urani. Tuottajat eivät todellakaan ymmärtäneet, mistä siinä oli kysymys. Mutta sellaista se on ollut aina. Erästä elokuvaa tehdessäni tuottaja sattui paikalle. Hän totesi vain: ”Tuo hölmö antaa näyttelijöiden puhua yhtä aikaa.” Seuraavana päivänä minua ei päästetty studioille. Vartija portilla yksinkertaisesti ei päästänyt minua sisään.



Altmanin tavasta laittaa näyttelijät puhumaan päällekkäin on tullut eräs hänen tavamerkeistään. Keskustelutilaisuudessa hän vaikutti lähes vastahakoiselta selittämään, miksi hän oikeastaan tekee niin. Lopulta hän esitti asian näin:

— Näyttelijä ei saa kiinnittää liikaa huomiota itseensä. Puhe on kuin vaatteet, jotka ihmisellä on päällään. Kuvitellaanpa esimerkiksi kohtaus, jossa päähenkilö saapuu hotelliin ja varaa huoneen. Hotellivirkailijan on vastattava hänelle, sanottava mikä huone, jne. Jos hän ei sanoisi mitään, katsojat etsisivät merkitystä siitä, että hän vaikenee. Se, mitä hän sanoo, ei tietenkään ole sinänsä tärkeää, se on vain osa elokuvan kokonaisuudesta. Se ei saa kiinnittää liiaksi huomiota, joten helpointa on hukuttaa se osaksi äänen sekamelskaa. Tämä ei merkitse sitä, että väheksyn näyttelijöitä, hehän juuri luovat elokuvan. Kun olen valinnut näyttelijät, 85—95 %:ia työstäni on tehty. Sitten minä vain kerron heille, mitä haluan heidän tekevän. Sen jälkeen näyttelijän on toimittava oman viitekehjensä puitteissa. Tietysti voin antaa tarkempiakin ohjeita, mikäli näyttelijä vaikuttaa epätietoiselta. Jos hän on epävarma siitä, missä hänen tulee seistä, piirrän hänelle ruksin lattiaan. **Warren Beatty** esimerkiksi oli hyvin epävarma, vaikka onkin suurenmoinen näyttelijä. Hän odotti minulta paljon ohjausta. Huomasin sen siitä, että aina kun kuljin huoneen poikki, hän aina seurasi minua katseellaan hieman liian pitkään.

"Ainoa mihin pyrin,
on olla valehtelematta"

Altmania on usein syytetty amerikkalaisen elokuvan pyhimpien aiheiden vääristelystä:

— Kun katson westerniä, tulen ajatelleeksi, olivatkohan asiat todella noin. Sitten teen oman vaihtoehdoni näkemälleni. *Pitkien jäähyväisten* jälkeen minun väitettiin vääristelleen **Raymond Chandleriä**. Mutta ihmiset yksinkertaisesti eivät tienneet, mistä puhuivat. Itse asiassa he tarkoittivat, että vääristelin **Humphrey Bogartia**. Chandler itse ei ollut niin pikkutarkka. Hän ei esimerkiksi juuri välittänyt kirjojensa juonista. Jos häneltä kysyi jotakin yksityiskohtaa, hänen täytyi etsiä kyseinen kirja käsiinsä ja sitten yrittää löytää kyseinen kohta siitä. Useimmiten hän ei onnistunut. Olin itsekin aika hämmentynyt, kun luin Chandleria. Elokuvan keskeisin lause ei muuten tullut sen enempää Chandlerilta kuin minultakaan. **Elliot Gould** itse keksi tuon "It's OK with me" lauseen.

Keskustelun aikana yritettiin hahmottaa Altmanin ideologisia lähtökohtia ja tavoitteita. Hän itse ei kuitenkaan ollut kovin avulias tässä suhteessa:

— En pyri sanomaan elokuvillani mitään erityistä. Ainoa mihin pyrin, on olla valehtelematta. Jos minulta vaaditaan valehtelemista, jätän työn mielummin kesken. Haluan näyttää asiat sellaisina, kuin minä ne näen. En halua harjoittaa propagandaa, sillä en tiedä kuinka asioiden pitäisi olla. Kun katsotte filmejäni, näette vain minun totuuteni.

Festivaalilla esitettiin Altmanin uusin elokuva *Secret Honour*. Se sijoittuu yhteen ainoaan huoneeseen, ja siinä esiintyy vain yksi näyttelijä nimeltä **Philip Baker Hall**.

— Mies esittää **Richard Nixonia**, joka oli aikoinaan Yhdysvaltojen presidentti. Kuulin tästä näyttelijästä, joka esitti yhden miehen showta presidentti Nixonista, enkä aluksi jaksanut edes kiinnostua siitä. Sitten joku sanoi minulle, että sinunhan pitäisi olla kiinnostunut hienoista näyttelijöistä. Lopulta menin ja ihastuin heti niin, että tuotin näytelmän näyttelijöineen New Yorkiin. Sama mies esiintyy elokuvassani, jonka tein tuon näytelmän pohjalta. Ainoa, mistä kriitikot eivät pitäneet, oli se, että elokuvan loputtua he tunsivat jo-



□ Robert Altman: Brewster McCloud



□ Robert Altman (oik.) ohjaa elokuvaa *Images*

pa vähän sympatiaa Nixonia kohtaan. Nixonista sentään voi tehdä tällaisen elokuvan, mutta elokuva **Ronald Reaganista** olisi niin mieletön, ettei sitä pitäisi tehdä.

Secret Honourissa Nixon sanelee — tai pikemminkin raivoaa — muistelmiaan nauhalle. Hän juopuu ja riehuu (ja puhuu päällekkäin itsensä kanssa, kuten Altman totesi) yhä enemmän ja enemmän. Hänen erityinen vihan kohteensa on **Kissinger**, jonka menestyksen ajatteleminen on viedä entisen presidentin mielipuolisuuden valtaan. Hän vuodattaa herjoja Kissingerin muotokuvan edessä tavalla, joka sai jonkun kysymään Altmanilta, eivätkö elokuvan tekijät ole vaarassa saada syytteen herjauksesta.

— Totta kai. Meillä on kaiken aikaa mies teatterin ovella valmiina ottamaan haasteen vastaan. Kun saamme sen, elokuvastamme tulee kaupallinen.

Altmanin omat ohjaajasuosikit löytyvät enimmäkseen Yhdysvaltojen ulkopuolelta. Hän kiistää ottavansa vaikutteita suoraan keneltäkään, mutta sanoi menevänsä katsomaan kaikki **Kurosawan, Bergmanin, Fellinin** ja **Scolan** uudet elokuvat. Lisäksi hän katsoo erityisellä innolla teatterielokuvia. Hän itse asuu parhaillaan Ranskassa, missä hän valmistelee uutta elokuvaa. Yhdysvalloissa tehdään hänen mukaansa vain kakaroiden elokuvia, "kiddie movies". Entä hänen oma *Kippari-Kallensa*?

— Se tehtiin sille kakaralle, joka elää meissä kaikissa. Eikä tuo kakara halua aina ottaa vastaan sosiaalisia ja poliittisia viestejä. Itse en pysty tekemään tietoisesti kantaottavia elokuvia. Heti jos tulen tietoisesti jonkinlaisesta viestistä, en enää pysty toteuttamaan sitä. Olen tietysti poliittisen ympäristöni, yhteisöni, perheeni ehdollistama, mutta toimiakseni voin vain olla olematta tietoinen niistä. Pyrin katselemaan asioita eri näkökulmilta. Alussa minulla on oltava mahdollisimman epämääräinen näkökulma. Olen aivan yhtä kiinnostunut sattumista kuin suunnittelustakin.

Lopuksi Altmanilta kysyttiin mm. hänen mielipidettään *M.A.S.H.*-elokuvan pohjalta tehdystä TV-sarjasta.

— Tuo TV-sarja, jota on nyt tehty jo 12 vuotta, on salakavalinta propagandaa, mitä olen ikinä nähnyt. En halua olla missään tekemisissä sen kanssa. Uuden filmini aihe? Me vain keräämme joukon ihmisiä yhteen ja sitten me katselemme heitä... Se on mikrokosmos siitä, mitä Hollywood on, mitä Amerikka on tai mitä maailma on. Se toteutetaan eräänlaisena mini TV-sarjana. Olen hyvin kiinnostunut kasettien, kaapeleiden, ym. tarjoamista mahdollisuuksista.

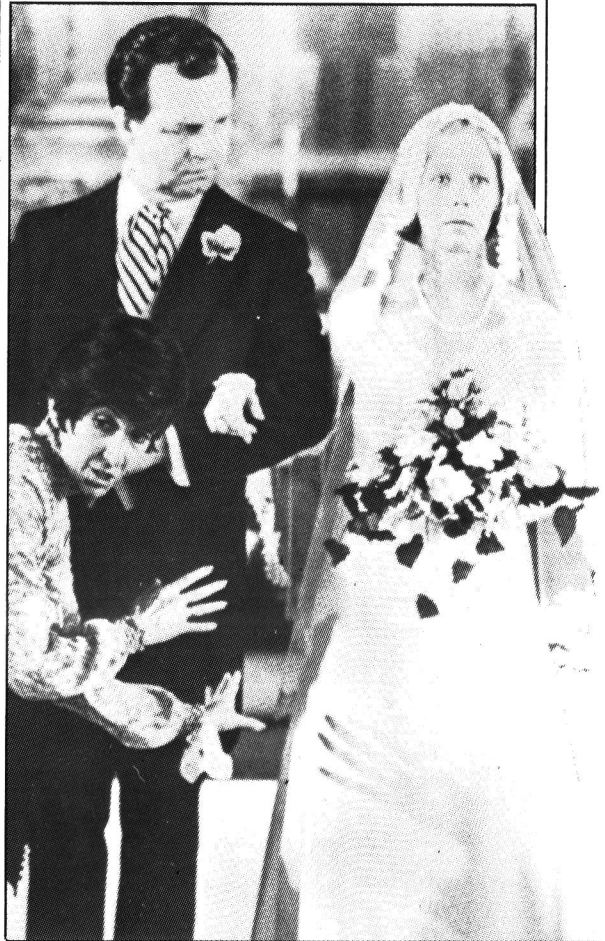
Loppukeskustelussa kävi ilmi, että Altman on lähtenyt muillekin uusille urille. Hän on ohjannut Pariisissa **Stravinskyn** oopperan *Hulttion tie*. Muutakin oopperaproduktioita on luvassa. Kun Suomeen aikanaan saadaan oopperatalo, Altman olisi varmasti mielenkiintoinen ohjaajavieras. Ehkä siihen mennessä edes hänen tällä hetkellä uusimmat elokuvansa on saatu Suomeen.

Henry Bacon

MILLAINEN YHTEISKUNTA!

MITKÄ HÄÄT! (A Wedding), Yhdysvallat 1978

Ohjaus: Robert Altman. Tuotanto: Lion's Gate Films/Robert Altman. Käsikirjoitus: John Considine, Patricia Resnick, Allan Nichols ja Robert Altman — Considinen ja Altmanin aiheesta. Kuvaus: Charles Rosher (Panavision, Color by DeLuxe). Musiikki: John Hotchkis. Leikkaus: Tony Lombardo. Näyttelijät: Carol Burnett (Tulip Brenner), Paul Dooley (Snooks Brenner), Amy Stryker (Muffin Brenner), Mia Farrow (Buffy Brenner), Dennis Christopher (Hughie Brenner), Mary Seibel (Marge Spar), Margaret Ladd (Ruby Spar), Gerald Busby (David Ruteledge), Peggy Ann Garner (Candice Ruteledge), Mark R. Deming (Matthew Ruteledge), Lillian Gish (Nettie Sloan), Ruth Nelson (Beatrice Sloan Cory), Ann Ryerson (Victoria Cory), Desi Arnaz Jr. (Dino Corelli), Belita Moreno (Daphne Corelli), Vittorio Gassman (Louis "Luigi" Corelli), Nina Van Pallandt (Regina Corelli), Virginia Vestoff (Clarice Sloan), Dina Merrill (Antoinette Sloan Goddard), Pat McCromick (Mackenzie Goddard), Luigi Proietti (Little Dino), Geraldine Chaplin (Rita Billingsley), Mona Abboud (Melba Lear), Viveca Lindfors (Ingrid Hellström), Lauren Hutton (Florence Farmer), Allan Nicholls (Jake Jacobs), Maysie Hoy (Casey), John Considine (Jeff Kuykendall), Patricia Resnick (Redford), Horward Duff (tri Jules Meecham), John Cromwell (piispa Martin), Bert Remsen (William Williamson), Pamela Dawber (Tracy Farrell), Gavan O'Herlihy (Wilson Briggs). Kesto: 126 min.



□ Robert Altman: *Mitkä häät!*

Mitkä häät! on lähellä **Robert Altmanin** uran toista käännekohtaa. Aluksi hän teki töitä televisiolle, ryhtyi sitten riisumaan elokuvan lajeja niiden päälle kerääntyneistä verhoista (*M.A.S.H.*, *Pitkät jäähyväiset*, *McCabe ja Mrs. Miller*), kunnes jätti genretutkielmat ja alkoi siirtyä kohti mystiikkaa (*Kolme naista*) ja "kaottista elokuvaa" (*Mitkä häät!*), josta jo *Nashville* oli antanut viitteitä.

"Kaaos" ei ole jättänyt Altmania rauhaan vieläkään, niin kuin oheinen haastattelukin osoittaa; sekasortoinen ja näennäisesti sattumanvarainen mikrokosmos voi heijastaa kuvia yhteiskunnan makrokosmoksista. Pisimmälle Altman on vienyt ajatuksen valmiiksi tekemässään mutta levittämättä jätetyssä elokuvassa *Health* ("Terveys"), jonka tapahtumat sijoittuvat Floridassa järjestettävään terveysintoilijoiden kansalliseen kongressiin; Altman lainaa kokouksen puheenjohtajakandidaattien puheet suoraan vanhoista presidentinvaalipuheista 50-luvulta.

Nashvillessa Altman lähtee kehittämään tarinaansa vanhalla ja bestseller-romaanissa koetulla periaatteella: aluksi esitellään toisilleen tuntemattomat henkilöt, joiden kohtalot kietoutuvat yhtenäiseksi loppuratkaisuksi. "Kaaos" ei ole vielä kerronnan perusta vaan katsojan alkukokemus.

Mitkä häät! -elokuvassa on sekalainen puolensadan ihmisen seurakunta kokoontuneena kahden jäsenensä vihkiäisiin ja häihin; kaksi sukua, jotka eivät entuudestaan tunne toisiaan, kohtaavat. Altman poimii tilanteen sieltä ja toisen täältä ja pitää hämmästyttävällä taidolla elokuvan koossa ja kiinnostavana. Ei silti, mikäpä ihmisyyteisö ei olisi kiinnostava, jos se on "liioiteltujen juonittelujen, pakkomieltöiden, äärimmäisyyksien, valheiden, kaunan ja mahtailun kaaos" (**Tom Milne**).

Elokuvan historiasta löytyy loistavia esimerkkejä juhlien käytöstä yhteiskunnallisen analyysin välineenä ja yhteiskunnallisen tilanteen heijastajana, kärjessä **Renoir'n Pelin säännöt** ja **Viscontin Tii-**

ELÄVÄÄ ELÄMÄÄ NÄYTTÄMÖLLÄ

SUURESTI

Cervantes—Bulgakov:
DON QUIJOTE
veijarikomedia suurella näyttämöllä!
ohjaus Liisa Isotalo (vier.)

Liittotasavallan kuuma nimi
Botho Strauss:
NAHDAAN AVAJAISISSA
(Trilogie des Wiedersehens)
ensimmäisenä Suomessa — mutta kuka?
ohjaus Jussi Helminen

Ihmeen ihana musiikinäytelmä
TUHATYKSI YÖTÄ
kirjoittanut Elina Halttunen
musiikki Matti Puurtinen
ohjaus Olli Tola
Kantaesitys 27.9.

Ikivihreä ja ihkausi
MUSIIKKIKABAREE
mm Leena Takala, Jarmo Alonen ja
Merja Lehtinen (vier.)
mus. johto Kälevi Rothberg
yleis-ohjaus Aulis Ruostepuro
ensimmäinen esitys 5.10.

August Strindberg:
UNINAYTELMA
uusi suomennos Lauri Sipari
ohjaus Eija-Elina Bergholm (vier.)
Ensi-ilta 13.12.

SOPUKASTI

Kaarina Helakisa:
KUNINKAANTYTTÄREN SIIVET
nukkeenäytelmä
sovitus, ohjaus, nuket: Kitta Sara (vier.)

Esko Salervo:
SAARI VAJOAA
Vaaran lehen on vastuun?
ohjaus Risto Saarnila

Jack London:
VAIN LIHAA
pigeojsjännäri
ohjaus Lasse Saaristo
Ensi-ilta 18.9.

Michel Vinaver:
LENTO ANDEILLE
Uusinta ranskalaista — myrskyvaroitus
ja haaksirikko ...
ohjaus Eva Odrischinsky (vier.)
Suomen kantaesitys 27.11.

LIPUT yksi tai ryhmässä
tiedustelut ja varaukset puh 331 441
ti-la klo 11–15 ja 17–19
su klo 13–18.30

TURUN KAUPUNGINTEATTERISSA

kerikissa. Mitä Altmanin häät sitten heijastavat? Kaksi vaurasta keskiluokkaista sukua on koolla, toinen vanhaa amerikkalaista aristokratiaa, toinen nousukasmainen ja äkkiä rikastunut. Mistään rahan rauhoittavasta vaikutuksesta ei ole tietoaakaan. Varsinaisista luokkaeroista ei anneta kuin vihje: sulhasen isää pidetään häpeäpilkkuna, koska hän on alkujaan köyhä italialainen — jolla tosin lienee suhteita mafiaan. Heijastukset ovat neuroottisia, seksuaalista yliaktiivisuutta ja vastaavaa. Onko vanhan piispan kyvyttömyys kommentti kirkon tilasta ja salassa kuolemaa tekevä suvun matriarkka kuvaamassa yhteiskunnan piilossa olevia valtakakeroksia?

Altman antaa elokuvansa katsojalle vapaat kädet. *Mitkä häät!* voi nähdä pelkkänä eksentrikkojen ohimarssina vailla sen kummempia yhteyksiä. Omituisen levottomaksi tekevää sen nauru kuitenkin on.

Ari Honka-Hallila

LÄHTEET:

Richard Combs: Health. Sight and Sound, Summer 1981.
Tom Milne: A Wedding. Sight and Sound, Winter 1978/9.

Robert Altman (1925—)

- 1957 — The Delinquents
- 1957 — The James Dean Story/James Deanin tarina
- 1961 — 1964 tv-elokuvia
- 1968 — Countdown
- 1969 — Nightmare in Chicago
- 1969 — That Cold Day in the Park
- 1970 — M*A*S*H/M*A*S*H -armeijan liikkuva kenttäsaaraala
- 1970 — Brewster McCloud/Poika joka halusi siivet
- 1971 — McCabe and Mrs. Miller/McCabe ja Mrs. Miller
- 1972 — Images
- 1973 — The Long Goodbye/Pitkät jäähyväiset
- 1974 — Thieves Like Us/Varkaita kuten me
- 1974 — California Split/Täyskäsi
- 1975 — Nashville/Nashville
- 1976 — Buffalo Bill and the Indians Or Sitting Bull's History Lesson/Bufallo Bill ja intiaanit
- 1977 — 3 Women/3 naista
- 1978 — A Wedding/Mitkä häät!
- 1978 — Quintet
- 1979 — A Perfect Couple
- 1979 — Health
- 1980 — Martha
- 1981 — Popeye/Kippari-Kalle
- 1982 — Come Back to the 5 and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean
- 1984 — Secret Honor

ARMOTTOMAT

THE CHASE (USA 1965).

Ohjaus: Arthur Penn. Tuotanto: Sam Spiegel/Horizon Lone Star/Columbia. Käsikirjoitus: Lillian Hellman (Horton Footen romaanin ja näytelmän pohjalta). Kuvaus: Joseph LaShelle (Panavision, Technicolor). Leikkaus: Gene Milford. Lavastus: Richard Day, Robert Luthardt. Musiikki: John Barry. Näyttelijät: Marlon Brando (Calder), Jane Fonda (Anna Reeves), Robert Redford (Bubber Reeves), E.G. Marshall (Val Rogers), Angie Dickinson (Ruby Calder), Janice Rule (Emily Stewart), Miriam Hopkins (Mrs. Reeves), Martha Hyer (Mary Fuller), Richard Bradford (Damon Fuller), Robert Duvall (Edwin Stewart), James Fox (Jake Rogers), Diana Hyland (Elizabeth Rogers), Henry Hull (Briggs), Jocelyn Brando (Mrs. Briggs). Kesto-aika 2 t 10 min.

Armottomat on **Arthur Pennin** (s. 1922) neljäs pitkä elokuva. Kyseessä on Hollywood-tuote, joka vaikuttaa siltä kuin se olisi tehty 50-luvulla, vaikka se olisi pitänyt tehdä 70-luvulla — siis monellakin tavalla väliinpudonnut elokuva. 60-luvulla Penniä pidettiin jopa jonkinlaisena Hollywoodin **Godardina** (erityisesti elokuvan *Mickey One* johdosta). Hänet esiteltiin mieluusti esimerkkinä siitä, että teollinenkin tuotantokoneisto pystyi viljelemään pientä taiteellista taimitarhaansa.

Armottomat osoittautui uhkayritykseksi sikäli, että sen jälkeen Pennin ura näytti olevan lopussa: elokuvamaailman painopiste oli ja pysyi vanhalla mantereella. Ohjaajan onneksi tulivat kuitenkin *Bonnie ja Clyde* ja panivat maailmanmarkkinat sileäksi. Sen jälkeen tie näytti taas pitkältä ja leveältä.

Teatteri- ja TV-ohjaajana (mm. *Jerry Lewis/Dean Martin showssa*) aloittanut Penn on yksi keskeisimpiä uuteen amerikkalaiseen elokuvaan vaikuttaneita tekijänimiä. Siitä huolimatta lähestulkoon ainoa Pennin elokuva, joka vilahtelee rankinglistoilla (peräpäässä) on *Alice's Restaurant*. Ohjaajan nimeen liitetyt määreet ovat olleet myytti ja väkivalta — Penn on siis mitä amerikkalaisin, mistä syystä eurooppalaiseen ”vakavaan” elokuvaan mielistyneet kriitikot ovat sitten ilmeisesti häntä nyreksineetkin, jos kohta jälkepäin ovatkin joutuneet myöntämään Pennin kyvyt nimenomaan tyylivirtausten ennakoijana.

Kirjallisen taustansa rasittama yhdenpäivänelokuva alkaa siitä, kun pikkukaupungin pieni suuri rikollinen Bubber Reeves karkaa vankilasta ja alkaa pyrkiä takaisin kotikonnuilleen. Sattuma teettää hänestä ”murhaajan” ja takaa-ajetun. Seuraavana päivänä kotikaupungissa valmistaudutaan viettämään pankkipohatan syntymäpäiviä. Hikistä iltapäivää varjostaa tieto vankikarkurista, jonka ilmestymistä näyttämölle yhdellä jos toisellakin on aihetta varoa.

Armottomien näyttelijäkaarti on komea, mutta asetelma tuntuu pelottavan tutulta: Syvän Etelän pikkukaupunkia hallitsee pankkikapitalisti, jonka aikamiespojalla on kulissiavioliiton takana suhde kapakanomistajan tyttäreeseen, joka taas on pojan köyhän ja nyt linnasta karanneen lapsuudentoverin yksinäinen vaimo. Yhtäällä on idealistisheriffi, joka on likimain ainoa kaidemmanpolun kulkija ja häntä vastassa ovat liituranatsit, jotka eivät kaihdakaan keinoja olipa sitten kysymyksessä lainvartija, naapurin vaimo tai putkaan suljettu mustaihoinen. Niinpä jokapaikansheriffikin saa annoksensa arkipäivän fasismia: lain ja väkivallan yhteentörmäys on nytkin verinen. Turvoksiin hakattu Brando on tässä suhteessa vielä kaukana kummisedästä tai Kurzista.

Elokuva tihenee loppuaan kohti huipentuen autojen kaatoaikalla, missä karkuri piileksii ja minne lähes koko kaupungin väki saapuu kuka missäkin tarkoituksessa. Apokalyptisen ilotulituksen päätteeksi näyttää jo hetken siltä, että oikeus voittaa, mutta Amerikassa kun ollaan, näin ei tietenkään käy: väkivalta, jonka kuvaajana kellosepankoulutuksen saanut Penn tiedetään ammatillaiseksi, sanelee tälläkin kertaa enemmän kuin yhden ihmisen lopullisen kohtalon. Paikallinen ”Jack Ruby” osuu kohdalle ja palauttaa mieliin marraskuun Dallasin vuonna 1963. *Armottomat* osoittaa, että maailma missä vallan tavanomaisin etuliite on väki, tarvitsee pienet pintarikollisensa peittääkseen pinnan alle pesiytyneen, rahalla ruokitun koin ja ruosteen.

Jukka Sihvonen

LÄHTEET:

- Cowie, Peter** (ed.), International Film Guide 1969. London 1968, s. 21—24.
Kozarski, Richard (ed.), Hollywood Directors 1941—1976. New York 1977, s. 359—364.
Monaco, James, American Film Now. New York 1979, s. 264—267.
Semeri, Jaana, ”Armottomat”. Monroe 1/1982, s. 7.
Thomson, David, A Biographical Dictionary of the Cinema. London 1980, s. 466—468.
Wood, Robin, Arthur Penn. London 1967.

Filmografia

- 1957 — The Left-Handed Gun/Henkipatto Billy the Kid
 1962 — The Miracle Worker/Ihmeidentekijä
 1964 — Mickey One/Kauhu
 1965 — The Chase/Armottomat
 1967 — Bonnie and Clyde/Bonnie ja Clyde
 1969 — Alice's Restaurant/Alice's Restaurant
 1970 — Little Big Man/Pieni Suuri Mies
 1973 — The Highest/Korkeimmalle (episodi elokuvaan Visions of Eight: München 1972/Kahdeksan näkökulmaa)
 1975 — Night Moves/Yön siirrot
 1976 — Missouri Breaks/Missouri
 1981 — Four Friends/Neljä ystävää

INGMAR BERGMAN

Ingmar Bergmanin ura on elokuvantekijäksi harvinaisen kiinteä ja selkeä. Siinä on nähtävissä selviä kehityslinjoja. Merkittävin virranjakaja sijoittuu johonkin 50-luvun puoliväliin, jolloin Bergmanin tyyli alkoi vakiintua — *Viettelysten illan* (muotoaan etsiskelevä) barokkimaisuus alkoi muuttua yhä hallitumpaan yksinkertaisuuteen. Hän pyrki tietoisesti jokaisen elokuvaelementin yksinkertaistamiseen. 50-luvun puolessavälin tapahtui myöskin Bergmanin kansainvälinen läpimurto (*Kesäyön hymilyä, Seitsemäs Sinetti...*) joka mahdollisti hänen myöhemmän taiteellisen vapauden. Bergman kuvaa usein uudestaan ja uudestaan samoja hallitsevia teemoja, aina kuitenkin eri näkökulmista. Tämä kiinteä yhteys elokuvien välillä näkyy myöskin siinä että monet hänen elokuvistaan ovat syntyneet toisistaan (*Kuin kuvastimessa* -elokuvan loppu synnytti *Talven valoa*), tai sama perusidea on eri aikoina synnyttänyt kaksi erilaista elokuvaa (*Hiljaisuus* ja *Käärmeenmuna*. *Marionettien elämästä* on syntynyt halusta tehdä elokuva *Kohtauksia eräästä avioliitosta* -elokuvan kahdesta sivuhenkilöstä.

Työskennellessään elokuviensa parissa (lähde *Bergman on Bergman* haastattelukirja) Bergman on yllättävän altis ulkoisille vaikutuksille. Henkilökohtaiset tunnetilat, yllättävät muutokset, depressiot, unet jne. vaikuttavat ratkaisevasti elokuvien lopputuloksiin. ”Yllättävä puhelinsoitto kesken kuvausta, voi täysin muuttaa suhdettani kuvattavaan kohtaukseen.” Tällainen ”herkkyys” on harvinaista ja jopa vaarallista elokuvan parissa, jossa tekijän suhde välineeseen on paljon monimutkaisempi kuin esim. taidemaalarin suhde omaan välineeseensä. Elokuvaohjaajan on usein miten taisteltava kireän aikataulun, tiukan budjetin, suuren henkilökunnan, monimutkaisen tekniikan jne. kanssa. Kaikki tämä vaatii kylmää suunnittelua, jossa sattuman osuus yritetään minimoida. Bergman taas vertaa työskentelyään leikkiin, jossa nimenomaan sattumalla on suuri merkitys. Kaikessa tässä Bergmania on varmasti auttanut työskentely tutun ja läheisen työryhmän kanssa.

Tämä herkkyys tuntuu myöskin lopputuloksessa, siitä onkin tullut yksi Bergmanin tunnusomaisempia piirteitä. Samalla siitä on myöskin tullut rasite, sillä se vaatii myöskin katsojalta tiettyä herkkyyttä jotta hän pystyisi täysipainoisesti vastaanottamaan teoksen. Bergman onkin hyvin paljon katsojansa armoilla ja riippuvainen jonkinlaisesta teatterinomaisesta vuorovaikutussuhteesta katsojan ja teoksen välillä. Tällainen vuorovaikutussuhde on elokuvassa pelkkää illuusiota. Elokuva on magiaa, jossa katsojan osa on mukautua sen vietäväksi. Teatteri on ”elämää”, jossa katsoja on osa sitä.

Hyvä esimerkki toisenlaisesta elokuvaohjaajasta on **Hitchcock**. Hänen elokuva-ajattelunsa perustuu katsojan täydelliseen hallintaan. Tähän hän

pyrkii tarkalla ennakkosuunnittelulla, teknisellä ammattitaidolla eli jättämällä mahdollisimman vähän sattuman varaan. Ei Bergmaninkaan elokuviista kuitenkaan ammattitaitoa puutu, päinvastoin nekin ovat tarkasti yksityiskohtia myöten suunniteltu etukäteen. Suunnittelun pääperiaate on vain eri kuin Hitchcockilla. Hitchcockin pääongelma on miten saada ihmiset ajattelemaan halutulla tavalla (kyse on usein hyvin konkreettisista asioista: ”hän on murhaaja”, ”vaara piilee nurkan takana”...). Bergman taas pyrkii suoraan luomaan erilaisia tunnelmia katsojalleen. Bergman liikkuu näin paljon häilyväisemmällä pohjalla, joka on riippuvainen henkilökohtaisista mieltymyksistä ja jossa lopputulos on paljon epävarmempaa, kun katsojan ja teoksen välillä ei ole hedelmällistä vuorovaikutusta. Konkreettiset ajatukset ovat taas ”selkeytensä” vuoksi (helpommin johdateltavissa) paljon otollisempaa elokuvamateriaalia. Yleisö saadaan näin paremmin otteeseen ja siten pystytään varmemmin rakentamaan tunnelmia, emootioita.

Kaikki tämä johtaa toteamukseen: Bergman on teatterimies myöskin työskennellessään elokuvan parissa. Selvimmin tämä tietysti tulee esiin hänen suhteessaan näyttelijöihin. He ovat useasti Bergmanin elokuvien lähtökohtana. Hän kirjoittaa käsikirjoituksensa suoraan tietyille näyttelijöille, jo pa siinä määrin että jonkun tietyn näyttelijän persoonana on koko elokuvan perusedellytys. Bergman ei koskaan käytä amatöörejä, sillä hän vaatii varmaa ammattitaitoa — aktiivista osallistumista. Hän ei halua sotkeutua itse näyttelijöiden työprosessiin, hän pyrkii kaikin keinoin takamaan heille mahdollisimman suuren luomisvapauden. Pitkät otokset joita Bergman suosii auttaa näyttelijää eläytymisessä. Bergman leikkaa myöskin elokuvansa mieluiten jo kamerassa (eli kuvaa kohtaukset lopullisessa järjestyksessä), — jotta näyttelijä saisi tuntumaa elokuvan rytmistä, kuten hän tote-





aa. Näin Bergmanin elokuvien todelliset luovat voimat ovat näyttelijät, jotka useinmiten alistavat kaikki muut elokuvan keinot. Tästä epätasapainosta kärsii elokuvan kokonaisuus ja teho.

Pienenä lisäyksityiskohtana tähän Bergmanin teatterikeskeisyyteen voisi vielä mainita että hän kirjoittaa elokuviansa käsikirjoitukset usein näytelmä-muotoon (mm. *Kohtauksia eräästä avioliitosta*). TV-elokuviissa tämä dialogikeskeisyys ei häiritse, mutta valkokankaalla tämä luo tiettyä paperinmakuisuutta. *Kohtauksia eräästä avioliitosta* -TV sarjan myötä Bergman löysikin TV:stä hänen tyylilleen ja työskentelytavalleen sopivamman välineen.

Parhainta Bergmania on hänen suoraviivainen, etäisen rauhallinen (kylmä) tapa kuvata hyvin voimakkaita tunnelatauksia, kriisitilanteita, raakuuksia. Tämä kontrasti kylmän muodon ja sen takana piilevän voimakkaan tunnelatauksen välillä, pakottaa tavallaan katsojan seuraamaan tilannetta toisesta, hänelle vieraasta näkökulmasta. Hän joutuu puunnitsemaan asiat uudella tavalla. Esim. *Neidon lähteen* murhat, raiskaukset ja muut raakuudet saavat uutta voimaa ja sisältöä kun joudumme seuraamaan niitä etäisyydestä, ilman tavanomaisia tunnekuohuja ja eläytymistä. Tämäkin piirre voi hyvin olla sivutuote Bergmanin näyttelijäkeskeisyydestä, sillä antaahan tällainen rauhallinen kerrontatapa kaikki mahdollisuudet näyttelijäntyölle.

Oli Bergmanista mitä mieltä tahansa tosiasia on kuitenkin että hän on yksi tunnetuimmista elokuvaohjaajista, josta lähes jokaisella on jonkinlainen henkilökohtainen mielipide. En kuitenkaan usko että tämä niinkään paljon johtuu hänen elokuvallisista ansioistaan, vaan enemmänkin hänen inhimillisen herkstä ja alati muuttuvasta taiteilijapersoonastaan. Se aihekenttä missä hän liikkuu ja se säälimätön, usein raaka tapa jolla hän sitä käsittelee on niin lähellä ihmisiä — niin arkaa ja henkilökohtaista aluetta, että se väkisinkin herättää voimakkaitakin henkilökohtaisia mielipiteitä. Kaikillahan on jonkinlainen suhde kuolemaan, vanhenemi-

seen, yksinäisyyteen, tunteiden kylmenemiseen jne. Bergman on itse sanonut että hänen taiteensa tärkein tehtävä on saada kontakti ihmisiin, lyödä kiila heidän välinpitämättömyyteen ja passiivisuuteen.

”Ulkoisesti hyvin suojattu maailma, mutta sisäisesti täysin turvaton” — näin Bergman kuvaa omaa lapsuuden kotiaan 1920-luvun tyyppillisessä Uppsalalaisessa porvariskodissa. Tämä luonneldinta sopii myöskin siihen kuvaan jonka Bergman antaa länsimaisesta hyvinvoinnistamme (Ruotsi on tässä jonkinlaisena ääriesimerkinä turvallisuuden turruttamasta yhteiskunnasta (syryssä sodista, ei sisällissotia, puolueettomuus ja rauhallinen elämänmeno ennenkaikkea — ”turvallinen tyhjiö”). Bergmanin antama kuva on harvinaisen säälimätön ja paljastava. Hän on välttänyt yhteiskunnallisten ja poliittisten asioiden harhaan johtavat koukerot ja keskittynyt (joidenkin mielestä kapeasti) pahoinvoipaan ihmiseen hyvinvoinnin keskeillä. Itsepetoksellisesti nämä ihmiset ovat antautuneet hyvinvoinnin vietäviksi ja samalla kadottaneet hallinnan itsestään. Bergmanin henkilöt eivät aina hallitse niitä keinoja, joilla he pyrkivät, usein tietämättään murtamaan tuon heitä suojaavan muurin — puhkaista heitä ympäröivä tyhjiö.

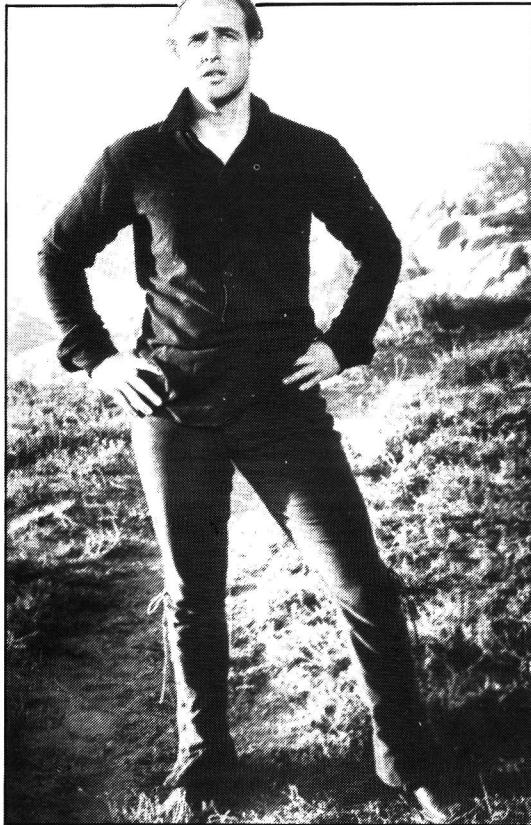
Kohtauksia eräästä avioliitosta -elokuvassa (joka alunperin tehtiin 6-osaiseksi TV-sarjaksi) on kaikki Bergmanin perusteemat esillä. Näkökulmana tällä kertaa vauraan yhteiskuntaluokan ihmiset ja avioliitto. Antti Alanen kirjoittaa tästä, hänen mielestään yhdestä Bergmanin suurimmasta mesariteoksesta seuraavaa:

Elokuvassa käydään läpi tämän pariskunnan välisen suhteen kaikki vaiheet ja variaatiot: idylli, rituaalisoiu normalisuus, valheiden turvin säilytetty yhteisymmärrys, kriisi, ero, tunnustusten teko, täydellinen helvetti, ja — viisi vuotta myöhemmin — kompromissi. Sovinnainen avioliitto on kuihtunut valheelliseksi rituaaliksi, joka estää näitä kahta ihmistä enää rakastamasta toisiaan, ja vasta täydellisen välirikon ja brutaalien taistelun jälkeen he pystyvät kohtaamaan toisensa omana itsenään — salaisessa kohtauksessa ”keskellä yötä pimeässä talossa”.

Olennessin uusi askel on teoksen naiskuvan kehitys. Tämä on myös olennessin edistysaskel, minkä Bergman on saavuttanut mestariinsa Strindbergiin nähden. Bergman on karistanut yltään naismystiikan ajautumatta silti strindbergiläiseen naisvihaan. Siksi Bergmanin kuvaamassa aviohelvetissäkin on realistisempi leimu kuin Strindbergin *Kuolemantanssissa*. Marianne ilmentää elämän myöntämistä, juurevuutta, tämänpuoleisuutta ja ”woman poweria”, mutta samalla suurta naiiviutta, joka ei ole pelkkä terve vastapaino Johanin kynnisytydelle.

Joka tapauksessa Bergman panee Mariannen suuhun filmin tärkeimmän repliikin: ”Siinä suojatussa maailmassa, jossa sekä Johan että minä olemme eläneet niin tiedostamattomasti ja itsestäänselvästi, piilee sellaista julmuutta ja raakuutta, joka pelottaa minua yhä enemmän ja enemmän, kun muistelen sitä. Ulkonaisesta turvallisuudesta se vaatii kalliin hinnan: on hyväksyttävä persoonallisuuden jatkuva tuhoutuminen.”

VIHAN RIIVAAMA



Vihan riivaama (One-Eyed Jacks) USA 1961
T: Paramount/Pennebaker (Frank P. Rosenberg). O: Marlon Brando. Kä: Guy Trosper, Calder Willingham — Charles Neiderin romaanista "The Authentic Death of Hendry Jones". Ku: Charles Lang Jr. M: Hugo Friedhofer. N: Marlon Brando, Karl Malden, Pina Pellicier, Katy Jurado, Slim Pickens, Ben Johnson, Timothy Carey, Elisha Cook Jr. Pituus: 141 min.

1. Sankari on, tai on ollut yhteisön jäsen. 2. Roistot tekevät pahaa sankarille ja yhteisölle. 3. Yhteisö ei kykene rankaisemaan roistoja. 4. Sankari haluaa kostaa. 5. Sankarista tulee yhteisön ulkopuolinen. 6. Sankarilla on jokin erikoisominaisuus. 7. Yhteisö huomaa eron itsensä ja sankarin välillä; Sankarille annetaan erikoisasema. 8. Yhteisön edustaja pyytää sankaria luopumaan kostosta. 9. Sankari luopuu kostosta. 10. Sankari taistelee roistoja vastaan. 11. Sankari voittaa roistot. 12. Sankari luopuu erikoisemastaan. 13. Sankari palaa yhteisöön.

Noissa kolmessatoista kohdassa esittää **Will Wright** erään lännenelokuvatyyppin, ns. kostojuonen rakenteen. Kostojuoniwestern sijoittuu historiallisesti jonkinlaiseen siirtymävaiheeseen: sitä edeltää klassinen western, ja seuraa ammattilaisjuoni. Sankarin, roistojen ja yhteisön suhteet

muuttuvat siirryttäessä rakennetyypistä toiseen, mikä Wrightin mukaan samalla heijastelee muutosta yhteiskunnallisissa instituutioissa, siirtymistä markkinakapitalismista korporatiiviseen kapitalismiin. Kostojuonessa sankarin täytyy toimia heikon yhteisön ulkopuolella voidakseen kostaa vääryyden, kun hän klassisessa westernissä liittyi yhteisöön puolustaakseen sitä. Kostojuoni päättyy siihen, että sankari palaa yhteisöön, asettuu aloilleen; pidemmälle viedyssä ammattilaisjuonessa sankari(joukko) toimii jatkuvasti yhteisön ulkopuolella, motiivinaan pikemminkin raha kuin kunia tai henkilökohtainen kosto.

Marlon Brandon ainoa ohjaustyö, *Vihan riivaama*, on yksi Wrightin esimerkkielokuvista kostojuoniwesternin rakennetta selvittävässä tutkimuksessa (sukulaiselokuvia ovat esim. *Muukalainen Laramiestä ja Etsijät*). *Vihan riivaama* tuntuu tosin poikkeavan hieman kaavasta: Rio (Marlon Brando) on jo elokuvan alussa rikollinen, pankkiryöstäjä. Hän on kuitenkin "kunniallinen" rikollinen, joka tavallaan noudattaa yhteiskunnan sääntöjä, vaikkakin sen ulkopuolella. Hänen kumpuninsa Dad Longworth (**Karl Malden**) sen sijaan pettää sekä Rion, että takaa-ajajat. Kuvaavaa kylä, heikko yhteisö ei kykene rankaisemaan todellista rikollista, vaan tämän onnistuu hankkia itselleen arvostettu asema sheriffinä, yhteiskunnan tukipylväänä. Tarvitaan ympäristöään taitavampi Rio paljastamaan vääryydet. Yhteisö ei tähän kuitenkaan kaadu, sen verran optimismia on *Vihan riivaamassa* jäljellä.

Vihan riivaama on toisessakin mielessä murroskauden elokuva. Perinteisen westernin kuvastoon ja symboliikkaan (erämaa, pelikortit; elokuvan alkuperäinen nimi, One-Eyed Jacks, viitanee pataja herttasotilaaseen) on liitetty uutta, tai muualta tuttua (esim. meri). Väkivalta on — kontrastina tarunhoitoisille maisemille — entistä "realisempaa", ja westerneissä toisinaan nähty masokismi on viety äärimilleen: Rio ruoskitaan ja hänen sormensa murskataan. Kädet levällään sidottuna ja katse maahan painuneena Rio muistuttaa nöyrää, kärsimyksistään voimaa saavaa Kristus-hahmoa (Lieneekö tyypillistä 1960-luvun Brando-elokuville? Vrt. Esim. *Armottomat* ja *Kapina laivalle*).

Vihan riivaama kuvaa ehkä omalla tavallaan myös erään aikakauden loppua, vaikka tämä ei olekaan yhtä selvästi esillä kuin esim. **Sam Peckinpahin** elokuvissa. Tapahtumia ei sidota tarkasti historialliseen aikaan, mutta jotain paljastanee jo se, että *Vihan riivaama* sijoittuu Kaliforniaan, Tyynen Valtameren rannalle: tästä länteen ei enää mennä.

LÄHTEET:

French, Philip, Westerns. Aspects of a Movie Genre. Revised edition. Norwich 1977. (alk. 1973).

Wright, Will, Sixguns and Society. A Structural Study of the Western. Berkeley and Los Angeles 1977. (alk. 1975).

SILMÄNRÄPÄYKSEN KUVASTIN

Jacques Beckerin elokuvamaailma

Se hajottaa päivän, näyttää ihmisille kuvat irrotettuina näennäisyydestä, se riistää ihmisiltä mahdollisuuden hajottaa huomionsa.

— Paul Eluard (1895—1952)

HIRSIPUUKATU (Rue de l'Estrapade), Ranska 1953. Ohjaus: Jacques Becker. Tuotanto: Cinephonic S.G.G. C./Filmsonor. Käsikirjoitus: Annette Wademant. Kuvaus: Marcel Grignon. Musiikki: Margueritte Monod, Georges Van Parys. Näyttelijät: Louis Jordan, Daniel Gélin, Anne Vernon, Micheline Dax. Pituus: 2750 m.

Renoir'n varjossa

Jacques Becker on ranskalaisen elokuvan keskeisimpiä nimiä, vaikka hänet turhan usein onkin unohtettu Jean Renoir -innostuksen huumassa. Beckerin tuotanto on kukaties laadultaan epätaisaista, mutta ehkä juuri siinä on sen viehätys. Parhaimmillaan Beckerin elokuvat ovat arvoituksia, selittämättömän kiehtovia. Hänen elokuvistaan ei ole esitetty maailmojasyyleileviä teorioita, ei "kai-kenselittäviä" auteur-analyysseja: Becker-tyyli on yhä määrittelemättä.



□ Jean Gabin, René Dary ja Paul Frankeur Beckerin elokuvassa *Älkää koskeko* (Touchez pas au Brisbi, 1954)

Vuonna 1906 Pariisissa syntynyt Becker tuli mukaan elokuvamaailmaan hieman ennen toista maailmansotaa. Filmi-intoa kasvatti eritoten se, että hän tapasi King Vidorin, joka tarjosi hänelle työtä Hollywoodista sekä näyttelijänä että assistenttiohjaajana. Houkuttelevasta tarjouksesta huolimatta Becker jäi Ranskaan ja jatkoi uraansa Jean Renoir'n assistenttina.

Omia ohjaajantaitojaan Becker koetteli ennen sotaa lyhyellä komediolla *Le Commissaire est bon enfant*, jonka hän ohjasi yhdessä Pierre Prévertin kanssa. Sota keskeytti alkaneen uran hetkeksi, mutta vankileirillä vietetyn vuoden jälkeen Becker pääsi vihdoinkin käsiksi ensimmäiseen pitkään elokuvaansa *Dernier Atout* ("Viimeinen valtti", 1942), joka oli toisaalta selvästi amerikkalaisvaikutteinen rikoselokuva mutta toisaalta läheistä sukua myös Renoir'n estetiikalle. Joka tapauksessa tästä elokuvasta lähti liikkeelle menestyksekkäs ura. Beckerin kolmas elokuva *Hääpuku* (Falbalas) kilpaili onnistuneesti vuoden 1945 Prix Dellucista, vaikka voiton veikin toinen ranskalainen elokuvan nouseva tähti Robert Bresson teoksella *Naisen kosto* (Les Dames du Bois de Boulogne).

Ennen vuonna 1960 sattunutta kuolemaansa Becker ehti ohjata kaiken kaikkiaan 13 elokuvaa. Näistä ainakin kahta pidetään yleisesti klassikkona: *Rakastajatarta* (Casque d'Or, 1952) ja *Tunnelia* (Le Trou, 1960). Maailman parhaaksi rakkauselokuvaksi kehuttu *Rakastajatar* on ohjattu nopeasti, aivan kuin valtaisan tunnevyöryn seurauksena, vaikka Becker muutoin olikin suorastaan pikatarkka ohjaaja, joka hioi teoksiaan viimeiseen asti. Klassikoiden vastapainoksi ohjaajan kehityskaareen mahtuu myös kaksi epäonnistunutta yrittelyä *Arsène Lupin* (Les Aventures d'Arsène Lupin, 1957) ja *Ali Baba ja 40 rosvoa* (Ali Baba et les Quarante voleurs, 1954), joiden jähmettyneisyyden rinnalla *Rakastajattaren* emotionaalinen dynamiikka vaikuttaa suorastaan hämmästyttävältä.

Kuolema, rakkaus, elämä

Yksi Beckerin elokuvien tärkeimpiä teemoja on rakkaus. Kaikkein ylevimmillään — mutta samalla koskettavimmillaan — tämä tematiikka kiteytyy *Rakastajattaressa*, joka on ennen kaikkea rakkauselokuva, ei avioliittokuvaus. Tätä ennen Becker oli jo käsitellyt neljän elokuvan voimalla rakkauden institutionalisoitua muotoa. Ensimmäinen näistä elokuvista oli *Hääpuku*, jota seurasi avioliittotriologia *Pariisi, ah Pariisi* (Antoine et Antoinette,

1947), *Vastanaineet* (Edouard et Caroline, 1951) ja *Hirsipuukatu* (Rue de l'Estrapade, 1953).

Beckerin trilogia on yhä tuore komedioiden sarja, jonka jokainen osa liittyy eri yhteiskuntaluokkaan. *Parisi, ah Pariisi* on työläiskuvaus, *Hirsipuukatu* kuvaa keskiluokkaista avioliittoa, kun taas *Vastanaineet* -elokuvan rakastavaiset saavat ympärilleen yläluokan yhteiskunnallisen viitekehksen. Taitavasti Becker liikkuu eri yhteiskuntakerroksissa ja tutkii ihmisen toimintaa kulloisessakin ympäristössä. ”Minua kiinnostavat ennen kaikkea henkilöt”, on ohjaaja itse sanonut. Tärkeää ei kuitenkaan ole se, mitä henkilöt sinänsä ovat, vaan miten ympäröivä maailma heissä toimii.

Beckerillä Kuolema voi olla vanheneminen ja rappeutuminen niin kuin elokuvassa *Älkää koskeko* (Touchez pas au Grisi, 1954) tai yhteiskunta kaupallisine lakeineen ja ahdasmielisine moraaleineen niin kuin elokuvassa *Elin päivästä päivään* (Montparnasse 19, 1958). Juuri *Elin päivästä päivään* on poikkeava Becker-elokuva. Sen keskeisin teema ei ole Modiglianin (**Gérard Philipe**) ja Jeanen (**Anouk Aimée**) suhde, vaan taiteilijan asema yhteiskunnassa, taiteilija työntekijänä. Elokuvassa Modiglianin elämä kahden naisen, varakkaan Béatricen (**Lilli Palmer**) ja köyhän mutta puhtaan Jeanen välissä on vain yksi ilmenemismuoto siitä kamppailusta, jota taiteilija jatkuvasti käy yhteiskunnallisen velvoituksen ja kutsumuksensa välillä.



□ Gerard Philipe ja Anouk Aimée Beckerin elokuvassa *Elin päivästä päivään* (Montparnasse 19, 1958)

Rakastajattaresta lähtien Becker-terminologiaan liittyy selvästi kaksi ”rakkautta” rajaavaa käsitettä: ”elämä” ja ”kuolema”. Aiemmin syntyneissä avioliittoelokuvissa kuolema on toki läsnä rakkauden institutionaalistumisessa, jonka seurauksena hellyydenosoituksistakin *saattaa* vähitellen tulla vain tapoja, maneereita, joita toistetaan rituaalinomaisesti. *Rakastajattaresta* kuolema on konkreettisesti giljotiini, joka putoaa Mandan (**Serge Reggiani**) kaulalle. Kuolema, rakkaus, elämä — kaikki toimii kuitenkin tässä järjestyksessä. Kuolema on olemassa jo lähtötilanteessa, rakkauttomuudessa, josta ihmiset kilvan koettavat irtautua. Giljotiini on Kuolema, mutta se ei hävitä Mandan ja Marien (**Simone Signoret**) välistä rakkaussuhdetta: elokuvan lopussa he tanssivat yhä yhdessä, sillä ihmisen sisintä ei giljotiini voi irrottaa.

Elokuvan poikkeavuus saattaa johtua myös siitä, että Becker peri projektin **Max Ophülsilta**: *Elin päivästä päivään* -elokuvassa on näkyvissä aavistus *Skandaalikulungatar Lola Montezin* (1955) tekijän otteesta.

Jacques Beckerin viimeinenokuva *Tunneli* on vankilakuvaus, jossa rakkaus esiintyy miesten välisenä ystävyysenä samaan tapaan kuin elokuvassa *Älkää koskeko*, jonka ytimenä on Maxin (**Jean Gabin**) ja Ritonin (**René Dary**) vankkumaton ystävyys. Vaikka toinen ystävyys osapuolista kuoleekin, tunne ei kuitenkaan liukene kylmään yöhön. *Tunnelissa* vankilasta karkaavat miehet pakenivat Kuolemasta kohti Elämää rakkauden ja yhteenkuuluvuuden siivittämänä.

Hetkien universumi

Kovin omaperäistä ei tietenkään ole väittää, että kuolema, rakkaus ja elämä olisivat Beckerin keskeiset teemat — sillä mitäpä muita teemoja elokuvassa voisikaan olla? Becker kuvaa teoksissaan



□ Jean Gabin (vas.) Jacques Beckerin elokuvassa *Älkää koskeko* (Touchez pas au Grisbi, 1954)

Suuria Tunteita, mutta — mikä parasta — ei milloinkaan suurin sanoin tai suurin elein. Hän on nimenomaan sävyjen mestari, joka kykenee luomaan elokuvan kerronnallisiin sävyihin hetkellisiä vaihdoksia ja saa katsojan silmänräpäyksessä reagoimaan elokuvan henkilöiden tuntemuksiin.

Beckeriläinen elokuva on **Paul Eluardin** runoa lainatakseni — *le miroir d'un moment*, silmänräpäyksen kuvastin, joka suuntaa katsojan huomion emotionaalisesti voimakkaisiin hetkiin. Hetki, jolloin giljotiinin terä putoaa *Rakastajattaressa*; hetki, jolloin Max vetää ensi kertaa silmälasinsa elokuvassa *Älkää koskeko*; hetki, jolloin taidekauppias (**Lino Ventura**) silmät kiiluen ojentautuu tarkastelemaan Modiglianin jäämistöä elokuvassa *Elin päivästä päivään* — kaikki nämä ovat Beckerin elokuvien vaikuttavimpia hetkiä.

Tärkeää ei Beckerin elokuvissa ole juoni, tarina, hetkien peräkkäisyys, vaan hetket sinänsä, niiden yksilöllinen universumi. Tehokkaimmillaan ohjaaja on esittäessään rutiineja, asioita, joita ihmiset tekevät päivästä päivään ja jotka näennäisesti ovat kuolleita hetkiä. Elokuvassa *Älkää koskeko* Maxin ja Ritonin yhteenkuuluvuus korostuu heidän yhteisissä iltapuhhissaan (mm. ateriointi, hampaidenpesu). Elokuvassa *Elin päivästä päivään* valtaisia näkymiä avautuu liikkeestä, jota taidekauppias toistaa vetäessään esiin Modiglianin tauluja yksi toisensa jälkeen. Hetken sisäinen dynamiikka paljastaa asioiden kätkeytyn ytimen. Rutiini ei enää olekaan saman toistoa, vaan monivärisesti sävytettyä arkipäivän kommunikointia, jonka seurauksena ihmiset silmänräpäyksenomaisesti voivat löytää toisensa.

Katsojalle beckeriläiset kuvat kertovat jotakin olennaista arkipäivän rikkaudesta, siitä etteivät rutiinit välttämättä merkitse tunteiden kuolemaa vaan vilpittöntä elämänhalua, pyrkimystä pois näennäisyyksistä. Paul Eluardia lainaten: beckeriläisissä kuvissa ”lintu on yhtynyt tuuleen, taivas totuuteensa, ihminen todellisuuteensa”.

Hannu Salmi

LÄHDEKIRJALLISUUTTA:

Ephraim Katz: *The International Film Encyclopedia*. London 1982.

David Robinson: *World Cinema. A Short History*. Norwich 1973.

Georges Sadoul: ”Jacques Becker”, *Rediscovering French Film*. Edited by Mary Lea Bandy. Introduction by Richard Roud. The Museum of Modern Art, New York 1983.

François Truffaut: *Elämäni elokuvat*. Toimittanut Sakari Toiviainen. Love Kirjat, Vaasa 1982.

Jacques Beckerin (1906—1960) filmografia:

- 1942 — Dernier Atout / ”Viimeinen valtti”
- 1943 — Goupi Mains-rouges / ”Punakäsi-Goupi”
- 1945 — Falbalas / Hääpuku
- 1947 — Antoine et Antoinette / Pariisi, ah Pariisi
- 1949 — Rendez-vous au Juillet / Suurkaupungin sävel
- 1951 — Edouard et Caroline / Vastanaimeet
- 1952 — Casque d'Or / Rakastajat
- 1953 — Rue de l'Estrapade / Hirsipuukatu
- 1954 — Touchez pas au Grisbi / Älkää koskeko Ali Baba et les Quarante voleurs / Ali Baba ja 40 rosvoa
- 1957 — Les Aventures d'Arsène Lupin / Arsène Lupin
- 1958 — Montparnasse 19 / Elin päivästä päivään
- 1960 — Le Trou / Tunneli

KAGEMUSHA

KAGEMUSHA — VARJOKENRAALI (Kagemusha-skuggeneralen — Kagemusha) Japani 1980.

T: Toho/Kurosawa Productions/Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka; Teruyo Nogami. Kansainvälisen version toimeenpanevat tuottajat: Francis Ford Coppola, George Lucas. O: Akira Kurosawa. K: Akira Kurosawa, Masato Ide. V: Takao Saito, Masaharu Ueda — Eastmancolor. Valaiseva kuvaaja: Takeshi Sano. Optiset teh.: Takeshi Miyanishi, Akira Kondo. M: Shinichiro Ikebe. L: Yoshiro Muraki. Le: Akira Kurosawa. N: Tatsuya Nakadai (Shingen Takeda/Kagemusha), Tsutomu Yamazaki (Nobukado Takeda), Kenichi Hagiwara (Katsuyori Takeda), Kota Yui (Takemaru Takeda), Hideji Otaki (Masakage Yamagata), Hideo Murata (Nobuhara Baba), Takayuki Shiro (Masatoyo Naito), Osamu Sugimori (Danjo Kosaka), Noburu Shimizu (Masatane Hara), Koji Shimizu (Kasusuke Atobe), Sen Yamamoto (Nobushige Oyamada), Daisuke Ryu (Nobunaga Oda), Tetsuo Yamashita (Nagahide Niwa), Tatsuhiro Yamana (Ranmatu Mori), Masayuki Yui (Ieyasu Tokugawa), Yasushi Doshita (Kazumasa Ishikawa), Noburu Sone (Heihachiro Honda), Norio Matsui (Tadatsugu Sakai), Toshihiko Shimizu (Kenshin Uesugi), Takashi Shimura (Gyobu Taguchi), Francis S. Sercu, Alexander Kairis, Jean-Pierre Carlini (lähetyssaarnaaja), Kamatari Fujiwara (Takedan lääkäri), Toshiaki Tanabe (Kugutsushi), Yoshimitsu Yamaguchi (suolakauppia), Takashi Ebata (pappi), Fujio Tokita (talonpoika), Akihiko Sugizaki (sala-ampuja) — 10 % 88514-K12-4400 m 24/10

Japani

Japani on siitä poikkeuksellinen Aasian maa, että siellä tehtyjä elokuvia on esitetty myös Suomessa. Japanissa tehtyjen elokuvien määrään nähden siinä ei ole mitään outoa: 50- ja 60-lukujen vaihteessa siellä tehtiin vuosittain kuutisensataa elokuvaa — nyttemmin luku lienee pienentynyt. Omituista on vain se, että jonkun muun maan kuin USA:n elokuvat pääsevät ilmoille. (Suomessa japanilaisia elokuvia on tuonut maahan oikeastaan vain Dianafilmi.)

Länsimaisesta saattaa tuntua oudolta, että Japanin elokuvakulttuuri on yhtä vanhaa kuin Euroopan. Ensimmäiset elokuvaesitykset järjestettiin Japanissa jo 1897, ensimmäiset japanilaiset elokuvat esitettiin 1899, ensimmäinen kiinteä elokuvateatteri rakennettiin 1903.

Japanilaisessa elokuvassa voidaan erottaa karkeasti kaksi keskeistä lajityyppiä: nykyaikais(perhe-)elokuva (*shomin-geki*) sekä historiallinen(samurai)elokuva (*gandai-geki*). Nimenomaan jälkimmäinen murtautui 50-luvulla eurooppalaiseen tietoisuuteen 'japanilaisena elokuvana'. The japanilainen elokuva oli tuolloin tietysti **Akira Kurosawan Rashomon**.

Kurosawa

Kun 1970-luvun puolivälissä neuvostoliittolainen elokuva *Dersu Uzala* oli keskeytyksettä pyörinyt toista vuotta Helsingin Kosmos-filmin teattereissa, alkoi suomalaistenkin mieliä hiljakseen askarruttaa kysymys kuka Akira Kurosawa on? Olihan tuon menestyksikkään neuvostofilmin ohjaaja tietävästi japanilainen, ennen tätäkin elokuvia tehnyt. Myös muut Kurosawan elokuvat, Japanissa tehdyt, nousivat esiin ja saivat katsojia. Kurosawa tunnettiin nyt myös Suomessa.

Kurosawa lienee juuri se japanilainen ohjaaja, jonka elokuvat länsimaiseen (= USA:laiseen) elokuvaan tottuneen katsojan on helpoin ottaa vastaan. Ovathan etenkin Kurosawan samurailokuvat amerikkalaisittain täynnä toimintaa ja liikettä. Ei ihme, että USA:ssa tehtiin Kurosawan *Seitsemän samurain* pohjalta kokonainen sarja lännen-elokuvia. Samalla niissä on kuitenkin riittävästi japanilaisia eleitä ja ilmeitä, asuja ja miljöötä vaikututtaakseen eksoottisilta eurooppalaisesta. Ja ovathan Kurosawan elokuvat myös hyvin tehtyjä.

Kagemusha

Kagemusha edustaa sitä lajityyppiä, josta Kurosawa lännessä tunnetaan: samurailokuvaa. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat 1570-luvulle. Se on kertomus tavallisesta ihmisestä, joka yhdennäköisyyden vuoksi joutuu ottamaan kuuluisan kenraalin paikan tämän kuoltua. Jos tieto kenraalin kuolemasta leviäisi, heikentäisi se joukkojen taistelumoraalia, ja siksi kuolema pyritään salaamaan.

Todao Sato vertaa *Kagemushaa* kahteen muuhun samaan aikaan valmistuneeseen elokuvaan, **Shohei Imamuran** Suomessakin esitettyyn *Yön kasvoihin* (Fuhushu Suru wa Ware ni Ari, 1979) ja **Seijun Suzukin** elokuvaan *Zigeunerweisen* (Tsuingoinerwaizen, 1980). Näille kolmelle on Saton mukaan yhteistä se, että niissä kaikissa on päähenkilö, joka ei tiedä, kuka oikeastaan on tai jonka ulkoinen olemus ja subjektiivinen käsitys itsestään ovat niin erilaiset, että hän ei ole varma todellisesta minuudestaan. Aiemmissa japanilaisissa elokuvissa oli kuvattu vain ihmisiä, jotka tiesivät, keitä olivat. Feodaalista moraalia tai uskollista ylemmilleen ei asetettu kyseenalaiseksi. 1970-luvun loppuun tultaessa nämä hahmot ovat kadonneet.

Lojaalisuus johtajia kohtaan kärsi kolauksen II maailmansodassa, satavuotinen pyrkimys tavoittaa lännen elintaso on saavutettu, mutta alkuperäiset arvot ja ideat, jotka tavoitteluun liittyivät, ovat kadonneet. *Kagemusha* on kuollut, mutta mitä on tilalla?

Mikko Yrjönsuuri

Miten on mahdollista, että joidenkin elokuvaohjaajien taiteilijanura — ura joka usein ulottuu elokuvan nuoruusvuosista omaan aikaamme — näytävät taaksepäin tarkasteltuina niin selkeiltä, johdonmukaisilta ja yhtenäisiltä vaikka heidän ympärillään ovat myllertäneet monet muotivirtaukset, tekniset uudistukset ja muuttuvat taidekäsitteet.

Mielessäni pyörivät tällöin tietyksi sellaiset elokuvahistorian tukipylväät kuten **John Ford**, **Jean Renoir** ja — tietyksi — **Akira Kurosawa**. Akira Kurosawan lähimpään ystäväpiiriin kuuluvat sellaiset kuuluisat ohjaajat kuten John Ford, **Satyajit Ray** ja **Francis Ford Coppola**.

Kurosawan, Fordin, **Hitchcockin**, Renorin teokset ovat kestäneet ajan hampaan nakerrukset siinä, missä niin monet ovat siirtyneet elokuva-arkistojen unholaan.

Mikä tekee mm. näiden ohjaajien elokuvista niin ajattomia? Elokuvateoreettisessa mielessä voidaan sanoa että näiden ohjaajien elokuvat eivät — puhtaasti formalistisesti ajateltuna — juuri omaperäisyydellä tai pioneerihenkisyydellä päättää huimaa. Ja kuitenkin vanhojen konkareiden — listaa voisi jatkaa **John Hustonilla**, **Federico Fellinillä** ja monella muulla — elokuvat hurmaavat ajattomalla tuoreudella.

Ensimmäinen edellytys tähän ”suurten” ryhmään pääsemiseen on rautainen ammattitaito, kyky hyödyntää elokuvantekemisen luonne: ryhmätyö, usein varsin mittavat puitteet, suuret käytännön järjestelyt.

Tiedämme, että Felliniä hurmaa elokuvan tekemisessä se, että se on kuin sekoitus bordellia ja jalkapallo-ottelua. Kurosawa näkee elokuvantekemisen kuin taistelunsa jossa ohjaaja on komentajana (vaikka muuten vihaakin militaristisuutta — siitä on runsaasti esimerkkejä hänen kirjassaan **SOMETHING LIKE AN AUTOBIOGRAPHY**).

Mutta tämä ammattitaito, kyky hallita kuvaustilannetta, ylläpitää yhteyksiä tuottajiin, käsikirjoittajiin, kuvaajiin, valomiehiin, äänittäjiin, leikkaajiin, meikkaajiin, näyttelijöihin, järjestäjiin, avustajiin, puuseppiin, puvustajiin, kuvaussihteereihin, apulaisohjaajiin ja ties minne yhdistyy usein hyvin, hyvin pedanttiin täydellisyyspyrkimykseen pienimmissäkin yksityiskohdissa — mikä taas usein johtaa konflikteihin tuottajien kanssa.

Kurosawan suuresti ihailema ja tuntema Renoir näkeekin taiteentekemisen taitamisena samalla tavalla kuin käsityöläinen työstää puuta, nahkaa tai mitä hyvänsä materiaalia. Tämän ajatuksen mukaan esimerkiksi taidolla — ja rakkaudella — hoidettu puutarha on taideteos.

Mutta elokuvaohjaaja joka on saanut hyvän upperikoulutuksen ja omaa hyvin pikkutarkan luonteen, ei vielä näillä ominaisuuksillaan ole varmistanut itselleen paikkaa Turun Elokuvakkerhon ”1900-luvun elokuva” -sarjassa vuonna 2000.

Audie Bock luokittelee Akira Kurosawan, japanilaisia ohjaajia esittelevässä kirjassaan, sodanjälkeiseksi humanistiksi. Eikö vain olekin totta, että jotakin humanistisuutta on löydettävä kaikkien Suurten Elokuvaohtajien työstä. He ovat pystyneet irroittautumaan välineestään — koska he sen niin suvereenisesti hallitsevat — ja pystyvät kommunikoimaan katsojansa kanssa suoraan. Eikö vain olekin Suuren Elokuvaohtajien tunnusmerkki siinä, että katsoja tuntee itsensä niin turvallisiksi, että unohtaa katselevansa elokuvaa: katsojan ei tarvitse suodatella elokuvaa, ei etsiä niitä iänikuisia ”sanomia” tai tyytyä ”hyvään yritykseen”. Jos hyväksymme ajatuksen siitä, että taideteos on suurin tie pääkopasta toiseen, on elokuvantekijä onnistunut kun hän mahdollisimman suoraan pystyy puhuttelemaan yleisöään, konstailematta ja aidontuntuisesti.

Akira Kurosawalle elokuvantekemisen päätarkoitus on yksinkertainen: tarinan kertominen niin hyvin kuin se suinkin on mahdollista. Hänen mielestään elokuvantekijän on saatava olla hiljaa ja antaa töiden puhua puolestaan. Eli Istvan Szabon sanoin: Se mikä ei parissa tunnissa selviä pimeässä elokuvasalissa, ei se selittelistä enää parane.

Akira Kurosawan persoonaa pidetään vaikeasti tavoiteltavana. Hän ei mielellään puhu itsestään, ei itsemurhayrityksestään vuonna 1971. Kun Kurosawa tekee käsikirjoitusta, hän ei halua tavata ketään, eikä paljastaa edes aihetta josta kirjoittaa. Sitäkin valmiimpi hän on keskustelemaan linseistä, kameravaunuista, valaistuksesta, filmien laadusta jne. Mutta kun **Donald Ritchie** kerran kysyi tietyn kohtausten tarkoitusta, Kurosawa hymyili: ”Jos tietäisin sen, niin eihän minun edes olisi tarvinnut kuvata kohtausta.”

Kun Kurosawa pääsee vauhtiin elokuvan tekemisessä, hän on äärettömän vaativa ja pikkutarkka, hän ei tyydy kompromisseihin. Ja tuottajat tutkiskelevat huolissaan budjettejaan...

Akira Kurosawa teki vuosina 1950 (*Rashomon*) — 1965 (*Punaparta*) kolmetoista elokuvaa, kaikki kaupallisia menestyksiä. Mutta tämä ei riittänyt. Kurosawa ei saanut rahoitusta uusille elokuville ja viiden vuoden tauon jälkeen hän ja kolme ohjaajatoveria tekivät *Köyhän Pikajunan*, ”... lähinnä todistaakseni etten ollut mielenvikainen.” (Kurosawa). Elokuva oli halpa mutta se oli kuitenkin tappiollinen. Kokemus oli Kurosawalle uusi ja hänellä oli todella vaikeita aikoja, kunnes hänelle tarjottiin mahdollisuus tehdä elokuva Neuvostoliitossa.

Edes *Dersu Uzalan* suuri menestys ei avannut rahahanoja kotimaassa. Tarvittiin *Kummisedän Coppola* ja *Tähtien Sodan* George Lucas taivuttamaan 20th Century Fox ostamaan jakeluoikeudet *Kagemushaan*, Kurosawan ensimmäiseen todelliseen värielokuvaan (*Köyhän pikajuna* oli vain harjoittelua). Ja parhaan vastaanoton *Kagemusha* sai Japanissa, Kurosawan itsensä mukaan, nuorilta, opiskelijoilta ja lyseolaisilta. Kurosawalla, ja koko hänen sukupolvellaan, on vielä paljon annettavaa meidän ajallemme.



Mitä elokuva on? Tähän kysymykseen vastaaminen ei ole helppoa. Kauan sitten japanilainen kirjailija Shiga Naoya esitti aineen jonka hänen lapsenlapsensa oli kirjoittanut. Hänestä se oli aikansa merkittäväntä proosaa. Hän julkaisutti sen kirjallisuusjulkaisussa. Kirjoituksen otsikkona oli "Koirani", ja se alkoi: "Koirani muistuttaa karhua, se muistuttaa myös kettua, se muistuttaa myös pesukarhua..." jne. verraten koiraa koko eläinkuntaan. Mutta kirjoitus päättyi: "Mutta koska hän on koira, eniten hän muistuttaa koiraa."

Muistan purskahtaneeni nauruun lukiessani kirjoituksen, mutta ajatus on vakava. Elokuvaa muistuttaa niin monia eri taiteenaloja. Elokuvaa muistuttaa kirjallisuutta, mutta siitä löytyy myös teatraalisia piirteitä, filosofinen puoli, maalaukseen kuuluvia ominaisuuksia ja veistämiseen ja musiikkiin. Mutta loppujen lopuksi elokuva on elokuvaa.

* * *

Elokuvaohjaajan on saatava suuri määrä ihmisiä vaкуuttuneiksi ja saatava heidät seuraamaan. Sanon usein, vaikka en totisesti olekaan mikään militaristi, että jos vertaa elokuvantekemistä armeijaan, on käsikirjoitus taistelulippu, ohjaaja etulinjan komentaja. Siitä hetkestä kun produktio alkaa siihen hetkeen kun se päättyy, ei voi sanoa mitä voi tapahtua. Ohjaajan on kyettävä vastaamaan jokaiseen tilanteeseen, ja hänellä on oltava johtajan ominaisuudet, jolla saada koko ryhmä mukaansa.

* * *

Hyvällä käsikirjoituksella voi hyvä elokuvaohjaaja tehdä mestariteoksen. Samalla käsikirjoituksella voi keskinkertainen ohjaaja tehdä siedettävän elokuvan. Mutta huonolla käsikirjoituksella ei hyväkään ohjaaja voi millään tehdä hyvää elokuvaa. Todellisessa elokuvailmaisussa pitää kameran ja mikrofonin pystyä läpäisemään tulta ja vettä. Tämä tekee elokuvasta oikean elokuvan. Hyvässä käsikirjoituksessa tulee olla voimaa siihen.

Akira Kurosawa

MUISTIINPANOJA ELOKUVAN TEKEMISESTÄ

Akira Kurosawan (1910—) ohjaamat elokuvat

- 1943 — Sanshiro Sugata
- 1944 — Ichiban Utsukushiku
- 1945 — Sanshiro Sugata — toinen osa
Tora no O o Fumu Otokotachi (Ne, jotka astuivat tiikerin hännälle)
- 1946 — Asu o Tsukuru Mitobito
Waga Seishun ni Kuinashi
- 1947 — Subarashiki Nichiyobi
- 1948 — Yoidore Tenshi (Juopunut enkeli)
- 1949 — Shizukanaru Ketto
Nora Inu
- 1950 — Shubun
Rashomon (Rashomon — pahalaisen portti)
- 1951 — Hakuchi (Idiootti)
- 1952 — Kiru
- 1954 — Shichinin no Samurai (Seitsemän samuraita)
- 1955 — Ikimono no Kiroku
- 1957 — Kumonosu-jo (Seitien linna)
- 1958 — Kakushi Toride no San-Akunin (Kätetty linnake)
- 1960 — Warui Yatsu Hodo Yoku Nemura
- 1961 — Yojimbo (Jojimbo — onnensoturi)
- 1962 — Tsubaki Sanjuro (Sanjuro)
- 1963 — Tegoku to Jigoku (Taivas ja helvetti)
- 1965 — Akahige (Punaparta)
- 1970 — Dodes'ka-Den (Köyhän pikajuna)
- 1975 — Dersu Uzala
- 1980 — Kagemusha (Kagemusha — varjokenraali)

TASAPAINO?

VERENIMIJÄT (Rabid) Kanada 1976.

T: Cinepix/Dibar Syndicate/Canadian Film Development Corporation/Famous Players/John Dunning. O: David Cronenberg 2. unit.ohj. Jean Lauffeur. K: David Cronenberg. V: René Verzier — Eastmancolour. 2. unit. kuv.: Louis D'Ernstead. M: Ivan Reitman. L: Claude Marchand. Le: Jean Lauffeur. Erikoisteh.: Al Griswold. N: Marilyn Chambers (Rose), Frank Moore (Hart Read), Joe Silver (Murray Cypher), Howard Rysphan (tri Dan Keloid), Patricia Gage (tri Roxanne Keloid), Susan Roman (Mindy Kent), J. Roger Periard (Lloyd Walsh), Lynne Deragon (hoitajatar' Louise), Terry Schonblum (Judy Glasberg), Victor Desy (Claude La-pointe), Julie Anna (Rita). — K18 — 2451 m. Formia — Mega Films.

David Cronenbergin *Rabid* (Verenimijät) rakentuu kolmesta rinnakkaisesta toisiinsa liittyvästä tarinasta: Rosen osuus, Hartin yritykset löytää Rose ajoissa sekä episodit, jotka kertovat epidemian uhreista. Nämä kolme tarinaa on sidottu paralleelileikkauksella taitavasti yhteen, jolloin katsoja ei voi koskaan täysin tietää, mitä tapahtuu seuraavaksi. Seurauksena on katsojan hämmennys ja etäänntyminen tapahtumista — katsoja jää vain sivustatarkkailijaksi. Vieraannuttavaa efektiä voimistaa kuvaus, joka korostaa syksyn kuolleita värejä sekä kylmää, modernia ympäristöä. Lisäksi kamera pysyttelee jatkuvasti vain tarkkailijana — ei paljoa liikkuvan kameran eikä zoomin käyttöä.

Viileän tyylin vastakohtana tapahtuu joukko verisiä ja raivoisia hyökkäyksiä. Yhdessä kameratyy-



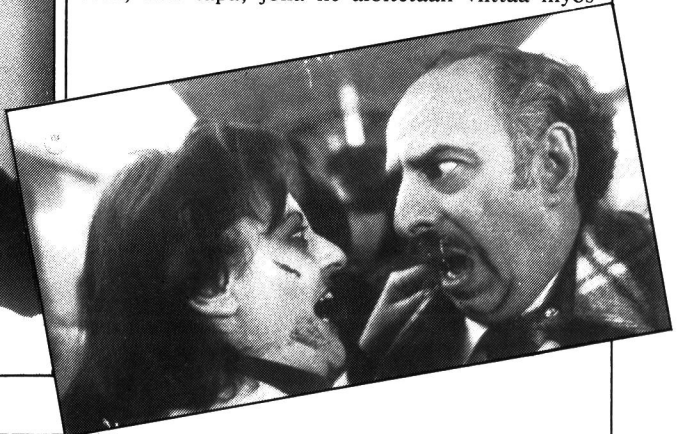
RABID

lin kanssa ne muodostavat pohjaa elokuvan teemaattisille pohdinnolle yksilön ja yhteisön suhteesta sekä yksilön mielen ja ruumiin tasapainosta. Mielessä tapahtuvat torjunnat ja kieltämiset. Ja kun nämä voimat pääsevät vapaaksi, niin ruumis vastaa silloin omalla tavallaan väkivaltaisesti ja vaativasti.

Cronenbergin filmeissä tiedemiehet rikkovat frankenstein-maniassa ihmisen tasapainon avaimatta seurauksia. *Verenimijöissä* tri Keloidin suorittama plastiikkakirurginen leikkaus on ehkä moraalisesti oikeutettua, mutta kyseessä on kuitenkin ennen kokeilematon leikkaustekniikka. Rosen ruumis vastaa kokeiluun omalla tavallaan, mikä johtaa myöhemmin mielipuolisiin seurauksiin. Kenen on vastuu, jos se on kenenkään?

Rosen leikkaus onnistuu muuten paitsi, että Roselle kasvaa kainaloon ylimääräinen elin, jolloin hänen fysiologinen järjestelmänsä sekoaa. Rosesta tulee eräänlainen vampyyri, joka imee tarvitsemansa ihmisveren kainaloonsa muodostuneella peniksen näköisellä pistimellä.

Seurauksena on sekoitus kauhua ja eroottista kuvastoa, kun Rose saadakseen verta hämää miespuolisia uhrejaan antautumalla ensin näiden seksuaalisten lähentelyjen kohteeksi. Toisaalta vaikka Rosen hyökkäykset uhriensa kimppuun viittaavat eräänlaiseen raiskaukseen ja seksuaaliseen tarpeeseen, niin tapa, jolla ne aloitetaan viittaa myös





pehmeämpiin lämmön ja turvallisen läheisyyden tarpeisiin. Tavallaan Rosen hyökkäykset uhriensa kimppuun voitaisiin lukea jopa vastauksena perinteiselle patriarkaliselle järjestykselle. Selvimmin tämä tulee ehkä esille, kun juoppo maamies yrittää raikata Rosen. Rose vastaa hyökkäykseen iskemällä elimensä miehen silmään — symbolinen hyökkäys miehistä kuumaa katsetta vastaan.

Ambivalenssi suhde sankarittareen johtaa samaan kuin kylmä *mis-en-scène* ja viileä, etäinen kuvauskin: Tavallisesta kauhuelokuvasta poiketen katsoja vieraannutetaan valkokankaan tapahtumista, etäännytetään niistä. Katsojille jää aikaa havaita, miten yhteiskunta pyrkii säilyttämään puhtaan ulkokuorensa, ja kun se ei onnistu ajautetaan yhä syvemmälle ongelmaan. Lopulta, kun muu ei enää auta turvaututaan yhteiskunnan viimeiseen keinoon — suoraan väkivaltaan: kaupunkiin julistetaan sotatila ja kaduille lähetetään metsästäjiä, jotka keräävät saaliinsa suuriin jäteautoihin.

Yksilön mahdollisuudet muuttaa mitään tässä koneistossa ovat olemattomat. Jokainen — Rose, tri Keloid, Hart,.. — epäonnistuu jotenkin. Lopulta valtakoneisto kuitenkin tuhoaa poikkeavan yksilön. Selvintä menetyksen, tuhlauksen ja toivottomuuden tuntu on verenimijöiden loppukuvis- sa, joissa kuollut Rose kerätään roskalaatikoiden seasta ja heitetään jäteautoon.

Vaikka elokuva ei anna vaihtoehtoa kuvaamalleen torjunnan ja peittämisen yhteiskunnalle, se kuitenkin näyttää sellaisen mahdottomuuden kriisitilanteen edessä. Pessimismiä? Joulupukit ammutaan konepistooleilla ostoskeskuksessa; poliisit ampuvat toisiaan ja työläiset käyvät hallituksen ministereiden kimppuun. Verenimijöiden lopussa epidemian alkusyy, Rose, kuolee, mutta jatko jää

silti avoimeksi: Yhteisö käy kylmää sotaansa epidemiaa vastaan, kun kulkukoirat käyvät ruton saastuttamien ruumiiden kimppuun...

Martti Lahti

LÄHTEET:

Piers Handling (ed.), *The Shape of Rage — The films of David Cronenberg*. Canada 1983.

David Cronenbergin (1943—) ohjaamat elokuvat

- 1966 — *Transfer* (lyhytelokuva)
- 1967 — *From The Drain* (lyhytelokuva)
- 1969 — *Stereo*
- 1970 — *Crimes of The Future*
- 1971 — TV-töitä: *Tourettes*
Letter From Michelangelo
Jim Ritchie Sculptor
- 1972 — TV-töitä: *Don Valley*
Fort York
Lakeshore
Winter Garden
Scarborough Bluffs
In The Dirt
Secret Weapons (30 min.)
- 1975 — *The Parasites Murders (Shivers/They Came From Within/Frissons)/Kylmät väret*
The Victim (30 min.)
The Lie Chair (30 min.)
- 1976 — *The Italian Machine* (30 min.)
Rabid/Verenimijät
- 1979 — *Fast Company*
The Brood
- 1980 — *Scanners/Scanners — tappava ajatus*
- 1982 — *Videodrome/Videodrome — tuhon ase*
- 1983 — *The Dead Zone/The Dead Zone — viimeinen yhteys*

SEKSI JA KUOLEMA

SOTA JA RAKKAUS (Love and Death) 1975

Ohjaus: Woody Allen. Käsikirjoitus: Allen. Kuvas: Chislain Cloquet. Leikkaus: Ralph Rosenblum, Ron Kalish. Musiikki: S. Prokofjev. Tuotanto: United Artists. 85 min. Pääosissa: Woody Allen, Diane Keaton, Georges Adet, Frank Adu, Lloyd Battista, Jack Berard.

Woody Allen äänestettiin Yhdysvalloissa kymmenen seksikkäimmän miehen joukkoon, vaikka hänellä sanotaan olevan kasvot, joita vain juutalainen äiti voi rakastaa. Menestys johtunee enemmänkin Woodyn töiden aihevalinnoista kuin hänen ulkonäöstään. Seksi eri tavoin käsiteltynä on hänen teksteissään useimmiten päällimmäisenä, mutta mukana on tietysti myös muita amerikkalaisille rakkaita neuroosien aiheuttajia: kuolema, rakkaus, juutalaisuus, ja mikä myös vetoaa amerikkalaisiin: politiikan vakava käsittely on kokonaan poissa.

"Elämässä on vain kaksi tärkeää asiaa. Toinen on seksi... toinen ei ole kovinkaan tärkeä."

Allen Stewart Konigsberg syntyi vuonna 1935 Brooklynnissa perheeseen, joka halusi ainoan poikansa ryhtyvän apteekkariksi. Seitsenvuotiaana nähtyään **Bob Hopen** ja **Bing Crosby**n esiintyvän hän päätti kuitenkin vakavasti omistautua komedialle. Itse asiassa suvun jäsenten viehtymys komiikkaan oli jo paljon vanhempaa perua. He järjestivät orgioita antiikin Roomassa, mutta taantuvat 1500-luvulla jouduttuaan Englantiin, koska hotellit olivat täynnä Italiassa renessanssin takia. Myöhemmin kenraali Allen tutustutti amerikkalaiset pelkuruuden käsitteeseen.

Woodylla oli traumaattinen lapsuus, nuoruus ja aikuisuus. Äiti halusi välttämättä imettää, vaikka hänellä oli rintaproteesi ja vanhemmat valoivat Woodyn vauvankengät pronssiin, vaikka ne olivat vielä hänen jalassaan. Perhe oli köyhä. Vaikka isä oli latvialaisen prinssin poika, hän toimi mailapokana minigolf-radalla. Woodyn lapsuuden seurallinen oli vahingoittuneiden eläinten kaupasta ostettu muurahainen nimeltä Spot. Myöhemmin hän sai potkut New Yorkin yliopistosta kurkistettuaan metafysiikan tentissä vieruskaverinsa sieluun. Kun äiti kuuli tästä, hän joutui suunniltaan ja nieli yliannoksen Mah-Jongg-nappuloita. Woodyn ensimmäinen vaimo, Quasimodo, oli harvinaisen epäkypsä olento (virallisesti määritetty matelijaksi). Woodyn ollessa kerran kylvyssä hän tuli ja upotti kaikki laivat. Seurasi ensimmäinen avioero. Myöhemmin Woody erosi mm. Harlene Rosenista, joka yritti todistaa, ettei Woody ollut olemassa sekä Louise Lasserista, joka on esiintynyt monissa Woodyn elokuvissa. Seuraavaksi tuli näyttämölle Diane Keaton ja nyttemmin on Mia Farrow'n vuoro. Woody kieltää olevansa kahden lapsen isä. Koko tästä sotkusta on seurauksena, että hän on viihtynyt viimeisten 29 vuoden aikana psykologin vastaanotolla jopa viisi kertaa viikossa. Lisäksi voi-

daan väittää, että Woody käyttää tekstejään ja elokuviaan terapiana omiin neurooseihinsa.

Woody on soittanut 13 vuotta klarinettia New Orleans -jazzia esittävässä yhtyeessä joka maanantai Michael's Pubissa Manhattanilla. Näin myös silloin, kun Hollywoodissa hänelle piti luovutettaman kaksi Oscaria elokuvasta "Annie Hall". Soittaessaan Woody unohtaa show-miehen roolinsa, eikä hän ole kuulemma vaihtanut koskaan sanaakaan yleisön kanssa, vaan on etäinen ja tylyn tuntuinen.

Woody sanoo kärsivänsä anhedoniasta: tilasta, jossa ei pysty nauttimaan olostaan, vaan kärsii jatkuvasta masennuksesta ja melankoliasta. Tilanetta helpottaa yksinomaan työnteke. Hänen työntönsä muistuttaa lähinnä parodiaa neuroottisesta juutalaisesta, joka on täynnä syllisyyden ja alemmuuden tunteita ja yrittää aina todistaa olevansa olemassa ja edes jonkin arvoisen.

"Nauttikaa minusta, naurakaa minulle, nähkää itsenne minussa, mutta pysykää loitolla!"

Koomikon urallaan Woody Allen saavutti alusta asti huomattavaa menestystä. Hän aloitti sketsien kirjoittamisella toisille, mutta kehitti tyyliinsä huippuun yöklubeissa; toisin kuin elokuvan varhempi koomikkopolvi, joka kehittyi useimmiten vaudeville-perinteen pohjalta. Woody aloitti klubeissa 1962 ja tavoitti heti oikean yleisönsä, kaupunkilaisälämystön. Esiintyminen elävän yleisön edessä oli kuitenkin alussa vaikeaa: "Hän lähestyi mikrofonina kuin peläten, että se purisi häntä," kirjoitti **Arthur Gelb**. Esityksen alla Woody saattoi selittää: "Käsketään valaistumestaria sammuttaa etuvalo, se korostaa nenääni. Spotit saavat lasini kiiltämään, poistakaa ne! Ja sivuvalot saavat minut näyttämään ruipelolta..." Sinu näyttämö on täysin pimeä hän ilmoittaa: "Hienoa. Nyt olen eniten edukseni." Elokuvatuottaja **Jack Rollins** kuitenkin vakuuttui ennen esitystä pahoinvoivan, potkivan ja kiljuvan Woodyn kyvyistä ja ryhtyi myöhemmin hänen vakiotuottajakseen.

Elokuvaauransa Woody aloitti käsikirjoittajana ja näyttelijänä. Tuottaja **Charles K. Feldman** näki hänet lavalla 1964 ja piti häntä seksikkäänä. Tuoloksena oli yksi elokuvakomedian suurimmista taloudellisista menestyksistä, *What's New, Pussycat?*. Aiheena tietysti seksi. 1967 Woody näytteli Jimmy Bondia Feldmanin tuottamassa James Bond-parodiassa *Casino Royale*, jonka viidestä ohjaajasta mainittakoon **John Huston**. Se oli täysi floppi ja Woody otti Feldmanilta rahat ja juoksi. Vuonna 1966 Woody oli uudelleen dubannut ja leikkannut japanilaisen elokuvan *Kagi No Kagi*. Se sai nimekseen *What's Up, Tiger Lily?* ja muuttui japanilaisesta "bond"-tarinasta newyorkilaiseksi vaikoilukertomukseksi, jossa panoksena oli maailman parhaan munasalatiin resepti. 1966 sai myös ensi-iltansa Broadwaylla Woodyn näytelmä *Don't Drink The Water*, joka filmattiin 1969 huonolla

menestyksellä ohjaajana **Howard Morris**. 1968 Broadwaylle tuli näytelmä *Play It Again, Sam*. *Don't Drink The Water* sai heikot arvostelut, mutta *Play It Again, Sam* onnistui paljon paremmin; lähinnä siksi, että Woody kirjoitti pääosan itselleen, jo selvästi muotoutuneelle kaikkien tuntemalle hahmolle, joka kampailee naisongelmien parissa, rakastaa elokuvia jne. Näytelmä filmattiin 1972 ohjaajana **Herbert Ross**, pääosassa Woody itse. Hän näytteli myös pääosan **Martin Rittin** ohjaamassa elokuvassa *Musta lista* (The Front, 1976).

Samin jälkeen Woody Allen on kirjoittanut kolme yksinäytöksistä näytelmää: *God, Death ja Death Knocks*. *God* on sijoitettu antiikin Kreikkaan ja on näytelmä näytelmässä -tyyppiä: Näytelmäkirjailija Hepatitis valittaa ykkösnäyttelijälleen Diabetekselle, ettei hänen uudessa teoksessaan ole hyvää lopetusta. Trichinosis keksii ratkaisuksi koneen, jossa istuu Jumala, Zeus. Jumala on onnettomuudekseen sitonut itsensä kaulasta koneeseen ja lipuu näyttämölle kuolleena, mikä aiheuttaa sekä filosofisia että teknisiä ongelmia. *Death Knocks* on parodia Woodyyn suosikin, **Ingmar Bergmanin Seitsemännestä sinetistä**. Siinä leninkitehtailija Nat Ackermann Queensista haastaa Kuoleman korttipeliin ja voittaa 28 dollaria.

Woody alkoi kirjoittaa huumoripitoisia esseitä The New Yorkeriin vuonna 1966; mm. niistä on koottu kolme kokoelmaa: *Getting Even* (1971), *Without Feathers* (1976) ja *Side Effects* (1980). Niissä hän parodioi mm. Dostojevskia, hard-boiled-dekkaria ja Hemingwaytä tavoittaen esikuviansa tyylin, mutta muuttaen sisällön absurdiksi. Kaiken tämän lisäksi Woody vieraili TV-show'issa ja isännöi itse kaksi. Hän esiintyi Smirnoff-vodka-mainoksessa kontrastina **Monique Van Vooreenin** eleganssille ja seksikkyydelle. Esiintyi Woody siten paperilla, elävänä tai elokuvissa häntä seurasi aina yleisön kiistaton suosio, vaikka kriitikot olivatkin joskus nuivempia.

Woodyyn erikoislaatuinen kansansankarihahmo sai vielä vahvistusta 1977, kun alettiin julkaista sarjakuvaa *Inside Woody Allen*. Sitä julkaistaan yli 60 maassa aiheena tutut filosofia, psykiatria, suhteet naiseen, Woodyyn perheen historia ja hänen lapsuutensa, taiteilijan julkisuuden kirot ja pahan voimat. Woody tarkistaa sketsit, mutta kirjoittaa niitä vain silloin tällöin.

"Naissuhteissa minulle voitaisiin myöntää August Strindberg-palkinto."

Woody Allenin omat ohjaukset alkoivat 1969 elokuvalla *Ota rahat ja juokse*, sitä seurasivat *Bananas — minä ja vallankumous* (1971), *Kaikki mitä olet aina halunnut tietää seksistä** (*mutta et ole uskaltanut kysyä) (1972), *Unikeko* (1973) ja *Sota ja rakkaus* (1975), jonka voidaan katsoa päättäneen hänen "ensimmäisen kautensa".

Ominaista ensimmäisen kauden elokuville on, että ne ovat sarja vitsejä, joista osa toimii ja osa kertakaikkiaan ei. *Ota rahat ja juokse* esittelee Virgil Starkwellin, joka joutuu rikoksen teille hankkiessaan rahaa sellotunteihinsa. *Bananas*-elokuvassa on poliittisten järjestelmien kritiikillä oma

paikkansa, mutta lähinnä sekin vain tyytyy kuljetamaan Woodya kummelluksesta toiseen. *Kaikki seksistä* esittelee Woodyyn päässä pyöriä kieroutuneita seksifantasioita. *Unikeko* ja *Sota ja rakkaus* erottuvat kolmesta edellisestä siinä, että ne pyrkivät kertomaan yhtenäisemmät tarinat, toinen tulevaisuudesta (vuosi 2168) ja toinen menneisyydestä (Napoleonin aika). Toinen irvailee tieteiskertomuksia ja toinen venäläisiä klassikoita. Kuitenkin ne pysyvät lähinnä vitsiketjuina, jotka toimivat Woodyyn silmälasipäisen, seksinnäköisen new-yorkilaisuutalaisen ympärillä. Woody on aina ul-



kopuolinen vieraassa maailmassa.

Sota ja rakkaus peilaa nykyajan ongelmia patriarkaalisen ja militaristisen Venäjän kautta. Woody on Boris, perheen musta lammas 1800-luvun Venäjällä yksinkertaisten maatyöläisten joukossa. Lapsesta asti hän rikkoo kaikki mahdolliset normit ja törmäilee samalla mahtaviin sanoihin ja abstrakteihin ajatuksiin. Woody lainailee surutta Bergmanilta, T.S. Eliotilta, Eisensteinilta, Kafkalta, Dostojevskilta ja Tolstoilta. Venäjän historian todellisen sankarin nimi on amerikkalais-juutalais-saksalainen Sidney Appelbaum. Woodyyn lempivitsejä

ovatkin juuri nimiväännökset, kuten Sam Spade-tyyppinen yksityisetsivä nimeltä Kaiser Lupowitz.

Boris ei ole sankari, mutta hän joutuu tahtomattaan toimimaan ”sankarillisesti”. Hänen vaimonsa Sonja tahtoo pelastaa Venäjän murhaamalla Napoleonin ja Boris joutuu tietysti mukaan; Boris ei tahdo pelastaa maailmaa, ainoastaan itsensä, mutta molemmat tavoitteet tietysti epäonnistuvat. Lopulta Boris pakenee pahaa maailmaa kuolemalla mistä lohkeaa monta mehukasta vitsiä.

Unikeossa Woody lisäsi liikkeeseen ja yleensä kuvaan perustuvien gagien määrää, mutta *Sota ja*

tunnelmanluojana mm. Prokofjevin musiikki. Värit, valaistus, upeat ympäristöt ja lavasteet ovat liian hyvän — klassisen — näköisiä komediaan ja siinä on itse asiassa koko elokuvan pääjuu: kontrasti ylä- ja alatyölin välillä. Woody selvästi rakastaa Kauniita Elokuvia yhtä hyvin kuin niiden irvailamista.

”Uskon seksiin ja kuolemaan; asioihin, jotka osuvat kohdalle kerran elämässä.”

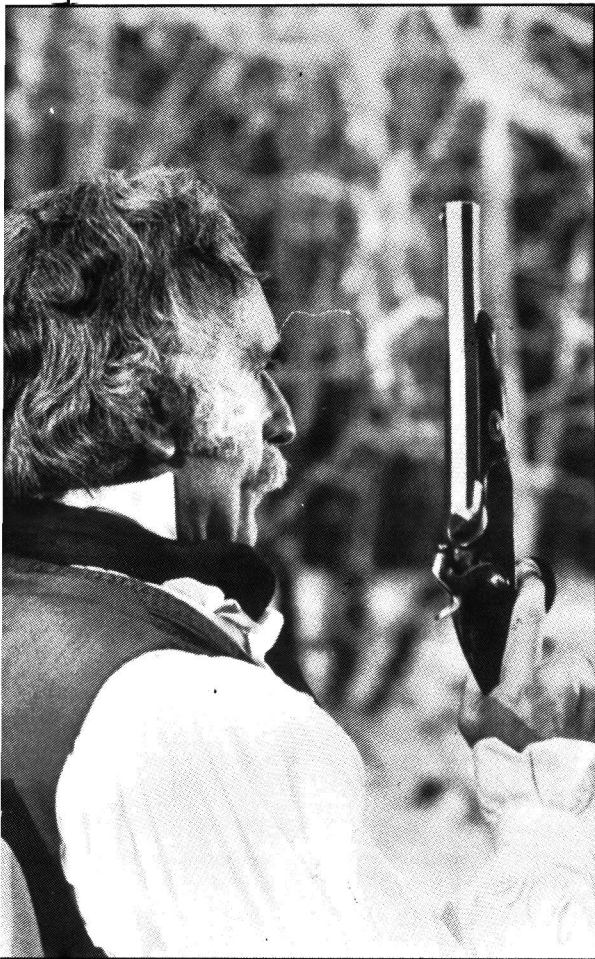
Woody Allenilla on ollut selvästi vaikeuksia kertoa pitkään elokuvaan vaadittavaa yhtenäistä tarinaa. Varsinkin ensimmäisen kauden elokuvat ovat lähinnä sarja gageja ja yhden lauseen vitsejä. Näytelmistään Woody on sanonut — ja tämä voidaan liittää myös ensimmäisen kauden elokuviin: ”I want to write show shows... a show that is really a show. No messages, no undercurrents, no blasphemies, no dirty language, no people in ashcans.” Ja tällä saralla Woody myös onnistuu, ja parhaiten silloin kun tekstit keskittyvät yhden persoonan, hänen omansa, ympärille.

Woody Allen operoi elokuvissaan lähinnä nokkelalla sanailulla, ilmeettömillä kasvoillaan ja monotonisella äänellään eikä niinkään kehollaan erottuen selvästi mykän kauden koomikoista. Hän rakastaa ja pitää esikuvinaan mm. **Chaplinia** ja **Buster Keatonia** ja on ponnistellut silloin tällöin kohti liikkeeseen perustuvaa komiikkaa, mutta tekstillä on aina ollut pääpaino hänen tuotannossaan. Kuvallisen esityksen, näyttelemisen tai esittämisen, sijaan hän usein puhuu vitsinsä. Ensimmäisen kauden elokuvissa useat vitsit toimisivat yhtä hyvin yöklubissa tai levyllä kuin valkokankaalla. Ja vaikka vitsin voisi kääntää kuvakielelle, hän kuitenkin kertoo sen sanoin, usein kasvat suoraan kameraan suunnattuina. *Unikeosta* lähtien Woody on jossain määrin pyrkinyt pois tästä tavasta ja tuloksena onkin syntynyt monia maukkaita kuva-sana-piloja. (”My father owned a piece of land.” Samalla kuvassa näkyy vanha mies kädessään turvemöykky.) Mainittakoon, että *Sota ja rakkaus* sisältää mainion mykän komedian slapstick-jakson, jossa Allen—Keaton-pari yrittää kumauttaa vastustajaansa tainnoksiin.

”On mahdotonta liikkua valoa nopeammin, eikä se ainakaan ole hauskaa, koska hattu ei pysy päässä siinä vauhdissa.”

Alettuaan itse ohjata Woody vaati — ja sai — täydellisen vapauden elokuviensa toteuttamiseksi alusta loppuun. Hän työskentelee vain tuottajapari **Jack Rollins—Charles Joffe** kanssa, joka tottelee jokaista oikkua. He pitävät kaikki ulkopuoliset loitolla niin, että Woodyn produktioista on lähes mahdotonta saada tietoa ennen niiden ensi-iltaa.

Hänen dominoivuutensa näkyy myös näyttelijävalinnoissa. Woody on ainoa tähti, ainoa joka erottuu joukosta. Muut ovat hänen vaimojaan, tyttöystäviään, entisiä vaimojaan, entisiä tyttöystäviään ja yleensä vain luotettavia ystäviä, joista ei löydy kilpailijaa karismaattisuudessa. Paras esimerkki on Diane Keaton, jonka läheinen suhde Woodyyn synnytti hienoa jälkeä, mutta Keaton toimii aina kuitenkin vain Woody-hahmon tukena.



rakkaus on paluu lähinnä verbaaliseen komediaan. Elokuva alkaa ja päättyy pitkällä monologilla ja välillä saamme seurata Boriksen elämäнкаaren syntymästä ”bergmanilaiseen” loppukuvaan, jossa elämän painolastista vapautunut Boris tanssii Kuoleman kanssa puiden reunustamalla kujalla.

Unikeossa ja *Sodassa ja rakkaudessa* näkyy myös ”vakavan taiteilijan” kädenjälki. Kuvasuikat, lavastukset jne. on huolellisesti suunniteltu ja kuvaus on molemmissa erinomainen. *Unikeon* ulkoiset sävyt ovat teräksisen kylmiä. *Sota ja rakkaus* puolestaan lähenee välillä eepistä kerrontaa

Woody Allenin elokuvien viehäytys perustuu kaiken kaikkiaan hänen omaan hahmoonsa ja sen muuttumattomuuteen. Ne ovat enemmän tai vähemmän omaelämäkerrallisia; elokuvissaan Woody keskittyy lähinnä penkomaan omia neuroosejaan ja egomaniaansa, mutta hän tekee sen ylittämättömällä charmilla. Neuroottiset elokuvat tietysti puolestaan vetoavat valtavaan neuroottisten katsojien joukkoon. Näin Woodyn fantasiat itse asiassa stimuloivat yleisön monenlaisiin itse-analyyseihin. Hänen elokuvansa ovat enemmän kuin pelkkää viihdettä; luultavasti tämä terapia katsojille on Woodyn suosion suurin syy.

"Minulla on luonnostaan surulliset kasvat. Jos ette tietäisi minun olevan koomikko, pitäisitte minua surullisuuden oppituntina."

Sodan ja rakkauten jälkeen Woody on pitäytynyt enemmän omimmassa newyorkilaisympäristössään ja välttänyt hurjimpia fantasioita. *Annie Hall* (1977) oli hänen lopullinen kansainvälinen läpimurtonsa. Sitä seurasi *Sisäkuvia* (1978), joka sai ristiriitaisen vastaanoton "bergmanilaisuutensa" takia. 1979 Woody saavutti vihdoin täydellisyden elokuvalla *Manhattan*. Se on mestarin työtä. Woody on saanut kaikki ainekset tasapainoon: *Manhattan* on "seestynyt", teknisesti täydellinen komedia/draama, josta on karsittu kaikki turha pois. *Stardust Memories* — *Muistelmia* (1980) oli kasvottomampi itsetilitys. Woody palasi etsimään itseään jälleen fantasian pariin ("Kesäyön seksikomediat", *Zelig*), muttei onnistunut parhaalla mahdollisella tavalla. Kunnes *Broadway Danny Rose* näennäisen vaivattomalla tyyllillä ja liikoja erikoisuuksia yrittämättä saavutti jälleen huipun. Saa nähdä, mihin suuntaan Woodyn ura kehittyi elokuvan *Purple Rose Of Cairo* myötä.

Pekka Nummelin

LÄHDE:

Foster Hirsch: Love, Sex, Death, and the Meaning of Life/Woody Allen's Comedy

Woody Allenin (s. 1935) ohjaamat elokuvat

- 1969 — Ota rahat ja juokse/Take the Money and run
- 1971 — Bananas — minä ja vallankumous/Bananas
- 1972 — Kaikki mitä olet aina halunnut tietää seksistä* (*mutta et ole uskaltanut kysyä)/Everything You always to know about Sex* (*but were afraid to ask)
- 1973 — Unikeko/Sleeper
- 1975 — Sota ja rakkaus/Love and Death
- 1977 — Annie Hall
- 1978 — Sisäkuvia/Interiors
- 1979 — Manhattan
- 1980 — Stardust Memories — muistelmia/Stardust Memories
- Kesäyön seksikomediat/Midsummer Night's Sex Comedy
- Zelig
- Broadway Danny Rose
- Purple Rose of Cairo

ALIEN — kahdeksas matkustaja Englanti 1979

T: 20th Century-Fox/Brandywine-Ronald Shusett tuotantoa/Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill. O: Ridley Scott. K: Dan O'Bannon — Dan O'Bannonin ja Ronald Shusettin aiheesta. V: Derek Vanlint — Panavision, Eastmancolor. Pienoismallikuv.: Denys Ayling. M: Jerry Goldsmith: Symphony No 2 (Romantic) (Howard Hanson); "Eine kleine Nachtmusik" (Wolfgang Amadeus Mozart). Kuvasuunnittelu: Michael Seymour. L: Les Dille, Roger Christian. Visuaalinen suunnittelu: Dan O'Bannon. Alien-suunnittelu: H.R. Giger; H.R. Giger, Roger Dicken (pienet muodot). Le: Terry Rawlings, Peter Weatherley. Alien-päätehosteet: Carlo Rambaldi. Alien-tehosteet: Clinton Cavers. Graafiset tehosteet: Bernard Lodge. Erikoistehosteet: Brian Johnson, Nick Adler. Stunt-ohj.: Roy Scammell. N: Tom Skerritt (Dallas), Sigourney Weaver (Ripley), Veronica Cartwright (Lambert), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker), Helen Horton (äidin ääni). 3179 m.

Kauhuelokuva on myyntinimike jonka alla on viime vuosina työnnetty markkinoille mitä erilaisinta halpista ja harjoitustyötä. Alan yrittäjiä ei tunnu lannistaneen tai pelottaneen tosiasia että kauhustuttaminen loppujen lopuksi on vaikeaa ja taitoa vaativaa, päinvastoin.

Jo ensikatsomalla *Alien* vakuuttaa siitä että tässä on kauhuelokuva, joka pitää sen mitä lupaa: se osaa kauhustuttaa.

Alienin toimivuuteen on varmasti useita tekijöitä ja syitä. Muihin kauhuelokuviin verrattaessa ensimmäisenä tulee mieleen muutama asia joiden luulisi olevan itsestäänselvyksiä, mutta ei. *Alienistä* kuitenkin voi sanoa että se on tehty kunnianhimoisesti ja sen tekemiseen on uhrattu aikaa, vaivaa ja rahaa.

Alien on varsinainen dramaturgian oppitunti. Tarinan henkilöt esitellään varsin vähäeleisesti mutta elävästi. Jokaiselle heistä syntyy persoonallisuus vaikka useimmat heistä eivät pysy hengissä edes kolmasosaa elokuvan kestosta.

Kunniä tästä kuuluu suuressa määrin elokuvan näyttelijöille. Ja suurin osa Nostromo-avaruusaluksen miehistöstä todella on näyttelijöitä. Esimerkiksi **Harry Dean Stanton** (Brett), **Sigourney Weaver** (Ripley) ja **Yaphet Kotto** (Parker) ovat nimenomaan ammattinäyttelijöitä, jotka vasta viime vuosina ovat yhä enemmän tehneet myös elokuvia.

Dramaturgiaan liittyy myös *Alienin* taitava ajankäyttö. Ohjaaja **Ridley Scott** noudattaa kauhuelokuvien peukalosääntöä, jonka mukaan jännitysmomenttien on seurattava toisiaan vähintään kymmenen minuutin väliajoin. Lopputuloksena ei silti ole tyypillinen monotoninen jonomainen rakenne, joka ennenpitkää saa katsojan haukottelemaan. Useimmissa kauhuelokuvissa kymmenen minuutin rytmi on niin päälleliimattu että katsojan ainoa ilo on seurailta miten ohjaaja selviää saumakohdista.

Scott hallitsee sääntöä kuitenkin toisin kuin monet muut. Hän manipuloi elokuvan tarina-aikaa lyhennyksin ja pidennyksin. Elokuvan toistuvat jännityskohdat jäsenyivät näin laajaksi kaareksi, jossa on lähes sinfonista muotoa ja suuruutta.

Taitava tarina-ajankäyttö sekoittaa myös katsojan reaaliajantajan. Ainoastaan jatkuvasti kelloa vilkuilemalla voi vakuuttua siitä ettei elokuva ole vielä edes puolivälissä tai että elokuvasta on vielä 15 minuuttia jäljellä.

Ajankäytön lisäksi *Alienin* ”imu” syntyy Scotin tavasta rikkoa myös monia muita elokuvallisia konventioita. Esimerkiksi kysymys siitä kuka oikeastaan on elokuvan päähenkilö, sankari, pysyy voimassa lähes tarinan loppuun asti.

Itseasiassa *Alien* jopa alkaa upealla konvention rikkomisella, pitkällä kamera-ajolla avaruusaluksesta. Ajo päättyy ristikuvien rytmittämään elegiseen jaksoon Kanen (**John Hurt**) heräämisestä. Kamera-ajo synnyttää vaistomaisesti kysymyksen, kuka tässä nyt katsoo, onko hirviö jo aluksessa?

Sen verran juonesta voinee paljastaa, ilman että kauhukokemukset häiriintyisivät, että vielä ei ole syytä pelkoon. Katsoja voi kaikessa rauhassa keskittyä tämän ensimmäisen otoksen formaaliseen kauneuteen ja samalla myös tuudittautua oikeaan katsomisvireeseen.

Alien voidaan nähdä yhtenä versiona hirviö- ja vampyyritarinoista. Mutta miksi sitten tarvitaan erilaisia hirviöitä, ihmissusia, vampyyreja ja ulkoavaruuden ötököitä?

Noel Carrol on esittänyt että elokuvan ja kirjallisuuden tunnetuimmat hirviöt, vampyyrit ja ihmissudet, ovat erotettavissa toisistaan mm. kysymyksessä vapaasta tahdosta. Carrolin mukaan ihmissudet kärsivät kohtalostaan ja taistelevat, tosin

useimmiten turhaan, pedon viettejään vastaan. Vampyyrit taas nauttivat omasta olotilastaan täysin siemauksin.

Alieniin, jonka täysikasvuisesta olomuodosta vastaa **Carlo Rambaldi**, mies joka lahjoitti ihmiskunnalle myös E.T:n, eivät Carrolin luonnehdinnat sovellu. Kuten Nostromo-aluksen tiedeupseeri Ash toteaa: ”Ihailen sen puhtautta, sillä ei ole omaatuntoa eikä se tunne katumusta eikä moraalii.”

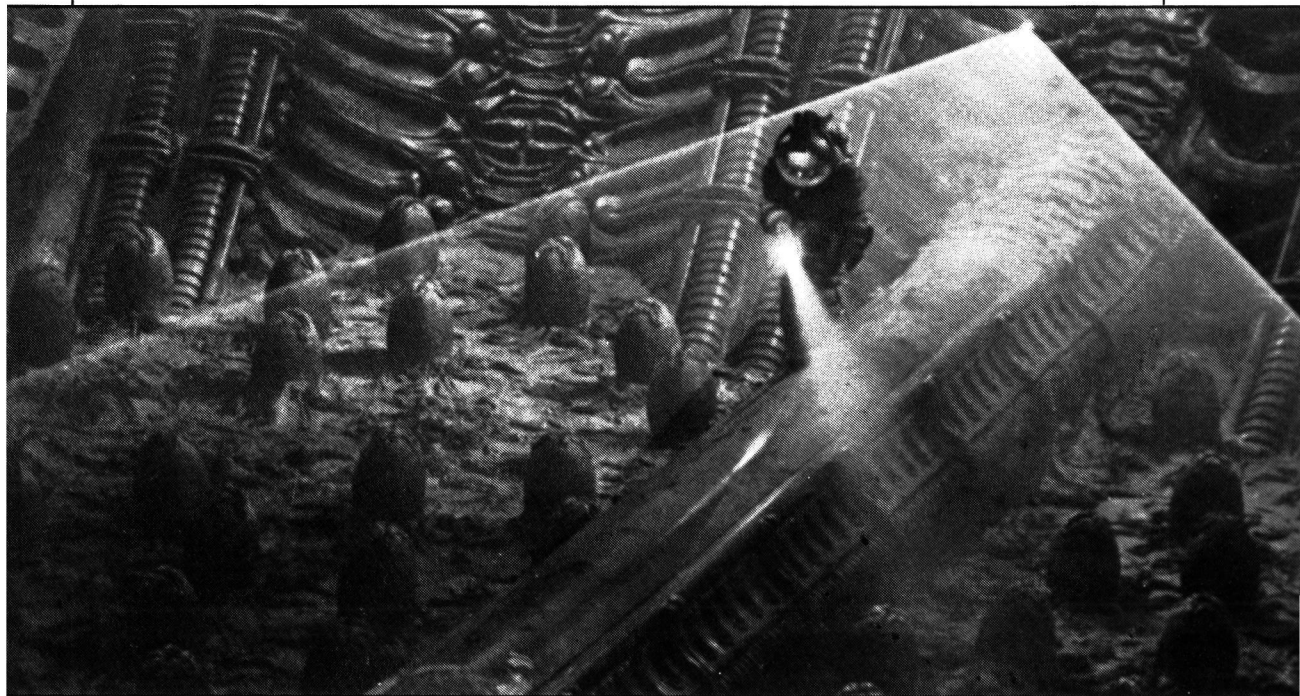
Tätä hirviön puhtautta ja täydellisyyttä heijastelee myös sen täydellinen äänettämyys. **Freud** on teoksessaan *Johdatus psykoanalyysiin* todennut: ”Kauhu tuntuu tarkoittavan aivan erityistä tilaa, reaktiota vaaraan, joka on niin äkillinen ettei ahdistuneisuus ole ennättänyt herätä. Voisi sanoa että ahdistuneisuus suojelee ihmistä kauhulta.”

Elokuviissa vaaran läsnäolosta kertoo tai siihen viittaa hyvin usein ääni. Ääni esimerkiksi ennakoii hirviön hyökkäystä. Mutta *Alien* on äänetön hirviö. Ehkä juuri äänettämyys on eräs syy elokuvan kauhuefektien tehokkuuteen. Avaruusaluksesta itsestään lähtevien äänien keskellä ei katsoja, kuten eivät tarinan henkilötäkään, pysty ennakoimaan hirviön läsnäoloa tai lähestymistä. Kauhu syntyy koska ahdistuneisuus ei valmista meitä pelkoon.

Simo ja Tuike Alitalo

Ridley Scott filmografia:

- 1977 — The Duellists/Kaksintaistelija
- 1979 — Alien/Alien — kahdeksas matkustaja
- 1982 — Blade Runner
- 1985 — Legend



NELJÄ OUTOA ENKELIÄ

ANIMAL CRACKERS (Koirankeksit)

T: Paramount. O: Victor Heerman. Käs: Morrie Ryskind — Ryskindin ja George F. Kaufmanin musiikinäytelmän mukaan. Ku: George Folsy. Mus/Laulut: Bert Kalmar, Harry Ruby. Pääosissa: Groucho, Chico, Harpo ja Zeppo Marx, Margaret Dumont, Lillian Roth, Louis Sorin.

What is the knocking?

What is the knocking at the door in the night?

It is somebody wants to do us harm.

No, no, it is the three strange angels.

Admit them, admit them.

— D.H. Lawrence,

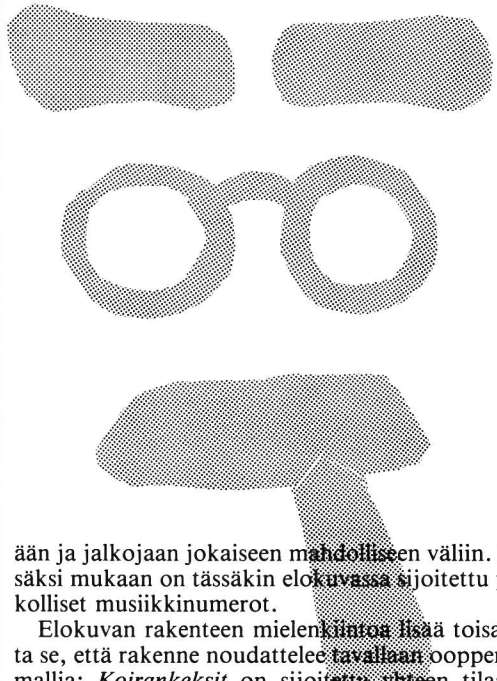
"Song of a Man Who Has Come Through"

Marx-veljekset siirtyivät teatterista valkokankaalle vuonna 1929, jolloin valmistui heidän ensimmäinen elokuvansa *The Coconuts*. Tätä seurasi edeltäjänsä mallin mukaisesti veljesten omaan suosituuun Broadway-näytelmään perustuva *Animal Crackers* (Koirankeksit), joka valmistui esityskuntoonsa 1930.

Ensimmäisen elokuvan tuotantobudjetin ja -aikataulun horjumisen pelottamana Paramountin tuottajat palkkasivat **Victor Heermanin** Hollywoodista *Koirankeksien* ohjaajaksi, sillä hänen uskottiin pystyvän pitämään veljekset kurissa. Heermanin aikaisemmat saavutukset kuuluivat lähinnä ns. hard-drama-kategoriaan (esim. *Rupert of Hentzan* mykältä kaudelta), mutta aikanaan hän kirjoitti ja ohjasi jopa **Mack Sennettillekin**. Heermanin otteille on kuvaavaa, että hänen kerrotaan rakentaneen jokaiselle veljekselle oman sellin, johon tämä eristettiin, pitääkseen Marxit erossa toisistaan.

Heermanin rautainen hallinto ei kuitenkaan riittänyt, vaan tuotantosuunnitelmat pettivät jälleen, eikä ohjaajakaan ilmeisesti pystynyt pitämään elokuvaa lupoltakaan kovin tiukasti käsissään, sillä niin heikosti hänen jälkensä näkyy *Koirankeksissä*. Kameran tehtäväksi Heerman on jättänyt vain rekisteröidä veljesten hulluttelua kuin suoraan teatterin lavalta. Otosten ja kohtausten pituus sekä dramaturgia rönsyilevät vapaasti jättäen runsaasti tilaa Marx-veljeksille varioida irtonaista komiikkaansa. Tuloksena on Marxien ainutkertaista ja -laatuista loukkausten komediaa, absurdia ja surrealistista teatteria täynnä visuaalista ja verbaalista mielenvikaisuutta.

Rakenteeltaan *Koirankeksit* noudattaa paljolti Marx-veljesten elokuvien normaalikaavaa: juoni rakentuu löysästi toisiinsa sidotuista kohtauksista, joista monet sisältävät muista veljesten elokuvista tuttua ainesta. Harpo on jälleen yhtä hillitön tihutyöntekijä, joka varastaa kaikkea ja työntää käsi-



ään ja jalkojaan jokaiseen mahdolliseen väliin. Lisäksi mukaan on tässäkin elokuvassa sijoitettu paikalliset musiikkinumero.

Elokuvan rakenteen mielenkiintoa lisää toisaalta se, että rakenne noudattelee tavallaan oopperan mallia: *Koirankeksit* on sijoitettu yhteen tilaan, jossa kaikki näkyvä ja merkittävä toiminta tapahtuu. Rooliasetelmat ovat myös oopperaa vastaavat, sillä *Koirankeksissäkin* on rakastunut nuori pari sekä sen rinnalla koomiset hahmot. Yhteyttä korostaa vielä elokuvaan sijoitettu **Verdin Trubaduuri-oopperan** yhden osan parodia.

Radikaalisimmillaan Marx-veljekset ovat kuitenkin sekä luonnollisen että elokuvan kielen maailmassa. Hyvinkin selvästi *Koirankeksissä* nostetaan elokuvan diskurssia esille erilaisin suurin kommentein. Useammassa kohdassa katsojalle kerrotaan ja näytetään, että on kyse keinotekoisesta elokuvatuotteesta ja sen tekemisestä. Groucho toteaa mm. yhdessä kohtauksessa suoraan kameralle, että hän haluaa nähdä käsikirjoituksen. Samalla tavoin Groucho jatkaa toisessa tilanteessa kerrottuaan ensin heikohkon vitsein: "Well, all the jokes can't be good! You've have to expect that once in a while."

Samalla tavalla kuin Marx-veljekset näyttävät elokuvan kielen keinotekoisuuden, he näyttävät myös luonnollisen kielen keinotekoisuuden tuhtuudessaan sen perusteita. **Buster Keaton** otti elokuviinsa yhteen esineiden ja **Chaplin** sekä esineiden että epäinhimillisen yhteisön kanssa, mutta Marx-veljesten yhteentörmäykset tapahtuvat kielen sekä sääntöjen maailmassa sanojen merkitysten ja so-



Marx-veljesten (Groucho, Harpo, Chico, Zeppo, Gummo) filmografia

vinnaisuuksien kanssa. He käyvät jatkuvaa taistelua kohteenaan ihmisten tapa jäsentää maailmaa kielen keinotekoisien verkon läpi.

Tuhotessaan yhteisöä hallitsevan kielen perusteita Marx-veljekset tulevat samalla tavallaan uhanneeksi koko porvarillista maailmankuvaa, joka on rakennettu alkukantaisemmat vaistot peittävä kielen avulla ja tuella. Eihän normaalissa, kliinissä yhteiskunnassa voitaisi millään hyväksyä Marxien anarkistisia ajatuksia, jotka rikkovat tabuja, ja pitävät sisällään mm. kaksinnaimisen unohtamisen, koska onhan paljon mukavampaa, jos kaikki menevät toistensa kanssa naimisiin.

No, no, it is the four strange angels.
Admit them, admit them.

Martti Lahti

LÄHTEET:

Joe Adamson, Groucho, Harpo, Chico and sometimes Zeppo — a celebration of Marx brothers. Pocket book edition New York 1976. (Alk. 1973.)

Robert Sklar, Movie-made America — A Cultural History of American Movies. London 1975.

- n. 1920 Humor Risk (kadonnut lyhytfilmi)
- 1929 — The Cocoanuts/Kookospähkinöitä (ohjasi Robert Florey ja Joseph Santley)
- 1930 — Animal Crackers/Koirankekset (Victor Heerman)
- 1931 — Monkey Business/Neljä nolottua neroa (Norman McLeod)
- 1932 — Horse Feathers/Hevosien sulat (McLeod)
- 1933 — Duck Soup/Neljä naurettavaa naapuria (Leo McCarey)
- 1935 — A Night At The Opera/Ilta oopperassa (Sam Wood)
- 1937 — A Day At The Races/Päivä kilpa-ajoissa (Wood)
- 1938 — Room Service/Hotellin hoivissa (William A. Seiter)
- 1939 — At The Circus/Päivä sirkuksessa (Edward Buzzell)
- 1940 — Go West/Päivä lännessä (Buzzell)
- 1941 — The Big Store/Päivä tavaratalossa (Charles Reisner)
- 1946 — A Night In Casablanca/Yö Casablancassa (Archie L. Mayo)
- 1949 — Love Happy/Sardiinimysteerio (David Miller)
- 1957 — The Story Of Mankind (esiintyivät erikseen, ohjasi Irwin Allen)
- 1959 — viimeinen yhteisesiintyminen TV-sarjan G.F. Theat jaksossa The Incredible Jewel Robbery (ohjasi Mitchell Leisen)

KYLMÄT ALKUPALAT

KYLMÄT ALKUPALAT (Buffet Froid) Ranska 1979. T: Sara Films/Antenne 2/Alain Sarde. O, K: Bertrand Blier. V: Jean Penzer — Eastmancolor. M: "Sektetti G-duuri op. 36", Jousikvintetto G-duuri, op. 111", Jousikvartetto e-molli, op. 51, no. 1" (Johannes Brahms; es.: Bartok-kvartetti ja Tatrai-kvartetti). L: Théobald Meurisse. Le: Claudine Merlin. N: Gérard Depardieu (Alphonse Tram), Bernard Blier (tarkastaja Morvandiaux), Jean Carmet (murhaaja), Genevieve Page (leski), Michel Serrault (tuntematon mies), Jean Rougerie (todistaja), Bernard Crommbe (lääkäri), Denise Gence (emäntä), Liliane Rovere (Josyane), Jean Benguigini (mies sinisisä) Carole Bouquet (nuori tyttö), Eric Wasberg (tarkastaja). — 10 % 88304 — K— 2555 m 23/1 Orion — Magna.

Vuonna 1939 syntyi Pariisin esikaupunkialueella näyttelijä **Bernard Blierin** perheeseen poika, Bertrand, josta oli sittemmin tuleva romaanikirjailija sekä kohtalaisen tunnettu elokuvaohjaaja, *Kylmien alkupalojen* (*Buffet froid*) tekijä.

Bertrand Blier aloitti **Christian-Jacquen** ja **Deys de la Patelliere'n** asistenttina, mutta pian hän kuitenkin siirtyi itsenäiseksi yrittäjäksi ja alkoi ohjata dokumenttifilmejä. Ne olivat cinema verité -tyylinä lyhytelokuvia, joita hän ehti tehdä useita ennen ensimmäistä pitkää elokuvaansa, joka valmistui vuonna 1962. Se sai nimekseen *Hitler connais pas*, mutta se ei silti saavuttanut kovin suurta huomiota. Vähitellen Bertrand Blierin maine kuitenkin alkoi kasvaa alan harrastajien piireissä, kunnes vuonna 1978 valmistui *Preparez vos Mouchoirs*, jolla hän saavutti tunnustusta laajemmissakin piireissä. Elokuva voitti ulkomaalaisen elokuvan Oscarin samana vuonna.

Seuraavana vuonna Blier teki *Kylmät alkupalat*, joka sai Suomen ensi-iltansa kaksi vuotta myöhemmin. Tällöin sitä keuhuttiin mm. Spektrin numerossa 2/1981 seuraavin sanoin: "Ohjaajan musta komedia alkaa lupaavasti, mutta luisuu pian jähkailuksi ja mauttomaksi farssiksi, jonka pohjimmainen pessimistisyys ja kyynisyys tuskin koskettavat ketään."

Aivan näin onneton Bertrand Blierin elokuva ei kuitenkaan ole. Pessimistisen ulkokuoren alta löytyy huvittunut huoli nykymaailman ja sen ihmisten puolesta. *Kylmät alkupalat* on absurdi, musta komedia, joka tekee parodiaa nykyihmisestä ja miksei nykyelokuvastakin.

Blier tekee elokuvassaan oivallisia huomioita keskittyessään ihmisten pikkuvaivojen kuvaukseen samalla, kun juoni etenee rauhallisesti ja tasaisesti taposta toiseen. Ihmisten valitukset saavat absurdeja piirteitä, kun ne sijoitetaan keskelle viileästi suoritettujen murhien ketjua.

Murhien tunteettomuutta korostaa entisestään elokuvan nautittava kuvaus, joka on tehty viilein ja terävin värein. *Kylmissä alkupaloissa* kaikki vain tapahtuu ilman suurempaa merkitystä. Leikin on jatkuttava, koska se on joskus aloitettu ja ei ole muutakaan tekemistä. Jossain välissä päähenkilö vienosti huomauttaa, että tämä verilöyly pitäisi eh-

kä lopettaa. Muut sankarit kuitenkin tuskin edes kuulevat, ja peli vain jatkuu, kunnes kuvassa on jälleen vain yksi ihminen — ei ketään tapettavaa. Mitä nyt?

Kylmien alkupalojen ihmiset ovat tyylieltyjä, yksinäisiä vaeltajia, jotka aina kaipaavat pois muualle, eivätkä osaa koskaan rauhoittua. He ovat nyky-Pariisin betonimiljööön kasvatteja, joilla ei ole enää mitään päämäärää. He ovat vain vierailulla tässä maailmassa.

Bertrand Blierin nyrjähtäneessä komediassa ja sen visioissa on jotain samaa kuin **Tatin** kaupunkikulttuurikuivissa tai **Bunuelin** surrealistisissa näyissä, mutta jokin on silti muuttunut. Bertrand Blier on uudempaa perin pessimististä ja toivonsa menettänyttä sukupolvea.

Martti Lahti

LÄHTEET:

Spektri 2/1981

Helena Ylänen, "Veitsellä ja pyssyillä". Helsingin Sanomat 24.01.1981.

Bertrand Blierin ohjaamat elokuvat

1962 — *Hitler connais pas*

1967 — *Si j'étais un Espion*

1974 — *Les Valseuses*

1976 — *Calmos*

1978 — *Preparez vos Mouchoirs*

1979 — *Buffet froid/Kylmät alkupalat*
dokumenttilyhytelokuvia

Viimeisin Suomessa nähty **James Ivory** -elokuva oli **KUUMUUS JA KIIHKO** (1983). Sen jälkeen Ivory on saanut valmiiksi elokuvan **THE BOSTONIANS** (1984), joka perustui **Henry Jamesin** romaaniin ja jonka keskeisissä rooleissa nähtiin **Vanessa Redgrave** ja **Christopher "Teräsmies" Reeve**. Viime kesäkuussa Ivory ehti aloittaa jo uuden elokuvan **A ROOM WITH A VIEW** kuvaukset. Elokuvan on käsikirjoittanut **Ruth Prawer Jhabvala**, joka vastaa myös **BOSTONILAISTEN, KUUMUUDEN JA KIIHKON** ja monien aiempien Ivory-elokuvien käsikirjoituksista. Uuden filmin pääosissa nähdään **Maggie Smith** ja **Denholm Elliot**.

LÄHIKUVA

TEKSASIN MOOTTORISAHAMURHAAJIEN ja POLTERGEISTIN ohjaaja **Tobe Hooper** puuhailee hänen uuden elokuvan parissa. Tämän sci-fi-elokuvan **IN-VADERS FROM MARS** tuottavat israelilaisveljekset **Menahem Golan** ja **Yoram Globus**, jotka parhaiten muistettaneen esimerkiksi sellaisen teinielokuvan kuin **LEMON POPSICLE** tuottajina.

LADY EVE

LADY EVE (The Lady Eve) USA 1941.

T: Paramount/Paul Jones. O & K: Preston Sturges — Monckton Hoffen aiheesta. V: Victor Milner. M: Sigmund Krungold. L: Hans Dreier, Ernst Fegte. Le: Stuart Gillmore. N: Barbara Stanwyck (Jean Harrington/Lady Eve Sidwich), Henry Fonda (Charles Pike), Charles Coburn (eversti "Handsome Harry" Harrington), Eugene Pallette (Mr. Horage Pike) jne. 2575 m. Ensi-ilta Suomessa 21.12.1941 Helsingissä

Screwball-komedia

Ensimmäisen polven feministinen elokuvakriittikki ja -tutkimus esitti aikoinaan kysymyksen siitä löytyykö elokuvista positiivisia, oma-aloitteisia ja toimivia naishahmoja joihin naiskatsojat voisivat samaistua. Eräiden ohjaajien, kuten **Howard Hawks**, lisäksi feministit kiinnittivät huomionsa kahteen Hollywoodin lajityyppiin, *film noiriin* ja *screwball-komediaan*.

Screwball-komedian tyypillisimmistä piirteistä on keskusteltu paljon, mutta eräistä asioista ollaan sentään yhtämieltä. Lajityyppinä screwballin synty liittyy äänielokuvan aiheuttamaan murrokseen. Elokuvan opittua yhtäkkiä puhumaan Hollywood tarvitsi käsikirjoittajia jotka panisivat sanat näyttelijöiden suuhun. Näitä dialogin hallitsevia kynänkäyttäjiä tuotettiin Broadwaylta. Näytelmäkirjailijoilta screwball-komediat saivat luonteensa puheliaisuutensa ja nokkelan dialogin joka vieläkin jaksaa ihastuttaa.

Äänen tulo ei ole ainoa tekijä, joka erottaa screwball-komediat varhaisemmista *slapstick*-komedioista (Chaplin, Laurel & Hardy, Harold Lloyd etc.) Slapstick on "pienen ihmisen" komediaa, jossa keskeinen *auteur*, tekijä, on näyttelijä.

Slapstickin näkökulma on puhtaasti miehinen ja elokuvan tähti on leimallisesti koomikko, joka keskittyy tekemään vain komedioita.

Screwball-komedioissa tärkein auteur on ohjaaja. Niiden keskeinen aihe on "sukupuolten välinen taistelu" ja ne tutkivat miehen ja naisen välistä suhdetta jopa jossain määrin naisen näkökulmasta. Tämän lisäksi screwball toi koomikon tilalle näyttelijän, tähden joka ei ollut päätoiminen koomikko kuten slapstick-komedioissa.

Screwball-komedioiden valtakausi ulottuu 1930-luvun puolivälistä 1940-luvun alkupuolelle. Paljon on kiisteltu siitä aloittaako uuden lajityypin Hawkinsin *Primadonna* (Twentieth Century, 1934) vaiko juuri Suomessa uusinta ensi-iltonsaa saanut **Frank Capran** *Tapahtuipa eränä yönä* (It Happened One Night, 1934). Kaikesta huolimatta **Preston Sturges** kuuluu Capran, Hawkinsin, Cukorin, Wellmanin ja Leisenin ohella screwballin keskeisiin ohjaajiin ja *Lady Eve* on kiistatta yksi lajityypin keskeisiä elokuvia.

Harvardin yliopiston filosofian professori **Stanley Cavell** esitti muutama vuosi sitten ajatuksen minigenrestä, ns. *jälleenavioitumiskomediosta* (comedy of Remarriage). Tähän tyyppiin Cavell lukee ainoastaan seitsemän keskeisintä ja parasta screwball-komediaa. Joukkoon kuuluu myös Sturgesin *Lady Eve*.

Barbara Stanwyck

Brooklyniläinen **Ruby Stevens** (s. 1907) aloitti taiteilijauransa 15-vuotiaana tanssityttöä. Showmaailmasta hänen tiensä jatkui Broadwaylle, jossa hän teki läpimurtonsa 1920-luvun lopulla taiteilijanimellä **Barbara Stanwyck**. Hänen elokuvauransa alkoi Hollywoodissa jo 1920-luvulla, mykän elokuvan kaudella ja jatkui aina 1960-luvulle.



Barbara Stanwyck ei ole koskaan ollut varsinaisesti mikään tähti, vaan näyttelijä, jonka uralla on kymmenittäin pääosasuorituksia mitä erilaisimmissa elokuvissa. Hän on tehnyt paljon melodramoja jo 1930-luvulta lähtien (esim. **King Vidor: Stella Dallas**, 1937) ja häntä pidetään yhtenä nyhykeli weepies-elokuvien suurista naisnäyttelijöistä.

1930-luvulla Stanwyck tuli tunnetuksi myös loistavana komediennä, yhtenä screwball-komedioiden vahvoista tekijöistä. Käsikirjoittaja Preston Sturges (M. Leisen: *Remember the Night*, 1940) ihastui Stanwyckin tyyliin ja kirjoitti sekä myös ohjasi Stanwyckille oman komedian — *Lady Eve*.

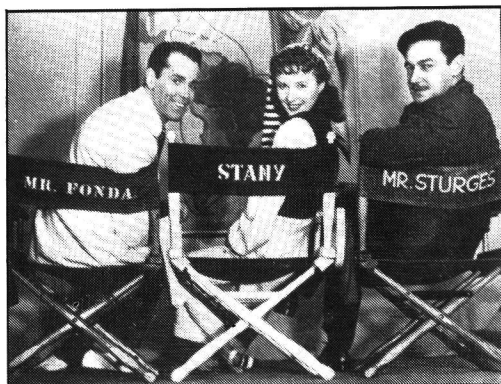
Stanwyckin ihailijoihin kuuluivat myös ohjaaja Howard Hawks ja **Billy Wilder** (käsikirjoittajana), tuloksena *Ball of Fire* (1941). Stanwyck näytteli pääosaa myös lähes kaikissa Capran 1930-luvun alussa Columbialle tekemissä elokuvissa.

Nykyään Barbara Stanwyck muistetaan ja tunnetaan todennäköisesti parhaiten hänen lukuisista film noirin paheellisista naisista (esim. Wilder: *Nainen vailla omaatuntoa/Double Indemnity*, 1944).

Määrällisesti eniten Stanwyck on, hämmästyttävää kylläkin, tehnyt westernejä. 1950-luvulla hän teki runsaasti b-westernejä, vastaanäyttelijänään mm. **Ronald Reagan**. 1950-luvulla hänet tunnettiin Yhdysvalloissa ”naisena joka pukeutuu farmareihin, ratsastaa ja ampuu”. Ja hänen uransa jatkui vielä 1960-luvulla, jolloin hän, lähes 60-vuotiaana, yhä esiintyi television lännensarjoissa.

Uransa aikana Stanwyck on työskennellyt kymmenien Hollywoodin tähtiohjaajien kanssa, De Millestä Fordiin ja Wilderiin. Samoin vastaanäyttelijöitä, joista monet muistetaan Stanwyckia paremmin, on kymmenittäin. Lännenelovakuvia rakastava Stanwyck on itse todenut, että ainoa aukko hänen urallaan on, ettei hän ole koskaan näytellyt **John Waynen** kanssa.

Stanwyck on myös työskennellyt lähes kaikissa Hollywoodin studioissa. Tämä osaltaan selittää hänen uransa monipuolisuuden. Hän oli ammattinäyttelijä jota studiot mielellään käyttivät ja joka hyväksyttiin vaihdossa, kun tähtiä lainattiin. Myös Stanwyck itse vaihtoi herkästi taloa. Niinpä hänestä ei koskaan tullut vain yhden studion tai yhden lajityypin tähteä, vaan laaja-alainen elokuvan ammattilainen.



Lady Eve

Sturgesin komiikka syntyy ennakkoluuloista ja asenteista. Lähtökohtana on satu prinsistä ja kerjäläistytöstä, mutta tapahtumapaikkana on loistoristeilijä, ja maailma jossa ei enää ole satuja ja iluusiona. Prinssi on käärmeitä tutkiva olutmiljonäärin poika, joka vihaa olutta. Hänen kotinsa on toverillinen tiedemiesten piiri ja hän pelkää seura-piirin viidakkoa jossa ihmiset ovat käärmeitäkin vaarallisempia. Tämän maailman sankareita ja rehellisimpiä ihmisiä ovat huijarit, eversti Harrington ja hänen tyttärensä. He uskaltavat kohdata todellisuuden silmästä silmään.

Sturgesin elokuva on rakkaustarina, mutta sen käyttövoima ei ole sentimentaalisuus eikä romantiikka. Tarina uhmaa perinteisen rakkaustarinan ennakkoehtoja ja ehkä juuri tästä uhmasta se saa sen modernin suolan, joka on säilyttänyt elokuvan katsottavana jo yli 40 vuotta.

Simo ja Tuike Alitalo

Preston Sturgesin (1898—1959) ohjaamat elokuvat:

- 1940 — The Great McGinty/Suuri McGinty Christmas in July
- 1941 — Lady Eve/Nainen Eeva Sullivans Travels/Nauru kahleiden takaa
- 1942 — Palm Beach Story
- 1943 — The Great Moment The Miracle of Morgans Creek
- 1944 — Hail the Conquering Hero/Tervehtikää valloittajasankaria
- 1947 — Mad Ednesday (The Sin of Harold Diddlebock)
- 1948 — Unfaithfully Yours/Onko rouvani Uskoton
- 1949 — The Beautiful Blonde from Blashful Bend
- 1955 — Les Carnets Du Major Thompson

Lisäksi Preston Sturges tunnettiin käsikirjoittajana tässä muutama esimerkki:

- 1933 — The Power and the Glory (ohj. W.K. Howard)
- 1934 — We Live Again (ohj. Rouben Mamoulian)
- 1935 — The Good Fairy (ohj. William Wyler)
- 1937 — Easy Living (ohj. M. Leisen)
- 1938 — Port of Seven Seas (ohj. James Whale)
- 1956 — Birds and the Bees (ohj. Norman Taurog)

Sturges teki myös useimpien omien elokuviensa käsikirjoitukset.

Lasten
elokuvakerho

Kinokkio ry.

Esitykset sunnuntaisin klo 12.30
Formiassa, Kauppiaskatu 11

elokuvakerho
prisma



SYKSY 85
lauantaisin **PALATSI I:ssä**
klo 16.00

21. 9. **SCORCESE**: Koomikkojen kuningas
28. 9. **TRUFFAUT**: Kohtalokas nainen
5.10. **MARSHALL**: Lasaretin lemmensairaat lekurit
12.10. **HYAMS**: Operaatio Outland
19.10. **IMAMURA**: Yön kasvot
26.10. **LUMET**: Ratkaisun hetki
9.11. **POLLACK**: Valaistu ratsumies
23.11. **REINER**: Tohtorin aivovaimo
30.11. **BARRETO**: Gabriela
7.12. **HILL**: Butch ja Kid — auringonlaskun ratsastajat
14.12. **RYDELL**: Kultalampi
- PRISMAN jäsenkortin (60,—) voi ostaa TSSP:n Hämeen- tai Humalistonkadun konttoreista sekä ennen näytöksiä **PALATSI I:ssä**

29. 9. **KUMITARZAN** Tanska
13.10. **KULTAISET SARVET** N-liitto
27.10. **PESSI JA ILLUSIA** Suomi
10.11. **NIMH — ROUVA BRISBY** USA
24.11. **PEKKA TÖPÖHÄNTÄ** Ruotsi
8.12. **MUSTA ORI** USA

Melville Resnais Munk Straub Dudow Chabrol v... Toback De Palma Mackendrick

26. 9. **Jean-Pierre Melville: LEON MORIN, PRETRE** (Kiusaus/Frestelse), 1961
HUOM! 16.15 — suom. teksti/svenska texter — S — 116 min.
3. 10. **Jean-Pierre Melville: LE DEUXIEME SOUFFLE** (Toinen hengenveto)
HUOM! 16.00 — suom. teksti/svenska texter — S — 135 min.
10. 10. **Jean-Pierre Melville: LE DOULOS** (Ilmiantaja/Angvaren), 1962
Serge Reggiani, Jean-Paul Belmondo, Jean Desailly, Michel Piccoli — suom. teksti/svenska texter — K18 — 109 min.
17. 10. **Alain Resnais: NUIT ET BROUILLARD** (Yö ja usva/Natt och dimma), 1956
— suom. teksti/svenska texter — K16 — 31 min.
- Andrzej Munk: PASAZERKA** (Matkustaja/Passagerarna), 1963
Aleksandra Slaska, Anna Ciepielewska — suom. selostus/svenska texter — K16 — 63 min.
24. 10. **Jean-Marie Straub: CHRONIK DER ANNA MAGDALENA BACH** (Anna Magdalena Bachin kronikka/Anna Magdalena Bachs dagbok), 1967
Gustav Leonhardt, Christiane Lang — engl. teksti/engliska texter — 93 min.
31. 10. **Slatan Dudow: KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT** (Kuhle Wampe eli kenelle kuuluu maailma), 1932
Hertha Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter — suom. teksti — 73 min.
7. 11. **Claude Chabrol: LE BOUCHER** (Teurastaja/Siaktaren), 1969
Stephane Audran, Jean Yaune, Roger Rudel, Dominique Sardi — suom. teksti/svenska texter — K16 — 95 min.
14. 11. **Orson Welles: THE MAGNIFICENT AMBERSONS** (Mahtavat Ambersonit/Maktiga Ambersons), 1952
Joseph Cotten, Dolores Costello, Anne Baxter — suom. teksti/svenska texter — S — 88 min.

21. 11. **Orson Welles: CONFIDENTIAL REPORT/MR ARKADIN** (Salainen raportti/Hemlig rapport), 1955
Orson Welles, Michael Redgrave, Katina Paxinou — K16 — 98 min.
28. 11. **James Toback: FINGERS** (Murhan sävel/Mordets melodi), 1977
Harvey Keitel, Tisa Farrow, Jim Brown — suom. teksti/svenska texter — K18 — 89 min.
5. 12. **Brian De Palma: PHANTOM OF THE PARADISE** (Aavemusa), 1975
Paul Williams, William Finley, Jessica Harper — suom. teksti/svenska texter — K18 — 92 min.
12. 12. **Alexander Mackendrick: THE LADYKILLERS** (Naisentappajat/Ladykillers), 1955
Alec Guinness, Cecil Parker, Harbet Lom, Peter Sellers — suom. teksti/svenska texter — K16 — 97 min.

Merkinnät: Anteckningarna
K18 = kielletty alle 18-vuotiailta/forbuden for personer under 18 år
K16 = kielletty alle 16-vuotiailta/forbuden for personer under 16 år
S = sallittu lapsille/barnillatän

Kausikotti! 13 mk, jota vastaan pääsyliput 10 mk:näytös.
Alle 16-vuotiaat eivät tarvitse kausikorttia. Pääsyliput alle 12-vuotiaille 5 mk:näytös.
Kassa avataan 1/2 tuntia ennen näytöksen alkua.
Kausikorttien ennakkomyynti Postipankki Hämeenkatu 2, Centrum-neuvonta ja Kirjakauppa.
Elokuvarkisto ei vastaa kadonneista kausikorteista. Oikeus ohjelmanmuutoksiin pidätetään.
Abonnemangskort 13 mk, mot vilket inträdesbiljetter 10 mk:forevisning.
Personer under 16 år behøver inte abonnemangskort. Inträdesbiljetter for personer under 12 år 5 mk:forevisning.
Kassan öppnas halv timme före varje föreläsning.
Förköp av abonnemangskort i Postbanken, Tavastgatan 2, Centrum-information och Bokkåfe.
Filmarkivet ansvarar inte för borttappade abonnemangskort. Rätt till programändringar förbehålles.

SUOMEN ELOKUVA-ARKISTO

Turku syksy 1985

Kino Turku

torstaisin klo 16.30

UUTISIA

Lähes vuosi on vierähtänyt Elokvakeskuksen ja Elokvakerhon viime syksyn suurhankkeesta: Godard-seminaarista. Tapahtuman kunniaksi (muistoksi) Elokvakeskus julkaisee seminaarin alustukset kirjana. Näin kaikille seminaarin jo autuaasti unohtaneille tulee jälleen tilaisuus verestää vuodentakaisen suurtaapahtuman antia. Englantilaisten alustajien alustusten uunituoreet suomennokset toivottavasti muistuttavat mitä se nk. kansainvälinen elokuvatiede oikeastaan on.

* * *

Elokvakeskus ja Elokvakerho kävivät 10. syyskuuta tervehdyskäynnillä uunituoreen maarouvan Pirkko Työläjärven luona ja luovuttivat hänelle kerhon syysarjojen kortit. Saas nähdä saiko kerho uuden, jo pitempään elokuvasta kiinnostuneen, kanta-asiakkaan!

* * *

Turkulaiset elokuvaharrastajat ovat jo pitkään kärsineet kunnollisen oman toimisto-, kirjasto- ja kokoustilan puutteesta. Vihdoinkin tässä iäisyyskysymyksessä on tapahtumassa ainakin jonkinasteista edistymistä... ja yllätys, yllätys tuleva toimitila ei tule olemaankaan vanhalla suurtorilla.



ELÄVIEN KUVIEN YSTÄVILLE

Kirjoja elokuvan historiasta, elokuvan tekijöistä, kuvaajista ja kuvaamisesta. Akateemisen suurista valikoimista. Ja useilla kielillä.



**AKATEEMINEN
KIRJAKAUPPA**

Yliopistonkatu 22, 20100 Turku 10
Puh. 921-515211



Tule tutuksi!

Tarkistetaan vakuutusturvasi yhdessä. Katsotaan riittävätkö vakuutuksesi sinun ja perheesi sekä kotisi ja muun omaisuutesi kokonaisturvaksi.

Meiltä saat vakuutukset yksilöllisesti, juuri sinun tarpeesi mukaan mitoitettuna.



ERIKOISLÄHIKUVIA

Jean-Luc Godardin edellinen Suomeen tullut elokuva oli PELASTUKOON KEN VOI (Sauve qui peut, 1980). Sen jälkeen Godard on ehtinyt ohjata jo neljä elokuvaa: PASSION (1982), PRÉNOM: CARMEN (1983), JE VOUS SALUE, MARIE (1984) ja DÉTECTIVE (1985). Ohjaajan tuorein elokuva DÉTECTIVE sai ensi-iltansa tänä vuonna Cannesissa. Tämän série noire -vaikutteisen elokuvan teemoja Godard itse on luonnehtinut seuraavalla luettelolla: "nainen, kaksi miestä, rakkaustarina, murha, mafia..." DÉTECTIVEN todellisuutta etsivinä ja hapuilevina päähenkilöinä nähdään **Nathalie Baye**, **Claude Brasseur**, **Johnny Halliday** ja **Jean-Pierre Léaud**.

* * *

Avantgardisti **Peter Greenaway**, joka elokuvallaan PIIRTÄJÄN SOPIMUS tunkeutui laajan elokuvayleisön tietoisuuteen, puuhailee uuden elokuvaprojektin parissa. Työnimenä Z AND TWO NOUGHTS, ja sen tuottaa British Film Institute.

* * *

Kauhuelokuvillaan tunnetuksi tullut **Lewis Teague** (mm. CUJO) on ottamassa oppia **Steven Spielbergin** elokuvasta KADONNEEN AARTEEN METSÄSTÄJÄT ja **Robert Zemeckisin** elokuvasta VIHREÄN TIMANTIN METSÄSTYS. Uuden filmin JEWEL OF THE NILE päärooleissa nähdään Zemeckisin filmin sankaripari **Michael Douglas** ja **Kathleen Turner**.

* * *

Andrzej Wajda on hiljattain saanut valmiiksi uuisman elokuvansa EINE LIEBE IN DEUTSCHLAND, joka sijoittuu toisen maailmansodan aikaiseen Saksaan ja kuvaa saksalaisen Paulina Kroppin (**Hanna Schygulla**) ja puolalaisen Stanislawin rakkaustarinan. Seuraavaksi Wajda kaavailee **Dostojevskin RIIVAAJIEN** filmaamista pääosassaan **Gérard Depardieu**.

* * *

Steven Spielberg tuottaa **Robert Zemeckisin** seuraavan elokuvan BACK TO THE FUTURE, jonka pääosaan on valittu **Eric Stolz**.

* * *

The Golden Raspberry Award on palkinto, joka vuosittain jaetaan kauden huonoimmalle elokuvalle Yhdysvalloissa. Tämän vuoden suurimmaksi limboksi valittiin teos nimeltä BOLERO. Sen ohjaaja **John Derek** palkittiin niin ikään vuoden keuhnoimmasta ohjauksesta. Derekin perheen panoksen täydensi **Bo Derek**, jonka rooli samaisessa elokuvassa arvioitiin vuoden naispääosien lyömättömäksi pohjanoteeraukseksi. Aikaisemmin Derekin perhe on kunnostautunut elokuvalla TARZAN, THE APE MAN (1981), joka sekin kuuluu elokuva-alan tyylittöimpiin fiaskoihin.

* * *

ANTIKVAARINEN KIRJAKAUPPA
ALFA ANTIKVA

- KIRJOJA
- LEVYJÄ JA KASETTEJA
- SARJAKUVALEHTIÄ
- AMERIKKALAISIA SARJAKUVALEHTIÄ

OSTAN - MYYN - VAIHDAN

PUISTOKATU 8
20140 TURKU 14
PUH. 921-25989

Av. 10-17.30
la. 10-14.00

Verdi saa yhä kääntyillä haudassaan! **Franco Zeffirelli** vieraili hiljattain suomalaisillakin valkokankailla oopperaelokuvallaan LA TRAVIATA. Nyt Zeffirelli on tarttumassa toiseen **Giuseppe Verdin** mestariteokseen OTELLOON, jonka pääroolissa nähdään ja kuullaan — jälleen kerran — **Placido Domingoa**. Oopperaelokuvien nousukauden aloitti joitakin vuosia sitten **Ingmar Bergman** TAIKAHUILULLAAN, ja sittemmin monet ns. hyvät ohjaajat ovat liittyneet joukkoon, mm. **Joseph Losey** (DON GIOVANNI), **Hans-Jürgen Syberger** (PARSIFAL) ja **Francesco Rosi** (CARMEN). Tuorein tulokas alalla on sveitsiläinen **Claude Goretta**, joka hiljattain sai valmiiksi Claudio Monteverdi -filmatisoinnin ORPHÉE (Orfeus).

* * *

Jugoslavalainen ohjaaja **Dusan Makavejev**, jonka edellinen elokuva MONTENEGRO (1981) valmistui Ruotsissa, on tehnyt uusimman filmsä THE COCA-COLA KID (1985) Australiassa. Elokuva perustuu vapaasti kirjailija **Frank Moorhousen** kertomukseen, joka kritisoi ankarasti australialaisen kapitalismin muotoja. Kun MONTENEGRON Ruotsi oli jonkinlainen amerikkalaisen sivilisaation peili, on myös makavejeviläinen Australia saman sivilisaation heijastus. Oman lisänsä elokuvan kulttuuriselle pohdiskelulle antaa se, että elokuvasta on löydettävissä annos viittauksia **Howard Hawksin** tuotantoon.

* * *

David Puttnamin tuottama Oscar-elokuva KUOLEMAN KENTÄT oli sekä yleisö- että arvostelumenestys. Elokuvan ohjasi tuolloin aivan tuntematon nimi **Roland Joffé**. Nyt Puttnam on antamassa Joffélle jälleen mahdollisuuden elokuvantekoon. Tulevan filmin nimenä on THE MISSION. **Robert Boltin** kirjoittama elokuva on sijoitettu Etelä-Amerikkaan, ja se kertoo useista ja kauppiasta, jotka yrittävät kääntää intiaaneja.

* * *

Michelangelo Antonionin elokuvia ei ole pitkään aikaan nähty suomalaisilla valkokankailla; ei edes ohjaajan tuoreinta teosta IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA, (1982) vaikka se onkin kaikkialla saanut hyvän vastaanoton. Elokuvan valmistumisen jälkeen Antonioni on koetellut siipiään kirjailijana ja taidemaalarina (näyttely Pariisissa 1985 otsikolla "Montagnes magiques"). Hiljattain hän ilmoitti kuitenkin useista uusista elokuvahankkeista. Faso Film tuottaisi elokuvan DUE TELEGRAMMI, **Ovidio Assonitis** elokuvan THE CREW (pääosassa **Matt Dillon**) ja **Carlo Ponti** sci-fi-aiheisen filmin DESTINAZIONE VERNA (VIAGGIO A VERNA, pääosassa **Sophia Loren**). Nähtäväksi jää, missä järjestyksessä nämä hankkeet toteutuvat — mikäli ne ylipäättään toteutuvat.

* * *

Kanadalaisen kauhuelokuvaohjaajan **David Cronenbergin** seuraava filmi on nimeltään THE NAKED LUNCH, ja se perustuu **William Burroughsin** romaanin.

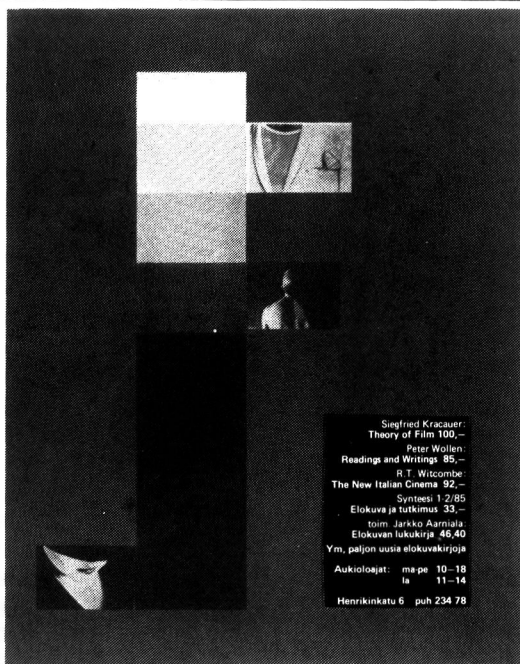
* * *

Saatuun valmiiksi tuoreimman elokuvansa KAOS **Paolo ja Vittorio Taviani** ovat päättäneet seuraavaksi ohjata ensimmäisen englanninkielisen elokuvansa GOOD MORNING, BABYLON, jonka tapahtumat sijoittuvat vuosisadan alun Kaliforniaan.

* * *

Giulietta Masina palaa valkokankaalle kahden vuosikymmenen jälkeen elokuvassa FRED AND GINGER. Masinan vastaanyttelijänä nähdään **Marcello Mastroianni**, joka esittää vanhaa, työnsä jättänyttä ja maaseudun rauhaan vetäytynyttä tanssijaa. Äkkiä hän kuitenkin saa kutsun palata kaupunkiin esittämään partnerinsa kanssa numeron, jonka aikanaan tekivät kuuluisaksi Fred Astaire ja Ginger Rogers. Elokuvan FRED AND GINGER ohjaa Giulietta Masinan aviomies, **Federico Fellini**.

* * *



Siegfried Kracauer:
Theory of Film 100,-
Peter Wollen:
Readings and Writings 85,-
R.T. Witcombe:
The New Italian Cinema 92,-
Synthesi 2/85
Elokuva ja tutkimus 35,-
toim. Jarkko Aarniala
Elokuvan lukukirja 46,40
Ym. paljon uusia elokuva- ja kirjasto-
Aukioloajat: ma-pe 10-18
la 11-14
Henrikinkatu 6 puh 234 78

TURUN KIRJAKAHVILA

POSTKARTEN & PLAKATE

WIKI & WIKI

KARAWANE
Julkaisun vuorokausi & 1000 kappale



MUISTA...MUISTA...MUISTA

Keskustelutilaisuudet ovat jälleen seuraavasti:

- 28.9. (Aiheina: Mitkä häät, Armottomat, Koh-
tauksia eräästä avioliitosta, Vihan riivaa-
ma ja Hirsipuukatu)
- 19.10. (Kagemusha, Verenimijät, Sota ja rak-
kaus, Alien, Koiran keksit, Huviretki hirt-
topaikalle)
- 9.11. (Kylmät alkupalat, Lady Eve, Paistinpan-
numurhaajat, Ihana avioliitto, Ei paluuta,
Lieviä ruumiinvammoja)
- 7.12. Kiinalainen ruletti, Nosferatu, Paholainen
ruumiissa, Frankensteinin morsian, Mies
josta tuli miljonääri, Suden hetki, Paljas-
tus, Helvetilliset)

Mikäli kerhon toimitilakysymys ei pika-pikaa
ratkea on kabinetti varattuna Hämeenportissa lau-
antaisarjan esityksen jälkeen klo 18.30 eteenpäin.

Tervetuloa tarinoimaan epämuodollisiin tilai-
suuksiin. Kerho kestittää kahvilla. Lisätietoja:
Tarmo Poussu.

* * *

Kauhuseminaari järjestetään viikonloppuna 23.11.
tai sen lähetyvillä. Lisätietoja lähiaikoina!

* * *

Sääntömääräinen syyskokous torstaina 3.10. klo
19.00 Kulttuurihistorian harjoitushuoneella Yli-
opistonmäellä, Jusleniassa, Henrikinkatu 2.

* * *

Lyhytelokuvat tämän Lähikuvan puitteissa:

- 6.10. Ion Popescu Gopo:
Lyhyt historia, Romania 1957
- 27.10. Béla Vajda:
Moto perpetuo, Unkari 1980

Lisää tietoa kaikista lyhytelokuvista seuraavassa
Lähikuvassa!

* * *

Palatsi 3:n pääsymaksuista saavat Kerholaiset yhä
30 % alennuksen. Käytä hyväksesi tätä mahdolli-
suutta, se auttaa Turun Elokuvakerhoa jatkamaan
yhteistyötä Adams-filmin kanssa. Turun Elokuva-
kerho laatii Palatsi 3:n ohjelmiston.



 **KANSALLIS-OSAKE-PANKKI**

OSAAMME
TEHDÄ PALJON
HYVÄKSENNE
JA TEEMME SEN
MIELELLÄMME.



TURUN
SUOMALAINEN
SÄÄSTÖPANKKI