



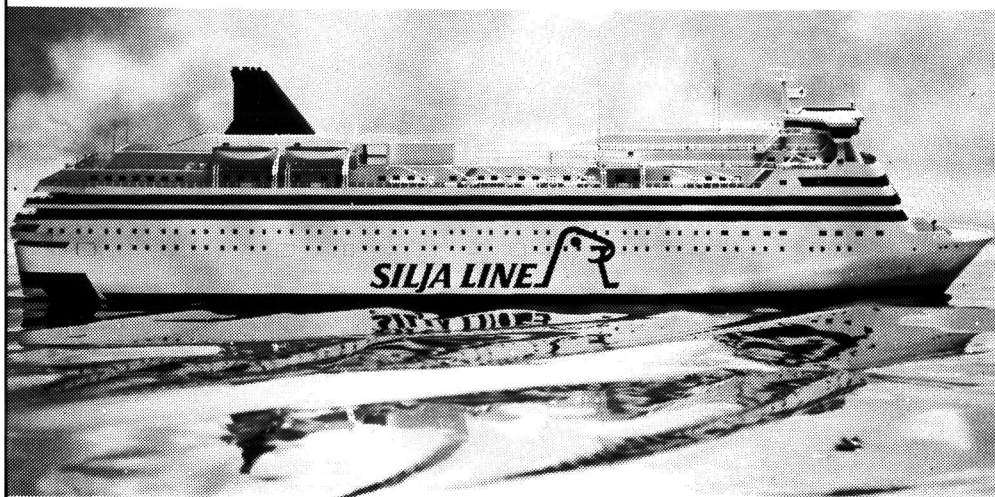
LÄHI KUVA

Turun Elokvakerho ry:n jäsenlehti

2/85



1985 Turku-Tukholma reitille valmistuvat kaikkien aikojen Valkoiset Laivat!



Rakennamme sinulle erilaisia ravintoloita ja uudenlaisia tiloja viihtyä. Baareja, kahviloita, tuulelta suojattua aurinkokannta, uima-altaita. Usko tai älä, Itämeren suurimmat tax-free-myymälät. Ennen näkemättömät kokoustilat, korkeatasoiset hytit lomailevalle perheelle ja aivan omaa rauhaa yksin matkustaville yhden hengen hytteissä. Kokonaan uudenlaista tapaa alkaa vuoden 1985 loma.

Ajattelemme sinua jo ennen kuin tulet...

SILJA LINE

Turku, Oy Silja Line Ab, Käsityöläiskatu 4, puh. 921-652 244
Oy Silja Line Ab, KOP-kolmio, puh. 921-652 288
Silja Linen terminaali, Turun satama, puh. 921-652 255
Helsinki, Oy Silja Line Ab, Ereläesplanadi 14, puh. 90-180 4422
Silja Linen terminaali, Olympiapaviljonki, puh. 90-180 4455
Tampere, Oy Silja Line Ab, Keskustori 1, puh. 931-115 122

LÄHIKUVA

Turun Elokvakerho r.y:n jäsenjulkaisu

S.I.S.Ä.L.T.Ö 2/85

Unkarilainen elokuva on muutakin kuin Istvan Szabo. Senhän kaikki jo tietävätkin mutta harvemmat päässeet laajemmalti tooteamaan.

Erkki Huhtamo on käynyt Unkarissa ja esittelee nyt Lähikuvan lukijoille laajassa artikkelissaan unkarilaisen elokuvan nykyolemusta.

Turkulaisella elokuvayleisöllä on mahdollisuus päästä omakohtaisesti kokemaan elinvoimaista sukulaiskansan celluloidi-taidetta 22.3. alkavalla Unkarilaisen elokuvan viikolla Palatsi 3:ssa.

s. 34

Ystävyys, toveruus, ryhmän kiinteys ja uskollisuus, toveripiirin kunnia-vaatimukset. Kuullostaa miehiseltä, mutta miksi? Mm. sitä pohtii Tuike Alitalo artikkelissaan "Mitä tiedät ystävästäni?"

Kirjoitus liittyy Turun Elokvakerhon loppukauden löyhähköön teemakokonaisuuteen "ystävyyss elokuvassa", ja päätty masentavaan – muttei yllättävään – johtopäätökseen että naiset eivät voi olla elokuvissa ystäviä, koska heitä kuvataan aina pelkkinä kohteina, objekteina.

s. 41

Puolivahingossa tuli Turun Elokvakerhon kevätseriejaan ennätysmäärä englantilaisia elokuvia.

Tämä lienee elävä todiste siitä, että englantilainen elokuva on onnistunut taistelussaan hengissäpysymisestä atlantintalaisen, samaa kieltä puhuvan, serkkunsa varjossa.

Kari Kallioniemi pohtii brittel elokuvan nykypäivää ja taustaa. Ja löytää Peter Greenawayn ohella myös muita tulevaisuuden toivoja.

s. 56

Erikoislähikuvia on nimensämukaisesti palsta, joka Zoomailee elokuvamaailman uutisia, tapahtumia ja ilmiöitä.

s. 60

LÄHIKUVA on Turun Elokvakerho r.y:n jäsenjulkaisu ja se on avoin kirjoitusforum kaikille elokuvasta kiinnostuneille. Kirjoituksia, kuvia ym. vastaanottaa Rainer Wallenius, Bläsnäs, 21600 PARAINEN (puh. (921) 741 845) tai joku muu Turun Elokvakerhon johtokunnan jäsenistä: Ari ja Helena Honka-Hallila (374 359), Tarmo Poussu (377 060), Pekka Nummelin (333 924) tai Hannu Salmi (385 853). LÄHIKUVA ilmestyy neljä kertaa vuodessa. Ilmoituksia vastaanottaa Pekka Johanson, Yo-kylä 49 A 20510 TURKU, (puh. (921) 377 992).

Erkki Huhtamo

"MEIDÄN MUISTIMME

"Stalinin kaudella meillä oli väärä historiakuva; selitimme aina, että kansa eli alituudessa kamppailussa fasismia vastaan ja että Puolue johti tätä vastarintaa. Mutta se ei pitänyt paikkaansa. Tänä meidän on uudelleen pohdittava menneisyyttämme, jatkettava sen analysointia."

Miklós Jancsó (1983)

"Turhaan yritämme elää ilman politiikkaa, ongelmat, pettymykset, ja historian kurjuudet niskassamme, se ei onnistu. Poliitiikka pysyy Unkarissa yhä kirjailijan Sisifyoksen kivenä. Ei ainoana, mutta raskaimpana." Näin kirjoittaa runoilija Sándor Csoóri, yksi Unkarin nykykulttuurin keskeisistä hahmoista, omaelämäkerrallisessa tekstissään "Urani häiriöt"¹ Yhtä hyvin hän olisi voinut puhua elokuvantekijöistä. Ehkä kirjallisuuttakin selvemmin voi unkarilaista elokuvaa oikeastaan pitää yhtenä pitkänä, loputtomasti muuntautuvana poliittisena tekona, jolle virikkeen antavat maan monet menneisyyden krapulat.

Kysymyksiä menneisyydelle

Unkarin historiallisena kohtalona on ollut — vieläkin suuremmassa määrin kuin Suomen — tulla tulkituksi ei-kenenkään maaksi. Aikakaudet ovat nelistäneet Unkarin yli jättäen jälkeensä poltetun maan. Miehittäjät ovat tulleet milloin idästä, milloin lännestä; samoin maan paloittelijat, jotka ovat samalla tuominneet suuren osan sen kansasta diasporaan ympäri maailmaa. Hallitusmuodot ovat vaihdelleet monarkiaista fasismiin ja — sosialismiin.

Tätä sekavaa taustaa vasten unkarilainen eloku-

¹ suom. Hannu Launonen ja Béla Jávorszky.

va on vähitellen kehittynyt jonkinlaiseksi kansalliseksi omaksitunnoksi. Sen tehtävän on tuonut julki mm. tunnettu naisohjaaja **Márta Mészáros**, kun hän viimevuotisten Cannesin elokuvajuhlien yhteydessä antamassaan haastattelussa julisti, että "nuorten tehtävä on kaikkina aikoina ja kaikissa yhteiskunnissa pureutua tuon yhteiskunnan valheiden ytimeen". Mészárosin juhlilla esitetty (ja palkittu) elokuva *Päiväkirja lapsilleni* (Napló gyermekeimnek, 1982) todistaa, että tekijä vielä viisissä-kymmenissä on säilyttänyt nuoruutensa.

Teoksessaan, joka joutui Unkarissa odottelemaan parisen vuotta levitykseen pääsyä, Mészáros on tarttunut kansallisesti kipeään aiheeseen, ns. Rákosin kauteen 40—50-luvun vaihteen tienoilla. Unkariin maanpaosta Neuvostoliitosta palaavan, mutta Stalinin puhdistuksissa vanhempansa menettäneen nuoren Julin vaiheiden kautta ohjaaja luo armottoman näkymän pelon ja hiljaisuuden valtaamasta yhteiskunnasta, jossa koputus ovelle merkitsi vain yhtä asiaa. Jossa kommunisti nousi kommunistia vastaan, koska, kuten journalistin ammattinsa pelätyn vankilan johtajan virkaan vaihtanut Magda todistelee, "tunteet on erotettava historiallisista välttämättömyyksistä".

Vastavia kysymyksiä menneisyydelle, viime vuosien liberalisoitumiskehityksen myötä yhä vähemmän peitellysti, ovat esittäneet useimmat muutkin ohjaajat; turhaan ei **Graham Petrie** ole otsikoinut unkarilaista elokuvaa käsittelevää kirjaansa "Historian on vastattava ihmiselle".

Maassa, jossa elokuvanteko lähes 100-prosenttisesti tapahtuu valtion ehdoilla — sen antamin rahoin, sen omistamin välinein — elokuvantekijän asemaan liittyy kuitenkin ongelmia, jotka ohjaaja **András Kovács** on tuonut esiin vuonna 1967 antamassaan haastattelulausunnossa:

"Mitä tarkoittaa olla vallankumouksellinen valtiossa, jossa vallankumoukselliset voimat hallitsevat? Siinäpä kysymys. Teoriassa ongelma on yksinkertainen. Se tarkoittaa vallankumouksellisen järjestelmän tukemista, sen puolustamista vaaran uhatessa, mutta myös sen virheiden arvostelemista. Se tarkoittaa samanaikaisesti hallitsevan puolueen ja opposition jäsenenä olemista."

EI VOI VAIETA"

näkökulmia Unkarin nykyelokuvaan

Elokuva valtiossa

On tuskin liioiteltua väittää, että Unkarin elokuvakulttuuri on maailman kehittyneimpiä. Toisin kuin Suomessa, elokuvan asema itsenäisenä taitteenajajana on unkarilaiselle niin itsestäänselvä asia, että hän tuskin tulee edes sitä ajatelleeksi. Elokuvaestetiikka on kouluissa vakinainen oppiaine. Elokuvan teoreettisella, myös yliopistollisella, tutkimuksella on jo pitkät perinteet (jotka viimekädessä palautuvat vuosisadan alkupuolen suureen elokuvatuotantokajaan **Béla Balázsiin**).

Unkarissa elokuva katsotaan olennaiseksi osaksi kansallista kulttuuria, mutta myös virallista kulttuuripoliittikkaa. Tämä käy mainiosti ilmi seuraavasta, kasvatustieteiden ministeri **Imre Pozsgayn** esittämässä lausunnosta:

"Unkarilainen elokuva muodostaa — niin menestyksineen ja tuloksineen kuin tunnettuine puutteineen — orgaanisen osan kulttuuriamme. Sen taka-alalle karkottaminen olisi menetys sekä kulttuurilämällemme että koko yhteiskunnallemme. Päätäväinen tarkoituksemme on turvata sen kotimainen ja kansainvälinen asema, ja takaamme myös nykyisessä vaikeassa taloudellisessa tilanteessa elokuvatuotannolle tarvittavan materiaallisen tuen."

Ei siis ihme, että Unkarin elokuvatuotanto sekä alan koulutus on erityisen hyvin järjestetty. Unkarin *Teatteri- ja Elokuvataiteen Akademia* sai alkunsa välittömästi toisen maailmansodan jälkeen, kun jo perinteikkääseen teatteri-korkeakouluun liitettiin elokuvataiteen osasto. Nykyään Akatemia, joka vuonna 1971 kohotettiin yliopistoksi, asema on vakiintunut ja ehdottoman keskeinen. Siellä koulutetaan elokuva- ja TV-ohjaajia, kuvaajia, tuottajia sekä teknistä henkilökuntaa. Opettajina toimivat monet Unkarin elokuvan suurista nimistä, kuten **Zoltán Fábri**, **Károly Makk**, **Pál Gábor** ja **István Szabó**.

Ehkä vieläkin tärkeämpi tekijä — ainakin radikaalin elokuvakulttuurin kannalta — on vuonna 1958 perustettu *Béla Balázs-kokeilustudio*, joka on

ainutlaatuinen koko maailmassa. Sen tarkoituksena on antaa Akatemiasta valistuneille nuorille ohjaajille tilaisuus kokeilla ilmaisuvälineellään mahdollisimman vapaasti. Studio saa vuosittaisen määrärahasensa — kuten koko Unkarin elokuvakulttuuri — valtion budjetista, mutta muuten Kulttuuriministeriö ei puutu siihen, millaisia elokuvia siellä tehdään. — Tosin se voi kieltää niiden levityksen.

Studion jäsenten kesken näyttää kuitenkin vallitsevan epämuodollinen ja vapaa tunnelma, josta sain vihiä siellä tammikuussa vieraillessani. Sangen mukavassa koeteatterissa otin osaa tilaisuuteen, jossa esikatseltiin nuoren naisohjaajan **Ildikó Szabón** vielä keskeneräistä teosta "*Toinen puoli*". Se yllätti niin ilmaisunsa kuin sisältönsä rajuudella: hurja, humaltunut visio Budapestin öisestä, hämärien kapakoiden, hillittömän ryyppäämisen, kiiltävän nahkan, uuden aallon musiikin maailmasta. En ollut ainoa yllättyneenä; katselua seuranneissa kriitikkipalaverissa joku vihjaisi, että studion johdon tarkastama käsikirjoitus oli sangen säyseästi kertonut "unkarilaisten alkoholi-ongelmista". Joku toinen arveli tämänkin elokuvan saattavan jäädä studiolaisten (ja ehkä jonkin ulkomaisen elokuvafestivaalin yleisön) keskinäiseksi salaisuudeksi.

Siirtymä Balázs-studion kokeiluista — joihin useimmat Unkarin johtavista nykyohjaajista ovat osallistuneet — työskentelyyn varsinaisen studiojärjestelmän puitteissa saattaa ilmaisullisesti vaikuttaa jyrkältä: vallitseva estetiikka on realismi, sangen vapaasti tulkittunakin. Matka alkuperäisestä käsikirjoituksesta elokuvan toteutukseen käy niin monen portaan kautta, että radikaaleimmilla piirteillä on taipumuksena tasoittua.

Tosin unkarilaista elokuvaa tarkemmin katsoessa huomaa, etteivät kokeilujen tulokset ole haihtuneet tyhjiin: paremminkin ne ovat muuttuneet näkymättömiksi. Elokuvallinen todellisuus puhuu niiden varassa rikkaasti, monitasoisesti, osaavasti. Tilanteeseen kätkeytyy silti tietty jännitys, jonka voisi ilmaista vaikka em. **András Kovácsin** sanoja muuntelemalla: mitä tarkoittaa vallankumouksellinen elokuvailmaisus valtiossa, jossa 'vallankumoukselliset voimat' hallitsevat? Siinäpä kysymys, edellistäkin visaisempi.

Kolme tietä

Unkarilaiset katsovat nykyään usein elokuva-tuotantonsa jakautuvan kolmeen tyyppiin: realistiseen sepite-elokuvaan, kokeiluelokuvaan sekä ns. 'pseudo-dokumentteihin' eli 'dokumentti-fiktiöihin'. Näiden lisäksi on tietysti muistettava Unkarin kuuluisa animaatioelokuva tuotanto. Jaottelun ulkopuolelle jäävät myös suosittu rock-elokuvat, joista mainittakoon suuren ohjaajan **Miklós Jancsón** tuore konserttelokuva *Omega-yhtyeestä (Omega, Omega..., 1984)* sekä valtavan maineen saavuttanut, mutta elokuvana keskinkertainen rock-oopperan *István a király* ("Kuningas Tapani", ohjannut **Gábor Koltay**, 1983) filmatisointi.

Suomen kannalta on murheellista, että näkökulmamme rajoittuu lähinnä ensinmainittuun tyyppiin, ja siihenkin vain katkelmallisesti. Elokuva-teattereissamme on tosin nähty joitakin unkarilaisen nykyelokuvan suurimmista kansainvälisistä menestyksistä, kuten esim. **Pál Gáborin** *Angi Vera* (1978), **István Szabón** *Mefisto* (Mephisto 1981), **Károly Makkin** *Toinen tie* (Egymásra nezve, 1982), **Márta Mészárosen** edellä mainittu *Päiväkirja lapsilleni* sekä viimeksi **Péter Gothárin** *Myrskyn jälkeen* (Megall az idő, 1981).

Puutteita ovat yrittäneet paikata Suomen televisio (jossa viime aikoina on nähty **Zsolt Kézdi-Kovácsin**, **István Gaálin** ja **Ferenc Andrásin** töitä) ja säännöllisesti järjestetyt unkarilaisen elokuvan viikot. Aukot ovat kuitenkin ammottavia, kun muistaa, että Unkarin viiteen 'studioon' (jotka ovat itsenäisiä tuotantoyksiköjä) jaettu elokuvateollisuus tuottaa vuosittain 20—25 pitkä elokuvaa. Lisäksi tulevat lukuisat dokumentit, kokeilufilmit, animaatiot. Kokonaan valtion rahoituksesta riippumatonta undergroundelokuvaakin on olemassa, mutta siitä on sen paljolti vallitsevan yhteiskunnan vastaisten asenteiden vuoksi vaikeata saada kuin hajanaisia tietoja.

Erityisesti em. 'dokumentti-fiktio' ovat herättäneet paljon huomiota 1970-luvun kuluessa sekä Unkarissa että ulkomailla. Näitä elokuvia, joista vastaava ns. "Budapestin koulukunta" on ryhmitynyt ohjaaja **István Dárdayn** muodostaman *Társulás*-studion ympärille, voidaan pitää 1960-luvun *cinema vérité* eli 'suoran elokuvan' jälkeläisinä. *Cinema véritéstä* on peräisin pyrkimys elokuvan ilmaisuun mahdollisimman pitkälle vietyyn 'läpinäkyvyyteen': amatöörinäyttelijöitä, käsinkannettavaa kameraa, suoraa äänitystä ja usein mustavalkoista filmiä käyttäen pyritään luomaan vaikutelma ikään kuin elokuvan läpi puhuvasta todellisudesta. Elokuvat on kuitenkin yleensä jäsennetty tietyn kertovan rungon varaan, mistä nimitys.

Niinpä **Judit Elekin** ju vakiintuneen maineen saavuttaneessa *Egyszerű történet*-elokuvassa ("Tavallinen tarina", 1975) seurataan kahden nuoren tytön kasvua, jota Elek tarkkaili kameransa kanssa vuosina 1971—75 eräässä kaivoskylässä. Melkoista dramatiikkaa elokuvalla antaa kumman-

kin tytön itsemurhayritys. Uudemmissa ohjaajista kannattaa mainita **Béla Tarr**, jonka teokset laita-puolen kulkijoiden ankeasta elämästä ovat herättäneet vilkasta keskustelua. Ainakin ulkomailla on väitely 'dokumentti-fiktioiden' luonteesta sinänsä: toisten mielestä kyse on 1970-luvun radikaaleimpiin kuuluvasta ilmiöstä koko maailmankin elokuvaa ajatellen. Toisten mielestä "Budapestin koulukunta" on langennut vanhaan bazinlaisen realismin harhaan, jossa elokuvaa erehdytään luulemaan "ikkunaksi todellisuuteen".

Ehkä yksimielisimmin ylistävän vastaanoton tähän traditioon laskettavista elokuvista on ulkomailla saanut **Pal Erdössin** *Prinsessa* (Adj Kiraly Katonat!, 1982). Se kertoo melankolisen, mutta epäsentimentaalisen tarinan Budapestiin maalta muuttavasta Jutka-nimisestä orpotytöstä. Erityisesti on kiitetty ohjauksen ja käsikirjoituksen tiukkuutta ja loistavaa pääosanesitystä Erika Ozsdaa, jota on verrattu Tannerin *Salamanterin* Bulle Ogieiriin. Unohdettu ei ole myöskään **Lajos Koltain** taitavaa mustavalkokuvausta.

Kokeiluelokuvalla on — Béla Balázs-studiosta huolimatta — vaikeinta. Kokeilevuutta suositaan pitkissä elokuvissa vain sikäli, kun se selvästi on sällön palveluksessa. Niinpä **Gábor Bódyn** kolme pitkä elokuvaa *Amerikai anzix* ("Amerikkalainen torso", 1975), *Nárcisz és Psyché* ("Narkissos ja Psykhe", 1980) ja *Kutyu éji dala* ("Koiran yölaulu", 1983) muodostavat kiinnostavan — ja kiisteltyä — poikkeuksen. Kun ensinmainittu Markku Tuulen mielestä "rikkoo saavutuksensa teknisellä temppuilulla", toteaa **Daniel Bickley**, että se "ei ainoastaan kerro mukaansatempaavaa tarinaa, vaan rohkaisee dialektiseen ajatteluun ja tuo esiin uusia tapoja nähdä".

Realismia ja humanismia

"Realismi" ja "humanismi" ovat käsitteitä, joiden ympärille valtaosa unkarilaisesta sepite-elokuvasta näyttää yhä rakentuvan *Realismi* — tietynä uskollisuutena todellisuudelle, jonka katsotaan olevan olemassa elokuvan ulkopuolellakin, tietynä todenvastaavuuden (*vraisemblance*) periaatteena. Tosin unkarilainen elokuva ei tulkitse käsitettä kovinkaan ahtaasti — kyse voi olla yhtä hyvin perinteisestä 'ulkoisesta' realismista, aistien havaittavan todellisuuden uskollisesta representaatiosta, kuin 'sisäisestä' realismista: ihmismielen sisäisten tunteiden, haaveiden ja pelkojen ilmaisusta.

Viimeksimainittu seikka kuvastuu tietysti unkarilaisen elokuvan muodossa: se ei pelkää särkeä ulkoisen todellisuuden illuusiota, liikkua usein sängen vapaasti ajassa ennakoitena ja takautumina. Tämä on ymmärrettävää, kun ajattelee *muistin* ja *muistelemisen* keskeytyä sitä strukturoivana piirteenä. Malliesimerkki on **István Szabón** *Elokuva rakkaudesta* (Szerelmesfilm, 1970), jolle kehysten tarjoaa junamatka Unkarista Ranskaan. Vuosien eron jälkeen Jancsi matkustaa tapaamaan ulkomailla asuvaa nuoruudenrakastettuaan Kataa ja elää matkan aikana muistoissaan uudelleen heidän suhteensa. Kuten niin usein unkarilaisessa eloku-

vassa, yksityinen kohtalo kytkeytyy taas laajempaan historialliseen traumaan: tässä tapauksessa vuoden 1956 kansannousuun, joka rakastavaiset erotti.

Humanismi — pienen ihmisen puolustaminen, hänen näkökulmansa omaksuminen — on toinen perustus, jonka yhteys edelliseen on ilmeinen. Unkarilaisella elokuvalla on usein lapsen tai vanhuksen silmät. Tai se katselee maailmaa herkästi tuntevan yksilön silmin, jonka yhteiskunnan armottomat mekanismit, ”historialliset välttämättömyydet”, pakottavat muotteihinsa. Samoin kuin unkarilainen elokuva etenee nykyhetkestä menneeseen (ja sitä kautta dialektisesti aavistelee tulevaa) se etenee yksityisestä yleiseen, henkilökohtaisesta tragediasta kansalliseen.

Kaikki selitykset ovat osaselityksiä, mutta yksi niistä on ilmeinen: Unkarin lähimenneisyyden traumat ovat myös elokuvantekijöiden henkilökohtaisia traumoja. Niinpä esim. Márta Meszárosen *Päiväkirja lapsilleni* — teoksen tausta on oma-kohtainen: hänen isänsä, tunnettu kuvanveistäjä ja kommunisti **László Mészáros**, oli 1930-luvulla jou-

tunut perheineen emigroitumaan Neuvostoliittoon. Täällä Márta menetti vanhempansa ja palasi orpona Unkariin 1947, juuri sopivasti kokeakseen sosialistisen Unkarin synnytystuskat.

Toinen tunnettu ohjaaja **Imre Gyöngyössy** joutui stalinistisen näytösoikeudenkäynnin uhrina viettämään 40—50-luvun vaihteessa neljä vuotta vankilassa. Hän ei muistele tätä katkerana: ”Epäinhimillisimmissäkin tilanteissa ihmisellä on mahdollisuus vastarintaan, usein sanaakaan sanomatta. Luulen, että ihmiset ovat vähitellen kehittäneet vasta-aineen historiassamme alituisesti läsnäolevaa fasismia vastaan.”

Yhdessä **Barna Kabayn** kanssa 1970-luvulla ohjaamissaan, dokumenttia ja seipettä yhdistelevissä teoksissa Gyöngyössy on taistellut syrjittyjen vähemmistöjen, mm. Itä-Unkarin juutalaisten talonpoikien, mustalaisten ja Transsilvaniassa Romani-an puolella asuvan unkarilaisen (n. kolmimiljoonanaisen!) vähemmistön puolesta. Tinkimättömyytensä vuoksi parivaljakon elokuvaan ei Unkarin viranomaisten taholta ole aina suhtauduttu täysin suopeasti.

□ **Bddy:** Narcissos ja Psyke



Kontrolloitua vapautta

Vaikka **János Kádárin** johtaman Unkarin kulttuuripolitiikan imagoon kuuluu pitkälle menevä sallivuus ja vapaamielisyys, ovat rajat olemassa, kuten esim. radikaalit kulttuurijulkaisut ovat toisinaan saaneet havaíta (tunnettu on esim. *Mozgó Világ*-aikakauskirjan koko toimituksen vaihtuminen vuonna 1983). Elokuvantekijöitä suorastaan innostetaan yhteiskunnallisten epäkohtien suomiseen ja Unkarin historian arkojen paikkojen yhä avoimempaan tarkasteluun. Kaikki tapahtuu kuitenkin "kontrolloidun vapauden ilmapiirissä", kuten italialainen kriitikko **Tullio Kezich** on todennut.

Koko Unkarin elokuvatuotanto on keskitetty valtiolliselle MA-FILM-yhtiölle, joka palkkaa elokuva-alan henkilöt ja antaa näiden käyttöön välineet ja studiot. MA-FILM on toimistaan vastuussa Kulttuuriministeriölle; tämä nimittää sen viiden studion johtoon virkamiehet, jotka (tällä hetkellä yhtä poikkeusta lukuunottamatta) eivät itse ole



□ György Szomjas: Lieviä ruumiinvammoja. Esitetään unkarilaisen elokuvan viikolla Turussa.

elokuvantekijöitä. Kulttuuriministeriön asettama elin tarkastaa mm. studioiden toimintasuunnitelmat ja viime kädessä hyväksyy toteutettavat käsikirjoitukset.

Se, että näinkin ankaran valvonnan alaisina syntyvät elokuvat usein ovat varsin radikaaleja ja non-konformistisia luonteeltaan, toiminee jonkinlaisena asennemittarina. Tämä ei kuitenkaan ole koko totuus: kullisten taakse on kätetty hylättyjä käsikirjoituksia, poistettuja filmipätkiä, kiellettyjä elokuvia. **Daniel Bickley** on viitannut ohjaaja **Ferenc Kosan** tapaukseen. Suuri osa tämän luovasta urasta lienee kulunut turhiin yrityksiin saada radikaaleja käsikirjoituksiaan hyväksytyiksi. Voidaan myös viitata Gyöngyössyyn ja Barnaan, jotka jo muutaman vuoden ajan ovat työskennelleet Saksan Liittotasavallassa.

Tätä taustaa vasten tarkasteltuna Gábor Bódyin tapaus on mielenkiintoinen. Bódy, joka on tunnettu myös elokuvasemiootikkona, sanoo yrittäneensä "hyödyntää suuren teatterielokuvan teossa Béla Balázs-studioissa tekemäni kokeilut. Teatterielokuva seuraa aina kokeiluelokuvan perässä. Venäläisten tai saksalaisten kokeilijoiden 20-luvulla tekemät löydöt integroitiin myöhemmin normaaliin teatterielokuvaan".

Bódy'n kokeilut liittyvät esim. **Godardin** ja **Jean-Marie Straubin** sekä **Daniele Huillet'n** edustamaan linjaan sikäli, että itse tarina joutuu niiden merkityksenmuodostuksessa toissijaiseen asemaan, elementiksi elementtien joukkoon. Jo "Amerikkalaisessa torsossa" hän kokeili kehittämällään valeikkauksella: koko Amerikan sijallissotaan sijoitettava elokuva jälkikäsiteltiin muistuttamaan varhaisia valokuvia, jolloin syntyi voimakas vieraannutusefekti: elokuvan ilmaisu ikään kuin "konkretisoitui" (hieman Godardin *Itätuulella* harjoittaman filminraaputuksen tapaan) katsojan ja sisällön väliin. Kokeilut jatkuivat *"Narkissoksessa"* ja *"Psykykessä"*, joka on outo, unenomainen yli kolme tuntia kestävä visio.

Toinen kiinnostava tapaus, vaikkakin eri mielessä, on nuori ohjaaja **János Xantus**, jonka ensimmäinen pitkä elokuva *Eszkimó asszony fázik* ("Eskimoinen palelee", 1983) oli sekä arvostelulta että yleisömenestys. Elokuva ei ilmaisultaan ole erityisen radikaali (eikä täysin onnistunutkaan), mutta sen ilmentämät elämäntunnot herättävät monenlaisia ajatuksia. Xantus kuvaa nuorta pianistia, joka luopuu — asiaa sen tarkemmin selittämättä — lupaavasta urastaan, yhteiskunnallisesta asemasta ja ryhtyy ajelehtimaan elämän mukana. Hän kohtaa kuuromykän vanhemman miehen kanssa avioliitossa olevan tytön, jonka kanssa perustaa uuden aallon yhtyeen. Outo, väkivaltainen — ja lempeä — tragedia on valmis.

Xantusin elokuvassa on humanismia, mutta ei sellaista "sosialistista humanismia", johon Unkarissa on totuttu. Mieleen tulee lähinnä **Werner Herzogin** elokuvien ankara ja raadollinen ihmisrakkkaus. Xantus ei selittele; hän luo näkyvän henkilöstä pahoinvoinnista, jonka läpäisee epäusko *logokseen*, tunteenomainen pakko toimia, epäviihtymys systeemissä. *"Eskimoinen palelee"* antaa



☐ **Márta Mészáros:** Päiväkirja. Nähdään myös Turussa.

ounastella länsieurooppalaisen kulttuuripessimismin (tai -nihilismin) olevan syöpmässä vielä suhteellisen 'viattomana' säilyneeseen Unkariin.

Bödyn ja Xantusin työt voitaisiin tahoillaan nähdä merkkeinä jostain uudesta Unkarin elokuvakulttuurissa (niin kuin tietysti niiden virallinen suvaitseminen). Eivätkä he ole ainoat ohjaajat, jotka viime vuosina ovat lähteneet etsimään omia teitään. Mitä tähän sanoo Zoltán Fábri Teatteri- ja Elokuvataiteen Akatemian professorina?

"Eri sukupolvilla on aina tietyt intressinsä. Mitään en haluaisi niin välttää, kuin sitä, että oppilaini tekisivät samanlaisia elokuvia kuin omani. Päämääräni professorina on tuoda heidän parhaat puolensa esiin. Näettehän, että elokuvan kieli muuttuu alinomaan ja sen mukana kehittyvät erilaiset elokuvasuuntaukset. Unkarissa on olemassa esim. "dokumentti-fiktioksi" kutsuttu uusi tyyli. On äärimmäisen tärkeää, ettei mikään niin kutsuttu auktoriteetti estä sitä. Aika näyttää, mitä puolta kansallisesta elokuvatuotannosta on eniten tuettava.

Tiedättekö, kaikki ihmiset haluavat puhua tulevaisuudesta, ennustaa mitä on tulossa. Minä en. Minun on tunnustettava, että olen hieman levoton elokuvataiteen tulevaisuudesta. Olen kuitenkin vakuuttunut, että sellainen elokuvataide, joka lähtee vilpittömästi totuutta etsimään, voi voittaa nykyään vallitsevan kriisin."

Kiitokset avusta rouva **Vera Surányille** Hungarofilmistä, tohtori **László Bekelle** Béla Balázs-studiosta sekä elokuvasemiotikko **Ószéb Horányille** Pécsin yliopistosta.

LÄHTEET

Bickley, Daniel, "Socialism and Humanism: The Contemporary Hungarian Cinema", *Cineaste*, winter 1978—79.

"Filmland Ungarn 1—2", zusammengestellt von **Pantelis Karakasis**, **Katherine Ntritzou**, **Vasso Savva**. *Filmfaust* n:ot 37 & 38 (1984) (Haastattelusitaatit Márta Mészárosta lukuunottamatta tästä)

Hungarian Film Directors 1948—1983. ed. by **Lia Somogyi**. Interpress, Budapest 1984.

Hungarofilm Bulletin.

Kezich, Tullio, "Dall'Ungheria il diario scomodo di un'adolescente", (raportti Cannesin elokuvajuhlilta), *La Repubblica* 17.5.1984.

Kezich, Tullio, "Raccontare una vita di figlia dalla parte del padre" (Márta Mészároksen haastattelu), *La Repubblica*, 16.5.1984.

Nemeskürty, Istvan, *A Short History of the Hungarian Cinema*. Corvina, Budapest 1980.

Nemeskürty, István, *Word and Image. History of the Hungarian Cinema*. Corvina, Budapest 1974.

Petrie, Graham, *History Must Answer to Man*. Corvina, Budapest 1978.

Tuuli, Markku, *Hiljaisuus ja huuto. Unkarilainen elokuva tänään*. Suomen elokuvaseatiö, Hyvinkää 1978.

20 Ans de Cinema Hongrois: 15 Films de Fiction-verite. Musée du Cinéma, Bruxelles 1984.

NÄMÄ ME ÄEMME TURUSSA:

Turussa esitetään 22.3. alkavilla Unkarilaisen elokuvan viikoilla seuraavat elokuvat:

Istvan Szabó:
ISÄN VARJOSSA/Apa, 1966/ suom. tekstit, kesto 1 t. 35 min.
Näyttelijät: Miklós Gábor, Daniel Erdélyi, András Bálint, Klári Tolnay.

Mefistolla maailmanmaineeseen nousseen Szabón toinen pitkä elokuva. Kyseessä on szabomainen historian ja ihmismielen palapeli, jossa isänsä pian sodan jälkeen menettänyt poika etsii turvaa kuvitelmistään. Kuten useimmat muut Szabon elokuvat, kyseessä on tutkielma ihmismielestä ja unelmista, joiden uomat on ympäröivä aikakausi muovannut.

Istvan Szabó:
LUOTTAMUS/Bizalom, 1979/suom. tekstit, kesto 1 t. 57 min.
Näyttelijät: Ildikó Bánsági, Péter Andorai, Judit Halász.

Mefiston varjoon kohtuuttomasti jäänyt jo 1979 valmistunut Szabon Luottamus on hienovarainen ja intiimi elokuva kahden ihmisen hauraasta suhteesta. Se on hyvin yksinkertainen; se koostuu ohjaajan omin sanoin "kaksista kasvoista ja kahdesta äänestä", Keskeiset hahmot ovat yllättäen yhdessä asumaan joutuvat mies ja nainen, jotka sodan loppuvaiheessa 1944 piileksivät Budapestin laitakaupungilla.

Pál Erdős:
PRINSESSA/Adj király katonát, 1982/m-v, kesto 1 t. 53 min. suom. tekstit.
Näyttelijät: Erika Ozsda, Andrea Szendrei, Dénes Dicházy, Juli Nyakó.

Ulkomaisilla elokuvafestivaaleilla paljon ihastusta herättänyt elokuva kertoo nuoresta kaupunkiin tulevasta tytöstä uuden ympäristön viidakossa ja uusien normien puristuksessa. Huolimatta hyvin arkisesta näyttämöstä ja musta-valkoisuudesta (ei käsittelyltään vaan teknisesti) on nuoren ohjaajan esikoisfilmissä rakastettavaa innostusta.

Pál Sándor:
OUTO ROOLI/Herkulesfurdói emlék, 1976/ suom. tekstit, kesto 1 t. 29 min.
Näyttelijät: Endre Holman, Erzsébet Kutvölgyi, Ildiko Pécsi.

Unkarilaisen elokuvan omaperäisen tyyllittelijän ehkä hienoin elokuva. Se kertoo vuoden 1919 Unkarin neuvostotasavallan sortumisen jälkinäytöksistä nuoren pojan silmin. Sándor ei elokuvassaan unohdu peilailemaan vain poliittista tilannetta, vaan tuntee syväälle päähenkilön psyykkeeseen.

Márta Mészáros:
PÄIVÄKIRJA/Napló gyermekeimnek, 1982/m-v, kesto 1 t. 46 min., suom. tekstit.
Näyttelijät: Zsuzsa Czinkóczi, Anna Polony, Jan Nowicki, Pal Zolnay.

Márta Mészárosin hienoin työ, paljolti omaelämäkerrallinen elokuva nuoren tytön kasvusta vaikeina viisikymmenluvun vuosina. Elokuvaa on mestarillisesti hallittu, kaunis ja herkkä ja vailla yksioikoista sensaatiohakuisuutta. Pääosassa v. -76 valmistuneessa Ránodin filmissä Pieni orpo (Arvacska) ensi kertaa nähty Zsuzsa Czinkóczi, nyt nuorena naisena. Elokuvaa sai Cannesissa tuomariston erikoispalkinnon ja Budabestissa kansallisten elokuvafestivaalien palkinnon v. -84.

György Szomjas:
LIEVIÄ RUUMIINVAMMOJA/Könnyu testi sértés, 1983/m-v, kesto 1 t. 31 min, suom/ruots. tekstit.
Näyttelijät: Károly Eperjes, Mariann Erdős, Péter Andorai.

Tämän päivän Budapestiin sijoittuva elokuva on mustalla huumorilla kyllästetty huikea arkidraama. Se kertoo tuoreesti ja irtonaisesti tilanteesta, jossa nuorimies vankilasta päästyään löytää vaimonsa rasvaiseksi suitun tyyppin kanssa asumasta heidän yhteistä kotiaan. Vuoden ohjaajapalkinnon saanut elokuva.

Tuike Alitalo

MITÄ TIEDÄT YSTÄVÄSTÄNI...

eli
elokuva, ystävyys ja naiset?

Ystävyys on yksi tämän kevään sarjan teemoista ja teemana se lienee yhtä hyvä tai huono kuin mikä muu tahansa. Ystävyysteeman alle on helppo mahduttaa monenlaisia elokuvia, sillä ystävyyttä ja sen puutetta esiintyy lähes kaikissa yhteyksissä. Kysymys, joka askarruttaa minua on, miksi ystävykset tai kaverukset elokuvissa ovat aina miehiä?

En usko syyllistyväni kovin suureen yleistyksen tai liioitteluun sanoessani, ettei naisystävyyksiä elokuvissa esiinny. Poikkeuksia toki on, ja palaan niihin vielä, mutta vähän niitä on, jos ajattelemme kaikkia tehtyjä elokuvia.

"Miksi elokuvat kuvaavat vain miesten ystävyttä?" on kuitenkin eräänlainen ikuisuuskysymys ja kuuluu samaan sarjaan kuin kysymys siitä, miksi elokuvat yleensä kertovat vain miehistä tai miksi naiset elokuvissa ovat aina kauniita mutta avuttomia?

Jotta joku edes joskus pystyisi vastaamaan ensimmäiseen kysymykseeni, tulisi ehkä ensin pohtia, miksi elokuvien pitäisi kertoa naisten ystävydestä? Sillä kysymys ei suinkaan ole siitä, että me naiset tarvitsisimme näitä kuvauksia opastukseksi tai esikuviksi, kuten valtaelokuvan opettavaiset "naiskuvaukset" joskus tuntuvat ajattelevan. Enemmänkin on kyse siitä, miten marginaalisena yhteiskuntamme osasena ja olentona naiset yleensä nähdään ja miten tämä suhteutuu siihen miten nainen, tai naiseus, yleensä koetaan.

Otetaan esimerkiksi **John Fordin** lännenelokuvat tai **Alfred Hitchcockin** trillerit. Monet niistä ovat elokuvina mestariteoksia, mutta ajatelkaapa niitä naiskuvia! Eikö itse asiassa olisi pieni ihme, jolleivät naiset näitä elokuvia katseltuaan alkaisi pohtia mistä oikein on kysymys, mistä elokuvat oikeastaan kertovat ja mistä ne vaikenevat.

Naiskuvaukset, naistarinat ja naisohjaajat

Naisten ystävyys on eräs vaiettuista aiheista. Mikään täysin kielletty ja vaiettu aihe se ei silti ole. Jokainen keksinee mielellään jonkun aiheita edes sivuavan elokuvan. Erityisesti 1970- ja -80-luvuilla teema on vilahdellut "muodikkaiden" ohjaajien elokuvissa, mainittakoon esimerkiksi **Zinnemanin Muistojeni Julia** (Julia, 1977) tai **Altmanin Kolme naista** (Three Women, 1977). Meillä vähemmän tunnettuja elokuvia aiheesta ovat myös *The Turning Point* ja *The Girl Friends*.

Oma lukunsa ovat naisohjaajat, heitä ystävyys kiinnostaa. **Margaretha von Trottan** yksinään ohjaamista elokuvista peräti kolme käsittelee aivan suoraan naisten ystävyyttä. Meillä näistä töistä on nähty ainoastaan *Sisarukset*, jonka suomenkielinen nimi on sikäli harhaanjohtava, että von Trotalla on toinen, vanhempi elokuva, jonka nimi on *Sisarukset*. Meillä tällä nimellä nähty elokuva taas on nimeltään *Marianne und Juliana* (1981).

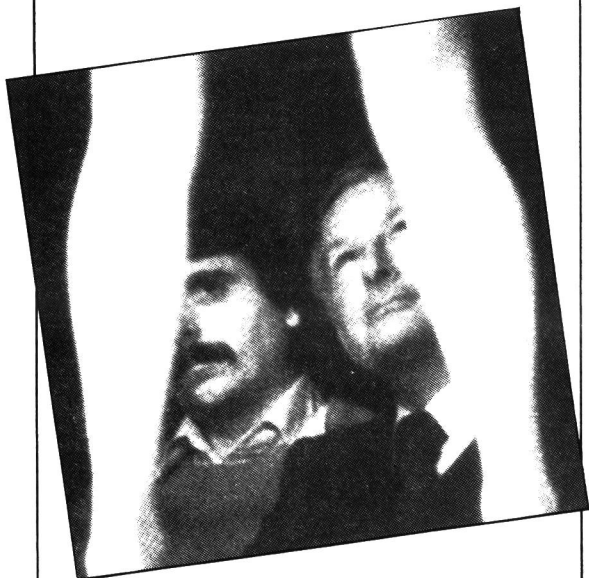
Von Trottan lisäksi on paikallaan mainita toinen kuuluisa, ja itse asiassa jopa kuuluisampi naisohjaaja, **Marguerite Duras**, jonka elokuvia meillä Suomessa ei ole nähty. Meillä väitetään usein tunnettavan melko hyvin ranskalaisen elokuvan uutta aaltoa, mutta Duras'n kohdalle on päässyt syntymään melko täydellinen aukko. Duras'n elokuvista ainakin **Nathalie Granger** (1972) käsittelee myös ystävyyttä. Elokuvan päähenkilön, Isabelleen, ystäväärtä esittää Jeanne Moreau.



□ Marguerite Duras

Marguerite Duras'sta on helppo siirtyä feministiseen elokuvaan, josta löytyy runsaasti erilaisia naiskuvauksia. Mutta feministinen elokuva ei välttämättä alistu käsiteltäväksi ja määriteltäväksi samoilla menetelmillä kuin klassinen eli ns. valtaelokuva.

Monet feministiset elokuvat, kuten esimerkiksi **Michelle Citronin** *Daughter-Rite* (1978) tai **Mulvey-Wollenin** *Riddles of the Sphinx* (1976), puhuvat ystävyystästä. Pääteemana näissä kahdessa elokuvassa, kuten myös *Nathalie Grangerissa*, on äidin ja tyttären suhde. Mutta vielä oleellisempaa, kuin yleensä vaiettu aihe, naisten ystävyys näissä elokuvissa on, että ne ovat vastaelokuvia myös ilmaisunsa, muotonsa osalta. Voidaan sanoa, että juuri siitä tuntee feministisen elokuvan, että se kieltää patriarkaatin myös kielen tasolla. On oikeastaan täysin väärin kuvailla feminististä elokuvaa valtaelokuvasta peräisin olevilla käsitteillä tai teemamäärittelyillä. Eräiden feminististen elokuvantekijöiden ja -tutkijoiden mukaan jopa käsityksemme narratiivisen olemuksesta, se minkä miellämme "kunnon tarinaksi", on patriarkaatin leimaama.



"Nainen on luotu katsottavaksi"?

Onko siis edes aiheellista tai tarpeellista perätä naisaiheita tai naistematiikkaa valtaelokuvilta? Eräät naispuoliset filmihullut ja naisasianaiset pitävät vaatimusta oikeutettuna. Heidän mukaansa feministinen elokuva avantgardessaan ja muutokokeiluissaan kieltää katsojiltaan katsomisen mielihyvän. Heidän mielestään myös naisilla tulisi olla oikeus katsomisen mielihyvään. Tämä heidän vaatimuksensa perustuu sille, että toisin kuin valtaosa niistä naisista jotka kritiikittävät elokuvia, he eivät koe katsomisen mielihyvää nykyisten puhtaasti patriarkaalisia arvoja sisältävien elokuvien äärellä (vrt. Ford ja Hitchcock).

Puuttumatta tässä yhteydessä laisinkaan kysymykseen, missä muodoissa ja millä tasoilla patriarkaatti ja sen ideologia elokuvassa ilmenevät, haluaisin kysyä, mikä yleensä on suurin este sille, että naiset voisivat katsoa elokuvaa, jos ei nyt suoras-

taan mielihyvällä niin ainakin voimatta pahoin? Yksinkertainen vastaus tähän on väkivalta. Vastausta laajentamalla päädytään siihen, että nainen aina on toiminnan kohteena, objektina. Ja itse asiassa naiset eivät ole elokuvissa mukana edes siksi, että toiminnalla olisi kohde, vaan että miehet voisivat katsoa heitä, toiminnan kohdettakin tärkeimpiä naiset ovat katseen kohteena.

Kuka katsoo ja mitä

Katsomisen ja katseen kohteena olemisen kanalta mielenkiintoinen kysymys on uudemmassa (valta)elokuvassa tapahtunut naisten arkipäiväistyminen. Uudemmissa elokuvissa, kuten esimerkiksi *Alice ei asu enää täällä*, *Eronnut nainen*, *Ystäväni Julia*, *Yhdeksästä viiteen*, jne. naiset eivät enää välttämättä ole pelkästään ylluonnollisia, myyttisiä katseen ja seksuaalisen fantasian kohteita, vaan he pikemminkin muistuttavat niitä naisia joita näemme arkisin (?). Onko tämä positiivista kehitystä, lisääkö se naisten mahdollisuuksia kokea mielihyvää elokuvaa katsoessaan? Liittyykö tähän arkipäiväistämiseen piirteitä, jotka olisivat lisänneet naisten subjektiviteettia elokuvassa?

Pelkäänpä, että kaikkiin edellä oleviin kysymyksiin on vastattava kielteisesti. Arkipäiväistyminen pikemminkin on tehnyt naisista elokuvissa entistä marginaalisempia hahmoja. Mitä iloa meille on siitä, että heidät (filmitähdet) arkipäiväistetään, että heiltä riistetään heidän katsottavuutensa, jonka jälkeen he ovat vain toiminnan kohteita?

Toisaalta eikö kuitenkin aina, ainakin valtaelokuvassa, katsottavuus säily. *Ystäväni Julia* -elokuvassa ei sittenkään tärkeintä ollut ystävyys, vaan se, että kyseessä oli Jane Fonda, häntähän me katsoimme. Ja aivan vastaavasti nykyään katsellaan Meryl Streepiä. Itse asiassa 1970-luvun ja 80-luvun "naiselokuvat" eivät ole juuri muuttuneet esikuvistaan, 1940-luvun "naiselokuvista" eli ns. weepies (nyyhky) -elokuvista.

* * *

Miksi vain miehet ovat elokuvissa ystävyksiä? Koska naisten kuvaaminen ystävyksinä edellyttäisi, että heidät kuvattaisiin ensin ihmisinä, toimivina subjekteina. Eri asia on, onko naisten oma subjektiviteetti esitettävissä patriarkaatin kielen ja arvojen puitteissa. Elokuvatutkija **Teresa De Lauretis** on osuvasti sanonut, että naiseuden kuvaaminen totena ja aitona, patriarkaatin vapaana, on samanlaista kuvittelua kuin science fiktioiden kuvat tulevaisuudesta.

Tuuke Alitalo

Tiedot meillä esittämättömistä elokuvista ovat teoksista

Kuhn Annette: *Women's Pictures. Feminism and Cinema.* London 1983.

De Lauretis Teresa: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema.* London 1984.

MILANON IHME

Miracolo a Milano (Milanon ihme), Italia 1950.

Tu: P.D.S./ENIC. O: Vittorio De Sica. Kä: Cesare Zavattini, De Sica — Zavattinin kertomuksesta "Toto il Buono". Ku: Aldo Graziati. Mu: Alessandro Cieognini. Lav: Guido Fiorini. Le: Eraldo Da Roma. Nä: Francesco Golisano (Toto), Brunella Bovo (Edwige), Emma Gramatica (Lolotta), Paolo Stoppa (Rappi), Guglielmo Barnabo (Mobbi), Anna Carena (Marta, ylpeä nainen), Alba Arnova (patsas), Flora Gambi (onnettomasti rakastunut tyttö), Virgilio Riento (kersantti), Arturo Bragaglia (Alfredo), Ermino Spalla (Gaetano), Angdo Prioli (komendantti), Francesco Rissone (toinen komendantti), kesto: 100 min, Grand Prix Cannes 1951.

F. W. Murnaun elokuva *Viimeinen mies* kertoo tarinan suuren hotellin portierista, joka vanhuutetaan joutuu syrjään. Menettäessään virkansa ulkoisen tunnusmerkin, portierin univormun, menettää hän myös kunnioitetun asemansa naapuriensa silmissä. Kuvassa, joka voisi olla elokuvan viimeinen, näemme hänet murtuneena, alennustilassa. Arvostetusta portierista on tullut miestenhuoneen palvelija, käsipyyhkeiden ojentaja, vessavahti.

Mutta tarina ei päätykään. Tapahtuu ihme. Eräs mies, jota hän on auttanut WC:ssä, kuolee jättäen hänelle perinnöksi koko suuren omaisuutensa. Ja



kaikki on taas niin hyvin.

Murnaun elokuvassa tapahtuva ”ihme” on kaikessa mahdollisuudessaan mitä ironisin sinetti elokuvan todellisen päätöskuvan epätoivolle.

Tällaisia eivät ole **Vittorio De Sican Milanon ihmeen** ihmeelliset tapaukset. Toki jo alusta alkaen De Sican elokuvan maailma on köyhyyden, kurjuuden ja epäoikeudenmukaisuuden vallassa. Mutta myös ihme on mukana jo alusta. Ihme elää siinä pyyteettömässä rakkaudessa, jota Lolotta-täti osoittaa kasvattipoikaansa Totoa kohtaan. Täti kuolee, ja vain Toto osallistuu hänen hautajaisiin, mutta ei se mitään! Ei täti vaadi huomiota tai kyyneleitä osakseen. Hän vain rakastaa vaatimatta vastarakkautta. Totolle ei tädin kuoltua jää juurikaan omaisuutta, mutta sitä suurempi perintö: Toto rakastaa nyt maailmaa niinkuin täti on rakastanut häntä. Ja tuossa vilpittömässä yksinkertaisessa rakkaudessa ihme tunkeutuu jatkuvasti vääryyden maailmaan.

Milanon ihme on ihmeellinen, kaunis, huvittava

elokuva. Se on selvää, tinkimätöntä yhteiskuntakritiikkiä — mitään ei kaunistella, vaan yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuus esitetään hyvin selkeästi, realistisesti. Ja kuitenkin se on samalla puhdasta fantasiaa, satua, farsssia.

Elokuva lähtee liikkeelle Toton kasvattajan, Lolottan kuolemasta. Toto jää yksin, ja ajautuu asumaan Milanon laidalla sijaitsevaan hökkelikylään. Alueelta löytyy öljyä, ja omistaja, rikas Mobbi, alkaa ajaa asukkaita alueelta pois.

Luulisi, että tällaisesta aiheesta syntyisi hyvin kynninen elokuva. Näin ei kuitenkaan ole. De Sica suhtautuu henkilöihinsä, jopa ”roistoihin”, rakkaudella, samalla yksinkertaisella vilpittömällä rakkaudella, jolla myös Toto lähimmäisiinsä suhtautuu.

De Sican elokuvan kiehtovuus syntyy juuri tästä: elokuva on samanaikaisesti täynnä armoa ja totuutta. Totuutta siinä, että köyhyys, eriarvoisuus, vääristyneet valtarakenteet, itsekkyytensä ja oman edun tavoittelu, rotujen eriarvoisuus — kaikki näytetään mitään salaamatta, ilman anteeksipyyntöjä. Osansa kritiikistä saavat niin rikkaat kuin köyhätkin, ketään ei säästetä. Armoa taas siinä, että vioistaan huolimatta kaikki, jopa rikas Mobbi ja ilkeä Rappi, nähdään rakastavien, anteeksiantavien ja erityisesti huumorintajuisten silmälasien läpi.

Huumori onkin eräs *Milanon ihmeen* kantava voima. Samalla kun elokuvan hahmot toteuttavat omia pyyteitään koomisuuteen asti, emme voi olla pitämättä noista itsekkäistä hahmoista, jotka kuitenkin ovat niin inhimillisiä, kaltaisiamme.

Milanon ihme muistuttaa suhteessa henkilöihinsä suuresti toisen italialaisen, katolisen **Ermanno Olmin** elokuvaa *Puukenkäpuu*. Olminkin maailma on köyhä, mutta myös sinne tunkeutuu ihme. Sairas nautta paranee saatuaan pyhitettyä vihkivettä juodakseen. Olmin ihmisille Jumala on todellinen.

Vaikka De Sican elokuva ei suoranaisesti olekaan uskonnollinen (ja se on nähty jopa uskonnonvastaisena), voidaan siitäkkin löytää paljon uskonnollisia alluusioita. Päähenkilö Toto ei ole tästä maailmasta. Hän on lapsenkaltainen Kristus maasta, jossa ”Hyvää päivää” todella tarkoittaa ”Hyvää päivää”. Hän tekee työnsä Pyhän Hengen, tätiensä valkoisen kyyhkysen avulla, ja tulee Juudaksen, ilkeän Rappin pettämäksi. Lopulta hän kuitenkin vie omansa pois uuteen maahan taivaan pilvien keskelle.

Mitkä De Sican tarkoitteet ovat, se jää katsojan ratkaistavaksi. Toisaalta hän kaiken satumaisuuden ja (liian) onnellisen lopun kautta tuntuu sanovan samaa kuin Murnau: ihmeet ovat harhaa, todellisuus on julma ja armoton. Toisaalta hänen ajatuksensa tuntuvat liikkuvan samansuuntaisesti kuin Olmin: kurjassa vääryyden maailmassa vain rakkauden ihme voi saada muutosta aikaan, eikä tämä rakkaus ole vain välttämätön vaan myös mahdollinen. Oli miten oli, *Milanon ihmeen* satumailmasta ei voi olla pitämättä.

Mikä sitten on miehiään tämä De Sica, *Milanon ihmeen* ohjaaja? Varsinaisestihan hänet tunnetaan neorealistina, sellaisten perusteosten kuin *Polku-*





pyörävaras ja *Umberto D* ohjaajana. Yhdessä kumppaninsa käsikirjoittaja **Cesare Zavattinin** kanssa kuvaamaan todellisuutta ”sellaisena kuin se on”. Amatöörinäyttelijöiden käyttö, arkipäiväiset tapahtumat, kuvaaminen kaduilla studioiden asemesta — kaikki keinoja tämän päämäärän saavuttamiseksi.

Juuri näistä asioistahan Italian sodanjälkeisessä neorealismissa on kyse. Totuuteen, uuteen realismiin pyrkivät muutkin, tunnetuimpana **Roberto Rossellini**. Kuitenkin ranskalaisen kriitikon **André Bazinin** mielestä juuri *Polkupyörävaras* ja *Umberto D* olivat neorealismin äärimmäisiä esimerkkejä. Hänen mielestään De Sica ja Zavattini ammentavat näennäisesti epädramaattisten elokuviensa draamaattisuuden todellisuudesta itsestään, rakentamatta sitä keinotekoisesti. Samaan tapaan kuin merestä ammennettu vesi on jo itsessään suolaista, ovat De Sica ja Zavattini löytäneet todellisuudesta siinä itsessään piilevän draamaattikan.

Milanon ihmettä, myös Zavattinin käsikirjoittamaa, on vaikea sijoittaa samaan kategoriaan. Silti se on kaikessa fantastisuudessaan mitä ilmeisin neorealismisen kauden teos. Tavalliset ihmiset ennen ammattinäyttelijöitä, kadut ennen studioita, jopa arkipäiväisyys ennen dramaattisuutta — kaikki nämä ovat löydettävissä *Milanon ihmeestä*. Mutta myös ihme.

Antti Pönni

LÄHTEET:

André Bazin: Elokuvan mestareita, Vaasa 1982
Matti Paloheimo: Uskonto elokuvassa, Hämeenlinna 1979

Vittorio de Sican (1902—1974) ohjaamat elokuvat:

- 1940 — *Rose scarlatte*
Maddalena zero in condotta
- 1941 — *Teresa Venerdì*
Un garbaldino al convento
- 1942 — *I bambini ci guardano*/Lapset katsovat meitä
- 1944 — *La porta del cielo*
- 1946 — *Sciuscià/Sciuscia* — viattomat
- 1948 — *Ladri di biciclette*/Polkupyörävaras
- 1950 — *Miracolo i Milano*/Milanon ihme
- 1951 — *Umberto D/Umberto D* — elämän vanki
- 1953 — *Stazione termini*/Kohtalokas laitur
- 1954 — *L'oro di Napoli*/Napolin kultaa
- 1956 — *Il tetto/Katto*
- 1961 — *La ciociara*/Kaksi naista
Il giudizio universale
La riffa/Arpajaiset
(episodi elokuvaan *Boccaccio '70*)
- 1962 — *I sequestrati di Altona*/Altonan vangit
- 1963 — *Il boom*
Anna (episodi elokuvaan *Ieri, oggi, domani*/*Eilen, tänään, huomenna*)
- 1964 — *Matrimonio all'italiana*/Avioliitto italialaisittain
- 1965 — *Un monde nuovo*/Uusi maailma
- 1966 — *Caccia al volpe*
Una sera come le altre/Yksi tavallinen ilta
(episodi elokuvaan *Le streghe*/Nykypäivän noitia)
- 1967 — *Seven times Women*/Naisen seitsemän houkuttusta
- 1968 — *Amanti*/Paikka rakastavaisille
- 1969 — *I girasoli*/Auringonkukkia
- 1970 — *Il giardino dei Finzi Contini*/Finzi Continin puutarha
- 1971 — *El leone* — episodi elokuvaan *Le coppie*
- 1972 — *Lo chiameremo Andrea*
- 1973 — *Una brava vacanza*
- 1974 — *Il viaggio*/The Journey/Matka

KOLMAS MIES

KOLMAS MIES (The Third Man) Englanti 1949
 T: London Film/Carol Reed, David O. Selznick, Hugh Percival. O: Carol Reed. Kä: Graham Greene. Ku: Robert Krasker (John Wilcox, Stan Pave). M: Anton Karas. Le: Oswald Hafenrichter. N: Joseph Cotten (Holly Martins), Alida Valli (Anna), Orson Welles (Harry Lime), Trewor Howard (maj. Calloway), Bernard Lee (Tuomari Paine), Paul Hoerberger (Harryn apulainen), Ernst Deutsch ("paroni" Kurtz), Siegfried Breuer (Popescu), Erich Ponto (tri Winkel), Wilfrid Hyde-White (Crabbin). Pituus 104 min.

Kolmas mies on elokuva, joka herättää monenlaisia mielikuvia, ei aina niinkään kokonaisesta elokuvasta, kuin eri elementeistä, jotka ovat tavalla tai toisella irtautuneet taustastaan, alkanee elää omaa elämäänsä: **Anton Karasin** tarttuva sitramusiikki, **Harry Limen** hahmo, joka seurasi **Orson Wellesiä** vielä vuosikausia elokuvan valmistumisen jälkeen, tai vaikkapa itse käsikirjoitus, josta **Graham Greene** myöhemmin muokkasi pienoisromaanin. Elokuvan taustalta löytyy lisäksi muitakin muistettavia nimiä: rahoituksen järjestivät legendaariset tuottajat **Alexander Korda** ja **David O. Selznick**.

Elokuvan ohjaaja oli **Carol Reed** (1906—1976), jonka elokuvaura alkoi 1930-luvun puolivälissä, ja kesti aina 1970-luvun alkuun. Hänen huippukauteen pidetään sodanjälkeisiä vuosia, jolloin valmistuivat elokuvat *Neljän tuulen talo* (1947), *Valheitten talo* (1948) ja *Kolmas mies* (1949). Yhteistyö Graham Greenen kanssa oli alkanut jo *Valheitten talossa*, ja kun Alexander Korda pyysi Greeneltä käsikirjoitusta Wienissä tapahtuvaan elokuvaan, Greene ryhtyi kehittämään ideaansa miehestä, joka näkee sattumalta ystävänsä, jonka on juuri viikkoa aiemmin saattanut hautaan. Lopullinen käsikirjoitus syntyi kuitenkin Greenen ja Reedin yhteistyönä. Greene ei esimerkiksi uskonut, että yleisö jaksaisi istua paikoillaan koko pitkän loppukohtauksen ajan katsomassa, kuinka päähenkilöt verkkaisesti poistuvat hautausmaalta, ja kuinka he eivät lopulta saakaan toisiaan. Ohjaaja sai kuitenkin tahtonsa läpi ja elokuva arvoisensa lopun.

Kolmannen miehen tarina on lyhyesti seuraavanlainen: Amerikkalainen viihdekirjailija Holly Martins saapuu ystävänsä Harry Limen kutsumana Wieniin, mutta joutuu suoraa päätä tämän hautajaisiin. Martins epäilee kuolemaan liittyvän jotain hämärää ja alkaa tutkia tapausta. Lime osoittautuu suurrikolliseksi, joka välittää vaarallista, vedellä laimennettua penisilliiniä. Martins saa selville, että Lime onkin vain lavastettu kuolleeksi. Hän ilmiantaa ystävänsä poliisille.

Kolmas mies on niin outo sekoitelma erilaisia elementtejä, että on oikeastaan ihme, että lopputulos on yhtenäinen kokonaisuus. Tyyllisesti elokuva on kuin yhdistelmä neorealismia, saksalaista ekspressionismia ja amerikkalaista mustaa elokuvaa, kaikki tietysti suodatettuna brittiläisen sihdin läpi. Neorealismista muistuttavat dokumentinomaiset katkelmat sodan raunioittamasta kaupungista ja välähdykset sairaaloista, ekspressionismista esimerkiksi öiset takaa-ajot raunioiden keskellä. Huomattava osa elokuvasta tapahtuu yöllä, tai muuten vain pimeässä. Epämääräisistä lähteistä tulevat tausta- ja sivuvalot luovat voimakkaita kontrasteja ja lisäävät aavemaista, unenomaista tunnelmaa. Harry Limen ensimmäinen ilmestyminen katsojalle on toteutettu valon ja varjon leikinä: Lime seisoo pimeässä ovensuussa, ja pieni, hetkellinen valokuuva valaisee hänen kasvonsa. Eräät kohdat näytetään enemmän varjojen kuin ihmisten toimintana.

Reedin kamera on huomattavan usein kallellaan, kuvan horisontti vinossa. Tämä on keino, jota kuvan vääristelystä kiinnostuneet mustan elokuvan tekijätkin ovat yleensä käyttäneet melko säästellen (tai sitten he ovat yhdistäneet sen muuhun vääristelyyn, esimerkiksi jyrkkiin ylä- tai alakulmiin). Horisontin kaltevuus ajatellaan kaiketi kiinnittävän helposti huomion itseensä ja tulevan itsetarkoitukseksi. Kolmannen miehen tapahtumapaikat ovat korostetun symbolisia: Harry Lime ylhäällä maailmanpyörässä, tai lopuksi syvällä likaviemärisssä. Ei ole vaikea ymmärtää niitä, joiden mielestä elokuvan liian helpot ja ilmeiset ratkaisut tuntuvat naurettavilta.

Elokuva tapahtuu sodan runtelemassa Wienissä, joka on jaettu neljään vyöhykkeeseen. Tilanne on luonnonoton, kulkemista vyöhykkeeltä toiselle valvotaan. Kuten kaupunki, myös elokuvan henkilögalleria jakautuu selvästi kansallisuuksien mukaan (lukuunottamatta Limeä, joka on maailmankansalainen, tai pikemminkin maaton). Saksalaiset ovat kulmikkaita, Martins on sivistymätön amerikkalainen, moukkakirjailija, joka ihailee Zane Greytä, eikä ole kuullutkaan James Joycesta. Majuri Calloway, joka tutkii Limen tapausta, on niin perin juurin hillitty ja kohtelias britti, että hän lähentelee karikatyyriä. Greene valitsi myöhemmin juuri majuri Callowayn, objektiivisen tarkkailijan, kirjansa kertojaksi.

Kolmannen miehen varsinainen päähenkilö on epäilemättä Orson Wellesin tulkitsema Harry Lime. Hän esiintyy vain elokuvan lopussa, mutta on tavallaan läsnä koko elokuvan ajan. Elokuvan toiminta pyörii Limen ympärillä, hän on tapahtu-



mien motiivi. Lime on elokuvan valmistumisajan-kohtaan nähden epätavallinen hahmo, hyvä-paha mies, sympaattinen roisto. Kolmannen miehen jännite syntyy hänen ristiriitaisesta luonteestaan ja siitä, miten muut henkilöt häneen suhtautuvat.

Lime on asettunut kaiken moraalien yläpuolelle. Praterin maailmanpyörässä hän pitää Martinsille kuuluisan puheensa:

... Italiassa oli Borgioiden 30-vuotisen vallan aikana sotaa, terroria, murhia, verenvuodattusta — se tuotti Michelangelon, Leonardo da Vincin ja renessanssin. Sveitsissä vallitsi veljellinen rakkaus, viisisataa vuotta demokratiaa ja rauhaa, ja mitä he saivat aikaan? Käkikellon.

Lime istuu korkealla maailmanpyörässä, ihmiset näyttävät hyönteisiltä. Mutta Martinsille näytetään elämä lähikuvassa: hänet viedään sairaalaan katsomaan viallisen penisilliinin takia kärsiviä lapsia. Martins tekee sen, minkä tuntee velvollisuudekseen, vaikka ystävyden ja rakkauden kustannuksella. Elokuva välttää kuitenkin moralisointia. Martins esitetään mitänsanomattomana, Limen rinnalla jopa epämiellyttävänä miehenä, ja viimeistään lopun monimielisyys asettaa kyseenalaiseksi sen, oliko hänen ratkaisunsa ainoa oikea, tai oliko hänen ylipäänsä pakko tehdä ratkaisunsa. Johtopäätösten tekeminen jätetään lopulta katsojalle.

Kimmo Laine

LÄHTEET:

von Bagh, Peter, Englantilainen elokuva. Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja B1. Helsinki 1980.
Greene, Graham, *The Third Man & Loser Takes All*. The Collected Edition. William Clowes & Sons Ltd. Beccles 1976.
Korda, Michael, Lumottua elämää. Librum OY.

Mikkeli 1982.

McBride, Joseph, Orson Welles. *The Illustrated History of the Movies*. Jove Publications, Inc. New York 1977.

Carol Reedin (1906—1976) filmografia

- 1935 — *It Happened in Paris* (yhdessä Robert Wylerin kanssa)
Midshipman Easy
- 1936 — *Laburnum Grove*
Talk of the Devil
- 1937 — *Who's Your Lady Friend?*
- 1938 — *Bank Holiday*
Penny Paradise
Climbing High
- 1939 — *A Girl Must Live*
The Stars Look Down/Kaivos ja kartano
- 1940 — *Night Train to Munich/Yöpikajuna*
The Girl in the News
- 1941 — *A Letter from Home* (lyhyt dokumentti)
Kipps
- 1942 — *The Young Mr. Pitt*
- 1943 — *The New Lot* (lyhyt dokumentti)
- 1944 — *The Way Ahead/Kohtalon miehiä*
- 1945 — *The True Glory* (dokumentti, yhdessä Garson Kaninin kanssa)
- 1947 — *Odd Man Out/Neljän tuulen talo*
- 1948 — *The Fallen Idol/Valheitten talo*
- 1949 — *The Third Man/Kolmas mies*
- 1951 — *Outcast of the Islands/Aissa* — ruskea viettelys
- 1953 — *The Man Between/Mies ei-kenenkään-maalla*
- 1955 — *A Kid for Two Farthings/Toiveittein laitakatu*
- 1956 — *Trapeze/Trapetsi*
- 1958 — *The Key/Avain*
- 1959 — *Our Man in Havana/Miehemme Havannassa*
- 1962 — *Mutiny on the Bounty/Kapina laivalla* (aloitti kuvaukset. Ohjaaja: Lewis Milestone)
- 1963 — *The Running Man/Mies joka katosi*
- 1965 — *The Agony and the Ecstasy/Tuska ja hurmio*
- 1968 — *Oliver/Oliver*
- 1970 — *Flap/Viimeinen soturi*
- 1971 — *Follow Me/Seuraa minua*

MEHÄN RAKASTIMME TOISIAMME NIIN PALJON



MEHÄN RAKASTIMME TOISIAMME NIIN PALJON
(Vi som älskade varann så mycket — C'eravamo tanto amanti)

Italia 1974

O: Ettore Scola. K: Age & Scarpelli, Scola. V: Claudio Cirillo. M: Armando Trovaioli. L: Luciano Ricceri. Le: Raimondo Crociani. N: Nino Manfredi (Antonio), Vittorio Gassman (Gianni), Stefano Satta Flores (Nicola), Stefania Sandrelli (Luciana), Giovanna Ralli (Elide). 3420 m.

"Mehän rakastimme toisiamme niin paljon" kuvaa sodanjälkeisen Italian historiaa neljän ihmiskohtalon kautta. Saamme seurata kolmen miehen ja yhden naisen elämänvaiheita toisen maailmansodan lopusta 1970-luvun puoliväliin. Tarinan kolme muskettisoturia ovat Gianni, Antonio ja Nicola. Heitä yhdistää partisanitoveruus ja halu muuttaa maailmaa mutta pian heidän tiensä eroavat.

Gianni hylkää ensimmäisenä nuoruuden ihan-

LÄHIKUVA



teet ja asettaa asianajajantaitonsa röhkeään rakenskeinottelijan palvelukseen, josta tulee myös hänen appiukkonsa. Gianni nai rahaa, vaikutusvaltaa ja työnantajansa tyttären. Antonio, elokuvan työläinen, pysyy työläisenä läpi elokuvan. Hän kadottaa uskonsa vallankumoukseen mutta ei konkreettiseen poliittiseen toimintaan joka nousee arkipäivän välittömistä tarpeista. Nicola on intellektuelli joka aluksi eristäytyi vallankumousteoreetisointiin mutta päättyi elokuvakriitikoksi jouduttuaan luopumaan kirjailijahaaveistaan. Näitä kolmea miestä yhdistää nainen, Luciana joka haaveilee filmitähden urasta. Luciana hylkää Antonionin Giannan vuoksi joka vuorostaan hylkää Lucianan sosiaalisen nousun vuoksi. Lucianalla on myös lyhyt suhde Nicolan kanssa ennenkuin hän palaa Antonion luokse ja menee tämän kanssa naimisiin.

"Mehän rakastimme toisiamme niin paljon" on nostalginen komedia neljän ystävyksen elämästä, unelmista ja niistä luopumisesta. Elokuvaa luonnehtii tietty katkeran suloinen pessimismi, jonka Nicola elokuvan loppupuolella lausuu julki: "Me kuvittelimme että voisimme muuttaa maailman mutta kävikin niin että maailma muutti meidät". Toisaalta Scolan elokuva on myös historiallinen elokuva, neljän ihmiskohtalon kautta kuvataan Italian historiaa 30 vuoden ajalta. Näihin kahteen puoleen liittyy erinäisiä ongelmia. Nostalgisilla komedioilla on vaarallinen taipumus vajota sentimentaalisuuteen. Tämäntyyppisten historian kuvausten heikkoutena on taas se että henkilöt muuttuvat luokkien ja kerrostumien edustajiksi, kapitalistin, työläisen tai intellektuellin luonnenaamion kantajiksi ja elokuvasta tulee kuivakas allegoria.

MACBETH TV BETH

Shakespeare

ohjaus: Peter Forward

ensi-ilta 30.3. 1985

esityksiä (klo 19.00)

1.4. 13.4. 20.4

2.4. 14.4. 21.4

11.4. 17.4. 24.4

Lippuvaraukset:

toimisto puh. 921/517 445

ma-pe klo 10.00 - 12.00 ja

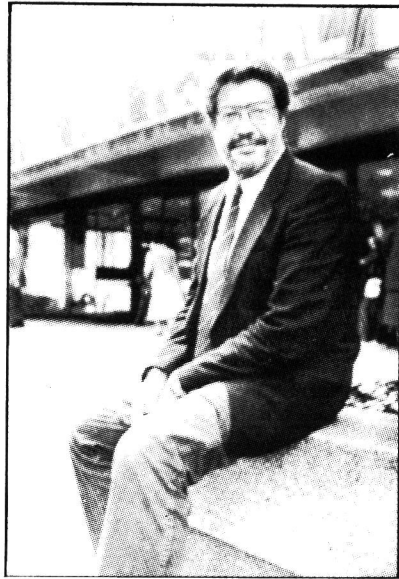
ma-to klo 17.00 - 19.00 sekä

ovelta tuntia ennen esitystä

Turun Ylioppilasteatteri

Linnankatu 23 puh. 921/23451

Scolan ratkaisu näihin ongelmiin on mielenkiintoinen. Hän tuo historian ja elämäkerran rinnalle kolmanneksi pyöräksi elokuvan. Scolan elokuvassa, niin ihmiskohtalot kuin Italian historiakin on nähty italialaisen elokuvan historian läpi. Eräs elokuvan läpikäyvä juonne on Nicolan epäonnistuneet yritykset saada yhteys Vittorio De Sicaan, jonka ”*Polkupyörävarkaan*” näkeminen saa hänet inostumaan elokuvaan ja neorealismiin. Lucianan haave filmitähdeksi pääsystä antaa Scolalle tekosynn rekonstruoida ”*La Dolce Vita*” filmaus. Trevin-suihkulähde kohtauksen kuvauksissa saamme nähdä niin **Fellinin** kuin **Marcello Mastroiannin** vanhoissa rooleissaan. Rakennuskeinottelija, jonka tyttären, Eliden kanssa Gianni menee naimisiin, tuo mieleen pöyhkeät esikuvansa De Sican elokuvasta ”*Milanon ihme*”. **Stig Björkman** on arvostelussaan viitannut Eliden ja modernin italialaisen elokuvan vieraantuneiden naishahmojen selvään sukulaisuuteen. (Chaplin Oct 1978) Italialaisen elokuvan historia ei ole läsnä vain viittausten tai henkilöahmojen tasoilla, myös elokuvan kuvaus muuttuu ajan kuluessa. Alun mustavalkojakoista siirrytään värikuvaukseen ja koko elokuvan kuvaustyylillä tuntuu seuraavan italialaisen elokuvan kehitystä.



□ Ettore Scola



Scolan lavastama suuri Elämän ja Elokuvan välinen kaksintaistelu antaa ”*Mehän rakastimme...*” -elokuvalle sen ironisen perusvireen joka estää sitä vaipumasta sentimentaaliseen nostalgiaan tai ylenpalttiseen sosiaaliseen paatokseen. Kaikki tämä toteutuu tietenkin italialaisen komedian sallimissa puitteissa.

Ohjaaja ja käsikirjoittaja **Ettore Scola** on syntynyt vuonna 1931 Trevicossa Italiassa. Hän aloitti uransa 1953 käsikirjoittajana ja ohjasi esikoiselokuvansa ”*Se Premettete parliamo di Donne*” vuonna 1964. Hänen aikaisempaan tuotantoonsa kuuluu viitisenkymmentä elokuvakäsikirjoitusta ja kymmenisen elokuvaa joiden merkitystä pidetään nykyään varsin marginaalisena. 1970-luvulla Scolan komediat nostivat hänet italialaisen elokuvan kärkeen. Hänen elokuvansa ”*Brutti Sporchi e Cattivi*” toi hänelle parhaan ohjaajan arvonimen Cannes’issa vuonna 1976 ja seuraavana vuonna ”*Una Giornata Speciale*” voitti juryn erikoispalkinnon. Scolan uusin elokuva ”*Le bal*” Tanssit, joka on juuri saanut Suomen ensi-iltansa, on voittanut useita kansainvälisiä palkintoja. Italialaiset kriitikot valitsivat sen yhdessä Fellinin ”*Laivan*” kanssa vuoden 1984 parhaaksi elokuvaksi.

Simo Alitalo

Ettore Scola

Käsikirjoittaja:

- 1954 — Due Notti con Cleopatra
Una Parigina a Roma
- 1955 — Lo Scapolo
- 1958 — Nata di Marzo
- 1960 — Il Mattatore
Adua e la Compagne
Fantasmi a Roma
- 1962 — Il Sorpasso
L’Amore difficile
- 1963 — Il Successo
I Mostri
La Visita
- 1964 — Alta Infidelita
Il Gaucho
Il Magnifico Cornuto
- 1965 — Made in Italy
- 1966 — Folle d’Estate
- 1967 — Le Dolci Signore
- 1971 — Noi Donne siamo fatte cosi

Ohjaaja-käsikirjoittaja:

- 1964 — Se Permettete parliamo di Donne
- 1965 — La Congiuntura
- 1966 — Thrilling (episodi)
L’Arcidiavolo
- 1967 — Il Profeta
- 1968 — Riusciranno i nostri Eroi a trovare l’Amico misteriosamente scomparso in Africa?
- 1969 — Il Commissario Pepe
- 1970 — Dramma per Gelosia-Tutti i particolari in Cronaca
- 1971 — Permette? Rocco Papaleo
- 1972 — La piu Bella Serata Della mia Vita
- 1974 — C’eravamo tanto Amati
- 1976 — Brutti Sporchi e Cattivi
Signore e Signori-Buonanotte (episodi)
- 1977 — Una Giornata Speciale
I Nuovi Mostri (episodi)
- 1979 — Che si dice a Roma
La Terrazza
- 1981 — Passione d’amore

VALTA JA SEN KUMOAMINEN

MESSIDOR — SEIKKAILU ALKAA

(**Messidor**) Sveitsi/Ranska 1978. T: Citel Films/SSR Télévision Suisse (Geneve)/Action Films/Gaumont (Pariisi)/Bernard Lorain. O, K: Alain Tanner. V: Renato Berta (Eastmancolor). M: Arië Dzierlatka. Le: Brigitte Souselier. N: Clémentine Amouroux (Jeanne), Catherine Rétoré (Marie) — 3390 m/115 min — Magna.

Alain Tannerin *Messidor* — seikkailu alkaa on hidas elokuva. *Messidor* on niin hidas, että se saanee osan katsojista vääntelehtimään tuoleissaan ja epäilemään vanhaa väitettä '24 kuvaa sekunnissa'.

On kuitenkin parempi unohtaa ennakkoluulonsa ja antautua Tannerin rytmiin ja **Renato Bertan** hätkähdyttävien kuvien virtaan, sillä elokuvan verkkaisella tahdillakin on oma funktionsa. Omista tavoitteistaan Tanner on todennut, että hänen elokuvateoriaansa perusta on teoria vieraantumisen. Tehokkaimman vaikutuksen saa aikaan antamalla otokselle sen täyden voiman, merkityksen ja arvon. Pitkät otokset auttaa Tannerin mukaan näkemään kaiken uudella tavalla, ja niistä myös toisinaan seuraa läheisempi kosketus todellisuuteen.

Tila ja sen heijastuksia tajunnassa

Messidor kertoo kahdesta työstä, jotka sattuma saattaa yhteen: he tapaavat liftatessaan samaan au-



toon. Toinen on palaamassa; toinen on pakene-massa. Toinen on kauppa-apulainen maalta; toinen on piskelija kaupungista. Tytöt ovat toistensa täydellisiä vastakohtia, mutta silti heidän välilleen kehittyy outo side, joka saa heidät mukaan kiehtovaan leikkiin: aloittamaan matkan ympäri ei minnekään eikä minkään vuoksi.

Vääjäämättömästi katsojalle selviää kuitenkin leikin, yrityksen toivottomuus. Sen on lopulta pakko päättyä jotenkin, ja se loppuu ainoaan ilmeiseen vaihtoehtoon: patoutuneen jännityksen väkivaltaiseen purkautumiseen lopussa. Mitään on tuskin saavutettu; matka on takana ja jäljellä on vain tyhjyys.

Tätä elokuvan taustalla koko ajan vaikuttavaa kolmatta päähenkilöä Tanner on haastattelussaan kuvannut seuraavasti: "Sveitsi on teollistuneen kapitalismin huomattava saavutus. Täällä on järjestyks, rauha ja raha. Täällä on kulutusta, täällä on kaikkea. Tämä on elokuvan maisema."

V-SEK

VIIME VUONNA
OLI GODARD.

KUKA ENSI
SYKSYNÄ?

EISENSTEIN?

Varsinais-Suomen
Elokuvakeskus

Koko ajan elokuvan läpi Tanner painottaa teollistuneen yhteiskunnan symbolin, Sveitsin, fyysisen ympäristön rikkauden ja sen asukkaiden henkisen elämän köyhyyden vastakohtaisuutta. Tässä maailmassa tyttöjen odysseia ei voi jäädä vain viattomaksi leikiksi, vaan he ajautuvat vähitellen yhä selvempään ristiriitaan ympäröivän yhteisön konventioiden ja arvojen kanssa. Tannerin mustalle huumorille ominaisesti tämä konflikti viedään niin pitkälle, että tyttöjä aletaan tiedotusvälineissäkin kutsua lopulta terroristeiksi.

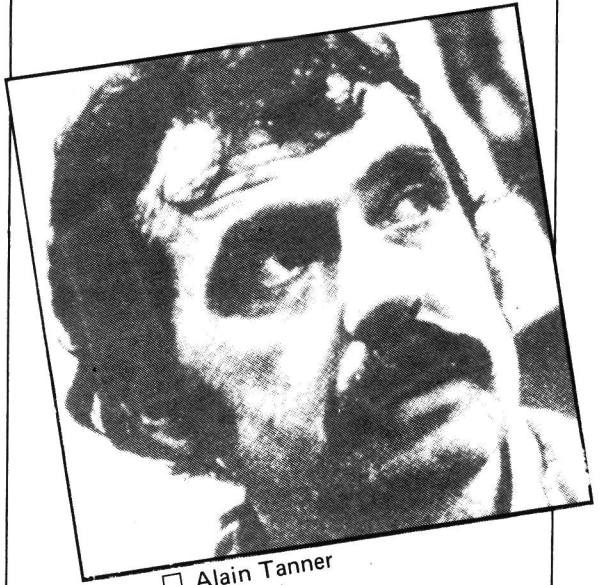
Kuitenkaan syy ei ole tytöissä, heidän maailmassaan. Matkaajilla ei ole motiiveja; he ajautuvat tapahtumasta toiseen ilman tietoisia syitä, ja joutuvat lopulta tilanteeseen, josta ei ole enään ulospääsyä. Näinkin ulkopuolisina he ovat ympäristönsä tuotteita ja samalla sen peilejä. Suhteen taustalta löytyy sellaisia tekijöitä kuin vieraantuneisuus, valan puute, elämän tarkoituksettomuus.

Tyttöjen tilanne on esitetty valkokankaalla niin vakuuttavasti, että siihen on vaikea olla uskomatta. Yhteiskunnallinen tajunta on alistettu aineellisuudelle; kamera kääntyy kohti länsimaisuuden materialistista perustaa, kohti porvarillista, unettavaa ja tukahduttavaa maailmaa. Tuloksena on tyhjyyden kokemus, Alain Tannerin *Messidor* — *seikkailu alkaa*. Enempää ei tyttöjen tekoja tarvitse motivoida eikä seurauksia selittää. Kaikki on kuvissa. Ironia ja sen kohde on ilmeinen — *Messidor* oli Ranskan vallankumouksen aikaisen kalenterin sadonkorjuukuukausi.

Kaksi kommenttia

Tim Pulleine kuvasi teoksen maailmaa *Sight and Sound*in artikkelissa osuvin esimerkein. ”Se on todellisuus, jota luonnehtii pääasiallisesti kulutusten sarja. Tässä maailmassa pyyntöön saada joitain ruoan tähteitä syödäkseen tai saada tehdä työtä ateriansa edestä ei suinkaan vastata vihaisesti — sitä ei vain ymmärretä. Havainnoista tulee vielä terävämpiä hienovaraisen huumorin vuoksi kuten absurdisissa kohtauksessa, jossa valtatie varrella piknikkiä viettävä pari vain tuijottaa mitään ymmärtämättä Jeannea, joka useilla eri kielillä yrittää ilmaista haluavansa jakaa leivän heidän kanssaan. Elokuvan älykkäimpiin oivalluksiin kuuluu myös motoristin, joka kieltäytyttyään lainaamasta rahaa tytöille alkaa mahtailevalla äänensävyllä selostamaan lainaamisen pahuutta, täydellinen identifioiminen Mercedesen keulakoristeeseen.”

Harri Moilanen löysi vastaavasti sen tyylistä seuraavanlaisia seikkoja: ”Tannerin tehokeinot ovat vailla ulkonaista loistoa: ei emotionaalisesti voimakkaita dramaattisia jännitteitä muuten kuin korkealla todellisuuskertoimella (esim. tyttöjen joutuminen raiskausyriksen kohteeksi: kamera ottaa tapahtuman jokseenkin sellaisenaan. Pinnalla tapahtuu sitäkin enemmän. Tanner on pitkäköijien otosten ja tasaisen rytmin mies; hänen leikkauksensa on lähes huomaamatonta. Nämä tekijät yhdessä summaavat hänen elokuvansa todella merkittävän esteettisen arvon, kyvyn aikaansaada hyvin voimakas keston tuntu, ajan aistittavuus.”



□ Alain Tanner

Kuvien ja kysymysten takana

Tannerin kuvien virta saattaa myllertää katsojan mielen tai jättää sen pahimmassa tapauksessa kokonaan kylmäksi. Onko vika silloin ohjaajassa, vai onko katsoja vain haluton hyväksymään muunlaisia maailmaa kuin omansa. Kyse lienee kuitenkin valmiudesta ottaa vastaan, sillä niin paljon Tanner esittää kuvissaan avoimia väitteitä, kysymyksiä ja huutoja, joihin hän olettaa myös katsojan reagoivan — yhteyden mahdollisuus on olemassa myös 12 kuvan todellisuudessa.

Koonnut Martti Lahti

LÄHTEET:

Sight and Sound No. 2/1980
 Spektri 3/1979
 Muisti 9.12.1984
 Filmihullu 6/1979

Alain Tannerin ohjaamat elokuvat:

1969 — Charles — Mort ou viv
 1971 — La Salamandre/Salamenti
 1972 — La Retour d’Afrique
 1974 — Le Milieu du Monde/Hetki naisen elämässä
 1976 — Jonas qui aura 25 Ans en l’An 2000/Jonas täyttää 25 vuonna 2000
 1979 — Messidor/Messidor — seikkailu alkaa
 1981 — Light Years Away/Valovuosien päässä
 1983 — In The White City



Kari Kallioniemi

ENGLANTILAINEN ELOKUVA

Uutta ja vanhaa Englantilaista elokuvaa etsimässä

Englantilaisen elokuvan tie mykkäfilmin ajoista tänne 80-luvulle on aina näyttänyt kاپoiselta polulta, jonka tasaisen jatkumon on vain silloin tällöin katkaissut yksittäinen mäennyppylä, joka on tuonut vaihtelua polun pinnanmuodostukseen. Tämä on kuitenkin samalla myös totutuin kuva englantilaisen elokuvan historiasta; elokuvan, joka on luonut monia yksittäisiä ja ylittämättömiä mestariteoksia, mutta myös kamppailut luodakseen jat-

kuvuutta persoonallisen ja kansalliselta pohjalta ponnistavan elokuvan luomiseksi. Tilannetta ei mitenkään imartele esim. se, että **Francois Truffaut** Hitchcock-haastattelukirjassaan pamauttaa sanojen "Englanti" ja "elokuva" välillä vallitsevan tietyn yhteismitattomuuden tai miten eräästä brittikriitikkojen laatimasta elokuvan historiasta ei löydy Englannin kohdalta edes **Alexander Mackendrickin** nimeä. Tämän englantilaisesta elokuvasta muodostuneen tutun kliseisen kuvan ja lähes täydellisen välinpitämättömyyden ja tietämättömyyden väliltä löytyy kuitenkin jotain muutakin. Raotetaan tomuista verhoa ja katsotaan mitä.

Katsaus englantilaisen elokuvan historiaan

Kliseinen kuva pitää kuitenkin yllättävän pitkälle myös paikkansa. Englantilaisen elokuvan historia on pitkälle aaltoliikkeenomaista. Sen nousut ja laskut ovat osaltaan johtuneet kilpailusta ylikansallisia intressejä vastaan ja pyrkimyksistä luoda voimakasta brittiläiseltä maaperältä ponnistavaa elokuvaa. 20-luvun brittelokuva **Hitchcockin** ensimmäisiä töitä lukuunottamatta on kuin mykän huuto, johon Ranskassa ja Saksassa samanaikaisesti elokuvaan vaikuttanut avantgardismi ei jättänyt minkäänlaista jälkeä, ja 30-luvulla siinä vaikuttavalla "kulttuurillisella" edustuselokuvan suunnalla (jolla oli perinteensä jo edellisiltä vuosikymmeniltä) ja rämäkällä kansankomedian suunnalla ei ole elokuvahistorian kannalta kuin kuriositeetti-arvo. Hitchcock tietienkin loi 30-luvulla kuuluisat työnsä ja tuottajamoguli **Alexander Korda** loi tallissaan paljon hyvää ja ajan hampaan purentaakin kestänyttä elokuvaa, mutta Hitchcock'han lähti Amerikkaan ja Kordan yritykset luoda tuottamiensa elokuvien kautta kulttuuria maahan, jossa vallitsi ammottava kuilu korkea- ja populaarikulttuurin maailmojen välillä, menivät monesti myös metsään, ja Kordan imperiumi hiipui vähitellen 40-luvun loppua lähestyttäessä ja amerikkalaisten tuottajien tunkiessa yhä enenevässä määrin Englantiin.

Sodan aikana syntynyt brittiläisen dokumenttielokuvan aalto oli kuitenkin piristysruiske jonka luomaa perinnettä brittelokuva hyödynsi pitkälle 50-luvulle saakka. Dokumenttielokuvan perinteen ja 40-luvun ja sitä seuranneen kauden ohjaajat (esim. **Carol Reed**, **David Lean**, **Michael Powell**)

saattoivat pitkälti englantilaisen elokuvan sille tielle, jolla syntyi englantilaisesta elokuvasta ennen sotaa puuttunut "perinteinen englantilainen tyyli" jonka pohjalta syntyivät 40-luvun lopulla ja 50-luvulla englantilaisen elokuvan klassikot: **Ealing-studioiden** kuulut komediat (esim. **Robert Hamerin** "*Kruunupäitä ja hyviä sydämiä*" ja **Alexander Mackendrickin** "*Viskiä, Viskiä*") ja kerhon sarjassa nyt nähtävä **Carol Reedin** "*Kolmas Mies*". Pyrkimykset taata jatkuvuus kansalliselle elokuvatuotannolle taloudellisin ja lainsäädännöllisin keinoin kaatuivat 50-luvulla, Korda kuoli 1956, Ealing-tuottamo hiipui 50-luvun loppua kohden, 40-luvun ohjaajat siirtyivät amerikkalaisten rahoittajien tuottamia ylikansallisia spehtaakkeleja tekemään (esim. **David Leanin** "*Arabian Lawrence*") ja syntyi käsite **mid-atlantic**: englantilaisten ohjaajien amerikkalaisilla tuottajilla tekemät monikansallisille markkinoille tarkoitettut elokuvat, joissa perinteinen englantilainen tyyli on enää vain tapa artikuloita "perianglantilaisesti".

50-luku synnytti dokumentaarisen **Free Cinema**-liikkeen, joka ei kuitenkaan yksistään pystynyt nostamaan brittel elokuvaa siitä alhosta mihin se oli joutumassa. Tilannetta paransivat kuitenkin vuosikymmenen lopun työläis- ja nuorisokuvaukset (esim. **Karel Reiszin** "*Lauantai-illasta sunnuntai-aamuun*") tai yksittäiset mestariteokset kuten **Michael Powellin** "*Peeping Tom*", joka meillä Suomessa kiellettiin ilmestymisajankohtanaan ja ei ole senkään jälkeen täällä valkokankaita täyttänyt.

60-luku toi muassaan brittiläisen popkulttuurin joka omalla omituisella tavallaan elävöitti englan-

Bill Forsyth: Local Hero



tilaisen elokuvan kirjoja, ulkomaiset ohjaajat kuten **Joseph Losey** ja **Roman Polanski** pitivät Englannin lippua pystyssä siellä tehdyillä töillään kun taas englantilaiset **John Schlesinger** (*Keskijön Cowboy*) ja **John Boorman** (*Syvä Joki*) mekastivat Hollywoodissa, mutta nämä herrat tuskin muodostivat mitään 60-luvun "uutta aaltoa" englantilaisessa elokuvassa. Yksi oli kuitenkin ylitse muiden: **Stanley Kubrick**, joka *Avaruusseikkailu 2001:llä* (1968) löi itsensä mestarillisesti läpi nimenomaan Englannissa työnsä tehneenä ohjaajana. Kubrick jatkoi 70-luvulla myös kansainvälisemmissä ympyröissä tason laskematta ja nyt 80-luvulta katsottaessa 70-luvun ehkä muita kiinnostavimpia ohjaajia olivat ainakin *"Alienin"* ja *"Bladerunnerin"* tekijä **Ridley Scott** (*The Duellists* 1977) ja **Nicholas Roeg**, jonka *"Performance"* (1970) ja *"Man who fell to the earth"* (1975) esittelivät pääosissaan kaksi brittiläisen popmaailman ikonia: **Mick Jaggerin** ja **David Bowien**.

Mikä englantilaisen elokuvan uusi aalto?

Voiko 80-luvulle tultaessa sanoa tämän hetken uusien brittiohjaajien muodostavan jotain "aaltoa" tai muuta kokonaisuutta. Tähän on mitättömän vähän perusteita, sillä saarivaltakunnan lippua kantaa tälläkin hetkellä hyvin sekalainen ja epätasainen joukko ohjaajia erilaisine intresseineen joko niissä loistavasti onnistuneen ja — jopa saman ohjaajan ollessa kyseessä — yhtä loistavasti maanpinnassa liitän. Kyse on jälleen, kuten englantilaisen elokuvan historia kuin koulukirjamaisesti toistaa, yksittäisten ohjaajien tai teosten erinomaisuudesta.

Uudistumisajatuksen takana tuntuu elävän sitkeä historialliset siteensä omaava myytti, jonka selitysvoima on toistuvasti ammennettu tyhjiin. 80-luvun, kuten jo 50- ja 60-luvunkin, elokuva taiteilee kansallisen identiteettinsä säilyttämisen ja monikansallisen tuotantopolitiikan välimaastossa. Edellä mainitusta on hyvänä esimerkkinä kevään sarjan päättävä **David Lynchin** *"Elefanttimies"* (1980). Lynch onnistui tekemään tästä hyvin englantilaisesta aiheesta tyylikkään ja koskettavan työn, joka viktoriaanisen ajan miljöönkäsitteilyssä ja visuaalisuudessaan henkii voimakkaasti "perinteistä englantilaista tyyliä". Ryhtyessään siten työstämään sci-fi-mammuttia *"Dyyni"* (*The Dune*), joka sai maailmalla ensi-iltansa viime vuoden lopulla, seuraukset olivat surkeat: Työ luokiteltiin kriitikoiden toimesta suoraan turkey-sarjaan käsittämättömiksi jääneiden ideoidensa takia, joita ei tästä **Frank Herbertin** kirjoittamasta kirjasta näemmä voitu luontevasti kääntää elokuvan kielelle. Lynch voi vain hävetä ja painua vaikka elokuvassa esiintyvän hirviön syötäväksi, joka kuuleman mukaan paskantaa planeettoja.

Ikävästi tuntui käyneen pari vuotta aikaisemmin myös **Lindsay Andersonille**, jonka *"Britannia Hospital"* sai aikanaan hyvin ristiriitaisen vastaanoton. Anderson oli 50-l. lopulla **Free Cineman** po-

leeminen lipunkantaja joka kirjoituksillaan pyrki sävähdyttämään sekä brittielokuvaa että -yhteiskuntaa hereille Ruususen unestaan. 80-luvun yritys ei kuitenkaan luo riittävää kaikapohjaa Andersonin kritiikille, jos 50- ja 60-luvun puitteissa syntyneet voimakas asenteellisuus ja kyyninen anarkismi toimivat yleensä enää ollenkaan 80-luvulla. Vaikka Andersonin filmistä huomaa pitävänsäkin, ja ihaillee sen kansallisia lähtökohtia, kysyy silti missä on luonteva yhteiskunnallinen satiiri brittielokuvassa 80-luvulla. *"Britannia Hospital"* kun tuo myös mieleen **Ken Russellin** kaaoksen ihanuutta ylistävät melkafilmit 70-luvulla.

Väistämättä huomaa antavansa kunnian tällä kertaa **Peter Greenawaylle**, miehelle, joka on samalla kertaa elokuvan tekijä, taidemaalari, vanhojen valokuvien keräilijä ja hyödyttömän tiedon kokoaja, ja joka kutsuu itseään "maagiseksi realistiksi". Maaginen realismi on kirjallisuuden muoto, jossa kerrotaan asioista, jotka eivät ole mahdottomia, mutta hyvin epätodennäköisiä. Tätä "maagista realismia" Greenaway on toteuttanut häkellyttävissä elokuvissaan ennen Piirtäjän Sopimusta. Lyhytfilmiään *"Jumalan tahto"* varten hän haastatteli 40 ihmistä, joihin salama on lyönyt. Saamistaan vastauksista hän koetti tehdä ryhmitelmiä ja johtopäätöksiä, millaisiin ihmisiin salama tulee lyömään. Myös *"Ikkunat"* tekee pilaa tällaisesta tarpeettomasta tiedosta (Greenaway on työskennellyt aikaisemmin **Tiedotuksen Keskusvirastossa**, joka keräsi juuri tarpeetonta tietoa englantilaisesta elämänmuodosta välittääkseen sen avulla ulkomaailmalle jonkinlaisen kuvan brittiläisyydestä). Filmi kertoo ihmisistä jotka ovat pudonneet ikkunasta. Ikkunoista avautuvien kauniiden englantilaismaaisemien aikana kertoja ryhmittelee elokuvassa ikkunasta pudonneet iän, sukupuolen, rodun, kuolinhetken, päivän, kuukauden, vuodenajan, silmälasien ja -lasittomuuden, tekojäsenten ym. perusteella. Mielenkiintoista.

Tämä on kuitenkin vain Greenawayn yksi puoli. Hän aloitti uransa varsinaisesti maalarina ja maalaustaide on lähtökohtana myös Piirtäjän Sopimuksessa. Greenaway aloitti elokuvansa tekemisen piirtämällä 12 piirustusta talosta, joka esiintyy elokuvassa, ja loi näiden avulla siihen rytmin. Suurin osa elokuvan kuvista on poimittu barokin maalauksista. **Myöhäis-Rafaellon**, **Rembrandtin** ym. maalausten asetelmat ja valaistus on pyritty jäljentämään elokuvaan mahdollisimman tarkasti. Tämä ja Greenawayn suuret esikuvat, **Ingmar Bergmanin** *"Seitsemäs Sinetti"* ja **Alain Resnais'n** *"Viime vuonna Marienbadissa"* sekä kirjailijat **Italo Calvino** ja **Gabriel García Márquez**, kielivät vitaalisen mielikuvituksen ja visuaalisuuden osuudesta Greenawayn elokuvissa. Hän haluaakin nimenomaan hämmentää ja innostaa ihmisiä näkemään todellisuudessa jotain oudon selittämätöntä. "Elokuva on illuusiota ja katsojan odotusten manipulaatiota. Minusta on hauskaa hämmentää katsojaa ja jättää hänet ainakin vähän epätietoiseksi pyrkimyksistäni." Tähän tapaan Greenaway, jonka uraa kannattaa seurata vastaisuudessakin.

"Toivoja" brittielokuvan nykysuuntaukseen

mahtuu tietenkin enemmänkin. **Bill Forsyth** on skotlantilainen ohjaaja, jonka omalla tavallaan pienimuotoiset ja viehättävät työt "*Gregory's Girl* — *Nykypäivän romanssi*" ja *Local Hero* — *Kylän sankari*" ovat keränneet laajalti katsojia meillä Suomessakin. Forsyth tuonee kuitenkin mitään uutta aihepiireihinsä, vaikka niiden skotlantilaiskansallinen tuoreus ihastuttaakin. Muita nimiä, jotka vilahtelevat vain jossain alitajunnassa useimmilla meistä, ovat esim. **Kenneth Loach**, **Michael Radford** (1984) ja **Franc Roddam**, jonka 1979 ohjaama 60-luvun mod-nuorisoa kuvaava *Quadrophenia* on mainio osoitus brittiläisluonteen mahdollisuksista nuorisokulttuuria kuvatessaan.

Popkulttuuri ja englantilainen elokuva

Englantilainen elokuva on jo 50-luvun lopulta alkaen ollut usein kiinnostunut nuorisosta ja nuorisoon ympärille kiinnittyneestä viihdekulttuurista, vaikka se ei koskaan ole varsinaisesti onnistunut luomaan täyspainoisia idiomia poptaiteilijoidensa musiikin ja elokuvan välille. 50-luvun lopun nuorisokuvaukset, joissa varsinkin **Karel Reisz** kunnostautui (*We are the Lambeth Boys*) henkivät jo tuoreudessaan ja elinvoimassaan jotain siitä mitä **Richard Lester** tavoitti 60-luvun *Beatles*-filmeissään "*Help*" ja "*A Hard Day's Night*". Vaikka niiden kertomat tarinat olivatkin tosi naiiveja, jäi se kuitenkin toissijaiseksi sen tuoreen kuvailmaisun rinnalla, jota Lester töissään esitteli. Ilmeisesti yrittäessään ilmentää popkulttuurin ellektistä luonnetta elokuvan keinoin, vei **Ken Russell**, 70-luvulla kuuluisilla rock-oopperoillaan (*Tommy*, *Lisztomania*) visuaalisen ilotulituksen äärimmäisyyksiin, jossa se kaatui jo katsojan päälle, ja pyrki manipuloimaan häntä epämiellyttävinkin keinoin.

60-l. poptaiteella on myös ollut vaikutusta brittiläisluonteen visuaalisuuteen. *James Bond*-filmit (nimenomaan **Sean Conneryllä** miehitetyt) ovat mainioita esimerkkejä sen keinojen hyödyntämisessä elokuvan visuaalisuutta rakennettaessa. Myös Kubrickin *Avaruusseikkailu 2001* kielii interiööreissään ja psykedeelisessä mustaan aukkoon sukelluksessaan voimakkaasti poptaiteen vaikutuksesta.

Russell pyrki ilmentämään rockmusiikin synnyttämiä tunne- ja mielletiloja visuaalisin keinoin, ja hänen työnsä ovatkin monessa suhteessa esimakua 80-l. rockvideosta. Englantilainen elokuva popkulttuurin kultamaassa on sekaantunut tietenkin myös videoiden tekoon, mm. **Lindsay Anderson** ja **Nicholas Roeg** ovat ohjanneet niitä. Vastavierailuja elokuvaan brittiläisten rocktähtien puolelta ovat suorittaneet ainakin **Mick Jagger**, **David Bowie** ja **Police-mies Sting**. Bowie on heistä kaikkein kehityskelpoisin näyttelijänä, muistammehan hänet rooleistaan **Nagisa Oshiman** "*Merry Christmas Mr. Lawrence'ssa*", **Tony Scottin** "*Hungerissa*" **Catherine Deneuve** vastanäyttelijänä ja nimiosastaan **Bertolt Brechtin** "*Baalin*" tv-näytelmäsovituksessa. Bowiesta kuullaan varmasti vielä paljon — eritoten näyttelijänä.

Kaikkein lupaavin rock-videoiden tekijä, **Julian Temple**, näyttää lähiaikoina kyntensä myös täyspitkän elokuvan teossa. Temple on kuulu videoitaan ja lyhytelokuvistaan joita hän on tehnyt mm. **Undertonesien**, **Rolling Stonesien** (*Under cover of the night*), **Kinksien**, ja **David Bowien** (*Jazzin' for Blue Jean*) kanssa sekä kokoillan **Sex Pistols**-filmistä "*The Great Rock 'n' roll Swindle*". Hänen tekeillä oleva "*Absolute Beginners*", joka perustuu **Colin McInnessin** kuuluu samannimiseen romaaniin, tulee olemaan, näin ainakin uumoillaan, tietynlainen suuntaviitta 80-l. brittiläisluonteen elokuvalla. Temple kuvaa elokuvassaan, josta tulee musiikaali, 50-l. lopun underground-Lontoota klubeineen ja kiihkeine yöeläjäineen. Hän pyrkii yhdistämään siinä englantilaisten nuorisokuvausten, rockfilmien ja videoiden luoman perinteen eläväksi, "uudenlaiseksi", brittiläiseksi. Templen yritys kuulostaa kiehtovalta ja mielenkiinnolla sitä jää odottamaan, varsinkin kun vanhat ja uudet "perusbrittiläiset" popmuusikot on kiinnitetty sen rooliosiin: **Ray Davies**, **Paul Weller**, **Keith Richard** ja **Gil Evans**.

Templon käsitys englantilaisesta elokuvasta ja suhde siihen muodostavat oman kiintoisan lähtökohdan hänen työilleen. Temple ihailee erityisesti **Michael Powellia** ja **Emeric Pressburgeria**, ja erityisesti heidän tapaansa visualisoida tapahtumia. "Usein käsitetään että englantilainen elokuva olisi luonteeltaan kirjallista. Minusta se on nimenomaan visuaalista, ja tuo visuaalisuus joka Pressburgerilla & Powellilla tulee esille on nimenomaan sen kantava voima. Toinen suuri ihanteeni on **Robert Hamer**. Hänen "Kruunupäitä ja hyviä sydämiä" ironisine kommentteineen brittiläisyydestä osuvat suoraan ytimeen. Jotain tällaista haluaisin saada omiin töihinikin."

Amerikkalaisesta elokuvasta Temple mainitsee esikuvakseen **Vincente Minnellin**, joka on niitä harvoja ketkä "osaavat kertoa tarinan musiikin ja tanssin keinoin". Tästä löytyy selvä analogia 80-l. videoiden ja Templen omien töiden välille, joita hän on yrittänyt tehdä myös "minnelliläisessä hengessä". Herra Temple, jäämme odottamaan silmätapilla ja korvat höröllä "**Absolute Beginnersejä**".

Kari Kallioniemi

LÄHTEET:

Peter von Bagh: Englantilainen elokuva *Melody Maker* 1.12.1984: "The Inner Temple." An Inter view with Julian Temple.
New Musical Express 29.9.1984: An Interview with David Bowie.
Katso 19.12.1982: "Turhat tilastot innoituksen lähteenä." Markku Tuulen haastattelu Peter Greenawaystä.

MUUTA LUETTAVAA:

James Park: Learning to dream the new british cinema. (Luultavasti ei vielä saatavilla Suomessa.)

ERIKOISLÄHIKUVIA

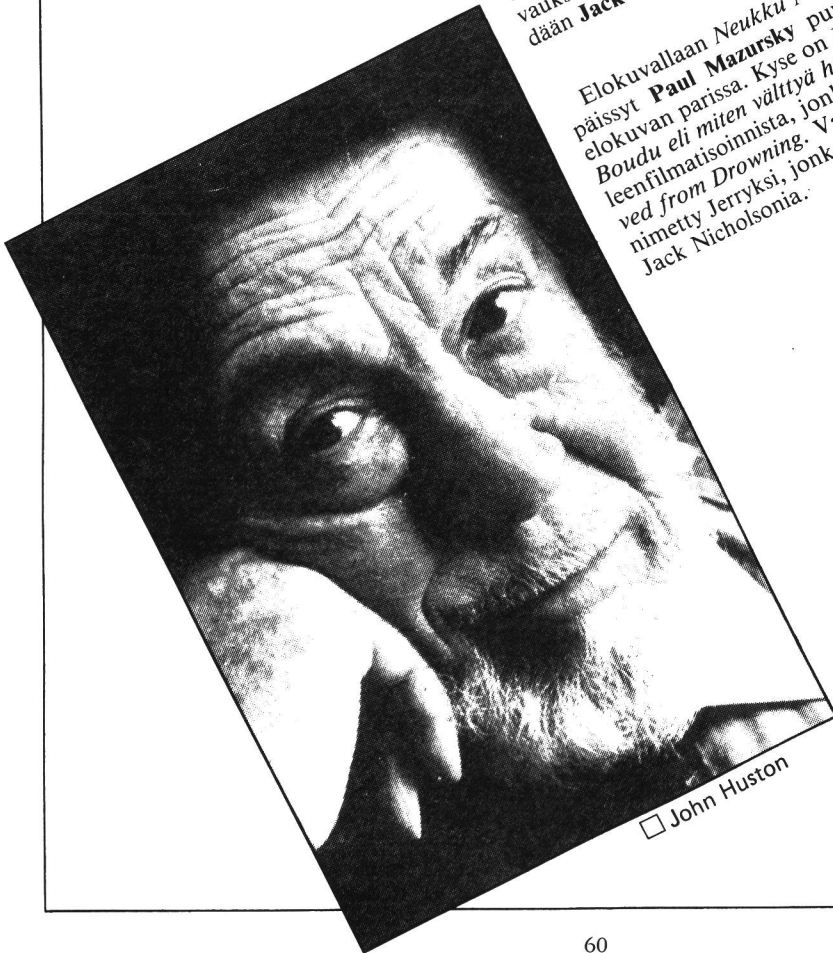
Kansalainen Welles, jonka edellinen elokuva *V niin kuin väärnös* valmistui vuonna 1975, on jälleen pääsemässä elokuvanteon makuun. Orson Wellesin uuden projektin nimi on *The Cradle Will Rock* ja se perustuu näytelmään, jonka Welles teki yhdessä John Housemanin kanssa New Yorkissa vuonna 1937. Elokuvan tuottavat Michael ja Kathy Fitzgerald, jotka ovat nousseet tajuntaamme John Hustonin filmien *Wise Blood* ja *Tultvuoreen juurella* tuottajina. Uudessa elokuvassa ei pääroolia enää näyttele itse Welles vaan nuori englantilainen näyttelijä Rupert Everett.

* * *

Viime marraskuun 3. päivänä aloitti John Huston New Yorkissa elokuvan *Prizzi's Honor* kuvaukset. Tämän poliisikomedian päärooleissa nähdään Jack Nicholson ja Kathleen Turner.

* * *

Elokuvallaan *Neukku New Yorkissa* itsensä häpäissyt Paul Mazursky puuhailee hänkin uuden elokuvan parissa. Kyse on *Jean Renoir'n* elokuvan *Boudu eli miten välttyä hukkumasta* (1932) uudeleensilmäisoinnista, jonka nimeksi tulee *Jerry Saved from Drowning*. Vanha kunnon Boudu on siis nimetty Jerryksi, jonka rooliin Mazursky kaavailee Jack Nicholsonia.



□ John Huston

ERIKOISLÄHIKUVIA

Paris, Texasistaan toipunut **Wim Wenders** suunnittelee paraikaa filmiä *To the End of the World*, jonka kuvauspaikat löytyvät mm. Islannista, Skotlannista, Ranskasta ja Brasiliasta.



□ Wim Wenders

* * *
Hiljattain Suomessa nähdyn **Woody Allen** -filmin *Broadway Danny Rosen* jälkeen Allen on jo ehtinyt saada valmiiksi seuraavan filminsä *The Purple Rose of Cairo*. Luomisvoimainen Allen ei kuitenkaan aio hellittää otettaan: uusi aihe on jo kiikarissa. Uuden projektin nimenä on *Hannah and her Sisters*, jossa Allenin ohella esiintyvät Mia Farrow, Maureen O'Sullivan, Michael Caine, Carrie Fisher ja Max von Sydow. Elokuva kertoo miehestä, jota kaikki elokuvan naiset rakastavat...

* * *
Kauhufilmiekspertti **Brian de Palma** lienee ha-
keutumassa uusille alueille. Tuoreen hankkeen ni-
mi on *Fire*, ja se perustuu vapaasti *The Doors* -yh-
teyen laulusolistin Jim Morrisonin elämään. Hui-
meisiin kuollutta Morrisonia näyttää elokuvassa
John Travolta.

* * *
Elefanttimiehen ja *Dyynin* ohjaaja **David Lynch**
on *Blue Velvet* -projektinsa lisäksi tekemässä elo-
kuvaa nimeltä *Ronnie Rocket*. Tämän mielikuvivi-
tuksellisen tarinan päähenkilönä on — kuinkas
muuten — maapallon ulkopuolinen olento, joka
on vain metrin korkuinen kääpiö mutta taitava
laulaja. Otuksesta tulee lasten idoli, mutta samalla
suunnittelee italialainen alan spesialisti **Carlo Ram-
baldi**, joka on luonut mielikuvituksellisia olentoja
moniin viime aikojen suosituimpiin sci-fi-filmei-
hin. Hän on vastuussa sekä hellyttävästä E.T.:stä
että selkäpiitä karmivasta *Alienista*. Rambaldi oli
niin ikään suunnitellut erikoistehosteet Lynchin
Dyyniin.

* * *

ERIKOISLÄHIKUVIA

Once Upon a Time in America -elokuvallaan jälleen parrasvaloihin tunkeutunut **Sergio Leone** ilmoitti viime marraskuussa kahdesta uudesta elokuvaprojektista. Ensimmäinen oli adaptaatio **André Malraux'**n teoksesta *La Condition Humaine*, toinen puolestaan suuntaan Leone tosin tähyili jo 70-luvulla kaavaillessaan elokuvaa Leningradin Neuvostoliiton suuntaan **Dmitri Shostakovitshin** Leningrad-sinfonian varaan. Eräiden huhujen mukaan Leone olisi kiinnostunut myös Kinaan si-joittuvasta elokuvasta. *Once Upon a Time in China?*

TURUN KIRJAKAUVILA

FILMIKIRJOJA

Andrew: The Major Film Theories
 Cocteau: Two Screen Plays
 Hanf & Nowell-Smith (ed.): Semiotics of Film
 Mord in Kite, Geschichte und Mythologie des
 Detektiv-Film
 Harvey (ed.): Cinema and Ideology
 Kaplan: Women in Film Noir
 Kracauer: Theory of Film
 Mast & Cohen: Film Theory and Criticism
 Masterman (ed.): Teaching the Media
 Metz: Psychoanalysis and Cinema
 Monaco: How to Read a Film
 Monaco: American Film Now

henrikinkatu 6, 10-18 ja 11-14

ERIKOISIÄ



Ohjaajaveljekset Paolo ja Vittorio Taviani ovat saaneet valmiiksi uusimman elokuvansa *Kaos*. Elokuva on alunperin tehty televisiota varten, se on siis RAI:n tuottama samaan tapaan kuin aikanaan *Isäni, herrani*. *Kaos* koostuu viidestä episodista, jotka perustuvat italialaisen näytelmäkirjailijan Luigi Pirandellon tekstiin. Kun edellinen Suomeen tullut Taviani-elokuva *Tähtikirkas yö* oli tehty jo vuonna 1981, voimme vain aavistella, miten kauan uusimman elokuvan Suomeen tulo kestää. Mikäli se ylipäättään tulee...

KEVÄÄN TULEVAT SUURELOKUVAT!

UUSI KUUMA NASTASSJA
KINSKI-ELOKUVA!

Kaikki rakastivat häntä
... mutta liikaa!

NASTASSJA
KINSKI

MARIAN
RAKASTAJAT



JOHN SAVAGE
ROBERT MITCHUM
KEITH CARRADINE
VINCENT SPANO

Ohjaus
ANDREI KONCHALOVSKY

Värielokuva
"Maria's Lovers" Adams Filmi

7 OSCARIN EHDOKAS
mm. PARAS ELOKUVA!

Väkevä tarina ystävydestä,
kunniaista ja paosta vapauteen.



KUOLEMAN KENTÄT

SAM WATERSTON Dr HAING'S NGOR "THE KILLING FIELDS"
DOLBY STEREO Warner Bros.
IN SELECTED THEATRES A Warner Communications Company Warner Columbia

TURUN PISTEPÖRSSI

Turun elokuvapörssissä noteerattujen elokuvien kurssit ovat kevätkaudella 1985 olleet allanäkyvät. Meklareina ovat toimineet Tapani Maskula, Raili Suominen (kumpainenkin Turun Sanomista), Antero Laiho (Turun Päivälehti), Ari Honka-Hallila (Turkulainen), Tarmo Poussu (Turun Yliopilaslehti) sekä Hannu Salmi ja Pekka Nummelin (kummatkin Turun Elokvakerhosta).

	TM	RS	AL	AHH	TP	HS	PN	Keski arvo
1. Robert Bresson: RAHA	3	5	5	5	6	5	4	4.7
2. Wim Wenders: PARIS TEXAS	3	3	4	4	5	6		4.2
3. Woody Allen: BROADWAY DANNY ROSE	4	3	3	3	5	5	5	4.0
4. Ettore Scola: TANSSIT	3	4	3	5	4	5	4	4.0
5. John Huston: TULIVUOREN JUURELLA	5	5	2	4	3		4	3.8
6. Aki Kaurismäki: CALAMARI UNION	2	4	3	3	3	5	2	3.1
7. James Cameron: TERMINATOR -TUHOAJA	0		4		4	4		3.0
8. James Ivory: KUUMUUS JA KIIHKO	2	2	3		3	4	3	2.8
9. David Lynch: DYNY	2		3			3		2.7
10. Pal Gabor: HALJENNUT TAIVAS	2	3	1			4	3	2.6
11. Anssi Mänttari: VIIMEISET ROTANNAHAT	3		2		2		3	2.5
12. Robert M. Young: GREGORIO CORTEZIN TARINA	1		3	3	1	2	4	2.3
13. Michael Radford: 1984	2		1	1		3	3	2.0
14. Walt Disney-prod: MIKIN JA AKUN TAHTIREVY		2					2	2.0
15. Franco Zeffirelli: LA TRAVIATA	0	3	4	0		3	1	1.8
16. Wolfgang Petersen: PÄÄTTYMÄTÖN TARINA	1	3	1					1.7
17. Ulu Grosbard: RAKASTUTAAN	1	2	1					1.3
18. Roger Donaldson: KAPINA LAIVALLA	1	2	1					1.3
19. Jerry Lewis: LÄÄKÄRIN KAuhu	2		0			2		1.3
20. Menahem Golan: SILLAN TOISELLE PUOLELLE	0			1			3	1.3
21. Tony Richardson: KAIKKI ISANI HOTELLIT	1		1			2	1	1.2
22. Robert Zemeckis: VIHREAN TIMANTIN METSÄSTYS	0	1		3		1		1.2
23. Stewart Raffill: TUHON KUILU	1				1			1.0
24. John Guillermin: SHEENA - VIIDAKON KUNINGATAR	0						1	0.5
25. Hal Needham: KANUUNAKUULARALLI 2	0					1		0.5
26. Ere Kokkonen: KLIFFAA HEI!	0	1	0					0.3

KULTTUURILAUTAKUNTA JA -TOIMISTO

Auttaa, neuvoo ja palvelee turkulaisia
kaikissa kulttuuritoimintaan liittyvissä
kysymyksissä.

TERVETULOA KESKUSTELEMAAN!

Osoite:

Linnankatu 16, 20100 TURKU

Puh. 337 222

Menesty kanssamme



KANSALLISPANKKI