



LÄHI KUVA

TURUN ELOKUVAKERHON JÄSENJULKAISU

1/85



Turun Elokuvakерho ry järjestää
tällä kaudella seuraavat

Keskustelutilaisuudet:

9.2. klo 18.30

(aiheina: Allen, Lang, Anderson, Kubrick)

2.3. klo 18.30

(aiheina: Tavernier, Cronenberg, Greenaway)

23.3. klo 18.30

(aiheina: Huston, de Sica, Reed)

20.4. klo 18.30

(aiheina: Scola, Tanner, Lynch)

Paikkana Hämeenportin kabinetti

Tervetuloa tarinoimaan ehdottoman
epämuodollisiin keskustelutilaisuuksiin!

Kerho tarjoaa osallistujille kahvit.

38. viikko!

PALATSI 3

Kokeilu numeroina

Nostalgian viimeisen esityksen päätyttyä päättyi myös Palatsi 3 -kokeilu. 37 viikon aikana 20.4.1984—3.1.1985 esitettiin 33:a elokuvaa vähintään yksi viikko ja niiden lisäksi Bergman-viikolla seitsemää elokuvaa yhden illan. Elokuvien yhteenlaskettu katsojamäärä oli 8704 eli keskimäärin 235/vk; kesän uusintakautena toukokuun puolestavälisestä elokuun puoleenväliin, jolloin Palatsi 3:n tarjonta eniten poikkei muusta tarjonnasta, oli katsojia 190/vk.

Parhaat viikot ovat tulleet seuraavien elokuvien osalle:

<i>Veren häät</i> (1. vk)	644
<i>Veren häät</i> (2. vk)	461
Bergman-viikko	419
<i>Yön kasvot</i> (1 vk)	413
<i>Diiva</i> (1. vk)	362
<i>Nostalgia</i> (2. vk)	350

Nämä ovat ylittäneet maagisen rajan 50 katsojaa/ilta, mikä oikeuttaa toivoon jatkoviikoista ja jolloin 76-paikkaisen teatterin kapasiteetista on käytössä yli kolmannes.

Viisi vähiten katsottua elokuvaa ovat olleet:

<i>Lady Eve</i>	64
<i>Cars</i>	108
<i>Kohtalon isku</i>	112
<i>Kanal — kirottujen tie</i>	115
<i>Gallipoli</i>	120

Näissä kaikissa on ollut keskimäärin alle kymmenen katsojaa esitystä kohden.

Esitetyt 33 elokuvaa jakautuvat valmistusmaittain seuraavasti (Bergmanin elokuvat eivät mukana): Yhdysvallat 10; Ranska 8; Englanti 3; Australia, Italia, Japani ja Neuvostoliitto 2; Espanja, Intia, Suomi ja Sveitsi (*Yol*) 1.

Idealismi kohtaa realiteetit

Ennen kuin Turun Elokvakerho ryhtyi yhteistyöhön Adams Filmin kanssa, oltiin kerhon piirissä varmoja, että hyviin elokuviin keskittynyt teatteri vetää yleisöä pelkällä maineellaan (vrt. Diana Helsingissä) ja saa näin tuntemattomalle elokuvalle suuremmat yleisömäärät, kuin jos se esitettäisiin sattumanvaraisesti valitun ohjelmiston seassa. Samoin oletettiin, että elokuvaa kannattaa esittää kaksi viikkoa, vaikka ensimmäinen viikko olisi mennyt heikostikin, koska puskaradio ja lehti-

vostelut ehtivät tällöin mainostaa sitä. Mielikuivissa siintelivät myös oheispalvelut, esitteet ja elokuva-lehtien ja -kirjojen myynti. Laatuteatterista muodostuisi alati kasvavan kanta-asiakasjoukon oma paikka. Kanta-asiakkuutta aiottiin tukea lipunhintojen alennuksilla.

Ensimmäinen realiteetti matkalla unelmaan oli myönteinen. Adams suostui kokeiluun heti eikä ole tähän mennessäkään uhannut lopettaa sitä. Sovittiin, että TEK valitsisi ohjelmiston, levittäisi mainoksia ja tekisi asiaa tunnetuksi Turussa. Jostain komerojen kätköistä löytyi pinkka vanhoja asiakaskortteja — jotka valitettavasti ovat loppuneet — ja niin näytti alennusideakin toteutuvan.

Kahden viikon esitysjaksosta piti luopua alkuunsa, koska näytti siltä, että toiset elokuvat menevät huonommin kuin toiset. Liikeala ei katso elokuvan menestystä yleisömäärästä vaan kassatuloista, joista esittävä teatteri maksaa tietyn prosentin levitysyhtiölle. Jos filmi menee toiselle viikolle, sen on oltava suosittu jo ensimmäisenä viikonloppuna, sillä jo maanantaina päätetään, jatkaako se vai ei. Palatsi 3:ssa ovat vain *Yön kasvot*, *Veren häät* ja *Diiva* olleet näin suuria suosikkeja. *Nostalgia* oli alunperin päivätty kahdeksi viikoksi, joista toinen olikin paljon parempi kuin ensimmäinen, joka oli jouluviikko.

Kokeilujaksolle ei tehty mitään tarkkaa yleisömäärätavoitetta, mutta silti olisi keskimääräinen viikon katsojamäärä saanut olla mieluummin lähempänä 300:a kuin 200:a. Kaikkien elokuvien pitäisi päästä yli 150:n, vaikka jotkin pikkuelokuvat ovatkin pieniä elokuvia. Hellesää — tosin kesän ainoa — vaikutti selvästi touko—kesäkuun vaihteessa; samoin vaikuttaa viikon muu ohjelmisto, joka kuluneena syksynä oli ilahduttavan korkeatasoinen.

Entä ohjelmisto? Helsinkiin lähetetyt toivelistat olivat loistokkaita, mutta niistä vain osa toteutui, koska hyvien elokuvien markkinoilla on onneksi kilpailuakin. Niin menivät *Kolme veljestä* ja *Tiikerikissa* ”kilpailijalle”. Samoin *Citizen Kane*, *Gilda* ja muut maahan tuodut klassikot. Jäljelle jäivät pienen yleisön harvinaisuudet, joiden esittäminen on aivan varmasti rikastuttanut Turun elokuvakulttuuria. Ja esitettiinhan Godard-seminaariin liittyen normaali-ohjelmistossa *Pelastukoon ken voi*, jonka katsoi 191 ihmistä.

Jotakin elokuvanlevityksessä aivan uutta on Palatsi 3 tuonut Turkuun: pikauusinnat. On elokuvia, joiden esittäminen syystä tai toisesta ”katkeaa kesken”. Palatsi 3:ssa on nähty kuluneiden 37 viikon aikana jo useita da capo -viikkoja, mm. *Tähtikirkas yö*, *Auringonpimennys*, *Danton* ja *Veren häät*,



jonka esitysten lopettaminen kahteen viikkoon oli syksyn pahin munaus. Tätä kirjoitettaessa esitetään pikausintana *Tiikerikissaa* ja tulossa on myös *Nostalgian* lisäviikko aikana, jolloi opiskelijat ovat kaupungissa.

Kokeilun myönteisin anti on ollut Helsingin elokuvatarjonnan tarkka seuraaminen, jolloin mikään laadukas ei sihtareilta liene jäänyt huomaamatta. On korjattu vanhoja aukkoja esittämällä kaupallisen tarjonnan ulkopuolelle jääneitä elokuvia, mm. huonosti menneet *Lady Eve* ja *Gallipoli*. Positiivista on myös yhteys elokuvakerhon ja liikealan välillä. Kiitokset hyvästä yhteistyöstä Adamsiin Rauno Kivirinteelle, joka kymmenien muiden teatterien sekaan on saanut käenpojan, joka vie aikaa enemmän kuin tuo rahallista hyötyä.

Hyviä elokuvia, alennuslippuja kerholaisille

Tulevaisuus on aina edessäpäin. Yhteistyö jatkuu, enää ei puhuta kokeilusta. *Tiikerikissan* jälkeen esitetään Ivorin *Kuumuus ja kiihko*, Youngin *Gregorio Cortezin tarina*, Gaborin *Haljennut tivas* ja talven odotetuin, Wendersin *Paris, Texas*, joka tosin aloittaa suuremmissa teatterissa. Hakuun on pantu Bressonin *Raha*, Hawksin *Syvä uni* ja joukko tuntemattomampia suuruuksia.

Ensi kesän uusintasesonkia varten viedään teatterin aulaan toivomuslaatikko, jonne tulleiden toiveiden mukaan laaditaan kaikkien aikojen kesäohjelmisto. Tammi—helmikuussa aletaan TEK:n jäsenille myydä jäsenetuna lippuja Palatsi 3:een 30 %:n alennuksella. Jäsenten pitää ehdottomasti käyttää tätä etua, sillä muuten se loppuu alkuunsa; kerho joutuu nimittäin ostamaan vähintään 50 lippua kerralla ja myymään ne heti, sillä ne ovat voimassa vain yhden viikon. Kerho pyrkii saamaan aikaan joustavamman alennussysteemin.

Turun teatterinomistus on nyt melkein kahden kauppa, kun Astor ja Cinema 2 ovat siirtyneet Kinostolle. Vain Domino seuraa enää sivusta kilpaa, jota Adams johtaa 7—5. Tilanteet tulevat jatkossa varmasti vielä muuttumaan, kun Kinosto päättää, lopettaako vai remontoiko se Maximit. Sille on joka tapauksessa tulossa kaksi uutta teatteria Antintalon kortteliin. Koska Kinostolle on Nordfilmin oston myötä tullut tuntumaa laatu elokuvien maantuntuun, olisi kerhon kenties aiheellista ottaa yhteyttä sinnekin päin. Adamsin ja Kinoston laatu-teatterit samassa kaupungissa — ei niinkään huono vaihtoehto. Sillä vaikka nämä kaksi pian jakavatkin koko Suomen elokuvateatterikakun, ne eivät kilpaile pienten vaan suurten elokuvien esittämisestä.

Ari Honka-Hallila



TAMMIKUU

James Ivory:
 KUUMUUS JA KIIHKO

Lähes kaikki elokuvansa Intiassa tehneen amerikkalaisohjaajan tutkielma intialaisten ja englantilaisten suhteista 20-luvulla. Englantilainen nainen lähtee Intiaan tutkimaan, mitä hänen isoäidilleen tapahtui tämän ollessa naimisissa intialaisen ruhtinaan kanssa. Hienovaraista elokuvaa, joka on syntynyt yhdessä tuottaja Ismail Merchantin ja käsikirjoittaja Ruth Praver Jhavalan kanssa.

Robert M. Young:
 GREGORIO CORTEZIN TARINA

Western ei olekaan kuollut! Tämän todistaa riippumattoman amerikkalainen elokuvan-tekijä Robert M. Young, joka kertoo meksikolais-tekasilaisen talonpojan Gregorio Cortezin tarinan vuosisadan vaihteesta, jolloin anglosaksinen ja meksikolainen kulttuuri taistelivat vallasta Teksasissa. Vivaihteikkaasti kerrottu tositarina miehestä, jonka puuttellinen englannintaito ja huono aiheuttivat Yhdysvaltain historian suurimman ihmisjähdin ja 50 vuoden vankeustuomion.

Pal Gabor:
 HALJENNUT TAIIVAS

Angi Veran ohjaajan elokuva, jossa jälleen nuoren naisen kautta kuvataan Unkarin murroksen vuosia, tällä kertaa vuosia 1953 - 56.

HELMIKUU

Robert Bresson:
 RAHA

Robert Bresson lienee elokuvan historian tinkimättömin ohjaaja. Hän noudattaa johdonmukaisesti omaa estetiikkaansa ja luo aiheistaan kristallinkirkkaita analyysejä. "Bressonin filmi on niin tarkka ja niin yleispätevä, että ilman melodramaattisia paisutuksia hän pystyy heijastelemaan katsojan mieleen omistamisen ja eriarvoisuuden rakenteen ja julmuuden." (Helena Ylänen, Helsingin Sanomat)

Nikolai Gubenko:
 ELÄMÄÄ, ELÄMÄÄ...

Gubenko tuli 70-luvulla tunnetuksi lapsikuvauksellaan Siipirikot. Uusimmassa elokuvassaan hän kuvaa vanhainkodin asukkaita tilanteessa, jolloin ränsistyneeseen laitokseen tulee uusi humaani ylilääkäri. "Ohjaajan työnä Gubenkon elokuva on vahva taidonnäyte. Hän luottaa kahteen asiaan: näyttelijöihin ja kameraan. Tuskinpa moneenkaan elokuvaan on siunaantunut näin paljon iäkkäitä hyviä luonnonnäyttelijöitä." (Mikael Fränti, Helsingin Sanomat)

Wim Wenders:
 PARIS, TEXAS

Mikään elokuva ei ole vuosiin saanut kiittävämpiä arvosteluja kuin länsisaksalaisen Wim Wendersin ohjaama Paris, Texas. Se perustuu näytelmäkirjailija Sam Shephardin käsikirjoitukseen, ja sen pääosissa nähdään Harry Dean Stanton ja Nastassja Kinski. "Wenders saavuttaa työssään sen kaltaisen täyteläisen latauksen, että siinä tuntuu olevan kaikki mikä elämästä kannattaa sanoa." (Helena Ylänen, Helsingin Sanomat)

200 VUOTTA MYÖHEMMIN...

Unikeko

(Sjusovaren — Sleeper) USA 1973. T: Jack Rollins and Charles Joffe Productions / Jack Grossberg. O: Woody Allen. K: Woody Allen, Marshall Brickman. V: David M. Walsh — Color by DeLuxe. M: Woody Allen, The Preservation Hall Jazz Band, The New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra. Kuvasuunnittelu: Dale Hennesy. L: Dianne Wager. Le: O. Nicholas Brown, Trudy Ship. Erikoistehosteet: A. D. Flowers. Ulkokuvien tehosteet: Gerald Endler. Stuntohjaaja: M. James Arnett. N: Woody Allen (Miles Monroe), Diane Keaton (Luna Schlosser), John Beck (Erno Windt), Mary Gregory (tri Melik), Don Keefer (tri Tryon), Don McLiam (tri Agon), Bartlett Robinson (tri Orva), Chris Forbes (Rainer Krebs), Marya Small (tri Nero), Peter Hobbs (tri Dean), Susan Miller (Ellen Pogrebin), Lou Picetti (neuvoston jäsen), Brian Avery (Herald Cohen), Spencer Milligan (Jeb), Spencer Ross (Sears Swiggles), Jessica Rains. — 10 % 84783 — K 12 — 24209 m 29/7 Ritz — UA.

Nenästään huolimatta näki joulukuun 1. päivänä 1935 Brooklynin Flatbushissa Allan Stewart Koningsberg päivänvalon. Tuo sama nenä viehätti **Charles Joffea** ja **Jack Rollinsia** — miehet jotka ovat tuottaneet melkein kaikki Allenin elokuvat. Heistä tuntui että Allenista tulisi kabareeohjelman kirkas tähti kun hän vakavalla naamallaan vääntäisi nokkelia vitsejään. Eivätkä he erehtyneet.

Woody Allenista on sanottu, että hänen kasvonsa todistavat Jumalan olevan pilapiirtäjä. Mutta ainakaan nuo kasvot eivät ole jääneet Allenin koulutovereiden ja opettajien mieleen: Opettajat kuvasivat Allan Stewartia merkityksettömäksi mitättömyydeksi ja koulutovereiden mielestä hän oli tylsä. Ujo ja syrjään vetäytyvä Allan viihtyi parhaiten itsekseen:

”En koskaan syönyt muun perheen kanssa,” Woody muistelee Newsweek-lehdessä. ”Söin kellarissa tai makuuhuoneessani, lueskelin sarjakuviani, katselin itseäni huoneessani ja harjoittelin klarinetin soittoa ja kortti- ja kolikkotempujani.” Ei ihme että Woody Allenin elokuvien keskipisteenä on Woody itse!

Nuori Koningsberg huomasi pian miten helppoa hänen oli keksiä käden käänteessä vitsejä. Itse asiassa hän ansaitsi jo varsin varhain mukavia viikkopalkkoja kirjoittamalla vitsejä lehtiin. ”Koulusta päästyäni ajoin kotiin maanlaisella ja ryhdyin kirjoittamaan vitsejä. Aina viisi vitsiä sivulle, kymmenen sivua kerralla.”

Woody kirjoitti materiaalia tuntemattomille ja vähitellen myös kuuluisille koomikoille ja lopuksi Woodyn gageja käytettiin aikansa huippu-ohjelmassa, Sid Caesarin tv-show'ssa.



□ Woody Allen. (Kuva: Harold Krieger)

Puuttui enää Woody'n omat tulkinnat gageistaan.

Niistä pääsi ensimmäisenä osallisiksi Greenwich Villagen klubien asiakkaat. Mutta ruusuista aika ei Woodylle ollut. Itse asiassa vain ohdakkeista: ”Koko päivän tärisin ja tuisin ajatellessani, että illalla minun pitäisi astua yleisön eteen ja olla huvittava. Lopetettuani illalla koin ihmeellisen helpotuksen tunteen. Seuraavana aamuna kaikki alkaisi uudelleen.”

Näihin aikoihin, runsaana kaksikymmenvuotiaana, Woody tutustui muihin hengenheimolaisiinsa. Heidän joukossa oli myös **Mel Brooks**. ”Noihin aikoihin Brooks halusi ryhtyä Dostojevskiksi, minä Ibseniksi”. Yhteistä koko Allenin ystäväpiirille oli maaninen depressiivisuus jonka ahdistus seurasi koomikoiden kantapäillä. Ei ole pelkkää vitsiä Woody'n elokuvissa, kun hän jankuttaa iänikuisista psykiatreistaan.

”Käyn psykoanalyysissä koska uskon, että jos pääsen joistakin ahdistuksistani, voisin saavuttaa enemmän inhimillisyyttä töihin. W. C. Fieldsillä oli valtaiset koomikon lahjat, mutta hän ei puhutellut niin kovin laajoja piirejä koska hänen persoonansa oli tietyllä tavalla neuroottinen, epäyhtenäinen. Sitä vastoin Chaplinilla oli paljon selkeämpi kuva ihmisyydestä.

Dostojevskiä ei Brooksista tullut, eikä Allenista Ibseniä, ainakaan vielä tuolloin. Mutta kirjoittamisen ohella Woody sekaantui elokuvaan. Hän kirjoitti käsikirjoituksen ja esiintyikin elokuvassa *What's New Pussycat* (Ohjaus: **Clive Donner**). Mutta ensimmäisen kerran kun Woody otti vastuun koko elokuvasta oli vuonna 1966 kun hän ryhtyi sovittamaan uuteen uskoon japanilaista trilleriä *Kagi No Kagi*. Woody'n käsissä tyhmä jännitysfilmi muuttui huvattomaksi farssiksi. Elokuva sai nimen *What's up Tiger Lily*. Allen dubbasi dialogit aivan uuteen uskoon ja kuvautti muutamia jaksoja lisää. Tarinassa japanilaisvakooja (jolla muuten oli juutalainen nimi) jahtaa läpi elokuvan mikroskooppisen pientä pistettä johon on piilotet-



□ 2-luokkalainen Flatbushista



□ Allen: *Unikeko*

tu muna-salaatin resepti. *What's up Tiger Lily* kuullostaa elokuvalta joka tulisi meillä Suomessa-kin nähdä!

Varsinainen debyyttityö, *Ota rahat ja juokse*, on elokuva jota Woody sanoo häpeävänsä, eikä hän elokuvan valmistuttuakaan olisi halunnut sitä levitykseen. Ystävät kuitenkin vakuuttivat että elokuva oli hauska ja niin valkokankaan valloitus oli alkanut ja elokuva saanut ensimmäisen suuren koomikkonsa sitten **Groucho Marxin**.

Ota rahat ja juokse aloittaa Woody Allenin tuotannossa kauden jota leimaa anarkistisuus ja absurdismi. Tämä kausi joka päättyy johonkin *Annie Hallin* tienoille edustaa farssimaista Allenia jonka hajanaiset elokuvat ovat täynnänsä meheviä gageja. Woody Allenin vahva puoli on verbaalihuumorista ja jotenkin tuntuu että vasta Woody Allenissa on elokuvakomiikka toipunut äänielokuvan läpimurrosta (Marx-veljesten elokuvathan eivät *elokuvallisesti* järin merkittäviä olleet ja Chaplin ym. tuntuivat pärjäävän äänestä *huolimatta* eivätkä ehkä kyenneet omaksumaan sitä että valkokangas puhua pälpätti).

Kaikessa sekavuudessaan, pirstalemaisuuudessaan ja rönsyilevytydessään ovat Woody'n aikaiset elokuvat hyvin luonnollisessa yhteydessä hänen jälkimmäiseen tuotantonsa. Allenmaiset teemat — kuolema, seksi, neuroottisuus — ovat jo hyvin edustettuina. Turun Elokuvakaverho on aikaisempina kautinaan aloittanut sarjansa Allenin elokuvilla *Bananas eli minä ja vallankumous* sekä *Kaikki mitä aina olet halunnut tietää seksistä mutta et ole uskaltanut kysyä*. *Unikeko* kuuluu samaan sarjaan joskin se on jo paljon kiinteämpi teos kuin edellä mainitut. Vitsit, verbaaliset ja visuaaliset gagit pysyttelevät aiheen ympärillä mutta toisaalta se ehkä juuri kostautuu yksittäisten gagien toimivuudessa. On sanottu paljon *Unikeossa* on pelkäänsä naurettavaa, joka on hauskaa kerran nähtynä, mutta joka menettää purevuuttaan toisella näkemällä.

Unikeko on sijoitettu vuoteen 2173 — 200 vuotta eteenpäin tekovuodesta — kun syväjäädetytty Miles Monroe herätetään ruusunenunestaan. (Hän

meni aikanaan vatsahaavaleikkaukseen eikä koskaan herännyt ja omaiset lahjoittivat hänet tieteelle.)

Niin kuin kaikki Sci-Fi (*Unikekohan* aloittaa kerhon tietiselokuvasarjan) on *Unikeko* parhaimmillaan siinä miten se heijastelee omaa aikaamme. Tulevaisuuteen sijoittaminen kun antaa tekijöille oivan tilaisuuden karrikoida oman aikamme ilmiötä.

Miles herätetään jotta hän pelastaisi maailman tietokoneiden ja muovin vallasta. Vastarintaliike haluaa hänestä sankarin josta tietokoneissa ei ole mitään tietoja, ei sormenjalkia, ei kuvia. Maailma on käynyt ydinsodan Milesin herätessä.

Juju *Unikeossa* on vähän kuin *Liisa ihmemaassa*. Eteemme vyörytetään lähes fellinistisesti karrikoituja hahmoja. Milesista ei tunnu olevan sankariksi. Hän on pelokas greenwichvillagelainen amatöörimuusikko joka kerran omisti terveysruoka-kaupan. *Unikeon* voima ja viehätys on sen kyyvyssä ilmavan kevyesti syventyä kuin huomaamatta aikamme sosiaaliin ja kulttuurisiin ongelmiin, samoihin ongelmiin joihin niin monet ovat otsa kurtussa yrittäneet tarttua — yleensä epäonnistuen. Voidaankin sanoa — ja nyt se sanotaan — että Allen noudattaa Shakespearen komediaperinnettä siinä mielessä että hän pystyy viihdyttämään monella tasolla. Filmihulluille Allenilla on aina ollut omia herkkupalojaan, toisia taas hauskuuttaa jättiläismäiset hedelmät ja vihannekset. Jotakuta naurattaa satiiri Nixonin nenästä. Allenin *Unikeosta* löytyy muutakin kuin hyvällypallot, rippilaitteet, missikisat, hinttaribotit ja aivopesut. *Unikeosta* löytyy meidän oma aikaamme. *Unikeko* on myös niin persoonallista Woody Allenia että uskon että kaikki löytävät elokuvasta hitusen itseäänkin. Nauraessamme *Unikeolle*, nauramme omalle itsellemme ja sille ajalle jossa elämme.

Jos ja kun Turun Elokvakerho jatkaa Woody



Allenin tuotannon kronologista esittelyään, seuraa elokuva olisi viimeinen villin Woody Allenin elokuva. *Sota ja rakkaus — eli älkää ampuko Napoleon* on vielä kovin epätasainen elokuva, joka irvaillee Allenin rakastamia venäläisiä kirjallisuuden klassikoita ja osansa saa myös hänen suuresti kunnioittamansa elokuvantekijä **Ingmar Bergman**.

Annie Hall oli elokuva joka teki Woody Allenista maailmankuulun Oscar-voittajan. Sitä on kuvattu Allenin ensimmäiseksi mestariteokseksi ja se onkin jo tavallaan elokuvakomedian klassikko.

Kun *Annie Hall* julistettiin Oscarjakotilaisuudessa parhaaksi elokuvaksi, parhaaksi ohjaukseksi, parhaaksi alkuperäiskäsikirjoitukseksi ja **Diane Keaton** parhaaksi naispääosan esittäjäksi, oli Woody Allen 3000 mailin päässä tilaisuudesta, rakastamassaan New Yorkissa. Iltaa aikaisemmin hän oli ollut jammailemassa Michaelin Pubissa — aivan kuten hän on tehnyt jo viimeisimmät kahdeksan vuotta maanantai-iltoisin.

Tänään Woody Allenin elokuvaura tuntuu yhä vieläkin äärettömän mielenkiintoiselta. *Zelig* on elokuva joka onnistui esittelemään jälleen uuden Woody Allenin. Tuntuisi siltä että hänen psykoanalyysinsä olisi tuottanut tuloksensa, että Woody olisi elokuvissaan *Sisäkuvia* (joka on Woody Allenin ohjaama bergmanilainen vakava elokuva), *Manhattan*, *Muistelmia*, *Kesäyön seksikomedia* hoitanut omaa neuroosiaan niin menestyksekkäästi, että *Zelig* tuntuu lähes täydelliseltä elokuvalta. *Zelig* tuli aikaan, kun monet olivat valmiit jäädyttelemään Allenin uraa — ja osoittautui tekijänsä parhaaksi elokuvaksi.

Kun viime vuoden ensimmäisessä Lähikuvassa — ennen kuin *Zelig* oli Suomessa nähty — Allenin olevan tienhaarassa, on Allen vakuuttanut ainakin minut siitä että oikea tie löytyi. Allenin elokuvia on jälleen ilo odotella.

Rainer Wallenius

Woody Allenin (s. 1935) ohjaamat elokuvat

- 1967 — What's up Tiger Lily
- 1969 — Take the Money and run/Ota rahat ja juokse
- 1971 — Bananas/Bananas — Minä ja vallankumous
- 1972 — Everything you always wanted to know about sex but were afraid to ask/Kaikki mitä olet aina halunnut tietää seksistä, mutta et ole uskaltanut kysyä
- 1973 — Sleeper/Unikeko
- 1976 — Love and Death/Sota ja rakkause eli älkää ampuko Napoleon
- 1977 — Annie Hall/Annie Hall
- 1978 — Interiors/Sisäkuvia
- 1979 — Manhattan/Manhattan
- 1980 — Stardust Memories/Muistelmia — Stardust Memories
- 1982 — Midsummer night's sex comedy/Kesäyön seksikomedia
- 1983 — Zelig/Zelig
- 1984 — Broadway Danny Rose
- 1984 — The Purple Rose of Cairo

EKSPRESSIOITA SCHÜFFTANIN MENETELMÄLLÄ

METROPOLIS, Saksa 1927

Ohjaus: Fritz Lang. Tuotanto: UFA. Käsikirjoitus: Fritz Lang, Thea von Harbou. Kuvaus: Karl Freund, Günther Rittau. Lavastus: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht. Näyttelijät: Brigitte Helm (Maria/koneihminen), Gustav Fröhlich (Freder), Alfred Abel (Johann Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (Rotwang), Fritz Rasp, Theodor Loos (Josaphat/Joseph), Erwin Biswanger (N:o 11811), Heinrich George (Groth). Kuvausaika: 22.3.1925—30.10.1926 (310 kuvauspäivää). Kesto: 86 min (24 k/s). Alkuperäinen kesto: 204 min (16 k/s).

”Ekspressionistinen 20-luku”

Elokuvan historian jälkiviisaimpia ajanjaksoja on **Siegfried Kracauerin** kirjan nimenä tunnetuksi tullut aika ”Caligarista Hitleriin” 1919—1933, Weimarin tasavallan aika. Saksa oli hävinnyt sodan ja maksoi ylivoimaisia sotakorvauksiaan, Ranskan miehitysjoukot olivat Reininmaalla, inflaatio ja työttömyys olivat jättimäisiä, yhteiskunnallinen tilanne kärjistyi kohti diktaturiaa. Mutta kenen diktaturiaa?

Hitlerin eikä kommunistien, missä Kracauerin kaltaisella kulttuurikriitikolla oli paljon selittelemistä. Miksi Saksan työläiset äänestivät kansallissosialisteja eivätkä kommunisteja? Miksi he halusivat johtoonsa yhden miehen eivätkä koko proletariaattia? Näihin kysymyksiin Kracauer on etsinyt vastauksia mm. elokuvasta, joka Weimarin tasavallassa sai varsin erikoisia muotoja, ekspressionistisia ja yli-ihmismäisiä.

Barry Salt on murskannut artikkelissaan *From Caligari to Who?* suurimman osan 20-luvun saksalaiseen elokuvaan liittyvästä mytologiasta. Erityisesti hän kohdistaa huomionsa käsitteen *ekspressionismi* hämärtymiseen, vilahteleehan sana melkein jokaisen poikkeavan kamerakulman tai vähänkään synkemmän varjon yhteydessä. Ekspressionismi oli voimissaan maalaustaiteen ja draaman suuntauksena pari vuotta ennen **Robert Wienerin Tohtori Caligarin kabinetin** (1919), siis sodan viimeisinä vuosina. Joka tapauksessa tällöin tapahtui se harvinaisuus, että maalaustaiteen tuore suuntaus ja elokuva kulkivat jonkin aikaa rinta rintaan. Saltin tiukan kannan mukaan ei *Tohtori Caligarin kabinetin* lisäksi ole kuin viisi elokuvaa, jotka selvästi liittyvät ekspressionismiin: *Genuine* (Wiene, 1920), *Von morgens bis mitternachts* (Karl Heinz Martin, 1920), *Torgus* (Hans Kobe, 1921), *Raskolnikov*



(Wiene, 1923) ja *Das Wachsfigurenkabineett* (Paul Leni, 1924). Kaksi viimeistä kuuluu jo suuntauksen joutsenlauluun, sillä koulukuntana ekspressionismi kiihtyi nopeasti jo vuoden 1922 aikoihin. On kuitenkin yksi myöhempi elokuva, jolla on vahvat siteet ekspressionismiin — *Metropolis*. Sen siteet ovat kirjalliset, sillä Langin elokuvan perustarina on suoraa lainaa **Georg Kaiserin** näytelmätrilogiasta *Die Koralle, Gas I* ja *Gas II* vuosilta 1917—20.

Sodan päättyminen ei ollut mikään alkurajapyykki tiettyjen ekspressionistisina pidettyjen elokuvan keinojen käytölle. Salt on vertaillut saksalaisia Weimarin tasavallan elokuvia tanskalaisiin soata ennen ja erityisesti sodan aikana tehtyihin elokuviin ja toteaa, että jo tanskalaiset käyttivät syviä varjoja, erikoisia kuvakulmia ja ”ekspressionistista näyttämistyylä”. Esimerkiksi **Asta Nielsen** oli jo mestari näyttämään niin korostetusti ja viipyilevästi, että katsoja ehti analysoida mielessään jokaisen eleen merkityksen, niin kuin oli tarkoituskin.

Fritz Langiin liittyy se Saltin huomio, että hänen *Tri Mabuse*-yli-ihmiselokuvansa olivat vain laajennettuja versioita ranskalaisista ja tanskalaisista rikoselokuvista, joita Saksassa oli näytetty ennen en-

simmäistä maailmansotaa. Yli-ihmiskään eivät näin ollen olleet mikään sosiaalinen tilaus vaan silloisen populaarikulttuurin ainesta. Olisivat olleet varmasti myöhemminkin, ellei todellisuus olisi 30-luvun alussa ollut populaarikulttuuria ihmeellisempi.

Manhattan!

Metropolis syntyi Weimarin tasavallan ajan keskivaiheilla. Fritz Lang oli — **Ernst Lubitschin** lähdettyä Hollywoodiin 1923 — **Friedrich Wilhelm Murnaun** ohella Saksan elokuvan kirkkain tähti. Hän oli jo luonut itselleen senkin maineen, jonka perusteella Goebbels pyysi häntä valtakunnanohjaajaksi 1933: Lang oli tehnyt kaksi näyttävää filmatisointia Saksan kansalliseepoksesta *Nibelungenliedistä* ja vahvistanut siten kansan heikkoa itsetuntoa, erityisesti koululaisten, joille Siegfriedin kuoleman ja Kriemhildin koston katsominen oli pakollista. Gregorin ja Patalasin mielestä Lang menee *Nibelungenissa* ja *Metropoliksessa* vielä paljon pitemmälle: ”Nämä elokuvat sisältävät kaikki kansallissosialistisen ideologian ainekset: *Nibelungen* pohjoisen rodun kultin, ’epäsaksalaisen’ halveksunnan, alistumisen ’johtajan’ tahtoon, sankari-kuoleman palvonnan; *Metropolis* sosiaalisten vastakohtien peittelyn, proletariaatin ’vapauttamisen’ yläluokan toimesta ja luokkataistelun, jonka toive johtajasta syrjäyttää.” *Nibelungen*-elokuvat, vaikka ovatkin asetelmallisuudessaan ja ornamenttiikkasaa lähinnä huvittavia, saivat melkoista mainetta myös ulkomailla, niin Ranskassa kuin Yhdysvalloissakin.

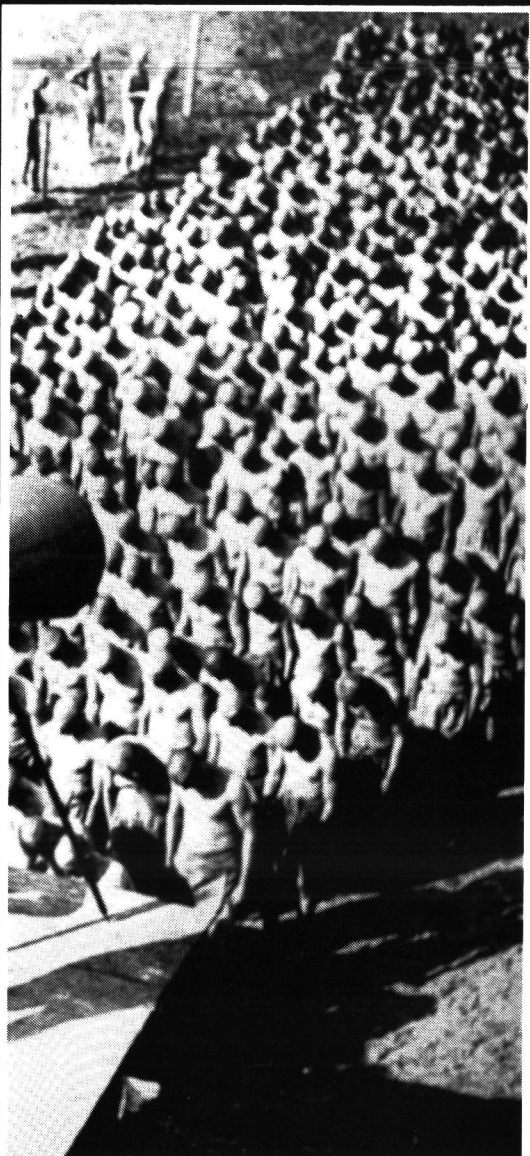
Langin ja tuottaja **Erich Pommerin** Amerikanmatka 1924 oli kahdessa mielessä merkittävä sysäys *Metropoliksen* tekemiselle: Manhattanin silhuetti teki Langiin, joka entisenä taideopiskelijana oli enemmän kuvallinen kuin kirjallinen ohjaaja, syvän vaikutuksen, mikä näkyy itse elokuvassakin; Lang pääsi tutustumaan amerikkalaisyhtiöiden studioihin ja niiden työskentelytapoihin, ja vaikka Berliinin Babelsbergin studiot olivat kooltaan samaa luokkaa ja vaikka hän oli jo *Nibelungeninkin* tehnyt kokonaan lavasteissa, hän varmistui siitä, ettei tulevaisuusvision luominen olisi mikään ylivoimainen tehtävä. Välittömästi Saksaan palattuun Lang aloitti *Metropoliksen* suunnittelun vaimonsa — ja vakituisen käsikirjoittajansa — **Thea von Harboun** kanssa.

Metropolis kuvaa suurkaupunkia noin vuonna 2000. Yhteiskunta on jakautunut kahtia yläluokkaan, joka asuu pilvenpiirtäjissä kaiken aineellisen hyvän keskellä, ja alaluokkaan, orjatyöläisiin, jotka raatavat maanlaisissa onkaloissaan orjuudessa ja hoitavat tuotantovälineitä. Orjat ryhtyvät kapinaan johtajanaan pyhimysmäinen nuori nainen, Maria. Kukistaakseen kapinan antaa diktaattori tiedemies Rotwangin — joka on kaiken pahan alku ja juuri — tehtäväksi luoda Marian ohjelmoitavan kaksoisolennon palauttamaan järjestyksen. Kone-Maria ohjelmoidaan kuitenkin väärin ja se pikeminkin yllyttää kapinana kuin rauhoittaa sitä. Diktaattorin poika rakastuu oikeaan Mariaan, ja lo-



pussa herrat ja orjat puristavat sovinnon kättä. Ilmeisesti Saksan sisäinen tilannekin vaati tällaista loppuratkaisua. Alkuperäisessä versiossa, joka on kolmanneksen pitempi kuin Suomessa oleva kopio, oli useita fantasiajaksoja, joita tässä amerikkalaisia markkinoita varten leikatussa kopiossa ei nähdä. Sen vuoksi *Metropolis* saattaa tarinana tuntua vielä naiivimmalta kuin se alunperin olikaan.

Langin ja von Harboun (ja Georg Kaiserin) käsikirjoitus on todella naiivi. Siinä yhdistellään melodraamaan erilaisia lisäaineita, mm. frankensteinilainen koneihminen ja saksalaisessa kirjallisuudessa suosittu Doppelgänger-aihe (’kaksoisolento’). Ei voida kieltää sitäkään, etteivätkö käsikirjoittajat tuntisi outoa vetoa diktatuuriin ja epäuskoa demokratian edessä. Ei ihme, että *Metropolis* oli Hitlerin suosikkielokuva. Muut saksalaiset eivät siitä riittävästi kiinnostuneet, mistä seurasi, että tuottajayhtiö UFA ajautui konkurssiin.



40 000 näyttelijää

Kvallisesti *Metropolis* on kuitenkin Langin myöhemmän uran arvoinen elokuva. Ylhäällä valitsee valkeus, alhaalla pimeys. Tehtaat ovat kuin suoraan helvetistä, pilvenpiirtäjien lomassa lentää lentokone kuin enkeli, vallassa olijoilla on tilaa ja avaruutta, orjilla pelkkä synkkä ahtaus. Näistä peruslähtökohdista Lang on lavastajiensa kanssa luonut interiöörejä, joissa kaikki on suunniteltua eikä mikään sattumanvaraista. Suurena apuna näkymien luomisessa oli Eugen Schüfftanin kehittämä peilikuvamenetelmä, jonka avulla voitiin samaan kuvaan saada pienoismalli ja näyttelijät. Siitä huolimatta kesti em. lentokonenäkymän trikkikuvauksen neljä kuukautta.

Fritz Lang oli *Nibelungenin* ja *Metropolisin* aikoihin kuvan lumoiissa. Kehittyäkseen suureksi elokuvaohjaajaksi hän tarvitsi vielä lisää ongelmia ratkaistavakseen. Yksi sellainen oli ääni, ja se tuottikin Langin täydellisimmän elokuvan *M — kaupunki etsii murhaajaa*. Toinen oli amerikkalainen elokuva, joka vaati Langiltakin kunnon tarinoita kerrottavaksi. Ei ihme, että Amerikan-kauden töiden arvo kasvaa koko ajan, sillä visualisti Lang ei kuollut, vaan joutui tyytymään pienimuotoisempiin ja usein melko näkymättömiin kuvaoivalluksiin. Mutta ne ovat siellä, kuvat, jotka antavat Langin elokuille niiden lopullisen terävyyden.

Oliko Lang fasisti? Turha kysymys, mutta masojen liikutteluun hänellä tuntuu olleen kova halu. *Metropolista* oli kahdeksan suuren roolin näyttelijän lisäksi tekemässä 750 näyttelijää pienemmissä rooleissa, 25 000 miesstatistia, 11 000 naisstatistia, 1100 kaljupäätä, 750 lasta, 100 neekeriä ja 25 kiina-

laista. Jos oletetaan Lang fasistiksi ”vain” alitajunnaltaan, niin millaisia ovat sitten julkisen antifasistin Fritz Langin elokuvat? **David Thomsonin** mielestä muutos ei ollut kovinkaan suuri: ”In 1948 Lang wrote an article, in which he attempted to reject the ’pre-arranged fate’ of his early films in favour of human character. But I cannot detect any such change in the films. He is one of the most important and effective of directors, and the effect is the fatalness of melodramatic certainty.”

Ari Honka-Hallila



Lähteet:

Ulrich Gregor & Enno Patalas: Geschichte des Films 1. Leck/Schleswig 1978.
Ludwig Maibohm: Fritz Lang. München 1981.
Barry Salt: From Caligari to Who? Sight and Sound, Spring 1979.
David Thomson: Lang's Ministry. Sight and Sound, Spring 1977.
rororo-Filmlexikon. Leck/Schleswig 1978.

Muuta kirjallisuutta:

Lotte Eisner: Fritz Lang.
Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler.

Fritz Lang (1890—1976)

Käsitkirjoittajana:

1917 — Die Hochzeit im Exzentrikkklub (Ohjaus: Joe May)
1917 — Hilde Warren und der Tod (Ohjaus: Joe May)
1919 — Die Pest in Florenz (Ohjaus: Otto Rippert)
1919 — Die Frau mit den Orchideen (Ohjaus: Otto Rippert)
1921 — Die Sendung des Yogi (Ohjaus: Joe May)

Ohjaajana:

1919 — Halbblut
1919 — Der Herr der Liebe
1919 — Der Goldene See (Die Spinnen, 1. osa)
1919 — Harakiri
1920 — Das Brillantenschiff (Die Spinnen, 2. osa)
1920 — Das wandernde Bild
1921 — Vier um die Frau
1921 — Der müde Tod/Väsynyt kuolema
1922 — Dr. Mabuse, der Spieler/Tri Mabuse, ihmispeto
1922 — Inferno (Dr. Mabuse, 2. osa)
1924 — Die Nibelunen: Siegfrieds Tod
1924 — Die Nibelunen: Kriemhilds Rache
1927 — Metropolis
1928 — Spione/Vakoilija
1929 — Frau im Mond/Nainen kuussa
1931 — M/M — kaupunki etsii murhaajaa
1932 — Das Testament des Dr. Mabuse/Tri Mabusen testamentti
1933 — Liliom
1936 — Fury/Kiihko
1936 — You Only Live Once/Karkuri
1938 — You and Me
1940 — The Return of Frank James
1940 — Western Union
1941 — Man Hunt/Ihmismetsästys
1942 — Hangmen Also Die/Myöskin pyövelit kuolevat
1943 — The Ministry of Fear
1944 — The Woman in the Window/Nainen ikkunassa
1945 — Scarlet Street/Punainen katu
1946 — Cloak and Dagger
1946 — Secret behind the Door
1949 — House by the River
1950 — American Guerilla in the Philippines
1951 — Rancho Notorious
1951 — Clash by Night
1952 — The Blue Gardenia/Sininen gardenia
1953 — The Big Heat/Gangsterikuningas
1954 — Human Desire
1954 — Moonfleet/Kätetty aarre
1955 — While the City Sleeps/Huulipunamurhaaja
1956 — Beyond a Reasonable Doubt/Sähkötuoli odottaa
1958 — Der Tiger von Eschnapur — Das indische Grabmal/Eschnapurin tiikeri — Maharadjan kosto
1960 — Die tausend Augen des Dr. Mabuse/Mabusen 1000 silmää

Näyttelijänä:

1963 — Le Mépris (Ohjaus: Jean-Luc Godard)

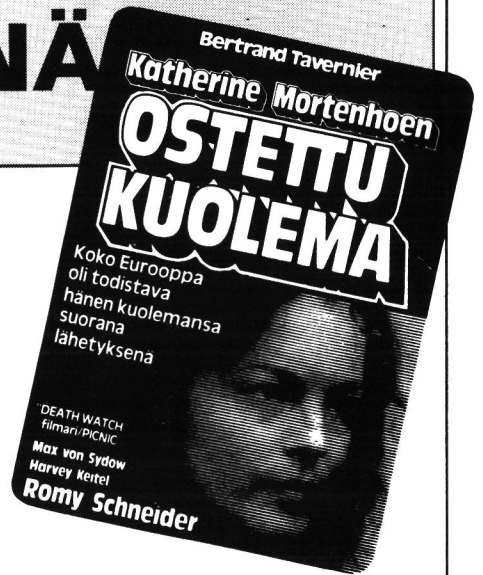
KUOLEMA SUORANA LÄHETYKSENÄ

Katherine Mortenhoen ostettu kuolema

Deat Watch. Ranska/Saksan liittotasavalta 1979. Tuotanto: Selta Film/Little Bear/Sara Film/Gaumont/Antenne 2 (Pariisi)/TV 13 (München)/Bertrand Tavernier. Ohjaus: Bertrand Tavernier. Käsikirjoitus: David Rayfiel, Bertrand Tavernier — David Comptonin romaanista "The Continuous Katherine Mortenhoe". Kuvaus: Pierre-William Glenn — Panavision. Fucicolor. Kuvasuunnittelu: Tony Pratt. Äänitys: Michel Desrosi. Musiikki: Antoine Duhamel. Laulu: Roger Mason. Lavastus: Bern Lepel. Leikkaus: Armand Prenny, Michael Ellis. Näyttelijät: Romy Schneider (Katherine Mortenhoe), Harvey Keitel (Roddy), Harry Dean Stanton (Vincent Ferriman), Max von Sydow (Geral Mortenhoe), Thérèse Liotard (Tracey), Caroline Langrishe (baariapulainen), William Russel (tri Mason), Vadim Glowna (Harry Graves), Eva Maria Meineke (tri Klausen), Bernhard Wicki (Katherinen isä), Julian Hough (nuori lääkäri), Bill Riddoch (kuorma-autoilija), Carey Wilson (nimikirjoituksen metsästäjä), Boud Nelson, Jake d'Arcy, Paul Young (poliiseja), Peter Kelly, Freddie Boardley (tuotantoteknikkoja), Maureen Jack (sairaanhoitaja), Derek Royle (Matthieson), Ida Schuster (vanha nainen), John Sheddon (pappi), Vari Sylvester (myyjä). Pituus: 2 t 10 min.

Bertrand Tavernier syntyi vuonna 1941 Lyonissa. Hän opiskeli lakia kaksi vuotta, mutta lopetti ja pääsi **Jean-Pierre Melvillen** filmiryhmään elokuvassa *Kiusaus* (Léon Morin, Prêtre; 1961). Tavernier toimi neljä vuotta elokuvateollisuuden suhdetoimintatehtävissä ja kirjoitti alan lehtiin (mm. Cinéma 60, Positif, Télérama, Cahiers du Cinéma). Hänen esimiehensä, tuottaja Georges de Bauregard, tarjosi vuonna 1963 Tavernier'lle neljän muun ohjaajan ohella tilaisuuden tehdä episodielokuva "Les Baisers". Toisen episodielokuvan jälkeen Tavernier kirjoitti kaksi elokuvakäsikirjoitusta (ohjaajat Jean Leduc ja Riccardo Freda) ja 1970 **Jean-Pierre Coursodonin** kanssa kirjan *Trente Ans de Cinéma Américain*. 1974 hän ohjasi ensimmäisen täyspitkän elokuvansa (16 mm:lle) *L'Horloger de Saint-Paul*, joka sai mm. arvostetun Louis Delluc-palkinnon.

Katherine Mortenhoen ostettu kuolema on Bertrand Tavernier'n ensimmäinen englanninkielinen elokuva ja tehty ennen hänen suurmenestystään *Auringorpimennys* (Coup de Torchon, 1981). Tällä elokuvalla — joka kertoo naisen hitaan kuoleman esittämisestä julkisesti TV-dokumentisarjana — oli vaikeuksia markkinoinnin kanssa eikä se lo-



pultakaan saanut kovinkaan suurta menestystä edes taide-elokuvapiireissä. Kuitenkin aihe on mitä mielenkiintoisin: videokuvauksen mahdollisuudet ja intiimeimpiäkin yksityiskohtia paljastamaan pyrkivä tirkistelymentaliteetti ovat ajankohtaisia aiheita tämän päivän joukkoviestinteskusteluissa. Esitettävä tulevaisuudenkuva tuntuu olevan pelottavan lähellä.

Katherine Mortenhoen ostettu kuolema perustuu **David Comptonin** romaaniin *The Continuous Katherine Mortenhoe*. Romy Schneider esittää viimeiseksi jääneessä elokuvassaan nimihenkilöä, jonka uskotellaan sairastavan parantumatonta tautia. Kansallinen televisio kuvaa salaa naisen viimeisiä päiviä ja aiheuttaa lopulta hänen kuolemansa. Elokuva on outo sekoitus varoittavaa science fictionia, melodraamaa, satiiria ja takaa-ajotrilleriä ja asettaa katsojansa kiusallisesti samaan asemaan kuin TV-yleisö, joka ei jaksa enää kiinnostua vähemmän raflaavasta aiheesta kuin aito kuolema.

Katherine Mortenhoen ostettu kuolema on alusta loppuun "eurooppalainen taide-elokuva": Hollywood-perinteen sujuva kuvakerronta antaa tilaa ihmisten sisäiselle sekasorrolle ja sen heijastumiselle elokuvan kaikissa elementeissä. Dramatiikka ilmenee enemmän tunteiden taistelussa yleistä tunteetomuutta vastaan kuin toiminnallisuudessa. Kolme ensimmäistä lyhyttä kohtausta esittelevät elokuvan kertomatyylin ja tematiikan. Ensimmäisessä nimihenkilö on vanhalla hautausmaalla. Nosturiajolla kuva siirtyy menneisyyden rauhalliselta kuolemantyysijalta ylös Glasgowin kattoihin ja savupiippuihin ja paljastaa tulevaisuuden kuolleen suurkaupungin näkymät. (Kuolemansymboliikka esiintyy elokuvassa vähän väliä tavalla tai toisella alkaen

päähenkilön nimestä Mortenhoe.)

Seuraava kohtaus on lähikuva kasvoista, joista on valaistu vain toinen silmä. Roddylle (Harvey Keitel) tehdään viimeisiä testejä, jotka koskevat hänen silmänsä sisään rakennettua videokameraa. Näin hypähdetään tieteiselokuvan puolelle; esitellään tulevaisuuden Frankensteinin hirviö, jolla on ylikuonnollisia ominaisuuksia. Lähikuva rajaa kaiken ympäristön pois ja keskittyy tärkeimpään teemaan; reporterin silmään ja tämän jälkeen siihen mitä se näkee. Kolmas kohtaus siirtyy Roddyn subjektiiviseksi näkökulmaksi ja muuttuu filmistä videokuvaksi. Kamera ajaa taaksepäin ja kuvassa näkyy studio täynnä TV-monitoreja. Tästä alkaa katsojan epävarmuus siitä, kumpi oikeastaan päättää sen mitä me näemme; elokuvan ohjaaja vai Roddyn videosilmä. Tavernier'lla ja Roddylle on yhteinen pyrkimys siirtää elämää elokuvaksi ja sekä TV-sarjan (jonka nimi on *Death Watch*) että itse elokuvan tyyli muistuttavat toisiaan. Tavernier'n henkilöt ovat epädramaattisia, passiivisesti tallennettuja, naturalistisesti valaistuja, silmän tasalta kuvattuja, leikkaukset ovat vähäisiä ja värit vivahteettomia kuin TV-kuvassa.

Katherine Mortenhoen ostettu kuolema kritisoi yhtäläillä sähköisen kuvaviestinnän saamia muotoja kuin tekniikan ylivaltaa nykyihmisestä yleensä. Teknologia tulee aina vain pienemmäksi, mutta se

ei suinkaan tee ihmisiä onnellisemmiksi vaan sen pääfunktio tuntuu olevan viihteen lisääminen. Yhteiskunta homogenisoituu, rutinoituu, sairaudet on voitettu, ihmiset eivät saa enää kuolla syöpään tai hulluuteen; sen sijaan hyödyttömät vanhukset siirretään laitoksiin pois tieltä kuihtumaan ja senilisoitumaan. Ironista kyllä näistä vanhainkodeista löytyvät elokuvan ainoat näennäisen onnelliset ihmiset. Heidätkin on tosin huumattu lääkkeillä kuten muu väestö huumataan TV-viihteellä.

Tavernier'n nekropoliksessa kaikki elävät turhaan. Tavallisia ihmisiä tavallisissa askareissaan ei ole. On vain televisioviihteen tuottajia ja sen kasvattomia, nimettömiä kuluttajia sekä joitakin uuden yhteiskunnan marginaaliryhmiä: Mielenosoittajat eivät esiinny kovinkaan innokkaasti "asiansa" puolesta, mutta saavat toiminnastaan hyvän palkan. Poliiseilla ja vanhuksilla on omat kärjistyneet roolinsa. Uskonto on menettänyt merkityksensä ja kirkot ovat saaneet parempaa käyttöä päämäärättä paikasta toiseen vaeltavien ihmisten yömajoina. Ainoa positiivinen henkilöahmo tuntuu olevan lehtimies, joka on joskus kirjoittanut kirjan. Muuten niitä tekevät tietokoneet, jotka on ohjelmoitu lukijoitten ennalta tunnettujen reaktioiden mukaan. Yksi oireellisimmista sananvaihdosta käydään, kun Katherine Mortenhoe sanoo tietokoneelle "fuck you!" ja kone ilmoittaa käsitteen olevan tuntematon.



□ Romy Schneider ja Max von Sydow.

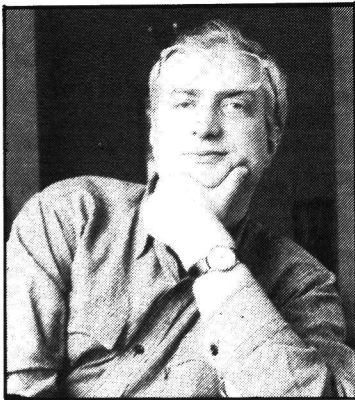


Kun kuoleminen prosessi on käynyt vieraaksi, *Death Watchin* tuottaja **Vincent Ferriman** (Harry Dean Stanton — toinen kovan tason ”pikkutähti” Harvey Keitelin ohella) ”haluaa tuoda kuolevan koteihin” TV-ruutuun ihmisten ihmeteltäväksi. Jokailtainen esitys saa valtavan suosion vaikka katsojat samalla pitävät ajatusta epämoraalisena. Ihmisiä kuitenkin kiehtoo mahdollisuus kokea jotakin ”täydellistä”, nähdä kertomus joka päättyy kuolemaan. Ferriman toimii häikäilemättömästi, mutta uskottelee itselleen, että motiivina on kuoleman näyttämisen kautta aikaansaattava parannus vanhusten oloihin. Yhtä tunteeton on kuvaaja Roddy, joka löytää toiminnalleen filosofisemman syyn (rahan ohella): ”Kaikki mitä katson, siirtyy filmille ja säilyy ikuisesti.” Operaatio osoittautuu moraalittomammaksi kuin alussa näyttääkään. Mortenhoen ei ole lainkaan sairas vaan saa oireensa Ferrimanin toimittamista ”Lääkkeistä”. (Tämä paljastuskoh-

taus on joissakin yhdysvaltalaisissa kopioissa poistettu.) Loppunäytös sijoittuu Mortenhoen ”teknologian pakenemisen” jälkeen luonnon keskelle, jossa hänen entinen miehensä (Max von Sydow) elää. Merenrantamaisema sekä von Sydowin rooli-hahmo ja pitkät puheet synnyttävät välittömästi tunteen saapumisesta Ingmar Bergmanin maailmaan, joka pursuu psykologisia allegorioita. Hän on elokuvan ainoana taiteenharrastajana erakoitunut Land's Endiin nauttimaan sinfonioista, ”kertaalleen kuolleesta musiikistaan”. Tämän musiikin säestyksellä Katherine Mortenhoen ottaa yliannoksen ”lääkkeitään” ja vaipuu tajuttomuuteen ja kuolee ”voittajana”. Roddy ymmärtää täysin tekonsa mielettömyyden vasta Katerinen ”kostetua” ja katoaa.

Pekka Nummelin

Lähde: Film Quarterly Fall 1983



Bertrand Tavernier'n ohjamat elokuvat

1963: *Les Baisers* (episodi ”Baiser de Judas”), muut-ohjaajat Bernard T. Michel, Claude Berri, Charles Bitsch, Jean-Francois Hauduroy

1964: *La Chance et L'Amour* (episodi ”Une Chance Explosive”), muut ohjaajat Claude Berri, Charles Bitsch, Eric Scumberger

1974: *L'Horloger de Saint-Paul*

1975: *Que la Fête Commence*

1976: *Le Juge et l'Assassin*

1977: *Les Enfants Gâtés*

1980: *La Mort en Direct/Death Watch/Katherine Mortenhoen ostettu kuolema, Une Semaine de Vacances/Lomaviikko*

1981: *Coup de Torchon/Auringonpimennys*

1983: *Un Dimanche à la Campagne*

TV:N ORJAT — JA ISÄNNÄT

VIDODROME — TUHON ASE/VIDEODROME. Canada, 1982

Tuotanto: Claude Héroux. Ohjaus ja käsikirjoitus: David Cronenberg. Kuvaus: Mark Irwin. Pääosissa: James Woods (Max Renn), Sonja Smits (Bianca O'Blivion), Deborah Harry (Nicki Brand), Peter Dvorsky (Harlan), Les Carlson (Barry Convex), Jack Creley (Brian O'Blivion) ja Lynne Corman (Masha). Pituus: 89 min.

”My art keeps me sane.”

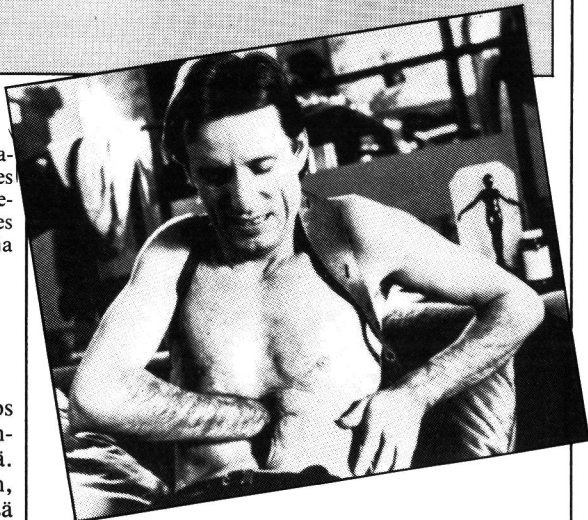
— repliikki elokuvasta *Scanners*

”En ole kiinnostunut ’sosiaalisesta taiteesta’, jos sillä tarkoitetaan taidetta, joka haluaa ohjata yhteiskuntaa ja näyttää sille, mitä sen pitäisi tehdä. Haluan päästä sosiaalisen pinnan alle, alitajuntaan, painajaiseen. Eräässä hyvin todellisessa mielessä henkilöllä, joka toimii *taiteilijana*, ei ole sosiaalista vastuuta.”

David Cronenberg

Ihmisen pää, joka räjähtää kappaleiksi jonkin sisäisen voiman vaikutuksesta. Penistä muistuttava piikki, joka syöksyy esiin naisen kainalossa olevasta vaginan kaltaisesta aukosta imeäkseen veren kohdalle sattuvasta uhrista. Hengittäviä, sykkiviä videokasetteja vatsassaan olevasta aukosta sisään työntävä mies.

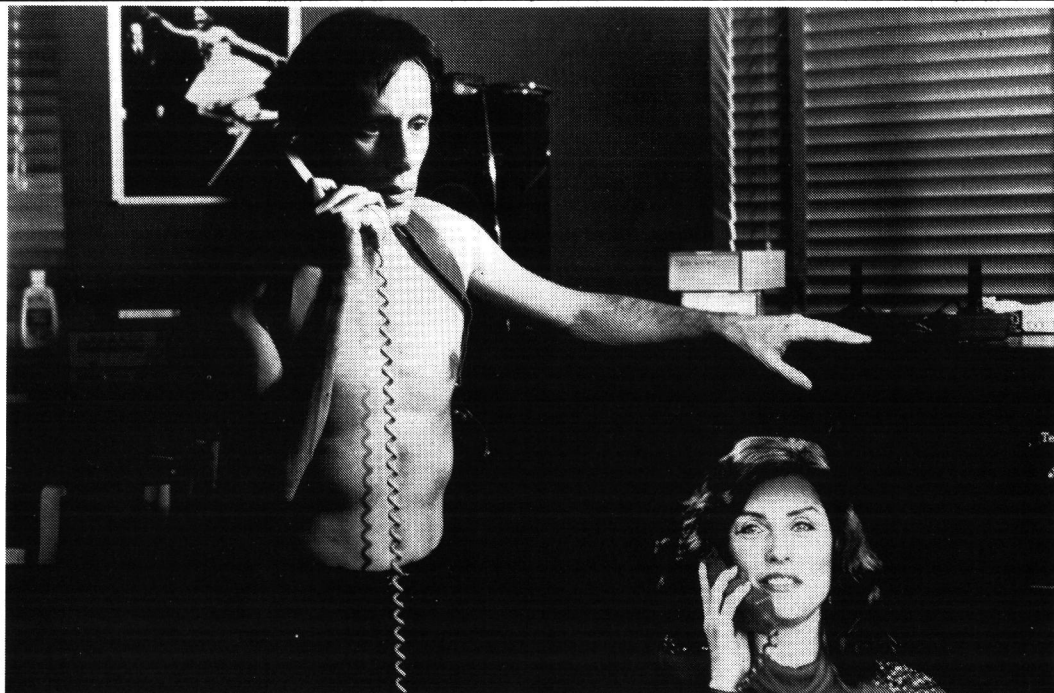
Psykiatrien muistiinpanoja häiriintyneiden potilaidensa unista? Ei, vaan kohtauksia kanadalaisen David Cronenbergin elokuvista.



Monelle suomalaiselle elokuvan harrastajalle David Cronenbergin nimi ei ehkä sano paljoakaan. Mutta tämä on vain tavallista jälkeenjääneisyttämme näissä asioissa. Esimerkiksi Ranskassa ja Yhdysvalloissa — Kanadasta nyt puhumattakaan — Cronenbergia pidetään melko yleisesti yhtenä lahjakkaimmista ja persoonallisimmista elokuvantekijöistä, mitä viime vuosikymmenellä Atlantin tuolla puolen esiin nousi. Ranskalaisen Cahiers du Cinema-lehden kriitikkoäänestyksessä Cronenbergin *Videodrome* kohosi yhdeksi vuoden 1983 arvostetuimmista ensi-illoista. Yhdysvalloissa Cronenbergista ilmestyi äskettäin myös kirja: esseekokoelma, jonka kirjoittajien joukossa on monia alan tunnetuimpia nimiä Robin Woodista alkaen.

Suomessa Cronenberg on toistaiseksi jäänyt hyvin vähälle huomiolle niin yleisön kuin arvostelijoiden keskuudessa. Tämä on sikäli omituista, että hänen kuudesta pitkästä elokuvastaan on meillä esitetty peräti viisi. Näin hyvinhän ei monen muun uuden ohjaajan kohdalla asiat ole. Johtuneeko siten kauhuelokuvan — Cronenbergin omimman lajityypin — ohuesta traditiosta maassamme vai mistä, etteivät hänen elokuvansa ole meillä oikein saaneet tuulta perjeisiinsa. Parhaiten hänen töistään tunnetaan meillä elokuvat *Scanners* — *tappava ajatus* (*Scanners*, -80) sekä *The Dead Zone* — *viimeinen yhteys* (*The Dead Zone*, -83), jotka kuitenkin ovat hänen elokuvistaan heikoimmat ja epätyypillisimmät.

Yksi syy Cronenbergin aliarvostukseen Suomessa on varmasti se, että hänen elokuvansa sopivat varsin huonosti kriittikkopiireissämme edelleen vaikuttavaan taide- ja viihde-elokuvien kategoriseen jaotteluperiaatteeseen. Cronenbergin elokuvat ovat



outoja sekoituksia brutaalia karkeutta ja hienostunutta älykkyyttä. Niiden katsojalta vaaditaan paitsi suhteellisen vahvoja hermoja, myös kykyä nähdä kuvien usein hätkähdyttävän pinnan taakse. Pintashokkien ja elokuvien näennäisen todellisuuspakoisuuden — esim. erikoistehosteiden runsaasta käytöstä johtuvan — ei pidä antaa hämätä: ytimeltään Cronenbergin elokuvat ovat enemmän ja syvemmin kiinni aikamme todellisuudessa kuin mitkään arkirealistiset ongelmaelokuvat.

Älykästä kauhua ja mustaa naurua

Cronenbergin ensimmäinen pitkä elokuva *Kylmät väreet* (Shivers/They Came From Within) valmistui vuonna 1975 ja jo tässä tavattoman pienellä budjetilla ja amatöörimaisissa oloissa kuvatussa elokuvassa ovat mukana kaikki hänen myöhempien teostensa ainekset. *Kylmät väreet* kertoo oudosta epidemiasta, joka pääsee valloilleen ja alkaa vääjäämättömästi levitä suuressa lomahotellissa erään tiedemiehen ihmisellä tekemän kokeen seurauksena. Epidemia leviää punaisten, toukkamaisten eliöiden kautta, jotka siirtyvät suudelman välityksellä ihmisestä toiseen. Tartunnan saaneet kadottavat oman persoonallisuutensa ja muuttuvat loputtoman sukupuolisen kiiman hallitsemiksi, animaalisiksi viettiolioksi, epäihmisiksi. Elokuvan klaustrofobista, ahdistavaa tunnelmaa Cronenberg on höystänyt makaaberilla mustalla huumorilla ja tuloksena on pienimuotoisuudestaan (koko elokuva on kuvattu sisätiloissa, nähtävästi ilman lavasteita) ja teknisestä kömpelyydestään huolimatta varsin persoonallinen kauhukomedia.

Kaikki Cronenbergin myöhäisemmät teokset — viimeisintä, *The Dead Zone*ä lukuunottamatta — ovat kertoneet jonkinlaisen epidemian leviämisestä

ja aina tuo epidemia on ollut tieteen ja/tai teollisuuden alkuunpanema — joko huolimattomuuden tai moraalittomuuden seurausta. Elokuvassa *Verenimijät* (Rabid, -77) kirurgien epäonnistunut koeleikkaus saa käyntiin prosessin, jonka tuloksena eräänlainen vesikauhu-epidemia alkaa levitä kauhistuttavalla nopeudella Montrealissa. Suomessa esittämättömässä — ja *Videodromen* ohella Cronenbergin parhaana pidetyssä — *The Broodissa* (-78) uudenlainen psykoterapian muoto saa pahuuden ja tuhon valloilleen. *Scannersissa* kaiken pahan takaa löytyy suuri kemiallinen tehdas, jonka odotaville äideille markkinoima lääke aiheuttaa sikiöissä pelottavia muutoksia. *Videodromessa* pienen TV-aseman lähetyksiin kätkeytyvät signaalit aiheuttavat katsojissa psykofyysisiä muutoksia, jotka ajan mittaan johtavat uhrin todellisuustajun täydelliseen hämartymiseen ja tekevät hänestä tahdotoman, ulkoapäin ohjelmoitavan koneihmisen.

Videodromeen saakka Cronenbergin elokuvat olivat kokonaan kanadalaista tuotantoa ja amerikkalaisen mittapuun mukaan varsin pienen budjetin filmejä. *Scanners* oli Cronenbergin ensimmäinen kansainvälinen menestysteos ja sen ansiosta hän sai *Videodromelle* siihenastisen uransa suurimman budjetin, viisi miljoonaa dollaria. *The Dead Zone* olikin sitten jo amerikkalaista suuren rahan tuotantoa ja tähtinäyttelijöin miehitetty menestysromaanin filmatisointi. Ei siis ihme, jos Cronenbergin oma ääni ei pääse siinä yhtä hyvin kuuluville kuin hänen edellisissä töissään. *The Dead Zone* on myös ensimmäinen Cronenbergin elokuva, johon hän ei ole itse tehnyt käsikirjoitusta. Täytyy vain toivoa, että jatkossa Cronenberg pystyisi säilyttämään persoonallisen otteensa, vaikka hänestä nyt ilmeisesti ollaankin leipomassa kauhufilmin uutta kassamagneettia **John Carpenterin** rinnalle.

Yksityiset painajaiset ja todellisuus

Videodrome kertoo torontolaisesta kaapeli-TV:n johtajasta, Max Rennistä, joka etsii ohjelmistoonsa jotain vaihtelua tavanomaisen soft-pornon sekaan. Hän saa vihiä maanalaisen Videodrome-yhtiön piraattilähetyksistä, jotka sisältävät lavastamantonta seksuaalista väkivaltaa. Max alkaa jäljittää yhtiön taustahahmoja, mutta joutuu pian huomaamaan olevansa metsästäjän sijasta itse riistaa sähköisten joukkoviestimien avulla käytävässä taistelussa kansalaisten sieluista. Videodrome-lähetykset saavat Maxin vajoamaan hallusinaatioiden maailmaan ja muuttumaan TV:n avulla ohjelmoitavaksi 'koneeksi'.

Edellä sanottu on oikeastaan vasta *Videodromen* alkua, mutta elokuvan koko juonen selostaminen olisi paitsi tarpeetonta, myös hyvin vaikeata. Matkalla tulee yllättäviä käännteitä toisensa jälkeen ja kokonaisuutta mutkistaa kysymys siitä, mitkä tapahtumat ovat todellisia ja mitkä Maxin hallusinaatioita. Elokuvan alkupuolella todetaan, ettei mikään, mikä on ihmisen havainnon ulkopuolella, ole todellista. Kääntäen tästä seuraa, että kaikki ihmisen havaitsema on todellisuutta, ainakin hänelle. Tämän periaatteen mukaan Cronenberg on tehnyt koko elokuvan: kaikki, mitä elokuvassa näemme, on nähty Maxin kautta ja koska hallusinaatiot ovat hänelle todellisuutta, ne ovat sitä myös meille, elokuvan katsojille. Aluksi Cronenberg oli aikonut sanallisilla tai kuvallisilla vihjeillä ilmaista katsojille, milloin kysymys on Maxin hallusinaatioista, mutta myöhemmin hän päätti jättää (melkein) kaikki tällaiset vihjeet pois. Niinpä näemme Maxin hurjimatkin hallusinaatiot — fyysiset muodonmuutokset, elävät televisiot ja videokasetit, jne. — täysin 'todellisina'. Jokaisen katsojan on itse ratkaistava, missä toden ja kuvitelman raja kulkee.

Elokuvan subjektiivisuus näkyy toden ja kuvitelman sekoittumisen lisäksi myös sen rakenteessa. Kun Max alkaa menettää todellisuuden hallinnan ja muuttua TV:n välityksellä ohjaitavaksi tahdotomaksi nukeksi, muuttuu myös elokuvan rakenne

pirstaleiseksi, vaikeasti hallittavaksi. Kuten **Paul Taylor** on asian osuvasti ilmaissut, *Videodromen* katselu tietystä pisteestä eteenpäin on kuin katsoisi televisiota jonkun toisen vaihdellessa kanavia satumanvaraisesti. Tai kuten Cronenberg on itse ilmaissut tavoitteensa: "Elokuvan alusta on hyvin vaikeata ennustaa sen loppua, mutta sen lopussa kehitys siihen näyttää väistämättömältä."

Videodrome on Cronenbergin tähänastisista elokuvista komplisoiduin eikä sisäänpääsy sen maailmoin taatusti ole helppoa ainakaan sellaiselle katsojalle, joka ei hänen elokuviaan ole aiemmin nähnyt. Oudokseltaan Cronenbergin visiot voi kenties torjua liioiteltuina tai kohtuuttoman synkkinä. Mutta eikö tällainen reaktio itessään ole kohtuuttoman sinisilmäinen? Maailmassa, jossa tynnosti katsomme TV:stä raportteja kymmeniä tuhansia uhreja vaatineista, tieteen ja teollisuuden virhelaskelmista tai piittaamattomuudesta aiheutuneista ympäristökatastrofeista, eikö meidän pitäisi nähdä Cronenbergin kaltainen taiteilija pikemminkin profettana?

Cronenberg ei anna meille elokuvissaan vastauksia, ei valmiita ratkaisuja. Hän on kuin elokuvassaan *Scanners* esiintyvä kuvanveistäjä — 'riivattu taiteilija', jonka on yhä uudestaan konkretisoitava sielunsa kauhut taiteeseensa pysyäkseen itse järjissään. Hänen merkityksensä on siinä, että hänen painajaisensa ovat myös tämän yhteiskunnan, tämän kulttuurin painajaisia. Ja kuten tiedämme, painajaiset ovat vain oireita, mutta niitä tutkimalla voimme päästä myös niiden aiheuttajan jäljille, pahoinvoinnin syihin.

Tarmo Poussu

Lähteet:

Chute, David: "Journals", *Film Comment*, january—february 1982, s. 2.—4.
Chute, David: "David Cronenberg's gore-tech visions", *Rolling Stone*, no 391, March 17th 1983, s. 33., 36.
Taylor, Paul: "Videodrome", *Monthly Film Bulletin*, no. 598, november 1983, s. 310.—311.

David Cronenbergin (synt. 1944) filmografia:

1975 — *Shivers* (levitetty Yhdysvalloissa nimellä *They Came From Whiten*) / Kylmät väreet
1977 — *Rabid* / Verenimijät
1978 — *The Brood*
1980 — *Scanners/Scanners* — tappava ajatus
1982 — *Videodrome/Videodrome* — tuhon ase
1983 — *The Dead Zone/The Dead Zone* — viimeinen yhteys



Piirtäjän Sopimus



PIIRTÄJÄN SOPIMUS (The Draughtman's Contract)

Käsikirjoitus ja ohjaus, Peter Greenaway; kuvaus, Curtis Clark; leikkaus, John Wilson; musiikki, Michael Nyman; äänitys, Godfrey Kirby; näyttelijät, Anthony Higgins, Janet Suzman, Anne Louise Lambert ym.; tuotanto, British Film Institute ja Channel Four/BBC, Englanti 1982.

You can either be an intelligent man or a good artist — not both.

Piirtäjän sopimus (The Draughtman's Contract) valmistui BFI:n ja Channel 4:n yhteistuotantona ja sai ensi-iltansa vuoden 1982 Edinburgin elokuvafestivaaleilla. Avant-garde -perinteessä aloittaneen **Peter Greenawayn** elokuvan keskeinen juoniaines on ilmaistavissa hyvin yksinkertaisesti: kyseessä on tarina kiristyksestä ja murhasta 1690-luvun eteläisessä Englannissa. Tilanomistajan vaimo, Mrs. Herbert palkkaa piirtäjä Nevillen taltioimaan kuvia maatilalta. Palkkioksi piirtäjä ei kuitenkaan huoli yksinomaan rahaa, vaan vaatii saada osansa — kuten sanonta kuuluu — ”luonnossa”. Myöhemmin

tilanomistaja murhataan. Kuka on teon takana ja miksi?

Juoni, tarina, arvoitus ja sen ratkaisu ovat kuitenkin pelkkä naru, jolle elokuvan monenkirjava pyykki ripustetaan. Tuskin kovinkaan moni elokuva on niin itsetietoisella ja julkealla tavalla rakentunut kuvan, kuvan tekemisen, kuvan totuuden ja valheen varaan kuin juuri *Piirtäjän sopimus*. Tällä tasolla Greenaway tekee perustavaa opetuselokuvaa, jonka asettamat kysymykset ovat liikkeellepaineivia voimia myös katsojan ajattelulle: mitä on todellisuus, mitä on todellisuuden kuva, mitä on kuvan todellisuus?

Elementit lähentelevät itsetietoisessa kauneudessaan jopa tuhlailevuutta: maalauksellinen maisema, silkit, peruukit ja puuterit, elävät patsaat — kuvan ja äänen aistittava lihallisuus. Kamera hahmottelee luonnoksen aristokraattisen, joutilaan luokan elämästä asettamalla sen konkreettisestikin monikerroksisiin kehyksiin, joiden keskiössä on ulkopuolinen ja erisäätynen piirtäjä, Mr. Neville.

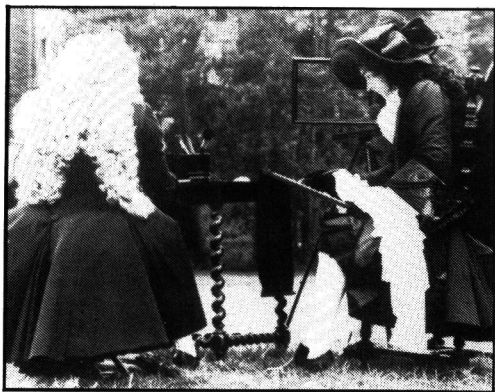


□ Kynttilät ovat yksi visuaalinen teema Peter Greenawayn mystiikkaa tiheässä *Piirtäjän sopimuksessa*.

Greenawayn elokuvaa voi lukea ainakin murhamysteerinä, maisemamaalauksena, ajankuvana, psykoseksuaalisena jännitysdraamana ja poliittisena allegoriana. Katsojan koottavaksi jätetään paljon siitä, minkä perinteinen kertova elokuva totuusti tarjoaa valmiissa paketissa. Näin ollen elokuva on samalla haaste: mistä narusta vedät riippuu paljolti se, miten ja miltä kannalta teos aukeaa, jos on auetakseen. Ja kuitenkin filmiin voi ottaa myös puhtaasti kuvallis-äänellisenä nautintona, sarjana taitavasti asemoituja kuvia Ansteyn maatilalta.

Piirtäjän sopimuksen taustalla on mainittu mm. **Alain Resnaisin** *Viime vuonna Marienbadissa* (1961), **Antonionin** *Blow Up* (1966) ja **Michel Butorin** *nouveau roman* -tekstit. Yhteydet on nähty nimenomaan fakta/fiktio -akselilla. Niinpä yksityiskohdat Nevillen piirroksissa voivat olla sekä johtolankoja tilanomistajan, Mr. Herbertin murhaan että samalla tietoisia merkkejä katsojan harhaanjohtamiseksi. Mutta kuka tai ketkä ovat kauppaamassa näitä valheita totuuskina?

Tilanomistajan vaimolla ja hänen tyttärellään, Mrs. Talmannilla on salaliitto: Mr. Talmannin kykenemättömyyden vuoksi sukuun on saatava perillinen. Tässä tarkoituksessa käytetään piirtäjää hyväksi — onnistuneesti. Ilmitasolla sopimus piirtäjän kanssa koskee kuvia, mutta kätketyksi (eli Nevillen tietämättä) perillistä. Aristokratian kannalta juoni onnistuu: Neville saa niskoilleen tilanomistajan murhan, paljastuu petollisesta menettelystään piirrosten suhteen ja maksaa lopulta ylimielisen käyttäytymisensä hengellään. Myös todistusaineisto eli piirroksiset tuhoetaan. Taiteilijan asema pääoman pyörteissä on taiteilijalle itselleen aina kohtalokas.



Aiemmassa tuotannossaan Greenaway on tietävästi käsitellyt paljon elokuvantekemisen prosessia ja probleemoja sinänsä. Myös *Piirtäjän sopimuksen* Nevillen voi nähdä erässä mielessä 17. vuosisadan elokuvantekijänä. Ohjaajan tavoin hän liikkuu ympäristössä määräten kuvakulmia ja näyttämölläpanoa. Nevillen kohtalossa on näin ollen luettavissa samalla kaupallisen elokuvateollisuuden piirissä ja sen ehdoilla toimivan elokuvantekijän kohtalo — siten kuin Greenaway sen ymmärtää. Aristokraatti, Mrs. Talmann sanookin piirtäjälle: "You can either be an intelligent man or a good artist — not both."



Kerronnan rakenneperiaatteena on matriarkaalinen salaliitto, jossa mies luulee käyttävänsä naisten asemaa hyväkseen, vaikka itse asiassa tilanne onkin päinvastainen. Nevillen näennäinen poliittinen valta ja "ansioton arvonnousu" sosiaalisesti ovat lopulta pelkkä hallitsevan aristokratian luoma ja omia tarkoitusperiä silmällä pitäen asettama illuusio. Neville saa rangaistuksensa jo senkin takia, että hän syyllistyy nauttimaan saamastaan vallasta.

Aristokratian juonima mysteeri jää lopulta niin piirtäjälle kuin katsojallekin avoimeksi. Hallitsevan luokan tavoin myös elokuva itse antaa esineilleen merkityksen: asioiden "luonnollinen" olotila onkin mahdollisimman luonnoton ja keinotekoinen. Piirtäjä on yläluokan koristeellisessa maailmassa kuin katsoja elokuvan maailmassa: hän yrittää jäljentää näkemäänsä pienintä piirtoa myöten luullen *luovansa* ja hallitsevansa sitä, vaikka tuo "todellisuus" itse *luovuttaa* itseään halutulla ja ennalta määrättyllä tavallaan.

Näin ollen keskeinen kysymys lopultakin on se, keiden etuja tällainen harhautus aina ajaa ja missä määrin meidän on mahdollista tiedostaa todellisuuden harhat harhoiksi.

Jukka Sihvonen

Greenaway-filmografia

Windows (1975)
Water Wrackets (1975)
Dear Phone (1977)
A Walk Through H (1978)
Vertical Features Remake (1978)
The Falls (1980)
The Draughtman's Contract (1982)

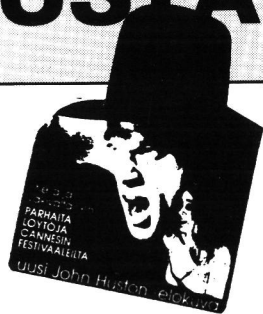
"KRISTUKSEN KIRKKO ILMAN KRISTUSTA"

John Huston: *Wise Blood* (1979) Krediittitiedot:

Wise Blood, Yhdysvallat/Saksan liittotasavalta, 1979
Ohj: John Huston. Käsik: Benedict Fitzgerald, Flannery O'Connorin samannimisestä romaanista. Ku: Gerald Fisher. Mu: Alex North. Tuotanto: Michael ja Kathy Fitzgerald/Ithaca Prod. N: Brad Dourif (Hazel Motes), Ned Beatty (Onnie J. Holy), Harry Dean Stanton (Hawks), Daniel Shor (Enoch Emery), Amy Wright (Sabbath Hawks), Mary Nell Santacroe (vuokraemäntä), John Huston (isoisä).

Flannery O'Connorin samannimiseen esikoisromaaniin perustuva *Wise Blood* (Levoton veri) on vaihtelevalla menestyksellä elokuvia ohjanneen John Hustonin (s. 1906) samalla kertaa humoristinen ja synkeä kuvaus syyllisyydentunnosta ja pyrkimyksestä vapautua sen vallasta. Elokuva tehtiin melko pienellä budjetilla eikä se valmistuttuaan kiertänyt kaupallisessa ohjelmistossa. Kuitenkin siitä tuli heti arvostelumenestys Yhdysvalloissa ja ohjaaja itsekin tunnusti teoksen yhdeksi parhaista saavutuksistaan.

*Wise Blood*issa tapahtumat alkavat jännittyneen tuntuisen nuoren miehen paluusta kotiseudulle Tennesseeen osavaltioon. Tämä sodasta palaava Hazel Motes löytää kotitalonsa hylättynä ja



päittää lähteä etsimään onneaan kaupungista. Siellä Hazelin eteen avautuu USA:n etelävaltioiden koko kielteinen elämän kirjo: rasismi, työttömien jonnit, räikeä kaupallisuus ja siihen liittyvä petkutus. *Wise Blood*issa esiintyvät ihmiset ovat ympäristöstään vieraantuneita kärsijöitä, jotka monesti miltei epätoivoisesti ovat valmiit tarttumaan jokaiseen uusia mahdollisuuksia avaavaan tarjoukseen. Tällaisessa ilmapiirissä nuori Hazel Motes ryhtyy julistamaan uutta uskontoa. Hän on yhtä fanaattinen ja ehdoton kuin parhaat etelävaltioita kiertelevät maallikkosaarnaajat konsanaan. Uusi oppi — ”Kristuksen kirkko ilman Kristusta” — kerää Hazelin ympärille kaikenlaista väkeä vilpittömistä totuudenetsijöistä ja ystävyyttä kaipaavista ihmisistä huijareihin sekä taloudellista etua tavoitteleviin onnenonkijoihin asti.

Huston ei anna kuvaamilleen henkilöille kovinkaan paljon toivoa. Kaikki yritykset vapautua ta-



loudellisesta ja sosiaalisesta kurimuksesta, yksinäisyydestä ja syyllisyydestä epäonnistuvat. Varsinkin Hazelin hahmo on avuttomuudessaan armottomasti piirretty. Hän ei pysty irrottautumaan menneisyytensä taakasta, saarnaaja-isoisänsä vimmaisista syytöksistä syntyisille ja kaksinaismoraalin aiheuttamasta ahdistuksesta, joka sai alkunsa hänen lapsena tarkkaillessaan isoisänsä toimintaa. Niinpä päähenkilömme yrittää nujertaa syyllisyydentuntonsa ja rangaistuksenpelkonsa kieltämällä sen opin, jonka yhteyteen hän nämä tuntemuksensa liittää. Kaduilla maleksiva väkijoukko saa kuulla kristinuskon teesejä päälaelleen asettelevan kiihkoilijan puhetta.

Hazelin yritykset todistaa puhtautensa itselleen ja lähimmäisilleen menevät myttyyn. Häntä on vaikea ottaa todesta kaupallisuuden kyllästävässä ympäristössä, jossa vilisee huijareita ja jossa mainosvalojen merkkimaailma on ehdollistanut yksilön seuraamaan aina yhä uusia, pitemmälle meneviä lupauksia. Fanaattisen nuoren miehen kohtalo on synkkä eikä Huston osoita mitään pelastuskeinoa tällaisesta ahdingosta. Kameran tallentamat näkymät syksyisestä luonnosta, kolkosta vuokrahuoneistosta, räikeistä mainosvaloista ja ränsistyneistä asuntoalueista voidaan tulkita elokuvan henkilöiden sielunmaisemien ulkoisiksi vastineiksi.

Kuitenkin *Wise Blood* on samalla hyvin hauska

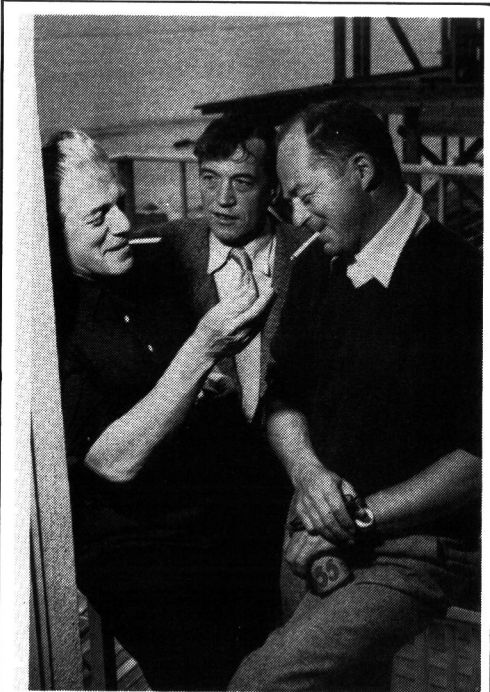
elokuva. Hazel Motesin seikkailut autorämällään ja hänen kärsimättömyytensä uusissa tilanteissa ja ongelmassa tekevät hänestä eräänlaisen hassunkurisen sankarin. Huston on ihailevasti osannut yhdistää tässä kiihkoilijassa traagisia ja koomisia aineksia. Eikä ohjaajan huumori suinkaan pääty tähän. Heti kohta kaupunkiin saavuttuaan Hazel törmää omituiseen katsojassa hilpeyttä herättävään nuoreen kaveriin, joka itsepintaisesti pysyttelee päähenkilön kintereillä kertomuksen edetessä. Toinen aivan hulvaton *Wise Bloodin* henkilögalleriaan kuuluva kaveruspari kilpailee eräänä iltana saarnesityksellään Hazelin kanssa yleisön suosiosta ja kuuntelijoilta heruvista dollareista.

Kuvaus nuoren miehen itsetuhosta ei olekaan niin ankea kuin kertomukset uskonnollisuuden riivaamista ihmisistä antaisivat yleensä aiheen olettaa. Vaikka tästä elokuvasta huokuu epätoivoa, Huston on sävyttänyt enemmän osan siitä kiehtovilla ja hieman groteskeillakin piirteillä. Huolimatta siitä, että *Wise Bloodin* ihmisille heidän henkilökohtaiset ja sosiaaliset ongelmansa ovat aika ajoin sietämättömiä, tätä mielenkiintoista ja hämmästyttävää joukkoa saa seurata valmistautuneena yhä uusiin yllätyksiin.

Jukka Sarjala

John Hustonin filmografia

- 1941 — The Maltese Falcon
- 1942 — In This Our Life
- 1942 — Across the Pacific
- 1943 — Report From the Aleutians
- 1945 — The Battle of San Pietro 1945
- 1946 — Let There Be Light
- 1948 — The Treasure of the Sierra Madre
- 1948 — Key Largo
- 1949 — We Were Strangers
- 1950 — The Asphalt Jungle
- 1951 — The Red Badge of Courage
- 1952 — The African Queen
- 1953 — Moulin Rouge
- 1954 — Beat the Devil
- 1956 — Moby Dick
- 1957 — Heaven Knows Mr. Allison
- 1958 — The Barbarian and the Geisha
- 1958 — The Roots of Heaven
- 1960 — The Unforgiven
- 1961 — The Misfits
- 1962 — Freud
- 1963 — The List of Adrian Messenger
- 1964 — The Night of the Iguana
- 1966 — La Bibbia/The Bible... In the Beginning
- 1967 — Casino Royale
- 1967 — Reflections in a Golden Eye
- 1969 — Sinful Davey
- 1969 — A Walk With Love and Death
- 1970 — The Kremlin Letter
- 1972 — Fat City
- 1972 — The Life and Times of Judge Roy Bean
- 1973 — The Mackintosh Man
- 1975 — The Man Who Would Be King
- 1976 — Independence
- 1979 — Wise Blood



□ Anatole Litvak, John Huston ja Billy Wilder, kuvattuina sodan jälkeen Hollywoodissa.

Hannu Salmi: TULEVAISUUDEN MAAILMAT ELOKUVASSA

Perinteisen määritelmän mukaan *science fiction* tarkoittaa tavallisesti tulevaisuuteen sijoitettua mielikuvituskertomusta, joka käsittelee teknisen kehityksen avaamia mahdollisuuksia. Kyse on siis tieteellä ryyditetystä fiktiosta, jonka tyypillisimpiä aiheita ovat matkat ajassa ja avaruudessa. **Martin Schwonke** on määritellyt *science fictionin* utopian rajatapaukseksi; se on nimenomaan luonnontieteellistä utopiaa, jossa ei välttämättä kuvata tulevaisuuden yhteiskuntaa optimaalisena tilana ja joka *science-painotteistaan* huolimatta on antroposentristä, ihmisen mahdollisuuksia pohtivaa. Käsitteen *utopia* voisi Schwonken luonnehdinnassa ymmärtää **Raymond Ruyer'n** tapaan vain ajatuskokeeksi muista mahdollisuuksista ("experiments mentales sur les possibles latéraux").

Ruyer'n määritelmä utopiasta on vapaa arvosidonnaisuuksista, jollaisia usein on kyllä esitetty. Termin kirjallisena lähtökohtana on tietenkin **Thomas Moren** *Utopia* (1516), teos, jonka mukaan utopia-sana on tulkittu merkitemään haaveellista maailmankatsomusta, jopa maailmanparannus-

suunnitelmaa. Kulttuurihistoriallisesti tarkasteltaessa utopiat on nähty olennaisena osana porvarillista ajattelutapaa, joka nousi huippuunsa 1700-luvun valistuksen järjenpalvonnassa ja edistysuskossa. Ranskan vallankumouksen ideaalit "vapaus", "veljeys" ja "tasa-arvo" ovat porvarillisissa utopioissa siirtyneet tulevaisuuden kukkaisyhteiskunnan luonnehdinnoiksi.

Saksalaisen kriitikon **Frank Rainer Scheckin** mukaan edellä mainittujen positiivisten utopioiden rinnalle tulivat 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla antiutopiat, kuvaukset tulevaisuuden totaalisesta yhteiskunnasta, jossa yksilön identiteetti oli hiljalleen häviämässä ja jossa tiede oli luonteeltaan destruktiivista. 1900-luvun kuuluisia antiutopioita ovat **Huxleyn** *Uljas uusi maailma*, **Orwellin** *1984* ja **Samjatinin** *Me*. Porvarillisen utopian äärimuotona Scheck näkee imperialistiset utopiat, kuvitelmat tunteettoman valloittamisesta, alistamisesta länsimaisen tiedonpalvonnan valokeilaan. Joihin *science fiction* -tarinoihin tämä tulkinta kyllä kiistämättä sopii. Ei olekaan vaikeaa nähdä avaruudenvalloitustarinoita vain kolonialististen kertomusten jatkeena: kun Afrikka oli valloitettu, siirryttiin avaruuteen. Amerikkalaisessa *science fiction* -nissa tämän voisi nähdä siten, että kun westernien *frontier* tavoitti Tyynen valtameren, siirtyi *frontier* yhä kauemmas, uuteen ulottuvuuteen. Hollywood-elokuvan lajityyppinä tarkasteltaessa onkin havaittu lännenelokuvien ideologisen sisällön vähitellen siirtyneen tieteiselokuviin.

Sci-fi-elokuvan historiasta

Ensimmäisenä tieteiselokuvana pidetään yleensä **Georges Méliès'n** lyhyttä elokuvaa *Matka kuuhun* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), jossa näemme riemastuneiden intellektuellien räjäyttävän itsensä tykillä kohti kuuta luodinmuotoisessa avaruusaluksessa. Méliès'n lähtökohtana oli **Jules Vernen** klasminen tarina, joka oli taltioinut Kuun viehätyksen samaan tapaan kuin sittemmin **H.G. Wellsin** *Ensimmäiset ihmiset Kuussa*. Méliès'n filmi oli luonteeltaan lähinnä komedia, kun taas Wells sai puoli-



Méliès'n omakätinen mainosjuliste elokuvaansa *Matka kuuhun*.

vuosisataa myöhemmin tulkitsijakseen **Byron Haskinin** pateettisen tyylin (From the Earth to the Moon, 1958).

Varsinaista tieteistarinoiden nousukautta merkitsi 20-luku, jolloin syntyi myös yksi elokuvataiteen helmi, **Fritz Langin** pelottava utopia *Metropolis* (1926). Sen visiot autokraattisesti hallitusta tulevaisuuden kaupungista ovat yhä tehokkaita ja ajankohtaisia. Tulevaisuus kiinnosti Langia niin paljon, että kolme vuotta myöhemmin hän ohjasi oman versionsa kuuretkestä elokuvassa *Nainen kuussa* (Frau im Mond, 1929).

Voimakkaasti tieteistarinat elivät sarjakuvissa, näkyvimpinä sankareinaan **Flash Gordon** ja **Buck Rogers**. 30-luvulla sarjakuvaseikkailuja siirrettiin filmille ahkerasti, sillä ne sopivat mainiosti nousevan elokuvateollisuuden raaka-aineeksi. Varsinaiseksi 30-luvun sci-fi-klassikoksi kohosi kuitenkin **William Cameron Menziesin** *Tulevia aikoja* (Things to Come, 1936). Se oli H.G. Wellsin teokseen pohjautuva näkymä tulevaisuuden maailmasta, jossa tiedemiehet pitkien sotavuosien jälkeen astuvat johtamaan ihmiskuntaa kohti rauhaa ja hyvinvointia.

Todellinen science fictionin invaasio elokuvaan tapahtui vasta toisen maailmansodan jälkeen, 50-luvulla, jolloin ahdistava kylmän sodan vastakainasettelu tunkeutui myös elokuvien kuvitteelliseen todellisuuteen. Yksi aikakauden tyypillisimpiä sci-fi-tilanteita olikin tuntematon uhka, vieraan elämänmuodon edustaja, joka rikkoi arkipäivän elämän maassa. Tällaisia elokuvia olivat mm. **Howard Hawksin** ja **Christian Nybyn** *Se toisesta maailmasta* (The Thing from another World, 1951), **W.C. Menziesin** *Avaruuden pirut* (Invaders from Mars, 1953), **Byron Haskinin** *Maailmojen sota* (The War of the Worlds, 1953) ja **Donald Siegelin** *Varastetut ihmiset* (The Invasion of the Body Snatchers, 1956). Kun esimerkiksi Siegel taipui miltei lohduttomaan neuroosiin, päätyivät Hawks ja Nyby omassa elokuvassaan implikaatioon, että kaikki tunkeutujat isketään takaisin olivat sitten kyseessä venäläiset tai vieraan sivilisaation edustajat.

Yksi 50-luvun tieteisfilmeihin vaikuttanut historiallinen tekijä oli ensimmäisen atomipommin räjäyttämisen tuhoamistarkoituksessa vuonna 1945. Se osoitti, ettei maailmanhistoria kukaties olisi-kaan äärettömästi eteenpäin jatkuvaa edistystä ja että ihminen oli mielipuolisuudessaan hankkinut itselleen välineen, jolla kaikki elämä maapallolta voitiin hävittää. Apokalyptisista tieteisfilmeistä tunnetuimpia oli **Stanley Kramerin** *Viimeisellä rannalla* (On the Beach, 1959), jossa kuvattiin atomituhon jälkeistä kuollutta maailmaa ja ihmisen turhia pyrkimyksiä löytää pelastusta.



□ John Carpenter lämmitteli Hawksin ja Nybyn Sci-Fi-klassikkoo *Se toisesta maailmasta*.



□ Tarkovskin käsissä tutkimusmatka tulevaisuuteen muuttuu tietysti tutkimusmatkaksi ihmiseen. Kuvassa *Solaris*.

Kun 50-luvulla jo historiallinen konteksti suuntaisi yleisön kiinnostusta tuntemattomaan tulevaisuuteen, toi 60-luku kuitenkin väistämättä laskukauden tieteiselokuvien tuotantoon. Taantuma oli joka tapauksessa pikemminkin määrällinen kuin laadullinen. Vuosikymmenen kuluessa syntyi monia korkeatasoisia utopia- ja tieteiselokuvia: **Chris Markerin** *Kiitorata* (La Jetée, 1962), **Jean-Luc Godardin** *Alphaville* (1965), **Francois Truffaut'n** *Fahrenheit 451* (1966), **Ralph Nelsonin** *Charly* (1968) ja vuosikymmenen tieteiselokuvan apoteosina **Stanley Kubrickin** *2001: Avaruusseikkailu* (2001: A Space Odyssey, 1968).

Uusi kukoistuskausi koitti 70-luvulla, jolloin syntyi toisaalta laajaan erikoistehostearsenaaliin tukeutuvia kassamagneetteja à la **George Lucasin** *Tähtien sota* (Star Wars, 1977) ja **Steven Spielbergin** *Kolmannen asteen yhteys* (Close Encounter of Third Kind, 1977), toisaalta **Andrei Tarkovskin** *Solaris* (1972) kaltaisia

tehosteiltaan vaatimattomia mutta ihmistä syvästi luotaavia teoksia. Tarkovskille tieteiselokuva ei ollutkaan itsetarkoitussellinen genre, vaan ainoastaan väline tiettyjen ihmisyden kysymysten pohdiskeluun. Sen sijaan esimerkiksi George Lucasin erikoistehostetehtailu on ottanut tehtäväkseen vain esittää katselijoille henkeäsalpaavia trikkejä, vieraiden sivilisaatioiden outoja organismeja muppet-tyyliin ja ällistyttäviä muutoksia tulevaisuuden kuvitteellisessa esinemaailmassa. Tämän tieteiselokuvan kahtiajaon näyttää 80-luvulle tultaessa kuroneen umpeen englantilainen **Ridley Scott**, joka elokuvissaan *Alien* (1979) ja *Blade Runner* (1982) on kyennyt onnistuneesti yhdistämään täyteen ahdetun visuaalisen ilmaisun ja selkeät filosofiset peruskysymykset.

Kaiken kaikkiaan tieteiselokuvaan näyttää sen historian aikana juurtuneen neljä peruslähtökohtaa, joita tosin usein on mainiosti yhdistetty. Nämä ovat 1) tietyn (luonnontieteellisen) kokeen suorittaminen, 2) odottamaton vieras, tuntematon uhka, joka asettaa vaakalaudalle arkitodellisuuden, 3) avaruusmatka ja vieraiden maailmojen kohtaaminen sekä 4) tulevaisuuden maailman kuvaus.

Tutkimusmatka ihmiseen

Yksi tavallisimpia tieteiselokuvan aiheita on kokeen suorittaminen, joka voi olla esimerkiksi matka ihmiseen tai aikaan. Usein tärkeää on nimenomaan sukellus menneeseen ja tulevaan, joka tapahtuu ihmismielen kautta. Näin on esimerkiksi **Alain Resnais'n** elokuvassa *Rakastan sinua, rakastan sinua* (Je t'aime, je t'aime, 1968) tai **Chris Markerin** mestarillisessa lyhytelokuvassa *Kiitorata*. Kyse on uppoamisesta subjektiiviseen universumiin, jossa mielen lait hallitsevat. Toteutukseltaan Markerin filmi lienee yksi vaikuttavimmista. Miltei koko puolilituntinen luotailu esitetään still-kuvina, näemme ikään kuin valokuviiin vangitun nykyisyyden, emmekä enää tarkalleen tiedä, onko kyse menneisyyden vai tulevaisuuden nykyisyydestä. Marker kulminoii teoksensa muutaman sekunnin mittaiseen tuokioon, jossa päähenkilön kaipaama nainen asettaa stillin liikkeeseen ja nikkaa silmää suoraan katsojalle: olemme oitis asian sydämessä, nykyisyyden nykyisyydessä, elävässä ohikiitävässä hetkessä. Sen jälkeen Marker sulkee ympyrän jälleen stilleinä, päähenkilö näkee oman kuolemansa ja samalla rajallisen elinaikansa, joka piirtyy terävänä mutta lyhyenä vektorina mielen maailmaan aivan kuin tähdenlento taivaankannelle.

Markerin ja Resnais'n elokuvista poiketen saate-taan matkaa tehdä myös objektiivisessa, fysikaalisessa todellisuudessa. Unkarilaissyntyisen **George Palin** H.G. Wells -filmatisoinnissa *Aikakone* (The Time Machine, 1960) päähenkilö George (Rod Taylor) matkustaa ajassa aikakoneellaan aivan samaan tapaan kuin liikkuisi avaruuden tähtitieteellisessä todellisuudessa. Vuodesta 1899 George loikkaa vuosiin 1917, 1940, 1966 ja 802701. Elokuvan enin osa tapahtuu juuri kaukaisessa tulevaisuudessa, joten *Aikakonetta* voisi pitää myös tulevaisuuden maailmaa kuvaavana elokuvana.

Mielenkiintoinen on niin ikään se koejärjestely, joka suoritetaan **Richard Fleischerin** elokuvassa *Fantastinen matka* (Fantastic Voyage, 1966). Siinä sukellusvene miehistöineen kutistetaan nerokkaan

teknisen kojeen avulla niin olemattoman pieneksi, että miehistö kykenee matkustamaan ihmisen elimistössä. Ihmisruumiin sisästä paljastuu elokuvasa uusi tuntematon universumi, jossa sukellusvene saa ponnistella eteenpäin pahojen valkosolujen ahdistamana.

Hollywood-elokuvan piirissä "koe"-elokuviin huipentumiin kuuluu **Ralph Nelsonin** *Charly*, nimiosassa Cliff Robertson. Elokuva kertoo Charlynimisestä vajaaälyisestä miehestä, jonka tiedemiehet ottavat koe-eläimekseen yrittäessään kirurgisin toimenpitein lisätä ihmisen älykkyyttä. Koe onnistuu, mutta lopputulos paljastuu vain väliaikaiseksi. Tilanteesta kärsii tietenkin Charly, joka kokeen vaikutuksen haihtuessa pitää hiuksianostattavan tehokkaan puheen tieteen vastuusta ja ihmisyydestä.

Ne toisesta maailmasta

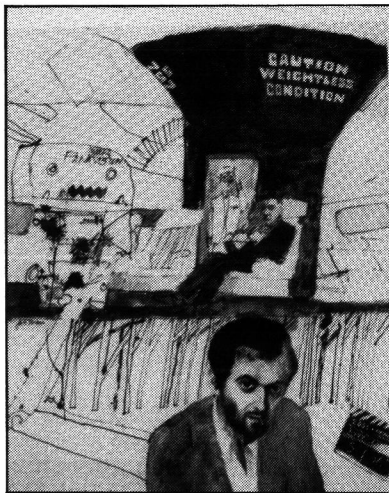
Ihmisten jokapäiväisen todellisuuden saattaminen äkisti vaakalaudalle on keino, jonka tieteiselokuvien tekijät ovat katsooneet erityisen käyttökelpoiseksi. Psykkistä vaikutusta katsojaan lisää se, että näiden elokuvien miljöön on useimmiten aivan normaali nykyisyyden esinemaailma: kun elokuvassa odottamaton vieras avaruudesta uhkaa maapallon urautuneita elämäntapoja, tuntee katsoja myös oman asemansa uhatuksi (varsinkin kun nämä elokuvat pyrkivät koko ajan häivyttämään katsojan näkyvistä sen tosiasian, että kyse on vain elokuvasta). Mainiosti elokuvan ja todellisuuden rajan hämmärtyminen näkyy Hawkinsin ja Nybyn elokuvassa *Se toisesta maailmasta*, jonka loppusanat "tarkkailla taivasta" ovat kehoitus myös katsojalle.

Tuntemattoman uhan lietsominen liittyy erityisesti 50-luvun traumoihin. Historiallisesti se selittyy paljolti kylmän sodan ilmapiiristä, jossa kansallisia rajoja tallaava interventio oli konkreettinen uhka. *Se toisesta maailmasta* -elokuvassa lentävän lautasen löytyessä arvellaankin ensi alkuun, että on kyse venäläisten uudesta keksinnöstä. Elokuvan kuluessa tiedemiehet osoittautuvat epäkäyttännöllisiksi höppänoiksi, ja vaaratilanteen voivat hoitaa vain ripeästi toimivat, käytännölliset sotilaat, jotka takaavat maan turvallisuuden, vaikka vastassa onkin ihmistä älykkäämpi ja voimakkaampi olento.

Donald Siegelin klassikossa *Varastetut ihmiset* maapallon elämä järkkyy, kun ulkoavaruudesta putoavat maahan ihmeelliset kasvit, jotka synnyttävät ihmisten täydellisiä kopioita, podeja. Kun ihminen nukahtaa, ottaa tunteeton podi hänen paikansa. Ihmiskuntaan on soluttautunassa vieras sivilisaatio, jonka jäsenet hokevat uuden maailman ihanuutta: "ei enää rakkautta, ei kauneutta, ei tuskaa." Neuroottisten kauhutunnelmien jälkeen elokuva päättyy onnellisesti, mutta samalla se on kirjannut filmille jotakin olennaista siitä 50-luvun hysteriaa, joka mustan elokuvan piirissä on talti-oitunut **Robert Aldrichin** elokuvaan *Kiss Me Deadly* (1955).

Ei liene lainkaan hämmästyttävää se, että 50-lu-

□ Stanley Kubrick 2001 – Avaruusmatkan maisemissa. Kuva Ian Cameron.



vun tieteiselokuviissa avaruudesta saapuva vieras on aina vihamielinen, epäinhimillinen hirviö, jonka ihmiskunta viime hetkellä kuitenkin pystyy voittamaan. Uudemmissa sci-fi-elokuviissa tätä stereotyyppiä on lähdetty purkamaan kahdesta päästä. **Steven Spielberg** on elokuviissaan *Kolmannen asteen yhteys* ja *E. T.* (1982) tehnyt ulkoavaruuden vierasta ystävällisiä, hyväätarkeitavia ja inhimillisiä sautoleintoja. Spielbergin maailmassa ei olekaan kyse enää kansallisista rajoista ja hyökkäyksen pelosta, vaan ihmiskunnan kohtalonyhteydestä ja vieraiden sivilisaatioiden kyvystä kommunikoida keskenään. Täydellinen antiteesi Spielbergin kiiltokuvulle löytyy **John Carpenterin** uusintaversiosta *The Thing* (1982), jonka hirviö on muotoaan muuttava soluttautuja ja jossa ihmisellä ei ole vähäisiääkään selviämisen mahdollisuuksia. Spielbergin naiivin optimismin rinnalla Carpenter edustaa äärimmäistä pessimismia, jonka syntyyn 70- ja 80-luvun totaalisen tuhon pelko on mitä ilmeisimmin vaikuttanut.

Kohti tuntematonta avaruutta

Ihmisen pyrkimykset yhä etäämmäs, tiedonjano ja siihen liittyvä vallanhimo ovat selvästi esiintyneitä piirteitä monissa tieteiselokuviissa, joissa matkataan halki pohjattoman avaruuden kohti tuntemattomia maailmoja. Kärjistetyimminkin tämä on näkynyt television avaruusarjoissa, vaikkapa *Avaruusmatkassa* (Star Trek) ja *Avaruusasema Alfa* (Moonbase Alfa). Viikon välein katsojan eteen on konstruoitu uusi mahdollinen maailma, uusi salaisuus, joka sarjan kulloisessakin jaksossa paljastuu ensi kertaa ihmismielelle ja jonka luomista vaikeuksista avaruusalus aina selviytyy jatkaakseen loputonta etenemistään kohti maailmankaikkeuden ja samalla tietämyksen raja-alueita. Näissä sarjoissa on manifestoitunut usko ihmisen loputtomaan selviytymiskykyyn ja horjumattomaan itsetuottamukseen tuntemattoman edessä.

Tällaisia äärimuotoja vastustavat ne elokuvat, joissa avaruusmatka on ymmärretty oivalliseksi keinoksi tiettyjen ideoiden käsittelyyn; tätähän jo **Susan Sontag** aikoinaan toivoi pohtiessaan tieteiselokuvan mahdollisuuksia. Avaruusmatkailu eristetyssä tilassa on mahdollistanut esimerkiksi ihmisten välisten suhteiden eristelyn tai ihmisen tarkastelun totaalisesti eristetyssä tilassa. John Carpenterin esikoiselokuviissa *Pimeä tähti* (The Dark Star, 1974) oli kyse paljolti kommunikaation vaikeuden analysoinnista, jolloin käsittelyn kohteina olivat paitsi ihmisten väliset kontaktit myös ihmisen ja koneen suhde. Samoja ongelmia oli virittelty jo **Stanley Kubrickin** elokuvassaan *2001: Avaruusseikkailu*, jota Carpenter filmissään osittain parodioi.

Ihmisen ja tuntemattoman kohtaamisen tapaamme niin ikään **Ridley Scottin** elokuvassa *Alien*, joka on läheisessä suhteessa kauhuelokuvan lajityyppiin. Monin paikoin *Alienin* hysteriaa voisi selittää sillä, että katsoja tietää, miten absoluuttisen eristetyssä tilassa on kysymys. Ihmisen on kohdattava tuntematon, sillä pakotietä ei ole. *Alienissa* tuo tuntematon on kuin alitajunnan alati muuttuva hir-

viö, jonka edessä kaikki fyysiset esteet ovat turhia. Sen torjunnassa ovat ihmisen rationaliteetin mahdollisuudet olemattomia, eikä *Alienissa* yhden henkilön selviytyminen ole kuin katkera tappio, haaksirikkoisen rantautumisen avaruuden valloituksen maanisesta kilpajuoksesta.

Andrei Tarkovskin *Solariksessa* tuntemattoman kohtaaminen merkitsee auttamattomasti myös sitä, että ihminen joutuu tekemään tiliä itsensä ja menneisyytensä kanssa. Hän joutuu miettimään omaa asemaansa maailmankaikkeudessa, omaa vastuutaan. *Solariksen* humaani tematiikka on science fictionin ihmiskeskeisyyttä parhaimmillaan, siinä ei juurikaan kuvata tulevaisuuden esinemaailmaa vaan sitä, millaiseen uudenlaiseen henkiseen (moraaliseen) tilanteeseen tekninen kehitys on ihmisen väistämättä saattanut. Kun ihminen avaruusmatkan päätteeksi kohtaa tuntemattoman, hän joutuu pohtimaan ankarasti oman toimintansa ehtoja: voidaanko kaikki uusi alistaa ihmisen tietämyksen kahleisiin vai onko tärkein ja tutkimisen arvoisin "tuntematon" hänessä itsessään.

Tulevaisuuden maapallo

Kaiken edellä esitetyn lisäksi olennaisen tärkeää on science fictionin toimiminen foorumina, jossa voidaan visualisoida käsityksiä tulevaisuuden maailmasta ja pohtia kysymystä: mitä muutoksia voisi tapahtua yhteiskunnassa, miljöössä ja ihmisessä? Usein katsojalle vain esitellään autenttiselta vaikuttava fiktiivinen maailma yksiraiteisine junineen, laserpistoolineen ja taivaalla kiitävine avaruusaluksineen. Näissä elokuviissa katsojalle muodostetaan selkeä kuva siitä, millainen tulevaisuuden esinemaailma on. Arvattavaksi jää, miten tällaiset kuvat tulevaisuudesta vaikuttavat nykyisyydessä tehtäviin ratkaisuihin.

Monissa neuvostoliittolaisissa tieteiselokuviissa miljöö on esitetty "realistisesti" pyrkimättä hähkähdyttävään tulevaisuusnäkyymiin. Esimerkiksi juuri *Solariksessa* kuvat tulevaisuuden maapallosta eivät näytä poikkeavan nykypäivän miljööstä. Samanlaista realismia on myös **Bertrand Tavernierin** elokuvassa *Katherine Mortenhoen ostettu kuolema* (Death Watch, 1980), jossa yhteiskunta ei ulkoisesti ole muuttunut, mutta sen sijaan henkiset muutokset ovat huomattavia.

Ridley Scottin mestariteoksessa *Blade Runner* esinemaailmasta on tullut mielenkiintoisesti yhteiskunnallisen eriarvoisuuden kuvastaja. Yläilmoissa kulkevat huikeat avaruusaluksukset, eliitin asunnot kohoavat pilvenpiirtäjissä kohti korkeuksia, mutta maanpinnalla eletään rähjäisessä kurjuudessa. Näkymät kadulta ovat kuin mustan elokuvan aikakaudelta, ihmiset vetelehtivät pimeässä ja kosteassa asfalttiviidakossa ja syövät riisiä puikoilla modernin avaruusteknologian aikakaudella.

Kiinnostavasta yhteiskunnan muutoksesta on kyse myös **George Millerin** elokuvassa *Asfalttisoturi* (Mad Max 2 / The Road Warrior, 1981). Sen tarina sijoittuu maailmaan, jossa ihmisen hillitön kulu-tusvimma on ajanut yhteiskunnan ja kulttuurin

auttamattomaan barbariaan. Sen elossaolevat jäsenet taistelevat henkensä kaupalla öljystä. Kulttuurinvaalijat haluavat mustaa kultaa aloittaakseen alusta, perustaakseen uuden paratiisillisen yhteiskunnan, kun taas asfalttibandiitit, jotka hurjastelevat autiomaata puhkovilla maanteillä, taistelevat öljystä vain voidakseen vimmaisesti tupruttaa sen taivaan tuuliin. Nämä bandiitit ovat kulutushysterian äärimmillen viety karikatyyri, he ovat väkivaltaisia egoisteja, kuolleen kulttuurin orpolapsia, jotka Miller on merkitsevästi sonnustanut nuorisokulttuuriin viittaavin asustein.

Asfalttisoturissa on enemmän kyse ihmiskunnan nykyisen sokean kulutuksen kuvauksesta kuin suoranaisesta tulevaisuuden yhteiskunnan profetiasta. Tarinan rakenne sinänsä on mitä myyttisin, sen päähenkilö asfalttisoturi Max Rockatansky (Mel Gibson) on selvästi klassisen lännenelokuvan sankari, yksinäinen ratsastaja, joka on tulossa jostakin ja menossa jonnekin. Elokuva on vain yksi episodi hänen vaelluksistaan, hän pysähtyy hetkeksi auttamaan hätää kärsiviä. Samalla hän toimii elokuvana lapselle, josta myöhemmin tulee uuden yhteiskunnan johtaja. *Asfalttisoturi* on siis rakenteeltaan lännenmyytin uudelleenlämmittelyä, elokuvan maisematkin ovat "leonemaisia" loputtomia erämaita. Se, mikä on muuttunut klassiseen westerniin nähden, on seikka, joka liittyy oppositioon puutarha (kulttuuri) — erämaa (luonto). Enää tämän antagonismin voimasta ei synny hedelmällistä kulttuurista vuoropuhelua vaan science fiction -kontekstissä se on noussut merkitsemään kulttuurin kuolemaa, yhteiskunnallista barbariaa, jossa oman käden oikeudesta on tullut ehdoton luonnonlaki. Edes elokuvan pyrkimykset uuden yhteiskunnan luomiseksi eivät muodostu uskottaviksi; ne ovat vain unelmia, haihtuvia harhakuvia, joiden toteutukseen tankkiautollinen mustaa kultaa ei tietenkään voi riittää.



□ Eddie Constantine *Alphavillessa*

Millerin tarjoama visio tulevaisuudesta paljastaa synkän barbarian, jota klassisessa tieteiselokuvassa voisi edustaa morlockien iloton maailma **George Palin** elokuvassa *Aikakone*. *Asfalttisoturissa* bandiitit olivat joukkosieluja, samoin kuin *Aikakoneen* morlockit, joilla ei ole minkäänlaisia yksilöllisiä tuntomerkkejä. Palin konstruoimassa vuoden 802 701 maailmassa ihmisen evoluutio on synnyttänyt kaksi alalajia, eloit ja morlockit. Eloit ovat hyviä, kauniita, yksilöllisiä, kuin antiikin jumalia, jotka elävät joutilaisuudessa. Morlockit taas ovat työteliäitä mutta pahoja massaihmisä, jotka ovat kaikki samannäköisiä ja jotka elävät maan uumeissa kannibalismiin taantuneina. Palin visio — joka juontaa juurensa H.G. Wellsin alkuperäisteoksesta — on porvarillisen maailmankuvan esitys, kun taas Millerin visio on sen tietoista kritiikkiä.

Usein tulevaisuuden maailman kuvauksella onkin ollut nimenomaan kriittinen funktio. Tällaisia elokuvia ovat olleet mm. **Michael Andersonin** *1984* (1956), **Jean-Luc Godardin** *Alphaville* ja ehkä myös Fritz Langin *Metropolis*. Erilaisten ideoiden ja mahdollisuuksien pohdiskelun tieteiselokuva ja tulevaisuuden kuvitteellinen ympäristö ovatkin oivallinen keino — siksi science fictionin piiristä jatkuvasti nousee varteentotettavia elokuvia.

Hannu Salmi

AIHEESTA ENEMMÄN:

Frank E. Beaver:

Dictionary of Film Terms. New York 1983.

Michel Butor:

"Die Krise der Science Fiction", *Science Fiction. Theorie und Geschichte*. Hrsg. von Eike Barmeyer. München 1972.

Raymond Ruyer:

L'Utopie et les utopies. Paris 1950.

Frank Rainer Scheck:

"Augenschein und Zukunft. Die antiutopische Reaktion: Samjatin's 'Wir', Huxleys 'Schöne neue Welt', Orwells '1984'", *Science Fiction. Theorie und Geschichte*. Hrsg. von Eike Barmeyer. München 1972.

Martin Schwonke:

"Naturwissenschaft und Technik im utopischen Denken der Neuzeit", *Science Fiction. Theorie und Geschichte*. Hrsg. von Eike Barmeyer. München 1972.

Susan Sontag:

"Tuhon fantasia", *Uuteen elokuvaan*. Kirjoituksia elokuvasta, toimittanut Peter von Bagh. Toinen painos. Porvoo 1969.

J.P. Telotte:

"Human Artifice and the Science Fiction Film", *Film Quarterly*, Vol. XXXVI No. 3.

Turun PISTEPÖRSSI

Turun talven ensi-illat ja uusinta-ensi-illat on pantu järjestykseen. Leikkimielisen Pistepörssin laatijat ovat seuraavat: Tapani Maskula (Turun Sanomat), Raili Suominen (sama putiikki), Antero Laiho (Turun Päivälehti), Ari Honka-Hallila (Turkulainen), Tarmo Poussu (Turun Ylioppilaslehti), Hannu Salmi ja Pekka Nummelin (molemmat Turun Elokuva-kerholaisia).

Onko kukaan yllättynyt Citizen Kanen voitosta? Hämmästyttääkö Tarkovskin häviäminen Sergio Leonelle? Pitäisikö Elokuvakerhon kutsua Tapani Maskula ja Antero Laiho väittelemään Lewis Teaguen ohjaajan-taidoista? Pitäisikö Mika Kaurismäen onnitella itseään Mänttärin voittamisesta vai harmitella Aku Ankalle häviämistä?

	TM	RS	AL	AHH	TP	HS	PN	YHT
Orson Welles: CITIZEN KANE	6	6	6	5	6	5	6	5.7
Luchino Visconti: TIIKERIKISSA	5	6	4	6	4	6	6	5.3
Francesco Rosi: KOLME VELJESTÄ	3	5	5	6	4	5		4.7
Sergio Leone: ONCE UPON A TIME IN AMERICA	5	5	4	3	5	5	4	4.4
Jean-Jacques Beineix: DIIIVA	2	3	4	5	5	5	6	4.3
Alfred Hitchcock: TAYDELLINEN RIKOS	4	5	3	4	5	4	3	4.0
Andrei Tarkovski: NOSTALGIA	3	5	2	6	4	5	3	4.0
Milos Forman: AMADEUS	5	6	4	4	3	3	3	4.0
Richard Benjamin: VUOSI HUIPULLA	4	4						4.0
Eldar Rjazanov: JULMA ROMANSSI	4	4						4.0
Barry Levinson: VOITTAJAN PALUU	4	2	4	4				3.5
Bill Forsyth: KYLAN SANKARI	2			4	3	3	5	3.4
Pier Paolo Pasolini: SIKOLATTI	3	4	3		3	4	3	3.3
Peter Weir: GALLIPOLI	3	3	3		3	3	5	3.3
Joe Dante: GREMLINS - RIIVIÖT	2		2	5	4	3		3.2
Charles Vidor: GILDA	2	4	2	4	4	3	3	3.1
AKU ANKAN SYNTYMAPÄIVÄT		4		2				3.0
Bertrand Tavernier: LOMAVIIKKO	2		2	4			3	2.8
Mika Kaurismäki: KLAANI	2	2	3	3	2	3	4	2.7
Richard Tuggle: KÖYSI KIRISTYY	0	3	2		4	4		2.6
Jeremy Paul Kagan: ISAT JA JUMALAT	1	3	1	3		3	4	2.5
Douglas Trumbull: AIVOMYRSKY	3				2			2.5
Matti Kassila: NISKAVUORI	3	3	1					2.33
Anssi Mänttäri: RAKKAUSELOKUVA	3	3	1	2	2	2	3	2.29
Ivan Reitman: GHOSTBUSTERS	0	2	4				3	2.25
Peter Weir: CARS	2	2	2			2	3	2.2
Sidney Lumet: DANIELIN KIRJA	3	4		1	2	2	1	2.17
Jörn Donner: DIRTY STORY	2	2	1		2	3	2	2.0
Robert van Ackeren: LIEKITETTY NAINEN	3	2		1	1		3	2.0
Andrzej Zulawski: JULKINEN NAINEN	1				2	2	3	2.0
Peter Schamoni: KEVÄTSINFONIA	0	3	2	3				2.0
Lewis Teague: CUJO -KAUHUN SILMAT	4		0					2.0
Walter Hill: LIEKEHTIVÄT KADUT	2	1	5	0	2			1.7
Ron Howard: SPLASH	1	2					2	1.7

TURUN ELOKUVAKERHO RY ESITTÄÄ:

- 19.1. **Woody Allen:**
Unikeko
- 26.1. **Fritz Lang:**
Metropolis
- 2.2. **Lindsay Anderson:**
Britannia Hospital
- 9.2. **Stanley Kubrick:**
2001 — Avaruusseikkailu klo 13 ja 15.30
- 16.2. **Bertrand Tavernier:**
Katherine Mortenhoen ostettu kuolema klo 13.30
- 23.2. **David Cronenberg:**
Videodrome
- 2.3. **Peter Greenaway:**
Piirtäjän sopimus
- 9.3. **John Huston:**
Wise Blood
- 16.3. **Vittorio de Sica:**
Milanon ihme
- 23.3. **Sir Carol Reed:**
Kolmas mies
- 30.3. **Ettore Scola:**
Mehän rakastimme toisiamme niin paljon klo 13.30
- 13.4. **Alain Tanner:**
Messidor klo 13.30
- 20.4. **David Lynch:**
Elefanttimies klo 13.30

Esitykset klo 14 ja 16 ellei muuta mainita.