

Unkarilainen todellisuus lähikuvassa – Béla Tarrin elokuvien visuaalinen estetiikka

Jarmo Valkola

Unkarilaisen ja samalla myös keskieurooppalaisen elokuvan tärkeimpiä kysymyksiä ovat viime vuosina olleet taiteen, politiikan ja sosiaalisen sitoutuneisuuden monialaiset kytkennot. Aiemmasta valtion kontrolloimasta elokuvatuotannosta on siirrytty uudelleen tuotannon ja levityksen aikakauteen. Myös taiteelliseen vapauteen, sensuuriin ja taloudellisiin sekä ideologisiin näkökulmiin liittyvät seikat ovat nousseet Unkarin elokuvassa keskeisiksi esille.

Unkarilla on pitkä historia elokuvan suhteen, sillä Unkarissa elokuva nähtiin taiteellisen ilmaisun välineenä jo varhain. Béla Balázs oli aikoinaan Unkarin tunnetuin elokuvateoreetikko, joka vaikutti laajalti myös tuotantoon. Kommunismin aikakaudella unkarilainen elokuva oli suhteellisen vapaa byrokraattisesta kontrollista ja elokuvakäsikirjoituksia hyväksyttiin enemmän taiteellisiin kuin ideologisiin meriitteihin pohjautuen. Tuloksena syntyi kansallinen elokuva, joka oli kiihkeää, ajatuksia herättävää ja kykeni tuottamaan myös avoimesti yhteiskuntaa kritisoivia teoksia. 1960-luvulla sellaiset ohjaajat, kuten Miklós Jancsó, István Szabó ja Pál Gábor nostivat unkarilaisen elokuvan maailmanmaineeseen.

Unkarin yhteiskunnalliset muutokset vuoden 1989 jälkeen ovat muuntaneet myös elokuvallista kenttää. Silti olisi liioiteltua väittää, että muutokset ovat profiililtaan syvän erilaisia verrattuna aiempaan [1]. Edelleen Unkarissa tehdään elokuvia, jotka porautuvat unkarilaiseen todellisuuteen ja kulttuuriseen perimään. Kokeellinen elokuva, animaatio, surrealismin ja eräänlainen maaginen realismi ovat myös esillä nykypäivän unkarilaisessa elokuvassa.

Béla Tarr (s. 1956) on Unkarin tämän hetken elokuvan kiinnostavimpia ohjaajia yhdessä Péter Gothárin, György Palfin, Ibolya Feketen, Ar-

pád Sopsitsin, Gábor Dettren, Zoltan Kamondin, Ferenc Törökin, Péter Forgácsin ja muutamien muiden ohella. Tarr eroaa heistä tyyllisellä omaperäisyydellään. Hän ei ole vielä noussut samanlaiseen maineeseen kuin Unkarin tunnetuin ohjaaja Miklós Jancsó tai kreikkalainen Theo Angelopoulos, joiden töihin Tarrin filmejä on useassa yhteydessä verrattu. Tarrin uusin elokuva *Werckmeisterin Harmoniat* (Werckmeister harmoniak, 2000) on kuitenkin saanut eri puolilla maailmaa niin innostavan vastaanoton, että sen myötä voi olettaa myös kiinnostusta löytyvän hänen varhaisimpiin teoksiin, erityisesti sellaisiin elokuviin kuten *Kadotus* (Kárhozat, 1988) ja *Sátántangó* (1994). Tarria on ehditty luonnehtia jo yhdeksi elokuvan suurista modernisteista [2]. Tarrin luoma visuaalinen kuvakieli ja estetiikka on muodollisesti puhdasta ja kokonaisvaltaista luonteeltaan [3].

Tarrin teoksissa unkarilaisuus heijastuu syvästi kansallisenä näkökulmana ja samanaikaisesti Tarrin elokuvat ovat ilmaisultaan omaperäisesti elokuvan kieltä ja estetiikkaa uudistavia, sillä tyyllittelyn tasoillaan niihin liittyy pysähtyneisyyttä, vaiettuja unelmia ja epätoivoista etsintää. Jos Tarrin henkilöhahmoilla ei aina ole tulevaisuutta, niin menneisyyskin näyttäytyy monin tavoin ahdistuksen ja syyllisyyden verhoamalta.

Tarr aloitti dokumentaarisella tyyllillä, ollen mukana niin sanotussa ”Budapestin koulussa”. Esikoisteos *Perheen pesä* (Családi tűzfészek, 1977) toi jo esiin Tarrin lahjakkuuden ja ympäristön realistisen ja sosiaalisen kuvauksen tarkkuuden. Elokuvan kerrontaa hallitsee karheen realistinen kuvaus, totuus elokuvamainen visio unkarilaiseen arkipäivään. Lähikuvien ja varsinkin alussa jatkuvan puheen sävyttämä teos kuvaa ahtaassa asunnossa eläviä ihmisiä ja heidän välisiä suhteitaan.

Tyylin ja muodon etsintää

Dokumentaristinen kerronta on läsnä myös Tarrin seuraavassa teoksessa *Ulkopuolinen* (Szabadgyalog, 1980), jossa seurataan nuoren viulistin Andrásin (András Szabó) ja hänen sekalaisen ystäviensä elämää. Väriällisenä kuvatussa tarinassa on useita Tarrin varhaisteoksille tyypillisiä elementtejä. Maisemallisesti liikutaan urbaanin ränsistyneissä ympäristöissä, kuvataan juhlia ja pitkiä, lähes loputtomilta tuntuvia keskusteluja. Päämäärättömyyden ja ajalehtivuuden tunnelmat luovat kokonaisuudesta paikoin varsin irrallisen, eivätkä Tarrin visiot tunnu tässä teoksessa samalla tavoin keskittyneiltä kuin monissa myöhemmissä elokuvissa.

Kolmas elokuva *Elementtitalon ihmisiä* (Panelkapcsolat, 1982) on mustavalkoista Tarria, paljas kuvaus painajaiseksi muuntuvasta arkipäivästä, jonka keskellä Judit Pogányin ja Róbert Koltain tulkitsema nuori pari pienen lapsensa kanssa elää. Tarrin elokuvassa ammattinäyttelijät improvisoivat kohtauksia varsin naturalistisessa maisemassa. Elokuvassa on hetkiä, jotka kuin ennakoivat tulevia mestariteoksia, sillä vahvoilla ja pettyneitä tunteita tiivistävillä lähikuvilla Tarr onnistuu välittämään päähenkilöidensä mentaalisen tilanteen. Näin Tarr syventää henkilöidensä elämää kuvauksellisen tyyliin myötä.

Unkarin televisiolle tehty *Macbeth* (1982) koostuu vain kahdesta otoksesta, joista ensimmäinen kestää viisi minuuttia ja toinen noin tunnin. Kokeellinen teos liikkuu lähikuvasta toiseen, kunnes päättyy lopun ratkaisevaan taisteluun. *Syksyn almanakka* (Őszi Almanach, 1984) on teos, jossa Tarr loi täysin keinotekoisien ja suljetun maailman. Kerronta yltää paikoin fyysisen kidutuksen, piinaavuuden ja ”dramaattisen ekonomian” asteille [4]. Tarr kuvaa yhdenlaista riiston ja huijauksen maisemaa, viiden ihmisen kesken tapahtuvaa välienselvittelyä eri värisävyin tyyliin. Kamaridraamassa on hetkitäin Bergmanin teokset mieleen tuovaa intimitteettiä ja ahdistavaa kosketusta.

Kohti universaaleja näkymiä

Ulkopuolinen-elokuva lukuun ottamatta kaikki Tarrin varhaiskauden filmit sijoittuvat samankaltaiseen dramaattiseen tilanteeseen. Kyse on pieneen tilaan ahdetuista henkilöistä, jotka tekevät elämän toisilleen mahdollisimman hankalaksi. *Syksyn almanakka* -elokuvassa

Tarr oli kiinnostunut juuri tuollaisen tilanteen synnyttämistä henkisistä paineista, etsien samalla tietynlaista yleisälyä kerrontansa tueksi. Tarrin luoma maailmankuva alkoi kehittyä kohden tilanteita, joissa mikään ei ollut sitä, miltä näytti, vaan monet asiat pohjautuivat petokseen. Tarr alkoi hahmottaa omaa todellisuuskuvansa, maailmallista visiota, jolla tulisi olemaan juuri hänen pettämätön kädenjälkensä.

Tarrin visioinnissa on kyse siitä, miten voidaan luoda todellisen tuntuista audiovisuaalista kerrontaa keinotekoisesti luodussa maailmassa. Tähän ongelmaan Tarr etsi vastausta kuvallisen komposition ja ajallisuuden välisistä kytkennöistä. Siksi Tarr päätyi enemmän tyyliin kuin teemallisiin näkökulmiin kerronnan. Hänen täytyi jättää taakseen *Syksyn almanakka* -elokuvan abstrakti lavastuksellinen tyyli ja etsiä vastausta todellisuuden näennäisen realistisesta esittämistavasta ja pyrkiä samalla kerronnan kohden universaaleja näkymiä.

1980-luvun lopulla Tarr sai käsiinsä László Krasznahorkain romaanin *Sátántangó* ja näki kerronnallisten ja tyyllisten mahdollisuuksien yhtäläisyydet oman itsensä ja Krasznahorkain tekstin välillä. Krasznahorkain kuvaamat inhimilliset tilanteet olivat Tarrin tyyliin mukaiset. Niissä loppuun ajatut ihmiset painiskelevat ongelmien kurjuuden ja korruption maisemassa. Näin Tarrille mahdollistui oman naturalistisen todellisuutensa luominen keinotekoisuuden ja realismin välimaastoon. Krasznahorkaille ja Tarrille oli yhteistä nähdä loputon tuho ja kurjuus pelastuksen ja yleistyksen vaelepuissa.

Tarr ei päässyt kuitenkaan heti toteuttamaan *Sátántangó* -projektiin, vaan kehitti yhdessä Krasznahorkain kanssa käsikirjoituksen *Kadotus*-elokuvaansa. Henkilöhahmojen väliset suhteet ovat tässä teoksessa yhtä instrumentalistisia kuin myöhemmissäkin Tarrin filmeissä. Ihmiset pettävät toisiaan eri tavoin, samalla kun elokuvan henkilöahmot uneksivat ja puhuvat jaloista asioista. Elokuvan hahmot ovat eräänlaisessa sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välitilassa, johon jatkuvasti avautuu uudenlaisia perspektiivejä. Vieraantuneisuus on läsnä hyvin konkreettisesti ja *Kadotus*-elokuvan miljöö on eräänlainen jatkuvan sateen piiskaama, eksistentiaalinen maisema, jonka keskellä päähenkilö Karrer (Miklós B. Székely) vaeltaa. Koirat juoksevat irrallaan tällä omituisella vyöhykkeellä ja sateen monotonisuus tuo siihen oman

armottomuutensa.

Kadotus-teoksessaan Tarr käytti kirjoitettua dialogia, joka on hyvin poeettista ja osittain abstraktia muodostaen vahvan kontrastin ympäristön naturalistiselle ränsistyneisyydelle. Elementit muistuttavat hieman Tarkovskin *Stalker* (1979) -elokuvan vastaavia. Kuvakieli on hyvin ekspressiivistä ja *Kadotus* on todellinen "Gesamtkunstwerk", kuvien, äänten ja musiikin synteesi. Tarkovski totesi aikoinaan runollisen elokuvan vaaran olevan siinä, että se menee liian kauaksi todellisuudesta, todellisen elämän konkreettisuudesta. Tarkovski ja Tarr puolustavat todellisuuden konkreettia luonnetta samassa mielessä kuin elokuvateoreetikko André Bazin omana aikanaan [5].

Tarkovskin puhuessa elokuvan poetiikasta hän tarkoitti tietynlaista maailmaa ja todellisuutta kohtaan suuntautuvaa tunnetta. *Kadotus*-elokuvan ajallinen rakenne on siinä mielessä lineaarinen, ettei esimerkiksi takautumia käyettä lainkaan. Hitaasti liukuva kamera tekee kokonaisuudesta jatkuvasti liikkeessä olevan, kuvien ikään kuin sulautuessa toisiinsa. Kameran liikkeiden vaikutus on maalaileva ja tilanteita ulkopuolelta havainnoiva. Kokonaisuus on alituisesti muuntuva, sykliseltä prosessi. Elokuvan maailma koostuu todellisista elementeistä, jotka luovat kuitenkin epätodellisen ja toivotoman vaikutelman.

Ajallisen kokemuksen tyhjentäminen

Sátántangó oli alun perin tarkoitettu koostuvaksi viidestä eri elokuvasta, joiden tuli jatkaa *Kadotus*-filmin muotokieltä. Tarrin luoma massiivinen teos onkin ainutlaatuinen koko nykyisessä elokuvakulttuurissa. Seitsemän tunnin kestossaan ja mustavalkoisuudessaan se haastaa kaikki nykyisen visuaalisen kulttuurin nopeaa kerrontaa ja räikeitä värejä suosivat näkökulmat.

Tässä teoksessa Tarr kehitti *Kadotus*-elokuvasa tyylillisiä ja kerronnallisia ulottuvuuksia entistä pidemmälle. Tapahtumapaikkana on pieni kylä, jonne saapuu kaksi huijaria. He vievät kyläläisiltä loputkin säästöt, uskotellen olevansa heidän pelastajiaan. Kyläläiset näkevät messiaan Irimias (Mihály Vig) -nimisessä henkilössä ja seuraavat häntä sokeasti.

Tarina on täysin fiktiivinen henkilöahmojen ollessa tyyliteltyjä. Tarrin elokuva piirtää esiin kokonaisen ihmissuhteiden, tunteiden, halujen ja uskomusten maailman, joka saa paikoin

surrealistisia ulottuvuuksia ja inhimillisen haavoittuvuuden sävyjä. Tarr yhdistää etäisyyttä ja empatiaa, järjestää tarinaa kronologisesti uudelleen ja kiinnittää erityistä huomiota henkilöahmojen erikoislaatuisuuteen [6]. Krasznahorkain romaanin hiljainen monotonisuus ja ajallinen kierrätys saa Tarrin audiovisuaalisessa kosketuksessa arvoisensa tulkinnan. Kaiken yllä leijuu kohtalollisen melodraaman hehku ja tilanteiden toivottomuudessa on sävyjä, joiden myötä tuntuu kuin Tarr pyrki ajallisen kokemuksen tyhjentämiseen.

Tarrin teos on kuin lopullinen ja jakamaton näkemys siihen, miten elämä väistämättä toistaa itseään. Tarr tyhjentää aikaa niin kerronnallisella kuin katsonnallisella tasolla ja onnistuu pitämään kerronnalliset jännitteet yllä koko teoksen pitkän keston ajan. *Sátántangó* on elokuva luonnosta ja sen elementeistä eurooppalaisen romanttisen tradition hengessä [7].

Emotionaaliset ja musiikilliset sävytykset

Werckmeisterin harmoniat pohjautuu Laszlo Krasznahorkain romaaniin *Vastarinnan melankolia* (1989) ja on tyyliltään puhdas esimerkki Tarrin runollisesta lähestymistavasta elokuvantekoon. Siinä vaikutetaan katsojan alitajuisiin tunteisiin laajan ajallisen kehityksen myötä, vaikka katsoja saattaa olla vain osittain tietoinen teoksen tapahtumista [8].

Unkarissa elokuvanteko edellyttää lähes maanista asialle omistautumista ja on selvää, että *Werckmeisterin harmoniat* -filmin tapaiset teokset ovat hyvin harvinaisia, sillä tällaisen elokuvan tekeminen vaatii ainutlaatuista syventymistä ja luovuutta. Siitä Béla Tarrin koko ura käy myös oivana esimerkkinä. Tarr teki teostaan lähes kuusi vuotta ja produktio oli välillä pysähdyksissä pitkään, mutta aina Tarr onnistui aina jatkamaan projektiaan.

Tarrin työryhmä on *Werckmeisterin harmoniat* teoksessa sama kuin *Sátántangóssa*; kamera liikkuu hypnoottisesti tapahtumien yllä, musiikki luo omaa maagisuuttaan kerrontaan ja leikkaus on erittäin hallittua ja tarkkaa työtä. Erityisesti musiikin (Mihály Vig) huolellisella käytöllä on korostunut dramaturginen merkitys.

Elokuvan nimi viittaa 1600-luvulla eläneeseen urkuriin ja säveltäjään Andreas Werckmeisteriin, jota arvostettiin erityisesti hänen harmonisista ja musiikillisesti taitavasti rakennetuista teoksistaan. Tässä on sopiva yhteys Tarrin elokuvaan, jotka toimivat emotionaalis-

la tasoilla samalla tavoin kuin suurten säveltäjien sinfoniat. Normaali elokuva saattaa parin tunnin kestossaan sisältää noin tuhat eri otosta, Tarrin kaksi ja puoli tuntia kestävässä teoksessa on vain 39 otosta.

Tapahtumapaikka on syrjäinen, kylmien talvipäivien kourissa hengittävä unkarilainen kylä. Elokuvan alkujaksossa liikutaan kylän paikallisessa baarissa, jossa kylän postimies Valushka (Lars Rudolph) johdattaa baarin asukkaat improvisoituihin, aurinkokunnan toimintaa imitoivaan performanssiin. Valushka toimii yhdenlaisena muutoksen käynnistäjänä. Hänen mukanaan liikutaan tarinan eri vaiheissa ja hänen kauttaan Tarr visioi elokuvansa keskeiset tapahtumat. Aivan kuten *Sátántangó*-elokuvasa tässäkin ihmisen ja omalla tavallaan kylän elämää tarkkailevan hahmon toiminta johdattaa muutosten vaatimuksiin. Maailma on kriisin keskellä: työttömien joukot laahustavat kaduilla, perheitä katoaa ja ilmassa on kumouksen tuntua.

Tähän todellisuuteen ilmaantuu salaperäinen hahmo nimeltä ”Prinssi”, jonka esiintymistä kyläläiset odottavat paikallisella torilla. Suuri kuorma-auto tuo sinne myös maailman suurimman valaan, ja ihmiset maksavat sata forinttia päästäkseen katsomaan sitä. Kun yleisölle ilmoitetaan Prinssin peruuttaneen esityksensä, alkaa kapina ja ihmismassa syöksyy paikalliseen sairaalaan hajottaen kaiken ympäriltään.

Tarrin elokuva on filosofisilla tasoillaan ihmisyyden olemusta peilaava teos, johon liittyvä kerronnallinen asketismi saavuttaa hetkittäin hätkähdyttäviä ulottuvuuksia. Kyse on omalla tasollaan vaaran elementtien esittämisestä kiirettömällä ja arvoituksellisella tavalla.

Yksilöllistä kerrontaa

Dostojevskin ja Kafkan perintö heijastuu osittain Tarrin elokuvan maisemassa. Tarr kääntää Krasznahorkain teksti visuaaliseksi sinfoniaksi, jossa tarinankerronta, kieli, musiikki, muut äänet ja kuvat liukuvat yhteen. Tarkovskin tapaan myös Tarrin teoksissa on kyse maailmalisista tunteista, jotka läpäisevät kerronnan [9]. Tapahtumilla on kohtalollinen ja jossain mielessä väistämätön olemuksensa. Tarrille kerronta on prosessi, joka varsinkin *Sátántangó*-teoksessa kietoutuu inhimillisen haavoittuvuuden kysymyksiin. Huijatuksi joutuminen ja elämässä koettavat pettymykset ovat elokuvan ihmisten arkea, eikä todellista pelastusta tunnu löytyvän.

Tarr kehittää tyyliään luomansa miljööön ehdoilla, jolloin dramaturginen minimalistisuus muodostuu usein kerrontaa hallitsevaksi piirteeksi. Sen myötä Tarr kykenee hienovaraisesti ohjaamaan katsonnallisten huomioiden etenemistä. Tarrin käyttämät keinot ovat muodostuneet selkeästi kerronnan tematiikkaa ja tyyliä luokitteleviksi näkökulmiksi. Tarr kehittää elokuviinsa erikoisen teemojen ja niiden variaatioiden rakenteen, minkä myötä visuaaliset ja dramaattiset mahdollisuudet esitetään.

Tarrin tyyliä voidaan hahmottaa Miklós Jancsó’n erityisesti *Agnus Dei* (1969) ja *Punainen psalmi* (Még kér a nép, 1971) -elokuviissaan luoman visuaalisen ilmeen modernina jatkumona. *Punainen psalmi* -elokuvan pitkät otokset ja alituisesti tilanteita panoroiva ja jäljittävä kamera kuvaavat laajoja sosiaalisia voimia. Ne ovat symbolisia rituaaleja abstraktissa tilassa. Tarrin teoksissa kohtausten toistuva rytmikka, jonka myötä kerronnan suorat linjat kaartuvat runollisiksi laineiksi. Erityisesti näin tapahtuu juuri *Sátántangó*-teoksen kohdalla, jossa tangon eteen ja taakse päin suuntautuvat liikeradat toimivat symbolisina elementteinä ja vertauskuvina koko elokuvan rakenteelle.

Kadotus-elokuvasa esiintyjien tulkitsema runollinen dialogi on puolestaan melkoisessa ristiriidassa nukkavierun ympäristön kanssa.

Tarr loi elokuvassaan maailman, joka on yksityiskohtiensa tasolla hyvin realistinen, mutta kuitenkin lavastuksellisilla ja muilla elementeillä aikaan saatu kokonaisuus. Elokuvan maailma koostuu todellisista elementeistä, jotka eivät kuitenkaan luo todellista tilaa. Lavasteet ja maisema näyttävät mahdollisimman todellisilta, klaustrofobisen atmosfäärin kietoutuessa tapahtumien ylle..

Eurooppalaista sielunmaisemaa

Tarrin elokuvissa kameran liikkeillä on erityinen merkityksensä, sillä niiden myötä luodaan monia keskeisiä jännitteitä ja niiden ajallinen läsnäolo on todellisuutta tiivistävää. Kerronta tuntuu kääntyvän sisään päin ja kerronnallinen jatkuvuus saa erilaisia tilaan ja aikaan sidottuja muotoja.

Tarrin kerronnan fyysistä maisemaa luonnehtivat kestoiltaan pitkät otokset, joissa maisemalliset elementit toimivat kohtausten sitovina voimina. Hidastetut kameran liikkeet tarjoavat mahdollisuuden katsonnallisten odotusten syntyy. Kohtausten on korostettua ekspressiivi-

syyttä, mietiskelevää tunnelmallisuutta ja modernin estetiikan elementtejä [10].

Tarin elokuvissa todellisuus ja mielikuvi- tus leikkautuvat toisiinsa. Tarr laajentaa ja tut- kii kohtauksia ja tuottaa modernistista, itsetie- toista tyyllittelyä, jossa otoksen elementtien vä- linen dialektiikka toimii niitä yhdistävänä teki- jänä [11]. Tarrin kerronnassa ihmiset, oliot, asiat ja esineet kommunikoivat omalla voimallaan, joka kumpuaa syvältä kerronnan sisältä. Tyyllil- listen ja esteettisten arvojen ohella Tarrin eloku- vat tarjoavat voimakkaan ja moniulotteisen visi- on Itä-Euroopan historiasta viimeisten vuosi- kymmenten ajalta.

Tarrin elokuvissa ihmiset ovat keskellä mai- semaa tavalla, joka viittaa korostetusti euroop- palaiseen tapaan visioida näkymiä. Kohtaukset rakentuvat symbolisille viitteille ja niiden sisäl- lä on myös historiallisia tasoja. Tarrin luomissa kuvastoissa kokonaisvaltaista ihmisyyttä hah- mottavat näkymät leikkautuvat yhteen yksittäi- sen, intiimin kokemuksen kanssa.

Unkarin nykyelokuvassa Béla Tarr on poik- keuksellinen hahmo, joka luo oman todelli- suusestetiikkansa. Tarrin elokuvakerronta mah- dollistaa äärimmäisen monimutkaiset otokselli- set yhdistelyt ja suuren viestien ja merkitysten variaation. Tarrin kehittämä elokuvallinen kie- li kiinnittää katsojansa poikkeuksellisella inten- siivisyydellä.

VIITTEET

- [1] Ks. esimerkiksi. Jordanova, Dina (2003), *The Cinema of Other Europe*. London: Wallflower Press; Cunningham, John (2004), *Hungarian Cinema: from coffee house to multiplex*. London: Wallflower Press.
- [2] Lynch, David, Thomas (1995), "The Films of Béla Tarr". *CineAction*, no. 39, 31-35.
- [3] Valkola, Jarmo (2001), "Aesthetics of Visual Expressionism: Béla Tarr's Cinematic Landscapes", *Hungarologische Beiträge*, herausgeben von Tuomo Lahdelma, Ágnes Szabó. Jyväskylä: Universitát Jyväskylä, 191-218.
- [4] Rosenbaum, Jonathan (1995), *Placing Movies: The Practice of Film Criticism*. London: University of California Press, 57. Rosenbaumin mielestä Béla-Tarr on valonkäyttönsä vuoksi jopa Peter Greenawayta taiteellisempi ohjaaja.
- [5] Teoreettisesti hahmotettuna realismilla on kolme ulottuvuutta: (1) yksityiskohtien välittäminen eli kameran paljastama fyysinen todellisuus (Kracauer ja dokumentaristit), (2) todelliseen aikaan ja tilaan suuntautuva kunnioitus, representaation jäljittäessä todellisuuden havainnollisia koordinaatteja (Bazin, Zavattini), (3) sosiaalisesti progressiivinen todellisuuden kuvaus, alemmat luokat kuvauksen kohteena (Eisenstein, Aristarco, Barbaro). Ks. tähän liittyen: Viano, Maurizio (1993), *Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 55.
- [6] Lynch (1995), 35.
- [7] Romney, Jonathan (2001) "End of the Road". *Film Comment*, Sept/Oct. 01, 59.
- [8] *Werckmeisterin harmoniat* valittiin the Village Voice -julkaisun kriitikkoäänestyksessä viime vuosien parhaaksi elokuvaksi ja se voitti pääpalkinnon Budapestin viimevuotisilla filmifestivaaleilla. Filmin valmistuminen oli jo melkoinen ihme, sillä Unkarissa elokuvantekijöiden taloudelliset ja tekniset resurssit ovat heikentyneet viime vuosina.
- [9] Ks. Tarkovskiin liittyen esimerkiksi, Tarkovski: Andrei (1989), *Vangittu aika*. Jyväskylä: Love Kirjat.
- [10] Ibid.
- [11] Toinen vastaavia näkökulmia kehittävä ohjaaja on kreikkalainen Theo Angelopoulos. Ks. esimerkiksi Horton, Andrew (1997), *The Films of Theo Angelopoulos: A Cinema of Contemplation*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Kirjoittaja on filosofian tohtori ja taidekasvatuksen (elokuvateoria) dosentti Jyväskylän yliopistossa. jar- mo.valkola@cc.jyu.fi