

Erik Lintunen

EKLEKTINEN ELOKUVA

Opinnäytetyö

AV-Media

Marraskuu 2015



KYAMK
University of Applied Sciences

Tekijä/Tekijät	Tutkinto	Aika
Erik Lintunen	Medianomi	Marraskuu 2015
Opinnäytetyön nimi		
Eklektinen elokuva		26 sivua
Toimeksiantaja		
Ohjaaja		
Lehtori Jori Pölkki		
Tiivistelmä		
<p>Taiteenlajeista eklektismi on selvimmin havaittavissa elokuvassa. Kuvailmaisuus rajauksineen ja sommitteluineen juurtuu kuvataiteesta ja valokuvauksesta. Käsikirjoitus on sukua kirjallisuudelle. Näyttelijän työn menetelmät ovat tuttuja teatterin piiristä. Musiikki on näytellyt elokuvassa suurta roolia mykkäfilmiäjalta saakka ja harvemmin fiktiota kuvataan ilman lavasteita. Kirjat ja näytelmät kääntyvät elokuviksi, toisinaan käsikirjoitus pohjaa lehtiartikkeliin tai musiikkikappaleeseen.</p> <p>Eklektismi on valloillaan varsinkin post-modernin elokuvan aikakaudella, mutta elokuvateoreetikot viittasivat muiden taidemuotojen vaikutuksesta jo elokuvan varhaisvuosina. Sergei Eisensteinin montaasiteorioissa viitataan niin musiikin, teatterin kuin japanilaisten hieroglyfienkin alueille.</p>		
Asiasanat		
Elokuva, postmodernismi, musiikki, teatteri, kuvataiteet		

Author (authors)	Degree	Time
Erik Lintunen	Bachelor of Culture and Arts	November 2015
Thesis Title		26 pages
Eclectic Cinema		
Commissioned by		
Supervisor		
Jori Pölkki, Lecturer		
Abstract		
<p>In arts eclectism is most clearly present in cinema. Paintings and photography have influenced on how pictures are framed and comositioned. Screenwriting is related to writing fiction. Acting in movies draws its inspiration from theatre. Music has played a big role in cinema from its early days and it is highly uncommon that films are being made without sets. Books and plays have been adapted to screen. Occasionally screenplay is based on a newspaper article or a song.</p> <p>Eclectism has been common in the days of postmodern cinema but it is known that film theorists wrote about the effect of other art forms in early 1900s. Sergei Eisenstein wrote on his theories on montage about influences of music, theatre and Japanese hieroglyphs.</p>		
Keywords		
documentation, model, thesis, report writing		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	KUVATAITEET	7
2.1	Valo	8
2.2	Väri	8
2.3	Kuvataide ja montaasi	10
3	KIRJALLISUUS.....	11
3.1	Kieli.....	11
3.2	Sanoista kuviksi.....	11
3.3	Runous	12
4	MUSIIKKI.....	12
4.1	Rytmi	13
5	TEATTERI	14
5.1	Näyttelijän työ	15
5.2	Brecht ja elokuva	16
5.3	Eroavaisuuksista.....	17
6	ELOKUVA.....	18
6.1	Case study - Paul Thomas Anderson	18
6.2	Montaasi.....	22
6.3	Postmoderni elokuva	23
7	YHTEENVETO	24
	LÄHTEET.....	25
	ELEKTRONISET LÄHTEET	25
	KUVALÄHTEET.....	26

1 JOHDANTO

Valitsin opinnäytetyöaiheekseni eklektismin elokuvassa, koska on kiehtovaa, miten seitsemäntenä taiteena elokuva yhdistää kaikkia edeltäjiään, etenkin maalaustaidetta, kirjallisuutta, musiikkia, teatteria ja arkkitehtuuria. Muusikkona olen ottanut vaikutteita sanoituksiini elokuvataiteesta, joten aihe on läheinen sitäkin kautta. Opinnäytetyössä pyritään avaamaan eklektismiä käsitteenä eri ohjaajien sekä taiteilijoiden kautta.

Taiteessa, tässä tapauksessa siis elokuvataiteessa, eklektismi tarkoittaa eri suunnista saatuja vaikutteita yhdistelevää tyyliä tai toisilta taiteilijoita saatuja tyylejä tai muita lainoja yhdistelevää tekotapaa. Antiikin reetorien mukaan mestariteos voidaan luoda yhdistelemällä suurten mestareiden teosten parhaita piirteitä. (Turtia 1995, 48.)

Ricciotto Canudon - jota ranskalaiset pitävät elokuvateorian alullepanijana - mukaan elokuva kuroo umpeen aika- ja tilataiteiden välisen kuilun, sovittaen yhteen ajan ja tilan rytmit uudella ja korkeammalla tasolla. Elokuva on elävää plastista taidetta, joka sitoo ajan ja tilan yksiselitteiseksi rytmiksi. Canudo käytti myös sellaisia ilmaisuja kuin "liikkuva plastinen taide" ja "ajassa kehittyvä maalaus ja veistos", joka runouden ja musiikin lailla toteutuu kestossa ja rytmisissä.

Paul Thomas Anderson (s.1970) päivitteli joskus, miksei elokuvan historiaa opeteta käänteisessä järjestyksessä, aloittaen jostain tunnetusta nykyohjaajasta, tarkastellen keltä tämä on ottanut vaikutteita ja keltä taas tätä edeltävä jne. peruuttaen aina elokuvan syntyhetkille. Kuten kaikessa muussakin taiteessa, elokuvantekijät ovat sukupolvesta toiseen ottaneet oppia edeltäjistään. Anderson on ottanut vaikutteita muun muassa Martin Scorseselta (1942), jonka elokuvissa taas on nähtävissä vaikutteita hovileikkaajansa Thelma Schoonmakerin (s. 1940) edesmenneen puolison Michael Powellin (1905 - 1990) teoksista.

Moni elokuvaohjaaja käy vierailulla kollegoidensa lisäksi myös muiden taiteiden tekijöiden kalupakeilla. Andrei Tarkovskin (1932 - 1986) elokuvien yhteydessä mainitaan monesti teosten runollisuus, Jari Halonen (s. 1962) käyttää Jouko Turkalta omaksuttuja teatteri-ilmaisun keinoja, Peter Greenawayn (s. 1942) teosten mise-en-scenelle on ominaista kuvataiteista ammentava valaisun, vä-

rin ja lavastuksen käyttö, Emir Kusturican (s. 1954) elokuvat ovat kuin sirkuksen ohjelmanumeroista vetäistyjä.

Opinnäytetyö on ryhmitelty niin, että valitsemiani taiteenmuotoja käsitellään kutakin erikseen. Opinnäytetyötä varten olen perehtynyt muun muassa elokuvaan, kuvataiteiden sekä teatterin historiaan ja teoriaan. Lähdemateriaalina olen käyttänyt kirjallisuutta, lehtiartikkeleita ja verkkodokumentteja, joita on nykyään laajasti saatavilla. Kokoelmateos *Elokuvateorian historia* on osoittautunut erityisen inspiroivaksi.

2 KUVATAITEET

Lars Von Trier (s. 1956) lainaa Melancholian (2011) (kuva 2) alkukuvastoon John Everett Millaisin maalausta Ophelia (1851 - 1852) (kuva 1), joka pohjaa Shakespearin Hamlettiin, jossa Ophelia ajautuu hulluuteen ja hukuttautuu. (Tropov 1997, 129) Maalaus on ohimennen esillä itse elokuvassa, kuvastamassa päähenkilön syvenevää masennusta. (Kirsten Dunstin esittämän hahmon nimi, Justine, viittaa myös toiseen traagiseen naishahmoon, Markiisi De Saden Justine-romaanin päähenkilöön).



Kuvat 1 ja 2. Millais: Ophelia sekä ote Von Trierin elokuvasta Melancholia.

Von Trier palasi "masennus-trilogiassaan" (Antichrist, Melancholia, Nymphomaniac) näyttävämmän kuvailmaisun pariin. Melancholian prologissa ja unijaksoissa ei ole Idiottien (1998) ja Breaking The Wavesin (1996) spontaania karheitta.

2.1 Valo

Barry Lyndonia (1975) tehdessään Stanley Kubrick (1928 - 1999) ja kuvaaja John Alcott kävivät läpi läjäpäin 1700-luvun maalauksia, joiden henki ja ajan-kuva on elokuvassa vahvasti läsnä. Erityisesti Thomas Gainsboroughin, William Hogarthin ja Joseph Wrightin töistä otettiin mallia. Elokuva kuvattiin käyttäen pelkästään luonnon- ja kynttilänvaloa, sillä keinovalo olisi näyttänyt ajan-kuvaan nähden liian teennäisesltä. Koska valoa oli rajattu määrä, kääntyi Kubrick NASA:n puoleen, jolta saatiin jättyöön kolme erikoisvalmisteista Zeissin linssiä, jotka mahdollistivat kynttilänvalossa kuvaamisen. Jälki on paikoitellen niin vakuuttavaa (Kuva 3), että elokuvan erottaa maalauksesta vain lämpimänä lepattavien kynttilöiden tai Kubrickin, varsinkin kyseisessä teoksessa suosimien, optisten ajojen (zoomausten) johdosta.



Kuva 3. Kubrick: Barry Lyndon (1975)

Kubrick oli alunperin valokuvaaja, mikä näkyy hänen elokuviensa näyttävässä kuvausjäljessä. Hänet otettiin vasta 16-vuotiaana töihin Life-lehteen, jossa hän kehitti ammattiaan. Barry Lyndonia pidetään edelleen yhtenä kauneimmin kuvatuista elokuvista.

2.2 Väri

Martin Scorsese on sanonut saaneensa vaikutteita Sudenpesään (1973) barokin ajan taitelijan Caravaggion (1571-1610) maalauksista (kuva 4), joille on ominaista valohämyn (chiaroscuro), valon ja varjon mestarillinen käyttö. Tämä käy ilmi etenkin elokuvan punaisen sävyisten baarikohtausten esillepanossa. (kuva 5) Scorsese pitää arvossaan sitä dramaattista hetkeä, jonka Caravaggio

on ottanut maalauksensa kohteeksi. Katsoja ikään kuin imaistaan keskelle "kohtausta".



Kuva 4. Caravaggio: Matteuksen kutsuminen (1600)



Kuva 5. Scorsese: Mean Streets (1973)

Caravaggion voidaan nähdä vaikuttaneen suuresti myös amerikkalaiseen film noir-genreen, ranskan uuden aallon elokuvaan kuin myös saksan ensimmäisen maailmansodan jälkeisiin ekspressionistisiin teoksiin. Scorsese epäilikin, että mikäli italialaismaalari olisi elänyt tänä päivänä, olisi hän antanut panoksensa myös elokuvataiteeseen. Tutkijat ovat päätelleet Caravaggion valaisseen mallinsa liikuteltavien peilien avulla, hieman samaan tapaan kuin valaisua käytetään elokuvissa.

2.3 Kuvataide ja montaasi

Kuvataiteen suuntauksista lähimmäs montaasia taitaa päästä kubismi moniulotteisuudellaan: kasvot voidaan näyttää samalla edestä kuin profiilinkin vinkkelistä. (kuva 6) Täten aika ja tila kadottavat romahtaen merkityksensä muodossaan, jossa sen perinteisesti miellämme. Sergei Eisenstein (1898 - 1948) mukaan montaasin periaate ei toimi niin, että kuvat seuraisivat toisiaan perättäisinä, vaan seuraava kuva tulee edellisen päälle. Kubismissa tämä toistuu konkreettisesti, kuten myös kaksoisvalotuksen keinoin joissain aikalaistensa surrealistisissa elokuvissa (Man Ray, Fernand Léger). Picassohan oli tunnetusti kovaelokuvaentusiast ja itsekin maalauksineen pääosassa Henri-Georges Clouzotin Picasso-arvoituksessa (1956).



Kuva 6 Picasso: Weeping woman (1937)

3 KIRJALLISUUS

3.1 Kieli

Eisensteinin mielestä elokuvalla ominaista symboliikkaa ei ole etsittävä maa-laustaiteesta ja teatterista vaan - hieman ehkä yllättäen - kielestä. Kieli lisää symbolisen merkityksen konkreettiseen merkitykseen käyttämällä tekstiyhteydestä syntyvää rinnastusta - siis montaasia. Kun rinnastus on odottamaton tai epätavallinen, syntyy runokuva.

Otosten rinnastus on samalla kuitenkin myös yhteentörmäys ja ristiriita. Eisenstein vertasi itseään toiseen tunnettuun neuvostoelokuvan teoreetikoon Pudovkiniin, jolle montaasi merkitsi otosten yhteen liittämistä ketjuksi, josta ajatus käy ilmi (eppinen). Eisensteinille taas montaasi on kahden tekijän yhteentörmäys, josta syntyy idea (draamallinen).

Teoriansa tueksi Eisenstein otti japanilaisen kuvakirjoituksen, joka on pääasiallisesti kuvaavaa ja ikonista: Hevoseen viittaavan merkin kuvioissa voi erottaa hevosen muodot. Kun kaksi tällaista konkreettiseen olioon tai esineeseen viittaavaa merkkiä yhdistetään, ei lopputulos olekaan niiden summa vaan jokin muuta: käsite.

Esimerkiksi veden ja silmän kuvat yhdistettyinä merkitsevät "itkeä", korvan ja oven "kuunnella", koiran ja suun - haukkua, vauvan ja suun - huutaa, jne.

Eisensteinin teoriahan pohjaa pitkälti mahdollisesti kaikkein tunnetuimpaan elokuvaleikkausta koskevaan termiin, Lev Kulesovin vuonna 1919 kehittämään "Kulesovin efektiin", jossa kaksi kuvaa yhteen liittämällä syntyy kolmas.

"Esittäviä yksiselitteisiä tai merkitykseltään neutraaleja otoksia yhdistetään merkitseviksi sarjoiksi ja liitetään ilmaiseviin yhteyksiin", kirjoitti Eisenstein. (Yalander 1990, 67-68.)

3.2 Sanoista kuviksi

Eisensteinin runokuva. Opiskellessaan japania Eisenstein pani merkille, että montaasin periaate japanilaisen kuvallisen kulttuurin peruselementti. Japani-

laisesta taiteesta kabuki -teatterin kautta innostunut Eisenstein vertailee haikurunoutta ja hieroglyfejä elokuvan kieleen.

3.3 Runous

1950-luvun lopulta 1980-luvun puoliväliin elokuvia tehtaillut Andrei Tarkovski piti tunnetta ja irrationaalisuutta tärkeinä osasina luovassa prosessissa ja sovelsi näitä runouden piiristä tuttuja keinoja elokuviinsa. (Andrei Tarkovsky's poetic cinema) Hänen isänsä, Arseni Tarkovski, oli tunnettu venäläinen runoilija, jonka säkeitä kuullaankin Peilissä (1975) ja Stalkerissa (1979). Tarkovskille hänen isänsä runot ovat toimineet inspiraation lähteenä. Hän näkikin runouden ylevimpänä taidemuotona.

Tarkovskin elokuvissa on yleensä melko löyhä juoni ja osittain tästä johtuen hänen elokuviaan pidetäänkin vaikeasti ymmärrettävinä. Runouden tavoin esimerkiksi Peili (1975) liikkuu paikoitellen irrationalisuuden alueilla ja herättää enemmän kysymyksiä kuin vastaa niihin. Tarkovskin töiden hienous piilee niiden tunnelmassa. Maestron elokuvia ei tulekaan välttämättä täysin ymmärtää vaan kokea.

4 MUSIIKKI

Musiikille ja elokuvalle eniten yhteistä on rytmi, tempo ja osittain tätä kautta myös tunnelma. Ohjaajat Sergio Leonesta (1929-1989) Cameron Crowe'hin (s. 1957) ovat soitattaneet musiikkia kuvauspaikoilla virittäääkseen näyttelijät ja työryhmän oikeaan tunnelmaan. Ennio Morricone oli jo säveltänyt valtaosan musiikista elokuvaan Hyvät, pahat ja rumat (1966) kun rainaa kuvattiin. Cameron Crowe käyttää tunnetusti erinomaisesti valmista populaarimusiikkia elokuvissaan. Hänhän aloitti uransa rock-toimittajana Rolling Stone-lehdessä. Näitä vaiheita seuraa tekijänsä yksi parhaista, Melkein julkkis (2000).

Jim Jarmuschilla (s. 1952) elokuvan soundtrack kulkee joko päähenkilöllä autossa fyysisesti CD:nä mukana (Broken Flowers, 2005), protagonistin on itse muusikko (Only Lovers Left Alive, 2013) tai musiikki on tunnetun tekijän tilaus-

työ (Neil Youngin *Dead Man*issa, 1995). Jälkimmäisessä tapauksessa Jarmusch laittoi elokuvan raakaleikkauksen pyörimään, jonka päälle Young improvisoi rouheaa kitarointia, kaiku- ja delay -pedaaleja säästelemättä.

Musiikki kommentoi tapahtumia, on osa tarinaa tuoden siihen lisää tasoja sekä pelaa tunnelmaa tai elokuvan esittämää aikakautta vastaan.

4.1 Rytmi

Myös Sergei Eisensteinin kirjoituksissa on havaittavissa viitteitä musiikkiin, kuten hänen teoriassaan *metrisestä montaasista*, joka pohjaa otosten pituuteen. Jännite saadaan aikaan mekaanisesti siten, että otoksia lyhennetään ja samalla säilytetään niiden keskinäiset pituussuhteet. Lajin primitiivisimpänä muotona voidaan pitää 3:4 tahtilajia, marssin tai valssin tahtiin. Turmeltuneimmassa muodossaan metrinen montaasi voi käydä esimerkiksi musiikille täysin vierasta tahtilajia 16:17 tai 22:57, joita katsoja ei enää kykene kokemaan. Tehokkaimmillaan käytettynä metrinen montaasi saa yleisön sykkimään mukana, kuin musiikkia kuunnellessaan.

Eisenstein otti vaikutteita usein kuvataiteen, kirjallisuuden ja musiikin alueilta. Musiikin vaikutus on ilmiselvää jo siinä miten Eisenstein nimesi viiteen kategoriaan jakamansa montaasin lajit. Metrisen montaasin lisäksi siis: rytmisen montaasi (sisältö vaikuttaa otoksen pituuteen), tonaalinen montaasi (esim. valonmäärän vaihtelut, äänen terävyys tai kuvan pehmeäpiirtoisuus) yläsävelmontaasi (dominantin eli otosta hallitsevan tunnevaikutelman sijaan leikataan "demokraattisesti" antaen samat oikeudet kaikille kuvan sisältämille ärsykeille) ja intellektuaalinen montaasi (älyllinen).

Aiemmin mainitut Léger ja Ray hakivat elokuvan rytmille analogioita musiikista, vaativat elokuvaa irtautumaan todellisuudesta ja valokuvauksesta, kaikesta teatraalisesta, kertovasta ja kuvailevasta. "Puhdas elokuva" ja "visuaalinen sinfonia" olivat usein hoettuja iskusanoja. Kaverusten tunnetuin yhteistyön tulos (Ray kuvaajana, Léger ohjaajana yhdessä ohjaaja Dudley Murphyn kanssa) *Ballet Mécanique* (1924), on visuaalisen sinfonian avainteos, joka koostuu rytmisesti toistuvista kuvista, joiden lopputulos sanoutuu irti narratiivisen elokuvan perinteestä. (Abel 1988, 331.)

Alun perin elokuvaa oli tarkoitus esittää yhdysvaltalaisen George Antheilin säveltämän, saman nimisen kakofonisen ilottelun kanssa, mutta koska säveltäjä ja elokuvantekijät työstivät mekaanista balettiaan vailla keskinäistä yhteydenpitoa, oli Antheilin musiikkinumerolla mittaa lähes tuplasti elokuvaan verrattuna, joten kumpaistakin teosta esitettiin alunperin omillaan. (About the film Ballet Mecanique)

5 TEATTERI

Elokuvailmaisun ottaessa ensi askeliaan oli kameran tehtävänä lähinnä tallentaa tapahtumat objektiivisesti. Kuvakulma oli ikään kuin katsoja istuisi teatterissa ja seuraa toimintaa joka tapahtuu lavalla. Kuvakokona tavattiin käyttää yleiskuvaa. Filmattua teatteria siis toisin sanoen. Tiukempien kuvarajausten ja -kokojen myötä tekijät alkoivat käyttää kameraa enemmän ilmaisuvälineenä, joten elokuva alkoi irtaantua teatterin konventioista ja vakiinnutti asemaansa omana taiteenlajinaan. D. W. Griffithin (1875 - 1948) sanotaan keksineen lähikuvan, neuvostoliittolaiset (Kuleshov, Eisenstein, Vertov) kehittivät omat montaaiteoriansa ja ensimmäiset dolly -ajotkin voidaan jäljittää tapahtuneen niin Italiassa kuin Yhdysvalloissakin 1910-luvulla.

Fantasia- ja tieteiselokuvan pioneeri, ranskalainen Georges Melies (1861 - 1938) oli alkujaan taikuri, jolle elokuva merkitsi teatteritemppujen täydellistymistä: trikkikuvaus oli hänelle silmänkääntötemppujen jatke. Useimmat tuon ajan ranskalaiset ja amerikkalaiset koomikot olivat lähtöisin varieteesta tai boulevardinäyttämöltä. Katsottaessa Max Linderiä (1883 - 1925) on selvää mitä kaikkea hän on lainannut teatterista. Hän näyttelee yleisölle, iskee silmää katsojille, tekee heistä ahdinkonsa todistajia eikä emmi tehdä sivuhuomautuksia, jotka on tarkoitettu yksinomaan yleisölle. Charlie Chaplin (1889-1977) on puolestaan lainannut keinoja englantilaisesta pantomiimista ja kehittänyt elokuvan keinoin varieteen komiikan huippuunsa. Näin elokuva ylittää teatterin, jatkaa sen kehitystä ja karsii siitä vajavaisuuksia.

Elokuvan ansiosta perustilanne (kohtaus) voidaan viedä äärimmäisyyksiin asti, kun näyttämöllä sen kehitys saattaa jäädä ajan ja tilan rajoitusten tähden jollain lailla toukka-asteelle. Ilmaisuvälineenä elokuva kykenee tekemään näy-

telmästä uudenlaista draamaa ja kehittämään teatteri aikuisasteelle. (Bazin 1951, 139.)

Jotkut nykypäivän ohjaajat ovat omaksuneet "teatterimaisen" esitystavan elokuvissaan. Kenties ahkerimmin tätä estetiikkaa on noudattanut ruotsalainen Roy Andersson (s. 1943) elokuvissaan *Toisen kerroksen lauluja* (2000), *Sinä elävä* (2007) ja *Kyyhkynen oksalla istui olevaista pohtien* (2014). Kamera ei muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta liiku, kohtaukset kuvataan yhdellä otolla ja kuvakoot keinuvat kokokuva/yleiskuva-akselilla. Anderson kuvaa elokuvansa omistamassaan Studio 24 -studioissa, jonne hän työryhmänsä kera rakentaa kohtauksen miljöö, jonka pystyttämiseen saattaa mennä joskus monta kuukauttakin. Myös lavasteissa on jotain "teatterinomaista", sillä kaikessa "pahvisuudessaan" voimme nähdä, että Anderssonin elokuvien maailma ei ole tosi, vaan täysin oma paikkansa, elokuvan maailma.

5.1 Näyttelijän työ

Jo varhaiset neuvostoliittolaisteoreetikot, etupäässä Lev Kulesov, pyrkivät pääsemään eroon teatterinäyttelemisen "esittävästä luonteesta" kohti "äärimmäisen uskottavaa, elämänkaltaista esiintymistä." Kulesov vaati, että kaikki mitä kankaalla tapahtuu, näyttelijän tulisi todella tehdä se: mikäli esiintyjä hakkasi halkoja, hänen ei tulisi näyttellä tointaan vaan oikeasti tehdä niin. Sairasta tulisi esittää oikeasti sairaan henkilö. (Makkonen 1990, 40.)

Tunnetusti Konstantin Stanislavskin opit ovat vaikuttaneet moderniin elokuvanäyttelemiseen, jos ei nyt suoraan, mutta välillisesti, varsinkin amerikkalaisen Actor's Studion kautta, jossa opiskelivat mm. Marlon Brando, James Dean, Paul Newman jotka veivät näyttelijänilmaisua naturellimpaan suuntaan siirtymään teatterin valoista elokuvakameroiden eteen. Stanislavskilainen tekniikka tarkoitti "sisäisen tilaan" keakittymistä, yleiseksi havaittujen, teatraalisten eleiden sijaan. (Benedetti 1982, 70) Merkittävänä hahmona voidaan pitää yhtä Actor's Studion perustajista, ohjaaja Elia Kazania (1909 - 2003), joka ohjasi Brandoa niin Tennessee Williamsin Viettelysten vaunun teatteri (1947), kuin elokuvaversiossakin (1951) ja James Deania tämän debyytististä Eedenistä itään (1954). Kazanin tyyli ohjata oli auktoritäärisen diktaattorin sijaan isällisen

keskusteleva. Tapa joka on yleistynyt paljon esimerkiksi jääkiekkovalmentajien keskuudessa. Kazan tutustui näyttelijöihinsä, jututti heitä ja uteli henkilökohtaisia. Täten Kazan kykeni ohjaamaan näyttelijöitään heidän tunnemuistinsa avulla saattaakseen heidät kohtauksen vaatimaan mielentilaan.

5.2 Brecht ja elokuva

Saksalaisen runoilijan, ohjaaja ja dramaturgi Bertolt Brecht (1898 - 1956) on vaikuttanut suuresti 1900-luvun teatteri-ilmaisuun, eikä elokuvakaan ole hänen ajatuksiltaan täysin säästynyt. Siinä missä tunnepohjainen Stansislavskilainen näyttelijäntyö on ottanut jalansijaa Hollywoodissa, ovat eurooppalaiset tekijät imeneet vaikutteita Brechtiltä, jonka "eepinen teatteri" perustui siihen mieltämään, että äly näyttää teatterissa tunnetta tärkeämpää osaa. Näytelmän todellinen vaikutus koetaan vasta, kun esitys on ohi ja katsojan ajatustyö alkanut tämän poistuttua teatterista. (Haikara 1992, 101) Kun katsoja ei ole emotionaalisesti kiinni näytelmässä, hän ikään kuin "viimeistelee näytelmän mielessään". Tämä saavutettaisiin "vieraannuttamis-efektillä" (verfremdungseffekt), jonka tarkoituksena oli saada yleisön reaktiot käännetyksi näyttämötaphtumien mukana elämisestä niiden pohdiskelemaan arvosteluun, eli saattaa katsoja tietoiseksi siitä, että katsoo esitystä, fiktiota. (Wickham 1992, 233.)

Tunnetuin "eepisen teatterin" tehokeino lienee "neljännen seinän rikkominen", eli suoraan yleisölle puhuminen. Tyylliltään niinkin erilaiset elokuvantekijät kuin Charlie Chaplin ("Ritari Siniparta", 1947) ja Jean-Luc Godard ("Hullu Pierrot", 1965) ovat käyttäneet tätä keinoa. Brecht oli tuttu vieras Chaplinin tiluksilla 1940-luvulla ja kertoihan saksalainen ottaneensa eepiseen teatteriin vaikutteita juurikin Chaplinin filmeistä. Ympyrä sulkeutuu. Neljännen seinän rikkominen on tuttu myös muiden muassa Woody Allenin elokuvista ("Annie Hall" 1977) ja nykyään trendikkäiden "found footage"-kauhuelokuvien alagenressä ("Creep", Patrick Brice 2014, "Paranormal Activity" Oren Peli 2007).

Mahdollisesti kaikkein "brechtiläisin" ohjaaja on juurikin yllämainittu Godard (s. 1930). Näyttelijät ovat toisinaan tietoisia kameran läsnäolosta, musiikki saattaa katkaista dialogin täysin yhtäkkiä ja toiminnan sujuvuutta katkovat hyppy

leikkaukset ovat kaikki keinoja, jotka vieraannuttavat katsojaa itse tarinasta ja tekevät tälle selväksi, että katsoo elokuvaa. (The 15 best movies influenced by Bertolt Brecht's theater techniques.)

Tanskan kauhukakaran Lars von Trierin amerikan-trilogian ensimmäisen osan Dogvillen (2003) ilmestyessä kriitikoiden keskuudessa puhuttiin paljon elokuvan brechttiläisyydestä. Dogvillen kylään sijoittuva elokuva on lähes täysin lavasteista riisuttu. Kylän asukkaiden taloja edustaa mustaan lattiaan piirretyt valkoiset ääriviivat. Myös valaisu on eepin teatterin mukaan tasaista: näyttelijöitä ei rajata spottivaloin toiminnan ulkopuolelle pimeyteen, kaikki ovat käsivaralla hoippuvan kameran katseelle alati alttiita. Von Trierin käyttämät väli-tekstit toimivat myös etäännyttämisen keinoin, niissä näet kerrotaan pääpiirteittäin mitä tulevassa jaksossa tapahtuu.

5.3 Eroavaisuuksista

Jean-Paul Sartre on tokaissut, että teatterissa draama lähtee näyttelijästä, elokuvassa taas lavasteista. Täten teatteria ei ole ilman ihmistä, mutta elokuva pärjää ilman näyttelijöitä. Oven paukahduksella, tuulessa kieppuvalla tyhjällä paperipussilla tai rantaan iskevillä aalloilla saattaa olla suurtakin draamatista tehoa. Kuten Robert J. Flahertyn mestarillisessa elokuvassa Nanook - pakkasen poika (1922) tai Robert Redfordin aavan meren armoille jättävässä selviytymistarinassa All is lost (J. C. Chandor 2013), aiheena on ihmisen ja luonnon välinen taistelu. Draaman päävaikuttajana ja antagonistina ei toimi toinen ihminen vaan luonto.

Teatterin ja elokuvan aika poikkeavat toisistaan merkittävässä määrin. Teatterissa istuva katsoja on läsnä kahdessa yhtäaikaisessa ajassa. Ensin on konkreettinen, todellinen, hänen oma aikansa. Ja sitten on näyttämöllä tapahtuva aika. Elokuvassa aika on sen sijaan pääasiassa valkokankaalla, sillä katsojan ajalla ei ole mitään suoraa yhteyttä siihen. Teatterissa sellainen on olemassa. Romaanin aika on elokuvan lailla tietystä mielessä absoluuttinen: kirjan voi jättää silleen ja siihen voi palata, mutta silti se aika on siellä olemassa. Se on romaanin eikä niinkään enää lukijan aika. (von Bagh & Långbacka 1980, 12)

6 ELOKUVA

Jean-Luc Godardin ensimmäinen kokoillan elokuva, ranskan uuden aallon keskeinen teos Viimeiseen hengenvetoon (1959) sisältää toistasataa sitaattia. Filmissä vilisee kirjallisia lainauksia, viitteitä muihin elokuvaan, maalauksia, veistoksia, julisteita, musiikkikatkelmia yli tyylijarvojen. Godard kehitti uuden elokuvakerronnan muodon ja voidaan katsoa post-modernin elokuvan syntyneen. (Laurinen 2015. 21)

6.1 Case study - Paul Thomas Anderson

Paul Thomas Anderson, kuten moni muukaan VHS -aikakauden kasvatti, 90-luvulla ohjaajanuransa aloittanut tekijä (Wes Andersson, Quentin Tarantino, Spike Jonze), ei karsasta varastaa suurilta: Stanley Kubrick, Robert Altman, Max Ophlus, Martin Scorsese. Etenkin listan jälkimmäisen mestarin vaikutus on nähtävissä merkittävässä määrin Andersonin läpimurtoelokuvan Boogie nights (1997) pitkissä steadicam -ajoissa, sweep -leikkauksissa, musiikkivalinnoissa ja onhan elokuvan loppukohtaus häpeilemättömän suora, mutta tyylijuinen, pastissi Kuin raivo härän (1980) lopetuksesta (kuva 7).



Kuva 7 Robert De Niron monologi itselleen *Kuin Raivo Härän* epilogissa (ylh.). Mark Wahlberg samalla asialla seitsemäntoista vuotta myöhemmin *Boogie Nights*ssa (alh.)

Andersonin laaja elokuvahistorian tuntemus heijastuu hänen töissään, joko tietoisesti edellisen esimerkin mukaisina kunnianosoituksina tai ohjaajan alitajunnasta kumpuavina ratkaisuin.

Anderson ohjasi ensimmäisen elokuvansa ollessaan vain 26-vuotias. *Hard eight* (1996) on uhkapelurien maailman sijoittuva pieni draama, joka loppua kohden lipuu trilleri- ja gangsterielokuvan perinteitä kohden. Erittäin lupaava avaus, jota seurasi 70- ja 80-lukujen kalifornian pornoteollisuuden kulisseihin ja niiden taa kurkistava *Boogie nights*, joka loi Andersonille jalansijaa sukupolvensa yhtenä kovimmista tekijöistä. John Holmesiin pohjautuvaa päähenkilöään (roolissa mainio Mark Wahlberg) myöten viriili elokuva rohkenee ottaa vaikutteensa edellä mainitun Scorsesen lisäksi ajankuvalleen uskollisesti Altmanin *Nashvillen* (1975) rikkaasta henkilögalleriasta.

Viimeistään Magnolia (1999) teki alle kolmekymppisestä auteuristä tähden. Altmanin Short cutsin (1993) pikkuveljeksi parjattu, kolmituntinen ensemble-elokuva on 90-luvun parhaita elokuvia - ellei paras. Elokuvilla on selviä yhtäläisyyksiä, ja voidaankin aavistella, oliko Andersonin motiivina ylittää esikuvansa yksi parhaista teoksista, ja nousta kisällistä mestarin asemaan. Mosaikkimaisen rakenteen ja suuren henkilögallerian lisäksi elokuvien teemoissa (katuvat isät, pettävät aviomiehet, laiminlyöty vanhemmuus - kaikki toistuvia teemoja Andersonin tuotannossa) ja luonnonkatastrofien (Short Cutsissa iskee maanjäristys, Magnoliassa sataa sammakoita) muodossa esiintyvissä deus ex machina-kohtauksissa ollaan samojen aiheiden ja ilmaisukeinojen äärellä.

Hienot näyttelijät (mm. John C. Reilly, Julianne Moore, Philip Baker Hall, Philip Seymour Hoffman, William H. Macy, Jason Robards viimeiseksi jääneessä työssään) ovat kauttaaltaan hurjassa vedossa ja jotain Andersonin näyttelijänohjaajan pätevyydestä kertoo se, että usein lähinnä koivuhalkoa muistuttavasta ilmaisustaan tunnettu Tom Cruise tekee uransa parhaan roolisuurituksen lipevän panomiehen osassaan.

Elokuva hengähtää hetken näyttelijöiden puhjettua yhtäkkiseen yhteislauluun Aimee Mannin kanssa, tämän kappaleesta "Wise Up". Anderson on sanonut ottaneensa vaikutteita Mannin lauluista, joita kuullaan Magnoliassa useamman numeron verran.

Andersonin luultiin vitsailleen paljastaessaan seuraavan projektinsa olevan puolitoistatuntinen romanttinen komedia, jonka pääosassa nähtäisiin Adam Sandler. Tottahan mies virkkoi ja näin syntyi Punch-Drunk Love (2002), johon suuri yleisö kuin kriitikotkaan eivät oikein tienneet miten päin elokuvaan tulisi suhtautua, mutta vuosien kuluessa Andersonin neljän ohjaus on kerännyt varovaisia huraa-huutoja ja aivan ansaitusti, sillä kyseessä on täysin omanlaisensa mestariteos.

Ohjaaja kävi jälleen Robert Altmanin työkalupakilla. Tällä kertaa varastettiin vähemmän suitsutusta saaneesta Kippari-Kallesta tuttu "He needs me"-iskelmä. Shelley Duwallin esittämä hupsu rakkauslaulu sopii niin täydellisesti Jon Brionin säveltämän soundtrackin linjaan, että voisi kuvitella kappaleen toimineen suurimpana inspiraationa elokuvan tunnelman kiteyttäviin, vinksahaneisiin sävelmiin.

Kului viisi vuotta kunnes valkokankaalla nähtiin löyhästi Upton Sinclairin Oil!-romaanin pohjaava, kapitalismin ja uskonnon törmäyskurssille heittävä *There will be blood* (2007). Daniel Day-Lewis tekee roolityönsä rahan ja vallan so-kaisemana Daniel Plainviewna sellaisella intensiteetillä, että kaltaista suoritus-ta ei elokuvahistorian lehdistä montaa löydy. Elokuva aloitti ohjaajan ja säveltä-jä Jonny Greenwoodin yhteistyön, joka jatkuu yhä.

Anderson kertoi katsoneensa *There Will Be Bloodin* kuvausten aikana Sierra Madren Aarteen (John Huston, 1948) joka ilta. Yhtäläillä ahneuden teemaa käsittelevän elokuvan hengen voi aistia Andersonin teoksessa. Sattumoisin Daniel Day-Lewis omi roolihahmonsa puhutavan John Hustonilta.

The Masterin (2012) nimihenkilö on Philip Seymour Hoffmaniin (1967-2014) henkilöitynyt, kovasti skientologian perustajaa L. Ron Hubbardiin muistuttava kirjailija. Vaikka Anderson on itse kiistänyt Lancaster Doddin hahmon perustu-van suoraan Hubbardiin, on elokuvassa selviä yhtäläisyyksiä skientologiaan. Kohtaus, jossa Dodd tenttaa Phoenixin näyttelemää Freddie Quellia, muistut-taa kovasti skientologien auditiointiprosessia. Hartaana skientologina tunnettu Cruise kiivastui Andersonin esitettyä elokuvan tälle yksityisnäytöksenä ja kat-kaisi välit ystäväänsä. Elokuvallisina vaikutteina voitaneen nähdä Johnatan Demmen Melvin & Howard (1980) sekä liuta 1940- ja -50-luvun amerikkalaisia film noir-elokuvia.

Inherent vice (2014) on ensimmäinen post-modernin kirjallisuuden mestarin Thomas Pynchonin romaanin filmatisointi. 70-luvun alun Los Angeles toimii näyttämönä budinkatkuiselle dekkaritarinalle, jossa Joaquin Phoenixin tulkit-sema hipahtava yksityisetsivä saa toimeksiannon entiseltä heilaltaan. Um-pisolmuun kietoutuva juoni mitä kirjavampine sivurooleineen (erityisesti Josh Brolin on hulvaton) leikkisänä ajankuvana *Inherent Vice* on Big Lebowski (1998) hengessä vastustamattoman hauska, tuleva kulttielokuva. Jälleen ker-ran vertailukohtia voidaan vetää Robert Altmaniin. Dekkarijuonessa ja ajanku-vassa on viitteitä Pitkiin Jäähyväisiin (1973).



Kuva 8 Iiris-efekti Andersonin Punch-Drunk Lovessa.

"Nerot varastavat. Typerykset lainaavat ja jäävät vielä rysän päältä kiinni", sanonta kuuluu. Post-modernismille tyypillisesti Anderson pöllii, viittaa ja tekee kunniaa vanhoille ja miksei uusillekin mestareille. Hänen elokuvansa ovat brechttiläisiä, mykkäelokuvan ajoilta tuttuine iiris-häivytyksineen ja neljännen seinän rikkomisineen. (Ensimmäinen kuva jonka ympärille Anderson alkoi Magnoliaa kirjoittaa, oli elokuvan viimeinen kuva, jossa Melona Waters katsoo kameraan ja hymyilee.) Hänen elokuvansa ovat stanislavskilaisia, sillä ne ovat niin perin viihdyttäviä - pienin varauksin The Master pois lukien ja katsokaa minkälaiset metodinäyttelijäintyön malliesimerkit Day-Lewis There will be bloodissa ja Phoenix The Masterissä meille havainnoillistavat.

6.2 Montaasi

Pitäessään kameransa staattisena yhdessä ainoassa paikassa koko kohtauksen ajan, ohjaaja likvidoi leikkauksen, niin sanotusti "unohtaa saksen" ja jättää montaasivastuun täten katsojalle, jonka katse on vastuussa kuvan sisäisestä montaasista. Eikö juuri tämän tapaista erottelua katsoja harjoita teatterissa istuessaan tai valtavaa maalausta tarkastellessaan? Teatterissa tätä huomiopistettä voidaan korostaa valaisun keinoin, maalaustaitteessa viivoin tai värein.

Montaasi on siis yhdellä tapaa ajateltuna katseen ohjaamista haluttuun suuntaan. Tai kuten Godard on pätkäillyt: "Jos ohjaus on katsetta, montaasi on sydämensykeä. Ennakointi kuuluu molempien luonteeseen; mutta minkä toinen pyrkii ennakoimaan tilassa, siihen toinen pyrkii ajassa."(Godard 1956, 54.)

6.3 Postmoderni elokuva

Siinä missä modernismi pyrki taiteessa "täydellisyyteen", post-modernismi kulkee tätä linjausta vastaan, leikkii, ironisoi ja tekee brechtiläisittäin katsojan tietoiseksi, että katsoo elokuvaa. Leimaavaa on myös leikkittely elokuvan rakenteella sekä korkea- ja populaarikulttuurin yhdistelyllä. Tekstissä aiemmin mainittujen herrojen lisäksi post-modernia elokuvaa ovat harjoittaneet myös ainakin Michael Haneke (s. 1942), David Lynch (s. 1946), Terry Gilliam (s. 1940), Gaspar Noe (s. 1963) ja Joel (s.1954) & Ethan Coen (s. 1957).

Haneken *Funny Games*issä (1997) on tunnettu postmodernismin esimerkki. Yläluokkaisen perheen lomanvietto keskeytyy kun kaksi nuorta miestä tunkeutuu heidän kesähuvilalleen ja ottaa perheen vangikseen. Tekijöiden motiiveja ei missään vaiheessa selitetä. Myöhemmin perheen äiti saa käsiinsä haulikon, jolla ampuu toisen nuorista miehistä. Mutta toinen väkivallantekijöistä tarttuukin kaukosäätimeen ja kelaa elokuvaa taaksepäin, hetkeen ennen ampumista. Tällaisen vieraannuttamisefektin voidaan nähdä toimivan kiritiikkinä viihteellistä väkivaltaelokuvaa kohtaan. Katsoja tuntee hetkellisesti helpotusta ja hurraa väkivallanteolle, vaikkakin teko kohdistuu elokuvan antagonistiin. Haneken kikka toimii niin tunne- kuin ajatuksenkin tasolla, tehden katsojan tietoiseksi omista tuntemuksistaan.

Elokuva poikkeaa Haneken tuotannossa siinä, että ohjaaja käyttää musiikkia. Perhe saapuu huvilalleen kuunnellen autossaan klassista musiikkia. Autuuden vaikutelman rikkoo ääniraidan täyttävä HC-punk, jonka väkivaltainen kakkofonisuus sotii täysin henkilöiden tunnetilaa vastaan ja ennakoi tulevaa.

7 YHTEENVETO

"Nerot varastavat. Tyhmät lainaavat ja jäävät vielä housut kintuissa kiinni", sanotaan. Eklektisyys on nykyelokuvalla verrattain yleinen piirre. Ohjaajat nostavat kunnioituksestaan hattua sankareilleen ja iskevät siinä samalla silmää harjaantuneelle yleisön osalle. Varastaminen ja matkiminen on ollut taiteen tekemisessä kautta aikain läsnä, eikä sitä tulisi vierastaa. Ties kuinka moni projekti tai idea on jäänyt toteuttamatta sen tähden, että tekijä on ajatellut työnsä olevan liialti velkaa jollekulle toiselle tai muka liian suoranainen kopio toisesta teoksesta. Kaikki näkemä, kuultu ja opittu suodattuu aina tekijän oman suodattimen läpi, eikä lopputuloksessa ole jäljellä välttämättä paljoakaan lähteenä toimineesta teoksesta. Tämän olen huomannut omassa tekemisessäni musiikin, lyhytelokuvien ja musiikkivideoiden parissa.

LÄHTEET

- Abel, C. 1990. Elokvateorian historia. Helsinki: Limes ry:n painolaitokset.
- Bazin, A. 1951. Teatteri ja elokuva. Elokuvan lajit. Helsinki: Painokaari Oy. 1990.
- Von Bagh, P. Långbacka, R. Perusasioiden oppimisesta. Filmihullu 1/1980.
- Benedetti, J. 1982. Johdatus Stanislavskiin. Helsinki: Painatuskeskus Oy 1993.
- Godard, J.-L. 1956. Montaasi, silmäteräni. Elokuva Godardin mukaan. Vaasa: Vaasa Oy:n kirjapaino. 1984.
- Haikara, K. 1992. Bertolt Brechtin aika, elämä ja tuotanto. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Laurinen, S. Godard. Elokuvan historia(t). 1. Keskustelu. Filmihullu 2/2015
- Makkonen, V. 1990. Tekijäteoreetikot: Lev Kulesov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov. Elokvateorian historia. Helsinki: Limes ry:n painolaitokset.
- Tarkovski, A. 1989. Vangittu aika. Jyväskylä: Gummerus kirjapaino Oy.
- Toropov, B. & Lee, J. 1997. Shakespeare vasta-alkaville ja edistyville. Helsinki: Hakapaino Oy 2000.
- Turtia, K. 1995. Sivistys- ja lyhennesanakirja. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset.
- Wickham, G. 1992. Teatterihistoria. London: Phaidon Press Limited.

ELEKTRONISET LÄHTEET

- Big Other. "Andrei Tarkovsky's Poetic Cinema" by Matt Turner. <http://bigother.com/2012/04/03/andrei-tarkovskys-poetic-cinema-by-matt-turner/> (Luettu 30.09.2015)
- Taste of cinema. The 15 best movies influenced by Bertolt Brechts theater techniques. <http://www.tasteofcinema.com/2015/the-15-best-movies-influenced-by-bertolt-brechts-theater-techniques/> (Luettu 22.10.2015)
- About the film Ballet Mecanique. Lehrman, Paul. <http://www.antheil.org/>

KUALÄHTEET

<http://loopedmag.com/issue4/looped-en---melancholia.html>

<http://image.toutlecine.com/photos/b/a/r/barry-lyndon-1975-07-g.jpg>

https://classconnection.s3.amazonaws.com/761/flashcards/684761/jpg/the_calling_of_st_matthew1362858582645.jpg

<http://3.bp.blogspot.com/-1CSaf-b3PgU/UhQH-z8v2DI/AAAAAAAAAFsA/GCWFQZT2EIQ/s1600/meanstreets2.jpg>

<http://www.ngv.vic.gov.au/essay/a-witness-to-guernica-picassos-weeping-woman/>

<http://egabrielfilmhistory.tumblr.com/post/110068760769/raging-bull-1980>

http://canvas.grolsch.com/sites/default/files/styles/regular_555x435/public/news/images/hero_punch_drunk_love.jpg?itok=iVt3p7JP