



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Veera Auvinen

Järjettömyys järjettömässä

Absurdin teatterin konventiot elokuvassa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuva ja televisio

Opinnäytetyö

20.11.2018

Tekijä Otsikko	Veera Auvinen Järjettömyys järjettömässä – Absurdin teatterin konventiot elokuvassa
Sivumäärä Aika	37 sivua 20.11.2018
Tutkinto	Medianomi (AMK)
Tutkinto-ohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoitus
Ohjaaja	Lehtori Timo Lehti
<p>Tämä opinnäytetyö käsittelee absurdia teatteria, sen konventioita elokuvissa, sekä elokuvan genreä ja dramaturgiaa. Opinnäytetyö tutkii, voiko elokuvista tunnistaa tarpeeksi absurdin teatterin temaattisia ja rakenteellisia piirteitä, jotta absurdi elokuva voisi olla oma elokuvagenrensä.</p> <p>Tutkimus on toteutettu hyödyntämällä aihetta käsittelevää kirjallisuutta teosanalyysiä varten. Analyysissä käsitellään kolmea 2000-luvun alussa ilmestynyttä elokuvaa, jotka on ohjannut ja käsikirjoittanut sama henkilö. Opinnäytetyössä kerrotaan myös temaattisia esimerkkejä absurdista genrestä muiden elokuvateosten tai absurdin teatterin näytelmien avulla.</p> <p>Opinnäytetyö perehtyy absurdiin teatteriin, sen historiaan ja konventioihin. Absurdin teatterin konventiot sisältävät temaattista, rakenteellista sekä filosofista informaatiota. Työssä käsitellään myös elokuvan genren määritelmää, dramaturgiaa, Syd Fieldin kolminäytöksistä paradigmaa sekä John Trubyn syventävää arkkityyppiteoriaa.</p> <p>Teosanalyysi on heijastettu Martin Esslinin nimeämiä absurdin teatterin konventioita vasten. Analyysissä on käytetty myös elokuvan dramaturgiaa ja konventioita selventäviä malleja, eli Syd Fieldin kolminäytöksistä paradigmaa ja John Trubyn syventävää arkkityyppiteoriaa. Analyysin avulla pyritään näyttämään mahdollisimman realistinen ja totuudellinen lopputulos, jonka mukaan voidaan päätellä, voiko absurdi elokuva toimia omana elokuvagenrenään. Opinnäytetyössä nimetään myös jatkotutkimusta varten heränneitä kysymyksiä, jotka kaipaavat vielä vastauksia.</p> <p>Opinnäytetyössä käy ilmi, että absurdi elokuva voisi toimia omana elokuvagenrenään. Päätelmä argumentoi elokuvan genrevalikoiman niukkuutta vastaan. Työn tarkoitus on laajentaa genren määritelmää sisältämään myös taidesuuntauksia ja herättää keskustelua elokuvataiteen monipuolisuudesta.</p>	
Avainsanat	Absurdi teatteri, elokuva-analyysi, genre, absurdismi, filosofia

Author Title	Veera Auvinen Nonsense in the nonsensical
Number of Pages Date	37 pages 20th November 2018
Degree	Bachelor of Culture
Degree Programme	Film and television
Specialisation option	Scriptwriting
Instructor	Lecturer Timo Lehti
<p>This thesis is about the theatre of the absurd and its conventions in film. It also discusses film genre and dramaturgy in general. The thesis aims to discover if a selection of films contains enough thematic and structural similarities to the theatre of the absurd and could thus create a completely new film genre: absurd film.</p> <p>The research was done utilising literature about the subject in order to execute a film analysis. The analysis contains three films from the early 2000's. The films have been selected from directors, who have both worked as a scriptwriter as well as directed the film. The thesis discusses thematic examples of the genre of the absurd with examples from other films and plays.</p> <p>The thesis takes a look on the history and conventions of the theatre of the absurd. The conventions include thematic, structural and philosophical information. The thesis includes also discussion on film genre, dramaturgy, Syd Field's three-act-paradigm and John Truby's archetype theory.</p> <p>The film analysis is executed utilising the conventions of the theatre of the absurd that have been created by Martin Esslin. The analysis contains film dramaturgy and conventions that have been clarified with the three-act-paradigm and the archetype theory. The analysis' aim to show a result that is as realistic and truthful as possible.</p> <p>The thesis shows that absurd film could be a completely new film genre. The result arguments against the scarce variety of film genres. The result encourages people to discuss what genres should and should not include and the versatility of the art of film. In the end of this thesis the writer asks questions that can be helpful for further research on the results.</p>	
Keywords	Theatre of the absurd, film analysis, genre, absurdism, philosophy

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Absurdi teatteri	2
2.1	Historia	2
2.2	Mitään ei tapahdu, kukaan ei tule, kukaan ei mene - absurdin teatterin dramaturgia	4
2.3	Hölynpölyä ja muita järjettömyyksiä	8
2.3.1	Absurdismi	10
2.3.2	Eksistentialismi ja metafysiikka	11
3	Elokuvan genret ja dramaturgia	12
3.1	Kuinka genre määritellään?	12
3.2	Elokuvan dramaturgiset rakenteet	15
3.3	John Trubyn syventävä arkkityypiteoria	17
4	Analyysi: elokuvien analyysi absurdin teatterin konventioita vasten	20
4.1	Mulholland Drive	20
4.1.1	Absurdin teatterin konventiot elokuvassa Mulholland Drive	21
4.2	The Life Aquatic with Steve Zissou	23
4.2.1	Absurdin teatterin konventiot elokuvassa The Life Aquatic with Steve Zissou	26
4.3	Lost in Translation	27
4.3.1	Absurdin teatterin konventiot elokuvassa Lost in Translation	29
5	Päätelmä	32
6	Lähteet	35
6.1	Kirjallisuus	35
6.2	Artikkelit	36
6.3	Digitaaliset lähteet	36
6.4	Näytelmät	36
6.5	Luentomuistiinpanot	36
6.6	Elokuvat	37

1 Johdanto

Vladimir: Emme ole enää yksin, odottamassa yötä, odottamassa Godota, odottamassa – odottamista. Koko illan me kamppailimme, jätettyinä oman onnemme huomaa. Nyt se on ohi. Huomina on jo tänään. (Beckett 1948, 116 – 117.)

Tässä opinnäytetyössä syvennyn tutkimaan absurdia teatteria ja sille ominaisten konventioiden esiintymistä absurdistisissa elokuvissa. Mielestäni elokuvien genrevalikoima on suhteellisen niukka, sillä se ei sisällä taidesuuntauksia, kuten absurdismia tai surrealismia. Tarkoitukseni on tutkia, voiko absurdi teatteri, tai absurdi elokuva, olla omanlaisensa genre elokuvamaailmassa. Absurdismia käytetään yleisesti kuvailutapana erikoisista, omituisista tai vaikeasti ymmärrettävistä elokuvista. Absurdismi ja absurdi teatteri eivät kuitenkaan ole synonyymeja, vaikka ne liittyvätkin toisiinsa. Tutkimukseni tavoite on selvittää, löytyykö absurdillemme elokuvalla tarpeeksi yhteneviä konventioita absurdin teatterin kanssa, jotta se voisi muodostaa oman genrelajinsa.

Absurdia teatteria ja sen konventioita käsittelevää tutkimuskirjallisuutta löytyy niukasti. Tästä johtuen suurin osa kerätyistä lähdetiedoista on peräisin Martin Esslinin kirjasta *The Theatre of The Absurd* (1961), joka on saatavilla vain englanninkielisenä painoksena. Olen kääntänyt kyseisen teoksen lainaukset ja tehnyt muistiinpanoja vapaasti suomentaen. Valtaosa muusta absurdia teatteria koskevasta kirjallisuudesta on kirjoitettu Esslinin teoksen pohdintoja soveltaen. Lisäksi olen tutkinut draaman historiaa Martin Esslinin teoksesta *Draaman perusteet* (1976) sekä genren historiaa Rick Altmanin teoksesta *Elokuva ja genre* (1999). Absurdin teatterin filosofisen taustan selvittämisessä olen tukenut Esa Saarisen *Filosofia!*-teoksen (2004) eksistentialismia ja metafysiikkaa käsitteleviin lukuihin. Elokuvan konventioita havainnollistan Syd Fieldin *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* (2005) ja John Trubyn *The Anatomy of Story* (2007) -teosten avulla. On kuitenkin huomioitava, että edellä mainitut ja muut opinnäytetyössäni käytetyt lähteet ovat vain suuntaa antavia pintaraapaisuja muiden teosten ohella. Koska raamit opinnäytetyön tutkimukselle ovat tiukat, olen siksi rajannut myös lähdemateriaalit perustiedot sisältäviin teoksiin.

Analysoin työssäni kolmea elokuvaa, joista jokainen on eri ohjaajan työ. Kaikki elokuvat ovat ilmestyneet 2000-luvun alkupuolella. Vaikka esimerkkielokuvia löytyy monilta vuosikymmeniltä reilusti ennen ja jälkeen 2000-luvun, pyrin välttämään analyysissäni mahdollisia aikakautteen liittyviä teknisiä tai temaattisia näkemyseroja. Uskon, että kolmesta

erilaisesta elokuva-analyysistä, sekä muista opinnäytetyössä mainituista esimerkkielokuvista, voi päätyä uskottavaan lopputulokseen, joka antaa suuntaa suuremmalle totuudelle.

Analysoitavat elokuvani ovat David Lynchin *Mulholland Drive* (2001), Wes Andersonin *Life Aquatic with Steve Zissou* (2004) sekä Sofia Coppolan *Lost in Translation* (2003). Tutkimus tehdään teosanalyysin kautta, jossa vertaan elokuvia absurdin teatterin piirteisiin ja konventioihin. Tarkoitus ei ole saada elokuvia välttämättä mahtumaan täysin absurdin teatterin muottiin, vaan löytää filosofisia ja konventionaalisia yhtäläisyyksiä. Analysoitavat elokuvat on valittu tarkoituksella niin, että sama henkilö on käsikirjoittanut ja ohjannut ne. Näin vältän käsikirjoittajan ja ohjaajan mahdolliset näkemuserot ja niiden aiheuttamat, analyysia vaikeuttavat konfliktit.

2 Absurdi teatteri

Tässä kappaleessa kerron absurdin teatterin historiasta, konventioista ja siihen vahvasti liittyvistä filosofisista vaikutteista. Vaikka absurdiä teatteria voisikin lähestyä erilaisista näkökulmista riippuen teatterikirjailijasta, pohjaan teoksessani käyttämäni tiedot absurdistista teatterista Martin Esslinin *Theatre of The Absurd* -teoksessa (1961) esitettyihin käsitteisiin.

2.1 Historia

Absurdi teatteri on erityisesti 1940–1960 -luvulla kukoistanut tyyliuuntauus. Maailmansodat ovat vaikuttaneet absurdin teatterin syntyyn ja sen katsotaan käsittelevän pettymystä elämän merkityksettömyyteen. (Esslin 1961, 23.) Vaikka absurdi teatteri on kehittynyt ankeissa olosuhteissa, ei sen todellinen merkitys kuitenkaan ole synkkä. Kun maailmalla ei ole enää mitään annettavaa, kyyninen absurdi teatteri astuu kuvioihin.

Martin Esslin oli unkarilainen näytelmäkirjailija, joka on kehittänyt absurdin teatterin termin. Nimityksellä on koottu yhteen avant garde -kirjoittajien tekstejä yhdeksi tyyliuuntauukseksi. (Wikidot -artikkeli, 2011.) Kukin kirjoittaja on toiminut omana, itsenäisenä, konventioita vastaan taistelevana yksilönään. Yhteys kirjoittajien välillä on havaittu vasta myöhemmin Esslinin toimesta. Vaikka absurdin teatterin voi helposti mieltää kyyniseksi, pohjimmiltaan se kuitenkin kuvaa samoja asioita kuin muinaisen Kreikan tragediat: mikä on ihmisen epävarma ja mystinen asema universumissa?

Absurdi teatteri on esoteerinen, eli vain sisäpiirille tarkoitettu, taiteen laji. Tunnetuimpiin edustajiin kuuluvat Samuel Beckett ja Eugène Ionesco, joiden näytelmiä olen käyttänyt lähdemateriaalina tätä opinnäytetyötä varten. Jokainen absurdin teatterin kirjoittaja on kuitenkin toiminut omana yksilönään, eikä heitä ole yhdistänyt yhteinen manifesti tai päämäärä. Yhdistävät tekijät ovat olleet ennemminkin ne seikat, joita vastaan jokainen heistä on taistellut: perinteisen ranskalaisen teatterin konventiot, syy-seuraussuhteet, hahmojen psykologinen kehitys ja painotus realismiin. Jokainen teksti kuvaa kirjoittajan maailmankuvaa yksilönä. (Esslin 1961, 22.) Shakespearin näytelmässä Hamlet puhuu siitä, miten teatteri pitelee peiliä itse luonnolle, Esslin puolestaan sanoo, että itse asiassa teatteri pitää peiliä yhteiskunnalle (Esslin 1976, 115).

Olosuhteet ovat muovanneet absurdista teatterista juuri sellaisen, jollaiseksi se on itsessään kokenut tarpeelliseksi syntyä. Absurdista teatterista löytyy samankaltaisia piirteitä kuin samana aikakautena Ranskassa vallinneessa elokuvan uudessa aallossa sekä Yhdysvaltojen beat-kirjallisuudessa. Kuvataiteeseen verrattaessa absurdin teatterin voi yhdistää abstraktiin taiteeseen, sillä molempia yhdistää unenomainen todellisuus, joka ei aivan ole omamme. Usein mielletään, että absurdi teatteri olisi syntyperältään ranskalainen, mutta vaikuttajia on ollut maailmanlaajuisesti. Suurimmat vaikuttajat toki asuivat Pariisissa, mutta he olivat syntyperältään eri kansalaisuuksia: esimerkiksi Beckett oli irlantilainen ja Ionesco romanialainen. (Esslin 1961, 26 – 27.)

Genret muuttuvat, uusiutuvat ja muuttavat alati muotoaan. Esimerkiksi Ranskan klassismin kaudella ei ollut mahdollista, että draaman päähenkilö olisi ollut ylhäissyntyinen (Esslin 1976, 74). Myös absurdin teatterin konventiot ovat vuosien saatossa muuttaneet muotoaan. Niiden alkuperää voidaan jäljittää jopa Shakespearen saakka, jonka näytelmissä on ripaus absurdia teatteria. Näytelmissä se ilmenee omituisena logiikkana, vapaana tulkintana ja silkkana runollisena hulluutena. Martin Esslin mainitsee, että myös mykkäelokuvilla on ollut oma vaikutuksensa absurdiin teatteriin. (1961, 332.) Absurdia elokuvaa ensimmäisten joukossa edustaa ranskalainen elokuvaohjaaja Jacques Tati, jonka teokset ovat lähellä olettamaani genremääritelmää absurdista elokuvasta. Hänen elokuvissaan ääni on yleensä epäselvää mutinaa taustalla ja kuvasto poeettisesti symbolista (Esslin 1961, 336 – 337).

2.2 Mitään ei tapahdu, kukaan ei tule, kukaan ei mene - absurdin teatterin dramaturgia

Absurdi teatteri hylkäsi teatterin perinteisen kerrontatavan. Se merkitsi ensimmäistä muutosta klassiseen dramaturgiaan. Absurdi teatteri kieltää johdonmukaisen pessimismin näkökulmassaan, tämä koskee absurdin teatterin maailmankatsomusta yleisesti ottaen. Absurdi pyrkii kieltämään konventionaalisen dramaturgian takana olevan länsimaisen logiikan. (Heinonen & Reitala 2001, 45.) Logiikan sijaan absurdi teatteri hakee runollista ja lyyristä esitystapaa. Kuten runo perustuu usein tiettyyn keskeiseen kuvastoon, metaforiin ja vertauksiin, myös absurdi teatteri käyttää näyttämökuviksi ja kohtauksiksi konkretisoituvia runokuvia, jotka kehittyvät vähitellen ja paljastavat katsojalleen syvemmän merkityksensä. (Esslin 1976, 72.)

Elokuvan dramaturgiaan perehdyn luvussa kolme, jossa käsittelen elokuvan genremääritelmiä sekä dramaturgiaa. Mainittakoon kuitenkin jo tässä vaiheessa, että perinteisen elokuvan ja absurdin teatterin dramaturgiat eroavat toisistaan. Siinä missä elokuvan voi käsittää pyrkivän dramaturgiallaan selkeyttämään katsojalle juonen kristallinkirkaaksi, absurdi teatteri herättelee katsojansa ajattelemaan itsenäisesti kyseenalaistamalla ja tutut konventiot unohtamalla.

Samuel Beckettin näytelmä *Godota odottaessa* (1949) on tunnettu absurdin teatterin näytelmä. Näytelmä kertoo kahdesta miehestä, Vladimirista ja Estragonista, jotka odottavat Godota puun luona. Miksi he odottavat häntä? Kuka on Godot? Saapuuko hän koskaan? Kaikki tämä on yhdentekevää, eikä kysymyksiin tarjota suoria vastauksia. Ranskalainen näytelmäkirjailija ja elokuvakäsikirjoittaja Jean Anouilhin on tiettävästi kommentoinut näytelmää seuraavasti: "Mitään ei tapahdu, kukaan ei tule, kukaan ei mene, kuinka hirveä näytelmä." Arvosteleva kommentti on lähes suora lainaus samaisesta näytelmästä, jossa Estragon lausuu seuraavasti:

"Mitään ei tapahdu, kukaan ei tule, kukaan ei mene, tämä on kauheaa." (Beckett 1948, 67)

Perinteisessä merkityksessä absurdista teatterista puuttuu ekspositio, kehittäminen, käänne, konflikti ja katastrofi – ja kaiken tämän myötä myös rakenteen symmetria. Katastrofi on jo tapahtunut esiripun noustessa, kaikki mahdollisuudet on jo menetetty. Maailmaa hallitsee perspektiiviton nykyhetki. (Heinonen & Reitala 2001, 45.)

Edellä mainittuja piirteitä löytyy esimerkiksi Giórgos Lánthimoksen dystooppisesta elokuvasta *The Lobster* (2015). Elokuva kertoo yhteiskunnasta, jossa jokaisen on elettävä pariskuntana. Yksinolo ei ole sallittua, ja mikäli yksilö ei onnistu löytämään itselleen kumppania, tämä muutetaan haluamakseen eläimeksi. Elokuva alkaa, kun päähenkilö on jo eräänlaisella parinmuodostusleirillä hotellissa, josta hänen täytyy löytää itselleen sopiva kumppani 45 päivän kuluessa. Katastrofi, eli päähenkilön avioero, on jo tapahtunut ja päähenkilö on jo päättänyt tahtovansa olla hummeri, mikäli ei onnistu löytämään itselleen kumppania. Katsoja voi vain seurata tapahtumia ja yrittää ymmärtää tätä käsittämätöntä maailmaa, jonka on vallannut eksistentiaalinen melankolia.

Absurdin teatterin hölynpölyssä on taikaa. Hölynpöly, absurdin teatterin tärkeä osa, syntyy tavuista, jotka sointuvat yhteen tai joissa on rytmiä. Tavut ovat kuitenkin menettäneet järkensä, jota ne ovat joskus saattaneet pitää sisällään. (Esslin 1961, 341.) Hölynpölyllä tarkoitetaan järjestömiä lauselitatioita, jotka eivät absurdissa teatterissa vie juonta eteenpäin, eivätkä toisaalta taaksekaan päin. Ranskalainen kirjailija Antonin Artaud kirjoittaa artikkelissaan *Cinéma et réalité*, että on etsittävä puhtaisiin visuaalisiin tilanteisiin perustuvaa elokuvaa, jossa unohdetaan kielen olemus kokonaisuudessaan ja siirrytään toiminnan tasolle, jossa kaikki kääntäminen muuttuu tarpeettomaksi ja jossa toiminta vaikuttaa lähes intuitiivisesti aivoihin (Artaud 1927, 2). Esimerkkinä absurdin teatterin hölynpölystä käytän *Godota odottaessa* -näytelmän Luckyn monologia sen kaikessa absurdiudessaan, sellaisenaan, monologia lyhentämättä ja omituisuuksia karsimatta:

Lucky: (*Yksitoikkoisesti polottaen.*) ... se että on olemassa kuten pulppuilee Huberin ja Idon uusimmista julkisista töistä persoonallinen Jumala valkealla parralla. Jokakaka ajan ja avaruuden ulkopuolella jokakakaka jumalaisen apatiansa jumalaisen atambiansa jumalaisen afasiansa korkeuksista rakastaa meitä muutamaa poikkeusta lukuun ottamassa ties miksi mutta varmaan selviää ja kärsii kuten jumalainen Miranda niiden kanssa jotka ovat tietämättä miksi mutta kaikki aikanaan piinassa tulella jonka tulet liekki sikäli kun ne palavat vielä vähän aikaa ja kuka nyt sitä voikaan epäillä polttavat lopulta kantavat hirret eli kuljettavat helvetin pilviin hetkittäin niin sinisiä vielä nykypäivänä ja rauhaisia niin rauhaisia sellaisella rauhalla joka vaikka onkin ajoittainen ei ole silti vähemmän terbetullut mutta ei hosuta nyt ja odotettu ja toisaalta keskeneräisten tutkimusten ei hosuta nyt keskeneräisten mutta siitä huolimatta Berne-en.Brassen Antropopopopometrin Akakakakakademian seppelöimien Toussoun ja Culliardin tutkimusten perusteella on todettu vailla muuta erehtymisen mahdollisuutta kuin se joka johtuu inhimillisistä laskutoimista että Toussoun ja Culliardin keskeneräisten tutkimusten perusteella on todettu de-todettu tämä joka nyt seuraa nyt seuraa nyt seuraa eli ei hosuta ties miksi Huberin ja Idon töiden perusteella käy selvästi ilmi niin ilmiselvästi että huomioon ottaen Pierroun ja Du Percèn keskeneräisiä keskeneräisiä tis miksi touhuja Toudon ja Culliardin keskeneräisiä keskeneräisiä käy ilmi että ihminen päinvastoin kuin vastakkaisessa mielipiteessä että ihminen Bressessä Tousson ja Culliardin mukaan että ihminen no lyhyesti että ihminen no lyhyesti no huolimatta edistyksestä ruokavaliosta ja jätteiden poistamisesta on laihtumassa ja samanaikaisesti vastaavasti ties miksi huolimatta fyysisen kulttuurin elpymisestä sellaisten kuten

tennis jalkapallo kilpajuoksu kilpapyöräily uinti ratsastus lentäminen kusipäily tennis sähly luistelu rullaluistelu tennis lentäminen kesä- syys- syys- talviurheilu tennis nurmikentällä kuusikentällä ja savikentällä lentäminen tennis jääkiekko merikiekko penisilliini ja sen seurannaiset lyhyesti kuten sanottu samanaikaisesti vastaavasti on kutistumassa ties miksi huolimatta tenniksestä kuten sanottu lentämisestä golfista yhtälailla niin yhdeksänteen kuin kahdeksanteentoista reikään jännityksestä lyhyesti ties miksi Seinellä Seine-a-Passissa Seine-a-Pussissa Puss-y-Passissa eli samanaikaisesti vastaavasti ties miksi on laihtumassa kuitumassa kuten sanottu Pass-y-Pussissa lyhyesti tehokkuustappio per nuppi Voltairen kuoleman jälkeen ollessa luokkaa kaksi sormea sata grammaa per nuppi noin keskimäärin suunnilleen pyöristäen reilulla mitalla ilman vaatteita Normandiassa ties miksi no lyhyesti se on fakta ja ottaen huomioon toisaalta vielä vakavampi asia ja siitä nousee esiin joka on vielä vakavampi asia että Steinwegin ja Petermanin tämänhetkisten kokeisen valossa valossa siitä nousee esiin joka on vielä vakavampi asia että siitä nousee esiin joka on vielä vakavampi asia Steinwegin ja Petermanin hylkäämien kokeiden valossa valossa se että maaseudulla vuoristossa ja meren rannalla sekä vesistöjen ja tulien rantamilla ilma on sama ja maa eli ilma ja maa ankarassa kylmyydessä ilma ja maa sopivat kiville ankarassa kylmyydessä ikävä kyllä seitsemännellä aikakaudellaan eetteri maa meri kiville syvässä syvyydessä ankarassa kylmyydessä merellä maalla ja ilmassa ah ja voi kuten sanottu ties miksi tenniksestä huolimatta se on fakta ties miksi kuten epäilläkään kuten sanottu mutta ei hosuta kuten sanottu pää samanaikaisesti vastaavasti ties miksi tenniksestä huolimatta seuraavaan parta liekit itkut kivet niin siniset niin rauhaisat ikävä kyllä pää pää pää Normandiassa huolimatta tenniksestä töistä hylätyistä keskeneräisistä töistä vakavampi kivet lyhyesti kuten sanottu ikävä kyllä ikävä kyllä hylätyistä keskeneräisistä pää pää Normandiassa tenniksestä huolimatta pää ikvä äkyllä kivet Culliard Culliard (*Taistelu. Lucky päästää vielä muutaman huudon.*) Tennis!... Kivet!... Niin rauhaisat!... Culliard!... Keskeneräiset!... (Beckett 1948, 68 – 70.)

Hölynpöly on absurdin teatterin ydin. Hölynpölyä ja sen merkitystä voi verrata lasten loruihin, joissa on vahva tarve vapautua logiikasta ja antaa mielikuvituksen lentää. Logiikasta vapautuminen auttaa tiedostamaan, että lopulta monet ahdistusta aiheuttavat asiat ovat yhdentekeviä. Esimerkiksi mainittakoon *Tyyris Tyllerö* -runo, jossa Tyyris Tyllerö, kananmuna, kipuaa muurille, mutta sieltä pudotessaan rikkoo kuorensa eikä asialle ole tehtävissä mitään. Lukija on avuton traagisen vahingon tapahduttua ja Tyyris Tyllerön kohtalo on vain hyväksyttävä. Vastaavasti myös absurdissa teatterissa ihmisen tila ei ole keskustelun vaan kuvauksen kohde (Heinonen & Reitala 2001, 46).

Absurdin teatterin näytelmien sisältämä toiminta ei usein ole tarinallista, vaan se välitetään erilaisten runollisten mallien kautta. Kun psykologia ja järki ovat absurdissa teatterissa toissijaisia, jää runollisuudelle ja allegorioille suurempi rooli. Psykologinen todellisuus on absurdissa teatterissa korvattu yksityiskohtina, jotka heijastuvat ihmisen mielen-tiloista, peloista, unista ja unelmista, painajaisista ja kirjailijan itsensä sisäisistä konflikteista. Absurdissa teatterissa ihmisten välinen kommunikaatio puhkeaa kukkaansa usein hahmojen romahduksen kohdalla. (Esslin 1961, 403–415.) Romahduksista kuitenkin selvitään nopeasti ja järjettömyys jatkuu hetkellisesti vallinneen järjellisyyden jälkeen.

Tällaiset absurdin teatterin piirteet tulevat esille Jim Jarmuschin elokuvissa, joissa henkilöhahmot kykenevät perustelemaan itsensä, valintansa ja oman persoonansa vasta henkisen tuskan ollessa äärimmillään. *Paterson*-elokuvassa (2016) päähenkilön runokoelma tuhoutuu, jolloin hän joutuu kohtaamaan elämän realiteetit ja absurdiuden kaikessa kauheudessaan. Vastaavasti *Broken Flowers* -elokuvassa (2005) päähenkilö joutuu hyväksymään menneisyydessään tekemänsä virheet kohdattuaan entiset seurustelukumppaninsa ja jouduttuaan vastakkain oman menneen itsensä kanssa.

Absurdi teatteri on tavallaan interaktiivista, sillä katsoja temmataan mukaan luovaan ja älyllisyyttä haastavaan prosessiin. Ymmärtääkseen absurdismia, katsojan täytyy havaita vihjeitä, jotka hän itse joutuu kokoamaan merkitykselliseen järjestykseen. Tämä voi olla katsojalle myös terapeutista ja tapa tavoitella todellista eskapismia.

Monissa absurdin teatterin näytelmissä on ympyrän mallinen rakenne, jolloin juoni päättyy, kuten se on alkanutkin: ei mihinkään. (Esslin 1961, 415.) Toisinaan alkutilanne, eräänlainen selittämätön ekspositio, voi vain kiihtyä kiihtymistään ilman lopussa koittavaa katarsista.

Näin käy Boots Rileyn elokuvassa *Sorry to Bother You* (2018). Elokuva kertoo nuoresta miehestä, joka menettää kaiken ryhtyessään tavoittelemaan menestystä puhelinmyyntifirmassa. Juoni eskaloituu ja muuttuu absurdiakin absurdimmaksi, kunnes päähenkilö on lopulta täysin samassa tilanteessa kuin elokuvan alussa. Hän sai elämänsä takaisin, mikään ei muuttunut, mitään ei opittu, eikä mitään ole järkeä enää muistella. Paitsi, kun päähenkilö muuttuu yllättäen mutaation seurauksena hevosen ja ihmisen sekoitukseksi. Myös mainitsemani Jim Jarmuschin elokuvat sopivat ympyrän malliseen rakenteeseen.

Eksistentiaalisen ajatusmallin mukaan kukaan ihminen ei voi käyttäytyä samalla tavalla uuden ihmisen kanssa. Tästä syystä absurdissa teatterissa ei koskaan välttämättä vastata draamalliseen kysymykseen. Elokuvien kohdalla katsoja miettii, mitä seuraavaksi tapahtuu. Absurdissa teatterissa mitä tahansa voi tapahtua seuraavaksi, kuten esimerkiksi Boots Rileyn elokuvasta. Tuntemamme käytösmallit lakkaavat olemasta ja näyttämön runollinen maailma on meille uusi ja tuntematon. Oikea kysymys absurdin teatterin kohdalla onkin ”mitä tapahtuu?”. Kysymyksestä kumpuaa erilainen draamallinen jännite. Absurdissa teatterissa kysymykseen ei anneta suoraa vastausta, vaan tilalle annetaan toinen kysymys, joka katsojan täytyy kysyä itse itseltään, jos tämä haluaa löytää näytel-

mästä merkityksen. Katsojan on siis tavallaan ymmärrettävä, ettei mitään tapahdu ja hänen on yhdistettävä lyyrisen palapelin palat itse. Katsojan näkemät episodit muuttuvat kokemuksi, sillä mieli itsessään liikuttuu representaation ulkopuolella. (Esslin 1976, 48; Artaud 1949 1.)

Absurdin teatterin draamallinen toiminta ei ole selkeää A:sta B:hen kulkemista, vaan poeettisten asetelmien rakentamista. Jännitys on odotusta poeettisen asetelman valmistamiseen, jotta kokonaiskuva paljastaisi itsensä. Vasta, kun kokonaiskuva on paljastunut esiripun sulkeuduttua, katsoja voi tutkia kokemaansa. Draamalliset kysymykset ovatkin: ”Mitä tapahtuu?”, ”Mitä annetuista vihjeistä paljastuu?”, ”Mitä näytelmän ja itseni tutkimisesta selviää?”. (Esslin 1961, 145 – 146.) Absurdi teatteri siis haastaa katsojansa etsimään vastauksia omasta sisimmästään, mikä mahdollistaa individuaalisen katsomiskokemuksen.

Antonin Artaud kirjoittaa artikkelissaan *Cinéma et réalité* visuaalisesta hybriditaiteesta, joka pyrkii väkisin muuttamaan kuviksi psykologisia tilanteita, jotka sopivat hänen mukaansa näytelmiin tai kirjan sivuille, mutta eivät valkokankaalle. Artaud kuvailee niitä pelkiksi heijastuksiksi maailmasta, joka ammentaa materiaalinsa ja merkityksensä toisaalta. (1927, 1.) Vaikka artikkeli on kirjoitettu vuonna 1927, se on eräänlainen ennustus muuttaman vuosikymmenen kuluttua syntyneestä absurdista teatterista. Itse ajattelen tämän niin sanottu hybriditaiteen sopivan erinomaisesti myös valkokankaalle, sillä absurdin teatterin absurdismi on läsnä monessa elokuvataiteen teoksessa. Esimerkiksi Ingmar Bergmanin ohjaama ja käsikirjoittama elokuva *Seitsemäs sinetti* (1957) sisältää samantaisia elementtejä kuin Eugène Ionescon näytelmä *Kuningas kuolee*. Sekä elokuva että näytelmä sijoittuvat absurdin moderniin keskiaikaan, jossa elokuvassa ritari ja näytelmässä kuningas pakoilevat kuolemaa. Lopulta, absurdin hyväksytyään, ritari ja kuningas hyväksyvät myös vääjäämättömän kohtalonsa kuolla.

Tiivistettynä absurdi teatteri on kääntynyt pois ajatuksesta, jonka mukaan merkityksen syvimmat muodot voidaan välittää vain kielen avulla. Absurdi teatteri sisältää merkityksiä, jotka välittävät enemmän kuin pelkkä kieli (Esslin 1961, 328).

2.3 Hölynpölyä ja muita järjettömyyksiä

Vaikka absurdi teatteri on syntynyt halusta pyrkiä pois teatterin konventioista, absurdille teatterille on tästä huolimatta syntynyt omia konventioita. Ne voikin mielestäni tiivistää seuraavaan lauseeseen: ”Järjettömät ihmiset etsivät merkitystä maailmassa, jossa ei ole

järkeä.” Pähkinänkuoressa näytelmät siis käsittelevät ihmisen olemassaolon merkityksellömyyttä. Juonet ovat usein syklisiä ja toistavia ilman elokuvista tuttua alkua, keski-kohtaa ja loppua. Dialogi on täynnä kliseitä, sanaleikkejä ja hölynpölyä.

Kielellisesti alkuperäisissä absurdin teatterin teksteissä on voitu lainata paljon 1800-luvun kokeellisilta runoilijoilta. Tunnelmaltaan absurdi teatteri on yleisesti tragikoomista; hahmot voivat olla hyvinkin toivottamassa tilanteessa ja saattavat taantua psykologisesti lapsen tasolle. Tämä voi ilmetä henkilöahmojen arkkityyppisyytenä. (Luentomuistiinpanot 2016a.)

Eräs absurdin teatterin draamallisimmista konventioista on tapa, jolla henkilöahmot suhtautuvat toisiinsa. Suhteet voivat muuttua yllättäen ääripäästä toiseen täysin vailla selitystä kesken juonenkulun. Juonen keskiössä absurdissa teatterissa on tietynlainen tyhjyys, jonkin puuttuminen sekä elämän ja ympäristön selittämättömyys. (Luentomuistiinpanot 2016a.) Nämä seikat tiivistyvät Beckettin *Godota odottaessa* -näytelmässä Valdimirin ja Estragonin käymässä dialogissa:

Vladimir: ...mutta et kai sinä väitä, että tämä... muistuttaa mitenkään Vaoclusea! Onhan näissä aivan valtava ero.

Estragon: Vaoclusea! Kuka sinulle on Vaoclusesta puhunut?

Vladimir: Mutta olethan sinäkin ollut Vaoclusessa!

Estragon: En ole, minä en ole koskaan ollut Vaoclusessa! Minä olen valuttanut koko hailean kusisen olemassaoloni tänne, ymmärrätkö! Tänne! Paskacluseen!

Vladimir: Kuitenkin me oltiin siellä yhdessä, panen vaikka pääni pantiksi. Korjasimme rypälesatoa erään Bonnelly nimisen tyyppin luona Roussillonissa.

Estragon: (*Rauhallisempänä.*) Voihan se olla. En minä mitään huomannut. (Beckett 1948, 93.)

Absurdi teatteri sijoittuu unenomaiseen fantasiamaailmaan, jossa mikä tahansa on mahdollista (Esslin 1961, 328). Unet ovat enemmän kuin niiden logiikka, sillä niillä on oma elämänsä, jossa ilmenee vain yksi vaikeasti ymmärrettävä totuus (Artaud 1927, 2). Puuttuva henkilöahmo voi olla esimerkiksi tyhjä tuoli keskellä näyttämöä tai toiminnan keskeyttä yllättäen tapahtuva metamorfoosi tai fysiikan lakien muutos (Esslin 1961, 26). Martin Esslin on kirjassaan *Theatre of The Absurd* listannut neljä absurdin teatterin tärkeintä konventiota:

1) ”Puhdas” teatteri. Tällä Esslin on tarkoittanut näyttämöllisyyttä. Katsojalle on näytelmän alusta saakka selvää, että kyseessä on fiktiivinen näytelmä ja hän itse on katsojan roolissa.

Esimerkiksi Samuel Beckettin *Godota odottaessa* -näytelmässä henkilöhahmot saattavat kutsua kohtaamispaikkaansa Lava-nimiseksi alueeksi tai tiirailla kohti yleisöä kommentoiden näkyä hilpeäksi.

2) Pelleily, huvittelu ja jopa hullut kohtaukset. Nämä kohtaukset voivat sisältää vitsailua ja täysin sekasortoista kaoottisuutta, joka loppuu yhtä nopeasti kuin on alkanutkin.

3) Verbaalinen hölynpöly, kieliopin rajojen rikkominen sekä kirjallisuuden kliseiden ironisointi.

4) Unenomainen fantasiamaailma, joka on yleensä vahvasti vertauskuvallinen. (Esslin 1961, 328.)

Myöhemmin haen ennen kaikkea näiden konventioiden avulla yhtäläisyyksiä analysoimieni absurdien elokuvien ja absurdin teatterin välillä.

2.3.1 Absurdismi

Kirjailija Albert Camus kirjoittaa esseessään *Le Mythe de Sisyphe* (1942):

Absurdi syntyy ihmisen tarpeen ja maailman tarpeettoman hiljaisuuden törmäämisestä (Professor Wachtel, St. John's University Coursehero 2018).

Yleiskielessä absurdi voi tarkoittaa naurettavaa tai jotain vaikeasti ymmärrettävää, mutta absurdissa teatterissa merkitys on hieman erilainen. Se tarkoittaa kaikkea merkityksetöntä ja ennen kaikkea ihmistä, jolta on riistetty kaikki uskonnolliset, metafysiset ja sukuun liittyvät juuret. Ionesco on kuvaillut ihmisen olevan tällöin eksyksissä, jolloin toiminnasta tulee järjetöntä, absurdia ja hyödytöntä. (Esslin 1961, 23.)

Absurdin teatterin absurdismin voidaan katsoa olevan kaksijakoista. Ensimmäisenä mainittakoon yhteiskunnallinen kritiikki, jolloin häpeäpaalulle asetetaan epäaito ja mitätön yhteiskunta. Kritiikki on vahvasti sarkastista ja ihmisten tapaa elää elämäänsä tietämättöminä oikeasta todellisuudesta arvostellaan suuresti. Yhteiskunnallinen kritiikki on tun-

nettu sanoma absurdissa teatterissa, muttei kuitenkaan sen tärkein ydinsanoma. Tärkeimpänä sanomana pidetään ihmisen tilaa maailmassa, jossa uskonnoista kieltäytyminen on riistänyt tältä varmuuden omasta olemassaolostaan. Kun arvot ja jumalainen merkitys katoavat, elämä täytyy kohdata kaikessa kurjuudessaan – eli sen aidoimmassa muodossa. (Esslin 1961, 400 – 402.)

Aiemmin mainitsemani Boots Riley'n ohjaama elokuva *Sorry to Bother You* (2018) kiteyttää absurdille teatterille ominaisen yhteiskunnallisen kritiikin. Päähenkilö on afroamerikkalainen mies ja elokuva ottaa vahvasti kantaa länsimaalaisten etuoikeutettuun yhteiskunnalliseen asemaan. Elokuvan päähenkilö etenee urallaan muuttamalla äänensä ”valkoiseksi ääneksi” ja saavuttaa näin tavoitellun valkoisen aseman. Elokuva pilkkaa etuoikeutettuja valkoihoisia, ottaa kantaa kulttuurilliseen omimiseen ja kyseenalaistaa kaikki sosiaaliset normit.

2.3.2 Eksistentialismi ja metafysiikka

Absurdi teatteri pyrkii vapauttamaan katsojan opituista kaavoista, jotta tämä voisi elää vapaampaa elämää ja hyväksyä väistämättömän kuoleman. Filosofisessa merkityksessä tämä tarkoittaa eksistentialismin ja metafysiikan hyödyntämistä luovalla ja runollisella tavalla. Eksistentialismi ja metafysiikka ovat yllättävän lähellä toisiaan, sillä molemmat filosofiat pohtivat omilla tavoillaan ihmisen olemassaoloa, sen merkitystä ja samanaikaista merkityksettömyyttä. Ne tukevat toisiaan absurdin teatterin kirjoituksissa, joissa olemassaolon merkityksettömyys ja halu tietää tosiolevaisen merkitys kohtaavat.

Jean-Luc Godard'in vuonna 1960 ohjaama elokuva *À Bout De Souffle* edustaa Ranskan uuden aallon elokuvia. Elokuva on eksistentiaalinen, sillä siinä esiintyvät hahmot etsivät merkitystä elämilleen toisistaan, ympäröivistä ihmisistä ja ympäröivästä maailmasta. He eivät tiedä olemassaolonsa tarkoitusta ja siksi päätyvät toimimaan impulsiivisesti ja harmitsemattomasti, eivätkä välttämättä aina pysty seisomaan tekojensa takana.

Eksistentialismi korostaa yksilön kokemuksen ainutlaatuisuutta, jolloin jokainen valitsee olemisen tapansa itse. Eksistentialismi nojaa ajatukseen, jonka mukaan maailmassa ei ole olemassa yhtä tai yhdenlaista ihmisyyttä. Tällöin ihminen on vapaa valitsemaan olemuksensa ja arvonsa itsenäisesti, mutta aate asettaa ihmiselle samanaikaisesti pakottavan vastuun valinnanvapauteen.

Eksistentialismissa ensisijaista on kokemus yksilöllisyydestä ja ainutlaatuisesta olemassaolosta. Vapaus ja pakko oman itsensä olemisen muotojen ja mallien valitsemiseen aiheuttaa ristiriidan, eräänlaisen vastuun, jota eksistentialismissa kutsutaan ahdistukseksi. Tätä vapautta ja vastuuta ihminen pyrkii pakenemaan erilaisiin epäaidon olemassaolon muotoihin ja itsepetokseen, josta Jean-Paul Sartre käyttää nimitystä ”huono usko” tai ”väärä tietoisuus” – *mauvaise foi*. (Saarinen 2004, 163.) Tämä viittaa absurdismin tapaan pyrkiä näyttämään maailman todellinen puoli ihmisille.

Eryteisesti Eugène Ionescon *Kuningas kuolee* -näytelmä on omiaan eksistentialistiselle siteeraukselle:

Marie: Te olette armoton! Ei maanjärjestyksiä vastaan voi taistella.

Marguerite: Te olette ärsyttävä! Olis se voinu parantaa maata, istuttaa havupuita hiekkamaille, vahvistaa riskialueet. Mutta ei! Nyt on valtakunta täynnä reikiä niin kuin valtava emmentaali.

Marie: Ei kohtalolle mitään mahda eikä eroosiolle. (Ionesco 1962, 19.)

Kuningas: Mitä te kaikki tuijotatte? Onko minussa jotain epänormaalia? Mitään epänormaalia ei enää ole, koska epänormaalista on tullut normi. Eli kaikki on hyvin. (Ionesco 1962, 27.)

Absurdi teatteri sisältää syvällisiä ja allegorisia vertauskuvia, jotka voi yhdistää metafysiikkaan. Metafysiikka on filosofian haara, joka tutkii olevaisen olemusta ja sen perussyitä. Sana metafysiikka kantautuu kreikan kielen ilmauksesta *meta ta physika*, eli fyysikan jälkeen. Metafysiikka käsittelee kysymyksiä: Mitä on tosiolevainen sinänsä? Onko fyysisen maailman takana jotakin? Onko olevalla tarkoitus ja päämäärä? (Saarinen 2004, 185.) Absurdissa teatterissa pyritään välittämään metafyyssinen kokemus tieteellisestä diskurssista poikkeavalla tavalla. Samalla se täydentää katsojan metafyyssistä kokemusta pyöristämällä ennalta tiedettyjä faktoja maailmasta ja yhdistämällä sen laajempaan tietoisuuteen maailmankuvasta ja sen mysteereistä. (Esslin 1961, 425.)

3 Elokuvan genret ja dramaturgia

3.1 Kuinka genre määritellään?

Elokuvan genren avulla teoksen sanoma voidaan tehdä selkeämmäksi. Absurdismi ei itsessään ole vielä genre, vaan tyylikeino – eräänlainen alalaji, jolla voi kuvata omituista

ja vaikeasti ymmärrettävää elokuvaa. Genrelistausten niukkuus voi mielestäni hämätä tietämätöntä katsojaa. Esimerkiksi David Lynchin *Mulholland Drive* on IMDB:n listauksen mukaan genreltään draama, mysteeri, trilleri. Henkilö, joka ei ole perehtynyt Lynchin tuotantoon, voi saada elokuvasta täysin erilaisen käsityksen kuin mitä se kaikessa absurdiudessaan edustaa.

Rick Altman toteaa teoksessaan *Elokuva ja genre* (1999), että elokuvagenrejä ilmaistaan useimmiten sellaisilla tyylikeinoilla tai metaforilla, jotka kuvaavat erityistä kykyä luoda yhteyksiä. Hänen mukaansa genre on samanaikaisesti sekä rakenne että kaava, jota voi kuvailla seuraavalla tavalla:

- 1) Genre kaavana, joka edeltää ja ohjelmoi teollista tuotantoa ja toimii sille mallina.
- 2) Genre rakenteena, eli eräänlaisena runkona, johon yksittäiset elokuvat perustuvat.
- 3) Genre nimilappuna, kategorian nimenä, joka parantaa kommunikaatiota työryhmän ja muiden tuotannollisten tahojen välillä.
- 4) Genre sopimuksena, joka on kaksijakoinen. Tekijät sitoutuvat sopimuksessa tekemään teoksen tunnistettavaksi nimettyihin genreihin ja katsoja sitoutuu katsomaan teoksen näiden genrejen mukaan. (Altman 1999, 26.)

Vaikka Altmanin määritelmät genrestä ovat järkeviä, ne asettavat suuret paineet genreuskollisuudelle. Mikäli genre muuttuu pakotetuksi konventioksi, mitä tapahtuu tekijöiden ilmaisunvapaudelle ja absurdin teatterin filosofisille käsityksille? Onko absurdin teatterin määrittäminen omaksi genrekseen täysin vastoin sen kehittäneiden kirjailijoiden omia tarkoituksia? Kenties, mutta itse tulkitseen genren määritelmän häilyvämmäksi, muuttuvammaksi ja monimuotoisemmaksi. Elokuvatutkija Brian Taves kirjoittaa *The Romance of Adventure* (1993) -teoksensa johdantoluvussa seuraavasti:

Jos pyydettäisiin kuutta erilaista ihmistä – maallikkoa, tutkijaa, kriitikkoa tai elokuvan tekijää – nimeämään kuusi ensimmäisenä mieleen juolahtavaa seikkailuelokuvaa, saadaan varmasti puoli tusinaa toisistaan poikkeavaa vastausta. Yksi mainitsee *Kadonneen aarteen metsästäjät*, toinen puhuu *Tähtien sodan* puolesta, kolmas vastaa: *Navaronen tykit*, neljäs siteeraa *Quo Vadista*, viides puhuu *James Bond* -elokuvista ja kuudennen ehdotus on *Robin Hood*. Minun käsittääkseni näistä esimerkeistä ainoastaan *Robin Hood* on todellinen seikkailuelokuva. Muut edustavat genrejä, joilla on omat erityispiirteensä. *Kadonneen aarteen metsästäjät*

on fantasia-elokuva... *Tähtien sota* on tieteiselokuva... *Navaronen tykit* on sota-elokuva... *Quo Vadis* on raamatullista epiikkaa... James Bond on vakoilija... vakoilun ja salaisten agenttien maailmassa. *Robin Hoodissa* sitä vastoin on kyse urhoollisesta taistelusta vapauden ja oikeudenmukaisen hallitusmuodon puolesta, ja se sijoittuu eksoottiseen ympäristöön ja historialliseen menneisyyteen. Tämä on seikkailun keskeinen teema, motiivi, joka on yksinomaan seikkailu-genrelle ominainen.

Jotta voidaan analysoida seikkailuelokuvan keskeisimpiä periaatteita ja erottaa se toisista muodoista, joissa on samankaltaisia elementtejä, on olennaista päättää mistä se koostuu. (3 – 4.)

On siis helppoa sekoittaa genret keskenään ja pahimmillaan se voi olla hyvin harhaanjohtavaa. Vaikka absurdi teatteri pyrkii irti konventioista, on silti tärkeää ymmärtää elokuvienkin ilmentämä absurdin teatterin filosofia ja tästä syystä puhua absurdista elokuvagenrestä. Rick Altman kirjoittaa, että on tärkeää nimetä genren keskeiset periaatteet ja suppea genrekorpus. Tämä avaa ovet loputtomalle genrejen määrälle ja mahdollistaa ennen kokemattoman taiteellisen vapauden. (1999, 31.) Mielestäni genreä voikin enemmän pitää tapana eritellä elokuvan elementtejä kuin ohjenuorana elokuovien tekemiseen. Näin konkreettinen tekeminen erotetaan taiteesta itsestään. Genre on tapa analysoida elokuvaa temaattisesti, ei analysoida elokuvaa tuotannollisesti. Tämä on lähtökohdani myös oman analyysini pohjalta perustellun lopputuloksen kohdalla.

Jokainen elokuva nähdään esimerkkinä yleisgenrestä. Kaikki sen perusominaisuudet on kopioitu geneerisestä prototyypistä. (Altman 1999, 32.) Genret piilevät tietyissä aiheissa tai rakenteissa, tai sellaisissa korpuksissa, jonka sisältämällä elokuvilla on sama aihe ja rakenne. Jotta elokuvat muodostavat tunnistettavan genren, niiden väliltä täytyy löytyä yhteinen aihe ja yhteinen rakenne. Esimerkiksi *Star Wars* -elokuvissa on western-elokuville ominaisia elementtejä, mutta saagaa ei silti ole luokiteltu westerniksi, sillä yksilöllä on taipumus tunnistaa genre vain silloin, kun aihe ja rakenne ovat yhtä. (Altman 1999, 38.) Rakenne on suuressa roolissa omassa elokuva-analyysissäni, sillä vaikka valitsemani elokuvat eivät käsittele samaa aihetta, etsin yhtäläisyyksiä rakenteesta ja aihetta syvemmästä tematiikasta. Onkin tärkeää tunnistaa aiheen merkitys teemaa sivuavaksi asiaksi, eikä genreen kuuluvaksi pakotteeksi.

Genre-elokuvilla on yhteys niitä tuottaviin kulttuureihin (Altman 1999, 41). Maailmansotien jälkeinen toivoton maailmankuva heijastuu myös absurdin teatterin teoksista. Rick Altman erittelee teoksessaan genre-elokuvat muista elokuvista. Väitän kuitenkin, että myös muut elokuvat edustavat jotakin lajityyppiä, olkoon se surrealismia, absurdismia tai

vaikka kubismia. Altman vetää eron taiteen ja viihteen välille, vaikka eroa ei pitäisi olla lainkaan.

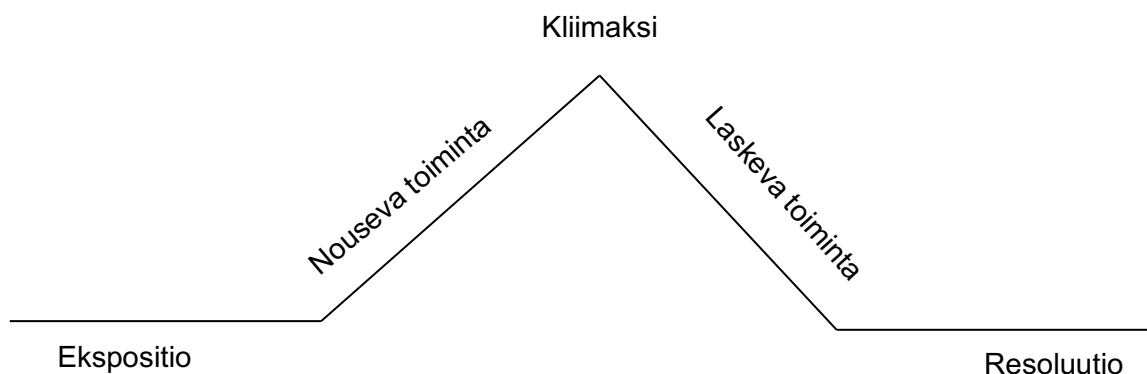
3.2 Elokuvan dramaturgiset rakenteet

Käsittelen dramaturgiaa opinnäytetyössäni näytelmäoppina, joka käsittää sekä näytelmien että elokuvakäsikirjoitusten konventiot ja oikeaoppisuuden. Dramaturgian merkitys ja tulkintatapa vaihtelevat genrestä riippuen ja ne voivat tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. Tarkastelen dramaturgiaa analyysin kautta ja nostamalla teoksen teeman esiin genren ja konventioiden (tai niiden olemattomuuden) avulla. Dramaturgiaa on kuitenkin vaikeaa määritellä totuudenmukaisesti ilman omia mielipiteitä, ja tästä syystä syvennyn elokuvan dramaturgiaan sen rakenteen ja henkilöhahmojen kautta.

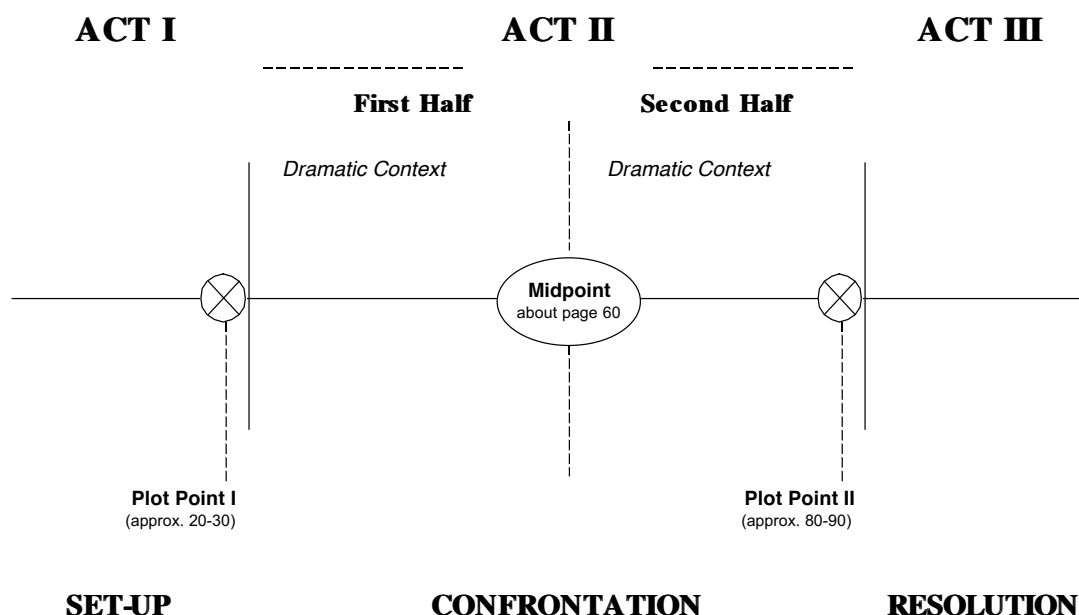
Siinä missä absurdissa teatterissa keskitytään tapahtumiin ja laajempaan filosofiseen ajatukseen, elokuvan teemaa tukee draamallinen kysymys, joka on päähenkilövetoinen. Miksi hän tekee? Mitä hänen teoistaan seuraa? Elokuvan lopussa saamme vastauksen draamalliseen kysymykseen päähenkilön toiminnan kautta. Elokuvan teema on inhimillinen dilemma, johon draamallinen kysymys pyrkii vastaamaan. Päähenkilö on samaistuttava hahmo, jonka onnistumista katsoja puoltaa. Absurdin teatterin päähenkilön samaistuttavuus ei ole yhtä selkeää. Absurdissa elokuvassa sen sijaan voi analyysini mukaan olla samaistuttava päähenkilö.

Jännite muodostuu draamallisesta kysymyksestä ja henkilöhahmojen välisistä konflikteista. Yleisesti ottaen elokuvassa käsitetään olevan selkeän juonen lisäksi kolme näytöstä: alku, keskikohta ja loppu. Absurdissa teatterissa ei ole selkeää kolminäytöksistä rakennetta. Esimerkiksi Samuel Beckettin *Godota odottaessa* -näytelmässä on kaksi näytöstä ja Eugène Ionescon *Kuningas kuolee* -näytelmässä ei ole näytösjakoa lainkaan. Tätä näytösjakoa ei voi havaita kaikissa elokuvissakaan.

Havainnollistan kolminäytöksisen rakennemallin Syd Fieldin teorian mukaan. Elokuvaa on mahdollista analysoida monia erilaisia rakenteita hyödyntäen, mutta mielestäni Syd Fieldin kolminäytöksinen rakennemalli on kenties tunnetuin ja yksinkertaisin. Se kuvaa useimpien elokuvien ydindramaturgiaa. Saman tyyllisen rakennemallin esitti Gustav Freytag jo 1800-luvulla. Freytagin malli on käytännönläheisempi, eikä se aikatauluta käsikirjoituksen rakennetta sivumäärän mukaan, kuten Fieldin paradigma. (Luentomuistiinpanot 2016b.) Havainnollistan erot, mutta myös samankaltaisuudet, Freytagin pyramidin ja Fieldin kolminäytöksisen paradigman välillä seuraavilla kuvilla:



Kuva 1 Freytagin pyramidi (luentomuistiinpanot 2016b).



Kuva 2 Syd Fieldin kolminäytöksinen rakennemalli (Field 2005, 21).

Ensimmäinen näytös esittelee Fieldin mukaan elokuvan päähenkilön ja ympäröivän maailman. Näytöksen alussa on katalyyttinen tapahtuma, joka käynnistää juonen. Field painottaa elokuvan ensimmäisen kymmenen minuutin tärkeyttä, sillä hänen mukaansa katsojan mielenkiinto on kiinni näistä minuuteista. Ensimmäinen näytös päättyy ensimmäiseen käännekohtaan, ongelmaan, joka jatkuu seuraavassa näytöksessä.

Field on nimennyt toisen näytöksen kehittelyksi, jossa reagoidaan ensimmäisen näytöksen käännekohdan aiheuttamiin ongelmiin. Toisen näytöksen, ja koko elokuvan, arvioi-

dussa keskikohdassa on midpoint, eli kohta, josta ei ole enää paluuta päähenkilön aikaisemmin tuntemaan maailmaan. Toinen näytös loppuu toiseen käännekohtaan, synkkään hetkeen, kun uusi ongelma nousee pinnalle.

Kolmas, ja viimeinen, näytös alkaa, kuten edeltäjänsä, reagoimalla toisen näytöksen toisen käännekohdan aiheuttamiin ongelmiin. Kolmannen näytöksen loppupuolella on klimaksi, jonka aikana päähenkilö on aktiivisimmillaan toimiessaan draamallisen kysymyksen ratkaisemiseksi. Päähenkilö kokee elokuvan aikana muutoksen, eikä mikään enää ole samoin kuin elokuvan alussa. (Field 2005, 21 – 30.)

Vaikka kaksi analysoimistani elokuvista on jaettavissa Fieldin kolminäytöksisen rakennemallin mukaisesti kolmeen näytökseen, ei mielestäni genren ja elokuvan rakenteen välille voi vetää kahtiajakoa. Absurdi teatteri omana genrelajinaan on niin paljon enemmän kuin pelkkä rakenteensa – aivan kuten elokuva voi poiketa genreltään, vaikka rakenne pysyisikin samana.

3.3 John Trubyn syventävä arkkityyppiteoria

John Truby on yhdysvaltalainen käsikirjoittaja, joka on teoksessaan *The Anatomy of Story* (2007) luonut elokuvan arkkityyppisille henkilöahmoille syventävän termistön. Trubyn arkkityypit ovat psykologisia ja ne voi löytää elokuvista, näytelmistä ja arjesta aina antiikin Kreikan mytologioihin saakka. Arkkityypit ylittävät kulttuurilliset rajat, sillä ne ilmentävät fundamentaalisia psykologisia malleja ihmisen sisällä (Luentomuistiinpanot 2016a).

John Truby on kehittänyt termin *character web*, jonka mukaan kirjoittajan ei tule keskittyä ainoastaan päähenkilöön, vaan ajatella kaikkia tarinan henkilöahmoja laajempuna verkona. Trubyn mukaan kaikki henkilöahmot yhdistyvät toisiinsa tarinafunktion, arkkityypin, teeman ja opposition kautta. Toisistaan henkilöahmot voi erotella arkkityyppien avulla. (Truby 2007, 56 – 57.) Arkkityypit ja tarinafunktiot kulkevat käsi kädessä, ja siksi esittelen ne Trubyn mukaan hyödyntääkseni arkkityyppejä ja tarinafunktioita kappaleen neljä elokuva-analyyseissa.

Arkkityypit Truby jakaa seuraavasti:

- 1) Kuningas/isä (king/father): Henkilöahmo, joka johtaa kaukokatseisesti ja viisaasti. Parhaimmillaan tämä hahmo ratkoo ongelmat ja johtaa kohti kukoistusta.

Hahmo voi kuitenkin negatiivisessa merkityksessä pakottaa yhteisönsä elämään tiukkojen sääntöjen alla.

- 2) Kuningatar/äiti (queen/mother): Henkilöhahmo, joka luo ympärilleen suojaavan kehän, jonka sisällä yhteisö voi kasvaa. Pahimmillaan hahmo voi olla suojeleva ja kontrolloiva aina tyranniaan saakka.
- 3) Viisas tietäjä, mentori, opettaja (wise old man/woman/mentor/teacher): Henkilöhahmo, joka siirtää viisautta ihmisille, jotta yhteisö voi saavuttaa paremman elämän. Hahmo voi kuitenkin pakottaa oppilaitaan toimimaan tietyllä tavalla, jolloin hahmon kunnia on itsestä eikä aatekeskeistä.
- 4) Soturi (warrior): Henkilöhahmo, joka toimeenpanee tehtävän ja taistelee sen puolesta. Hahmo voi elää raa'an tapa tai tule tapetuksi -ideologian mukaan ajatellen, että heikot ansaitsevat kuolla.
- 5) Taikuri, shamaani (magician, shaman): Henkilöhahmo, joka hallitsee luonnon suuria ja piilotettuja voimia. Hahmo saattaa kuitenkin orjuuttaa muita ja tuhota luonnolliset järjestykset.
- 6) Jokeri (trickster): Henkilöhahmo, joka käyttää hyvää itseluottamusta ja temppuja saadakseen mitä haluaa. Hahmo voi tarinan myötä muuttua valehtelijaksi.
- 7) Taiteilija/pelle (artist, clown): Henkilöhahmo, jolla on visio kauniista tulevaisuudesta. Hän näyttää muille, mikä on hyvää ja kaunista. Aate voi kuitenkin olla fasisinen, jolloin hahmo päätyy tuhoamaan kaiken.
- 8) Rakastaja (lover): Henkilöhahmo, joka tarjoaa hoivaa, ymmärrystä ja sensuaalisuutta. Hän voi tehdä jostakusta täydellisen ja onnellisen. Pahimmillaan hahmo voi hukata itsensä tai pakottaa toisen seisomaan omassa varjossaan.
- 9) Kapinallinen (rebel): Henkilöhahmo, jolla on rohkeutta taistella systeemiä vastaan. Usein hahmo ei kuitenkaan pysty tarjoamaan vallitsevaa systeemiä parempaa vaihtoehtoa, jolloin tämä päätyy vain tuhoamaan.

John Trubyn mukaan tarinan yhdellä henkilöahmolla voi olla useampia arkkityyppisiä rooli- ja tarinafunktioita. (Truby 2007, 67 – 70; Luentomuistiinpanot 2016a.) Tarinafunktioit ovat konkreettisempia ja antavat osviittaa sille, mikä henkilöahmon asema on tarinassa. Ne ovat vahvasti yhteydessä character webiin.

- 1) Päähenkilö: Päähenkilöllä on tavoite, jota kohti hän etenee. Muut tarinan henkilöahmot joko auttavat tai vastustavat päähenkilöä.
- 2) Päävastus: Päävastus, tai antagonisti, tahtoo pitää päähenkilön mahdollisimman kaukana tämän tavoitteesta. Päävastus tavoittelee samaa kuin päähenkilö.
- 3) Fake-ally-opponent: Henkilöahmo, joka tekeytyy päähenkilön ystäväksi, mutta on todellisuudessa tätä vastaan.
- 4) Fake-opponent-ally: Henkilöahmo, joka näyttää olevan päähenkilöä vastaan, mutta on todellisuudessa tämän puolella.
- 5) Subplot character: Henkilöahmo, joka on kontrastinen päähenkilölle. Hahmo valottaa erilaista lähestymistapaa elokuvan pääväittämään tai ongelmaan.

Protagonistin ja antagonistin tulee kohdata koko tarinan läpi. Vastuksia voi olla useampia, eivätkä he välttämättä ole kytköksissä päähenkilöön negatiivisessa mielessä. (Truby 2007, 58 – 60; Luentomuistiinpanot 2016a.)

Myös John Yorke painottaa teoksessaan *Into the Woods* (2013), että päähenkilöllä on tarinassa aina ongelma, joka kaipaa ratkaisua. Hän viittaa absurdiin teatteriin ja mainitsee, että myös Beckettin näytelmässä *Godota odottaessa* (1957) Vladimirin ja Estragonin tehtävä on odottaa, vaikka muuten he eivät koe muutosta tai kehitystä tarinan aikana. Yorken mukaan tarina on matka, jonka aikana henkilöahmot oppivat jotain uutta itsensä, ylittävät esteitä ja lopulta päihittävät vastavoiman. (Yorke 2013, 3 – 4.)

4 Analyysi: elokuvien analyysi absurdin teatterin konventioita vasten

4.1 Mulholland Drive

Mulholland Drive on David Lynchin vuonna 2001 ohjaama trilleri ja se tunnetaan Lynchin kryptisimpänä elokuvana. *Mulholland Drive* kertoo kahdesta naisesta, Betty Elmsistä ja Rita Hayworthista, ja sen tapahtumat sijoittuvat Los Angelesiin. Elokuvan alussa Rita menettää muistinsa autokolarin seurauksena ja ryhtyy Bettyn kanssa selvittämään vihjeiden avulla arvoituksellista menneisyyttään. *Mulholland Drive* vie eteenpäin absurdistista teatterista tuttu kysymys: *mitä tapahtuu?*

Elokvassa esiintyy viisi tematiikan kannalta keskeistä hahmoa. Rita ja Betty ovat elokuvan päähenkilöt, joiden kautta ympäröivän maailman kryptisyys aukenee. Elokuvan loppupuolella tarina siirtyy eri ulottuvuuteen, jolloin Rita muuttuu Camilla Rhodesiksi ja Betty Diane Selwyniksi. Adam Kesher on elokuvaohjaaja, joka esiintyy elokuvan molemmissa todellisuuksissa. Cowboy sekä roskakatoksen takana asuva pelottava olento ovat molemmat yliluonnollisia, kenties jopa epätodellisia, hahmoja, jotka ovat ennen kaikkea poeettisten vihjeiden antajia.

Henkilöhahmojen arkkityyppinen lajittelu on *Mulholland Driven* kohdalla vaikeaa, sillä hahmojen arkkityyppisyys on enemmän luonteenomaista kuin heidän aatteitaan ja päämääriään tukevaa. Tästä huolimatta olen jakanut viisi keskeisintä henkilöä suuntaa antavasti Trubyn arkkityypeiksi:

Rita ja Betty ovat elokuvan päähenkilöt. He toimivat yhdessä löytääkseen vastauksia Ritan muistinmenetystä koskevaan mysteeriiin. Myöhemmin heistä tulee toisilleen myös rakastajia ja henkilöllisyyksien vaihtuessa ja maailman muuttaessa muotoaan he kääntyvät toisiaan vastaan ja ovat näin myös fake-ally-opponentit toisilleen. Päähenkilöiden muutos ei tosin ole perinteinen, sillä he eivät opi uutta ja kehity elokuvan aikana. Sen sijaan he muuttuvat eri ihmisiksi, jotka ovat olemassa eri todellisuudessa.

Adamin luokittelen taiteilijaksi. Hän tahtoo menestyä ja hän etsii elokuvaansa täydellistä pääosan esittäjää. Hän kohtaa Cowboyin, joka edustaa Trubyn arkkityypeistä viisasta tietäjää ja taikuria. Cowboy neuvoo Adamia ja elokuvan todellisuuden muuttaessa muotoaan Adam on tehnyt, kuten Cowboy neuvoi.

Elokuvan vastavoima, antagonisti, on pelko. Pelkoa edustaa roskakatoksen takana asuva olento, joka on myös taikuri, sillä hän on olemassa sekä todellisuudessa ja unissa. Pelko on esteenä myös Bettyn ja Ritan matkalla ja johtaa elokuvan lopussa Dianen itsemurhaan.

Mulholland Drive ei istu Syd Fieldin kolminäytöksiseen paradigmaan, sillä sen rakenteelliset rajat ovat niin häilyvät, että kolminäytöksinen rakennejako olisi silkkää arvailua. Sen sijaan elokuvasta voi hahmottaa kaksi erillistä näytöstä. Ensimmäinen näytös sijoittuu niin sanottuun oikeaan maailmaan ja toinen näytös alkaa toisessa ulottuvuudessa, jossa roolit vaihtuvat ja maailma muuttaa muotoaan. Toinen näytös ei reagoi ensimmäisen tapahtuman ongelmiin, vaan sen ongelmat ovat jo vallitsevia näytöksen alkaessa. Molempia näytöksiä yhdistää absurdi kysymys: *mitä tapahtuu?* Tapahtumat ovat poeettisia viiheitä, sillä niitä on mahdotonta pitää suoranaisena jatkumona. Tapahtumat siis liittyvät toisiinsa, mutta ne eivät ole yhteydessä toisiinsa. *Mulholland Drive* sopii konventioiltaan paremmin absurdin teatterin kuin elokuvan dramaturgisiin malleihin.

4.1.1 Absurdin teatterin konventiot elokuvassa *Mulholland Drive*

Elokuvassa on paljon toisistaan irrallisia ja selittämättömiä kohtauksia. Se alkaa 50-lukua jäljittelevällä tanssikohtauksella ja siirtyy siitä täysin erilaiseen maailmaan: hienosti puukeutunut nainen istuu mustan auton takapenkillä, selkeästi matkalla johonkin tärkeään tapahtumaan. Yllättäen naista uhataan aseella, mitään pohjustamatta tai selittämättä. Voi siis tulkita, että konflikti on jo tapahtunut naisen ja asemiesten (tai heidän pomonsa) välillä ennen niin sanotun elokuvallisen esiripun avautumista. Nainen kuitenkin pelastuu täpärästi, kun joukko hurjastelevia nuoria törmää traagisin seurauksin naista kuljettaneeseen autoon. Kun kaksi poliisia tutkii seuraavana päivänä tapaturmapaikkaa, dialogi heidän välillään on jaarittelevaa ja junnaavaa. He puhuvat niin sanottuja epälauseita, joista puuttuu tekijä ja merkitys.

Jo elokuvan ensimmäisten 10 minuutin (Syd Fieldin kommentti ensimmäisten 10 minuutin tärkeydestä osuu oikeaan *Mulholland Driven* kohdalla) aikana voi havaita kaksi absurdin teatterin piirrettä: suora sukellus perspektiivittömään nykyhetkeen sekä hölynpöly. Toinen esimerkki eräänlaisesta hölynpölystä on kohtaus, jossa rikolliset keskustelevat puhelimitse naisen kadonneen tapaturma-autosta. Rikollinen soittaa asiasta eteenpäin ja sanoo puhelimen toisessa päässä vastaavalla henkilölle vain: "The same".

Mulholland Driven tapahtumat sijoittuvat täysin unenomaiseen fantasiamaailmaan. Elokuva varjostaa alati ulkopuolinen, tuntematon ja nimetön pelko. Elokuvan alussa kaksi miestä istuu ravintolassa. Toinen heistä kertoo painajaismaisesta unestaan, jossa kahvilan takana oleva olento aiheuttaa hänelle suunnattoman pelkotilan. Hän ei haluaisi nähdä miestä koskaan tosielämässä. Miehet kuitenkin menevät ravintolan taakse, ja takapihalla tämä pelottavan näköinen olento odottaakin heitä. Kyseinen olento esiintyy elokuvassa kolmesti ja toimii oman analyysini mukaan linkkinä unen ja todellisuuden välillä, sillä hän näyttäytyy sekä todellisessa maailmassa, että elokuvan toisessa ulottuvuudessa.

Myöhemmin elokuvassa Adamille mystisissä olosuhteissa ilmestynyt Cowboy puhuu kryptisten ja runollisten vertauskuvien kautta. Hän haastaa Adamin, ja samalla myös katsojan, ajattelemaan itse. Hän antaa Adamille tehtävän, jonka onnistuessa hän näyttäytyy vielä kerran, mutta epäonnistuessa kahdesti. Adam ei näe Cowboyta enää kertaakaan, mutta katsoja näkee hänet kahdesti. Merkityksen löytäminen Cowboy'n toiminnalle on siis katsojan itsensä vastuulla.

David Lynch on ottanut vaikutteita *Mulholland Driven* ohjaukseen 50-luvun Hollywood -elokuvista. Henkilöhahmot ovat stereotyyppisiä ja käyttäytyvät kovin ennalta-arvattavasti. Betty saapuu kliseisesti ensimmäistä kertaa Los Angelesiin unelmanaan olla kuuluisa näyttelijätär. Hän käyttäytyy kuin kuka tahansa stereotyyppinen amerikkalainen naapuritalon tyttö. Vasta tavattuun Ritaa hänen ennalta-arvattava käytöksensä muuttuu, sillä myös heitä ympäröivä maailma muuttuu.

Rita on menettänyt autokolarissa muistinsa, eikä hänellä ole aavistustakaan siitä, kuka hän on ja mikä hänen tarkoituksensa järjettömässä maailmassa on. He löytävät kuitenkin Bettyn kanssa vihjeitä, joiden avulla he pystyvät jäljittämään auto-onnettomuutta edeltäviä, mysteerisiä tapahtumia. Heidän missionsa kiteyttää absurdin teatterin elementit *Mulholland Drivessa*: Rita ja Betty etsivät merkitystä maailmasta, jossa ei ole mitään järkeä. Myös heidän löytämänsä vihjeet ovat omiaan viittaamaan absurdiin teatteriin, sillä katsoja joutuu tekemään älyllistä työtä yrittäessään Ritaa ja Bettyn vanavedessä löytää vastauksia lyyrisiin vihjeisiin.

Elokuvassa on myös absurdisti hulluttelevia komediallisia kohtauksia. Eräänkin palkkamurhaajan työkeikka epäonnistuu, kun hän ampuu vahingossa uhrin lisäksi seinän läpi

sen takana olevaa naista. Palkkamurhaajan yrityksistä huolimatta nainen ei ota kuollakseen ja siivoaja yllättää murhaajan itseteosta. Murhaaja joutuu siis groteskiin tappokierteeseen, sillä nyt hänen täytyy tappaa naisen lisäksi myös silminnäkijäksi tahtomattaan joutunut siivoaja. Hänen murhatessaan jälkimmäisen imuri menee yllättäen kovaäänisesti päälle ja hän ampuu myös imurin. Imurin ampuminen saa kuitenkin aikaiseksi sähköikosulun ja palohälytin alkaa huutaa katon vesisuihkujen ropistessa lattialle. Palkkamurhaaja pakenee ikkunasta jättäen irvokkaan ja äärimmäisen epäonnistuneen murha paikan taakseen.

Mitä tahansa voi tapahtua *Mulholland Drivessa*. Elokuvan tapahtumien eskaloituessa ja sen saadessa entistä absurdimpia vivahteita, alkavat hahmot puhua osittain espanjaa. Hahmojen henkilöllisyydet muuttuvat täysin ja elokuva kääntyy päälaelleen: Rita muuttuu Camillaksi, tärkeäksi elokuvatähdeksi. Betty muuttuu Dianeksi, kuolleeksi henkilöksi, jonka Rita on entisessä elämässään tuntenut. Kohtaukset limittyvät ja lomittuvat toistensa kanssa todellisuuden vääristyessä, ja elokuva loppuu Dianen Camillalle määräämään palkkamurhaan ja lopulta Dianen itsemurhaan.

David Lynch on jättänyt katsojalle 10 vihjettä elokuvan kryptisyyden avaamiseksi, mutta vihjeissä ei ole välttämättä mitään järkeä. Vihjeet on listattu elokuvan DVD:lle. Esimerkki vihjeestä, joka on vähintään yhtä kryptinen kuin elokuva itse, on: *Notice the robe, the ashtray, the coffee cup*. Vihje ei anna suoria vastauksia, vaikka kyseiset asiat voisi löytää elokuvasta. Kuten absurdissa teatterissa, tulee katsojan parsia kasaan oma versionsa elokuvasta, siinä näytettyjen ja Lynchin kertomien poeettisten ja allegoristen vihjeiden avulla. Elokuva merkitsee jokaiselle eri asioita ja on täten reflektio omista metafysisistä ja eksistentiaalisista käsityksistämme. Elokuvassa ei ole alkua eikä loppua, eikä oikeastaan järkeäkään. *Mulholland Drive* edustaa aidosti absurdiä elokuvaa.

4.2 The Life Aquatic with Steve Zissou

The Life Aquatic with Steve Zissou on amerikkalaisen elokuvaohjaaja Wes Andersonin käsikirjoittama ja ohjaama teos vuodelta 2004. Elokuva kertoo masentuneesta meriaiheisten dokumenttielokuvien tekijästä Steve Zissousta, jonka suosio on alkanut hiipua. Flopannut dokumenttielokuva, jossa mystinen haikala syö hänen hyvän ystävänsä Eztebanin, saa jatkoa, kun Steve lähtee miehistöineen metsästämään Eztebanin syönyttä olentoa. Ennen lähtöä lentokapteeni Ned Plimpton lähestyy Steveä ja kertoo olevansa

ehkä hänen poikansa. Ned liittyy miehistöön ja hänen lisäksi Belafonte-alukselle mukaan lähtee raskaana oleva reportteri Jane Winslett-Richardson, joka tekee lehtijuttua Stevestä. Matkallaan he törmäävät ihmeellisiin mereneläviin, merirosvoihin ja lopulta mystiseen haikalaan. Elokuvan lopussa Ned saa varoittamatta surmansa traagisessa helikopterionnettomuudessa ja uuden elokuvan ensi-ilta on menestys. Silti Steve Zissoun kasvoilla on samalainen tyhjä ilme kuin elokuvan alussakin. Elokuva on saanut vaikutteita Jacques-Yves Cousteaun dokumenttielokuvista ja Steve Zissoun hahmossa onkin samanlaisia karikatyyrisiä piirteitä kuin Cousteaussa.

John Trubyn arkkityypit löytyvät mutkattomasti tästä elokuvasta. Steve Zissou on päähenkilö, joka tavoittelee kuuluisuutta ja kosta jaguaarihaita kohtaan. Hän edustaa Trubyn arkkityypeistä kuningasta, taiteilijaa sekä soturia. Päähenkilö muuttuu elokuvassa kyynisestä vähemmän kyyniseksi hänen oppiessaan oikeasti välittämään ihmisistä enemmän kuin menestyksestään. Mutta silti, saatuaan haluamansa, eli menestyneen dokumenttielokuvan, hän kokee taas äärimmäistä eksistentiaalista tyhjyyttä. Muutos on siis hienovarainen, eikä suinkaan perinteinen.

Ned Plimpton on tarinan subplot character. Hän tarjoaa Steve Zissoulle erilaisen lähestymistavan tämän tavoitteisiin, ja tässä mielessä Ned on myös viisas tietäjä. Hän tarjoaa omalla vilpittömyydellään Stevelle mahdollisuuden epäitsekkyteen.

Jane Winslett-Richardson edustaa tarinassa rakastajaa sekä kapinallista. Hän tarjoaa suojaa läheisilleen, mutta ei arastele tuoda julki omia ajatuksiaan. Jane edustaa rakautta ja läheisyyttä Nedille, mutta Stevelle hän edustaa uutta valloitusta ja pönkitystä omalle egolleen.

Klaus Daimler on tarinassa fake-opponent-ally, joka mustasukkaisuutensa vuoksi aiheuttaa ongelmia Steven ja Nedin välille. Lopulta Klaus on sekä Steven että Nedin puolella.

Eleanor Zissou edustaa elokuvassa kuningatarta sekä viisasta tietäjää. Hänen sanotaan olevan Zissoun miehistön aivot ja hän, kylmyydestään huolimatta, hoivaa miehistöä lempeästi, rauhallisesti ja johdonmukaisesti.

Steven päävastus, antagonist, on hänen oma itsekkyytensä sekä Alistair Hennessey, menestyneempi dokumenttielokuvaohjaaja. Vaikka Hennessey esitetään alussa anta-

gonistina, hän osoittautuu lopulta fake-opponent-allyksi, sillä erimielisyyksien ja kilpailu-
asemasta huolimatta hän ja Steve päätyvät vetämään yhtä köyttä ja kohtaavat jaguaari-
hain yhdessä.

The Life Aquatic with Steve Zissou on kolminäytöksinen ja sopii Syd Fieldin rakennemal-
liin.

I näytös

Katalyyysi: Katalyyysi on jo tapahtunut. Kuten absurdissa teatterissa, ongelma on jo syn-
tynyt ja päähenkilö reagoi siihen tavallaan. Steven ystävä Ezteban on kuollut jaguaari-
hain hyökkäyksessä ja Steve on päättänyt miehistöineen lähteä metsästämään hain kos-
toksi Eztebanin muistolle. Katalyyysi on hetki, kun Steve tuo asian julki ensi-illan Q&A-
tilaisuudessa.

Ensimmäinen käännekohta: Ned Plimpton ilmoittaa olevansa ehkä Steven poika ja liittyy
Belafonte-aluksen miehistöön.

II näytös

Näytös alkaa reaktiolla Nedin uutisiin. Hän ja Steve yrittävät luoda isä-poika-suhdetta ja
kilpailevat Janen suosioista.

Midpoint: Steve murtautuu miehistöineen Alistair Hennessey'n merilaboratorioon varas-
taakseen jäljityslaitteen. Samalla he päättävät oikaista suojelemattomien vesistöjen läpi.

Toinen käännekohta: Merirosvot hyökkäävät alukselle suojaamattomilla vesistöillä ja he
kaappaavat mukaansa panttivangin.

III näytös

Näytös alkaa reaktiolla merirosvojen hyökkäykseen. Osa miehistöstä kapinoi ja päättää
lähteä. Muut lähtevät pelastamaan panttivankia.

Kliimaksi: Ned kuolee helikopteritapaturmassa. Hautauksen jälkeen Steve ja miehistö
kohtaavat vihdoin jaguaarihain silmästä silmään.

4.2.1 Absurdin teatterin konventiot elokuvassa *The Life Aquatic with Steve Zissou*

The Life Aquatic with Steve Zissou on tehty sopimaan elokuvan konventioihin, mutta absurdin teatterin elementit voi havaita hyvinkin selkeinä. Elokuva alkaa dokumentin ensi-illalla, joka sijoittuu teatteriin. Näytös, ja samalla itse elokuva, alkaa konkreettisesti esirippujen avautuessa. Katastrofi, Eztebanin kuolema, on jo tapahtunut ja katsoja temmataan suoraan mukaan kuoleman aiheuttamiin jälkimaininkeihin. Elokuvan dialogi on epätavallisen suoraa ja soljuu sanaleikkien avulla eteenpäin. Hahmot tuntuvat aina tietävän mistä puhutaan, vaikkei aihetta varsinaisesti sanottaisikaan ääneen. Myös Eugène Ionesco on käyttänyt samaa tyyliä dialogissaan *Kuningas kuolee* -näytelmässä.

Aikuisten ihmisten käytös on lapsen tasolle taantunutta. He puhuvat ja käyttäytyvät naiivisti ja impulsiivisesti. Esimerkkinä mainittakoon kohtaus, jossa Steve ja Ned saapuvat Steven vaimon Eleanorin omistamalle saarelle. Steven ja Eleanorin, sekä muun miehistön, väliset suhteet vaihtelevat suuresti ja yllättäen elokuvan ajan, mikä on ominaispiirre absurdille teatterille. Tunnemuutokset ovat pienivivahteisia, mutta silti havaittavissa. Steven ja Nedin saapuessa saarelle Eleanorin ensimmäiset sanat Stevelle ovat: "Your cat's dead." Toisten ihmisten tunteet ja epäonni ovat elokuvassa yhdentekeviä. Steve loukkaantuu syvästi vaimonsa kylmyydestä, mutta Nedin kysyessä sympaattisen myötätuntoisesti, minkälainen kissa oli, Steve vastaa monotonisesti: "Who gives a shit." Tämän jälkeen siirrytään täysin irrelevanttiin kohtaukseen, jossa Steve syöttää miekkavalasta suuren altaan äärellä. Kumpikaan kohtauksista ei vie juonta millään tavalla eteenpäin ja tämä on yhteinen piirre kaikkien tutkimusta varten katsomiini elokuvien välillä.

Wes Anderson on keksinyt elokuvaan uusia, omituisia eläimiä ja luonnonilmiöitä. Näistä poeettisista hölynpölyeläimistä esimerkiksi crayon sea horse, wild snow mungus ja sugar crab on kuvailtu luonteiltaan ja piirteiltään hyvin tarkasti ja niistä puhutaan totuuksina. Samaa voi sanoa luonnonilmiöistä, kun Steve näkee yllättäen taivaalla "the arctic night lightsin", joka on revontulen kaltainen ympyrän mallinen luonnonilmiö.

Iso osa *The Life Aquatic with Steve Zissoussa* ilmenevistä absurdin teatterin konventioista on dialogissa hölynpölyn tai yleisen sekavuuden muodossa.

Jane: I need to find a baby for this father.

Steve: Yeah, I think I know what you mean. (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, 2004.)

Tämän kaltaiset sanaleikit ovat elokuvan absurdi, kantava voima.

Steve Zissou tavoittelee julkisuutta, mutta ei tee asioiden eteen paljoakaan. Hän luottaa ympärillään oleviin ihmisiin liikaa ja olettaa saavansa kaiken tarvitsemansa heiltä. Hän on siis sulkenut silmänsä absurdilta ja eksistentialistiselta totuudelta. Kun Steven tuki-verkosto elokuvan kuluessa katoaa, Steve joutuu kohtaamaan oikean ja aidon maailman. Tämä johtaa absurdissa teatterissa ilmenevään ympyrämalliseen muotoon, jossa teos loppuu, kuten se on alkanutkin. Vaikka maailma Steven ympärillä muuttuu, on Steve itse päässyt sen kaiken yläpuolelle oman välinpitämättömyytensä avulla. Vaikka uusi dokumenttielokuva olikin menestys, ei se silti tuota Stevelle sitä täyttymystä, jonka oikean ja aidon maailman kohtaaminen Belafonten kyydissä on tuottanut. Muutos Steveissä on siis negatiivisesta välinpitämättömyydestä positiiviseen välinpitämättömyyteen.

Elokuva sijoittuu unenkaltaiseen fantasiamaailmaan, jossa mikä tahansa on mahdollista. Belafonte voi olla keskellä valtamerta ja silti Eleanor pääsee paikalle vesitaksilla – vaikka keskellä yötä. Elokuvassa tosielämän vastuulla ja rajoituksilla ei ole mitään merkitystä, kuten ei ole absurdissa teatterissakaan. *The Life Aquatic with Steve Zissou* on totutun rationaalisuuden yläpuolella. Absurdismi on hölynpölyä ja ylimielistä asennoitumista elämään itseänsä kohtaan. Elokuva täyttää kaikki Martin Esslinin asettamat neljä absurdin teatterin konventiota: näyttämöllisyys (elokuva alkaa teatterin lavalla), pelleily (henkilöhahmojen lapsellisuus saa komediallisia ulottuvuuksia), hölynpöly (keksittyjä eläinten ja luonnonilmiöiden nimiä, sanaleikkejä) sekä vertauskuvallinen ja unenomainen fantasiamaailma (maailma ei ole se, jossa me elämme). Analyysini *The Life Aquatic with Steve Zissousta* täyttää määritelmän absurdin elokuvan genrelajista.

4.3 Lost in Translation

Sofia Coppolan ohjaama ja käsikirjoittama elokuva *Lost in Translation* on ilmestynyt vuonna 2003. Elokuvan päähenkilö on elämäänsä, työhönsä, niiden muodostamaan arkeen ja oikeastaan koko maailmaan kyllästynyt näyttelijä Bob Harris. Hän matkustaa Tokioon edustaakseen itseänsä Suntory-viskimainoksessa. Yksinäinen Bob kohtaa satumalta samassa hotellissa miehensä kanssa yöpyvän Charlotten, joka on niin ikään yksinäinen, kyllästynyt elämäänsä, aviomieheensä ja siihen, ettei löydä kaltaistaan seuraa. He ystäväystyvät, ihastuvat ja lopulta joutuvat eroamaan Bobin lähtiessä takaisin kotiin.

John Trubyn arkkityypit ovat löydettävissä *Lost in Translation*ista. Päähenkilöt ovat Bob ja Charlotte, jotka voi mieltää enemmän tai vähemmän symbioottisiksi. Heidän tahtolansa on olla onnellinen, ja sitä kohti he pyrkivät yhdessä. Bob ja Charlotte ovat toisilleen rakastavaisia ja yhdessä kapinallisia. He ovat myös viisaita tietäjiä toinen toiselleen ja jakavat maailmankatsomuksiaan yhdessä.

Elokuvan vastavoima on arki. Arkea edustavat Bobin vaimo Lydia, jota emme näe, mutta tämä lähettelee jatkuvasti Bobille faksilla muistutuksia kotona vallitsevasta epämieluisasta arjesta. Myös John, Charlotten aviomies, edustaa arkea. Hän tekee töitä jatkuvasti, eikä ole lainkaan samalla aallonpituudella Charlotten kanssa. Siksi arki on jatkuvasti läsnä myös Charlotten ja Johnin kahden kesken vietettynä aikana. Arjesta muistuttaa myös puhelu, kun Charlotte yrittää purkaa puhelimesta ystävälleen kummallisia tunteita aviomiestänsä kohtaan. Ystävä ei kuitenkaan ehdi puhua kauaa arkipuuhiensa lomassa ja puhelu päättyy ennen kuin ehti edes alkaa.

Bobin ja Charlotten arkkityypit ovat selkeät, mutta elokuvan muita hahmoja jouduin pohtimaan yllättävän pitkään, sillä hahmojen vähäisyys lisää niiden temaattista merkitystä. Oman analyysini mukaan päädyin lopputulokseen, jonka mukaan Lydia on kuningatar, joka pyörittää taloutta kotona tyrannin lailla. John on taiteilija, jolla on visio upeasta elämästä, mutta hän ei ymmärrä itsekkyydeltään huomioida Charlotten tunteita. Vaikka John Trubyn arkkityypit ovat lähtökohtaisesti henkilöhahmoja, eivätkä esimerkiksi maanosia tai kulttuureita, symboloi Japani elokuvassa jotain niin taianomaista, että se voisi edustaa kokonaisuudessaan taikuria. Japani näyttää Bobille ja Charlottelle maailman, jollaisesta he eivät olisi osanneet unelmoida. Japani on myös fake-ally-opponent, sillä ensin Bob ja Charlotte ovat siellä onnettomia, mutta lopussa eivät tahtoisi lähteä.

Kuten *The Life Aquatic with Steve Zissou*, myös *Lost in Translation* sopii Syd Fieldin kolminäytöksiseen paradigmaan. Analyysini mukaan se jakautuu seuraavasti:

I näytös

Katalyyysi: Bob ja Charlotte kohtaavat toisensa ensimmäisen kerran hotellin baarissa. He ilmeilevät toisilleen ja Charlotte tarjoaa Bobille juoman etäällä istuen.

Ensimmäinen käännekohta: Charlotte kutsuu Bobin juhlimaan hänen ja ystäviensä kanssa.

II näytös

Näytös alkaa Bobin ja Charlotten platonisen ystävyuden syventymisellä.

Midpoint: Bob ja Charlotte viettävät yön yhdessä keskustellen syvällisesti ja jakaen toisilleen syvimpiä tuntojaan. Tämän hetken jälkeen he eivät pysty enää salaamaan toisiinsa kohtaan tuntemaansa lämpöä.

Toinen käännekohta: Charlotte on tulossa hakemaan Bobia lounaalle, mutta huomaakin Bobin harrastaneen seksiä hotellin jazzbändin laulajan kanssa.

III näytös

Näytös alkaa Charlotten vihoittelulla. Hän kuitenkin antaa Bobille anteeksi ja heidän ystävyytensä jatkuu vielä tovin, sillä Bobin paluulento lähtee seuraavana päivänä.

Kliimaksi: Bob ja Charlotte hyvästelevät toisensa hotellilla. Myöhemmin Bob näkee Charlotten taksista ja juoksee tämän perään. He suutelevat ja hyvästelevät toisensa uudelleen.

4.3.1 Absurdin teatterin konventiot elokuvassa *Lost in Translation*

Lost in Translation on kerronnaltaan hyvin elokuvallinen, mutta sen tematiikasta voi lähemmän tarkastelun jälkeen tunnistaa absurdin teatterin piirteitä. Jo lähtötilanne ja elokuvan teema puhuvat tämän puolesta: kaksi ihmistä etsii elämilleen merkitystä maailmassa, josta he eivät itse löydä järkeä. Teema on eksistentiaalinen, ja Bob ja Charlotte etsivät suuntaa elämilleen toistensa kautta. He heijastavat toisilleen elämän realiteetteja, suoraa puhetta ja omana itsenään olemista. Elokuvan aikana Bob ja Charlotte ihasuttavat toisiinsa, mutta joutuvat kuitenkin eroamaan, kun Bob lähtee takaisin kotiinsa.

Martin Esslinin absurdin teatterin neljästä konventiosta *Lost in Translation* ei täytä kaikkia, sillä elokuva ei ole näyttämöllinen. Katsoja on karpäsenä katossa seuraamana kahden ihmisen välisen suhteen muodostumista ja siten pääsee seuraamaan intiimiä ystävyyttä hyvin läheltä.

Elokuvan hölynpölykään ei ole tavallista absurdin teatterin hölynpölyä, vaan ennemmin Jacques Tati -tyylistä, epämääräistä mutinaa taustalla. Sivulliset hahmot puhuvat Bobille ja Charlottelle vain japania, eivätkä he siksi ymmärrä sanaakaan. Hölynpöly tarkoittaa katsojalle absurdin teatterin poeettisten vihjeiden sommittelua haluamaansa muotoon. Eräässä kohtauksessa Bobin ja Charlotten ollessa juhlimassa, Bob alkaa yllättäen puhua ranskaa japanilaisen miehen kanssa. Myöhemmin Bob ja Charlotte katsovat hotellihuoneessaan elokuvaa, jossa puhutaan sekä italiaa että englantia.

Lost in Translation pitää sisällään paljon hulluttelevia kohtauksia, ja tämäkin on yksi Martin Esslinin mainitsemista absurdin teatterin konventioista. Esimerkkinä tästä käytän kohtauksia, jossa japanilainen prostituoitu ilmestyy Bobin hotellihuoneen ovelle. Bob on hämentynyt, mutta ei osaa ottaa ohjia tilanteessa. Kohtaukseen sekoittuu hölynpöly, kun Bob ei ymmärrä prostituoidun puhetta stereotyyppisen japanilaisaksentin vuoksi. Prostituoitu hokee ”Lip my stockings, please” kerta toisensa jälkeen ja Bobin naiivi ymmärtämättömyys tekee kohtauksesta absurdin hulvattoman. Lopulta Bob ymmärtää, mitä prostituoitu haluaa, ja kieltäytyy ystävällisesti repimästä tämän sukkahousuja. Kiellon seurauksena prostituoitu heittäytyy lapsellisesti maahan ja takertuu Bobin jalkaan huutaen ”Please, let me go Mr. Hallis!”. Tämän kaltaiset lapselliset reaktiot luovat elokuvaan absurdia komediaalisuutta. Toisena esimerkkinä absurdista komediasta mainittakoon Bobin kuntosalikäynti, jolloin hän yrittää tehdä crosstrainer-treeniä. Crosstrainer puhuu vain japania ja Bob ohjelmoi sen vahingossa liian nopeaksi. Kohtalonsa hyväksyneenä Bob on pakotettu vispaamaan crosstrainerilla hurjaa vauhtia. Seuraavana päivänä Bob nilkuttaa aamuiseen tapaamiseensa, mutta vammaan ei palata enää uudelleen.

Kuten *Mulholland Drive* ja *The Life Aquatic with Steve Zissou*, myös *Lost in Translation* ilottelee kohtauksilla, jotka eivät vie elokuvaa juonellisesti mihinkään suuntaan. Esimerkiksi Bobin urheilukohtaukset, joissa hän kompuroi crosstrainerilla tai ui uima-altaassa vesijumppaajien seassa, eivät kerro Bobistakaan muuta kuin sen, että hän pyristelee elämässään eteenpäin. Samoin Charlotte viettää paljon aikaa yksin hotellihuoneessaan, jota hän ryhtyy koristelemaan japanilaisilla paperihimmeleillä. Tämä absurdi piirre kaikissa kolmessa elokuvassa nostaa esiin seikan, että ilmaisussa on päästy sanojen yläpuolelle. Sekä Lynch, Anderson, että Coppolakin ovat ottaneet taiteellisia vapauksia ilmaistaakseen omaa näkemystään henkilöahmojen sisäisistä maailmoista, jotka ovat eittämättä heijastuksia elokuvaohjaajien omista tunnetiloista ja suhtautumisista käsittelemiinsä teemoihin. Ne ovat poeettisia palapelin palasia.

Hölynpöly ilmenee *Lost in Translation*issa myös kummallisten ja kliseisten repliikkien kautta. Charlotten aviomies John ja tämän tuttava Kelly edustavat kliseistä, suorittavaa yhteiskuntaa, josta Bob ja Charlotte niin kovin tahtovat päästä irti. Tavatessaan sattumalta Kellyn, tämä puhuu, puhuu ja puhuu. John ei ota kantaa Kellyn absurdeihin höpinöihin, vaan hokee vain: "Yeah... Yeah!... Yeah... Yeah.... Yeah!". Myöhemmin iltadrinkeillä Kelly selittää, kuinka kaikki luulevat hänen sairastavan anoreksiaa. John kertoo hänenkin luulleen tämän sairastavan anoreksiaa. Tämän on Johnin ja Kellyn yhteinen hetki, josta Charlotte on täysin ulkopuolinen. Kelly vakuuttaa, että hänellä on vain nopea aineenvaihdunta. Hän kuitenkin vakavoituu ja kertoo, että hänen isänsä sairastaa anoreksiaa. Kelly edustaa maailman järjettömyyttä, kun taas Charlotte ja Bob tahtovat löytää järjen maailmasta, jossa sitä ei ole.

Vaikka Tokio on paikkana todellinen, se ei kuitenkaan ole todellinen Bobille ja Charlottelle. Tämä täyttää Martin Esslinin neljännen absurdin teatterin konvention, eli unenomaisen fantasiamaailman. Aika tuntuu kuluvan hitaammin Tokiossa ja tätä on tehostettu musiikillisin sekä kuvauksellisin tyylikeinoin. Maailma ei ole todellinen Bobille ja Charlottelle, sillä se edustaa heille sellaista vapautta ja ennennäkemätöntä omituisuutta, jota he eivät ole omissa arkisissa elämässään aiemmin kokeneet. Tokio aiheuttaa heissä ensin negatiivisia tunteita, mutta löydettyään toistensa kautta omat itsensä, he eivät tahtoisikaan lähteä. Charlotte sanookin Bobille, etteivät he voi palata Tokioon koskaan uudelleen, sillä se ei voi olla yhtä hauskaa kuin heidän yhteinen aikansa siellä.

Sekä Bob, että Charlotte tahtovat päästä irti "elämän konventioista", kuten avioliitosta, lapsista ja muiden miellyttämisestä, aivan kuten absurdi teatteri tahtoo päästä irti teatterin konventioista. Vaikka he löytävät elämän merkityksen toisistaan, he kuitenkin menettävät sen joutuessaan eroamaan toisistaan. Tämä muodostaa elokuvalla ympyrän mallisen rakenteen, joka ei kuitenkaan sulkeudu kokonaan.

Elokuvan lopussa, jäähyväisten aikana, Bob kuiskaa Charlotten korvaan jotain, joka peit-tyy ympäröivän kadun ja ihmisten metelin taakse. *Lost in Translation* jättää pallon katsojalle: katsojan on itsensä päätettävä, mitä Bob kuiskasi Charlottelle. Juoni voi potentiaalisesti jatkua, mikäli katsoja itse tahtoo niin. Vastuu tulkinnasta on kuitenkin katsojalla ja tulkinta on tehtävä poeettisten vihjeiden avulla. Bobin ja Charlotten reaktiot kuiskaukseen ovat erilaiset. Bob hymyilee, mutta Charlotte on vakava. Herää kysymys, päättykö heidän tarinansa todella Tokioon?

Lost in Translation edustaa tutkimukseni pohjalta ehdottomasti absurdia elokuvaa konventioidensa puolesta. Elokuva on todistusaineistoa väittämälleni, että kuten esimerkiksi draamaelokuva, myös absurdi elokuva voi poiketa muista saman genren edustajista tyylikeinoiltaan.

5 Päätelmä

Vaikka absurdi teatteri onkin aikanaan kehitetty teatterilavoille, tutkielmani elokuva-analyytit tukevat päätelmää, jonka mukaan on olemassa elokuvia, jotka täyttävät Ellisin kriteerit absurdille teatterille. Tutkielmassani mainittuja ja analysoituja elokuvia voi filosofisten, temaattisten ja rakenteellisten konventioiden puolesta kutsua absurdin elokuvan genren edustajiksi. On kuitenkin huomioitava, että tutkimukseni perustuu opinnäytetyön laajuudessa vain rajattuun tutkimusmateriaaliin. Jatkotutkimuksen kannalta olisikin hyödyllistä käyttää lähteenä Robert McKeen *Story* -teosta (1997), jossa McKee käsittelee absurdia dramaturgiaa nimenomaan elokuvassa.

Absurdin elokuvan genremääritelmiksi voi tutkielmani perusteella listata seitsemän konventiota, jotka yhdistävät analysoimiani ja katsomiani elokuvia. Martin Esslinin mainitsemat neljä absurdin teatterin konventiota kuuluvat tähän listaan, joskin laajempina ja elokuvaan sovellettuina.

- 1) Ympyrän mallinen rakenne: elokuva päättyy samankaltaiseen tilanteeseen kuin mistä se on alkanutkin. Tällä viitataan lähinnä päähenkilön muuttumattomuuteen. Vaikka elokuvan tarina kehittyy ja kasvaa, päähenkilö oppii uusia asioita ja maailma muuttuu, hän palaa tästä huolimatta elämäänsä samanlaisista elämää samanlaisilla rutiineilla.
- 2) Unenomainen fantasiamaailma: vaikka elokuvan maailma olisi todellinen, siinä on elementtejä, jotka eivät ole realistisia.
- 3) Vahvat eksistentiaaliset maailmankatsomukseen liittyvät näkökulmat: temaattisella tasolla elokuvissa pohditaan ihmisyyttä, inhimillisyyttä, yhteyttä ja elämän tarkoitusta.
- 4) Yhteiskunnallinen kritiikki: elokuvat kritisoivat epätasa-arvoa ja ottavat kantaa opittuihin käytösmalleihin, jotka eivät edesauta yhteiskuntaamme.

- 5) Hölynpöly: verbaalinen hölynpöly voi ilmetä turhana, järjettömänä keskusteluna tai uutena, jopa sci-fin kaltaisena terminologiana.
- 6) Hulluttelevat, absurdit kohtaukset, jotka eivät vie juonta eteenpäin: elokuva voi sisältää kohtauksia, jotka ovat irrallisia juonesta, henkilöhahmoista ja heitä ympäröivästä maailmasta.
- 7) Parodia: parodia ilmenee absurdeissa elokuvissa kliseisellä ja ironisella elokuvien konventioiden tai ihmisten luomien käytösmallien matkimisella.

Tutkielmani perusteella on epävarmaa, onko analysoimiini elokuvaan tarkoituksella otettu vaikutteita absurdista teatterista, vai ovatko absurdit elokuvat syntyneet yhtä sattumanvaraisesti kuin absurdi teatteri itse. Tämän selvittäminen edellyttäisi elokuvaohjaajien haastattelua heidän filosofisista ja temaattisista lähtökohdistaan. Tämä asettaakin tutkimuksen kokonaan uuden kysymyksen äärelle: voiko elokuva edustaa jotain genreä, jota ohjaaja ei ole tarkoittanut sen edustavan? Entäpä jos genre on määritelty vasta myöhemmin, eikä ohjaaja ole itse tiennyt tehneensä teoksen siihen sopivaksi? Tavallaanhan absurdin elokuvan sattumanvarainen syntyminen istuisi entistäkin paremmin absurdin teatterin malliin, sillä Martin Esslin on tutkinut absurdia teatteria vasta myöhemmin 60-luvulla, ja siis kehittänyt termistön absurdin teatterin konventioille yhteenvetona erilaisten kirjailijoiden tekstien perusteella. Saman pitäisi olla mahdollista absurdin elokuvan kohdalla.

Totuudellisemman lopputuloksen aikaansaamiseksi myös elokuvaotanta voisi olla entistäkin suurempi ja kattaa laajasti elokuvia esimerkiksi jo 40-luvulta lähtien ja ulottuen tähän päivään saakka. Myös absurdismien synty länsimaiseen elokuvaan 2000-luvulla on mielenkiintoinen lähtökohta jatkotutkimukselle. Mitkä yhteiskunnalliset tekijät ovat johtaneet eksistentialismin kukoistukseen ja yhteiskunnalliseen kritiikkiin? Yhdistääkö samanlainen yhteiskunnallinen tilanne omaa aikaamme ja absurdismien syntyä? Onko absurdi elokuva reaktio merkityksettömyyden tunteeseen, vai silkkä tarve harjoittaa eskapismia ilman sen kummempia ulkoisia tekijöitä?

Vaikka absurdin teatterin ja absurdin elokuvan konventiot eivät solahda sataprosenttisesti yhteen, on huomioitava, että elokuvien ja teatterin dramaturgia ovat kuitenkin perujaan samasta antiikin kreikkalaisesta lähteestä: Aristoteleestä. Siksi niiden tulkintatavatkaan eivät juurikaan eroa toisistaan, vaikka elokuva ja teatteri ovat ajan saatossa

muodostuneet erilaisiksi esitystaiteen muodoiksi. Tutkimukseni tarkoitus ei ollut tunnistaa yhtäläisyyksiä teatterin ja elokuvan konventioista, vaan absurdismin konventioista teatterissa ja elokuvassa. Analysoiduissa elokuvissa absurdi elokuva on informatiivinen ja katsojaa palveleva elokuvagenre, joka voi laajemmassa käytössäkin määritellä joidenkin elokuvien luonnetta entistä yksityiskohtaisemmin.

Pozzo: Eräänä kauniina päivänä heräsin, sokeana kuin Kohtalo... Joskus mietin, olenko yhä unessa. (Beckett 1948, 130.)

6 Lähteet

6.1 Kirjallisuus

Altman, Rick 1999. Elokuva ja genre. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Aristoteles 1998. Runousoppi. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Aristoteles 2012. Aristoteleen runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille. Juva: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Esslin, Martin 1976. Draaman perusteet. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapainossa.

Esslin, Martin 1961. The Theatre of The Absurd. Uudistettu painos. Iso-Britannia: Pelican Books.

Field, Syd 2005. Screenplay: The Foundations of Screenwriting, A step-by-step guide from concept to finished script. Newly revised and updated. New York: Published by Bantam Dell, A Division of Random House, Inc.

Reitala, Heta ja Heinonen, Timo (toim.) 2001. Dramaturgioita. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.

Saarinen, Esa 2004. Filosofia! Helsinki: WSOY.

Taves, Brian 1993. The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies. Yhdysvallat: University Press of Mississippi.

Truby, John 2007. The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller. Yhdysvallat: Faber & Faber.

Yorke, John 2013. Into the Woods: How stories work and why we tell them. Iso-Britannia: Pelican Books.

6.2 Artikkelit

Artaud, Antonin 1927. Cinéma et réalité artikkeli ilmestynyt La Nouvelle Revue française numerossa 170. Suomentanut Antti Pönni.

Artaud, Antonin 1949. Festival du film maudit -elokuvafestivaalin ohjelmakirja. Suomentanut Antti Pönni.

6.3 Digitaaliset lähteet

[Verkkodokumentti.]

Wikidot -artikkeli 2011. <http://oppimateriaali.wikidot.com/absurdi-dramaturgia> 14.1.2011

(Luettu: 9.10.2017).

[Verkkodokumentti.]

Professor Alan B. Wachtel. St. John's University Coursehero 2018. <https://www.coursehero.com/file/pjtm7a/According-to-Camus-The-absurd-is-born-of-this-confrontation-between-the-human/>

(Luettu: 24.10.2018).

6.4 Näytelmät

Beckett, Samuel 1948. Godota odottaessa. Lasipalatsi, Helsinki: Kansallisteatterin kirja / Kirja kerrallaan 2011.

Ionesco, Eugène 1962. Kuningas kuolee. Helsinki: Kansallisteatteri/ntamo 2/2014.

6.5 Luentomuistiinpanot

Jokisalo, Jemina 2016a. Klassisen ja modernin draaman perusteet -kurssi Metropolia Ammattikorkeakoulussa.

Virtanen, Jaakko-Olavi 2016b. Käsikirjoituksen dramaturginen analyysi -kurssi Metropolia Ammattikorkeakoulussa.

6.6 Elokuvat

À Bout De Souffle, Jean-Luc Godard 1960. Ranska.

Broken Flowers, Jim Jarmusch 2005. Yhdysvallat.

Lost in Translation, Sofia Coppola 2003. Yhdysvallat, Japani.

Mulholland Drive 2001, David Lynch. Ranska, Yhdysvallat.

The Life Aquatic with Steve Zissou, Wes Anderson 2004. Yhdysvallat.

The Lobster, Giórgos Lánthimos 2003. Irlanti, Iso-Britannia, Kreikka, Ranska, Alankomaat.

Paterson, Jim Jarmusch 2016. Yhdysvallat.

Seitsemäs sinetti, Ingmar Bergman 1957. Ruotsi.

Sorry to Bother You, Boots Riley 2018. Yhdysvallat.